

PUŁAPKI PRZEDSTAWIENIA

FILOZOFIA PRZEZ PRYZMAT PRAKTYK MONTAŻU POJĘĆ



Agnieszka Doda-Wyszyńska

PUŁAPKI PRZEDSTAWIENIA

FILOZOFIA PRZEZ PRYZMAT PRAKTYK MONTAŻU POJĘĆ



Poznań 2016

Śp. Leopoldowi Wiśniewskiemu

Książkę dedykuję naszemu niegdyś studentowi kulturoznawstwa, tragicznie zmarłemu, który pośrednio zainspirował mnie do jej napisania. Sam miał w planie napisanie książki pt. *Wyobrażenia kulturoznawcza* na wzór *Wyobraźni socjologicznej* Charlesa Wrighta Millsa. O szczegółach nie zdążyliśmy porozmawiać, jednak wiele się nie pomyłę, gdy powiem, że dotyczyłaby ona całościowej wizji stanu kultury z punktu widzenia nauki społecznej, w którą był najbardziej zanurzony. *Wyobrażenia socjologiczna* pisana jest przeciw „wielkim teoriom”, po to, aby wypracować ideę „jednostki zdolnej do zrozumienia własnego doświadczenia i uchwycenia własnego losu wyłącznie poprzez ulokowanie siebie w okresie, w którym żyje, zdolnej rozpoznać własne szanse życiowe tylko poprzez uświadomienie sobie szans wszystkich jednostek znajdujących się w tym samym położeniu”¹. Nauka społeczna w całości, zdaniem Millsa, zawsze zawiera sądy wartościujące, nawet jeżeli ich wprost nie wyraża, a nawet więcej, sądy o faktach są w niej wtórne w stosunku do sądów wartościujących, i najważniejszym zadaniem badacza jest pokazanie tego węzła rodzącego konflikty aksjologiczne. Mills, wzorem swojego mistrza Maxa Webera, uważał, że nie można wyprowadzać sądów wartościujących z sądów o faktach, ale odróżnianie jednych od drugich jest już sztuką, której trzeba się uczyć².

¹ C.W. Mills, *Wyobrażenia socjologiczna*, Warszawa 2008, s. 52.

² Por. J. Mucha, C.W. Mills, Warszawa 1985, ss. 106-107.

Każdą koncepcję, każdą książkę można naturalnie przedstawić w jednym zdaniu albo rozwinąć w dwudziestu tomach. Kwestią jest tylko, jak pełne sformułowanie jest potrzebne, żeby coś jasno powiedzieć, i jak dalece ważne jest to coś – ile doświadczeń pozwala to zrozumieć i jak duże spectrum problemów pozwala rozwiązać czy choćby tylko postawić.

Charles Wright Mills, *Wyobrażenia socjologiczne* (s. 86)

Nie możemy poznać wszystkich faktów i musimy wybrać te, które są godne poznania. Gdybyśmy mieli wierzyć Tolstojowi, uczeni wybieraliby na chybił-trafił, zamiast mieć przytem na względzie zastosowania praktyczne. Uczeni, tymczasem, uważają pewne fakty jako bardziej interesujące od innych, dlatego że uzupełniają one harmonię niedokończoną lub też pozwalają przewidzieć wiele innych faktów.

Henryk Poincaré, *Wartość nauki* (ss. 177-178)

Czy nie macie już powyżej uszu zamknięcia na zawsze w języku albo uwięzienia w społecznych reprezentacjach, czego chciałoby dla nas tak wielu przedstawicieli nauk społecznych?

Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni* (s. 128)

KOMITET NAUKOWY

Jerzy Brzeziński, Zbigniew Drozdowicz (przewodniczący),
Rafał Drozdowski, Piotr Orlik, Jacek Sójka

RECENZENT

dr hab. Tomasz Michaluk

Wydanie I

PROJEKT OKŁADKI

Jarosław Wyszyński

REDAKCJA I KOREKTA

Magdalena Korczyńska

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe
Wydziału Nauk Społecznych UAM 2016

ISBN 978-83-64902-19-2

WYDAWNICTWO NAUKOWE WYDZIAŁU NAUK SPOŁECZNYCH
UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
60-569 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c

DRUK

Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	13
Wspólnota badaczy	16
Wprowadzenie przez przedstawienie	19
Relacje wiedza – władza	21
Pojęcie przedstawienia	25
Rozstęp w tożsamości filozoficznej	28
Ikonoklazm a montaż – pułapki w powiększeniu	32
Teza. Autopoietyczność przedstawienia	36
Dyskurs – przedstawienie – norma	41
Podstawowe aspekty przedstawienia	44
Świadomość i nieświadomość przedstawienia	47
Schemat przedstawienia	51
ROZDZIAŁ I. Trudności z przedstawieniem	55
Zakazany obiekt przedstawienia i funkcja nakazu	59
Granica i <i>techné</i> wiedzy	62
Skuteczność a użyteczność – ideał komunikacji	67
Samokorygujące sekwencje przedstawienia	70
<i>Etos</i> a medium przedstawienia	73
Formy redukcji przedstawienia (Hume)	75
Przedstawienie a przypadek	79
Redukcja do polityczności	82
Obraz, mit, obiekt – przeszkody w pracy sensu	85
Co nie podlega przedstawieniu?	88
Nieciągłość świata komunikacji – uwodzenie	92
Przedstawienie a edukacja	95
Przedstawienie a interpretacja i marketing	98
Marketing a montaż, czyli ujęcie „stawek gry”	102

ROZDZIAŁ II. Reprezentacja (pułapka idiografizmu)	107
Między internalizmem a eksternalizmem	108
Prawo reprezentacji a „rzeczywista” komunikacja	112
Granice wiedzy i widzenia	115
Zaświadczenie o realności	119
Reprezentacja jako znak i nawyk	121
Przepaść między myśleniem a działaniem	126
Reprezentacja wspólnoty	128
Reprezentacja jako granica poznania – pismo	131
Reprezentacja jako norma i jako mediacja	134
Mit reprezentacji	139
ROZDZIAŁ III. Obraz (pułapka antyesencjalizmu)	143
<i>Hybris/hexis</i> – dwie ramy obrazu	145
Ironiczność obrazu	149
Imperatyw obrazu („cięcie”)	152
Stadia obrazu	155
Współczesny ikonoklazm	157
Poetyka a taktyka obrazu	162
Obraz – zdarzenie	165
Niebezpieczeństwo fetyszyzacji obrazu	169
Obraz – <i>coniunctio</i> i <i>convenientia</i>	173
ROZDZIAŁ IV. Ilustracja (pułapka nominalizmu)	177
Nadmiarowość ilustracji	180
Kicz a ilustracja – obramowanie	183
<i>Inventio</i> ilustracji – retoryka	186
<i>Illusio</i> ilustracji – erystyka	189
Charakterystyczność ilustracji	192
Ilustracja – zatrzymanie w czasie	195
Fetyszym pojęciowy a funkcja ilustracji	198
ROZDZIAŁ V. Uzmysłowienie (pułapka historyzmu)	203
Matryca form zmysłowości i funkcja wyobraźni	206
Metonimia i współczesny algorytm przedstawienia	209
<i>Topos</i> wspólnoty	213
Zmysłowa funkcja demokracji	216
Paradoksy pragnienia – mimetyzm obiektu	218
Fenomenologia percepcji a kino	221
Dramat uzmysłowienia	224

ROZDZIAŁ VI. Powrót przedstawienia (pułapka decentracji)	229
Przedstawieniowy aspekt systemów społecznych	232
Praca pojęcia (krytyka Hegla)	236
Pożegnanie z mitem zwierciadlanego odbicia	239
<i>Illusio</i> a skończoność przedstawienia	241
Schematyzm wyobraźni – nowa rola estetyki	
Zestaw pierwszy (Kant – Rancière)	244
Władza sądenia – nowa rola reprezentacji	
Zestaw drugi (Peirce – Lyotard)	246
Przedstawienie jako taktyka – nowa rola obrazu	
Zestaw trzeci (Jung – Certeau)	249
Opóźnienie przedstawienia – nowa rola ilustracji	
Zestaw czwarty (Heidegger – Derrida)	251
Empiryzm transcendentálny – nowa rola uzmysłowienia	
Zestaw piąty (Lacan – Deleuze)	253
ROZDZIAŁ VII. Powiększenie – dramat decentracji	257
Bohater – maszyna	262
Dokument (<i>convenientia</i>)	266
Przedstawienie – odwrócenie logiki edukacji	270
<i>Suture</i> – utrzymanie sekwencji (<i>aemulatio</i>)	274
Fazowy charakter przedstawienia	277
<i>Blow up</i> i montaż	280
Dziura (<i>analogia</i>)	283
Podmiot poszukujący sensu (<i>sympatia</i>)	286
Nowy typ doświadczenia estetycznego	289
Przedstawienie jako dystrybucja obrazu	292
PODSUMOWANIE	297
Przedstawienie	298
Reprezentacja – uzmysłowienie	300
Ilustracja – obraz	301
Montaż / <i>blow up</i> / decentracja	302
Zestawy filozofów: linie montażowe pojęć	303
Pułapki przedstawienia	304
Mapa	305
BIBLIOGRAFIA	309
SUMMARY. Traps of Presentation. Philosophy in the Light of Practices of Editing of Notions	321

WPROWADZENIE

Książka ujmuje temat przedstawienia jako wypracowanego przez badaczy stanowiska wobec przedmiotu, które daje się wyrazić (przedstawić) w formie jednolitego, czytelnego, modelowego odwołania. Przedstawienie to zmontowane w jeden obraz idee i pojęcia stanowiące uobecnienie (*se présenter*) sensu. Funkcji montażu nie należy rozumieć dosłownie, tak jak jest ona rozumiana w filmie, lecz wiele operacji przebiega na podobnych zasadach¹.

Jean Baudrillard, tworząc koncepcję poziomów funkcjonowania znaku, odwołuje się do skazanego na porażkę montażu rzeczywistości ze znakami, poczynając już od mitycznego poziomu pierwszego (albo lepiej: zerowego), *sacrum* – bezpośredniego związania znaku z rzeczywistością, kończąc na czwartym poziomie *simulacrum*, gdzie znak sam generuje rzeczywistość, podstawiając się za nią (*presentation – substitution*) jako autoreferencyjny, zredukowany najczęściej do ekonomicznej maszyny wytwarzającej sens. Jest to podstawienie pod rzeczywistość nad-sensu znaku, hiperrzeczywistości symulacji. Pomiedzy tymi granicznymi sytuacjami (zwanymi też etapami reprezentacji) rozgrywają się jeszcze: poziom drugi – przesłanianie rzeczywistości przez znaki, poziom trzeci – maskowanie przez znaki braku związku między nimi a rzeczywistością².

Przedstawienie uobecnia samo siebie. To, co w przedstawieniu ujęte, prezentuje się. Na przykład przedstawienie mitu Edypa przez Zygmunta Freuda zwraca uwagę na skomplikowane relacje w obrębie postaci ukazanych w tragedii Sofoklesa. Jednocześnie przedstawienie utrzymuje się na drugim poziomie symulacji według Baudrillarda, czyli „rzeczywistość kompleksu Edypa” przesłonięta jest opartą na micie historią. Przesłonięcie jest pozytywne, ponieważ wy-

¹ O tym mówi zwłaszcza rozdział VII o *Powiększeniu*.

² Por. M.P. Markowski, *Baudrillard: słownik*, w: J. Baudrillard, *Ameryka*, Warszawa 1998, ss. 189-192.

twarza napięcie między dwiema swoimi warstwami: tym, co się prezentuje (mit Edypa) i odniesieniem (kompleks Edypa). Żadna nie jest bardziej rzeczywista.

Moment, gdy przedstawienie *se présente* się uobecnia, zrywa z mityczną symulacją zerowego stopnia, czyli z porządkiem *sacrum*, gdzie znaki nie mają samodzielnego bytu. To przedstawienie się uobecnia, nie rzeczywistość. Filozofowie zgłaszali roszczenie raczej do uobecnienia rzeczywistości, próbowali udowodnić zerowy stopień symulacji, w pojęciu miała dokonywać się anihilacja idei i kopii, tak jak w ikonie – doskonałym obrazie, który przedstawiał nie tyle świętego, ile reprezentował samą świętość. Dopiero semiotycy w pełni ukazali filozoficzny wymiar znaku jako oparcia dla przedstawienia. Przedstawieniowa rola znaku polega na mediacji z rzeczywistością, jak przypomniał Charles Sanders Peirce, operując znaczeniem starożytnego terminu „kategorii” (z gr. *kategorien* – orzekać), przesuwając ją z miejsca umysłu (podmiotu), gdzie umieścił ją Kant, w stronę znaku, jako formę nie tyle „ujęcia” (w pojęciu, reprezentacji), ile orzekania właśnie. Dlatego przestaje zdumiewać kojarzenie przedstawienia z czymś wtórnym, podczas gdy znaczenie *se presenter* to przejawianie się, jawienie. Ukryte jest tu błędne założenie, że przejawiać się (przedstawiać) musi rzeczywistość. Jednak przedstawienie dotyczy raczej jej przedstawieniowego modelu, co nie znaczy od razu, że idziemy w kierunku Baudrillardowskiej symulacji najwyższego, czwartego stopnia. Właśnie semiotyka pozwala ujmować przedstawienie jako zarazem wtórne (bo to, co się uobecnia, to nie jakaś realność, tylko jej opakowanie w znaki – „koperta”³) i jednocześnie mediujące z rzeczywistością. Przedstawienie wydaje się bliższe podmiotowi (w tym sensie: uwodzące) niż efekt reprezentacji (np. mentalnej, obrazowej), rozumiany jako ekwiwalent poznawanego przedmiotu. Przedstawienie pozwala utrzymać poznanie na poziomie drugim symulacji, który wprawdzie naraża użytkownika języka na zasłonięcia rzeczywistości, ale również na jej odsłonięcia i ujawnienia (jak interpretuje starożytne pojęcie prawdy – *aletheia* – Martin Heidegger) w mediującym żywiole znaku. Dlatego w celu utrzymania myśli na poziomie drugim Baudrillardowskiego procesu reprezentacji, posłużę się założeniami semiotyki, która czyni ze znaku równorzędnego partnera pojęcia i rzeczywistości, nie popadając w graniczne mity symulacji (zerowego stopnia – *sacrum* lub najwyższego – *simulacrum*), że na przykład nadmiar sensu nie pozwala wytworzyć żadnej metody dostępu do rzeczywistości, negując zwłaszcza racjonalność, która zawsze dla filozofii pozostaje punktem odniesienia. Przedstawienie umożliwia taki montaż znaków, który pozostawia zarówno odniesienie do rzeczywistości (ujętej obrazowo), jak i dostęp do uniwersalnego sensu wyrażonego w danym przedstawieniu. Weźmy za przykład przedstawienie mitu Edypa w humanistycie.

³ W nawiązaniu do metafory *Skradzionego listu*.

Nie chodzi o sam mit, lecz tragedię Sofoklesa zinterpretowaną bardzo ogólnie przez Zygmunta Freuda. Przedstawienie zawarte w arcydziele literackim generuje według Freuda nowe ujęcie nieświadomości, tragiczności, psychiczności i ogólnie – zagadki losu ludzkiego. Zmienia też paradygmat psychiatrii i całych nauk medycznych, co ma później wpływ również na nauki humanistyczne. Freud odchodzi od klasycznego leczenia chorych psychicznie, w klinice, farmakologicznie, procedurami zewnętrznymi w stosunku do umysłu. Każdy kontynuator tego przedstawienia musi się odnieść do „paradygmatu” Freuda, nie tylko metody psychoanalizy, ale przede wszystkim do „zagadki Edypa”.

We wprowadzeniu przybliżam rozumienie pojęcia przedstawienia jako montażu pojęć i idei. Prezentując również stanowiska autorów, którzy wyznaczają pięć głównych sposobów rozumienia funkcji przedstawienia, problematyzuję jego wymiar podstawowy: przedstawieniowy (Kant – Rancière), reprezentacyjny (Peirce – Lyotard), obrazowy (Jung – Certeau⁴), ilustracyjny (Heidegger – Derida) i zmysłowy (Lacan – Deleuze).

Wyróżniam przy okazji mechanizmy tytułowych pułapek, które przedstawienie generuje. Dodatkowo mechanizmy te (takie jak idiografizm czy nominalizm) działają w pewnych ramach (aspektach) przedstawienia. Inaczej będzie wyglądać podstęp przedstawienia jako obrazu, a inaczej jako ilustracji. Można zaryzykować tezę, że możemy opisać wielość zasadzek, które stanowią kombinację mechanizmu i ramy jego funkcjonowania.

Przywołując takie nowoczesne stanowiska filozoficzne, jak antyesencjalizm czy nominalizm, oraz aspekty przedstawienia, takie jak wyróżnione przeze mnie cztery główne jego przejawy: uzmysłowienie i reprezentacja na jednym poziomie, ilustracja, obraz i samo przedstawienie *sensu stricto*, dodatkowo tworząc użyteczny podział na trzy podstawowe płaszczyzny języka: dyskurs, przedstawienie i normę, opiszę, jak rozumiem sposób uprawiania filozofii w oparciu o przedstawienie, aby uniknąć jego zasadzek.

Pierwszy rozdział mówi o trudnościach z przedstawieniem, o różnych formach, które kiedyś się z nim wiązały, a teraz już się nie wiążą (takie jak *techné* czy *etos*). Pojawia się tu Hume’owski problem zagubionej ciągłości poznania i różne formy redukcji przedstawienia w historii filozofii. Rozdział drugi rekonstruuje pojęcie reprezentacji, ukazując jego niesynonimiczność z pojęciem przedstawienia i momenty, kiedy reprezentacja stanowi przedstawieniową pułapkę. Łączy się to najczęściej z ideą idiografizmu jako skoncentrowane-

⁴ Badania nad koncepcją Michela de Certeau przeprowadziłam, korzystając ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC/2013/09/B/HS2/01164.

go na opisie jednostkowych faktów (reprezentacji). Rozdział trzeci dotyczy funkcjonowania kategorii obrazu. Napotykamy tutaj wyraźną zasadzkę antyesencjalizmu, którego korzeni szuka się w egzystencjalizmie lub u „mistrzów podejrzeń”. Broniony obraz zaczyna być uważany za zapis indywidualnego doświadczenia, niemający przełożenia na poznanie i epistemologię. Rozdział czwarty mówi o ilustracji i dominującej w tej ramie pułapce nominalizmu, gdy realizm pojęciowy zaczyna się odnosić do jakiejś wybranej ilustracji jako przedstawienia wyczerpującego „charakterystyczność” danego zagadnienia, pojęcia, zjawiska – zgodnie z twierdzeniem nominalistów, że każdemu pojęciu odpowiadają konkretne desygnaty. Rozdział piąty przedstawia uzmysłowienie jako podstęp historyzmu, określonego przez czas, powodującego skupienie badacza na zmienności rzeczywistości. Tutaj wciąż odniesieniem jest filozofia Kanta, nawet ujęta w odbiegające od pierwowzoru *Krytyk* „paradygmaty”. Niebezpieczeństwem może być natomiast upolityczniona filozofia Kanta. Rozdział szósty *Powrót przedstawienia (pułapka decentracji)* mówi o efektach pracy nad kategorią przedstawienia różnych filozofów podejmujących ten temat w XIX i XX wieku (wyjątkiem jest Kant, filozof XVIII-wieczny). W ostatnim rozdziale przywołuję film Antonioniego *Powiększenie*. Rozpatruję go równolegle w dwóch kategoriach – filmowych i filozoficznych. Tytułowe powiększenie staje się przedstawieniem nowego sposobu uprawiania filozofii, nie tylko przez powiększenie (*blow up*), ale też przez rozsądzenie (*blow up*) paradygmatów za pomocą powiększenia. Podsumowanie to zbiór tez i sądów, jakie objawiły mi się po napisaniu książki. Broni ich fakt, że stanowią pewną całość.

Wspólnota badaczy

W poprzedniej mojej książce *Inwazja ikonoklastów. Filozofia przedstawienia Jacques’a Rancière’a* (2012) nie rozróżniam przedstawienia i reprezentacji, skupiam się na ujęciu filozofii przedstawienia jako dziedziny na styku filozofii i sztuki. Przedmiot – filozofia przedstawienia ma niejasno wytyczone granice, ponieważ są nimi filozofia w ogólności i sztuka w ogólności. Przedstawienie mówi o stosunku podmiotu do przedmiotu i odwrotnie, i nigdy nie należy całkowicie do żadnego z nich, wciąż problematyzuje relacje między nimi. Zgodnie z kierunkiem osiągnięcia przez filozofię w historii rozwoju myśli dwóch punktów granicznych (Kartezjański podmiot-punkt [reprezentacja 1] i Hegłowski totalny podmiot-przedmiot [obraz – obiekt]), jawi się pytanie o kształt przedstawienia, z jakim mamy do czynienia dzisiaj.

W *Inwazji ikonoklastów* próbowałam pokazać, czego filozofia uczy się od sztuki modelującej doświadczenie zmysłowe. Tu zajmę się tym samym przed-

miotem badań – „modelem doświadczenia”, ale zawartym w przedstawieniu. Na wstępie trzeba więc odróżnić przedstawienie od reprezentacji. Reprezentacja jest zawsze albo podmiotowa, albo przedmiotowa, a przedstawienie oscyluje między jednym a drugim, jest „ruchem reprezentacji”. Całość namysłu nad przedstawieniem została w *Inwazji ikonoklastów* przefiltrowana przez główne tezy Jacques’a Rancière’a o upolitycznionej zmysłowości, która wpływa na rozumienie roli przedstawienia w kulturze współczesnej. Polityczność to przede wszystkim sprzedaż odbioru rzeczywistości jako odbioru „naturalnego”. Każda pojedyncza zmysłowość ujęta zostaje w karby „naturalnego” widzenia, słyszenia, rozumienia. Tak działa polityka, jej zadaniem jest sprawić, abyśmy widzieli, słyszeli, reprezentowali rzeczywistość w podobny sposób. Każda inność czy mniejszość zostaje albo wchłonięta, albo przeradza się, z czasem, w dominującą większość. Czyli polityka to tworzenie zbiorowego podmiotu odbioru rzeczywistości pod pozorem podmiotu indywidualnego. Stąd wniosek, że sztuka nigdy nie była w tak złej kondycji, jak jest dzisiaj. Każdy może ją zawłaszczyć (jak napisze Roland Barthes w *Wykładzie*, „język zawsze idzie na służbę władzy”⁵, a dziś nawet literatura nie jest wolną sferą języka⁶). Sztuka „ściąga w dół” również filozofię, która próbuje wpływać na doświadczenie myślenia, bez odwołania do modeli zmysłowych, tak jakby myślenie pozwalało się oddzielić od swojego medium lub mówiąc słowami Jacques’a Derridy, krytykującego Platona, jakby pamięć była przypomnieniem bezpośrednim (*anamnesis*), niepotrzebującym śladów. Derrida jednak wpada w antypredstawieniową zasadzkę, ponieważ wywyższa pismo, ruch pisma, nie proces przedstawienia.

Cytuję tutaj zwłaszcza filozofów francuskich II połowy XX wieku, ponieważ oni najmocniej wyeksploatowali założenie strukturalizmu o potrzebie budowania modeli struktur znaczących, na przykład pisma (jak Derrida).

Przedstawienie w *Inwazji ikonoklastów* traktowane było jako coś nam narzuconego, nawet jeśli tym narzucającym miałyby być wolna dziedzina sztuki. Tutaj skupię się na możliwości „przemontowania” tegoż przedstawienia. Proces montażu uruchamiający „maszynę” podmiot – przedmiot jest podstawową funkcją tworzącą przedstawienie, ujmującą je w całość. Stanowiąc indywidualne, scalające operowanie elementami znaczącymi, nie redukuje się tylko do zestawiania, sklepania różnych fragmentów. Montaż opisany w filmoznawstwie, z którego zapożyczę jego rozumienie, zawiera w sobie cały wachlarz operacji pomiędzy podmiotem a przedmiotem (nawet jeżeli przyjąć, że dyktomia ta jest przestarzała, można posłużyć się nią czysto operacyjnie), takich jak: kadrowanie, powtórzenie, zestawienie, powiększenie, zbliżenie, kontra, przyspieszenie, skrót, cięcie, wklejenie.

⁵ R. Barthes, *Wykład*, „Teksty” 1979, nr 5, s. 11.

⁶ Tamże, s. 12.

Posłużę się kilkoma ujęciami funkcji przedstawienia wypracowanymi nie tylko przez poszczególnych myślicieli, lecz w procesie ich wzajemnych odniesień. Podstawowe „linie montażowe” samego pojęcia przedstawienia wyznaczyło mi pięć par myślicieli: Kant – Rancière, Peirce – Lyotard, Jung – Certeau, Heidegger – Derrida, Lacan – Deleuze. O kondycji sztuki najwięcej mówi pierwszy zestaw. Omawiając relację Kant – Rancière podejmuję raz jeszcze refleksję nad formami zmysłowości, czasem i przestrzenią. Kantowski schematyzm wyobraźni, na tych formach oparty, ujęty zostaje jako wzorcowy montaż przedstawienia. Rancière ostrzega jednak, żeby to nie był „montaż do drugiej potęgi” przez „upolitycznienie” myślenia. Widać to zwłaszcza w mediach, w operowaniu obrazem, który uzasadnia częstkowe opinie, porusza emocje, lecz nie wyobraźnię. Problem zarysowany w omówieniu pierwszej pary myślicieli dotyczy najbardziej samej różnicy między pojęciem reprezentacji a przedstawienia. Na linii Peirce – Lyotard pojawia się zagadnienie przejścia od sensu (reprezentacji) do obrazu. Peirce’owskie Trzecie (odtąd specyficzne terminy Peirce’owskiej triady znaku, stanowiące formy orzekania przez znak generowane, zapisywać będę, zgodnie z tradycją, dużą literą) to montaż rzeczywistości z uniwersalnym sensem, a Lyotardowski „idiom” to montaż nieprzystających dyskursów. Mamy tu zderzenie pozytywnego (Peirce) i negatywnego (Lyotard) ujęcia mediacji przedstawienia. Na linii Jung – Certeau dostrzegam problem relacji ilustracji do obrazu. Ilustracja jest zarysem, tutaj nie tyle liczy się całościowe ujęcie, ile ekspozycja najważniejszych punktów, cech. Jungowski archetyp to zarazem całościowy obraz i bardzo precyzyjna ilustracja, to montaż pojedynczej, indywidualnej świadomości (tu i teraz) ze zbiorową (wieczną, kulturową) nieświadomością. Taktyka Certeau jest montażem antysystemowych działań jednostki, która mimo swoich organicznych i sytuacyjnych ram przewyższa obiektywny system. Na linii Heidegger – Derrida rysuje się przejście od uzmysłowienia (śladów) do ilustracji (techniki pisma, zapisu). Heideggerowski „zestaw” można rozumieć jako techniczny montaż rzeczywistości (w tym znaczeniu przedstawienie zgodne jest ze strożnym znaczeniem pojęcia *techne*, a nie nowoczesnym, które Heidegger krytykuje), a Derridowskie ujęcie pisma jako montaż mowy z przedstawieniem, dzięki czemu język nie upada w nieruchomy zapis, lecz pozwala nam odtwarzać znaczenia po różnego rodzaju „śladach”. I ostatni zestaw, Lacan – Deleuze, mówi o relacji uzmysłowienia i przedstawienia. Wchodzimy tu w „zmysłowość” zgodnie z zasadami języka, a nie fizjologii. Lacanowski „węzeł boromejski” to montaż wymiaru symbolicznego, wyobrażeniowego i realnego (ten ostatni dotyczy przeżyć, jak najbardziej somatycznych i zmysłowych) języka, a Deleuzowska „metafora kina” to montaż języka i doświadczenia: obrazu – ruchu – czasu.

Oprócz pięciu głównych zestawów, czyli razem dziesięciu filozofów, ujmujących przedstawienie jako proces poznania, któremu możemy w miarę

dokładnie się przyjrzyć, pojawiają się tu również inni ważni autorzy, zarówno współcześni (tacy jak Barthes, Bourdieu, Foucault, Latour, Luhmann, Łotman, Mitchell, Pareyson), jak i należący do wcześniejszej epoki w filozofii (Dilthey, Hegel, Hume, Kant, Mills, Weber) oraz wielu polskich badaczy wnoszących wiele wartościowych spostrzeżeń i rozwiązań do tych badań. Śmiem nawet twierdzić, że poważna refleksja nad przedstawieniem, czyniąca z niego klucz do zrozumienia współczesnej filozofii, staje się domeną polskiej filozofii i antropologii. Dwa pojęcia – ikonoklazm i montaż wyznaczają przejście od poprzedniej mojej książki do obecnej. Z ikonoklazmu, jako lęku przed obrazami z powodu ich zmieszania z rzeczywistością, możemy się wyzwolić, akceptując funkcję montażu i dostrzegając, jak i gdzie można ją dziś umieszczać, gdzie montaż zamienia się w pozytywność przedstawienia, a gdzie operuje na niebezpiecznych cięciach, skrótach i zestawach pojęć oraz myleniu ich znaczeń.

Wprowadzenie przez przedstawienie

Jesteśmy w sytuacji opisanej w przedstawieniu literackim, w *Skradzionym liście* Edgara Allana Poego. Skradziono list do ważnej osobistości w celu ukrycia jego treści. Powszechna niewiedza o tym, co zawiera list, daje posiadaczowi władzę. Mógł on dokonać kradzieży w sposób oficjalny z racji pełnionej funkcji. Nie znamy zawartości korespondencji na najwyższym szczeblu, więc poszukujemy koperty zaadresowanej do okradzionej osoby. Okazuje się, że ów list znajduje się w mieszkaniu złodzieja, leży w widocznym miejscu, jednak jest zmieniony: przewrócony na lewą stronę i zaadresowany do niego samego.

Pierwsze znaczenie, analogiczne do procesu poznania: w którymś momencie rozwoju myślenia ukryto jego treść przed zwykłym użytkownikiem języka. Ukradziono kopertę, czyli uznano przedstawienie za oczywiste opakowanie wiedzy. Znany jest złodziej. Jest nim nauka dokonująca zagarnięcia wiedzy, w oficjalny sposób, jako zbioru informacji. Ukrywa ona treść pod paradygmatami. I chociaż jej przedstawienie znajduje się „na wierzchu”, potwierdzone licznymi pieczęciami, jest w ten sposób zabezpieczone przed zmianą. Szukamy więc nie przedstawienia, ale przedmiotu, do którego się ono odnosi – istotnej treści myślenia. I to jest błąd. Pułapka. Nigdy bowiem nie poznamy „treści” i nie obalimy władzy przejawiającej się limitowanym przez podmioty nauki do niej dostępem. Bowiem przedstawienie nie tyle odnosi się do przedmiotu, ile do naszej jego konstrukcji. Konstrukcji nie dokonujemy sami. Dlatego Michel Foucault radzi: czytajcie *Przeciw metodzie* Feyerabenda⁷. A Paul Karl Feyerabend

⁷ M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, Warszawa 2014, s. 97.

w tejże książce woła: czytajcie *Strukturę rewolucji naukowych* Thomasa Samuela Kuhna⁸.

Kuhn, fizyk z wykształcenia, filozof nauki z powołania, jest autorem pojęcia paradygmatu naukowego. Paradygmat w nauce mógłby być odpowiednikiem przedstawienia w humanistyce. To uznane osiągnięcie naukowe, które rodzi modelowe problemy do rozwiązania, stanowi „przedmiot dalszego uszczegółowienia i uściślenia w nowych lub trudniejszych warunkach”⁹. Umożliwia zawiązanie się wspólnoty naukowej. Gdy uczeni za podstawę badań uznają jakiś paradygmat, są wtedy wierni określonej tradycji badawczej. Naukę wyrosłą wokół takiej tradycji Kuhn nazywa „normalną” lub „dojrzałą”. W epoce przedparadygmatycznej naukowcy działają chaotycznie, w sposób przypadkowy, ich działania nie wydają się nakierowane na żaden szczególny cel. Wielość interpretacji zanika, gdy jedna ze szkół zdobywa dominację, wyznaczając jednocześnie paradygmat dla dalszej działalności naukowej. Przyjęcie paradygmatu pozwala na uszczegółowienie badań i ich specjalizację, ale zarazem odsuwa „nowość” i możliwość zmiany paradygmatu. Tu jest rola dla filozofii, która nie ogranicza się do rozwiązywania łamigłówek, do czego, według Kuhna, ogranicza się nauka normalna.

Ważną rolę odgrywa tutaj charakter kształcenia. Uczni nigdy nie przyswajają sobie pojęć, teorii i praw w sposób abstrakcyjny, tj. poznając reguły, lecz przez ich zastosowanie do rozwiązywania konkretnych problemów. Kuhn powołuje się również na koncepcję „wiedzy milczącej” Michaela Polanyiego¹⁰, którą zdobywa się w praktyce. Według Polanyiego, a wbrew Wittgensteinowi, możemy wiedzieć więcej, niż jesteśmy w stanie wypowiedzieć. Jest to tak zwana wiedza *know-how* (tzn. wiedzieć jak), odróżnialna od *know-what* (o faktach) i od *know-why* (wiedza naukowa) czy *know-who* (wiedza o relacjach społecznych). Dlatego też, zdaniem Kuhna, pomimo swej niezaprzeczalnej wiedzy *know-why* i umiejętności, uczeni nie mają lepszych podstaw wiedzy niż laicy¹¹. Kuhn opisuje, jak dziecko uczy się używać słowa „mama”, ucząc się nie tylko, kto nią jest, ale czym jest np. kobiecość w odróżnieniu od męskości¹². Zanim więc dojdziemy do paradygmatu, mamy widzialną treść, a właściwie jej ogromny, słabo zróżnicowany obszar.

Wracając do opowiadania Poego – jeżeli szukamy jakiegoś przedmiotu (listu/litery – pojęcia), to nigdy nie ma on jasno określonego miejsca (znaczenia – przedstawienia). Jednak jeżeli właśnie dlatego, że nie ma on jasno określonego

⁸ P.K. Feyerabend, *Przeciw metodzie*, Wrocław 2001, s. 38.

⁹ T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, Warszawa 2001, s. 54.

¹⁰ Tamże, s. 330.

¹¹ Tamże, s. 225.

¹² Tamże.

znaczenia, rezygnujemy z poszukiwania przedmiotowego odniesienia, pozostajemy jak Kartezjusz na fenomenologicznym poziomie idei, reprezentacji, która ma tendencję oddalania niezaangażowanego w świat, myślącego o samym sobie „ja” od przedmiotu myślenia. To pierwsza trudność filozofii – konstrukcja podmiotu poza przedstawieniem. I druga trudność: przedmiot badania. Nawet jeżeli skonstruujemy znaczenie, czyli odniesienie jakiegoś badanego przedmiotu, w sposób jasny i komunikatywny, dobrze zakreślimy jego granice (obraz), zawsze znajdzie się ktoś, kto owo znaczenie potrafi przemieścić i na nowo ukryć. Żyjemy w świecie walki o władzę. Mechanizmom władzy poddana jest przede wszystkim wiedza. Ale nie ma prostej możliwości montażu (zestawienia) tych kategorii: wiedza – władza. I wreszcie, trzecia trudność, dotycząca samego przedstawienia. Zwłaszcza wtedy, gdy znaczenie leży w zbyt widocznym miejscu, jest ono uchwytnie tylko dla tych, którzy wiedzą, czego szukać, którzy zbudowali przedstawienie poszukiwanej rzeczy, czyli umieścili ją w „dobrym” (bo płodnym dla myślenia) kontekście. Tak jak na przykład umieszcza samą wiedzę Michel Foucault: nie w stanowisku, przy którym się trwa, nie w spójnym systemie, lecz w przedstawieniu, które jest w ruchu, które tworzy jej trajektorię, a zwłaszcza ukazuje przejścia, a nawet przeskoki między modalnościami systemów – czy to systemów rzeczywistości, czy mentalnych, poznawczych¹³. Nie znaczy to, że całe poznanie jest zmienne i niestałe. Przedstawienie pozwala odtworzyć jego wykres, pozwala też posłużyć się cudzym przedstawieniem i umieszczając w nim swoje pojęcia, uczynić z niego paradygmat (jak Foucault, analizując obraz *Panny dworskiej* Velázqueza czy mit Edypa). Przedstawienie buduje się przez montaż często niewspółmiernych systemów znaczących, nie pozostawiając ich tylko na poziomie ilustracji czy obrazu, zachowując ich strukturalną żywotność.

Relacje wiedza – władza

Błędem jest np. interpretacja znanej figury „wiedzy – władzy” Foucaulta, z myśl-nikiem odczytywanym jako znak równości, pisze Cezary Rudnicki¹⁴. Tu mamy zbyt szybkie przejście od przedstawienia do paradygmatu. Dlatego trzeba łamać wszelkie linie stanowiące bezpośrednie odnośniki, łagodne przejścia między pojęciami, trzeba ukazać nieciągłość (poznania) w ciągłości (myślenia). Foucault proponuje badanie szczególnych procedur wydobywania wiedzy, którą

¹³ M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, dz. cyt., s. 93.

¹⁴ C. Rudnicki, Recenzja „Rządzenie żywymi”, „Machina”, 6 grudnia, 2014, <https://machina-mysli.wordpress.com/2014/12/06/michel-foucault-rzadzenie-zywyymi-recenzja/> [4.12.2015].

ostatecznie uznajemy za prawdziwą. Te procedury przedstawienia Foucault określa słowem zapożyczonym od Heraklidesa: aleturgia. To:

zespół możliwych werbalnych lub niewerbalnych procedur, za pomocą których wydobywamy na światło dzienne to, co – w opozycji do fałszu, tego, co ukryte, niewypowiadalne, nieprzewidywalne, zapomniane – uznajemy za prawdę¹⁵.

Przedstawienie to aleturgia procedur wypracowywanych w relacjach z innymi podmiotami, które mają inny dostęp do wspólnego przedmiotu poznania. Tylko na drodze wzajemnego tropienia, gdy uwzględnimy przecięcia linii naszych poszukiwań i różnego rodzaju wylaniające się metafory-figury, które w trakcie się pojawiają, będziemy mogli osiągnąć wspólne pole badań i skonstruować przedstawienie, płodne dla myślenia i pozwalające wydobywać określone przedmioty poznania, nawet te niezwiązane bezpośrednio z przedstawieniem.

Jacques Lacan w swoim *Seminarium o „Skradzionym liście”* z 1955 roku¹⁶ w pełni wykorzystał językową dwuznaczność tytułu opowiadania we francuskim brzmieniu *La Lettre volée*. To nie tylko skradziony list, lecz litera w przelocie. Przedstawienie Lacana odnosi się do *Poza zasadą przyjemności* Zygmunta Freuda. To, co znajduje się poza tą zasadą, to śmierć. Zarazem stanowi ona regułę zewnętrzną dla zasady przyjemności, regułę powtarzania. Dupin – detektyw nie pierwszy raz występuje w tej roli, mimo że nie jest detektywem zawodowym. On uczy się na powtórzeniach. Pielęgniuje je, jak przeszły zatarg z ministrem (złodziejem), który daje mu siłę rozwiązać zagadkę ukrycia listu. Lacan odwołuje się do filozofii Søren Kierkegaarda i jego rozróżnienia na wspomnienie i powtórzenie. Wspomnienie jest pasywne, a powtórzenie pozytywne, może odwrócić śmierć zawartą w symbolu – definitywnej zewnętrznej jedności, redukcji do jednej rzeczy – desygnatu. Relacja wyobrażeniowa na nowo ucieleśnia symbol i angażuje nie-wiedzących i nie-widzących tak, że ktoś w końcu odkrywa mechanizm ukrywania obiektu pragnienia, który jest zawsze wspólny (gdyby był indywidualny – byłby fetyszem lub zwykłą rzeczą). Odkrywa mechanizm, pozostawiając obiekt obiektem pragnienia, a nie zamieniając go w rzecz lub złudzenie (nic). Pustkę (nic) stanowi raczej symboliczność działań policji, która może być metaforą złego użycia języka, przez dwutorowy proces nieskończonego odsyłania (negatywne powtórzenie, które nie pozwala się zakotwiczyć w żadnym znaczącym) i redukcji (do jakiegoś jednego znaczącego, a to zawsze ostatecznie naraża na śmierć, np. sensu czy pragnienia). Litera ma krążyć, aby pragnienie motywowało nas do działania, ale nie ma się zamieniać w jakiś

¹⁵ M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, dz. cyt., s. 27.

¹⁶ J. Lacan, *La lettre volée*, <http://staferla.free.fr/Lacan/La%20lettre%20volee.pdf> [15.12.2015].

początek czy koniec. Dopóki krąży, umożliwia zaangażowanie w grę, gdzie mamy do czynienia z prawdziwymi, wartościowymi stawkami – zwycięstwo mentalne, miłość, praca, twórczość¹⁷.

Chociaż Martin Heidegger nie skomentował opowiadania Poego, Rudolf Bernet zastanawia się, jakby wyglądała jego interpretacja, skoro uznaje on za kluczową w dochodzeniu do prawdy rolę tajemnicy. Prawda to *aletheia*, *décèlement*, *Unverborgenheit* – ujawnienie, nieskrytość. Heidegger uznaje za istotę wszystkich rzeczy element tajemnicy. Ukrycie jest składnikiem prawdy, charakteryzującym głęboką jej dwuznaczność, ponieważ nie należy do jej istoty, jest prostą konsekwencją jej niecałkowitego odkrycia. Jeżeli coś się ujawnia, prezentuje, w zapomnienie idzie coś innego. W przeciwieństwie do myślicieli nowoczesnych, starożytni nie w tajemnicy widzieli zagrożenie dla prawdy, ale w jej ukryciu, podkreśla Bernet. Jest zatem ważne, aby nie mylić ujawnienia (*Unverborgenheit*) prawdy z drugą stroną, czyli tym, co przy okazji ujawnienia się ukrywa – ze skryciem (w miejscu bardzo niedostępnym – *Verborgenheit*), z ukryciem jako niedostępnością tajemnicy (*Verbergung*), z maskowaniem przez przesuwanie z jednego miejsca na drugie (*Verstellen*), zniekształcaniem (*Entstellen*) lub zatajeniem przez całkowite ukrycie w miejscu, gdzie brak jest dostępu światła (*Verhehlen*). Wszystkie rodzaje zakrycia utrudniają manifestację prawdy (*Unverborgenheit*), chociaż czynią to na różne sposoby¹⁸.

Prawda (o skradzionym liście) dla detektywa jest odkryta, ponieważ bierze on pod uwagę przedstawienie, czyli cały świat otaczający (*Umwelt*) poszukiwany przedmiot, rezydencję złodzieja i jego charakter. Skomplikowane *Umwelt* kontrastuje z prostotą wyglądu skradzionego listu. To jest właśnie *aletheia*, która odkrywa się na wierzchu różnych masek i zniekształceń. Poe przypomina nam, konkluduje Bernet, że wszyscy jesteśmy złodziejami symbolicznych znaczących i zachęca nas, by nie przypisywać sobie przez ujawnienie odkrytej (z natury) prawdy całego bogactwa tajemniczego skarbu naszej kultury¹⁹.

Możemy szukać przedmiotu (listu/litery) jak policja w fikcji Poego, badając potencjalną przestrzeń jego (jej) ukrycia cal po calu, lub jak detektyw, zaczynając od zbudowania przedstawienia, czyli modelu miejsca, w którym niepodobny już do siebie przedmiot poszukiwań (list/litera) może zostać odnaleziony. Warto dokonać jeszcze innego zabiegu, zanim przystąpimy do śledztwa – zabiegu

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Odczytania etymologiczne terminologii niemieckojęzycznej oparto na *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm*, wydanie online, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/> [1.02.2016], szczegółowe konsultacje tego najbardziej miarodajnego źródła w języku niemieckim – dr Małgorzata Grzywacz (UAM).

¹⁹ Por. R. Bernet, *Le secret selon Heidegger et «La lettre volée» de Poe*, <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2005-3-page-379.htm> [6.12.2015].

powiększenia²⁰ (*blow up*), w znaczeniu znalezienia właściwego dystansu do badanej rzeczywistości. Może nam wprawdzie owo powiększenie rozsądzić (*blow up*) badany przedmiot, lecz zysk będzie niepomiarowo wyższy z poznania go w ten sposób niż w inny.

Zalóżmy bowiem, że poszukiwany (w fikcji Poe'go) list nie jest żadnym znaczącym listem (adresat nie zdążył go przeczytać, być może oczekiwał innego listu). Może niewiedza daje złodziejowi największą władzę. Wygraliśmy jednak pojedynek ze złodziejem, odbierając mu list, zburzyliśmy jego przedstawienie władzy, odebraliśmy mu wiedzę o naszej niewiedzy. Po prostu odebraliśmy mu złodziejską władzę, opartą na złamaniu społecznej normy, a nie na dostępie do wiedzy. *Seminarium o „Skradzionym liście”* Lacana przedstawia sposób postępowania detektywa jako możliwość budowania nowej serii poznawczej, operującej innym „centrum”.

Jacques Lacan wykazał istnienie dwóch serii w opowiadaniu Edgara A. Poe'go. Seria pierwsza: król niedostrzegający kompromitującego listu do jego żony; królowa odczuwająca ulgę, że udało jej się ukryć list właśnie w ten sposób, że pozostawiła go w widocznym miejscu; minister, który wszystko widzi i wykrada list. Seria druga: policja nieznajdująca niczego u ministra; minister, który ma sprytny pomysł pozostawienia listu na widoku, by tym skuteczniej go ukryć; Auguste Dupin, który przejrzał wszystko i odzyskał list. Oczywiście jest, że serie dzielą większe lub mniejsze różnice, bardzo wielkie u pewnych autorów i bardzo nieznaczne u takich, którzy wprowadzają nieskończenie drobne, różniczkowe, choć przez to nie mniej skuteczne wariacje. Jasne jest także, że relację między seriami, a więc powiązanie serii znaczącej ze znaczoną, można ustanowić najprostszym ze sposobów, przez pociągnięcie dalej opowieści, podobieństwo sytuacji, tożsamość bohaterów. Ale wszystko to jest nieistotne. Istota rzeczy ukazuje się dopiero wówczas, gdy małe lub też większe różnice przeważają nad podobieństwami, kiedy uzyskują pierwszeństwo, a więc kiedy obie najzupełniej odrębne historie rozwijają się równoległe i równocześnie, gdy tożsamość bohaterów staje się coraz bardziej chwiejna i niedookreślona²¹.

Przedstawienie znajduje nowe centrum myśli poza planem dyskursu, przedstawienia samego i normy, likwidującymi żywioł różnicy, którym żywi się przedstawienie, mnożąc w nieskończoność (po linii kłacza) interpretacje, oddając jednak do dyspozycji swój „idiolekt”, zapisując go w samym przedstawieniu, a nie w podmiocie poznającym²².

²⁰ Dlatego ostatecznie czynię film Antonioniego *Blow-up* główną metaforą-przedstawieniem tej książki.

²¹ G. Deleuze, *Logika sensu*, Warszawa 2011, ss. 64-65.

²² Wątek zostanie rozwinięty w rozdz. I *Przedstawienie a edukacja*.

Pojęcie przedstawienia

Pojęcie przedstawienia skupia uwagę na wtórnej konstrukcji sensu, za pośredniczonej przez obrazy, ilustracje, ramy, powiększenia, zestawy itp. (ang. *presentation* – przedłożenie; franc. *la présentation* – prezentacja, ukazanie, uobecnienie), a funkcja reprezentacji dotyczy szczególnie odzwierciedlenia, jest bardziej bezpośrednim, mimo przedrostka *re-*, istotowym opisem jakiegoś sensu (ang. *representation* – podobizna, opis, zastępstwo; franc. *la représentation* – wyobrażenie, odbicie, odzwierciedlenie).

Przed wszystkim pojęcie przedstawienia uważane jest za synonim pojęcia reprezentacja, co uważam, używając określenia Jerzego Pelca, obecnie za „szkodliwą równoznaczność”²³. Na przykład Agata Maksimowska w artykule pt. *Kryzys reprezentacji. O niemożliwym przedstawieniu rzeczywistości i urzeczywistnionych przedstawieniach* zestawia te pojęcia na zasadzie rozróżnienia przywołania (przedstawienie) i zastępowania, np. poprzez idee w umyśle (reprezentacja):

Już w samym słowie „reprezentacja” ukazuje się nam funkcjonalna dwoistość tego pojęcia. Jest to zarazem „re-prezentacja”, czyli ponowne uobecnienie rzeczy, jak i „reprezentacja”, czyli przedstawienie rzeczy (a nawet, co najlepiej widać w przypadku reprezentacji politycznych, jej przedstawicielstwo). Powtórne uczynienie rzeczy obecną Paul Ricoeur łączy z operacją przypominania, wskazując jednak na drugi aspekt tej operacji – wytworzenie idei danej rzeczy w umyśle. Z jednej strony chodzi tu bowiem o przywołanie rzeczy nieobecnej (np. minionej) za pośrednictwem jej „reprezentanta”, „przedstawiciela”, który ją zastępuje, a z drugiej strony o zakrycie operacji zastępowania przez podkreślenie obecności rzeczy zastępującej, która zaczyna wypierać rzeczywistość rzeczy reprezentowanej²⁴.

Przytaczane znaczenie (funkcjonalnej dwoistości) pojęcia reprezentacji autorka opiera na zagadnieniach językowych. Reprezentacja – reprezentant – reprezentowanie to analogicznie: zjawisko/akt – wykonawca – czynność/działanie²⁵. Analiza pojęć od strony językowej każe pogłębić wątpliwości wynikające z utożsamiania pojęć reprezentacji i przedstawienia. Powołując się na słownik Doroszewskiego²⁶, jeśli interpretujemy słowo „reprezentacja” jako derywat od

²³ J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984, ss. 10-12.

²⁴ A. Maksimowska, *Kryzys reprezentacji. O niemożliwym przedstawieniu rzeczywistości i urzeczywistnionych przedstawieniach*, http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/4631/Strony%20od%20antropolog_wobec_ost-7_Maksimowska.pdf, s. 77 [20.01.2016].

²⁵ Konsultacje językoznawcze z p. Ewelina Woźniak-Wrzesińską, studentką IV roku MI-SHiS o kierunku wiodącym filologia polska ze ścieżką językoznawczą.

²⁶ *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, <http://www.sjpd.pwn.pl/haslo/prezentacja/> [25.01.2016].

podstawy: „prezentacja” i formantu prefiksального „re”, mamy – zgodnie z tym, co pisze Maksimowska: re + prezentacja. Prezentacja w pierwszym znaczeniu to: przedstawienie kogoś, zapoznanie, w drugim znaczeniu – pokazanie, ujawnienie, wystawienie czegoś na widok publiczny. W ujęciu pragmalingwistycznym, w obu przypadkach mamy więc: subiekta, który z pomocą (pierwsze znaczenie)/ za pomocą (drugie znaczenie) obiektu dokonuje przedstawienia, pokazania, ujawnienia tegoż obiektu (nie idei) subiektowi – odbiorcy. Dodając zaś prefiks „re”, podkreślamy nie tylko ponowienie zjawiska, ale i jego powtarzalność. Dodatkowo, istotne różnice między „reprezentacją” a „prezentacją” (przedstawieniem) można uchwycić, gdy formy rzeczownikowe zastąpimy czasownikowymi. Mamy więc: prezentować – czynność duratywna (trwająca jakiś czas) i reprezentować – czynność frekwentatywna (wielokrotna). Włączenie do tych rozważań – zgodnie z teorią Maksimowskiej – reprezentanta przekierowuje zainteresowanie pojęciem z pragmalingwistyki do semiotyki. I tutaj może dojść do „zastąpienia” obiektu przez ideę, przeniesienia procesu ze sfery rzeczywistości do sfery mentalnej²⁷. „Reprezentant” przywołujący rzecz nieobecną, w funkcji „przedstawiciela”, ujęty został przez Maksimowską w cudzysłów. Gdyby odnieść to słowo do Peirce’owskiego reprezentamenu (znaku rzeczy), to reprezentacja mogłaby dotyczyć Drugiego poziomu u Peirce’a, a przedstawienie Trzeciego, wyższego, gdzie uruchamiamy symbol w znaczeniu utrwalonego i uzasadnionego powiązania rzeczy ze znakiem. Pewne jest, że w zależności od punktu widzenia – sprawa nie wydaje się tak prosta, co podkreśla sama autorka ważnego tekstu o kryzysie reprezentacji. Filozoficzne utożsamienie pojęć reprezentacji i przedstawienia możliwe jest na terenie wielu teorii, ale już sama Maksimowska pod koniec swojego artykułu zauważa:

W tym wypadku kryzys reprezentacji nie tylko wiąże się z impasem epistemologicznym czy wymogiem etycznym, lecz ujawnia swój bardzo aktualny wymiar polityczny. To zwrot od przedstawiania – uobecniania – zastępowania do reprezentacyjnej cechy przedstawicielstwa. To założenie o możliwości aktywnej, jawnej identyfikacji z reprezentującą nas tożsamością, w której się rozpoznajemy²⁸.

Czym innym jest więc tradycyjny kryzys reprezentacji, z którym filozofia zmagала się zawsze, a czym innym kryzys przedstawicielstwa, związany z kulturową traumą Holocaustu, przezwyciężoną według Maksimowskiej pozytywnym przedstawieniem „nowej” tożsamości politycznej współczesnego podmiotu. Kryzys reprezentacji wynika z podwójnego paradoksalnego filozoficznego gestu (kartezyjańsko-kantowskiego), z ponownego utożsamienia tych pojęć (Karte-

²⁷ Konsultacje językoznawcze z p. Ewelina Woźniak-Wrzesińską.

²⁸ A. Maksimowska, *Kryzys reprezentacji...*, dz. cyt., s. 87.

zjusz), zarazem nadając wyższą rangę pojęciu reprezentacji (Kant). Na ten ważny aspekt różnicy zwraca uwagę zwłaszcza Gilles Deleuze, dlatego Michał Herer – mimo wyeksponowania krytyki przedstawienia/reprezentacji – proponuje nazwać jego sposób uprawiania filozofii filozofią przedstawienia, pozostającą poza „przedstawieniowym dogmatyzmem”, w dużej mierze warunkowanym semantycznym utożsamieniem tych dwóch pojęć, zwłaszcza na gruncie teorii obrazu jako zarówno reprezentującego, jak i prezentującego treści.

Deleuze polemizując z tą teorią, rozwijaną na gruncie fenomenologii, przeciwstawia jej swoją noologię – połączenie filozofii transcendentalnej (pokantowskiej) z psychoanalizą o zacięciu lingwistycznym (głównie Lacanowską). „Przyglądając się pozytywnym postulatom noologicznym Deleuze’a, trudno nie spostrzec, iż sam myśliciel swoje zadanie formułował zgola inaczej. Idzie nie tyle o nowy obraz, co o zniesienie obrazu jako takiego”²⁹. Deleuze krytykuje proste połączenie kategorii obrazu i przedstawienia, w *Różnicy i powtórzeniu* pisze o potrzebie rewolucji w teorii obrazu, opartej na tradycji sceptyków, którzy dokonali wywyższenia figur nad pojęciami, co doprowadziło zdaniem Deleuze’a do „dogmatyzmu” w filozofii przedstawienia, a w efekcie do utożsamienia jej z myśleniem zdroworozsądkowym.

Wyobrażamy sobie myślenie jako coś, co rozgrywa się „w ludzkiej głowie”, która snuje refleksje mniej lub bardziej zgodne z tym, co „na zewnątrz” niej. [...] „Wszyscy wiedzą, nikt nie może zaprzeczyć” – to forma przedstawienia i dyskurs tego, kto przedstawia³⁰.

Filozofia przedstawienia to inna nazwa filozofii zdroworozsądkowej, z czym nie zgadzają się odnowiciele tejże, tacy jak sam Deleuze. Przywołuje różnych podobnie myślących autorów, m.in. Fiodora Dostojewskiego, który w *Notatkach z podziemia* dokonuje przewrotu w rozumieniu fikcji. W *Logice sensu* Deleuze powołuje się na *Alicję w krainie czarów* Lewisa Carrolla, która jest wielokrotnie zakodowanymi zaślubinami języka z nieświadomością i ratuje figury oraz rodzące je przedstawienia przed zdrowym rozsądkiem zwykłego oglądania i opisywania czegoś w stosunku do nas zewnętrznego.

Trzeba – eksperymentalnie – unieważnić wszelkie obrazy wraz ze wszystkim, co one dogmatycznie zakładają. Na tym polega rewolucja abstrakcyjna w filozofii – na zdekonizowaniu figur, które wtłaczały myśl w dogmatyzm zdrowego rozsądku³¹.

²⁹ M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Kraków 2006, s. 207.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 208.

W filozofii wygrywa abstrakcja, której nie da się zobrazować, jednak trzeba znaleźć jakąś formę jej przedstawiania. Deleuze nazywa ją problematyzacją, ja – montażem pojęć.

Nowy, abstrakcyjny obraz myśli sugeruje zupełnie inną relację; dwie strony artykułują się w obrębie neutralnego pola transcendentalnego, które zawsze posiada charakter problematyczny. Spotkanie myśli i bytu nie polega na rozpoznaniu, lecz na konfrontacji z problemem jako takim³².

Abstrakcja każe bezustannie korygować nieprecyzyjne przedstawienia, przede wszystkim oczyszczać je z figur zdrowego rozsądku. To „sam problem jako forma immanencji zawsze posiada stronę fizyczną i »mysłową«”³³. W filozofii przedstawienia tym, co najbardziej przeszkadza myśleniu, są figury zdrowego rozsądku. Dlatego „(z)adanie myślenia polega na dotarciu do procesów genetycznych i na zarysowaniu problemów, które byłyby w stanie oddać rzeczywistą złożoność owych procesów”³⁴. Figury zdrowego rozsądku zakorzeniają się w nieoczyszczonej filozoficznie zmysłowości, dlatego to ją pierwszą trzeba zdaniem Deleuze’a poddać obróbce filozoficznej, co autor czyni zwłaszcza w *Logice sensu*.

To dlatego myśl zakładająca obraz dogmatyczny nigdy się z niczym nie spotyka – odnajduje zawsze jedynie to, co sama założyła, powracając wciąż formę Tego Samego. To dlatego przedstawienie w gruncie rzeczy pozostaje całkowicie bezmyślne. Myślenie wymaga swoistej ascezy, doświadczenia, w którym zmysłowość zetknęłaby się ze swoim przedmiotem, całkowicie oczyszczonym, różniącym się w najwyższym stopniu od przedmiotów wszystkich innych władz³⁵.

Doświadczenie oczyszczone Deleuze nazywa za Kantem „transcendentnym”, „transcenduje ono domenę zmysłu wspólnego, zdrowego rozsądku i rozpoznania”³⁶ i jest – tu Deleuze idzie dalej niż Kant w rozumieniu „transcendentalności” – użyteczne, sięga genezy poznania, jest jego przedstawieniem.

Rozstęp w tożsamości filozoficznej

Filozofia pogłębia rozstęp między „bierną” i „aktywną” stroną pojęcia. Przedstawienie zasypuje ten rozstęp w podwójnym sensie, gdyż spełnia dwa zadania: montaż (pojęć) i odesłanie (do innych pojęć). Można je odnieść do semiotyczne-

³² Tamże, s. 209.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 210.

³⁵ Tamże, s. 221.

³⁶ Tamże.

go mechanizmu kultury, która zawsze opiera się według Jurija Łotmana i Borysa Uspieńskiego na dwóch planach: planie wyrażania i planie treści. Wyrażanie koncentruje nas na pytaniu „jak to się nazywa”, a treść na pytaniu „co to jest?”³⁷ W planie wyrażania dominuje intensja, w planie treści ekspansja, nie tylko znaczenia, lecz całej kultury nadającej znaczeniu moc.

Montaż dotyczy zagadnień wyrażania, ma wymiar indywidualny (autor zdradza, jak jest skonstruowana wypowiedź) i obrazowy (stanowi pewną widzialną całość, zakotwicza się nie tylko w metafory, obrazach, figurach, pojęciach, lecz przede wszystkim w przedstawionych relacjach między tymi elementami). Przedstawienie odsyła też do kolejnych autorów ujmujących strukturę wyobrażeń, ukazujących jej montaż. Przedstawienie umożliwia filozofowanie, lecz w aspekcie obrazowym wydaje się od niego oddalać, ponieważ wyboru elementów dokonuje się arbitralnie. Dlatego jest ono często przez filozofów ukrywane, co doprowadza do tego, że odkryte później, może rozsadzić teorię czy pojęcie. Takie rozumienie przedstawienia odkrywa m.in. Jacques Derrida na marginesach filozofii, która zwieńczona tympanonem twórców, krytyce podlega dopiero na swoich granicach, ściśle łączących się z przedstawieniowym charakterem myślenia. Żeby nie nadużywać słowa *représentation*, Derrida wykorzystuje greckie słowo *tympanon* (w pierwszej chwili rozumiane jako element architektoniczny, najczęściej wypełniony postaciami, oznaczające również bęben lub patos mówcy, dotyczące teatru i przemówień, podkreślające doniosłość mowy). Słowo *tympanum* francuszczyzna zachowuje jako *tympaniser* – grać na bębenku, ale też krytykować³⁸. Derrida odbudowuje zmysłowy potencjał tego pojęcia dla ukazania specyfiki współczesnej krytyki filozofii z pozycji przedstawienia. Krytyka przez przedstawienie ma mocne działanie, jest jak uderzenie w bęben, przywraca pozytywny aspekt *pathosu*. Nie jest to to samo *représentation*, o którym pisał Kant. *Tympanum* to „rozstęp w tożsamości filozoficznej” przyrównany przez Derridę do koperty chroniącej prawdę i nadającej jej tożsamość³⁹.

Deleuze pisze o Kantowskich czystych formach naoczności czy też zmysłowości, czasie i przestrzeni, jako redukcji przedstawienia *apriori*. Sama naoczność rozumiana jest jako przedstawienie tożsame z reprezentacją (*re-présentation*), jedność (czas) i aktywność (przestrzeń) odróżnia tę formę od biernej zmysłowości.

³⁷ Por. J. Łotman i B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975.

³⁸ J. Margański, przypis tłumacza do: J. Derrida, *Tympanum*, w: tegoż, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, s. 7.

³⁹ J. Derrida, *Tympanum*, w: tegoż, *Marginesy filozofii*, dz. cyt., s. 16.

W przedstawieniu liczy się przedrostek: *re-présentation*, przedstawienie implikuje aktywne powtórzenie tego, co się przedstawia (*se présente*), a zatem aktywność i jedność odróżniające się od bierności i różnorodności właściwych zmysłowości jako takiej. Z tego względu nie potrzeba już określać poznania jako syntezy przedstawień. Samo przedstawienie (*re-présentation*) określa się jako poznanie, czyli jako synteza tego, co się przedstawia (*se présente*)⁴⁰.

Aktywność wyobraźni wyrażona w formach zmysłowości bliska jest funkcjom montażu (czas) i odsyłania (przestrzeń), o czym Deleuze będzie pisał w późniejszych swoich książkach. U Kanta

synteza ujmowana w swej aktywności odsyła do wyobraźni; w swej jedności – do intelektu; w swej całości – do rozumu. Mamy zatem trzy aktywne władze, które wchodzą w syntezę, które jednak są również źródłami przedstawień właściwych, jeśli wziąć pod uwagę jedną z nich w stosunku do drugiej: wyobraźnia, intelekt, rozum. Nasza konstytucja sprawia, że mamy jedną władzę receptywną i trzy władze aktywne⁴¹.

Przedstawienie łączy bierne zmysły z wyobraźnią, a więc również intelektem i rozumem.

Pojęcie przedstawienia najjaśniej na polskim gruncie wyklada według mnie Marek J. Siemek. Odnosi się głównie do *Słów i rzeczy* Michela Foucaulta, a zwłaszcza do jego analizy obrazu *Dwór (Panny dworskie)*, ale zaznacza, że podwalin pojęcia szukać trzeba u Kartezjusza, w jego modelu intuicji. Intuicja to reguły naocznej kontroli całego pola świadomości. Najprostsze, pozwalające się ująć jasno i wyraźnie składniki rzeczywistości to dzięki intuicji podstawowe jednostki myślenia, zarazem natychmiast ustanawiające zewnętrżność przedmiotu⁴². Na tym polega nowożytna teoria poznania – na myśleniu jako przedstawianiu. To podstawowa aktywność podmiotu poznającego – budowa przedstawienia⁴³. Przedstawienie jest zarówno bierne (jako zewnętrzne), jak i aktywne (jako budowane świadomie), oddaje to bardzo dobrze zdaniem Siemka niemieckie *Vorstellung*. Aktywność *stellen* – stawiania opisuje podwójną rolę świadomości, wychodzącej z siebie i do siebie powracającej. Nie odbywa się to jednak jak w zwierciadle, ponieważ w przedstawieniu istotniejsze jest być może to, czego nie widać, coś, co się ledwie zarysowuje, może stanowić ogniskową, potrzebną dla ustawienia ostrości obrazu. Ognisko to miejsce najostrejszego

⁴⁰ G. Deleuze, *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz*, Gdańsk 1999, s. 18.

⁴¹ Tamże, ss. 18-19.

⁴² M.J. Siemek, *Wykłady z filozofii nowoczesności*, Warszawa 2012, s. 334.

⁴³ Tamże, s. 335.

widzenia obserwowanego obiektu. Nie musi się ono znajdować w miejscu obserwacji.

Świadomość, która w ten sposób ustanawia przedmiot swojego przedstawienia, od początku uwikłana jest w tę podwójną aktywność: z jednej strony wychodzenia z siebie, z drugiej refleksyjnego do siebie powracania. *Repraesentatio*, przedstawienie wiąże się z *reflexio*, czyli z ruchem powracania do siebie, z czynnością czy aktem działania zawróconego, aktywności odbitej. Nieprzypadkowo ta metafora zwierciadła odgrywa tak wielką rolę w myśli i kulturze siedemnastego i osiemnastego wieku.

Najpiękniej dialektykę przedstawiania jako odzwierciedlania i systemu zwierciadlanych odbić-refleksji opisał kiedyś Michel Foucault, wybitny francuski filozof, który, jak Państwo na pewno wiedzą, w najlepszej swojej książce, *Słowach i rzeczach*, dokonał analizy obrazu Velázquezego, bardzo znanego obrazu, który zobaczyć można niestety tylko w Prado w Madrycie. Dzieło nazywa się *Les Suivantes*, czyli *Świta* albo *Dwór*. Co ten obraz przedstawia, bardzo trudno powiedzieć. [...] Wszystko jest odwrócone – to, co jest z przodu, znajduje się z tyłu; to, co widać, jest zakryte; my, widzowie, widzimy tył płótna, czyli to, co normalnie jest zakryte. Nie mówiąc o tym, że każdy, kto patrzy na ten obraz, czyli widz, stoi tam, gdzie stoi malowany przedmiot, czyli para królewska. Żeby wszystko to zobaczyć, trzeba oczywiście najpierw przeczytać Foucaulta, bo nie tak łatwo od razu dopatrzyć się całego tego splotu czy systemu współzależności, tej struktury znaczącej, którą obraz reprezentuje, a jednocześnie refleksyjnie odbija⁴⁴.

Przedstawienie dokonuje się przez wtórną konstrukcję procesu poznania i widzenia. Żeby zobaczyć przedstawienie obrazu Velázquezego, trzeba „najpierw przeczytać Foucaulta”, ironicznie zauważa Siemek. Rodzi się wtedy interesująca więź między autorami i odbiorcami, więź przedstawienia i refleksji, „która zawsze przecież jest wynikiem pewnej projekcji”⁴⁵. Zawsze możemy zostać ujęci w czyjeś przedstawienie, które może okazać się pojemniejsze niż nasze. Jednak nie wielkość objętego przedstawieniem świata świadczy o jego doniosłości, lecz sposób wiązania przedmiotów w nim ujętych. Może ono być na tyle trwałe, że wyznaczy kanon patrzenia na jakiś przedmiot, zjawisko, rzecz, cechę itp. na wiele lat. To pozytywna cecha przedstawienia, które stanowi zdaniem Siemka węzeł nieskończonego procesu ustanawiania relacji między podmiotem a przedmiotem. Sam przedmiot – rzecz – nie wystarczy, aby ustanowić strukturę wychodzenia świadomości z siebie i powrotów. Potrzeba uwikłania w „grę” wielu podmiotów, ich współuczestnictwa w „grze”, której reguły ustanawia przedstawienie, a nie pojęcie czy teoria (nawet zorganizowana w paradygmat). Hans-Georg Gadamer nazwał taką „grę przedstawienia” tożsamością hermeneutyczną współuczestnictwa w interpretacji. Pokazał to na przykładzie dzieła sztuki, które wyznacza nie tyle poszczególne interpretacje, ile raczej angażuje

⁴⁴ Tamże, s. 336.

⁴⁵ Tamże.

odbiorców przez „doświadczenie estetyczne”, „w kategoriach tożsamości”. *Suszarka na butelki* Marcela Duchampa jest takim przykładem dzieła-przedstawienia ustanawiającego tożsamość hermeneutyczną uczestnictwa w rozumieniu sztuki współczesnej, a nie dzieła w kategoriach klasycznych⁴⁶. Przedmiot przedstawienia musi stać się szczególną konstrukcją wiążącą naszą uwagę na zawsze. Myślę, że najbliższa temu rozumieniu przedstawienia jest kategoria Trzeciego u Charlesa Sandersa Peirce’a, która wiąże refleksję w konieczność nawyku jasnego precyzowania pojęć stanowiących przedstawienie.

Ikonoklazm a montaż – pułapki w powiększeniu

Ikonoklazm to pogląd⁴⁷, postawa, a montaż – funkcja, proces. Ikonoklazm to sprzeciw wobec kultu podobizn, a montaż – swobodne i granice przedstawienia jako konstrukcji podobizny rzeczywistości w kontekście mimetyzmu: granica-zakaz i granica-funkcja. Otworzyć filozofię na zagadnienia obrazu i przedstawienia może proces montażu. Największe zasługi dla tego otwarcia prawdopodobnie przypisać można Jacques’owi Derridzie, dlatego trzeba uwzględnić jego wkład w tę problematykę. Derrida szuka czegoś, co jest „poza” językiem, mimo że nic, co wyrażone, nie może być poza. Gdy pyta, co znaczy samo sformułowanie „poza”, stwierdza, że nic innego niż „granice prawdy”, czyli to, że prawda nie jest ostateczną wartością, a z drugiej strony, chcąc określić jakąkolwiek wartość, trzeba pozostać w granicach prawdy. Chyba że będziemy mówili o śmierci i uznamy ją za „część gry”⁴⁸. Odroczenie, zapomnienie, rozproszenie to gry dysymulacji (łac. *dissimulatio* – udawanie, że czegoś nie ma), gry z granicą⁴⁹. W psychologii dysymulacja opisywana jest jako próba dostosowania do obowiązujących norm w celu na przykład ukrycia zaburzeń. Odbywa się to poprzez rozbudowę systemu złudzeń, nieadekwatnych do rzeczywistości, pozbawionych granic (zarówno podmiotowych, jak i przedmiotowych) wyobrażeń. Wspólnym wszystkim (nie tylko osobom zaburzonym)

⁴⁶ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993, s. 33.

⁴⁷ Tytułowy ikonoklazm z mojej poprzedniej pracy jest wyrazem nie tylko niezrozumienia roli przedstawienia w filozofii od samych jej początków, ale przede wszystkim niemożności uznania tej roli, co wynika z „pojęciowego” charakteru filozofii. Filozofia jest z założenia ikonoklastyczna. Celowy „brak umiejscowienia” dyskursu w *Inwazji ikonoklastów* miał wskazywać możliwości przesuwania znaczenia w obrębie pojęć, gdy tylko „dopiszemy” tym pojęciom inne przedstawienie, czy – skromniej – inny obraz. To nie autor przemieszcza, przesuwają pojęcia, lecz są one tak odczytywane (jako zmieniające swój sens) w zależności od kontekstu, w jakim się je umieści.

⁴⁸ J. Derrida, *Aporias*, Stanford 1993, ss. 1-2.

⁴⁹ Tamże, s. 5.

złudzeniem jest nieśmiertelność, brak granicy podmiotu poznającego w postaci jego fizycznych, realnych ograniczeń. Może wynika to z tego, że dysponujemy nieograniczonym medium języka. Nawet jeżeli myślimy o własnym „końcu”, raczej nie ludzimy się, że wszystko zniknie razem z nami. Ale fakt, że świat będzie trwał, z perspektywy skończonej jednostki może być nieznośny. Zagadką ustanawiającą grę z nieskończonością pozostaje nasza skończona cielesnie przynależność do nieskończonego języka. Filozofia, której zadaniem jest rozwijanie pojęć, nie podlega przedstawieniu, nie chce się ucieleśnić, objawić w obrazie. Może jednak posłużyć się nim w odkrywaniu prawdy (*aletheia*) w pojęciach.

Dostęp do przedstawień (zwłaszcza możliwość zbudowania mostu między filozofią a sztuką) limituje rozumiana po Rancière’owsku polityczność reżimu estetycznego⁵⁰.

Polityka sztuki w estetycznym reżimie sztuki, a raczej jego metapolityka, jest zdeterminowana paradoksem założycielskim: w tym systemie sztuka jest sztuką tak długo, jak jest również nie-sztuką, inną rzeczą niż sztuka. Więc nie musimy wyobrażać sobie żalosego końca nowoczesności lub radosnej eksplozji ponowoczesności, kończącej wielką modernistyczną przygodę autonomii sztuki i emancypacji poprzez sztukę. Nie ma postmodernistycznego zerwania. Istnieje pierwotna sprzeczność bez zaprzestania tworzenia. Samotność dzieła niesie obietnicę emancypacji. Ale spełnienie obietnicy to stłumienie sztuki jako odrębnej rzeczywistości, jej przekształcenie w formę życia⁵¹.

Jesteśmy uczeni odbierać sztukę w określony sposób, bezpieczny dla systemu społecznego. Współczesna edukacja estetyczna poświadczają „wysublimowaną nagość dzieła abstrakcyjnego celebrowaną przez filozofa”⁵², a zarazem próbuje ustanowić interaktywną relację z artystą lub kuratorem. Buduje projekt estetycznej rewolucji, gdzie sztuka staje się formą życia, usuwając swoją fundamentalną różnicę od życia. Edukacja rozgrywa się już na poziomie zmysłowym. Wtórnie pytając o przedstawienie, które już w toku edukacji przyswoiliśmy, pytając o jego montaż, „jak to jest zrobione?”, możemy uwolnić się od politycznego (czyli „unaturalnionego”) przedstawienia. W procesie edukacji nie uczymy się operować przedstawieniem czy na przedstawieniu. Platońska jaskinia przedstawia mistrzów w interpretacji cieni jako ludzi niewyedykowanych. Edukacja według Platona to operowanie na ideach, montaż idei, nie przed-

⁵⁰ Najważniejszą postacią opisaną w monografii *Inwazja ikonoklastów* jest Jacques Rancière jako filozof, który nie rezygnuje z całościowego ujęcia filozofii, nie rozdziela paradygmatycznie trzech jej najważniejszych pól (etyka – estetyka – epistemologia), nie zamienia ich też w nieznaczącą epistemologię.

⁵¹ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris 2004, s. 53 (przel. ADW).

⁵² Tamże.

stawieniowych złudzeń. Montaż to takie operacje w czasie i przestrzeni, które umożliwiają skupienie tematu w całość i rozważenie tej całości poprzez różne zestawienia jej elementów. Montaż tworzy nową formalną jakość – odrębną całość z całości. Przedstawienie potraktowane formalnie to całościowy model rozumienia czegoś. Nie obraz, nie ilustracja, nie reprezentacja, lecz przedstawiony świat. Interesują mnie zwłaszcza momenty, gdzie ogólny model odbioru świata pokrywa się z bardzo konkretnymi, sytuacyjnymi modelami „tu i teraz”, zawartymi na przykład w działach sztuki, ale też w ilustracjach, obrazach, opisach, które stają się modelowymi przedstawieniami ważnych zjawisk i przemian kulturowych. Chcę zastanowić się, w jaki sposób wybrane przedstawienia ustanawiają modele myślenia, w którym momencie zakotwiczą się one w strukturze obowiązującego prawa, języka, kultury w ogóle. Rancière koncentruje się na przedstawieniach jako dziełach sztuki, a przywoływani w *Pułapkach przedstawienia* pozostali autorzy pokazują temat przedstawienia w innych aspektach. I tak interesujące jest na przykład, w jaki sposób i dlaczego model mitu Edypa zawarty w tragedii Sofoklesa stał się dla Zygmunta Freuda modelem powszechnych relacji rodzinnych, w którego obrębie rodzi się ludzki stosunek do wiedzy, i co za tym idzie, zarazem jednostkowy, jak i uniwersalny sposób jej zdobywania. Model zdjęcia (fotografii samej w sobie, stop-klatki) dla Rolanda Barthes’a stanowi paradygmatyczną możliwość analizy przedstawienia, zawsze oscylującego między *studium* (założony temat) i *punctum* (szczegół, który może w dowolnym momencie podważyć spójną koncepcję studium). Najbardziej nowoczesny model sieci – kłącza stanowi dla Deleuze’a strukturę powiązań porządków odmiennego rodzaju, której nie można zniszczyć, przede wszystkim porządków wiedzy. Sieć dystrybuuje wiedzę w obrębie społeczeństwa w sposób nieliniarny i natychmiastowy, co ma również poważne konsekwencje dla dzisiejszego rozumienia roli przedstawienia.

Tytuł *Pułapki przedstawienia* pojawił się w ostatniej chwili. Wcześniejsze propozycje tytułu brzmiały m.in.: *Czy kryzys przedstawienia?*, *Filozofia przedstawienia*. Zastanawiając się nad pojęciem przedstawienia i próbując je odróżnić od synonimicznej reprezentacji, wpadłam w kilka znaczących zasadzek interpretacyjnych. Pojawiają się one wtedy, gdy próbujemy ograniczyć przedstawienie do alienujących funkcji, takich jak: ujęcie w całość, charakterystyczność, dominanta, przemieszczenie sensu, powiększenie, kadrowanie. Nawet modelowanie może stanowić funkcję alienującą, jeżeli potraktujemy je dydaktycznie. Pułapki pozwalają mi zatem skonstruować opis podstawowych aspektów przedstawienia. Aspekty te, potraktowane z osobna jako etapy procesualnego modelu pracy nad wyobrażeniami (inaczej wygląda wyobrażenie opisane przez pojęcia, inaczej zawarte w ilustracji, inaczej w obrazie), okażą się wciąż płodne dla pogłębionego rozumienia współczesnych zjawisk kulturowych, ale same w sobie, jako kon-

kretnie wyobrażenie jakiegoś aspektu przedstawienia jako samowystarczającego, stanowią podstęp.

Popularna dzisiaj w humanistyce wydaje się koncentracja na nieokreślonym przedmiocie badań. Wybiera się bardzo szeroko rozumiany „przedmiot badań” (szerokie pojęcie rodzące wiele skojarzeń), hermeneutycznie wikła się go w jakąś aksjologię i wykorzystując szeroki zakres znaczenia (konotacyjny), związany z tym uwikłaniem, podłącza pod przedmiot szerokie *spectrum* zjawisk i rzeczy, rzekomo, aby pokazać współczesne znaczenie terminu określającego niejasno ów przedmiot badań. Efekt tego zabiegu jest taki, że badania i analizy nie pokazują zmian, jakie zaszły w określeniu przedmiotu badań, przeddefiniowaniu go, ani nie tworzą nowej teorii, ujęcia teoretycznego ani metodologii. Jest to być może efekt postmodernistycznego przesytu na rynku myśli, dominacji kategorii narracji nad teorią, ale też braku metafizyki, który mógłby rzucić nić Ariadny w tę sytuację. Aby uchronić mój temat przed efektem przesytu, ponieważ należy do najobszerniejszych z możliwych, i aby zabezpieczyć swoją pracę przed nieokreślonością badań, potraktuję go nie tyle jako uwikłany w aksjologię, ile raczej stanowiący strukturę tego uwikłania. Przedstawienie prowadzi od przedmiotu do znaczenia i wartości, a nie zakłada ich od początku.

Przedstawienie bez metafizyki to sidła dla myślenia. Metafizyka, która kiedyś była dla filozofów nicią przewodnią, została zagarnięta przez swoje własne przedstawienie, a może nawet trzy główne przedstawienia, według idei czystego rozumu wyróżnionych przez Kanta, trzech wielkich całości: Boga, świata i duszy. Stąd wynikają wszystkie inne całościowe ujęcia: Podmiotu, przedmiotu i podmiotu pisanego małą literą. Jak to się stało i dzieje nadal, że filozofia nie może uwolnić się od tych przedstawień? Zwłaszcza zabiegi wokół podmiotu Kartezjusza, zredukowanie go do „podmiotowego punktu pewności” za pomocą metodologicznego wątplenia (czyli odrzucania wszelkich niepewnych sądów), a dwa wieki później myślenie Hegla, z kolei na nowo ustanawiającego podmiot w Absolutie, stanowią ciekawe pole dla uchwycenia funkcjonowania przedstawienia, i „ostatecznego” – jak chcieli przywołani autorzy – unieruchomienia go w filozofii. Przechodząc taką drogę (osiągając obie granice swego zakresu w najbardziej wewnętrznym lub zewnętrznym podmiocie i przedmiocie), metafizyka wyczerpała swoją przedstawieniową moc porządkowania zagadnień filozoficznych, określania ich miejsca w przedstawieniach, które wciąż stanowią obudowę pojęć metafizycznych, poczynawszy od budowania ich na scholastycznej podstawie dychotomii istoty i istnienia, zamienionej na bardziej użyteczną nowożytną dychotomię podmiotu i przedmiotu. Bez filozofii stają się coraz bardziej zdroworozsądkowe.

Najważniejszym ustanowieniem schematu przedstawienia jest wyróżnienie przez Kanta czystych form zmysłowości – jako „maszyny” do obróbki

pojęć, poza tym wyróżnienie idei czystego rozumu, które stanowią najwyższy „stopień całości”, regulatory przedstawień ujmujących całościowo (modelowo) rzeczywistość. Trzy wymienione Kantowskie idee (Boga, świata i duszy) mają odniesienie do idei prawdy, piękna, dobra, albo dziedzin rozumu, do których – wydawałoby się – najpełniej przynależą – do dziedziny „czystego” poznania, przedstawiania i wypowiedzania⁵³. Jeśli jednak posługując się ideami, a więc reprezentacjami nieskończonymi, będziemy budować przedstawienie, nie unikniemy podstawowych jego pułapek: w polu reprezentacji skojarzonej z idealnym znakiem (mit dziedziny idealnej komunikacji opartej na adekwatnych reprezentacjach), w polu obrazu skojarzonego z dostępem do całości (mit doskonałego widzenia, estetyka transcendentalna obywatela się bez obrazów), ilustracji stanowiącej doskonały schemat (mit możliwości przełożenia wiedzy bezpośrednio na działanie), uzmysłowienia, które chce „wyczerpać” przedstawienie (mit doskonałego odbioru rzeczywistości). Poprzez powiększenie danych aspektów przedstawienia, co zrobię w kolejnych rozdziałach książki [rozdział II Reprezentacja (pułapka idiografizmu), rozdział III Obraz (pułapka antyesencjalizmu), rozdział IV Ilustracja (pułapka nominalizmu), rozdział V Uzmysłowienie (pułapka historyzmu)], proponuję możliwości zabezpieczenia przed tymi mitami.

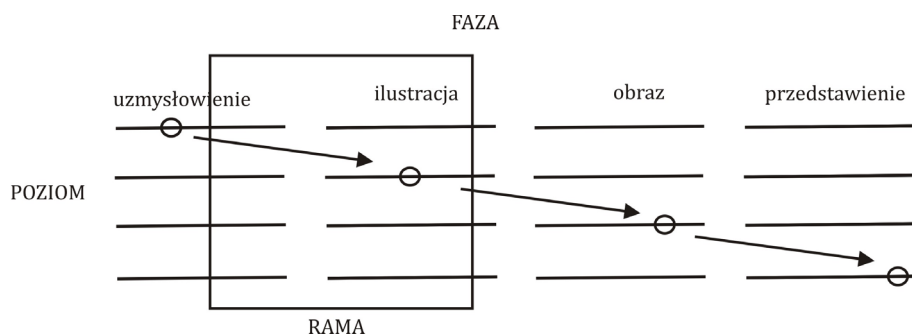
Teza. Autopoietyczność przedstawienia

Moją tezę – stanowiącą syntezę odczytań różnych interpretacji pojęcia przedstawienia – jest, że owa przedmiotowość przedstawienia nie wynika z prostego rozumienia zewnętrżności jako czegoś przeciwstawionego podmiotowi, lecz raczej z wtórnej konstrukcji przedmiotu poznania, rozpoznania struktury przedmiotu zarazem na zewnątrz, jak i wewnątrz podmiotu. Świadoma wyróżnienia przez Derridę najbardziej niebezpiecznej matrycy pojęciowej (wnętrze – zewnątrz), ukazuje przedstawienie jako proces zmagania się z nią. Przedstawienie jest wtórną obróbką mentalną znaczenia (również pojęcia), a nie pierwotnym obrazowym ujęciem rzeczywistości związanym z myśleniem magiczno-mitycznym, działającym przez powtórzenia. Sama wtórność re-prezentacji (powtórzenia) nie wystarczy, aby mówić o przedstawieniu (stawianiu się przed) jako uruchomieniu trwałej relacji podmiotowo-przedmiotowej.

Skupię się na ujęciu przedstawienia w tradycji najnowszej myśli humanistycznej, rozumianego jako pewna mniejsza lub większa struktura w obrębie

⁵³ Szczegółowo podział ten zostanie omówiony w podrozdziale *Dyskurs – przedstawienie – norma*.

języka, jako poszczególne zapośredniczenie fragmentu rzeczywistości w całościowym modelu poddanym oglądowi. Kategorię modelu rozumiem tak, jak funkcjonuje ona w tradycji strukturalistycznej, począwszy od Claude'a Lévi-Straussa, ale też u Jurija Łotmana (w odniesieniu do koncepcji pierwotnych i wtórnych systemów modelujących). Konkretny obraz lub wypowiedź są często nazywane przedstawieniem lub synonimicznie rozumianą reprezentacją, lecz pokażę je jako wprzęgnięte w proces modelowania przedstawienia, pochłaniającego poszczególne obrazy, zwłaszcza te mniej wyraziste, mniej autonomiczne, niestanowiące struktury. Inaczej mówiąc, tak ujęte przedstawienie zawiera opracowane i zestawione ze sobą fragmenty wiedzy, ułożone w pewną strukturalną całość, stanowi model generujący dalsze etapy rozumienia poddanej takiej obróbce informacji. Można na przykład przemontować przedstawienie, inaczej zestawiać fragmenty i wyciągnąć inne wnioski z tego samego przedstawienia, co świadczy o jego sile, nie słabości, o jego autopoietyczności czy w kategoriach starszych, zaczerpniętych z tradycji strukturalistycznej, o samosterowności. Ważne jest, żeby mieć świadomość, w której fazie budowania przedstawienia się znajdujemy, na jakim poziomie i w jakiej ramie (dyskursu, przedstawienia czy normy).



Rys. 1. Schemat procesualności przedstawienia (fazy: uzmysłowanie, ilustracja, obraz, przedstawienie; ramy: dyskurs lub przedstawienie lub norma)

Źródło: opracowanie własne.

Przedstawienie może być zinterpretowanym obrazem lub zobrazowaną ilustracją, lecz w interesującym nas tutaj znaczeniu stanowi zwieńczenie procesu poznania. W formie idealnej (schematycznej) jest to proces przechodzenia od uzmysłowania przez fazę ilustracyjną (wyróżniamy tutaj charakterystyczność przedstawianego zjawiska czy pojęcia, najważniejsze jego cechy), obrazową (ujmujemy całość), do skonstruowania modelu (przedstawienie). Dodatkowo, proces ten ujmujemy ramą albo dyskursu (wtedy pozostajemy na poziomie

wypowiedzi czy czynności, jak powie Certeau), albo przedstawienia (interesuje nas tu najbardziej poziom widzialnego czy twórczości w kategoriach Certeau), lub normy (na poziomie komunikacyjnym czy wolności według Certeau).

Tak więc pomiędzy rozumieniem, które wie, a rozumem, który pragnie, zdolność sądenia stanowi formalny „układ”, subiektywną „równowagę” między wyobrażeniem a pojmowaniem. Przybiera ona postać przyjemności odnoszącej się nie do jakiejś zewnętrzności, ale do sposobu wykonywania: angażuje konkretne doświadczenie powszechnej zasady harmonii między wyobrażeniem a rozumieniem. Jest to zmysł (*Sinn*), ale powszechny (*Gemeinsinn*), czyli sąd. Nie wchodząc w szczegółowe rozważania nad tezą odrzucającą ideologiczny podział wiedzy, a więc także jej społeczną hierarchizacją, można stwierdzić, że owo wyczucie wiąże wspólnym węzłem wolność (moralną), twórczość (estetyczną) oraz czynność (praktyczną) – trzy elementy pojawiające się już w zjawisku *la perruque*, będącym współczesnym przykładem codziennej taktyki⁵⁴.

Spróbuję też przybliżyć podstawowe rozumienie przedstawienia w historii filozofii, oczywiście nie wchodząc w niuanse, ponieważ napisanie historii filozofii pod kątem analizy pojęcia przedstawienia wymagałoby wieloletniej współpracy wielu znawców tematu, żeby przedstawić przedmiot dociekań z różnych perspektyw badawczych, nie umniejszając roli którejs z nich, co zdarza się nader często, gdy nad tematem pracuje badacz o określonych preferencjach teoretycznych. A dodatkowo, aby ustalić wspólne przedstawienie, każdy z badaczy powinien spróbować ująć we własnym języku i przedstawieniu myśl poprzednika, podobnie jak zrobił Deleuze, analizując przedstawieniowy sposób wypowiedzi swojego przyjaciela, Foucaulta, w książce *Foucault*.

Deleuze wyróżnia u Foucaulta wypowiedź (różną od sądu czy zdania) jako formę przedstawieniową, która określa przestrzeń korelacji miejsc, słów i rzeczy, ich wzajemnych odniesień, likwidując przypadkowe zestawienia, ustalając regułę (często w postaci punktu osobliwego, który trzeba pomijać, jednak organizuje on strukturę)⁵⁵. Jest to adekwatne do ujęcia struktury u Derridy jako organizowanej przez centrum, które jest *non-locus*. U Foucaulta takim centrum organizującym strukturę jest wypowiedź. Dyskurs ma tu wymiar przedstawieniowy, ponieważ umieszcza się w określonej relacji do przedmiotu, o którym mówi, stanowi ramę przedstawienia. W odróżnieniu od wypowiedzi, zdanie lub sąd można sformułować „bez zajmowania tej samej pozycji w odpowiadającej mu wypowiedzi, bez odtwarzania tych samych osobliwości”⁵⁶. Dopiero

⁵⁴ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008, s. 75.

⁵⁵ G. Deleuze, *Foucault*, Wrocław 2004, ss. 42-43.

⁵⁶ Tamże, s. 44.

w porządku wypowiedzi (przedstawieniowym) działa pozytywne prawo powtórzenia, o którym pisze Deleuze w *Różnicy i powtórzeniu*. Przedstawienie nadaje wypowiedzi moc, wynika ona z wchłaniania tematów i pojęć wydawałoby się niezwiązanych z punktem wyjścia wypowiedzi⁵⁷. „Wypowiedź jest zarazem niewidzialna i nieukryta”⁵⁸. Ta jej paradoksalna struktura wynika z tego, że jest przedstawieniowa, ale nie obrazowa, nie daje się ująć całościowo (niewidzialna), ale jest „pokryta zdaniem i sądami”⁵⁹ (nieukryta). „Wszelka wiedza przebiega od widzialnego do wypowiadalnego i odwrotnie”⁶⁰. Wypowiedź tworzy w ten sposób „maszynę” (Foucault opisuje, zdaniem Deleuze’a, różne maszyny: maszyna-więzienie, maszyna-szkola, maszyna-szpital), której przedstawieniem jest diagram (obrazowa reprezentacja wiedzy) z zaznaczonymi punktami „przesilenia”, gdy następuje przenikanie się struktur, czy w kategoriach Niklasa Luhmanna – interpenetracja systemów.

Interpenetracji nie można sobie wyobrazić ani wedle modelu stosunków między dwiema oddzielnymi rzeczami, ani też wedle modelu dwóch częściowo przecinających się kół. Wszelkie metafory przestrzenne są tu szczególnie mylące. Decydujące znaczenie ma fakt, że jeden system wciąga w sferę swych operacji granice drugiego systemu. W ten sposób granice systemów społecznych wnikają w świadomość systemów psychicznych. Świadomość dokonuje ingerencji i zdobywa możliwość wyznaczania granic systemu społecznego właśnie dlatego, że nie są one zarazem granicami świadomości. [...] Tak więc każdy system może w stosunku do innego urzeczywistniać własną przewagę złożoności, własne sposoby opisu i własne redukcje, a na tej podstawie może innemu systemowi oddawać do dyspozycji własną złożoność⁶¹.

Maszyny u Foucaulta, jako coś więcej niż „urządzenia społeczne” (instytucje), to struktury znaczenia, które rozprzestrzenia się na cały system kultury. Co ważne, Foucault podkreśla: „maszyny są społeczne, nim staną się techniczne. Albo też: przed technologią materialną istnieje technologia ludzka”⁶². Tak było z maszyną panopticonu, i choć rozwiązanie więzienia bez strażników pozostało głównie na papierze, stało się „maszyną” do strukturalizacji społeczeństwa jako takiego więzienia, a Foucault przedstawił ten proces jako „diagram”, ujmując przesilenie w zmianach dyscyplinowania społeczeństwa na początku XIX wieku, gdy proces penalizacji rozbudowany został o działania zapobiegające

⁵⁷ Tamże, ss. 44-45.

⁵⁸ Tamże, s. 48.

⁵⁹ Tamże, s. 49.

⁶⁰ Tamże, s. 70.

⁶¹ N. Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, Kraków 2007, s. 203.

⁶² G. Deleuze, *Foucault*, dz. cyt., s. 70.

łamaniu prawa. Przy czym Foucault nie ujmuje tych zjawisk jako zwycięstwa humanitaryzmu, lecz jako zejście penalizacji na inny poziom doświadczenia, wewnętrzny. Stąd przedstawienie *panopticonu* jest wypowiedzeniem obrazu świata, który podlega „maszynie” (administracyjnie uwewnętrznionej) penalizacji w postaci różnych form dyscyplinowania w innych niż więziennictwo polach społecznych.

Techniki działania wpisane są według Foucaulta w układy, selekcjonuje je diagram, „na przykład więzienie może mieć marginalne znaczenie w społecznościach monarchicznych (*lettres de cachet*) i zaczyna w pełni istnieć jako urządzenie dopiero wtedy, gdy nowy diagram, diagram dyscyplinarny, przeprowadzi je przez »próg technologiczny«⁶³. Diagram przedstawia więc zarówno techniki realizacji idei, jak i strukturę znaczącą (układ), która przemienia się w system społeczny za sprawą „maszyny” – specjalnego miejsca, takiego jak szkoła, więzienie, szpital, które nie ogranicza swojej funkcji tylko do miejsca, w którym na przykład stoi budynek (szkoły, więzienia, szpitala). Im bardziej zróżnicowana maszyna, tym bardziej jej funkcja (zakodowana w procedurach postępowania) przenika do innych pól społecznych⁶⁴. Słowa nigdy nie były oddzielne od rzeczy. „Foucault powie, że tytuł *Słowa i rzeczy* powinien być rozumiany ironicznie⁶⁵, ponieważ to między diagramami „rysują się nowe mapy”⁶⁶, a nie między słowami i rzeczami. Diagramy lokalizują narodziny „procedur ustalania prawdy”⁶⁷. Procedura składa się „z procesu i metody (*procede*)”⁶⁸ obejmującej problematyzację wiedzy powstającej „na bazie »praktyk« – praktyk widzenia i mówienia”⁶⁹. Praktyki (użycia języka) też nigdy nie były oddzielone od myślenia. „Archiwum, audiowizualne archiwum jest rozłączne. Nie powinno więc zaskakiwać, że najpełniejsze przykłady dysjunkcji widzieć-mówić odnaleźć można w kinie”⁷⁰.

Opisując filozofię Foucaulta, Deleuze skupia się na autopoietyczności przedstawienia, ale u samego Foucaulta mu jej brakuje, ponieważ funkcje widzenia i wiedzy spotykają się w procedurach systemów, bez problematyzacji w ich medium (archiwum nie stanowi medium lecz skarbiec wiedzy). Współczesną maszyną przedstawięń jest ostatecznie dla Deleuze’a kino, jako audiowizualne archiwum-maszyna, ukazujące dysjunkcję widzieć-mówić.

⁶³ Tamże, s. 71.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże, s. 77.

⁶⁶ Tamże, s. 74.

⁶⁷ Tamże, s. 92.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże, s. 93.

⁷⁰ Tamże, ss. 93-94.

Dyskurs – przedstawienie – norma

Dodam jeszcze dwie kategorie (stanowiące dodatkowe ramy), pozostające z pojęciem przedstawienia w ścisłym związku: dyskursu i normy. Przedstawienie może być modelem i jednocześnie ramą języka (praktyką przedstawiania), dotyczy sfery obrazu i wyobrażania sobie czy widzenia. Dyskurs dotyczy sfery wypowiedzania, a norma – sfery prawa, stawiającej również na przykład pytanie o rolę znaku w komunikacji.

Tab. 1. Ramy języka

Rama dziedzin	DYSKURS etyka	PRZEDSTAWIENIE estetyka	NORMA epistemologia lub polityka
Rodzaj montażu	wypowiedź pojęcie/przedmiot	widzenie/spojrzenie obraz	komunikacja/zmysły znak

Źródło: opracowanie własne.

Kategorie te wysuwają się na pierwszy plan pojedynczo lub parami, ponieważ nie można jednocześnie mówić i uobecniać, normalizować i przedstawiać (uwzględniając wszystkie precedensy i osobliwości), a skrajną niemożliwością jest jednocześnie przemyśleć trzy sfery oddziaływania komunikatu: wypowiadania, widzenia i oznaczania. Któraś ze sfer zawsze pozostaje w tle refleksji o procesach poznania. Na przykład, gdy dyskurs i przedstawienie wysuwają się jako najważniejsze, norma pozostaje w tle albo nieujawniona, albo zdeprecjonowana. Oczywiście, filozofowie próbują objąć wszystkie dziedziny rozumienia. Stosują pewne „sztuczki” montażu idei. I tak Kant, w mistrzowski sposób posługując się dyskursem i przedstawieniem, normę ustanawia na zewnątrz poznania (mimo mylącego hasła: „Niebo gwiazdziste nade mną, a prawo moralne we mnie”). Norma to u Kanta dziedzina rozumu, której sam rozum zazdrośnie strzeże i próbuje stosować transcendentne kategorie sam do siebie, określając przedmiot poznania jako odpowiadający Idei, jak zauważy Deleuze, wyręczając intelekt w przedstawianiu możliwości komunikacji⁷¹.

Norma (etyczna) u Kanta nie podlega sprawności, nie można jej wyćwiczyć, pozostaje w tle, jako najważniejszy (ale bierny) punkt odniesienia poznania, podobnie jak u Platona. U Platona mamy ideę dobra nadrzędną nad wszystkimi pozostałymi ideami. U Arystotelesa znajdujemy z kolei praktyczną postawę pozwalającą realizować normę (postawa człowieka „słusznie dumnego”), norma łączy się tu z dyskursem. Kontynuacją linii tradycji platońskiej jest Kantowski

⁷¹ G. Deleuze, *Filozofia krytyczna Kanta...*, dz. cyt., s. 45.

imperatyw praktycznego rozumu: „Postępuj tak, żeby maksyma twej woli zawsze mogła być uważana zarazem za zasadę powszechnego prawodawstwa”⁷².

Przedstawienie występuje we wszystkich polach filozoficznego namysłu (obok estetyki, w etyce i w epistemologii), nie mówiąc o stanowiącej metapoziom refleksji ontologicznej, jednak w etyce i epistemologii jest ono zepchnięte na dalszy plan.

Jedynym naprawdę wielkim montażystą w filozofii był ten, kto dokonał w niej „przewrotu kopernikańskiego”. Oddając podmiotowi moc tworzenia świata (przedmiotu), podkreślił schematyczną i syntetyczną rolę wyobraźni formującej poznawczo płodne przedstawienie:

Przedstawienie oznacza syntezę tego, co się przedstawia (*se présente*). Synteza polega więc na przedstawianiu tego, co różnorodne, czyli ujmowaniu jako zamkniętego w przedstawieniu. Synteza ma dwa aspekty: ujmowanie, za pomocą którego pewną różnorodność sytuujemy jako zajmującą pewną przestrzeń i pewien czas, oraz „wytwarzamy” części w przestrzeni i w czasie; odtwarzanie, za pomocą którego odtwarzamy części poprzednie, w miarę jak dochodzimy do następnych. Synteza określona w ten sposób odnosi się nie tylko do takiej różnorodności, jaka jawi się w przestrzeni i w czasie, lecz także do samej różnorodności przestrzeni i czasu. Bez niej przestrzeń i czas nie byłyby w istocie „przedstawione”⁷³.

Poznanie zakłada istnienie świadomości, która wiąże przedstawienia i konieczny stosunek do poznawanego przedmiotu⁷⁴. Te dwa warunki poznania Kant umacnia, dokonując montażu: dwunastu kategorii (dyskurs), trzech idei (norma) i dwóch form zmysłowości (przedstawienie). Josef Simon, filozof niemiecki nowocześnie odczytujący teorie semiotyczne, pokazuje, jak na przykład Charles Sanders Peirce rozumiał Kanta, próbując połączyć trzy dziedziny: dyskurs, przedstawienie i normę w koncepcji triady znaku. Wszystkie trzy dziedziny powstają jako montaż znaków. Nie docieramy bezpośrednio do rzeczywistości, znaczeniem określonego znaku jest zawsze inny znak, który stanowi jego interpretację. Inaczej mówiąc, „znak, który rozumiemy bez pytania o jego znaczenie, jest znaczeniem. Różnica między znakiem a znaczeniem wypływa z braku rozumienia”⁷⁵ tegoż. Peirce znakowość ujmuje przede wszystkim jako relacyjność. Mamy więc przeciwstawienie: bezwarunkowa rzeczywistość (poza dyskursem, przedstawieniem i normą) i relacyjna znakowość języka. Myślimy

⁷² I. Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, Kęty 2002, s. 46.

⁷³ G. Deleuze, *Filozofia krytyczna Kanta...*, dz. cyt., s. 29.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ J. Simon, *Filozofia znaku*, Warszawa 2004, s. 43.

tylko za pomocą znaków. Trzecie (rozumienie łączące znaki na zasadzie konieczności) realizuje się w przedstawieniu, odnosząc je do normy. Trzecie to nawyk myślenia, które szuka prawidłowości znaku. Filozofię Peirce'a można uznać za pierwszą w historii filozofii od czasów Sokratesa tak mocną obronę przedstawienia.

Oslabienie przedstawienia wiąże się ze zwrotem językowym z pierwszej połowy XX wieku, gdy w centrum zainteresowania nauki znalazł się szeroko rozumiany język, i zainaugurowane zostały prace nad logiczną analizą języka nauki, aby stworzyć opisy będące w stanie wyjaśnić również zjawiska kulturowe. Zwrot językowy na trwałe zepchnął tematykę estetyczną, a zaraz za nią etyczną, w tło problematyki filozoficznej.

6.42 Dlatego nie ma żadnych tez etycznych. Zdania nie mogą wyrazić nic wyższego.

6.421 Jest jasne, że etyki nie da się wypowiedzieć. Etyka jest transcendentna. (Etyka i estetyka to jedno.)⁷⁶

Filozofia miała raz jeszcze osiągnąć status nauki dzięki zainteresowaniu matematyką i logiką. Za sztandarowe dzieło opisujące ów przełom uznany został *Traktat logiczno-filozoficzny* Ludwiga Wittgensteina. *Traktat* postuluje „teorię obrazowania logicznego”, czyli korelację pomiędzy rzeczywistością a językiem, zawartą w samej normie, w bezpośrednim przełożeniu doświadczenia na znaki, pozostawiając z boku a-normy języka potocznego. „Ciche umowy co do rozumienia języka potocznego są niebawale skomplikowane”⁷⁷. Później teoria ta została rozwinięta w kierunku pragmatycznym, np. w koncepcji aktów mowy Johna Langshawa Austina. W każdym razie po zwrocie językowym przedmiotem zainteresowania stają się wyrażenia językowe. W książce *Filozofia a zwierciadło natury* Richard Rorty podkreśla, że skoro historię filozofii (zwłaszcza analitycznej) można opisać jako proces jej stopniowej detranscendentalizacji, ostatecznie trzeba odrzucić koncepcję języka jako reprezentacji rzeczywistości. Język ma służyć naszym indywidualnym celom, ich realizacji, a nie stanowić medium rzeczywistości w jakiejś całości. Pewna niestabilność struktur poznawczych, jaką proponuje Rorty⁷⁸, ma zabezpieczać przed powrotem „wielkich teorii”, ale również przed negatywnie rozumianym przedstawieniem – nieruchomym obrazem, blokującym poznanie i rozumienie. Przy okazji zostaje milcząco założone, że przedstawienie nie może mówić o niczym uniwersalnym.

⁷⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Warszawa 2006, s. 80.

⁷⁷ Tamże, 4.002, s. 20.

⁷⁸ R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, Warszawa 1994, s. 281.

Podstawowe aspekty przedstawienia

Rozróżniam cztery podstawowe aspekty (i zarazem fazy) przedstawienia: reprezentacja (najmocniej skojarzona z idealnym znakiem, a więc dziedziną „normy”), obraz (skojarzony z widzeniem), ilustracja (znowu skojarzona ze znakiem), umysłowienie (odnoszące się do różnicy na przykład widzenia i spojrzenia), jako różne strategie dyskursu filozoficznego, który rości sobie prawo przedstawiania wiedzy. Tymczasem są to raczej różne taktyki montażu idei stanowiące wstęp do budowy przedstawienia. Mój podział jest raczej historyczny niż teoretyczny. Różne aspekty przedstawienia w różnych okresach i systemach zyskiwały i traciły na popularności. Przeważnie wiązało się to z uznaniem poszczególnych aspektów przedstawienia za wystarczające, żeby o nim mówić, jako o przedstawieniu.

Odniesieniem do rozważań o aspektach przedstawienia są najbardziej popularne we współczesności mity na temat samego przedstawienia, np. przedstawienie sieci (doskonałego połączenia wszystkich ze wszystkimi, z dominującym ujęciem wirtualności jako funkcji szybkiego osiągnięcia *virtus*; moc jest odpowiednikiem cnoty, mit ten bazuje na fascynacji samym medium, za jego proroka można by uznać Marshalla McLuhana, wirtualność zamienia wszystkie wartości w jedną – skuteczność), dalej, pokrewny mu mit kłacza, najlepiej opisany przez Deleuze’a (mit poznania, które poprzez „węzły” daje wgląd w całość – tam, w jakichś węzłach – słowach – kluczach znajduje się „rzeczywistość”, jest to mit wiedzy zarchiwizowanej – zwizualizowanej, zdigitalizowanej, skompresowanej – którą można odtworzyć z małego fragmentu, zawartej w samym przyspieszeniu „maszyny” języka, determinowanej „różnicą i powtórzeniem”), Foucaultowski mit *panopticonu* (społeczeństwo nadzoru, a zarazem konsumenckiego raju, w którym nie trzeba podejmować żadnych wyborów) i inne. Mit jest analogiczną odpowiedzią (również przedstawieniem) na przedstawienie – ideę. Mit nie rozróżnia pojęcia i przedstawienia, stąd magiczna zasada „podobne przez podobne” jest kluczowa nie tylko do poddania się mu, ale również dla zrozumienia, jak on działa, i uwolnienia się od niego.

Zadaniem badawczym mojej książki nie jest wybranie jakiegoś wiodącego dla współczesności przedstawienia czy modelu, lecz raczej ukazanie, co się może zdarzyć, gdy podążymy za którymsz z przedstawień.

Proponuję zajęcie stanowiska konwencjonalistycznego, niekoniecznie skrajnego, ale dopuszczającego w nauce sferę umowności. Dalej na plan pierwszy wysuwać się będzie ujęcie semiotyczne i konstruktywistyczne, jako rozwinięcie

konwencjonalizmu. Potrzebne tu są trzy założenia Henriego Poincarégo. Pierwsze dotyczy potrzeby nieustannej autokorekty pracy badacza, uwzględniającej dwa rodzaje błędów: przypadkowe, które koryguje się przez poprawki, i systematyczne, które wymagają powtórnego i głębszego badania przyczyn jakiegoś zjawiska⁷⁹. Drugie założenie dotyczy zakazu formułowania ogólnego prawa, mówi o niemożliwości wysłowienia jakiegokolwiek prawa dotyczącego ogółu zjawisk⁸⁰. Trzecie dotyczy definicji przedmiotu. To, co przedmiotowe, według Poincarégo, jest „pozbawionym wszelkiej zgoła jakości i sprowadzającym się do czystego stosunku⁸¹” przedstawieniem. „Wartość przedmiotową posiadać więc będzie to tylko, co daje się przenosić za pomocą »mowy«, a więc to, co jest zrozumiałe⁸²”, czyli w moim rozumieniu – przedstawienie, które trzeba pokryć sądami i zdaniami (Foucault), nie gubiąc jego wiodącego charakteru, co zdarza się często, gdy przekształca się problem przedstawienia w problem narracji. Przedstawienie posiada wartość przedmiotową, którą opisuje się dyskursywnie poprzez badanie wewnętrznych stosunków w jego strukturze.

Nie mamy innego dostępu do rzeczywistości niż poprzez przedstawienie. Niektórzy filozofowie postulują od razu utożsamiać przedstawienie i język jako dwa aspekty tego samego narzędzia. Inni, jak Platon, bardzo mocno te dwa aspekty rozdziela. Język dla Platona to pojęcia odniesione do idei, a obrazy (przedstawienie zostaje do nich zredukowane) są tylko ilustracją myśli, lepszą lub gorszą, ale niewnoszącą żadnej „dodatkowej” wartości do myślenia – właściwego działania natury obdarzonej kulturą umysłową. Zostają zredukowane do cieni w metaforze jaskini⁸³. Ja nie opowiadam się ani za jednym, ani za drugim stanowiskiem.

Możemy zgodzić się, że myślenie magiczno-mityczne jest czymś, co należy z myślenia naukowego i nauczania eliminować, lecz sam Max Weber twierdzi, że i tak pozostanie ono ostatecznym odniesieniem, jako sposób radzenia sobie ze światem, którego jawienia się w zawilości naukowo wytłumaczyć nie sposób⁸⁴. Nie oznacza to przyzwolenia na myślenie magiczno-mityczne (zwłaszcza w nauce), lecz raczej jest przestrogą przed czynieniem z siebie proroka, na co narażeni jesteśmy, gdy za bardzo ufamy konieczności struktury przedstawionej. Czyli ufamy, że coś, co jest dostępne w formie obrazu, stanowiącego ujęcie całościowe, powinno być niejako automatycznie zrozumiałe dla szerokiego grona odbiorców. Anna Pałubicka, przywołując teorię polskiego psychiatry

⁷⁹ H. Poincaré, *Wartość nauki*, Warszawa 1908, s. 143.

⁸⁰ Tamże, ss. 160-161.

⁸¹ Tamże, s. 170.

⁸² Tamże, s. 171.

⁸³ Por. Platon, *Państwo*, Warszawa 1994.

⁸⁴ M. Weber, *Polityka jako zawód i powołanie*, Kraków 1998, s. 136.

Jana Mazurkiewicza, ukazuje, że postęp myślenia przebiega od myślenia obrazowego do myślenia pojęciowego. Mazurkiewicz kojarzy myślenie magiczno-mityczne, w odróżnieniu od przyczynowo-logicznego⁸⁵, z myśleniem obrazami, traktując je jako fazę myślenia, którą należy przewyciężyć w procesie rozwoju zarówno psychicznego, jak i kulturowego. Jest to zgodne z charakterystyką myślenia prelogicznego dokonaną przez Luciena Lévy-Bruhla, filozofa i antropologa francuskiego. Myślenie to ujęte jest jako obrazowe (często oparte na wyobrażeniach zbiorowych), skupione na następstwach dość przypadkowych, konotacyjnie powiązanych wyobrażeń. Mazurkiewicz dochodzi „do wniosku, iż zarówno człowiek pierwotny, jak i chory na schizofrenię myśli prelogicznie”⁸⁶. Owo rozdzielenie myślenia opartego na pojęciach (logicznego, racjonalnego) i opartego na obrazach (magiczno-mitycznego, prelogicznego) ma pokazać przede wszystkim, myśląc kategoriami polskiego psychiatry, że człowiek jako istota racjonalna przechodzi w swoim myśleniu, rozumowaniu, od sądów opartych na przedstawieniach do sądów opartych na logice. Jeżeli tak się nie dzieje, nie ma ewolucji w procesie myślenia, mamy do czynienia prawdopodobnie z mentalnością człowieka pierwotnego, zanurzonego w myśleniu mitycznym, konotacyjnym, lub z dzieckiem albo z człowiekiem cierpiącym na poważne zaburzenia psychiczne. Pojawia się u Mazurkiewicza założenie o postępie myślenia, który przebiega od myślenia obrazowego (związanego, zdaniem Pałubickiej, z postawą zaangażowania w świat i z wiedzą typu jak) do myślenia pojęciowego (postawa badawcza, zdystansowana wobec świata, związana z wiedzą, że)⁸⁷. Sama jednak Pałubicka stwierdza, że kultura ponowoczesna unieważnia te podziały, stanowiące podbudowę postępu od działania nawykowego do działania racjonalnego, po drodze wymagającego postawy zdystansowanej, związanej z opóźnieniem wiedzy w stosunku do obserwacji.

Kształtująca się nowa, ponowoczesna kultura jest tak zasadniczo różna od nowocześniejszej, iż dotychczasowe sposoby działania, „radzenia sobie” ze światem (jej wyobrażenia i poręczność) czyni nieskutecznymi i nieprzydatnymi; po prostu unieważnia je. Rysuje się potrzeba wykształcenia nowych nawyków „radzenia sobie ze światem”, za pomocą nowych narzędzi, a zwłaszcza poszukiwane są nowe sposoby ich użycia⁸⁸.

Kiedyś, w mitycznej starożytności, do której nie mamy dostępu (w znaczeniu poznania, jak to było naprawdę) innego niż jej przedstawienie sobie, takim

⁸⁵ A. Pałubicka, *Kultura ponowoczesna: dyssolucja kulturowa czy nowy typ kultury?*, maszynopis.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Tamże.

sposobem „radzenia sobie ze światem” było współuczestnictwo przedstawiane w tragedii greckiej. Europejska tradycja filozoficzna, zdaniem Iwony Lorenc, skupiona na „przepaści dzielącej *mundus intelligibilis* i *mundus sensibilis*”⁸⁹, zlekceważyła zwłaszcza grecką tragedię, nie dostrzegając w niej możliwości ukazania ludzkiego dążenia do prawdy i panowania nad losem⁹⁰. Te dwie drogi całkowicie się rozeszły już w nowożytności. Przedstawienie narodziło się razem z filozofią, jako esencja najstarszej formy sztuki, tragedii, w której sens pozostaje niedostępny jednostce, ale jest możliwy do uchwycenia w przedstawieniu należącym do społeczności (chóru). Mówiąc o przedstawieniu, zawsze mówimy o jakiejś wspólnotie ludzi, którzy działają dzięki wspólnemu przedstawieniu sobie w sposób „względnie zautonomizowany”⁹¹ jakiegoś interesu, celu czy wartości.

Świadomość i nieświadomość przedstawienia

Termin „filozofia przedstawienia” wprowadza na grunt polski Iwona Lorenc. Wstęp do *Świadomości i obrazu. Studiów z filozofii przedstawienia* rozpoczyna konstatacją, że przedstawienie zawsze będzie kojarzone z „wtórną prezentacją”. Przedstawienie jest

również reprezentacją, powtórzeniem lub powrotem obecności, jej wtórną prezentacją. Do kłopotliwej dwuznaczności słowa „prezentacja” dochodzą tu zatem problemy związane z dwuznacznością owego dublowania obecności, sugerowanego przez przedrostek „re”. Czy rzecz wtórnie uobecniata w reprezentacji jest tą samą rzeczą, czy tylko jej substytutem, czymś w zastępstwie niedostępnej wprost (minionej, ukrytej) obecności? Czy obecność reprezentująca inną obecność jest od niej zależna (pochodna, wtórna bytowo), czy należy do innego, czy tego samego porządku bytów, a może na odwrót: o rzeczy przedstawianej możemy mówić (resp. rzecz ta jest powoływana do istnienia) tylko pod warunkiem, że jest ona przedmiotem reprezentacji?⁹²

Można oczywiście przedstawienie rozumieć inaczej, Lorenc podaje przykłady. Jest ono bowiem również opracowaniem sensu, a może nawet jedyną możliwą formą pracy na pojęciu. Tradycja kultury europejskiej została zdominowana przez określone rozumienie przedstawień, mające swój rodowód filozoficzny w Platońskiej ontologii, ale odczytywanej niekoniecznie zgodnie „z duchem” Platona. W tradycji tej przedstawienie jest rozumiane jako wtórne, zastępcze

⁸⁹ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 16.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże, s. 11.

⁹² Tamże, s. 9.

przywoływanie obecności bytu, jego nieudolna kopia, *mimesis*. Załamanie się obowiązywalności modelu mimetycznego, stwierdza Lorenc, jest ściśle związane dopiero ze zwrotem antymetafizycznym w filozofii ubiegłego wieku. Dlatego określenie „filozofia przedstawienia” nabiera szczególnego znaczenia w ramach krytyki przedstawieniowości w filozofii postmodernistycznej, podkreśla Lorenc, pokazując w *Świadomości i obrazie*, że nie chodzi jej tylko o wyeksponowanie tej krytyki, lecz o wszelką filozoficzną refleksję nad przedstawieniem, która nabrała rozpędu stosunkowo niedawno.

Przedstawienie u Lorenc słusznie najmocniej skojarzone jest z reprezentacją (stąd synonimiczność tych pojęć), liczy się tu przede wszystkim adekwatność przedstawienia do rzeczywistości, czyli przedstawienie badane jest raczej „u wejścia” niż jako produkt finalny. Oczywiście autorka określenia „filozofia przedstawienia” zdaje sobie sprawę z wszystkich jego aspektów, jednakże jej perspektywa badawcza koncentruje się na aspekcie świadomościowym przedstawienia, mniej na operatywnym, gdy siłą rzeczy przestaje ono należeć tylko do podmiotu poznającego.

Inaczej pojęcie przedstawienia jawi się na tle refleksji o racjonalności u polskiej badaczki wywodzącej się z innej tradycji, Aliny Motyckiej. I choć nie pisze ona wprost o przedstawieniu, lecz bada jego wpływ na pojawianie się nowych idei w nauce, jej wnioski są częściowo zbieżne z wnioskami Lorenc w miejscach, które mówią o wspólnotowym dostępie do przedstawienia. W związku z tym, że Motycką interesują zwłaszcza teoretyzacje Jungowskie, rysuje się u niej rozumienie przedstawienia raczej po stronie nieświadomości, jako swego rodzaju opracowanie archetypu – energetycznego miejsca łączącego jednostkowe doświadczenie ze zbiorowym. Miejsce to generuje układ informacji (chaotyczny) ulegający dużym zmianom (dlatego „chaos oferuje więcej możliwości wyboru niż porządek”⁹³). Przedstawienie w ujęciu Motyckiej jest więc szczególnym miejscem (przestrzenią) w systemie pojęciowym, a „wszystkie systemy pojęciowe są chronicznie metaforyczne, a konceptualizacja metaforyczna zachodzi we wszystkich dyscyplinach; stąd np. ostre rozróżnienie między nauką a naukową mitologią nie jest możliwe”⁹⁴. Naukowa mitologia to właśnie przedstawienia takich pojęć, jak nieskończoność. U Motyckiej przedstawienie jawi się jako początkowy „gejzer metafor”, jako punkt wyjścia refleksji, a zarazem przestrzenny jej model, punkt dojścia ujmujący wiedzę o świecie w jakąś podporządkowaną wartościom całość. Przedstawić przedstawienie to więc nie zanalizować obraz, lecz zbudować „model większej całości”. Zygmunta Freuda nie

⁹³ A. Motycka, *Nauka a nieświadomość. Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia*, Wrocław 1998, s. 49.

⁹⁴ Tamże, s. 110.

wyczytał kompleksu Edypa z tragedii Sofoklesa, lecz stworzył na bazie literackiego przedstawienia mitu (arcydzieła) własne przedstawienie pochodzenia aparatu psychicznego. Tak działa przedstawienie. Nie skupia nas na opowieści, fabule, narracji, lecz na strukturze generującej sensy. Idee dające początek teoriom pojawiają się w charakterystycznych stanach nierównowagi, w punktach przejścia, „gdy układ generuje chaos, to chaos będzie generował wzorce nowego porządku”⁹⁵. Te stany czy punkty stanowią „modelowe przedstawienie”, które wyłania z siebie zarówno idee, jak i metafory. Chciałabym odnaleźć się między dwiema perspektywami polskich badaczek i skupić się na autopoietyczności przedstawienia, świadomie i nieświadomie uczestniczącego w nim podmiotu, bowiem gdy akcentujemy aspekt świadomy, na drugi plan schodzi aspekt nieświadomy, i odwrotnie.

Filozofia przedstawienia to odmiana filozofii kultury, która za podstawowy jej przejaw uważa przedstawienie. W badaniu nad przedstawieniem korzysta z różnych tradycji myślenia: semiotycznej, konstruktywistycznej, hermeneutycznej, psychoanalitycznej i innych. Nie wszystkie tradycje wydają mi się równie interesujące. Najmniej wyeksponowane zostaną te, które czynią z przedstawienia zaledwie tło dla rozważań o rozumieniu rzeczywistości, a nie model (m.in. jest to tradycja heglowska i husserlowska, gdzie przedstawienie stanowi raczej przeszkodę w pracy sensu, coś, co należy przezwyciężyć, jak myślenie magiczno-mityczne).

Chociaż w filozofii problem wagi przedstawienia na pewno najlepiej się kryształizuje ze względu na jej zainteresowanie pojęciami, pojęcie przedstawienia pozostaje jednak niejasne. Jest to pojęcie procesualne, też „zakresowe” (coś jest bardziej lub mniej przedstawialne), odnosi się do wartości, które generują pracę sensu lub pracę na sensie. Inaczej mówiąc, może pojęcie przedstawienia jest wtórne w stosunku do kategorii „pojęcia”? Znaczenie ma zawsze dwa aspekty: pojęciowy i obrazowy (przedstawieniowy). Nad pojęciowym można pracować samodzielnie, natomiast przedstawieniowy kojarzy się z pracą wielu osób, które ustalają wspólny sens dla różnych wyobrażeń.

Na potrzeby eksplikacji schematu przedstawienia ukazuje je na przykładzie dyskursywnym: dialogu o Erosie z Platońskiej *Uczty*. Anna Pałubicka przywołuje Platońskie dialogi jako przykład pomieszania dwóch ról: reżysera i aktora dialogu⁹⁶. Platon pozornie pozostaje na metastanowisku względem toczącego się w czasie dialogu, nie lokując się ani na pozycji reżysera (ukazującego, jak

⁹⁵ Tamże, s. 48.

⁹⁶ A. Pałubicka, *Gramatyka kultury europejskiej*, Bydgoszcz 2013, s. 54.

jest zrobiony dialog), ani nie utożsamiając się z aktorem go wygłaszającym. W dialogach Platona można rozróżnić dwa zasadnicze poziomy sensów: poziom aktorów zaangażowanych w rozmowę i poziom sensu (całościowego) nadawanego przez zewnętrznego autora. Stosunek obu poziomów jest zmienny, dlatego znaczenie całości odnajdujemy dopiero w alegorezie⁹⁷. Tę dwustopniową metodę interpretacji tekstów i obrazów, gdy najpierw odczytuje się znaczenie bezpośrednie, dosłowne, a w drugim etapie szuka się znaczenia ukrytego, uznanego za główne, stanowiące istotę przekazu⁹⁸, wynaleziono już w starożytności. Zastanawiam się, czy nie można by umieścić mechanizmu alegorezy między punktem II a III na schemacie przedstawienia poniżej, jako zabezpieczenie przed mityczną interpretacją rzeczywistości.

Problem przedstawienia dręczył filozofię od samych jej początków. Platon w dialogach zwykle odwołuje się do przedstawienia jako ostatecznej instancji ilustrującej ideę, ale jednak to zaledwie pochodna idei. Klasycznym przykładem jest oczywiście opowieść o jaskini w *Państwie*, ilustrująca proces oświecenia, a potem nauczania tych, którzy jeszcze oświecenia nie osiągnęli. Na początek odwołam się do bardziej dyskursywnego przykładu przedstawienia, z przytoczonego przez Platońskiego Sokratesa dialogu z Diotymą w *Uczcie*. Jest to przedstawienie dialogu z kimś innym niż obecny rozmówca (w tym przypadku Agaton dla Sokratesa)⁹⁹.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Słownik SJP, <http://sjp.pl/alegoreza> [12.12.2015].

⁹⁹ „Sokrates: Ale ja ci już dam pokój, a zacznę to, co mam powiedzieć o Erosie. Słyszałem to kiedyś od pewnej osoby z Mantinei, niejakiej Diotymy. [...] I potrzeba istotnie, mój Agatonie, tak jakże ty to rozdzielił, naprzód omówić, kto to jest Eros i jaki, a potem mówić o jego dziełach.

[...] Bo ja jej też wtedy takie rzeczy mniej więcej mówiłem, jak teraz Agaton mnie, że Eros to wielki bóg i piękny, a ona mnie, tak samo jak ja jego, przekonała, że on ani piękny nie jest, jak mi się wydawało, ani dobry.

A ja powiadam: – Diotymo! Co mówisz? To Eros szpetny jest i zły?

A ona: – Nie mów tak brzydko! – powiada – albo ci się wydaje, że jeśli coś nie jest piękne, to musi zaraz być szpetne?

– A pewnie.

– A jeśli coś nie jest mądre, to zaraz musi być głupie? Czy też nie uważasz, że istnieje coś pośredniego pomiędzy mądrością i głupotą?

– Cóż takiego?

– A mieć słusność, ale nie umieć tego uzasadnić, nie wiesz – powiada – że to jeszcze nie jest wiedza, bo przecież w takim razie wiedza byłaby czymś nieuzasadnionym?

– Ale to i nieświadomość nie jest. Bo jeśli tak jest naprawdę, to jakże to może być nieświadomość?

– Więc takie słuszne mniemanie jest czymś pośrednim pomiędzy wiedzą i niewiedzą.

– Słusznie mówisz – powiadam.

Platoński Sokrates staje jakby z boku dyskursu, przywołując (przedstawiając) inny dialog, na pozornie ten sam temat, z innym rozmówcą. Przy okazji ukazuje, jak powinna wyglądać prawidłowa kolejność wnioskowania: znaleźć źródło sądu, stworzyć reprezentację („naprzód omówić, kto to jest Eros i jaki, a potem mówić o jego dziełach”), następnie znaleźć sąd pośredni („Czy też nie uważasz, że istnieje coś pośredniego pomiędzy mądrością i głupotą?”) oraz ponownie wrócić do źródła sądu i je podważyć („Mój Sokratesie, jak to może być, żeby go wielkim bogiem nazywali ci, którzy go nawet za boga nie uważają?”). Ten ostatni etap jest odpowiednikiem przedstawienia *sensu stricto*. W dialogu Platońskim wyraża się on w pytaniu, które z ilościowego staje się jakościowym: ilu, i w domyśle – kto, jest przekonanych o boskości Erosa (przejście od III do IV na moim schemacie poniżej). Przedstawienie to umiejętność uniwersalizacji problemu w postaci modelowej, i choć być może nie jest ona wystarczająca do jego rozwiązania (w tym przypadku nie daje jasnej odpowiedzi na pytanie kim/ czym jest Eros), to dzięki ponownej problematyzacji pojęcia, uzewnętrznieniu namysłu w obrazie, pozwala znaleźć inną drogę jego rozwiązywania czy ogólniej: kodowania. Powstaje sekwencja ruchów, które wszystkie są niezbędne do zbudowania przedstawienia. Dobrze zbudowany model daje możliwość powrotu na innych zasadach do źródła sądu.

Schemat przedstawienia

Rysuje się tu proces przedstawienia na schemacie kwadratu. Kwadrat to pryzmat źródła przedstawienia symetrii, a więc doskonałości. Krążenie znaku łatwiej sobie wyobrazić na schemacie czworokąta niż trójkąta, gdzie najwyżej położony

– No więc nie wnioskuj tak, że to, co nie jest piękne, musi zaraz być brzydkie, albo że to, co nie jest dobre, jest złe. Tak samo jeśli uważasz, że Eros nie jest dobry ani piękny, nie myśl zaraz, że jest szpetny i zły, ale że to jest coś pośredniego pomiędzy jednym a drugim.

– A przecież – powiadam – wszyscy mówią, że to jest wielki bóg.

– Jak to wszyscy, powiadasz; wszyscy, którzy tego nie wiedzą, czy też i ci, którzy wiedzą?

– No, wszyscy, przecież.

A ona się roześmiała i powiada: – Mój Sokratesie, jak to może być, żeby go wielkim bogiem nazywali ci, którzy go nawet za boga nie uważają?

– Kto taki? – powiadam na to.

– Ty pierwszy, a ja druga.

– Ja mówię: – Jak to rozumiesz?

A ona: – Po prostu, bo powiedz mi: czy wszyscy bogowie są szczęśliwi, czy też ośmieliłbyś się twierdzić, że któryś z bogów nie jest szczęśliwy?

– A niechże Bóg broni – powiadam.

– A prawda, że szczęśliwymi nazywasz tych, którzy posiadają to, co dobre i co piękne?”

(Platon, *Uczta*, Warszawa 1999, ss. 94-95).

wierzchołek zamyka relację wierzchołków wyznaczających jego podstawę. „Kwadraty uznawano za symbole planetarne jeszcze zanim skojarzono z nimi arytmetyczne problemy, które faktycznie się z nimi wiążą”¹⁰⁰.

Geometria w ogóle daje nam nie tylko poczucie przestrzeni, ale pozwala tę przestrzeń zbadać. Platon proponuje nauczać geometrii jako jednej z pierwszych, po dziecięcych ćwiczeniach z gimnastyki i muzyki. Poznajemy arytmetyczną jedność, która prowadzi nas do idei, a potem zaraz geometrię („Poznanie geometryczne dotyczy tego, co istnieje wiecznie”¹⁰¹). Szerzej, geometria jest właściwym przedstawieniem rzeczywistości, mimo prostoty (ponieważ przedstawienie oparte na prostych formach jest czytelniejsze) obejmuje bardzo skomplikowane zjawiska dyskursywne. Między innymi Albrecht Dürer, który zrewolucjonizował techniki miedziorytnicze, „zastosowania geometrii upatrywał w czysto manualnych czynnościach prostych rzemieślników – pozostając zresztą w zgodzie z tradycją, którą reprezentowały (jego) drzeworyty”¹⁰².

Carl Gustav Jung, analizując symbolikę Trójcy Świętej, udowadnia „wyższość” czworakiej relacji dla pełniejszego zrozumienia działania dobra i zła. Inaczej mówiąc, trójka nie pozwala na kreatywne, rozumiejące przedstawienie, jeśli nie zostanie uzupełniona czwartym, zewnętrznym (często nieświadomym) elementem. Wtedy mamy do czynienia z nieustannym krążeniem znaczenia w przedstawieniu. Jak w przypadku Ducha Świętego w Trójcy Świętej, który pośredniczy między Ojcem i Synem, ale dla utrzymania jego osobowego wyobrażenia trzeba zrównoważyć dynamikę boskiej, troistej doskonałości elementem zewnętrznym. Jest to element matczyzny (Maryja Matka Boga), materialny (całość stworzenia) lub element Zła (Szatan). Powstaje wtedy przedstawienie doskonałości. „Wydaje się, że tego rodzaju wyobrażeniem jest Trójca wraz z niewspółmiernym czwartym elementem”¹⁰³.

Wykorzystam bardzo ogólny schemat kwadratu (wyłuskany z innych czworokątnych schematów) dla opisanego zarówno przedstawienia, jak i funkcji montażu, która jest odpowiedzią na cięcie między bytem a byciem, przywołując bardziej subtelne rozróżnienie Martina Heideggera, w miejsce dychotomii przedmiotu i podmiotu. Przedstawienie zawsze odnosi się do krzyża, ale nie symbolu, zwłaszcza chrześcijańskiego, ponieważ filozofia zawsze cofa się o krok przed wiarą, żeby zachować przywilej pytania, które Heidegger nazwie „pobożnością” myśli stojącej na straży źródłowego namysłu¹⁰⁴.

¹⁰⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, Kraków 2009, s. 351.

¹⁰¹ Platon, *Państwo*, 527 B; dz. cyt., s. 234.

¹⁰² R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, dz. cyt., s. 355.

¹⁰³ C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1981, s. 232.

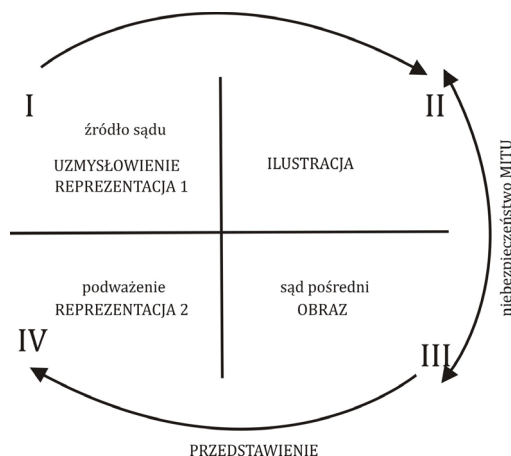
¹⁰⁴ J. Derrida, *O duchu. Heidegger i pytanie*, Warszawa 2005, s. 11.

Heidegger proponuje, by słowo „bycie” pisać pod przekreśleniem na krzyż (*kreuzweise Durchstreichung*). Krzyż ten nie przedstawia ani znaku negatywnego, ani w ogóle znaku, ale miał on przypominać o *Geviert*, czwórni właśnie jako „grze świata” zebranej w swoim miejscu (*Ort*), w krzyżowaniu krzyża¹⁰⁵.

Dwie przecinające się linie wyznaczają co najmniej cztery miejsca, które zawsze można zredukować do trzech lub dwóch, ale gubi się wtedy istotę przedstawienia, która, według Carla Gustava Junga, odpowiada archetypowi doskonałości (czwórca), a nie Absolutu czy Pełni (trójca).

Schemat krzyża, czyli czwórca, tym różni się od schematu koła (na przykład hermeneutycznego), że poruszanie się w nim odbywa się fazowo, w sposób nieciągły, uruchamiając funkcję montażu na każdym etapie przejścia. Czworokątny schemat jest też rozwinięciem dualnego grafu komunikacji, z nieustającym odniesieniem od nadawcy/podmiotu do odbiorcy/innego, który buduje symetrię komunikacyjną.

Mój schemat przedstawienia ujmuję je jako fazowy proces, uwzględnia Platoński podział na etapy (sugerowane w dialogu Sokratesa z Agatonem w *Uczcie*). Najważniejszy etap to wyłonienie tzw. wtórnej reprezentacji (reprezentacja 2), czyli opracowanie pojęcia w modelu (konstruując, podważającym źródłowy sąd). To nie musi być proces chronologiczny, jak w Platońskim dialogu. To raczej świadomość, na którym etapie rozumienia się znajdujemy i jakie ma on ograniczenia.



Rys. 2. Schemat fazowego procesu przedstawienia

Źródło: opracowanie własne.

¹⁰⁵ Tamże, s. 59.

W Platońskich dialogach, które są w dużej mierze przedstawieniowe, czyli stanowią nie tylko dzieła filozoficzne, lecz dzieła literackie (czyli dzieła sztuki), pojedynczy punkt widzenia przeplata się z uniwersalnością autorytetu (Sokrates zasłonięty jest autorytetem wyższym – Diotymą). Diotyma pomaga Sokratesowi zwłaszcza w opracowaniu sądu pośredniego, a potem pokazuje możliwości podważenia źródła sądu (IV–I), czyniąc przedstawienie autopoietycznym.

Co może zrobić podmiot z przedstawieniem, które uruchomiło proces myślenia o rzeczywistości, czyli otworzyło proces problematyzacji wiedzy, żeby nie wpaść w pułapkę autopoietyczności? Może dokonać powiększenia. Jest to zabieg inny niż rysowanie diagramu u Foucaulta, wyznaczanie „punktów przesilenia” ważnego zjawiska, pojęcia czy obrazu. Jest to raczej możliwość skupienia całej uwagi na jednym z przedstawień, aby uzyskać jak w „soczewce” dostęp do całej struktury sensu.

Dążenie do zbudowania uniwersalnego modelu znaczenia w sztuce w okresie klasycznym przekształciło się w strategię, w ramach której każdy pojedynczy, materialny obiekt artystyczny zaczął być traktowany jako wyjątkowy model kształtowania się znaczeń. Uniwersalistyczne dążenia związane z ekspansją metodologii strukturalistycznych nie doprowadziły do stworzenia spójnej teorii znaczenia w sztuce, lecz przeciwnie, stały się punktem wyjścia krytyki dyskursu historii sztuki i jego wewnętrznego przekształcenia. Rezultatem tej przemiany była nowa wersja praktyki badawczej, w której centrum pojawił się pojedynczy obraz¹⁰⁶.

Andrzej Leśniak ukazuje problemy z badaniem obrazu i pułapki tegoż, gdy trzymamy się jednej metodologii. Budowanie przedstawienia wokół obrazu nie zaczyna od metodologii, lecz od nakreślenia pozycji widza/odbiorcy/podmiotu poznającego wobec niego. Pojedynczy obraz traktowany jako model kształtowania się znaczeń to między innymi analiza Foucaulta *Las Meninas* Velázqueza. Znaczenia, które się tu pojawiają, to przedstawienie modelu widzenia, które nie jest dostępne w obszarze obrazu, widowisko znajduje się w ślepych punkcie¹⁰⁷. Jednak znaczenia, które Foucault wyczytuje z konstrukcji obrazu, wyczytywane są wcześniej i później przez niego w innych przedstawieniach (panopticon, Edyp), dlatego obraz (i przedstawienie) nie stanowi dla filozofii gruntu myślenia, nie wyznacza metody, raczej stanowi model, odniesienie, utrwalenie pozycji badającego podmiotu wobec badanego przedmiotu.

¹⁰⁶ A. Leśniak, *Ikono filia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy*, Warszawa 2013, s. 20.

¹⁰⁷ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2006, ss. 17–18.

ROZDZIAŁ I

TRUDNOŚCI Z PRZEDSTAWIENIEM

Chociaż znaczenie samego pojęcia *filozofii* zmieniało się na przestrzeni dziejów, coś w niej pozostaje nadal niezmiennie. Może chodzi o dychotomię między podmiotem a przedmiotem, której znaczenie pokazał Kant, dlatego pozostaje jednym autorem tzw. zwrotu w filozofii („przewrót kopernikański” może być jeden). Broniąc kategorii reprezentacji jako ważniejszej niż przedstawienie skazujemy się na eksponowanie tej starej filozoficznej dychotomii. Ewa Bińczyk pisze, że również ignorując ją i

unikając definiowania i określania opisywanych obiektów przed podjęciem opisu, Latour i Callon poszukują symetrycznego, utopijnego metajęzyka, który w jak największym stopniu pozbawiony byłby sensów *a priori*. Jednak zdają sobie oni sprawę, że nie jest możliwe, by był on całkowicie neutralny, ponieważ język zupełnie pozbawiony przesądzeń nie istnieje¹.

Mimo że filozofia powoli oddawała swoje pola rozmaitym naukom szczegółowym, wciąż jednak pozostaje przy życiu jako rodząca prawdę o rzeczywistości, czyli przedmiotowym świecie, nawet jeśli ta prawda jest konstrukcją podmiotu. Chociaż prawda coraz częściej przybiera kształt pytania bez odpowiedzi, spełnia swoją emancypacyjną funkcję względem tego, co wydaje się dostatecznie uzasadnione, a przez to staje się często opresywne, zamieniając wiedzę w „światopogląd”. To, co wciąż pozostaje żywe w filozofii, często jest utożsamiane z walką o prawdziwą filozofię, o jej niezależność od nauki i zarazem od potocznego myślenia. W tym „rdzeniu myślenia” – *ratio*, wyraża się jej esencja (łac. *essentia* – istota, treść), rozumiana jako wyznaczanie pola sensu i zarazem metody na opanowanie go. Różne koncepcje bytu zostają wpisane

¹ E. Bińczyk, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura” 2005, nr 10, s. 94.

w różnicę między esencjalizmem i antyesencjalizmem. To, co pozwala się wpisywać w esencjalizm, jest uznane za filozofię *sensu stricto*, zanurzającą się w Platonskim dostępie do idei. To, co nie pozwala się w niego wpisać, winnego rodzaju refleksję, na przykład w egzystencjalizm czy filozoficznie ufundowaną antropologię.

Esencjalizm, najogólniej mówiąc, wyznacza możliwość istnienia pod tym, co fenomenalne, właściwej rzeczywistości. *Esencja* tej rzeczywistości to substancja lub idea, w jakimś zakresie stała, niezmienna, a więc wieczna. Definicja *esencji* zbliża się do definicji idei w klasycznej filozofii. Idea nadaje bytom tożsamość. Antyesencjalizm, którego korzeni szuka się w egzystencjalizmie czy w „filozofii mistrzów podejrzeń” (Nietzschego, Marksa, Freuda), skojarzony zostaje z „antropologią postmodernistyczną”. Ponieważ na bazie tej filozoficznej nauki najbardziej dochodzi do głosu przekonanie, że nie jest możliwe opracowanie metody naukowej w docieraniu do „inności”, więc próbuje się ją oddzielić od filozofii, którą oskarża się z kolei o redukcję do epistemologii. Podłoże epistemologii jest kantowskie. Zwłaszcza dychotomia podmiot-przedmiot buduje właściwą bazę dla wiedzy, czyli filozofię. I zanim, wzorem Bruno Latourea, odrzucimy stare kategorie filozoficzne, a zwłaszcza dychotomie, trzeba się przyrzeć, co powoduje problem nie do odrzucenia. Jest to problem przedstawienia (nawet jeśli jest utożsamiane z reprezentacją), maszyny do produkcji dychotomii. Opisem jej działania może być na przykład Łotmanowskie ujęcie kultury jako semiosfery, stanowiącej „jedność modelowania”. Jurij Łotman definiuje kulturę jako

urządzenie znakowe o skomplikowanej organizacji, które zapewnia istnienie jakiejś grupie ludzi jako osobowości zbiorowej charakteryzującej się pewnym ogólnym, ponadjednostkowym intelektem, wspólną pamięcią, jednością zachowań, jednością modelowania otaczającego świata oraz jednością stosunku do tego świata².

Przedstawienie działa jak Łotmanowska eksplozja w kulturze, gdy przypadkowemu wydarzeniu zostaje przypisana cecha nieuchronności i uniwersalności, co umożliwia odbiorcom znalezienie się na tej samej pozycji, co nie znaczy, że wszyscy ulegną tej samej teorii. Marcin Lubaś, polski antropolog społeczny, przestrzega przed niebezpieczeństwem współczesnego ujednolicenia badań nad kulturą. Jego zdaniem podstawy pojęciowe antropologii postmodernistycznej zbudowane są na czterech założeniach, które nie są złe, ale tworzą niebezpieczną kombinację, mogą stanowić pułapki dla myślenia. Są to jednocześnie założenia nowoczesności czy ponowoczesności: antyesencjalizm, nominalizm, idiogra-

² J. Łotman, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983, s. 27.

fizm i historyzm, oraz wynikająca z nich krytyka przez decentrację³. Wszystkie te idee powodują tak duże zamieszanie w badaniach, że

życie kulturowe nie ma żadnych cech stałych i powszechnych, że świat zjawisk społecznych i kulturowych składa się z bytów nieustannie konstruowanych i rekonstruowanych w trakcie konkretnych ludzkich działań i specyficznych praktyk dyskursywnych⁴.

Założenia te „w działaniu” można jednak moim zdaniem pokazać, odnosząc je do pewnych tworów idealnych – przedstawień, takich przede wszystkim, jak arcydzieła sztuki czy metafory-figury stanowiące modele świata (kłacz, sieć, *panopticon* itp.), zwłaszcza dla ponowoczesności. Idee te stają się wtedy wyzwaniem dla filozofii, i choć nie przekładają się bezpośrednio na założenia badawcze, mogą stanowić model dla generowania tych założeń. Idiografizm skoncentrowany na opisie jednostkowych faktów wskazuje na niemożność sformułowania ogólnych praw naukowych rządzących tymi faktami. Antyesencjalizm podpira idiografizm, bo zaprzecza poglądom, że istnieją „bardziej” i „mniej” trafne opisy rzeczywistości. „Prawdę” pojmujemy przede wszystkim przez teorię pragmatyczną, sprawdzaną pod kątem użyteczności twierdzeń⁵. To niekoniecznie jest bezpłodne pole filozofii, można zaryzykować jego penetrację, aby nie pozostać na poziomie obrazów, które niekoniecznie pobudzają do analizy, zwłaszcza w epoce, w której mamy do czynienia z ich nadmiarem. Musimy przesunąć regulacje filozoficznych problemów jeden etap dalej, dokonując zabiegów przerwania i powtórzenia, czyli nowego montażu pojęć.

Zaszło chyba coś w historii pojęcia struktury, co można by nazwać „wydarzeniem”, gdyby to przeciążone słowo nie pociągało za sobą znaczenia, którego redukcja czy podejrzliwe traktowanie jest właśnie funkcją myśli strukturalnej czy też strukturalistycznej. Ale mimo wszystko zastosujemy termin „wydarzenie”, używając go ostrożnie i jakby w cudzysłowie. W tym sensie wydarzenie to będzie miało zewnętrzną formę jakiegoś przerwania i powtórzenia⁶.

– wygłosi Jacques Derrida w 1966 roku. Przerwanie i powtórzenie to odpowiedź na negatywne mechanizmy języka, który zawsze idzie na służbę władzy.

³ M. Lubaś, *Rozum i etnografia. Przyczynek do krytyki antropologii postmodernistycznej*, Kraków 2003, ss. 43-66.

⁴ Tamże, s. 12.

⁵ Por. M. Lubaś, *Odtwarzanie czy zmiana? Zarys nowej problematyki zjawisk i procesów kulturowych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 9, 2013, nr 3, ss. 60-88, www.przegladsocjologiijakosciowej.org [16.04.2015].

⁶ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, „Pamiętnik Literacki” R. LXXVII, 1986, z. 2, s. 251.

Według Barthes'a, asercja i również powtórzenie to dwa mechanizmy, które wystarczą, aby tak się stało. I przychodzi Derridowskie „wydarzenie” (coś jak *Blow up* Antonioniego), przewrót przede wszystkim formalny (nawet nie paradygmatayczny), nie zawiera się ono w historii nauki. Opowiada o nim co najwyżej jakiś „mit referencjalny”, założycielski. Każde przedstawienie dotyczy „mitu referencjalnego” opisującego „wydarzenie”, gdy jakaś relacja lub rzecz zyskuje swoją nazwę. Nie chodzi tu o adekwatność znaczenia, raczej o jakieś pierwsze, mityczne wydarzenie jego nadania. Maria Gołębiewska zauważy, że Derrida opisuje nie strukturę definiowaną przez teorie strukturalistyczne, lecz „strukturę odmienną – zdecentralizowaną i ruchomą, to znaczy taką, w której opozycyjność nie funduje trwałych różnic między poszczególnymi elementami”⁷. Różnica nie jest trwała, bo nie jest uprawomocniona, lecz objawia się przede wszystkim w działaniu. „(P)omysł scentralizowanej struktury jest zresztą wewnętrznie sprzeczny”⁸, dlatego to, co nią zawiaduje, ma być od niej niezależne. Przedstawienie jest niezależne od języka, choć powstaje (jako coś, co można opisać) w jego wnętrzu. Odsyła język poza siebie, ale nie zastępuje go, tylko ustanawia zewnętrzne odniesienie. Stanowi raczej „puste miejsce”⁹ czy „pustą, ruchomą przegródkę”, jak nazwie mechanizm semiologiczny Roland Barthes, odnosząc się do opowiadania Poego *Skradziony list*. Pusta przegródka w opowiadaniu Poego to nałożone na siebie dwa bez-miejsca: półeczka z materiału nad biurkiem złodzieja i koperta zawierająca poszukiwany list wywrócona na lewą stronę, zaadresowana do złodzieja¹⁰.

Dlatego według Barthes'a semiolog powinien być jak detektyw – specjalistą w kilku dziedzinach, a co najmniej w literaturze, żeby semiologia spełniała swoje zadanie, „pomagała wszystkim, miała za swe miejsce rodzaj ruchomej przegródki, była dzokerem współczesnej wiedzy, jak znak jest nim w dyskursie”¹¹. Dzoker nie tyle zastępuje kartę, co jej znaczenie. Najczęściej spotykanym wizerunkiem jokera jest błazen (w tarocie określany nazwą Skiz). To najwyższa karta-figura w grze. Błazen ma możliwość wywrócenia porządku do góry nogami. I tak jak dzoker zyskuje znaczenie w zależności od ułożenia kart, w jakim występuje, tak jednostkowe przypadki w przedstawieniu zyskują sens uniwersalny. Dzoker umożliwia spotkanie widzenia ze spojrzeniem, jak w panopticonie. Jest jak Edyp – król niewiadomego pochodzenia, który jako jedyny zna odpowiedź na zagadkę potwora. Przeciętny obywatel – więzień współczesności – nie posiada

⁷ M. Gołębiewska, *Między wątpieniem a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii poststrukturalizmu*, Kraków 2003, s. 27.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ E.A. Poe, *Skradziony list*, w: tegoż, *Opowiadania*, Wrocław 2005, s. 442.

¹¹ R. Barthes, *Wykład, „Teksty”* 1979, nr 5, s. 26.

umiejętności strukturyzowania znaczącego, nie potrafi zastosować wiedzy inaczej niż w obowiązującym systemie wdrukowanym w toku edukacji. Nie zna swoich źródeł, nie może odtworzyć ich przedstawienia. Mit referencjalny pojawia się nie na początku historii, lecz w pustym miejscu struktury sensu. Nowa taktyka „sytuowania wiedzy” to przedstawieniowa ucieczka przed pracą historii. Historia to przetwarzanie wszystkiego w rodzaj wiedzy, której przyznano już określoną wartość.

Zakazany obiekt przedstawienia i funkcja nakazu

Granica struktury języka jest opis jednostkowych przypadków, porządkowanie ich. Struktura języka nie mówi o uniwersum, tylko odnosi się do niego.

W tak otwartej na zmiany strukturze coś jednak pozostaje trwałe, a jest to różnicowanie elementów, znika natomiast ich, znana ze strukturalizmu, opozycyjność, fundowana na logicznej relacji sprzeczności, opartej na klasycznym, Arystotelesowskim pojęciu prawdy z zasadami identyczności, sprzeczności i wyłączonego środka¹².

Czy podważenie przynajmniej jednej z zasad logiki, stanowiących źródło języka, nie stanowi zasady mitu i wynikającego z niego przedstawienia? Gołębiewska stwierdza, że „(w) poststrukturalizmie znika strukturalne, opisywane przez Ricoeura, przeciwstawienie zdarzenia i struktury – struktura jest o tyle, o ile wydarza się”¹³. Można pokusić się o sugestię, że poststrukturalizm bierze w ten sposób w obronę (mityczne) przedstawienie. Ale można zauważyć w świetle wcześniejszych rozważań, że nie tak się bierze w obronę przedstawienie. Nie przez podkreślanie jego mitycznego pochodzenia czy podstawy i utrzymanie rozróżnienia zdarzenia (mitu) i struktury (języka), lecz, mimo wszystko, przez badanie obu jako jednego, na podstawie przedstawienia (zakładając jego fikcyjność i modelowość). Zresztą sam Paul Ricoeur tak robi, badając przedstawienie np. raju w *Księdze Rodzaju* jako dyskursywne połączenie zdarzenia i struktury (w *Symbolice zła*), co pozwala nam zrozumieć koncepcję grzechu pierworodnego i grzechu w ogóle. Grzech wydarza się w rozmowie Adama z Bogiem, poprzedzonej czynem, i jeszcze bardziej poprzedzonej rozmową z wężem, stanowiącą rewers rozmowy z Bogiem. Grzech pierworodny ma strukturę przerwania i powtórzenia. *Księga Rodzaju* przedstawia go jako serię dwóch dyskursów: węża z Adamem (przez Ewę) i Boga z Adamem (przez węża). Adam – pierwszy

¹² M. Gołębiewska, *Między wątpieniem a pewnością...*, dz. cyt., ss. 29-30.

¹³ Tamże, s. 30.

człowiek – jest stawką tego przedstawienia, „literą w przelocie” – daje się uwieść perspektywie nieskończoności, nieograniczoności pragnienia zarysowanej przez węża, płaci za to skazaniem na nieograniczoną wolność w obrębie swojej podmiotowości. Jego pozycja (niewygodna dla węża przyjaźń z Bogiem) jest punktem przetragowym, tak jest odbierana przez samego Adama. Nie potrafi on dostrzec swojej roli w sytuacji, nie potrafi przeniknąć przedstawienia, jest jak ślepy król lub ślepa policja w *Skradzionym liście* Poego.

Żaden mit nie jest – według Paula Ricoeura – tak mało „psychiczny” jak biblijny mit upadku¹⁴. Wąż pyta: „Czy to prawda, że Bóg powiedział...” (Rdz 3,1) – dopiero to konkretne pytanie węża ukazuje ograniczenie (tożsamość człowieka nie jest tożsamością Boga) jako zakaz. Kiedy sens granicy etycznej staje się mglisty, bo przemienia zakaz w ograniczenie, zjawia się według Ricoeura „pożądanie”, pragnienie nieskończoności samego pożądania, pragnienie pragnienia. Przez wzgląd na to pożądanie nie do zniesienia jest sama skończoność, chociażby tylko jako świadomość bycia stworzonym. Zła nieskończoność ludzkiego pragnienia polega na tym, że człowiek chce zawsze inaczej, zawsze więcej. Skończoność etyczna człowieka „daje się uwieść zepsuciem ustanawiającej ją granicy”¹⁵. To więc nie popędy są przyczyną upadku, lecz struktura ludzkiej wolności. Aby zrozumieć pojęcie zakazu, trzeba ukazać, jak dokonuje się przejście od jego złamania do poczucia winy. Wraz z winą – na pierwszym planie w doświadczeniu zła – staje już nie realność zmayı, nie obiektywne pogwałcenie zakazu czy zemsta za to, lecz zły użytek wolności, odczuwany jako zmniejszenie wartości własnego „ja”¹⁶. Wolność zapisana jednocześnie w języku (jako nieskończoność) i poza nim (jako ograniczenie, na przykład bycia cielesną jednostką), powoduje nałożenie się funkcji językowej na funkcję nakazywania.

Trudno jednak ściśle określić status i zakres nakazu. Nie idzie o źródło czy początek języka, nakazywanie bowiem jest jedynie funkcją językową, funkcją pokrywającą się z językiem. Jeśli język zawsze zdaje się zakładać już język, jeśli nie potrafimy wyznaczyć jakiegoś niejęzykowego punktu wyjścia, to dlatego, że język nie umiejscawia się między czymś, co zobaczone (czy odczute), a czymś, co powiedziane, lecz wiedzie zawsze od mówienia do mówienia¹⁷.

Gilles Deleuze i Félix Guattari, odnosząc się do Michaiła Bachtina i twórców kina, stwierdzają, że „każda mowa jest zależna, właściwym zaś przekładem

¹⁴ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, Warszawa 1986, s. 265.

¹⁵ Tamże, s. 241.

¹⁶ Tamże, ss. 239-244.

¹⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Warszawa 2015, s. 89.

języka jest mowa zależna¹⁸. Język ma charakter performatywny, czyli mówienie i działanie zawsze pokrywają się ze sobą. Dodatkowo, wewnętrzne relacje w obrębie wypowiedzi kreują dalsze możliwości działania. „Są to czynności w obrębie mowy, stosunki wewnętrzne wiążące wypowiedzi z czynnościami, które można określić mianem ukrytych bądź niedyskursywnych presupozycji¹⁹. Odtąd nie możemy traktować mowy tylko jako sposobu komunikowania informacji. Nawet, a może zwłaszcza „pytanie i obietnica są nakazami²⁰. „Nakaz jest sam w sobie nadmiarowością czynności i wypowiedzi²¹. Nadmiarowość ta „przybiera dwie postaci: częstotliwości i rezonansu²², pierwsza określa znaczenie, druga podmiotową komunikowalność. „Społeczny charakter wypowiedzenia” jest „umocowany wewnętrznie”, „wiąże się ze zbiorowymi układami²³.”

Zbiorowe układy bazują na mimetyzmie członków. Swoją teorię pożądania mimetycznego René Girard opiera na odwołaniu do – wyjątkowego przez to, że ostatniego w dekalogu – dziesiątego przykazania, które zabrania nie aktu (zabijania, kradzieży itd.), lecz samego pożądania²⁴. Bliźni stanowi wzór naszych pożądań. Zakaz stanowi granicę przeciw epidemii mimetycznego pożądania, ale sam zakaz, jako wypowiedziany w konkretnym czasie, budzi mimetyczną skłonność do jego przekraczania. Szatan ukierunkowuje anarchiczną agresję na jednego członka wspólnoty. Ale historie związane z uzasadnieniem owego ukierunkowania mogą się diametralnie od siebie różnić. Bliźni to granica naszego usposobienia.

W naszym świecie istnieją jedynie chrześcijańskie herezje, inaczej mówiąc wąśnie i podziały. Właśnie to oznacza słowo herezja. Aby wykorzystać objawienie jako broń w mimetycznej rywalizacji, aby nadać mu moc rozdzielającą, trzeba je najpierw podzielić. Tak długo, jak pozostaje nietknięte, jest siłą i pokojem, i tylko z rzadka daje się wciągnąć w służbę wojny²⁵.

Herezja, jak wskazuje Girard, to „branie dla siebie”. Michel de Certeau powołuje się nawet na konieczną herezję teraźniejszości.

To, co dzisiaj zdaje się zagrażać tradycjom, przemiana, aktualizacja, przystosowanie do czegoś nowego, jest właśnie ich eliksirem życia. Różnica pozostaje „elementem odnowy” zarówno dla przeszłości, jak i teraźniejszości. Certeau mówi przy

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 90.

²⁰ Tamże, s. 92.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 93.

²⁴ Por. R. Girard, *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, Warszawa 2002.

²⁵ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987, s. 169.

tym o „koniecznej” i o „karygodnej” „herezji teraźniejszości”. Ta ostatnia odrzuca przeszłość, podczas gdy herezja konieczna przyjmuje różnicę²⁶.

Herezja to więc niekoniecznie (łac. *haeresis* – wybór, podział) wyodrębnienie jakiejś wiedzy i przeciwstawienie jej całości nauczania lecz możliwość problematyzacji wiedzy oczywistej. Za herezję wciąż można zapłacić nieproporcjonalnie dużo, ponieważ ustawia ona jednostkę w opozycji (nawet jeśli miałyby to się objawiać tylko czasowym zawieszeniem) do obowiązującej normy.

Mechanizm kozła ofiarnego ocala skłóconą, rozbitą wspólnotę, ale tym, który wprowadza porządek i jednomyślność, jest paradoksalnie oskarżyciel (najważniejsze wcielenie diabła). Pierwsze wcielenie diabła to kusiciel eksploatujący negatywny aspekt zakazu i apelujący do nieskończonego pragnienia człowieka (nieskończonej wolności, jakby powiedział Dostojewski w *Podziemiu*: „Człowiek chce tylko chcieć sam o d z i e l n i e, jakakolwiek byłaby cena owej samodzielności i jakikolwiek jej wynik”²⁷). Tym sposobem pozbawia go mechanizmów obronnych przed konfliktowym mimetyzmem. Diabeł jest jedynie personifikacją „złego mimetyzmu”, wynikającego z dwuznacznego oddziaływania zakazu²⁸. Dopiero „dobry mimetyzm” może wyzwolić z zakłętego kręgu przemocy.

Podsumowując, zakazanych obiektów przedstawienia jest wiele, ale można je zredukować do Kantowskich idei rozumu spekulatywnego: Boga, duszy i świata. Nie można przejść od doświadczenia do konstrukcji tych idei. Jednak mowa nakazuje nam dążenie do ich określenia, i tak rodzą się ich przedstawienia. Czym różnią się przedstawienia od idei i od obiektów? Przede wszystkim w przedstawieniach mamy możliwość rozwijania modelu, nie popadając w ideologię. Mamy możliwość przywrócenia dyskursywności granicznym ideom podmiotowości (Bóg, dusza) i przedmiotowości (świat – kosmos), ukazania ich wzajemnych relacji, bez obawy popadnięcia w herezję czy przekroczenia tabu.

Granica i *techne* wiedzy

Stosunek do przedstawienia pokazuje różnice w podejściu do niego odmiennych tradycji europejskich. Tradycja francuska, chętnie sięgająca do przedstawienia, jest przeciwna tradycji niemieckiej, łączącej raczej normę z dyskursem, omijającej aspekt przedstawienia (traktując estetykę jako osobny dział myślenia),

²⁶ M. Füssel, *Mapowanie niewidzialnego? Odczytanie przestrzennych i wizualnych praktyk z Michelem de Certeau S.J.*, w: *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy*, red. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2016 (w druku).

²⁷ F. Dostojewski, *Podziemie*, w: tegoż, *Notatki z podziemia, Gracj*, London 1992, s. 25.

²⁸ Por. R. Girard, *Widziałem szatana...*, dz. cyt.

eksponującej „nierzeczywisty, idealny sens sądu”²⁹. Beata Trochimska-Kubacka przypomina Bolzanowską koncepcję „przedstawienia samego w sobie” – niezależną od przeżyć podstawę zgodności treści psychicznych różnych podmiotów. „Wyjaśnia to możliwość nauki w ogóle i to, dlaczego ludzie często w różny sposób dochodzą do takich samych prawd, powszechnie obowiązujących twierdzeń”³⁰. Taka jest baza tradycji niemieckiej – przedstawienie jako idea. Poststrukturaliści francuscy raczej zainteresowani są powtarzalną strukturą, w której występuje jakieś puste miejsce do wypełnienia, „które jest przede wszystkim brakiem dla znaczącego w języku – znaczonego, tego, co się nazywa i opisuje. [...] nie ma bowiem trwałego powiązania między słowem a rzeczą”³¹.

Filozofia zawsze miała problem w docieraniu do rzeczywistego, uwarstwionego świata. Zdaniem Lubasia, kultura jako zestaw reprezentacji wskazujących sposoby życia jest w szczególności sposób uwarstwiona, ponieważ sposoby życia zmieniają się w różnym stopniu, skali i czasie. Dlatego filozofia kultury, posługująca się określonym pojęciem zmiany czy reprezentacji, może za nimi nie nadążać. Filozofia, która wypracowuje te pojęcia, może się „rozminąć” z rzeczywistością, ustanawiając idee na zewnątrz przedstawienia. Warto więc zwrócić uwagę przede wszystkim na wciąż powracające do filozofii pojęcie granicy. Jeżeli potraktować rzeczywistość jako Łotmanowską semiosferę, na zewnątrz niej jest wszystko, co nie-znaczące, co nie stało się jeszcze tekstem. Granica (między tekstem a nie-tekstem) semiosfery stanowi swoisty filtr, urządzenie selektywnie przepuszczające teksty z innych obszarów kulturowych oraz nie-teksty, pełni funkcję „wąskiego gardła”, poprzez które muszą się przecisnąć teksty z zewnątrz, by mogły dostać się do danej semiosfery. Zostają one wtedy zaadaptowane do warunków tworzonych w obrębie semiosfery, cudze stają się swoim, zewnętrzne – wewnętrznym, nie-tekst – tekstem. Czy te „wąskie gardła” stanowią reprezentacje, czy raczej są obiektami lub zredukowanymi obrazami? Może stanowią przypadkowe miejsca, w których rozgrywają się najważniejsze procesy kulturotwórcze w sposób zupełnie nieprzewidywalny? Albo stanowią przedstawienia. Gdy ująć historię jako jakąś całość, nie tylko stwierdzamy jej nieprzewidywalność, lecz nawet nie możemy twierdzić, że zachowanie całościowe dominuje nad procesami częściowymi. Procesy samoorganizowania się w warunkach dalekich od równowagi odpowiadają subtelnej grze przypadku i konieczności, fluktuacji i praw deterministycznych. Przypadek to nie brak przyczyny, lecz jedynie zjawisko pochodzące z innego ciągu przyczynowego, często jest to ingerencja elementu z jakiegoś innego systemu. Jurij

²⁹ B. Trochimska-Kubacka, *Absolutyzm aksjologiczny. Rekonstrukcja oparta na aksjologii Ricker-ta, Schelera i Hartmanna*, Wrocław 1999, s. 33.

³⁰ Tamże, s. 34.

³¹ M. Gołębiewska, *Między wątpieniem a pewnością...*, dz. cyt., s. 30.

Łotman, sięgając po metafory „teorii chaosu”, podkreśla, iż w punktach bifurkacji (rozdzielenia) działa nie tylko mechanizm przypadkowości, ale również mechanizm świadomego wyboru³².

Kiedy jakaś dziedzina podlega w danym momencie szczególnie mocnym fluktuacjom, może ona niejako „zarażać” swoją dynamiką inne sfery, niekoniecznie bezpośrednio z nią związane, jak sfera mody u Barthes’a – też przykład doskonałego systemu (wtedy zapisywana dużą literą), który chętnie zagarnia najbardziej współczesne przedstawienia i poddaje obróbce w swoim wnętrzu.

Aby przywrócić wagę przedstawienia, warto przywołać starożytne znaczenie umiejętności – *technē*, zdolności postępowania zgodnie z regułami, sprawności, strategii. Dziś to pojęcie odnoszone jest głównie do technologii. Ujęcie techniki jako sfery wolnej myśli i wynalazków technicznych, a nie umiejętności, odsuwa przedstawienie poza krąg problemów poznawczych. Dziś *technē* to raczej metapojęcie systemowe – umiejętność porządkowania danych w zależności od pola swojego występowania, dawniej kojarzone raczej ze sztuką, rzemiosłem. Foucault kategorią *technē* określa postępowanie bohatera Sofoklesa – Edypa, który dysponuje wiedzą o charakterze technicznym, czyli posiada umiejętność przyswajania i doskonalenia praw i sposobów postępowania. W czasach Sofoklesa pojęcie *technē* stoi w samym centrum dyskusji polityczno-filozoficznej, ponieważ dotyczy w równej mierze teorii i praktyki polityki. Edyp jest mistrzem dyskursu, jednak mistrzem tragicznym, któremu nie udaje się uniknąć przeznaczenia. Posiada jednak „sztukę sprawowania rządu dusz”. Foucault bada relację między *technē* a aleturią, którą na początku zaliczyłam do pojęć definiujących procedury przedstawienia. Aleturgia według Foucaulta to zespół procedur, za pomocą których poprzez oscylację między prawdą i fałszem, widzianym – niewidzianym, jawnym i ukrytym, podmiotem i przedmiotem, coś uznajemy za prawdę.

Do jakiego stopnia sztuka rządzenia ludźmi zakłada coś takiego jak manifestacja prawdy? Jak zawiązały się nie – w sensie ogólnym – relacje między sztuką rządzenia ludźmi i aleturią, tylko między ową sztuką a tym, co określam mianem autoaleturgii, czyli formami ujawniania prawdy krążącymi wokół pierwszej osoby, wokół „ja” albo „mnie samego”?³³

Technē Edypa przeciwstawia się postępowaniu Kreona, który nie jest dobrym władcą i nie potrafi negocjować. Edypa charakteryzuje *technē* wiedzy, a Kreona technika rządzenia (władzy).

W *Pytaniu o technikę* Martin Heidegger zaznacza, że przeważnie źle o nią pytamy, jak o medium, „przedłużenie” człowieka, a należy pytać bardziej hi-

³² J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999.

³³ M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, Warszawa 2014, s. 70.

storycznie³⁴. Nie jest technika ani wyłącznie ludzkim działaniem, ani tylko środkiem do celu. Jest odkrywaniem rzeczywistości, złożonej z elementów. Odkrycie „zestawu” to odkrycie, że „*pierwotny* całokształt ukonstytuowania jestestwa” jest „rozcłonkowany”³⁵. Podmiot jest rozproszony w przedstawieniu, zdecentrowany, co nie pozwala mu się w nim zorientować. Heidegger powie, że jest pod-stawiony, nie panuje nad przedstawieniem³⁶. Wiedza to znaczenie podporządkowane jakiejś idei, celowe, a przedstawienie – *techne*, zdolność postępowania zgodna z regułami, ich nieudane połączenie to nic nie warta wiedza powszechna, nienależąca do nikogo – *doxa*. Dziś przedstawienie nie przemienia się w wiedzę. Wszechpanująca *doxa* jest nadmiarowa i bezużyteczna, a oddzielone od niej przedstawienie (na przykład to samo zdjęcie może ilustrować sprzeczne informacje) tonie w nadmiarowości skojarzeń. Może brakuje myślenia kategoriami *Gestalt* szeroko rozumianej, nie tylko w odniesieniu do kierunku w psychologii czy swoście rozumianej filozofii życia? Idea *Gestalt* powstała w opozycji do klasycznej psychoanalizy, ponieważ tu świadomość, a nie nieświadomość, jest podstawowym pojęciem. Definiuje się ją jako zdolność do całościowego odczuwania rzeczywistości i siebie w jej kontekście. Dotyczy to zarówno rzeczywistości zewnętrznej, jak i wewnętrznych stanów emocjonalnych. Czasy współczesne, „nastawione edukacyjnie”, w których proces kształcenia zostaje całkowicie zinstytucjonalizowany, doprowadzają do ugruntowania *Gestalt* (podmiotu poznającego) co najwyżej w sztucznych strukturach myślowych opartych na mitycznej racjonalności. Podmiot skupia się na „naturalnym” (mitycznym) odbiorze dominujących w kulturze przedstawień (pozornie tylko neutralnych aksjologicznie), jako gotowych wzorów myślenia i życia.

Według Gilles’a Deleuze’a skuteczność w XX wieku wypiera wszystkie pozostałe cnoty i wartości. Wszystko co zapośredniczone, niejasne, niejednolite, jest automatycznie marginalizowane, do tego stopnia, że ostatecznie uznane zostaje za nieskuteczne i niewidzialne. Dlatego dziś raczej mówi się technika niż *techne* nauki czy sztuki. To, co skuteczne, daje się zademonstrować, pokazać. Dlatego Deleuze stwierdzi, że pojęcie przedstawienia zatruwa filozofię, bo rozumiane jest jako matryca porównania tego, co nieporównywalne. Na bazie porównania rozwija się wola uznania, związana z przypisywaniem sobie wartości zapośredniczających nie tylko rzeczywistość, lecz sam dostęp do rzeczywistości (takich jak pieniądź, władza, reputacja).

Dążenie do tego, aby się pokazać, być pokazanym, być kimś, kogo się pokazuje; dysponować środkami do pokazywania się i mieć co pokazywać –

³⁴ M. Heidegger, *Technika i zwrot*, Kraków 2002.

³⁵ M. Heidegger, *Bycie i czas*, Warszawa 2004, ss. 420-421.

³⁶ M. Heidegger, *Czas światobrazu*, w: tegoż, *Drogi lasu*, 1997, s. 92.

oto mania wspólna wszystkim niewolnikom, jedyna pomiędzy nimi relacja, jaką potrafią pojąć, relacja, jaką między sobą ustanawiają, ich tryumf. Pojęcie przedstawienia zatruwa filozofię; jest ono bezpośrednim wytworem niewolnika i relacji niewolników, stanowi najgorszą interpretację mocy, najbardziej poślednią i najniższą³⁷.

Deleuze ma oczywiście na myśli przedstawienie zamienione w nieruchomy obraz lub w wyczerpującą opis ilustrację, odarte z procesualności i autopoietyczności, czyli ma na myśli typową pułapkę przedstawienia. Rafał Ilnicki twierdzi, że dziś często przybiera ona postać fascynacji samą nieskończonością przedstawienia. Naszą epokę diagnozuje jako tę, w której przedstawienie stało się w ogóle niemożliwe przez niemożliwość zaakceptowania błędu, który się zawsze pojawia, gdy próbujemy cokolwiek zuniwersalizować. Akceptacja i wykorzystanie błędu to domena marketingu, nie filozofii.

Dlatego też w epoce, w której przedstawianie czegoś stało się niemożliwe, humanistyka zdradza swój największy błąd, w tym, że fascynuje ją nieskończoność przedstawiania. Humanista nie mówi, nie twierdzi, lecz coś przedstawia – błąd nie leży po jego stronie, lecz po stronie jego niedostatecznych kompetencji, biblioteki, która nie dostarczyła mu książek, czy też wadliwego sprzętu komputerowego. Błąd znajduje się na zewnątrz, ale nie wiadomo do końca gdzie. [...] Należy przejść od przedstawienia błędu będącego pozorem do kreatywności błędu. Humanistyka, w tym szczególnie filozofia, powinna uczyć się od marketingu kreatywności błędu³⁸.

Marketing zagarnia dziś wszystkie dziedziny życia, w tym sensie, że coraz więcej zależy od strategii marketingowych nastawionych nie na odbiorcę, lecz czyniących z niego konsumenta (również wiedzy). Sama wiedza wpisuje się w trendy uwolnionej racjonalności, zgłaszając roszczenie do zachowania jej przez podmiot w określony sposób. Dziś wiedza jest wierzycielem, a podmiot dłużnikiem wierzyciela, czyli tym, na kim ciąży obowiązek zadośćuczynienia roszczeniu. Jürgen Habermas zapożycza prawniczą kategorię roszczenia do filozofii, odwracając relację podmiotowo-przedmiotową w niej zawartą. To nie podmiot jako interesowny, indywidualny byt zgłasza roszczenia do innych podmiotów, lecz trzeba tak skonstruować nowoczesną formę racjonalności, żeby sama mogła zgłaszać roszczenia w stosunku do pojedynczego jej użytkownika, zabezpieczając w ten sposób wiedzę przed błędem i niewłaściwym wykorzystaniem. Granica i *techné* wiedzy stają się jednym w pojęciu racjonalności. Racjonalność staje się nieosiągalnym ideałem, a nie modelem generującym wiedzę.

³⁷ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, Warszawa 1993, s. 87.

³⁸ R. Ilnicki, *Humanista jako laboratorium*, maszynopis.

Skuteczność a użyteczność – ideał komunikacji

Racjonalność to połączenie skuteczności z użytecznością. Zdaniem Habermasa każdej formie podmiotowego działania odpowiada właściwa forma racjonalności, czyli ustrukturyzowanej wiedzy. Zwłaszcza w działaniach komunikacyjnych jesteśmy dłużnikami racjonalności komunikacyjnej i jej trzech momentów: zrozumiałości, możliwości krytyki i wymogu uzasadnienia. Racjonalność opiera się na mocy argumentu, który jest w stanie przekonać innych uczestników komunikacji, aby przystali na określone roszczenia ważnościowe. Każda wiedza odnosi się do trzech światów: obiektywnego, subiektywnego i społecznego. Owo odniesienie tworzy odpowiednie ramy interpretacyjne dla uzyskania porozumienia. Nadrzędne są roszczenia zawarte w samej wiedzy, sposobie jej konstrukcji: zrozumiałości, wiarygodności, prawdziwości oraz słuszności normatywnej, określonej przez dyskurs praktyczny. Te roszczenia mają być wysunięte w idealnej sytuacji komunikacyjnej, gdy każdemu uczestnikowi dyskursu przysługuje prawo do krytyki innych³⁹.

Racjonalność oparta jest na idealnej sytuacji komunikacyjnej, gdzie równowaga między podmiotami polega na przyjęciu tych samych struktur poznawczych i wypracowaniu dzięki nim wspólnego aparatu pojęciowego. Przedstawienie, które modeluje proces poznawczy za pomocą wchłonięcia w model poznawczego kontekstu (przedmiotu), zakłóca ten ideał, ideał reprezentacjonizmu, zakładającego, że postrzeganie podmiotu poznającego determinowane jest ideami (pojęciami) stanowiącymi odbicie przedmiotów (ich reprezentacje). Tu znowu widać nie tyle różnicę między reprezentacjonizmem a antyreprezentacjonizmem, ile raczej między reprezentacją a przedstawieniem (prezentacją). Zanim przejdziemy do tego drugiego rozróżnienia, przyjrzyjmy się pierwszemu. Najbardziej znanym przedstawicielem antyreprezentacjonizmu stał się amerykański filozof Richard Rorty. Andrzej Szahaj ukazuje rozwinięcie pozytywności roszczenia do ważności w pragmatyzmie Richarda Rorty'ego, poprzez który autor *Filozofii azwierciadła natury* propaguje proces rozszerzania zakresu osób należących do „my”. Jego głównym pomysłem jest zwalczanie przedstawienia umysłu rozumianego jako zwierciadło natury właśnie, w którym reprezentowane są w sposób adekwatny właściwości natury. Rezygnując z zagadnień metaepistemologicznych (nad strukturą umysłu i poznania), Rorty chce inaugurować proces nabywania nawyków do działań z rzeczywistością czy na rzeczywistości. Antyreprezentacjonizm Rorty'ego skupia się więc na tworzeniu

³⁹ J. Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego. Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, t. 1, Warszawa 1999.

udanych reguł działania. „Dla Rorty’ego wszelkie próby epistemologicznego rozważania relacji między podmiotem a światem są niewarte zachodu”⁴⁰. Odrzuca on zagadnienie realizmu, które zawsze pojawia się w odniesieniu pojęć do rzeczywistości, lokalizując je wyżej niż w metaforze umysłu jako zwierciadła natury, w boskim Oku oglądającym samo siebie.

„(C)iała treść Realizmu leży w twierdzeniu, że jest sens, aby myśleć o Spojrzeniu z Boskiego Punktu Widzenia (*God’s Eye View*) czy lepiej Znikąd (*View from Nowhere*); jednakże w przypadku Relatywizmu daje to w rezultacie autorefutację” (H. Putnam). Rozróżnienie między dwoma zasadniczymi pragnieniami: pragnieniem obiektywności i pragnieniem solidarności, kryjącymi się za głównymi sposobami, dzięki którym ludzie próbują nadać sens swemu życiu, sytuując je w jakimś szerszym kontekście, służy Rorty’emu do tego, aby precyzyjnie określić własne stanowisko etnocentryczne. Mieści się ono całkowicie w paradygmacie solidarności⁴¹.

Ów paradygmat solidarności to inna nazwa Habermasowskiej kategorii roszczenia do ważności. Jakiś poziom rzeczywistości ma zostać wyzwolony od efektów symulacji, ma umożliwić jej zerowy poziom, to wciąż silne roszczenie realizmu, które bywa uzurpacją ideologiczną lub naiwnością, lub wyrazem wiary (poziom *sacrum*) w dostęp do jakiegoś „bytu”. Filozofia, a wraz z nią nauka wciąż w dużej mierze pozostaje uwiedzona realizmem. W tym uwiedzeniu podmiotowa użyteczność przegrywa z bardziej przedmiotową skutecznością, która wchłania każdy kontekst i zamienia roszczenie do ważności w regułę skutku. Jeżeli coś działa, czyli przynosi określony efekt, tworzy wartość wymienną i zamknięty, zwrotny system znaczeń (o takim efekcie procesu znaczenia pisze prekursor konstruktywizmu Roland Barthes w *Systemie mody*), to może wchłonać każdą pomniejszą refleksję odnoszącą się do jakiejś rzeczywistości, która próbuje przeciwstawić się przejmowaniu władzy przez zamknięty system przedmiotowo-znaczeniowy.

Gregory Bateson, podkreślając zwłaszcza rolę kontekstu w nauce i ogólnie, w poznaniu, a zwłaszcza w komunikacji, zwraca uwagę na słabość podmiotu poznającego, który próbuje ustawić się ponad tym kontekstem, czyli na przykład marzy o idealnej, a zarazem realistycznej sytuacji niezakłóconej (kontekstem) komunikacji. Proces myślenia, zdaniem Batesona, jest procesem stochastycznym, jak rzut kostką w grze. Liczba na kostce to reprezentacja, gra to przedstawienie. Przeważnie w grze wygrywa jeden podmiot.

⁴⁰ A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Toruń 2012, s. 23.

⁴¹ Tamże, s. 30.

Odwroćcie twierdzenia, że „nic się »z niczego« nie rodzi” bez informacji, jest zatem do pomyślenia dzięki procesowi stochastycznemu. Gotowość może posłużyć do wyboru składników przypadkowości, które w ten sposób stają się nową informacją. Zawsze jednak musi istnieć możliwość dopływu zjawisk przypadkowych, spośród których można czerpać nową informację⁴².

Okoliczności powstawania nowej jakości w grze (poznania) są podzielone między dwie odrębne domeny: epigenezę (podatny na rozumienie, choć nieprzewidywalny rozwój zakładający współpracę tego, co wewnątrz, z tym, co na zewnątrz) i ewolucję (rozwój nastawiony na prognozowanie, podkreślający rolę czasu). Współlistnienie tych dwóch poziomów, epigenetycznego i ewolucyjnego, zabezpiecza, zdaniem Batesona, nie tylko przed błędami rozwojowymi organizmów biologicznych, lecz przede wszystkim przed błędami poznawczymi. Przenikające się domeny rozwoju – epigenety (wyróżnicowania) zawierającej plan powstawania i ewolucji zawierającej historię zmian, ustawiającej je w ciągłość, to modelowe przedstawienie całości, w którym informacja nie ucieka „na inny poziom”. Te dwa poziomy (epigenety i ewolucja) zaadaptuje Deleuze do swojej dialektyki różnicy i powtórzenia.

Skutkiem wszelkiego przeskakowania poziomów, w górę lub w dół, jest to, że informacja właściwa jako podstawa podejmowania decyzji na jednym poziomie zostanie wykorzystana jako podstawa podejmowania decyzji na poziomie innym – pospolita odmiana błędnego określenia typu logicznego.

W systemach prawnych i administracyjnych takie przeskakowanie poziomów logicznych nosi nazwę legislacji *ex post facto*. W rodzinach analogiczne błędy nazywa się podwójnymi wiązaniami. W genetyce przed podobną katastrofą zdaje się chronić bariera Weissmannowska, uniemożliwiająca dziedziczenie cech nabytych. Dopuszczenie, by stan somatyczny wpływał bezpośrednio na strukturę genetyczną, mogłoby zniszczyć hierarchię organizacji wewnątrzosobniczej⁴³.

Podwójne wiązanie – tym terminem Bateson określa sprzeczność między użytecznością a skutecznością komunikacji. Gry (psychologiczne) są użyteczne (stanowią nawyki, zaspokajają potrzeby psychologiczne, pozwalają zachować ramy postrzegania rzeczywistości), ale są nieskuteczne (nie przynoszą efektów na poziomie rzeczywistych wyborów). Potocznie podwójne wiązanie określa się przysłowiowym „tak źle i tak niedobrze”, chodzi o układ komunikatów, który doprowadza nas do dwóch sprzecznych wyborów, a i tak żaden z nich nie przyniesie rozwiązania sytuacji.

⁴² G. Bateson, *Umysł i przyroda*, Warszawa 1996, s. 69.

⁴³ Tamże, s. 264.

Skuteczność (nastawienie na skutek, cel, efekt komunikacji) przeradzając się natychmiast w użyteczność (korzyść indywidualną), naraża komunikację na trwałe podwójne związanie, pozostawia przedstawienie na zewnątrz mowy, która polega tylko na wymuszeniach odpowiednich zachowań i tekstów, pozostawiając nadawcę i odbiorcę bez możliwości problematyzacji wiedzy.

Samokorygujące sekwencje przedstawienia

Przedstawienie umożliwia rozbicie podwójnego wiązania na co najmniej dwie serie wydarzeń lub komunikatów i rozpatrywanie przedmiotu w „sekwencjach samokorygujących”⁴⁴, nanoszenie poprawek, otrzymywanie wiadomości o nowych błędach itd. Przedstawienie doskonale wpisuje się między epigenezę i ewolucję, w przeciwieństwie do reprezentacji, która jest odpowiednikiem procesów epigenetycznych (opis różnicy) lub ewolucyjnych (opis zmiany).

W epoce „niemożliwości przedstawienia”, tak jak ją określa Martin Heidegger (nieruchomego zestawu), uwodzi nas sama jego nieskończoność. To prowadzi do deprecjacji nie tylko filozofa-humanisty, ale przede wszystkim artysty, który potrafi wykreować przedstawienie i zamknąć je w tak czy inaczej widzialnej formie, a więc dostępnej poznaniu zmysłowemu, niekoniecznie jednak współczesnym artyście odbiorcom. Deleuze, interpretując Nietzschego, zwraca uwagę na drogę, na jaką wchodzi sztuka od starożytności. Dla Arystotelesa tragedia wiąże się ze społeczną korzyścią, z moralnym uwzniośleniem. Kant, oddzielając piękno od wszelkiej korzyści, w centrum refleksji nad pięknem stawia widza, patrzącego na sztukę w sposób bezinteresowny, co powoduje, że uwznioślenie przestaje mieć charakter moralny, co ma swoje złe i dobre strony. Sztuka (realizowana w arcydziełach) zawsze była etyczna, ale daleka od moralizowania. Jednak odbiorcom trudno wytrzymać napięcia etyki. Do manipulowania społeczeństwem potrzebna jest jasna moralność. Dlatego chciano poprzez piękno umoralniać odbiorcę, w ten sposób piękno na zawsze oddzielone zostaje od dobra i prawdy. Ma sprawiać przyjemność konsumentowi, zamieniać go w biernego widza, a nie w uczestnika życia społecznego. Dopiero Nietzsche ośmiela się zadać pytanie, kim jest ten, „kto patrzy na piękno w sposób bezinteresowny”, poza efektem skuteczności. Tym kimś jest artysta.

Sztuka zawsze jest osądzana z punktu widzenia widza, widza, który w coraz mniejszym stopniu jest artystą. Nietzsche żąda estetyki twórczości, estetyki Pigmaliona. Dlaczego jednak, właśnie z tego nowego punktu widzenia, sztuka jawi się jako czynnik pobudzający wolę mocy? [...] Zdaniem Nietzschego, nie zrozumieliśmy

⁴⁴ Tamże.

jeszcze, co oznacza życie artysty: aktywność tego życia służąca jako czynnik pobudzający afirmację zawartą w samym dziele sztuki, woła mocy artysty jako takiego⁴⁵.

Weźmy przywoływaną wielokrotnie przez teoretyków sztuki powieść *Madame Bovary* Gustawa Flauberta, wydaną w 1857 roku, po napisaniu której autor miał wydać szeroko komentowany okrzyk: „Madame Bovary to ja!”. Powieść stanowi doskonały montaż języka i przedstawienia, oddający starania autora, żeby „podążać po geometrycznie wytyczonej linii”⁴⁶, jak sam pisze o swoim stylu. Jacques Rancière, odwołując się do tego przykładu, proponuje nową, współczesną miarę arcydzieła – nie komunikat, nie wartość „samą w sobie”, lecz montaż parataktycznej składni. Jest on podstawową zaletą „zdania-obrazu” – jak nazwie tę nową jednostkę sensu Rancière. Artyści XIX wieku także odkryli montaż jako „miarę tego, co bez miary”⁴⁷. Kanonicznym przykładem jest przywołana przez Rancière’a scena zjazdu rolniczego w *Madame Bovary*, w której mamy nałożone na siebie dwa puste dyskursy – zawodowego uwodziciela i oficjalnego mówcy. Dzięki temu nałożeniu bohaterka doznaje rozdarcia, ale i ekstazy. Jest to szczególnie rytuał zawodowego uwodziciela, pasożytnący na oficjalnym rytuale instytucji. W tym przypadku Rudolf pasożytuje na mowach zjazdu rolniczego, na tle którego jego płomienne słowa o miłości do Emmy zyskują dodatkowy walor przedstawieniowy, wplecione zostają w odwieczne prawa natury wysławianej przez rolników, stanowiące dalej tło dla historii kultury, ta z kolei stanowi tło dla romantycznej miłości dwojga samotnych dusz⁴⁸.

Madame Bovary jest najbardziej znanym przykładem „złego mimetyzmu” w kategoriach René Girarda. Druga połowa XIX wieku to czas, gdy sztuka użytkowa zaczyna odwzorowywać sztukę społecznie zaangażowaną, sztukę mówiącą o ludziach epoki. Rozwój przemysłu w połączeniu z długim okresem pokoju umożliwia zwykłym obywatelom dostęp do wszelakich towarów. Akcent odczucia wzniosłości estetycznej przesuwają się ze świątyń na domy mieszkalne. Forma symboliczna, którą kształtuje według Hegla sztuka, wyparta zostaje przez formy geometryczne, dające się umieścić w indywidualnej przestrzeni⁴⁹, nie tyle formy figuratywne, ile będące „gospodarzami tła”. Kłamstwo romantyczne według Girarda polega na twierdzeniu, że idealny świat gdzieś się znajduje, a „gdzieś” znaczy „poza” codziennością, a jednocześnie stanowi ono podwójne wiązanie twierdzeń o ideale, który jest „poza”, lecz mamy go szukać

⁴⁵ G. Deleuze, *Nietzsche ifilozofia*, dz. cyt., s. 108.

⁴⁶ Z listu Flauberta do Louise Colet; 31 janvier 1852, w: G. Flaubert, *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, Paris 1963.

⁴⁷ J. Rancière, *Le destin des images*, Paris 2003, ss. 57-60.

⁴⁸ G. Flaubert, *Pani Bovary*, Kraków 2005, s. 109.

⁴⁹ J. Rancière, *Aisthesis. Scène du régime esthétique de l'art*, Paris 2011, ss. 166-167.

w codzienności. Doniosłość geometrycznego ujęcia dyskursu wynika z możliwości skalowania, czyli zmiany wielkości przy zachowaniu proporcji (strażnikiem proporcji jest przedstawienie). Ów „związek między wolnością ludzi, wielkością geometrycznej doskonałości i majestatem wszelkich form”⁵⁰ zawarty jest w konstrukcji *Madame Bovary*, powieści o marzeniu o miłości, opisywanej w romansach i powieściach Waltera Scotta. Główna bohaterka przegląda się w popularnej literaturze jak w lustrze, ale nie odczuwa „metafizycznego rozczarowania” rzeczywistością, ponieważ nie ma jeszcze do niej dostępu poprzez rzeczy, które zawsze rozczarowują w swojej konkretności.

Przypomnijmy tutaj, tylko w sensie symbolicznym, starą grecką zasadę, głoszącą, że arytmetyka może, co prawda, być sprawą państw demokratycznych, jako że uczy stosunków równości, lecz to geometria powinna być nauczana w oligarchiach, albowiem ukazuje proporcje w nierówności⁵¹.

I tak jak istnieje „formalny”, archetypowy konflikt między arytmetyką (następstwo) a geometrią (proporcje w nierówności), istnieje taki konflikt między skutecznością a użytecznością. Użyteczność często działa z efektem opóźnienia, dotyczy to zwłaszcza nauki, której odkrycia nie od razu i nie bezpośrednio przekładają się na sukces badacza, na zmianę paradygmatu naukowego czy rozwój technologii.

Na nowo pogodzić te wartości może tylko przedstawienie. Vilém Flusser i Roland Barthes, biorąc na przykład na warsztat wynalazek fotografii jako maszyny do oglądu świata, pokazują jego zarówno złe, jak i dobre aspekty, nie pozwalając zredukować go tylko do wynalazku technicznego, do odkryć optyki (skuteczność) ani do neutralnej rzeczy, medium (użyteczność). Czynią z niego, z maszyny jako medium i funkcji, w pełnym tego słowa znaczeniu przedstawienie, obejmujące zarówno dyskurs (sposób wypowiadania się o świecie), jak i normę (w postaci rytuału, na przykład obsługi aparatu, czy sposobów dzielenia się zdjęciami). Przedstawienie posiada możliwość samokorygowania swoich sekwencji. Gdy zapominamy, jaka jest funkcja i medium fotografii, zawsze możemy się cofnąć do punktu, z którego dyskurs na jej temat zaczął się rozwijać, ulegając różnego rodzaju bifurkacjom. Takim punktem niekoniecznie być musi jakiś wynalazek bezpośrednio związany z wykonywaniem zdjęć (*camera obscura* albo *camera lucida*, wynalazek przesłony, odkrycie właściwości chlorku srebra, wprowadzenie technologii cyfrowej itp.), lecz zjawisko z innego porządku, takie jak rewolucja przemysłowa, zmiana funkcji obrazu, wynalazek filmu, wprowadzenie koloru, czy zmiana statusu dokumentu.

⁵⁰ Tamże, s. 166.

⁵¹ M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970 roku*, Gdańsk 2002, ss. 13-14.

Etos a medium przedstawienia

Michel Foucault, tłumacząc popularne w latach 70. pojęcie dyskursu, które przekroczyło ramy słownikowego znaczenia (wypowiedź, mowa), ustawia pewną hierarchię wypowiadania: przedstawienie (całościowe ujęcie) – dyskurs (mowa, mówienie) – rytuał (prawo, strategia, czyniąca dany dyskurs słyszalnym i widzialnym). Wszystkie trzy sfery należą do języka, lecz akcentowana jest przeważnie jedna z nich, co najwyżej dwie, a reszta tworzy niezróżnicowane tło. Dzisiaj punkt zainteresowania nauk społecznych przesuwają się na rytuał. Foucault pokazuje, że dyskurs warunkowany (czy też ucieleśniany) jest z dwóch stron, musi być utwierdzony w przedstawieniu, ale uprawomocniony rytualnie (instytucjonalnie) przez zespół praktyk (takich jak pedagogika, wydawnictwa, biblioteki, laboratoria). Te dwa bieguny są rozbieżne, przedstawienie się wirtualizuje, w związku z nadmiarem obrazu, przesuwane jest do sztucznej pamięci. Technologia informatyczna pozwala przechowywać nieograniczoną ilość danych, które nie zostają skonsumowane, przetworzone, tracą status danych. To jest paradoks biurokracji, jak opisuje ją Max Weber – centralizacja systemu organizacyjnego (naprzemiennie z decentralizacją, która stanowi etap nowej centralizacji) odrywa władzę od celów zarządzania, od wartości.

Etos (z gr. „zwyczaj” lub „usposobienie”) to obowiązujący w społeczności zbiór ideałów lub wzorów. Od lat 70. XX wieku pojęcie *etosu* ma zastosowanie głównie porównawcze, zestawia się dawne *etosy* z nowymi formami życia i bada się ich wzajemne relacje. *Etos* można przekazać tylko w przedstawieniu. Państwo Platona to zestawienie *etosu* mądrości (wiedzy) i władzy. Obraz jaskini to jednocześnie projekt polityczny i edukacyjny. *Etos* władcy kształtuje się najpierw w wychodzeniu z jaskini, w górę, do światła, a potem w powrocie. Proces ten nie kończy się na jednorazowym pokonaniu tej drogi – z dołu w górę i z góry na dół. Zwłaszcza, że powrót nie jest równoznaczny z zyskiwaniem autorytetu przez tego, który poznał w świetle idee i zanoszący je tym, którzy pozostali w jaskini. On musi się nauczyć funkcjonować w świecie światła i w świecie cieni. Za każdym razem gdy wychodzi na powierzchnię, zostaje oślepiiony światłem, a za każdym razem gdy wraca do jaskini, zostaje oślepiiony ciemnością. Przedstawienie zawiera *etos*, inauguruje *etos*, w Platońskiej jaskini *etos* mędrca wiąże wykształcenie z rządzeniem.

I tak jak u konstruktywistów trzeba odróżnić medium i funkcję, aby była możliwa komunikacja, u Platona medium to wykształcenie, proces edukacji, funkcja – rządzenie, przynależność do danej warstwy społecznej. W ujęciu konstruktywistów medium jest generatorem wielości form, warunkuje możliwości operacji na formach. Formy tworzą konkretne konstelacje i nie mogą obrócić

się z powrotem w swoje elementy (formy elementarne), nie ulegając zniszczeniu jako formy, czyli mogą przemienić się w media. Inaczej mówiąc, „rzeczy stają się mediami za pośrednictwem swojej funkcji”⁵². Niklas Luhmann rozumie media jako zdobywcze ewolucji powstające w newralgicznych obszarach komunikacji i służące przekształcaniu nieprawdopodobnego w prawdopodobne. Rozróżnia trzy media: język – złożony ze znaków akustycznych lub optycznych; rozwinięte na bazie języka media powszechne – czyli pismo, druk, radio itd. (stwarzają one własne możliwości utrwalania, porównywania i ulepszania komunikacji); media symbolicznie zgeneralizowane – takie jak: miłość, wiara, sztuka, własność, władza. Warunkują one selekcję komunikacji, jednocześnie działają jako środek motywujący, by gwarantować przestrzeganie proponowanej selekcji⁵³.

Koncentrując się na miłości, w obręb której wchodzi seksualność i intymność – jako dwa jej główne przejawy, według Luhmanna⁵⁴, zawsze stały one w opozycji, bo intymność buduje na emocjonalnej odrębności, natomiast seksualność próbuje tę odrębność wyeliminować. Dziś, gdy zdaniem Luhmanna jest to opozycja szczególnie pogłębiona, medium symbolicznie zgeneralizowane (takie jak miłość) jawi się jako medium puste. Postulat posługiwania się tym medium (w ogóle – jego istnienia) polega na wymogu wzajemności.

Etos wymaga medium, ale wymaga też przedstawienia porażek działania tego medium, zwłaszcza gdy chodzi o wiedzę. Jeśli miłość ma sens, prawo staje się puste i odwrotnie: jeśli prawo ma sens, miłość nie istnieje. Arbitralność prawa nie tyle dotyczy zakazu, ile polega raczej na uznaniu relacji (dawca – biorca miłości). Miłość domaga się innego medium, np. wiary. Wiara polega na „wzięciu kogoś za słowo”. Nie należy mylić ze sobą racjonalności wiary z racjonalnością filozoficzną – podkreśla Adolphe Gesché⁵⁵.

Ricoeur ocenia wielkość danej religii na podstawie jej umiejętności uzdalniania człowieka do współlistnienia razem z innymi w różnych instytucjach. Funkcja głębokiej motywacji, która wiąże się z etosem miłości w religii, polega na nakłanianiu sprawiedliwości do stanowienia jej medium. I Ricoeur precyzuje temat sprawiedliwości: „Miłość nie jest alternatywą dla sprawiedliwości; jest żądaniem większej sprawiedliwości”⁵⁶. Miłość nie argumentuje, a sprawiedliwość tak. Argumenty się nie kończą, bo zawsze można dodać jakieś „ale” i odwołać się do wyższych instancji – zauważy Ricoeur. Sprawiedliwość jest dystrybutywna, przydziela role, zadania, obowiązki i korzyści. Stąd bierze się jej formalizm,

⁵² Por. D. Mersch, *Teorie mediów*, Warszawa 2010, ss. 210-212.

⁵³ N. Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, Kraków 2007, ss. 151-152.

⁵⁴ N. Luhmann, *Semantyka miłości. Okodowaniu intymności*, Warszawa 2003.

⁵⁵ A. Gesché, *Przeznaczenie*, Poznań 2006, s. 140.

⁵⁶ Tamże, s. 167.

nawet jeśli uznaje ideał solidarności, kieruje się logiką równoważności i zawsze kogoś krzywdzi, w przeciwieństwie do miłości kierującej się logiką nadmiaru. Jednocześnie sprawiedliwość jest koniecznym medium miłości – konkluduje Ricoeur⁵⁷.

Oscylacja między dyskursem i pojęciem a normą i znakiem powoduje kolejną trudność filozoficznego myślenia, ujętą przez Leszka Kołakowskiego jako mit zawarty w pytaniu epistemologicznym: „O co pytali filozofowie, kiedy pytali, czy rzecz jest poza aktem percepcyjnym?”⁵⁸ Jest to pytanie wynikające z etosu filozoficznego, o adekwatność przedstawienia do rzeczywistości. Już nie o prawdę, która stała się medium. To, co znajduje się pomiędzy pojęciem a dyskursem czy między znakiem a normą jego tworzenia, to nie „podmiot” ani „przedmiot” (bo z zewnątrznością tych kategorii raz na zawsze uporał się Immanuel Kant), lecz „rzecz”, a raczej jej „przedstawienie”. I właśnie owo przedstawienie nazywane jest rzeczywistością, zawsze chociażby częściowo uznaną za niedostępną dla języka, rozumu czy „ja”.

Formy redukcji przedstawienia (Hume)

Podstawy myślenia o przedstawieniu ustanawia David Hume. Najczęściej w rozumowaniu, jego zdaniem, posługujemy się prawdopodobieństwem opartym na analogii, gdy przenosimy doświadczenie minione na rzeczy podobne⁵⁹. Nie ma nawyku bez przedstawienia, ponieważ według Hume’a nawyk to szczególne usposobienie wyobraźni połączonej z uczuciami, pojawia się on już na poziomie uzmysłowienia. Ale jest jeszcze drugi stopień nawyku wiązania idei, tym razem już filozoficzny, gdzie wpływ mają reguły ogólne. Taką regułą ogólną jest prawo wiązania przyczynowo-skutkowego idei z impresjami, wyraża się ono w pojęciu: „Pojęcie zawsze musi poprzedzać rozumienie; gdy jedno jest niejasne, drugie jest niepewne; gdy jedno zawodzi, musi zawieść również drugie”⁶⁰. Hume uważał, że dzięki zasadom ludzkiej natury, czyli na przykład zasadom kojarzenia, wykraczamy poza daną rzeczywistość. Kant przesuwa te zasady na poziom od nas niezależny, z poziomu subiektywnego przesuwa je na poziom zarazem empiryczny i transcendentálny. Zasada „a priori wyznacza przedstawienia, których źródłem nie jest doświadczenie. To, co transcendentálne, wyznacza zasadę, na mocy której doświadczenie jest podporządkowane naszym przedstawieniom

⁵⁷ P. Ricoeur, *Miłość i sprawiedliwość*, Kraków 2010, ss. 31-50.

⁵⁸ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 1994, s. 15.

⁵⁹ D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, Warszawa 2005, s. 231.

⁶⁰ Tamże, s. 247.

a priori”⁶¹. Ustanowieniem poziomu zasady a priori Kant zrywa z Hume’em. Poznanie to według Kanta sfera normy, a nie przedstawienia⁶².

Fundamentalna idea tego, co Kant nazywa „rewolucją kopernikańską”, polega na zastąpieniu idei harmonii między podmiotem i przedmiotem (zgodność ostateczna) zasadą koniecznego podporządkowania przedmiotu podmiotowi⁶³.

Trudnością Hume’owskiego *Traktatu* jest niejasny status pojęcia. Jeżeli nie chcemy przyjąć Kantowskiego rozwiązania, ponieważ przywiązani jesteśmy do opisowej empirii, gdzie dostępne są jedynie ślady po przedmiocie⁶⁴, jak opisze sytuację świadomego poznania Andrzej Leder, jesteśmy bliżej Hume’a, u którego pojęcie nie jest tożsame ze słowem, bliżej mu do obrazu, reprezentacji, wyrażającej prawidłowość wiązania idei.

Podmiot Kanta gubi się w transcendentálnych kategoriach i ideach, które w formie przedstawieniowej wymykają się mu całkowicie. Jest również oddalony od założonego przez Kartezjusza poziomu trwałej świadomości *cogito*, zbudowanym na dystansie do granicy snu i szaleństwa.

Sceptyczny potencjał, wiążący się ze snem i złudzeniem, potencjał, który mógłby rozsądzić fundamenty wszelkiej pewności, może zostać natychmiast przewyciężony w strukturze *cogito*, bowiem niezależnie od tego, jakkolwiek wątpliwy byłby poznawany przedmiot, mająk senny czy przejęzyczenie, niewątpliwe jest jego myślenie przez podmiot. Nawet nie empiryczną osobę, która myśli, lecz podmiot transcendentálny, owo ukochane przez filozofów abstrakcyjne Ja, którego poczucie towarzyszy, jak pisze Kant, wszelkiemu „myślę”. W tym kontekście argument Foucaulta, że szaleństwo rozbija cielesny fundament tożsamości, może być łatwo unieważniony przez filozoficzną odpowiedź, że rozbicie Ja empirycznego nie narusza w żaden sposób jedności Ja transcendentálnego⁶⁵.

Hume upomina się o „ja” empiryczne. Jakością opisującą prawidłowość wiązania idei przez takie „ja” jest idea tożsamości (przeciwstawna jej jest idea różności)⁶⁶. Czy właśnie idei tożsamości nie można wymienić na ideę przedstawienia? Problem jednak polega na tym, że spójność tej idei zagwarantowana jest przez fikcję. Idea tożsamości trwale narzucona na zmienne i nietrwałe rzeczy jest fikcją. Dlatego, zdaniem Hume’a, najpełniej uzasadniona idea tożsamości znajduje się właśnie w fikcji, a więc w dziełach sztuki⁶⁷. Zasada odczytywania

⁶¹ G. Deleuze, *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz*, Gdańsk 1999, s. 27.

⁶² Tamże, s. 26.

⁶³ Tamże, s. 27.

⁶⁴ A. Leder, *Nauka Freuda w pojęciu „Sein und Zeit”*, Warszawa 2007, s. 66.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, dz. cyt., s. 332.

⁶⁷ Tamże, s. 455.

przedstawienia jako spójnego, ustala homeostazę między rozumem i uczuciami. Na koniec podsumowania *Traktatu o naturze ludzkiej* warto przypomnieć, skąd zdaniem Hume'a wynika pewność rozumowania. Przede wszystkim wynika ona z możliwości uczynienia tegoż oddziałującym na zmysły, zwłaszcza bycia spójnym, scalonym dla oka⁶⁸.

Reprezentacje to opisane obiekty, ale owe opisy (na przykład etnograficzne) skonstruowane są na zasadzie dychotomii badacz – przedmiot badania, redukującej się do dychotomii ja – inny. Prowadzą one do głębokiego sceptycyzmu na temat roli owego „ja”, które dla filozofii (mimo krytyki) pozostaje ważne. Nawet przy różnego rodzaju „przekreśleniach” stanowi ważną, jeżeli nie najważniejszą – filozoficzną funkcję podmiotu. Przedstawienie w niektórych teoriach łączy się na chwilę z normą, jak u Hume'a, aby później znów zostać uznane za zbędne, gdy filozofia powraca do traktowania pojęć jako głównych punktów odniesienia. Podstawową formą redukcji przedstawienia jest Kantowska reprezentacja. Według Immanuela Kanta reprezentacja pozwala przede wszystkim formułować sądy. Dzięki reprezentacji możliwe są zwłaszcza sądy syntetyczne a priori, bo wiedzę zawartą w tych sądach możemy sobie przedstawić na różne sposoby i dzięki temu stworzyć różne prawdziwe sądy odpowiadające temu samemu pojęciu. I właśnie owa możliwość (interpretacji) jest tym, co niepokoi filozofów. Pozwala, żeby jakiś fragment zdominował myślenie o całości. Sądy pozwalają się demontować czy – jak powie Jacques Derrida – dekonstruować. Zanim jednak spotkamy się z tak ukształtowaną krytyką przedstawienia (Derrida), która ukazuje zarówno negatywne jego strony, jak i pozytywne, w całej historii filozofii pojawiać się będą teorie uczulające na ten aspekt myślenia.

David Hume był więc ostatnim z filozofów, który przed zrobieniem porządku przez Kanta w pytaniach epistemologicznych nie chciał zrezygnować z przedstawienia na rzecz pojęcia czy sądu. Na czym polegała Hume'owska obrona przedstawienia? Na tym, że nie chciał jej potraktować jako dziedzin podrzędnej pojęciu czy nawet komunikacji. W swoim młodzieńczym dziele *Traktat o naturze ludzkiej*, które zostało bardzo źle przyjęte i zamknęło mu drogę kariery uniwersyteckiej, czyni z reprezentacji podstawowy przedmiot badań, dzielący się na pierwotny (wrażenie) i pochodny (idea). Zarówno wrażenia, jak i idee Hume opisuje jako percepcje, z tym że natarczywe percepcje nazywa impresjami (to mogą być doznania zmysłowe i emocje), a „mgliste obrazy impresji w rozumowaniu i myśleniu”⁶⁹ to idee. Nie ma tu radykalnej przepaści między percepcjami a ideami, ale nie ma też możliwości bezpośredniego przełożenia. Stąd wynika, że nie ma również między samymi ideami bezpośredniego prze-

⁶⁸ Tamże, s. 236.

⁶⁹ Tamże, s. 86.

łożenia i wynikania⁷⁰. Duży paragraf *Traktatu* Hume poświęca zagadnieniu pierwszeństwa impresji w stosunku do idei. Myślenie to nie uwalnianie się od obrazów, lecz przeciwnie.

„Idee tworzą obrazy samych siebie w nowych ideach; [...] wszelkie nasze proste idee pochodzą bądź bezpośrednio, bądź pośrednio od odpowiadających im impresji”⁷¹. Praca myślenia nie koncentruje się na pilnowaniu przejścia między jednym a drugim, lecz na porządkowaniu wynikania jednego z drugiego. Hume podkreśla, że wniosek ten wysnuł ze zjawisk potocznych i z oczywistej zasady posługiwania się wyobraźnią. „I ta swoboda wyobraźni nie wydaje się dziwna, gdy zważymy, że wszystkie nasze idee są kopiami naszych impresji i że nie ma ani jednej pary impresji, które byłyby całkowicie nierozdzielne”⁷². Idee ratują się przed dowolnością obrazu i impresjami, wiążąc się w pojęcia. Idee „są powiązane ze sobą wzajemnie w pojęciu”⁷³. Czyli pojęcia nie tyle są uchwyceniem idei, ile przedstawieniem, wynikają z przedstawień i prowadzą do nowych przedstawień, które można rozbudowywać lub redukować. I wreszcie znajdujemy w *Traktacie* miejsce, które pozwala problem Hume’a (braku przejścia między impresjami a ideami) uznać za częściowo rozwiązany przez Immanuela Kanta. „Po wtóre, jest rzeczą jasną, że żadna rzecz nie może zjawić się zmysłom, innymi słowy, że żadna impresja nie może stać się obecna dla umysłu nieokreślona zarówno co do stopnia ilości, jak i jakości”⁷⁴. Kant rozwiązuje problem swobody wyobraźni, opierając przedstawienie na „czystych formach zmysłowości”: na czasie (stosunkach ilości) i przestrzeni (stosunkach jakości). Czy Hume zadowoliliby się takim rozwiązaniem? Skoro pisze o stopniowaniu ilości i jakości? To rozwiązanie nazywam etapem przedstawienia – uzmysłowieniem, które stosowane jest raczej dla celów życia niż dla celów prawidłowego myślenia⁷⁵.

Hume przestrzega przed błędem potocznego myślenia o przedstawieniu, i co za tym idzie, jego redukcją. Polega ona na traktowaniu swoich ograniczeń myślenia (budowanych na określonej liczbie przemyślanych przedstawień) jako obowiązujących wszystkich: małość i wielkość zastępują obiektywne (niemierzalne) kategorie, takie jak ilość i jakość. Przejście od impresji do idei Hume wiąże kategorią, którą znamy również dzięki pragmatyzmowi Peirce’a, kategorią nawyku dotyczącego wiązania przyczynowo-skutkowego idei: „umysł, zgromadziwszy inne postrzeżenia co do powiązania przyczyn i skutków, czerpie nową siłę swego rozumowania z tych postrzeżeń i dzięki temu może budować

⁷⁰ Tamże, s. 87.

⁷¹ Tamże, s. 90.

⁷² Tamże, s. 93.

⁷³ Tamże, s. 103.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże, ss. 103-104.

argument na jednej poszczegółnej obserwacji, jeśli ta jest odpowiednio przygotowana i zanalizowana⁷⁶ – napisze Hume. Czyli jedna obserwacja czasami wystarczy, aby utrwalić się jako grunt dla przedstawienia, pozwalającego zrozumieć jakąś całość, inaczej – rzeczywistość.

Przedstawienie a przypadek

W coraz mniejszym stopniu potrafimy traktować przedstawienie jako „wąskie gardło” systemu znaczącego, czyli kultury. Przedstawienia stanowią przypadkowe miejsca dla najważniejszych procesów kulturotwórczych w szczególnym znaczeniu słowa „przypadek”, jako koincydencja (łac. *coincidere*, od *co-* – „razem, wspólnie” i *incidere* – „upadać na”), czyli zbieżność kilku zdarzeń, a nie pojedyncze wydarzenie, przerwanie ciągłości sensu. W takim rozumieniu, jako koincydencja, pojęcie przypadku zarówno potwierdza determinizm ontologiczny i poznawczy, jak i mu zaprzecza. Stanowi paradoks konieczności wiążącej ze sobą przypadki z różnych pól (w znaczeniu Bourdieu). Tradycja Arystotelesa w szerokim rozumieniu pojęcia przyczyny potwierdza, że zbiegi okoliczności są skutkami zarówno przyczyn formalnych, jak i celowych. Wiedziony tą klasyczną analizą Rafał Koschany wiąże pojęcie przypadku z ironią losu, która przejawia się zwłaszcza w sztukach fabularnych⁷⁷. Ironia losu to pojęcie ogólniejsze niż ironia tragiczna, bezosobowe. Także odsyła do rozbieżności czynów i celów (heterotelii), lecz bohater może mieć poczucie wpływu na rzeczywistość⁷⁸. Sam przypadek (koincydencja – zbieżność) stanowi przedstawienie, które zawsze ujawnia jakąś rozbieżność (heterotelię), np. między zamiarami a tym, co udaje się osiągnąć. Przeszkodą w budowaniu przedstawienia może być współczesne nastawienie narratystów, nastawienie na spójność, a nie na heterotelię. Spójność eksponuje wymiar metaforyczny całości, dopasowanie elementów, a zbieżność wymiar metonimiczny, ich podobieństwo. Frank Ankersmit utożsamia narrację z reprezentacją (*representation* – słowo tłumaczone na język polski jako przedstawienie), nastawioną na interpretację. Badacz, zdaniem Ankersmita, tworzy narrację, czyli opowieści o przeszłości. Istnieje ścisły związek między narracją a metaforą, obie „zagęszczają” rzeczywistość, czyniąc ją spójną i przedstawialną w opisie. Tak ujęta historia nie stanowi jednak modelu, w który można jakoś analogicznie wpisywać przyszłość, nie stanowi przedstawienia w interesującym nas tu ujęciu. I chociaż holenderski badacz proponuje słownik przedstawienia

⁷⁶ Tamże, s. 215.

⁷⁷ R. Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006, s. 279.

⁷⁸ Tamże, s. 280.

(w naszym rozumieniu słownik reprezentacji), który odnosi nas nie tylko do opisu, lecz do obu poziomów narracji równocześnie, do opisu rzeczywistości zewnętrznej i do własności samego tekstu, brakuje tu elementu ahistorycznej „graniczności” przedstawienia (*presentation*), stanowienia odrębnej jakości związania zewnętrznego opisu i wewnętrznej relacji elementów, tak że nie można już odróżnić narracji i reprezentacji. Opis odnosi się według Ankersmita do rzeczywistości, stąd bierze się jego adekwatność, a przedstawienie (*representation*) jest „o” rzeczywistości, dlatego mogą istnieć różne przedstawienia tego samego przedmiotu. Stąd przedstawienie (*representation*) nie jest zdaniem autora *Historical representation* uboższą wersją opisu, raczej jego poziom złożoności jest większy. Z tego powodu przedstawienie powinno być bardziej spójne i jednolite, bowiem „nasza konceptualizacja rzeczywistości na poziomie przedstawienia (rzeczywistości) określa, co znajdziemy na poziomie tego, co przedstawione (tj. samej rzeczywistości)”⁷⁹. Bowiem „z definicji przedmiot historii nie może być ogólny”⁸⁰, jak napisze mistrz Ankersmita – Hayden White. Filozofia skupia się natomiast na ogólnych przedmiotach, a więc również przedstawienie tychże rozumie inaczej.

Każde pojedyncze przedstawienie dotyczy ogólnego przedmiotu i skupia się w jednej funkcji – jest nią „reprezentowanie” rzeczywistości, którą można dalej rozbić na mniejsze: wskazywanie, wybór pewnych aspektów, które są omawiane jako ważne, a inne stają się niewidzialne, ich zestawienie, cięcie, powiększenie, przesunięcia, przyspieszenie, skrót itd. Tym, co mamy do zrobienia w uchronieniu przedstawienia przed redukcją (do reprezentacji na przykład), to rozeznanie w seriach, które ono generuje. Praca nad przedstawieniem to wyłonięcie heterotelicznych serii, które pomogą ukazać uniwersalny sens modelu, a nie tylko przypadkowy, związany z koincydencją jakiegoś „tu i teraz”, z historią.

Modelowa forma przedstawienia też naraża je na redukcję. Modele oprócz tego, że pozwalają się zorientować w poziomie rzeczywistości, z jakim mamy do czynienia, mają charakter prowizoryczny i są narażone na niebezpieczeństwo uruchomienia procesu symulacji i zamknięcia drogi powrotu do rzeczywistości. U Kartezjusza wtórność przedstawienia wynika z jego zewnętrżności, inaczej, z niedocenienia wagi doświadczenia zmysłowego, u Nietzschego z niechęci do myślenia systematycznego, które jego zdaniem zabija myśl nową, u Adorno z doświadczenia barbarzyństwa, do którego zmierza kultura zbyt przywiązana do swoich przedstawień. Theodor Adorno proponuje nawet coś, co blokuje powstanie przedstawienia, dialektykę negatywną. Redukuje ona serie

⁷⁹ F. Ankersmit, *Zwrot lingwistyczny: teoria literatury a teoria historii*, w: (red. E. Domańska) *Frank Ankersmit. Narracja Reprezentacja Doświadczenie*, Kraków 2004, s. 91.

⁸⁰ H. White, *Ciała i ich fabuły*, w: *Poetyka pisarstwa historycznego* (red. E. Domańska, M. Wilczyński), Kraków 2000, s. 357.

generowane przez przedstawienie do pojęcia, i dalej, anihiluje pojęcie w czystej dialektyce bez przedstawień.

Wielu filozofów próbuje ratować myślenie przed degenerującą przemianą w przedstawienie, eksponując przede wszystkim negatywne jego strony (rozbieżność). Z analiz ograniczeń przedstawienia wyłaniają się kolejne jego fazy: uzmysłowienie (rozbieżność doświadczenia zdobywanego różnymi kanałami), reprezentacja (rozbieżność między pojęciem a obrazem), ilustracja (rozbieżność między szkicem a bogatą rzeczywistością), obraz (rozbieżność między całością ujętą ramą, a tym, co poza ramą). Wszystkie aspekty omawiam w kolejnych rozdziałach. Żaden nie jest lepszy czy gorszy, mają po prostu różne ograniczone funkcje. Ograniczeniem uzmysłowienia jest jego jednostkowość, ograniczeniem ilustracji – szkicowość (zbyt duże nastawienie na „charakterystyczność”), obrazu – wizualność (osiąganie złudnej całości), reprezentacji – pojęciowość dochodząca do swojej granicy, aporii.

Często aspekty przedstawienia nakładają się na siebie, ponieważ ogólną funkcją przedstawienia jest poznanie (przedstawienie to objęcie całości, warunek przedwstępny i docelowy poznania myślowego, pojęciowego). Żeby coś zrozumieć, trzeba mieć już „siatkę” dla dokonania zbioru zwanego przedstawieniem, jak pokazał Kant, dramatycznie komplikując tę wcześniej prostą kategorię. Filozofia przedkantowska ograniczała przedstawienie do ilustracji, na co wskazuje Jacques Derrida. Stanowiło to (nie tylko zdaniem Derridy) największą barierę, aby myśleć nowocześnie. W kategoriach Lyotarda nowocześnie myślenie to operowanie zestawem informacji, małe narracje to zestaw, zestawia się myślenie z kilkoma aspektami przedstawienia, nie redukując go do którejś z funkcji.

Przewidywanie Platona, że obraz oddala nas od idei, stało się nie tyle właściwością obrazu, ile funkcjonowania naszej (nastawionej na obraz) pamięci. Przedstawienie wydaje się „oznaczać” fragmenty rzeczywistości w ten sposób, że wiedza o rzeczywistości ma być bezpośrednio z niego czerpana poprzez to, co się przedstawia. Tymczasem przedstawienie to wtórny konstrukt względem myślenia, choć wyłania się jakby równoległe z nim. Rzeczywistość się nie przedstawia. Można ją co najwyżej zobrazować, zilustrować lub uzmysłowić sobie.

Dziś przedstawienie rzadko przemienia się w wiedzę, nie zyskuje ponownie wartości „operacyjnej”, czyli poznawczej, otwartej na reinterpretację. Pozostaje na poziomie opisu, nie wspinając się na poziom modelu. Wynika to z wielu zmian w kulturze współczesnej, z nadmiaru wizualności, czyli widzialności podniesionej do drugiej potęgi przez media audiowizualne, z hegemonii ekonomii, która przekłada się także na dyskurs, silnie urynkwiony sposób patrzenia na to, co przedstawione. Na przykład wartość operacyjną przejmują przedmioty w codzienności, zgodnie z kierunkiem wyznaczanym hasłami reklamowymi,

takimi jak „just do it”, gdzie reklama staje się czystą sprawczością obywatelką się bez produktu.

Forma redukcji przedstawienia przez zamknięcie go w „ramie” jest jedna, mimo że ramy są trzy: norma (utożsamienie przedstawienia i reprezentacji; może to być norma historii jako linearnego czasu), dyskurs (sprowadzenie każdego opisu na poziom narracji jako zbioru elementów ułożonych według jednej zasady), przedstawienie (kłącze serii wygenerowanych przez przedstawienie może być uporządkowane tylko opisowo). Trzymając się ramy (nawet ramy przedstawienia), przemieniamy przedstawienie w nieruchomą reprezentację, którą może rozbić, zakłócić, podważyć „byle jaki”, przypadkowy element niepasujący do interpretacyjnej układanki. Na przykład narrację o cielesności zakłócić mogą wydzieliny tejże⁸¹, jak napisze White, natomiast przedstawieniowe ujęcie cielesności jako CbO (ciała bez organów – jak w koncepcji Deleuze’a i Guattariego) dekonstruuje „materię z-o-r-g-a-n-izowaną, co (dosłownie) oznacza podatną na różnorakie wykorzystanie, gdyż słowo »organ« (gr. organon) oznacza »rzecz, za pomocą której pracujemy«, z założeniem, że praca nasza może mieć różne cele”⁸².

Przy koncentracji na „rzeczywistości” (dostęp do rzeczywistości jest konstruktem mitycznym), a nie na przedstawieniu, grozi nam kolejna przedstawieniowa pułapka: upadek w polityczność każdej dziedziny życia.

Redukcja do polityczności

Jedną ze współczesnych form redukcji przedstawienia jest polityczność, jako forma organizowania rzeczywistości. Opór jej stawia przede wszystkim najnowsza estetyka, odnosząca się do Kanta (Rancière). Polityczność to nie „partyjność”, dzielenie społeczeństwa na części, lecz raczej ruch odwrotny – ujednolicanie (często wykorzystujące „partyjność” jako przedstawienie negatywnego aspektu społeczeństwa) doświadczania rzeczywistości. Zdaniem Rancière’a polityczność jest dziś rozproszona w instytucjach (głównie edukacyjnych), przejawia się jako proces rozbijania dających do myślenia przedstawień, koncentruje (poprzez przekaz medialny na przykład) odbiorcę na chwytaniu mało istotnych z punktu widzenia „wglądu w całość” (na co przedstawienie ma otwierać) szczegółów, fragmentów, dorabia do nich mityczną perspektywę. Najbardziej na tych operacjach cierpi według Rancière’a sztuka, jako modelująca rzeczywistość (tworząca jej modele – fikcje). Społeczeństwo, tracąc dostęp do sztuki, traci swój świat, nawet jeśli miałby być tylko fikcyjny (modelowy).

⁸¹ Tamże, s. 360.

⁸² Tamże, s. 357.

Końcem procesu przedstawiania nie jest samo przedstawienie. Na przykład dzieło sztuki jest efektem długiego procesu przedstawienia, lecz niekoniecznie jego końcem. Przedstawienie obejmuje zarówno naukę, jak i inne dziedziny niekojarzone z estetyką rozumianą jako poszukującą paradygmatów reprodukcji piękna.

[W] dziele sztuki możliwość i niemożliwość imitacji nie tylko się nie wykluczają, ale wręcz odwrotnie, konstytuują się i stanowią dla siebie nawzajem gwarancję, do momentu, aż możliwość imitowania uzyska swoje prawdziwe znaczenie jedynie poprzez świadomość niemożliwości imitowania i *vice versa*⁸³.

Przedstawienie obejmuje więc każdą dziedzinę wiedzy. W sztuce dochodzimy do kresu imitacji, czyli mamy do czynienia z mistrzowskimi reprezentacjami (arcydzieła), lecz to nie znaczy, że przedstawienia zawarte w dziełach sztuki najlepiej służą celom poznawczym. Zwrot estetyczny (kojarzony na przykład z Rancière'm) różni się od zwrotu ikonicznego, głównie odniesieniem do filozofii Kanta, która nie wyłącza z siebie jeszcze estetyki jako odrębnej gałęzi wiedzy. Ujęta po Rancière'owsku estetyka jest nieświadomością współczesnej filozofii. Przyczyniło się do tego „obejście” Kantowskiego problemu „schematyzmu wyobraźni” przez wielu następców. Jednym z takich obejść jest symultaniczność intuicji i ekspresji Benedetto Crocego, z którym polemizował Luigi Pareyson – twórca teorii formatywności, uznającej estetykę za punkt odniesienia dla filozofii, również czyniąc tym punktem odniesienia przedstawienie.

Artysta działa tylko ze względu na formę. Nie jest więc, jak w teorii Crocego, podmiotem, który wyraża siebie i dzięki udanej ekspresji zyskuje satysfakcję. Zdaniem Pareysona Croce pomija cały proces formowania, wszystkie próby, poprawki, skreślenia dokonywane ze względu na formę. Pomija także fundamentalną rolę, jaką pełni w sztuce fizyczne urzeczywistnienie formy, będące dziełem. Stawia w opozycji duchowy charakter twórczości artystycznej (jej ekspresyjność oraz katartyczność) i technikę, które, zdaniem Pareysona, są ze sobą nierozdzielnie związane⁸⁴.

Wszelkie próby i poprawki, dokonywane ze względu na formę, decydują o twórczym charakterze przedstawienia. Ekspresyjność, katartyczność i technika tworzą przedstawienie w tym samym stopniu. Jest ono więc modelem dla każdej dziedziny kultury, właśnie dlatego, że te trzy cechy twórczości w udanym przedstawieniu stają się nierozróżnialne. To jest także przyczyną, że przedstawienie może być zaanektowane przez politykę (w Rancière'owskim znaczeniu – dziedzinę czyniącą jakiś system myślenia oczywistym, jedynym i właściwym, a więc przedstawienie staje się tutaj antymodelem, zredukowane zostaje do

⁸³ L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, Kraków 2009, s. 161.

⁸⁴ K. Kasia, *Rzemiosło formowania. Luigi Pareysona estetyka formatywności*, Kraków 2008, s. 26.

ilustracji), ale również może być potraktowane jako model, w którym przyjrzeć się możemy nie tylko temu, co bezpośrednio zaprezentowane, ale potraktować przedstawienie jako osobną strukturę prezentacji i ekspresji. Przedstawienie to model wizualny, który nie tylko opowiada o relacjach elementów, ale włącza do gry całe tło.

Najskuteczniej element ekspresyjny przedstawienia likwidują „wielkie teorie”, zwane tak przez Charles’a Wrighta Millsa, które nie uwzględniają określonego położenia względem niego jednostek, czyli próbują budować przedstawienie ponad historią, nieskończone, niedające się ująć w jakimkolwiek polu, ale pozostawiające nam wiekopomne dzieła: książki-korzenie, książki-drzewa. Odbudowanie pola przedstawień to też dziś dziedzina przedstawienia. Na przykład twór „ciała bez organów”, obok kłacza, stanowi przedstawienie nowego pola doświadczenia. CbO posiada punkty, w miejsce organów, punkty, które „cierpliwie i bezzwłocznie”⁸⁵ zarazem, rozbijają „organizację organów zwaną organizmem”⁸⁶. „CbO nieustannie bowiem waha się między uwarstwiającymi je powierzchniami a wyzwalającą je płaszczyzną”⁸⁷. To pole odczuwania i działania jednocześnie, możliwość przełączania między jednym a drugim. Dziś, stawiając na uwarstwienie ciała (do czego przyczynia się powszechna technicyzacja i medykalizacja naszego życia), polityczność osłabia cielesność. Nakazując nam zapanowanie nad uwarstwieniem, wtórnie organ-izuje ciało, czyniąc je w całości biernym organem-obywatelem.

Drobiazgowo ustosunkowując się do każdej z warstw, zdołamy oswobodzić w niej linie ujścia, udrożnić kanały i umożliwić sprzężone przepływy, wydobyć ciągle intensywności dla CbO. Łączenie, sprzęganie, kontynuowanie: pełen „diagram” przeciw wciąż znaczącym i podmiotowym programom⁸⁸.

Diagram to inna nazwa przedstawienia, podana przez Deleuze’a i Guattariego, nazwa zestawu danych, które wiąże podobieństwo i możliwość dokonywania na nich operacji, przeskoków. Program to przeciwieństwo diagramu i przedstawienia, jest od razu jakiś: telewizyjny, komputerowy, operacyjny itp. To inna nazwa systemu podporządkowującego użytkownika arbitralnemu celowi. Programy tworzą swoich użytkowników, nie odwrotnie. CbO nie jest użytkownikiem, lecz maszyną, twórcą programów, to „połączenie pragnień, sprzężenie przepływów, ciągłość intensywności”⁸⁹. CbO inaczej posługuje się na przykład pismem, tworzy raczej książki-kłacza, nie książki-korzenie.

⁸⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 193.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże.

Stratometry, deleometry, jednostki CbO gęstości, jednostki CbO zbiegu nie tylko kwantyfikują pismo, lecz określają je zawsze jako miarę innej rzeczy. Pisanie nie ma nic wspólnego z nadawaniem znaczenia, dotyczy miernictwa, kartografii, nawet jeśli jest to kartografia okolic mających dopiero nadejść⁹⁰.

W kategoriach użytecznych dla tej książki nazwałabym również Millsowski konfliktogenny węzeł sądów o faktach i sądów wartościujących przedstawieniem. Przedstawienie to modelowe ujęcie konfliktu między prawdą a wynikającym z jej rozumienia i doświadczenia działaniem. Jest to też zgodne z koncepcją mistrza Millsa, Maxa Webera, który określił typ idealny jako abstrakcyjny model składający się z cech istotnych danego zjawiska społecznego, wiążący te cechy w nienaruszalny, obrazowy zestaw. Można powiedzieć, że Weberowski „typ idealny” nie spełnia funkcji przedstawienia. Mimo tego, że jego podstawą jest świadomość konstrukcji, umowności relacji w obrębie władzy⁹¹, typ idealny to utopia raczej, obraz granicy w postaci utrwalonej, oczywistej zależności między np. religią a rozwojem gospodarczym, niż granica przedstawienia, tak jak rozumiemy granicę (semiosfery) semiotycy rosyjscy – jako częściowo przepuszczalną błonę. Racjonalność świata zachodniego umożliwia potraktowanie każdej formy wiedzy jako formy władzy, które w sposób idealny przekształcają się wzajemnie jedna w drugą. Typ idealny nie ukazuje tła, raczej wyróżnia z rzeczywistości trwale jej elementy. Tworzenie abstrakcyjnych typów idealnych nie może więc zdaniem Webera być celem nauki, lecz co najwyżej środkiem. Najbardziej szkodliwe dla rozwoju nauki jest czynienie z typu idealnego, z osiągniętej granicy poznania „profesorskiego proroctwa”, „w imieniu nauki” wygłaszanie go *ex cathedra* w rzekomo obiektywnej, niekontrolowanej, bezdyskusyjnej przestrzeni uniwersytetu, uprzywilejowanej przez państwo⁹². Jest to czynienie nieskończoną maszyną produkcji znaczeń skończonej zależności, która została uznana za oczywistą. Tak właśnie działa polityczność przedstawienia.

Obraz, mit, obiekt – przeszkody w pracy sensu

Przedstawienie ma chronić przed zjawiskiem opisanym przez Rolanda Barthes’a w *Wykładzie inauguracyjnym* (z 1977 roku) – przed wszechobecną w języku władzą, która uwielbia lokować się w jasnych, dobrze określonych pojęciach. Żeby zaanektowana przez język władza stała się nie do podważania, wystarczają – zdaniem Barthes’a – dwa mechanizmy języka: asercja i powtórzenie⁹³.

⁹⁰ Tamże, s. 5.

⁹¹ M. Weber, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, Poznań 2011, s. 170.

⁹² Tamże, ss. 196-200.

⁹³ R. Barthes, *Wykład*, „Teksty” 1979, nr 5, s. 11.

Mają one swoje przedstawieniowe odpowiedniki, są nimi obraz i mit, przy czym nie można na stałe przypisać im po jednym z wyróżnionych mechanizmów lub jakoś bezpośrednio jednych na drugie przełożyć. Chodzi o asercję całościowego obrazu (silne przekonanie, które wyłania się z możliwości objęcia czegoś jednym spojrzeniem) i umykanie mitu przed jednoznaczną interpretacją. Mit mnoży swoje wersje, jest zbudowany na powtórzeniu.

Jako że żyjemy w epoce przesyconej obrazami i wizualnością, największą przeszkodą w dotarciu do przedstawienia może być obraz i myślenie mityczne, ponieważ obraz wiąże sens w tym co widzialne, a mit (w nowoczesnym ujęciu, najlepiej Barthes'owskim) odsyła nas do czegoś oczywistego, do jakiejś „natury”. W obrazie najważniejsza jest forma, ma być ona wcieleniem sensu, czyli ostatecznym znakiem. Obraz może też działać jak mit w ujęciu Barthes'a, unieruchamiając sens w jakiejś pojedynczej relacji, zestawieniu. Na przykład Freud nauczył nas patrzeć na zobrazowaną relację zawartą w przedstawieniu mitu Edypa u Sofoklesa głównie pod kątem antagonizmów: seksualność – przeznaczenie (urodzenie – jednostka) i religia – prawo (rodzina – wspólnota), którego bardziej współczesnym przejawem jest dychotomia wiedza – władza, niekoniecznie prowadząca do antagonizmów zrównujących rodzinę ze wspólnotą, jak to się dzieje u Freuda, według którego zawsze projektujemy swoje relacje rodzinne na społeczność, w której dłuższy czas jesteśmy.

Wiążąc pojęcia w trwały zestaw, mit stanowi największą zaporę w pozytywnym działaniu przedstawienia, redukując je do ilustracji albo najwyżej obrazu. Mit jest zawsze polityczny, chociaż Barthes powie, że jednocześnie jest „słowem odpolitycznionym”⁹⁴, udaje, że z polityką nie ma nic wspólnego, chce uchodzić za mówienie o naturze. *Mitologie* Rolanda Barthes'a, wydane w 1957 roku, koncentrują naszą uwagę na zjawiskach kultury masowej, lecz wniosek jest ogólny. Mit według Barthes'a bazuje na jednoznaczności „słowa mitycznego”, które deleguje sens w znaczących. Nie widzi się wtedy tego, że relacja łącząca pojęcie mitu z sensem jest ze swej istoty „relacją zniekształcenia”⁹⁵. Znaczenie mitu jest tworzone przez nieustający ruch obrotowy znaczącego, jak napisze Barthes, odnosząc się zapewne do uproszczonej figury koła hermeneutycznego, uwzględniając, że może się ono szybko zamienić w hermetycznie zamknięte. Wszelchobecność *signifiant* w micie odtwarza konstrukcję alibi⁹⁶ – do tego, by zawsze dysponować jakimś „gdzie indziej”, rozpraszać sens w nadmiarze konotacji, wystarczy mu *signifiant* posiadające dwie strony: pomiędzy formą i sensem nie ma konfliktu, bo „nigdy nie znajdują się w tym samym punkcie”⁹⁷. Czyli mit

⁹⁴ R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000, s. 278.

⁹⁵ Tamże, s. 253.

⁹⁶ Tamże, s. 255.

⁹⁷ Tamże.

poznania mówi o niedostępności pojęć dla obrazu, pojęcia co najwyżej można ilustrować. Poznanie staje się hermetyczne, a punkt wyjścia ulega zapomnieniu. Trudno tu mówić o rozumieniu. W tym sensie w miecie słowo stanowi alibi dla obrazu. Tak na przykład działają współczesne media, jeden obraz może zostać przechwycony przez antagonistyczne dyskursy i prezentować sprzeczne sensy.

Mit jest antypredstawieniowy, ale paradoksalnie, bardzo obrazowy, choć tworzy raczej nieruchome obrazy – ilustracje. „Upadek w mit” grozi każdej sferze namysłu skutkującej wytworzeniem sądu. Mit jest „wtórnym systemem semiologicznym”⁹⁸, bo przesuwając jakby o szczebel wyżej formalny system „pierwotnych” znaczeń („naturalnego” powiązania między znaczącym a znaczoną, które jest oczywiście mitem podstawowym). Ten mitologiczny fundament metajęzyka stanowi o uniwersalności modeli świata, które kształtuje. Inaczej mówiąc, mit oscyluje między *ilustratio* (łac. unaocznienie, rozjaśnienie) a *imago* (łac. wizerunek, obraz), nie pozwalając zatrzymać się przy żadnym z nich, tworzy klincz sensu, stanowi metasytem, który „wymaga silnie rozwiniętego poczucia izomorfizmu”⁹⁹. Ten mityczny mechanizm opiera się na wysublimowanej zdolności do percepcji różnych rzeczy jako jednej. Tak jak go ujmie Barthes, ostatecznie skraca informację, redukuje do punktu, oczywistości, zamienia też obraz w obiekt, a następnie w fetysz. Podobne do ujęcia semiotycznego jest również ujęcie materialistyczne obrazu, czyniące z niego przedmiot. Píše o tym zajmujący się współczesną kondycją obrazu William John Thomas Mitchell.

Jedna z potocznych wykładni drugiego przykazania mówi, że obrazy sprawiają, że mentalne i widzialne staje się to, co powinno pozostać niematerialne i niewidzialne. Zgodnie z tą interpretacją idolatria jest „oddawaniem czci drewnu i kamieniowi”, fetyszystyczną obsesją podstawy materialnej¹⁰⁰.

„Złą” przedmiotowością obrazu zajmuje się głównie tradycja anglosaska, łącząca korzenie chrześcijańskie z anglosaskim systemem prawnym, czyli łącząca najbardziej bezpośrednio sferę przedstawienia (obrazu) z normą (znakiem). Nie sposób w tym miejscu nie przywołać koncepcji Charlesa Sandersa Peirce’a – filozofa amerykańskiego, semiologa, twórcy kierunku filozoficznego zwanego pragmatyzmem, w której obiekt to znak pozostawiony w „złym miejscu” triady znakowej. Pozostawiony jako indeks (Drugie), zamiast odnosić się do pojęcia (Trzecie), staje się „celem samym w sobie”. Zamiast być znakiem łączącym sens formalny i pojęciowy, tworzy połączenie tymczasowe, któremu odpowiadają

⁹⁸ Tamże, s. 245.

⁹⁹ J. Łotman, B. Uspieski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975, s. 37.

¹⁰⁰ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, Warszawa 2013, s. 163.

pojęcia-fetysze, prowadzi to do hybrydyzacji kultury. Nowe formy połączeń, tworzące sieci, niekoniecznie tworzą nową jakość wiedzy ani nową jakość doświadczenia kulturowo znaczącego. Indeksacja wiedzy przejawia się współczesnym linkowaniem, które skupiając uwagę na funkcji odsyłania, rozprasza wiedzę zamiast kumulować i problematyzować.

U Peirce'a, a wyczytać to można zwłaszcza z jego pism ostatnich¹⁰¹, semiotyka zdecydowanie dominuje nad pragmatyzmem, użyteczność w miejscu Trzeciego (koniecznego przedstawienia) mediuje sens i nie pozwala zatrzymać się na obiekcie czy obrazie jako opisie jakichś konieczności. Trzecia pozycja znaku, wcale nie nieruchoma czy wyizolowana, jest kumulacją przedstawienia, zabezpieczając przed mitem poznania wyrażającym się w słowach „zrozumieć coś raz na zawsze”.

Trzy podstawowe przeszkody w interpretowaniu przedstawienia to obraz jako całość (na przykład obraz na poziomie czwartym w rys. 1¹⁰²), do której już nic nie można dodać, zwłaszcza rozdzielone są relacje tła i planów; mit jako utrwalony zestaw informacji, gdzie nie zadajemy już sobie pytania, jak to zostało zmontowane (ilustracja na niewłaściwym poziomie); i obiekt uruchamiający fascynację i uwiedzenie (zwłaszcza uzmysłowienie na niewłaściwym poziomie), gdzie zostaje zaprzepaszczone funkcja odsyłania znaczenia poza siebie, brak jest ruchu myślenia.

Co nie podlega przedstawieniu?

Trudności z przedstawieniem można podzielić na dwa rodzaje: podmiotowe („wewnętrzne”) i przedmiotowe („zewnętrzne”). Podmiotowe, *stricte* filozoficzne, dotyczyłyby aporii, a przedmiotowe – paradoksu przedstawiania nieprzedstawialnej w swojej złożoności rzeczywistości.

Aporia, z greckiego bezdroże, bezzadność, trudność, w filozofii oznacza głównie trudność w logicznym rozumowaniu. Aporia wydaje się dawać sprzeczne rozwiązania. Od paradoksu odróżnia ją „wewnętrzność” trudności. Paradoks odsyła do tego, co na „zewnątrz”, natomiast aporia koncentruje się na językowym aspekcie wyrażenia, dlatego wydaje się nie tyle mówić o niezrozumiałej rzeczywistości, ile sama jest niezrozumiała, nie można jej ustawić w żadnej metonimicznej (czy synekdochicznej) zależności, relacji z rzeczywistością. Nie można jej przedstawić, zmontować z innymi elementami, przemontować. W tym przypadku, gdy próbujemy przełożyć przedstawienie na jednoznaczny

¹⁰¹ Por. Ch.S. Peirce, *Zapomniany argument i inne pisma z lat 1907-1913*, Kraków 2005.

¹⁰² Por. Wprowadzenie, podrozdział *Teza. Autopoietyczność przedstawienia*, s. 37.

lub przynajmniej jasny opis, zawsze okazuje się ono obarczone nie tylko niewystarczalnością, lecz po prostu błędem.

To, co graniczne, nie podlega przedstawieniu, stąd słynna teza (5.6) *Traktatu logiczno-filozoficznego* Wittgensteina: „*Granice mego języka oznaczają granice mego świata*”¹⁰³. Miała być to teza zrywająca z przedstawieniem podmiotu jako boskiego „oka oglądającego samo siebie”, jako bezpośredniego dostępu do rzeczywistości, który obywateli się bez języka.

W *Marginesach filozofii* Jacques Derrida pisze, że „przedmiotem niniejszej książki nieomal wyłącznie będzie znoszenie granicy”¹⁰⁴ i przeprowadza je na wiele sposobów, odwołując się do zmiany funkcji przedstawienia wyczytane go z różnych tekstów. W późniejszych o dwadzieścia lat *Aporias* dochodzi do granicy samego przedstawienia, do aporii. Dla przykładu, Derrida przywołuje nieprzetłumaczalne francuskie zdanie: *Il y va d'un certain pas*¹⁰⁵. Mogłoby ono również obrazować *double-bind* komunikacji, której sens zawsze może być źle rozumiany. Clark Buckner tłumaczy zdanie Derridy na trzy możliwe sposoby po angielsku: „1. it involves a certain not; 2. it involves a certain step; 3. he walks with a distinct gait”¹⁰⁶ (1. to co związane, nie jest pewne; 2. związany jest pewien etap; 3. on idzie wyraźnym krokiem). Czasownik *involve* znaczy: angażować, dotyczyć, ale także związać, wikłać, wpłatać, wmieszać, wciągać, pociągać za sobą, zadłużać. Wspomagając się drugim językiem, możemy spróbować teraz przetłumaczyć francuskie zdanie na język trzeci, polski: Chodzi tu o niejaki nie. Chodzi tu o pewien krok („pas”). W grę wchodzi pewien krok („pas”). Mówi ono o niejasnym (być może błędnym) zaangażowaniu w coś, czego nie można zrozumieć, czyli przejrzyście wyrazić.

Derrida w przełomowym dla poststrukturalizmu artykule *Struktura, znak i gra* powołuje się na mit skoncentrowany na „zakazie kazirodztwa” jako wielkim regulatorze kultury, w interpretacji Claude’a Lévi-Strauss’a. Jego odpowiednikiem referencjalnym dla kultury zachodniej jest mit Edypa, gdzie ów zakaz stanowi granicę porządku pochodzenia¹⁰⁷. Ludzie – jak zauważy Lévi-Strauss – dla tworzenia więzi społecznych wykorzystują w systematyczny sposób reguły negatywne, w przeciwieństwie do zwierząt, które po prostu pewnych rzeczy unikają. Zakaz kazirodztwa, niezależnie od koncepcji rodziny przyjmowanej w danym społeczeństwie, pozwala kojarzyć rodziny i plemiona jedne z drugimi

¹⁰³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Warszawa 2006, s. 64.

¹⁰⁴ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, s. 8.

¹⁰⁵ J. Derrida, *Aporias*, Stanford 1993, s. 8.

¹⁰⁶ C. Buckner, *Apropos of Nothing: Deconstruction, Psychoanalysis, and the Coen Brothers*, New York 2014, s. 133.

¹⁰⁷ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, „Pamiętnik Literacki” R. LXXVII, 1986, z. 2.

i nie pozwala im pozostać we własnym gronie. Stanowi aporię, jeśli by próbować uzasadnić go zarówno „kulturowo”, jak i „naturalnie”, nie daje się wywieść ani z natury, ani z kultury. Może być przedstawiony jako naruszenie granic zarówno w świecie natury, jak i kultury (Edyp), ale sam w sobie stanowi „zakaz interpretacji”¹⁰⁸. Przedstawienie zakazu (np. mit Edypa) obrazuje, co się stanie, gdy naruszymy źródło kultury czy języka.

Aporii nie można rozdzielić na serie, nie można jej przedstawić, tak jak zamienić na obraz można paradoks (jak choćby wielokrotnie obrazowane paradoksy ruchu Zenona z Elei) i co najważniejsze – historię. Historia pozostaje jednak, i to jest największy jej paradoks, antypredstawieniowa w znaczeniu przedstawienia, o które tu walczymy. Jest przedstawieniowa w znaczeniu Heideggerowskim, negatywnym, jako „zapominająca bycie”.

Uderzająco rozdwojone jest myślenie Heideggera wobec historii – nastąpiła tu już podmiana myślenia w przedstawianie: poglądów, stanowisk. Wtedy można mieć pogląd ogólny na temat historii, który zresztą zapakowany jest już częściowo – na co wielokrotnie w swoich analizach, jak działa mowa, na co my pozostajemy uparcie głusi i ślepi, Heidegger wskazywał – w samym ogólnym słowie historia¹⁰⁹.

Maria Kostyszak zwraca uwagę na negatywne nastawienie Heideggera zwłaszcza do przedstawienia. Opisuje on je jako przedstawieniową pułapkę, a nie odesłanie ustanawiające nowe powiązania w obrębie wiedzy. Heidegger w *Pytaniu o technikę*, który to fenomen analizuje Kostyszak, podkreśla „ze-stawialność”. Technika jawi się więc jako narzędziowa historia, zapisana w praktykach społecznych, mityczna „poręczność”, błady odcień użyteczności. Heidegger, próbując uratować historię przed techniką, zamienia ją w „dzieje”, ale one też natychmiast zostają obudowane „nauką historii”, której „kwestionowanie właściwe myśleniu nie należy do porządku życia”¹¹⁰.

Kostyszak, zastanawiając się nad centrycznością w myśleniu Heideggera, stwierdza:

Prawdą jest nieskrytość oraz skrytość, fałszem – niewłaściwa kolejność obu tych stanów skupienia rzeczywistości. Niewłaściwa konstelacja. Z czyjego punktu widzenia oceniana jest właściwość? Z punktu widzenia *logosu*, który wszystko obejmuje, zatem nie może być w centrum.

Styl myślenia, który uprawiał Heidegger, jako najbardziej nie uchybiający byciu, nie hierarchizuje zewnętrznie, przykładając skale wartości, które pochodziłyby skądinąd niż z samego bycia. Ale to nie usuwa hierarchii. Hierarchia pochodzi od wewnątrz. Wnętrze i zewnątrz są czymś jednym w pewnej intensywności. Jeśli

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ M. Kostyszak, *Istota techniki – glos Martina Heideggera*, Wrocław 1998, s. 124.

¹¹⁰ Tamże.

zatem nawet coś jest w centrum, choć taka przestrzenna metafora zdaje się wpływać w negatywnie rozumianą „metafizyczność”, nie może tym być *logos*¹¹¹.

Wnętrze i zewnątrz znów okazują się pierwszą aporią myślenia filozoficznego. Ich żywioł może być przywrócony tylko na polu przedstawienia. Skoro jednak Heidegger tak mocno krytykuje przedstawienie, co ma na myśli?

Nasze przedstawieniowe myślenie jest w taki sposób urządzone i ukształtowane, że – niejako nad swoją głową, a jednak jako pochodzącą z niej – już z góry wprowadza wszędzie różnicę między byt a bycie. Wiele by można mówić o takim na pozór przekonującym, lecz i nazbyt pospiesznym wyjaśnieniu, a jeszcze więcej zadawać pytań – przede wszystkim o to, skąd pochodzi owo „między”, w które różnica ma być niejako wsuwana¹¹².

Przedstawienie jest możliwe i potrzebne w filozofii nie jako modelowanie pojęć, lecz jako ukazywanie różnicy między nimi, czyli umowności ich montażu (roz-cięcie). Przedstawienie pokazuje, co robią ze znaczeniem zestawu pojęć, jakiego rodzaju wiedza jest tu generowana i w jaki sposób objawia się prawda jako nieskrytość. Niestety, dla Heideggera jest to historia, która kieruje się do wewnątrz, nie na zewnątrz. Roz-cięcie, które mogłoby uruchomić serię i pozwolić rozłożyć aporie na jakieś przedstawialne elementy, chociażby pojęcia, okazuje się „Tym Samym”. Różnica to zaledwie „prześwit”, *katharsis* poznania, które produkuje pojęcia, lecz nie generuje ich przedstawień. „Prześwit” to obraz, który pozostawiony w lesie (pojęć), jest przeszkodą w pracy sensu.

Za Derridą mechanizm przedstawienia można by nazwać zasadą iteracji. W filozofii jest to zasada *mutatis mutandis* – zwrot wskazujący na analogiczność jakiejś sytuacji do przedstawianej wcześniej. Derridę interesuje zwłaszcza przedstawieniowy aspekt pisma, które porusza się po śladach, ale – co najważniejsze – porusza się, a nie stoi w zachwycie kontemplacji przy jednym obrazie.

Zasada iteracji, konstytutywna dla każdego rodzaju tekstu w ogólnym sensie tego pojęcia, wiąże więc słowa ze słowami i – *mutatis mutandis* – obrazy z obrazami. Obraz jest swoistego rodzaju tekstem o tyle, o ile zawdzięcza swoją czytelność naczynającym jego idiomatyczną formę śladom innych obrazów, o ile jako struktura iteratywna podziela, powtarza czy cytuje znane skądinąd formuły języka wizualnego, wpisując się w historię podobnych przedstawień. Horyzontalny łańcuch międzyobrazowych powiązań oddziela zarazem dzieło malarskie od odniesień zewnętrznych w stosunku do samego malarstwa, stanowi o jego nieprzekładalności na jakikolwiek pozaobrazowy poziom treści, przykładowo na źródła literackie¹¹³.

¹¹¹ Tamże, s. 131.

¹¹² M. Heidegger, *Identyfikacja i różnica*, Warszawa 2010, s. 145.

¹¹³ S. Czekański, *Intertekstualność i malarstwo*, Artium Quaestiones, 2005, nr XVI, s. 42, <http://hdl.handle.net/10593/11091> [15.12.2015].

„Horyzontalny łańcuch międzyobrazowych powiązań” – tak mogłoby być rozumiane przedstawienie w filozofii. Stanisław Czekalski logiką przedstawiania nazywa stan, gdy pismo odnosi się samo do siebie i do innych pism, obraz także – do samego siebie i do innych obrazów¹¹⁴. Przedstawienie zakłada jednolitość medium oraz separuje materiał, z którego jest zrobione, od teoretycznego namysłu nad nim, co nie znaczy, że te dwa poziomy nie współistnieją. Aby jednak zachować modelowość przedstawienia, trzeba dbać o granicę między jednym a drugim, między przedstawieniem a zewnętrzną w stosunku do niego refleksją, i raczej bezustannie pokazywać jej umowność (konwencjonalność) niż „bezpośrednie wynikanie”.

Nieciągłość świata komunikacji – uwodzenie

Człowiek współczesny znalazł się w zamkniętym obiegu sensów, związane jest to nie tyle z kryzysem doświadczenia, ile raczej z niemożnością umieszczenia go w linearnie ujętym czasie i stworzenia adekwatnego do reguł myślenia jego modelu.

Obserwując ten proces, Vilém Flusser za jedną z najważniejszych cech współczesności uznał kryzys linearnego pojmowania czasu jako przychodzącego z przeszłości i biegnącego poprzez teraźniejszość w przyszłość. Jego zdaniem, czas obecnie płynie ku nam z przyszłości, a teraźniejszość przestaje być punktem, przez który umyka, jest tylko miejscem, w którym on się uobecnia¹¹⁵.

Tadeusz Miczka wyrazy tego kryzysu opisuje kategorią spazmów komunikacyjnych realizujących Baudrillardowską antyutopię ponowoczesnego świata, eksterioryzującego komunikację aż do jej eksplozji w *simulacrum* – samodzielnej hiperrzeczywistości znaków¹¹⁶. Jest to coś w rodzaju fatycznego metapoziomu komunikacji. Miczka próbuje swoją refleksję nad stanem współczesnej komunikacji uprawiać w bardziej realnych ramach niż Baudrillard, odwołując się do arcydzieł filmowych, które tak jak cała sztuka ratują nas przed upadkiem w nieodróżnicowane doświadczenie i przed zanikiem komunikacji. W pełni docenić twórców pozwala wiara w słuszność koncepcji racjonalności kulturowej, której przed wypaczeniem ideologicznym bronią właśnie owi artyści. Nie potrzebujemy dodatkowo wytypowanych przez Rorty'ego strażników

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ V. Flusser, *Krise der Linearität*, Bern 1992, za: T. Miczka, *Ozmianie zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych*, Kraków – Katowice 2002, s. 9.

¹¹⁶ T. Miczka, *Ozmianie zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych*, dz. cyt.

kultury – liberalnych ironistów, tłumaczy, potrafiących podać w wątpliwość prawomocność swojego „słownika finalnego”, dzięki temu uzyskujących intertekstualną moc nieograniczonych eksperymentów z własnymi i cudzymi „słownikami”. Problem w tym, że antyutopię zwalczamy zawsze nową utopią, wierząc w bezinteresowność jakiejś formy racjonalności¹¹⁷.

I tu pojawia się Gilles Deleuze, diagnosta roli przedstawienia we współczesnej filozofii, ani artysta, ani strażnik.

Samemu Deleuze’owi szczególnie bliska była idea filozoficznej „diagnostyki”, czy wręcz filozofii jako diagnozy aktualnych przekształceń. Jaka jest nasza aktualność, jakie siły wylaniają się, mającą na horyzoncie zbiorowego doświadczenia, jeszcze nie w pełni obecne, a jednak wyznaczające kierunek, w którym zmierzamy? Na to pytanie odpowiada filozofia, i to niekoniecznie tylko wtedy, gdy występuje bezpośrednio jako „filozofia społeczna”. Myśl, wbrew temu, co sądził Hegel, nie rozpoczyna swego majestatycznego lotu o zmierzchu, gdy wszystko już się dokonało. Nie jest też przepowiadaniem przyszłości. Jej żywioł stanowi aktualność jako stawanie-się-innym tego, co jest; filozofia ani nie wyciąga „racjonalnego jądra” z chaosu minionych zdarzeń, ani nie zmienia się w czystą futurologię – właściwy dla niej styl to styl „niewczesny”, (*social*) *science-fiction*¹¹⁸.

Gilles Deleuze pozostaje ze swoim projektem odnowy filozofii wewnątrz jej języka, a nie jakiejś formy racjonalności, która zawsze naraża na banal odworowania. Mimo uprawiania (*social*) *science-fiction*, odnosi się do „rzeczywistych problemów, problemów, których źródło tkwi w samym bycie tego, co zmysłowe”¹¹⁹.

Próby zrozumienia rzeczywistości często są pasmem błędów, które dopiero po ich rozpoznaniu prowadzą do sukcesu. Zaporą skuteczną przed rozpoznaniem, wikłającą w błędne rozpoznanie, jest uwiedzenie. Uwiedzenie jest cyrkulacją sensu, można podzielić ją za Baudrillardem aż na piętnaście faz według słów-kluczy podanych przez niego¹²⁰: 1. przedmiot – 2. wartość (przywiązująca przedmiot do wartości dobra albo zła¹²¹) – 3. wymiana symboliczna (wartości zbiegają się w ślepych punkcie¹²²) – 4. uwodzenie (przeciwieństwo produkcji¹²³) – 5. obsceniczność (znosząca dystans spojrzenia¹²⁴) – 6. przejrzystość zła – 7. wirtualność – 8. aleatoryczność – 9. chaos – 10. kres (koniec doświadczenia

¹¹⁷ Tamże, ss. 138–140.

¹¹⁸ M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Kraków 2006, s. 259.

¹¹⁹ Tamże, s. 211.

¹²⁰ J. Baudrillard, *Słowa klucze*, Warszawa 2008.

¹²¹ Tamże, s. 15.

¹²² Tamże, s. 17.

¹²³ Tamże, s. 22.

¹²⁴ Tamże, s. 27.

linearności czasu¹²⁵) – 11. zbrodnia doskonała (unicestwienie rzeczywistości) – 12. los – 13. wymiana niemożliwa – 14. dwoistość – 15. myślenie (jako powrót do cyklu uwodzenia). W miejscu „losu” (pozycja 12) pojawia się możliwość odwrócenia upadku w nieskończone uwiedzenie. Mimo że los byłby „formą ostatecznej nieodwracalnej separacji. Pewien rodzaj odwracalności sprawia jednak, że oddzielone od siebie rzeczy pozostają w pewnym związku”¹²⁶. Los nastawia nasze myślenie na powiązanie rzeczy. Stawką w grze myślenia jest osiągnięcie wiedzy o świecie, w tę możliwość Baudrillard już nie wierzy. „Myślenie jest formą dwoistą, nie jest formą indywidualnej podmiotowości, jest formą, którą dzielimy ze światem”¹²⁷.

Myślenie uległo tak dużemu upłynnieniu, że kategorie reprezentacji i przedstawienia giną w nieodróżnicowanej i odwracalnej grze symulacji. Jeżeli schodzimy z zerowego poziomu symulacji, opartego na wierze w pokrywanie się znaku z rzeczywistością, nie utrzymamy się na poziomie drugim, ani nawet trzecim, gdzie znak funkcjonuje jako równoległa rzeczywistość, lecz upadniemy w nieodróżnicowany poziom uwodzącej gry symulacji. Strach przed uwiedzeniem generuje nawet jego siłę, wiąże ją struktura hysterii, nie choroba, neuroza, lecz powszechna struktura myślenia, łączącą namiętność i strach przed uwiedzeniem¹²⁸. Hysteryk to nie tyle określenie struktury psychologicznej, ile raczej „unaturalnionego” funkcjonowania we współczesnym obiegu znaków.

Większość znaków i informacji (także innych rzeczy) oddziałuje na nas współcześnie w sposób historyczny, poprzez odwołujące wmawianie, zmuszanie do wiary, do radości, szantażując nas działaniami mającymi charakter psychodramy, wykorzystując puste znaki, które potęgują hipertrofię właśnie dlatego, że są pozbawione tajemnicy i wiarygodności. Znaki wyprane z wiary, uczucia, historii, znaki strwożone tym, że mają znaczyć – zupełnie jak hysteryk przerażony na myśl, że ma zostać uwiedziony¹²⁹.

Cykl uwodzenia, czyli symulacji i dysymulacji, nie pozwala podejmować refleksji nad metapoziomem języka, czyli zarówno nad kwestiami metafizycznymi, jak i nad możliwością przedstawienia (problematyzacji wiedzy). Gdy Baudrillard podejmuje refleksję nad prawem i grą, można uznać prawo za odpowiednik „starego” poziomu metafizycznego, a grę – za odpowiednik przedstawienia. W wyniku „kresu metafizyki” prawo staje się pustym reprezentowaniem przedmiotów. Ale przecież nie musimy ufać Baudrillardowi, możemy również jego myśl spolematyzować.

¹²⁵ Tamże, s. 47.

¹²⁶ Tamże, s. 56.

¹²⁷ Tamże, s. 70.

¹²⁸ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, Warszawa 2005, s. 116.

¹²⁹ Tamże, s. 117.

Przedstawienie a edukacja

Edukacja dziś nie korzysta z przedstawień, żeby nie zostać przez nie uwiedzona. Oczywiście, mamy wiele obrazów, ilustracji i doświadczeń zmysłowych, lecz brakuje poziomu modelowania wiedzy, włączania jej w strukturalną przedstawieniowość. Jest to związane z upolitycznieniem naszego sposobu funkcjonowania w systemie znaków. Polityczność działa, zdaniem Rancière'a, przez rozbijanie przedstawień, realizuje się jako nadmiarowość oddalająca od znaczenia, rozbijająca synekdochy przedstawień. Znaczenie tonie w nadmiarze *signifiants*¹³⁰. A podmiot upolityczniony może powiedzieć tylko: „nie ogarniam”. Najbardziej na tych operacjach cierpi sztuka jako modelowanie rzeczywistości. Mamy do czynienia z sytuacją „dużo wiedzieć, mało rozumieć”, jest to charakterystyczny kryzys poznawczy zwłaszcza w humanistyce. „Ujednoliceniu historii naszego globu – humanistycznemu marzeniu, któremu Bóg pozwolił złośliwie się spełnić – towarzyszy proces zawrotnej redukcji”¹³¹.

Milan Kundera przeciwstawia polityce i upolitycznionemu myśleniu mądrość powieści, coś, czego nie ma w procesie edukacji, zostało już dawno zredukowane do prostoty życia codziennego. Natomiast „duch powieści jest duchem złożoności. Każda powieść mówi czytelnikowi: »rzeczy są bardziej złożone, niż myślisz«”¹³². Dziś polityczność najbardziej zauważalna jest w swoim ustosunkowaniu względem sztuki, stawiającej coraz mniejszy opór polityce. Sytuacja estetyczna to sytuacja egzystencjalna w powiększeniu. Estetyka w edukacji szkolnej (nawet na poziomie wyższym), obejmująca historię sztuki, służy raczej eksponowaniu funkcji ilustracji (opis charakterystyczności epok, literatura służy tu raczej zrozumieniu historii), a nie modelowaniu doświadczenia. Poetyka (od *poiesis*, czyli działalności, której rezultat jest zewnętrzny w stosunku do działającego podmiotu) zostaje oddzielona od *praxis*. Stąd dzieło sztuki, które było rozumiane jako wynik twórczości, łączącej *poiesis* (praktyki wytwórcze) oraz *techné* (specyficzne umiejętności), zostaje zredukowane do konkretnego przedmiotu estetycznego, a modelujące doświadczenie przedstawienie zostaje uznane za niekonieczny do niego dodatek, nadmiar. Co najwyżej dzieło może wywoływać reprezentacje mentalne o charakterze „samorzutnym”, ale stanowią one – w języku Kundery – „gesty bez jutra”¹³³. Zachęcani jesteśmy do wejścia w „świat przedstawieniowy”, ale nie prowadzi on do udanej konkretyzacji czy-

¹³⁰ R. Barthes, *Mitologie*, dz. cyt., s. 250.

¹³¹ M. Kundera, *Sztuka powieści, esej*, Warszawa 1998, s. 24.

¹³² Tamże, s. 25.

¹³³ Tamże.

telnicznej (Ingarden), gdzie wyławiamy nie fabułę, lecz przedstawienie – idiolekt utworu w kategoriach Umberta Eco:

Kontynuujemy nasze badanie stylistyczne, by pokazać, jak w miarę komplikowania się komunikatu pojawia się w nim samozwrotność, z chwilą gdy na każdym kolejnym poziomie rozwiązania układają się w analogiczny system relacji. Gra różnic i opozycji na poziomie rytmicznym odpowiada grze opozycji na poziomie konotowanych znaczeń, grze poruszanych idei itd. Cóż innego znaczy estetyczne twierdzenie o jedności formy i treści w udanym utworze, jeśli nie to, że u podstaw wszystkich poziomów jego organizacji leży ten sam schemat strukturalny? Powstaje jak gdyby sieć analogicznych form, stanowiących niejako *specyficzny* kod danego utworu, sieć będąca dla nas najściślejszym odbiciem działań zmierzających do zniszczenia kodu istniejącego poprzednio, tak aby poszczególne poziomy przekazu stały się niejasne. Jeśli komunikat estetyczny, jak twierdzi krytyka stylistyczna, dokonuje się przez *naruszenie normy* (będące po prostu strukturalizacją niejasną w stosunku do kodu), to wszystkie poziomy komunikatu naruszają normę według tej samej reguły. Reguła ta, ten kod utworu, jest *de iure* idiolektem (przy czym przez idiolekt rozumiemy *osobisty i indywidualny kod poszczególnej jednostki mówiącej*); *de facto* idiolekt ten rodzi naśladownictwo, manierę, zwyczaj stylistyczny, a wreszcie nowe normy, o czym nas poucza cała historia sztuki i kultury¹³⁴.

Społeczeństwo, tracąc dostęp do sztuki, traci swój świat, nawet jeśli miałby być tylko fikcyjny. Fikcje to przedstawienia, czyli modele rozumienia, wiążące różne perspektywy poznawcze. To samozwrotne idiolekty, na każdym ich poziomie (czy to fabuły, czy brzmień) struktury układają się analogicznie, czemu odpowiada estetyczne twierdzenie o jedności formy i treści, że jednej od drugiej oddzielić nie sposób. Powstaje sieć form – kod właściwy dla danego utworu, przedstawienie, a Eco powiedziałby – idiolekt, umożliwiający przejście od osobistego kodu do możliwości przedstawienia go. Przedstawienie jest więc zarazem ciągle i nieciągle. Ciągle jako struktura odpowiednio zakodowanej materii, z której jest zrobione. Jej odpowiednikiem jest pierwsza warstwa dzieła literackiego – warstwa brzmieniowa według Ingardena. Jest to jedyna warstwa, która w całości należy do autora. Nabudowana nad nią warstwa znaczeniowa jest już interpretacją odbiorcy. Gdyby obie podlegały autorowi, nie można by odróżnić przedstawienia od obrazu czy ilustracji, albo można by zredukować przedstawienie do reprezentacji (gdzie warstwa znaczeniowa reprezentuje warstwę brzmieniową). Przedstawienie dysponuje niejasnością już na poziomie kodu, nie tylko między kodem a słownikiem. Dlatego filozofia, która po Kancie nie zajmuje się już tego rodzaju niejasnością (metafizyczną), rezygnuje z przedstawień. Nie tylko z budowania przedstawień, bo z tego zrezygnowała

¹³⁴ U. Eco, *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996, ss. 85-86.

u samych swoich początków, lecz z myślenia o nich, nazywając ten proces interpretacją i kojarząc z praktyką dosyć dowolną, konotacyjną, przynależną co najwyżej pogardzanej przez epistemologię estetyce.

„Naruszenie normy”, o którym pisze Eco, wydaje się z perspektywy filozofii dowolnym kształtowaniem warstwy brzmieniowej, a nie znajdowaniem reguły, według której zostają ustanowione nowe związki między „materią” języka (jego ciągłością) a znaczeniem (nieciągłym). W praktyce szkolnej uczymy rozpoznawać ciągłość na poziomie znaczenia. W przypadku dzieł sztuki jest to podstawowy błąd zawarty w pytaniu: co autor miał na myśli, w miejsce prawidłowego pytania: jak to autor zrobił.

W utożsamieniu zwłaszcza dwóch sposobów funkcjonowania języka: wypowiedzi z komunikacją mieści się główny filozoficzny problem jego opowiedzenia się po stronie polityki. Filozofia posługująca się „dyskursem Mistrza” (pojęcie Lacanowskie), czyli paradygmatem Platońskim „wiem = widzę”, przelewa wiedzę na słuchającego, pomijając etap rozumienia, czyli uznając za główną funkcję komunikacji receptywność. Od filozofii wciąż oczekuje się, by była „jasna”, czyli przezroczysta (by nie psuło jej przedstawienie), by pojęcia były oczywiste i zrozumiałe. Historię tego oczekiwania przedstawię w rozdziale VII, posługując się ilustracją filmową i czyniąc z niej przedstawienie w rozumieniu, które wyłuszcze.

Badając wzniosłość, Kant bada perspektywę, z której dostępne jest zjawisko, a także rzecz. Niedostępność zjawiska w dostępnym przedstawieniu określa rodzaj wzniosłości, refleksji granicznej, odniesionej do samej siebie – gdzie podmiot czerpie przyjemność z nieogarniania rzeczywistości rozumem i emocjami. Jednym z typów wzniosłości, opisywanym przez Kanta, jest wzniosłość dynamiczna, zależna od potęgi i przemocy, budząca lęk. „Aby stać się przemocą, musi ona oznaczać nie tylko przewagę bierną, lecz również czynną, mogącą przeciwstawić się oporowi innej potęgi”¹³⁵. Tak można opisać doświadczenie Boga lub przyrody z bezpiecznego miejsca. „Innym sposobem odczuwania wzniosłości w obliczu potęgi przyrody jest przywołana już obserwacja groźnych zjawisk z bezpiecznego miejsca”¹³⁶. Pojęcie wzniosłości pozwala zachować porządek i prawo, mimo że doświadczenie rzeczywistości przekracza możliwości poznającego podmiotu. Na przykład doświadczenie wojny może uwznioślać zdegradowane, przez długotrwały brak zagrożeń, do konsumpcji życia. Ostatecznie „wzniosłość nie wynika w tym wypadku ze świadomości, że nasz umysł jest w stanie coś objąć. Pojawia się natomiast jego wszechobecna niemoc wobec

¹³⁵ R. Specht, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, s. 177, <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/view/szhf.2013.025/836> [20.09.2015].

¹³⁶ Tamże, s. 178.

potęgi, którą widzimy”¹³⁷. Czyli „wniosłość nie jest cechą żadnego przedmiotu, lecz istnieje wyłącznie w naszym umyśle”¹³⁸.

Kant, który opisał ten sposób funkcjonowania podmiotu wobec przedstawienia, odniósł go bardziej do zjawisk przyrody niż do dzieł sztuki. Stąd estetyka, ta najmłodsza dziedzina filozofii, ujęta całościowo, osłabia, zdaniem Rancière’a, siłę działania konkretnego dzieła sztuki (jako modelu), przede wszystkim nastawia na kolekcjonowanie przedmiotów (materialny i co za tym idzie, również pamięciowy aspekt dzieł sztuki). Rancière zwraca uwagę na kantowskie korzenie modelowego ujęcia „smaku” i inicjuje powrót do Kantowskiego (ale też w dużej mierze Baumgartenowskiego) bezpośredniego wiązania dziedziny zmysłów z umysłem. Kantowskie czyste formy zmysłowości: czas i przestrzeń, stanowią zdaniem Rancière’a schematy pozwalające przechodzić od pojęcia do figury i odwrotnie (rozróżnienie na pojęcie i figurę opracowują Gilles Deleuze i Félix Guattari¹³⁹) i budować przedstawienie odporne na upolitycznienie.

Przedstawienie a interpretacja i marketing

Dlaczego nie można zastąpić wzajemnie tych dwóch pojęć: przedstawienia i interpretacji? Po pierwsze dlatego, że dzisiaj nie można mówić o jakiejś spójnej wizji hermeneutyki. Po drugie, przedstawienie w warstwie wizualnej nie posiada wartości wymiennej. Anna Pałubicka pisze:

Nie ma chyba dla humanisty ważniejszego, a zarazem bardziej wieloznacznego słowa niż termin: interpretacja. [...] Obserwuję też nasilanie się procesu zacierania różnic między podejściem hermeneutycznym i epistemologicznym w operowaniu interpretacją, a nawet redukcję dwóch różnych pojęć interpretacji do jednego, hermeneutycznego. Dominacja prawie wyłącznie hermeneutycznego rozumienia interpretacji współwystępuje z zaniechaniem korzystania z epistemologicznego ujęcia interpretacji, jako narzędzia poznania humanistycznego¹⁴⁰.

Hermeneutyczna interpretacja, zdaniem Pałubickiej, koncentruje się na budowie przekonania, a nie na wymiarze poznawczym¹⁴¹. Twórca nowoczesnego rozumienia hermeneutyki Wilhelm Dilthey wyraźnie rozróżnia przedstawienie jako porządkowanie wiedzy (reprezentacje pojęciowe, które mają zastosowanie w przyrodoznawstwie) i przedstawienie jako doświadczenie, z którym filozofia

¹³⁷ Tamże, s. 181.

¹³⁸ Tamże, s. 182.

¹³⁹ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, Gdańsk 2000.

¹⁴⁰ A. Pałubicka, *O dwóch pojęciach interpretacji: hermeneutycznym i epistemologicznym*, maszynopis.

¹⁴¹ Tamże.

ma zawsze kłopot, a jego uwzględnienie jest nieodzowne w naukach humanistycznych. Przedstawienie – porządkowanie, stosowane zarówno w naukach przyrodniczych, jak i humanistycznych, dąży do ich syntezy, natomiast przedstawienie – doświadczenie wyraźnie te nauki rozgranicza. Ponieważ nauki humanistyczne przechodzą od rozumienia umożliwiającego wyjaśnianie (jak w naukach przyrodniczych) do interpretacji pod kątem jakiegoś przedstawienia (przeżycia), mają większy kłopot z przedstawieniem wiedzy (ściśle powiązanej z wartościami i celami)¹⁴². Diltheyowski opis doświadczenia życia przypomina budowę czwartą warstwę dzieła literackiego u Ingardena. Gdy dochodzi do wewnętrznego powiązania funkcji psychicznych w całość, staje się ona modelem zbierania nowych doświadczeń. Możemy zapomnieć nawet ważne szczegóły przedstawienia (warstwę przedstawieniową *notabene* budujemy sami, wypełniając pozostawione przez autora „miejsca niedookreślenia”, jak napisze Ingarden), ale mamy schemat („konkretyzację czytelniczą”), który pozwoli nam nie tylko jeszcze raz zapoznać się z dziełem (zadać sobie pytanie, jak ono jest zrobione), ale też rozpoznać w nim inne dzieła, przedstawienie w ogólności.

Poznanie filozoficzne obejmuje porządkowanie wiedzy, układanie jej w całość, tak żeby później móc ją dowolnie dzielić. Lecz gdy taka wiedza zostanie skonfrontowana z doświadczeniem podmiotu poznającego, może być narażona na demontaż lub dekonstrukcję pod wpływem zmian np. w hierarchii wartości. Sens bowiem nie znajduje się w pojęciach, lecz w przeżyciach wiążących wiedzę z przedstawieniem. Czym innym miałyby być, według Diltheya, „utrwalona ekspresja”, czyli przeżycie pobudzające do budowania przedstawienia? Może dlatego, że poznaniem w naukach humanistycznych kieruje raczej doświadczenie i przeżycie niż porządkowanie wiedzy, trzeba, zdaniem Diltheya, założyć pewną „równokształtność form rzeczy i pojęć”¹⁴³.

W Diltheyowskiej analizie roli przeżycia w naukach humanistycznych, które wiąże się od razu z przedstawieniem, jak w przypadku odczytania przez Winckelmanna roli sztuki greckiej poprzez teksty Platona, nie ma stwierdzenia, że grozi nam upadek w „wyłącznie hermeneutyczne rozumienie interpretacji”, o jakim pisze Pałubicka, które prowadzić może do dyssolucji całego systemu współczesnej kultury. Trzeba podjąć to ważne pytanie o umysłowość współczesnego człowieka. Czy narażona jest ona na powrót do myślenia pierwotnego, magicznego, a więc czy podlega degradacji, cofa się w sposobie myślenia do stanu wcześniejszego, jak u chorego na schizofrenię? Czy kryzys przedstawienia mógłby być ujmowany jako wynaturzenia na szerszą skalę w posługiwaniu się symbolami, zarówno obrazowymi, jak i wyrazowymi?¹⁴⁴

¹⁴² W. Dilthey, *O istocie filozofii*, Warszawa 1987, ss. 101-102.

¹⁴³ Tamże, s. 202.

¹⁴⁴ A. Pałubicka, *Kultura ponowoczesna: dyssolucja kulturowa czy nowy typ kultury?*, maszynopis.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel marzył o odnowieniu filozofii, które chciał osiągnąć przez uzyskanie samoświadomości w pojęciu, co powinno być z jednej strony zdolnością każdego filozofującego podmiotu, ale też, z drugiej, najwyższym stanem wiedzy, a nawet jej „wcieleniem”, ostatecznym i jednorazowym, żeby nie pozostawiać miejsca na zbędną, nadmiarową, opartą na błędach interpretację. Tę brakującą analizę „upadku” (czy może „unieświadczenia”) kategorii przedstawienia można przeprowadzić, eksponując funkcje montażu pojęć (powtórzenia, parataksy, zestawienia, powiększenia, zbliżenia, kontry itd.). Według Hegla zestaw danych (wiedzy) generowany przez pojęcie powinien wyznaczać we własnym obrębie swoje przedstawienie, powinno być ono jego zinterioryzowaną siłą, a nie jakimś zewnętrznym, częściowo niezależnym od wiedzy programowaniem, strukturą, tak jak strukturę języka rozumieli strukturaliści. Odkrycie zasad montażu przedstawienia to jego interpretacja.

Niestety, jest dodatkowa trudność. Obiektywność działań w kulturze wyznacza dziś prawo marketingu, czyli procesu społecznego objętego zasadą wymiany jako zasadą główną. Dzisiaj nie mówi się już o kapitalizmie, raczej o rynku. Koncepcja rynku przekłada się na krytykę ideologii rynkowej, kumulującą się w takich pojęciach, jak „płynna nowoczesność» (Bauman), »społeczeństwo ryzyka» (Beck), »społeczeństwo sieciowe» (Castells) oraz »globalizacja»¹⁴⁵. Szczególną dyscypliną pomiędzy naukami społecznymi jest ekonomia. Ale, co zadziwiające, jak podkreśla Alan Aldridge, ma ona „zadziwiająco mało do powiedzenia na temat samej koncepcji rynku”¹⁴⁶. Dyskutuje aspekty gospodarki rynkowej, ale nie modeluje samego pojęcia i przedstawień rynku¹⁴⁷. „System rynkowy osiąga koordynację w »niewidzialny» sposób poprzez interakcję pomiędzy sprzedającymi i kupującymi, zapotrzebowaniem i zasobami. Smith postrzegał ten specyficzny mechanizm jako system cenowy”¹⁴⁸. System cenowy jest bardzo precyzyjny i efektywny, produkuje bogactwo, ale również biedę¹⁴⁹. Nierównością dóbr płacimy za wyrabianie cnót związanych z produkcją dóbr: pracowitości, punktualności, wiarygodności¹⁵⁰. We współczesnym marketingu działającym sieciowo, oprócz nałożenia fenomenu (zjawiska) i rzeczy (przedmiotu) i stworzenia nowej formy przedmiotowości zwanej towarem, czyli przedmiotem przeznaczonym do sprzedaży, posiadającym wartość wymienną, mamy jeszcze dodatkowo rozproszoną (w odpowiedzi na kontestację towaru) markę – współczesne przedstawienie towaru. Pojęcie towaru jest stare jak świat,

¹⁴⁵ P.A. Aldridge, *Rynek*, Warszawa 2006, s. 18.

¹⁴⁶ Tamże.

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ Tamże, s. 25.

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ Tamże, s. 27.

to przedmiot wymiany, przedmiot społecznego zapotrzebowania, a więc posiadający wartość użytkową. Proporcja, w jakiej towary podlegają wymianie, nazywana jest ich wartością wymienną. Wraz z rozwojem gospodarki towarowej wyodrębnia się ekwiwalent wymiany – pieniądz (szczególna odmiana towaru). Odtąd wartość wymienna towaru wyrażana jest za pomocą ceny. Cena w coraz mniejszym stopniu zależy od wartości wymiennej i użytkowej produktu, bo pojawienie się pieniądza generuje wartość dodatkową. Odpowiednikiem (znakowym) tej wartości jest marka, traktowana jako rodzaj świadectwa i gwarancji danej przez producenta użytkownikowi produktu, dlatego uznawana jest za synonim opinii o towarze. Dziś subtelne strategie marketingowe rozpraszają świadectwo producenta w pozornie niezależnej opinii konsumenta, który tworzy swoją opinię tylko pod wpływem użytkowania danego produktu, poza marką (*astroturf marketing*, marketing wirusowy itp.).

W połowie lat 80. znaczenie marki znacząco się rozszerzyło, tak jak znaczenie marketingu, który objął swoim zasięgiem nie tylko procesy sprzedaży, lecz całej kultury, gdy cybernetyka spotkała się z ekonomią, i powstała cybernetyka społeczna czy socjocybernetyka. Marka stała się symbolem nie tylko statusu materialnego, przynależności do grupy społecznej, ale też określonego światopoglądu, stylu życia. Zbudowany działaniami marketingowymi wizerunek (marka) stał się ważniejszy niż określony produkt. Od lat 90. zaobserwować można zjawisko przeciwstawne, związane z oporem środowisk alterglobalistycznych wobec dominacji „wielkich” marek, ale priorytet marketingu jako strategii nadawania znaczenia w przesyconej nim kulturze został raz na zawsze utrwalony i powiązany z ogólnym „kryzysem kultury”. Jacek Kardaszewski pisze nawet o „ontologii znaku firmowego”¹⁵¹. Nie ma dziś według autora *Narodzin marketingu z ducha ekonomii* innej ontologii i innego znaku. To, co podlega wymianie, to produkt posiadający niewymienną tożsamość (zawartą w znaku firmowym): coraz więcej kupujemy, coraz mniej konsumujemy. Prostim przełożeniem tego zjawiska na kulturę symboliczną jest powiedzenie: „dużo wiedzieć, mało rozumieć”.

Dziś rozróżniamy dwie podstawowe strategie marketingowe: różnicowanie oferty marketingowej (aspekt realny marketingu) i jej pozycjonowanie (aspekt idealny)¹⁵². Różnicowanie dotyczy pracy nad produktem, jego wyglądem, zachowaniami z nim związanymi, a więc sfery użytkowania danego produktu. Pozycjonowanie natomiast to działania na metapoziomie użytkowania, dążące do wypracowania wizerunku danego produktu w świadomości konsumenta¹⁵³.

¹⁵¹ J. Kardaszewski, *Narodziny marketingu z ducha ekonomii*, Gdańsk 2004, s. 195.

¹⁵² Tamże.

¹⁵³ Tamże, s. 196.

I chociaż te dwie strategie marketingu idą zawsze ze sobą w parze, jednak obserwujemy dziś znaczącą przewagę idealnych aspektów marketingu nad jego aspektami realnymi w odniesieniu do wszystkich funkcji marketingowych¹⁵⁴. Często wiąże się to z rezygnacją z logo (wcześniej synonimu marki) i przejściem na „kanał zeroszczęblowy”¹⁵⁵. Kardaszewski podaje tu przykład funkcjonowania marketingu firmy Herbalife, której produkty rozprowadzane są „z pobudek altruistycznych, w trosce o zdrowie swoich bliźnich”¹⁵⁶.

Zrozumieć, jak dziś działa marka, to zrozumieć, jak działa przedstawienie – na zasadzie dyskretnego montażu rzeczy, tak żeby całość zyskała markę, gwarancję długotrwałego sensu.

Marketing a montaż, czyli ujęcie „stawek gry”

Przedstawienie nie do końca można zestawić z „marką”, ponieważ nie tyle ujawnia wartości, co „stawki gry”. Pokazując rozbieżności (*heterotellie*) np. między zamiarami a tym, co udaje się osiągnąć, na przykład w interpretacji przedstawienia, ogniskuje uwagę na zawsze arbitralnym wyborze niewielu aspektów, które uznane zostają za ważne, a inne schodzą na dalszy plan, stają się nawet niewidzialne. Wybór tych najważniejszych aspektów opiera się na montażu. Wagę zyskują dzięki połączeniu w całość.

Montaż to łączenie różnych przedmiotów w całość. Montaż to zasada budowania przedstawienia. Kant tworzy zasadę montażu nie tylko idei, ale przede wszystkim sądów, także dotyczących przedstawienia. Zasada opiera się na wyższych władzach umysłu i przesłance świadczącej o ich systematycznej jedności. Mamy trzy grupy: władze umysłu, władze poznawcze i zasady *a priori* (takie jak prawidłowość, celowość i cel ostateczny). Władza poznawcza, opierająca się na uczuciu przykrości lub rozkoszy, jest przed-intelektualna i przed-rozumowa. Jej celowość najłatwiej jest uchwycić „tylko” (a może „aż”) na polu sztuki. Jest ona „przesunięta” w stosunku do pozostałych władz (władzy poznania opartego na intelekcie i władzy pożądania opartego na rozumie), ponieważ należy do tej części umysłu, która jest uczuciowa. Zdaniem Kanta celowość uczuć jako władza sądenia to umiejętność modelowania doświadczenia według czystych form zmysłowości (czasu i przestrzeni). Ich odczuwanie i rozumienie zmienia się w każdej epoce. Impuls do tej zmiany pochodzi zawsze od sztuki. Dziedziny (Heglowskiego) ducha absolutnego: sztuka, religia, filozofia, muszą się wzajem-

¹⁵⁴ Tamże, s. 197.

¹⁵⁵ Tamże, s. 198.

¹⁵⁶ Tamże.

nie interpenetrować (używając pojęcia Niklasa Luhmanna), czyli „oddawać do dyspozycji własną złożoność”¹⁵⁷, żeby pozostać w ogólniejszym systemie kultury.

Dla Kanta przedstawienie to dwie funkcje myślenia: ujmowanie i scalenie. Są to dwa czynniki konieczne do oceny wielkości jakiegoś zjawiska. Wzajemna interpenetracja systemów (takich jak nauka czy filozofia, sztuka) ma zabezpieczać scalenie (montaż) przed dowolnością, bo „zdaniem filozofa o ile ujmowanie nie przysparza w tym względzie żadnych problemów, bo może się ono ciągnąć w nieskończoność, o tyle problem scalania jawi się jako nieco trudniejszy”¹⁵⁸. Scalanie wymaga dobrej perspektywy, bycia nie za blisko, nie za daleko. Mirosław Żelazny sytuuje tę perspektywę w punkcie Savary’ego,

właśnie od nazwiska przytoczonego przez Kanta francuskiego generała. Istota spojrzenia z punktu Savary’ego sprowadza się do przestrzennego usytuowania: nie za blisko obserwowanego obiektu, bo wtedy zobaczymy tylko zbiór szczegółów, ale i nie za daleko, bo wówczas nie będziemy w stanie ocenić matematycznej wielkości zjawiska¹⁵⁹.

Niestety, ta właściwa perspektywa jest często nie do osiągnięcia, ponieważ na skutek różnego rodzaju procesów edukacyjnych mamy tak ukształtowane pole (używając kategorii Pierra Bourdieu), z którego/na którym odbieramy rzeczywistość symboliczną, że wykształcenie właściwej perspektywy wymaga często radykalnych cięć, aby zrobić miejsce na coś nowego, i kolejnych radykalnych cięć, aby nowe zaadaptować do jakiegoś pola albo posłużyć się nim do przekształcenia pola. Korzystam tu z ujęcia pola jako przestrzeni symbolicznej, w której jesteśmy zamknięci, reprezentującej rzekomo „uniwersalny” sens. Rozpoznawania tej przestrzeni jako znaczącej dla nas uczymy się głównie w procesie edukacji.

Każde pole, podobnie jak Pascalowska dziedzina wyboru („zakładu”), zamyka aktorów w ich własnych stawkach, które z innego punktu widzenia, czyli z punktu widzenia innej gry, stają się niewidoczne, a przynajmniej nieistotne, a nawet złudne¹⁶⁰.

Warto się zastanowić czy, wydawałoby się, stara propozycja pracy nad świadomością procesualności myślenia Charlesa Sandersa Peirce’a, inspirowana Kantowskim montażem władz poznawczych, nie zabezpiecza nas przed najbardziej współczesnymi zagrożeniami dla myślenia, np. przed technikami

¹⁵⁷ N. Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, Kraków 2007, s. 203.

¹⁵⁸ R. Specht, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, s. 172, <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/view/szhf.2013.025/836> [20.09.2015].

¹⁵⁹ M. Żelazny, *Filozofia i psychologia egzystencjalna*, za: R. Specht, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, dz. cyt., s. 173.

¹⁶⁰ P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, Warszawa 2006, s. 139.

manipulacji informacją, aby zamknąć odbiorców w perspektywie narzuconych „stawek”. Techniki manipulacji opierają się dziś na dyskretnym montażu. Sprzyja temu sieciowa organizacja informacji wokół interesu ekonomicznego, który dominuje nad każdym innym, staje się autoteliczny.

Przedstawienie jest świadectwem przynależności do wspólnoty nie tylko interpretatorów, lecz przyjmujących ten sam paradygmat patrzenia na rzeczywistość, zgodnie z konstatacją Leszka Sosnowskiego, że możemy znaleźć adekwatne do paradygmatów naukowych paradygmaty w sztuce, które rozwijają się według schematu: anomalia – kryzys – rewolucja¹⁶¹.

Pytanie brzmi: czy można również w filozofii, która zainteresowana jest pojęciami, mówić o paradygmatach. Niestety, raczej nie. Filozofia zajmuje się bowiem pojęciami, nie przedstawieniami, a pojęcia odnoszą się same do siebie, jak stwierdzą Deleuze i Guattari.

Pojęcie określa się przez swoją spójność, endospójność i egzospójność, lecz nie ma żadnego o d n i e s i e n i a: odnosi się do samego siebie, ustanawia samo siebie i swój przedmiot równocześnie ze stworzeniem go. Konstrukttywizm łączy względne z absolutnym.

Wreszcie, pojęcie nie jest dyskursywne, a filozofia nie jest formacją dyskursywną, ponieważ nie łączy ze sobą twierdzeń. Właśnie połączenie pojęcia i twierdzenia sprawia, że wierzy się w istnienie pojęć naukowych i pozwala uznać zdanie za rzeczywiste „natężenie” (to, co wyraża zdanie): wówczas pojęcie filozoficzne jawi się najczęściej jako twierdzenie pozbawione sensu. To połączenie rządzi logiką i wyjaśnia dziecinne wyobrażenie, jakie ma ona o filozofii¹⁶².

To dziecinne wyobrażenie polega na założeniu, że filozofia mówi o świecie zewnętrznym, a nie o sobie samej. W filozofii przedstawienie jest zawsze „zanieczyszczone przez wydarzenia języka”, który pozostaje „w granicach prawdy”¹⁶³, a przedstawienie tymi granicami się nie przejmując. Świadectwo jest zawsze najbardziej podejrzane, bo jest najbardziej zapośredniczonym przedstawieniem. Wittgenstein chyba ujął to najlepiej:

280. Ktoś maluje obraz po to, by pokazać, jak mniej więcej wyobraża sobie pewną scenę w teatrze. Ja zaś mówię: „Ten obraz ma podwójną funkcję; informuje o czymś innych, jak to zwykle słowa lub obrazy czynią – ale dla samego informatora jest przedstawieniem (czy informacją?) innego jeszcze rodzaju: jest dlań obrazem jego wyobrażenia i tym nie może być dla nikogo innego. Jego prywatne wrażenie obrazu mówi mu, co sobie wyobraził; w takim sensie, w jakim obraz nie może powiedzieć

¹⁶¹ Por. L. Sosnowski, *Rewolucja w nauce i sztuce*. T.S. Kuhn – A.C. Danto, „Estetyka i Krytyka” 2005/2006, t. 9/10 (2/2005–1/2006).

¹⁶² G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, Gdańsk 2000, ss. 29–30.

¹⁶³ J. Derrida, *Aporias*, dz. cyt., s. 7.

tego innym”. – Ale jakim prawem mówię w tym drugim wypadku o przedstawianiu albo informowaniu – jeżeli w *pierwszym* wypadku słów tych użyto właściwie?¹⁶⁴.

Przedstawienie ma więc podwójną funkcję i jest to na pewno funkcja rozbieżności: informacji i pobudzania prywatnego wyobrażenia. To jest ten sam stosunek między ideą a impresją, o którym pisał Hume. Ale być może Hume nie zauważył tego, co eksponują Derrida i Wittgenstein, że przedstawienie, aby zachować wymiar pobudzający wyobraźnię, redukuje zawartą w nim informacyjność, ponieważ nie może jednocześnie znajdować sensu w obrębie swojej skończoności i sensu dla całego różnorodnego, nieskończonego świata.

¹⁶⁴ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 1998, s. 140.

ROZDZIAŁ II

REPREZENTACJA (PUŁAPKA IDIOGRAFIZMU)

Kategoria przedstawienia występuje równolegle z kategorią reprezentacji (*représentation*). Tak rozumiane przedstawienie interesuje filozofię w znaczeniu prezentacji czegoś. Przedrostek *re-* podkreśla funkcję kopiowania, a więc wtórność reprezentacji w stosunku do rzeczywistości. Kategoria wykonania (*performance* – także tłumacząca, czym jest przedstawienie) zaanektowana zostaje do sytuacji artystycznej.

Reprezentacja więc to w filozofii najczęściej ten aspekt przedstawienia, który dotyczy możliwości zaprezentowania jakiejś zrozumiałej całości w krótkiej formie, w skrócie. Chcę ukazać pewną dynamikę w obrębie samego pojęcia reprezentacji, której efektem jest rozbitcie na reprezentację 1 (źródło) – jest to pojęcie zaanektowane głównie przez prawo i nauki prawnicze, oraz reprezentację 2 (przedstawienie, całościowy model wiedzy, możliwy do ujęcia obrazowo lub ilustracyjnie) – pojęcie traktowane często przez filozofów jako przeszkoda w docieraniu do obiektywnych znaków lub pojęć.

Aby uniknąć niebezpieczeństwa idiografizmu, mówiącego o niemożności formułowania ogólnych praw dotyczących faktów, traktującego powtarzalność przez pryzmat prawidłowości ilościowej (statystyki), spróbuję pokazać możliwość zawarcia prawidłowości w przedstawieniu, nie tylko w postaci obrazów, schematów, map itp., ale w sposobie, jaki zostało ono skonstruowane. Przedstawienie jest autopoietyczne, stanowi system generujący własne znaczenia w swoim wnętrzu. Termin reprezentacja (łac. *representatio*) dosłownie znaczy reprezentowanie kogoś (a zwłaszcza jego interesów, celów) poprzez osobę lub grupę osób (instytucję) na zewnątrz. W ujęciu filozoficznym reprezentacja to coś, co uzmysławia pojęcia, reprezentuje je, pokazuje, czyli najogólniejsze, filozoficzne znaczenie pojęcia reprezentacji pokrywa się z pojęciem przedstawienia/referencji, w znaczeniu uzupełniania ogólnego sensu, jako odniesienie. Reprezentacja ma jednak według mnie znaczenie bardziej pierwotne w stosunku

do ogólnego sensu (esencji) i jego referencji. Najpierw się reprezentuje sens, potem referuje. Przy czym nie chodzi tu o kolejność temporalną, lecz raczej myślową. Myślenie czystymi ideami (pojęciami) jest być może do osiągnięcia dla bytów ponadjęzykowych, duchowych i bezcielesnych¹, lecz nie dla ludzi. Dlatego warto przekierować uwagę na synonim słowa reprezentacja – prezentacja (przedstawienie), ponieważ ma on znacznie szerszy zakres znaczeniowy.

Zdaniem Marcina Lubasia, przypomnijmy, założenia nowoczesności to antyesencjalizm, nominalizm, idiografizm, historyzm oraz krytyka przez decentrację². Wydaje mi się, że reprezentacja być może najbardziej kojarzona z idiografizmem (z gr. *ídios* – własny, swoisty i *gráphō* – pisać), ponieważ nauki idiograficzne podkreślają występowanie prawidłowości w świecie (fakty), lecz jednocześnie wskazują na niemożność sformułowania ogólnych praw naukowych rządzących tymi prawidłowościami. Trwałe prawo zostaje oderwane od nietrwałych prawidłowości. Prawo ma dotyczyć pojęć, a prawidłowość tego, co doświadczane. Tym, co łączy idiografizm z reprezentacją w ujęciu filozoficznym, jest schematyczna, pozapojęciowa prawidłowość wymykająca się jednoznacznej normie i prostej analizie. Idiografizm nie musi być pejoratywnym określeniem nauki, podkreśla powtarzalność jednostkowych faktów. To stanowisko w XX-wiecznej metodologii nauk humanistycznych mówi o tym, że nauki historyczne mogą opisywać i wyjaśniać konkretne zdarzenia, w przeciwieństwie do nauk nomotetycznych, formułujących prawa. Odkrywając ich powtarzalność, mogą jednak również wyjaśnić ich genezę. Owa powtarzalność to reprezentowanie faktów. Nie odbywa się ona mechanicznie, reprezentacje to nie odbicia lustrzane, więc mogą stanowić konieczny etap w budowaniu reprezentacji szerszego zakresu – przedstawienia.

Między internalizmem a eksternalizmem

Ważnym motywem zmiany w ujęciu filozofii przedstawienia, która następuje stopniowo, lecz nasila się w XX wieku, jest metodologiczna rezygnacja z „metafory lustra” – czegoś zewnętrznego, co umożliwia doskonale odbicie, doskonałą *mimesis*. Weźmy krańcowe XX-wieczne teorie znaku – pansemiotyczną teorię Charlesa Sandersa Peirce’a i teorię znaku bez *signifié* (*simulacrum*) Jeana Baudrillarda. Okaze się, że nie są one wcale aż tak krańcowe. Jedna i druga stanowią rezygnację z myślenia o znaku jako doskonałym odbiciu rzeczywistości. Według Baudrillarda symulakry – usamodzielnione znaki – posiadają zdolność wymazy-

¹ Por. nauka Tomasza z Akwinu o aniołach.

² M. Lubaś, *Rozum i etnografia. Przyczynek do krytyki antropologii postmodernistycznej*, Kraków 2003, ss. 43-66.

wania rzeczywistości. Według Peirce'a, znak nie przestaje być znakiem, jeśli jego interpretantem jest chociażby emocja czy tylko wysiłek – skutek motoryczny spowodowany znakiem. Rzeczywistość istnieje tylko dzięki znakom. I chociaż według Baudrillarda – w „efekcie końcowym” – istnieć będą tylko symulakry, czyli znaki niemające odniesienia do rzeczywistości, według Peirce'a – to, co istnieje i znaczy, zawsze mówi o relacji znaku z rzeczywistością, znaki nie mogą wyeliminować rzeczywistości. Pozostaną zawsze jej przedstawieniem, czyli będą się do niej odnosić, będą ją referować, choćby już jej nie reprezentowały.

Pojęcie przedstawienia często utożsamiane jest z pojęciem reprezentacji (łac. *representatio*), zwłaszcza w kontekście semiotycznym. Reprezentacja to coś, co uzmysławia pojęcia, stanowi znak, czy będzie chodzić o reprezentację mentalną (dyskretną i stabilną strukturę umysłową), czy reprezentację pojęciową, przedstawiającą strukturę znaku „na zewnątrz”, komunikującą. Reprezentacja ma znaczenie bardziej pierwotne niż znak. Pojęcie reprezentacji łączy się lepiej z internalizmem poznawczym, a referencja pozwala przejść do ujęcia eksternalistycznego. Bartłomiej Świątczak, pisząc o różnicy między internalizmem a eksternalizmem treści mentalnych³, stwierdza, że nie można radykalnie rozdzielić i uzasadnić źródła treści poznawczych na zewnętrzne (eksternalizm) i wewnętrzne (internalizm), ale „rola czynników zewnętrznych w kształtowaniu treści mentalnej, jaka postulowana jest przez internalizm, czyni to stanowisko bardziej wiarygodnym i bliższym intuicjom zdroworozsądkowym”⁴. Internalizm bowiem podkreśla pierwszoplanową rolę czynników wewnętrznych. Różnica więc dotyczy zakresu roli czynników wewnętrznych i zewnętrznych w eksternalizmie i internalizmie poznawczym⁵.

Natomiast argumenty za słusnością eksternalizmu koncentrują się według Świątczaka na docenieniu procesu obserwacji, który bierze w nawias jasne pojęcia, ale też niejasne opinie, pozornie oparte na podobieństwie treści.

- 1) Po pierwsze, eksternalizm czyni użytek z obserwacji, że jesteśmy skłonni przypisywać takie same treści osobom, które wykorzystują różne kryteria zastosowania reprezentacji mentalnych. Na przykład uważamy, że starożytni, pisząc o wodzie, mieli na myśli tę samą substancję co my w dzisiejszych czasach, mimo iż nie wiedzieli, że woda jest H₂O.
- 2) Po drugie, eksternalizm, przypisując takie same stany mentalne osobom, które mają różną opinię na temat odniesienia ich własnych stanów mentalnych, pozwala unikać trudnego problemu podobieństwa treści. (Przypomnijmy, że jedną z konsekwencji

³ B. Świątczak, *Superweniencja a internalizm treści mentalnej*, <http://pts.edu.pl/teksty/koreferattekst.pdf> [20.09.2015].

⁴ Tamże, s. 1.

⁵ Tamże, s. 3.

internalizmu jest wniosek, iż dwie osoby mogą mieć co najwyżej stany mentalne o *podobnych* treściach)⁶.

Stanowisko eksternalistyczne pozwala pozytywnie wykorzystać mechanizm projekcji (od łac. *proicere*, wyrzucać przed siebie), traktowany w psychologii jako narcystyczny lub paranoidalny mechanizm obronny, polegający na przypisywaniu innym własnych cech, zachowań i poglądów, najczęściej negatywnych. Przedstawienie byłoby raczej referencją niż reprezentacją w znaczeniu „pozytywnej projekcji”, projekcji filozoficznej intuicyjnie wiążącej pojęcie z rzeczywistością, zgodnie z twierdzeniem Maurice’a Merleau-Ponty’ego, że „(f)ilozofa rozpoznaje się po tym, że smak pewności i poczucie niejasności występują u niego nierozdzielnie”⁷. Filozof wykorzystuje świadomie powszechną „zdolność do zachowania idei prostych”⁸, jak nazywa ją John Locke, władzę umysłu działającą w dwojaki sposób: przez kontemplację (dająca pewność, widzenie idei) albo przywołanie idei rodzące zawsze poczucie niejasności, zdolne je ożywić⁹. Powiązanie tych dwóch mechanizmów odpowiadałoby przedstawieniu. W nowożytnej koncepcji Johna Locke’a kontemplacja jest biernym widzeniem, a przywołanie idei aktywnym¹⁰.

Już u Locke’a władza przywoływania idei, szczególna władza pamięci, porusza się od biernej reprezentacji 1 (poznanie idei) do aktywnej reprezentacji 2 (poznanie rzeczy stanowiącej reprezentację idei). Locke wyróżnia dwie wady tej szczególnej władzy pamięci: możliwość utraty idei (reprezentacja 1) w procesie poznania lub zbyt wolny ruch i niemożność zbudowania reprezentacji 2 łączącej ideę z rzeczą¹¹. Reprezentacja to uwidocznienie idei (reprezentacja 1), a przedstawienie (związane z twórczym wymiarem wyobraźni) to dysponowanie owym uwidocznieniem. Przedstawienie wiąże reprezentację z referencją. Pojęcie referencji nabrało szczególnego znaczenia w informatyce, jest na jej gruncie rozumiane jako możliwość programowania kodów dla różnego rodzaju baz danych w celu ich pozycjonowania, czyli na przykład poprawienia pozycji danej bazy w wyszukiwarkach. Referencja określa więc wartość zawierającą informację o położeniu innej wartości w miejscu przechowywania danych. Mechanizm referencji wykorzystuje się w językach programowania. Uniemożliwia on na przykład operacje niebezpieczne dla systemu informatycznego. Referencja, wracając do filozofii, to odniesienie znaku, powiązanie go z rzeczywistością, nawet jeśli odbywa się tylko na poziomie semiotycznym, na poziomie znaków.

⁶ Tamże, s. 5.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Pochwała filozofii*, Kraków 2003, s. 14.

⁸ J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. I, Warszawa 1955, s. 188.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 190.

¹¹ Tamże, ss. 190–191.

Celem filozofii Johna Locke'a, XVII-wiecznego myśliciela, którego chętnie uznają za swojego prekursora różne kierunki filozoficzne, było stworzenie systemu pojęć dorównującego jasnością systemowi Kartezjusza, ale zgodnego również ze zdroworozsądkowym podejściem do rzeczywistości. Rewolucyjnym pomysłem Locke'a okazało się uznanie idei za reprezentacje danych zmysłowych opracowane przez umysł. Bodźce zmysłowe tworzą najpierw w umyśle wrażenia, są one następnie grupowane w „obiekty”, czyli idee proste (idee konkretnych przedmiotów). Idee można zestawiać, porównywać, analizować i tworzyć z nich idee złożone, jako zbiory idei prostych o wspólnych cechach lub pojęcia określające relacje między ideami prostymi. Tak powstałe idee złożone w umyśle człowieka mogą podlegać dalszej obróbce, przekształceniom, uogólnieniom itd., na skutek czego powstają idee abstrakcyjne – pozornie całkowicie niezależne od bodźców zmysłowych. Niebezpieczeństwem utworzenia idei złożonych (jeszcze na poziomie reprezentacji 1) jest możliwość całkowitego ich (określanych przez *genus*) oderwania od rzeczywistości (zróżnicowanej, określanej przez *differentia*)¹².

Genus pozwala utworzyć obraz rzeczy, ująć jakąś całość, jest więc też podstawą definiowania (w tym sensie można go uznać za synonim reprezentacji w nowożytnym ujęciu), a *differentia*, czyli zróżnicowanie, dokonujące się przez samo powtórzenie, na przykład danej rzeczy jako przedmiotu opisanego w innym kontekście lub z innego punktu widzenia, nie pozwala uznać reprezentacji za pełne poznanie rzeczy. Już w samym *genus* można ulokować mechanizm różnicowania, stąd *genus* i *differentia* są, jak tytułowa (z książki Gilles'a Deleuze'a) różnica i powtórzenie, zasadą rozwoju poznania. Definiowanie nie jest najlepszą drogą do poznania, zdecydowanie lepszą jest przedstawienie obejmujące zarówno *genus* i *differentia*. Intuicję tę najlepiej chyba eksponuje fenomenologia, która mimo „powrotu do rzeczy”, świadoma jest ich zapośredniczenia. Jean-François Lyotard napisze:

Nic nie jest absolutnie bezpośrednie, wszystko jest pochodną czegoś innego i w ostateczności jedyną rzeczywistością „niepochodną” jest całkowity system zapośredniczeń, to znaczy absolutna idea logiki i wiedzy absolutnej wyłaniającej się z *Fenomenologii*; rezultat dialektycznego zapośredniczenia jawi się samemu sobie jako absolutna bezpośredniość¹³.

Jednak absolutną bezpośredniość możemy uzyskać drogą oczyszczania świadomości z zapośredniczeń, a więc z całego bagażu przedstawienia. Wracamy do wiary w *genus* (reprezentacji 1) bez *differentia* (reprezentacji 2).

¹² Tamże, s. 25.

¹³ J.-F. Lyotard, *Fenomenologia*, Warszawa 2000, s. 62.

Prawo reprezentacji a „rzeczywista” komunikacja

Reprezentacja chce ustalić prawo wiązania pojęć z rzeczywistością, zgodnie z wyrzuconym na zewnątrz jednego i drugiego podmiotem.

Prawo należy do świata reprezentacji i jest poddane interpretacji czy deszyfracji. Tworzy porządek zarządzeń i wypowiedzi, których podmiot nie jest neutralny. Jest tekstem, który podpada pod sensowność i referencjalność. Natomiast Reguła nie ma podmiotu, a modalność jej wypowiedzania ma niewielkie znaczenie; nie rozszyfrowuje się jej i nie dostarcza ona przyjemności sensu – liczy się tylko jej przestrzeganie i upajanie się tym faktem¹⁴.

W takim ujęciu przedstawienie bliższe byłoby regule niż prawu. Przedstawienie ustala reguły gry z sensem. Reguła opisuje cykle, powtarzalność. „Prawo to instancja oparta na nieodwracalnej ciągłości”¹⁵. Reguła zobowiązuje, prawo ogranicza. „»Przekraczanie« reguł gry nie ma sensu”¹⁶, ponieważ zobowiązaliśmy się do gry. Jeżeli mówimy o grze, znaczy, że jesteśmy w jej środku.

Ustanowiony przez grę porządek, wszak konwencjonalny, jest niewspółmierny z koniecznym porządkiem realnego świata: nie jest ani etyczny, ani psychologiczny, a jego zaakceptowanie (akceptacja jego reguł) nie oznacza ani rezygnacji, ani przymusu¹⁷.

Gra uwodzi tym, że na zewnątrz niej nic nie ma. To mityczna reguła prostoty, bez historii, pamięci¹⁸. Dlatego równość członków gry nie wymaga solidarności¹⁹. To egalitaryzm w najczystszej postaci, logika „klasy mieszczańskiej” (jak w *Mitologiach* Barthes’a, tej klasy, która jest siedliskiem mitów, która przede wszystkim nie chce być nazywana²⁰):

Całkowita równość partnerów w obszarze działania Reguły: to „poziom”.
Ekskluzywność Reguły, wyłączenie reszty świata: to „bariera”.
Eksterytorialność w obrębie własnej sfery i absolutna wzajemność w zakresie obowiązków i przywilejów: tę logikę gra przywraca w czystym stanie²¹.

¹⁴ J. Baudrillard, *Ouwodzeniu*, Warszawa 2005, s. 130.

¹⁵ Tamże, s. 129.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 131.

¹⁸ Tamże, s. 133.

¹⁹ Tamże, s. 134.

²⁰ R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000, s. 272.

²¹ J. Baudrillard, *Ouwodzeniu*, dz. cyt., s. 134.

Czysta gra dostarcza ekstatycznego poczucia przynależności. „Dzięki Regule jesteśmy wolni od Prawa”²². Stawką gry o sens we współczesnym świecie, którą wydaje się opisywać Baudrillard – „antypapież postmodernizmu” (w odróżnieniu od „papieża” Lyotarda), jest wyzbycie się rzeczywistości i wszystkich problemów z nią związanych, stworzenie świata analogicznego, gładkiego, o przejrzystych regułach. Przede wszystkim jest to przywrócenie reguły jasnej komunikacji, poprzez eliminację niewygodnego kontekstu niespójnej rzeczywistości.

Koncepcja komunikacji Gregory’ego Batesona przedstawia komunikację rzeczywistą, która stanowi wielość splecionych, przerwanych, zakrzywionych linii. Komunikacja w znacznej mierze opiera się na przesiewaniu błędów z niej wynikających i uspojnianiu niespójności jej wielu poziomów. Bateson mówi o tym, że relacje interpersonalne wymagają znajomości wielu kodów, wielu map, tylko częściowo pokrywających się ze sobą, a jeszcze odniesionych do niedostępnego terytorium (świata rzeczywistego). Zdolność uczestników komunikacji do tworzenia różnicy, która czyni różnicę i pozwala rozumieć komunikat, określa jednocześnie możliwość tworzenia wewnętrznej, zakodowanej wersji wydarzeń, co powoduje uwikłanie siebie i także ewentualnego rozmówcy w jakieś przedstawienie. Autoreferencja (samozwrotność) to kluczowa cecha procesu umysłowego w ujęciu Batesona. Wszelkie życiowe procesy polegają na samoorganizacji. Działa tutaj przyczynowość nieliniowa, tzn. skutek staje się przyczyną w okrężnym cyklu sprzężenia zwrotnego. Organizmy żywe tworzą wielopoziomowe systemy sprzężeń wewnętrznych, a utrzymywanie homeostazy opiera się na cyklach sprzężenia zwrotnego wewnątrz systemu i/lub między systemami. Bateson wyróżnia dwa typy kodowania rozwoju (można rozumieć ten proces bardzo szeroko, od rozwoju organizmów po rozwój kultury): kodowanie analogowe oraz kodowanie cyfrowe (alfanumeryczne).

Podwójny charakter kodów na różnych poziomach organizacji życia polega na fundamentalnej różnicy między ciągłością i nieciągłością zapisu. Zapis ciągły, analogowy, polega na kodowaniu rozpoznanych różnic poprzez ich oscylujące, nieprzerywane nasilenie²³.

Zabezpieczenie przed dyssolucją umysłową i kulturową dawać nam może wypracowana umiejętność lokalizacji nieciągłości i umiejętność jej ewentualnego „wypełnienia”, aby nie wpaść w „przepaść” niewyjaśnionego, niezrozumiałego załamania systemu, stosunku do interlokutora, komunikatu lub siebie samego²⁴. Przed *double-bind* (podwójnym związaniem komunikatu, tak że nie

²² Tamże, s. 135.

²³ A. Skibiński, *Gregory Bateson i kontekstowa teoria komunikacji. Różnica, która czyni różnicę, i wzorzec, który łączy*, w: E. Kulczycki, M. Wendland (red.), *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, Poznań 2012, s. 81.

²⁴ Tamże, ss. 82-83.

rozdzielamy komunikatu od metakomunikatu) zabezpiecza rozeznanie w obrębie przedstawienia generowanego przez dany komunikat. Jeżeli potraktujemy informacje (zdania, sądy, pojęcia) jako komunikat i odpowiemy sobie na trzy pytania (co ja rozumiem z tego komunikatu, co komunikat znaczy/czy może znaczyć sam w sobie i co ja mam/mogę zrobić z tą informacją), mamy szansę pozostać na obiektywnej pozycji względem proponowanej wiedzy, zrozumieć ją i w razie potrzeby zreinterpretować. Kontekst w teorii Batesona określa niestety wszystko, co wiąże się ze znaczeniem, zarówno wymiar interpretacji zachowania, jak i wymiar praktyki.

Kontekstowy model komunikacji zakłada, że poziomy logiczne podlegają *współzależności zstępującej*, w tym sensie, że niższe poziomy logiczne interpretowane są poprzez ramę odniesienia wyższego poziomu. [...] Czynniki kontekstowe przesądzą ostatecznie nie tylko o ocenie moralnej, ale o konsekwencjach czynu dla sprawcy. Kontekstowe zrelatywizowanie sensu zachowania umożliwia w ogóle jego interpretację²⁵.

„Rama wyższego poziomu” to niekoniecznie poziom logiczny, a „niższego” – poziom *paralanguages*. Wyższy poziom to poziom bardziej znaczący dla odczytania właściwej wartości komunikatu. Bateson zwraca uwagę na niedostępność aktualnego poziomu ewolucji języka werbalnego (który ewoluje razem z wszelkimi odmianami *paralanguages*, takimi jak wyrazy twarzy, muzyka, taniec, poezja, zakodowane działania w codzienności i tym podobne) dla poszczególnego użytkownika języka. Marzenie o powszechnej dostępności rozumienia każdemu odpowiednio wykształconemu odbiorcy jest, zdaniem Batesona, równoznaczne marzeniu o możliwości przetworzenia języka ludzkiego na jednoznaczne sygnały cyfrowe²⁶.

Podstawową obserwacją istoty językowej jest nadmiarowość świata zewnętrznego. Obserwator widzi tylko niektóre jego części, sekwencje lub konfiguracje zjawisk, a i to w wielu przypadkach zaledwie odgaduje, a nie jednoznacznie stwierdza.

Podsumowując, „nadmiarowość” (*redundancy*) i „znaczenie” (*meaning*) stają się synonimami, ale nigdy te dwa słowa nie są aplikowane do tego samego uniwersum dyskursu. „Nadmiarowość” (*redundancy*) jako ograniczanie całego spectrum informacji nie jest oczywiście synonimiczna do „znaczenia” w szerszym spectrum wykluczającym zarówno przekaz, jak i zewnętrzne odbiorcę. Należy zauważyć, że ten sposób myślenia o komunikacji grupującej wszystkie metody kodowania występuje w ramach jednego podziału na części i całości. Komunikat werbalny „pada deszcz” może być postrzegany jako część większego wszechświata, w którym ta wiadomość tworzy nadmiarowość

²⁵ Tamże, s. 87.

²⁶ G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago 2000, s. 419.

lub przewidywalność. „Cyfrowość”, „analogowość”, „ikoniczność”, „metaforyczność” i wszystkie inne metody kodowania są podporządkowane jednemu nadrzędemu hasłu. (To, co gramatycy nazywają „synekdochą”, jest metaforycznym użyciem imienia części w miejsce imienia całości, jak w zdaniu „pięć głów bydła” [*five head of cattle*])²⁷.

Nadmiarowość i znaczenie są więc ze sobą powiązane, zarówno w języku, jak i w modelowych przedstawieniach. Nie możemy dowolnie redukować nadmiarowości przekazu, a zwłaszcza jest to trudne w przedstawieniu, które jest wtórnie opracowanym przekazem. Ale tylko tam można dokonać sensownej redukcji – przedstawienie jest więc zredukowane i ciągłe. Dlatego możemy w nim łatwiej rozróżnić dwa poziomy, na poziomie kompozycji jako osobnego poziomu komunikatu – możemy zbadać, jak działa synekdocha (stosunek części do całości), stanowiąca zewnętrzny zestaw danych, ich ogarnienie ikoniczne lub metaforyczne.

Reprezentacja jawi się jako jednowymiarowa, prawo deszyfracji tworzy tu porządek wypowiedzi, likwiduje serie i kłącza, aby zachować ciągłość (adekwatność pojęcia do rzeczywistości). Przedstawienie nie boi się nieciągłości, jego ramą jest gra interpretacji, obrazowania, uzmysławiania w obrębie ram przedstawienia. Akty komunikacji nie stanowią ram przedstawienia. Dyskurs może być taką ramą, jako wypowiedź ustanawiająca niekoniecznie ciągłe łańcuchy znaczących, ale analogiczne do siebie, w ten sposób ustalając reguły, możliwość montażu serii i ustanowienia „sztucznej”, umownej ciągłości, do której zaproszonych jest wiele podmiotów, jeśli zechcą wejść na dany „poziom” gry i przekroczyć jej „bariery”, uruchomić na nowo przedstawienie jako generator sensów.

Granice wiedzy i widzenia

Nowoczesna refleksja nad obrazem i poznaniem dodatkowo bardzo komplikuje zagadnienie reprezentacji. Weźmy najbardziej skrajne teorie, obrazów technicznych Viléma Flussera, których struktura jest całkowicie odmienna od tradycyjnych, i konstruktywistyczną refleksję nad poznaniem Bruno Latoura, gdzie zderzamy się z nowoczesną, nieprzedstawialną „Konstytucją”, na której poznanie jest zbudowane. Latour twierdzi, że nowoczesna „Konstytucja” poznania wyłoniła się w połowie XVII wieku w wyniku sporu między filozofem wynalazcą Robertem Boylem a filozofem społecznym Thomasem Hobbesem. Boyle wynalazł pompę próżniową i odtąd naukowcy utrzymują, że ich wynalazki oparte są na obiektywnych prawach natury, a filozofowie zajmujący się

²⁷ Tamże, s. 422, przeł. ADW.

społeczeństwem nie chcą mieć nic wspólnego z ową obiektywnością. Odtąd ramy nowoczesnego myślenia opierają się na radykalnym rozróżnieniu poziomu ontologicznego i epistemologicznego i reprezentacji z nimi związanych. To rozróżnienie Latour nazywa nowoczesną „Konstytucją”. Fakty naukowe (stanowiące podłoże epistemologii) wytwarzane są w sztucznej przestrzeni laboratorium, a fakty społeczne (podłoże ontologii) według sztucznych „umów społecznych”. Latour proponuje w miejsce tych sztucznych, nowoczesnych, rozdzielonych światów – nauki i społeczeństwa, wprowadzić przedstawienie „kolektywu” obejmującego zasięgiem wspólnotę ludzi i „nieludzi”.

Nowoczesność – tak jak ujmuje ją nasza Konstytucja – nigdy tak naprawdę się nie zaczęła. [...] Postmoderniści doprowadzili tę sytuację do granic »hiperniewspółmierności«. Autor ze szczególną niechęcią odnosi się do tych ostatnich (których nazywa nawet „postmoderniakami”), ponieważ przyjmują to, co zakłada nowoczesna Konstytucja, choć jednocześnie nie wierzą już w jej gwarancje²⁸.

Latour pokazuje, że wciąż nie myślimy nowocześnie, według kantowskich ram, bo nie potrafimy rozwinąć jego systemu, możemy tylko powtarzać Kantowskie reguły montażu pojęć, kategorii, według form – wewnętrznego czasu i zewnętrznej przestrzeni. Tworzymy co najwyżej hybrydy teorii, które nie problematyzują wiedzy.

Nowoczesna Konstytucja jest zatem poprawna: rzeczywiście istnieje przepaść między naturą a społeczeństwem, jednak przepaść ta jest tylko odroczonym skutkiem stabilizacji. Jedyna licząca się przepaść oddziela pracę mediacji od wtłaczania w formę Konstytucji, jednak w efekcie rozprzestrzeniania się hybryd staje się ona stałym gradientem, który możemy pokonać, gdy ponownie staniemy się tym, kim nigdy nie przestaliśmy być, czyli nienowoczesnymi. Jeśli do oficjalnej, stabilnej wersji Konstytucji dodamy jej nieoficjalną, „gorącą” i niestabilną wersję, środek się wypełni, a bieguny opustoszeją. Nienowocześni nie są spadkobiercami nowoczesnych, bo wydobywają tylko na jaw ich nieoficjalną praktykę. Dzięki małej kontrrewolucji zrozumieliśmy wreszcie coś, co robiliśmy od zawsze²⁹.

Jakie przedstawienie jako dominujące proponuje kontrrewolucjonista nowoczesności, twórca teorii Aktora i Sieci? Tworzy reprezentację niemożliwości przedstawienia, skoro obywatele muszą pozostać oddzieleni od laboratorium rzeczy.

²⁸ J. Śliwa, recenzja *Nigdy nie byliśmy nowocześni* Bruno Latoura, <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=11&ved=0ahUKEwilvuPFnM3KAhVhIXIKHdKSCwMQFghLMAo&url=http%3A%2F%2Fmaes-online.com%2Ffulltxt.php%3FICID%3D1097401&usg=AFQjCNHEVfJmmIuEYJFo7QIcNRmQ8lvV8Q> [25.01.2016].

²⁹ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, Warszawa 2011, s. 126.

Wszyscy oni od czasów Hobbesa i Boyle'a muszą stosować „podwójne kryteria” i nie uznawać bezpośredniego związku między reprezentacjami nieludzi a reprezentacjami ludzi, między sztucznością faktów a sztucznością ciała politycznego. Słowo „reprezentacja” jest jedno, ale kontrowersje między Hobbesem i Boyle'em sprawiają, że nie ma mowy o jednym jego znaczeniu. Dziś, kiedy nie jesteśmy już tak bardzo nowocześni, dwa znaczenia tego słowa znów się do siebie zbliżają³⁰.

Można też interpretować refleksję Latoura nad reprezentacją jako powrót do przedstawienia, w spotkaniu biegunowo rozgrywanych reprezentacji – faktów i polityki. Przedstawienie likwidowałoby tę przedmiotowo-podmiotową „przepaść” odzwierciedloną w pracy puryfikacji i mediacji, której wciąż nie potrafimy wykonywać łącznie, bo rodzą się hybrydy zamiast przedstawień, a dominująca praca mediacji wzmacnia swoją chaotyczność. Trzeba budować przedstawienie w poprzek czterech odróżnionych regionów rzeczywistości, które zasłonięte są nowoczesnymi arsenałami reprezentacji: pierwszy dotyczy zewnętrznej rzeczywistości natury, drugi więzi społecznej, trzeci oznaczeń i sensów, czwarty – bycia³¹. „Te arsenały nie przystają do siebie tylko w oficjalnej wersji Konstytucji”³². W praktyce nie można mówić o nich osobno, ale mówienie łącznie prowadzi do upraszczających ze-stawień – Latour posługuje się Heideggerowskim znaczeniem „ze-stawu” (*Ge-stell*)³³.

Gdy oficjalnie obwieścimy związek między czterema arsenałami w ramach sieci, będziemy mogli zbudować wystarczająco duże schronienie, aby pomieściło Państwo Środka – prawdziwe, powszechne domostwo dla nienowoczesnego świata i jego Konstytucji³⁴.

Latour pisze o praktyce mediacji, która świadoma „Konstytucyjnych” różnic, ustanowi nowe połączenia (sieci) w obrębie utopijnego „Państwa Środka”. Rozumiem to jako zachętę do tworzenia nowych modeli równoległego funkcjonowania we wzajemnych odniesieniach pojęć, rzeczy, przedmiotów, podmiotów itd. (czyli przedstawień). Tylko teraz pytanie brzmi: czy zachęta tworzy możliwości?

Zdaniem Flussera, w historii cywilizacji mamy tylko dwa zasadnicze punkty zwrotne. Pierwszy wydarza się około połowy II tysiąclecia p.n.e. to „wynalazek linearnego pisma”, drugi wydarza się na naszych oczach – to „wynalazek obrazów technicznych”³⁵. I tak, jak można potraktować obraz tradycyjny jako etap

³⁰ Tamże, s. 45.

³¹ Tamże, ss. 126-127.

³² Tamże, s. 127.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 128.

³⁵ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa 2015, s. 37.

budowania przedstawienia (jak w analizie obrazu *Panny dworskiej* dokonanej przez Foucaulta, który to obraz przedstawia oddziaływanie niewidocznego, aczkolwiek najważniejszego dla zrozumienia tematu, przedmiotu obrazu – pary królewskiej ustawionej w punkcie patrzenia widza), obraz techniczny stanowi dla przedstawienia pierwszą, najważniejszą pułapkę. Nie tylko przeszkadza w wiązaniu uwagi, rozprasza ją, nad tym można by zapanować. Obraz techniczny pojawia się w szczególnym czasie kryzysu kultury i kryzysu tekstów w XX wieku i ustanawia odwrót od potrzeby przedstawieniowego opisu. Teksty nie potrafią nawiązać relacji z widzialnym.

Wynalezienie fotografii było wydarzeniem równie kluczowym historycznie jak wynalezienie pisma. Wraz z pismem zaczyna się historia w węższym sensie, mianowicie jako walka z idolatrią. Od pojawienia się fotografii zaczyna się „posthistoria”, mianowicie jako walka z tekstolatrią³⁶.

Obrazy techniczne „zastępują wydarzenia stanami rzeczy, przekładają je na sceny”³⁷. Zamiast być mapami, stają się ekranami, które zastawiają, zasłaniają rzeczywistość. Konkurują z nią. I to „odwrócenie funkcji obrazu można określić mianem »idolatrii«”³⁸. „Walka pisma z obrazem, świadomości historycznej z magią, charakteryzuje całą historię”³⁹. W tej walce wyłaniają się zarówno pułapki przedstawienia, z idolatrią na czele, ale również możliwości skonstruowania i zachowania mapy pozwalającej myśleć o współczesnym świecie, nie popadając w myślenie magiczne. Przedstawienie musi więc dyskretnie omijać obrazy techniczne i uważać na zagrożenie idolatrii – wiary w obraz, gdy przedstawienie jako pułapka całościowego ujęcia odpowiada temu, co Gaston Bachelard nazwał „przeszkodą epistemologiczną”. Jest ona związana z filozoficznym mitem, że można stworzyć jakieś wiarygodne, bezpośrednie, całościowe, przednaukowe poznanie, stanowiące podstawę, podłoże nauki. Bachelard podkreśla, że nic nie jest bezpośrednio dane, wszystko jest konstrukcją umysłu i wyobraźni⁴⁰. Tropi więc i podkreśla wszelkie nieciągłości poznania, mówi o nich „w najrozmaitszych kontekstach i znaczeniach, używając przy tym jako synonimów terminów »dyskontynuacja«, »zerwanie«, »cięcie«, »mutacja«, wspominając o »braku przejścia«, »niemożliwości wyprowadzenia tego, co późniejsze, z tego, co wcześniejsze« i tak dalej”⁴¹. Doświadczenie nieciągłości w ciągłości

³⁶ Tamże, s. 54.

³⁷ Tamże, s. 43.

³⁸ Tamże, ss. 43-44.

³⁹ Tamże, s. 44.

⁴⁰ D. Leszczyński, *Filozofia nauki Gastona Bachelarda*, posłowie do: G. Bachelard, *Kształtowanie umysłu ludzkiego. Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*, Gdańsk 2002, s. 339.

⁴¹ Tamże, s. 337.

poznania to przedstawienie wyzwalaające (choć nie zawsze) z pułapki własnej autopoietyczności.

Zaświadczenie o realności

Potoczne myślenie o przedstawieniu to „świadczanie realności”, zły nawyk oparty na micie dostępności przedstawienia w widzialnym obrazie. Karmi on przekonanie, że im więcej przedstawień zobaczę i omówię, tym lepsze będę miał rozeznanie, czym jest przedstawienie, wiara w przemianę ilości w jakość. Reżim estetyczny, omawiany przez Rancière’a w różnych kontekstach, określić można jako przeciwieństwo reżimu etycznego, który traktuje sztukę jako dziedzinę imitacji. W reżimie estetycznym mamy doszukiwać się bezpośredniego połączenia myśli i zmysłowej namacalności doświadczenia. Sztuka deprecjonowana jest w inny sposób, nie po platońsku, jako oddalająca od idei umiejętność kopiowania rzeczywistości, lecz w nowoczesny sposób, poprzez bezpośrednie zestawienie jej z życiem, czyli czyniąc samą rzeczywistość niedostępną, bo pomijającą proces przedstawienia. Gest awangardy rozpoczął proces nieustannego „zaświadczenia o realności”⁴², jak nazwie go Maria Gołębiewska. Tak szybko rozpoznajemy umowność, konwencję świata przedstawionego, że samo przedstawienie ginie w nadmiarze rejestrowanych obrazów. Wszystkie odmiany kryzysu przedstawienia związane są z kryzysem tożsamości jako takiej⁴³, stąd współczesny demontaż świadomości w znaczeniu krytycznego podejścia do kultury⁴⁴ (zwłaszcza audiowizualnej) jest coraz trudniejszy do wykonania. Zjawiskiem powszechnym staje się albo bierność i opór, zwłaszcza wobec przedstawienia, albo nawet dyssolucja kulturowa⁴⁵, czyli rozpad kultury, rozwiązanie układu podmiot – kultura, odmowa uczestnictwa w kulturze.

W *Aisthesis. Scène du régime esthétique de l’art* (*Aisthesis. Ujęcie reżimu estetycznego sztuki*) Rancière opisuje tę dyssolucyjną lukę jako proces rozpoczęty w Oświeceniu od oddzielenia sztuki od życia. Filozofowie, zajmując się głównie życiem społecznym, jakby było ono czymś „naturalnym”, na co sztuka ma wpływ jedynie okazjonalny, uwznioślili niewłaściwy aspekt rzeczywistości⁴⁶. Uwznioślili jednostkę, w ten sposób na współczesności bezpowrotnie zostało odcisnięte piętno romantyzmu, jako „przekleństwo wzniosłości”, wzniosłości

⁴² M. Gołębiewska, *Demontaż atrakcji. Oestetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003, s. 6.

⁴³ Tamże, s. 85.

⁴⁴ Tamże, s. 17.

⁴⁵ Por. A. Pałubicka, *Kultura ponowoczesna: dyssolucja kulturowa czy nowy typ kultury?*, masygnopis.

⁴⁶ J. Rancière, *Aisthesis. Scène du régime esthétique de l’art*, Paris 2011, ss. 13-17.

w kantowskim znaczeniu, ustanawiające nieprzekraczalną granicę między sztuką i przyrodą albo między kulturą i cywilizacją. Kicz to w końcu produkt uboczny industrializacji i urbanizacji⁴⁷. Sztuka przestała być modelem rzeczywistości, a sama stała się nieprzekraczalną granicą rzeczywistości. Nieprzekraczalną dlatego, że z jej nierozumienia (często bardzo aktywnego w mnożeniu opisów i analiz) nauczyliśmy się czerpać przyjemność.

Romantyzm to pokłosie Oświecenia, epoka w historii sztuki i historii literatury, której trwanie w podręcznikowym, historycznym ujęciu, wyznaczone zostało od lat 90. XVIII wieku do lat 40. XIX wieku, jednak cały XIX wiek Hermann Broch nazywa kiczowym⁴⁸. Kicz to kreowanie dzieł z piętnem romantyzmu, tęskniącego z jednej strony za doskonałym przedstawieniem, a z drugiej strony przeżywającego coś w rodzaju kompleksu poznawczego. Mieści się w nim zarówno dzieło późnego Kanta, jak i Hegla. Obaj wspaniali filozofowie inaugurują pewien reżim myślenia, który Rancière w *Aisthesis* określi jako reżim estetyczny. Jest to system, który wyłącza się z estetyki, stając się porządkiem zawłaszczającym sztukę wraz z pojęciem przedstawienia i osłabiającym ich oddziaływanie, pozostawiającym je na poziomie oderwanego od komunikacji obrazu, który można dowolnie interpretować. Wprawdzie w języku francuskim *régime* nie ma aż tego pejoratywnego znaczenia, które nadano mu w języku polskim, to jednak polega na osobliwej przemocy, w tym przypadku przemocy pojęć względem przedstawień.

Rancière wskazuje dwie operatywne różnice tworzące Kantowską filozofię transcendentalną: rozdział fenomenu i rzeczy w sobie oraz definicję władzy sądenia w dwóch opozycjach prawa: prawa do zrozumienia, które czyni rzeczy poznawalnymi, i prawa o szczególnym charakterze pragnienia, które stanowi wolę we właściwym sensie. „*Krytyka władzy sądenia* mówi zaszyfrowanym językiem, w którym natura przemawia do nas symbolicznie poprzez piękno form”⁴⁹. Nie ma tu historyzmu, jest wieczność piękna. Piękno to forma właściwej relacji między wolą i poznaniem. Można pokusić się o tezę, że u Kanta przedstawienie ma charakter w starożytnym sensie retoryczny (Cyceron) czy dialektyczny (Platon). Jest to mit przedstawienia zawartego w poddanym widzeniu obrazie.

Trudność z wyróżnieniem podstawowej funkcji przedstawienia nie dotyczy tylko tego, że przedstawienie posiada wiele różnych funkcji, np. poznawczą, obrazową, ujmującą w całość, metaforyczną, przesuwającą znaczenie w sferę uzmysłowienia. Wynika ona raczej z niemożności wyznaczenia mu kolejności w procesie poznania albo z niemożności zredukowania go do etapu czy

⁴⁷ Tamże, s. 306.

⁴⁸ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998, ss. 104-105.

⁴⁹ J. Rancière, *Aistesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, dz, cyt., s. 83.

jednej najważniejszej funkcji, na przykład reprezentacji. Przedstawienie jest formatywne (w znaczeniu Pareysona) lub autopoietyczne (w znaczeniu konstruktivistów, choć niekoniecznie tworzy zamknięty system).

Luigi Pareyson, autor teorii formatywności, traktującej estetykę jako nie namysł nad historią sztuki i pięknem, lecz po kantowsku, jako namysł nad doświadczeniem, stwierdzi, że najwyższy stan procesu poznawczego zawsze kumuluje się w dziele sztuki⁵⁰. Różnice w ujęciu przedstawienia przez Pareysona i mojego dotyczą pola. U Pareysona pozostajemy w polu sztuki. Ocena dzieła sztuki to wyłuskanie uniwersalności przedstawienia, przekładającej się na uniwersalność sądu. Pareyson używa pojęcia *formativa* jako obrazu jakiegoś „dziania się” przedmiotów. Formatywne jest zarówno poznanie, jak i konstytucja psychiczna podmiotu poznającego, aż po wytwarzanie rzeczy, ale dziełem sztuki może stać się tylko to, co samo czyni siebie formą. Dzieło jest modelowe, dlatego rozpatrywać je trzeba w sposób paradygmatyczny⁵¹, jak idiolekt Umberta Eco.

Myślę, że nie będzie dużym nadużyciem, gdy stwierdzę, że formatywne jest nie tylko dzieło sztuki, ale przedstawienie jako utrwalenie procesu rozumowania w modelu jakiejś całości, która pozwala się modyfikować, pozostawiając problem – w formie pytania – aktualnym. Pytamy równolegle o sposób, w jaki przedstawienie zostało zmontowane, co sprawia, że przechowuje ono znaczenie (wagę) problemu i samo nie ulega rozproszeniu. Dziś coraz rzadziej o to pytamy – na czym polega uniwersalność.

Reprezentacja jako znak i nawyk

Reprezentacja jako znak nie dotyczy tylko ujęcia semiotycznego, lecz potraktowania języka jako idealnego medium (nośnik znaków). Kant, obok mowy z jej kategoriami ułatwiającymi komunikowanie i rozumienie (dyskurs), wskazuje na inne ważne media – idee dla wyobrażeń (przedstawienie), formy zmysłowości dla doświadczenia (norma). U Hegla wszystkie media rozpuszczają się w dziedzienie polityki (normy).

Najsilniejszą krytykę reprezentacji, podkreślenie jej wtórności, odnajdziemy w filozofii Hegla, gdzie „pojęcia podstawowe nie są wyprowadzane jedno po drugim. Jest raczej tak, że jedno pojęcie zajmuje miejsce innego podstawowego pojęcia jako jego (prawdziwe) znaczenie i negacja”⁵². Tu *genus* (definiowanie) zdecydowanie przeważa nad *differentia* (różnicowaniem), tak jak historia

⁵⁰ L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, Kraków 2009, s. 159.

⁵¹ Tamże.

⁵² J. Simon, *Filozofia znaku*, Warszawa 2004, s. 72.

przeważa nad jednostką. Max Weber wykorzystał Marksowską refleksję nad dziejowością, uwypuklając jej dwuznaczność. Zwłaszcza „(t)o, co Hegel pozytywnie określał jako nowoczesną »substancjalność etyczną«, czyli najwyżej osiaganą rozumność, w optyce weberowskiej stało się boleśnie dwuznaczne”⁵³.

Za sprawą Hegla idee oświecenia stają się ideami filozofii, ideami rozumu. Szymon Wróbel stwierdza, że filozofia niemiecka przełomu XVIII i XIX wieku

była w zasadzie teorią rewolucji francuskiej. Kant, Fichte, Schelling i wreszcie Hegel tworzyli swoje teorie w znacznym stopniu jako odpowiedź na wezwanie ze strony Francji, by zorganizować państwo i społeczeństwo, opierające się na racjonalnych zasadach tak, by instytucje społeczne i polityczne były zgodne z postulatem wolności jednostki i jej interesami. Tak jak długi proces ćwiczenia karności w Niemczech zrodził dążność do osiągnięcia rozumnej wolności w świecie wewnętrznym jednostki, tak długi proces ćwiczenia swobody we Francji zrodził dążność do osiągnięcia wolności w świecie zewnętrznym. Rozum staje się pojęciem centralnym, dlatego że punktem zwrotnym w historii było to, że poczynając od rewolucji francuskiej, człowiek zaczął ufać swemu rozumowi i ośmielił się podporządkować istniejącą rzeczywistość kryteriom tego rozumu⁵⁴.

Sztuka – mówi Hegel w swych *Wykładach o estetyce* – jest „z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością”. Według Hegla świat jest albo nieskalany, wtedy sztuka traktowana poważnie nie jest potrzebna; albo świat jest skalany – a wtedy sztuka traktowana poważnie jest bezsilna. Obok estetyki odniesionej do piękna, pojawia się wkrótce „estetyka tego, co niepiękne: wzniosłości, tragizmu, komizmu, brzydoty, tego, co ironiczne, humorystyczne, dziwaczne, budzące grozę itd.” Estetyka tego, co nie-piękne staje się z podrzędnej uniwersalna⁵⁵.

Rozpoczyna się znany z opisów Foucaulta proces dyscyplinowania społeczeństwa, „synonimiczny z uwewnętrznieniem władzy”⁵⁶. Owo uwewnętrznienie uzyskuje swój kres u Hegla, u którego negacja i związany z nią mechanizm dialektyki przeważa nad reprezentacją. To właściwie negacja jest znakiem, co oznacza prymat bezpośredniości⁵⁷. Reprezentacja spełnia się w historii zredukowanej do pojęciowego punktu. „Rozumienie absolutne stanowiłoby »apoka-

⁵³ S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999, s. 32.

⁵⁴ S. Wróbel, *Władza i rozum. Stadia rozwojowe krytycznej teorii społecznej*, Poznań 2002, s. 280.

⁵⁵ Por. O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, Warszawa 2007, ss. 10-13.

⁵⁶ S. Wróbel, *Władza i rozum*, dz. cyt., s. 281.

⁵⁷ J. Simon, *Filozofia znaku*, dz. cyt., s. 96.

liptyczne« zakończenie wszelkiego rozumienia”⁵⁸ – to marzenie Hegla. Myślenie jest antyspostrzeżeniowe, bo ma swój założony kres (istnienie, ponieważ coś jest, albo tego nie ma, poza czasem), tak jak nie ma go spostrzeżenie (wygląd w czasie). „Dlatego idealnym znakiem jest znak, który »usuwa się« wówczas, gdy przywołuje rzecz”⁵⁹.

Idealnej reprezentacji właściwie nie ma, ponieważ anihiluje się ona wobec pojęcia, staje się niepotrzebnym zbytkiem, nadmiarowym obrazem. Kant, podnosząc widzenie, a więc również reprezentowanie do rangi zasady obiektywności, jest antyheglowski. Podmiot odbiera reprezentowany świat jako wystarczająco jasny, aby go opisać i zakomunikować drugiemu podmiotowi.

Chociaż Kant nie rozwinął osobnej teorii znaków, to jednak nikt inny tak wyraźnie nie ujął związku znaku i „poznania”, a mianowicie w odróżnieniu pomiędzy znakami matematycznymi i (wszystkimi) innymi znakami. Znaki matematyczne są dla Kanta „zmysłowymi środkami poznania”. Używając ich, możemy wiedzieć – z tą samą pewnością, z jaką jesteśmy pewni tego, co widzimy oczyma – że nie pominęliśmy żadnego pojęcia, że każde porównanie dokonało się zgodnie z łatwymi regułami itd. Uwaga zostaje tu bardzo odciążona przez to, że nie musi ujmować rzeczy w ich ogólnym wyobrażeniu, lecz znaki w ich poszczególnym poznaniu, które jest zmysłowe⁶⁰.

Słowa to więc znaki w zmysłowym poznaniu, nie pojęcia ogólne, których zadanie polega na utrzymywaniu w napięciu intelektu. Filozofia co najwyżej zajmuje się tylko ogólną formą poznania, prawami poznania, dlatego pozostaje w błędnym kole poza modelowaniem konkretnych fragmentów rzeczywistości, poza reprezentacją. Bo choć każde myślenie odbywa się w ramach policzalnego czasu i mierzalnej przestrzeni (w ramach jakiejś reprezentacji), nie mamy tu do czynienia, jak u Hegla, z wywyższeniem ilości nad jakość. „U Kanta przedmiot jest konstytuowany przez *synthesis*. Kant mówi jednak o syntezie pojęć, a nie znaków. Według niego jest ona dokonaniem podmiotu, jego myśleniem przedmiotu”⁶¹. Reprezentacja pozostaje wtórna, ale nie musi podlegać – jak u Hegla – anihilacji. Kant zaciera montaż, którego dokonuje w filozofii. Pokazuje go dopiero Peirce, zwracając uwagę na słabość filozofii Kantowskiej, na rozbitcie władzy sądenia, rozumu i zmysłów. Peirce na nowo scala doświadczenie i rozumowanie w jednym procesie znaczenia. Kwestia sporządzenia właściwej listy kategorii staje się dla Peirce’a, tak jak dla Kanta, najważniejsza. Ale jego

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże, s. 142.

⁶⁰ Tamże, ss. 160–161.

⁶¹ Tamże, s. 210.

semiotyka zwrócona jest przeciwko transcendentalizmowi⁶². Peirce krytykuje zwłaszcza pojęcie czegoś absolutnie niepoznawalnego (*noumenonu*).

Reprezentacja jest więc najbardziej idealnym aspektem przedstawienia, jego największą pułapką lub granicą. Tak ujmują ją zwłaszcza tradycja semiotyczna. Umberto Eco w *Nieobecnej strukturze*, opisując izomorficzność praw umysłu i praw natury, stwierdzi, że największym błędem wynikającym z tego twierdzenia są próby poszukiwania Ur-Kodu lub Ur-Systemu, pierwotnego Systemu obecnego w każdym przejawie semiotycznym. Takie próby muszą zakończyć się porażką, ponieważ jeśli Ur-System istnieje, to nie może być ani systemem, ani strukturą, a nawet gdyby był ustrukturyzowany, nie byłby dostępny. „Zatem, uznanie Ur-Systemu jest filozoficznie ważne pod warunkiem zanegowania metody strukturalnej jako metody poznawania tego, co rzeczywiste”⁶³.

Poznajemy systemy znaków, które odnoszą się do rzeczywistości, a nie rzeczywistość samą. Dzięki temu, jeśli poznamy dobrze jakiś system znaków, możemy zastosować go do innych dziedzin rozważań. Ta intuicja Eco pokrywa się z teorią znaczenia według Peirce’a. Teoria Peirce’a opisuje również tworzenie się przedstawienia, jest ono tym samym co nawyk – utrwalenie reprezentacji (symbol), w miejscu Trzeciego. Zawsze trzeba pamiętać, że „triada” jest mediacją otwartą. Peirce jest autorem triady znaku, czyli koncepcji opisującej znak jako relację – a właściwie funkcję mediacji między podmiotem a przedmiotem poznania. Interpretacja nie tworzy znaczenia, raczej je odkrywa i ujawnia. W tym też sensie Peirce pisze, że interpretanty dynamiczne, jako pojedyncze fakty, „zbiegają ku interpretantowi ostatecznemu”. Pełny interpretant musi być według Peirce’a myślą. Jeśli na miejsce trzeciego elementu triady podstawić coś innego niż znak – myśl, to będzie to „pozór triady”. Tak się dzieje, gdy na przykład jakiś znak wywołuje uczucia albo skłania do działania. Wtedy doznanie emocjonalne czy podjęta akcja zajmuje miejsce interpretanta znakowego. Mediująca reprezentacja traci tu swój idealny charakter, nie jest ogólną i konieczną zasadą przekładu, lecz faktem reakcji na znak⁶⁴.

Pragmatyzm powstaje jako reakcja na panujący w USA pod koniec XIX wieku racjonalistyczny idealizm. Łatwiej zrozumieć intencje Peirce’a, gdy odniesie się nie tyle do problemu racjonalności, ile raczej spójności (połączenia ciągłości i użyteczności). Pojęcie przedstawienia (reprezentacji 2) jest użyteczne, ponieważ pokazuje proces budowania relacji między podmiotem a przedmiotem. Znak nie należy do żadnego z tych biegunów. W procesie semiozy w ujęciu Peirce’owskim przeciętny użytkownik języka zatrzymuje się na Drugim

⁶² S. Hanuszewicz, *Krytyczna recepcja Kantowskich „Krytyk”: Peirce i Popper*, w: *Pytania i perspektywy transcendentalizmu: w dwusetną rocznicę śmierci Immanuela Kanta*, Katowice 2006.

⁶³ U. Eco, *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996, s. 301.

⁶⁴ Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, Warszawa 1994, s. 73.

(pojęciu, *signifié*, reprezentacji 1), wkładając sens w pojęcie, nie dokonując dalszej pracy na drodze: pojęcie – sens (interpretant). Pozostaje na stanowisku „podmiotowym”, dlatego pojęcie (odniesione do rzeczywistości, do przedmiotu) ulega fetysyzacji lub hybrydyzacji. Możemy obserwować nawarstwienie sensów niezależne od procesu semiozy. Sens jest jakby „obok” pojęcia (faktu, rzeczywistości), przestaje łączyć się nawet z Drugim, nie wynika z Drugiego, lecz jest często dowolnym obiektem skojarzonym z pojęciem. Na tym często polega proces edukacji oderwany od semiozy. Uczymy się pojęć bez ich rozumienia i przedstawienia sobie, nie wykształcamy dobrych nawyków. Zamiast reprezentacji mamy obiekt narzucający związek konieczności między formą i pojęciem.

Celem nauki jest pomnażanie wiedzy poprzez ustanawianie prawdziwych przekonań, a także sądów. Przekonania, składające się na wiedzę, trzeba nieustannie weryfikować. Tylko tak można poszerzać wiedzę. I to doprowadziło Peirce’a do wniosku, że każdy znak pociąga za sobą istnienie kolejnego znaku – interpretanta, a ten kolejnego (interpretanta znaku – interpretanta) i tak w nieskończoność. Peirce rozróżnia trzy sposoby przechodzenia od znaku do znaku: indukcję, dedukcję i abdukcję. Reprezentacji nie można zatrzymać na poziomie indukcyjnej adekwatności znaku do znaczenia, wnioskowanie od szczegółu do ogółu nie jest wystarczające. Decydujące znaczenie w dochodzeniu do poziomu Trzeciego ma zdaniem Peirce’a abdukcja, chociaż trudno ją jednoznacznie odróżnić od pozostałych metod⁶⁵. Indukcja to empiryczne sprawdzanie hipotezy, dedukcja jest wnioskowaniem logicznym, a abdukcja produktywnym znajdowaniem celowych hipotez.

Znaki już same w sobie mają tę „właściwość”, że odsyłają do siebie nawzajem i dlatego stawiają opór swemu użyciu w nowym rozumieniu. Mają już strukturę, którą nadały im zapomniane cele, które różnią się od celów współczesnych. Dlatego trzymają się siebie, tak iż mówiąc, co znaczą, musimy się zawsze przeciwstawiać narzucającemu się, ale teraz nie nadającemu się do użytku znaczeniu. Obecne w znaku użycie, które jest inne od „naszego” obecnego użycia, sprawia, że rozumienie znaków w ich nowym układzie jest trudne, co więcej, w ogóle trudno jest je umieścić w takim nowym układzie⁶⁶.

Znaki posiadające wewnętrzną strukturę stawiają opór użyciu w nowym, na przykład bardziej współczesnym rozumieniu, zauważa Josef Simon, w nowym przedstawieniu. Trudno jest umieścić znaki w nowym układzie, przemontować przedstawienie, a przecież tak rozumie Trzecie (spełnienie triady znaku, zwieńczenie procesu rozumowania) Peirce.

⁶⁵ J. Simon, *Filozofia znaku*, dz. cyt., s. 248.

⁶⁶ Tamże, s. 249.

Przepaść między myśleniem a działaniem

Reprezentacja otwiera przepaść między myśleniem a działaniem, ponieważ broniąc jej jako doskonałego aspektu przedstawienia, mieszmamy filozofię i politykę. To pułapka najbardziej niebezpieczna, ponieważ pochłonęła najwyższą ofiarę, życia Sokratesa. Hannah Arendt stwierdzi, że Sokrates zostaje skazany za nadmierną aktywność w sprawie oswobodzenia obywateli, nie za idee. Ma być uznany co najwyżej za ofiarę polityczną, nie ofiarę filozofii. Tak uzasadniany jest wyrok. Jest to oczywiście fałszywe uzasadnienie. Sokrates zostaje skazany za reprezentowanie filozofii, za jej istotę, za ideał mówiący o możliwości przełożenia prawdy na dobro. Sokratesowi brakuje *fronesis* (*phronesis*; gr. φρόνησις) – wiedzy o właściwych celach postępowania oraz środkach do nich prowadzących. Człowiek posiadający cnotę *fronesis* (roztropności) umie pogodzić mądrość dotyczącą idei ze sprawami ludzkimi.

To, że istnieje opozycja pomiędzy prawdą a opinią, było z pewnością najbardziej antysokratejskim wnioskiem, jaki Platon wyciągnął z procesu Sokratesa. Sokrates, ponosząc fiasko w próbie przekonania miasta o swojej słuszności, pokazał, że *polis* nie jest bezpiecznym miejscem dla filozofa – nie tylko dlatego, że jego życie nie jest bezpieczne ze względu na posiadaną przezeń prawdę, ale przede wszystkim dlatego, że nie można ufać, iż miasto zachowa pamięć o filozofie⁶⁷.

Takie wnioski z filozofii Platona wyciąga Arendt. Platon, będąc świadkiem skazania na śmierć swojego mistrza, próbuje ustawić filozofa na stanowisku bezpiecznym. Nie może się on bezpośrednio mieszać w sprawy państwa, a jego troska o prawdę nie może zostać przyćmiona przez „miłość do piękna, które było obecne w *polis* na każdym kroku: w rzeźbie i poezji, w muzyce i igrzyskach olimpijskich”⁶⁸. Filozofia i polityka wbrew pozorom nie idą w parze. „Toteż mędrzec-władca stanowi przeciwieństwo powszechnego w starożytności ideału *phronimos*, człowieka roztropnego, który dzięki wglądowi w świat spraw ludzkich nadaje się na przywódcę”⁶⁹.

Wgląd w sprawy publiczne związany jest z roztropnością (*phronesis*), a wgląd mędrca nie dotyczy *polis*. Arendt bardzo mocno odróżnia tradycję myśli filozoficznej i politycznej. Filozofia zajmuje się *arche*, a polityka sprawami doczesnymi obywateli państw, przeważnie sprawami trudnymi, ale niewpisującymi się w uniwersalną perspektywę poszukiwania prawdy. Odtąd działanie i myślenie przestały iść w parze, za nimi przestały iść w parze reprezentacja i idea.

⁶⁷ H. Arendt, *Polityka jako obietnica*, Warszawa 2005, s. 42.

⁶⁸ Tamże, s. 44.

⁶⁹ Tamże, s. 43.

W czwartym stuleciu przed naszą erą społeczeństwo *polis* dogorywa, upadają programy polityczne.

Tym samym pojawił się problem, w jaki sposób człowiek, jeśli ma żyć w *polis*, może się trzymać z dala od polityki. [...] Sprawą jeszcze większej wagi była przepaść, która nagle rozwarła się pomiędzy myśleniem a działaniem i od tamtej pory nigdy już nie została zasypana. Wszelka aktywność myślowa, niebędąca zwykłym przeliczaniem środków ze względu na zamierzone czy pożądane cele, lecz troszcząca się, najogólniej biorąc, o sens, zaczęła odgrywać rolę „refleksji”, czyli czegoś, co pojawia się dopiero wtedy, gdy działanie przesądziło już o kształcie i charakterze rzeczywistości. Z kolei samo działanie zostało skazane na przebywanie w pozbawionej sensu dziedzinie przypadku i ślepego losu⁷⁰.

Konflikt pomiędzy filozofem a *polis* w postaci mędrca ponoszącego śmierć za prawdę sprowadza filozofię na szczególny tor rozwoju, którym od Platona będzie podążać aż do współczesności. Kwestia reprezentacji zostaje przesunięta na stronę rzeczy doczesnych, ewentualnie retoryki, perswazji, niepodlegających filozoficznemu badaniu. I tak jest do dzisiaj. Reprezentacja może być punktem wyjścia myślenia, lecz jeśli chce być także punktem dojścia – przedstawieniem całości, sensu, w krótkiej, jasnej formie, trzeba ją podważyć jako przeciwną myśleniu. Zdaniem Rancière’a przedstawialność (w znaczeniu dającej do myślenia reprezentacji) jawi się jako coś zagrażającego porządkowi publicznemu. Dziś, tak jak za czasów Sokratesa, trzeba według Rancière’a ujmować politykę jako sposób myślenia, poddający legitymizacji najróżniejsze formy aktywności obywateli. Powtarzalność tak, ale wciąż sprzedawana jako nowość. Niemożność uzewnętrznienia tego, co nami kieruje. Legitymizacja aktywności obywatelskiej odbywa się poprzez różne formy „przesłuchań” oceniających „właściwe” rozumienie rzeczywistości. Najwłaściwsze w filozofii jest rozumienie fenomenologiczne, zgodne z Husserlowskim hasłem „z powrotem do rzeczy samych”. Fenomenologia jest być może ostatnią próbą uratowania filozofii przed polityką, ale również przed modelującą myślenie reprezentacją, przed jej dającą się uwikłać politycznie „zewnętrznością”. „Zewnętrzność” *polis* to zewnętrzność działania podmiotowego, niemożliwość reprezentacji jako idealnego wcielenia normy racjonalności w działania społeczne.

„Demon kartezjański”, jak go nazywa Stefan Morawski, zamienia logocentryzm w grafocentryzm i nie pozwala pozbierać rozplenionych sensów, pogłębiając nieustannie przepaść między myśleniem a działaniem, czyli między filozofią a polityką. Następuje nawet kres filozofii, jak określa go Derrida w *Marginesach filozofii*, mocno akcentując różnice między pojęciami „kresu” i „końca”. Kres dotyczy tylko pewnego zakresu granic wydzielonego pola, i jest to pole

⁷⁰ Tamże, s. 40.

myślenia, nie działania, czyli politykowania. „Tak więc żadnego pożegnania z filozofią, lecz żmudne w jej tunelach drażnienie”⁷¹.

Ale czasu jest mało, ponieważ filozofia traci odbiorców. Za mało jednostkowego życia, żeby chociażby rzucić okiem na wszystkie filozoficzne tunele. Żeby jakoś móc przyłożyć również do czasów współczesnych Platońską opowieść o jaskini i wyznaczyć mapę kursowania z dołu do góry i z góry na dół, bo wiedzę zdobytą w świetle idei trzeba przełożyć maluczkim, którzy tej drogi nie pokonali lub pokonali ją zbyt mało razy, nie pozwoliwszy wielokrotnie się oślepić to słońcem, to ciemnością. Jean-François Lyotard mówi o intencjonalności jako umiejętności dzielenia rzeczywistości na zewnętrzną i wewnętrzną, psychologia na przykład sobie z takim ujęciem zupełnie nie radzi, ponieważ wewnętrzność ujmuje nie tylko sferę emocji i pamięci, lecz również konstruktów myślowych⁷².

Reprezentacja wspólnoty

Nauka Lyotarda jest antyrepresentacjonistyczna, nie spełnia wymogów idio-grafizmu jako dającego wyjaśniający opis konkretnego zdarzenia. Takim zdarzeniem – zaporą, nieopisywalnym, na zawsze zewnętrznym wobec opisu, jest na przykład Auschwitz. To jedno wydarzenie, zdaniem Lyotarda, wystarczy, aby podważyć sens tradycyjnej, historycznej nauki i filozofii również. Podmiot bowiem nie może spojrzeć na to wydarzenie „z zewnątrz”. „Stwierdzenie, że świadomość jest historyczna, oznacza, że nie tylko istnieje dla niej coś takiego jak czas, ale że jest ona czasem”⁷³. Świadomość jest strumieniem przeżyć, które zawsze odnoszą się do teraźniejszości (przywołujemy przeżycia jako teraźniejsze). Inaczej mówiąc, gdy chcemy opisać swój stosunek do czasowej rzeczywistości, wpadamy w pułapkę przedstawienia, zwanego reprezentacją, która przywołuje obecność samej siebie i swojego znaczenia.

Kiedy stawia się problem, czy empiryczny podmiot właściwie postrzega samą rzeczywistość, zajmuje się wówczas miejsce jakby ponad tym stosunkiem, z którego to filozof miałby oglądać z wyżyn rzekomej absolutnej wiedzy relację, jaką nawiązuje świadomość z przedmiotem, i demaskować powstające na jej gruncie „złudzenia”. Jak to pokazywało *Państwo* Platona, zrozumienie tego faktu, że znajdujemy się w jaskini, zakłada, że się kiedyś z niej wyszło⁷⁴.

⁷¹ S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999, s. 160.

⁷² J.-F. Lyotard, *Fenomenologia*, dz. cyt., s. 84.

⁷³ Tamże, s. 141.

⁷⁴ Tamże, s. 89.

Hannah Arendt zrównuje porządek praktyki z *arche*, staje się on mocą rozpoczynania od nowa, a nie mocą prawdziwej zmiany. Polityczną władzę ma ten, kto może zacząć od nowa. Od przedstawienia jakiejś myśli w całości, najlepiej w jasnej i krótkiej formie. Opinia skojarzona zostaje z subiektywnym reprezentowaniem, a prawda z powszechnością prawa, które chce być apolityczne.

Reprezentacja nie jest tak czytelna jak jej postulat – objawiona prawda. Raczej należy jej szukać pośród elastycznych, pojemnych treściowo modeli generujących cnotę sprawności, niż rozumieć jako granicę poznania, tak jak jest przedstawiona u Platona i Kanta.

U Platona nadrzędna nad wszystkimi pozostałymi jest idea dobra. Chcąc zachować ideę dobra jako najwyższą, przeniósł on systemowość procesu wdrażania w tę ideę na edukację (*Państwo*). Kant ulokował ją w nauce (wolnej od ideologii) i wypływającym z niej prawie. Platońska i Kantowska koncepcja dobra realizuje się poprzez założenie o „równości” członków wspólnoty (równy podział nie tylko dóbr, ale też wrażliwości⁷⁵). Przy abstrakcyjnym rozumieniu równości pojawia się specyficzna separacja mocy od dominacji. Mamy dwa rodzaje wolności; opartą na dostępie do „mocy” i wolność wszechobecną (wolność równych), dominującą, ale bierną – nihilistyczną⁷⁶.

A może reprezentacji szukać jednak nie po stronie podmiotu i jego jednostkowych reprezentacji mentalnych, lecz raczej po stronie przedmiotu i wspólnych pojęć? Czy mamy jeszcze jakiegokolwiek wspólne reprezentacje? I może właśnie one stanowią bazę dla przedstawień w modelowym sensie, służąc pozycjonowaniu wartości?

Największą przeszkodą w tworzeniu i interpretowaniu przedstawień może być współczesny brak reprezentacji wspólnoty, który wynika z tego, że mamy jedną wypadkową wartości – skuteczność w miejsce dobra. Każda sprawność (jako proces samodoskonalenia) ma mieć osiągalny cel, nieskuteczność charakteryzuje Nietzscheańską mentalność niewolnika. Fryderyk Nietzsche krytykuje Platońskie założenia idealności „dobra”, ustanawiając jako punkt wyjścia moralność panów i niewolników, skupioną na ich własnych interesach, przy czym niewolnik za najważniejszy interes uważa przetrwanie, a pan pomnożenie własnej mocy. Odmienność podejścia Nietzschego do wartości, możliwość „przewartościowania wszystkich wartości” pozwala mimo wszystko ustawić jego myśl na linii Arystotelesa, ze względu na założenie o „sprawności”, możliwości ćwiczenia się we właściwych działaniach⁷⁷. Roztropność to sprawność, którą

⁷⁵ T. May, *The Political Thought of Jacques Rancière. Creating Equality*, Edinburgh 2008, s. 114.

⁷⁶ Tamże, s. 126.

⁷⁷ Por. A. Doda-Wyszyńska, *Dwa systemy dobra? – fenomen sprawności*, w: *Fenomen dobra*, Poznań 2015.

zdobywa się, praktykując działanie zgodne z wolą jednostki i jednocześnie z wolą obywateli. Niestety, jak każda sprawność, również nabywanie roztropności (czyli mądrości życiowej) polega na rywalizacji.

Możliwość reprezentacji to ostatecznie możliwość poniesienia śmierci za idee. To dlatego Lyotard sprzeciwia się możliwości reprezentacji wspólnoty, ponieważ taka reprezentacja zamiast prowadzić do Habermasowskiego konsensusu, powoduje ofiary, wyklucza tych, którzy do danej reprezentacji nie pasują. I to wyklucza nie na zasadzie jakiejś alternatywnej reprezentacji czy anty-reprezentacji, lecz w sposób najbardziej okrutny, nie pozwalając nawet ponieść ofiary za swoją odmienność, nie pozwalając „pięknie umrzeć”, za ideę. Bo śmierć za ideę tworzy „rację umierania” i zaczyna wspólnoty⁷⁸.

Być ofiarą to nawet nie móc tego ogłosić, nie móc umrzeć za ideę. Taka sytuacja, zdaniem Lyotarda, skazuje na niepowodzenie reprezentację rozumianą jako wyraz wspólnej idei. Możliwe są tylko pamiątki, nie świadectwa nawet, skrawki pamięci, drobne cytaty, relacje, proste zdania. Stąd, zdaniem Lyotarda, filozofia, która nie tworzy wspólnoty, bo nie może, musiała „upaść” w niezróżnicowanie, którego najpełniejszym wyrazem jest filozofia Hegla:

Nauka w rozumieniu heglowskim nie odsuwa *dialektiké* na bok, jak czyniła dydaktyka arystotelesowska. Włącza ją do swojego rodzaju dyskursu, dyskursu spekulatywnego. W tym rodzaju dwa z *dialektiké*, która staje się przyczyną paralogizmów i aporii, oddane zostaje na służbę celowi dydaktycznemu, jednemu. Nie ma prawdziwych dyskusji⁷⁹.

Reguła spekulatywna, reguła łączenia zdań, według Lyotarda, pozostaje funkcją myślenia, lecz jego niedowład wyraża się tym, że nie ma już ono celu. Albo inaczej, celem jest samo łączenie zdań. W filozofii, od Platona do Hegla, ilustrowanie idei pozostaje wobec samych idei obojętne. Lyotard uważa opisywanie Auschwitz (np. przez Adorno) za „model” w znaczeniu modelu „doświadczenia» językowego, które zatrzymuje dialektykę spekulatywną”⁸⁰. Nie jest to „figura pamięci” ani jakieś realne doświadczenie, ani model w znaczeniu pojemnej reprezentacji, która rodzi spekulację i interpretację. Mimo negatywności ujęcia przedstawienia, filozofia Lyotarda wyznacza pewien nowy jego standard, w dużym stopniu antyreprezentacjonistyczny, nienastawiony na efekt końcowy lecz na proces poznania.

I w tym znaczeniu, a-czasowości reprezentacji, wydarzenie Auschwitz jest znakiem, który na stałe odcisnął się w myśleniu o myśleniu, czyli również

⁷⁸ Por. J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, Kraków 2010, s. 118.

⁷⁹ Tamże, s. 103.

⁸⁰ Tamże, s. 105.

o tym, co nie może zostać pomyślane, chociaż jest „ubrane w znaki”, zaznaczone w historii.

Znaki są znakami czasu, o ile czas jest wymiarem, który wykracza poza punkt widzenia i poza czas jego trwania. Znakiem w tym sensie jest to, co rozumiemy, wykraczając poza to, co jawi się jako możliwe z danego punktu widzenia i co następnie jest dla nas zrozumiałe bez potrzeby wcześniejszego definiowania, „czym” jest lub musi być znak, aby móc go zrozumieć. Znakiem jest zatem wszystko, co rozumiemy w nieograniczonym sensie, nie suponując, że jedna czy wręcz „moja” interpretacja ujmuje go w sposób wyczerpujący, tak jakby się już wiedziało, „co” stanowi jego usytuowanie (*Bewandtnis*)⁸¹.

Znak jest wyróżnionym przedmiotem filozofii i prowadzi, zdaniem Simona, na powrót do aktualnych pytań. Historyzm mówi więc nie tyle o zmienności rzeczywistości, lecz raczej o przekształcalności znaku, czyli stanowi filozofię przedstawienia.

Reprezentacja jako granica poznania – pismo

Reprezentację można potraktować jako granicę poznania i przedstawienia lub jej źródło – reprezentowaną „rzecz” (reprezentacja 1). Josef Simon, odczytujący nowocześnie rozumianą znakowość, twierdzi:

Filozofię znaku można jednak dzisiaj uprawiać tylko w języku metafizyki. Nie mamy zresztą żadnego innego pojęcia filozofii, jak tylko pojęcie metafizyczne. Świadczy o tym już fakt, że gdy uprawiamy filozofię, to mówimy „o czymś”, na przykład o znaku. Tematyzujemy znak jako byt, jako rzecz (*res*) w najszerszym sensie, i tej rzeczy przypisujemy pewne właściwości, które odróżniają ją od innych rzeczy⁸².

To, co ratuje filozofię znaku przed upadkiem w pozostającą na zewnątrz refleksji o rzeczywistości metafizykę, to sam znak, a raczej znak zapisany. Simon odwołuje się do Arystotelesa, który uzasadniając „dowolny charakter znaków, nie zaczyna od głosu, lecz od pisma”⁸³.

Również Platon posługuje się pisemem, lecz jednocześnie przed nim ucieka. Obrazowy dialog jest jego ulubioną formą pisarską. Nową dziedziną interpretacji tegoż jest koncepcja „nauk niepisanych” Platona. Zostaje tu nadszarpnięty idealistyczny paradygmat interpretacji myśli Platona. Najczęściej przywoływanym

⁸¹ J. Simon, *Filozofia znaku*, dz. cyt., ss. 4-5.

⁸² Tamże, s. 5.

⁸³ Tamże, s. 11.

dialogiem dla uzasadnienia nowego odczytania Platona jest *Fajdros*, zwłaszcza mit o królu Egiptu Tamuzie i bogu Teucie. Gdy Teut zachwala wynalazek pisma jako „lekarstwo na pamięć”, król odrzuca go ze względu na skutki uboczne, powodujące osłabienie nie tylko pamięci, ale też mowy i mądrości. Bardziej współczesni komentatorzy Platona, jak Thomas Alexander Szlezák, twierdzą więc, że prawdziwa nauka Platona nie została spisana, należy ją dopiero zrekonstruować. Przekaz pisemny „z natury swej nie uwzględniający przygotowania i własności indywidualnych odbiorcy”⁸⁴, daje wprawdzie wyobrażenie mądrości, ale jej nie płodzi. Stąd ludzie, którzy nauczą się posługiwać taką wyobrażoną mądrością, czyli pismem, nie będą potrafili komunikować się z innymi, zwłaszcza poprzez kształtowanie świadomości swoich ograniczeń i pól niewiedzy. Na czym polega mądrość, próbuje Platon wyjaśnić Glaukonowi w *Państwie*, powołując się na konieczność pewnego „trzeciego” elementu między widokiem a okiem (507c 1–508a 3)⁸⁵. Wiedza rozgrywa się w trzech relacjach: między wiedzą samą, prawdą a ideą⁸⁶. Dopiero ta ostatnia wiąże język z dobrem i cnotą (*arete*) i osiąga jedność myślenia i działania⁸⁷.

Ideę moglibyśmy dziś przełożyć na reprezentację, w takim razie rola prawdy przypadnie przedstawieniu. Z tego punktu widzenia właściwie nie ma różnicy między znakiem a przedstawieniem, i jest to bardzo nowoczesne ujęcie zarówno znaku, jak i przedstawienia. Pismo to modelowanie samego języka, a nie tylko zapis, utrwalenie znaku. Znak jako model myślenia, przedstawienie konieczności powiązania znaku ze znaczeniem, utrwała się właściwie tylko w sztuce, dlatego czytać właściwie Platońskie dialogi to czytać je jako dzieła sztuki. Sztuka pozwala rozumieć metafizykę jako logikę przedstawienia, logikę modelu. Wiara w adekwatność znaku i znaczenia, czyli że znaki właściwie reprezentują rzeczywistość, gdy są poprawnie używane, jest metafizyczna, zakłada pojęcie prawdy, poprawności itd. Tym bardziej że znaki nie odnoszą się do rzeczywistości, tylko do innych znaków. Od czasów Platona prawdziwy obraz to ikona, fałszywy – fantazmat. Ale jakie jest kryterium tego odróżnienia? Kryterium, zdaniem Simona, opiera się na różnicy między logoi i rzeczą, ale skąd filozof „może wiedzieć, że *logos* odsyła do czegoś innego niż tylko do jeszcze innego *logosu*? Coś innego niż inny *logos* nie jest bowiem nigdy dane. Bezpośrednio nie jest nam dany żaden pierwowzór jako *tertium comparationis*”⁸⁸. Nawet filozof jest więźniem *doxa*.

⁸⁴ T.A. Szlezák, *Onowej interpretacji platońskich dialogów*, Kęty 2005, s. 7.

⁸⁵ Tamże, s. 89.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże, s. 95.

⁸⁸ J. Simon, *Filozofia znaku*, dz. cyt., s. 23.

Wiara, „wedle której »rzeczywistość« ma swoją własną formę, »odpowiadającą« gramatyce kompozycji znaków”⁸⁹, to wiara filozoficzna. W którymś momencie rozwoju myśli gramatyka zostaje uznana za prawdziwą transcendentalnie. Skromność efektów rozumowania odróżnia filozofa od sofistę; nie skromność drogi, metody, lecz tylko efektu, który streszcza się często w jednym zdaniu, frazie: myślę, więc jestem; język nami mówi, granice mojego języka są granicami mojego świata itd. itp.

Pomyłka Sokratesa dotyczyła „złej” reprezentacji prawa jako obejmującego przedstawienie, a nie tylko pozostającego w sferze norm. Wszystkie trzy sfery występowania reprezentacji: dyskursu, przedstawienia i normy, są oczywiście językowe, pozostają jednak jako dziedziny rozłączne. Ich montaż zawsze naraża którąś z nich na redukcję. „Pomyłka” Sokratesa polegała na połączeniu estetyki z polityką, a nie – jak chciał później Platon – etyki z polityką. Dyskurs należący do etyki, pozostający u Sokratesa w tle, mści się na nim i go zabija. Dopiero Kant jest wystarczająco „ostrożny”, opierając swoją epistemologię na etyce i estetyce. Estetyka Kantowska ma oczywiście inny kształt niż ten, który znamy współcześnie, kojarzony z najwyższą wartością piękna wyrwanego z triady dobro – prawda – piękno. Współcześnie ujęte piękno, wbrew zamysłowi Sokratesa i Kanta, koncentruje nas na nieustannym przekraczaniu samego siebie, ale owo przekroczenie nie wzbogaca poznania (wzniosłość jest jego granicą). Kant, ustanawiając władzę sądzenia na bazie estetyki, przedstawia zapomniany wymiar piękna i inicjuje nowoczesność, o której jego następcy zapominają niemal natychmiast.

Na tym właśnie polega ich „empiryczna realność”; są to formy bezwzględnie obowiązujące dla całego epistemicznego obszaru, ponieważ to one w ogóle wyznaczają sam ten obszar jako całość, stanowiąc niezmienną matrycę wszelkich możliwych w nim odróżnień i przeciwstawień⁹⁰.

W miejsce wnętrza – zewnątrz mamy czas i przestrzeń, liczbę (jedność) i miarę (relacja). Transcendentalna estetyka Kanta to przede wszystkim wiedza o „czystych przedstawieniach jako zasadach poznania zmysłowego”⁹¹. Przestrzeń i czas są koniecznym warunkiem wszelkiego doświadczenia, stanowią czysty ogłąd, umożliwiając przedstawienie przedmiotu, czyli ujęcie zjawiska. Dane zmysłowe stosują się do nich, nie odwrotnie. Przed pięcioma zmysłami, jako kanałami dostępu do rzeczywistości, stoją dwie formy doświadczenia zmysło-

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ M. J. Siemek, *Idea transcendentalizmu u Fichtego i Kanta. Studium z dziejów filozoficznej problematyki wiedzy*, Warszawa 1977, s. 67.

⁹¹ I. Kant, *O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego. Opierwszej podstawie różnicy kierunków w przestrzeni*, Kraków 2005.

wego. Dzieło sztuki należy do dwóch obszarów doświadczenia, zmysłowego i „formalnego”, i chociaż Kant rozpatruje je jako autonomiczne (pomijając wszelkie odniesienia zewnętrzne doświadczenia, którymi zainteresowana jest historia i teoria sztuki), nie może pominąć w swoich rozważaniach kwestii moralnych. Dzieło nie może być oceniane według teorii podobieństwa, stosunku pierwowzoru czy poprzez odniesienie do warunków społecznych i politycznych. W momencie powstania, wyprodukowania, jako specyficzna rzecz, zostaje ono wyrzucone poza pole sztuki, rozumiane jako zdolność tworzenia rzeczy nowych, ale też poza epistemologię klasycznie rozumianą, przenikającą do estetyki. Oddzielając dzieło sztuki od sądów opartych na tym, co względem niego zewnętrzne, Kant zamierza wyprzeć *stricte* empiryczne traktowanie smaku. Smak staje się obiektywną zdolnością do uczestnictwa w ogólnym rozumieniu rzeczy.

Smak to „wyostrzona funkcja wyobraźni”, umieszczającej przedmioty w nieograniczonym czasie i nieograniczonej przestrzeni. Tylko wyobraźnia zdolna jest tworzyć modele rzeczywistości, w odróżnieniu od schematów (intelekt), które stanowią co najwyżej narzędzia, i w odróżnieniu od idei (rozumu), co do których nie można wydać sądu. Matryca form zmysłowości zabezpiecza przed pułapkami humanizmu, na które zwraca uwagę Bruno Latour, chodzi zwłaszcza o eliminację przedmiotów uznanych za nieludzkie: „rzeczy, obiektów, bestii i Boga”. Tymczasem

w ukryciu mnożą się hybrydy. Właśnie ten podwójny podział musimy zrekonstruować: z jednej strony podział na ludzi i nieludzi, z drugiej podział na to, co dzieje się na „górze”, i to, co na „dole”. Podziały te przypominają nieco podział władzy na sądowniczą i wykonawczą⁹².

Reprezentacja jest granicą poznania, jest samą „racjonalnością”. Tylko jako granica ustanawia władzę sądowniczą naszego rozumu. Spełnia ten warunek tylko wtedy, gdy nie wpada w pułpkę mitycznych przejawów, np. reprezentacji prawdy czy dobra.

Reprezentacja jako norma i jako mediacja

Pułapką dla reprezentacji jest zbyt przywiązanie do pola występowania tej kategorii; czy będzie to pole dyskursu, przedstawienia, czy normy, bowiem podkreślamy wtedy „funkcję anamnetyczną” w procesie poznania. Reprezentacja jest wtedy rozumiana jako „uobecnienie rzeczy”. Biorąc pod uwagę synonimiczność pojęć reprezentacji i przedstawienia, re-reprezentacja zawiera

⁹² B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*, dz. cyt., s. 25.

sprzeczność, chce stanowić zarówno normę (przedstawienie, prezentacja), jak i mediację (re-prezentacja). Wydawać by się mogło, że pole przedstawienia jest „naturalnym” polem występowania tego pojęcia, gdzie zajmujemy się dominacją widzialności i ujmujemy reprezentację głównie w sposób obrazowy, estetyczny. Jednak wtedy pojawia się niebezpieczeństwo, że przedstawienie przestaje odsyłać poza siebie. Stosunki wewnętrzne między przedstawionymi elementami stają się na tyle skomplikowane, że tracimy możliwość odnalezienia analogii do przedstawienia w rzeczywistości. Dlatego epistemologiczne pole normy wydaje się bardziej odpowiednie, biorąc pod uwagę zwłaszcza pojęcie racjonalności. Norma zawarta jest w samym pojęciu „racjonalności”, ustanawia pole *episteme*, a nie tylko mowę (dyskurs) czy obraz (przedstawienie). Weber, analizując nowoczesne pojęcie racjonalności, podkreśla jej „planowość”⁹³ i ład, cały zawarty w nim „kosmos przyczynowości”. Przy czym kiedyś ów „kosmos” był podzielony na „naturę” i „kulturę”,

kosmos przyczynowości natury oraz postulowany kosmos etycznej przyczynowości wyrównawczej tworzyły absolutne przeciwieństwo. Nauka, która ów kosmos stworzyła, nie była w stanie – jak się wydaje – ostatecznie wyjaśnić swoich własnych przesłanek; mimo to (oraz w imieniu „intelektualnej rzetelności”) rościła sobie pretensję bycia jedyną możliwą formą rozumnej refleksji nad światem. Intelkt stworzył również (jak wszystkie inne wartości kulturowe) niezależną od wszystkich osobistych etycznych kwalifikacji człowieka (a więc niebraterską) arystokrację racjonalnej własności kulturowej. Posiadanie kultury, która jest dla „wewnątrzświatowego” człowieka najwyżej cenionym dobrem na tym świecie, łączy się jednak zarówno z etycznym piętnem winy, jak i z poczuciem bezsensowności⁹⁴.

Czym innym jest reprezentacja *sensu stricto* jako norma – granica (np. pojęcie), a czym innym reprezentacja normy, jej przedstawienie w powiązaniu np. z piętnem winy czy poczuciem bezsensowności. Problem z reprezentacją – granicą wynika z nadmiarowości kultury, nadmiarowości języka. Im bardziej jasną i prostą myśl chcemy przedstawić, tym bardziej musimy poddać ją obróbce redundancji (łac. *redundantia* – powódź, nadmiar, zbytek), aby pozostała „jasna” na jakimś tle niejasności. Określenie redundancji może odnosić się zarówno do nadmiaru zbędnego lub szkodliwego, zużywającego zasoby, jak i do pożądanego zabezpieczenia na wypadek uszkodzenia części systemu. Każdy komunikat zawiera jakiś procent redundancji. Celowa redundancja danych jest na przykład w komunikacji między maszynami stosowana w celu ułatwienia odtworzenia danych po ich częściowej utracie lub uszkodzeniu. Redundancja ma zastosowa-

⁹³ M. Weber, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, Poznań 2011, s. 88.

⁹⁴ Tamże, s. 126.

nie głównie w przypadku bardzo ważnych, strategicznych dla danego systemu informacji. Zarówno mowa, jak i pismo, wszystkie przejawy języka, zawierają nadmiarowe informacje. Człowiek jest dzięki temu w stanie zrozumieć częściowo zniszczone napisy oraz niewyraźną mowę. Dodatkowo nadmiarowość bywa stosowana do podkreślenia znaczenia, w przeciwieństwie do niecelowej nadmiarowości, jak w pleonazmach na przykład. Umberto Eco, analizując pojęcie redundancji, pokazuje mityczne ujęcie komunikatu jako odwzorowującego neutralną treść, reprezentującego ją. Tymczasem komunikat jest zawsze systemem znaków (nie źródłem) rozgrywanych przez nadawcę, odbiorcę, ale również kod, słowniki, szумы, kanały, odbiorniki, a więc wszelkiego rodzaju media – zapośredniczenia mają wpływ na jego interpretację⁹⁵.

Pułapką dla reprezentacji jest również pozostawianie jej na planie epistemologii, bowiem wtedy zostaje poddana regułom ponadosobowej konkurencji. Jürgen Habermas widzi reprezentację jako żywą praktykę wspólnoty, która nie poddaje się odgórnej, instrumentalnej funkcji zarządzania, rozprasza ją w różnych strategiach komunikacyjnych.

Znane strategie tego rodzaju to personalizacja zagadnień merytorycznych, symboliczne posługiwanie się konsultacjami, opiniami biegłych, formułami prawnych zaprzysiężeń itd., jak również zapożyczone z dziedziny oligopolistycznej konkurencji techniki reklamowe, które potwierdzają i zarazem wykorzystują istniejące struktury przesądów oraz – przez odwoływanie się do uczuć, pobudzanie nieuświadomianych motywów itd. – określone treści wartościami pozytywnie, a inne pozbawiają wartości. Funkcją urabianej w kwestii uprawomocnienia opinii publicznej jest przede wszystkim kierowanie uwagi na określone tematy, a tym samym spychanie niewygodnych tematów, problemów i argumentów poniżej progu uwagi. Używając formuły Niklasa Luhmanna powiemy, że system polityczny przejmuje zadanie planowania ideologii⁹⁶.

W ten sposób uprawomocnienie wyprzedza reprezentację, tak Jürgen Habermas definiuje kryzys wiedzy i niemożność jej właściwego reprezentowania. W miejsce idealnej reprezentacji (1) pojawia się sfabrykowane administracyjnie uprawomocnienie, ze stemplem obiektywizmu. Konsensus opisywany przez Habermasa ma zostać wypracowany w racjonalnie działającej wspólnocie i zabezpieczać system kultury przed administracyjnym planowaniem, którego interwencja najbardziej widoczna jest w planowaniu kształcenia, w układaniu programów szkolnych. Tymczasem system kultury kieruje uwagę „na przekazy

⁹⁵ U. Eco, *Nieobecna struktura*, dz. cyt., s. 77.

⁹⁶ J. Habermas, *Na czym polega dziś kryzys? Problemy uprawomocnienia w późnym kapitalizmie*, w: tegoż, *Teoria i praktyka. Wybór pism*, Warszawa 1983, s. 464.

pozostające dotychczas poza sferą publicznego programowania, a zwłaszcza praktycznego dyskursu”⁹⁷.

Kategoria przedstawienia (a raczej reprezentacji w znaczeniu idealnym, jako punktu odniesienia) cieszy się dzisiaj złą sławą. Kartezjusz najbardziej „popsuł”, zdaniem Martina Heideggera, przedstawienie, zbyt szybko ucząc człowieka „rachować”:

Uprzedmiotowienie bytu dokonuje się w przed-stawieniu [*Vor-stellen*], w którym zmierza się do tego, by wszelki byt ustawić przed sobą w taki sposób, aby rachując, człowiek mógł mieć pewność bytu, to znaczy być pewnym. Nauka jako badanie pojawia się dopiero wtedy i tylko wtedy, gdy prawda przekształciła się w pewność przedstawiania. Byt został po raz pierwszy określony jako przedmiotowość przedstawienia, a prawda jako jego pewność w metafizyce Descartes’a⁹⁸.

Dopiero Zigmund Freud pokazuje, że to, co wypowiedziane, „nie całkiem” ma sprawczą moc działania. Lekarz medycyny, naukowiec, zaczyna interpretować sny swoich pacjentów. Dopiero sen pozwala mu odnaleźć się w labiryncie znaczeń, powodujących różne choroby woli (labirynt to inna nazwa woli). Sukces Freuda zbiega się z poważnym odkryciem literatury, nie tylko jako skarbcza historii i różnego rodzaju przedstawień, lecz przede wszystkim jako strukturyzującej ludzkie doświadczenie, o czym wielu krytyków psychoanalizy zapomina. Zbiega się z tym, co potem przyjmie nazwę teorii literatury. Bez literatury (przede wszystkim tragedii Sofoklesa) Freud pozostałby niezrozumiałym dziwakiem, odstępca od naukowego przyrodoznawstwa, psychiatrą pozwalającym pacjentom opowiadać swoje sny. Dzieło sztuki, a zwłaszcza arcydzieło (takie jak *Edyp Sofoklesa*) zarówno ustanawia pewien rejon nowej wiedzy, jak i odsłania wiele rejonów jej braku. Coraz częściej wiedza utożsamiana jest z kategorią taktyki (na przykład zaczerpniętą od Michela de Certeau), gdy musimy znaleźć nowe miejsce (reprezentacja 2 – przedstawienie), a nie nową normę (reprezentacja 1), czyli nie chodzi tu o oczyszczanie ideału reprezentacji, redukovanie redundancji. Paradoksalnie, właśnie ów brak miejsca (w gotowym przedstawieniu) gwarantuje taktyce mobilność i wykorzystanie możliwości, jakie oferuje chwila (*kairos*). Taktyka jest wykorzystaniem słabości, może się przejawiać już na poziomie sygnałów.

Umberto Eco eksponuje pojęcie sygnału jako abstrakcyjnego modelu dowolnej mierzalnej wielkości zmieniającej się w czasie, generowanej przez zjawiska fizyczne lub systemy. Sygnał jest traktowany jako nośnik informacji – ani me-

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, w: tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 76.

dium, ani znak⁹⁹. Reprezentacja mogłaby mieć formę sygnału jako abstrakcyjny model znaku, generujący ciąg myślowy pozostający w obrębie pojęcia.

Przeciętny „użytkownik języka” w codzienności porusza się na poziomie Peirce’owskiego Pierwszego i Drugiego. Dążenie, aby wszystko wynosić na poziom Trzeciego, jest samo w sobie nawykiem, który warto wypracować w procesie poznania, bowiem okaże się, że dogłębne przemyślenie jakiegoś fragmentu wiedzy czy sytuacji da nam możliwość przemyślenia innych, pozornie niezwiązanych z nimi rzeczy. Tak zachowuje się dobry detektyw. Łączy wiedzę z różnych dziedzin, potrafi odnajdywać luki w wiedzy tam, gdzie z pozoru ich nie ma, bo znak łagodnie odnosi do oczywistego znaczenia (powiązanie między Pierwszym i Drugim wydaje się tak mocne i ściśle, że trudno sobie wyobrazić inną interpretację znaku). Znaczenie jest zawsze podwójnie zmediatyzowane, zauważy Peirce, zarówno wewnątrz znaku, jak i na zewnątrz, w określeniu do innych znaków. Jeżeli tego nie dostrzegamy, nie mamy do czynienia z „prawdziwą triadą”, z autentycznym znaczeniem, czyli z właściwym procesem myślenia. Mówiąc wprost: nie myślimy. Proces myślenia opisany przez Peirce’a skutecznie zabezpiecza przed zamianą przedmiotu poznania w „obiekt” okręcający sens wokół siebie lub „wieńczący interpretację” obraz, w jednoznacznej reprezentację.

Prawo na poziomie Trzeciego nie tyle jest więc ogólną formułą, ile maszyną do tworzenia okoliczności, które pozwolą nam przemyśleć nasze przekonania. Jest reprezentacją 2. Simon ujmie to tak:

Problem zostaje rozwiązany, gdy udaje się zobaczyć coś bez żadnych niezrozumiałych części, tj. znaleźć taki punkt widzenia, z którego owo coś można tak zobaczyć. Wówczas nie ma już ono żadnych części, lecz jest zrozumiałe w całości¹⁰⁰.

Dopiero myślenie jako proces w pewnej znakowej całości prowadzi do nawyku w sensie Peirce’owskim. Jeżeli schemat wnioskowania (zawierającego wątplenie) jest dobry, to prędzej czy później doprowadzi nas do „prawdziwych” pytań, które będą w stanie przeformułować przekonanie i podtrzymać nawyk¹⁰¹. Problem współczesności polega jednak na pewnym przyspieszeniu w obiegu wszelkich dóbr, a więc również informacji i obrazów. Nasze doświadczenie przedstawienia jest poszatkowane i nie zmienia się w po peirce’owsku ujęty nawyk, czyli nie może zostać przemyślane. Wolny rynek różnorodnych usług, a więc również tych związanych z myśleniem, przyczynia się do maksymalizacji uwarstwienia. „(W)arstwa pośredników – managerów w każdej dziedzinie

⁹⁹ U. Eco, *Nieobecna struktura*, dz. cyt., s. 36.

¹⁰⁰ J. Simon, *Filozofia znaku*, dz. cyt., s. 60.

¹⁰¹ Por. A. Doda-Wyszyńska, „Jedyną funkcją myślenia jest wytwarzanie nawyków?”, *„Studia Kulturoznawcze”* 2015, nr 1 (7).

życia zbiorowego – zwłaszcza zaś na obszarze kultury¹⁰², sprawia, że rozpada się całościowa wizja kultury, społeczeństwa. Możliwość zbudowania wspólnego modelu myślenia, nawet o najbardziej podstawowych sprawach, jest tylko postulatywna, nie normatywna. Z tego chociażby względu warto przyjrzeć się mechanizmowi przedstawienia (reprezentacja 2) jako pozycjonowania wiedzy (mediacja) i konkretnym propozycjom przedstawień (z których wynikają normy), aby lepiej rozumieć mechanizmy poznania.

Mit reprezentacji

Pojęcie reprezentacji łączy się z mitem odzwierciedlenia rzeczywistości, zredukowania jej do precyzyjnej informacji. Mit odzwierciedlenia naturalizuje informację, sprowadza ją na poziom reprezentacji – ucieleśnionej obiektywnie treści (w odpowiedniej formie) reprezentującej zewnętrzny wobec niej przedmiot-rzecz. Dlatego ważnym zagadnieniem w filozofii (zwłaszcza filozofii języka i filozofii umysłu) stało się właściwe zdefiniowanie reprezentacji, czyli precyzyjne wykreślenie obszaru odniesień pojęć i wyrażen językowych. Rorty postrzega te procesy jako podporządkowane mitowi umysłu – zwierciadła.

Pierwszym i zasadniczym obiektem ataku Rorty'ego stała się koncepcja umysłu. W swym najsłynniejszym dziele *Filozofia azwierać się natury* ukazał dobitnie, w jaki sposób koncepcja ta stała się zasadniczym składnikiem utrwalonej w Europie od XVII wieku wizji uprawiania filozofii, w której dominował obraz umysłu jako „wielkiego zwierciadła zawierającego rozmaite przedstawienia – trafne i nietrafne – zwierciadła, które można badać czystymi nieempirycznymi metodami”¹⁰³.

Umysł – zwierciadło odpowiada za trafność przedstawienia, dlatego zwłaszcza Kartezjusz i Kant oraz wszyscy następcy, twórcy „analiz pojęciowych”, „analiz fenomenologicznych”, „badań logiki naszego języka” wzorem klasyków „sprawdzają, naprawiają i polerują” lustro umysłu, jak twierdzi Rorty¹⁰⁴. Nasze myśli i wyrażenia językowe reprezentują swój przedmiot znajdujący się na zewnątrz. Sposób tego istnienia jest wciąż dyskutowany, można go zawrzeć w pytaniu: czy treść poznania jest zewnętrzna w stosunku do umysłu, czy może w umyśle występuje jakiś rodzaj reprezentacji świata, czyli czy reprezentacje są warunkiem istnienia myśli? Rorty rezygnuje więc z teorii reprezentacji, skłania się w stronę wspólnoty przedstawianej za pomocą splotu kategorii, takich

¹⁰² S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie...*, dz. cyt., s. 63.

¹⁰³ A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Toruń 2012, s. 20.

¹⁰⁴ Tamże.

jak solidarność, liberalizm i ironia. Nie pozostawia jednak po sobie żadnego modelowego przedstawienia tego splotu, tak jak Deleuze zostawia po sobie model kłacza w miejsce korzenia, który ilustrował kiedyś rozwój poznania i wiedzy, umożliwiając wyobrażenie sobie procesów ich przemian i wzrostu. Deleuze przestrzega przed opisami opartymi na modelu korzenia, ponieważ nie generują one problemów do rozwiązania, pozostawiają nas na poziomie Idei, które rosną (obrastają sensem) lub obumierają, przemieniając się w siebie nawzajem.

Z pewnością nie należy oczekiwać tutaj wyjaśnienia w postaci opisu jakiegoś procesu magicznej przemiany, przejścia od jednego stanu do drugiego. Oczekiwanie tego rodzaju opiera się na nieporozumieniu. Ujmuje się mianowicie Ideę na podobieństwo bytu aktualnego (będącego jej wytworem), pytając o ewentualne ogniwo, wiążące obydwie formy. Tymczasem mamy do czynienia z zupełnie inną relacją, która z góry wyklucza taki sposób stawiania pytań. Otóż Deleuze niejednokrotnie podkreślał, że idee mają się do rzeczy tak jak *problemy* do swoich *rozwiązań*¹⁰⁵.

Owo inne ogniwo wiążące idee z rzeczami to nie umysł (modelowo ujęty jako lustro lub drzewo), lecz węzeł kłacza języka, zarówno reprezentowany przez pojęcia i idee, jak i tworzący niejasne zbite znaki, które można traktować jako nieprzeniknione symulakry, jak i jako przedstawienia, próbując przedrzeć się przez znakowe „opakowanie” i nadając im status problemów do rozwiązania. Przedstawienie więc to pole problemowe, a nie doskonałe odzwierciedlenie rzeczywistości (reprezentacja). Na przykład literackie wersje mitu Narcyza pokazują współczesną wersję konfliktu w obrębie samego poznania, między reprezentacją a przedstawieniem. Relacja: poznający podmiot a poznawany przedmiot w przedstawieniach tego mitu jest fundamentalnie zaburzona. Narcyzowi przepowiedziano – będzie żył długo, jeśli nie pozna siebie. Wyrażona jest tu sprzeczność między bardzo silnym nakazem (żyj), a równie silnym zakazem poznawania siebie. Narcyz nie może dokonać autoprezentacji, dlatego całkowicie przywiązuje się do swojej reprezentacji (zwierciadlanego odbicia). Co ciekawe, struktura narcyzmu zostaje odkryta przez Freuda w momencie refleksji nad reprezentatywnością słowa. Najpierw Freud „wprowadza regresję instynktów”¹⁰⁶, pojęcie regresji, która powoduje zaburzenia przypominania, i dalej, zachowania.

Ostatnio mówiłem wam [o tym] w formie przemieszczeń zachowania: zauważamy, że nie może chodzić tylko o odnalezienie pamięciowej, chronologicznej lokalizacji zdarzeń, o odzyskanie części utraconego czasu, ale że są również rzeczy, które dzieją

¹⁰⁵ M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Kraków 2006, s. 59.

¹⁰⁶ J. Lacan, *Seminarium III, Psychozy*, Warszawa 2014, s. 193.

się na płaszczyźnie topicznej. Rozróżnianie całkowicie odmiennych rejestrów w regresji pozostaje tutaj w domyśle. Innymi słowy, tym, o czym się przez cały czas zapomina, jest fakt, że wysunięcie się na plan pierwszy jakiejś jednej rzeczy nie oznacza jeszcze, że inna rzecz traci na wartości i znaczeniu wewnątrz regresji topicznej. To tutaj zdarzenia zyskują swój zasadniczy sens behawioralny. I to wtedy dokonuje się odkrycie narcyzmu¹⁰⁷.

Psychika ma swoją topikę, w rozumieniu wiedzy o sposobach wysławiania się. Freud opisuje różnice w porządku symbolicznym w neurozie i w psychozie, stwierdzając, że narcyzm (urojenie narcystyczne) bliżej jest psychozy, ponieważ wychodzi „poza” porządek symboliczny, lokuje siebie (podmiot poznający) w jakiejś idealnej reprezentacji. Reprezentacje narcyza przestają mieć odniesienie do rzeczywistości, nie są znakowe, zrywają z dualnością znaczonego i znaczącego, jak stwierdził Lacan w Seminarium o psychozach. W innym seminarium powie:

Relacja narcystyczna z podobnym jest fundamentalnym doświadczeniem wyobrażeniowego rozwoju istoty ludzkiej. Jako doświadczenie ja [moi], jego funkcja jest decydująca w konstytuowaniu podmiotu. Czymże jest ja, jeśli nie czymś, co podmiot odczuwa najpierw jako obce jemu wewnątrz niego samego? To winnym, bardziej zaawansowanym, bardziej doskonałym niż on sam widzi siebie na początku podmiotu. W szczególności, widzi swój własny obraz w lustrze, w okresie, w którym jest zdolny do postrzegania go jako całość, podczas gdy on sam w sobie nie odbiera siebie takim, lecz żyje w pierwotnym bezładzie wszelkich funkcji motorycznych i afektywnych, który jest [stanem] sześciu pierwszych miesięcy po urodzeniu. Tak więc podmiot ma zawsze relację antycypującą ze swoją własną realizacją, która odrzuca jego samego na płaszczyznę jakiejś głębokiej niewystarczalności i świadczy u niego o jakimś pęknięciu, pierwotnym rozdarciu, opuszczeniu, by odwołać się do Heideggerowskiego terminu¹⁰⁸.

Narcyzm to reprezentacja podmiotu jako wewnętrznie sprzecznego. Przedstawienie rysuje się tu jako sieć wielorakich zależności między pragnieniem (życie), prawem a reprezentacją (poznaniem). Mitycznym uosobieniem prawa jest postać króla Edypa w artystycznym ujęciu Sofoklesa. Sprawuje on w społeczeństwie najwyższą polityczną funkcję, a jednocześnie nie ma dostępu do podstawowej wiedzy o swoim życiu, nie posiada reprezentacji 1, dotyczącej swojego pochodzenia. Tworzy reprezentację 2, dla tych, którymi zarządza, i dla swoich dzieci:

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ J. Lacan, *Mit indywidualny neurotyka albo poezja i prawda wnerwicy*, Warszawa 2015, s. 40.

Do córek

Najmilsze moje, gdzie jesteście? Chodźcie!
Chcę objąć was jak brat, co właśnie spełnił
Wobec waszego ojca swą powinność,
Gasząc mu raz na zawsze jasny wzrok.

Wiedźcie, że on nie widział... że nie wiedział,
Z kim płodzi was – że z tą, co go poczęła.
[...] A jest to hańba straszna, niebywała:
Rodzony ojciec – najpierw ojcobójca,
A potem mąż rodzonej matki,
wreszcie brat własnych dzieci, które sam z nią spłodził! –
Tak będą mówić, to będą wytykać. –
Kto was poślubi? Nie znajdzie się taki.
Obie pomrzecie bez mężów. Samotne¹⁰⁹.

Z tego opisu wynika niedoskonałość przedstawienia, gdy nie jest budowane na „mitycznej reprezentacji”. Kluczem powyższego monologu Edypa są słowa: „Wiedźcie, że on nie widział... że nie wiedział”. Kolejność dziedzin rozpoznania, aby udostępniać swoją wiedzę innym, jest następująca: dyskurs (etyka) – przedstawienie (widzenie) – norma (komunikacja). Na każdym etapie mamy do czynienia z innym doświadczeniem reprezentacji: pojęcie – źródło (na przykład pewność pochodzenia, korzenie wiedzy), obraz całości (w oparciu o reprezentację 1 budujemy sposób doświadczania świata), polityka (możemy zbudować przedstawienie interesu wspólnego – reprezentację 2).

Podstawowa reprezentacja jest jak piętno, dotyczy w jakiś sposób mitu założycielskiego, mitu początku. Mediuje z nim znaczenie. Jest jak znak, z którym już starożytni mieli wiele kłopotu, aby określić jego naturę właściwym pojęciem: „*semaino* – znaczę, *semainon* – znak, *semeinon* – oznaka, *semainomenon* – znaczenie, *semaiotikos* – kierujący się oznakami, *semantikos* – znaczący”¹¹⁰. Mit adekwatnej reprezentacji chce zlikwidować symptomy przedstawienia – reprezentacji, która zawsze musi uwzględniać wewnętrzną sprzeczność podmiotu, który chce, ale nie może wyjść poza siebie.

¹⁰⁹ Sofokles, *Król Edyp*, w: *Trylogia Tebańska*, Warszawa 2014, s. 111.

¹¹⁰ J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984, s. 11.

ROZDZIAŁ III

OBRAZ (PUŁAPKA ANTYESENSJALIZMU)

Obraz przede wszystkim ma nam dawać, przez widzialność, dostęp do uczestnictwa w jakimś wspólnym wyobrażeniu. Niestety, nie ma dzisiaj jednej nauki o obrazie. Najbardziej uświadamia nam ten współczesny paradoks niejasności, nieciągłości obrazu, Georges Didi-Huberman – archeolog wiedzy o obrazie.

Archeologia wiedzy o obrazie jest także wyrazistym stylistycznie projektem pisarskim. „Pisanie o obrazie jest przede wszystkim pisanie. Jest próbą wyrażenia mimo wszystko tego, co ukazuje się jako niemożliwe do wyrażenia. Jest pisanie o niewyraźnym albo poczynając od niewyraźnego, w każdym razie po to, by je zachować. [...] Potrzebna jest do tego odwaga: odwaga spojrzenia, ponownego spojrzenia, pisania, pisania mimo wszystko”¹.

Przedstawieniem obrazu jest jego opis. Jednak, gdy następuje przemiana obrazu w zapis cyfrowy, którą Baudrillard nazywa „gwałtem na obrazie”, opis staje się zbędnym naddatkiem. Odwaga namysłu nad obrazem wynika więc ze świadomości „niebezpieczeństwa ramy”. Obraz jest dziś wymazywany nie tylko przez opis, ale przez powszechną cyfryzację, która zamienia skończoność ramy (w perspektywie „zwłoki”, opóźnienia efektu obrazu) w nieskończoność obróbki (np. przez zmianę kontekstu, montaż i demontaż). „Obraz powinien zatem pozostać w pewnym sensie wobec siebie obcy. Nie może traktować siebie jako medium, uznawać siebie za obraz. Pozostać musi fikcją i baśnią, odbijając w ten sposób nierozwiązaną fikcję wydarzenia”². Obraz tradycyjny najbardziej wydaje się przeciwstawiać seryjności przedstawienia, natomiast cyfrowy według Baudrillarda w niej ginie.

¹ G. Didi-Huberman, *S'inquiéter devant chaque image*, za: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 24.

² J. Baudrillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, Warszawa 2009, ss. 43-44.

Cyfrowa i numeryczna produkcja wymazuje obraz jako analogon, wymazuje rzeczywistość jako coś, co może zostać „zobrazowane”. Akt fotograficzny był momentem równoczesnego chwilowego zaniku podmiotu i przedmiotu w błyskawicznej konfrontacji, spust migawki uchylał bowiem na moment świat wraz ze spojrzeniem, jego uruchomienie oznaczało synkopę, „małą śmierć”, wyzwalającą mechaniczną doskonałość i wydajność obrazu – moment ten zniknął jednak w procesie cyfrowej i numerycznej obróbki³.

Mechaniczna doskonałość oddaliła nas najbardziej od pojęcia obrazu. Obrazy traktujemy dziś najczęściej jako reklamę, nie wstęp do przedstawienia. Gdy „wszystko domaga się spojrzenia i pełnej jawności”⁴, całkowicie widzialna sieć połączeń gubi sens w „ostatecznej widmowości”⁵. W miejscu planu przedstawienia mamy, zdaniem Baudrillarda, Lacanowską realność, która jest dążeniem do unicestwienia, śmierci, kresu. Realność zostaje dziś, w „procesie powszechnej pikselizacji”⁶, wydobyta na wierzch obrazu, jako niemająca „nic wspólnego ze spojrzeniem gra negatywności i dystansu”⁷.

Ta czarna wizja Jeana Baudrillarda to też oczywiście pułapka, bardzo dobrze zobrazowana pułapka obrazu zamienionego w skrajnie antyesencjalistyczny opis.

Antyesencjalizm i esencjalizm to opozycja poglądów filozoficznych wyróżniona na poziomie teorii (w języku greckim *theoria* to obok rozważania, oglądanie), a więc systemu pojęć i aksjomatów dotyczących wybranej dziedziny wiedzy. Esencjalizm oparty jest na definicji *esencji* zbliżonej do starożytnej definicji idei. Antyesencjalizm nie tyle jest zaprzeczeniem esencjalizmu, ile odwołuje się do innego rozumienia idei, i co za tym idzie, również rzeczywistości. W kontekście troski o realizm, który jest wspólny zarówno esencjalistom, jak i antyesencjalistom, teorię w znaczeniu ogólnym lepiej jest rozumieć w duchu naukowców z początku XX wieku, takich jak Henri Poincaré. Inwarianty doświadczenia mają sens tylko pragmatyczny, poza ramami doświadczenia nie stanowią żadnych odniesień, uniwersaliów. Zmieniają się nie tylko pod wpływem innego doświadczenia, ale już z powodu przesunięcia zakresu pojęć. Pozwalają budować teoretyczny porządek, ale jest on hipotetyczny. Tak teorię ujmuje twórca konwencjonalizmu Henri Poincaré. I chociaż konwencjonalizm jako przyrodoznawczy kierunek filozoficzny ma swoje korzenie już w V wieku p.n.e., zwłaszcza reprezentują go sofisci, swoją dojrzałą postać uzyskał dopiero

³ Tamże, ss. 41-42.

⁴ Tamże, s. 48.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 50.

⁷ Tamże.

pod koniec XIX wieku. Konwencjonaliści twierdzą, że teorie naukowe są konwencjami, czyli mają umowny charakter. Konwencje służą wygodzie myślenia i ułatwiają proces poznawczy.

Cóż ostatecznie chcemy powiedzieć, skoro mówimy o tem swobodnem tworzeniu faktu naukowego i przytaczamy przykład astronoma, twierdząc, iż bierze on czynny udział w zjawisku zaćmienia, o ile posługuje się chociażby swym zegarem? Chcemyż przez to powiedzieć, że zaćmienie odbyło się o godzinie dziewiątej, lecz że gdyby astronom chciał, aby odbyło się o dziesiątej, mógłby według woli swej dopiąć tego przesuwając zegar swój naprzód o godzinę?⁸

Nie chcemy myśleć o konwencjach jako o konwencjach, wolimy traktować je jako neutralne narzędzia – ramy. Antyesencjalizm przede wszystkim pokazuje ograniczenia metod naukowych, zwraca uwagę na brak neutralności narzędzi badań. Bardziej liczy się w nim całościowe przedstawienie niż metoda badacza zbudowana na opozycji ja (badacz) – inny. Opozycja ta w filozofii jest opozycją podmiotu i przedmiotu. Po stronie podmiotu jest wszystko to, co rozumowe, a to, co zmysłowe, jako zakłócające prawidłowy przebieg myślenia, obiektywny odbiór rzeczywistości, jako nadmiarowe, wyrzucone zostaje na zewnątrz, nie należy do esencji poznania. Ważnym elementem antropologii postmodernistycznej opartej na antyesencjalizmie jest koncepcja „wpisania w ciało” podmiotu i ogólniej, rozumienia rzeczywistości. Ciało spaja opozycję badacz – inny w doświadczeniu cielesnych ograniczeń, które dotyczą jednego i drugiego podmiotu, albo podmiotu i przedmiotu. Bourdieu określa tę wyjściową pozycję badacza przez cielesną *hexis*: jest to wpisanie w ciało różnicy pozycji społecznej⁹. *Hexis* rozumiane jest jako ujednoznacznienie, stosunkowo stabilny układ (np. życia lub zdrowia). Nie musi być stanem pasywnym, Arystoteles rozumie to pojęcie raczej dynamicznie, jako konstytucję, zwłaszcza cielesną, dążącą do zachowania stanu równowagi, np. zdrowia. Wszelkie działania, również poznawcze, służą więc umocnieniu podmiotu. *Hexis* umożliwia zerwanie z mitem obrazu rozumianego jako reprezentacja doskonałego widzenia.

Hybris/hexis – dwie ramy obrazu

Rama obrazu to nie tylko fizyczny obiekt wykrawający z rzeczywistości to, co zawarte na widzialnej powierzchni, lecz także dominująca konwencja widzenia,

⁸ H. Poincaré, *Wartość nauki*, Warszawa 1908, s. 149.

⁹ Na przykład poprzez unikanie otwartego demonstrowania fizycznej siły (unikanie sportów atletycznych na rzecz sportów zespołowych w klasach wyższych).

patrzenia, oglądania. Najprościej obraz ująć można tak, jak ujmuje go artysta malarz, np. Sławomir Marzec, malarz, a także teoretyk sztuki:

Obraz jest zjawiskiem niezwykle prostym, zamkniętym w swym niezmiennym przedmiotowym trwaniu, gdyby za punkt wyjścia obrać malarstwo. A jednocześnie jest on czymś niesłychanie złożonym, możliwym do konceptualizacji w różnych perspektywach, kontekstach i słownikach. Zagęszczenie i nieostrość alternatywnych wykładni jest tu ogromna. [...] Skomplikowanie zjawiska obrazu wzmaga ponadto i tak niesłychanie ważną wagę oraz rolę jego prerozumienia czy intuicyjnego prefigurowania. Wolę tu mówić o prefiguracji, gdyż nie sposób na tym poziomie oddzielić myśli, wyobraźni, zmysłów i emocji. Najkrócej mówiąc, określa ona horyzont możliwych doświadczeń i interpretacji. Nie będę ukrywał, że podtrzymuję tu przeczucie Gadamera, a wcześniej Heideggera, iż to właśnie struktura przedrozumienia (*Vorverstehen*) daje nam wgląd w całość. I właśnie ta całościowość, odniesienie do całości, jest w moim przekonaniu zasadą i sensem symbolizacji. Rzecz jasna całości... niemożliwej, nierealnej itp., ale koniecznej, co skazuje nas na logikę paradoksalną i na... twórczość¹⁰.

Obraz jest prosty jako zamknięty w ramach przedmiotu, a jednocześnie generuje wielość interpretacji i kontekstów. Aby uniknąć niewygodnej wielości perspektyw, może warto odnieść się do pojęcia prefiguracji, proponuje Marzec. Obraz zapowiada, przepowiada przyszłe wydarzenia i określa ich ramy, odniesienie. Obraz jest ujęciem w widzialną całość i podaniem do rozumienia jakiegoś fragmentu rzeczywistości. Obraz eksponuje ten fragment. Na przykład u Jacques'a Lacana obraz jest ściśle związany z wyobrażeniową sferą języka, a ta z kolei najbardziej odniesiona jest do cielesności, ponieważ ciało jako „ja” jest pierwszą całością, do której odnosimy nasze rozumienie (symboliczny wymiar języka) i uczymy się pojęcia tożsamości. To wskazując części ciała, uczymy się pierwszych pojęć. Ciało jest zarazem całością i fragmentem.

Obraz jako *hexis* stanowi dobrze wydzieloną całość – strukturę poddaną oglądowi. W obrazie przedstawienie zostaje wcielone w jedno całościowe ujęcie. Obraz jest prosty, bo wydaje się poddawać widzeniu. Niestety, to co poddane widzeniu, rzadko bywa przemyślane. Myślenie, zwłaszcza filozoficzne, woli konstruować swoje przedstawienia, pomijając aspekt obrazu, poza obrazem co najwyżej sięgając po ilustrację, która „chwytą” jakąś „charakterystyczność”¹¹.

Hybris to starożytne greckie pojęcie, stanowiące przeciwstawny aspekt całości. Tak jak *hexis* stanowi stabilny układ, *hybris* mówi o przekroczeniu miary.

¹⁰ S. Marzec, *Obraz jako spojrzenie istotne; obraz re/konstruowany*, w: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia / zastosowania / konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger, Warszawa 2012, ss. 439-440.

¹¹ O czym szczegółowo opowiem w rozdziale następnym.

Oznacza dumę rodową lub majestat, uniemożliwiające prawidłowe rozpoznanie sytuacji człowieka obdarzonego tymi przymiotami. *Hybris* jednostki to przekroczenie swojej miary i przemiana jej w osobę pyszną. Na przykład przez złe używanie swoich umiejętności człowiek rzuca wyzwanie bogom i ściąga na siebie karę – w tym sensie *hybris* może prowadzić do katastrofy. Negatywny aspekt *hybris* to katastrofa, powodująca zapadnięcie się systemu.

Obraz porusza się między *hexis* a *hybris*, czyli między rozpoznaniem całości, lub więcej, swojej sytuacji w niej (reprezentacja 1), a aktywnym wykorzystaniem tego rozpoznania (reprezentacja 2), które może okazać się nadmiarowe i nie do uniesienia dla jednostki. Z *hybris* obrazu wynika prawdopodobnie ikonoklazm jako teologiczny, a później filozoficzny problem obrazowania, ukazujący rozbieżne widzenie jego funkcji w etyce (dyskursu) i estetyce (dysponującej przedstawieniem). Teologiczny problem prezentowania *sacrum* odpowiada filozoficznemu problemowi obrazowania idei. Jest to problem transcendencji. Czy można zobrazować to, co jest „z natury” poza rzeczywistością (pojęcie), poza widzialnością (Bóg), poza rzeczą (*noumen*)? Ikonoklazm monoteizmu zostaje przewyższony w chrześcijaństwie (ale nie we wszystkich jego tradycjach, np. protestanci unikają obrazów) cielesną *hexis* Syna Bożego, którą można ukazać.

Według Plotyna, cnotą jest *hexis* duszy, nieobciążonej przyzwyczajeniami, niezależnej od cielesnych pożądań. Obraz wydaje się niezbędny w procesie przedstawienia pożądanej całości (duszy, cnoty, świata itd.), a nawet pierwszorzędny. Może jednak też stanowić mylący jego aspekt ze względu na specyficzną tożsamość tego, co przedstawione, w odniesieniu do „ja” widzącego/patrzącego. Obraz wydaje się nie podlegać montażowi, interpretacji, gdyż sprawia wrażenie gotowego, kompletnego, albo jest generatorem „luźnych” skojarzeń, zewnętrznych w stosunku do niego. Jego jedność między jednostkową *hexis* a nadmiarową *hybris* ratuje pojęcie „tożsamości hybrydowej”¹². Niestety, taka tożsamość narażona jest na „wybuchy” złego rozpoznania (*anagnorisis*, używając pojęć z Arystotelejskiej poetyki), gdzie *hybris* pojawia się jako początek katastrofy. *Hexis* Arystoteles ukazał jako szeroko rozumiany stan posiadania (dóbr, cnót) prowadzący do aktywności (konstytucji) obywatelskiej.

Baudrillard i inni antyesencjaliści będą interpretowali obraz poprzez ramę *hybris*, a esencjaliści – poprzez *hexis*. Jednak Baudrillardowi dominacja *hybris* nie pozwoli zbudować spójnego obrazu, a Latourowi tak. Bruno Latour, ignorując dychotomię podmiot – przedmiot, musi ująć również obraz jako sieć złożoną

¹² Najczęściej wykorzystywane jest to pojęcie w badaniach etnograficznych. „Hybrydowy model tożsamości” to np. narodowa tożsamość mieszkańców Bałkanów, którzy posiadają „zwielokrotnioną tożsamość (bałkańską, jugosłowiańską, serbską, chorwacką, bośniacką lub jeszcze inną, np. regionalną: dalmatyńską, wojwodińską, sławońską)”. Por. M. Koch, „My” i „oni”, „Swoj” i „obcy”. *Balkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej*, „Porównanie” 2009, t. 6, s. 81.

z relacji ludzi i nie-ludzi. Inspirując się semiotyką strukturalną Algirdasa Juliena Greimasa, zapożycza pojęcie „aktanta”, rozumianego jako „rodzaj bohatera, który w opowiadaniu ulega przemieszczeniom czy zmianom stanu, przechodząc przez serie prób (ang. *trials*)”¹³. I tak, element „ludzki” może być rozłożony na serie mediacji pomiędzy tym, co ludzkie i nieludzkie. Aktanty mogą stawiać opór innym elementom, ale też wzmacniać swoje działania przez wchodzenie w związki z innymi aktantami. Teoria Aktora-Sieci (ANT) definiuje aktorów przez aktanty – konkretne działania, wykonania (ang. *performances*). „To, co działa przeze mnie, jest także zaskoczane nowymi możliwościami zmiany, mutacji – pisze Latour. Nie ma też z góry ustalonych repertuarów możliwości działania”¹⁴. Ta performatywna teoria również obrazy (wszelakie) każe nam ujmować jako aktanty raczej niż odciski wcieleń (*hexis*), tych mamy w naszej wszechwidzialnej kulturze zbyt dużo. Natomiast obraz jako aktant rodzi przedstawienie.

Ironiczność obrazu

Przed złym rozpoznaniem obrazu ustrzec nas może odpowiedni do niego dystans (ironia). W obrazie dokonuje się utrwalenie jakiegoś zestawienia informacji. Dostrzeżenie sensowności tego zestawu często wymaga przyjęcia postawy dystansu. Ironia przybiera trzy główne postaci: ironia losu, języka i ironia jako postawa¹⁵, czyli dystans utrwalony, przekłada się on nie tylko na dystans przestrzenny, ale przede wszystkim czasowy, dotyczy zwłaszcza doświadczenia czasu związanego z *Kairos*, jest rozpoznaniem niewykorzystanej (przez innych) szansy. Możemy rozróżnić trzy aspekty czasu: *Aion* (los) – *Chronos* (język) – *Kairos* (postawa). „*Aion*, rozpostarty na linii prostej i będący pustą formą, stanowi czas wydarzeń-efektów”¹⁶ – napisze Deleuze, analizując modelowanie doświadczenia czasu w literaturze i w filozofii. „Wydarzenia” tam ukazane nie mają żadnego „teraz”, stanowią modele stanów rzeczy, „inkorporację w stany rzeczy”¹⁷.

Naprawdę przerażające w owym czystym wydarzeniu jest to, że wiecznie pozostaje ono czymś, co się dopiero wydarzy, a zarazem tym, co się właśnie wydarzyło, nigdy zaś czymś, co po prostu się wydarza. Owo x, którym przypuszczamy, że właśnie to

¹³ E. Bińczyk, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura” 2005, nr 10, s. 95, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/992/E.Bi%C5%84czyk,%20Antyesencjalizm%20i%20relacjonizm%20w%20programie%20badawczym%20B.%20Latoura.pdf?sequence=1> [30.01.2016].

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Por. A. Doda, *Ironia i ofiara*, Poznań 2008.

¹⁶ G. Deleuze, *Logika sensu*, Warszawa 2011, s. 97.

¹⁷ Tamże.

się zdarzyło, jest tematem „noweli”; podczas gdy x, które wiecznie ma się wydarzyć, stanowi przedmiot „baśni”. Wydarzenie w stanie czystym to nowela i baśń – nigdy jednak nie należy do aktualności. W tym właśnie sensie wydarzenia są znakami¹⁸.

Deleuze podkreśla, że tzw. terażniejszość nie jest sprzeczna z *Aionem*, tworzy „pewne byty rozumowe”, które można dzielić (np. na serie) i oglądać, analizować. Byty te pozwalają zrozumieć np. teorię wiecznego powrotu Nietzschego jako ironiczne przedstawienie losu, raczej eksponującego niż redukującego „punkty osobliwe każdego wydarzenia”, które „ulegają dystrybucji na tejże linii, zawsze odnosząc się jednak do punktu aleatorycznego, który dzieli je bezustannie i tym samym sprawia, że komunikują się ze sobą, rozprawdza je i rozprasza po całej linii”¹⁹. Wydarzenia są adekwatne do *Aiona* jako całości, stanowią wydarzenie samego *Aiona*, który jest bezcielesny i wszystkie wydarzenia takimi czyni, chociażby jako minione. Zdaniem Deleuze’a *Chronos* natomiast „wypełniają stany rzeczy i odmierzane przezeń ruchy przedmiotów”²⁰. *Aion* jest pustą formą czasu, a *Chronos* samą jego miarą, czasem dla nas jest *Kairos*.

Przedstawienie to opis/obraz wydarzenia/doświadczenia umożliwiający przemianę tegoż w strukturę „przeznaczenia”²¹ generującą sens mimo przypadkowości losu. *Aion* to „wsączający się i rozwidlający przypadek”²², dystrybuujący sens w przedstawieniu. Obraz może uwidocznić przedstawienie. Przywołując schemat taktyki Michela de Certeau, obraz uzupełniony o szczególne „cięcie czasu”, zanurzony na powrót w *Kairos* jakiegoś „teraz”, może stać się taktycznym narzędziem do odczytywania ogólnego sensu i upodmiotowienia go, upodmiotowienia jego działań (aktantów), aby indywidualna taktyka zamieniła się w widzialne przejście (obraz) od ilustracji (niewidzialnej, bazującej na opisie) do sfery objawienia sensu przedstawienia.

Poziome cięcia na schemacie Certeau, oznaczone przez niego jako „czas” i „przestrzeń”, ukazują przejście od niewidzialnego do widzialnego (czas), a potem od skutku taktyki, czyli pewnego zakończonego sukcesem działania, do uzmysłowienia sobie możliwości taktycznej w innej sytuacji (przestrzeń). Jakości te dotyczą szczególnego wyboru danych w danej sytuacji, takich, aby

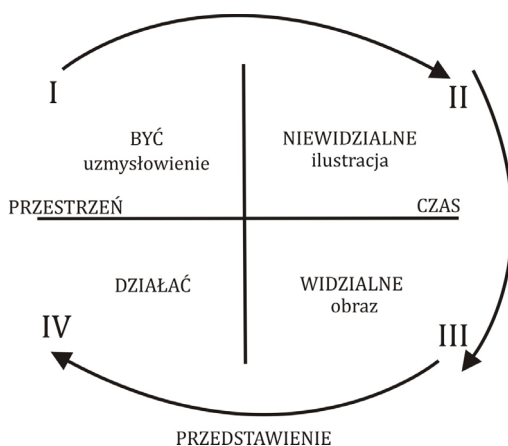
¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 98.

²⁰ Tamże.

²¹ Dlatego uważam, że tytuł książki Rancière’a *Le Destin des images* przetłumaczonej na język polski jako *Los obrazów* lepiej tłumaczyć jako *Przeznaczenie obrazów*. Rancière nadał książce tytuł w kategoriach celowości, teleologii, przeznaczenia raczej niż ślepego losu. Przeznaczeniem obrazów jest walka z przesądem zredukowanej do wizualności estetyki, mówiącej o zewnętrżności obrazu w stosunku do rzeczywistości.

²² G. Deleuze, *Logika sensu*, dz. cyt., s. 99.



Rys. 3. Model przedstawienia wpisany w schemat taktik Michela de Certeau

Źródło: opracowanie własne na podstawie: M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008, s. 85.

można sytuację zdekonstruować i przeformułować. W innym schemacie²³ Certeau w miejscu „widzialnego” pojawi się kategoria „mniej czasu”, obrazująca działanie taktyczne jako działanie w często drastycznie zredukowanym czasie. Cięcie czasu umożliwia więc szczególny wybór danych – nowy ich zestaw, który jednocześnie czyni je widzialnymi, czyni z nich obraz. Wybrany czas (działania) umożliwia stworzenie całościowego obrazu. Indywidualne taktyki wypływają ze świadomości ograniczeń dotyczących działania i poznania. Dlatego nawet kultura, jako pewna anonimowa całość działań, posługuje się taktykami, trwale przedstawia i zachowuje przedstawienia indywidualnych taktik. Certeau w *Heterologies: Discourse on the Other* stwierdza, że każdy kulturowy system definiuje formy konfrontacji ze śmiercią²⁴, jako końcem, gdzie spotyka się pojęcie końca (czasu) i jego figura (śmierć). Uprzywilejowanym medium tego radzenia sobie z czasem jest fotografia, tak jak ją opisuje Roland Barthes, zestawiając z teatrem, ponieważ „ich łącznikiem jest Śmierć”²⁵. Fotografia ma być przekazem bez kodu, czystą powierzchnią *Aion*, doświadczeniem zewnętrżności, a teatr przedstawieniem w realnym czasie, czystym czasem, doświadczeniem z wnętrza *Chronos*, które możemy uczynić naszym (*Kairos*). Media te świadomie udają rzeczywistość, ale jest to metaudawanie pozwalające dotrzeć do jądra rzeczywistości, do

²³ Schemat ten został zamieszczony w tej książce jako rys. 5 (w rozdziale IV: *Illusio* ilustracji – erystyka), s. 191.

²⁴ M. de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, Minneapolis 2000, s. 176.

²⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, ss. 54-55.

prawdy o niej. W fotografii łącznikiem między zabójczym spojrzeniem a palcem naciskającym „spust” migawki jest pragnienie zamordowania obrazu jako dokumentu, jako czegoś, na co nie mamy wpływu, co dzieje się bez nas, poza nami.

Obraz, jeśli jest oglądany z dystansem (odbiorca prezentuje postawę ironiczną: „wiem, że nic nie wiem”), odgrywa ważną rolę w procesie przedstawienia, umożliwia uchwycenie prawdy w prostej formie, operatywne osiągnięcie *Metis* (z grec. rada, przebiegłość), stanowiącej według Certeau zasadę współczesnej ekonomii i wolnego rynku: minimum wysiłku, maksimum efektu. Certeau przypomina też, że zasada ta odnosi się również do całej sfery przedstawienia. „Potęgowanie skutków przez zmniejszenie liczby środków z rozmaitych powodów stanowi regułę organizującą zarówno sztukę działania, jak i poetycką sztukę mówienia, malowania lub śpiewania”²⁶.

Metis stanowi według Certeau specyficznie używaną „pamięć”, pozwalającą skorzystać z indywidualnej „sposobności”. Zatem *Metis* to zdolność (*techné*) kumulowania doświadczeń. Bardziej liczy się wybór informacji (w ograniczonym czasie, ale też np. w ograniczonym ramy obrazie) niż rzeczywista sytuacja (przestrzeń, układ miejsc). *Metis* „(k)oncentruje największą ilość wiedzy w najmniejszej ilości czasu”²⁷. Pośrednicząc w „przekształceniach przestrzennych” wydarzeń, prowadzi do „twórczego zerwania” z utartym ich wykorzystywaniem w czasie, przekuwa bezosobowy czas (*Chronos*) w „korzystny moment” – *Kairos*.

Pytanie nasuwa się jedno: czy przypadkiem dziś nie mamy za dużo „pamięci” (w związku z możliwością zarchiwizowania każdej chwili, wydarzenia, słowa, obrazu), żeby móc wykorzystywać jej taktyczność, znajdować korzystne momenty? Największym dekonstruktorem historii, na nowo dystrybuującym przestrzeń archiwów, był Michel Foucault, który do historii podszedł ironicznie, wiążąc ją z dominującymi w danym czasie obrazami (szaleństwa, choroby, seksualności, śmierci itp.). Był on na pewno jednym z autorów akcentujących nieciągłość epistemologiczną, które to pojęcie

umożliwia docenienie znaczenia dyscyplinarnego charakteru wiedzy naukowej dla jej rozwoju, pozwala „ochronić nas przed redukcją historii nauki do pejzażu pozbawionego cech, „mapy bez konturu”. Dzięki niemu także rozumiemy charakter deformacji rozumienia procesu ortohistorycznego nauk, jaki płynie z podporządkowania jego modelu historii jednej dyscypliny. Deformacje te biorą się między innymi właśnie z niedocenia nieciągłości interdyscyplinarnych, a w konsekwencji z traktowania ideologii naukowych jako przynależnych do obszaru nauk, albo, co gorsza, z przyjmowania ich styczności z nauką za podstawę badań historycznych samej nauki. W rezultacie powstają fałszywe obrazy ciągłości

²⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, dz. cyt., s. 83.

²⁷ Tamże.

historycznych, w których można bez skrupułów historyka i epistemologa sięgać wstecz do mianowanych szybkim i nieostrożnym gestem „prekursorów”²⁸.

Nieciągłość epistemologiczna, zestawiona w ironicznym geście z ciągłością obrazu, pozwala współcześnie odnaleźć pragmatyczny wymiar *episteme*. Pozwala jednak też go zgubić, bo generuje „wpływy” po stronie „wolnych skojarzeń”, konotacji uruchamianych przez zawsze wspólny, bo poddany widzeniu w jakiejś wspólnotcie, obraz. Obraz musi być więc czymś więcej niż widzialną „całością” determinującą wybór powiązań między elementami. Musi być imperatywem.

Imperatyw obrazu („cięcie”)

Wybór obszaru wiedzy (obrazu tego obszaru), na którym badacz chce pracować, to za mało. Trzeba jeszcze umieć zbudować „siatkę wpływów”. Od lęku przed wpływem uwolniliśmy się zdaniem Pawła Bytniewskiego „w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku, przede wszystkim za sprawą Michela Foucaulta”²⁹, który dokonał oryginalnego przewrotu w myśleniu o „słowach i rzeczach”. Dlatego nie wiemy, gdzie teraz obraz przypisać – czy do słów, czy do rzeczy. Zdaniem Bytniewskiego Foucaulta charakteryzował wyjątkowo duży „epistemologiczny apetyt”³⁰, ulegał wielu wpływom, a mimo to zachował oryginalność poprzez dokonanie wielu „cięć” w obrębie swojej „archeologii wiedzy”.

„Cięcie” to nie tylko kategoria epistemologiczna. Może ono rozdzielać także formy myśli, jako kategorie twórczości, a także środowiska i pokolenia jako postaci kultur myślowych, podtrzymujących i przetwarzających pewne tradycje, odrzucających inne i ignorujących jeszcze inne. Od czasów Kartezjusza wiemy, że „cięcie” to na poły odwieczna pokusa dla myśli, by móc zdystansować się od swych poprzedników i swego otoczenia całkowicie i bez reszty, a na poły konkretnie, historycznie osadzona postawa intelektualna, którą motywuje nie tylko lęk przed wpływem, ale też apetyt na myśli, które w danym środowisku już krążą. Można tę pokusę i tę postawę odrzucić albo im ulec – chyba nie można nad nimi w pełni panować³¹.

Nieciągłość epistemologiczna jest więc charakterystyczna dla umysłów twórczych. Również dla autorytetów, które stanowią często inspirację dość chaotyczną, a z drugiej strony imperatywną. Lech Witkowski w artykule *Auto-*

²⁸ P. Bytniewski, *Trzy modele nieciągłego procesu historii nauk – Bachelard, Conguilhem, Foucault*, „Filozofia i nauka. Studia filozoficzne i interdyscyplinarne” 2015, tom 3, s. 255.

²⁹ P. Bytniewski, *Filozofia nauk, czyli epistemologiczne pożytki z historii poznania naukowego*, „Filozofia i nauka...”, dz. cyt., s. 114.

³⁰ Tamże, s. 116.

³¹ Tamże, ss. 116-117.

rytet i wartości ustóp podkreśla tę cechę autorytetu. Nie wystarczy, żeby autorytet pokazywał możliwości czy perspektywy wyborów, wiąże się on z poczuciem konieczności, z funkcją imperatywną kulturowej pamięci. Wpływ, jeżeli jest twórczym wpływem, zgodnie ze starożytnym pojęciem autorytetu (z łac. *autoritas* – powaga, znaczenie), ma określone kierunki, dominuje zwłaszcza jeden z nich, zakorzeniający „w dół”.

Witkowski wykreśla cztery kierunki podstawowe, wpisuje je w swoisty kwadrat (autorytetu). Zarazem tylko jeden z nich, najrzadziej kojarzony, jeśli w ogóle, nadaje się do wykorzystania w strategii budowania sensownej kulturowo perspektywy afirmacji autorytetu inaczej niż obiegowe skojarzenia, kierunek „w dół”. Pierwsze skojarzenie kierunku autorytetu to oczywiście droga „w górę”, odczytywana może być jako cel, ale również jako ciężar, presja lub nieprzekraczalny pułap. Drugi kierunek działa z tyłu, jako funkcja wzmacniająca, ale może to być wzmocnienie pozorne. W pozytywnym sensie można go odczytywać jako wsparcie, w negatywnym jako „czystą” władzę (czyli przemoc) oznak, insygniów, mundurów, które instytucjonalizują poglądy, traktując przekonania jako apriorycznie dane. Trzeci kierunek pochodzi od tego, co przed nami, a więc kojarzony jest z czymś nieodkrytym, z perspektywą myślenia. Wydaje się najbardziej obrazowy. Jego negatywną funkcją jest nadmiar wiedzy i widzialności, odniesień, treści. Czwarty kierunek prowadzi w dół. Jest on najmniej kojarzony z funkcją autorytetu. Gdy zostaje zaniedbany, z czasem niszczy każdy autorytet, który chciałby skorzystać z pozytywnych aspektów pozostałych kierunków, nie odnosząc się do tradycji. Ów kierunek ustanawia nie tylko relację z osobowym (skończonym) autorytetem, ale również z korzeniami, z których autorytet wyrasta. Witkowski nie ukrywa, że pomysł takiego usytuowania autorytetu, a zwłaszcza czwartego kierunku, to efekt wpływu lektury *Bycia i czasu*, gdzie Heidegger wyróżnia cztery sposoby pojmowania naszej „dziejowości” bycia³².

Obraz za sprawą widzialności koncentruje odbiorcę na tym doświadczeniu, wprowadza „cięcia” w wiedzę, wyznacza kierunki jej poszukiwań, ponieważ łapie w pułapkę nieoczywistości doświadczenia czasu najbardziej abstrakcyjny zmysł. Również w *Liście o humanizmie* Heidegger rozważa czworobok Ziemia-Niebo-Śmiertelni-Nieśmiertelni, a razem z nim problem transcendencji i jej rozumienia. Jest to obraz doskonałej harmonii pocięty na cztery obszary. Dasein lokuje się na przecięciach czworoboku, w którym zwierzę, człowiek i przejścia pomiędzy nimi stanowią znaczące relacje. Heidegger odmawia wpisania Dasein w któreś z tych pól, jako np. świadomego człowieka, istotę żywą. Człowiek to istota ludzka, coś więcej niż istota żywa, to istota, która „istoczy”³³.

³² Por. L. Witkowski, *Autorytet i wartości ustóp*, „ER(R)GO” 2013, nr 26(1).

³³ M. Heidegger, *Co zwie się myśleniem?*, Warszawa – Wrocław 2000.

Dasein to sposób rozumienia ciała i cielesności zakorzeniony w metafizycznej konceptualizacji zarówno materii ciała, jak i ducha, razem z duszą i umysłem. Ludzka cielesność musi być więc myślna zarówno z wnętrza, jak i w relacji do „tu-oto” Dasein³⁴. Dlatego podstawową reprezentacją Mistrza (autorytetu) jest jego obecność w każdym wymiarze, a nie wiedza. „Nie można powiedzieć, że przestrzenność człowieka dotyczy jedynie jego ciała”³⁵ czy konfliktu między ciałem a duchem, jak chciał Hegel, czy upadku ducha w ciało.

Fallen nie będzie już tym *Fallen* ducha w czas, ale ponizeniem, spadkiem i degradacją źródłowego uczasowienia do zniwelowanej, nieautentycznej i niewłaściwej czasowości, takiej, jaką przedstawia potoczna interpretacja kartezjano-heglizmu: jako *Vorhandenes*³⁶.

Vorhandenes, czyli po prostu istniejący człowiek, to duch wcielony. Problem przedstawienia to problem wcielenia. Chodzi głównie o wcielenie tego, co widziane, w to, co wypowiedane, komunikowane. Prawo obrazu przekłada się na prawo mowy, a potem pisma. Przeważnie po autorytetach pozostają pisma, z których trzeba umieć odtworzyć drogę: obraz (całościowa wizja) – mowa (nauczanie) – pismo (śląd, kod, dyskurs, wzór). Co nie znaczy, że obraz jest niedyskursywny. U Kanta Martin Heidegger wyróżni trzy rodzaje „obrazu”, jako:

bezpośredniego widoku bytu, obecnego jakoś odbicia widoku bytu i widoku czegoś w ogóle. Te znaczenia wyrażenia „obraz” nie są przy tym wyraźnie odróżniane, tak że jest nawet wątpliwe, czy wyliczone znaczenia i sposoby bycia obrazem wystarczą do wyświetlenia, co Kant rozważa pod nazwą „schematyzmu”³⁷.

Mamy więc widok tego, co obecne, odtwarzający widok tego, co nieobecne i widok-pierwowzór. Widoki mają służyć uzmysłowieniu pojęć. Uzmysłowienie nie może jednak oznaczać tworzenia sobie bezpośredniego (naocznego) widoku pojęcia. Pojęcie jako wyobrażenie tego, co ogólne, nie daje się przedstawić w naoczności. Na przykład widok domu pokazuje, „jak” wygląda dom w ogóle, nie tylko ten konkretny dom. Owo „jak” to empiryczna możliwość wyglądu³⁸, jak nazwie ją Kant, która jednocześnie daje pojęcie (np. „domu”), „pojęciowe wyobrażenie”. Jak twierdzi Heidegger interpretujący Kanta:

Jeśli pojęcie jest w ogóle tym, co służy za prawidło, to pojęciowe wyobrażenie zwie się nadawaniem już z góry charakteru prawidła możliwemu tworzeniu widoku –

³⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, Warszawa 2004.

³⁵ J. Derrida, *O duchu. Heidegger i pytanie*, Warszawa 2005, s. 34.

³⁶ Tamże, s. 37.

³⁷ M. Heidegger, *Kant a problem metafizyki*, Warszawa 1989, s. 105.

³⁸ Tamże, s. 107.

a mianowicie normowaniem tego tworzenia. Takie wyobrażanie jest wówczas w sposób strukturalnie konieczny odniesione do możliwego widoku, a stąd jest samo w sobie swoistym rodzajem uzmysłowienia³⁹

Kant próbuje zredukować obraz do widoku lecz mu się to nie udaje, pojawia się bowiem „cięcie” prawidła, które pozwala z kolei ująć widok-obraz pojęciowo i ponownie go niejako wytwarza jako dostępny dla rozumu. Odbywa się to na różne sposoby, stąd pojawiają się różne formy czy stadia obrazu.

Stadia obrazu

„Tak oto w empirycznym widoku ujawnia się właśnie norma – poprzez właściwy jej sposób porządkowania”⁴⁰. Pojęciowa jedność jest tylko porządkująca i stąd wynika to, że ginie zupełnie z pola widzenia, podkreśla Heidegger, ale „w ten sposób właśnie jest na pierwszym planie jako jedność normująca”⁴¹.

Wyobrażanie owego „jak” normowania, niezwiązane z „obrazowaniem” uzmysłowienia, czyli z uzyskiwaniem obrazu, to Kantowskie znaczenie „schematyzmu” wyobraźni. Schemat ma swoją własną istotę. „Nie jest on ani tylko prostym widokiem (»obrazem« w pierwszym znaczeniu), ani odbiciem (»obrazem« w drugim znaczeniu). Można by go więc nazwać obrazem schematycznym”⁴². „Kształtowanie schematu jest uzmysławianiem pojęć”⁴³. Kant strukturyzuje działanie wyobraźni poruszającej się między obrazem a pojęciem w czasach, gdy nie ma jeszcze teoretycznie sformułowanych założeń strukturalizmu. W *Krytyce władzy sądszenia* przedstawia ramy doświadczenia zmysłowego. Naoczność (*Anschauung/ Apperzeption*) jest strukturą poznawczą łączącą zmysłowość z rzeczywistością, w niej poznanie odnosi się do przedmiotu bezpośrednio (ujęte w ramy czystych form naoczności: czasu i przestrzeni). Przedstawienie związane jest zatem z formą doświadczenia, nie ma czystych podmiotowych form doświadczenia, nie ma też czysto pojęciowego czy czysto naocznego poznania. Stąd w Rancièrè’owskiej interpretacji Kanta otrzymujemy cztery szczególne formy wiązania podmiotu z przedmiotem w widzialności, stadia obrazu: świadectwo, obecność, fetysz, figurę. Na każdym poziomie działa inna strategia – inny rodzaj *technè*.

Świadectwo to obraz nagi, obcość rzeczy niedostępnej pojęciu, coś, co skłania nas do zaufania zmysłowemu oglądowi opartemu na czystych for-

³⁹ Tamże, s. 108.

⁴⁰ Tamże, s. 109.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 110.

⁴³ Tamże.

mach naoczności. Obraz ostensywny jest zawsze całościowy, pod warunkiem oddzielenia go od pojęć, które natychmiast rozbijają doświadczenie spójności przedstawienia. Obraz metamorficzny jest najmocniej opracowaną formą przedstawienia, dzięki figuracji (odróżnieniu figury od tła) trwale hierarchizuje elementy wiedzy, co umożliwia ich osobne opracowywanie bez naruszania całości. Na tym poziomie z reguły porusza się refleksja o obrazie, ale zatrzymuje się na badaniu reguł podobieństwa.

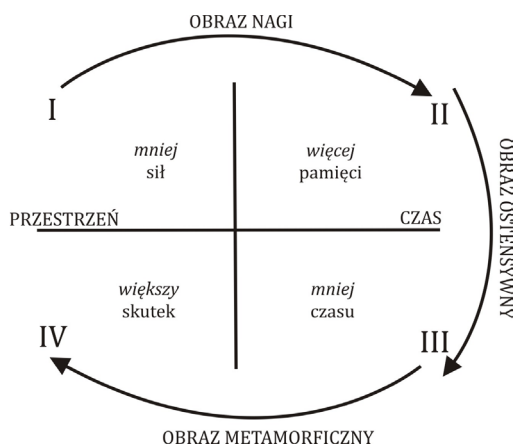
W obrazie nagim chodzi o świadectwo (to np. fotografia zwana przez Barthes'a w *Świetle obrazu* – „jednolitą”, działająca często poprzez szok), pewną „surowość” tego, co przedstawione. Tu mamy różnego rodzaju dokumenty, rozważania o prawdzie, relacji między spojrzeniem a widzeniem, o adekwatności obrazu do rzeczywistości. Obraz ostensywny uruchamia pojęcie konceptualizmu czy ikony, surowość staje się jego istotą. Ostensywność to poziom dowodu, trwałego powiązania danych z widzialnym. Przeważnie ostensywność wyraża się w skrótach (ponieważ obserwacja w swojej totalności nie jest możliwa). Obraz metamorficzny to ostatni etap obrazowania, gra podobieństwem, włącza się tu postulat nieoznaczoności (nie możemy jednocześnie badać obrazu i jego interpretacji). Na tym poziomie gry pojawia się niebezpieczeństwo interpretacji wykraczającej poza materiał dostępny widzeniu, poza obraz, poza sztukę, dochodzące aż do obojętności na adekwatność sądu i rzeczy⁴⁴, czyli tu istnieje przede wszystkim niebezpieczna możliwość rozejścia się sądów rozumu i sądów smaku.

Nowożytna koncepcja obrazu to koncepcja obrazu neutralnego i przejrzystego. Na gruncie takiej koncepcji obrazowości możliwe stało się ukształtowanie nowoczesnej estetyki traktującej sztukę w sposób autonomiczny jako celowość bez celu. My, współcześni, próbujemy wrócić do przed-nowożytnego rozumienia obrazu. Stąd „magia zwrotów”. Wszystkie wydają się mieć w tle refleksję nad obrazem jako dostępną całością wiedzy.

Podczas gdy początkowo mieliśmy do czynienia jedynie ze „zwrotem lingwistycznym”, obecnie pojawiają się zarówno bezpośrednio po sobie, jak i obok siebie: zwrot praktyczny, eksperymentalny, dyskursywny, relatywistyczny, reprezentacyjny, cielesny, piktorialny i kulturowy. Choć większość z wymienionych powyżej zwrotów nie jest przedmiotem koncepcji ogólnej nauki o obrazie, to wspomnienie o nich jest ważne dla zrozumienia, że zarówno „zwrot lingwistyczny”, jak i „zwrot piktorialny” (który uzyskał specyficzne znaczenie jako „zwrot ikoniczny”) – z racji rozumienia ich w ramach teorii obrazu jako opozycji – przede wszystkim nie są niczym więcej niż przyporządkowaniami pozycji w obrębie dynamicznego procesu [rozwoju] wiedzy. W tym procesie jedna pozycja nie zostaje tak po prostu zastąpiona inną⁴⁵.

⁴⁴ J. Rancière, *Le destin des images*, Paris 2003, ss. 31-37.

⁴⁵ G. Werner, *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo*, <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/gabriele-werner-obrazcialo/> [17.11.2015].



Rys. 4. Stadia (fazy) obrazu wymienione przez Jacques'a Rancière'a, naniesione na schemat taktyk Michela de Certeau

Źródło: opracowanie własne na podstawie Rancière'a i Certeau.

Gabriele Werner stwierdza, że odkąd Gottfried Boehm ustanowił pojęcie obrazu, „które za punkt wyjścia przyjmuje różnicę między przedstawieniem i przedstawionym”⁴⁶, formuła „zwrotu ikonicznego” jest wykładana przeciwko ikonologii rozumianej jako wyraz ikonoklazmu, czyli przeciw „nauce o obrazie” traktującej go jako rzecz poddaną po prostu widzeniu, zależną i wtórną w stosunku do pisma.

Współczesny ikonoklazm

Współczesny ikonoklazm ma zupełnie inne oblicze niż starożytny, związany ze sporami w obrębie religii monoteistycznych, odniesiony do teologii. Współczesny ikonoklazm odnosi się do sporów na temat zależności przedstawienia od rzeczywistości, *stricte* filozoficznych, zwłaszcza tych po „zwrocie lingwistycznym”. Dwie koncepcje filozoficzne, najpełniej utożsamiające nowożytność z szeroko pojętą reprezentacją i ikonoklazmem, to koncepcje Heideggera i Foucaulta, które podsumowuje na tym gruncie Andrzej Zawadzki. Według Heideggera świat w nowożytności to obraz i przedstawienie jednocześnie („światoobraz”). To istota redukcji bycia do bytu, czyli nihilizm prowadzący do ekspansji „pustych” obrazów, symulakrów. Zdaniem Foucaulta natomiast język traci podobieństwo i pokrewieństwo z rzeczami, wycofuje się z bytu i bytów,

⁴⁶ Tamże.

staje naprzeciwko świata jako przezroczysty, porządkujący znak. Na to wszystko nakłada się nowoczesny fenomen sztuki. „Ontologiczną dewaloryzację” obrazu rozpoczyna proces przemieszczenia się teorii obrazowości z dyskursu teologicznego do dyskursu artystycznego⁴⁷.

Zawadzki, stwierdzając, że filozofia zawsze miała kłopot z obrazem, dokonuje rozróżnienia obrazu i śladu i według tych kategorii dzieli filozofów. Ci, których bardziej interesuje obraz, to między innymi wymienieni przez Zawadzkiego Jean-Luc Marion i Georges Didi-Huberman. Próbują oni „ocalić obraz zarówno przed współczesnymi odmianami idolatrii, czyli przed zamknięciem w estetycznej immanencji i stoczeniem się w pozór, symulakrum, jak i przed współczesnymi postaciami ikonoklazmu”⁴⁸. Druga kategoria to ci, którzy wywyższają ślad, to między innymi Martin Heidegger, Emmanuel Levinas, Zygmunt Freud, Jacques Derrida. Są to najradykałniejsi krytycy pojęcia przedstawienia – „i to ich właśnie nazwałbym chętnie współczesnymi ikonoklastami”⁴⁹, napisze Zawadzki, wybierającymi ślad przeciw obrazowi. Ci pierwsi włączają obraz w myślenie filozoficzne.

Gdyby Heidegger mógł odpowiedzieć Zawadzkiemu na zarzut ikonoklazmu, może wskazałby autorowi *Obrazu i śladu*, że reprezentuje myślenie oparte na dychotomii zawartej w średniowiecznym światobrazie, *sacrum i profanum*. Odkąd jednak sfera *sacrum* uległa uprywatnieniu, a obraz stał się przedmiotem, ujmowanie go w kategoriach śladu nie musi umniejszać jego wartości poznawczej. Może właśnie te śladowe ilości wiedzy (Derridowskie *la trace* to nie tylko ślad, oznaka, znamię, pozór – *la marque, le stigmat, l'apparence*, lecz przede wszystkim znikoma ilość czegoś) ratują obraz przed współczesnymi mechanizmami fetyszyzacji, w postaci nieruchomych światobrazów w miejsce przedstawień.

W dzisiejszej epoce „światobrazu”, jak ją nazywa Heidegger, spotyka się wizualność (czy może bardziej współcześnie – audiowizualność) z antropologią. Pojmujemy rzeczywistość zupełnie inaczej niż wtedy, gdy antropologia była zaledwie „ludzką miarą” (np. w renesansie). Dziś antropologia czyni z człowieka obraz-odniesienie wszystkich rzeczy, „światobraz”. Pozwala jej na to nauka, która osiągnęła swój kres w technice maszynowej, gdzie liczy się tylko rygor i procedura, a nie odkrycie jakichś rejonów niewiedzy, pozwala na to sztuka zamieniona w estetykę, i teologia jako nauka o najwyższym wcieleniu antropologii – Człowieku pisanym wielką literą.

„Przedstawianie” (ale jako *repraesentatio*) to główna cecha nowożytności. Człowiek nowożytny „czyni z siebie scenę, na której byt musi odtąd przed-

⁴⁷ A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, Kraków 2014, ss. 125-126.

⁴⁸ Tamże, s. 43.

⁴⁹ Tamże.

-stawiać się, prezentować, być obrazem”⁵⁰. Również „świat pojmowany jako obraz”⁵¹, dorównuje abstrakcyjnemu Człowiekowi, już nie podmiotowi wiedzy, lecz nadreprezentatywnemu punktowi odniesienia.

Heidegger sugeruje, że nie można już dziś dokonywać zestawienia obrazów z różnych epok, bo biorąc jakiś „obraz”, bierzemy również wszystko, co go otacza, czyli „światoobraz”. Poza rozróżnieniem na współczesnych ikonoklastów i ikonofili (z imienia i nazwiska), refleksja Zawadzkiego nad widzialnością obrazu i śladu jest bardzo cenna. Ponowoczesna estetyzacja, w rozumieniu Zawadzkiego, przekształcająca rzeczywistość w obrazy „słabe”, obrazy przejrzyste, pozbawione głębi niewidzialnego, prowadzi do „nihilizmu rozumianego jako dominacja powierzchni, iluzji, pozoru, pełnej widzialności czy wreszcie – »aisthetyczności«, czyli zmysłowości uwolnionych od prawdy, głębi, referencji”⁵². Jest to etap, który opisał Heidegger w *Czasie swiatioobrazu*, jego początkiem jest filozofia Kartezjusza. Zdaniem Zawadzkiego, świat zredukowany do obrazu kończy się idolatrią, prowadzi do niego „czterocłonowe równanie: nihilizm – symulakryzacja – estetyzacja – idolatria”⁵³.

Idolatria to realne niebezpieczeństwo bałwochwalstwa pod wpływem obrazów, a mówiąc językiem współczesnym ze sfery *profanum*, niebezpieczeństwo fetysyzmu, gdzie przez zamianę obrazów w obiekty dostajemy się całkowicie pod wpływ medium przekazu, które dominuje nad znaczeniem. Całość dominuje nad zawsze fragmentarycznym sensem. Metafizyka obecności zostaje przytwardzona do swojego śladu (*la trace*). Homeopatyczna ilość widzialności czasami decyduje o zwrotach myślowych, których dokonują całe społeczności.

Zawadzki przywołuje esej Bruno Latoura *What is iconoclasm?*, w którym autor odróżnia ikonoklazm jako zjawisko historyczne, polegające na destrukcji obrazów, od współczesnego *iconoclasmu* – zderzenia lub konfliktu obrazów, gdzie destrukcja przeplata się z konstruktywnością⁵⁴. *Iconoclasm* nie dotyczy *sacrum*, lecz raczej życia społecznego zapośredniczonego medialnie. Na każdym poziomie wymiany informacji charakteryzuje go *double bind* – powszechny dylemat komunikacyjny wynikający z niemożności rozróżnienia kontekstów. Zawsze istnieje możliwość dopisania kontekstu. Pojęcie Gregory’ego Batesona, związane ze społeczną teorią schizofrenii, zyskuje więc dziś szersze znaczenie. Mówi o tym, że każde wyjście w sytuacji komunikacyjnej jest jednocześnie praw-

⁵⁰ M. Heidegger, *Czas swiatioobrazu*, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 144.

⁵¹ Tamże, s. 142.

⁵² A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, dz. cyt., s. 36.

⁵³ Tamże, s. 39.

⁵⁴ B. Latour, *What is iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?*, w: *Iconoclasm, Beyond the Image – Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge, MA 2002, ss. 16-17.

dziwe i fałszywe. Uwikłanie w komunikację *double bind* przybiera dziś charakter wielopoziomowej niespójności w postaci podwojonego podwójnego wiązania (*meta – double – bind*). Latour podaje przykład niszczenia np. flagi narodowej, które powoduje, że jej niewielkie dotąd znaczenie w codzienności życia społecznego nagle zaczyna rosnąć. Wskutek zagrożenia poczucia wspólnoty takie działania wywołuje niezwykle silne reakcje obronne. Ten ikonoklastyczny gest „utwierdza więc, paradoksalnie, moc przedstawienia”⁵⁵. Przykład przeciwny – niszczenia dla zachowania obrazu – reprezentuje muzealnik wyrrywający dzieło sztuki z jego naturalnego kontekstu, a więc niszcząc oryginalny sens dzieła.

Bruno Latour proponuje przeformułować płaszczyznę sporu o obrazy z opozycji świat obrazów (zapośredniczeń) – świat bez obrazów, na wybór między obrazem „zamrożonym” (przedstawieniem bądź religijnym, bądź naukowym czy artystycznym) a „kaskadą” obrazów, czyli między relacją obraz – nieosiągalny prototyp a relacją obraz – inne obrazy⁵⁶. Między – w kategoriach Georgesa Didi-Hubermana – „obrazem zamkniętym”, obiektywnym, próbującym wchłonąć swój desygnat, a obrazami eksponującymi odmienną od oryginału.

Obraz nagi staje się często „obrazem zamrożonym” w swojej oryginalności względem rzeczywistości, jaką ukazuje. Obraz ostensywny ma szansę wyprowadzić to, co przedstawione, z fazy „zamknięcia” w sferę „medialności”, tak jak ją rozumie Wolfgang Iser, wskazując *Teorię estetyczną* Adorna i niewspółmierność różnych rodzajów dyskursu u Lyotarda. Medialność dotyczy niewspółmierności sztuki i filozofii, które mediuje ze sobą za pomocą przedstawienia. Zmienił się nie tylko status dzieła sztuki (np. obrazu), ale całej filozofii, która „wypuściła z rąk” estetykę, a ta poddała się prawom rynku, zamiast odnieść się do postępującej negatywnej, powszechnej dziś estetyzacji⁵⁷.

Faza obrazu zwana obrazem metamorficznym, włączając obraz we własną interpretację, tworzy przedstawienie, wyprowadzające to, co przedstawione, poza kontekst. Tworzy kontekst ponadczasowy (autoteliczny dyskurs). Sytuacja w tej fazie przedstawia się tak, jak w obrazie *Las Meninas* analizowanym przez Michela Foucaulta:

Widowisko, które malarz obserwuje, jest więc podwójnie niedostępne widzeniu: ponieważ nie jest przedstawione w obszarze obrazu i ponieważ znajduje się w ślepych punkcie, w tej zasadniczej kryjówce, w której dla nas samych kryje się nasze spojrzenie w chwili, gdy patrzymy⁵⁸.

⁵⁵ Tamże, s. 26.

⁵⁶ Tamże, ss. 23-33.

⁵⁷ Por. K. Kasia, *O kulturę ślepej plamki. Wolfgang Iser – Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, http://www.laznia.pl/uploaded/_user/czytelnia/teksty_archiwalne/_ksiazki/o_kulturze_slepej_plamki.pdf [17.11.2015].

⁵⁸ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2006, ss. 17–18.

Ta przedstawieniowa faza uczy patrzeć, a nie omawiać to, co widziane, co powszechnie dostępne widzeniu. Mówiąc prościej, punkt widzenia filozofii, częściowo na skutek analizy nie samych obrazów, lecz ich odbioru, zmienił się. A może należałoby powiedzieć, że przestał być punktowy?

Nowe filozoficzne opisy rzeczywistości wymagają zdecydowanej korekty filozofii tradycyjnej. W obliczu mediów uznano po raz pierwszy fundamentalne wewnętrz-filozoficzne znaczenie medialności, przez co uwolniono filozofię od jednego z jej najstarszych błędów. Tradycyjna filozofia uważała się bowiem za całkowicie wolną od oddziaływania zastosowanych mediów – czy to w formie ustnej, czy pisemnej – na myślenie. Sens miał istnieć w stanie pierwotnym bez mediów i dopiero później wskutek przejścia przez media poddawać się rozpowszechnianiu i wyobcowaniu – tak sądzono od Platona do Hegla i jeszcze wiele później. Od połowy lat sześćdziesiątych odnoszące się do mediów powiedzenie Marshalla McLuhana, że środek jest przekazem, stało się płodne w odniesieniu do filozofii⁵⁹.

Estetyka jako nauka o zmysłowości powinna według Wolfganga Welscha umożliwiać zerwanie z procesem estetyzacji rzeczywistości, odrealnienia wytwarzania, również wiedzy. Musimy jej tylko przywrócić refleksję o medium, którą zaniedbała, koncentrując się na rewolucji pisma.

Wiedza dzisiaj jest za bardzo opisana, w tym znaczeniu – obrazowa, zamknięta w wyraźnych ramach, możliwa do zredukowania do postaci „pigulki”, zapośredniczona przez modelowanie cyfrowe. Kompetencja estetyczna człowieka, który każde swoje działanie przedstawia jako problematykę *lifestyle'u* (styl życia dotyczy nie tylko gwiazd i celebrytów, ale również naukowców i innych zawodów związanych kiedyś z kategorią „powołania”) rekompensuje utratę standardów moralnych, napisze autor *Estetyki poza estetyką*. Estetyzacja to traktowanie rzeczywistości jako czegoś wytworzonego, podatnego na indywidualne modelowanie, bez odniesienia do ostateczności. Rzeczywistość nie jest dana, ale też nie jest konstruowana przez jakąś wspólnotę działań. Staje się, owszem, „przedmiotem zabiegów konstrukcyjnych”⁶⁰, ale raczej jest to ostatecznie zamrożony w swojej oryginalności obraz. Niewiele da się w nim nowego zrobić, niewiele da się odkryć. Pojęcie modelu nie działa tu tak jak powinno, nie namawia nikogo do podjęcia formy, do pracy nad nią, jak w idiolekcie opisywanym przez Eco. Wszelka niejasność w pracy pojęcia jest tu redukowana, zamiast prowadzić do samozwrotnego przetworzenia modelu.

⁵⁹ W. Welsh, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, Poznań 1998, s. 177.

⁶⁰ K. Kasia, *Okulturę ślepej plamki...*, dz. cyt.

Poetyka a taktyka obrazu

Podsumowując refleksję nad współczesną kondycją obrazu, Zawadzki stwierdza, że ramą dla współczesnych debat dotyczących obrazowości nie jest już obraz – symbol czy obraz i słowo, lecz raczej ślad. W parach podanych przez Zawadzkiego wygrywa drugi człon: obraz – ślad, *eikon* – *typos*, *imago* – *vestigium*⁶¹. *Eikon* i *typos* to dwa określenia obrazu, lecz *typos* bardziej koncentruje nas na funkcji odcisku, wzoru, pozwala przejść od obrazu (*eikon*, *imago*) do przedstawienia (modelu), które kultura przechowuje często jako pozostałość (*vestigium*) ważnych punktów, jako coś, co można rozwijać, jak *pathos*, który czeka na właściwy moment (*Kairos*), aby nie rozwinąć się w sposób patologiczny.

Rancière wyróżnia jeszcze dodatkowo trzy porządki identyfikacyjne widzenia – porządek obrazów, przedstawieniowy i estetyczny. Wszystkie są ważne, ale mają swoje niedostatki. Najtrudniej nam wrócić dziś do porządku obrazów, gdy podchodziliśmy do nich w sposób nieuprzedzony, niewinny. Porządek przedstawieniowy rozwija zasadę *mimesis* – przedstawienia nie tyle prawdziwego, ile możliwego. Faza ta wzmacnia pozycję sztuki w ogólności, ale osłabia kryterium wiarygodności obrazu i konkretność pojedynczego dzieła. Wyjście z tej fazy wymaga rewolucji estetycznej, aby przejść do autoekspresji porządku estetycznego wyzwalamy heterogeniczne siły, gdzie wiedza współpracuje z niewiedzą, *logos* z *pathosem*. Jest to jednak praca produkująca *typos*, modele niedokładne, oparte na błędach, lecz tylko to modelowe (niedokładne) przedstawienie pozwala uciec przed *fatum logosu* (wiedzą generowaną w bezwydarzeniowym *Aion*). Porządek estetyczny przestaje w którymś momencie doceniać specyfikę sztuki, liczy się w nim przede wszystkim ontologiczna wiarygodność i stosunek do modelu (tradycja platońska). W ten sposób wracamy do porządku obrazów, ale nie jako niewinni odbiorcy. Jest to powrót sztuczny, symulowany, spowodowany tęsknotą za obrazem, każe nam podchodzić do niego, jakbyśmy nie przeszli kolejnych faz widzenia.

Arystoteles w *Poetyce* wylicza podstawowe składniki opowieści. *Pathos* to tragiczne, „pierwsze” wydarzenie ukazujące działanie *fatum*. Rozpoznanie (*anagnorisis*) jest wtórne w stosunku do *pathosu*. Potem następują inne wydarzenia opisywane szeregiem kategorii wynikających ze stopnia rozpoznania *pathosu*. Perypetia to odwrócenie biegu zdarzeń. Katastrofa to klęska głównego bohatera, przeważnie związana z wymierzeniem kary przez bogów. *Hybris* to wydarzenie prowadzące do katastrofy, związane z przekroczeniem ludzkiej miary w osądzaniu sytuacji, naznaczone winą (*hamartia*). I w końcu, odpowiedzialną na *pathos*

⁶¹ A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, dz. cyt., s. 42.

jest tragiczna ironia, o którą upomniała się nowożytność (poczynając od myśli egzystencjalnej Blaise'a Pascala) i współczesność (na teorii literatury kończąc), czyli świadomość fikcji jako przeciwieństwa między świadomością bohatera a przedstawioną sytuacją. Świadomość fikcji to nie tyle wycucie umowności, konwencji czy stylu, ile raczej umiejętność modelowania świadomości za pomocą przedstawienia (*katharsis*)⁶², o co najgłośniej w nowożytności upominał się Fryderyk Nietzsche.

Michel Foucault, kontynuując myśl Nietzschego, a skupiając się na archiwach, tworzy obraz świata bez możliwości ucieczki przed systemem. Władza pisma (podstawowa technika kultury, z niej wywodzą się wszystkie inne techniki) to przede wszystkim dystans do zajmowanego miejsca związanego z działaniem. Sam dystans jest neutralny, a nawet pozytywny. Staje się niebezpieczny, gdy utrwała „fałszywą pozycję” („zapisaną w ciele”), np. widza, naukowca, prawnika. Gdy stanowi instrukcję dla podmiotu w danej aktywności. Odkąd istnieje ekonomia pisma, a „narzędzia (np. litery) tworzą serię przedmiotów”, można właściwie wytłumaczyć wszystkie działania, każde narzędzie (jeśli tylko posiada instrukcję obsługi, a wszystko dziś ją posiada) staje się sensowne, potrzebne, uprawomocnione⁶³. Ostatecznym tekstem ucieleśniającym pismo jest tekst prawa⁶⁴.

Foucault znajduje w historii myśli tajemnicze punkty, gdzie pewne idee są instytucjonalizowane. Są to miejsca otwierające pola wszechwładnym strategiom, np. widzialność choroby w połączeniu z instytucją kliniki blokuje możliwość indywidualnego traktowania choroby, nadania jej innego znaczenia niż ściśle określonego przez paradygmaty i procedury medyczne. Certeau pokazuje, że Foucault dokonuje pracy po stronie pojęcia. Jest to wielka, filozoficzna praca, słabo jednak wykorzystująca moment *anagnorisis* jako możliwość taktycznego ruchu przeciwko systemom. Po lekturze Foucaulta pozostajemy z fetyszami, nadmiarowymi obrazami władzy, seksualności, szaleństwa, choroby, porządku itd. Taktyki nie tylko wydają się tu nieskuteczne, lecz nawet niemożliwe do zaistnienia. Nadmiar widzialności paraliżuje zdolność taktycznego działania.

Skomplikowane relacje między pojęciem a naocznością ukazuje już Arystoteles w *Poetyce*. Zwłaszcza tragedia jest zapisem procesu poznania, który nie osiąga swojego celu.

⁶² Por. Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983.

⁶³ M. de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, transl. B. Massumi, Minneapolis 2000, s. 142.

⁶⁴ Tamże, ss. 142-143.

Tab. 2. Kantowskie formy zmysłowości, składniki opowieści Arystotelesa i rodzaje obrazu według Rancière'a w schemacie przedstawienia

„Cięcia”	Pojęcie	Naoczność (<i>Anschauung</i> / <i>Apperzeption</i>)
Czas	PATHOS (FATUM) OBRAZ NAGI – świadectwo	ANAGNORISIS OBRAZ OSTENSYWNY
Przestrzeń	HYBRIS Fetysz	IRONIA OBRAZ METAMORFICZNY

Źródło: opracowanie własne.

Przedstawienie można ulokować na skrzyżowaniu przestrzeni z naocznością, gdy zyskujemy nie tylko wiedzę, ale i właściwe w stosunku do niej miejsce. Przedstawienie znajduje się więc w miejscu ironii jako właściwego dystansu do tego, co widziane i wiedziane, oraz obrazu metamorficznego, który hierarchizuje elementy wiedzy. To w tym miejscu dokonuje się Kartezjańska unifikacja pola poznawczego, a potem jego Kantowskie rozbicie na empiryczność i jej transcendentalne ugruntowanie⁶⁵ – twierdzi Foucault. Owo rozbicie ma swoje strony pozytywne i negatywne. Do pozytywnych należy refleksja nad podmiotem podejmowana nie tylko w filozofii, ale również w naukach empirycznych, których odkrycia zyskują wymiar filozoficzny, negatywne aspekty to wyodrębnienie domeny czystych form poznania, na których próbuje się zbudować czystą naukę⁶⁶. Ironia jest tu czymś niepożądanym, podobnie jak przedstawienie zredukowane do obrazu podejmującego temat podobieństwa co najwyżej, ale już nie adekwatności do rzeczywistości. Nowoczesna refleksja nad obrazem, nad generowanym przez niego przedstawieniem, wydaje się niemożliwa. Jak pisze Hans-Georg Gadamer, odwołując się do pojęcia wspólnych treści obrazowych:

Nie można już obrazu kubistycznego czy też nieprzedmiotowego malarstwa ogarnąć *uno intuitu*, spojrzeniem jedynie odbiorczym. Tu potrzebna jest szczególna aktywność własna: trzeba własną pracą zsyntetyzować różne cięcia, których zarys pojawia się na płótnie, aby na koniec odbiorca był równie przejęty i zbudowany głęboką harmonią i trafnością stworzonego dzieła, jak się to niegdyś bezspornie działo dzięki wspólnym treściom obrazowym⁶⁷.

Estetyka ma je nam udostępniać, ale odkąd istnieje estetyka, jako osobna dziedzina filozofii, widz/odbiorca zostaje radykalnie oddzielony od artysty/twórcy. Żeby zrozumieć dzieło, potrzebuje edukacji, tłumacza, porównań

⁶⁵ M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*, dz. cyt., s. 224.

⁶⁶ Tamże, s. 225.

⁶⁷ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993, s. 10.

z innymi dziełami, zrozumienia tła epoki itd. Aktywność dzieła, jego siła oddziaływania (zwana przez Rolanda Barthes'a „siłą przedstawienia”⁶⁸) zostaje zaprzepaszczone w zawitych tłumaczeniach.

Obraz – zdarzenie

Statyczne pojmowanie obrazu nie pozwala wydobyć z niego elementu przedstawieniowego i performatywnego. Pozytywną jedność przedstawienia, które jest w stanie skupić interesowność doświadczenia, Rancière wyraża starożytną kategorią *pathos*. Dawniej kategoria ta mówiła o impulsie do działania, dziś przestała się wpisywać w starożytną triadę: *etos* – *pathos* – *logos*, odpowiadającą kolejności doświadczenia świata: norma – dyskurs – przedstawienie, czyli: ja – uczucie, stosunek do innego – słowo (jako przedstawienie w ramie przedstawienia, wcielone słowo). *Pathos* jako najbardziej dyskursywna postać doświadczenia, utożsamiony został z powierzchowną stroną sztuki, a później estetyki. W *L'inconscient esthétique*, Rancière opisuje *pathos* jako rodzaj wiedzy, rozpoznanie tragiczności wynikającej z przenikania się wiedzy i nie-wiedzy, wymagający aktu woli, który jest pozytywnym zniesieniem tragicznego pierwszego wydarzenia (*pathos*)⁶⁹.

Nową miarę przedstawienia Rancière nazywa „zdaniem-obrazem” (*la phrase-image*)⁷⁰. Podważa ona zarówno logikę realności, jak i pozor, stanowi jedność dwóch funkcji, ich zestawienie – parataksę. Przywraca relację między widocznością i znaczeniem. Na powrót przywraca wymiar dyskursywny słowu i obrazowy przedstawieniu upadającemu albo w *simulacrum*, albo w historię.

W przedstawieniu nie tworzymy pozornych realności, lecz uczestniczymy w rzeczywistym świecie, dajemy świadectwo tego udziału. Jego istotą jest oscylujący ruch dystansowania się wobec siebie i odzyskiwania siebie poprzez przedstawianie, jest nią wytwarzana przez przedstawienie przestrzeń, którą nazywam przestrzenią „pomiędzy” – pisze Iwona Lorenc⁷¹.

Zdaniem Rancière'a wszystkie wysiłki pozbycia się obrazu (zwłaszcza w latach 1880-1920, w czasie pomiędzy symbolizmem i konstruktywizmem), powinny były nam uświadomić błędne założenia antymimetycznej rewolucji zafundowanej przez estetykę. Słów i form nie można raz na zawsze oddzielić od siebie, tak jak wypowiedzialnego i widzialnego.

⁶⁸ R. Barthes, *Wykład, „Teksty”* 1979, nr 5, s. 15.

⁶⁹ J. Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris 2001, s. 23.

⁷⁰ J. Rancière, *Los obrazów*, w: *Estetyka jako polityka*, dz. cyt., s. 75.

⁷¹ Słowo na obwołucie książki Iwony Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001.

„Zdanie-obraz” mówi o tym, że zdanie nie jest do końca wypowiedzialne, a obraz nie jest całkiem widoczny. Jeżeli rozdzielamy te dwa aspekty rzeczywistości, nie dochodzimy do poziomu przedstawienia.

Coraz częściej sztuka utożsamiana jest z kategorią taktyki, w rozumieniu Michela de Certeau. Taktyka to jakby odwrotność poetyki, a raczej odwrócenie jej tragicznego wymiaru, jest wykorzystaniem braków, jakie „poszczególne koniunktury ujawniają w nadzorze władzy. Jest podstępem i sztuką słabego”⁷². Pierre Bourdieu również podkreśla, że zawsze przystępujemy do gry z niepełną wiedzą, czyli w stanie niewiedzy, dlatego tak ważny jest aspekt wiary jako początkowego zaangażowania w grę. Aspekt wiary daje nam siłę. Wiara praktyczna jest zgodą na przestrzeganie reguł rządzących jakimś polem. Granice pola są potem na każdym etapie sprawdzane i umacniane (rytuały wtajemniczenia, konkursy, egzaminy, zespoły, hierarchia grup w obrębie pola)⁷³, dlatego można ostatecznie – za Bourdieu – powiedzieć, że wiara praktyczna nie jest „stanem ducha”, lecz raczej „stanem ciała”⁷⁴, uwewnętrznionym prawem pola. I też tak rozumiemy funkcję obrazów dzisiaj – to wcielone, zobiektywizowane, poddane widzeniu obrazy systemu. Raczej rozumiemy obrazy jako spełniające swoje zadanie wspomagania powszechnej *imago*, uniwersalizujące jakiś wizerunek, podkreślające harmonię. Takie obrazy (za ilustrację służyć może malarstwo romantyczne z punktu widzenia słabo wyedukowanego odbiorcy współczesnego) przedstawiają „ideę ładu normatywnego” charakterystyczną dla „wielkich teorii”, są to obrazy „gładkie”, niwelujące konflikty i „zgrzyty” przedstawić.

Magiczna eliminacja konfliktu i cudownie osiągnięta harmonia sprawiają, że w ramach „systematycznej” i „ogólnej” teorii nie ma możliwości zajęcia się zmianą społeczną, historią. [...] Co gorsza, jej twierdzenia są często naładowane ocenami i zaciemniane przez użycie słów, które znaczą wszystko i nic zarazem⁷⁵.

Teoria bez możliwości zobrazowania jej albo pozwalająca się ująć w jednym, jednoznacznym obrazie (punkcie) pozostanie nieznacząca, zdaniem autora *Wyobraźni socjologicznej*. Jakakolwiek myśl, nawet bezpośrednio czerpana z badań (empiryczna), niepoddana procesowi modelowania, prowadzi do błędu, czyli zdominowania umysłu badacza niewielkim fragmentem rzeczywistości. „Ograniczenie metodologiczne działa analogicznie do fetysyzowania Pojęcia”⁷⁶. Teoria musi być według Charlesa Wrighta Millsa w pełnym tego słowa znaczeniu strukturą, a nie systemem, musi obejmować zarówno metodę, jak

⁷² M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, dz. cyt., s. 37.

⁷³ Por. P. Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, Kraków 2008, s. 93.

⁷⁴ Tamże, s. 94.

⁷⁵ C.W. Mills, *Wyobraźnia socjologiczna*, Warszawa 2008, s. 101.

⁷⁶ Tamże, s. 110.

i zdobyte za jej pomocą dane i rozstrzygnięcia, definicje pojęć, ale również wpływające z niej obrazy, które nie pozwalają pozostawać teoriom na „wysokim poziomie uogólnienia”. „W przypadku fetyszyzowania Pojęcia doszło do tego, że ludzie utknęli na bardzo wysokim poziomie uogólnienia, zwykle o naturze syntaktycznej, i nie są w stanie zejść do poziomu faktów”⁷⁷. Co znaczy, według Millsa, syntaktyczna natura uogólnienia? To poziom łączący systematyczność badań z ogólnością, zabezpieczony odpowiednim zakresem odniesień autorów, którzy używają słów w tym samym znaczeniu bez odniesienia do faktów.

(W)ielka teoria upaja się syntaktyką, jest natomiast ślepa na semantykę. Osoby uprawiające wielką teorię nie do końca rozumieją, że definiując słowo, po prostu zapraszamy innych, by używali go w taki sposób, jak byśmy sobie tego życzyli; że celem definicji jest skupienie uwagi na fakcie, a właściwym skutkiem stworzenia dobrej definicji jest przekształcenie klótni o słowa w spór o fakty i tym samym poddanie argumentów dalszemu badaniu⁷⁸.

Semantyka jest kluczem do rozumienia znaczenia obrazów, w obrazie znak zostaje przywiązany w sposób luźny (bo obrazowy) do znaczenia. Jedną z cech wielkiej teorii jest „niekończące się mnożenie rozróżnień, które ani nie zwiększają naszego zrozumienia, ani nie czynią naszego doświadczenia bardziej sensownym”⁷⁹. Ogólnie problem z wielką teorią to jej ustanowienie się ponad obrazem, i co za tym idzie, wielki opór na wiedzę wynikającą z doświadczenia (*anagnorisis*).

Obraz może być ujęty jako nieruchomy znak, którego widzialność dominuje nad rozumieniem. Mit esencjalizmu podkreśla negatywny aspekt tego zdominowania, można wyciągnąć wniosek, że rozumienie może odbywać się bez obrazowania i przedstawienia. Związek między obserwacją, widzialnością a myśleniem jest tu znikomy, a i można by go nazwać symbolicznym w potocznym znaczeniu (mało znaczący). Zwłaszcza gdy chodzi o kategorię widzialności jako formy wglądu, jest ona odrzucana przez esencjalistów. Przedstawienie w esencjalizmie to zawsze powierzchowna forma oglądu. Fenomenalna, czyli dogłębna, istotowa forma oglądu zalecana jest przez fenomenologów. Jednym z poważniej traktujących przedstawienie filozofów jest Jean François Lyotard, mimo że koncentruje się on na jego negatywnym aspekcie, i dlatego w ostatecznym geście, podobnie jak fenomenologowie (z wyjątkami – Roman Ingarden), odrzuca je. Pragnąc „przywrócić widzialności i spojrzeniu względną chociażby niezależność od językowych schematyzacji i przyczynowości”, jak pisze Marek

⁷⁷ Tamże, s. 143.

⁷⁸ Tamże, s. 89.

⁷⁹ Tamże.

Kwiek, jądrem swojej filozofii Lyotard czyni nieprzedstawialne „zdarzenie” (*événement*), stanowiące granicę myślenia i obrazowania, prowadzące do „zatargu” (*différend*). Co najwyżej możemy być świadkami „wydarzeń”, jak Antygona i Kreon⁸⁰, lecz nie możemy ich ujrzeć z dystansu, w obrazie.

Normatywność to narzucenie norm na swój punkt widzenia. Mam obraz sytuacji, schemat jej rozumienia, nie potrzebuję pracować nad jej przedstawieniem. W obrazie gubi się jednak otwierający serię mediacji punkt odniesienia. Jak opis widoku na ogród sąsiada Peirce’a, gdzie dominowała „niewielka tour d’Eiffel”. Peirce wyobraził sobie, że nakazano sporządzić jej opisy z różnych punktów widzenia.

Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa znalazłby się jakiś szczegół, co do którego mój opis nie zgadzałby się z większością, a jednak po dokładnym, ponownie przeprowadzonym badaniu mógłbym się czuć usatysfakcjonowany, że mój [opis] poprawnie przedstawił zjawisko⁸¹.

Może dlatego u Peirce’a to, co obrazowe, zabezpieczone jest przed fetysyzacją swoją pozycją w triadzie? Znaki ikoniczne wymagają indeksu, a potem objęte zostać muszą prawem mediacji (Trzecim). Obrazowanie mieści się między Pierwszym i Drugim w Peirce’owskiej triadzie, jest to ważny element procesu prowadzący do Trzeciego – sądu. Lyotard natomiast próbuje zatrzymać się przy negatywności tego elementu (fazy obrazowania), a nawet cofnąć proces przedstawienia do niemożliwego świadectwa pojedynczego widzącego (ofiary systemu), który wciąga nas w swój obraz.

W *Discours Figure* Lyotard opisuje stosunek mowy do widzenia. Opisuje *chiasmę* – skrzyżowanie wzrokowe (dosłownie: miejsce skrzyżowania włókien nerwu wzrokowego) jako świadomość lokalizacji oka i patrzenia. Z jednej strony język staje po stronie oka i patrzenia, z drugiej – po stronie zredukowanego gestu. Stosunki te są strukturalne, tworząc obiektywność języka, w którym zewnętrzność patrzenia i wewnętrzność ekspresji gestu ograniczają się nawzajem. Język czerpie z obu struktur, fascynują go obie granice – widzenie i ekspresja gestów, pierwsza realizuje fantazję nauki, druga fantazję sztuki⁸².

Guy Callan i James William stwierdzą, że podejście Lyotarda wywodzi się z lingwistyki generatywnej i psychoanalizy. Tworzy on wizję języka jako czegoś w rodzaju kompleksu relacji fantazmatu i ekspresji słownej. Jest to węzeł nieświadomości, podmiotu i ekspresji (najczęściej artystycznej). W zależności

⁸⁰ M. Kwiek, *Rorty i Lyotard. W labiryntach postmoderny*, Poznań 1995, s. 121.

⁸¹ Ch.S. Peirce, *Szkic w sprawie ulepszenia naszych rozumowań pod względem niezawodności i płodności*, w: tegoż, *Zaniedbany argument i inne pisma z lat 1907–1913*, Kraków 2005, s. 160.

⁸² J.-F. Lyotard, *Discours figure*, Minneapolis 2011, s. 107.

który element dominuje, generowany jest odmienny sposób ujęcia rzeczywistości⁸³, odmienne jej przedstawienie. Obraz dominuje, gdy element ekspresji wysuwa się na pierwszy plan.

Niebezpieczeństwo fetyszyzacji obrazu

Żyjemy w epoce obrazów, które uwięziły przedstawienie w mitycznej widzialności, w mitycznej dostępności. Forma obrazu tworzy fetyszystyczne wcielenia „natury”, często są to wcielenia w jakiś opis. Pozwala nawet mówić, w duchu Williama Johna Thomasa Mitchella, o pragnieniach obrazów. Zamiast być znakiem – ramą łączącą sens formalny i pojęciowy, forma obrazu tworzy fetysze. Pcha ją do tego forma pisma. Jan Sochoń zwraca uwagę na Derridowskie rozumienie pisma jako generatora dialektyki znaczenia zrywającej z tradycyjną ontologią, odwołującej się między innymi do obrazów. Jednocześnie w Derridowskiej koncepcji śladu pismo broni się jako – niejednoznaczny, ale jednak – trwały ślad. Stanowi więc reprezentację w bardzo mocnym, normatywnym aspekcie. Wywyższa związki syntaktyczne nad semiotyczne.

Co prawda, w myśleniu strukturalistycznym, jak powiedziałby Roland Barthes, dialektyka sensu i dialektyka znaczenia wciąż jeszcze zachowuje wyraźną funkcję historyczną, niemniej odnajdujemy w nim, dopowiada Derrida, podstawy głębokiego zerwania z tradycyjną refleksją ontologiczną. [...] Wartość dekonstrukcji polega na nieustannym zawieszaniu ostatecznych wniosków interpretacyjnych i odwołaniu samego rozumienia sensu czytanego tekstu. Osiąga się to poprzez najprzeróżniejsze chwytły badawcze, poczynając od przekształceń natury syntaktycznej, skończywszy zaś na mnożeniu aspektów i relacji wiążących w całość analizowane dzieło. Albowiem najbardziej autentyczna i wiarygodna jest, i być może tylko i wyłącznie, sfera języka pisanego⁸⁴.

Są jedynie znaki i znaczenia, które wydobywamy zarówno z tekstów, jak i z obrazów, nie przysługują im „znaczeniowa autonomia”⁸⁵. Współczesny ikonoklazm to paradoks filozoficznego dekonstrukcjonizmu: postulat końca tradycyjnej filozofii (obecności) zmusza do zagłębienia się w jej obraz⁸⁶.

⁸³ G. Callan, J. Williams, *A return to Jean-François Lyotard's discourse, figure, „Parrhesia”* 2011, nr 12, ss. 41-51, http://parrhesiajournal.org/parrhesia12/parrhesia12_callan-williams.pdf [17.11.2015].

⁸⁴ J. Sochoń, *La fin. Jacquesa Derridy rozważania o bez-celowości*, „Człowiek w Kulturze” 1995, nr 6-7, s. 119.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże, s. 120.

Liotard koncentruje nas, za Kantem, na nieprzedstawialnej granicy poznania, gdy zderzają się dwa nieprzekładalne na siebie języki – widzenia i gestów. Można zadać sobie pytanie, czy analizy nieprzewyciężonych konfliktów między wartościami (czyli konfliktów tragicznych) nie dadzą się mimo wszystko zobrażować. Odniesieniem jest bardziej nam współczesny niż mit Edypa zatarg córki Edypa – Antygony – z Kreonem i jego przedstawienie w tragedii Sofoklesa. Zapytać należałoby, czy mimo wszystko można by ten konflikt jakoś zobrażować. W którym momencie to zrobić? Czy ważne są postacie, czy raczej okoliczności? Sam Lyotard, krytykując Levinasa, stwierdza, że najbardziej nieprzedstawialną relacją jest właśnie rozumiana w duchu Levinasa relacja ja – ty.

Czy to, że ty nigdy nie jesteś mną, że ja nigdy nie jestem tobą, może się odzwierciedlić, zapisać refleksyjnie? Napisane, rozumiane jest tak: niech ty nigdy nie będzie ja i niech ja nigdy nie będzie ty. Zdanie etyczne unicestwia się w swym sformułowaniu: asymetria zaimków, która jest jego tajemnicą, zostaje rozgłoszona i zneutralizowana w ich ujęciu autonomicznym, w trzeciej osobie⁸⁷.

Asymetria zaimków prezentuje problem ikonoklazmu, przyczynia się do fetysyzacji obrazu, narzucenia mu miejsca, gdzie ma się znajdować i jak kierować wzrokiem patrzącego. Ikonoklazm nie tyle dotyczy obrazowania, ile przedstawienia mających władzę postaci (w kulminacyjnym punkcie osoby Boga). Religie przestrzegające zakazu obrazowania rezygnują z przedstawiania postaci, nie z przedstawiania samej przestrzeni (wyrażonej np. geometrycznie w formie dekoracyjnych arabesek i innych figur). Obraz mówi o przestrzeni z punktu widzenia postaci w nim zawartej i na niego patrzącej. Może nią być ta sama osoba, lecz dialog wymaga co najmniej dwóch postaci: wewnętrznej, zawartej w obrazie, i widza oglądającego obraz z zewnątrz. Nawet jeżeli mamy obraz wielopostaciowy, prawdopodobnie któraś z postaci dominuje dyskurs o obrazie. Można oczywiście zmieniać tę dominację w zależności od interpretacji, ale razem z taką zmianą zmienia się obraz, czyli także to, co widzimy. Obraz eliminuje relację ja – ty, relację świadczenia, zamienia ją w relację pragmatyczną. Jeżeli nawet przedstawia tę relację wewnątrz obrazu, to przez unieruchomienie sytuacji, zewnętrzny odbiorca nie jest „ty”, o które chodzi Levinasowi. Asymetria zaimków uniemożliwia zdaniem Lyotarda etykę, która mówi nam o naszych obowiązkach, formułując sposoby osiągnięcia celów, a nie o stosunku do innego rozumianego jako „ty”. Inny to „on” – określona stawka w grze lub element stojący na drodze do osiągnięcia celu. „Obowiązek występowałby wyłącznie wraz z jego »w jaki sposób«. Rodzaje ustalałyby to według stawek. Obowiązek

⁸⁷ J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, Kraków 2010, s. 135.

byłby hipotetyczny: jeżeli chcesz, pragniesz czy życzysz sobie..., to musisz...⁸⁸ Levinasowskie ja – ty to wyraz antyesencjalizmu pokazującego ograniczenia metod naukowych, dążącego do całościowego przedstawienia, jednak nieradzącego sobie z obrazem. Problem z obrazowaniem leży w tym, że nigdy ogólna wiedza i konkretne doświadczenie nie są w tym samym miejscu. Taki efekt obrazu uzyskać można czasami na fotografii (przykład opisany w *Obrazy mimo wszystko* Didi-Hubermana; obrazy obozowe, zrobione tylko dla poświadczenia zbrodni, nie dla efektu zdjęcia: kadru, ujęcia, kompozycji, kontrastu itp.).

Poza tym pytanie o prawdziwość sądów wyznaczone jest przez sposób osiągania celów i odniesione do wiedzy, a nie określone przez jakieś „ty”, które może wtrącić swój interes i zmienić kierunek obowiązku. Lyotard próbuje opowiedzieć się po stronie ofiar nieprzedstawialnego wydarzenia. Takim wydarzeniem jest Auschwitz. Jest jednocześnie świadomy, że ustawiając się po tej stronie, „przegrywa filozofię”, bo to nie jest tak, że ktokolwiek może mieć tam coś do powiedzenia. Sokrates „postawił moralność przed etycznością i musiał przegrać”⁸⁹. Lyotard chce uniknąć „pułapek figuracji i przedstawienia”⁹⁰, pozostaje na gruncie wzniosłości, i paradoksalnie naraża obraz na fetyszyzację. Kantowska wzniosłość jest tylko wiązaniem przedmiotu z poruszeniem umysłu, nie rodzi ani wiedzy, ani przedstawienia, nie pozwala sformułować żadnej perspektywy poznawczej, co najwyżej wyczula na „problem »negatywnego przedstawienia«”⁹¹. W negatywnej wizji przedstawienia Lyotard jest na wskroś modernistyczny, „odkrywa »niedostatek rzeczywistości«”⁹² i niemożliwość jej przedstawienia. Marek Kwiek twierdzi, że Lyotarda „fascynacja wyobraźnią – w Kantowskim przeciwieństwie do władzy przedstawiania”⁹³ – opiera się na modelu awangard artystycznych kwestionujących reguły przedstawiania rzeczywistości. Koncepcja zatargu i koncepcja wzniosłości robią zaledwie aluzje do nieprzedstawialnego, nie potrafią podać reguł gry, wedle których można odnaleźć się wobec owych granic, jakoś je opanować. Ale dzięki tym granicom i „poszerzonej realności” poznanie nie daje się również stotalizować, czego, zdaniem Kwieka, nie dostrzegają polemiści Lyotarda, tacy jak Richard Rorty⁹⁴.

Lyotard, tak jak Welsch, koncentruje się na *hybris* obrazu, na jego skandalicznym, szokującym charakterze, który nie może zostać przyswojony przez

⁸⁸ Tamże, s. 137.

⁸⁹ M. Kwiek, *Rorty i Lyotard. W labiryntach postmoderny*, dz. cyt., s. 129.

⁹⁰ Tamże, s. 138.

⁹¹ Tamże.

⁹² Tamże, s. 144.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże, s. 149.

myślenie. Co najwyżej ów charakter estetyzacji (Welsch czyni z niej podstawową cechę współczesnej kultury) przez szok wykorzystać może reklama, ponieważ nie tyle mówi ona o rzeczywistości, ile o wyalienowanym z niej przedmiocie.

Można wskazać trzy aspekty anestezji, dokonującej się w kulturze medialnej i zarazem trzy aspekty anestetyki tej kultury:

1. nadmiar treści i znaczeń, szum informacyjny, którego wynikiem jest niemożność dostrzeżenia pewnych treści obecnych w mediach,
2. nadmiar bodźców i zubożenie widza na pewne bodźce czy wrażenia nie dość silnie akcentowane czy podkreślane,
3. nierozpoznawanie pomijanych treści i znaczeń na innych obszarach kultury, znieczulenie na nie w życiu społecznym w ogóle, co prowadzi ostatecznie do zwielokrotnienia treści i tematów tabu, do tabuizacji kolejnych obszarów życia, ocenianych jako mniej pozytywne przez media (obok śmierci – żałoba i smutek, obok biedy – bezrobocie)⁹⁵.

Obraz to tylko „aluzja do nieprzedstawialnego”. Ikonoklastom pozostaje właściwie tylko obraz abstrakcyjny, nieprzedstawiający, pozbawiony postaci. Bowiem, „(j)aki trybunał może poznać i usunąć poróżnienie między zdaniem etycznym (nieskończonością) i zdaniem spekulatywnym (całością)?”⁹⁶ Obraz pozostaje po stronie spekulatywnej całości i nie wpływa na nasze rozumienie rzeczywistości, taki jest ostateczny stosunek Lyotarda do obrazu. Ten kto patrzy, ma władzę.

Czyniąc z „ja” swe „ty”, inny staje się jego panem i czyni z niego swego zakładnika. Ale nie jest jego panem dlatego, że nad nim panuje, jest jego panem dlatego, że go prosi. Takie jest uniwersum zdania etycznego: „ja” wyzbyte złudzenia, że jest nadawcą zdań, ujęte w instancji odbiorcy, niezrozumiałe. [...] Przejście od zdania etycznego do zdania wiedzy może się dokonać tylko za cenę zapomnienia pierwszego⁹⁷.

Lyotard pozostaje klasycznym, a zarazem współczesnym ikonoklastą-fetyszystą, z zaangażowaniem zwalczającym obrazowanie, aby uchronić etykę przed systemem, przed zinstytucjonalizowaniem, a także przed zobrazowaniem. „Etyka zakazuje dialogu, ponieważ dialog wymaga przekształcenia nazw w instancje”⁹⁸. Dziedzina etyki to sytuacyjność wydarzeń, lecz tak pojęta grozi przerostem władzy którejś ze stron dialogu, a widzialność z zewnątrz takiej sytuacji (obraz) utrwała tylko podział władzy.

⁹⁵ M. Gołębiewska, *Demontaż atrakcji. Oestetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003, s. 323.

⁹⁶ J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, dz. cyt., s. 135.

⁹⁷ Tamże, s. 131.

⁹⁸ Tamże, s. 132.

Obraz – *coniunctio* i *convenientia*

Są dwa rodzaje związków: międzypodmiotowe (*coniunctio*) i między rzeczami, związane z ich położeniem (*convenientia*).

Obraz jest możliwością łączenia patrzenia i spojrzenia, przynajmniej niektóre ważne obrazy taką możliwość dają. Michel Foucault pokazuje to na przykładzie arcydzieła barokowego hiszpańskiego malarza Velázqueza pt. *Las Meninas* (*Panny dworskie*). Autor, z pozoru podejmując temat klasyczny (portret infantki Małgorzaty Teresy w procesie jego tworzenia), ujmuje przedstawienie funkcji obrazu w ogóle. Istota obrazu to metafora struktury ludzkiego poznania. Na obrazie mamy kilka planów: malującego artystę (Velázqueza), damy dworu, na trzecim planie znajduje się lustro z odbiciem malowanego dzieła i planu pierwszego, który na obrazie nie występuje, czyli pozujących króla i królową. Obraz bardzo często odnosi nas do tego, czego nie widać, co jest zaledwie zasugerowane. W tym sensie wyzwala *coniunctio* wspólnoty badaczy tegoż. Dlaczego więc jego ranga (jako przedmiotu) podlega stopniowej degradacji już od czasów Platona? Foucault stwierdzi, że do końca XVI wieku zasadą organizującą jedność kultury zachodniej było odwzorowywanie. „Reprezentacja zaś – niezależnie, czy była festynem, czy wiedzą – uchodziła za repetycję”⁹⁹. Foucault wymienia cztery figury zarządzające owym rodzajem odwzorowywania: *convenientia* (odpowiedniość) położenia rzeczy, *aemulatio* (rywalizacja, odbicie jak w zwierciadle), analogię (gdzie krzyżuje się *convenientia* i *aemulatio*, umożliwiając odwracalność relacji) oraz sympatię („natarczywą formę tego samego”)¹⁰⁰. Krzyżowanie się tych figur i ich mechanizmów pogłębiło świadomość obrazowania. „Znakiem pokrewieństwa i tym, co nadaje nam widzialność, jest po prostu analogia; szyfr sympatii kryje się w proporcji”¹⁰¹. Świadomość obrazowania jako odwzorowywania doprowadziła, zdaniem Foucaulta, do nałożenia na siebie w XVI wieku semiologii i hermeneutyki¹⁰², czyli pojmowania znaku na pojmowanie interpretacji, interesujące stały się zwłaszcza związki syntaktyczne¹⁰³ w obrębie znaków, np. w obrębie obrazu. Na przedstawienie w ujęciu hermeneutyki Diltheya i na odnowę semiotyki, na nowo podejmującej temat obrazu, przez Peirce’a, trzeba było poczekać trzy wieki.

Czy obraz bardziej stanowi znak (*convenientia* – odpowiedniość obrazu i jego znaczenia), czy przedmiot do oglądania i interpretowania, czyli, czy raczej

⁹⁹ M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*, dz. cyt., s. 29.

¹⁰⁰ Tamże, ss. 29-35.

¹⁰¹ Tamże, s. 38.

¹⁰² Tamże, s. 39.

¹⁰³ Tamże, s. 40.

tworzy „wspólnotę badaczy”¹⁰⁴ – *coniunctio* według Peirce’a? U Peirce’a można też odnotować co najmniej dwuznaczny stosunek do obrazu, którego nie wy-czerpuje to, co ikoniczne. Peirce bada nie tylko związek (*coniunctio*) znaków, lecz także związek badaczy i twórców znaków, wierzy w „nieskończoną wspólnotę badaczy”, coś, co Lyotard odrzuca jakby na starcie, ponieważ władza jest tak powszechna, że trudno zachować równowagę jakiegokolwiek dyskursu, żadne *coniunctio* nie jest możliwe, gdy przeważa ekspresja gestu.

Funkcja obrazowania chyba najlepiej przekłada się na kategorię – *coniunctio*, związek. Idealnym związkiem według Peirce’a jest nawyk, jako wiązanie myśli i rzeczy według kryterium użyteczności (maksyma pragmatyczna). Obraz (ikon) nie może wypełnić tej funkcji, gdyż nie tworzy związku koniecznego między myślą a działaniem na zasadzie nawyku. U Peirce’a nawyk bliższy jest wątpieniu w prawidłowość sądu, dlatego jest przede wszystkim mediacją, nie bezpośrednim wiązaniem idei, jak u Hume’a: „Nawyk nie zależy od jakiegokolwiek rozmyślenia, a przez to działa on bezpośrednio, nie zostawiając czasu na refleksję”¹⁰⁵. U Hume’a nawyk jest więc reprezentacją-ilustracją, u Peirce’a reprezentacją-znakiem, ale nie ma charakteru nieustającej mediacji. Każdy znak znaczy, według Peirce’a, w dwojaki sposób: posiadając desygnat, ale również mówiąc o innym znaku lub znakach, odnosząc się do innego znaku. Dla Peirce’a nawyk, jako szczególny umysłowy skutek znaku, ogólne prawo działania, Trzecie, przeciwstawia się w jednym zasadniczym punkcie potocznemu rozumieniu tego słowa, jako zautomatyzowanej, zaprogramowanej czynności, stanowi przekonanie.

Obiekt i obraz to formy wiedzy ujętej całościowo, którą można przedstawić jako scenę dla sensu, ale nie sam sens, bo wtedy grozi nam fetyszyzacja tych pojęć i ich funkcji. Są to więc formy dystansowania się do wypowiedzi, sądów, języka w ogóle. Ich funkcja jest bardzo skromna, mogą być pomocne w myśleniu pod warunkiem, że nie są traktowane jako modelowe, lecz jako punkty odniesienia, ironicznie, jako tworzące odpowiedni dystans do znaków (*convenientia* – położenie znaków).

I chociaż kategoria ironii nie musi odpowiadać konkretnym formom wyrazu, np. nie musi być obrazowa, jest ona bliska obrazowi jako poddającemu kodyfikacji myśl, umożliwiając zaistnienie analogii. Według Dana Sperbera i Deidre Wilson są dwa różne typy ironii: ironia „echa”, której interpretacja wymaga rozpoznania jej statusu jako przywołania, oraz ironia „standardowa”, której interpretacja wymaga odtworzenia jej znaczenia figuratywnego. Znaczenie figuratywne rodzi się tylko w jakiejś perspektywie. Oczywiście

¹⁰⁴ Por. Ch.S. Peirce, *Onieskończonej wspólnocie badaczy*, Opole 2009.

¹⁰⁵ D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, Warszawa 2005, s. 217.

trudno rozróżnić „czyste” typy ironii „echa” i ironii „standardowej”, mamy całą sferę przypadków pośrednich. Sperber i Wilson proponują więc traktowanie wszystkich przykładów ironii jako przywołanie echem. Czasami jest to echo bezpośrednie, czasem opóźnione, dotyczy sądów, opinii, jest mniej lub bardziej zapośredniczone¹⁰⁶. Czyli przede wszystkim w ironii powtórzenie może mieć pozytywną funkcję. Obraz potraktowany jako „echo” nie stanowi interpretacji w klasycznym rozumieniu tego słowa, lecz należy go ujmować jako *coniunctio* (związek, połączenie) sądów o rzeczywistości, która staje się widzialna jako jakiś fragment całości, i dzięki temu wydobywa treści z miejsc, nad którymi przestaliśmy się zastanawiać.

Coniunctio to obraz dany *a priori*, od zawsze zajmujący poczesne miejsce w historii rozwoju ducha ludzkiego. Jeśli spojrzymy na dawne dzieje tej idei, znajdziemy w alchemii dwa źródła, z których się ona wywodzi: chrześcijańskie i pogańskie¹⁰⁷.

Tak stwierdzi Carl Gustav Jung. Obraz zarówno w ujęciu Freuda, jak i Junga dotyczy nieświadomości, ale nie jako rewers świadomości, lecz raczej projekcja jakiejś zubożonej całości, którą dopiero trzeba rozszyfrować, zanalizować, przywrócić jej połączenia z innymi fragmentami rzeczywistości.

Obraz rzadko jest jasny, nawet obraz realistyczny wymaga przemyślenia swojego tła, które nie zawsze jest obecne w ramie. Malarstwo realistyczne to malarstwo głęboko zaangażowane społecznie, propozycja programowa, aby przedstawiać niezakłamaną rzeczywistość dnia powszedniego, przekłada się na próbę dotarcia do „niezakłamanej rzeczywistości”. Tymczasem, jak napisze Jung o obrazach, które wyłaniają się z nieświadomości, są one zarazem chaotyczne i fascynujące, a przez indukcję wywierają wpływ nie tylko na analityka, ale również na postronnego widza¹⁰⁸. Obraz nieświadomości ujawnia się więc w *coniunctio* psychoanalityka i analizanta, tak jak u Peirce’a prawo konieczne wiążące fakty z sędami jest mediacją między wieloma teoriami.

Ponieważ pacjent przenosi na lekarza jakąś uaktywnioną treść nieświadomości, to w wyniku indukcji, której źródłem w mniejszym lub większym stopniu zawsze są treści nieświadome, również wokół lekarza gromadzi się materiał odpowiadający uaktywnionej treści nieświadomości. W ten sposób między lekarzem a pacjentem zawiązuje się stosunek oparty na obopólnej nieświadomości¹⁰⁹.

¹⁰⁶ D. Sperber, D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. LXXVII.

¹⁰⁷ C.G. Jung, *Psychologia przeniesienia*, Warszawa 1997, s. 14.

¹⁰⁸ Tamże, s. 20.

¹⁰⁹ Tamże, s. 21.

Obraz jest wspólny (jak zbiorowa nieświadomość), ale przeżycia przez niego wywoływane są osobiste (poszczególne obrazy wyłaniające się np. ze snów, odniesione do cielesnych przeżyć). Ich wyrażenie zawsze tworzy przedstawienie, model relacji z tym, komu ujawniamy to, co myślimy i czujemy (element dyskursywny, który ma przeciąć psychoanaliza, ponieważ ma ona stanowić szczególny rodzaj a-komunikacji), i obraz nakreślony tym, co wypowiedziane, poddający się widzeniu lub spojrzeniu. Jeżeli istnieje coś takiego jak nieświadomość zbiorowa, jak zakłada Jung, to przebiegają w niej „spontaniczne wydarzenia archetypowe – które świadomość może postrzegać jedynie w ich projekcjach”¹¹⁰. Nieświadomość ujawnia się zwłaszcza w fantazjach, snach, stanach ekstazy, np. religijnej. *Coniunctio* należy do archetypów nieświadomości.

Obraz, jako że bywa najbardziej wspólnotowym aspektem przedstawienia, a jednocześnie najbardziej osobistym, gdy zostaje przeżyty w indywidualnej świadomości, łatwo przemienia się w ślad, w coś zewnętrznego, z czym utożsamiamy się zaledwie estetycznie, powierzchownie, w znaczeniu estetyki jako wyzwalającej przelotne odczuwanie, a nie stanowiącej bazę myślenia. Ważne pytanie Mirosław Żelazny:

Przed wszystkim, jak podkreślał już Hegel, jeśli chodzi tu o naukę o pięknie, to dlaczego na jej określenie użyto słowa estetyka, wywodzącego się od starogreckiego *aisthetikos* (odczuwający), a nie kallistyka od *kallos* (piękny)?¹¹¹

Obraz mówi o odczuwaniu, poskramia ekspresję gestu, nadaje jej wymiar zobiektywizowany w ramach przedstawienia. W ramach wspólnoty (*coniunctio*) nadaje jej określone położenie, zgodność części z całością (*convenientia*), strukturyzuje być może nową całość, czyniąc przypadkowy wcześniej zestaw koniecznym, bo poddanym powszechnemu widzeniu.

¹¹⁰ Tamże, s. 153.

¹¹¹ M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia – estetyka: rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Toruń 1994, ss. 9-10.

ROZDZIAŁ IV

ILUSTRACJA (PUŁAPKA NOMINALIZMU)

Kategoria ilustracji zdominowała myślenie o przedstawieniu w XVI wieku, stała się jego synonimem. Upowszechnienie druku sprawiło, że „rzeczy i słowa wzięły rozwód”¹. Wyrazem chwilowego zawieszenia broni (separacją) została ilustracja, najbardziej synonimiczna z re-produkcją lub ryciną. Rycina, rysunek to element graficzny dodany do napisanego tekstu, mający charakter uzupełniający, objaśniający albo tylko zdobiący. Innym przykładem ilustracji jest ilustracja muzyczna, stanowiąca tło filmu czy innej sztuki. W każdym znaczeniu ilustracja to najbardziej wtórny element lub aspekt przedstawienia, znajdujący się w tle, niekonieczny do tego, aby zrozumieć sens jakiegoś tekstu, niestanowiący desygnatu pojęcia.

Ilustracja odpowiada pismu, zwłaszcza po wynalezieniu druku, czyli pismu mechanicznemu, krytykowanemu przez Derridę za reprodukcję znaku bez odniesienia do obecności.

Nominalizm to teoria bliska problemom z pismem, a więc również z zewnętrznością ilustracji. Choć jest to pogląd filozoficzny wypracowany w średniowiecznym sporze o uniwersalia, dziś znamy go raczej w wersji nominalizmu pojęciowego. Odmawia realnego (poza umysłem i poza mową) istnienia uniwersaliom (pojęciom ogólnym będącym odpowiednikami starożytnych idei), uznaje je za nazwy. Nominalizm często wiąże się z empiryzmem oraz pozytywizmem. Według nominalistów każdemu pojęciu odpowiadają jednostkowe konkretne przedmioty, czyli desygnaty (realizm pojęciowy). Znaczenie nominalizmu zmienia Richard Rorty, dlatego jego sposób filozofowania określa się jako nowy paradygmat, zwrot lingwistyczny w filozofii, roszczący sobie prawo do postawienia zagadnień filozoficznych w całości, czyli do całościowego przedstawienia jej problematyki. Jeżeli uznamy, że tradycyjna filozofia dotyczyła idei albo pojęć

¹ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2006, s. 51.

ogólnych, takich jak prawda, byt, przyczyna, piękno i dobro, to przedmiotem filozofii po zwrocie lingwistycznym są wyrażenia językowe. Rorty postuluje „metodologiczny nominalizm”, odrzucający idealny język (oparty na ideach, a następnie pojęciach i wartościach), ponieważ nie rozwiązuje on filozoficznych problemów, tylko je wytwarza.

Pewna niestabilność struktur poznawczych, jaką proponuje Rorty², ma stanowić wymiar ilustracyjny procesu poznania, nadający mu „charakterystyczność”. Nominalizm najbardziej odpowiada etapowi ilustrowania w procesie przedstawienia. Jeżeli jednak pozostaniemy przy ilustracji, narażeni jesteśmy na fetyszym pojęciowy, związany z władzą pojęć obywateli się bez obrazu, przedstawienia, zdekontekstualizowanych, fragmentarycznych. Koncentracja na procesie ilustracji cofa proces przedstawienia do sporów o sposób łączenia słów i rzeczy. Ilustruje się coś, co już jest zrozumiałe. Ilustracja jest też stopniowa, najczęściej szkicu nie traktuje się jeszcze jak pełnej, odrębnej ilustracji. Dobrym przykładem ilustracji jest sen w ujęciu Henri Bergsona jako świadectwo stopniowego wkraczania w sferę świadomości rzeczy zewnętrznych, jako proces opracowywania tychże wewnątrz świadomości.

Świadectwem tego, że nasze zwykłe pojmowanie trwania wiąże się ze stopniowym wkraczaniem przestrzeni w sferę czystej świadomości, jest fakt, iż wystarczy usunąć bardziej zewnętrzną warstwę zjawisk psychicznych, pełniących wobec ją rolę regulatorów, by utraciło ono zdolność postrzegania jednorodnego czasu. Takie właśnie warunki stwarza sen; zwalniając działanie funkcji organicznych, modyfikuje on przede wszystkim płaszczyznę komunikacji między ja i rzeczami zewnętrznymi. Nie mierzymy już wówczas trwania, lecz odczuwamy je; z ilościowego staje się ono zjawiskiem jakościowym. Matematyczna ocena upływającego czasu zostaje zastąpiona niejasnym instynktem, zdolnym, jak wszelki instynkt, zarówno do popelniania poważnych omyłek, jak i do działania z niezwykłą niekiedy pewnością³.

Ilustracja, jak sen, modyfikuje relacje między podmiotem (i sferą słów) i przedmiotem (sferą rzeczy). Ilustracja z zewnątrz (przestrzeń pisma i rysunku) opisuje relacje wewnętrzne (czas wewnętrznego doświadczenia). Jedną z teorii przywracających ilustracji rangę, z możliwością rozwinięcia jej w przedstawienie, była psychoanalityczna interpretacja marzeń sennych. Zwłaszcza Carl Gustav Jung, powołując się m.in. na Kanta, broni snu jako „królewskiej drogi do nieświadomości”, jako przedstawienia, przede wszystkim walcząc z traktowaniem go tylko jako nieznaczącej ilustracji. Waga sennej ilustracji wynika z konstrukcji świata „pomiędzy”, świata „czystego opisu”, komentarza do rze-

² R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, Warszawa 1994, s. 281.

³ H. Bergson, *Pamięć i życie* (Wybór tekstów Gilles Deleuze), Warszawa 1988, s. 7.

czywistości. Jest raczej tak, że zarys snu (bo często niewiele ze snu pamiętamy) służy do tego, żeby wydobyć podstawowe znaczenia naszych przeżyć ukrytych w nieświadomości.

Można by uznać za godne ubolewania, że w Roku Pańskim 1931 – a zatem z górą sto lat po tym, gdy niejaki Carl Gustav Carus ukuł pojęcie nieświadomości, ponad sto lat od chwili, gdy niejaki Immanuel Kant mówił o „niezmierzonym polu ciemnych wyobrażeń”, gdy niejaki Gottfried Wilhelm Leibniz postulował uznanie istnienia duszy nieświadomej, nie mówiąc już o osiągnięciach Pierre’a Janeta, Theodora Flournoy i wielu innych – realność nieświadomości ciągle jeszcze wywołuje kontrowersje⁴.

Status nieświadomości w czasach Junga, na początku XX wieku, odpowiada niejasnemu statusowi ilustracji, czemuś pośredniemu między widzialnym obrazem a znaczącym pismem. Aby potraktować sny nie tylko jako ilustracje, lecz zrobić z nich pełnoprawne przedstawienia, musimy, co podkreśla Jung, przyjąć fakt istnienia nieświadomości, systemu ponadindywidualnego, tła dla funkcjonowania pojedynczej psychiki, a potem uznać, że sny są „bezpośrednim uzewnętrznieniem się nieświadomej aktywności psychicznej”⁵, dosadnie przedstawiają to, co ulega zapomnieniu w pojedynczej świadomości. Jung pisze, że analizuje je dokładnie, w ten sam sposób jak lekarz innej specjalności analizuje np. składniki chemiczne krwi czy moczu, czyli jako desygnaty realnych zdarzeń, przeżyć, uczuć, myśli⁶.

Odwiecznym problemem filozoficznym jest rzeczywistość. Pytania, czym ona jest, czy bytem idealnym, czy materialnym, czymś o czym można mówić, czy raczej należy milczeć, nie uległy dezaktualizacji. Oczywiście Kant za pomocą transcendentálnych kategorii, którymi obejmujemy transcendentną rzeczywistość, uczynił ją czymś realnym, tj. istniejącym, ważnym, a nawet w wielu miejscach oczywistym. Jednak powszechna, zdroworozsądkowa oczywistość rzeczywistości nigdy nie pobudzała filozofii. Filozofia wciąż pozostaje w sporze o istnienie świata. Na przykład starając się wytłumaczyć rzeczywistość snu, czy jest to jeszcze rzeczywistość, czy przysługuje jej inny rodzaj istnienia? Skupiając się na ilustracji pokazują, że jej najbardziej niepożądaną cechą jest nadmiarowość. Nominaliści pojęciowi wydobywają z tego rodzaju rzeczywistości (snu, fikcji) często najbardziej adekwatne do rzeczywistości pojęcia, można by powiedzieć – ilustrują nasze doświadczenie rzeczywistości, choć nie rzeczywistość samą.

⁴ C. G. Jung, *Praktyka psychoterapii. Przyczynki do problematyki psychoterapii i do psychologii przeniesienia*, Warszawa 2007, s. 155.

⁵ Tamże, s. 156.

⁶ Tamże, s. 159.

Nadmiarowość ilustracji

Jung podkreśla przedstawieniowy charakter snów, gdy uda się je zinterpretować. Ilustracje senne złożone są z elementów obrazowych i słownych, stanowiących charakterystyczne motywy składające się na powstanie nerwicy czy innej psychicznej dolegliwości. Niestety, nie każdy sen stanowi przedstawienie i daje analitykowi wgląd w historię życia oraz etiologię nerwicy analizanta, takie sny to jednak rzadkość, podkreślają psychoanalitycy. Albo inaczej, sny stanowią ilustrację mogącą prowadzić do przedstawienia, lecz rekonstruujemy je przeważnie niedostatecznie, albo zbyt późno, np. po wyleczeniu czy zrozumieniu. Jednak skoro uda się wydobyć uniwersalną moc przedstawienia jednostkowego snu, daje on wgląd nie tylko w sytuację danej śniącej jednostki, ale staje się narzędziem interpretacyjnym o szerszym zastosowaniu.

Jeżeli potraktować sny jako ilustracje pragnień, to psychoanalitycy podkreślają niedostępność sensu ujętą w skrótovej formie opowieści o marzeniu sennym. Dlatego potrzebna jest wieloletnia psychoanaliza, żeby powiązać sny, a raczej obrazy z pojęciami, które w skrótovej formie ilustracji np. tego, co najbliższe („resztki z dnia”), odnajdujemy w „zwykłych” snach. Ilustracja jest największym skrótem przedstawienia, zagęszczeniem danych, dlatego umieściłam ją w miejscu drugim czworokątnego schematu, tam, gdzie na schemacie taktyk Michel de Certeau umieszcza stadium „więcej pamięci”.

Ilustracja może być bardzo szczegółowa. Jej głównym zadaniem jest ukazanie jakiejś „charakterystyczności”. Wtedy stanowi stadium redukujące nadmiar pamięciowych danych. Gdy Gaston Bachelard opisuje, jak dojrzewał do odczytania *Przygód Artura Gordona Pyma* Edgara Allana Poe, zatrzymuje się na tym aspekcie ilustracyjnym, na aspekcie „przeładowanego szczegółami marynistycznymi”⁷ opisu i pisze o trudnościach z jego decenieniem.

W latach pierwszych lektur opowieść ta wydała mi się po prostu nudna i mimo że od dwudziestego roku życia byłem entuzjastą Edgara Poe, nie zdobyłem się na doczytanie do końca tych nie kończących się, jednostajnych perypetii. Dopiero zrozumiałwszy doniosłość rewolucji dokonanej przez nową psychologię, wróciłem do dawnych lektur, przede wszystkim do tych, które przedtem nużyły czytelnika, nawykłego do interpretacji pozytywistycznej, realistycznej, naukowej. W pierwszej kolejności sięgnąłem po opowieść Gordona Pyma, lokalizując tym razem dramat w strefie właściwej wszelkiemu dramatowi – na pograniczu świadomości i podświadomości. Zrozumiałem wówczas, że ta przygoda, która pozornie rozgrywa się na dwu oceanach, w rzeczywistości jest przygodą podświadomości, przygodą, która

⁷ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 131.

dokonuje się w mrokach duszy. I opowieść, która czytelnikowi wykształconemu na tradycyjnej retoryce może wydać się uboga i niedokończona, objawiła mi się wprost przeciwnie: jako wizja o niezwyklej jedności wewnętrznej. Od tej chwili zaliczyłem *Opowieść* do arcydzieł Edgara Poe⁸.

Ilustracja koncentruje odbiorcę na szczegółach, dlatego często nuży. Wymaga osobnych analiz, zanim doprowadzi do struktury przedstawienia, które wyeksponuje stosunkowo niewielką część elementów ilustracji. Paradoks ilustracji to zarazem skrót i przeładowanie szczegółami, czyli paradoks zapisu, który koncentruje na swojej zawartości, bez odesłania do jakiegoś „poza”. Ilustracja wydaje się najbardziej oporna na ponowny montaż. Wydobywa swoje elementy często pieczołowicie i bardzo powoli (sny, literatura). Jeżeli jednak odbiorca skupi się na konsekwencji tej pracy, której dokonuje się za pomocą ilustracji, uzyska możliwość przejścia do dalszego etapu przedstawienia – obrazu.

Ilustracja to przedstawienie o charakterze „pośrednim”, coś w rodzaju projekcji (od łac. *proicere*, wyrzucać przed siebie) ujętej psychologicznie, jako mechanizm obronny, przypisujący innym własne cechy, uczucia, poglądy, zachowania, najczęściej negatywne, aby uniknąć frustracji z powodu ich uświadomienia sobie. Ilustrowanie może być bardzo precyzyjne, ale nie jest (tak jak obraz) całościowe.

Bachelard, zatrzymując się na ilustracyjnym aspekcie przedstawienia, w swojej *Wyobraźni poetyckiej* pisze też o bezsilności psychoanalizy klasycznej wobec opisów. Psychoanaliza jest słabsza od poezji, bo za mało zajmuje się językiem pisanym i dlatego nie ma dostępu do różnego rodzaju obrazowania (na potrzeby tej książki powiedzielibyśmy przedstawiania).

Ilustracja byłaby najbliższa pismu, które przechodzi od planu słów do planu symboli, stanowiłaby czas potrzebny na znalezienie odpowiednich znaków, w ten sposób ograniczona narażałaby autora na fonocentryzm pojęcia (za mało czasu) lub jego anihilację (przy nadmiarze czasu). Derrida w *O gramatologii* (1967) i w *Marginesach filozofii* (1972) koncentruje się na dyskusji z tradycją filozoficzną prowadzącą do logocentryzmu i fonocentryzmu, przede wszystkim degradującą pismo jako „dodatek do słowa mówionego” (Rousseau). Filozofia popełnia błąd, zdaniem Derridy, odrzucając pismo jako pewną postać upadku w zewnętrżność zmysłów, w ilustracyjność. *Marginesy filozofii* to krytyka filozofii, która chce być „czystą myślą”. Derrida wieszczy tam kres człowieka, ale nie w znaczeniu kresu humanizmu, jak Heidegger, lecz kresu myślenia, do którego Heidegger w swojej fenomenologii egzystencji niebezpiecznie się zbliża. Sama „ontologiczna odległość” w obrębie Dasein, czyli odległość egzystencji Da od Sein redukuje myślenie, zatapiając je w metaforyce bliskości (dotyczącej „są-

⁸ Tamże.

siedztwa, schronienia, domu, służby, straży, głosu i słuchania”). Ta metaforyka kreśli według Derridy różnicę ontyczno-ontologiczną i można za jej pomocą „wyjaśnić całą teorię metaforyczności w ogóle”⁹. Ilustracja sprowadza myślenie do natury, aby uwewnętrznić różnicę ontyczno-ontologiczną. Ilustracja nie ma swojego metapoziomu, jeżeli skupiamy się na niej.

Poziom ontyczny odnosi się do bytu, najczęściej do konkretnego przedmiotu. Poziom ontologiczny to metapoziom odnoszący się do teorii bytu. Status ontyczny danego przedmiotu to po prostu sposób jego istnienia (np. przedmiot istniejący, intencjonalny, realny, fikcyjny). Kategorie ontyczne to najogólniejsze rodzaje przedmiotów: rzeczy, stany rzeczy, procesy, cechy i własności, relacje, zdarzenia. Różnica ontyczno-ontologiczna jest wewnętrzna i dlatego nie można jej sobie uzmysłowić. Rousseau i Heidegger próbują, zdaniem Derridy, wrócić do filozofii czysto spekulatywnej, wbrew pozorom umiłowania natury przez jednego, a poezji przez drugiego.

Natura sama siebie przenicowuje, co może mieć miejsce jedynie na podstawie jakiegoś punktu zupełnie względem niej zewnętrznego, to znaczy siły nic nieznaczącej, a zarazem nieskończonej. Ów model respektuje tym samym heterogeniczność obu porządków czy też obu momentów społeczeństwa i natury, języka i tego, co pozajęzykowe itp. i to natura rządzi – zgodnie z tym, co analizowaliśmy w innym miejscu pod hasłem suplementarności – tym, co ciągle, i tym, co nieciągle. Absolutne bowiem wtargnięcie, nieprzewidywalna rewolucja, która umożliwiła zaistnienie języka, instytucji, artykulacji, arbitralności itp., mogła jedynie pobudzić wirtualności już tkwiące w stanie czystej natury¹⁰.

Natura stanowi swoją symulację, sama siebie symuluje pod hasłem kultury. Jedyną możliwą rewolucją wydaje się wirtualność „czystej natury”, różnica ontyczno-ontologiczna ulega całkowitemu zatarciu. Dlatego Heidegger podkreśla pod-stawieniowy aspekt przed-stawienia. W końcu żyjemy w epoce *simulacrum*, lub okulocentryzmu. Obcujemy ze światem poprzez obrazy i ilustracje, które u Heideggera kumulują się w idei „światoobrazu”. „Przedstawianie” (tu: *repraesentatio*) charakteryzuje nowożytność, w przeciwieństwie do „odbioru” charakterystycznego dla starożytnych. Filozofia jest wciąż po stronie starożytnych, nie godzi się na *repraesentatio* fałszywej pewności podmiotu, który pod-stawia się pod poznawany przedmiot i w ten sposób uprzedmiotawia byt. Tak dokonuje się podbój świata jako obrazu, przez zatrzymanie go na granicy między ilustracją a obrazem, na nieruchomym opisie poziomu ontycznego.

⁹ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, s. 175.

¹⁰ Tamże, s. 193.

Kicz a ilustracja – obramowanie

Sztuka, zdaniem Hansa-Georga Gadamera, to *kunst* (kunszt), gra genialnego artysty z kongenialnym odbiorcą¹¹. Dlatego prawdziwą rewolucją w języku jest wydarzenie arcydzieła sztuki, zawsze pojedyncze, niewpisujące się w historię sztuki opartą na dziełach, skoncentrowaną na prawidłowościach nurtów, stylów itp.¹²

Filozofia, czcząc widzialny aspekt pojęć co najwyżej w ilustracji, staje się głucha na wydarzenia, które mogłyby zmienić jej strukturę. Takimi wydarzeniami mogą być przedstawienia. Filozofia sztucznie, logocentrycznie uwznioślona, odczytuje na poziomie widzialnego oczywisty „światoobraz”, coraz bardziej oddalona od tego, co się pod-stawia za świat, coraz mniej ma do zaprezentowania, a nic do przedstawienia.

Z powodu braku powiązań (przedstawień) między filozofią a sztuką kicz stanowi dziś najlepszą ilustrację wartości piękna, próbę odkrycia „charakterystyczności” dzieła, uchwycenia prawidłowości sztuki. Zdaniem Hermanna Brocha pojęcie kiczu zakłada przede wszystkim jednoznaczny związek między etyką i estetyką. Etyka jest w kiczu zilustrowana estetyką. Ważniejszy jest tu dyskurs niż przedstawienie, kicz mówi więc o dobru warunkowanym przez piękno. Mówiąc wprost, piękno wskazuje na poprzedzające je dobro. Nawet jeżeli efekt kiczu jest prowokacyjny, szokujący, wywołuje skrajne uczucia i dyskusje, pozwala się przemyśleć jako efekt „pracy na wartościach” i nie problematyzuje relacji w obrębie wartości, jak to robi tzw. prawdziwa sztuka.

Według Brocha dzieło sztuki jest zawsze konkretyzacją określonego schematu wartości, a ten powstaje w określonym celu, co nie znaczy, że pozwala się wyjaśnić i uporządkować. Nie można kierować się w życiu abstrakcyjnym dobrem czy pięknem, czy logiczną prawdą dla samej logiki, jak często sugeruje kicz. Każdy system wartości ma strukturę hierarchiczną, a jej szczyt leży poza systemem i jest tylko przez niego przedstawiany. Nie może być zaktualizowany w żadnym konkretnym dziele. Kicz jako system imitacyjny stanowi zło nie tylko w systemie wartości sztuki, ale w każdym nieimitacyjnym systemie wartości. To kolejna zasadnicza różnica między sztuką a kiczem. Sztukę widzi Broch jako pewien otwarty, rozwijający się system, którego cel (piękno) pozostaje poza systemem. Naturalnym efektem sztuki jest piękno, ale piękno w postaci pięknych zjawisk, nie zaś piękna samego w sobie.

¹¹ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993, s. 28.

¹² Por. M. Janion, *Z teorii arcydzieła*, Kraków 1980.

Kicz to samoistny, zamknięty system imitacyjny¹³, tkwiący w ogólnym systemie sztuki i bazujący na naśladowaniu (możliwie najwierniejszym, możliwie najbardziej sprawnym) sztuki wysokiej. W tym sensie kicz nigdy nie jest prostym przeciwieństwem sztuki wysokiej, jako zwykła rozrywka czy działania służące osiągnięciu prostej przyjemności, nie zapośredniczonej procesem myślowym. Nie jest tożsamy ze złą (nieudolną) sztuką, nie jest wypryskiem amatora na ciele sztuki. Jest antysztuką u swoich podstaw, jak tkanka nowotworowa, która powstaje w obrębie zdrowej części systemu cielesnego i całkowicie zaburza jego funkcjonowanie, jako systemu właśnie. Kicz symuluje proces myślowy.

Fałszywy związek między tym, co osiągalne, a tym, co stanowi wzór, oparty na przekonaniu, że ideał może być praktycznie zrealizowany, jest według Brocha skutkiem egzaltacji, w której dopatruje się on społeczno-psychologicznych źródeł kiczu. Egzaltacja określa człowieka, który kicz lubi i jako twórca, i jako odbiorca, kieruje się „fałszywą świadomością” dostępności przemiany i oświecenia w błahym doświadczeniu. Kicz przekształca życie ludzkie w życie neurotyczne¹⁴. Ale stanowi też odpowiedź na egzystencjalne lęki. Śmierć jest najbardziej chwytliwym tematem sztuki, a zwłaszcza pytanie, czy można przeżyć własną śmierć. W bardziej wysublimowanym kształcie jest to pytanie o możliwość całkowitej przemiany życia (możliwość osiągnięcia *katharsis*).

Z perspektywy późniejszych losów bohatera samobójczy zamach i w *Dziadach*, i w *Kordianie* odgrywa rolę swoistego „rytuału przejścia”. Gest samounicestwienia okazuje się ofiarnym poświęceniem „człowieka starego”, który w rozpacz i beznadziei stanął u kresu możliwości dalszego istnienia. Jego symboliczna śmierć ma umożliwiać odrodzenie oraz inicjację w świat wartości ponadindywidualnych¹⁵.

Śmierć jako jeden z wielkich tematów, obok wolności, miłości, wspólnoty itp., jest lubiany zarówno przez wielkich twórców, jak i tych nieudanych, którzy pragną uczestniczyć w rozwoju kultury. Przykładowy opis takiego uczestnictwa daje nam krótkie opowiadanie Julia Cortáзара zatytułowane *Ciągłość parków* (z 1968 roku)¹⁶. W tekście tym zatarte są wszystkie granice między artystą i odbiorcą, między bohaterem a czytelnikiem, narratorem a autorem. Dlatego to związane arcydzieło wśród opowiadań jest według Algirdasa-Juliena Greimasa szkicem z „teorii” literatury, oprócz tego, że jest to konkretna fikcyjna historia, której dajemy się „wciągnąć”. I właśnie owo „wciąganie” powoduje wzrastające angażowanie się podmiotu, aż do momentu, gdy ów podmiot i zarazem boha-

¹³ Por. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998, s. 114.

¹⁴ Tamże, s. 116.

¹⁵ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, s. 17.

¹⁶ J. Cortazar, *Opowiadania zebrane*, Kraków 1975.

ter – czytelnik (kiczowy, czytający dla rozrywki) zostaje na końcu opowiadania po prostu zamordowany. Greimas zauważa, że w opowiadaniu współistnieją obok siebie dwa światy: świat mężczyzny-czytelnika oraz świat przedstawiony, należący do namiętnych kochanków ogarniętych żądzą usunięcia wszystkich przeszkód na drodze miłości, razem z czytelnikiem. Z perspektywy czytelnika on sam i jego otoczenie, odłożone na później sprawy, fotel, park, stanowią rzeczywistość, bohaterowie i świat przedstawiony w powieści to fikcja. Jest to w pełnym tego słowa znaczeniu obraz z ruchomą ramą¹⁷. „Zauważmy również, że pierwszy świat (bohatera-czytelnika) tworzy ramę kompozycyjną dla drugiego (kochanków), który tym samym staje się »światem obramowanym«”¹⁸.

Odbiorca kiczowy odbiera sztukę czysto ilustracyjnie, jako obramowany świat, zatrzymuje się na poziomie ilustracji. Óscar Hahn odróżnia w fikcji literackiej świat obramowany od obramowanej narracji. W tym pierwszym nie ma znaczenia, ilu jest narratorów. Rzeczywistość obramowuje światy fikcyjne, obrazy, odbicia w mediach, w lustrach i w snach. W naszej rzeczywistości, świat-rama nie komunikuje się ze światem obramowanym, stąd ustanowiona zostaje bezpieczna antynomia rzeczywistości i fikcji. „Osoby rzeczywiste i postaci fikcyjne nie mogą przenikać nawzajem do swoich światów; zabrania się im tworzyć wspólnoty”¹⁹.

Tekst i czytelnik pozostają oddzieleni bezpieczną granicą świadomości normy uczestnictwa w fikcyjnym świecie na zasadzie dobrowolnej zgody i poczucia bezpieczeństwa zbudowanego na oddzieleniu światów. Dwumian „tekst/czytelnik” – jak go nazywa Hahn – pojawia się od samego początku opowiadania Cortazara, gdzie opisany jest sposób czytania bohatera-czytelnika:

Mimetyczny język czytanej powieści staje się przezroczysty do tego stopnia, że znika jako język i przeistacza się nagle w świat; świat, w którym bohater-czytelnik zanurza się całkowicie, a przestrzeń, która go teraz otacza, staje się jakby jego własną przestrzenią²⁰.

Czytelnik powieści w opowiadaniu Cortazara (jego bohater) zostaje wciągnięty do wnętrza tekstu, zatarta zostaje granica między tekstem a rzeczywistością, do tego stopnia, że również czytelnik następny (zewnątrzny odbiorca), mimo że nie zostaje powiedziane, co się stało (ręka ze sztyletem, zwisająca głowa), doskonale uzupełnia tekst i nie tylko czuje się podglądającym morder-

¹⁷ A.-J. Greimas, *Oniedoskonałości*, Poznań 1993, ss. 61-76.

¹⁸ Ó. Hahn, *Julio Cortázar pośród światów połączonych. Ociągłości parków*, w: *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań*. Borges, Carpenter, Sábato, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa. *Antologia krytyczna*, Wrocław 2007, s. 161.

¹⁹ Tamże, s. 162.

²⁰ Tamże, s. 164.

stwo, lecz czuje się ofiarą tegoż. W ten sposób dzieło sztuki angażuje, omijając poziom dydaktyczny czy erystyczny.

Inventio ilustracji – retoryka

Jeżeli odniesiemy się do klasycznej metody porządkowania poetyckiego sposobu wyrażania, czyli do podziału na *inventio* (schematy rozumowań i argumentacji; wybór tematu), *dispositio* (rozplanowanie wystąpienia i jego porządku; układ jego części) i *elocutio* (sposób wyrażania się w zależności od pozycji zajmowanej w dyskursie), widzimy, że rzadko zachowane są proporcje między nimi²¹. Rancière wyróżnia jako zasadę fikcji założenie o specyficznej czasoprzestrzeni (rodzaj *inventio*). Może ją jednak złamać autor lub bohater, który od wewnątrz pokaże specyfikę fikcji. To można zrobić tylko wewnątrz fikcji, poprzez fikcję. Drugą zasadą fikcji jest specyficzna generalizacja (*dispositio*), nie wystarcza bowiem, że fikcja mówi o swojej fikcyjności, aby ustanowić literaturę.

Dispositio to kompozycyjny poziom ilustracji, porządek w systemie znaczenia. Jeśli potrafimy w tej kompozycji odnaleźć poziom *inventio* (wyszukać punkty oparcia sensu na znaczeniu), uda nam się pokonać system (często bardzo precyzyjny) „pustej werbalistyki”²² i zamienić go w strukturę sensu (a więc w przedstawienie).

Lepiej jednak – w pojedynczej sytuacji poznawczej – upewnić się, czy na pewno mamy do czynienia z retoryką, a nie z erystyką. Wielowiekowa nieobecność retoryki jako kanonicznego składnika programów edukacyjnych sprawiła, że kwalifikacja „retoryczny” jest często nacechowana negatywnie, podczas gdy klasycznie retoryka oznaczała naukę i sztukę dobrego mówienia (*bene dicendi*)²³.

Ilustracja pozbawia komunikat swojego kontekstu, dlatego może być wykorzystana erystycznie. Retoryka, zdaniem Marii Kostyszak, „nie ignoruje sytuacji komunikacyjnej mówienia (uwzględnia „do kogo”, „kiedy”, „w jakich okolicznościach”, „w jakim celu”, „w jakiej mierze” mówienie jest świadome)”²⁴. „Retorycznych możliwości języka warto bronić »ze względu na utratę« więzi z tym, co jest. Pełnia aksjologiczna, czyli doświadczanie zróżnicowania wartości, domaga się kontaktu ze źródłami”²⁵. Dlatego też ilustracji warto przywrócić

²¹ J. Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris 1998, s. 19.

²² M. Kostyszak, *Spór z językiem. Krytyka ontoteologii wpismach Nietzschego, Heideggera i Deridy*, Wrocław 2010, s. 267.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 268.

retoryczną moc, zawartą nie tylko w „porządku” mowy, lecz przede wszystkim w funkcji harmonizowania.

Dla Greków piękno to „porządek nieba”, funkcja harmonii, łączenia²⁶. Gdy pojawia się nowoczesna estetyka, harmonia ludzkich wytworów odwzorowujących porządek nieba zamienia się w coś osiągalnego za pomocą rozumowania, coś, co można zilustrować.

Ontologiczną funkcją piękna jest usuwanie przepaści między ideałem i rzeczywistością. Tak więc dodany do sztuki przymiotnik „piękna” dostarczył nam drugiej istotnej dla naszych dociekań wskazówki. Trzeci krok sprowadza nas bezpośrednio w pobliże tego, co w historii filozofii nazywamy estetyką. Estetyka jest wynalazkiem bardzo późnym, który – rzecz zaiste doniosła – wiąże się z uwolnieniem naczelnego sensu sztuki od kontekstu umiejętności oraz z arbitralnym nadaniem sztuce i jej pojęciu niemal religijnej funkcji. Estetyka jako dyscyplina filozoficzna powstała dopiero w wieku XVIII, tj. w epoce racjonalizmu, najwyraźniej jako odpowiedź na wyzwanie ze strony tegoż racjonalizmu, zrodzonego przez konstruktywne przyrodoznawstwo, które pojawiło się w XVII wieku i do dziś określa oblicze naszego świata, wciąż szokując nas tempem, w jakim przeobraża się w technikę²⁷.

Racjonalizm zamienia piękno w technikę, przedstawienie w prosty model, a ilustrację w wygodny schemat.

Greimas tworzy doskonałą, opartą na kwadracie ilustrację gramatyki narracyjnej generującej wszelkie teksty. Wychodząc od twierdzenia, że znaczenie jest kategorią wewnątrzjęzykową, ustanawia jej zewnętrzny zapis – schemat tejże, tzw. kwadrat semiotyczny, generator znaczenia. Ta czteroelementowa struktura zawiera w sobie wszystkie relacje narracyjne (prawdziwości, fałszu, sprzeczności, implikacji, fikcyjności itd.)²⁸. Tajemnica, fikcja i wszystko, co wartościowe w języku, rozgrywa się na styku „bycia” (*être*) i „nie-jawienia się” (*non par-être*), czyli, gdy język ujawnia tylko swoje własne bycie, nie udaje, że mówi o rzeczywistości. Albo inaczej, zostawia rzeczywistość „na zewnątrz”, jako świat w całości niedostępny, ale we fragmentach namacalny. Można go smakować, choć nie można go rozumieć. Schemat Greimasa nie jest procesualny, nie ma tu „przechodzenia” od tajemnicy do fałszu lub prawdy. Prawda i fikcja to różne światy, ale paradoks polega na tym, że fikcja jest „prawdziwsza”, nie językowo, lecz jako doświadczenie. *Non par-être* doświadczenia objawia się dzięki językowi.

Refleksję nad przedstawieniem buduje też Ingardenowska koncepcja czterech warstw dzieła literackiego. Odbiór dzieła w tym przypadku jest procesualny, przechodząc przez wszystkie cztery warstwy, możemy zbudować

²⁶ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, dz. cyt., s. 19.

²⁷ Tamże, s. 20.

²⁸ Por. A. Grzegorzczak, *Praca sensu*, w: *Idąc za Greimasem*, Poznań 1998, s. 16.

przedstawienie, nie pozwala się ono zredukować do którejś z nich ani obyć bez którejś. Odbiorca kiczowy skupia się na warstwie trzeciej jako ostatniej. Pierwsza jest warstwa brzmieniowa, właściwie jedyna poddana twórcy, stanowiąca jedyne jego tworzywo. Warstwa znaczeniowa jest już odrębną, drugą warstwą – osadzone w brzmieniach znaczenia słowne tworzą sensy słów/zdań, którym odpowiadają stany rzeczy nie realne, ale intencjonalne. Trzecia warstwa świata przedstawieniowego zbudowana jest z „miejsz niedookreślonych” i oddana odbiorcy do zrekonstruowania, bo język kawałkuje dynamiczną i ciągłą rzeczywistość, a my ją uzupełniamy przedstawieniem. Dlatego też ta warstwa zwana jest również warstwą wyglądzów uschematyzowanych. W końcu czwarta warstwa, stanowiąca konkretyzację czytelniczą, pozwala poza przedstawieniem – obrazem ukazać się sensom. Dopiero ostatnia warstwa stanowi o udanej interpretacji, którą Ingarden rozumie jako polifoniczny zestrój jakości estetycznie wartościowych przysługujących poszczególnym warstwom i umiejętność posługiwania się nim²⁹.

Ta ostatnia warstwa to przedstawienie w naszym ujęciu, a ilustracja mogłaby stanowić odpowiednik warstwy trzeciej dzieła literackiego według Ingardena. Pułapka ilustracji polega na tym, że tworzy ona konkurencyjne doświadczenie jakiejś przestrzeni, odizolowanej przestrzeni doświadczenia przedstawienia.

Marta Olszewska zauważa, że

już w 1967 r. wygłaszając wykład *O innych przestrzeniach*, Michel Foucault zauważył, iż klasyczne traktowanie relacji przestrzennych wobec zmian samej przestrzeni, jest bezzasadne. [...] Foucault streszcza historię przestrzeni w zachodnim doświadczeniu – od średniowiecznego pojęcia lokalizacji (*localisation*) z hierarchicznym układem miejsc, przez zastąpienie jej przedłużeniem (*l'etendue*) w otwartej, dzięki Galileuszowi, przestrzeni umiejscowienia i powstałej w ten sposób przestrzeni nieskończoności; aż po pojęcie umiejscowienia (*l'emplacement*), określanego przez relacje sąsiedztwa, przynależne współczesnemu rozumieniu przestrzeni jako formy relacji między miejscami. Czyniąc to, filozof wskazuje na zmianę paradygmatu myślenia o przestrzeni, polegającą na odstąpieniu od układu wertykalnego (średniowiecze) na rzecz horyzontalnego, odzwierciedlającego fakt jednoczesnego zaistnienia w przestrzeni rozmaitych zjawisk i procesów. Innymi słowy, wskazuje on na odejście od przestrzeni ciągłej i doświadczenia jej rozciągłości, do „miejz jednoczesnych” i doświadczenia przestrzenności przez doznawanie miejsc³⁰.

Doświadczenie jednoczesności wielu miejsc to z jednej strony rozwinięcie przedstawienia sieci, a z drugiej zobrazowanie doświadczenia sensu w szczegól-

²⁹ Por. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, ss. 94-95.

³⁰ M. Olszewska, *Oprzestrzeni: na progu doświadczenia*, „Anthropos?” 2010, nr 14-15, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos8/texty/olszewska.htm> [20.01.2016].

nym miejscu „kwadratu semiotycznego” Greimasa, gdzie na skutek krzyżowania się takich jakości, jak *être i par-être*, jakości bycia i bytów, rodzi się fikcyjny model rozumienia.

Ilustracja jest najmniej współczesnym aspektem przedstawienia, ponieważ najbardziej zainteresowana jest lokalizacją znaczenia w jednym miejscu. *Inventio* to jej najbardziej poszukiwana funkcja, jednak częściej popada w statyczne *illusio*.

Illusio ilustracji – erystyka

Nie chcemy mylić retoryki z erystyką, to już wiemy. Retoryka zwraca uwagę na sytuację komunikacyjną, uwzględnia okoliczności, cel, uczestników, przestrzeń i czas. Skoro dzieła sztuki są quasi-czasowe, jak stwierdzi Ingarden, może ilustracja byłaby formą przedstawienia najbardziej od czasu niezależną? Dzieł sztuki doświadczają się poza czasem rzeczywistym, dotyczy to także dzieł przestrzennych architektury, odkrywa się ich uwarstwienie w różnym czasie, nie jest to czas rzeczywisty. Dlatego sztuka i interpretacja sztuki zawiera quasi-sądy.

Quasi-sądy nie pełnią funkcji sądzenia, zachodzi ona bowiem tylko tam, gdzie zdanie orzekające coś o jakimś stanie rzeczy umiejscawia go, jako rzeczywiście zachodzący, w świecie od sądzenia bytowo niezależnym. W tym sensie quasi-sądy nie stwierdzają niczego o świecie rzeczywistym³¹.

A jednak ich doniosłość jest nie do podważenia. Quasi-sądy są zdaniami wynikającymi z przedstawienia, dlatego nie wyczerpują się w fikcyjnym przedstawieniu, odpowiadającym fabule, raczej odpowiadającą im ramą jest czwarta warstwa Ingardenowskiej interpretacji dzieła (literackiego, ale można jej szukać w każdym dziele), stanowiąca warunek udanej „konkretyzacji”, pozwalająca wrócić do lektury, czyli ustanawiająca model nieskończonej reinterpretacji (przedstawienie). Przedstawienie nie ogranicza się tylko do tego, co przedstawione, lecz stanowi umiejętność scalania rzeczywistości, uzyskiwania właściwej perspektywy do jej lepszego rozumienia. Dlatego Ingarden nazywa zdania zawarte w literackich fikcjach quasi-sądami: nie mówią one o prawdziwości wydarzeń, lecz pozwalają modelować myślenie. Negatywnym aspektem quasi-czasowego bytu dzieła sztuki jest graniczna a-czasowość, stanowiąca odpowiednik *illusio* w rozumieniu Pierre’a Bourdieu, możliwość zredukowania społecznej gry do jakiegoś widzialnego pola, przy braku poczucia tej redukcji. Pole tworzy wygodne przedstawienia, pozwala zachować poczucie ciągłości,

³¹ G. Trela, *Spór o quasi-sądy*, w: *Estetyka Romana Ingardena. Problemy i perspektywy w stulecie urodzin*, Kraków 1993, s. 84.

a więc rozumienia rzeczywistości. Prawomocność poznania staje pod znakiem zapytania, jeżeli wyczerpuje się w sądach, ponieważ brakuje tu odniesienia do jakiegoś rzeczywistego czasu, do rzeczy. Takie poznanie stanowi szczególny zapis, coś w rodzaju ilustracji oddalającej od rzeczywistości. Natomiast, jeśli w procesie poznania budowane jest przedstawienie, obejmuje to cały cykl uzewnętrzniania. Nawet jeśli ulegnie ono dezaktualizacji, pozostanie po nim ślad w postaci schematu myślenia. Udanie przedstawienie pozostanie skutkiem taktyki myślenia, który można wykorzystać do przemyślenia innego fragmentu rzeczywistości.

Ilussio ilustracji jako zredukowanego pola przekształca się w przedstawienie tylko w przypadku sztuki, ponieważ jej percepcja nie dokonuje się w jednej chwili. I chociaż można obejrzeć obraz, usłyszeć utwór muzyczny w jednej chwili, zwraca uwagę Ingarden, następuje tu „zazębianie się części utworu nie współistniejących – immanentna struktura następowania po sobie. Podobnie w przypadku dzieła architektury – pewne partie odsłaniają się nam wcześniej, drugie później, ale współistnieją zarazem”³². Przeżycie estetyczne tworzące przedmiot estetyczny jest więc procesem wielofazowym, rozpiętym w czasie i angażującym wiele stanów podmiotu poznającego. „Przeżycie estetyczne tylko w wyjątkowych przypadkach jest chwilowe – tam mianowicie, gdzie się nie udaje”³³. Charakterystyczna dla udanego przeżycia estetycznego jest wielofazowość i Heideggerowskie gruntowanie (*Gründung*).

Ten osiowy termin eksperymentów językowych i myślowych rozumie Heidegger – można to oddać jedynie w przybliżeniu – jako pozwalanie, by grunt był gruntem, czyli dopuszczanie gruntu. W odróżnieniu od tradycji ontoteologicznej nie chodzi o procedury uzasadniania, lecz nade wszystko: wejście w grunt³⁴.

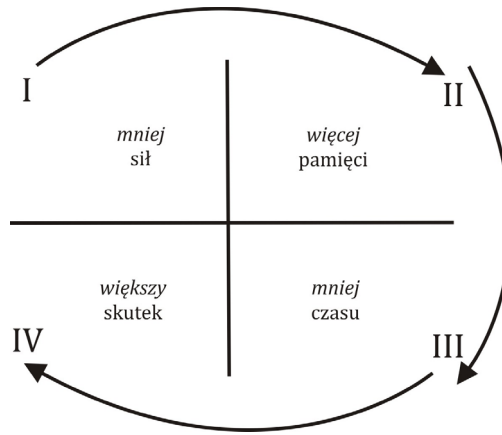
Czwarta warstwa Ingardenowskiej interpretacji, osiągnana przez wybranych, to Heideggerowskie gruntowanie, „konkretyzacja” taktyki czytania, którą osiąga tylko wytrawny czytelnik. Wytrawny czytelnik jest taktyczny w znaczeniu Certeau.

U Michela de Certeau ważny jest podział taktyki na trzy sposoby porządkowania danych. Pierwszy etap to świadomość „słabości” podmiotu, wyznaczająca miejsce na pierwszy ruch, pierwsze porządkowanie rzeczywistości, polegające na rozluźnieniu pamięci, która pozwala wprowadzić ująć jakąś całość, lecz z punktu widzenia abstrakcyjnego zmysłu wzroku owa „całość” (w punkcie II w schemacie Certeau) jest niewidzialna. Tu dokonuje się ilustracja, przygoto-

³² R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981, s. 27.

³³ Tamże, s. 29.

³⁴ M. Kostyszak, *Spór z językiem*, dz. cyt., s. 226.



Rys. 5. Schemat taktyk Michela de Certeau

Źródło: M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008, s. 84.

wywane podłoże doświadczenia, zbiór danych. Dane pamięci zajmują nie tylko dużą powierzchnię, ale też ich zbieranie zajmuje czas, poza tym mają tendencję do rozciągania się w czasie, potrzebują czasu do ugruntowania. Lecz gdy chcemy coś zgłębić, zanim zbierzemy odpowiednią ilość danych, możemy zgubić cel poszukiwań. Stąd rola ilustracji w polu II – zapanowanie nad pamięcią. Ilustracja pojawia się już w pierwszych taktycznych decyzjach, stąd w sztuce wojennej kojarzy się z rysowaniem mapy. Kolejnym etapem taktyki, po zdaniu sobie sprawy ze swojej słabości i ograniczeń, a jednocześnie z nieskończoności rzeczywistości i języka, które to nieskończoności powinny się gdzieś spotkać, jest skrócenie czasu działania. Dopiero wtedy osiągniemy „większy skutek”, czyli skutek taktyki obchodzenia się z wiedzą. I nie chodzi tu o informatyczne możliwości kompensowania danych wypracowane przez człowieka, ale o świadome wybory. Taktyka to nie specyficzny rodzaj programowania pamięci, lecz na pewno specyficzny rodzaj doświadczenia podzielony na dwa „pulsowania”: rozszerzenie pamięci – kurczenie czasu działania.

Pułapka taktycznego etapu „więcej pamięci” polega na *illutio* bezpiecznego miejsca, skąd będziemy budować przedstawienie, pewnego punktu przyłożenia czy punktu wyjścia przedstawienia. Ilustracja jest mocno przywiązana do przestrzennego wymiaru miejsca, tymczasem żyjemy dziś w świecie, w czasie „bez-miejsca”. Współczesny „hybrydyczny charakter miejsc pozwala na nazwanie ich przestrzeniami »przejścia«, (nie)miejscami”³⁵.

³⁵ M. Olszewska, *Oprzeżeni: na progu doświadczenia*, dz. cyt.

Każde wcześniejsze miejsce przystanku, spotkania staje się obecnie miejscem przechodzenia, tranzytu, a klarowna opozycja *forum* i *domus*, równowaga pomiędzy zewnętrżnością a wnętrzem, zostaje zburzona, skoro nie sposób poprowadzić między nimi wyraźnej granicy³⁶.

Ilustracyjna funkcja wyznaczania granic, ale też określania tożsamości, odchodzi w niepamięć. „(Nie)miejsca będące tworam tranzytowymi i zmieniającymi nie sprzyjają wypracowaniu stałej pozycji względem nich, dlatego też nie skutkują ustanowieniem tożsamości”³⁷. Tożsamość wyznacza nam co najwyżej „miejsce Innego”, jak w działaniach taktycznych Certeau. Może ze świadomości zbliżającego się kulturowego „krachu miejsca”, „zapomnienia bycia”, wynika niechęć Heideggera do przedstawienia. Ujmuje je jak nieruchomą ilustrację, która raczej zakrywa na różne sposoby prawdę nieskrytości (*aletheia*, *Unverborgenheit*), stając się *illutio Verborgenheit*, *Verbergung*, *Verstellen*, *Entstellen*, *Verhehlen* etc.

Charakterystyczność ilustracji

Estetyka to na przykład ilustracja sztuki, szukająca w niej miejsc charakterystycznych, określająca style, narzędzia, formy. W latach trzydziestych powstał tekst Martina Heideggera pt. *Źródło dzieła sztuki*, mówiący o niewystarczalności estetycznego namysłu nad sztuką, a zwłaszcza „doświadczenia estetycznego”. Estetyka, według Heideggera, wyłoniła się w dziejach Zachodu już w momencie, gdy *alētheia* przeobraziła się u Platona w *ideę*³⁸. Procesualna nieskrytość (jak tłumaczy się słowo *alētheia*) zamieniła się w odcisk rzeczywistości, *idea* natychmiast została wcielona w rzeczy. W którymś momencie pytania Heidegger stwierdza: „nasz sposób pytania o dzieło zachwiał się, ponieważ pytaliśmy nie o dzieło, lecz po części o rzecz, po części zaś o narzędzie”³⁹. Estetyka pyta o narzędzia sztuki, zapominając *alētheia*, zapominając doświadczenie całości. Takiego całościowego doświadczenia nigdy nie można opisać jedną kategorią z triady wartości: prawda – dobro – piękno, tak jak przyjęło się to w tradycji poplatońskiej, gdzie prawda jest jedyną kategorią obiektywną, mimo że „dobro” świeci na szczycie świata Idei.

Źródło według Heideggera należy więc pojmować jako „miejsce” pochodzenia istoty rzeczy. Rzecz jest tym, wokół czego skupiły się właściwości – rzecz to jedność wrażeń zmysłowych oraz rzecz jako uformowana materia. Tekst pt. *Źródło dzieła sztuki* wnosi pewne *novum*, jeśli chodzi o rozumienie sposobu

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, w: tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.

³⁹ Tamże, s. 24.

bycia rzeczy – narzędzia. Niezawodność narzędzia zapewnia bezpieczeństwo, ale dzieło sztuki to miejsce, gdzie narzędzie wydobywa się ze skrytości. Heidegger znacząco problematyzuje koncepcję rozumu komunikacyjnego w odniesieniu do sztuki w XX wieku:

Źródłem dzieła sztuki jest sztuka. Czym jednak jest sztuka? Sztuka jest rzeczywista w dziele sztuki. Dlatego najpierw szukamy rzeczywistości dzieła. Na czym ona polega? Przyjmuje się, że dzieła sztuki, chociaż w zupełnie różny sposób, ukazują to, co rzeczowe. Nie powiodła się próba ujęcia charakteru rzeczowego dzieła za pomocą tradycyjnych pojęć rzeczy. Nie tyle dlatego, że te pojęcia rzeczy nie uchwytują tego, co rzeczowe, ile przez to, że pytając o rzeczową podbudowę, narzucamy dziełu z góry takie ujęcie, którym zamykamy sobie dostęp do bycia dzieła dziełem. Dopóki wyrażnie nie ukážemy czystego stania-w-sobie (*Insich-stehen*) dzieła, nigdy nie zdołamy znaleźć tego, co w dziele rzeczowe⁴⁰.

Rzeczowość dzieła sztuki staje się dla filozofii nowym problemem. Dotyczy ona doświadczenia widzialności tego, co poza ideą, szczególnej „analizy wglądu”, spojrzenia raczej niż myślenia. A spojrzenie sprzyja kolekcjonowaniu, nie myśleniu. Żyjemy w „epoce szybkiej prawdy”⁴¹. Prawda obywateli się bez słów, mowy, nawet bez obrazów, jednym słowem, bez języka. Dla Heideggera „prawda ma naturę muzyczną”⁴², a nie obrazową, w znaczeniu *illusio* przedstawienia. Tym, co nam najbardziej współcześnie przeszkadza docenić funkcję ilustracji, jest być może pewna „przesłona”, zwana przez Heideggera „światoobrazem”. Zanim dojdziemy do etapu obrazowania jakiejś sytuacji, najpierw wykonując jej szkic lub mapę (ilustrację), narzuca nam się dana sytuacja razem ze swoim kontekstem, a więc wydaje się ona czymś „naturalnym” i na tyle systemowym, że nie wyobrażamy sobie, żeby można w niej cokolwiek zmienić.

Ponowoczesna estetyzacja, w rozumieniu Andrzeja Zawadzkiego, przekształcająca rzeczywistość w obrazy „słabe”, obrazy przejrzyste, pozbawione głębi niewidzialnego, prowadzi do „nihilizmu rozumianego jako dominacja powierzchni, iluzji, pozorów, pełnej widzialności czy wreszcie – »aistetyczności«, czyli zmysłowości uwolnionych od prawdy, głębi, referencji”⁴³. Jest to etap, który opisał Heidegger w *Czasie światoobrazu*, jego początkiem jest filozofia Kartezjusza. Zdaniem Zawadzkiego świat zredukowany do obrazu kończy się idoliatrią, prowadzi do niego „czteroczołowe równanie: nihilizm – symulakryzacja – estetyzacja – idoliatria”⁴⁴.

⁴⁰ Tamże, s. 25.

⁴¹ M. Kostyszak, *Istota techniki. Głos Martina Heideggera*, Wrocław 1998, s. 109.

⁴² Tamże.

⁴³ A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, Kraków 2014, s. 36.

⁴⁴ Tamże, s. 39.

Dlatego nie można pominąć etapu ilustracji, czyli wyrysowania mapy powiązań między przykładami wcielenia (*hexis*) szeroko rozumianego piękna. Może ilustracja stanowi coś w rodzaju zapory dla ilościowego poznania konkretnych przykładów piękna, aby kolekcjonerstwo nie zamieniło się w nihilizm, a później niemal natychmiast, w symulakryzację, gdzie konkret przedstawienia nie pozwala wykorzystać doświadczenia piękna, aby lepiej rozumieć wartość samą.

Próba unaukowania estetyki, obojętnie czy będziemy pod tym pojęciem rozumieli w ogóle naukę o prawdach zmysłowych, czy w szczególności o pięknie, zawsze więc kończy się tam, gdzie naszej wiedzy o istocie zjawiska nie da się już sensownie wzbogacić poprzez rozbudowę poznania ilościowego. Kant, w odróżnieniu od Leibniza, nie widział podstaw, by przyjąć, że rozbudowa taka wiąże się ze stałym progresem od „postrzegania ciemnego” w stronę „poznania jasnego”. Zauważył, że ilościowa analiza składników zjawiska estetycznego, na przykład zjawiska piękna, po dokonaniu określonej ilości sensownych kroków przekracza pewną granicę jakościową, poza którą przestaje już cokolwiek wyjaśniać⁴⁵.

Idolatria to nie odpowiedź na ikonoklazm, jest nią dopiero ikonofilia. Idolatria to uwielbienie obrazu w estetycznej konkretności, a więc ilościowe. Jednocześnie idolatria to ubóstwienie samego piękna, które mówi o jedności idei piękna. Mirosław Żelazny na kilka sposobów pokazuje pewną trudność ujęcia estetyki jako nauki o pięknie poprzez przykładowe ilustracje piękna – poszczególne egzemplarze dzieł sztuki. W rozdziale poświęconym idei charakterystyczności Aloyisa Hirta, niemieckiego archeologa z epoki Hegla, podkreśla niewystarczalność idei piękna w opisach estetycznych, a z drugiej strony trudność z uchyceniem „charakterystyczności” poszczególnych dzieł, które zawsze stanowią wartość samą w sobie.

Już w czasach Hegla twórcy zdawali sobie sprawę, że jeśli wielkie dzieła sztuki o jednoznacznym wydźwięku ideowym mówić mają o wartościach ogólnoludzkich, wartości te muszą być wydobywane w możliwie czystej postaci, przy maksymalnym ograniczeniu się do tych środków wyrazu, które ukazują cechy najbardziej charakterystyczne. Klasycznym przykładem owego dążenia może być powstały w 1814 roku słynny obraz Francisca Goi „Rozstrzeliwanie powstańców”. [...] Z perspektywy czysto epistemologicznej trudno jednak zaprzeczyć, że prawda obrazu Goi w swej precyzji wyrazu bliższa jest jednoznacznej funkcji wzoru matematycznego aniżeli na przykład naturalistycznego malowidła, przedstawiającego sielski krajobraz. Ale czy charakterystyczność zawsze musi się sprowadzać do piękna?⁴⁶

⁴⁵ M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia – estetyka: rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Toruń 1994, s. 33.

⁴⁶ Tamże, ss. 95-96.

Idea charakterystyczności mogła by stanowić odpowiednik etapu ilustracyjnego w procesie przedstawienia, tak jak idea całości i dystansowania się wobec niej mogłaby stanowić odpowiednik etapu obrazowania. Ilustracja, jako charakterystyczność ujęta pozaczasowo, ma nam umożliwić powrót do idei i ponowną refleksję (re-prezentację), lecz czasami ujednolica znaczenie, które aby docenić jego warstwowość, wymaga bardziej rozbudowanego przedstawienia. Ilustracja od obrazu oddzielona jest „osią czasu”, jeżeli by przenieść kategorie z dziedziny przedstawienia (reprezentacja, obraz, ilustracja) na schemat taktyk Certeau. Ilustracja jeszcze nie daje wglądu w całość, lecz raczej pozwala na wstępne rozpoznanie (*anagnorisis*). Ilustracja może być dziełem sztuki, lecz jako aspekt przedstawienia najbliższa jest byciu narzędziem tegoż. Zgodnie z refleksją Heideggera nad narzędziem, stanowi ono „spojenie, materiał-formę”⁴⁷, zapośredniczenie prawdy w czymś charakterystycznym.

Ilustracja – zatrzymanie w czasie

Ilustracja jest aspektem przedstawienia najbardziej „zatrzymanym w czasie”, jej odpowiednikiem mógłby być „kadr”. Kadr – według Gilles’a Deleuze’a – należy rozumieć jako coś, co „zapewnia deterytorializację obrazu”⁴⁸. A raczej zapewnia tej deterytorializacji porządek. A skoro „każdy układ zamknięty jest jednocześnie układem komunikującym”⁴⁹, a kadr zapewne jest takim układem, stanowi on też uprzywilejowaną formę przedstawienia. Kadr najbardziej kojarzy się z fotografią, która według Barthes’a jest czystym efektem obrazu, jest „obrazem bez kodu”⁵⁰, tak jak hieroglif jest czystym zapisem, gdzie medium i znaczenie łączą się w doskonałą jedność (święte znaki). *Studium i punctum* fotografii to opozycja porównywalna z opozycją obraz – hieroglif⁵¹. Fotografię odczytuje się jakby hieroglifami, bowiem tradycyjne narzędzia analizy estetycznej nic nie mówią o specyfice tego medium. Ilustracja powinna się więc kojarzyć z kadrem, hieroglifem, fotografią, stop-klatką.

Oś czasu na schemacie Certeau znajduje się pomiędzy „więcej pamięci” a „mniej czasu”, jawi się jako szczególna kompensacja danych, a raczej ich wybór – nowy zestaw, w momencie zagęszczenia czasu. Oś przestrzeni znajduje się pomiędzy „większy skutek” a „mniej sił”, ale pomiędzy tymi fazami nie ma przejścia w procesie taktycznym. Faza „mniej sił” to wyjściowy punkt taktyki,

⁴⁷ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, dz. cyt., s. 17.

⁴⁸ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz – ruch 2. Obraz – czas*, Gdańsk 2008, s. 24.

⁴⁹ Tamże, ss. 24-25.

⁵⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, s. 150.

⁵¹ Por. J. Rancière, *Le destin des images*, Paris 2003, s. 23.

a „większy skutek” to ostatnia faza udanego procesu taktycznego, więc trzeba tu rozumieć przestrzeń jako „puste miejsce” dla kolejnego ruchu, działania. Być może schemat Certeau mógłby stanowić rozwiązanie problemu nieprzedstawialności czasu i przestrzeni. Opisał go m.in. Jan Srzednicki – polski filozof i malarz. Wyraził on swój sprzeciw wobec transcendentального sposobu dowodzenia tego, że czas i przestrzeń są u Kanta formami doznania. Twierdził, że nie można mówić o samym czasie i przestrzeni, tak jak można mówić o czasowości i przestrzenności⁵². W schemacie Certeau czas i przestrzeń to funkcje „cięcia” w procesie taktycznego działania. Czas umożliwia „cięcie” pamięci (różnego rodzaju operacje pamięciowe), przestrzeń – „cięcie” czasu, jako „umiejscowienie” momentu wyboru strategii taktycznej w konkretnej sytuacji.

Srzednicki twierdzi, że w myśleniu o granicach poznania, a do takich należą formy zmysłowości – czas i przestrzeń, napotykamy niezrozumiałość powodującą, że granice te przesuwają się zawsze o krok bliżej, gdy próbujemy je uchwycić, i tak w nieskończoność. Na przykład, jeżeli doznanie jest podstawą pojęć, to pojęcia czasu i przestrzeni nie pozostają w określającym stosunku z żadnymi jednostkowymi doznaniem. Zdaniem Srzednickiego Kant się mylił, usuwając ze swojej teorii czasu i przestrzeni elementy wyrażnie empiryczne, czyli czasowość i przestrzenność *sensu stricto*. Jednocześnie czas i przestrzeń, jako ogólne i uniwersalne, są zupełnie niepodobne do pojęć opartych na treściach empirycznych. Tworzą one jak gdyby formalne współrzędne naszego doświadczenia. Możemy zgodzić się, że czasowość organizuje doznania wewnętrzne, a przestrzenność doznania zewnętrzne, dlatego myślimy o czasie i przestrzeni, jak gdyby były widocznymi cechami świata, ale właśnie wtedy, podkreśla Srzednicki, popadamy w trudności podobne do tych związanych z pojęciem substancji czy przyczynowości⁵³. Ostatecznie Kant, formułując „czynne” rozróżnienie podmiotu i przedmiotu, czyli ich względność i wzajemną zależność, ustanawia listę kategorii, idei i form jako to, co jest bazą dla podmiotu. To podmiot decyduje, nie tyle jak, lecz kiedy i gdzie zdobyć wiedzę. Jest to zgodne z wpisaniem przez Certeau czasu i przestrzeni jako „cięć” doświadczenia „słabego” podmiotu. Wizualność to podmiotowa funkcja łącząca widzenie (widzialność – czas – możliwość zagęszczenia) i myślenie (przedstawialność – przestrzeń – możliwość przesunięcia i rotacji). Widzenie jest bardziej modelowe, trzyma się tego, co jest możliwe do wyobrażenia. Natomiast myślenie może rozwinąć elementy fikcyjne, uczynić z medium języka osobny świat.

⁵² J. Srzednicki, *Niepełne opisy – uwagi o czasie i przestrzeni. Wariacje na tematy kantowskie*, w: *Fragmenty filozoficzne ofiarowane Henrykowi Hiżowi w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1992.

⁵³ Tamże.

Transcendentalna estetyka Kanta to wiedza o „czystych przedstawieniach jako zasadach poznania zmysłowego”⁵⁴. Przestrzeń i czas są tutaj koniecznym warunkiem wszelkiego doświadczenia, stanowią czysty ogląd. Dane zmysłowe stosują się do nich, nie odwrotnie. Zbudowana na takim „czystym oglądzie” transcendentalna estetyka, jako rodzaj idealnego poznania, ugina się jednak w końcu przed wzniosłym i nieograniczonym. Dzieło sztuki należy do tego obszaru, Kant rozpatruje je jako autonomiczne, całkowicie pomijając wszelkie jego odniesienia zewnętrzne – którymi zainteresowana jest historia i teoria sztuki, a nawet estetyka i etyka – poza moralnością. Dzieło nie może więc być oceniane według teorii podobieństwa rzeczy do pierwowzoru czy na podstawie warunków społecznych i politycznych, mających wpływ na jego powstanie. To, że dzieło sztuki można oceniać jedynie ze względu na nie samo, to punkt widzenia zarówno Platoński, jak i anty-Platoński, bo antyidealistyczny. Realistyczne jest dzieło sztuki jako miejsce wiedzy i władzy. W momencie powstania dzieła spotyka się zawarta w nim wiedza (rozumienie) i władza (dystrybucja). Kantowskie pojęcie smaku pozwala przemyśleć dzieło nie tylko jako empiryczną widzialność, lecz przede wszystkim jako uniwersalne przedstawienie trwałych zależności wewnątrz wartości. Jest to ruch przeciwny źle rozumianej polityce kulturalnej jako opiekującej się właściwym rozumieniem tego, co widzialne.

System kultury, w Heideggerowskim ujęciu „polityka kulturalna”⁵⁵, wymieniona jako czwarte zjawisko nowożytne (obok: rachującej nauki, techniki maszynowej, sztuki przesuniętej w pole estetyki i „odbóstwienia” [chrystianizacji jako „światooglądu” odbóstwionej rzeczywistości]), przestaje „tworzyć” wartości, a zaczyna się nimi „opiekować”. Kolekcjonuje wartości i się nimi „opiekuje”. Jest to możliwe dzięki bezkonfliktowemu współlistnieniu w estetyce intelektualizmu i antyintelektualizmu – ten drugi kojarzony z Kantowskim założeniem o bezinteresowności smaku. Intelektualizm estetyczny coraz częściej upomina się o przywrócenie sądom smaku aspektu poznawczego, o wypełnienie sztuki sensem. Z kolei Kant postulował sztuki piękne niepoprzedzone określonym poznaniem.

Jarosław Barański zauważa, że Kant

autonomię sztuki powiązał z siłą wolnej wyobraźni, której przedmiotem nie są konwencje artystyczne, lecz pozornie pozakonwencjonalna percepcja jakości zmysłowych przedmiotów. A przecież autonomia sztuki, samozapłodnienie i samo-

⁵⁴ I. Kant, *O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego. Opierwszej podstawie różnicy kierunków w przestrzeni*, Kraków 2005.

⁵⁵ Por. M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, ss. 67-68.

rodność konwencji artystycznych, nie jest tożsama z nieskrępowaną konwencjami artystycznymi autonomią wyobraźni⁵⁶.

Autonomia sztuki przeniesiona jest dzisiaj na osobę artysty, lecz jego indywidualna pamięć nie jest w stanie poradzić sobie ze szczególnym miejscem w procesie taktycznym (II miejsce w procesie taktycznym Certeau – „więcej pamięci”).

Oslabienie siły przedstawienia jest dziś wynikiem kilku równoległych procesów. Przede wszystkim, wynika z przesunięcia uwagi takich dziedzin kultury, jak filozofia i sztuka, na odbiorcę, widza tego, co przedstawione. Nawet jeśli przedstawienie ma wymiar uniwersalny, jak w arcydziele, wymaga zawsze spopularyzowania, czyli tłumaczenia, co powoduje, że interpretacja staje się ważniejsza od przedstawienia jako generatora tekstów. W konkursie na najlepszą interpretację przedstawienia zwykle wygrywa jedna, dwie, i te obowiązują czasami przez wieki. Konkurs interpretacyjny prowadzi do uprzywilejowania *pathosu*, zamiany tej uniwersalnej kategorii na doświadczenie uczuciowe, jednostkowe. Jest to możliwe dzięki złudzeniu generowanym przez miniaturyzację i marketing. To prowadzi do zdeprecjonowania rejonów niezrozumiałych, niedających się włączyć do aktualnej wiedzy, a przede wszystkim – pozostającego poza wiedzą – przedstawienia. Wiedza w ramach przedstawienia zostaje unieruchomiona w prostej historii, w ilustracyjnym przedstawieniu.

Fetyszyzm pojęciowy a funkcja ilustracji

Fetyszyzm pojęciowy to bariera w zdobywaniu „prawdziwej” wiedzy o świecie. Fetyszyzm pojęciowy to też mit spełnienia marzenia o pojęciu bez uzupełnienia, bez potrzeby ilustracji, wyznaczania zakresów znaczenia itp. Bogdan Owczarek, pisząc ogólnie o fetyszyzmie, ujmie problem tak: od fetysyzmu uciec nie można, mamy do wyboru fetyszyzm towarowy lub międzyludzki⁵⁷. Albo poddajemy się władzy przedmiotów, albo podmiotów. Na wzór rozróżnienia fetysyzmów przez Owczarka możemy wyobrazić sobie alternatywę: albo wiedza („czysta informacja”), albo prawda jako przemoc interpretacji.

Pojęcie fetysyzmu pochodzi oczywiście z ekonomii (fetyszyzm towarowy), ta Marksowska kategoria oznacza zredukowanie stosunków międzyludzkich do relacji między towarami. Karol Marks uważał, że fetyszyzm towarowy traktuje produkcję dóbr i ich posiadanie jako wartości nadrzędne, co uprzed-

⁵⁶ J. Barański, *Intelektualizm estetyczny*, „Nowa Krytyka” 2000, nr 11, ss. 95-112, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article87> [6.01.2015].

⁵⁷ B. Owczarek, *Towar i sens*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 5.

miotawia stosunki międzyludzkie. Ludzie w procesie produkcji tracą kontrolę nad wytwarzanym dobrem, staje się ono wyalienowanym towarem (jego wartość okazuje się doskonale przeliczalna na pieniądze). Marks uważał, że wyobcowanie człowieka związane z fetyszyzmem może być przewyciężone po zniesieniu własności prywatnej. Fetyszyzm towarowy został natychmiast zastąpiony przez fetyszyzm międzyludzki. W dobie ujmowania nawet informacji, wiedzy, jako towaru, Marksowskie przewyciężenie fetyszyzmu miałoby kształt zniesienia prawa do prywatnej informacji. A przecież „(p)ojęcia abstrakcyjne zawsze skrywają figurę zmysłową. Historia języka metafizyki łączy się z zatarciem jego skuteczności i zużyciem jego obrazowania”⁵⁸ – zdiagnozuję Derrida. Zużycie to odbywa się na dwa sposoby: wyjałowienia i wyczerpania, a zarazem w odwrotnym procesie zwiększania się „nad-wartości językowej”⁵⁹. Jesteśmy dziś nakłaniani zwłaszcza do tego drugiego aspektu zużycia metafory, języka w ogóle. Zużycie to nie jest rozumiane jako „zużycie”, lecz odwrotnie, przedstawiane jest jako atrakcja, obraz, naddatek, nowe pole zainteresowania. Pojawia się „nadmiar pamięci”. Filozofia

określa metaforę jako tymczasowe zagubienie sensu, jako oszczędność, która jednak nie powoduje niepowetowanych szkód w dobytku, jako odwrót z pewnością nieunikniony, ale dziejący się w historii i w którego horyzoncie rysuje się, po zatoczeniu okręgu, powrót do właściwego sensu⁶⁰.

Stąd, zdaniem Derridy, wypływa obcość metafory względem oglądu, pojęcia, świadomości⁶¹. Te wszystkie zjawiska wrzucane do worka z napisem „postmodernizm” (wyrażającego zainteresowanie różnego rodzaju zamknięciem „w języku”) sprawiają, że coraz mniej mamy „sposobności” skorzystać z jakiejś taktyki. I chociaż, jak pisze Hans Belting, pojęcie obrazu ostatecznie jest zawsze pojęciem antropologicznym⁶², to paradoksalnie pojęcie przedstawienia staje się odhumanizowane. Chętnie zagarnia je „techniczność” „zestawu” (Martin Heidegger), czyli technika w swojej istocie – oderwana od nauki praktyka działania skupiona na użyteczności, czy mechaniczności doświadczenia.

Nazwa na skupienie tego wymogu, który tak do-stawia sobie wzajem człowieka i bycie, że mogą się oni wzajem stawić, brzmi: ze-staw (*Ge-Stell*). [...] Takie użycie słowa może uderzać. Lecz mówimy również „sadzać” zamiast „stawiać” i nic nie mamy przeciw użyciu słowa za-sada. Dlaczego więc nie ze-staw, skoro słowo to

⁵⁸ J. Derrida, *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, R. LXXVII, z. 3, s. 284.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże, s. 317.

⁶¹ Tamże.

⁶² H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 13.

umożliwia wejrzenie w dany stan rzeczy? [...] Miejsce, w które wchodzi i z którego wychodzi człowiek i bycie w świecie techniki, wzywa na sposób zestawu⁶³.

Abstrakcyjny ze-staw to, zdaniem Heideggera, sposób oddalania od istoty filozofii, od myślenia, które też operuje montażem pojęć, w kierunku mechaniczności zestawu. Zestaw to nie montaż. Pojęcia zestawione tworzą fetyszystyczne ilustracje prostych zależności, które nie zachodzą. Świat techniki potrzebuje takich „przedstawień”, ponieważ ustanawia „maszynę” rozwoju nie w myśleniu, lecz w przedmiotach, które można dowolnie kształtować i udoskonalać.

Możemy natomiast mniej ulegać mniemaniu, jakoby świat techniki miał charakter wzbraniający nam odskoku odeń. [...] Myślenie potrzebowało ponad dwóch tysięcy lat, by wyodrębnić tak prosty związek jak zapośredniczenie wewnątrz identyczności⁶⁴.

Identyczność, jako główne pojęcie filozofii, przestaje być wyzwaniem dla myślenia i generuje mechanizmy fetyszyzmu, takie jak: funkcjonalizacja, perfekcja, automatyzacja, biurokratyzacja, informacja.

To, co *jest* teraz, kształtuje dominacja istoty współczesnej techniki, obecna już we wszystkich obszarach życia w rozmaicie określanych charakterystykach, jak funkcjonalizacja, perfekcja, automatyzacja, biurokratyzacja, informacja⁶⁵.

Mechanizm kryzysu przedstawienia, z punktu widzenia krytyki ilustracyjnego aspektu poznania, wyglądałby prosto. Polegałby na ukazywaniu konstrukcji (zestawu) dyskursu i udowadnianiu, że jest ona źle (nieprawidłowo, niespójnie, niewyczerpująco) zrobiona. Takie narzędzie krytyki (z Łotmanowskiego „planu wyrażania”⁶⁶) przedstawienia dał nam, paradoksalnie, Jacques Derrida. Pismo przejmuje u niego funkcję organicznego, a potem technicznego programowania rzeczywistości. Może tego dokonać dzięki możliwości wyróżnienia najmniejszych, podstawowych, choć wcale nie prostych, jak podkreśla Derrida, elementów. „Racjonalność” pisma polega na programowaniu rzeczywistości. Elementy pisma rozwarstwiają się, osobno w *logosie*, osobno w *phone*. Sens potrafi przetrwać w formach utajonych, pozornie nieobecnych, w śladzie, ale też może tam ulec fetyszyzacji. Na proces fetyszyzacji nakłada się nauka, określone pole naukowe, dotyczy to zarówno nauk ścisłych jak i humanistycznych, zagarnia dane elementy pisma, znaki, pojęcia, reguły. Ilustracja naraża na fetyszyzowanie wyłonionej wewnątrz siebie „charakterystyczności”.

⁶³ M. Heidegger, *Identyczność i różnica*, Warszawa 2010, s. 53.

⁶⁴ Tamże, s. 73.

⁶⁵ Tamże, s. 107.

⁶⁶ J. Łotman, B. Uspieski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975.

Tak utrwalone przedstawienie (zwłaszcza ostatecznie utrwalone w opisie) pozostaje ilustracją, niezmiennikiem, doskonałą informacją, przede wszystkim wyczerpującą, blokującą krytykę źródeł. Źródło ustanowione zostaje w *logosie* pisma, a nie w modelowym przedstawieniu, w pojęciach, które poddawane są badaniu, ale wewnątrz języka, jako posiadające dobrze określony zakres znaczeniowy. Ilustracja jest więc kwestią zakresu znaczenia, nic do niego nie dodaje, nie modeluje go, tylko ustanawia, czym jest „charakterystyczność” znaku i jaki jest zakres jego znaczenia.

Zagęszczanie historii w pojęciach (np. władzy) to „typowe” uprawianie nauki dla współczesności. O takim uprawieniu nauki pisze Heidegger w *Czasie światooobrazu*:

Eksperymentowi w badaniu przyrodniczym odpowiada w historycznych naukach humanistycznych krytyka źródeł. [...] Opierając się na krytyce źródeł, wyjaśnianie historyczne nie sprowadza po prawdzie faktów do praw i reguł. Ale też nie ogranicza się do zwykłego sprawozdania o faktach. Procedura w naukach historycznych zmierza tak samo jak w przyrodniczych do przedstawienia tego, co stałe, i przekształcenia dziejów w przedmiot. Uprzedmiotować można tylko dzieje minione⁶⁷.

Narracja historii to umiejscowienie, przytwierdzenie np. pojęcia do jakiegoś obrazu, fragmentu rzeczywistości. Współczesna narracja dodatkowo charakteryzuje się „ogromem” – wyróżnionym przez Heideggera rodzajem wielkości, który rzuca „niewidoczny cień” na wszystkie rzeczy, czyniąc je niedostępnymi przedstawieniu⁶⁸.

Zawsze ostatecznie wygrywa prosta ilustracja.

⁶⁷ M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, dz. cyt., s. 72.

⁶⁸ Tamże, s. 82.

ROZDZIAŁ V

UZMYSŁOWIENIE (PUŁAPKA HISTORYZMU)

Michel Henry, wychodząc od zjawisk cielesności, opisuje dwa sposoby ich manifestacji: „zewnątrżność”, która jest manifestacją świata widzialnego i fenomenologiczną „wewnętrżność” manifestacji niewidzialnego życia. Nasze ciała manifestują się nam od wewnętrż, co pozwala nimi kierować, ale też widzimy je z zewnętrż, jak każdy inny obiekt w świecie. Staramy się redukować rzeczywistość do jej widzialnego, zewnętrżnego aspektu, tymczasem to na poziomie wewnętrżnym dokonuje się uzmysłowienie i reprezentacja mentalna. Dochodzimy tu, według Henry’ego, do definitywnej, metafizycznej aporii, że jakiś ostateczny element fizyczny musi podlegać uzmysłowieniu, musi być możliwy do ujęcia wrażeniowego. Kantowski *noumen* nie należy do świata, nie jest ani wewnętrż, ani tym bardziej na zewnętrż niego, bo nie można tu (w związku z *noumenem*) dokonać żadnego odwrócenia.

Tylko nasza cielesność pozwala nam poznać coś takiego jak „ciało”, i to w granicach wyznaczonych przez to niepomijalne założenie. Tak zarysowuje się już przed naszymi oczyma pewne szczególne odwrócenie. Człowiek, który niczego nie wie, który niczego nie zna poza tymi wszystkimi cierpieniami, których doświadcza w swej umęczonej cielesności, taki biedaczyna, takie „maleństwo”, wie o tym wszystkim prawdopodobnie o wiele więcej aniżeli umieszczony u kresu idealnego rozwoju nauki, wszechwiedzący umysł: zgodnie z rozpowszechnionym w ubiegłym stuleciu złudzeniem – „przyszłość, jak i przeszłość będą obecne przed jego oczyma” (Laplace)¹.

Ciało nie jest ani do końca podmiotowe, ani przedmiotowe, dlatego jest najlepszym poligonem doświadczenia wpisanego w przedstawienie. Owszem, zawsze może zostać zredukowane do jakiegoś punktu (np. liczenie tłumu jako

¹ M. Henry, *Wcielenie. Filozofia ciała*, Kraków 2012, s. 33.

„głów”), ale nigdy nie może ulec absolutnej redukcji m.in. do paradygmatu (np. medycznego).

Teoria działa wewnątrz paradygmatów, doprowadzając do ich roszadzenia. Paradygmat stanowi ciało teorii. Tak Thomas S. Kuhn opisuje działanie fizyki Ptolomeusza w czasach Kopernika: stała się ona zbyt „gęsta”, wymagała coraz więcej dodatkowych eksplikacji, czyli pośrednich tłumaczeń, badań i pojęć.

I wszystko znakomicie funkcjonowało. Aż nagle – Kuhn bardzo pięknie to opisuje – zupełnie właściwie irracjonalnie, niezrozumiale, nagle Kopernik uświadomił sobie, że szkoda zachodu, że można by to wszystko dużo prościej, że można wyrzucić cały ten rozdytą aparat matematyczny i odwrócić założenia, czyli przenicować paradygmat, niejako przeciągnąć go na lewą stronę, tak aby to, co było realnością w starym paradygmacie, okazało się dziurą, pustym miejscem czy zerem, a to, co było w nim swoistym nieproblemem, stało się teraz główną realnością. Na tym polega przewrót².

Znaleźć „puste miejsce” w procesie poznania, na najbardziej podstawowym poziomie, w uzmysłowieniu, gdzie pojawia się nowa reprezentacja, uprościć maszynę poznającą i odkryć prawa wyobraźni, to pierwszy impuls do budowy przedstawienia. Kant jest autorem „przewrotu kopernikańskiego” w filozofii, ponieważ zwraca uwagę nie tyle na doświadczenie zmysłowe, ile na jego „puste formy”, umożliwiające bezpośrednie powiązanie doświadczenia z wyobraźnią. Jest to wyobraźnia matematyczna, schematyzująca liczenie arytmetyka zawarta w wewnętrznym doświadczeniu czasu i schematyzująca przemieszczanie się, geometria zawarta w zewnętrznym doświadczeniu przestrzeni.

Historia nie lubi „pustych miejsc”. Historyzm jako trend w badaniach społecznych, postuluje poznawanie rzeczywistości oraz ujmowanie zjawisk, zwłaszcza społecznych i kulturowych, w sposób ciągły, tj. ze względu na ich powstanie i rozwój w określonych czasem warunkach, skupia się na zmienności zjawisk, przy czym znaczenie ma zakres zmian. Trudno jest dziś odrzucić to interesujące w naukach społecznych skoncentrowanie badań na przemianach historycznych, ale też na ujęciu życia historycznego jako całości i ciągłości. Przybiera ono postać może mniej oczywistą, gdy łączy się z naturalizmem epistemologicznym, z którego wynika twierdzenie, że nauka stanowi jedność, a skoro nie ma podziału między przyrodoznawstwem a humanistyką, te same teorie, które obowiązują w świecie fizyki, obowiązywać będą w ludzkim świecie.

A zatem metodologia i założenia teoretyczne nauki są zawsze wtórne wobec kontekstu społecznego, historycznego i kulturowego, określającego charakter

² M.J. Siemek, *Wykłady z filozofii nowoczesności*, Warszawa 2012, s. 115.

praktyk poznawczych poszczególnych dziedzin wiedzy. Punktem wyjścia analizy i krytyki musi być świadomość faktu, że jej charakter określają przygodne historyczne warunki³.

Chodzi w efekcie o rezygnację ze stosowania procedur metodologicznych podczas badania, do czego może doprowadzić nastawienie historyczne, zwłaszcza nastawienie na tzw. wydarzenia wywołujące wrażenie. Narratywiści odnajdują dziś historię wszędzie, nawet w psychosomatycznych sferach, gdzie o wrażenia nie trudno, udowadniając, że może ono stać się inspiracją do prawdziwego przewrotu w myśleniu, do aktu twórczego, do pozytywnej, kulturowo znaczącej sublimacji.

Freudowska teoria „popędów i ich losów” oferuje nam taksonomię typów psychosomatyizmu, ile to, że jego koncepcja zmiennych kolei [*vicissitudes*], dzięki którym owe typy powstają, pozwala nam wyróżnić typowe „fabuły”, jakie historie ciał przyjmują z racji swego przeznaczenia. Cztery podstawowe fabuły, którym mogą być poddane popędy, mają według Freuda strukturę (1) stłumienia, (2) sublimacji, (3) zwrócenia się przeciw własnej osobie i (4) obrócenia się w przeciwieństwo⁴.

Uzmysłowienie to etap przedstawienia służący oczyszczeniu z historii na rzecz bardziej osobistej fabuły, która wyznacznikiem historii czyni cielesność, ale nie tylko własną fizjologiczną cielesność, lecz powierzchnię odczuwania, którą możemy jakoś podzielić z innymi. Tu możliwa jest sublimacja jako przemiana kulturowa, jako efekt oddziaływania przedstawienia. Cztery struktury wymienione przez Haydena White’a przedstawiają możliwe relacje między formą i treścią samych popędów. Stłumienie i sublimacja wywołują negację formy, lecz nie treści, a zwrócenie się przeciw własnej osobie, czyli przekształcenie podmiotu w przedmiot, oraz obrócenie się w przeciwieństwo mówią o zmianie treści. White powołuje się na Greimasowski kwadrat opisujący pole semantyczne, które można też nazwać polem fabularyzacji, umiejscowienia ciała wobec normy. Wpisuje w niego popędowe relacje między formą a treścią. I tak, sublimacja znajduje się po stronie fikcji, a stłumienie po stronie symulacji. Sublimacja przyjmuje kształt ciała zdeformowanego, a stłumienie – ciała chorego.

Sublimacja – posiada cechy pozytywne (kreatywność, zdolności przystosowawcze itd.), drugi zaś – stłumienie – charakteryzuje się cechami negatywnymi (utrata sprawności, osłabienie itd.). W tym układzie można również określić pozostałe

³ M. Lubaś, *Rozum i etnografia. Przyczynek do krytyki antropologii postmodernistycznej*, Kraków 2003, s. 49.

⁴ H. White, *Ciała i ich fabuły*, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 354.

dwie strategie – zwrócenie się przeciw własnej osobie i obrócenie się w przeciwieństwo – jako warianty negacji terminów podstawowych (deiktycznych): sublimacji i stłumienia⁵.

Mamy jednostkowe ciała i społeczny organizm. Płaszczyzną łączenia obu może być przedstawienie „ciała bez organów” (CbO) – pola doświadczenia zapośredniczonego zarówno przez jednostkowy podmiot, jak i przez historię myśli społecznej.

Organizm nie jest wcale ciałem, CbO, lecz warstwą na CbO, czyli przejawem akumulacji, koagulacji i sedymtacji, które wtłaczają je w formy, funkcje, związki, panujące i hierarchiczne organizacje, zorganizowane transcendencje, by wycisnąć z niego użyteczną pracę. Warstwy są pętami, kleszczami. „Spętaj mnie, jeśli chcesz”. Nieustannie jesteśmy uwarstwieni. Kim jednak jest owo „my”, które nie jest „ja”, podmiot bowiem na równi z organizmem przynależy do pewnej warstwy i od niej jest zależny?⁶

Przedstawienie CbO jest opisem nowego sposobu odczuwania świata, nowej formy umysłowania, nastawionej nie na uzyskanie trwałych reprezentacji (gromadzenie bezużytecznej wiedzy), lecz na możliwości przełączania różnych funkcji doświadczenia.

Matryca form zmysłowości i funkcja wyobraźni

Reprezentacja (1) – podstawa przedmiotowego wyobrażenia – zasadza się na Kantowskich formach zmysłowości. Dzięki takiemu postawieniu problemu, że przedmiot nie jest „rzeczą samą”, lecz zawsze jest przedmiotem dla kogoś, dla podmiotu, w tym też sensie jest „zjawiskiem”, jawi się komuś, trzeba go zawsze ujmować w jakiejś reprezentacji. Wszystko, co w przedmiocie jest nieoddzielne od jego przedstawienia, czyli powiązane z podmiotem, stanowi zjawisko. Marek J. Siemek z rozważań Kanta wyciąga zarazem prosty, jak i doniosły wniosek, że przedmiot jest zawsze „upodmiotowiony”, a więc „współtworzony przez podmiot”, czyli staje się zrozumiały dla podmiotu w „schemacie jedności podług praw”. Jego obiektywność ma więc „charakter relacyjny” i jako taka jest obiektywnością teoretyczną. Ta mogłaby być jedną z definicji przedstawienia. Całość takich przedmiotów, możliwych do doświadczenia przez podmiot, to przyroda, wtórnie określająca podmiot jako dysponujący zmysłową naocznością⁷.

⁵ Tamże, s. 355.

⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Warszawa 2015, s. 191.

⁷ M.J. Siemek, *Idea transcendentalizmu u Fichtego i Kanta. Studium z dziejów filozoficznej problematyki wiedzy*, Warszawa 1977, s. 72.

Przedmiot znajduje się w relacji z podmiotem (dla podmiotu jest zjawiskiem, można go poznać empirycznie) i w relacji do samego siebie (stanowi *noumen*, czyli „rzecz samą w sobie”, a dla podmiotu „rzecz wyobrażona”, ujętą przez idee rozumu, ale pozostającą poza poznaniem). Kant ujmuje tę stronę przedmiotu jako „przedmiot transcendentny” (reprezentacja 1). To jeszcze byłaby faza uzmysłowienia, ponieważ ludzkie poznanie dotyczy tylko fenomenów. Fenomen wprawdzie obejmuje ruch od reprezentacji 1 w kierunku reprezentacji 2, niekoniecznie jednak jest to ruch zakończony przedstawieniem. Dopiero, zdaniem Siemka, *Krytyka władzy sądenia* pozwala pojąć sens nauki Kanta o fenomenach i noumenach, ukazując względność nauki jako takiej. Odsłania „obszar pytań wiedzy o swe niejawne przesłanki i warunki możliwości, które zarazem są przesłankami i warunkami możliwości określonych form »bytu« – a więc pytań o ontologię sensu”⁸.

Kantowska władza sądenia nie jest ani sądownicza, ani wykonawcza, jest to władza wyobraźni gotowej myśleć bezinteresownie. Przestrzeń między siłami natury a siłami społecznymi nie jest symetryczna, ponieważ zlokalizowana jest w podmiocie, jest to jego forma zmysłowości, modelująca wspólną wszystkim poznającym podmiotom miarę. Kant, zadając pytanie o „wiedzę wiedzy”, pyta zarazem o przedmiot, oddając mu pole. Otwarta struktura poznania, chociaż może zostać pomyślana, nie stanowi nigdy przedmiotu poznania, lecz „tło” lub horyzont, „który pozwala wylaniać się poszczególnym przedmiotom doświadczenia”⁹. Kanta nauka o formach zmysłowości – przestrzeni i czasie – zawiera w sobie naukę o pewnych właściwościach noumenów, „w sensie negatywnym”, ponieważ fenomenalna (naoczna) treść doświadczenia pozostaje czymś „z gruntu przypadkowym”¹⁰. Wyobraźnia łączy różnorodne dane naoczne w całość oraz posiłkuje się kategoriami intelektu dla stworzenia jedności pojęcia, łączącego z kolei przedstawienia w całość. Jest to zdolność tworzenia sądów smaku, zarówno subiektywna, jak i uniwersalna.

Ten jedynie subiektywny (estetyczny) sąd o przedmiocie lub o przedstawieniu, dzięki któremu dany zostaje przedmiot, poprzedza więc rozkoszowanie się nim i stanowi podstawę dla rozkoszowania się harmonią władz poznawczych; i jedynie tylko na tej powszechności subiektywnych warunków wydawania sądów o przedmiotach opiera się powszechna subiektywna ważność upodobania, które łączymy z przedstawieniem przedmiotu nazywanego przez nas pięknym¹¹.

⁸ Tamże, s. 81.

⁹ W. Hanuszkiewicz, *Problem estetyki transcendentalnej w ujęciu Hermanna Cohena*, w: *Idea transcendentalizmu: od Kanta do Wittgensteina*, Warszawa 2011, s. 199.

¹⁰ Tamże, s. 195.

¹¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, Warszawa 2004, ss. 86-87.

Prawem poznania jest wyobraźnia, która należy przede wszystkim do dziedziny przedstawienia (estetyka), ale również do dziedziny dyskursywnej (etyka). Sądy smaku pozwalają wybrzmieć jedności wyobraźni i intelektu. Wyobraźnia u Kanta jest więc nie tyle „wyostrzona”, ile jest samym „wyostrzeniem” widzenia jako przedstawiania sobie zarówno przedmiotów, jak i podmiotów według właściwej miary (osadzonych w czasie i w przestrzeni), która sama w sobie jest nieskończona.

Władza poznawcza opierająca się na uczuciu przykrości lub rozkoszy jest przed-intelektualna i przed-rozumowa, a jej celowość najłatwiej jest uchwycić „tylko” (a może „aż”) na polu sztuki. Jest ona „przesunięta” w stosunku do pozostałych władz (władzy poznania opartego na intelekcie i władzy pożądania opartego na rozumie), ponieważ należy do tej części umysłu, która jest uczuciowa. Wyobraźnia jawi się jako ostatecznie odrzucona przez rozum, jako jego granica. Władza sądenia jest też władzą gromadzenia („zapas”) przeżyć stanowiących model rozróżniania („wtórna spontaniczność”) poznania (prawdy), moralności (dobra), sztuki (piękna). Ta „wtórna spontaniczność”, zdaniem Bruno Latoura, stanowi punkt zwrotny, ratujący Kanta przed pułapką nowoczesności (przepaścią między dwiema „pustymi” granicami poznania: rzeczą i podmiotem), to ona stanowi władzę sądenia. To coś obiektywnego w sądach, to celowość, ale nie „czysta”, jak fenomenologiczna intuicja, lecz dająca się modelować przez wszystkie władze poznawcze właściwość ludzkiego umysłu.

To fenomenologia jako ostatnia przywołała znów wielki podział, tym razem z mniejszym balastem: wyrzuciła za burtę bieguny czystej świadomości i czystych rzeczy i dosłownie rozpostarła się pośrodku, usiłując zakryć ziejącą dziurę, ponieważ czuła, że nie jest w stanie jej wchłonąć. Tym samym nowoczesny paradoks zostaje ponownie pogłębiany. Pojęcie intencjonalności przekształca rozróżnienie, separację, sprzeczność w niemożliwe do przewyciężenia napięcie między przedmiotem a podmiotem¹².

Owa dziura zmysłowości, w której poznanie dosłownie tonie, może zostać zasypana przez przedstawienie, ale tylko wtedy, gdy uda nam się utrzymać napięcie między podmiotem a przedmiotem. To napięcie przedstawia fikcja literacka *Skradziony list* Edgara Allana Poeego, na który powołuje się Jacques Lacan w swoim słynnym (dzięki przedstawieniu Poeego) seminarium.

Sfera symboliczna języka naddeterminuje sens, dlatego gdy próbujemy rozwiązać problem znaczenia w samych znakach, jesteśmy uwięzieni w mechanizmie języka i nie znajdujemy nic interesującego poza samym mechani-

¹² B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, Warszawa 2011, ss. 84-85.

zmem, „nie możemy ustrzelić” za jego pomocą żadnego przedmiotu¹³. Dopiero założywszy, że sens to nieustanne rozsuwanie, rozwarstwianie, przekładanie, odwracanie znaczenia od znaku, możemy uchwycić coś, co pozwoli upodmiotowić język i rzeczywiście skonstruować jakiś „obiekt pragnienia” – właściwy przedmiot poznania.

Metonimia i współczesny algorytm przedstawienia

Pragnienie kojarzy się ze zmysłowością, lecz współczesna psychoanaliza każe nam je kojarzyć z przynagleniem do wyboru. Z kolei wybór ogranicza pragnienie (skonkretyzowanie), więc w efekcie oddala od pragnienia. Takim obszarem pragnienia w języku mógłby być paradoksalnie jego wymiar symboliczny, ograniczony, wspólny wszystkim, dający iluzję doskonałej przekładalności, reguły gry, prawa logiki – ciągłość, ale wymiar ten musi być jeszcze indywidualnie opracowany, wcielony w obraz (w sferę wyobraźniowego – I). Wcześniej język utożsamiano głównie ze sferą symbolicznego (S). Jacques Lacan pokazał, że zarówno sfera wyobraźniowego (I – od *l'imaginaire*), jak i przeżycia (realnego – R) należą do języka. Najtrudniej było pokazać konwencjonalność sfery, w której do tej pory lokalizowano wolność, czyli sfery wyobraźniowej.

W 1971 roku Lacan wygłasza swoje mniej znane seminarium XVIII o dyskursie, który nie będzie pozorem¹⁴, będące z jednej strony wynikiem chińskich i japońskich fascynacji, z drugiej, odpowiedzią na *Pismo o piśmie* (*L'écriture et la différence* z 1967 roku) Jacques'a Derridy. Dla Derridy pismo jest przede wszystkim rozsunieciem, jakby czas mimo wszystko można było dzięki zabiegom pisma zatrzymać. Lacan podejmuje w seminarium XVIII temat istnienia pisma jako pewnej topiki, która doprowadzi go do wyjaśnienia schematu R-S-I w późniejszych seminariach. W 1971 roku wybiera się nawet do Japonii, by zgłębić między innymi – jak to ujmie Elisabeth Roudinesco – „kaligraficzne funkcjonowanie pisma”¹⁵. Specyfika japońskiego pisma nie może być zawłaszczona przez wiedzę, zwłaszcza przez lingwistów – powie w swoim seminarium¹⁶. Więcej, specyfika żadnego pisma nie może być zawłaszczona/zatrzymana przez lingwistów, specjalistów od medium języka. Nie ma specjalistów od medium języka, co najwyżej takimi specjalistami wydawać się mogą artyści, np. kaligrafowie. To, co zostaje z pisma zatrzymane, mimo wszystko zmienia się. Litera zapisana,

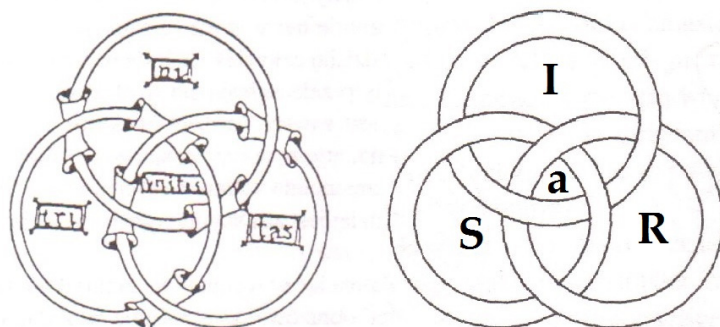
¹³ J. Lacan, *La lettre volée*, <http://staferla.free.fr/Lacan/La%20lettre%20volee.pdf> [20.01.2016], s. 13.

¹⁴ J. Lacan, *Le séminaire livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris 2006.

¹⁵ E. Roudinesco, *Jacques Lacan. Jego życie i myśl*, Warszawa 2005, s. 504.

¹⁶ Cały rozdział III seminarium XVIII zatytułowany jest *Przeciwko lingwistom*.

ustawiona w nienaruszalnym kanonie pisma, po jakimś czasie może znaczyć już coś innego. Litera jest uchwytna tylko „w przelocie” (*la lettre volée*). Przełom w wizualizacji metody Lacanowskiej występuje według Certeau w okresie „węzła boromejskiego” (w roku 1972), kiedy Lacan zapisuje trzy sfery języka, posługując się z jednej strony symbolem, z drugiej – ciekawą geometrycznie figurą, której fragmenty łączą się tylko dzięki temu, że są w liczbie trzy.



Rys. 6. Symbol węzła boromejskiego (zależność *unitas – trinitas*) i Lacanowskie przełożenie figury węzła na sfery języka S-I-R, które czyta się jako *Pan*.

Źródło: opracowanie własne na podstawie seminariów Riccardo Carrabino w Kole Warszawskim Szkoły Europejskiej Psychoanalizy, lata 2002–2003 i manuskryptu z Chartres – reprodukcja w Didron's book *Christian Iconography* (1843).

Topologia ta przedstawia mówiące ciało: mówienie jest symboliczne (S), identyfikacja wyobrażeniowa (I), a przeżycie realne (R). Całość spina specjalna forma mówienia, skoncentrowana wokół obiektu pragnienia (małe *a*)¹⁷. Dopiero język w całości (trzy jego sfery: S-I-R) może odtworzyć właściwie rozumiane przedstawienie.

Georges Didi-Huberman swoje rozważania o obrazie wpisuje w Lacanowską triadę, rysując różnicę konstytuującą obraz jako grę (S) między szczegółem (I) a połącją (R). Połączenie jest jak ekfrazja. Didi-Huberman pokazuje ją na przykładzie dziwnej plamy na obrazie Vermeera van Delft *Koronczarka*, znajduje się ona między palcami koronczarki. „Ten fragment nieoczekiwanie się rozlewa, jest na obrazie swego rodzaju wybuchem”¹⁸. Połączenie porównuje też Didi-Huberman do symptomu w psychoanalizie, który jest jednostką semiotyczną o dwóch obliczach, zawarty między wydarzeniem a strukturą, jawi się „przede wszystkim jako »niezrozumiały znak«, jak mówi Freud, mimo że »plastycznie

¹⁷ M. de Certeau, *Heterologies. Discourse on the Other*, Minneapolis 2000, s. 50.

¹⁸ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Gdańsk 2011, s. 170.

przedstawiany», jego wizualne istnienie zaś narzuca się z oczywistością, a nawet przemocą¹⁹.

Lacanowska topologia jest metonimiczna raczej niż metaforyczna, zwróci uwagę Certeau. Metafora chce być ujęciem prawdy, lecz posługuje się trikiem, chce być symbolizacją bez błędu²⁰. Metonimia nie przejmuję się błędem, pasuje na systemie i może nie tylko wybrnąć z każdego błędu, ale wykorzystać go na swoją obronę – poprzez przesunięcia właśnie. To tylko mechanizm (przesunięcie), lecz można go wykorzystać do celów poznawczych. Wielu myślicieli wciąż oddziela sferę techniczną od sfery poznawczej, i tak jak medium zmysłów zostaje włączone do sfery poznawczej, medium techniki pozostaje na zewnątrz: „podzespoły normatywno-dyrektywne techniczno-użytkowej sfery kultury nie mają w swym charakterze nastawienia na interpretację”²¹, pisze Jerzy Kmita. Takie twierdzenie dziwi u myśliciela, który w innym miejscu, analizując twór językowy, stwierdza: „Idea ta zrodziła komputery, a – co więcej – nadzieję, iż wszelkie poznawcze, więcej – wszelkie procesy myślowe, ba wszelkie procesy psychiczne dadzą się ująć w algorytmy”²².

Algorytm, według klasycznej definicji, to „jednoznaczny przepis obliczenia w skończonym czasie pewnych danych *wejściowych* do pewnych danych *wynikowych*”. Zgodnie z założeniem o jednoznaczności – dla identycznego zestawu danych początkowych algorytm zdefiniowany klasycznie zawsze zwróci identyczny wynik. Inaczej mówiąc, algorytm to skończony ciąg jasno zdefiniowanych czynności, koniecznych do wykonania pewnego rodzaju zadań. Słowo „algorytm” pochodzi od staroangielskiego słowa *algorism*, oznaczającego wykonywanie działań za pomocą liczb arabskich. Zadaniem algorytmu jest przeprowadzenie systemu z pewnego stanu początkowego do pożądanego stanu końcowego. Jako przykład stosowanego w życiu codziennym algorytmu podaje się często przepis kulinarny, zawierający imperatyw czasowy (należy w określonej kolejności oraz odstępach czasowych wykonywać pewne czynności).

Foucault i Heidegger, przywiązani do algorytmu czasowości, zmieniają podstawowe obszary badawcze historii (Foucault, dla którego historię tworzy w równym stopniu doświadczenie zmysłowe, jak i tzw. historyczne fakty) i techniki (Heidegger, dla którego technika przestaje być zbiorem narzędzi służących zapośredniczaniu doświadczenia, lecz staje się nią specyficznie rozumiane doświadczenie).

Dwie koncepcje filozoficzne, przypomnijmy, najpełniej utożsamiające nowożytność z szeroko pojętą reprezentacją (obejmującą techniczno-użytko-

¹⁹ Tamże, s. 178.

²⁰ Tamże, s. 53.

²¹ J. Kmita, *Konieczne serio ironisty*, Poznań 2012, s. 59.

²² Tamże, s. 34.

wą sferę kultury) to, według Zawadzkiego, koncepcje Heideggera i Foucaulta. Według Heideggera „światoobraz” to obraz i przedstawienie jednocześnie. To, co uniemożliwia oddzielenie języka w żywiole bycia od negatywnie pojętego przedstawienia i przywrócenie uzmysłowieniu właściwej funkcji przedstawiania, to istota techniki zawarta w utrwalonym ze-stawie informacji, która od razu służy działaniu (mediacji).

Zdaniem Foucaulta natomiast język traci podobieństwo i pokrewieństwo z rzeczami, wycofuje się z bytu i bytów, staje naprzeciwko świata jako przezroczysty, porządkujący znak. Na to wszystko nakłada się nowoczesny fenomen sztuki. „Ontologiczną dewaloryzację” obrazu rozpoczyna proces przemieszczania się teorii obrazowości z dyskursu teologicznego do dyskursu artystycznego²³. Technika wykonania czegokolwiek (łącznie z dziełem sztuki) dominuje sens (temat, „po co” owego wykonania). Technika, uwolniona od nauki ze względu na jej „czysto” pragmatyczną wartość, zaczyna władać przedstawieniem. Nowocześni, zdaniem Latoura, nie potrafią przede wszystkim dokonywać puryfikacji i mediacji.

Do modyfikacji skali doszło nie, jak sądzili nowocześni, przez oddzielenie ludzi i nie ludzi, lecz dzięki zwielokrotnieniu ich kontaktów. [...] Nowocześni sądzili, że źródłem ich ekspansji jest dokładne oddzielenie natury i społeczeństwa (i wzięcie w nawias Boga). Tymczasem ich sukces opierał się na mieszanii ze sobą mas ludzi i nie ludzi bez brania w nawias czegokolwiek i bez wykluczania jakichkolwiek powiązań²⁴.

Nowocześni to ci, którzy łączą puryfikację i mediację, myśląc, że dokonują wyłącznie puryfikacji²⁵. Dlaczego tak ważne jest zachowanie równowagi między czyszczeniem, porządkowaniem a komunikacją, dochodzeniem do konsensusu, współpracą, to pokazują mityczno-metafizyczne korzenie kultury reprezentowane przez ideę wspólnoty. Wspólnota to dzieło puryfikacji i mediacji jednocześnie. Obie przechodzą przez fazę regresu, jeżeli przyjąć najprostszą chyba formułę rozwoju kultury Aliny Motyckiej: „chaos – regres – idea”²⁶. Najpierw gromadzimy informacje, potem nawarstwiają się błędy i sprzeczności, z których dopiero może wyłonić się porządek w postaci spinającej całość idei, ale dopiero idea daje nam pole do gromadzenia informacji. Dlatego ten dialektyczny schemat procesu twórczego nie jest chronologiczny, to raczej poruszanie się po kole.

²³ A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, Kraków 2014, ss. 125-126.

²⁴ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, Warszawa 2011, s. 63.

²⁵ Tamże.

²⁶ A. Motycka, *Człowiek wewnętrzny a epistémé. Zbiór rozpraw i szkiców filozoficznych o nauce*, Warszawa 2010, s. 154.

Topos wspólnoty

Granica doświadczenia estetycznego (dystansującego *episteme*) jest u Kanta właściwość estetyczna zwana wzniosłością. Reprezentacja 1 (uzmysłowienie) napotyka swoją granicę – formalną (to czyste formy zmysłowości) i doświadczalną (wzniosłość). Wzniosłość jest najbardziej kojarzona z uświadomieniem doświadczenia, a właściwie jego granic, z najbardziej idealną formą uzmysłowienia.

Nie należy się obawiać, że uczucie wzniosłości straci coś na takim abstrakcyjnym sposobie unaoczniającego przedstawiania, które w odniesieniu do tego, co zmysłowe, staje się zupełnie negatywne; wyobraźnia bowiem, chociaż poza sferą zmysłową nie znajduje nic, czego mogłaby się trzymać, czuje się jednak właśnie dzięki temu odpadnięciu ograniczeń czymś nieograniczonym; to usunięcie [ograniczeń] zaś jest unaoczniającym przedstawieniem nieskończoności, które nie może wprawdzie właśnie dlatego być nigdy innym, jak tylko negatywnym, ale mimo to czyni duszę szerszą²⁷.

Doświadczenie wzniosłości jest niemalże tak uniwersalne, jak struktura archetypu opisana przez Carla Gustava Junga – w znaczeniu „wrodzona, genetycznie dziedziczona, gatunkowa dyspozycja do tworzenia wyobrażeń”²⁸, również takich, jak naukowe idee czy wzory. Uczynić archetyp użytecznym w transmisji swojego doświadczenia na doświadczenie ogólnoludzkie to proces bardzo skomplikowany i w znacznej części nieświadomy.

Akt twórczy, taki jak uzyskanie nowej idei, dokonuje się z udziałem nieświadomej intuicji. Uczony przeprowadza racjonalną analizę.

Ale samej idei nie uzyskuje on z wykorzystaniem procedur rozumu naukowego. Bez idei nie byłoby teorii naukowej. Jej powiązanie z teorią nie jest natury logicznej (nie ma przejścia logicznego od idei do teorii, od mitu do hipotezy naukowej)²⁹.

Wzniosłość, jako granica poznania albo granica idei, służy jednak bardzo istotnemu celowi poznawczemu. „Wzniosłość zatem musi zawsze odnosić się do sposobu myślenia, tj. do maksym zapewniających pierwiastkowi rozumowemu i ideom rozumu przewagę nad zmysłowością”³⁰. Zmysłowość jawi się jako upokorzona przez rozum, ujęta w jakieś granice wyobraźnia (reprezentacja 1). Czy jest to tylko upokorzenie rozumiane metaforycznie, czy nosi w sobie element tragiczny? Można przeprowadzić paralelę między tragicznością i Kantowską

²⁷ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 2004, s. 180.

²⁸ A. Motyka, *Człowiek wewnętrzny a episteme...*, dz. cyt., s. 155.

²⁹ Tamże, s. 153.

³⁰ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, dz. cyt., ss. 179-180.

wzniosłością w doświadczeniu wyjścia poza ograniczenia sensualnego doświadczenia. Jedno i drugie nie mieści się w zakresie poznania, lecz może być „modelowane”. Kant podkreśla, że nie należy mylić wzniosłości ze wzruszeniem, nawet najwyższym, dotyczącym zagadnień moralnych czy idei religijnych.

Historycznie rzecz biorąc, znana jest teoria wzniosłości E. Burke’a (wzniosłość dostarcza przyjemności zmieszanej z przykrością, jest właściwością estetyczną, którą można by określić jako uobecnianie grozy) oraz I. Kanta (wzniosłe jest to, co absolutnie wielkie)³¹.

Kant nie tyle łączy doświadczenie wzniosłości ze sztuką, lecz z niewysławialnym zachwytem wobec przyrody. Wzniosłość ustanawia relację między nadmysłowym przedstawieniem a konieczną modalnością bezwzględnego dobra, dlatego zawiera

pretensję do aprobaty ze strony wszystkich, ale także jej nakaz, i sama w sobie nie należy wprawdzie do estetycznej, lecz do czystej rozumowej (*intellektuellen*) władzy sądzenia; toteż przypisywana jest (nie w sądzie jedynie refleksyjnym, lecz determinującym) nie przyrodzie, lecz wolności³².

Władza sądzenia jest więc dyspozytariuszem wolności, a skoro wolności nie można stopniować, występuje ona w stopniu absolutnym lub nie występuje wcale³³, dlatego w sposób wolny wydany sąd jest nie do odparcia.

W sądzie smaku rozkosz, którą odczuwamy, uniwersalizujemy. Piękno uznajemy za właściwość samego przedmiotu, możliwą do uchwycenia w pojęciu. Ów obiektywny stosunek przedmiotu i pojęcia może być pomyślany i odczuty w swym działaniu na umysł. Skutkiem tego stosunku (władz przedstawiania do władzy poznawczej) jest sąd smaku, wyraz gry zgodności pobudzonych władz umysłu (wyobraźni i intelektu). Przedmiot piękny pobudza sąd smaku według wspólnej miary znajdującej się we wspólnej wszystkim podmiotom formie (czasu i przestrzeni), dlatego ocena przedmiotu jako pięknego jest obiektywna. To bardzo Platonskie ujęcie piękna jako harmonii miar, jednak opis tego doświadczenia jest już nowoczesny. Nowoczesne jest zestawienie „boskiej” miary z naturą i umieszczenie jej (na przekór Platonowi) w „formach” zmysłowości.

W *L'inconscient esthétique* Rancière stwierdza, że to, co estetyczne, jest rozumiane w *Krytyce władzy sądzenia* nie w odniesieniu do „teorii”, lecz jako przymiotnik, który oznacza typ sądu, nie zaś dziedzinę przedmiotów. Estetyka Kantowska to konfiguracja dziedziny doświadczenia i powiązanie jej z pozna-

³¹ M. Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, Warszawa 1970, s. 533.

³² I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, dz. cyt., s. 167.

³³ L. Kołakowski, *Mit wolności*, w: tegoż, *Obecność mitu*, Wrocław 1994.

niem. Rancière podkreśla utopijne ujęcie tego powiązania. Utopia jest dla niego nie tyle przedstawieniem idealnego *topos*, ile funkcją (zdolnością) ustalenia adekwatnej do wiedzy przestrzeni percepcyjnej, która jest już zawsze w relacji z *aisthesis*, jest tym, co stanowi *topos* wspólnoty³⁴.

Rancière opisuje kondycję przedstawienia w swoich dziesięciu tezach na temat polityki³⁵, które pokazują zatarcie granicy nie tylko między wiedzą – władzą, ale przede wszystkim między myśleniem a obrazowaniem. Na poziomie jednego i drugiego posługujemy się gotowymi „instrukcjami obsługi”, uzyskanymi w toku edukacji, oddzielamy te funkcje, myślenie to przetwarzanie danych (mediacja), a obrazowanie to po prostu odbiór rzeczywistości (puryfikacja).

Teza 1 Rancière’a wyraża wątpliwość w stosunku do najbardziej obiegowego ujęcia polityki jako sprawowania władzy. Polityka to przede wszystkim „dzielenie postrzegalnego”, czyli normy naszego odbioru rzeczywistości narzucone nam w toku edukacji. Wiedza to nie reprezentowanie rzeczywistości, jej modelowanie, lecz normy i instrukcje obsługi wiedzy (cóż się dziwić, że forma testu zdobyła tak wielką popularność). Filozofia polityczna popada w błędne koło pomieszania stosunków politycznych z podmiotem politycznym, polityka jest tutaj ujmowana jako wiedza ekspercka o zarządzaniu nie tyle realnym społeczeństwem, ile „czystą ideą” państwa. Jest to „właściwy” stan polityczny – redukcja polityki do czystego *l'étatique*. Natomiast polityka rzeczywista, w ujęciu Rancière’a, to konglomerat rozmaitych form aktywności łączących się w kategorii podmiotu politycznego. Dziś trzeba raczej ujmować politykę jako sposób myślenia, poddający legitymizacji najróżniejsze formy aktywności obywateli. Owa legitymizacja odbywa się poprzez różne formy „przesłuchań” oceniających „właściwe” rozumienie rzeczywistości, właściwe jej przedstawianie. Odpowiednia wiedza-władza jest utożsamiana z wyborem najwyższego dobra, a właściwie zastępuje jego wybór (teza 2). Rancière mówi o pęknięciu w logice *arche*. W księdze III *Praw* Platon podjął się systematycznej inwentaryzacji i kwalifikacji sposobów rządzenia. Ostatecznie uwolnienie spod władzy rozdzielskiej i mistrzowskiej pozostawia nas w relacji między tymi, którzy wiedzą (*savoir*) i tymi, którzy robią (*faire, former*). Odpowiednia wiedza jest utożsamiana z wyborem najwyższego dobra, a właściwie zastępuje jego wybór. Demokracja jest wyjątkowym biernym stanem, gdzie na wstępie już działa określona zasada rozdziału ról. Aby wziąć udział w rządzeniu, trzeba ustalić zasadniczy „brak wzajemności” polegający na określeniu „kwalifikacji”, a te dotyczą „odpowiedniej” wiedzy (teza 3). Demokracja nie jest ustrojem politycznym, lecz granicą ustroju (teza 4). Rancière powołuje się na koncepcję Claude’a Leforta, według

³⁴ J. Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris 2001.

³⁵ J. Rancière, *Ten Thesis on Politics*, „Theory & Event” 2001, Vol. 5, No. 3.

którego totalitaryzm znosi rozdział między państwem a społeczeństwem. Nie ma już rozdziału między przestrzenią publiczną a polityczną. Demokratyczny totalitaryzm odrzuca to, co Lefort nazywa „zasadą wewnętrznych podziałów społeczeństwa”, a jego koncepcja społeczeństwa jest naznaczona „afirmacją całości” (teza 5). Obywatel, który „bierze udział w rządzeniu” jest do pomyslenia tylko jako postać korelująca tak wiele zdolności, że nie może to być konkretny, realny obywatel. „Lud” nie jest podmiotem, lecz przedmiotem demokracji. Lud istnieje tylko jako zerwanie logiki *arche*, pęknięcie logiki początku ustanawiającej rządzenie jako relację między podmiotami. Lud to nadwyżka, suplement demokracji, to podmioty, które „nie mają udziału” w rządzeniu. Owszem, rządzone jest ciało społeczne, lecz nie poszczególne jego elementy – podmioty.

Może stąd w kulturze współczesnej *toposy* wspólnoty zdominowane są przedstawieniami ciała (ciało bez organów) czy sieci, a nie politycznymi obrazami, zwłaszcza państwa idealnego.

Zmysłowa funkcja demokracji

Oddzielenie społeczeństwa obywatelskiego od państwa, które cechuje nowocześnie formę demokracji, jest możliwe dzięki specyficznemu „odcieleśnieniu” społeczeństwa. Demokracja zaczyna się od zamordowania króla, innymi słowy, od upadku symbolicznie wytworzonej „obecności społecznej” (w postaci króla). Historię demokracji ucieleśnia koniec Edypa w Kolonie. Ciało ofiarne Edypa znika z pola widzenia, ale symbolicznie scala ateńską demokrację. Polityka jest punktem zbiegu różnicy (teza 6), taki jej stan jest zawsze chwilowy i służy legitymizacji form dominacji, natomiast realna różnica (która działa i znaczy) nie jest nikomu potrzebna. Polityka istnieje jako odchylenie od „normalnego porządku rzeczy”. To jest ta anomalia, która wyraża się w charakterze podmiotów politycznych, które nie są grupami społecznymi, ale raczej formami zapisu (są dyskursywne). Polityka polega na transformacji przestrzeni „wspólnego ruchu” w przestrzeń wyglądów przedmiotu: ludzie, robotnicy, mieszkańcy to jeden przedmiot polityczny. Polityka nie posiada żadnych przedmiotów „naturalnych”. Temat polityczny nie jest grupą interesów i idei. To operator danego sposobu upodmiotowienia i sporów, poprzez które polityka istnieje. Demonstracje polityczne są zatem zawsze chwilowe, a ich tematyka tymczasowa. Różnica polityczna jest zawsze na brzegu własnego zniknięcia. Ludzie są zawsze na jakiejś „granicy”: wyginięcia, rasy, proletariatu, w przestrzeni publicznej demonstracji, gdzie nieustannie mylona jest agora z obywatelem, dyskurs z podmiotem (teza 8).

Chodzi nie tylko o „wyczyszczenie” debaty politycznej z „niewłaściwych” tematów czy kierunków. Debata ta tworzy „okrąg akceptujący oryginalne podziały”. Ten krąg to „sposób życia” obywateli, i to jest też „krąg filozofii”. Wszystkie te zjawiska są antyprzedstawieniowe.

Polityka jest przeciwieństwem policji, która dzieli społeczne ciało. Policja stanowi „dzielenie postrzegalnego”. Nie jest to funkcja społeczna, ale symboliczna konstytucja społeczna. Istotą policji służącej tylko i wyłącznie do pilnowania porządku społecznego nie są ani represje, ani nawet kontrola nad żywymi. Jej istotą jest pewien sposób dzielenia zmysłów, form postrzegania rzeczywistości przez ciało społeczne, ucząc je, co jest widzialne, a co wypowiadalne (teza 7).

Główne zadanie polityki to konfiguracja jej właściwego miejsca. Istotą polityki jest manifestacja niezgody na obecność dwóch światów w jednym: tego, co polityczne i apolityczne. To, co jest właściwe „filozofii politycznej”, to zacieranie istoty polityki, jej upadku w niezróżnicowanie. Filozofia polityczna charakteryzuje się wyjątkową skromnością efektów. Co więcej, jej skuteczność jest utrwalana przez niefilozoficzne lub antyfilozoficzne opisy. Na czele łągodzącego określenia „filozofia polityczna” znajdujemy brutalne spotkanie między filozofią a wyjątkiem od prawa – co jest właściwym *arche* polityki. Większość dzieł Platona ukazuje ten sam wysiłek, aby zatrzeć paradoks lub skandal polityki, która przestaje być odróżnialna od policji. Różnicy między nimi mieli kiedyś pilnować uczeni, którzy wiedzą. Filozofia polityczna dziś, jako że chce dać społeczności jakiś fundament, jest skazana na ponowne zidentyfikowanie polityki i policji (teza 9).

Socjologiczny temat „końca polityki” „w społeczeństwie ponowoczesnym” i temat „powrotu polityki” pochodzą z początkowego podwójnego gestu „filozofii politycznej” Platona i oba dążą do tego samego – zapomnienia o polityce. „Koniec polityki” i jednoczesny jej „powrót” to dwa uzupełniające się sposoby anulowania polityki (teza 10) w prostej zależności między stanem społeczności a stanem jej ekstatystycznych urządzeń – instytucji państwowych. „Konsensus” jest wulgarną nazwą tej zależności. Konsensus jest ograniczeniem polityki do policji. Innymi słowy, jest to „koniec polityki”, a nie realizacja jego końca. Po prostu powrót do „normalnego” stanu rzeczy, który wymazuje politykę. „Koniec polityki” jest zawsze obecnym brzegiem polityki (*le bord de la politique*). To koniec sporu politycznego co do podziału światów³⁶.

Według Kanta istnieją dwa rodzaje ludzkiej motywacji – prawo moralne oraz pragnienie szczęścia. Zło pojawia się wtedy, gdy pragnienie szczęścia zaczyna być nadrzędne. Niezbędne jest więc sumienie – ma ono postać medium symbolicznie zgeneralizowanego, żeby ująć to w kategoriach Luhmannow-

³⁶ Tamże.

skich. Dokonuje selekcji w oparciu o podstawową zasadę moralną mówiącą, czy czyn, którego chcę dokonać, będzie sprawiedliwy. Sumienie to według Kanta oceniająca samą siebie moralna władza sądenia. Pojęcie przyłączenia się nadprzyrodzonych sił (a więc miłości) do naszej ułomnej moralnej mocy jest według Kanta czystą ideą, o której realności nie może nas upewnić żadne doświadczenie.

W ten sposób zmysłowość zostaje wyrzucona poza przedstawienie, uznana za nieprzedstawialną.

Najbardziej sokratyczne pytanie brzmi: Jak dalece można nauczać cnoty? Cnotę w starożytności określono jako możliwą do poznania. Lecz wiedza jest zawsze jakoś zewnętrzna w stosunku do podmiotu wiedzy. Czym innym jest doświadczenie, czym innym wiedza, która pozwala np. o doświadczeniu mówić. W zdobywaniu wiedzy zawsze pośredniczy „nauczyciel” czy „mistrz”, nawet jeśli nie jest on osobowy. Status mistrza polega na tym, że jest tylko pobudką (nawet gdyby był Bogiem) dla uczącego się. Dobry nauczyciel, zdaniem Sorena Kierkegaarda, odpycha uczącego się od siebie, przypominając mu, że uczący się nie odkrywa tego, że znał przedtem prawdę, lecz odkrywa tylko akt świadomości, swoją własną nieprawdziwość³⁷.

Paradoksy pragnienia – mimetyzm obiektu

Mimetyzm to podstawowa funkcja uzmysłowienia. Poznajemy przez podobieństwo wrażeń, rzeczy, pamięć poszerza się o podobne do poprzednich zdarzenia minione. Gdy mamy pozytywne skojarzenia z poznaniem pewnych rejonów wiedzy, pragniemy poznawać więcej podobnych.

W imię czego więc można usprawiedliwić zmuszanie ludzi, aby robili coś, czego nie pragną? – pyta Isaiah Berlin. Tylko w imię jakiejś wyższej wartości niż „ja”. Paradoks filozoficznej refleksji nad „ja” wyraził Kant: jeśli wszystkie wartości ustanawiają swobodne akty ludzi i jeśli nazywane są wartościami jedynie wtedy, gdy spełniają ten warunek, to nie ma wartości wyższej od jednostki. Psychologiczne doświadczenie poddawania się „niższym” impulsom tłumaczy się później: „nie byłem sobą”, „nie panowałem nad sobą”. W takiej formie owa doktryna „ja” ma charakter etyczny³⁸.

Broch obwinia romantyzm za rozpropagowanie postawy kiczowej, czyli permanentne mylenie etyki z estetyką. Z kolei Luhmann stwierdzi, że romantyzm wydaje się ostatnią próbą przeciwstawienia się trywializacji medium miłości.

³⁷ S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne*, w: tegoż, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, Warszawa 1988, ss. 8-17.

³⁸ I. Berlin, *Dwie koncepcje wolności i inne eseje*, Warszawa 1991, ss. 203-206.

Lecz obstawanie za „wielką miłością” trzeba było opłacić utratą wielkiej formy. Zrodził się swego rodzaju „romantyzm małych ludzi”. W miłości, w związkach intymnych szuka się przede wszystkim według Luhmanna „potwierdzenia własnej wizji”³⁹. Diagnoza współczesności Niklasa Luhmanna i Anthony’ego Giddensa dotyczy upadku poczucia indywidualności (intymności), paradoksalnie w czasach, gdy indywidualność wydaje się najbardziej promowana.

Tym, co rozbija jedność doświadczenia, zawsze jest język. Za pomocą języka napiętnowane, naznaczone są zarówno ofiary, jak i geniusze, którzy „nie pasują”. Sposób działania mimetycznego mechanizmu kultury opisał René Girard. Pragnienie poprzez język łączy pragnący podmiot z obiektem. I tak jak można podważyć medium języka, można zanegować wartość obiektu, zanegowany pragnący podmiot byłby podmiotem nieautentycznym. Pragnienie jest pozytywnym, energetycznym aspektem Prawdy, gdy nie pozwala zaufać językowi niezdolnemu do jego wyrażenia. Pragnienie ulokowane w języku nieustannie składa język w ofierze, nie mogąc z niego zrezygnować.

Jednym z najbardziej popularnych mitów jest mit równości ludzi, z którym paradoksalnie zrywa np. przedstawienie ciała bez organów. Rancière również pokazuje pęknięcie w etycznej myśli Kanta redukującej cielesność i zmysłowość do punktu osadzonego na osi czasu i przestrzeni. Człowiek jako członek wspólnoty respektuje przede wszystkim równość (równy podział nie tylko dóbr, ale też wrażliwości⁴⁰). Przy abstrakcyjnym rozumieniu równości pojawia się specyficzna separacja mocy od dominacji. Mamy dwa rodzaje wolności: opartą na dostępie do „mocy” i wolność wszechobecną (wolność równych), dominującą, ale bierną – nihilistyczną⁴¹. Podmiot upolityczniony nie ma właściwego sobie miejsca. Ale to nie jest taktyczna bez-miejscowość, lecz wykorzenienie. Paradoksalnie, polityka ma dziś przede wszystkim oblicze szczęścia (zakorzenia w szczęściu, mając dostępem do dóbr), nakłania do udziału w abstrakcyjnym szczęściu kosztem wyłączenia z innych pól doświadczenia (zwłaszcza poprzez marginalizowanie sztuki). Stan szczęścia jest abstrakcyjny, mityczny, wciąż odsuwający się w czasie. Żyjemy w zagęszczonych czasach, doświadczenie musi być rejestrowane (kamery, aparaty fotograficzne, blogi, portale społecznościowe), żeby mogło przerodzić się w jakiś rodzaj wiedzy (pamięci), jednak doświadczenie jednoczesności przeżycia i wiedzy (*katharsis*) staje się coraz rzadsze. Sztuka też ulega zagęszczeniu, nie ma czasu na wybrzmienie siły przedstawienia, sztuka konsumowana jest na tym samym poziomie co kultura popularna, służąca tylko rozrywce, która jest zarazem czymś mniej i czymś więcej niż przyjemność.

³⁹ N. Luhmann, *Semantyka miłości. Okodowaniu intymności*, Warszawa 2003.

⁴⁰ T. May, *The Political Thought of Jacques Rancière. Creating Equality*, Edinburgh 2008, s. 114.

⁴¹ Tamże, s. 126.

Sztuce potrzeba taktyki. Rancière to, co „estetyczne”, rozumie w sensie bliskim Kantowskiej idei „apriorycznych form zmysłowości”, czyli dotyczących szeroko pojętych kwestii czasu i przestrzeni. Sztuką jest to, co pozwala nam zaprzeczyć ciągłości doświadczenia czaso-przestrzennego i znaleźć nowe połączenia w obrębie szeroko pojętej wiedzy. Sztuka nie jest oceniana ze względu na brak walorów prawdziwościowych (mnożąca kopie kopii), lecz raczej ze względu na zbyt duże możliwości udostępniania wiedzy o jednostce i dla jednostki w świecie. Przede wszystkim sztuka ma dzisiaj moc indywidualizowania podmiotów.

Trzy przedstawienia (modele) pragnienia indywiduują według Girarda trzy różne związki z prawdą. Dają się wyrazić trzema rodzajami narracji, modelowo nakreślonymi przez literaturę: snoba, marzyciela i próżnego. W zależności, gdzie na osi pragnienia znajduje się podmiot doświadczenia (bohater literacki), taki rodzaj doświadczenia mimetycznego jest konstruowany. „Każdy wie, że pragnienie dzielone z kimś innym wzmaga się”⁴². Żaden z typów nie jest wartościowany, próżny nie musi być negatywnym, a marzyciel pozytywnym bohaterem, na co mogłyby wskazywać potoczne odczytania tych kategorii. Snob to artysta, jego ideał jest bardzo blisko „ja”, najczęściej przywoływana przez Girarda narracja snoba to *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. Marzyciel (Hegłowski święty) ma ideał „ja” bardzo od siebie oddalony, często nieskończenie (*Madame Bovary* Gustawa Flauberta). Próżny ma wiele wspólnego z Hegłowskim filozofem, nie potrzebuje ideału, bo sam dla siebie jest ideałem jako punkt odniesienia, zdystansowany do świata Podmiot. W literaturze najpełniej odpowiadają mu bohaterowie Stendhala i Fiodora Dostojewskiego. Pragnienie zostaje tu tak wyolbrzymione, że zostaje niemalże w całości odrzucone. Hegłowski Pan nie ma rywala w Niewolniku, ponieważ w przeciwieństwie do tego drugiego nie boi się śmierci.

Próżny (filozof) potrzebuje ascezy pragnienia, a nie ascezy podmiotu (jak typ religijny), czy ascezy obiektu (jak artysta). Próżny to typ paranoidalny, praktykujący rytuał (np. myślenia, skoncentrowany na *logosie*), najbardziej oddalony od świata, jego pragnienie zlokalizowane jest poza przedstawieniem (w pojęciu lub w „ja”). Snob to egocentryk (w typologii Freudowskiej histeryk), wchłonięty przez przedstawienie, przywiązany do jakiejś jego interpretacji, często niepotrafiący przełożyć *pathosu* na *etos*, czyli tragicznie oddzielony od obowiązujących zasad moralnych, niepotrafiący ich spełnić lub w sposób twórczy pokazać ich umowności. Marzyciel obsesyjnie doświadcza niedostępności „Innego” (czyli też jego przedstawienia).

Doświadczenie zmysłowe również potrzebuje odniesienia do prawdy, ale zakorzeniając ją w pragnieniu, raczej dąży do jej przedstawienia niż do adekwat-

⁴² R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, Warszawa 2001, s. 106.

nej reprezentacji w postaci zmysłowych znaków. Przedstawienie przekracza narrację, ponieważ utrwała obiekt pragnienia, wyidealizowane „ja” podmiotu – byt zredukowany zarówno w psychologii (podmiot odczuwania), jak i w filozofii (podmiot poznania). „Ja” podmiotu to ustosunkowanie się podmiotu do samego siebie, poprzez przedmiot, to trwałe przedstawienie swojego sposobu uzmysłowienia.

Fenomenologia percepcji a kino

Filozofia próbuje odsunąć się, zdystansować do niejasnego podmiotu pragnącego, skupić się na filozoficznym, zrekonstruowanym podmiocie poznania (poza pragnieniem), który oddziela reprezentacje mentalne i pojęciowe, traktując te drugie jako punkt docelowy poznania.

Różnice między reprezentacjami mentalnymi a reprezentacjami pojęciowymi powodują, że myślimy o tych pierwszych jako warunkowanych przez doświadczenie zmysłowe, a o drugich – umysłowe. Stąd pierwsze wydają się bardziej zmienne, ale nie w znaczeniu historycznym, tylko poznawczo.

Najbardziej całościowe, filozoficzne ujęcie procesu uzmysłowienia przetworzonego na proces poznawczy przedstawia Maurice Merleau-Ponty w *Fenomenologii percepcji*. Zwraca on uwagę na myślenie kategoriami *Gestalt*, tożsamość przedmiotu w trakcie podmiotowego aktu uwagi gwarantuje poprawność jego rozpoznania. Pisząc o percepcji barw i nazywaniu ich, filozof stwierdza:

Otóż pojęcie uwagi powinno się właśnie wzorować na tych pierwotnych aktach, ponieważ uwaga wtórna, która ograniczałaby się do przypominania wiedzy już nabytej, odsyłałaby nas tylko z powrotem do jej nabywania (*l'acquisition*). Zwracać uwagę to nie tylko bardziej rozjaśniać preegzystujące dane, to realizować w nich nową artykulację, traktując je jako postaci (*figures*). Istnieją one w zarodku tylko jako *horyzonty* i konstytuują prawdziwie nowe regiony w całości świata. To właśnie wnoszona przez nie oryginalna struktura pozwala ujawnić tożsamość przedmiotu przed aktem uwagi i po nim⁴³.

Akt uwagi nie polega tylko na koncentracji umysłu na badanym przedmiocie, lecz łączy się z aktami wcześniejszymi, pozwala przemienić dane w figury czy postaci, i stopniowo buduje jedność świadomości.

Tak więc uwaga nie jest ani kojarzeniem obrazów, ani powrotem do siebie myśli już panującej nad swoimi przedmiotami, lecz aktywną konstytucją nowego przedmiotu, która uwyrażnia i tematyzuje to, co dotąd było dane tylko w postaci

⁴³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2001, s. 49.

nieokreślonego horyzontu. Przedmiot, który uruchamia uwagę, jest za każdym razem na nowo przez nią ujmowany i sytuowany w zależności od niej⁴⁴.

Uwaga, aby trwać, domaga się motywacji. Merleau-Ponty tworzy filozoficzne ujęcie *Gestalt* – teorii postaci, która wartościuje samą „uwagę” jako granicę poznania. Prawidłowo ukształtowana granica poznania powinna dopuszczać istotne dla konkretnej osoby dane i bodźce emocjonalne, a blokować szkodliwe lub nieistotne. Nieprawidłowo ukształtowana granica uniemożliwia uważność. Wiara w możliwość ukształtowania takiej granicy na stałe jest mitem, ponieważ każdy przedmiot poznania ukazany jest poprzez różnego rodzaju medium (np. substancjalność rzeczy, język, temat, dla którego dany przedmiot się bada), dlatego Merleau-Ponty zauważa dwie możliwości: albo uwypuklić rolę przedstawienia w filozofii, jako scalającą różne ujęcia medialne, albo ją zniwelować jako jednostkowe, dodatkowe zapośredniczenie badanego przedmiotu poprzez własny punkt widzenia. Autor *Fenomenologii percepcji* staje po tej drugiej stronie:

Każda rzecz ukazuje się nam poprzez jakieś medium, które zabarwia swoją zasadniczą jakością; ten kawałek drewna nie jest ani skupiskiem barw i danych dotykowych, ani nawet ich całkowitą *Gestalt*, ale emanuje z niego jakby drzewiasta esencja; te „dane zmysłowe” modułują tylko pewien temat albo ilustrują pewien styl, który jest samym drewnem i który wokół tego oto kawałka i wokół mojej jego percepcji tworzy horyzont sensu. [...] Albowiem między moim doświadczeniem czerwieni a tym, o którym mówią mi inni, nigdy nie można będzie dokonać żadnego bezpośredniego porównania. Jestem tu we własnym punkcie widzenia, a ponieważ to doświadczenie, jak każde doświadczenie wrażeniowe, jest ściśle moje, zdaje się należeć do jedyne, nieporównywalnego podmiotu, który obejmuje wszystkie doświadczenia⁴⁵.

Rzeczy nie są dostępne bezpośrednio, lecz jedynie za pośrednictwem medium, np. zmysły mogą być takim medium. I to w medium zmysłów zawarta jest tożsamość „rzeczy”, np. „czerwonych” czy „drewnianych”, czy „drzewiastych”. W tym przypadku, w konkretnym, podmiotowym uzmysłowieniu sobie czegoś, a nie na zewnątrz niego, w rzeczy samej, znajduje się jej istota. Uzmysłowienie, w sensie fenomenologicznym, zredukowane zostać może do „punktu widzenia”. Tak pojętą fenomenologię, jako redukcję przedstawienia do punktu widzenia, do jakiejś mitycznej, przedmetafizycznej „filozofii pierwszej”, krytykuje Jacques Derrida. Przedstawienie budzi bowiem w fenomenologii wiele podejrzeń, wydaje się „oddalać” od prawdy skumulowanej w „istotowym oglądzie”, w starożytnym pojęciu formy, na które składają się greckie słowa *eidos* i *morphe*. Edmund

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 471.

Husserl, zdaniem Derridy, próbował te pojęcia uchronić przed metafizyczną interpretacją, ale bez powodzenia.

A że chodzi o określenie eidos wbrew „platonizmowi”, a formy (*Form*) (w zakresie problematyki logiki formalnej i formalnej ontologii) czy też *morphe* (w zakresie problematyki konstytucji transcendentalnej i jej powiązań z *hyle*) wbrew Arystotelesowi, to owa krytyka swą siłę, przenikliwość i skuteczność nadal czerpie z zakorzenienia w obszarze metafizyki. Jakże mogłoby być inaczej? Gdy tylko sięgamy po pojęcie formy – choćby z myślą o przeprowadzeniu krytyki jakiegoś innego jej pojęcia – nieuchronnie musimy odwołać się do oczywistego skupiska sensu. Ośrodkiem takiej oczywistości może zaś być wyłącznie język metafizyki⁴⁶.

„Forma” według Derridy jest regulatorem możliwości pojawiania się czegoś. Można mówić o „zakresie formy”, ponieważ działa w systemach zamkniętych, i tylko z tą świadomością można ją odczytywać jako obecną wewnątrz systemów lub wewnątrz przedstawień. Przedstawienie ukazuje, jak forma działa w systemie, np. forma relacji: wiedza – władza. I wtedy można znaleźć formę szerszą, może bardziej współczesną, umieszczając np. wiedzę po obu stronach diady (nowszą formą byłaby relacja socjalizacja – władza) lub władzę, ujmując ją jako zjawisko bardziej rozproszone (np. wiedza – prawo).

Myślenie metafizyczne, którego kwintesencją, zdaniem Derridy, jest fenomenologia, „ujmuje bycie jako formę, że myśl myśli się w niej jako myśl o formie oraz o formalnym aspekcie formy, wobec tego wszystko jest w niej koniecznością”⁴⁷. Ostatecznie więc podporządkowuje ona sens spojrzeniu, czyniąc widzenie określeniem całego pola fenomenologicznego⁴⁸. Metoda fenomenologiczna to ogląd, a później opis tego, co bezpośrednio dane, po odrzuceniu założeń. Pojęcie intencjonalności, które Husserl zapożyczył od Franza Brentany, ma dla fenomenologii kluczowe znaczenie. Według Brentany intencja (zaczyn „pracy sensu”) jest relacją łączącą umysł, świadomość z treścią lub przedmiotem. Lecz jak to łączenie się dokonuje, jak przebiega, tego na razie nie wiemy.

Zdaniem Gilles’a Deleuze’a szczególnie sposób porządkowania doświadczenia zachodzi dziś w kinie, dzięki technice montażu, właściwie wszystkie techniki filmowe można pod tę kategorię podpiąć. Montaż to bardziej współczesna nazwa fenomenologii percepcji. Termin „kino: obraz-czas” mówi o wyzwaniu na ekranie swobodnie percypowanego czasu i naturalnego przepływu myśli. Dzięki tym procesom kino wyrwało się z objęć realizmu i mimetyzmu. Podstawową antynomią teorii Deleuze’a jest kino obraz-ruch i kino obraz-czas. Pierwszy wariant dominował przed II wojną światową i charakteryzował się

⁴⁶ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, ss. 203-204.

⁴⁷ Tamże, s. 204.

⁴⁸ Tamże.

tym, że klasyczna fabuła przebiegała od wydarzenia do wydarzenia, kreowała bohatera i wymuszała obiektywny tryb opowiadania utrwalający logikę ciągłości czasoprzestrzennej. Włoski neorealizm i francuska Nowa Fala nie wyparły tego rodzaju kina, ale nastąpiły tu zasadnicze zmiany na płaszczyźnie filmowej dramaturgii. Dla Deleuze'a istotą kina modernistycznego jest falsyfikacja narracji, czasoprzestrzeń ulega scaleniu, wyzwala się z klasycznych form przedstawiania, chronologii i logiki następstwa miejsc i sytuacji. Jest to adekwatne do kondycji współczesnego człowieka:

Deleuze analizował proces przeobrażania się kina [...] i dowodził, że ma on swoje źródło w zmianie kondycji człowieka współczesnego, który utracił poczucie związków sensomotorycznych ze światem, co szczególnie ilustruje w kinie rozpad związków przyczynowo-skutkowych i czasoprzestrzennych. Film jest więc szczególnie predestynowany do objawienia się procesu transgresji, swoistej schizofrenii, ponieważ ma zdolność wizualizacji ludzkich myśli⁴⁹.

Deleuze stwierdza, że kino obraz-czas pozwoli na ponowne złączenie zerwanych więzi między człowiekiem a otaczającym go światem. Kino to oswo-bodzenie narracji⁵⁰, ale też pojawia się niebezpieczeństwo uznania tej narracji za nieadekwatną do rzeczywistości. W analizie kina dla Deleuze'a filozoficznie najbardziej znacząca jest refleksja Fryderyka Nietzschego o tragiczności. „W tym sensie mam prawo uważać siebie za pierwszego filozofa tragicznego – to znaczy za skrajne przeciwieństwo i antypodę filozofa pesymistycznego”⁵¹ – pisze Nietzsche.

Źródłem fenomenologii percepcji nie są więc zmysły i doświadczenie zmysłowe, lecz być może doświadczenie tragiczne. Żyjemy jednak w epoce, gdzie tragedia jest niemożliwa.

Dramat uzmysłowienia

„Można zauważyć, że bezpośrednia prezentacja, jak stwierdził Nietzsche, nie jest identyczna z tym, co prezentuje, ze zmienną całością albo czasem. Może więc uobecnia się w sposób bardzo nieciągły, rozrzedzony”⁵² – pisze Deleuze. Tak jak pojęcie jest bezczasowe, pozaczasowe, tak przedstawienie jest związane z czasowością, obecnością, wydaje się więc bardziej podatne na dezaktualizację,

⁴⁹ T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9: *Ruch – czas – przestrzeń – montaż*, Katowice 1998, s. 133.

⁵⁰ R. Syska, *Czasotrwanie. Moda na Gilles'a Deleuze'a*, <http://magazyn.o.pl/2014/rafal-syska-czasotrwanie-moda-na-gillesa-deleuzea-ekrany/3/#/> [30.07.2015].

⁵¹ F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się stajemy tym, czym jesteśmy*, Kraków 2002, s. 77.

⁵² G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, Gdańsk 2008, s. 455.

krytykę, pomniejszenie znaczenia. Dlatego Deleuze proponuje utrwalić znaki zanim zdezaktualizuje je czas, jako „chronoznaki”, które wymagają przede wszystkim obróbki „montażowej”, nie pojęciowej: „Stawanie się można w istocie zdefiniować jako to, co przekształca empiryczną sekwencję w serię: eksplozję serii”⁵³. Empiryczna sekwencja to przedstawienie doświadczenia, ujęcie go w całość, ale inaczej niż w obrazie, inaczej niż w narracji. Zmysłowe *signifiant* (reprezentacja 1) w koncepcji Deleuze’a i Derridy zawsze jest nadmiarowe, ma uzupełniający charakter, jest wynikiem braku w *signifié*, który trzeba uzupełnić⁵⁴.

Żyjemy w epoce dramatu. Dramat koncentruje się na doświadczeniu zamiast odnosić je do poziomu wyższego, poziomu poznania.

W sporze o przedstawienie ważne jest pozaczasowe, ale bardzo sensualne doświadczenie ofiary. To miejsce Sokratesa w filozofii, jako tego, który nie mówi. Jego „bezmiejsce” słuchania, usytuowane jest między *logosem* i *mythosem*. Derrida odkryje, że Sokrates czuje się podobny do poetów, sofistów, i innych naśladowców rzeczywistości nieprzywiązanych do miejsca, nieczyniących z niego własności.

Natomiast sama strategia Sokratesa rozwija się, wychodząc od swoistego braku miejsca, i właśnie to czyni ją tak niepokojącą czy zgoła oszałamiającą. Zaczynając od oświadczenia, że jest trochę jak poeci, naśladowcy i sofiści, bo nie potrafią opisać filozofów-polityków, Sokrates udaje, że należy do tych, którzy udają. [...] Ale mówiąc to, Sokrates krytykuje ów *genos*, do którego przynależność udaje. Chce powiedzieć prawdę na jego temat: w gruncie rzeczy ludzie ci nie mają miejsca, są tułaczami⁵⁵.

Sokrates więc – ze swojego „bezmiejsca” – zamienia filozofię w dramat. Dramat jest czymś mniej niż tragedia, bo niszczy pojęcie wspólnoty, uprywatnia tragedię. Przykładową współcześnie opisaną sytuacją dramatyczną jest model „trójkąta dramatycznego”, autorstwa Stephena Karpmana⁵⁶, w koncepcji relacji międzyludzkich – analizie transakcyjnej. W „trójkącie” relacje rozgrywane są między Ofiarą, Prześladowcą a Ratownikiem, przy czym rola nie jest przywiązana do postaci, dlatego relacje mogą być rozgrywane między dwiema osobami. Eric Berne dodatkowo nakłada na podstawowe role „trójkąta” role Dorosły – Dziecko, wyróżniając ich różne wariacje. Role są postawami przetrwania

⁵³ Tamże, s. 487.

⁵⁴ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1986, R. LXXVII, z. 2, s. 264.

⁵⁵ J. Derrida, *Χώρα / Chora*, Warszawa 1999, ss. 50-52.

⁵⁶ Pierwszy raz koncepcja trójkąta Karpmana opisana została w: S. Karpman, *Fairy tales and script drama analysis*, „Transactional Analysis Bulletin” 1968, 7(26), ss. 39-43.

wyuczonymi w dzieciństwie poprzez obserwację rodziców i w celu zaspokajania własnych potrzeb. W rodzinie funkcjonującej w ramach „trójkąta” dziecko musiało się nauczyć szybkiej zamiany ról, aby dostosować się do członków rodziny i dbać o własne potrzeby. To, co patologiczne pozostaje z tego dbania, to nadmierne przywiązanie do roli, które pozostaje w życiu dorosłym. Satisfakcję czerpiemy z roli, nie z efektu gry, raczej z własnej postawy, która utrwała nawykowy sposób radzenia sobie z rzeczywistością.

Eric Berne sugeruje, że głód struktur służących poznaniu jest równie istotny dla przetrwania jednostki, jak głód poznawczy. Uzmysłowienie czyni poznawany przedmiot bezpośrednim wrażeniem, stanowi jego unaocznienie, wyraża go. Uzmysławiamy sobie nie tylko dzięki posiadanym zmysłom (kanałom, przez które przechodzą bodźce), lecz również dzięki odzwierciedleniu przedmiotu w innych podmiotach, w ich uzmysłowieniu przez innych. Bariere poznawczą może stanowić uwięzienie w „trójkącie dramatycznym”. Podstawowe jego role odzwierciedlają takie zachowania, jak: chęć pomagania czy dawania, potrzeba władzy, potrzeba bycia ukaranym za niewłaściwe zachowanie. Jednak oprócz zwykłych, ludzkich zachowań (każdy może być w jakiejś sytuacji ofiarą, ratownikiem lub pozytywnym prześladowcą, gdy np. tępi zachowania szkodliwe społecznie) role się utrwalają, ponieważ możemy czuć, że nasze potrzeby nie zostały (i może nigdy nie zostaną) zaspokojone. Role więc utrwalają sytuację dziecięcej bezradności, kodują zachowania, które powinny prowadzić do rozwiązania problemu, zaspokojenia potrzeby, lecz nie pozwalają tego osiągnąć. Określenie ról w „trójkącie” zawsze wynika z kontekstu relacji czy sytuacji. Prześladowca nie jest typowym oprawcą, ofiara nie musi być realnie pokrzywdzona, nie musi być osobą o tendencjach masochistycznych. Role są dynamiczne, to znaczy uczestnicy dramatu mogą się nimi wymieniać albo przechodzić z jednej do drugiej, jednak z reguły dominuje któraś z nich, dająca najwięcej satysfakcji. Jedynym rozwiązaniem „trójkąta dramatycznego” jest przerwanie wzajemności z innymi uczestnikami przez rozpoznanie własnego w nim udziału, przede wszystkim rozpoznanie własnych potrzeb powodujących taką dynamikę relacji⁵⁷. W „trójkącie” liczy się przede wszystkim satysfakcja czerpana z przyjmowania danej roli.

Negatywne odniesienie, jakie się wiąże z doświadczeniem cierpienia, którego nie można odreagować, nie musiałoby paraliżować działania, ale działanie to miałoby raczej ponadindywidualny wymiar. Tragedia to nie tylko wydarzenie bez pozytywnego rozwiązania, lecz wydarzenie nadające ogólnoludzki, uniwersalny sens działaniom jednostki. Tragedia według Deleuze’a, interpretującego

⁵⁷ E. Berne, *Wco grają ludzie? Psychologia stosunków międzyludzkich*, Warszawa 2002.

myśl Nietzschego, umiera, gdy dramat staje się konfliktem osobistym, a cierpienie ulega interioryzacji⁵⁸.

Współczesny zanik tragedii związany jest z powszechną zgodą na indywidualne nieszczęście. Jest to szczególna cecha naszych czasów, zważywszy, że połączona jest ściśle z powszechnym prawem do jednostkowego szczęścia. Ratunkiem przed prywatyzacją tragedii i zanikiem *pathosu* w kulturze jest powrót do syntetycznego ujęcia przedstawienia, na bazie refleksji o „systemach”, w których błędy odgrywają rolę konstruktywną, to co zmarginalizowane zostaje zrekonstruowane jako „baza systemu”, jako „błąd strukturalny”.

Przedstawienie pozwala wyróżnić obiekty wprowadzające zamęt w strukturze sensu, odwołujące się do jednostkowych pragnień, gdyż zatracamy możliwość kontekstowego (i tragicznie wewnętrznie sprzecznego) odczytywania kultury, a zwłaszcza mechanizmów komunikacji. Szczególnie relacje interpersonalne wymagają znajomości wielu kodów, wielu map, tylko częściowo pokrywających się ze sobą, a jeszcze odniesionych do niedostępnego terytorium. „Mapa nie jest terytorium” – to słynne zdanie Alfreda Korzybskiego, twórcy semantyki ogólnej, różnej od semantyki w językoznawstwie, wykorzystuje m.in. Gregory Bateson, gdy pisze o dyskryminacji między mapą a terytorium⁵⁹. Korzybski przedstawił koncepcję poznawczej mapy jako redukcji złożoności terytorium, do którego się odnosi. Zarówno mapa, jak i terytorium są dynamicznymi strukturami i mogą rozwijać się niezależnie od siebie, aż przestaną się pokrywać⁶⁰. Mapa stanowi kondensację wielu przedstawień. Takie ustanowienie koncepcji rzeczywistości w kulturze zachodniej wynika z przyjęcia paradygmatu Kantowskiego, zakładającego autonomię umysłu⁶¹.

Podsumowując, uzmysłowienie to bardzo ważny etap przedstawienia, źródłowy. Możemy uznać zmysłowość za prawdziwe terytorium doświadczenia. Jednakże przesłania go dziś wirtualność. Baudrillard napisze, że w jej przypadku

nie idzie już o wartość, a jedynie o nadanie wszystkiemu charakteru informacyjnego i obrachunkowego, o ogólną obliczalność, prowadzącą do zaniku efektów realności. Wirtualność jest zatem tak naprawdę horyzontem rzeczywistości, w znaczeniu, w jakim w fizyce mówi się o horyzoncie zdarzeń. Równie dobrze można jednak sądzić, że stanowi ona jedynie pewien zakręt na drodze do nieuchwytniej jeszcze zmiany⁶².

⁵⁸ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, Warszawa 1993, ss. 136-137.

⁵⁹ G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago 2000, s. 187.

⁶⁰ I. Trzcińska, *Obraz, mapa i hybryda. Kulturowe aspekty przedstawiania świata*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2013, nr 8 (5).

⁶¹ Tamże, s. 223.

⁶² J. Baudrillard, *Słowa klucze*, Warszawa 2008, s. 39.

O rzeczywistości zaczęto mówić dopiero wtedy, kiedy utrwaliło się pojęcie racjonalności, podkreśla Baudrillard⁶³. Rzeczywistość jest mapą, której granice (brzegi) są wirtualne. Dramat uzmysłowienia polega na dyskryminacji terytorium zmysłowości przez gotowe mapy poruszania się po współczesnym świecie, ignorujące to wieczne odniesienie i źródło przedstawienia (terytorium zmysłowości i ciała).

Współczesny dramat uzmysłowienia to niedosyt spójnego doświadczenia, pułapka historyzmu obejmującego swoim zasięgiem pojęcia i wzorce (racjonalność), a nie doświadczenie samo. Brak jest powiązania między zewnętrzną rolą podmiotu poznającego (i co za tym idzie działaniem nastawionym na cel), a wewnętrznym medium zmysłowości (i każdym innym sposobem poznania). Brak jest, poza deleuzjańsko-guattarowskim przedstawieniem CbO, refleksji o cielesności nieograniczonej do egzystencjalnej narracji lecz stanowiącej łącznik między mapą (poznania) a terytorium (doświadczenia).

⁶³ Tamże.

ROZDZIAŁ VI

POWRÓT PRZEDSTAWIENIA (PUŁAPKA DECENTRACJI)

W którymś momencie rozwoju myśli (można ten moment umieszczać w *Rozprawie o metodzie* Kartezjusza albo w *Krytyce czystego rozumu* Kanta, albo jeszcze gdzieś indziej) pojęcie i przedstawienie zostają sobie przeciwstawione. Pojęcie staje w centrum filozofii, przedstawienie zostaje wyrzucone na obrzeża. Stają się jak archetypowa (w kategoriach Carla Gustava Junga) „doskonałość” i „pełnia”, niedające się pogodzić, ale też przed sobą odkryć. Przedstawienie ma prezentować archetyp „doskonałości”. Doskonałość jest niepełna, pełnia nie jest doskonała. Pełnia oddaje jedność doświadczenia, na którą istnieje zawsze duże zapotrzebowanie. Tymczasem owa jedność zawsze jest niedoskonałym konstruktem. Jako opisana, jednolita, powszechnie zrozumiała, jest utopią, lecz jako przedstawienie – może stać się niedoskonałym modelem „doskonałości”, nadającym się do interpretacji, wyznaczającym kierunki działań zarówno jednostkowych, jak i społecznych.

Archetypowa „doskonałość” modelowego przedstawienia może być lekarstwem na współczesną „krytykę przez decentrację”.

Osobliwość tej idei polega na tym, że nie tyle zaleca ona modyfikowanie sposobów działania zachodnich instytucji czy wartości kulturowych, ile głosi potrzebę rozczłonkowania, rozpraszania, deinstytucjonalizacji i deregulacji działań społecznych w ogóle¹.

Przedstawienie zawsze spaja różne systemy (czy to językowe, naukowe, czy społeczne), takie zawsze było jego zadanie. Jeżeli więc mamy do czynienia z kryzysem przedstawienia, to nie jest to problem typowo współczesny. Współczesna może być nowa jego lokalizacja. W jakich systemach objawia się najbardziej? Nauki? Filozofii? Kultury? Sztuki? Moralności?

¹ M. Lubaś, *Rozum i etnografia. Przyczynek do krytyki antropologii postmodernistycznej*, Kraków 2003, s. 61.

W XVII wieku widać jeszcze symetrię między dwoma obozami – naukowym i politycznym, wiedzy i władzy – zaznaczy Bruno Latour. W wieku XVIII wspólne korzenie nauki i polityki zostają zasłonięte, następuje podział między władzą naukową zobowiązaną do reprezentowania rzeczy a władzą polityczną odpowiedzialną za reprezentowanie podmiotów, ale nie wynika to, jak zauważy Latour, z oddalenia podmiotów od rzeczy, tylko z oddzielenia obiektu nauki (gdzie mamy wielość rzeczy) od podmiotu prawa (reprezentującego jednolitą wielość obywateli – masę). Czyli przedstawienie zostaje wyparte z jednego i drugiego systemu. Mamy tylko liczbę – nauką rządzi statystyka, polityką – abstrakcyjny „lud”, dlatego nieustająca krytyka demokratycznej utopii przybiera na sile zwłaszcza wtedy, gdy jest ona realizowana głosem „większości”. Mediacja naukowa staje się niewidoczna i zmienia się znaczenie słowa „reprezentacja”. Nauka o rzeczach zostaje oddzielona od nauki o człowieku². Nastawiona jest na skuteczność, odseparowaną od wartości. Zwłaszcza technika ma być sferą wolnej myśli, wynalazków, na marginesie myślenia, z dala od wartości. Jeżeli coś działa, nawet nie musi oszczędzać energii, być „ekonomiczne”, opłaca się, bo zawsze może znaleźć się ktoś, kto będzie w to chciał zainwestować. Każdy wynalazek, każda nowość jest więc „z natury” dobra (właśnie w tym znaczeniu wirtualność jako nowe pojęcie dotyczące modelu wiąże się ze starym źródłem *virtus*, jako model wiążący moc z cnotą).

Wciąż odradzają się filozofie powszechnej sprawiedliwości. W Starym Testamencie „być sprawiedliwym” oznacza – umożliwić drugiemu wspólne życie ze sobą, sprawiedliwość to nie cecha jednostki, lecz działanie³. Dzisiaj punktem krytycznym jest próba ustanowienia relacji (władzy) przed działaniem, takie skodyfikowanie wszelkiego działania uniemożliwi przerosty władzy, z drugiej strony – najpewniej zablokuje wszelkie działanie w ogóle. Obsesja władzy jest dziś charakterystycznym punktem myśli humanistycznej, a raczej tego, co Slavoy Žižek nazywa „samozwańczym radykalnym akademizmem”. Polega on na tym, że wymaga się ciągłego kontekstualizowania czy sytuowania swojej pozycji. Taka radykalna historyzacja jest błędna, zdominowana przez realną abstrakcję – pieniądz, jedyną miarę, na którą można przełożyć wszystko. Cyrkulacja kapitału jest siłą radykalnej „deterioryzacji”. Bo – im więcej wydajesz, tym więcej posiadasz. Jakby odwrotna reguła dotyczy dziś według Žižka wiary religijnej – trzeba udawać, że się nie wierzy, żeby wiarę zachować⁴.

² B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, Warszawa 2011, ss. 47-49.

³ K. Berger, *Wierzyć bez Kościoła?*, Poznań 2007, s. 14.

⁴ S. Žižek, *Owierze*, Warszawa 2008, ss. 8-9.

„Zwrot etyczny” refleksji filozoficznej i przywrócenie estetyce „władzy sążdenia” Jacques Rancière lokalizuje w momencie, gdy Antygona w teorii psychoanalitycznej zastępuje Edypa⁵, zaczyna dominować nowa forma doświadczania *etosu*. Losy córki Edypa wpisują się w ciąg dalszy rodzinnej tragedii, będącej niejako konsekwencją wywyższenia systemu pokrewieństwa nad wszelkim innym systemem władzy. Jednocześnie stanowią odrębny konflikt, dotyczący nie tyle zagadki narodzin, ile zagadki śmierci. Po śmierci Edypa dwaj bracia Antygony dzielą się władzą, jednak wbrew umowie Eteokles po roku rządów nie przekazuje tronu bratu. Polinejkes sprowadza obce wojska, aby odzyskać tron i w tej walce obaj bracia giną, a władzą zostaje ich wuj Kreon, który uznaje Polinejkesa za zdrajcę i wydaje zakaz grzebania jego zwłok. Antygona, przeciwstawiając się rozkazowi i dokonując pochówku brata, niejako sama skazuje się na śmierć. I tak jak Eteokles nie chce zrzec się swojej władzy, Antygona również. Antygona jest córką Edypa i siostrą innych jego dzieci, lecz jednocześnie jest kimś z zewnątrz, kto powraca do rodziny po śmierci ojca. Jest brakującym elementem, a z drugiej strony – nikim (kobiety w starożytności nie dziedziczyły władzy). Władza jednak życiem i śmiercią, od jej gestu zależy zbawienie brata i całej rodziny.

Ogólnie biorąc Ojciec oznacza wczesny stan świadomości, w którym jesteśmy jeszcze dziećmi, tj. zależymy od określonej, zastanej formy życia, mającej, jako habitus, charakter prawa. Jest to stan pasywności i braku refleksji, zwykła wiedza o rzeczach danych, której nie towarzyszy żaden sąd intelektualny czy moralny. Dotyczy to zarówno jednostki, jak i zbiorowości.

Obraz zmienia się wraz z przesunięciem akcentu na Syna. Na poziomie indywidualnym z reguły dochodzi do zmiany wtedy, kiedy syn gotuje się zająć miejsce ojca. [...] Habitus zostaje zastąpiony przez świadomie wybraną i zdobytą formę życia. Dlatego chrześcijaństwo, którego centralną postacią jest Syn, popycha jednostkę do podjęcia decyzji i do refleksji, co czynili szczególnie ci ojcowie Kościoła, którzy przymusowi (*anankē*) i niewiedzy (*agnoia*) przeciwstawiali *epistēmē* – zrozumienie (np. Justyn Męczennik). Ta sama tendencja znajduje wyraz w nowotestamentowej rozprawie z żydowską sprawiedliwością opartą na prawie i reprezentującą wyłącznie habitus⁶.

Etos to wzór kulturowy i odtworzenie realnych zależności, np. między ojcami i synami. Przedstawienie koncentruje nas na symbolicznym wymiarze *etosu*, ale już tu mogą występować przesunięcia akcentów, które decentrują *etosy* (np. ojca jako ważniejszego, Mistrza).

⁵ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris 2004, s. 150.

⁶ C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1981, ss. 223-224.

Przedstawieniowy aspekt systemów społecznych

Systemy społeczne składają się z różnych podsystemów. Wartościowe przedstawienie może ukazać relacje między podsystemami, czyli zawsze mówi coś ważnego o systemie społecznym jako całości. Zdaniem Luhmanna gospodarkę, politykę i naukę, a od XVIII wieku także edukację, należy zaliczyć do obszarów funkcjonalnych napędzających przekształcenia, zaś rodzinę i religię do umożliwiających je. Na to nakłada się powszechny proces prywatyzacji, który pozwala podnosić się społeczeństwu z różnego rodzaju, zwłaszcza ekonomicznych, kryzysów, lecz w polu religii skutkuje powszechnym i coraz bardziej uprywatnionym kryzysem wiary. Poprzez prywatyzację religia dostaje się w oddzielony od pracy i określony przez to obszar czasu wolnego. Tutaj rządzi nią coś w rodzaju „prawa Greshama”: mało wartościowe rodzaje aktywności wypierają formy wysokowartościowe i – o ile doprowadzi to do ustalenia wyraźnych priorytetów (piłka nożna, oglądanie telewizji) – prawdopodobieństwo, że tak się stanie, wzmacnia się samo dzięki społecznym sprzężeniom zwrotnym⁷.

Luhmann podkreśla konflikt między mikromotywami a makrozjawiskami w obrębie systemów społecznych. Mikromotywy nie dają się dostatecznie kontrolować w łonie makrozjawisk, czyli unormowanych kodów zachowań społecznych. Systemy napędzające przekształcenia zaczynają dominować nad umożliwiającymi je. Mikromotywy ustanawiają „zatargi” w ramach makrozjawisk, ale w tragedii greckiej można je jeszcze było wyrazić, a dziś są niewidzialne. W dobie prywatyzacji wzrasta (zwłaszcza w systemie religijnym) waga świadczenia. „Zmniejsza się orientacja na funkcję, a zwiększa orientacja na świadczenie”⁸. Na poziomie samego systemu społecznego głębokie problemy najważniejszych systemów funkcjonalnych (jak nauka, gospodarka, polityka czy edukacja) przybrały formę prywatności, która degraduje podstawowe problemy egzystencji społecznej do tego stopnia, że nie dają się one potem zsyntetyzować w przekonujące wzorce. Charakterystyczne dla religii odniesienia do świata z trudnością dają się aktualizować *ad hoc* (jak to systemy mają w zwyczaju robić ze swoimi odniesieniami). „Język wiary” nie jest na to przygotowany, stwierdza Luhmann. Niebezpieczeństwo czai się zwłaszcza w tym, że „orientacja na świadczenie”, która jest skierowana do jakiegoś odbiorcy, wymaga często podporządkowania się prawom sukcesu i życzeniom oraz normom rzeczywistego lub „założonego” odbiorcy.

Prawa rynku wchłaniają każdy *etos*. Ma on szanse przetrwać tylko w przedstawieniu. Czym można usprawiedliwić zmuszanie ludzi, aby robili coś, czego

⁷ N. Luhmann, *Funkcja religii*, Kraków 2007, s. 231.

⁸ Tamże, s. 255.

nie pragną? – pyta Isaiah Berlin. Tylko jakąś wyższą wartością niż „ja”. Paradoks filozoficznej refleksji nad „ja” wyraził Kant: jeśli wszystkie wartości ustanawiają swobodne akty ludzi i jeśli nazywane są wartościami jedynie wtedy, gdy spełniają ten warunek, to nie ma wartości wyższej od jednostki.

Edukacja coraz bardziej zainteresowana jest uprzedzaniem efektu rozumienia. Upolityczniona edukacja chce szybko wdrażać w wiedzę. Za dostęp do wiedzy płaci się, według Lacana, utratą rozkoszy. Rozkosz bowiem, w swej banalności, możliwa jest jedynie dzięki niewiedzy, ignorancji. Psychoanaliza przynosi więc przerażające doświadczenie, że jeśli będziemy wiedzieć zbyt wiele, to możemy utracić nasz byt. Tak jak Edyp. I to jest mityczny przykład, jak pożądanie bywa oddzielane od wiedzy. Przywrócenie siły wiedzy to rola świadka, tego kto widział.

Pytanie teraz, jak i dlaczego nadszedł ów moment, w którym mówienie prawdy zaczęło uwiarygodniać się jako jej manifestacja właśnie o tyle, o ile ten, kto mówi, może stwierdzić: to ja jestem w posiadaniu prawdy, a jestem w jej posiadaniu dlatego, że ją widziałem i, zobaczywszy, teraz oznajmiam. Owo utożsamienie mówienia prawdy z tym, że widziało-się-prawdę, utożsamienie tego, kto mówi, ze źródłem, z początkiem, korzeniem prawdy, było niewątpliwie wielorakim i złożonym procesem o znaczeniu decydującym dla historii prawdy w naszych społeczeństwach⁹.

Przedstawienie ma być konstruktem (w koncepcji Diltehyowskiej można by użyć kategorii przeżycia jako utrwalonej ekspresji) prowadzącym poznający podmiot od przedmiotu do znaczenia i wartości, które są wygenerowane przez nowy kontekst danego zagadnienia. Ten proces przebiega trzyetapowo: od uzmysłowienia do znalezienia rysu charakterystycznego danego przedstawienia, potem do ujęcia całości w widzialnej formie, następnie do potraktowania jej modelowo, jako mechanizmu, struktury generującej sens. Zaporę w przeprowadzeniu tego procesu stanowi Hegłowski podmiot ustanowiony w Absolucie. Hegel ustanawia różnicę zasadą filozofii, absolutyzuje ją, a dodatkowo, „tam, gdzie późny Hegel widział możliwość pojednania, Marks znajdował potęgujące się przeciwieństwa”¹⁰. Różnica staje się zasadą współczesnego myślenia, co przeszkadza w docieraniu do przedstawień. U Hegla mamy do czynienia z „jaźniowością” Pojęcia, jak ją nazwie Marek J. Siemek, polegającą na doprowadzaniu do jedności pojęciowego punktu podmiot i przedmiot. Jest to możliwe tylko za cenę całkowitej rezygnacji z przedstawienia, łącznie z rezygnacją z najsłabszych jego aspektów: ilustracji i uzmysłowienia.

⁹ M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, Warszawa 2014, s. 67.

¹⁰ S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999, s. 31.

Pojęcie samo jest podmiotem i działa jako podmiot. Jest to bowiem jego jedność, jedność przez nie samo wytwarzana i sobie nadawana. Rozwijając z siebie oba te swoje zakładane określenia. Pojęcie zarazem odnosi się w nich obu tylko do siebie samego, gdyż zawsze jest w nich „u siebie”. Czysta forma Pojęcia to nic innego jak absolutna jednia „negatywności odnoszącej siebie do siebie samej” (czyli bezpośrednia jednia absolutnej ogólności i absolutnej jednostkowości czy też bytu samego w sobie i dla siebie oraz „założoności”), która jest dokładnie tożsama z podmiototwórczą strukturą samo-wiedzy, wyrażającą się w pierwotnej jedności „Ja”¹¹.

„Nowoczesną »substancjalność etyczną«, czyli najwyżej osiągalną rozumność”¹² Hegel lokuje w samoodnoszącym się do siebie pojęciu. „Ja” to Absolutny Podmiot.

Myśl Hegla wiąże się z romantycznym ubóstwieniem natury i wiarą w społeczny organizm jako osobny byt ludzki. Wyzwała całą serię ukąszeń heglowskich w przechodzeniu od natury do podmiotu, od podmiotu do Absolutu, do kultury i z powrotem do natury, zmaterializowanej w historii¹³. Jest to niebezpieczne połączenie myślenia i przedstawienia w jeden mechanizm znajdujący się na zewnątrz konkretnego podmiotu poznającego świat. Rozum rozpuszcza się w naturalności historii, mamy do czynienia z wielkim mitem historii w miejsce podmiotu i boga, czy nawet Podmiotu i Boga.

Nie szło tu o ucieczkę od historii, ale o wyzwolenie się od niej i zapanowanie nad nią. Tradycja filozoficzna i historiozoficzna podsuwała romantykom rozmaite procedury myślowe mające na celu zdominowanie chaosu historii; skorzystali z nich wiele, tworząc wszakże odrębną i własną całość, której cechą konstytutywną stanowi nowożytna interpretacja zależności „mitu” i „historii” ...¹⁴

Ta zależność u Hegla przejawia się w pracy pojęcia, formie praktyki myślenia, które uniezależnia się od swojego podmiotu. Nowoczesna myśl zostaje zdominowana pojęciem pracy, następuje „szczególny awans teoretyczny pojęcia praktyki jako kategorii filozoficznej”¹⁵.

Forma pojęcia powstaje jako „abstrahowanie od wszelkiej treściowej określoności”¹⁶. To działająca wola¹⁷. Podmiot nie jest więc u Hegla, podkreśla Siemek, punktem wyjścia, lecz wyłania się dopiero u kresu poznania. Ukąszenie heglowskie to poddanie się rozumowi instrumentalnemu, od którego roman-

¹¹ M.J. Siemek, *Hegel ifilozofia*, Warszawa 1998, s. 40.

¹² S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie...*, dz. cyt., s. 32.

¹³ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 27.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ M.J. Siemek, *Hegel ifilozofia*, Warszawa 1998, s. 19.

¹⁶ Tamże, s. 40.

¹⁷ Tamże, s. 44.

tyzm wydawał się uciekać. Jest to rodzaj „ideologicznej mistyfikacji” racjonalności, której mechanizm polega na płynnym przeniesieniu represji w stosunku do świata przyrody na stosunki międzyludzkie¹⁸. Nawet sztukę Hegel traktuje jako uczestnictwo w totalności rozumu.

Wiedza nasza nie jest jednak jednolita, bo obcość języka (struktury symbolicznej) sprawia, że czym innym jest wiedza jako zgromadzona informacja, czym innym wiedza rozumiana jako ideał, prawda, punkt odniesienia, jeszcze czym innym wiedza o nas samych. Rozczłonkowanie wiedzy na różne aspekty spowodowane jest tym, że struktura, za pomocą której ją wyrażamy, nie ujmuje innej struktury – naszego pragnienia. Używanie języka, jak podkreśli Lacan, rozpoczyna się od nazywania własnego ciała według jego rozróżnialnych części. Ciało, które przeżywa, zanim umie to wyrazić, nazwane jest jako całość (ma imię) i stanowi podstawę identyczności. Ta podstawa jest wyobrażeniowa (obraz), ale reguły, za pomocą których ją wyrażamy, są symboliczne (składnia języka). Podmiot wiąże sferę symbolicznego, wyobrażeniowego i realnego, jest podtrzymywany ich ciągłością. Nieświadome jest tym, co pozbawia te sfery hierarchii. Wtrąca się obiekt pragnienia (*objet petite a*), trudny do zlokalizowania, bo dotyczy wszystkich poziomów, ale nie można go wyrazić na wszystkich poziomach jednocześnie. „Zastygnięcie dyskursu”, zastygnięcie w stałym rodzaju więzi, jest niebezpieczne, bo grozi porażką pragnienia, jest to zły aspekt *etosu*.

Taktyka poszczególnego podmiotu jest indywidualną odpowiedzią na anonimowe strategie społeczne, często niewidzialne. I chociaż, jak zauważył Bogdan Banasiak, analizując pojęcie władzy u Michela Foucaulta, władza to widzialny obiekt naszej nienawiści, zwykliśmy ją substancjalizować¹⁹, nie kumuluje się ona w obiektach, lecz w strategiach postępowania z obiektami. Na przykład w panoptyzmie jako postaci społeczeństwa oglądu i nadzoru, społeczeństwa dyscyplinarnego²⁰, obiektem nie jest wszystkowiedzące spojrzenie, lecz strategia polegająca na uwolnieniu spojrzenia. Przestaje być potrzebny ten, kto patrzy. *Panopticon* (z gr. *pan* = wszystko; *optikos* = widzieć) znany jest jako nazwa więzienia zaprojektowanego przez angielskiego filozofa utylitarystę Jeremy'ego Benthama, który zachwalał przede wszystkim taniość owej technologii, redukującej liczny personel więzienny. Teoretycznie, w idealnej sytuacji, wieża strażnicza mogłaby nawet być pusta, bo skoro strażników nie widać, nie muszą trwać na posterunku. Zdaniem Benthama więźniowie *panopticonu* byłiby strażnikami sami dla siebie, wyręczając tym samym jego pracowników.

¹⁸ Tamże, s. 51.

¹⁹ B. Banasiak, *Michel Foucault – mikrofizyka władzy*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 331.

²⁰ Tamże, ss. 333-334.

Panopticon dla Michela de Certeau to funkcja ego współczesnego człowieka²¹. To, co dziś podlega ukryciu, to nie tyle fizyczne postaci strażników, lecz szeroko pojęta wiedza, dostępna i niedostępna zarazem. O utracie „wartości użytkowej” wiedzy pisał Jean-François Lyotard w *Raporcie o stanie wiedzy* z końca lat 70. XX wieku. Wiedza konsumowana nie może być już dłużej uważana za kształtującą umysł czy osobę²².

Tym, co przy okazji badań nad codziennością odkrywa Certeau, jest indywidualizm – kategoria ta dopełniona przez pojęcie taktyki przestaje być źle kojarzona. Nie chodzi już o to, że jednostka ludzka uznana zostaje za najwyższe dobro. Silna tradycja liberalizmu oświeceniowego wyrosła na tym pojęciu dzięki skojarzeniu go z taktyką zostaje oddalona. Indywidualizm łączony dotąd z anarchią i egoizmem, teraz kojarzony jest bardziej z oporem (wobec obowiązującej strategii), i to często subtelnym oporem, któremu egoizm zdaje się zaprzeczać.

Praca pojęcia (krytyka Hegla)

Hegel wydaje się najmocniej przeciwstawiać pojęcie wszystkiemu, co można skojarzyć z przedstawieniem i uznaje poziom dyskursywnego (dialektycznego) rozumienia za wystarczający. Podmiot panuje nad przedstawieniem, nie ma ono żadnej niezależności. Po Heglu sztuka może mieć dla filozofii wymiar co najwyżej ilustracyjny. Hegłowski pomysł wyrzucenia „na zewnątrz” przedstawienia (nie w sferę przedmiotu, który można badać, tylko w sferę obdarzonego czystą aktywnością obiektu) ustanawia Rozum jako ostateczne przedstawienie – właściwie „punkt osobliwy” (nieopisywalny) poza Bogiem, poza poznaniem, poza rozumem samym. I chociaż świadomość określa swój stosunek do innobytu, czyli do swojego przedmiotu, w rozmaity sposób, sam rozum jest pewnością, czystą realnością, abstrakcją jednej i drugiej. „Jest to pierwsza pozytywność, którą samowiedza sama w sobie jest dla siebie i dlatego Ja jest tylko czystą istotnością (*Wesenheit*) tego, co istnieje, czyli prostą kategorią”²³.

Ja – Rozum – Rzeczywistość – Świadomość to u Hegla jeden i ten sam Punkt, którego cechą nie jest matematyczna „bezwymiarowość”, lecz „nieskończoność”. „Rozum szuka swego innego, wiedząc, że nie posiadać w nim nic innego niż siebie; szuka tylko własnej nieskończoności”²⁴. Jedyna forma przedstawienia tego punktu to prawo ustanawiające ogólne relacje między pojęciem a rzeczy-

²¹ B. Highmore, *Michel de Certeau: Analysing Culture*, London 2006, s. 551.

²² J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa 1997, ss. 29-30.

²³ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, Warszawa 2002, ss. 165-166.

²⁴ Tamże, s. 169.

wistością²⁵. Świadomość chwyta w doświadczeniu byt prawa, ale również ma je jako pojęcie, znaczy tyle, że chociaż dla „zwykłego człowieka” rzeczywistość nigdy nie przestanie istnieć, Hegel interpretuje to tak, że nigdy nie odkryje on w niej praw konieczności, związków przyczynowo-skutkowych. Przedstawienie świata, jakie ma, wyczerpuje się samo w sobie, nie jest ono przeznaczone do przemyślenia jako odkrywania praw (prawidłowości). Rozum jako wolny, jest obojętny wobec przedstawienia, tak jak wobec rzeczy, którą ogląda bez konieczności. W filozofii Hegla, gdy już znajdziemy się u kresu *Fenomenologii ducha*, nie ma ruchu, nie ma więc możliwości montażu – przemontowania koncepcji, trzeba ją rozumieć jako całość, w dodatku nieprzedstawialną.

Owa jedność ogólności i aktywności nie istnieje dla tej świadomości obserwującej, ponieważ jedność ta jest ze swej istoty wewnętrznym ruchem tego, co organiczne, i może być ujęta tylko jako pojęcie; obserwacja zaś szuka momentów w formie bytu i trwania²⁶.

Heglowi, zdaniem Siemka, zawdzięczamy zmianę pojęcia sfery praktycznej, czyli ludzkiego działania, „a więc tej pierwotnej, najbardziej klasycznej domeny zainteresowań samej filozofii jako takiej”²⁷. Filozofia, co podkreśla Siemek, „dość ściśle odróżniała »poznanie« od »praktyki«, wyraźnie przyporządkowując obu tym pojęciom dwa odrębne i ostro odgraniczone obszary przedmiotowe”²⁸, zaznaczając nadrzędność poznania. Praktyka ostatecznie zostawała zawsze poza obrębem filozofii. Dopiero Kant tezę o prymacie „rozumu praktycznego” zmienił tę filozoficzną tradycję, lecz dopiero Hegel wypełnił pojęcie „praktyki” treścią. Filozofia postkantowska likwiduje rozdział filozofii na „teoretyczną” i „praktyczną”. Przedmiotem filozofii w całości staje się jedność poznania i praktyki. Jest ona jednak ugruntowana w czymś „praktycznym”, w „idealnym Ja transcendentalnym”, aż po Fichteańskie Ja, które uzyskuje wymiar ontologiczny²⁹.

Praktyka u Hegla staje się właściwym motorem dialektyki „Ducha”, czyli filozofii. Hegel sprzeciwił się wyróżnieniu przez Kanta rzeczy samej w sobie, ale zakotwiczył idealizm w oderwanym od rzeczywistości, bo nieprzedstawialnym, rozumie. Substancja staje się ostatecznie podmiotem. W ten sposób utwierdzona tożsamość myślenia i bytu ustanawia zarazem sprzeczność między (przedstawialną) rzeczywistością i (pojęciową) prawdą. Samopoznający Podmiot – Duch Absolutny, wyrażający się (przedstawialny) wprawdzie w najważniejszych dziedzinach kultury: religii, sztuce, filozofii, jest przeznaczony do uwolnienia

²⁵ Tamże, s. 176.

²⁶ Tamże, s. 182.

²⁷ M.J. Siemek, *Hegel i filozofia*, dz. cyt., s. 19.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 21.

od wszystkiego, co zmienne. Rzeczywistość i prawda to nieustanna przemiana wiecznych sprzeczności w dialektyce ducha, a kresem tego procesu poznania jest pojęcie, w którym prawo trwale zwiążę prawdę z rzeczywistością. „Rozum jest pewnością świadomości, że jest ona wszelką realnością: w taki sposób idealizm wyraża pojęcie rozumu”³⁰.

Marek J. Siemek zaznacza, że Hegel inauguruje powrót do struktury średniowiecznej, która – jak każda struktura – nie jest złożona z samych wad. Jest to zarówno struktura władzy (pana i niewolnika, a właściwie sługi, ponieważ niewolnik nie może wypracować własnej wolności, a sługa może³¹), jak i struktura wiedzy (instytucja uniwersytetu wypracowana została w średniowieczu). Hegla należy więc odczytywać jako twórcę zestawu pojęć: wiedza – władza.

W walce na śmierć i życie, w konflikcie przeciwstawnych samowiedz tworzy się jako wynik pierwsza relacja społeczna, pierwsza postać intersubiektywności, jakbyśmy może dzisiaj powiedzieli. I ona oczywiście tworzy się poniekąd za pośrednictwem czynnika przemocy fizycznej: słabszy ulega, a silniejszy zwycięża. Przemoc fizyczna odgrywa tutaj niezmiernie istotną rolę, ale właśnie już nie bezpośrednio jako przemoc fizyczna. [...] Pan natomiast to taki ktoś, kto woli umrzeć stojąc niż żyć na kolanach, tak to się ładnie czasem powiada. Oto struktura całego konfliktu. Mówię o tym dlatego, żeby przypomnieć i mocno podkreślić – jeszcze raz powtarzam – czysto duchowy charakter tej relacji, w sensie Hegla, czyli charakter pierwotnie społeczny. Stąd płynie to, co jest stawką w tej walce, o co naprawdę walczą obaj przeciwnicy. [...] Walczą również o coś czysto duchowego, mianowicie o uznanie. I tak to się nazywa: walka o uznanie. Dlatego jest to walka czysto duchowa, a jej rezultatem jest struktura społecznego stosunku między jednostkami, w którym wszakże jedna – pan – jest jednostką społeczną w pełnym sensie tego określenia. Jest, jak kto woli, podmiotowością, jednostką, której przysługuje wolność i suwerenna autonomia we wszystkich określeniach³².

W pojęciu pracy następuje u Hegla „ostateczne rozstanie z abstrakcyjnym – wąsko etycznym (jak u Kanta) lub świadomościowo-»jaźniowym« (jak u Fichtego) – pojmowaniem praktyki”³³. Poprzez analizę pojęcia pracy Hegel walczy o uznanie jako Filozof Pan. Tu spotyka się wiedza – władza, przestają stanowić opozycję. Prowadzi to do tego, że Pojęcie staje się u Hegla substancjalnym Podmiotem, i przede wszystkim nie tyle podmiotem poznającym, ile „bytem-dla-siebie”³⁴. Samoodniesienie pojęcia jest największym *illutio* współczesności, jak mit „oka oglądającego samo siebie”.

³⁰ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, dz. cyt., s. 164.

³¹ M.J. Siemek, *Wykłady z filozofii nowoczesności*, Warszawa 2012, ss. 140-141.

³² Tamże, s. 142.

³³ M.J. Siemek, *Hegel i filozofia*, dz. cyt., s. 22.

³⁴ Tamże, s. 36.

Pożegnanie z mitem zwierciadlanego odbicia

Dlatego priorytetem współczesnej filozofii powinno być przede wszystkim nie rozbijanie mitu przedstawienia jako zwierciadlanego odbicia, bo to już zostało zrobione (np. przez Richarda Rorty'ego), lecz dotarcie do najważniejszych przedstawień, które nie mogą zostać zrekonstruowane z powodu nieustannego „polerowania zwierciadła”³⁵ umysłu, przedstawienia oka oglądającego samo siebie, i wciąż krążącego widma heglizmu jako ustalonej stawki gry dla filozofii, gry o całość sensu.

Foucault proponuje powrót do zagadnienia prawdy, ale prawdy objętej przedstawieniem, aleturgią przedstawienia. Trzeba „odpokutować” Hegłowski Podmiot i wrócić do podmiotu, który manifestuje prawdę, pozostając aktorem procedur przedstawiania³⁶. Objawić się to może w trzech częściach, zapożyczonych przez Foucaulta ze średniowiecza na określenie pokuty:

część związaną ze skruchą, *actus contritionis*; część związaną z zadośćuczynieniem, czyli działaniami, które składają się na pokutę w naszym dzisiejszym rozumieniu, *actus satisfactionis*; oraz, między jedną a drugą, część związaną z wyjawianiem przez sam podmiot grzechów, do popełnienia których musi się on przyznać, czyli to, co w teologii nosiło miano *actus veritatis*, aktu prawdy³⁷.

Do każdej z tych części przynależy jedna procedura aleturgiczna. Pierwsza zdefiniowana jest przez rolę, podmiot jest sprawcą, lub wykonawcą, druga czyni z niego widza lub świadka, a trzecia – przedmiot przedstawienia³⁸. Przedstawienie ma więc możliwość refleksyjnego ujęcia prawdy i pogodzenia trzech rozłączonych przez filozofię współczesną sfer: dyskursywnej (etyka), przedstawieniowej (estetyka) i normatywnej (epistemologia) znowu w jedną całość (całość wyznania³⁹).

Aktywność rozumu propagowana przez Hegla powoduje zastój w innych rodzajach aktywności. Praca pojęcia obraca się, zgodnie z zasadą dialektyki, w swoje przeciwieństwo. Nawet obserwacja u Hegla dotyczy pojęć, bo jest formą rozumowania, czyli „czystą formą ogólności, czyli faktycznie tautologią

³⁵ R. Rorty, *Zwierciadło natury*, Warszawa 1994.

³⁶ M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, dz. cyt., s. 99.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 100.

świadomości”⁴⁰. Rozumowanie jest samozwrotną świadomością, ponieważ prowadzi do ogólnych wniosków, a ogólność formalna, „do której określona treść jest zdolna, ponieważ na gruncie ogólności formalnej rozpatrywana jest ona tylko w odniesieniu do siebie”⁴¹, jest też osiągalna tylko jako samoświadomość, tożsamość z rozumowaniem. I chociaż „w dionizyjskim natchnieniu jaźń znajduje się poza sobą”⁴², musi ona zostać ostatecznie wchłonięta „w dionizyjską wewnętrżność”, w żywioł mowy⁴³. Mamy tu powrót do mowy jako najwyższej sztuki. Powrót platonizmu, a raczej romantyczny mit platońskiego idealizmu odniesionego do samej pracy rozumu. W sztuce więc dla Hegla nie liczy się dzieło i przedstawienie, które ono generuje w procesie: dyskurs – rekonfiguracja – kodyfikacja i dystrybucja, czyli inaczej: rozumienie – zobrazowanie – komunikacja – (przedstawienie) – paradygmat, lecz tylko samoświadomość artysty (jej rekonfiguracja), która wspina się w samorozumieniu po swoich dziełach jak po drabinie, aby ostatecznie uwolnić się od nich poprzez mowę najbliższą *logosowi*, mowę poza przedstawieniem.

Świadomość artystów uznaliśmy za niedostępną (sugeruje tak hermeneutyka lub semiotyka⁴⁴), a mowę za największy mit filozofii (logocentryzm), dlatego pozostaje nam podążać za metaforą. Metafora skupia na relacjach wewnętrznych. Może ratunek polega na podążaniu nie za pojedynczą metaforą, tylko za całą konstrukcją, która z niej wynika. Nie z każdej metafory (nawet bardzo „zgrabnej”) wynika zaraz przedstawienie, dlatego warto potraktować je też jako specjalne wydarzenie (tak jak Maria Janion traktuje arcydzieło sztuki), stanowiące pewien „zwornik” nauk humanistycznych i sztuki. W przypadku dzieła Michelangela Antonioniego tym „zwornikiem” jest struktura samego procesu powiększania zdjęć, ukazana w filmie jako analogia do życia głównego bohatera. Powiększeniu ulegają nie tylko pojedyncze zdjęcia, ale tak traktowana jest też praca kamery, jako ciągły proces powiększania: zbliżenia i oddalenia, przeformułując dylemat złodzieja i detektywa w *Skradzionym liście* Poego: niedostępność wiedzy, a mimo wszystko igranie nią. Jestem w posiadaniu pewnej wiedzy (list, trup), która daje mi władzę, dopóki jestem jej jedynym posiadaczem, dopóki ktoś nie przywróci mi właściwego miejsca, nie zdemontuje mojego przedstawienia.

Powiększenie Antonioniego pokazuje kryzys przedstawienia jako reakcję na fakt kulturowy, że władzę ma ten, kto dysponuje bardziej nowoczesnymi

⁴⁰ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, dz. cyt., s. 276.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 459.

⁴³ Tamże, ss. 458-459.

⁴⁴ Umberto Eco dał nam wspaniały przykład dystansu autora do swojej powieści w *Posłowiu do Imienia Róży*.

środkami przekazu. Antonioni jako reżyser wygrywa ze swoim bohaterem Thomasem (fotografem), może spojrzeć na niego z dystansu. A my, współcześni, mając nieskończone możliwości obróbki cyfrowej (stop-klatki), wygrywamy z Antonionim. I mamy wygrać. Litera (*Skradziony list*) dopóki krąży, dopóty angażuje. Mamy wrażenie, że w *Skradzionym liście* Poego inteligentny złodziej przygotowuje dowód zbrodni dla inteligentnego detektywa.

Gilles Deleuze w *Różnicy i powtórzeniu* przestrzega przed zbyt pochopnym „graniem pojęciami”, które dotyczą istoty gry (należą do nich tytułowe: różnica, powtórzenie, ale również negacja, afirmacja, ogląd). Przed rozpląnięciem się filozofii w dialektyce nietożsamości chroni odwołanie do konkretnego przedstawienia; nawet jeżeli jest ono nadmiarowe, możemy próbować wyłowić z niego serię. „Jedność serii” (wzajemne stosunki elementów, czyli montaż) porządkuje składniki przedstawienia.

Ruch komplikuje natomiast wielość centrów, nakładanie się perspektyw, plątaninę punktów widzenia, współistnienie momentów, które w zasadniczy sposób zniekształcają przedstawienie: już obraz czy rzeźba są takimi „deformantami”, zmuszającymi nas do wykonania ruchu, czyli do patrzenia jednocześnie na powierzchnię i w głąb, albo do chodzenia i schodzenia w przestrzeni w miarę, jak się do nich przybliżamy. Czy po to, by otrzymać tego rodzaju „efekt”, wystarczy pomnożyć przedstawienia? Nieskończone przedstawienie zawiera właśnie nieskończoność przedstawień – bez względu na to, czy gwarantuje konwergencję wszystkich punktów widzenia na ten sam przedmiot lub ten sam świat, czy też wszystkie momenty czyni własnościami tej samej Jaźni. Ale strzeże ono w ten sposób jedynego centrum, które skupia i reprezentuje wszystkie inne, będąc jednością serii, porządkującą i organizującą raz na zawsze składniki oraz ich wzajemne stosunki. Znaczy to, że nieskończone przedstawienie nieodłączne jest od pewnego prawa, które je umożliwia, czyli od formy pojęcia jako formy tożsamości konstytuującej albo „w sobie” tego, co przedstawiane (A jest A), albo „dla siebie” tego, kto przedstawia (Ja = Ja)⁴⁵.

Zdaniem Deleuze’a filozofia generująca przedstawienia skutecznie oddala mit zwierciadlanego odbicia oparty na równaniach typu $A = A$. Jeżeli filozofia sama dla siebie chce być przedstawieniem, grozi nam każdorazowo upadek w ten mit.

Illusio a skończoność przedstawienia

Iluzja to zniekształcenie procesu interpretacji bodźców zewnętrznych, np. wrażeń zmysłowych. W psychologii wyróżnia się dwie podstawowe przyczyny zaburzenia zwanego iluzją: pobudzenie emocjonalne, np. stan zakochania, lub

⁴⁵ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, Warszawa 1997, ss. 99–100.

rozproszenie, niedostateczna uwaga. Przedstawienie ma zabezpieczać przed iluzjami, również przed „powszechnymi” iluzjami, kulturowymi, utrwalonymi przez formy symboliczne.

Pierre Bourdieu, twórca teorii przemocy symbolicznej, „socjologii form symbolicznych” lub „socjologii refleksyjnej”, opisuje strategię kultury jako samoodtworzącą (samoreprodukcującą) sieć znaczeń. Sami siebie widzimy jak w iluzjonie, zatracamy możliwość zastosowania jakiejś obronnej taktyki przed systemem kultury. Żyjemy pod naciskiem *illusio* obrazów wydających się nam czymś od nas niezależnym, znajdującym się całkowicie „na zewnątrz”, np. obrazów technicznych. W *Sur la télévision*, publikacji dotyczącej dziennikarstwa (z naciskiem na dziennikarstwo telewizyjne), stan ciała przedstawiany jest przez Bourdieu jako pewna umiejętność, dyspozycja do rozporządzania tym, co się ma, zabezpieczająca przed *illusio*. Nigdy nie jest się w jakimś stanie idealnym, np. idealnie „przedłużonego” ciała (przez media), zdolnego ten stan wypowiedzieć, jednak ograniczenie ciała może nas zabezpieczyć przed *illusio* wyjścia z niego. Współcześnie oddalamy się od doświadczenia ciała, od poczucia stanu ciała. Bourdieu stawia tezę, że ekran telewizora staje się dziś wyjściem z lustra Narcyza, miejscem narcystycznego ekshibicjonizmu⁴⁶, ale nie w znaczeniu przekroczenia narcyzmu, lecz raczej jego ugruntowania. Ekran jest tym, co zastępuje lustro w Lacanowskiej „fazie lustra”, projekcja zastępuje odbicie, co osłabia system symboliczny. I chociaż paradoksalnie świat obrazu jest zdominowany przez słowa⁴⁷, to obraz telewizyjny je niszczy. Siła banalizacji doświadczenia *déjà vu* zawarta jest w „nigdy nie widziane” i „zawsze jednak”⁴⁸, jesteśmy szokowani i uspokajani jednocześnie projektowaną wizualnością. Mamy do czynienia z (wizualizowanymi) heteronomiami⁴⁹. Heteronomia, w przeciwieństwie do autonomii, to seryjnie homologiczna sieć powiązań. W psychologii zjawisko heteronomii związane jest z zanikiem woli.

Za powszechne poddawanie się *illusio* Zygmunt Bauman obwinia cywilizację nastawioną na zapewnienie bezpieczeństwa. Dawniej zdemaskowanie *illusio* prowadziło do buntu, dziś do poszerzenia *illusio* jednostkowej wolności.

W łonie cywilizacji, jaka zdecydowała się powiększać i umacniać bezpieczeństwo kosztem ograniczenia wolności, rozszerzanie i ugruntowanie ładu szło w parze ze wzrostem niezadowolenia i buntu. [...] Nasze czasy są jednak inne; żyjemy w epoce deregulacji. „Zasada rzeczywistości” musi dziś bronić się przed trybunałem, któremu przewodniczy „zasada przyjemności”. Myśl, że „istnieją trudności związane

⁴⁶ P. Bourdieu, *Sur la télévision. Suivi de L'emprise du journalisme*, Paris 2008, s. 11.

⁴⁷ Tamże, s. 19.

⁴⁸ Tamże, s. 50.

⁴⁹ Tamże, s. 73.

z istotą cywilizacji, które nie poddadzą się żadnym reformatorskim zabiegom”, straciła dziś wiele ze swej dawnej realności. Przemoc i przymus wyrzekania się popędów nie jawią się już ludziom jako przykra konieczność, którą trzeba przyjąć z pokorą; odbierane są raczej jak bezzasadna napaść na wolność suwerennej jednostki.

Sześćdziesiąt pięć lat po napisaniu i opublikowaniu *Civilization and Its Discontents* wolność jednostkowa panuje niepodzielnie⁵⁰.

Cywilizacja ponowoczesna odnotowuje dążenie do przyjemności na jeszcze większą skalę niż za czasów Freuda, sugeruje Bauman. *Illusio* zagarnęło nawet zasadę, że zawsze, gdy „coś się zyskuje, coś się w zamian traci – ta stara zasada obowiązuje dziś tak samo, jak u początków nowoczesnej cywilizacji”⁵¹. Życie współczesne jest podporządkowane dążeniu do szczęścia. Dlatego jedyną zasadą, jaką warto przedstawiać, jest właśnie starożytna maksyma bilansu zysków i strat⁵².

Wolność wyraża się dziś najpełniej w konsumpcji, która zrównuje wszystkie formy kapitału i nakłada na siebie pola, w których funkcjonujemy, szacując stawki w grze. Trzy najważniejsze kategorie Pierre’a Bourdieu to pole (względnie autonomiczny obszar relacji rządzących jakimś fragmentem społecznej rzeczywistości, charakteryzuje się swoistą logiką, która decyduje o rodzaju stawki, o jaką się gra; polami są: gospodarka, nauka, sztuka, polityka, sport, szkoła, religia, muzyka popularna, moda itd.; granice pól są ruchome, ponieważ zawsze są przedmiotem walk), *habitus* (możliwość aktywizowania kapitału kulturowego, potocznie określany jako „praktyczne mistrzostwo”, „sztuka życia”; skłania do tworzenia warunków życia podobnych do tych, które pierwotnie go uformowały, czyli stanowi rodzaj adaptacji reprodukcyjnej) i gra. Zdolność do przekształcania różnych form kapitału i ich akumulacji jest przedmiotem gry. Gra toczy się o możliwość przekształcania kapitału, bo tylko jego przekształcanie pozwala go pomnażać. Sfera praktyczna jest *illusio*, jako zdominowana mechanizmami od pojedynczego podmiotu niezależnymi. Poza tym owa niezależność jest fascynująca, jak to pokazuje Blaise Pascal, proponując rozciągnąć „ja” w nieskończoność, mamy możliwość paradoksalnego wyboru: możemy powiedzieć „tak” nieskończoności albo skończoności. *Illusio*, coś w rodzaju celu naszego działania, jest przeważnie wyborem dominującego dla gracza kapitału (np. ekonomicznego lub kulturowego), to *epoche* żłudy wspólnego świata wykluczające inne mikroświaty. *Illusio* jest nieredukowalne⁵³. Przede wszystkim jest ono poważnym traktowaniem stawek w grze, co Bourdieu pokazuje na

⁵⁰ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2013, s. 8.

⁵¹ Tamże, s. 9.

⁵² Tamże, s. 10.

⁵³ P. Bourdieu, *Medytacje pascalianie*, Warszawa 2006, s. 145.

przykładzie „zakładu Pascala” jako przyjęcia „stawki samej w sobie”. To odróżnia kapitał symboliczny od innych rodzajów kapitału, a właściwie sprowadza go do „symbolicznych skutków kapitału”, gdy uznanie zyskuje *habitus* związany z tą formą kapitału, a nie jakiś przedmiot czy produkt⁵⁴.

„Symbolicznym skutkiem kapitału” mógłby być subiektywny montaż idei filozoficznych (przedstawienie) przeciwstawiający się rozsądzeniu filozofii przez naukę od środka, przez bezosobowe procedury, nieustanne porządkowanie danych, parametryzację wiedzy, techniczne jej wykorzystanie itd.

Posługując się cząstkowym obrazem współczesnej filozofii, próbowałam wyeksponować kilka mechanizmów jego montażu, aby mówić o kategorii ogólniejszej – kategorii przedstawienia. Posłużyłam się problematyzacją dziedziny widzialnej uniwersalności, do której można zaliczyć przedstawienie, wywodząc główne jego przejawy od pięciu par myślicieli. Próbując przyjąć różne punkty widzenia, najczęściej odnosiłam się do tych właśnie zestawów nazwisk, które za chwilę jeszcze raz wymienię, również krzyżowałam je ze sobą, zarówno zestawy autorów i pojęcia od nich się wywodzące. Mimo że w parach znajduje się często jeden lub nawet dwóch „wrogów” przedstawienia (Heidegger – Derrida), to na „przejściu” od jednego do drugiego rysuje się możliwość wyeksponowania jakiejś pozytywnej jego roli.

Schematyzm wyobraźni – nowa rola estetyki

Zestaw pierwszy (Kant – Rancière)

Kant i Rancière unaocniają schemat przedstawienia. Kant, wydobywając czyste formy zmysłowości: czas i przestrzeń, buduje miejsce podmiotu na przecięciu tych form. Schematyzm wyobraźni, którym posługuje się poznający podmiot, jest montażem przedstawienia. Ów schematyzm jest pozytywnym aspektem estetyki jako dziedziny mającej zrywać z obrazowym jej ujęciem, które poddawane jest nieustannym próbom upolitycznienia. Kant, eksponując czas i przestrzeń jako „czyste formy zmysłowości” i ukazując problematyczność władzy nazwanej „schematyzmem wyobraźni”, zainaugurował w filozofii prawdziwy „kopernikański przewrót” kojarzony z odwróceniem relacji między podmiotem a przedmiotem, lecz również z podważeniem mitu „wolnej” wyobraźni. Schematyzm wyobraźni umożliwia wprowadzić coś w rodzaju „wolnej gry” w obrębie danych przyswojonych drogą zmysłową, lecz jest ona ograniczona tymi danymi i kategoriami, a przede wszystkim „formami zmysłowości”. Inaczej

⁵⁴ Tamże, ss. 342-345.

mówiąc, proces uzmysławiania pozwala zaprząć wyobraźnię do pracy bardzo precyzyjnego myślenia.

Filozofia po Kancie, pozbywając się estetyki jako gorszej, bo dotyczącej okrojonego pola doświadczania rzeczywistości, pozbyła się możliwości refleksji nad pięknem, a sztuka stała się jej obca, powstała „przepaść” między nimi, niepozwalająca ich ująć spójną refleksją. Kant jako ostatni pośród nowożytnych podjął próby całościowego ujęcia doświadczenia poznawczego (przede wszystkim w trzech *Krytykach*).

Rancière pokazuje, zwłaszcza w zarysowanym przez siebie fenomenie „dzielenia postrzegalnego” (*le partage du sensible*), że nie tyle odbieramy rzeczywistość za pomocą zmysłów czy pojęć, ile za pomocą przedstawienia, które wyznacza nam całościowy horyzont myśli. Oprócz tego, że każdy ma swoje prywatne przedstawienia, zbudowane świadomie lub nie, mamy jeszcze przedstawienia zapisane w formie (najczęściej są to dzieła sztuki) „zestawów” – modeli rzeczywistości, takich jak omawiany w książce mit Edypa zapisany w tragedii Sofoklesa czy mit jaskini służący Platonowi za ilustrację kultury umysłowej lub jej braku.

Według Rancière’a, inspirującego się zwłaszcza filozofią Kanta, przedstawialność jawi się dzisiaj jako coś zagrażającego porządkowi publicznemu. Odkąd stała się powszechnie dostępna (kultura czasu wolnego), coraz trudniej ją zrekonstruować. Zławszcza dzieło sztuki nie wpisuje się w dyskursywność ufundowaną na porządku publicznym. Kultura popularna, masowa, rozrywka to często antykultura, a nakazy szukania sensu w tych wytworach to charakterystyczne dla naszych czasów zdominowanie kultury polityką. Rancière charakteryzuje współczesną formę władzy głównie jako zawłaszczenie zmysłowości publicznej na modłę hasel policyjnych broniących dostępu do rzeczywistości, takich jak: „nie patrzeć!”, „rozejść się”, „zakaz przebywania”. Współczesna władza to narzucanie wizji porządku jako „naturalnego porządku”. Porządek publiczny jest ważnym dobrem jako strategia zachowania *status quo*, warunkująca rozwój społeczny, ale też blokująca potencjał emancypacyjny społeczeństwa, mogący zakłócić co jakiś czas ów porządek i często prowadzący do różnego rodzaju kryzysów.

Przedstawienie jest być może najbardziej zawłaszczonym przez politykę pojęciem, lub odwrotnie: polityka (jako stan poddania władzy) jest najbardziej nieprzedstawialnym miejscem myślenia dążącego do zarządzania innymi. Co to znaczy być zawłaszczonym przez politykę w znaczeniu rancière’owskim? To znaczy być niepodatnym na kolejne etapy przetwarzania informacji zawartych w przedstawieniu. Wszystkie sensory zatrzymują się w ramie dyskursu, gdzie rozumienie i uzmysławienie wchodzą ze sobą w konflikt, zamiast prowadzić do dalszych etapów przedstawienia: rekonfiguracji (montażu), kodyfikacji (komunikacji, ilustracji) i dystrybucji (paradygmatu, przedstawienia). Obowią-

zujący (polityczny czy raczej policyjny) dyskurs ustala określoną płaszczyznę odbioru rzeczywistości. Współczesna, zredukowana do systemu *policii* (system porządkowania wiedzy poprzez imperatywne komunikaty) wiedza narzuca przedstawieniu ograniczony do wskazywania charakter, jest to co najwyżej funkcja reprezentowania, mniej nawet niż funkcja ilustracyjna. Dlatego trzeba dziś przedstawienia i filozofii przedstawienia, czyli namysłu nad tymże bronić przed politycznym (czy policyjnym) zawłaszczeniem. Rancière stwierdzi, że polityka nie tyle wyraża się w sprawowaniu władzy, ile w tworzeniu podziałów między obywatelami poprzez wykluczanie ich z dyskursu publicznego, a nawet usuwanie z pola percepcji. W tworzeniu takich podziałów może brać też udział sztuka, np. na poziomie odbioru dzieła, nad którym pracuje aktualnie obowiązujące pole polityczne i programy edukacyjne. Jednak gdy w dziele sztuki zostaną zmienione „parametry widzialności”, grupy poprzednio wykluczone mogą stać się na powrót widoczne i słyszalne. Władza zasłania sztukę, uniemożliwiając odbiorcom rozeznanie się w tym, co podane do widzenia (przedstawione), a tym, co ukryte⁵⁵. Sztukę łatwo jest zasłonić, bowiem sztuka niczego nie nakazuje, nie projektuje. Zdaniem Rancière’a emancypacja sztuki to przede wszystkim dopuszczenie niezaprogramowanego spojrzenia widza, nie takiego, które projektuje od wieków estetyka. Prościej mówiąc, estetyka opiera się na marzeniu o odnowie sztuki, tymczasem często blokuje możliwość jej odnowienia.

Niezredukowana do estetyki czy refleksji nad percepcją filozofia przedstawienia jawi się jako myśl o pewnej szczególnej „władzy” umysłu, tak jak władze umysłu postrzegał Immanuel Kant. Medium przedstawienia jest nowe „dzielenie postrzegalnego”, czyli ponawianie refleksji nad czasowością i przestrzennością doświadczenia.

Władza sądzenia – nowa rola reprezentacji

Zestaw drugi (Peirce – Lyotard)

Peirce i Lyotard to myśliciele zainteresowani pojęciem „zestawu”. Przedstawienie wyłania się tu głównie jako zestaw danych obdarzony jakąś formą „konieczności”. Peirce próbuje ukonstytuować doskonałą miarę przedstawienia w prawie i konieczności wiązania znaku ze znaczeniem (czyli w Peirce’owskim Trzecim), Lyotard, pisząc swój *Raport o stanie wiedzy*, stwierdza, że w dobie braku tajemnic naukowych będziemy operować tylko nowymi „zestawami”

⁵⁵ A. Sawicka, *Estetyka zaangażowania a ontologiczny status dzieła sztuki*, w: *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowicki, Kraków 2010, s. 278.

informacji, które nie tyle odkrywają nową wiedzę, ile raczej problematyzują wiedzę powszechnie dostępną.

I chociaż Peirce i Lyotard ustanawiają zasadę montażu idei na zewnątrz filozofii, Peirce w znaku, Lyotard w wydarzeniu, przedstawienie pozostaje w jej wnętrzu, jego medium jest znak, nie obraz. W opinii Rancière'a koncepcja Jeana-François Lyotarda jest przełomowa jako zrywająca z bezpiecznym „upolitycznieniem” filozofii, czyli przemianą jej idei w działania. Pozytywność Lyotardowskiego *Raportu o stanie wiedzy* polega na docenieniu nowej formy wiedzy, organizowanej jako parataksa. Mimo upadku wielkich narracji wciąż będzie istniało zapotrzebowanie na wiedzę praktyczną (taktyczną), kreatywnie łączącą informacje dotąd ze sobą niezestawiane. Lyotard włączył do poważnej refleksji epistemologicznej kategorię zestawu, i to nie tak, jak włączył ją już wcześniej Martin Heidegger (jako ideę pomiędzy sztuką a techniką⁵⁶), a raczej jako podstawową technikę dyskursu. I chociaż wyrazem postmodernistycznego ducha jest formalne eksperymentowanie, zwłaszcza z narracją, Lyotard umieszcza naukę w obrębie dyskursu, który jest zasadniczo w konflikcie z wiedzą narracyjną. Udowodnienie prawdy w nauce dokonuje się poza społeczeństwem (produkującym wiedzę narracyjną), oparte jest na regule weryfikacji i falsyfikacji. Postmodernistyczna nauka natomiast opiera się na paralogizmie, czyli na odrzuceniu istnienia nadsystemu na rzecz uwydatnienia różnicy i dopuszczenia błędu⁵⁷. We współczesnej wiedzy nie tyle liczy się nowość, odkrycie (wiedza *stricte* naukowa), ile nowe, często zaskakujące połączenia (zestawy) informacji⁵⁸.

I chociaż Lyotardowski idiom to zupełnie coś innego niż Peirce'owskie Trzecie, coś jednak łączy te kategorie filozoficzne. Idiom Lyotarda jako montaż nieprzystających dyskursów wymaga szczególnej uwagi (zbudowanej na wrażliwości), a Trzecie jako montaż rzeczywistości z uniwersalnym sensem tworzy przede wszystkim uwagę. Poziom Trzeciego to poziom wytężonej uwagi (trzymającej wątplenie w napięciu, pozwalającej na próby), „dzięki uwadze można odzyskać myśl, która została zapomniana”⁵⁹.

Peirce zdradza sekret montażu, jakiego dokonał w filozofii Kant „kopernikańskim przewrotem”, na nowo scala doświadczenie i rozumowanie za pomocą skromniejszej listy kategorii, a właściwie form znaczenia rzeczywistości.

⁵⁶ W 1953 roku Heidegger wystąpił w Monachium z odczytem *Pytanie o technikę*; wystąpienie było zmienioną wersją odczytu *Zestaw*, wygłoszonego w 1949 roku w Bremie.

⁵⁷ Por. K. Bester, nt. Krystyna Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, <http://www.iphils.uj.edu.pl/~m.kuninski/Wariacje%20na%20postmodernizm,%20K.%20Wilkoszewska%20-%20Katarzyna%20Bester.htm> [9.08.2010].

⁵⁸ Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa 1997.

⁵⁹ Ch. S. Peirce, *Niektóre konsekwencje braku czterech zdolności* (1868), w: tegoż, *O nieskończonej wspólnocie badaczy*, Opole 2009, s. 63.

Z początku Peirce akceptuje Kantowską listę, stwierdza Stanisław Hanuszewicz, dopiero z czasem uznaje ją za system niedoskonały, przerośnięty w swoich podziałach na trzy niezależne częściowo od siebie pola: rozumu, umysłu, zmysłów. Ogranicza ją do trzech elementarnych form orzekania lub sygnifikacji, są to formy: jakości (doznań), relacji (diadyczne) i reprezentacji (orzekanie o). Wszystkie występują w polu rozumu, umysłu i zmysłów jednocześnie. Pierwsze odnosi się do wszystkiego, co jako pojedyncze i samodzielne istnieje ze względu na siebie. Drugie odnosi się do wszystkiego, co istnieje w jakiejś relacji, a więc jest zależne. Trzecie wiąże się ze złożonością – jest to stan pośredniczenia, mediacji i powiązania dwóch poprzednich elementów⁶⁰. „Zestaw” nie dotyczy już tylko z jednej strony – obrazów, a z drugiej – pojęcia, lecz dotyczy formy dyskursywnej przedstawienia – czegoś, co wiedzę i obraz poprzedza (triady znakowej).

Zdaniem Hanuszewicza fallibilizm (wspólny też np. Popperowi; z łac. *fallere* – omylić, zawieść, nie spełnić) wprowadzony został przez Peirce’a na oznaczenie pragmatyzmu, w odróżnieniu od pragmatyzmu potocznie pojętego, nastawionego na praktyczne skutki. Korzeni fallibilizmu możemy szukać w sceptycyzmie. Mówi on o tym, że wiedza pewna nie jest dostępna, nauka tworzy co najwyżej wiedzę prawdopodobną. Wiedza naukowa jest kwestionowalna. Teorie są zawsze niedookreślone przez doświadczenie. Fallibilizm stanowił rewizję klasycznego modelu europejskiej racjonalności⁶¹. Zwłaszcza niedookreśloność teorii naukowych (nigdy bowiem nie mamy dostępu do całości materiału obserwacyjnego) była wskazówką dla refleksji filozoficznej, żeby potraktowała epistemologię, zajmującą się relacjami między poznawaniem a rzeczywistością, jako konstruktora modeli poznania, raczej *bricoleura* – jak odpowiedział Derrida, a nie jak Wielkiego Architekta wiedzy, równego jakiemuś bogu. Myśliciel (zarówno filozof, jak i naukowiec), zdaniem Peirce’a, szuka w wiedzy prawa łączenia zjawisk świata rzeczywistego z odpowiednimi znakami. W ten sposób tworzy przekonania. Jeżeli są one poprawnie zbudowane, według właściwych form orzekania o świecie: jakości, relacji i reprezentacji, zabezpiecza go to przed błędnym poznaniem, a zwłaszcza przed błędnym przekonaniem o właściwej „bazie” tego poznania. „Bazą” czy „podstawą” poprawnego poznania i jasności myśli jest przedstawienie (Trzecie) – sam model poznania, posługujący się często przykładami z różnych dziedzin życia (poziom Drugiego). Peirce’owskie Trzecie to pozytywny montaż rzeczywistości z uniwersalnym sensem. Lyotardowski

⁶⁰ S. Hanuszewicz, *Krytyczna recepcja Kantowskich „Krytyk”: Peirce i Popper*, w: *Pytania i perspektywy transcendentalizmu: w dwusetną rocznicę śmierci Immanuela Kanta*, Katowice 2006.

⁶¹ S. Hanuszewicz, *Znaczenie fallibilizmu*, praca doktorska pod kierunkiem prof. dra hab. Adama Groblera, Zielona Góra 2003, http://zbc.uz.zgora.pl/Content/3012/fallibilizm_calosc.pdf [20.07.2015].

idiom to montaż nieprzystających dyskursów, nieudana ich mediacja, przedstawialna jako „brak”, „utrata”, „ofiara”. U Lyotarda podstawę poznania stanowi „puste miejsce” podmiotu. Lyotardowskie pojęcie poróżnienia (*le différend*) mówi o niemożności ustalenia wspólnego idiomu komunikacyjnego dwóch odrębnych dyskursów. Poróżnienie jest więc miarą, ale z wnętrza dyskursu. Jeżeli staje na zewnątrz przedstawienia generującego dyskurs, stanowi „złą miarę”. Nie zbudujemy wewnątrz dyskursu żadnej jego reprezentacji.

Przedstawienie jako taktyka – nowa rola obrazu

Zestaw trzeci (Jung – Certeau)

Junga i Certeau łączy pochylenie się nad działaniami, które wymykają się poznawalnym systemom. Autorzy ustanawiają przedstawienie jako taktykę opracowującą niewielkie fragmenty wiedzy, w ten sposób, że umożliwia im to uzyskanie dostępu do treści uniwersalnych. Junga interesuje rewers świadomości – nieświadomość, a Certeau – rewers strategii proponowanych przez bezosobowe systemy życia społecznego – indywidualne taktyki.

Koncepcja Junga oparta jest na odkrytej przez niego strukturze archetypu. Struktura ta przejawia się jako jednostkowy plan działania wykonywany przez zanurzony w konkretny czas, świadomy podmiot, w oparciu o wzory zawarte w a-czasowej zbiorowej nieświadomości. Jung bada przede wszystkim, jak jednostkowe wzory zachowań wypływają z ludzkiego doświadczenia nagromadzonego przez wieki historii. Koncepcja taktyczności Certeau zasadza się na jednostkowym montażu antysystemowych działań, które pozwalają na przekór obowiązującym systemom osiągnąć jednostkową korzyść. Taktyki uwzględniają zwłaszcza „cięcia” czy przerwy (*ruptures*) w narzuconym czasie i przestrzeni. Człowiek przedstawia sobie swoje życie i swoją życiową sytuację w sposób nieciągły, dzięki temu może wygrać wojnę, której sam nie prowadzi, w dodatku nie mając z pozoru miejsca i czasu, żeby się w nią włączyć.

Przyzwyczajiliśmy się myśleć o archetypach Jungowskich, wymieniając: cień, personę, animę, animusa itd. Zapominamy, że znaczną część *Archetypów i symboli* zajmuje szczególna refleksja nad archetypem liczby, zdaniem Kanta najmocniej związanej z doświadczeniem czasu. Myśl Junga oscyluje zwłaszcza między archetypem trójcy i czwórki, które dotyczą najważniejszej, duchowej przemiany w człowieku. Trójca obrazuje pełnię, a czwórka doskonałość, nigdy nie można ich „stopić” w jedno (np. w symboliczną „siódemkę”), ani zredukować (np. do jakiegoś „jednego”). Liczby te opisują np. przemianę wiedzy (jej odpowiednikiem jest liczba 3) we władzę (której odpowiednikiem jest liczba 4). O archetypie mó-

wić wprost nie można, bo jest to szczególne, energetyczne miejsce w zbiorowej nieświadomości. Archetypy przedstawione są symbolami, które można mnożyć w nieskończoność, natomiast samych archetypów jest względnie ograniczona liczba, ponieważ dotyczą one najważniejszych, wspólnych wszystkim ludzkich doświadczeń⁶². Fenomeny archetypów opisywane przez Junga to szczególne „węzły” łączące nieopisywalne, nieprzedstawialne doświadczenie zbiorowe z figuratywnym, jednostkowym symbolem. Dotyczą zwłaszcza „cięcia” czasu, rozumianego jako archetypowe doświadczenie przemiany. Trudno jest tę przemianę „zatrzymać”, zakodować, odznaczyć, przedstawić, ponieważ dotyczy zarówno jednostki (a doświadczenie jednostkowe zawsze może zostać wchłonięte przez społeczność), jak i całej wspólnoty (natomiast zawsze przejawia się ono w jednostkowym podmiocie).

Certeau, przywołując i analizując na nowo pojęcie taktyki, dotyka dziedziny archetypowej skojarzonej z wojną, walką i zwrotem. Tłem wszystkich wojen jest „napięcie” wynikające z braku czasu. Każda wojna jest przede wszystkim walką na czas, walką o czas, i wtórnie, o zdobycie przestrzeni tam, gdzie jej brak. Jak możliwe jest, przy braku czasu, zdobycie nowej przestrzeni? Pojęcie taktyki pochodzi od greckich słów: *tássein*, *táttein* – układać, porządkować, ustawiać w szeregu, ale też przetasować. Taktyka umożliwia przetasowanie danych, uporządkowanie ich według innej reguły. Im mniej mamy sił, tym bardziej musimy postępować taktycznie, tym większy potencjał pamięci musimy uruchomić. To pierwszy etap taktyki. Ale dane pamięci nie tylko zajmują dużą powierzchnię, ale też zajmują czas, dlatego drugi etap taktyki to skrócenie czasu działania. Taktyka więc to specyficzny rodzaj programowania doświadczenia podzielony na dwa pulsacyjne ruchy: rozszerzenie pamięci (I – II) i kurczenie czasu działania (III – IV). W punkcie III na schemacie taktyk Michela de Certeau można umieścić starożytne pojęcie *Kairos*, jako właściwy moment. *Kairos* dotyczy uniwersalnych przemian kulturowych, lecz dzięki jednostkowej *Metis* (przebiegłość, inteligencja, sprawność, doświadczenie, umiejętność szybkiej oceny sytuacji, przezorność) można go wykorzystać indywidualnie. *Metis* pozwala skorzystać z *Kairos*. Z punktu widzenia systemu jest to „cięcie pamięci”, jej ograniczenie, kumulacja i eksplozja w jednym „tu i teraz”. Kluczowa idea jest „archetypowym wyobrażeniem”, praobrazem, do którego formy trzeba dotrzeć w sposób twórczy, metodologicznie i epistemologicznie niekonwencjonalny, dokonując różnego rodzaju montażu pojęć.

W nauce to, co „widzialne” dostępne jest poprzez to, co teoretyczne, tak jak to, co archetypowe, manifestuje się w ideach (wyrażonych obrazem, metaforą mityczną itp.), a *sacrum* społeczeństw archaicznych objawia się poprzez *profanum*.

⁶² Por. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1981.

To, co niewidzialne (archetyp, idea), dostępne jest poprzez obrazy, wyobrażenia (archetypowe). Podobnie to, co jest kulturowe i co wypracowuje się w kulturowo ustalonych przedziałach (sztuki, religii, nauki, filozofii itd.), poprzez określoną kulturowość manifestuje to, co jest archetypowe, a więc ponadkulturowe. Ten stan rzeczy, gdy w pełni jest uświadamiany i brany pod uwagę w namyśle filozoficznym, pozwala na wiele rozstrzygnięć w kwestiach filozoficznych tradycyjnie spornych i nierozstrzygalnych w tradycyjnym wymiarze⁶³.

Przedstawienie decentralizuje narzucające się manifestacje wiedzy i tego, co widzialne. Nowa rola obrazu to kontestacyjna możliwość tworzenia i ogarniania jakichś całości (uniwersalnego sensu) w ograniczonym czasie jednostkowego życia i poznania.

Opóźnienie przedstawienia – nowa rola ilustracji

Zestaw czwarty (Heidegger – Derrida)

Czwarty zestaw: Heidegger i Derrida jest wyjątkowo ciekawy, bo obaj filozofowie uchodzą za krytyków przedstawienia, a może tylko krytykują jego ilustracyjny wymiar. Obaj zwracają uwagę na *techné* jako szczególną umiejętność zaprzepaszczoną przez współczesnych, przy czym Derrida zawiera ją w medium pisma, a Heidegger w samym ze-stawie (*Ge-Stell*). *Techné* to zaprzepaszczony wymiar przedstawienia, łączący komunikację z normą.

Koncepcja Dasein Martina Heideggera oraz koncepcja *différance* Jacques'a Derridy to zapis stanów bardzo tymczasowych: pełnej świadomości skończoności zrywającej z mitem języka bez znaków. Rzeczowniki *différence* (różnica) i *différance* (różnia) są w języku francuskim homofoniczne, różnica między nimi widoczna jest jedynie w piśmie. Pismo dla Derridy to montaż mowy z przedstawieniem. Efekt pisma obejmuje *différance* odnoszącą się do dwuznacznego *différer* (różnić się albo opóźniać) – związku między słowami i znakami, które odnoszą się wzajemnie do siebie, a nie do zewnętrznej rzeczywistości.

Heideggerowski „zestaw”, jako montaż techniki z rzeczywistością, to efekt spóźnionej świadomości bycia Dasein. Zarówno Dasein, jak i *différance* ukazują efekty opóźnienia w rozumieniu, a więc znów fenomen czasu wysuwa się tu na pierwszy plan. Dasein (*tu-bycie*) to sposób ujawniania się rzeczy (bytów), czyli zasada istnienia przedmiotów dla podmiotu, który wtórnie uczy się rozumieć samego siebie, zestawiając się z rzeczywistością. *Différance* to efekt opóźnienia rozumienia w stosunku do tego, co zapisane. Dasein to montaż bycia z bytem,

⁶³ A. Motycka, *Nauka a nieświadomość. Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia*, Wrocław 1998, ss. 133-134.

ale nie redukcja któregoś z nich. *Différance* to montaż mowy z pismem, jednostkowego doświadczenia z efektem symbolicznym, który „udaje” kompletność.

Wielu myślicieli próbowało uchwycić proces degradacji przedstawienia. Najbardziej znana jest prawdopodobnie koncepcja Derridy, który poprzez powtórny analizę fragmentów wyrzuconych na margines filozofii pokazuje, jak można przywrócić siłę przedstawienia. Na przykład *farmakon* jako przedstawione lekarstwo (na pamięć), jako pojęcie – ilustracja, przemyślane na nowo, zyskuje status pojęcia filozoficznego – nie tyle reprezentacji, ile ramy, modelu dla zrozumienia pewnej funkcji. Funkcją *farmakonu* jest nie tylko odwracanie procesów pamięci, lecz jej przekształcanie. Tak jak choroba nie tyle jest stanem sprzecznym ze zdrowiem, co raczej destabilizacją procesów organicznych, która może prowadzić do lepszego zdrowia całego organizmu, tak *farmakon* niekoniecznie jest zewnętrznym w stosunku do choroby elementem.

„Pojęcia abstrakcyjne zawsze skrywają figurę zmysłową”⁶⁴ – stwierdzi Derrida, który daje nam narzędzie namysłu nad przedstawieniem, szczególnie w odniesieniu do medium pisma:

Otóż wszystko to, co przynajmniej od jakichś dwudziestu wieków ruchem powolnym o zaledwie dostrzegalnej konieczności zdążało i w końcu doprowadziło do połączenia się pod nazwą języka, zaczyna być określane lub streszczane jako pismo⁶⁵.

Pismo to nie tylko uzupełnienie języka, lecz mechanizm jego montażu, czyli przedstawienie. Ale Derrida właśnie dlatego uznaje pismo za niebezpieczne, gdyż przedstawienie próbuje się w nim uobecnić, a znak funkcjonuje jak sama rzecz, którą znaczy. Łatwo zapomnieć o funkcji zastępowania, której pismo służy, i potraktować je jako samowystarczającą kumulację rzeczywistości, a nie jako funkcję jej uzupełniania⁶⁶. Przedstawienie ma charakter zastępczy, jest „w-miejsce-czegoś”⁶⁷, tak jak znak. Czym się więc różni od znaku? „Znak jest zawsze uzupełnieniem rzeczy samej”⁶⁸, a przedstawienie jest uzupełnieniem sensu, w którym zapomniano o nadmiarowej funkcji uzupełniania. Przedstawienie jest więc jakby gestem, który sprawia wrażenie naturalności, w przeciwieństwie do sztucznej mowy⁶⁹. „Pojęcie techniki nigdy wprost nie oświecili pojęcia pisma”⁷⁰. Pismo przejmuje funkcję organicznego, a potem technicznego programowania rzeczywistości.

⁶⁴ J. Derrida, *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, R. LXXVII, z. 3, s. 284.

⁶⁵ J. Derrida, *Ogramatologii*, Warszawa 1999, s. 30.

⁶⁶ Tamże, s. 195.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże, s. 196.

⁶⁹ Tamże, s. 303.

⁷⁰ Tamże, s. 32.

Heidegger zauważa, że technika nigdy nie jest neutralna względem rzeczywistości, ponieważ jest środkiem wiodącym do celów ustanowionych przez człowieka, wpływa na modyfikację tych dążeń, naznacza je. Stanowi urządzenie (po łacinie: *instrumentum*) stawiające człowieka wobec wyzwania, którego istotą jest „zestaw”. „Ze-staw” jest sposobem odkrywania rzeczywistości, tego, jak jest ona ułożona, zmontowana. „Ze-staw” tym różni się od montażu, że nie stanowi struktury, jest czynnością zestawiania.

Do techniczności należy natomiast wszystko, co znamy jako zespoły rusztowań, pomostów i suwnic i co jest częścią składową tak zwanego montażu. Montaż zaś, wraz z wymienionymi częściami składowymi, znajduje się w sferze pracy technicznej, która jest stale tylko zgodą na wyzwanie „ze-stawu”, nigdy jednak sama go nie stanowi ani w ogóle nie sprawia⁷¹.

Z rozważań Derridy i Heideggera nad przedstawieniowością wynika rozszerzenie pojęcia ilustracji jako ważnego etapu przedstawienia, jako mimo wszystko możliwości „uzewnętrznienia” zapisu. Posługując się samymi znakami, zrobić tego nie możemy (efekt pisma jest z założenia przesunięty, rozsunięty, dodatkowo zewnętrzny wobec tego, co zapisane), ale możemy to zrobić poprzez ruch dekonstrukcji, chociażby „zestawiając” dwa zapisy. Czasami samo podwojenie wystarcza, żeby zilustrować dodatkowe przesunięcie w obrębie podmiotu-pisma i przedmiotu-pisma. Obaj myśliciele przedstawiają też ciekawe ujęcie czasu jako zmysłu wewnętrznego, pozwalającego rozumieć miejsce podmiotu w „byciu”. Derrida, eksponując Heideggerowskie ujęcie czasu, krytykuje Heglowskie, które jego zdaniem „idzie śladem potocznego rozumienia czasu, co oznacza, że idzie też za tradycyjnym pojęciem czasu. Można nawet pokazać, że Hegla pojęcie czasu wywodzi się wprost z *Fizyki* Arystotelesa”⁷². Dasein to przede wszystkim stosunek do czasu samego „jestestwa”, jako źródła przedstawienia rzeczywistości, od najbardziej wewnętrznej troski do najbardziej zewnętrznej (w stosunku do siebie samego) trwogi.

Empiryzm transcendentálny – nowa rola uzmysławienia

Zestaw piąty (Lacan – Deleuze)

Myśl Lacana i Deleuze’a łączy metafora-figura kłacza. I chociaż Lacan nie tyle pisze o kłaczu, ile raczej o węzłach, których modelem jest „węzeł Boromeuszy”, jest

⁷¹ Tamże, s. 239.

⁷² M. Kostyszak, *Spór z językiem. Krytyka ontoteologii w pismach Nietzschego, Heideggera i Derridy*, Wrocław 2010, s. 236.

twórcą nowoczesnego montażu języka. Wcześniej język utożsamiano głównie ze sferą symboliczną, wyrażaną metaforą drzewa, mającą swoje zakorzenienie w rzeczywistości i rozumie przekładającym tę rzeczywistość na znaki. Lacan pokazał, że ograniczenie go do tej sfery nie pozwala myśleć. Zaproponował wyróżnienie trzech sfer języka i wykorzystanie symbolu węzła boromejskiego – ciekawej geometrycznej figury, której fragmenty łączą się tylko dzięki temu, że są trzy. Język nie tyle składa się z elementów, ile stanowi strukturę trzech obszarów swojego funkcjonowania.

Przedstawiony przez Deleuze'a w książce *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (napisanej z Félixem Guattarim w 1980 roku) model kłacza odnosi się do przemian w pojmowaniu roli pisma i interpretacji, a więc również do przemian przedstawienia. Przy tworzeniu opozycji struktura drzewa – struktura kłacza autorzy *Mille plateaux* zderzają dominującą dotychczas w kulturze strukturę książki-korzenia z jej przeciwieństwem: książką-kłaczem. Rizomatyczny otwarty system pisanie i czytanie to nowy model tworzenia dyskursu. Nieświadomość też raczej ma strukturę kłacza niż uporządkowanego (ukorzonego w rozumie) drzewa. System ma strukturę kłacza – sieci i cechuje go maksymalna liczba połączeń między węzłami – punktami. Działanie kłacza opiera się na kilku specyficznych, wyróżnionych przez Deleuze'a i Guattariego zasadach. Pierwsza to zasada łączności: dowolny punkt kłacza może zostać połączony z dowolnym innym. Druga to zasada heterogeniczności: w kłaczach dochodzi do powiązań porządków odmiennego rodzaju. Trzecia, zasada wielości, mówi o nieograniczoności powiązań. Czwarta, zasada nie-znaczącego zerwania: kłacze przerwane w dowolnym miejscu może odtworzyć się w innym miejscu i przesunąć po innej linii, nawet po linii obcej, w ten sposób rekonstruuje się. Piąta zasada to zasada kartografii i przekalkowania. Kłacze to mapa, odwracalna, można ją dzielić na fragmenty, przemontować i przystosować do nowych warunków⁷³.

Gilles Deleuze, często utożsamiany z anty-Hegłowską „filozofią różnicy” Derridy, zawdzięcza równie wiele psychoanalizie Lacanowskiej i współpracy z radykalnym psychoanalitykiem Guattarim. Deleuze proponuje własną interdyscyplinarną koncepcję obrazu myśli, którą nazywa empiryzmem transcendentnym. „Istotnie, nie należy mylić stosunku i sensu”⁷⁴ – napisze w swojej analizie twórczości Hume’a ustanawiającego zasady kojarzenia idei. Zasady kojarzenia to stosunki pomiędzy ideami, ich wzajemne relacje, tworzą całą sieć relacji i przenikania, jednak nie tworzą automatycznie sensu. Oprócz idei, rozum, do tworzenia sensu, potrzebuje fantazji umysłu.

⁷³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.

⁷⁴ G. Deleuze, *Empiryzm i subiektywność. Esej o naturze ludzkiej według Hume’a*, Warszawa 2000, s. 185.

W dziedzinie poznania poszukujemy zatem formuły działalności umysłu, gdy staje się podmiotem, formuły, która byłaby odpowiednia dla wszystkich skutków kojarzenia. Hume dostarcza nam jej: przekraczać oznacza tyle, co zawsze kierować się od znanego do nieznanego. Postępowanie to określamy mianem schematyzmu umysłu (reguł ogólnych). Istotą tego schematyzmu jest bycie ekstensywnym. Wszelkie poznanie jest w gruncie rzeczy systemem relacji między częściami – takimi, że wychodząc od jednej, można zdeterminować drugą. Jedną z najistotniejszych myśli Hume’a, którą szczególnie podkreśla, przeciwstawiając się możliwościom wszelkiej kosmologii i wszelkiej teologii, jest to, że nie istnieje poznanie intensywne, że możliwe jest wyłącznie poznanie ekstensywne, pomiędzy częściami⁷⁵.

Ów ekstensywny Hume’owski schematyzm mógłby odpowiadać modelowości przedstawienia.

Ostatni zestaw filozofów kumuluje refleksję o przedstawieniu w najbardziej nowoczesnej muzie – w filmie. Deleuze opisuje przedstawienie jako zawsze „zmontowane”, zwłaszcza w swym dziele o kinie. Reprezentacja jest spóźniona wobec tego, co prezentuje, przedstawia, ale daje nam nowe formy „uzmysłowienia”. Pod wpływem nowych technik w kinie nastąpiło rozmycie granic między trybem obiektywnym a subiektywnym opowiadania. Nowe obrazy (warunkowane przez odczucia i myśli bohatera) stawały się kwintesencją obrazu-czasu, czystą sytuacją optyczno-dźwiękową – nie zaś, jak w kinie „tradycyjnym”, obrazu-ruchu, sytuacją sensoryczno-motoryczną:

Przestrzenie te charakteryzuje właśnie to, że nie da się w prosty, przestrzenny sposób wyjaśnić ich natury. Implikują one nielokalizowane relacje. Są to bezpośrednio prezentacje czasu. Nie mamy już pośredniego obrazu-czasu wywodzącego się z ruchu, tylko bezpośredni obraz-czas, z którego wypływa ruch. Nie mamy już czasu chronologicznego, który może zostać unieważniony przez ruchy anormalne i przygodne; mamy chroniczny czas niechronologiczny, który z konieczności wytwarza ruchy „nienormalne”, w gruncie rzeczy „fałszywe”⁷⁶.

Ruchy nienormalne, fałszywe to ruchy filozofii odcinającej się od przedstawienia, rezygnującej z całościowego ujęcia rzeczywistości. Przedstawienie ma co najwyżej wypływać z myśli, z ujęcia rzeczywistości, z pojęć, z reprezentacji. Jest natomiast inaczej, jak zauważy Deleuze, to myśl jest wtórna w stosunku nie tyle do obrazu, ile do „cięcia”, które jest pierwotnym zabiegiem myślenia i tworzenia, np. rzeczywistości filmowej. Rzeczywistość ujęta w jakąkolwiek sensowną całość nie może być ciągłą.

Stąd „chroniczny czas niechronologiczny”, który gdy zostanie zastosowany w rzeczywistości przedstawienia (np. w dziele sztuki), pozwala odbudować sens,

⁷⁵ Tamże, s. 192.

⁷⁶ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, Gdańsk 2008, s. 345.

lecz jeśli zostanie potraktowany jak „rzeczywistość sama w sobie” (np. rzeczywistość świadomości), wytwarza „ruchy nienormalne”, fałszywe. Nowe ujęcie przestrzeni (a co za tym idzie, również czasu) w medium filmu nie pozwala się wytłumaczyć w „przestrzenny” sposób z historii, ująć jej na osi czasu jako ciągłej. Przedstawiona (w filmie) przestrzeń implikuje bowiem, jak napisze Deleuze, „nielokalizowane relacje” nie tylko między postaciami, rzeczami, lecz w obrębie samej przestrzeni i czasu. Możemy dowolnie konstruować przedstawienie z dostępnych elementów i zrozumieć rzeczywistość. Pozytywne ograniczenie dla badanego materiału, jakie narzuca mu przedstawienie, to zestaw elementów jego struktury.

Lacan najmocniej sformułował tezę o zamkniętym systemie wyobraźni (a właściwie wyobraźniowego), czyli systemie najczęściej kojarzonym z przedstawieniem i reprezentacją. Do czasów odkrycia (zawsze wątpliwej naukowo) psychoanalizy, wyobraźnia kojarzona była z wolnością. Można było być zniewolonym fizycznie i psychicznie, pozostawało się wolnym w swojej wyobraźni. Zigmunt Freud, stawiając tezę o uwikłaniu językowym każdego aktu psychicznego, podporządkował wyobraźnię prawu języka, a z nią podporządkował mu również przedstawienie, obraz czy widzialność tego, co wytwarza wyobraźnia, czyli obrazowe aspekty naszego doświadczania rzeczywistości. Po adaptacji psychoanalizy przez Lacana system wyobraźniowy stał się najbardziej wtórnym (spośród trzech, obok realnego i symbolicznego) systemem językowym. Najprościej mówiąc, nie możemy sobie wyobrazić niczego naprawdę nowego, wolnego od wcześniejszych założeń i danych pamięci.

ROZDZIAŁ VII

POWIĘKSZENIE - DRAMAT DECENTRACJI

Jeśli zaś nie powiększam, jeśli zadowalam się oglądaniem, osiągam tylko tę jedyną wiedzę, posiadaną przecież od zawsze, od pierwszego spojrzenia: że to zawsze istniało.

Roland Barthes¹

Od filozofii wciąż oczekuje się by była „jasna”, czyli przezroczysta, by nie psuło jej przedstawienie. Być może wciąż zdominowani jesteśmy treściowym planem kultury², gdzie ważniejsze jest pytanie „co to jest?” niż „jak to się nazywa?”, gdzie dominującą rolę gra wciąż twórca reguł, krytyk, specjalista, a nie twórca tekstu czy artysta.

Film Michelangela Antonioniego *Powiększenie* ważny jest choćby z tego względu, że zasypuje powiększającą się przepaść między filozofią a sztuką, mówi o „spóźnionej socjalizacji przez sztukę” (w scenie ostatniej). Stanowi przedstawienie, które podejmuje refleksję o mediach, o zagubionym w świecie podmiocie, o bez-miejscach kultury. Mówi o fotografii w kontekście śmierci, jak nauczył nas o niej myśleć Barthes. Jakie najważniejsze przedstawienie dla filozofii generuje ten film? Myślę, że dziś ważniejszy jest on jako przedstawienie uniwersalne niż w czasach swojego powstania, gdy był odbierany jako pojedyncze arcydzieło wybitnego włoskiego reżysera i jednocześnie jako odpowiedź na współczesne mu czasy.

Michelangelo Antonioni – można by go nazwać, i nie będzie w tym przesady, filozofem kina – tworzy swoje filmy w oparciu o pewną filozofię życia i fascynację odkryciami naukowymi, wynalazkami techniki.

Bohater *Powiększenia* (*Blow-Up*, 1966) to fotograf opętany pragnieniem kontrolowania świata obiektów. Nie ma dla niego znaczenia, jak brutalnymi środkami osiągnie swój cel. Uczucia nie odgrywają tu roli. Panowanie nad światem nie-

¹ R. Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 169.

² Por. J. Łotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975.

ożywionym umożliwia powrót do pierwotnej magii: fotograf, aby mieć władzę nad rzeczami, których pragnie albo których się boi, czyni ich podobizny – robi to także, by od czasu do czasu złożyć im cześć. W tym kontekście do sfery obiektów należą również ludzie, ponieważ stałym dążeniem fotografa jest uprzedmiotowienie rzeczywistości, przez co miałyby zostać pozbawiona dla niego zagrożeń. [...] Naczelnym problemem społeczeństwa ikonolatrii jest ryzyko mylenia obrazu z rzeczywistością, cienia z substancją. Zaznajomienie z obiektami, ludźmi i wydarzeniami, które ma miejsce dzięki ich wizerunkom, daje nam także iluzję sprawowanej nad nimi władzy. Antonioni kwestionuje tę iluzję. Wraz z innymi reżyserami lat sześćdziesiątych, w szczególności Resnaisem i Godardem, nie opiera się na dowodach dostarczanych przez zmysły, nie ufa trafności naszych sądów, nieomyłności rozsądku i pamięci. Wyraża rozpad świata za pomocą rozpadu sfery wizualnej. Jeśli za sprawą jakiegoś ironicznego zbiegu okoliczności kino współczesne ponownie zacznie cechować świadomość montażu charakteryzująca dzieła Eisensteina, proces ten zaistnieje z odmiennego powodu. Chociaż zarówno Eisenstein, jak i współcześni filmowcy uczynili z procesu montażu broń w filozoficznym dochodzeniu, tam gdzie Eisenstein wykorzystywał montaż do konstruowania syntezy stabilnej rzeczywistości, obecni twórcy za jego pomocą oddają wrażenie jej dezintegracji³.

Ów rozpad sfery wizualnej u Antonioniego mocno wiąże się z doświadczeniem niemożliwości objęcia z pozycji podmiotu jakiejś większej, znaczącej całości, z decentracją podmiotu, którego funkcja (podmiotu poznającego) może być przywrócona za pomocą montażu. Mimo powszechnej ikonolatrii, którą Karel Reisz i Gavin Millar nazywają naczelnym problemem współczesnego społeczeństwa, jest możliwe zapanowanie nad przedstawieniem, na co nadzieję pozwala nam mieć ostatnia scena *Powiększenia*.

Powiększenie to luźna adaptacja opowiadania Julia Cortazara pt. *Babie lato*. Podzieliłam ten najbardziej znany film Antonioniego na (24) sceny⁴, aby nie dokonywać szczegółowej i systematycznej analizy całej warstwy przedstawi-

³ K. Reisz, G. Millar, *Technika montażu filmowego*, Warszawa 2015, ss. 390–391.

⁴ Scena 1: Puste miasto. Wjazd rozkrzyczanych mimów; wybiegają na ulice.

Scena 2: Wyjście bezdomnych z noclegowni, widzimy Thomasa – głównego bohatera; znowu mimowie, zaczepiają ludzi; pożegnanie Thomasa z bezdomnymi.

Scena 3: Miasto: zakonnice skonstrastowane z mimami, którzy podbiegają do Thomasa. Daje im drobne, wsiada do samochodu, podczas jazdy zgłasza przez krótkofalówkę, że będzie za chwilę.

Scena 4: Podjeżdża pod numer 39, to jego atelier, każe coś wywołać pomocnikowi; scena z Verushką, robi jej zdjęcie.

Scena 5: Pada zmęczony. Dzwoni Peter, każe mu jechać do antykwariatu, więc Thomas goli się, pomocnik przynosi stykówki z noclegowni, Thomas każe mu spalić ubranie z noclegowni. Fotografuje modelki, każe im zamknąć oczy i wychodzi, po drodze wyrzuca ubranie z noclegowni do śmieci.

Scena 6: W domu przyjaciela Billa (malarza).

niowej (trzeciej u Ingardena), ponieważ trudno byłoby wtedy przejść do konkretyzacji odbioru (czwarta warstwa u Ingardena), umożliwiającą rekonstrukcję przedstawienia w rozumieniu, jakie tu proponuję.

Scena 7: Wraca do atelier, czekają na niego dwie kandydatki na modelki. Wsiada do samochodu, modelki za nim biegną, pytają, czy mogą przyjść po południu. Jedzie do antykwariatu (po drodze powstają brzydkie bloki, przechadza się para gejów z dwoma białymi pudelkami).

Scena 8: W antykwariacie (antykwariusz – starszy pan mówi mu, że nie ma obrazów, choć są, powiadamia go, że właściciel wyszedł). W oczekiwaniu na właściciela Thomas bierze z samochodu aparat fotograficzny i idzie do parku.

Scena 9: W parku.

Scena 10: Z powrotem w antykwariacie, teraz jest tam młoda dziewczyna. Thomas kupuje śmigło, ale nie mieści się do samochodu, więc je zostawia.

Scena 11: Thomas jedzie samochodem, dzwoni do Petera, że antykwariat jest na sprzedaż. Spotkanie w kawiarni z Ronem, Thomas pokazuje mu zdjęcia z noclegowni do albumu o Londynie (zdjęcia bezdomnych wyglądają trochę jak zdjęcia obozowe). Thomas opowiada o zdjęciach z parku, które robił rano.

Scena 12: Thomas wybiega z kawiarni za jakimś mężczyzną, wsiada do samochodu, mija manifestację z nic niemówiącymi napisami, wkładają mu transparent do samochodu (Go Away), później ten transparent wypada. Podjeżdża pod atelier, trąbi klaksonem na ulicy, chce prawdopodobnie zrobić ciekawe zdjęcie, ale prawie nikt nie reaguje. Dzwoni do kogoś z budki telefonicznej, żeby zadzwonił do niego do domu. Podbiega do niego kobieta z parku.

Scena 13: Z kobietą z parku.

Scena 14: Gdy ma do czegoś dojść między Thomasem a kobietą z parku, przywożą śmigło (Kobieta: Można by je podwiesić pod sufitem jak wentylator). Kobieta patrzy na zegarek i szybko wychodzi, Thomas daje jej fałszywy film, ona mu fałszywy numer telefonu. Thomas zaczyna wywoływać film z parku. Orientuje się, że w parku był ktoś jeszcze.

Scena 15: Sprawdza numer telefonu od kobiety, jest zły. Wywołuje dalej zdjęcia, dostrzega w krzakach jakby pistolet i twarz. Dzwoni do Rona, że zapobiegł morderstwu („Uratowałem komuś życie”). Ktoś dzwoni do drzwi (to kandydatki na modelki).

Scena 16: Z dwiema kandydatkami na modelki.

Scena 17: Po obudzeniu Thomas znowu ogląda zdjęcia i wygania dziewczyny, kolejny etap wywoływania, odkrywa na powiększeniu zarys trupa.

Scena 18: Jedzie (noc) do parku (neon Foa: Arnaldo Foa, napis wygląda jak pistolet), znajduje trupa.

Scena 19: Jedzie do przyjaciela Billa (scena intymna między Billem a Patricią).

Scena 20: Wraca do atelier, ktoś je okradł, zginęły zdjęcia i filmy, zostało tylko najmniej wyraźne zdjęcie trupa. Przybiega Patricia (Thomas: Byłem świadkiem morderstwa. Patricia: Nie widziałeś?; Patricia komentuje zdjęcie, które zostało, że jest jak obraz Billa. Pomożesz mi? – pyta po chwili, a potem zmienia temat na zabójstwo w parku).

Scena 21: Thomas dzwoni do Rona, i wybiera się do niego. Jadąc nocą przez miasto, spostrzega kobietę z parku, biegnie za nią, trafia na koncert Yardbirds; scena na koncercie, bitwa o gryf gitary.

Scena 22: Impreza u Rona.

Scena 23: Powrót do parku (brak trupa).

Scena 24: Scena gry w tenisa z mimami.

Chcę przede wszystkim odnieść przedstawienie filmowe – arcydzieło Antonioniego do czterech figur zarządzających według Foucaulta odwzorowaniem w kulturze, ustanawiających też cztery podstawowe związki między obrazem a rzeczą czy też między podmiotem a przedmiotem. Powiększenie działa w każdej z nich⁵. Żeby powiększyć jakiś fragment, trzeba mieć dostęp do całości (przedstawienie). Powiększenie może być co najwyżej tropem, śladem (*la trace*), że dzieje się coś w tej całości, na co należałoby spojrzeć inaczej. Jest to dużo i mało. Dużo, bo może rozsadzić (*blow up*) całą interpretację. Mało, ponieważ taki poryw może mieć znamiona nadęcia autorskiego, które w samym przedstawieniu nic nie zmienia.

Ilustracją najciekawszej operacji myślowej przełomu wieków jest sam tytuł starego (sprzed pół wieku) filmu Antonioniego – powiększenie, ale też „rozieprzenie, wysadzenie w powietrze, napompowanie, pękanie, opieprzanie, obsztorcowanie, nadęcie się”, jak rozumiany jest oryginalny angielski czasownik *blow up*. Powiększenie to znalezienie interfejsu, przejścia do kolejnego fragmentu rzeczywistości, co czyni bohater, analizując spojrzenie kobiety na zdjęciu, wytyczając kolejnymi powiększeniami kierunek tego spojrzenia. Niestety na „końcu” tego spojrzenia odnajduje tylko obiekty (pistolet, trup), a nie prawdziwą rzeczywistość. Tę uda mu się odkryć później, gdy zaprzestanie robienia zdjęć, wejdzie do „gry” z rzeczywistością, ale grunt przygotowuje sobie pracą nad przedstawieniem sceny zarejestrowanej w parku, w układzie fotograf – aparat fotograficzny.

Co samemu bohaterowi dało powiększenie (zdjęć zrobionych w parku)? Falszywy trop? Możliwość działania bez obiektu, jak definiuje modernizm i ten modernistyczny jego zdaniem film (podkreślając nieistnienie piłeczki tenisowej) Slavoy Žižek? Nie. Nierealność współpracy z mimami w ostatniej scenie jest pozorna. Obiekt istnieje, słyszymy piłkę tenisową. A może film ma nam przywrócić dźwiękową rolę języka, mowy, muzyczność, jak chciał Heidegger, aspektu przedstawienia? Powiększenie daje też bohaterowi wiedzę, że *punctum* (to, co decyduje o przywiązaniu oka do obrazu, jak opisuje je Barthes) wymaga współpracy, jest ściśle określone przez społeczną grę. Nie z tymi, z którymi grał dotychczas. Jego zdjęcia były złe, bo adresował je do siebie. I tak jak wyj-

⁵ Pierwszy związek podmiotowo-przedmiotowego odwzorowania, najbardziej podstawowy, rozważany przez Foucaulta (M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2006, ss. 29-35), to *convenientia* – mówi o odpowiedniości położenia i rzeczy. W filmie na ten aspekt zwraca uwagę scena z trupem w parku (18) i z wyimaginowaną piłeczką tenisową (24). *Aemulatio* jako zmieszanie, zwierciadlane odbicie, a jednocześnie rywalizacja to tytułowe powiększenie (scena 14, 17, 20). *Analogię*, gdzie krzyżuje się *convenientia* i *aemulatio*, umożliwiając odwracalność, prezentuje większość scen filmu. Sympatia jako forma tego samego (sceny 4, 6, 9, 13, 15, 19, 22) rozpoznana umożliwia przeżycie *katharsis*. Krzyżowanie się tych figur i ich mechanizmów pogłębiło zwłaszcza współczesną świadomość obrazowania.

ście z Platonskiej jaskini wymaga szeregu oślepień, tak *Powiększenie* ukazuje strukturę poszukiwania całości poprzez analizę punktów, stanowiących mapę relacji społecznych. Aby „przykuć” czyjeś spojrzenie i zanalizować jego drogę, trzeba powiększyć kadr (punkt).

Poszczególne sceny *Powiększenia* zostały szczegółowo zanalizowane przez filmoznawców i teoretyków kina, lecz wciąż pozostało ujawnienie głównego przedstawienia, które może wprawdzie sprowokować serię, lecz nie ulegnie dezaktualizacji z powodu popularności innego rodzaju narracji filmowych we współczesnym czasie.

Rafał Koschany, opisując najnowsze fenomeny odbioru filmów, zauważył, że dziś raczej odchodzimy od interpretacji, koncentrując się na samym oglądaniu lub doświadczaniu przyjemności bycia widzem⁶. To doświadczenie, w przeważającej mierze sensualne, każe nam podwójnie zastanowić się nad potrzebą ponownej reinterpretacji starego (sprzed półwiecza) filmu. Ponadto „wyjścia poza obraz” filmu Antonioniego dokonał już Jurij Łotman w znanej jego interpretacji jako przedstawienia pracy na znakach. Jednak zastanówmy się nad tym filmem raz jeszcze. Wydaje się, że główne przedstawienie odnosi się tu do problemu metajęzyka kina, a fabuła przedstawieniowa do mitu Edypa. Mamy więc cztery aspekty do przeanalizowania w tym filmowym obrazie: mit Edypa dotyczący fabuły, medioznawcza refleksja nad relacją fotografii, filmu i malarstwa, interpretacja warstwy semiotycznej i pułapki decentracji, ukazane poprzez film Antonioniego.

Twierdzę, że mimo „przestarzałej narracji” można ten film zobaczyć w znacznie szerszym, filozoficznym kontekście, jako film o współczesnym zdecentrowanym podmiocie⁷. Poprzez przesunięcie paru akcentów w starszych interpretacjach ostatecznie reinterpretację filmu Antonioniego można uczynić pod wieloma względami jednym z najważniejszych przedstawień przełomu wieków.

Interpretację tego filmu, jak już zaznaczyłam, przeważnie koncentrują się na jego adekwatności do czasów powstania, na wyczyszczonych z idei późnych latach 60. w zachodniej Europie. Antonioni ma rzekomo pokazywać ich jałowość, zepsutą młodzież pierwszego pokolenia powojennego boomu demograficznego, początki narkobiznesu, rozkwit konsumpcjonistycznej popkultury,

⁶ R. Koschany, *Pure Pleasure and Film Thinking – Watching Instead of Interpreting*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 3 (34) [Artistic Thinking Within the Arts], ss. 47-55.

⁷ Wcześniej omówiłam film *Powiększenie* w dwóch artykułach, z pewnych zawartych tam wniosków będę korzystać: *Widzieć więcej? Spojrzenie z zewnątrz*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, z. 2; *Gotowe do powiększania*, „Studia Kulturoznawcze” 2013, z. 1(3).

która nie przynosi żadnej refleksji. W podkreślaniu czasu powstania filmu daje się wyczytać założenie, że to nie jest film z naszych czasów, że teraz borykamy się z innymi problemami, np. sieci czy życia wirtualnego.

Dzisiaj jednak mamy niepowtarzalną możliwość zanalizowania tego starego filmu inaczej niż w czasach jego powstania, dzięki możliwości stop-klatki. Odkrywamy, że Antonioni zrobił ten film tak, jakby wiedział, że kiedyś będzie można go w ten sposób obejrzeć, w sposób nieciągły. Tak, jakbyśmy oglądali zdjęcia⁸.

Bohater – maszyna

Przede wszystkim bohaterem filmu *Powiększenie* jest maszyna. W centrum stoi aparat fotograficzny, który daje głównemu bohaterowi błędne poczucie władzy nad rzeczywistością. Ukazuje to świetnie scena (12), gdy Thomas podjeżdża pod swoje atelier, trąbi klaksonem na opustoszałej ulicy, bo chce prawdopodobnie zrobić ciekawe zdjęcie, ale ulica pozostaje pusta (poza jednym wyjątkiem: jakiś starszy pan wychodzi przed dom, z dużym opóźnieniem w stosunku do dźwięku). Bohater ma władzę nad rzeczywistością dzięki temu, że jest fotografem, ale jeśli insygnia władzy (aparat fotograficzny) nie są rozpoznane, on jako rozchwytywany fotograf mody nie jest rozpoznany, jego działania trafiają w próżnię, nie wywołują pożądanej reakcji. Dodatkowo mówi o tym scena w antykwariacie (8), gdy Thomas uzyskuje niewłaściwe odpowiedzi na swoje pytania. Thomas działa w próżni społecznej, nie ma bliskich związków z nikim, nawet przyjacielowi chce ukraść obraz i odbić dziewczynę (scena 6).

Bohater *Powiększenia*, tęskniący za niewiedzą czym, za przekroczeniem, transgresją, za idealnym przedstawieniem świadomości, która ogląda sama siebie, za wszechogarniającą boską wolnością kreatora, działa jak aparat fotograficzny, „prototyp wszystkich aparatów”⁹, które są odpowiedzialne za obrazy techniczne, według Viléma Flussera. Aparat jest zawsze „w gotowości”¹⁰, dlatego Flusser proponuje nazywać fotografa „funkcjonariuszem”¹¹, zredukowanym do funkcji aparatu, do jego programu. „We wszystkich aparatach (także w fotograficznych) myślenie liczbowe zyskuje przewagę nad myśleniem linearnym,

⁸ Jednym z ciekawszych moich odkryć podczas oglądania filmu Antonioniego tą metodą była niemożność uchwycenia twarzy mężczyzny, za którym Thomas wybiega z restauracji (w scenie 12).

⁹ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa 2015, s. 59.

¹⁰ Tamże, s. 60.

¹¹ Tamże, s. 66.

historycznym”¹². Przekodowanie myślenia na liczby – to robią zdaniem Flussera maszyny.

Oprócz maszyny aparatu fotograficznego, pozwalającej realizować bohaterowi swoje pasje i zarabiać duże pieniądze, kolejnym bohaterem – maszyną *Powiększenia* jest samochód, którym bohater się przemieszcza. Jego rejestracja to evn 734C. Dzięki tej rejestracji wiemy, że bohater arcydzieła Antonioniego jeździ rolls-royce’em zarejestrowanym w 1965 roku (model: Silver Cloud III Drop Head Coupé, wyprodukowany w H.J. Mulliner Park Ward). Rejestracja nie została zmieniona, samochód na potrzeby filmu przemalowano na czarno. Thomas przez CB-radio przedstawia się: Niebieski 439. Atelier Thomasa ma numer 39. Atelier to też zestaw urządzeń, tam odbywa się cały proces powiększenia. Nie można liczb i liter występujących w arcydziele sztuki potraktować jako nieznaczących, przypadkowych. One coś znaczą. Wymagałoby to zapewne osobnego studium.

Jeśli chodzi o bohatera ludzkiego, to skupię się na kilku scenach (4, 5, 7 i 16). Główny bohater jest fotografem mody. Moda to najbardziej prężny system współczesnej kultury, który od lat 60. znacznie rozszerzył swój zasięg. Fotografowie mody rejestrują nie tylko stroje i kobiece ciała, ale np. żywność, która dużo później niż ubrania zaczęła podlegać modzie, a za nią poszły wszystkie zachowania wypełniające czas wolny. Moda, jak się wydaje, pozwala okiełznać czas wolny i uczynić go bardzo zajęтым, wypełnić go swoimi procesami. Według Barthes’a Moda jako system (pisana dużą literą) jest ideałem wszelkich systemów. Można ją nawet uznać za strategię współczesności, ponieważ skutecznie kumuluje nadmiar ludzkich zainteresowań. Moda może wchłonać każdy rodzaj ludzkiej aktywności i odwrócić jej sens. Dzieje się tak, ponieważ zbudowana jest na micie młodości. Mityczna młodość to stan powszechnie pożądany. Jego lżejszy wymiar to „bycie na czasie”. To stan łączący piękno z dobrym wyglądem, zdrowiem, elastycznością i otwartymi możliwościami. Na tym, zdaniem Barthes’a, polega „głęboki proces Mody: liczy się wiek, a nie płeć”¹³. Pod pozorem „boy-look’u”¹⁴ (młodzieńczego wyglądu poza płcią) sprzedajemy nie tylko dystans do roli społecznej, ale przede wszystkim dystans do świata związany z boskim wiekiem, który wciąż przesuwa się bliżej nieokreślonego zera. „Bycie na czasie” to dystans do czasu i stan nieograniczonych możliwości. Moda likwiduje potrzebę jakichkolwiek taktyk, wszystko potrafi wchłonać, nawet „starość”¹⁵.

¹² Tamże, s. 72.

¹³ R. Barthes, *System mody*, Kraków 2005, s. 256.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Redukując ją np. do kilku „oldskulowych” atrybutów, takich jak: broda, książka, okulary czy chustka na głowę. Nawet ostatnio popularna polska modelka, 81-letnia Helena Norowicz,

„Sens nie może się narodzić tam, gdzie swoboda jest całkowita albo zerowa: ustrój sensu to ustrój nadzorowany”¹⁶ – stwierdzi Barthes, który analogicznie do trzech cech struktury podanych przez Jeana Piageta (całość, przekształcenie, samosterowność¹⁷) podaje trzy główne cechy systemu (semantycznie doskonałego, takiego jak Moda): zamkniętość, pustość i zwrotność¹⁸. Żaden opór rzeczywistości nie narusza systemu, a nawet pozwala go lepiej dookreślić. Ludzie obojętni na modę nie psują jej systemu, a wrogowie mody mogą się tylko systemowi przysłużyć, roztaczając wokół projektów aurę skandalu, szoku, przekroczenia granic estetycznych itp. lub proponując coś, co moda – prędzej czy później – wchłonie i przyswoi.

Moda nie dysponuje ciałem, lecz rzeczami, czyni z ludzi rzeczy, np. odcieleśniając modelki. Problem nie dotyczy tylko tego, co potocznie kojarzy się z zaburzeniami odżywiania chudych modelek. Chodzi o zagarnianie prywatności: moda upublicznia to, co było wcześniej prywatne (np. bielizna nie podlegała kiedyś modzie). Dziś każdy sektor naszego życia jej podlega. Moda nie tylko mówi nam, jak mamy wyglądać, jeść, ale również jaki sport mamy uprawiać, jaki zawód wybrać, z kim się spotykać, przyjaźnić i jak ma wyglądać nasze życie intymne. Moda w filmie Antonioniego jest więc także głównym bohaterem.

W filmie mamy trzy podstawowe rodzaje modelek – przedmiotu fotografa. Modelkę profesjonalną (scena 4) – gra ją w filmie (grając samą siebie) ikona ówczesnej mody – Vera (Veruschka) Gottliebe Anna Gräfin von Lehndorff – pierwsza niemiecka supermodelka, o wzroście 190 cm. Tylko ona stanowi dla Thomasa „fotograficzne” wyzwanie. Kobiety, które nie wypracowały sobie jeszcze znanych nazwisk, lecz po prostu pracują jako anonimowe modelki „w zawodzie”, są traktowane przez Thomasa na równi z przedmiotami, z ubraniami (scena 5). Trzeci rodzaj to kandydatki na modelki, dziewczyny, które pragną być modelkami, ale jeszcze nimi nie są, również traktowane przez Thomasa jak przedmioty, ale gorszej kategorii, wypełniające wolny czas. Fotograf nie zamierza robić im zdjęć (scena 16).

Główny bohater, Thomas stanowi *alter ego* reżysera – jednego z najwybitniejszych i najciekawszych twórców filmowych XX wieku. Początkowo

która pojawiła się w letniej kampanii marki BOHOBOCO, piękna, młodszej postury, wysoka starsza pani, została ostatecznie zestawiona z 21-letnią modelką, Magdą Jasek. Media natychmiast podkreśliły, że „modelki dzieli 60 lat różnicy!”. Hasło to pozwala poprzez zestawienie informacji pokazać, że młodość liczy wprawdzie wiek, ale jednocześnie nie zależy od wieku. Każdy może wyglądać młodziej; VU MAG, <http://vumag.pl/newsy/bohoboco-przelamuje-schematy-81-letnia-helena-norowicz-w-letniej-kampanii-marki,65126.html> [17.03.2015].

¹⁶ R. Barthes, *System mody*, dz. cyt., s. 169.

¹⁷ Por. J. Piaget, *Strukturalizm*, Warszawa 1972.

¹⁸ R. Barthes, *System mody*, dz. cyt., s. 285.

Antonioni zajmował się filmem dokumentalnym, dzięki czemu w latach 50. stworzył własny styl ekspresji filmowej w filmie fabularnym. *Powiększenie* to najbardziej znany jego film, mówiący o zwycięstwie reżysera filmowego nad bohaterem fotografem, który czuje się niewidzialny. Gdyby wiedział, że ktoś może go śledzić, być może zachowywałby się inaczej. Może od czasu zagrania z mimami w niewidzialnego tenisa jego życie potoczy się inaczej.

[F]otograf podniósł jednak i odrzucił wymaginowaną piłeczkę, po czym spojrzał przed siebie jak ktoś, „kto śledzi bieg swych myśli i nie wie jeszcze, czy przynoszą niepokój, czy ukojenie” (ostatnie zdanie ze scenariusza filmu). Wydawało mu się chyba – podobnie jak widzom filmu – że słyszy, jak uderza o ziemię i rakietki zawodników. [...] Powszechne przekonanie, że „wzrok nie kłamie”, może być – jak się okazało – fałszywą przesłanką do dalszego rozumowania. [...] Ostateczna konkluzja wynikająca z przesłania filmu była jednak czytelna. Dotyczyła bowiem przede wszystkim niepewności ludzkiego poznania, odsuwając inne zagadnienia na plan dalszy. Tym razem Antonioni rozważał tę kwestię jednocześnie na dwóch – ściśle ze sobą powiązanych, ale rozróżnialnych w odbiorze filmu – płaszczyznach znaczeniowych: pierwsza odnosiła się do poznawania rzeczywistości ekranowej przez bohatera, druga do poznawczej natury filmu i wyrażała przekonanie artysty o końcu *realismo obiettivo* (sztuki opartej na koncepcjach realizmu obiektywnego). [...] Podkreślał, że ontologia sztuki ekranowej jest zrelatywizowana do aparatu pojęć obrazowych, za pomocą którego konstruuje się określone przedmioty, fakty, zdarzenia i procesy – jednocześnie obserwowalne i teoretyczne. Ale zawsze są one konstruktem umysłu artysty. To, co nazywa się „językiem” sztuki i „umysłem” twórcy, ingeruje tak głęboko w to, co nazywa się „rzeczywistością”, iż człowiek nie może traktować siebie samego jako bytu, który może ująć coś, co jest niezależne od wybranej aparatury pojęciowej¹⁹.

Thomas jako poszukujący realizmu, rzeczywistości, prawdy, poległ, lecz narodził się nowy bohater – nieufający dokumentom, lecz raczej zwracający się w stronę międzyludzkiej solidarności. Mimo patosu tego sformułowania widzimy jak rodzi się (na gruncie anglosaskim zwłaszcza) nowa teoria społeczna i filozoficzna zarazem. Zwłaszcza Rorty próbuje bezpośrednio połączyć doświadczenie sztuki i solidarności. Kryterium użyteczności zdominowało myśl filozoficzną w drugiej połowie XX wieku. Niestety, nie wpływa to dobrze na kondycję przedstawienia. Nie pozwala przykuć spojrzeń, uwięzić widzenia w obrazie, myśleć o rzeczywistości. Odsyła do map i nie pozwala ich dekontekstualizować, bo zniknęły wszystkie konteksty, zniknęło terytorium rzeczywistości.

¹⁹ T. Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009, ss. 267-268.

Dokument (*convenientia*)

Jurij Łotman w analizie *Powiększenia* pisze, że film ten przede wszystkim „uruchamia orientację na fakt i dokument”²⁰, które mają ujawnić prawdziwe oblicze czasu. Co jest istotne, poza „zwykłą” pracą w atelier bohater przygotowuje wspólnie ze swoim przyjacielem książkę o współczesnym Londynie. W tym celu penetruje rudery, parki, ulice i kawiarnie. Wprowadzenie motywu fotografii do filmu komplikuje sytuację semiotyczną tego drugiego²¹. Gdy oglądamy scenę w parku, w wersji rzeczywistej (nie dokumentalnej), sytuacja wydaje się oczywista – mamy dwóch aktorów i reżysera fotografa. Dekontekstualizacja zdjęć przez ich ponowne kadrowanie, zestawianie i przede wszystkim powiększanie pokazuje, że reżyserem tej sceny jest ktoś inny, nie fotograf, lecz morderca²². Dokument każe nam wierzyć, że istnieje bezstronny sędzia tego, co dokumentowane, widzący-wiedzący. Dlatego ufamy aparatowi fotograficznemu, jako bezosobowej (bezdusznej) maszynie, stanowi ona „zewnętrzna” pamięć dokumentowanej rzeczywistości.

„Seryjność oznacza niemal całkowitą klęskę fotografii, aparat fotograficzny (zwłaszcza cyfrowy) daje bowiem nieograniczone możliwości”²³. Współczesne czasy to niedosyt dokumentu, również niedosyt świadków, tych, którzy mogliby potwierdzić dokument. Nie ma tych, którzy widzą rzeczywistość obiektywnie, sami nie będąc widziani, nie ingerując w dokumentowany świat. Te zjawiska pozwalają wytłumaczyć współczesne rozczarowanie mediami, które jednocześnie fascynują. Wiedząc, ile osób pracuje nad dokumentem (zdjęciem, filmem, czy programem), tym bardziej chcemy je oglądać, chcemy być oszukiwani. Pozwala to jakoś odreagować przesyt jednoznacznych obrazów – odbić rzeczywistości, które mimo jednoznaczności nie stanowią żadnych dokumentów. Dokument miałby spełniać w sposób doskonały wymogi *convenientia*, uchwyciwszy rzecz razem z jej położeniem.

Skupmy się na scenie (18), gdy bohater jedzie w nocy do parku sprawdzić, czy coś znajdzie, i znajduje trupa. Gdy wchodzi do parku, widzimy bardzo wyraźnie neon z tajemniczym napisem FOA (grafika napisu układa się w obraz pistoletu). Gdy staje nad trupem, neon ukaże się na chwilę raz jeszcze i szybko zniknie.

²⁰ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983, s. 188.

²¹ Tamże.

²² Tamże, ss. 189-190.

²³ J. Baudrillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, Warszawa 2009, s. 43.

Peter Goldman w swojej interpretacji *Blow-up* odnosi się do tradycji filozoficznej od Platona do Kartezjusza²⁴. Źródłowa opozycja między doświadczeniem zmysłowym a rozumowym jest w filozofii odniesiona do różnicy między obrazem a słowem. Słowo, z racji swej diametralnie odmiennej natury, ma być odporne na bałwochwalczą tendencję zatarcia różnicy między znaczeniem i odniesieniem. Percepcja i rozumienie powinny pozostać w napięciu, a regulować je powinno porozumienie uzyskiwane za ich obopólną pomocą. Obrazy w tradycji zachodniej są często postrzegane jako zagrożenie, zauważy Goldman, ponieważ jako ostensywne są bliżej *sacrum*. Sztuka jest raczej objawieniem, a prawda deklaracją. Prawda jest też roszczeniowa. Jednak tradycja filozoficzna chętnie sięga po obrazy, używa metafor wizualnych, aby opisać prawdę. Równocześnie empiryzm utrwała obrazy w postaci zapisanych doświadczeń, krytykując utożsamienie znaku i znaczenia, zwłaszcza na zasadzie alegorii. We współczesnym społeczeństwie realizm przedstawienia (nakładanie się obrazu i słowa) przyjmuje swój najbardziej niebezpieczny, wolnorynkowy wymiar. Ponieważ rynek kształtuje pragnienia, staje się konieczne, aby je zrozumieć, a jednocześnie ukazać tych, którzy za nimi nie podążają, jako ofiary. René Girard jest najbardziej znany jako twórca koncepcji mimetyzmu, czyli upodabniania się członków wspólnoty poprzez lokalizowanie winy poza sobą, w jakiejś jednostce zyskującej status ofiary. Koncepcja Girarda stanowi jedną z rzadkich hipotez antropologicznych, które wyjaśniając zjawiska społeczne, sięgają do samych początków kultury. Kultura więc, według autora *Kozła ofiarnego*, opiera się na mechanizmie szukania ofiary odpowiedzialnej za jakieś zło, a z kolei zło zawsze jest skutkiem eskalacji mimetyzmu, działania na zasadzie upodobniania się członków społeczności do siebie. Ideę mordu założycielskiego Girard dzieli z Zygmuntem Freudem. Twierdzi, że największe nieporozumienie naszej kultury to ukrywanie jej początków, czyli kolektywnej zbrodni lub gwałtu²⁵. „Inny” to członek społeczności „nie dość podobny” albo „zbyt podobny” do nas, który uświadamia wspólnocie, że podobne nie znaczy takie samo. Z tego powodu przeznaczony bywa na kozła ofiarnego. Człowiek ma tendencję do zatracania się w tłumie (podobnych członków wspólnoty), dlatego Girard wyjątkowo boi się tłumu. Znika w nim nie tylko ludzka jednostkowość, ale zwłaszcza jednostkowość woli, czyli w ogóle racjonalna wola, stąd twierdzenie Girarda, że tłum nigdy nie ma racji.

Problem, który podlega stylizacjom od epoki romantyzmu, dotyczy jednoczesności bycia sobą i zatracania się w innym. Dopiero romantyzm posuwa się

²⁴ P. Goldman, *Blowup*, „Film Theory, and the Logic of Realism”, <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1401/1401goldman.htm> [24.10.2015].

²⁵ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987, ss. 147-148.

do sugestii, że możliwa jest jedność opozycji: jako wolność zyskana w drugiej osobie. Mit romantycznej miłości ma spajać na nowo ideę komunikacji, zwłaszcza poprzez sztukę. Nie tylko bohaterowie literatury, tacy jak wymienieni przez Luhmanna – Don Kiszot, Emma Bovary czy Julien Sorel, ale każdy przeciętny nadawca uzyskuje możliwość utożsamienia się z powtarzalnymi potrzebami. W ten sposób rodzi się swego rodzaju „romantyzm małych ludzi”. Jednocześnie według Luhmanna romantyzm chce być ostatnią próbą przeciwstawienia się trywializacji prawdziwych doświadczeń, które kumulują się w doświadczeniu miłości. Ostatecznie w miłości, w związkach intymnych szuka się przede wszystkim „potwierdzenia własnej wizji”²⁶.

Początek poznania jest również początkiem porządku, to znaczy klasyfikacji symbolicznej. Aby zaistniał symbol, musi być jakaś całość. Dostarcza jej religia, zaś religia jako instytucja pojawia się dzięki mechanizmowi wyłaniania ofiary. Pierwszy symbol, koziół ofiarny jest źródłem całości, która na nowy sposób organizuje relacje społeczne. Następnie dzięki rytuałowi system ten staje się procesem uczenia się. Pierwotne społeczeństwa nie powtarzają oczywiście rytuałów po to, żeby się nauczyć – jak uczniowie – tylko po to, by pozbyć się przemocy, ale w ostatecznym rozrachunku wychodzi na to samo. Jest to proces uczenia się na drodze doświadczenia, które ma swoje źródło w doświadczeniu modelowym, wzorcowym²⁷.

Rytuał ma swoje miejsce przed dokumentem. Stanowi wydarzenie, które wydaje się godne dokumentu. Tutaj Girard (*Koziół ofiarny* wydany został w 1982 roku) wyprzedza Lyotarda w lokowaniu mechanizmu przemocy (*Poróżnienie* w 1983) w samym kulturowym mechanizmie odróżnienia/rozróżnienia. Girard podkreśla sprzeczność *convenientia*, które ma w sobie łączyć (na zasadzie zgody, harmonii, symetrii, umowy itp.) podmiot i przedmiot. Dokument ma potwierdzać jakąś zgodność faktów, ma mieć jasno określone miejsce w czasie i przestrzeni. Z jednej strony fotografie są najbardziej mimetyczne z wszystkich reprezentacji, najbardziej wierne wyidealizowanej, chociaż zmysłowej percepcji świata („rzut oka”). Jednak z drugiej strony fotografia przejawia najmniejszą mimetyczność w znaczeniu Girarda²⁸, zauważy Goldman. Najtrudniej jest uchwycić na niej prawdę jako nieruchomą zgodność obrazu i rzeczywistości. Ostatecznie fotografia będzie zawsze wydawać się przypadkowym kadrem rzeczywistości.

Antonioni podkreśla przypadkowość dokumentu, każąc robić bohaterowi powiększenie nie rzeczywistości, lecz samego zdjęcia, fotografując je ponownie. Możliwości układu: bohater – powiększalnik wyczerpują się, trzeba użyć

²⁶ N. Luhmann, *Semantyka miłości. Okodowaniu intymności*, Warszawa 2003, ss. 149-157.

²⁷ R. Girard, *Początki kultury*, Kraków 2006, s. 48.

²⁸ Por. P. Goldman, *Blowup*, dz. cyt.

układu: zdjęcie – aparat fotograficzny (scena 17). Obraz świata jest tworzony automatycznie, bez interwencji twórcy. Obraz przechodzi w stan „techniczny” (Flusser).

Antonioni w *Blow-up* świadomie rozwiązuje podstawowy problem realizmu, relacji między znakiem a znaczeniem, pokazując, że film działa na dwóch poziomach narracyjnym i epistemologicznym. Hasła neorealizmu są już nieaktualne. „Nie kino w służbie rzeczywistości, ale rzeczywistość w służbie kina”²⁹.

W scenie (11) spotkania w restauracji z Ronem Thomas pokazuje zdjęcia (zdjęcia bezdomnych wyglądają jak zdjęcia obozowe) i mówi, że planuje wyjechać z Londynu, bo „już go nie kręci”. I „chciałby mieć kupę forsy. Byłby wtedy wolny”. Ron, wskazując zdjęcie, pyta: „Wolny jak on?” Na zdjęciu prawdopodobnie jest Julio Cortazar, który zagrał w filmie Antonioniego bezdomnego. Chwilę po pokazaniu tego zdjęcia Thomas dostrzega za oknem restauracji młodego blondyna i wybiega na zewnątrz w pogoni za nim. Mimo możliwości stop-klatki nie możemy zobaczyć twarzy mężczyzny i wytropić, kim jest. Różne interpretacje filmu podpowiadają, że to strzelec z parku, ale też sam Thomas, jego sobowtór, *alter ego*, rywal, który go śledzi, ale są też podejrzenia, że to postać z opowiadania *Babie lato* Cortazara, tajemniczy człowiek w samochodzie, obserwujący scenę równolegle z fotografem.

Fotografia, pamiętamy, jest sposobem reprezentacji, który rzekomo eliminuje mediatora. Ale film sugeruje, że reprezentacja zawsze wiąże się z ludzką mediacją. Mediatorem Thomasa jest strzelec. Nazwijmy go strzelcem, bo raczej żadnego morderstwa nie było. Strzelec z parku nawiedza Thomasa, jako jego sobowtór, szpieguje go, zawsze jest o krok za nim lub przed nim, w miejscu pracy, w kawiarni, plądruje jego studio, kradnie dowody fotograficzne, w końcu utylizuje ciało, ten pozornie niepodważalny dowód zbrodni. Przed morderstwem Thomasowi wydaje się, że kieruje niemal każdą sytuacją, w której się znajduje, opanowuje nawet pragnienia innych, rządzi nimi. Ale od pamiętnej nocy przy trupie już siebie nie kontroluje, nawet własnych zdjęć, które kradnie strzelec z parku. W kategoriach alegorii filmowej artysta nie jest odpowiedzialny za znaczenia, które tworzy. Pragnienie Innego interweniuje³⁰.

W ujęciu bardziej dosłownym, w przypadku medium filmu mówimy o podmiocie zbiorowym, o wpływie różnych współpracowników reżysera, operatorów, producentów, aktorów, publiczności. Strzelec z *Powiększenia* rozbija ten wieloraki, ale jednak prosty obraz, że reżyser ustala *convenientia* – odpowiedniość miejsca i przedstawionego przedmiotu.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, przeł. ADW.

Przedstawienie – odwrócenie logiki edukacji

Określenie hierarchii wartości to przypisanie wartościom stopnia ważności. Najczęściej konflikty i kryzysy związane z realizacją wartości lub dążeniem do nich ujawniają osobistą hierarchię wartości. Sytuacje, w których człowiek dokonuje wyboru między wartościami, rewiduje swoją hierarchię wartości, nazywane są dylematami etycznymi, bo wymagają często poświęcenia jakiejś wartości na rzecz innej. Pozytywna konkurencja między wiedzą a doświadczeniem polega na budzeniu podejrzeń zarówno wobec *hexis* (regulowanego wewnątrznie) i *habitusu* (regulowanego zewnątrznie). Te dwa stany: ciała i zwyczaju, wyjaśniają, jak ludzie,

o ile działają moralnie i estetycznie, określani są już od zawsze przez posiadające bycie-posiadanym, naznaczające bycie-naznaczonym, dysponujące bycie-dysponowanym, działające bycie-poddanym-działaniu – stanowią o wiele więcej niż tylko pojęcia pomocnicze krytycznej socjologii. Są one konceptami antropologicznymi, które dla wyjaśnienia inkarnacji tego, co duchowe, opisują pozornie mechaniczny proces w aspekcie uporczywości i wzmaganania. Identyfikują one człowieka jako zwierzę, które może to, co powinno, o ile zatroszczyć się na czas o jego możliwość. Zarazem ujmuje dyspozycje już nabyte jako wzmagające się dalej. [...] Już klasyczną naukę o *habitus* odczytać można faktycznie jako teorię treningu. Kto właściwie ćwiczył, ten przewyższa nieprawdopodobieństwo dobra i pozwala wyglądać cnocie tak, jakby była jego drugą naturą. Drugie natury są dyspozycjami możliwości, dzięki którym człowiek jako artysta *virtus* jest w stanie utrzymać się na wysokości. Czyni to, co niemal niemożliwe, to, co najlepsze, jakby było to łatwe, spontaniczne, naturalne, dokonujące się wręcz samo z siebie. *Notabene*, dobro nie jest tu rozumiane jako „powinność”, a już zupełnie nie jako „wartość”, która zależałaby od mojego ustanowienia i oceny³¹.

Etyka sprowadzona jest dzisiaj do ćwiczeń. Siła edukacji odradza się wewnątrz jej systemu, jako pozytywna siła nie tyle relacji między uczniem i nauczycielem, ile między uczniem i maszyną, którą umie posługiwać się nauczyciel, choćby taką jak język. Na przykład maszynę stanowi też biurokracja. Ekonomia zamienia rzeczywistość w maszyny i urządzenia, nadając ich działaniom i funkcjom odpowiednią cenę, zacierając ich nie-ludzki, a nawet „bestialski”, jakby powiedział Latour, charakter. Współczesna ekonomia niszczy *conventia*, niszczy przedstawienie, zaciera odniesienie do rzeczywistości, odkąd wszystkie dziedziny życia można wycenić, oszacować. Goldman podkreśla, że XIX-wieczny realizm powieściowy lub włoski neorealizm obdarza życie ludzi

³¹ P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. Oantropotechnice*, Warszawa 2014, s. 256.

bezdolnych i biednych współczuciem, traktując ich jako ofiary industrializacji, żyjące na marginesie, którym można jakoś od czasu do czasu pomóc i lepiej się dzięki temu poczuć. Thomas już tylko żeruje na marginesie społecznym. W ponowoczesności przemysł wyparty został przez swoją forpocztę – marketing. Wszystko można sprzedać, wszystko zamienić można w „wartość dodaną”³², co sprawia, że sprzedać można dziś również biedę. Różnica między sukcesem a porażką w gospodarce jest czymś, czym człowiek biznesu przejmuje się najmniej. Thomas w szczytowej formie życia, jako popularny, choć młody fotograf mody, biznesmen, realizujący swoje pasje (zdjęcia do albumu o współczesnym Londynie), właściciel rolls-royce’a, mówi swojemu przyjacielowi, że chciałby być wolny (jak bezdomny) i mieć kupę kasy.

Może Thomas poszukuje czegoś więcej i pieniądze są mu potrzebne na większy projekt, do którego wstępem są fotografie z parku i bycie świadkiem morderstwa jako aktu prawdziwej przemocy, zwłaszcza że nakłada się on na niemalże idylliczną scenę³³. Co ciekawe, Thomas nie zabiera nocą do parku aparatu fotograficznego, z którym się prawie nie rozstaje (scena 18). Nie może uwiecznić trupa na obrazie, nie może „strzelić” zdjęcia. Nie ma czym. To ktoś do niego strzela, słychać w zupełnej ciszy dziwny dźwięk, albo strzał, albo pstryknięcie migawki, albo tylko złamanie gałęzi. Ktoś, kogo nie widać, znowu jest obok Thomasa. Trup, który wygląda jak manekin, całkowicie rozrywa *conventionia* filmu, oświetlony neonem, niemalże woskowy, z otwartymi czarnymi jak smoła oczyma, nierealny albo nadrealny, leży obok drzewa. Jeśli stanowi dowód, to tylko tego, że film to nie reprezentacja rzeczywistości, nawet film dokumentalny³⁴.

Dziś warto odczytywać przedstawienie poprzez język filmowy, zwłaszcza gdy zarówno film, jak i literatura mają to samo źródło, lub bardziej konkretnie, tę samą historię. Historię fotografa, który chce być niewidzialny, odnajdujemy zarówno w dziele filmowym (*Blow-up*), jak i literackim (*Babie lato*). W filmie słowo-znak widz odbiera jako podwójnie prawdziwe, ponieważ widoczne. Jednocześnie film jako sztuka dysponuje swobodą wyboru interpretacji. „Specyfika fabuły filmowej czyni ją najbardziej informacyjną i najbardziej wartościową w stosunku do fabuły innych sztuk”³⁵ – stwierdzi Jurij Łotman. Ale jednocześnie film najbardziej oddala od dokumentu, mimo wyróżnienia specjalnego gatunku, filmu dokumentalnego jako szerokiej kategorii opisującej

³² Por. P. Goldman, *Blowup*, dz. cyt.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

³⁵ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, dz. cyt., s. 153.

skoncentrowaną na faktach formę ekspresji filmowej. Filmy dokumentalne są nadal tworzone w celach informacyjnych lub dydaktycznych, lecz wtedy do dzieł filmowych się ich nie zalicza.

Łotman w swojej refleksji nad kinem rozważa je jako medium, starając się tym samym wnikać w głąb mechanizmów przez nie wykorzystywanych. Jego teoria filmu jest uniwersalistyczna. Zauważa on, że praca głównego bohatera nad powiększeniem zdjęcia w *Powiększeniu* Antonioniego jest przekładalna na pracę semiologa, który otwiera tekst (również taki tekst, jaki stanowi dzieło sztuki) na nowe procesy rozumienia. Wieszając w swoim studio powiększoną fotografię, bohater filmowy przede wszystkim wyklucza ją z kontekstu czasowego. Chodzi o odcięcie emocji. Drugi etap to wykluczenie z kontekstu przyczynowego – polegający na swobodnym przemieszczaniu planów i ciągu przyczynowo-skutkowego.

Przekaz wyodrębniony więc został z kontekstu. Czy zatem stał się przez to uboższy? Niewątpliwie. Lecz poza tym stał się też mniej zrozumiały. Żle jest, skoro utracona zrozumiałość związana była z jednym możliwym wytłumaczeniem. Ale z drugiej strony, jeżeli możliwe są jakieś inne wytłumaczenia, wtedy uwolnienie się od hipnotycznej wiary, iż tekst zrozumiany został w jedynie prawidłowy sposób, zakłada bezwarunkowo możliwość potraktowania tego tekstu jako niezrozumiałego. Uświadomienie sobie, że jakiś tekst jest niezrozumiały, stanowi konieczny etap w drodze do nowego rozumienia³⁶.

Pierwszy ruch w tworzeniu przedstawienia to dekontekstualizacja. Drugi ruch to uświadomienie przedstawienia, czyli uznanie go za tekst niezrozumiały i praca nad nim przez powtarzanie zatrzymań elementów i ich powiększanie, znów owocujące dekontekstualizacją, drugiego stopnia. Aż dojdziemy do punktu, w którym to przerwanie i powtórzenie spowoduje eksplozję (*blow up*) sensu. I możliwość ruchu w nowym kierunku.

Technika (odpowiednik przedstawienia) i poznanie są według Heideggera dwoma sposobami odkrywania rzeczywistości (na zasadzie zestawu), lecz dziś mamy tendencję do koncentrowania się na zdolnościach ujednolicania, węższym wymiarze: magazynowania, przetwarzania i kontrolowania w sposób nieograniczony powiększanych elementów dzięki wynalazkom techniki. Zdolność przemiany (wyłonienia nowej jakości, twórczości) schodzi na zdecydowanie dalszy plan. Traktujemy przedstawienie co najwyżej jak obraz. Obraz to znaczący etap przedstawienia, lecz gdy poprzestaniemy na tym etapie, grozi nam poddanie się przemocy języka, pozwalamy sobie narzucić gotową interpretację.

Rancière nazywa zdolność przemiany przedstawienia (reprezentacji 1) w model (reprezentację 2 – przedstawienie *sensu stricto*) sztuką dystansu –

³⁶ Tamże, s. 190.

umiejętnością rozpoznawania dystansu między materią edukacji i podmiotem instrukcji, czyli między nauczaniem a rozumieniem (pojmowaniem)³⁷. Wszystko co tak naprawdę mamy, co daje nam wgląd w sens, to język macierzysty, pierwsze matryce wiązania znaczących (Lacanowski podmiot) – tutaj działa pozytywna funkcja Heideggerowskiego zestawu. Żeby uruchomić jego możliwości, trzeba odwrócić logikę systemu edukacji (szeroko rozumianego procesu zdobywania wiedzy i doświadczenia) jako wyjaśniania i dawkowania. Ono wcale nie jest konieczne do pojmowania. Jest raczej odwrotnie, pierwotna niezrozumiałość tekstu – a raczej jakiegoś zestawienia tekstów, ich nadmiar – staje się strukturyzującą doświadczenie matrycą³⁸. W tym sensie nie ma pierwotności doświadczenia przed tekstem, tak jak nie ma realnego bez symbolicznego. I nie ma zewnętrznego spojrzenia.

Tylko montaż tworzy przedstawienie. Umożliwia eksplozję serii przedstawień, a więc kulturotwórczą czy paradygmatyczną zmianę.

Scena ostatnia *Powiększenia* (24), scena gry w tenisa niewidzialną piłeczką, ma szczególną wagę dla bohatera. Poznajemy to po jego uśmiechu, który pojawia się na jego twarzy pierwszy raz. Dźwięk niewidzialnej piłeczki tenisowej w ostatniej scenie filmu to podstawowa wartość potwierdzająca doświadczenie współpracy Thomasa z ludźmi, w tym przypadku z grupą mimów. Ta scena w pewnym sensie ogółca głównego bohatera ze złudzenia odkrycia jakiegoś sensu i potwierdza jego klęskę jako detektywa, chociaż wzięcie udziału w pozorowanym meczu tenisowym to „akt szczęśliwej kapitulacji”³⁹.

Montaż to operacje na czasie i przestrzeni, nie tylko na zasadzie przeskoków, zagęszczania, cięć, zestawiania, pojawia się tu nowa jakość formalna – całość i model, bo sama „całość” pojawia się na etapie obrazu. Zgadza się na montaż, zgadzamy się na traktowanie zbudowanego w ten sposób przedstawienia jako modelu. Taka świadomość pojawia się bardzo wyraźnie u Hume’a, lecz zostaje uproszczona przez Kanta, który redukuje estetykę do świadomego ujęcia zmysłowości. Kategoria przedstawienia (jako zmontowanej przez podmiot całości) zostaje całkowicie zepchnięta na poziom nieświadomy u Hegla. Montaż to nie tylko technika zestawu (mechanicznością zestawu zajmują się głównie Lyotard, Barthes, Bourdieu), ale jeszcze technika sklejania, przejść, wyboru rytmu. Ta refleksja obejmuje myślenie o całości zestawu idei, który ma zostać przedstawiony. „Resztki” przedstawienia to u Kanta czas i przestrzeń, u Hegla nie ma nawet „resztek”: religia oparta na przedstawieniu i przeżyciu zostaje wchłonięta przez sztukę bazującą na przedstawieniu, a ta z kolei przez filozofię

³⁷ J. Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris 2010, s. 13.

³⁸ Tamże, s. 15.

³⁹ Por. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, Warszawa 2003, ss. 213-214.

zawartą w „czysto duchowym” pojęciu. I tak, nauki lokalizują przedstawienie na zewnątrz myślowego świata, ale przez taką lokalizację już nie można go ponownie przemyśleć, grzęźnie bowiem w obrazie. Filozofii za to coraz częściej zarzuca się sprzeczne stanowiska lub brak umiejscowienia (w nauce i w życiu codziennym), lub mówienie banałów przez podejmowanie refleksji nad rzeczywistością (w tym przedstawieniem rzeczywistości), która zrozumiała, spełnia swoją funkcję, głównie edukacyjną, nie emancypracyjną czy twórczą.

Powiększenie Antonioniego to film, który odnosi się do dokumentu, zapisu tego, co aktualne. Dobry dokument jest zawsze jednocześnie zanurzony w czasie, jak i a-czasowy, uniwersalny. Połączenie fabuły z dokumentem w obu przypadkach powoduje dotkliwe odczucie czasu projekcji, film nie daje przyjemności oglądania jak typowe filmy fabularne, wymaga od widza natężonej uwagi i nie jest też przeznaczony do jednorazowego oglądania. To film przedstawieniowy, wyznacza ramy samoedukacji odbiorcy, dla którego po jego obejrzeniu pewne pojęcia (dokument, zdjęcie, medium, prawda, rzeczywistość) pozostaną już na zawsze problematyczne.

Suture – utrzymanie sekwencji (aemulatio)

Przedstawienie nie tylko rozbija widzialną jedność, nieskończenie ją rozdrabnia, dzieli na serie, ale pozwala też utrzymać sekwencje wydarzeń w swojej formie. Ten podwójny ruch przedstawienia to *aemulatio* (współzawodnictwo). Foucault pisze o nim również jako o zwierciadlanym odbiciu lub współuczestnictwie na odległość, odwzorowaniu bez kontaktu.

Dzięki relacjom emulacji rzeczy mogą imitować siebie i emitować z jednego na drugi kraniec wszechświata bez powiązania i bliskości; dzięki zwierciadlanemu podwojeniu świat unieważnia właściwy mu dystans i tym samym odnosi zwycięstwo nad miejscem, jakie dane jest każdej rzeczy⁴⁰.

Emulacje pojawiają się w *Powiększeniu* jako „przerwania”, coś, co nie pasuje do obrazu, ale jednocześnie stanowi jego konieczny element, są to sceny najmocniej związane z tytułowym powiększeniem (14, 17, 20). Scena (14) intymna między Thomasem a kobietą z parku zostaje przerwana przez przywiezienie śmigła, którego Thomas zapragnął parę chwil wcześniej, oglądając je w antykwariacie na przedmieściach. Kobieta docenia piękno przedmiotu, zauważa, że można go wykorzystać np. jako wentylator, po czym spogląda na zegarek i szybko wychodzi. Thomas na odchodnym daje jej fałszywy film z parku, ona daje mu fałszywy numer telefonu do siebie. Thomas natychmiast po jej wyjściu

⁴⁰ M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, dz. cyt., s. 31.

zaczyna wywoływać prawdziwą błonę fotograficzną. Już podczas wywoływania pierwszych zdjęć orientuje się, że w parku był ktoś jeszcze, kogo wcześniej nie widział.

W scenie (17), gdy Thomas budzi się po harcach z kandydatkami na modelki i przygląda się porozwieszanym zdjęciom, dostrzega coś więcej, kolejną możliwość interpretacji sfotografowanej sceny. Wygania usługujące mu dziewczyny i zabiera się do pracy nad zagadką. Odkrywa na powiększeniu zarys trupa.

W scenie (20) powrotu do atelier, po obejrzeniu trupa w parku, Thomas orientuje się, że ktoś ukradł mu wszystkie zdjęcia i filmy związane z prywatnym śledztwem. Zostało tylko tytułowe powiększenie, najmniej wyraźne zdjęcie trupa. Przybiega Patricia, która jest według Goldmana lustrem dla Thomasa. Informuje ją, że był świadkiem morderstwa. Patricia się dziwi, bo dowiaduje się jednocześnie, że nie widział morderstwa. Kobieta komentując zdjęcie, które zostało po kradzieży, stwierdza, że wygląda jak obraz Billa. Złożone jest z punktów. „Pomożesz mi?” – pyta po chwili, a potem znów zmienia temat i wraca do zabójstwa w parku⁴¹. Status Patricii jako kobiety pożądanej polega na niezdecydowaniu, z którym z dwóch mężczyzn jest związana, czy z malarzem, czy z fotografem.

Relacja między obrazem jako idealnym ujęciem całości a medium obrazu jest ukazana w wielu scenach *Powiększenia*. Ogniskują się one na obrazie Billa, którego malowanie jest „jak rozwiązywanie zagadki kryminalnej” (scena 6), przy czym obrazy Billa, złożone z punktów, wyglądają podobnie jak wzór na koszuli jego dziewczyny, jak podłoga w ich domu oglądana, co ważne, w momencie, gdy wzrok Thomasa ześlizguje się z kochanków (Billa i Patricii w scenie 19), i co najważniejsze – jak tytułowe powiększenie (trupa z parku).

Przedstawienie-*aemulatio* to rywalizacja, z której wyłączony zostaje główny aktant, nośnik obrazów, czy to człowiek, czy maszyna. Zostaje po nim ślad, np. blizna, jak po ranie, miejsce montażu klatek, kadrów. Roland Barthes w *Świetle obrazu* pisze, że „kocha zdjęcie jako przeciwstawienie kina”⁴². Zdjęcie to stop-klatka, film to ruch. Organem decydującym w fotografii nie jest oko, lecz palec jako organ dotykowy, nie widzący, lecz wskazujący. Poza tym palec jest szybszy niż oko. Fotografia według Barthesa zrobiła z malarstwa – kopiując je lub mu zaprzeczając – odniesienie absolutne, ojcowskie, tak jakby narodziła się z Obrazu. Z pozoru nic nie odróżnia, ejdetycznie, fotografii od malarstwa. A jednak, według Barthesa, to nie za pośrednictwem Malarstwa Fotografia styka się ze sztuką, ale poprzez Teatr (ze względu na pośrednika: Śmierć)⁴³.

⁴¹ P. Goldman, *Blowup*, dz. cyt.

⁴² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, s. 7.

⁴³ Tamże, s. 54.

Suture (z franc. szew) – to termin współczesnej teorii filmu odniesiony do czegoś wcześniejszego niż typowy mechanizm zszycia kojarzony z praktyką montażu. Termin zaczerpnięty został ze słownika chirurgii (dosłowne „zszywanie” rany) i jednocześnie z seminariów Lacanowskich. Posłużył się nim Jacques-Alain Miller na seminarium Lacana w 1965 roku. Teoria *suture* nie jest jedną teorią, lecz zespołem przenikających się teorii.

Dla jednych *suture* ogranicza się do relacji ujęcie – przeciwużęcie, dla innych rozciąga się na wszystkie operacje tworzące opowiadanie. Wszyscy zgodni są co do tego, że *suture* dostarcza czynnika, poprzez który w dyskursie wylania się podmiot, zajmując pozycję współgrającą z istniejącym porządkiem kultury. Feminizm utrzymuje przy tym, iż *suture* zawsze implikuje seksualne zróżnicowanie, a moment, w którym styka się ono z kobiecą podmiotowością, czyni je podatnym na obalenie⁴⁴.

Z kategorii prostego szwu, zszycia, wylania się przedstawienie nie tylko montażu filmowego, lecz cała sekwencja logicznych skojarzeń z praktykami montażowymi dokonywanymi przez aktanta, który ma tendencje do znikania (jak Lacanowski podmiot wyrażony przekreśleniem – \$). *Suture* stanowi miejsce, szczególnie *topos* zestawienia nieprzystających fragmentów rzeczywistości. Pojęcie *suture* jako pierwszy w odniesieniu do filmu wykorzystał Jean-Pierre Oudart. Pojęcie to wiąże się ze zjawiskiem „logiki signifiantów”, dotyczącej źródeł logiki. Millera interesowało utrzymanie sekwencji. *Suture* to stosunek podmiotu do łańcucha signifiantów we własnym dyskursie. Brakujące elementy znaczące wypełnia technika *suture* przez ekstensję, czyli zwiększając zasięg znaczenia na miejsca dotąd nieoznaczone. *Suture* „to ogólna relacja braku w strukturze, której jest elementem, w tym zakresie, w jakim implikuje pozycję zajmowania jakiegoś miejsca”⁴⁵. Czyli bardziej liczy się miejsce jako moment potencjalnie znaczący niż z definicji znaczące znaki. Podmiot też stanowi miejsce namysłu, miejsce odbioru rzeczywistości jako znaczącej, dlatego „przedmiot otrzymuje znaczenie ze swych różnic wobec rzeczy tworzących całość, przez swą czasowo-przestrzenną lokalizację wobec rzeczywistości”⁴⁶.

Tradycyjnie uważa się, że podmiotem poznającym, widzącym jest obserwator, a więc podmiot, poznawanym przedmiotem – rzecz, możliwa do ujęcia poza strukturą obrazu. Jak bardzo ten schemat wywróciła na nice psychoanaliza, zwłaszcza w tradycji recepcyjnej XX-wiecznej filozofii francuskiej, widać na przykładzie analizy spojrzenia, które przestało być wtórne w stosunku do rzeczy. Schemat przeprowadzania obserwacji wyglądał wcześniej następująco: nie mogę ujrzeć czegoś, o czym nie mam żadnego pojęcia. Schemat ten nie jest

⁴⁴ A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. 2, Wrocław 1991, s. 135.

⁴⁵ Tamże, s. 117.

⁴⁶ Tamże.

falszywy, lecz sytuuje spojrzenie poza pragnieniem, w samej rzeczy, a raczej w oczywistości rzeczy gwarantowanej przez pojęcie. Przede wszystkim eliminuje spostrzegawczość jako uczulenie na nowość czy możliwość zaskoczenia.

Należałoby jeszcze dla jasności wyводу, za Barthesem, odróżnić figurację od reprezentacji⁴⁷. Figuracja to „zawarcie siebie w spojrzeniu” – zarówno autora przedstawienia (nawet jeżeli autor jest rzeczą), jak i jego odbiorcy, co daje widzowi gwarancję autorstwa, natomiast przedstawienie to schemat, nie znajduje się ani po stronie podmiotu, ani przedmiotu. Jean-Pierre Oudart, aplikując psychoanalityczną koncepcję *suture* na grunt filmoznawczy, pokazał problematyczność „rzeczowości”, zwłaszcza tej odbieranej wzrokowo.

Kamera nie pokazuje w jednym ujęciu więcej niż połowy implikowanego koła. Reguła ta wynika zarówno z przeświadczenia, iż w ten sposób zachowuje się „realizm” widzenia (kamera pokazuje tyle, ile widzi „nieuzbrojone” oko), jak też z chęci ukrycia obecności kamery, by stworzyć złudzenie niezależności tego, co zostaje pokazane⁴⁸.

Aby odebrać przedmiot jako rzecz i dokładnie go/ją zbadać, trzeba uśmiercić jego/jej wszystkie relacje z podmiotem, z innymi podmiotami, np. z poprzednimi właścicielami, badaczami. Dlatego w scenie (6) w domu przyjaciela, który nie chce mu dać ani sprzedać swojego obrazu, Thomas oznajmia, że sobie go „kiedyś w nocy po prostu ukradnie”.

Fazowy charakter przedstawienia

Odbiór filmu ma „fazowy charakter”⁴⁹, a wielu teoretyków śmie twierdzić, że tak wygląda również odbiór rzeczywistości. Problem z takim odbiorem rzeczywistości jest następujący: jako podmioty umiejscowione w czasie i przestrzeni odbieramy ją w sposób ciągły. Zdaniem Oudarta obrazu nie można ograniczyć wizualnością zamalowanej powierzchni. Ważne jest również miejsce patrzącego podmiotu. Tak jak w teatrze mamy podział na scenę i widownię, a w filmie relację między ujęciem i kontrującym, Oudart na temat malarstwa i zarazem przedstawienia wykraczającego poza obraz proponuje

trzy tezy: 1) klasyczne malarstwo przedstawiające jest dyskursem, który powstaje dzięki kodom przedstawiania; 2) dyskurs ten z góry określa rolę podmiotu, który służy maskowaniu kodów przedstawienia, utrwalając osiągnięty efekt jako „wraże-

⁴⁷ Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997, ss. 85-87.

⁴⁸ A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, dz. cyt., s. 117.

⁴⁹ Tamże, s. 118.

nie realności”; 3) wykorzystanie podmiotu jest możliwe w wyniku oddziaływania systemu przedstawiania⁵⁰.

Paradoks odbioru przedstawienia, czyli zrozumienia go, jest adekwatny do odbioru obrazu tylko wtedy, gdy nie traktujemy obrazu jako „naturalnego” odbicia rzeczywistości, lecz zawsze jako konstrukt. Filozofia jawi się jak film reżyserowany przez samo medium języka, pominąwszy kamerę (przedstawienie) i postać reżysera. Tymczasem przyjmując retorykę widzenia, okazuje się, że tym, co ma czynić z nas adresata (podmiot) filozofii, są przedstawienia, nie same pojęcia, jak chciał Hegel. Wcześniej, do czasów współczesnych, w których to podjęto refleksję nad logocentryzmem, filozofię widziano jako gęstą tkaninę, przez pryzmat pisma, jako mapę pojęć pokrywającą terytorium rzeczywistości, szczególnie jak w fikcji Borgesa. Ewolucja obrazowania, zwłaszcza wprowadzenie najpierw „prawdziwych” obrazów (fotografii), a potem ruchomych obrazów (filmu), uzmysłowiła filozofom (Derrida, Deleuze itd.) rolę tego, co wyrzucone na margines – ilustracji. Zaczęto na powrót traktować ją jako przedstawienie, czyli punkt wyjścia refleksji, a nie jej dodatek. Samo pismo potraktowane zostało jako przedstawienie, nie ciąg pojęć, w którym nie ma miejsca na przerwę, pustkę, brak znaczenia. Filozofia zawsze zajmuje się całością, w domyśle – rzeczywistością. Jeśli nie, nie jest filozofią, lecz nauką szczegółową. Jeśli nawet da się zredukować myśl filozofa do jakiegoś pojęcia, jest to pojęcie obejmujące całość (jak byt, Kantowskie idee czystego rozumu, Hegłowski Duch, czy kanon etyczny: dobro – prawda – piękno). Jeśli filozofia zajmuje się przedstawieniem, znaczy, że w przedstawieniu lokuje grunt myślenia. Czyli nie w metodzie, która wymaga osobnej nauki (trzeba ją najpierw opanować), lecz w czymś, co można ogarnąć jednym rzutem oka, lub nawet pojęciem, lecz to ogarnianie nie jest wystarczające, aby przekazać sens dalej, innym. Podmiot (widz, słuchacz, odbiorca), aby dokonać wglądu czy przeżył olśnienie, musi być wprowadzony w przedstawienie tak, żeby nie zauważył szeregu działań, manipulacji, które czynią jakiś świat (przedstawiony) dostępnym, a więc sensownym. I tu znowu filozofia spotyka się z kinem i z zabiegami *suture* rozumianymi jako ujęcie – kontruje (synteza – antyteza) czy też jako pismo procesu filmowego. Między podmiotem (widzem, odbiorcą) a przedmiotem (filmem, dziełem sztuki) w miejsce pośrednika (Peirce’owskiego Trzeciego) wchodzi spojrzenie (może ono należeć do widza, przedmiotu – np. bohatera filmowego lub do kamery). Zawsze potrzebujemy jakiegoś medium, które byłoby traktowane jako przezroczyste, neutralne wobec tego, co chcemy analizować, jako pas transmisyjny, tło.

⁵⁰ Tamże, s. 120.

[Nick] Browne słusznie podkreśla, iż system *suture* odnosi się do sposobu czytania filmu, a nie do jego produkcji, a jego podstawowym chwytem jest przypisanie ujęcia jakiemuś autorytetowi. Jego zdaniem, nie wyjaśnia to w sposób adekwatny ujęć w trzeciej osobie, ani nie przypisuje ich pierwszej osobie, nie objaśnia też logiki ujęć w sposób dostateczny. Przez system *suture* inwokuje się podmiot wypowiadany, postać spoza kadru, który funkcjonuje na tym samym poziomie, co podmiot fikcji. A zatem koncepcja ta nie oferuje stosownych kategorii, by zdać sprawę z produkcji postaci, której spojrzenie obejmuje przestrzeń. Wyjaśnienie sposobu produkcji i znaczącości przestrzeni narracyjnej nie może być ograniczone do strukturującej funkcji spojrzenia bohatera lub punktu widzenia. Potrzebny jest model produkcyjnej mediatyzacji między narratorem, postacią i widzem⁵¹.

Podmiot myśli inaczej, niż widzi. Podmiot myśli poklatkowo, mimo że oko nie rejestruje cięć i braków. Język tworzący całości (najczęściej opowieści) nie rejestruje tła, zarówno elementów znaczących (ozdobników, *signifiants*), jak i warstwy pojęć (*signifies* aspirujących do bycia prawidłowym odniesieniem znaków). Mózg Thomasa – bohatera *Powiększenia* zaczyna działać na innym poziomie, jak aparat fotograficzny. Liczy się dla niego nie sens, ciągłość, lecz ciekawe ujęcie.

Znaczenie ujęcia zależy od ujęcia następnego. [...] Gdy wreszcie – na poziomie *signifie* – dowiadujemy się, czym jest inne pole, pierwszego pola nie ma już na ekranie. *Signifie* odnosi się do ujęcia zachowanego w pamięci widza, a nie tego, które aktualnie widzi. Innymi słowy – bohater ukazany w ujęciu drugim zastępuje Nieobecnego z ujęcia pierwszego⁵².

Przedstawienie obejmuje zarówno przedmiot, jak i podmiot, chociaż na końcu drogi „mówiący podmiot i jego dyskursywne przedstawienie – podmiot wypowiedzi, pozostają zawsze rozdzielone”⁵³. „Przedstawienia, w których rozpoznajemy siebie, zostały wytworzone gdzie indziej, u źródeł dyskursu”⁵⁴. Przedstawienie jest więc całością, która wyrzuca nas „na zewnątrz”, jest czymś niewygodnym dla podmiotu.

W przypadku fundamentu artystycznego kultury (oprócz którego Łotman wyróżnia jeszcze tylko naukowy i mitologiczny) mamy do czynienia z sytuacją, gdy jeden z języków sztuki może zostać wyniesiony do rangi metajęzyka. Zaczyna występować wówczas w roli podwójnej: jednej ze sztuk oraz jako uniwersalny

⁵¹ Tamże, s. 130.

⁵² Tamże, s. 118.

⁵³ Tamże, s. 131.

⁵⁴ Tamże.

model kultury. Tym dzisiaj staje się film. Wprawdzie większość odbiorców to konsumenci oczekujący od kina rozrywki lub starający się żyć „tak jak w filmach”, niektórzy jednak potrafią zdemistyfikować fabułę przedstawieniową i potraktować film jako model namysłu nad kulturą. Łotman analizuje procesy, które spowodowały zwiększenie roli filmu we współczesnej kulturze. Przede wszystkim zaważyło na tym powstawanie kultury światowej albo ogólnoeuropejskiej i nasilenie problematyki metakulturowej w II połowie XX wieku. Sztuka zyskała status „kulturowego sumienia”, a więc miała wyrażać kulturę na poziomie meta, najczęściej w sposób krytyczny.

Kino, zdaniem Łotmana, stanowi wzorzec dla metajęzykowych mechanizmów kultury współczesnej, ponieważ jego *modus operandi* jest odmienny od innych metajęzyków sztuki czy nauki, nie polega on na usuwaniu bądź neutralizowaniu antytetycznych przekazów, lecz na włączaniu ich do ogólnego mechanizmu, nie naruszając ich immanentnej różnorodności: „Język komunikowania się między systemami jawi się więc nie w postaci przecinania się, lecz zrzeszania ich poszczególnych kodów”⁵⁵. W ten sposób w języku filmowym dochodzi do zjednoczenia różnych porządków poznawczych, a jednocześnie zabezpiecza on przed mitem. Mit też chce stanowić niewidzialny metajęzyk, ale posiada „paradoksalną naturę semiotyczną”. W zestawieniu z rzeczywistym światem mity potrafią pełnić funkcję systemów znakowych, jednakże w konfrontacji z bardziej rozwiniętymi systemami znakowymi (języki ikoniczne, języki werbalne) jawią się jako pozbawione znakowych jakości przedmioty rzeczywiste. Dlatego językowi filmu udaje się zjednoczyć przeciwstawne bieguny semiotyczne. Najbardziej mityczne jest pragnienie wiecznego utrwalenia, co nie pozwala wybierać nowych, nieznanych kierunków rozwoju kultury.

Blow up i montaż

Wybór przyszłego kierunku rozwoju kultury urzeczywistnia się, zdaniem Łotmana, poprzez eksplozję (*blow up*). To moment wyboru, który charakteryzuje się wysokim stopniem informacyjności, jest zarazem odcięciem wielu możliwości (wariantów). Prawa związków przyczynowo-skutkowych znów nabierają swojej mocy, krzywa rozwoju przeskakuje na całkowicie nową, nieprzewidywalną i bardziej złożoną drogę. Dominującym elementem, który powoduje wybuch i określa przyszły ruch, może zostać dowolny element systemu lub nawet element innego systemu niż ten, w którym dokonuje się wybuch. Procesy wybuchowe i stopniowe występują jednocześnie w rozma-

⁵⁵ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, dz. cyt., s. 44.

itych sferach kultury. Oba typy spełniają ważne funkcje: jedne gwarantują nowatorstwo, drugie – ciągłość⁵⁶. Film *Powiększenie* pokazuje multikulturowość jako współistnienie różnych grup, ale tak jak homoseksualiści i zakonnice (co ciekawe, ciemnoskóre) występują tu parami, tak Afrykańczycy idą już w grupie czteroosobowej (skontrastowani z dwójką uczniów w szkolnych mundurkach). W grupie większej występują mimowie, stanowiący kłamrę filmu, i bezdomni, którzy w drugiej scenie wylewają się z noclegowni niemalże jak wychodzący z fabryki w filmie braci Lumière.

Pytanie o zmiany kulturowe (zachodzące w różnych tempach i skalach) równolegle dotyczy pytania o opisujące te zmiany pojęcia i przedstawienia, o ich adekwatność. Filozofii, razem z powrotem pojęcia przedstawienia, przydałoby się także ustanowienie pojęcia z innego systemu semiotycznego. To pojęcie montażu, zapożyczone częściowo z filmu. Montażu dokonuje nie sam podmiot, ale układ realizator – kamera, bowiem montaż nie dotyczy tylko cięć i nowych zestawów taśmy filmowej, lecz obejmuje różnego rodzaju filmowe operacje. Alicja Helman przywołuje refleksję Danuty Kępczyńskiej nad kamerą i artystą jako „układem (wejść i wyjść) obustronnie uwarunkowanym” i „względnie odosobnionym”. Proces filmowania wiąże nie tylko realizatora i kamerę w jeden układ, ale modyfikuje cały język filmowy: ostrość obrazu, kadr, filtr, plan, detal, zwolnienie czy przyspieszenie itp.⁵⁷ Nie możemy „naturalistycznie” traktować obrazu i dźwięku, jako jednorodnej całości, jako dokumentu.

Tadeusz Miczka w *Słowniku pojęć filmowych* pisze, że najważniejszy dla spopularyzowania montażu w filmie był okres 1945–1960⁵⁸. W tym czasie toczyły ze sobą spory zwolennicy kina kreacyjnego i realistycznego i kształtowało się myślenie o filmie w kategoriach wykraczających poza medium. Montaż przestał być w myśli filmoznawczej odrębnym przedmiotem badań po wydaniu książki Jeana Mitry’ego *Esthétique et psychologie du cinéma* (tom I w 1963 roku, a tom II w 1965).

Od tego czasu badacze zaczęli traktować montaż tylko jako zaczyn formy estetycznej posługującej się obrazami, „które (same w sobie i same dla siebie) – jak pisał Mitry – są środkami ekspresji, ale których następstwo (to znaczy logiczna i dialektyczna organizacja) jest językiem”. [...] Metz kontynuował więc w pewnym stopniu postbazynowską teorię montażu nakierowaną na eksponowanie naturalnej ekspresji kina⁵⁹.

⁵⁶ J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999, ss. 27–34.

⁵⁷ Por. D. Kępczyńska, *Przed badaniem dzieła filmowego*, za: A. Helman, *Odziele filmowym. Materiał – technika – struktura*, Kraków 1970, s. 74.

⁵⁸ T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9: *Ruch – czas – przestrzeń – montaż*, Katowice 1998, s. 176.

⁵⁹ Tamże, s. 177.

Przesunięcie zainteresowań w myśli teoretycznofilmowej z montażu na obraz uczyniło ją „mniej” teoretyczną, jednak nawet tak ważna dla współczesności kategoria narracji jest w filmie wtórna w stosunku do montażu, narracja jest możliwa poprzez montaż. Nie tworzą jej zdarzenia lecz stosunek narratora do zdarzeń i do podstawowych jednostek znaczących. „Wyodrębnienie podstawowej jednostki w filmie napotyka na zasadnicze trudności. Potocznie mówi się, że film zbudowany jest z ruchomych dźwięczących obrazów, które nazywamy kadrami”⁶⁰. Montaż tworzą zderzenia zdarzeń, już na poziomie kadrów. Decyzja o tym, co znajdzie się w kadrze, sprawia, że kadr staje się jednostką analogiczną do słowa, daje się łączyć z różnymi innymi obrazami, tworząc nową jakość – przedstawienie. Niemożliwe jest pokazanie niektórych obrazów w całości. W ten sposób na pierwszy plan wysuwają się relacje przestrzenne w kadrze, ale też relacje wielkości. Gdy w rzeczywistości dochodzi do kurczenia się pola widzenia, w filmie dochodzimy do figury *pars pro toto*, część zastępuje całość, zmieniając ładunek znaczeniowy. Przestrzeń filmowa jest radykalnie inna od przestrzeni naturalnej. Montaż rozumiany bardzo szeroko to, zdaniem Łotmana, najważniejszy instrument znaczeniowtwórczy kina, a ja bym dodała – przedstawienia w ogóle. Współodniesienie na poziomie elementów (dzieła filmowego) dokonuje się właśnie za pomocą montażu.

Kino zna co najmniej kilka sposobów montażu. Podstawowym środkiem przełamania ram ekranu jest zbliżenie. Jakkolwiek najważniejszym środkiem przełamywania przestrzeni naturalnej jest głębia ostrości. Podział kadru na poszczególne plany pozwala wyodrębnić takie zasadnicze elementy, jak pierwszy plan, plan ogólny, tło. Plan ogólny pozwala skonstruować w głębi kadru świat filmowy, tworząc wyszukany system izomorfizmu: trójwymiarowość. Kompozycję głębi ostrości niektórzy teoretycy sytuowali jako przeciwieństwo montażu. Jednak również tę wizualną technikę można potraktować jako montażową.

Czyli, najogólniej mówiąc, korzystając z refleksji filmoznawczej nad montażem, montaż możemy ująć jako różnorakie operowanie podmiotowym dystansem do przedstawionego fragmentu rzeczywistości.

Łotman postrzega język filmu podobnie jak Jan Mukařovský, dla którego formą panowania nad przedstawieniem jest technika montażu, rozumianego bardzo szeroko, np. jako operowanie planami. Oryginalną właściwością sztuki filmowej jest przestrzeń uzyskana dzięki zmianie ujęcia, w ten sposób widz jest „wrzucany w akcję”, umożliwia mu się odczuwanie widzianej przestrzeni „od środka”⁶¹. Rancière stawia tezę, że dzięki „montażowi” przedstawienie może być bazą dla poznania. Montaż odrywa przedstawienie (to, co widzialne) od wzoru

⁶⁰ A. Helman, *Odziele filmowym...*, dz. cyt., ss. 114-115.

⁶¹ T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych*, dz. cyt., s. 108.

(sposobu widzenia), z którym kojarzy go logika przedstawieniowa i ustala nową miarę widzenia, doświadczania tego, co widzialne, dzieli je, a potem scala na nowo, na nowych zasadach. Zwłaszcza dzieli to, co wydaje się niepodzielne, a obraz się takim wydaje⁶². Montaż rozumiany najogólniej stanowi złączenie oddzielnych części w całość. W technice wiąże się ze „składaniem elementów w zespoły konstrukcyjne, a tych w maszyny i urządzenia”. Zważywszy na definicję instytucji społecznej jako swoistego urządzenia, kategorię montażu można potraktować bardzo szeroko, jako układ, więc formę złożoną z części (niekoniecznie martwych rzeczy). Montaż nie istnieje na poziomie epistemologii, bo zakłóca to, czym epistemologia wydaje się najbardziej zainteresowana – ciągłość. I chociaż montaż spełnia rolę parataksy – dzieląc, łączy na nowo – ustanawia nową płaszczyznę odbioru obrazów.

Zbliżenie – powiększenie – ostrość to przywracanie właściwego miejsca rzeczom. Film Antonioniego budują przedmioty zakłócające ciągłość odbioru, takie jak: śmigło (scena 10), neon (scena 18), gitara (scena 21), piłeczka (scena 24). W scenie (10), gdy Thomas po zrobieniu zdjęć w parku wraca do antykwariatu, pragnie kupić wielkie śmigło, natychmiast chce je ze sobą zabrać, ale nie mieści się w samochodzie, więc je zostawia (ma być dowieszone później). Scenę (18), gdy Thomas jedzie nocą do parku poszukać ciała, otwiera neon z napisem Foa, napis przybiera kształt pistoletu. Gdy Thomas znajduje trupa, neon go oświetla, a potem gaśnie. W scenie (21) koncertu Thomas bierze udział w zacieklej walce o gryf gitary. Wygrywa tę walkę, a kiedy udaje mu się uciec ze zdobyczą, po chwili ją wyrzuca. I wreszcie w scenie (24) ostatniej Thomas bierze udział w inscenizacji mimów, rzucając do nich nieistniejącą piłkę tenisową. Zaczyna widzieć „ostro”, z właściwą głębią ostrości. Teraz to już nie rzeczy organizują sytuację, lecz człowiek.

Dziura (*analogia*)

Nigdy nie będzie wiadomo, jak powinno się to opowiadać, w pierwszej czy drugiej osobie liczby pojedynczej, w trzeciej liczby mnogiej czy też może stwarzając w miarę potrzeby jakieś nowe formy, które do niczego się nie przydadzą. [...] Skoro jednak ma to zostać opowiedziane, byłoby najlepiej, gdyby maszyna (piszę na maszynie) mogła napisać to sama, podczas gdy ja poszedłbym na piwo, i nie jest to przenośnią, bo dziura, o której będzie mowa, jest również maszyną, tyle że inną (contax 1.1.2), a jest przecież bardzo prawdopodobne, że maszyna wie o drugiej maszynie więcej niż ja, ty, ona (jasnowłosa) i obłoki⁶³.

⁶² Por. J. Ranciére, *Los obrazów*, w: tegoż, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007, ss. 75-78.

⁶³ Początek: J. Cortazar, *Babie lato*, w: *Opowiadania zebrane*, Kraków 1975, s. 610.

Nigdy nie będzie wiadomo, jak powinno się TO opowiadać, więc może lepiej, gdyby opowiedziała TO maszyna? – tak rozpoczyna się opowiadanie Cortazara, które stało się inspiracją dla Antonioniego do nakręcenia *Blow up*. I literatura, i film opowiadają tu historię pewnego narratora – fotografa, który próbuje odkryć tajemnicę tego, co widzi. I okazuje się, że dopóki pragnie być narratorem, wszyscy widzą więcej niż on, a przede wszystkim więcej widzi maszyna. Czym jest owo TO? Pierwsze skojarzenia to: treść, fabuła, historia, jakieś kluczowe wydarzenie. Jednak nadmiarowe TO jednocześnie przeszkadza opowieści, nie pozwala jej ująć w spójne przedstawienie.

W opowiadaniu Cortazara również najważniejszym, bo widzącym najwięcej w podglądanej sytuacji, okazuje się narrator nie-ludzki – maszyna aparatu fotograficznego albo maszyna do pisania w opowiadaniu, zapisująca nazwę poprzedniej maszyny (contax 1.1.2). Kamera pokazująca nam zdjęcia z aparatu widzi więcej niż on. W fabule opowiadania narrator fotograf czuje się tym, który widzi więcej, ponieważ podgląda z ukrycia pewną parę prowadzącą ze sobą miłosną grę. Gdy ją ukradkiem fotografuje, czuje, że na kliszy zarejestrował subtelne uczucie. Później, gdy wywołuje zdjęcia, fotografia objawia mu inny punkt widzenia. Uchwycony na zdjęciu człowiek w samochodzie, a raczej odbicie w jego oczach, wyznaczają zupełnie inną interpretację tej sceny. Lecz ten punkt widzenia odkryty zostaje zbyt późno – dopiero na fotografii. U Antonioniego dopiero na filmie, ale obejrzanym jak fotografii.

W filozofii aż do XX wieku pozostawało marzenie o Podmiocie jako niezapośredniczonym widzeniu – pokłosie Platonskiej przypowieści o jaskini, metafora oka oglądającego samo siebie – zwierciadła natury. Ta metafora mówi o analogii.

O analogii mówi też większość scen *Powiększenia*, począwszy od sceny pierwszej. Puste miasto, do którego wjeżdżają samochodem rozkrzyczani mimowie, skontrastowane jest w tym samym czasie z zalewem bezdomnych, którzy opuszczają noclegownię. Główny bohater żegna się z bezdomnymi i pozwala zaczepiać mimom, daje im drobne. Od początku Thomas jest „załany rzeczywistością”, a jednocześnie trwa w złudzeniu niezależności od niej. Obrzydliwie bogaty udaje bezdomnego, inwestuje drobne pieniądze w twórczą młodzież (mimowie). Chwilę później, uwolniony od banalnego zgiełku świata, mknie swoim rolls-royce’em w przyszłość. Ale to nie samochód daje mu złudzenie wolności, lecz „pusta” możliwość szybkiego przemieszczania się.

Marzenie o oku widzącym z zewnątrz cały świat skutecznie pożegnano dopiero w drugiej połowie XX wieku. W latach 60. w filozofii francuskiej zostaje przypuszczony „podwójny atak na świadomość fenomenologiczną i na logikę tożsamości” – jak pisze w swojej historii francuskiej filozofii Vincent

Descombes. We wcześniejszej fazie tej filozofii chodziło zasadniczo o „pole transcendentalne bez podmiotu”: jakiś początek, ku któremu odsyłają redukcje fenomenologiczne (takie jak redukcja Merleau-Ponty’ego). Nieobecność osobowego podmiotu równoważona jest przez obecność podmiotu bezosobowego. „W wielu świadectwach zwycięstwa nad podmiotem nietrudno doszukać się rzeczywistej promocji nowych subiektywności”⁶⁴. Mit Platońskiej jaskini mówi o konflikcie między subiektywnością cieni a obiektywnością światła. Najbardziej znany przykład wartości to starożytna triadyczna jedność wartości dobra, prawdy i piękna. Platon w metaforze jaskini pokazuje zarówno cel nauczania (dobro – słońce, prawda – ogień), jak i przeszkody, które czekają zarówno uczniów, którzy nie mają ochoty wspinać się pod górę, jak i nauczycieli, którzy nie potrafią ich do wspinaczki w stronę ognia, a potem słońca, zachęcić. W obliczu współczesnego kryzysu wartości, analogie do światła przestały kogokolwiek przekonywać, ale już do jego podstawowej własności – prędkości – pozostają aktualne.

Tragiczna wcale nie jest śmierć czy bezsilność człowieka wobec *fatum*, jak stwierdzi Heinz Politzer, nie to, że „wszystko, co człowiek przedsięwzię dla swego ocalenia, przemienia się w przeciwieństwo ratunku, lecz to, że w momencie upadku nabywa on wiedzę, na której wykorzystanie jest już za późno”⁶⁵.

Thomas wielką przyjemność czerpie z brania w posiadanie przedmiotów. Paulina Wojtasik zauważa, że dają mu one pełniejsze zaspokojenie niż ludzie. W scenie, gdy między Thomasem a kobietą z parku ma dojść do zbliżenia, intymność dwójki bohaterów przerywa dźwięk dzwonka do drzwi. Przywiezione zostało zakupione w antykwariacie śmigło (scena 14). „Gdy Thomas wraca na górę, między bohaterami nie dochodzi do zbliżenia, bo Thomas dostał już to, czego chciał”⁶⁶ – zwraca uwagę Wojtasik. Thomas ma problem z relacjami międzyludzkimi. Najwyraźniej według Wojtasik przedstawia to scena nakrycia przyjaciół (Billa i Patricii; scena 19) w trakcie aktu seksualnego. Zamiast odejść, Thomas stoi i patrzy, a na jego twarzy nie widać żadnych emocji. Przesuwa wzrok z kochanków na podłogę, która wygląda jak jeden z obrazów Billa. „Cały czas mamy do czynienia z inwazją na czyjąś prywatność i czerpanie z tego przyjemności”⁶⁷ – stwierdzi Wojtasik. Thomas jest jednak tym udręczony raczej niż zadowolony z siebie, jego zachowania wydają się nagle i spontaniczne, ale

⁶⁴ V. Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933–1978)*, Warszawa 1996, s. 95.

⁶⁵ H. Politzer, *Czy Edyp miał kompleks Edypa?*, w: *Psychoanaliza i literatura*, Gdańsk 2001, s. 243.

⁶⁶ P. Wojtasik *Psychologia Powiększenia* [1], <http://www.racionalista.pl/kk.php/s.4363> [4.03.2011].

⁶⁷ Tamże.

jednocześnie bardzo przemyślane, jak telefon do atelier zamówiony wcześniej z budki telefonicznej (scena 12), który właściwie nie zostaje odebrany (scena 13), bo Thomas przekazuje słuchawkę kobiecie z parku. Na każdym etapie komunikacji międzyludzkich domyślamy się jakichś problemów, czy to w postaci trójkąta dramatycznego, czy podwójnego wiązania, czy ogólnie dyssolucji kulturowej, którą najpełniej chyba obrazuje demonstracja z nic niemówiącymi hasłami (scena 12), choć jednak gdy jeden z demonstrantów na chwilę odwraca się, widać na jego plecach znane, budzące wiele skojarzeń hasło: *peace not war*.

A może, gdyby potraktować bohatera bardziej współcześnie i zestawić nie z Edypem, lecz z Antygoną powracającą do społeczności po śmierci ojca? Prawdziwą dziurą w podmiotowości Thomasa jest jego narcyzm (w psychologii kojarzony z brakiem ojca), lustrem – aparat fotograficzny. Thomas pozbawia się aparatu w kluczowej scenie konfrontacji z prawdą (trupem, scena 18). Nie robi też zdjęć w końcowej scenie, a przecież przedstawienie mimów na łonie natury to świetny „material” na zdjęcia.

Podmiot poszukujący sensu (*sympatia*)

O sympatii jako szczególnej proporcji i zależności między podmiotem a przedmiotem mówią zwłaszcza sceny (6, 9, 13, 15, 19 i 22) eksponujące jakąś dwuznaczność, dychotomię. Sympatia to społeczne powinowactwo, wyraz pochodzi od łac. *sympatha* i od gr. *sympatheia*, co znaczy „cierpieć wspólnie” lub „odczuwać z”. Sympatia jest wzajemna, a zarazem dotyczy raczej uczuć negatywnych, łagodzi negatywne uczucie cierpienia poprzez współcierpienie.

W domu przyjaciela malarza (scena 6) Thomas daje wyraz swojej pasji posiadania pięknych przedmiotów i rozwiązywania zagadek. Obraz przyjaciela jest dla samego autora nierozwiązaną zagadką. Thomas chce go kupić, a gdy przyjaciel odmawia sprzedaży, lojalnie go ostrzega, że przyjdzie w nocy i go ukraść. W parku (scena 9), fotografując parę – młodą kobietę i starszego mężczyznę, próbuje rozwiązać zagadkę łączącej ich relacji. Próbuje to także zrobić w inny sposób, rozmawiając w domu z kobietą z parku (scena 13). Gdy (scena 15) po sprawdzeniu numeru telefonu, który dostał od kobiety (numer okazuje się niewłaściwy), po wywołaniu filmu, który niby wręczył kobiecie (wymiana była więc wzajemnie fałszywa), na zdjęciach odkrywa pistolet i twarz, ulega największemu złudzeniu swojego współudziału w zapobieżeniu morderstwu. Dzwoni do Rona, informując, że zapobiegł zbrodni („To fantastyczne. Uratowałem komuś życie” – mówi). W scenie (19), gdy jest świadkiem intymnej relacji między Billem i Patricią, nie chce być z niej wyłączony, dlatego nawiązuje kontakt wzrokowy z kobietą. Scena imprezy u Rona (22) przedstawia eksplozję

wiary w komunikację, sympatię, współodczuwanie, ludzie są niedostępnymi dla siebie nawzajem monadami.

Wilem Flusser, ujmujący specyfikę obrazów technicznych, które nie mają prawie żadnego przełożenia na obrazy tradycyjne, twierdzi, że nie ustanawiają one żadnej sympatii, ponieważ są „całkowicie wytworzone przez aparat”⁶⁸. Aparat „widzi” całkowicie inaczej niż człowiek się nim posługujący. „Ontologicznie tradycyjne obrazy oznaczają zjawiska, a techniczne – pojęcia. Odszyfrować obrazy techniczne oznacza więc wyczytać z nich tę ich pozycję”⁶⁹. Pojęcia nie są efektem sympatii, raczej apatii. *Apatheia* (gr. beznamietność), jako stan spokoju wewnętrznego poprzez oddalenie od siebie emocji i uczuć, dla najważniejszych szkół filozoficznych (stoików, sceptyków, cyników) był stanem pożądanym. Umożliwiał poprawną pracę rozumu. Paradoks z apatią obrazów technicznych polega zdaniem Flussera na tym, że nie uruchamiają one żadnej pracy rozumu. „Jednak z pewnego osobliwego powodu trudno je rozszyfrować. Otóż według wszelkiego prawdopodobieństwa nie wymagają one wcale rozszyfrowywania”⁷⁰. Obrazy techniczne wywołują wrażenie obiektywności dostępnej, niejako znajdującej się na wierzchu, na powierzchni, dostępnej widzeniu. Flusser porównuje je do okien, ponieważ „ufa im tak samo jak własnym oczom”⁷¹. Stąd wynika „bezkrytyczność wobec obrazów technicznych”⁷², które wypierają teksty, obywają się bez tekstów. Chcą być ich metakodami⁷³, lecz kiedy na nie patrzymy, „widzimy nowo zakodowane pojęcia o świecie »na zewnątrz«”⁷⁴.

Kodowanie obrazów technicznych zachodzi wewnątrz aparatów, poprzez ich programy. Dlatego współczesne myślenie magiczne nie tyle oparte jest na mitach, ile na programach⁷⁵. Odpowiada to ujęciu mitu przez Rolanda Barthes’a jako przede wszystkim skrótu informacji, zestawu przeciwieństw itp. Sens anihiluje się tu w formie (Flusser powiedziałby zapewne – w obrazie technicznym).

Dodatkową przeszkodą w pozytywnie „sympatycznym” odbiorze rzeczywistości jest nowożytna blizna po wyrwaniu prawdy z trójjedni cnót. Jeżeli odpowiednio uporządkujemy wiedzę, oddzielimy ją od błędów woli (Kartezjusz), staniemy się „panami prawdy”, niemalże jak Bóg. Edukacja nastawiona jest od czasów Kartezjusza na prawdę, i to prawdę, którą można jasno i prosto wyrazić.

⁶⁸ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, dz. cyt., s. 49.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tamże, s. 50.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże, s. 51.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże, ss. 52-53.

Takie ujęcie z całą mocą, i poprzez montaż, krytykuje dopiero Peirce. Zauważa, że edukację zredukowano do introspekcji, rozważania we własnym wnętrzu narzuconych pojęć.

Nietrudno wykazać, że doktryna głosząca, że o doskonałości rozumienia decyduje stopień obycia z danym pojęciem oraz jego abstrakcyjna wyrażność, miała prawo obywatelstwa wyłącznie w dawno przeżytych systemach filozoficznych. Czas więc najwyższy pokusić się o znalezienie metody, która umożliwiałaby osiągnięcie doskonalszej jasności myśli, takiej, jaką obserwujemy i podziwiamy u współczesnych myślicieli.

Pierwszym krokiem Kartezjusza w dziele przebudowy filozofii było (teoretycznie) uzasadnienie sceptycyzmu i zarzucenie starej praktyki scholastyków, powołującej się na autorytety jako ostateczne źródło prawdy. Krokiem drugim było poszukiwanie bardziej naturalnego źródła pierwszych zasad, które to źródło umieścił w umyśle ludzkim, przechodząc w ten sposób od metody autorytetu do metody apriorycznej, jak już wykazałem w poprzednim artykule. Źródłem podstawowych prawd i kryterium tego, co zgodne z rozumem, miała być introspekcja⁷⁶.

Introspekcja odsuwa na dalszy plan dylematy etyczne, a więc w ogóle dziedzinę etyki, która też staje się kontemplacją abstrakcyjnej idei (dobra), a nie dziedziną sympatii. Bohater *Powiększenia* nawet tę umiejętność (introspekcja) dawno już utracił.

„Bezsilność moralnego rozumu jest czynnikiem skłaniającym Kanta do dokonania zwrotu ku estetyce”⁷⁷ – stwierdza Odo Marquard. Tam, gdzie się udaje przeforsować cel takiego rozumu, mówi się o sublimacji. Zakłada ona istnienie interesów, które wyrzekają się swego interesownego celu. Trzecia krytyka Kanta, *Krytyka władzy sąđenja*, jest szeroko zakrojonym poszukiwaniem takich „bezinteresownych zainteresowań”. Męczącym problemem jest problem estetycznej symbolizacji, która – przynajmniej z uwagi na właściwą jej tendencję – niczego w gruncie rzeczy już nie symbolizuje, bo zrzekła się swej polityczno-etycznej roli (historycznego kontekstu). „Symbol” od dawna jest w drodze ku swej przemianie w „sympptom”⁷⁸.

Przedmiot sztuki rozpoznaje się po tym, że w jego zmysłowej formie następuje utożsamienie myślenia i niemyślenia, aktywności woli, która chce realizować swoje pomysły oraz intencje, i radykalnej pasywności zmysłowego bycia-tu-oto [*l'être-là*]. Edyp jest w sposób całkiem naturalny bohaterem tego porządku myśle-

⁷⁶ Ch.S. Peirce, *Jak uczynić nasze myśli jasnymi?*, w: H. Buczyńska, *Peirce*, Warszawa 1965, s. 129.

⁷⁷ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, Warszawa 2007, s. 51.

⁷⁸ Tamże, ss. 72-84.

nia, który identyfikuje przedmioty sztuki z przedmiotami myślenia jako myślami immanentnie związanymi ze swoim innym i nawiedzanymi przez jego powroty⁷⁹.

Jak zauważa Jean-Pierre Vernant, w pierwotnych wersjach mitu nie ma najmniejszego śladu samoukarania głównego bohatera. Według legendy, Edyp umiera spokojnie jako król Teb. Dopiero Sofokles, posłuszny wymogom gatunku, nadaje mitowi wersję tragiczną⁸⁰.

Nowy typ doświadczenia estetycznego

Może nową bohaterką przedstawiającą doświadczenie estetyczne powinna zostać Antygona? Jakiego trupa trzeba dziś przede wszystkim pochować? Wydarzenie zakazane, przełamujące tabu, to „wydarzenie” stanowiące przewrót formalny. Opowiada o nim co najwyżej jakiś „mit referencjalny”, założycielski. Historia Edypa to spełnione proroctwo. Wypełnia się ono właśnie dlatego, że podwójnie próbuje mu się zaprzeczyć. Dzięki wizji ze snu, który jest swego rodzaju trzecim proroctwem (pierwsze dane jest rodzicom Edypa, drugie mówi Edypowi o zabiciu rodziców, trzecie dane zostaje we śnie jako odpowiedź na zagadkę), Edyp ratuje miasto. Rozwiązuje zagadkę Sfinksa⁸¹. Dobre zagadki nie mają autorów, są „dobrem wspólnym”, którego nie można rozwiązać, bo moc tkwi w węźle/zapętleniu, wciąż dającym do myślenia. Rozwiązać takie zagadki to unicestwić symboliczność. „Opóźnienie wiedzy” definiuje samą wiedzę jako coś, z czym „osobiście” nic nie można zrobić, coś, co „osobiście” na nic się nie przydaje. Pragnienie i wiedza spotykają się tylko w zagadce, która nigdy nie ma jednego „dobrego” (wiedzewego) rozwiązania.

Nowy typ współczesnego doświadczenia estetycznego wynika przede wszystkim ze zbiorowego autorstwa. Film to pierwsza sztuka w pełnym tego słowa znaczeniu masowa, traktowany jest bowiem zarówno jako rodzaj sztuki, ale też przemysł rozrywkowy, zwłaszcza kojarzony z jego kolebką – Hollywood, które produkuje filmy „mariażu pragnienia i fantazji”, oparte na fantazmatycznym scenariuszu spełniającym pragnienia. Fantazja jest, według Todda McGowana, zawsze społecznie usankcjonowana: wyraża się np. tym, że dobro zwycięża zło itd. Takie społeczne usankcjonowanie fantazji widzimy w większości produkowanych na świecie filmów. Prawdziwe życie proponowane przez te filmy to rzeczywistość neurotyczna⁸². Sądzę, że *Powiększenie* Antonioniego

⁷⁹ J. Rancière, *Los obrazów*, w: *Estetyka jako polityka*, dz. cyt., s. 125.

⁸⁰ J.P. Vernant, *Edyp bez kompleksów*, w: *Psychoanaliza i literatura*, Gdańsk 2001, s. 216.

⁸¹ Por. A. Doda-Wyszyńska, *Niezrozumienie podstawą dyskursu? Zagadka Sfinksa*, w: *Outrudnieniach w porozumiewaniu się. Perspektywa języka i komunikacji*, Poznań 2011.

⁸² T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, Warszawa 2008, s. 156.

najbardziej pasuje do wyróżnionego przez McGowana kina pragnienia. Tytuł sugeruje, iż chodzi tu o prawdę dostępną tylko dzięki operacji powiększenia lub eksplozji. Film obrazuje ideę Marshalla McLuhana, że treścią medium jest już inne medium.

Medium filozofii jest etyka jako wypowiadająca prawdę lub estetyka jej doświadczająca. Już pierwsze sceny filmu pokazują, że Thomas zachowuje się nieetycznie, umawia się z bezdomnymi, wiedząc, że już nigdy ich nie spotka. Podobnie traktuje kandydatki na modelki (scena 16–17).

Deleuze rozwija refleksję na temat proponowanej przez Antonioniego etyki⁸³. Do niej prowadzi opis jego fabuł, pozbawionych konkluzji bądź wyjaśnień, sprowadzonych do serii „konstatacji” i nieobleczonej w tłumaczenia „stwierdzeń”, dla których graficzną egzemplifikacją stawały się zwykle „okresy bezruchu z pustymi przestrzeniami”⁸⁴. Antonioni jest bliższy – według Deleuze’a – Nietzsche’mu niż np. Marksowi, bo jako jedyny spośród reżyserów podejmuje Nietzscheański projekt realnej krytyki moralności.

Antonioni nie krytykuje współczesnego świata, w którego możliwości głęboko „wierzy”: krytykuje współistnienie w świecie nowoczesnego umysłu i sfatygowanego, zużytego, neurotycznego ciała. Toteż jego twórczość w fundamentalnym sensie przechodzi przez dualizm odpowiadający dwóm aspektom obrazu-czasu: kino ciała, które w ciało wkłada całe brzemie przeszłości, całe znużenie świata i współczesną neurozę; ale także kino umysłu, które odkrywa kreatywność świata, jego barwy pobudzone przez nową czasoprzestrzeń, jego możliwości pomnożone przez sztuczne umysły⁸⁵.

Neurotyczne ciało nie unosi ciężaru dylematów etycznych i podąża za pragnieniem. Tak wygląda nowa czasoprzestrzeń fantazji. Ratunkiem na nadmiar pożądania we współczesności (przedstawień seksu, śmierci itp.) nie jest obojętność bohatera (do sceny 24 Thomas pozostaje obojętny na wszystko, co go otacza, jeśli nawet wykazuje podniecenie, jest ono chwilowe), lecz to, że mimo przytłoczenia bodźcami, nieadekwatnymi reakcjami Thomasa (zbyt nerwowymi) lub brakiem reakcji, mamy co analizować, na czym się oprzeć. Tym czymś są przedmioty, otoczenie, inni ludzie, zdjęcia głównego bohatera. Jesteśmy jak rodzice Thomasa, którzy w danym momencie nie mogą nic zrobić (syn się usamodzielniał), lecz obserwują, żeby jeszcze móc jakoś w odpowiednim momencie zareagować.

⁸³ R. Syska, *Czasotrwanie. Moda na Gilles’a Deleuze’a*, <http://magazyn.o.pl/2014/rafal-syska-czasotrwanie-moda-na-gillesa-deleuzea-ekrany/3/#/> [30.07.2015].

⁸⁴ G. Deleuze, *Logika sensu*, Warszawa 2011, s. 234.

⁸⁵ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz – ruch 2. Obraz – czas*, Gdańsk 2008, s. 423.

Nowa czasoprzestrzeń wprowadza dysonans u samych swoich źródeł. Ciało jest jednostkowe, ograniczone przestrzenią pojedynczego organizmu, przestrzeń jest nieokreślana, może zawierać mnóstwo niewidzialnych ciał, które wpływają na nasze życie. Cieleśność dotyczy także maszyn, jakby powiedział Bruno Latour. Użyteczniejszym dziś rozróżnieniem jest rozróżnienie aktora i sieci, a nie podmiotu i przedmiotu czy czasu i przestrzeni. Głównym aktorem w fabule ogniskującej się wokół powiększenia jest maszyna – mechanizm aparatu. Ostatecznie to za jej pomocą zrobione jest powiększenie jako metazdjęcie, czyli jest to zdjęcie powiększonego zdjęcia (scena 17).

Flusser pisze, że fotograf (lub pstrykacz) zaopatrzony w aparat jest jak paleolityczny myśliwy⁸⁶, bezrefleksyjny. To aparat nim kieruje.

Pojedyncze uwarunkowania kulturowe schodzą tym samym na drugi plan: konsekwencją jest ujednolicona kultura masowa aparatów; na Zachodzie, w Japonii, w zacofanych krajach – wszędzie wszystko wchłaniają te same kategorie. Kant staje się nieunikniony⁸⁷.

Te same kategorie, ale różna czasoprzestrzeń, różne punkty widzenia i kąty ustawienia maszyny, chociaż sposób dystrybucji obrazów ujednolicony, jesteśmy nauczani, by „powstałe obrazy rozprowadzać w taki sposób, aby społeczeństwo odnosiło się na zasadzie sprzężenia zwrotnego do aparatu, które uzdalniałoby aparat do postępującego samodoskonalenia⁸⁸.

Antonioni bardzo dba w *Powiększeniu* o kolor. Fotografie Thomasa są czarno-białe, a film Antonioniego jest zbudowany z nasyconych zimnych barw. Nawet trawa w parku została przemalowana na zielono dla potrzeb filmu. Jakby reżyser chciał rzeczywistości przywrócić kolor. Jedyne, co może uratować fotografię przed samozwrotnością obrazów technicznych, to czerń i biel jako nie-kolory, granice światła, czerń – brak koloru i światła, biel – czyste światło, wszystkie kolory. Oprócz czarno-białej fotografii, czarno-biała jest też zdaniem Flussera współczesna logika i etyka. W tym sensie fantazja jest w mocy wkroczyć na teren logiki i etyki, nadać jej kolor. Sama rzeczywistość może powrócić w przedstawieniu, wdrzeć się w nie, ale najpierw trzeba pochować medium, jak Antygona, która grzebiąc swojego brata, grzebie samą siebie, ale otwiera nowy symboliczny porządek świata, trzymając się swojej arbitralnej decyzji do końca. Ten nowy porządek nie jest już czarno-biały.

⁸⁶ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, dz. cyt., s. 75.

⁸⁷ Tamże, s. 76.

⁸⁸ Tamże, s. 91.

Przedstawienie jako dystrybucja obrazu

Obrazy techniczne zdaniem Flussera dystrybuują nic. Zdaniem Žižka ostatnia scena *Powiększenia* to zgoda na grę z niczym (nieistniejąca piłeczka). Slavoy Žižek nazywa *Powiększenie* ostatnim wielkim filmem modernistycznym, w którym „gra funkcjonuje bez obiektu”⁸⁹. Postmodernizm, według Žižka, to taki moment w historii myśli, gdy pokazuje się obiekt bez otoczki, uwidaczniając, iż sam w sobie jest on obojętny i arbitralny. Modernizm natomiast to czas, gdy sens obywatela się bez Rzeczy. W postmodernizmie natomiast akcent pada na Rzeczą, ale gdy zostaje ona pokazana bezpośrednio, wychodzi na jaw, że nie jest ona niczym nadzwyczajnym, może być przedmiotem codziennego użytku lub czymś (cechą) w zwykłym człowieku, co zrzędzeniem losu (przypadku) wypełniło jakąś lukę w porządku symbolicznym⁹⁰.

Roland Barthes w *Przyjemności tekstu* wyraża historyczne marzenie o doskonałym obiekcie sztuki⁹¹, gdzie zniknie pęknięcie/oddzielenie/przepaść między podmiotem a przedmiotem. Oczywiście żadna dziedzina sztuki nigdy takiego idealnego obiektu (bez nadmiaru opisu/pisma) nie wytworzy. Dzieło raczej dzięki praktykom montażu przechodzi wyróżnione przez Rancière’a kolejne etapy: dyskurs – rekonfiguracja – kodyfikacja i dystrybucja⁹². Ich odpowiednikiem jest: rozumienie – zobrazowanie – komunikacja – (przedstawienie) – paradygmat. Między kodyfikacją (umożliwiającą komunikację) i dystrybucją (paradygmatu) znajduje się przedstawienie.

Dyskurs ustala określoną płaszczyznę odbioru, potem następuje dzielenie pierwsze – rekonfiguracja, i drugie – dystrybucja.

Wirtualność to zawieszenie między ilustracją opisującą charakterystyczność danego zjawiska a obrazem kodyfikującym całość. Pojęcie wirtualności jest nowe, lecz zjawisko opisywane za jego pomocą bardzo stare. Leży u początków obrazowania i ma odniesienie do cnoty – *virtus*, ale również do prędkości. Najpełniej oddaje to słowo w innych językach pojęcie mocy. Georges Didi-Huberman stwierdzi, że słowo „wirtualny” sygnalizuje sposób, w jaki porządek tego, co wizualne, oddala nas od „normalnych”, czyli zwyczajowo przyjmowanych „warunków możliwości poznania tego, co widzialne”. Wirtualność poddaje wizualność obrazu „kondensacji, przemieszczeniu i transfiguracji”⁹³. Wirtualność

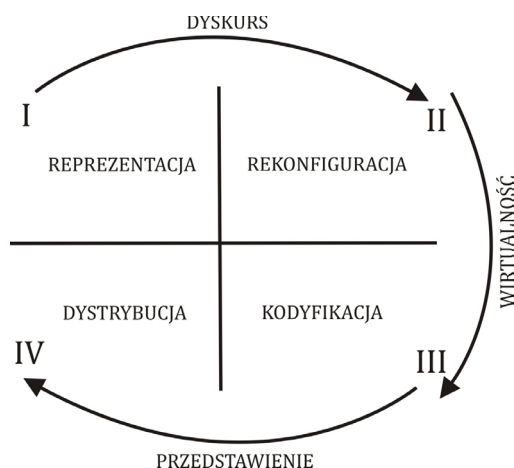
⁸⁹ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, Warszawa 2003, s. 214.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997, ss. 98-99.

⁹² J. Rancière, *Los obrazów*, w: tegoż, *Estetyka jako polityka*, dz. cyt.

⁹³ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Gdańsk 2011, s. 18.



Rys. 7. Schemat dyskursywności przedstawienia

Źródło: opracowanie własne na podstawie teorii dyskursu Michela Foucaulta i teorii taktyk Michela de Certeau.

obrazu to jego przemijająca, symptomatyczna zdolność ukazywania, ale posiada też pozytywny aspekt przemiany. Stąd, zdaniem Didi-Hubermana

historia obrazów nie może być historią artystów – a historia sztuki zbyt często tak się właśnie tworzy. Nie może też zadowalać się rozwiązaniami ikonograficznymi, ponieważ społeczne, religijne i estetyczne znaczenie i geniusz obrazu mogą oddalać się od tworzenia form i podsuwać spojrzeniu misterium form zniekształconych, które jest śladem wydarzeń, znaków losu, o których marzą ludzie. Historia sztuki zbyt często jest historią przedmiotów udanych i możliwych, podatnych na postęp, gloryfikujących wygląd; a należałoby pomyśleć także o przedmiotach niemożliwych, o kształtach nie do pomyślenia, które wskazują na przeznaczenie i krytykują wygląd⁹⁴.

Wirtualność poddaje opracowaniom wyglądy (rekonfiguracja), zapisuje je inaczej (kodyfikuje) i robi to w sposób nieograniczony (wirtualny), pozostawiając moc reprezentacji zdolną do generowania nowych dyskursów. Problem użytkowników języka leży w pragnieniu ominięcia poziomu dyskursywnego, bo uzależnia on poznanie od wcześniejszej edukacji, od tego, co mamy wydrukowane jako normy. Nie chcemy ich przekształcać, przemieszczać.

Przedstawienie to dystrybucja całościowej wizji swojego miejsca w świecie. Bohater *Powiększenia* na końcu filmu jest spełniony. Zaczyna współpracować z ludźmi na zasadzie, jakby to powiedział Peter Ludwig Berger, towarzyskości,

⁹⁴ Tamże, s. 126.

bezinteresownego zacieśniania więzi budującego status jednostki, jej poczucie wartości. I tak jak wybór zawodu podporządkowuje zdaniem Bergera jednostkę rozmaitym formom społecznej kontroli, nieformalne spotkania towarzyskie poczucie tej kontroli osłabiają⁹⁵. Autointerpretację (wybór tożsamości) podtrzymują kontakty towarzyskie⁹⁶. Teoria grup odniesienia wskazuje, zdaniem Bergera, że przynależność towarzyska mówi również o uwikłaniach poznawczych, które wybieramy i kształtujemy, więc również zmieniamy, w wybranym do tego gronie ludzi. „Wybierając towarzyszy zabaw, wybieramy bogów”⁹⁷. „Towarzyskość jest szczególnym przypadkiem »zabawy w społeczeństwo«”⁹⁸.

Thomas jest produktem swoich czasów, nie ma zapewne czasu na „towarzyskość”, czyli gry społeczne niepodporządkowane celom utylitarnym. Nawet w kontaktach z przyjaciółmi, malarzem Billem i Patricią, zachowuje się interesownie. Jego kontakty reprezentują nie dość przepracowany utylitaryzm (łac. *utilis* – użyteczny) etyczny nastawiony na efekty postępowania. Zwłaszcza że te efekty są oddane maszynie – najwspanialszemu wynalazkowi współczesności, który przedostał się do masowego obiegu w XX wieku, jak pismo za sprawą druku w wieku XV. Zasada użyteczności utylitarystów opisuje postępowanie jako właściwe, gdy prowadzi ono do osiągnięcia szczęścia, jego maksymalizacji i zminimalizowania nieszczęścia. Przy czym stan „szczęścia” jest różnie definiovany, dlatego trzeba człowiekowi wdrukować jakieś jego przedstawienie. Stąd procesy edukacyjne wyprzedzają procesy socjalizacyjne. Nie wybieramy sobie „towarzystwa” w przedszkolu, w szkole. Kształcenie umiejętności dokonuje się przed rozpoznaniem zdolności, potencjału. Uczymy się myśleć tak, aby współpracować z różnego rodzaju aparatami, maszynami (jakby powiedział Flusser, Latour czy Deleuze), musimy umieć poddawać nasze myślenie nieustającej rekonfiguracji, ponieważ to przyczynia się do maksymalizacji abstrakcyjnego „szczęścia”. Masowa konsumpcja wzmacnia rynek. Również wiedza dostaje się w obręb działania rynku. Dopóki jest na poziomie *aemulatio*, rynek kwitnie, świat się kręci. Jeżeli zostanie zakodowana (analogia, poziom obrazu), może przeciwdziałać dowolnemu rozrostowi. Thomas w ostatniej scenie dostaje się w obręb działania przedstawienia, pozytywnej sympatii, właściwej proporcji myślenia i działania, umożliwiającego społeczną grę, która stanowi cel sam w sobie. Thomas nie robi mimom zdjęć, choć „materiał” wydaje się świetny, niepowtarzalny. Są artyści na łonie natury i fotograf. Artyści udają, że go nie widzą jako człowieka spoza grupy, udają, że należą do nich, skoro to on ma podać niewidzialny obiekt. Być może jest to dla Thomasa pierwsze doświadcze-

⁹⁵ P.L. Berger, *Zaproszenie do socjologii*, Warszawa 1999, s. 76.

⁹⁶ Tamże, s. 98.

⁹⁷ Tamże, s. 114.

⁹⁸ Tamże, s. 132.

nie sztuki, niezapśredniczone przez obraz techniczny, doświadczenie, które nie tyle chce się zachować dla siebie, ile nie od razu wiadomo, co ono zrobi poznającym, jak pokieruje jego życiem. Pojawia się szansa na jego dystrybucję. Że tak możemy odebrać ostatnią scenę *Blow up*, świadczy ostateczne oddalenie kamery, aż Thomas staje się czarno-białym (to ważne) punktem na tle bardzo zielonej trawy. Punktowość Thomasa daje mu nieograniczoną możliwość ruchu. Jest też punktowość dźwięku, wciąż słyszymy uderzenia piłeczki tenisowej. Obraz filmowego *Powiększenia* może być w nieskończoność dystrybuowany, jako przedstawienie-powiększenie-punkt zostaje wpisany w refleksję nad każdym medium.

PODSUMOWANIE

Gdyby ktoś zaczął czytać tę książkę od podsumowania, niczego ciekawego się nie dowie. To kolejny dowód na to, że w przedstawieniu liczy się bardziej motywujące wprowadzenie niż początek, koniec i porządek, zwłaszcza czasowy. Musimy chcieć rozwiązać zagadkę przedstawienia jak Dupin w *Skradzionym liście* Edgara Allana Poe'go. Jeżeli chcemy zdobyć tylko wiedzę na jego temat (jak prefekt policji w tymże opowiadaniu), jesteśmy już w pułapce.

W nawiązaniu do (i w odróżnieniu od) książki Stefana Morawskiego, który pod koniec lat 90. opisał kryzys kultury, tytułując swoje rozważania *Niewdzięczne rysowanie mapy...*, ja mapę przedstawienia naszkicuję, z zaznaczeniem niektórych nazwisk. Książka Morawskiego była pierwszą w Polsce przekrojową monografią na temat postmodernizmu. Jej tytuł sugerował, że rysowanie jest wprawdzie niewdzięczne, ale możliwe do wykonania. Zamiast jednak graficznego sporządzenia mapy, autor ją opisał. Morawski rozumiał mapę jako wyznaczenie ważnych punktów orientacyjnych w historii myśli najnowszej, w postaci nazwisk, teorii, pojęć.

O doniosłości jednej czy drugiej mapy decyduje moc wygenerowanych przedstawień. Interpretacja pojęć i teorii pozwala nadać ciągłość opisywanym zjawiskom, a każda ciągłość (opis w języku) jest schematyczna i dyskusyjna. Ja raczej rozumiem mapę jako skupienie się na nieciągłościach i cięciach, jakich dokonywali różni filozofowie, aby ująć samo przedstawienie jako problem. Możliwość uniwersalizacji w wizualności jest sama w sobie problematyczna, jako powrót do bazowego doświadczenia filozofii – zdziwienia światem (przedmiotem) i lęku przed śmiercią (ograniczeniem podmiotu).

Mapa jest po to, aby się orientować w „obiektywnej rzeczywistości”. Przyjmując rozróżnienie Alfreda Korzybskiego na „mapę i terytorium”, mapa przedstawienia nie odnosi się do terytorium rzeczywistości, lecz do terytorium przedstawienia, stanowi więc metamapę zawierającą szablony lokalizacji pro-

blemów z przejściem między poziomami i fazami przedstawienia. Skupiam się na odtworzeniu jej z fragmentów. Punkty w postaci nazwisk, które znajdują się w obrębie przedstawienia, to lokalizacja miejsc wiązania faz i poziomów przedstawienia, ale też wskazywanie jego pułapek. Autorzy w środku pola przedstawienia bezpośrednio to pojęcie problematyzują, natomiast ci zewnątrzni pozwalają zlokalizować rolę przedstawienia w ogólnej perspektywie poznania.

Przedstawienie

Najogólniej rzecz ujmując, przedstawienie to modelowy, zmontowany, autopoietyczny system wiedzy poddany oglądowi, generujący różne paradygmaty teoretyczne, stanowiący aleturę: zespół procedur pozwalających wydobyć przedmiot uznawany za prawdę. Jego podstawą jest dychotomia podmiot-przedmiot. Co najważniejsze, przedstawienie nie jest reprezentacją. Co powyżej reprezentacja może być aspektem czy etapem przedstawienia, z reguły tym pierwszym.

Pojęcie przedstawienia skupia uwagę na wtórnej konstrukcji sensu, za pośredniczonej przez obrazy, ilustracje, ramy, powiększenia, zestawy pojęć, teorii itp., na umowności konstrukcji, jej arbitralności, sztuczności, sposobach montażu. Głównie montaż odkrywa przed odbiorcą. Dzięki temu odbiorca zaczyna rozumieć sens, czyli „po co” przedstawienie zostało skonstruowane.

Filozofia przedstawienia ma pozostać poza „przedstawieniowym dogmatyzmem”, w dużej mierze warunkowanym semantycznym utożsamieniem pojęć przedstawienia i reprezentacji na gruncie teorii obrazu jako zarówno reprezentującego, jak i prezentującego treści. Filozofia przedstawienia odróżnia postawowe aspekty przedstawienia: reprezentacja 1 (często też, zwłaszcza w fenomenologicznym ujęciu, uzmysłowienie), ilustracja (koncentrująca się na „charakterystyczności”), obraz (skupiający uwagę na „całości”), przedstawienie *sensu stricto* (reprezentacja 2 – „modelowanie” znaczenia). Obejmują one różne strategie dyskursu filozoficznego.

Inaczej mówiąc, przedstawienie zawiera opracowane i zestawione ze sobą fragmenty wiedzy, ułożone w pewną (strukturalną) całość, czyli stanowi model poddany oglądowi, generujący dalsze etapy rozumienia poddanej takiej obróbce informacji.

Przedstawienie panuje nad seriami obrazów, znaczących czy pojęć, które generuje w swoim obrębie. Tym, co podmiot ma do zrobienia w przedstawieniu, jest przede wszystkim zachowanie orientacji (mapa) w generowanych przez nie seriach. Przedstawienie bowiem eksponuje funkcję montażu wiedzy, która (jak

ta opisana na gruncie filmoznawczym) zawiera w sobie cały wachlarz operacji pomiędzy podmiotem a przedmiotem, takich jak: kadrowanie, powtórzenie, zestawienie, powiększenie, zbliżenie, kontra, przyspieszenie, skrót, cięcie, wklejenie, i utrwała relację, która stanowi „maszynę” sensu. Można przemontować przedstawienie, inaczej zestawić fragmenty i wyciągnąć inne wnioski z tego samego przedstawienia, co świadczy o jego autopoietycznej, a więc strukturalnej sile (w przedstawieniu jak w języku system i struktura nie stanowią opozycji). Przedstawienie to uniwersalizacja problemu w postaci modelowej, i choć być może nie jest ona wystarczająca do jego rozwiązania, to dzięki uzewnętrznieniu namysłu (na przykład w obrazie), pozwala znaleźć inną drogę jego rozwiązywania, czy ogólniej, kodowania (dystrybucja). Może ustanowić nowy paradygmat w naukach humanistycznych.

Można też ujmować przedstawienie jako konfliktogenny węzeł sądów o faktach i sądów wartościujących – to modelowe ujęcie tego konfliktu między prawdą a wynikającym z jej rozumienia i doświadczenia działaniem.

Każde przedstawienie dotyczy jakiegoś „mitu referencjalnego”. Na przykład przedstawieniem współczesnego kryzysu kultury w jego totalności może być tragedia Antygony, jako część (i konsekwencja) mitu Edypa.

Mit jest analogiczną odpowiedzią (również przedstawieniową) na przedstawienie. Ratunkiem przed mitem jest ujęcie go ponownie w formę przedstawienia, rozchwianie jego mechanizmów, stanowiących „blokady myślenia”.

Przedstawienie jest częściowo niezależne od języka, choć powstaje (jako coś, co można opisać) w jego wnętrzu. Odsyła język poza siebie, ale nie zastępuje go. Stanowi raczej „puste miejsce” czy „pustą przegródkę”, jak nazwie mechanizm semiologiczny Roland Barthes, odnosząc się do opowiadania Poego *Skradziony list*. Przedmiotowość przedstawienia nie wynika z prostego rozumienia zewnętrżności jako czegoś przeciwstawionego podmiotowi, lecz raczej z wtórnej konstrukcji przedmiotu poznania, rozpoznania struktury przedmiotu w przedstawieniu.

Przedstawienie jest jak czwarta warstwa Ingardenowskiej interpretacji dzieła (literackiego, ale można jej szukać w każdym dziele sztuki), stanowi warunek udanej „konkretyzacji”, pozwalający wrócić do lektury, czyli ustanawia model nieskończonej reinterpretacji (przedstawienie). Model reinterpretacji to przedstawienie. Mamy tu do czynienia z pewną skutecznością (ironiczną) przedstawienia. Sąd, że przedstawienie jest konwencją, jest całkowicie ironiczny. Ponieważ udane przedstawienie pozostanie skutkiem taktyki myślenia, można je wykorzystać do przemyślenia innego fragmentu rzeczywistości, odnieść je do innych wartości. Przedstawienie ustanawia hierarchię wartości.

Przedstawienie może przeciwstawić się marketingowi, który dzisiaj zagarnia cały dyskurs (również naukowy). Zrozumieć, jak działa marka, to zrozumieć jak działa przedstawienie.

Przedstawienie wreszcie umożliwia odbiorcom znalezienie się na tej samej pozycji odbioru rzeczywistości, co nie znaczy, że wszyscy staną się wyznawcami czy zakładnikami tej samej teorii lub zgodzą się na ten sam paradygmat wiedzy.

Reprezentacja – uzmysłowienie

Reprezentacja nie jest synonimem przedstawienia. Różnica między reprezentacją a przedstawieniem jest tylko (i aż) różnicą zakresu poznania. Funkcja reprezentacji dotyczy szczególnie odzwierciedlenia rzeczywistości, jest bardziej bezpośrednim, mimo przedrostka *re-*, istotowym opisem jakiegoś sensu, stanowi raczej analogię.

Problem z pojęciem reprezentacji wynika z podwójnego filozoficznego gestu (kartezjańsko-kantowskiego), ponownego utożsamienia pojęć: podmiotu (z reprezentacjami) i przedstawionego przedmiotu (u Kartezjusza kumuluje się to w formule: „Myślę, więc jestem”), mimo wszystko ostatecznie nadając wyższą rangę pojęciu reprezentacji (Kant).

Pojęciu reprezentacji bliżej jest do uzmysłowienia. Reprezentacja to uwidocznienie idei (reprezentacja 1), a przedstawienie (związane z twórczym wymiarem wyobraźni) to dysponowanie owym uwidocznieniem. Inaczej mówiąc, przedstawienie wiąże reprezentację z referencją, umożliwia dystrybucję reprezentacji.

Reprezentacja ma znaczenie bardziej pierwotne niż znak. Najpierw się reprezentuje sens, potem referuje, znak jest pośrodku tego procesu. Pojęcie reprezentacji łączy się lepiej z internalizmem poznawczym, a referencja pozwala przejść do ujęcia eksternalistycznego.

Reprezentacja to *convenientia* – ustala odpowiedniość położenia i rzeczy, to materiał przed montażową obróbką (reprezentacja 2) przedstawienia.

Reprezentacja jest dokonywana i opisywana z punktu widzenia pojedynczego podmiotu. Przedstawienie jest raczej referencją niż reprezentacją, w znaczeniu „pozytywnej projekcji” filozoficznej o totalnym zasięgu.

Utopia jakiegoś miejsca o idealnym ustroju bliższa jest reprezentacji 1 niż przedstawieniu (reprezentacja 2), ponieważ wyznacza *convenientia* – doskonale uporządkowaną rzeczywistość. Utopia jest przeciwieństwem przedstawienia (Max Weber).

Czasami jedna obserwacja wystarczy, aby zbudować przedstawienie, model rzeczywistości dającej dostęp do pewnej całości, ale jeżeli nie zostanie sprobematyzowana, pozostaje reprezentacją 1 – uzmysłowieniem.

Ilustracja – obraz

Ilustracja tworzy oddzielną przestrzeń (miejsce) dla przedstawienia, koncentruje odbiorcę na szczegółach, mówi o „charakterystyczności” jakiegoś fragmentu rzeczywistości.

Ilustracja sprowadza myślenie do natury, aby uwewnętrznić różnicę ontyczno-ontologiczną. Nie ma swojego metapoziomu, jeżeli skupiamy się na niej.

Illusio w rozumieniu Pierre’a Bourdieu to możliwość zredukowania społecznej gry do jakiegoś widzialnego pola (do ilustracji) przy braku poczucia tej redukcji. Takie poznanie stanowi szczególny zapis, coś w rodzaju ilustracji. Natomiast jeśli w procesie poznania budowane jest przedstawienie, obejmuje to cały cykl uzewnętrzniania. Nawet jeśli ulegnie ono dezaktualizacji (historyczność jakiegoś dzieła sztuki czy metafory-figury), pozostanie po nim ślad w postaci schematu myślenia (odpowiednik Peirce’owskiego Trzeciego, ilustracja byłaby Drugim-indeksem).

Dziś pojęcie obrazu wydaje się wchłaniać pojęcie przedstawienia i lokalizuje problemy związane z szerokim zastosowaniem tych pojęć w estetyce, która nie radzi sobie ze współczesną formą ikonoklazmu – lękiem przed nadmiarem obrazów. Obraz eliminuje relację ja – ty, relację świadczenia, ponieważ ważna jest rama obrazu (odcięcie aspektu czasowego).

Ilustracja to *aemulatio*, a obraz – analogia. *Aemulatio* jest odwróconym jak w zwierciadle odbiciem, rywalizacją, która jednak nie umożliwia odwrócenia interpretacji. Ilustracja osiąga swój cel poprzez trwale zestawienie danych. Analogia (z gr. odpowiedniość, podobieństwo) to orzekanie o cechach omawianego przedmiotu na zasadzie jego podobieństwa do innego przedmiotu. Według Foucaulta *analogia* to miejsce krzyżowania się *convenientia* i *aemulatio*, umożliwia odwracalność. Obraz daje podobny dostęp do całości jak przedstawienie. Różni je od niego koncentracja na wewnętrznych (ujętych w całość) przedstawionych relacjach.

Analogia może działać przez ironię. W obrazie dokonuje się utrwalenie jakiegoś zestawienia, dystansując (tak jak działa ironia języka) nas od niego, pokazując jego względność (jak w Sokratejskim zdaniu: „wiem, że nic nie wiem”). Na poziomie obrazu i obrazowania można sobie pozwolić na ironię, bo jako utrwalaona i autorska, może zostać bezpiecznie „rozbrojona” (ktoś

nie uwzględnił jakichś danych, czyjejś koncepcji, a i tak udało mu się stworzyć całość).

W obrazie spojrzenie jest ponad widzeniem. Obraz to ogląd z pozycji boskiego oka. Ironia obrazu jednocześnie udaje takie widzenie, ale też mu zapobiega.

Dwa wyróżnione przez Rolanda Barthes'a mechanizmy języka (asercja i powtórzenie) mają swoje przedstawieniowe odpowiedniki, są nimi obraz i mit. Obraz może też działać tak jak mit w ujęciu Barthes'a, unieruchamiając sens w jakiejś pojedynczej relacji, zestawieniu.

Mit jest antypredstawieniowy, ale paradoksalnie, bardzo obrazowy, tworzy raczej nieruchome obrazy – ilustracje, nastawiające nas na stereotypową charakterystyczność.

Faza obrazu zwana obrazem metamorficznym, włączając obraz we własną interpretację, tworzy przedstawienie, wyprowadzające to, co przedstawione, poza kontekst, tworząc ponadczasowy kontekst (autoteliczny dyskurs). Ta przedstawieniowa faza uczy patrzeć, a nie omawiać to, co widziane, co powszechnie dostępne widzeniu. Mówiąc prościej, punkt widzenia filozofii, częściowo na skutek analizy nie samych obrazów, lecz ich odbioru, zmienił się. A może należałoby powiedzieć, że przestał być unieruchomionym punktem (jak Kartezjańskie „Myślę, więc jestem”)?

Montaż / *blow up* / decentracja

Te trzy pojęcia: montaż – *blow up* – decentracja mogłyby łączyć mechanizm eksplozji w kulturze Jurija Łotmana. Wybór projektu przyszłości kultury urzeczywistnia się według Łotmana na zasadzie przypadku, na skutek eksplozji w jakimś systemie kultury. Moment wyboru danego elementu jako znaczącego może zadecydować o nieprzewidywalności rozwoju kultury. Procesy wybuchowe (nastawione na nowatorstwo) i stopniowe (zapewniające ciągłość) występują jednocześnie w rozmaitych sferach kultury¹.

Przedstawienie montuje od wewnątrz (estetyka) pole filozofii, pozostaje w ścisłym związku z dyskursem i normą. Przedstawienie dotyczy sfery obrazu i wyobrażania sobie czy widzenia, dyskurs – sfery wypowiedzania, a norma – sfery prawa, stawiającej również na przykład pytanie o rolę znaku w komunikacji. Kategorie te wysuwają się na pierwszy plan pojedynczo lub parami, ponieważ trudno jest jednocześnie przemyśleć trzy sfery oddziaływania komunikatu: wypowiedzania, widzenia i oznaczania. Któraś ze sfer zawsze pozostaje w tle

¹ J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999.

refleksji o procesach poznania. Tylko niektórzy filozofowie próbowali myśleć o tych sferach jednocześnie, na przykład: Platon, Kant, Hegel, Heidegger. Wpadali też z tego powodu w przedstawieniowe pułapki.

Montaż to praca łączenia różnych przedmiotów w całość, to zasada budowania przedstawienia. Odkrycie zasad montażu przedstawienia to jego interpretacja.

Negatywne aspekty montażu (wiedzy, rzeczy, obrazów) obserwujemy zwłaszcza we współczesnym społeczeństwie sieciowym. W marketingu na przykład mamy do czynienia z montażem działającym przez powtórzenia, a nie z montażem twórczym, jak w przedstawieniu. Marketing ma bowiem trwałą hierarchię wartości opartą na zysku, definiuje się go jako proces społecznego zarządzania towarem, w którym ludzie tworzą prawa jego wymiany, czyli wytwarzają określone wartości, aby otrzymać to, co jest im potrzebne. W węższym znaczeniu marketing to budowanie korzystnych (przynoszących zysk) relacji z kupującym (odbiorcą). Mechanizm marketingu ma wszystkie cechy „błędnego koła”, nie tworzy nowych jakości.

Mechanizm powiększenia (w dwuznacznym sensie angielskiego *blow up*) zakresu jakiegoś pojęcia jest dobrą metaforą przedstawienia. *Blow up* – w znaczeniu znalezienia właściwego dystansu do badanej rzeczywistości – może nam jednak przedstawienie rozsądzić (*blow up*). Przedstawienie w filmie Michelangela Antonioniego *Blow-up* stanowi model współczesnej zasady łączenia tego, co ludzkie, z nie-ludzkim (Latour). Tytułowe powiększenie to paradoks *aemulatio* jako zwierciadlanego odbicia, a jednocześnie współzawodnictwa. To odwrócone działanie ilustracji. Powiększone zdjęcie stanowi ilustracyjny zapis chwili, ale aby stać się przedstawieniem, wymaga wyłonienia serii.

Zestawy filozofów: linie montażowe pojęć

Wybrani filozofowie (ich zestawy) umożliwiają systematyczną refleksję nad przedstawieniem, koncentrując nas na danym jego aspekcie.

Zestaw pierwszy (Kant – Rancière) ukazuje, jak Kantowski schematyzm wyobraźni, oparty na formach czasu i przestrzeni, stanowi dla filozofii wzorcowy montaż przedstawienia, co ma zarówno pozytywne aspekty (koncentracja na doświadczeniu zmysłowym poprzez jego formy abstrakcyjne: czas, przestrzeń, a nie fizjologiczne), jak i negatywne (trudno jest opracować konkretny materiał wizualny poprzez zastosowanie tych dwóch form). Rancière ostrzega zwłaszcza przed „montażem do drugiej potęgi”, montażem przedstawienia rzeczywistości z naturą, tak działa „polityczność”.

Zestaw ten skupia naszą uwagę na współczesnej kondycji sztuki, której coraz trudniej zaproponować innym dziedzinom kultury przedstawienie.

Zestaw drugi (Peirce – Lyotard) mówi o dystrybucji (Peirce’owskie Trzecie, Lyotardowski „idiom”) sensu w przedstawieniu, ukazuje granicę ilustracji. Jest to problem przejścia od sensu (reprezentacji) do obrazu. Peirce’owskie Trzecie to montaż rzeczywistości z uniwersalnym sensem za pomocą „form orzekania”. Lyotardowski „idiom” to montaż nieprzystających dyskursów. Mamy tu zderzenie pozytywnego (Peirce) i negatywnego (Lyotard) ujęcia przedstawieniowej mediacji.

Zestaw trzeci (Jung – Certeau) ukazuje możliwości wykroczenia poza obraz (*aemulatio* – sen, nieświadomość) za pomocą różnych taktyk (na przykład opowiadanie snu podczas psychoanalizy). W zestawie tym rozgrywa się zwłaszcza relacja ilustracji do obrazu. Jungowski archetyp to zarazem całościowy obraz i bardzo precyzyjna ilustracja, to montaż pojedynczej, indywidualnej świadomości (tu i teraz) ze zbiorową (wieczną, kulturową) nieświadomością. Taktyka Certeau to montaż antysystemowych działań jednostki, która mimo swoich organicznych i sytuacyjnych ograniczeń przewycięża obiektywny system.

Zestaw czwarty (Heidegger – Derrida) mówi o relacji wnętrza i zewnątrz języka. Heidegger zewnątrz języka lokuje w technice i w procesie generowanym przez nią – w zestawianiu bytów, Derrida w piśmie i działaniu na śladach. *Aemulatio* rekonfiguracji przedstawienia to pismo umożliwiające przejście od uzmysłowienia (śladów) do ilustracji (techniki pisma). Heideggerowski „zestaw” to montaż techniki z rzeczywistością, a Derridowskie ujęcie pisma to montaż mowy z przedstawieniem.

Zestaw piąty (Lacan – Deleuze) pozwala ujmować przedstawienie w sieć znaczących, sieć dyskursywną (*convenientia* – dystrybucja), ukazującą relacje uzmysłowienia i przedstawienia. Lacanowski węzeł boromejski to montaż sfer języka (S-I-R), a Deleuze’owska metafora kina to montaż obrazu – ruchu – czasu. W tym zestawie rodzi się nowy paradygmat przedstawienia, przedstawienia-maszyny.

Pułapki przedstawienia

Powołując się na podstawowe założenia nowoczesności (według Marcina Lubasia): antyesencjalizm, nominalizm, idiografizm, historyzm, decenterację, przypisałam je do podstawowych aspektów przedstawienia, które jest narażone na pułapki, gdy nie jest założen tych świadome.

Reprezentacja stanowi przedstawieniową pułapkę, gdy łączy się zwłaszcza z ideą idiografizmu jako skoncentrowanego na opisie jednostkowych faktów

(reprezentacji właśnie). Przedstawienie zredukowane do reprezentacji traci wymiar modelu. Ujęcie obrazowe, zwłaszcza przez nastawienie na „całość”, naraża na pułapkę antyesencjalizmu, gdy obraz jest uważany za zapis indywidualnego doświadczenia, bez przełożenia na jakiś uniwersalny problem. W ilustracji dominuje pułapka nominalizmu, gdy ilustracja chce wyczerpywać „charakterystyczność” jakiegoś zagadnienia, pojęcia, zjawiska, być jego desygнатem. Umysłowanie narażone jest na pułapkę historyzmu, skupiającego badacza na zmienności rzeczywistości, a nie na jej uniwersalizmie. Tutaj wciąż największym ratunkiem są „czyste formy zmysłowości” wyróżnione przez Kanta. Przedstawienie *sensu stricto* narażone jest na rozchwanie generowanych przez siebie serii znaczeń czy pojęć, czyli na decentrację i powrót do wymiaru „tylko” obrazowego czy ilustracyjnego, jak najczęściej redukuje przedstawienia filozofia.

Oslabienie przedstawienia wiąże się ze zwrotem językowym z pierwszej połowy XX wieku, ponieważ Richard Rorty zredukował je do „obrazu” (solidarności). Współczesną formą redukcji przedstawienia jest więc polityczność (Rancière) jako transcendentalność przedstawienia: z jednej strony transparentność (jawność społecznych działań, ujawnienie danych, dostępność), z drugiej – brak możliwości ich przemontowania, wykorzystania. *Etos* to wzór kulturowy, na który przedstawienie ma nakierować. W związku z kryzysem przedstawienia zanika *etos*.

Przedstawienie jest tym samym co (np. Peirce’owski) „nawyk” (wiążanie – sympatia). W związku z zanikiem *etosu* nie wiemy, na czym polega sympatia i inne bliskoznaczne pojęcia, takie jak życzliwość, solidarność, sprawiedliwość.

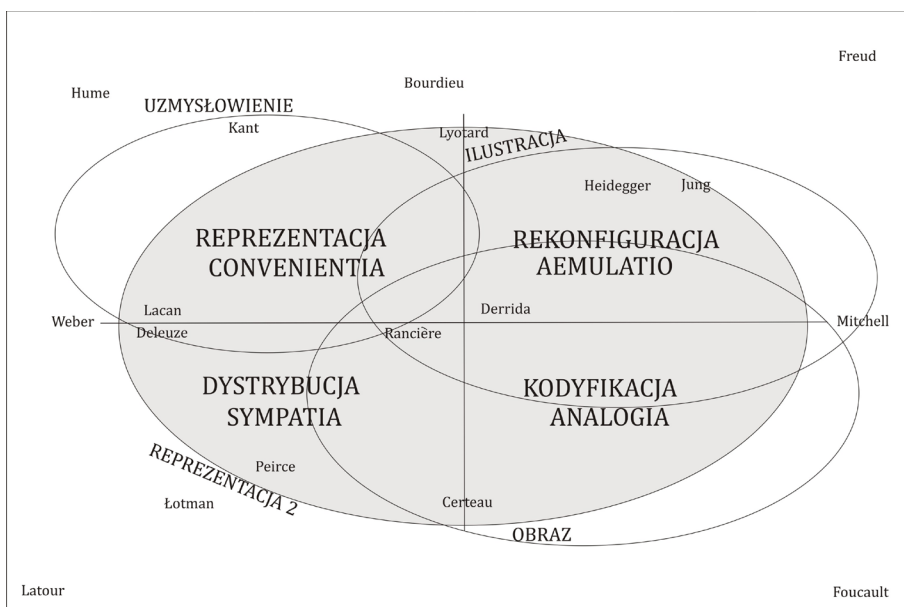
Filozofia nie podlega przedstawieniu w znaczeniu operowania na pojęciach, co pokazuje zwłaszcza Deleuze i Heidegger, jednak może się posłużyć przedstawieniem w odkrywaniu prawdy (jako *aletheia*) w pojęciach.

W epoce przesyconej obrazami mamy do czynienia ze specyficznym rozumianym kryzysem przedstawienia. Dotyczy on zwłaszcza pojęcia „obrazów technicznych” (Flusser).

Mapa

W kwestii montażu pojęć interesują mnie myśliciele pozostający „wewnątrz” przedstawienia, pokazujący od wewnątrz różne jego funkcje.

Certeau pokazuje taktyczną możliwość przejścia od ilustracji-obrazu do przedstawienia. Taktyka Certeau to montaż antysystemowych działań jednostki, która mimo swoich ograniczeń przewycięża obiektywny system (zob. zwłaszcza rozdział IV o ilustracji).



Rys. 8. Mapa przedstawienia

Zróżło: opracowanie własne.

Deleuze ujmuje przedstawienie w sieć znaczących, sieć dyskursywną (*convenientia* – dystrybucja), ukazującą zwłaszcza relacje uzmysłowienia i przedstawienia. Jego najważniejszym przedstawieniem jest kłęcz, jako sieć dystrybucji przedstawienia (zob. zwłaszcza rozdział V o uzmysłowieniu).

Derrida uczuła na ilustracyjny wymiar pisma, pozwalający badać relacje wnętrza i zewnątrz języka. *Aemulatio* rekonfiguracji przedstawienia to pismo, umożliwiające przejście od uzmysłowienia (śladów) do ilustracji (techniki pisma). Pismo to montaż mowy z przedstawieniem, jako taki naraża na różnego rodzaju znaczące przesunięcia, rozsunienia, opóźnienia. Mogą one spełniać rolę zarówno negatywną, jak i pozytywną (zob. rozdział IV o ilustracji oraz V o uzmysłowieniu).

Heidegger krytykuje przedstawienie w jego ilustracyjnej funkcji, spinającej obrazy w „światoobraz” czyniący z człowieka najważniejsze odniesienie. Zewnątrz języka lokuje w technice i w procesie generowanym przez nią – w zestawianiu bytów (w tym w najważniejszym zestawie człowieka-bytu w miejsce egzystencjalnego Dasein). *Aemulatio* tej rekonfiguracji to „zestaw” (niebezpieczny montaż techniki z rzeczywistością) (zob. zwłaszcza rozdział III o obrazie).

Jung dookreśla kategorię archetypu – „czystej formy” obrazu. Jungowski archetyp to zarazem całościowy obraz i bardzo precyzyjna ilustracja, to montaż

pojedynczej, indywidualnej świadomości (tu i teraz) ze zbiorową (wieczną, kulturową) nieświadomością. Ukazuje możliwości wykroczenia poza obraz (*aemulatio* – sen, nieświadomość) za pomocą przywrócenia mu w procesie psychoanalizy przedstawieniowej funkcji (zob. zwłaszcza rozdział IV o ilustracji).

Kant znajduje się poza polem przedstawienia, ale jako wynalazca „czystych form” zmysłowości (czas i przestrzeń) ustanawia schematyzm wyobraźni oparty na tych formach jako wzorcowy montaż przedstawienia.

Lacan koncentruje się na wtórności języka w stosunku do uzmysłowienia (z wczesnej fazy rozwojowej). Przedstawienie generowane przez ponowne reprezentacje języka (psychoanaliza) pozwalają zachować płodność (pragnienia) w przedstawieniu (zob. zwłaszcza rozdział V o uzmysłowieniu).

Lyotard tworzy pojęcie „idiomu” jako granicy ilustracji. Jest to problem przejścia od sensu (reprezentacji) do obrazu. Lyotardowski „idiom” to montaż nieprzystających dyskursów – negatywne ujęcie mediacji między językiem a rzeczywistością, mimo wszystko pozwalający się jakoś opisać (zob. zwłaszcza rozdział II o reprezentacji).

Peirce przedstawia uniwersalną triadę myślenia, w której rozgrywają się relacje między myślą a rzeczywistością. Myśl jest zawsze wyrażona znakiem. Peirce’owskie Trzecie to montaż rzeczywistości z uniwersalnym sensem. W nawyku (Trzecie) dokonuje się dystrybucja przedstawienia (zob. zwłaszcza rozdział II o reprezentacji).

Rancière pokazuje wtórną możliwość zagarnięcia przedstawienia przez polityczność („uzmysłowiony” wspólny obraz), która dziś stanowi największą pułapkę przedstawienia. Przedstawienie znajduje się w niebezpieczeństwie rozsądzenia przez obowiązującą kodyfikację rzeczywistości (polityczność). Polityczność to „montaż do drugiej potęgi”, montaż przedstawienia rzeczywistości z mityczną naturą rzeczy (zob. zwłaszcza rozdział III o obrazie).

BIBLIOGRAFIA

- Ankersmit Frank, *Zwrot lingwistyczny: teoria literatury a teoria historii*, przeł. Magdalena Zapędowska, w: *Frank Ankersmit. Narracja Reprezentacja Doświadczenie*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2004.
- Aldridge Alan, *Rynek*, przeł. Maciek Żakowski, Sic!, Warszawa 2006.
- Arendt Hannah, *Polityka jako obietnica*, przeł. Wojciech Madej i Mieczysław Godyń, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.
- Arystoteles, *Poetyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983.
- Bachelard Gaston, *Kształtowanie umysłu ludzkiego. Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*, przeł. Damian Leszczyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Bachelard Gaston, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975.
- Banasiak Bogdan, *Michel Foucault – mikrofizyka władzy*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.
- Barthes Roland, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, KR Warszawa 2000.
- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska, KR, Warszawa 1997.
- Barthes Roland, *System mody*, przeł. Maciej Falski, Wyd. UJ, Kraków 2005.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996.
- Barthes Roland, *Wykład*, przeł. Tadeusz Komendant (fragmenty wykładu inauguracyjnego w Collège de France 7 stycznia 1977 r.), „Teksty” 1979, nr 5.
- Bateson Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago: The University of Chicago Press 2000.
- Bateson Gregory, *Umysł i przyroda*, przeł. Anna Tanalska-Dulęba, PIW, Warszawa 1996.
- Baudrillard Jean, *Ameryka*, przeł. Renata Lis, Sic!, Warszawa 1998.
- Baudrillard Jean, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2009.
- Baudrillard Jean, *Ouwodzeniu*, przeł. Janusz Margański, Sic!, Warszawa 2005.

- Baudrillard Jean, *Słowa klucze*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2008.
- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic!, Warszawa 2013.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Berger Peter L., *Zaproszenie do socjologii*, przeł. Janusz Stawiński, PWN, Warszawa 1999.
- Bergson Henri, *Pamięć i życie*, przeł. Anita Szczepańska, Pax, Warszawa 1988.
- Berlin Isaiah, *Dwie koncepcje wolności i inne eseje*, wyb. Jerzy Jedlicki, przeł. Hanna Bartoszewicz, ResPublica, Warszawa 1991.
- Berne Eric, *W co grają ludzie? Psychologia stosunków międzyludzkich*, przeł. Paweł Izdebski, PWN, Warszawa 2002.
- Bińczyk Ewa, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „Er(r)go” 2005, nr 10.
- Bourdieu Pierre, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. Piotr Biłos, Scholar, Warszawa 2005.
- Bourdieu Pierre, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. Krzysztof Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Bourdieu Pierre, *Zmysł praktyczny*, przeł. Maciej Falski, Wyd. UJ, Kraków 2008.
- Broch Hermann, *Kilka uwag okiczu i inne eseje*, przeł. Danuta Borkowska, Jan Garewicz, Ryszard Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Buckner Clark, *Apropos of Nothing: Deconstruction, Psychoanalysis, and the Coen Brothers*, State University of New York Press, Albany 2014.
- Buczyńska Hanna, *Peirce*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Semiotyka Peirce’a*, Wyd. Polskiego Towarzystwa Semiotycznego, Warszawa 1994.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006.
- Bytniewski Paweł, *Filozofia nauk, czyli epistemologiczne pożytki z historii poznania naukowego*, „Filozofia i Nauka” 2014, nr 2.
- Bytniewski Paweł, *Trzy modele nieciągłego procesu historii nauk – Bachelard, Conguilhem, Foucault*, „Filozofia i Nauka” 2015, nr 3.
- Certeau Michel de, *Heterologies: Discourse on the Other*, transl. Brain Massumi, University of Minnesota Press, London – Minneapolis, 2000.
- Certeau Michel de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wyd. UJ, Kraków 2008.
- Cortazar Julio, *Opowiadania zebrane*, Wyd. Literackie, Kraków 1975.
- Deleuze Gilles, *Empiryzm i subiektywność. Esej o naturze ludzkiej według Hume’a*, przeł. Krzysztof Jarosz, KR, Warszawa 2000.
- Deleuze Gilles, *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz*, przeł. Bogdan Banasiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- Deleuze Gilles, *Foucault*, przeł. Michał Gusin, Wyd. Naukowe DSWE TWP, Wrocław 2004.

- Deleuze Gilles, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Deleuze Gilles, *Logika sensu*, przeł. Grzegorz Wilczyński, PWN Warszawa 2011.
- Deleuze Gilles, *Nietzsche i filozofia*, przeł. Bogdan Banasiak, Spacja, Pavo, Warszawa 1993.
- Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, KR, Warszawa 1997.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kłucze*, przeł. Bogdan Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3(36-38).
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc plateau*, przeł. Joanna Bednarska i autor zbiorowy, bęc zmiana, Warszawa 2015.
- Derrida Jacques, *Aporias*, transl. Thomas Dutoit, Stanford University Press, Stanford 1993.
- Derrida Jacques, *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, przeł. Wiktoria Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1986, R. LXXVII, z. 3.
- Derrida Jacques, *Marginesy filozofii*, przeł. Adam Dziadek, Janusz Margański i Paweł Pieniążek, KR Warszawa 2002.
- Derrida Jacques, *Oduchu. Heidegger i pytanie*, przeł. Barbara Brzezicka, PWN Warszawa 2005.
- Derrida Jacques, *Pismo filozofii*, wyb. B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992.
- Derrida Jacques, *Pozycje*, „Colloquia Communia” 1988, z. 1-3 (36-38).
- Derrida Jacques, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. Monika Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, R. LXXVII, z. 2.
- Derrida Jacques, *Χώρα / Chora*, przeł. Maria Gołębiewska, KR Warszawa 1999.
- Descombes Vincent, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933–1978)*, przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, Spacja, Warszawa 1996.
- Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.
- Didi-Huberman Georges, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Dilthey Wilhelm, *O istocie filozofii*, przeł. Elżbieta Paczkowska-Łagowska, PWN Warszawa 1987.
- Doda Agnieszka, *Ironia i ofiara*, UAM Poznań 2008.
- Doda Agnieszka, *Pośpiech i cynizm: wokół teorii dyskursów Jacques’a Lacana*, Humaniora, Poznań 2002.
- Doda-Wyszyńska Agnieszka, *Dwa systemy dobra? – fenomen sprawności*, w: *Fenomen dobra*, Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Doda-Wyszyńska Agnieszka, *„Jedyną funkcją myślenia jest wytwarzanie nawyków”?*, „Studia Kulturoznawcze” 2015, z. 1(7).

- Doda-Wyszyńska Agnieszka, *Niezrozumienie podstawą dyskursu? Zagadka Sfinksu*, w: *Otrudnieniach w porozumiewaniu się. Perspektywa języka i komunikacji*, red. Monika Obrębska, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2011.
- Dostojewski Fiodor, *Notatki z podziemia, Gracz* [Z dzieł Fiodora Dostojewskiego, t. 1], przeł. Gabriel Karski i Władysław Broniewski, Wydawnictwo Puls, London 1992.
- Eco Umberto, *Nieobecna struktura*, przeł. Adam Weinsberg, Paweł Bravo, KR, Warszawa 1996.
- Estetyka Romana Ingardena. Problemy i perspektywy w stulecie urodzin*, red. Leszek Sosnowski, UJ Kraków 1993.
- Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/zastosowania/konteksty*, red. Iwona Lorenc, Mateusz Salwa, Piotr Schollenberger, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2012.
- Feyerabend Paul K., *Przeciw metodzie*, przeł. Stefan Wiertlewski, Siedmioróg, Wrocław 2001.
- Flusser Vilém, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, Aletheia, Warszawa 2015.
- Foucault Michel, *Narodziny kliniki*, przeł. Paweł Pieniążek, KR Warszawa 1999.
- Foucault Michel, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970 roku*, przeł. Michał Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Foucault Michel, *Rządzenie żywymi*, przeł. Michał Herer, PWN Warszawa 2014.
- Foucault Michel, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. Tadeusz Komedant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Füssell Marian, *Mapowanie niewidzialnego? Odczytanie przestrzennych i wizualnych praktyk z Michelem de Certeau S.J.*, przeł. Anna Pieczyńska-Sulik, w: *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy*, red. Katarzyna Thiel-Jańczuk, WUJ, Kraków 2016 (w druku).
- Gadamer Hans-Georg, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa Warszawa 1993.
- Girard René, *Kozioł ofiarny*, przeł. Mirosława Goszczyńska, Wyd. Łódzkie, Łódź 1987.
- Girard René, *Początki kultury*, przeł. Michał Romanek, Znak, Kraków 2006.
- Girard René, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. Karolina Kot, KR, Warszawa 2001.
- Girard René, *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, przeł. Ewa Burska, Pax, Warszawa 2002.
- Gołaszewska Maria, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, PWN, Warszawa 1970.
- Gołębiewska Maria, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, słowo/obraz terytoria Gdańsk 2003.
- Gołębiewska Maria, *Między wątpliwością a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii poststrukturalizmu*, TAIWPN Universitas, Kraków 2003.
- Greimas Algirdas-Julien, *Oniedoskonłości*, przeł. Anna Grzegorzczak, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1993.
- Habermas Jürgen, *Teoria i praktyka. Wybór pism*, wyb. Zdzisław Krasnodębski, PIW Warszawa 1983.

- Habermas Jürgen, *Teoria działania komunikacyjnego. Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, t. 1, PWN, Warszawa 1999.
- Hanuszewicz Stanisław, *Krytyczna recepcja Kantowskich „Krytyk”: Peirce i Popper*, w: *Pytania i perspektywy transcendentalizmu: w dwusetną rocznicę śmierci Immanuela Kanta*, Wyd. UŚ, Katowice 2006.
- Hanuszkiewicz Wojciech, *Problem estetyki transcendentalnej w ujęciu Hermanna Cohena*, w: *Idea transcendentalizmu: od Kanta do Wittgensteina*, red. P. Parszutowicza i M. Soina, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2011.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia ducha*, przeł. Florian Nowicki, Aletheia, Warszawa 2002.
- Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb. Krzysztof Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Heidegger Martin, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, PWN, Warszawa 2004.
- Heidegger Martin, *Co wie się myśleniem?*, przeł. Janusz Mizera, PWN, Warszawa – Wrocław 2000.
- Heidegger Martin, *Drogi lasu*, przeł. Jerzy Giersimiuk, Robert Marszałek, Janusz Mizera, Janusz Sikorek, Krzysztof Wolicki, Aletheia, Warszawa 1997.
- Heidegger Martin, *Identyczność i różnica*, przeł. Janusz Mizera, Aletheia, Warszawa 2010.
- Heidegger Martin, *Kant a problem metafizyki*, przeł. Bogdan Baran, PWN Warszawa 1989.
- Heidegger Martin, *Technika i zwrot*, przeł. Janusz Mizera, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 2002.
- Helman Alicja, *Odziele filmowym. Materiał – technika – struktura*, Wyd. Literackie, Kraków 1970.
- Helman Alicja, *Słownik pojęć filmowych*, t. 2, Wyd. UŚ, Wrocław 1991.
- Henry Michel, *Wcielenie. Filozofia ciała*, przeł. Małgorzata Frankiewicz, Dariusz Adamski, Homini, Kraków 2012.
- Highmore Ben, *Michel de Certeau: Analysing Culture*, London 2006.
- Herer Michał, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Universitas, Kraków 2006.
- Hume David, *Traktat o naturze ludzkiej*, przeł. Czesław Znamierowski, Aletheia, Warszawa 2005.
- Idąc za Greimasem*, red. Anna Grzegorzcyk, Mirosław Loba, Humaniora, Poznań 1998.
- Ilnicki Rafał, *Humanista jako laboratorium*, maszynopis.
- Ingarden Roman, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wyb. Anita Szczepańska, PWN Warszawa 1981.
- Janion Maria, *Zteorii arcydzieł*, Wyd. Literackie, Kraków 1980.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Romantyzm i historia*, PIW Warszawa 1978.
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1981.

- Jung Carl Gustav, *Praktyka psychoterapii. Przyczynki do problematyki psychoterapii i do psychologii przeniesienia*, przeł. Robert Reszke, KR, Warszawa 2007.
- Jung Carl Gustav, *Psychologia przeniesienia*, przeł. Robert Reszke, WROTA, Warszawa 1997.
- Kant Immanuel, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. Roman Ingarden, PWN, Warszawa 1986.
- Kant Immanuel, *Krytyka praktycznego rozumu*, przeł. Benedykt Bornstein, Antyk, Kęty 2002.
- Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądszenia*, przeł. Jerzy Galecki, PWN, Warszawa 2004.
- Kant Immanuel, *O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego. O pierwszej podstawie różnicy kierunków w przestrzeni*, przeł. Artur Banaszkiewicz, Zielona Sowa, Kraków 2005.
- Kardaszewski Jacek, *Narodziny marketingu z ducha ekonomii, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004.
- Kasia Katarzyna, *Rzemiosło formowania. Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Universitas, Kraków 2008.
- Kierkegaard Søren, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł. Karol Toeplitz, PWN, Warszawa 1988.
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. Anna Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009.
- Kołakowski Leszek, *Obecność mitu*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1994.
- Koschany Rafał, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Monografie FNP, Wrocław 2006.
- Koschany Rafał, *Pure Pleasure and Film Thinking – Watching Instead of Interpreting*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 3 (34).
- Kostyszak Maria, *Istota techniki – głos Martina Heideggera*, Wyd. UW r, Wrocław 1998.
- Kostyszak Maria, *Spór z językiem. Krytyka ontoteologii w pismach Nietzschego, Heideggera i Derridy*, Arboretum, Wrocław 2010.
- Kundera Milan, *Sztuka powieści, esej*, wyd. II zmienione, przeł. Marek Bieńczyk, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Kuhn Thomas S., *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. Helena Ostromecka, Aletheia, Warszawa 2001.
- Kwiek Marek, *Rorty i Lyotard. W labiryntach postmoderny*, Wyd. Naukowe IF UAM, Poznań 1995.
- Lacan Jacques, *Kanta Sadem*, przeł. Tadeusz Komendant, „Twórczość” 1989, nr 8.
- Lacan Jacques, *Le séminaire livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Éditions du Seuil, Paris 2006.
- Lacan Jacques, *Mit indywidualny neurotyka albo Poezja i prawda w nerwicy*, przeł. Tomasz Gajda, Janusz Kotara, Jacek Waga, PWN, Warszawa 2015.
- Lacan Jacques, *Seminarium III, Psychozy*, przeł. Jacek Waga, PWN, Warszawa 2014.
- Latour Bruno, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

- Latour Bruno, *What is iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?*, w: *Iconoclasm, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, edited by Peter Weibel and Bruno Latour, ZKM and MIT Press, Cambridge MA 2002.
- Leder Andrzej, *Nauka Freuda w epoce „Sein und Zeit”*, Aletheia, Warszawa 2007.
- Leśniak Andrzej, *Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy*, IBL PAN, Warszawa 2013.
- Leśniak Andrzej, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
- Locke John, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, tom I i II, przeł. Bolesław J. Gawełki, PWN Warszawa 1955.
- Lorenc Iwona, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Scholar, Warszawa 2001.
- Lubaś Marcin, *Rozum i etnografia. Przyczynek do krytyki antropologii postmodernistycznej*, NOMOS, Kraków 2003.
- Luhmann Niklas, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, przeł. Jerzy Łoziński, Scholar, Warszawa 2003.
- Luhmann Niklas, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, przeł. Michał Kaczmarczyk, NOMOS, Kraków 2007.
- Lyotard Jean-François, *Discours figure*, transl. Antony Hudek and Mary Lydon, Minneapolis 2011.
- Lyotard Jean-François, *Fenomenologia*, przeł. Jacek Migasiński, KR, Warszawa 2000.
- Lyotard Jean-François, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Aletheia, Warszawa 1997.
- Lyotard Jean-François, *Poróżnienie*, przeł. Bogdan Banasiak, eidos, Kraków 2010.
- Łotman Jurij, *Kultura i eksplozja*, przeł. Bogusław Żyłko, PIW Warszawa 1999.
- Łotman Jurij, *Semiotyka filmu*, przeł. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Łotman Jurij, Uspienski Boris, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. Elżbieta Janus i Maria Renata Mayenowa, Warszawa 1975.
- Marquard Odo, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. Krystyna Krzymieniowa, Terminus 46, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.
- May Todd, *The Political Thought of Jacques Rancière. Creating Equality*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008.
- McGowan Todd, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. Kuba Mikurda, Seria Krytyki Politycznej 10, Warszawa 2008.
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty Maurice, *Pochwała filozofii*, przeł. Kazimierz Mrówka, Aureus, Kraków 2003.
- Mersch Dieter, *Teorie mediów*, przeł. Ewa Krauss, Sic!, Warszawa 2010.
- Miczka Tadeusz, *Kino włoskie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Miczka Tadeusz, *Ozmianie zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych*, Księgarnia św. Jacka, Kraków – Katowice 2002.

- Miczka Tadeusz, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9: *Ruch – czas – przestrzeń – montaż*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.
- Mills C. Wright, *Wyobrażenia socjologiczne*, przeł. Marta Bucholc, PWN, Warszawa 2008.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie imiowości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba, NCK, Warszawa 2013.
- Morawski Stefan, *Niewdzięczne rysowanie mapy... Opostmodernie(izmie) ikryzysie kultury*, UMK Toruń 1999.
- Motycka Alina, *Człowiek wewnętrzny a epistémé. Zbiór rozpraw i szkiców filozoficznych o nauce*, Eneteia, Warszawa 2010.
- Motycka Alina, *Ideal racjonalności. Szkice o filozoficznych rozdrożach nauki*, Ossolineum, Wrocław 1986.
- Motycka Alina, *Nauka a nieświadomość. Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia*, Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1998.
- Mucha Janusz, C.W. Mills, *Wiedza Powszechna*, Warszawa 1985.
- Owczarek Bogdan, *Towar i sens*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, z. 5.
- Pałubicka Anna, *Gramatyka kultury europejskiej*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2013.
- Pałubicka Anna, *Kultura ponowoczesna: dyssolucja kulturowa czy nowy typ kultury?*, maszynopis.
- Pałubicka Anna, *O dwóch pojęciach interpretacji: hermeneutycznym i epistemologicznym*, maszynopis.
- Pareyson Luigi, *Estetyka. Teoria formatywności*, przeł. Katarzyna Kasia, Universitas, Kraków 2009.
- Peirce Ch. S., *Jak uczynić nasze myśli jasnymi?*, przeł. Zbigniew Dyjas, w: Hanna Buczyńska, *Peirce*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
- Peirce Ch. S., *O nieskończonej wspólnocie badaczy*, przeł. Agnieszka Hensoldt, Wyd. UO, Opole 2009.
- Peirce Ch. S., *Zaniedbany argument i inne pisma z lat 1907–1913*, przeł. Stanisław Wszolek, WN PAT, Kraków 2005.
- Piaget Jean, *Strukturalizm*, przeł. Stanisław Cichowicz, PWN, Warszawa 1972.
- Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Alfa, Warszawa 1994.
- Poe Edgar Allan, *Opowiadania*, przeł. Beata i Rafał Śmietana, Biblioteka Gazety Wyborczej, Wrocław 2005.
- Poincaré Henryk, *Wartość nauki*, przeł. Ludwik Silberstein, G. Centnerszwer i Ska, Warszawa 1908.
- Popper Karl, *Logika odkrycia naukowego*, przeł. Urszula Niklas, PWN, Warszawa 1977.
- Pospiszyl Kazimierz, *Naryzmy niektóre cechy życia współczesnego*, „Studia Socjologiczne” 1985, nr 2(97).
- Rancière Jacques, *Aistesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris 2011.
- Rancière Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. Maciej Kropiwnicki, Janek Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.

- Rancière Jacques, *Estetyka jako polityka*, przeł. Paweł Mościcki, Julian Kutyla, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Rancière Jacques, *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris 2001.
- Rancière Jacques, *Le destin des images*, La fabrique éditions, Paris 2003.
- Rancière Jacques, *Malaise dans L'esthétique*, Galilée, Paris 2004.
- Rancière Jacques, *Ten Thesis on Politics*, „Theory & Event” 2001, Vol. 5, No. 3.
- Reisz Karel, Millar Gavin, *Technika montażu filmowego*, przeł. Rafał Mączyński, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2015.
- Ricoeur Paul, *Miłość i sprawiedliwość*, przeł. M. Drwięga, Universitas, Kraków 2010.
- Ricoeur Paul, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Pax, Warszawa 1986.
- Rorty Richard, *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. Michał Szczubiałka, Spacja – Aletheia, Warszawa 1994.
- Rorty Richard, *Prywatna ironia i nadzieja liberalów*, przeł. Ewa Nowotka, „Twórczość”, 1992, nr 12.
- Roudinesco Elizabeth, *Jacques Lacan. Jego życie i myśl*, tłum. Robert Reszke, Warszawa 2005.
- Sawicka Alicja, *Estetyka zaangażowania a ontologiczny status dzieła sztuki*, w: *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowski, Universitas, Kraków 2010.
- Siemek Marek J., *Hegel i filozofia*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998.
- Siemek Marek J., *Idea transcendentalizmu u Fichtego i Kanta. Studium dziejów filozoficznej problematyki wiedzy*, PWN, Warszawa 1977.
- Siemek Marek J., *Wykłady z filozofii nowoczesności*, PWN, Warszawa 2012.
- Simon Josef, *Filozofia znaku*, przeł. Jarosław Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.
- Skibiński Adam, *Gregory Bateson i kontekstowa teoria komunikacji. Różnica, która czyni różnicę, i wzorzec, który łączy*, w: E. Kulczycki, M. Wendland (red.). *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, Wyd. Naukowe IF UAM, Poznań 2012.
- Sochoń Jan, *La fin. Jacquesa Derridy rozważania o bezcelowości*, „Człowiek w Kulturze” 1995, nr 6–7.
- Sosnowski Leszek, *Rewolucja w nauce i sztuce. T.S. Kuhn – A.C. Danto*, „Estetyka i Krytyka” 2005/2006, nr 9(2)/10(1).
- Sperber Dan i Wilson Deirdre, *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” „Pamiętnik Literacki” 1986, R. LXXVII, z. 1.
- Szrednicki Jan, *Niepełne opisy – uwagi o czasie i przestrzeni. Wariacje na tematy kantowskie*, w: *Fragmenty filozoficzne ofiarowane Henrykowi Hiżowi w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin* (red. Jerzy Pelc), Biblioteka Myśli Semiotycznej, Znak, język, rzeczywistość, Warszawa 1992.
- Szahaj Andrzej, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2012.
- Szlezák Thomas Alexander, *Onowej interpretacji platońskich dialogów*, przeł. Piotr Domański, Antyk, Kęty 2005.

- Trochimska-Kubacka Beata, *Absolutyzm aksjologiczny. Rekonstrukcja oparta na aksjologii Rickerta, Schelera i Hartmanna*, Wyd. UWr, Wrocław 1999.
- Trzcińska Izabela, *Obraz, mapa i hybryda. Kulturowe aspekty przedstawiania świata*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2013, nr 8(5).
- Vattimo Gianni, *Spółeczeństwo przejryste*, przeł. Magdalena Kamińska, Wyd. Naukowe DSW TWP, Wrocław 2006.
- Weber Max, *Polityka jako zawód i powołanie*, przeł. Andrzej Kopacki, Paweł Dybel, Znak, Kraków 1998.
- Weber Max, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, przeł. Marian Holona, Wyd. Poznańskie, Poznań 2011.
- Welsch Wolfgang, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, przeł. Joanna Gilewicz, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. I, „Studia Kulturoznawcze”, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Humaniora, Poznań 1998.
- White Hayden, *Ciała i ich fabuły*, przeł. Marek Wilczyński, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.
- Witkowski Lech, *Autorytet i wartości u stóp*, „Er(r)go” 2013, nr 26 (1).
- Wittgenstein Ludwig, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, PWN, Warszawa 1998.
- Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. Bogusław Wolniewicz, PWN, Warszawa 2006.
- Wróbel Szymon, *Władza i rozum. Stadia rozwojowe krytycznej teorii społecznej*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2002.
- Zawadzki Andrzej, *Obraz i ślad*, Wyd. UJ, Kraków 2014
- Žižek Slavoy, *Owierze*, przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2008.
- Žižek Slavoy, *Patrzac z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. Janusz Margański, KR, Warszawa 2003.
- Žižek Slavoy, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. Joanna Bator i Paweł Dybel, Wrocław, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 2001.
- Żelazny Mirosław, *Źródłowy sens pojęcia – estetyka: rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, UMK, Toruń 1994.

STRONY WWW

- Barański Jarosław, *Intelektualizm estetyczny*, „Nowa Krytyka” 2000, nr 11, ss. 95-112 <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article87> [6.01.2015].
- Bińczyk Ewa, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*. „Er(r)go” 2005, nr 10, ss. 94-95, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/992/E.Bi%C5%84czyk,%20Antyesencjalizm%20i%20relacjonizm%20w%20programie%20badawczym%20B.%20Latoura.pdf?sequence=1> [30.01.2016].

- Callan Guy and Williams James, *A return to Jean-François Lyotard's discourse, figure*, PARRHESIA 2011, No. 12, ss. 41-51, <http://parrhesiajournal.org/parrhesia12/parrhesia12-callan-williams.pdf> [18.11.2015].
- Czekalski Stanisław, *Intertekstualność i malarstwo*, „Artium Quaestiones”, nr XVI, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2005, <http://hdl.handle.net/10593/11091> [15.12.2015].
- Hanuszewicz Stanisław, *Znaczenie fallibilizmu*, praca doktorska pod kierunkiem prof. dra hab. Adama Grobiera, Zielona Góra 2003, http://zbc.uz.zgora.pl/Content/3012/fallibilizm_calosc.pdf [20.07.2015].
- Herer Michał, *Od ontologii do etyki wydarzenia*, „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5, http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr5_2012_Logika_sensu/06.Herer.pdf [18.01.2016].
- Lacan Jacques, *La lettre volée*, <http://staferla.free.fr/Lacan/La%20lettre%20volee.pdf> [20.01.2016].
- Kasia Katarzyna, *Okulturę ślepej plamki. Wolfgang Welsch – Estetyka poza estetyką. Onową postać estetyki*, http://www.laznia.pl/uploaded/_user/czytelnia/teksty_archiwalne/_ksiazki/o_kulture_slepej_plamki.pdf [17.11.2015].
- Lubaś Marcin, *Odtwarzanie czy zmiana? Zarys nowej problematyki zjawisk i procesów kulturowych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2013, t. 9, nr 3, ss. 60-88, www.przegladsocjologiijakosciowej.org [16.04.2015].
- Maksimowska Agata, *Kryzys reprezentacji. O niemożliwym przedstawieniu rzeczywistości i urzeczywistnionych przedstawieniach*, http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/4631/Strony%20od%20antropolog_wobec_ost-7_Maksimowska.pdf [20.01.2016].
- Olszewska Marta, *Oprzeżeni: na progu doświadczenia*, „Anthropos?” 2010, nr 14-15, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos8/texty/olszewska.htm> [20.01.2016].
- Politique de la littérature*, wywiad Lionela Ruffela z Jacques'em Rancière'm, 20.09.2007, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/ranciere.html> [31.10.2010].
- Rudnicki Cezary, *Recenzja „Rządzenie żywymi”, „Machina”, 6 grudnia 2014*, <https://machinamysli.wordpress.com/2014/12/06/michel-foucault-rzadzenie-zywymy-recenzja/> [4.12.2015].
- Sitnicka Dominika, *Mapa i terytorium*, „Magazyn”, Portal kulturalny, <http://mgzn.pl/artikul/366/mapa-i-terytorium> [20.09.2015].
- Specht Roman, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/view/szhf.2013.025/836> [20.09.2015].
- Syska Rafał, *Czasotrwanie. Moda na Gilles'a Deleuze'a*, <http://magazyn.o.pl/2014/rafal-syska-czasotrwanie-moda-na-gillesa-deleuzea-ekrany/3/#/> [30.07.2015].
- Świątczak Bartłomiej, *Superwieniec a internalizm treści mentalnej*, <http://pts.edu.pl/teksty/koreferattekst.pdf> [20.09.2015].
- Werner Gabriele, *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo*, <https://wszystko-conajwazniejsze.pl/gabriele-werner-obrazcialo/> [17.11.2015].
- Wojtasik Paulina, *Psychologia „Powiększenia”*, www.racjonalista.pl/kk.php/s,4363 [15.03.2007].

SUMMARY

TRAPS OF PRESENTATION

PHILOSOPHY IN THE LIGHT OF PRACTICES OF EDITING OF NOTIONS

The book shows the topic of presentation as an approach developed by researchers towards an object which is possible to be expressed (presented) in the form of clear reference. Presentation is ideas and notions, edited into one image, constituting representation (*se présenter*) of sense. The function of editing should not be understood literally, in the way it is seen in film-making, however many actions happen on a similar basis.

Here I examine “a model of experience” contained in presentation. At the beginning, I differentiate between presentation and representation. Representation is always either subjective or objective, and presentation oscillates between the two; it is “the movement of representation”. Presentation in *Inwazja ikonoklastów* was treated as something imposed on us, even if this was done by a free form of art. At present, I concentrate on a possibility of “re-editing” of this presentation. The process of editing, which starts “the machine”: subject-object, is a fundamental function creating presentation, putting it together as a whole. Constituting individual and integrating operations on meaningful elements, it is not limited only to juxtaposition and gluing together of different fragments. Editing as described in film-making, from which I shall borrow its understanding, includes in itself a whole range of operations between the subject and the object (even if it assumed that this dichotomy is obsolete, it could be used on a purely operational basis), such as: framing, repetition, juxtaposition, blow-up, close-up, backlight, fast-forwarding, shortening, cutting, pasting etc. I will use several ways of understanding of the function of presentation developed not only by particular thinkers, but in the process of cross-references. The basic „editing lines” of the notion itself were set by five pairs of thinkers: Kant – Rancière, Peirce – Lyotard, Jung – Certeau, Heidegger – Derrida, Lacan – Deleuze. The condition of art is mostly addressed by the first pair. Along the line Kant – Rancière, I once again reflect on the forms of sensuality, time and space. The Kantian schematism of imagination, based on these forms, is shown as a model of editing of presentation. Rancière, however, warns against “editing to the power of two” through “politicisation” of thinking. It is

particularly visible in the media through their use of images which justify particular opinions, rouse emotions but do not move imagination. The problem depicted between the first pair of thinkers most concerns the notion of representation itself. Along the line Peirce – Lyotard there arises a problem of moving from sense (representation) to image. Peirce's "Thirdness" is editing of reality and universal sense, and Lyotard's "idiom" is editing of incongruent discourses. Here we can observe the clash of positive (Peirce) and negative (Lyotard) understanding of the mediation of presentation. Along the line Jung – Certeau there appears a problem of the relation between illustration and image. Illustration is an outline; what is of importance is not the holistic depiction, but exposition of the most important points and features. The Jungian archetype is both a holistic image and a very precise illustration; it is editing of a single, individual conscious mind (here and now) and the collective (eternal, cultural) unconscious. The tactics of Certeau are editing of anti-system actions of an individual, who despite their organic and situational frames, overcomes the objective system. Along the line Heidegger – Derrida there is depicted a transition from sensualisation (traces) to illustrations (techniques of writing and recording). Heidegger's "set" can be understood as technical editing of the reality (presentation in this meaning in accordance with the ancient meaning of the notion *techné*, and not the modern one which he criticises) and the Derridian depiction of writing as editing of speech and presentation, thanks to which the language does not become motionless notation, but enables us to reproduce senses with the use of various "traces." The last pair, Lacan – Deleuze, says about the relations between sensualisation and presentation. At this point we enter "sensuality" according to the rules of language, not physiology. Lacan's Borromean knot is editing of the symbolic, the imaginary and the real (pertaining to somatic and sensual experiences) and Deleuze's "metaphor of the cinema" is editing of language and experience: image – motion – time.

Apart from the five main sets, i.e. ten names in total, depicting presentation as the process of cognition which we can quite precisely observe, there appear also other important authors, both contemporary (e.g. Barthes, Bourdieu, Foucault, Latour, Luhmann, Lotman, Mitchell, Pareyson, etc.), and those belonging to earlier philosophy (Dilthey, Hegel, Hume, Kant, Mills, Weber), and a number of Polish researchers contributing many valuable observations and solutions to this field of study. I would even suggest that serious reflection on presentation making it a key to understand contemporary philosophy, becomes a domain of the Polish philosophy and anthropology. The two notions: iconoclasm and editing, mark a transition from my previous to the present book. From iconoclasm, as a fear of images due to their merging with reality, we can free ourselves through accepting the function of editing and through noticing how and where it could be employed today; where editing changes into positiveness of presentation and where it uses dangerous "cuts," "shortening" and "sets" of notions and confuses their meanings.