

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. Pomędzy 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. *kategoron* – 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 anty-esencjalizmu, 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 Rancièrè’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, sklejanie 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 dychotomia 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 przewycięża 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, pojawią 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 myśleniu 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 tejsz ksiązce 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 dworskie* Velázquezego 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 myślnikiem 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-zywymi-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. Pielękuje je, jak przeszły zatarg z ministrem (złodziejem), który daje mu siłę rozwiązać zagadkę ukrycia listu. Lacan odwołuje się do filozofii Sorena 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 wyobrazeniowa 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 cał 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 rozsadzić (*blow up*) badany przedmiot, lecz zysk będzie niepomiarowo wyższy z poznania go w ten sposób niż w inny.

Załóżmy bowiem, że poszukiwany (w fikcji Poeego) 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. Poeego. 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 żywiol 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. Oniemożliwym 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 zmagiała się zawsze, a czym innym kryzys przedstawicielstwa, związany z kulturową traumą Holocaustu, przewyciężoną według Maksimowskiej pozytywnym przedstawieniem „nowej” tożsamości politycznej współczesnego podmiotu. Kryzys reprezentacji wynika z podwójnego paradoksalnego filozoficznego gestu (kartezjańsko-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 postulatam noologicznym Deleuze’a, trudno nie spostrzec, iż sam myśliciel swoje zadanie formułował zgoła 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 zdetronizowaniu figur, które wtlaczały 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.

Rozstępn w tożsamości filozoficznej

Filozofia pogłębia rozstępn między „bierną” i „aktywną” stroną pojęcia. Przedstawienie zasypuje ten rozstępn 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 metaforach, 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, *Osemiotycznym 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 odróżniająca 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 zewnętrzną przedmiot⁴². 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 Velázquez, 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 dopatrzeć 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 Velázquez, 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, przesuwa 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 przedstawiń (zwłaszcza możliwość zbudowania mostu między filozofią a sztuką) limituje rozumiana po Ranciere’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 wyobrazić 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. Platowska 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 niezróżnicowaną epistemologię.

⁵¹ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris 2004, s. 53 (przeł. 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 samowystarczalnego, 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, przedefiniowaniu 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 metafizyka, 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 wątpienia (czyli odrzucania wszelkich niepewnych sądów), a dwa wieki później myślenie Hegla, z kolei na nowo ustanawiającego podmiot w Absolucie, 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 zdroworoządkowe.

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 transcendentálna obywatelką 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)], zaproponuję możliwości zabezpieczenia przed tymi mitami.

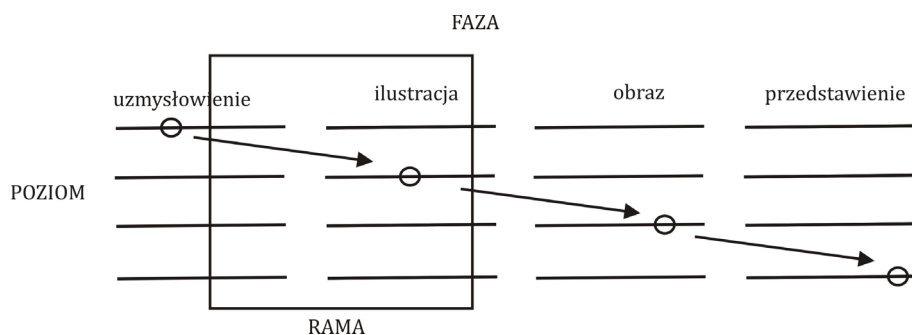
Teza. Autopoietyczność przedstawienia

Moją tezą – stanowiącą syntezę odczytań różnych interpretacji pojęcia przedstawienia – jest, że owa przedmiotowość przedstawienia nie wynika z prostego rozumienia zewnętrznosci 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-reprezentacji (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 zestawić 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: uzmysłowienie, 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 uzmysłowienia 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-szkoła, 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 problematykacji 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 dziedzinna	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: wypowiedzania, 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 zrozumiał 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 transcendentálna. (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 niebywale 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 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 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), umysłowanie (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 raj, w którym nie trzeba podejmować żadnych wyborów) i inne. Mit jest analogiczną odpowiedzią (również przedstawieniową) 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 rozdzielają. 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 wspólnocie 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 wtórną uobecnianą 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”. Zygmunt Freud 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 pomieszczenia 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 słuszność, 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 (przejdzie 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” czworokątnej 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.

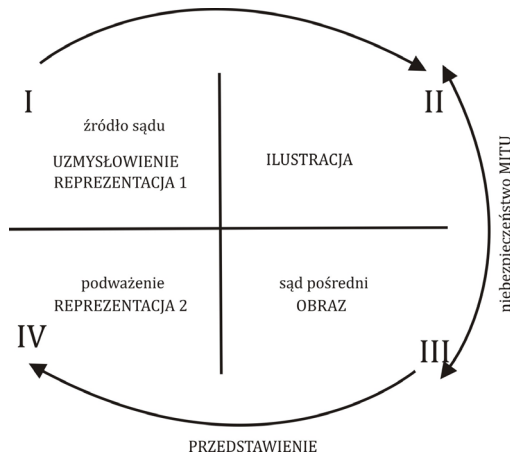
¹⁰⁴ J. Derrida, *O duchu. Heidegger i pytanie*, Warszawa 2005, s. 11.

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 ujmuje 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* Velázquez. 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, *Ikonoofilia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy*, Warszawa 2013, s. 20.

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