

Daria Kołacka

Ikony i idole

Sztuka i Filozofia 20, 189-194

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Daria Kołacka
(Poznań)

IKONY I IDOLE

Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1999, 248 s.

Humanści wszelkiej maści wiele zawdzięczają Michałowi Pawłowi Markowskiemu. Z podziwu godnym zapałem, mimo młodego wieku (rocznik '62), tłumaczył już dla nas m.in. Barthes'a, Kristevę, Blanchota, Deleuze'a, Lyotarda, Rorty'ego, Foucaulta i Derridę¹. Wydał też książkę na temat filozofii interpretacji (u) Nietzschego (1997)² oraz pierwszą w Polsce monografię dotyczącą związków między filozofią a literaturą u Derridy (1997). W roku 1999 opublikował kolejną pozycję – *Pragnienie obecności*, a już zapowiada jej następną część, zatytułowaną *Iluzja obecności*. Poza tym współredaguje trzeci tom *Sztuki interpretacji* oraz serię *Horyzonty nowoczesności*. Jest również redaktorem numeru *Literatury na Świecie* poświęconego Proustowi³ (1998).

Zawodowo związany z polonistyką (pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UJ), wykracza w swych pracach poza literaturę, kierując się ku obszarom filozofii sztuki. Zarówno tłumaczone przezeń teksty, jak i własne publikacje oscylują przede wszystkim wokół zagadnienia reprezentacji w sztuce i literaturze oraz interpretacji tych ostatnich. Dowodem na to jest ostatnia publikacja Markowskiego.

Zakres problematyki podejmowanej w *Pragnieniu obecności* wyznacza podtytuł książki: *Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Całość

¹ Jestem przekonana, że wysiłku podjętego przez Markowskiego nie sposób przecenić, niezależnie od krytycznych uwag kierowanych pod adresem jego dokonań przez Andrzeja Siemka w jednym z numerów *Literatury na Świecie* (Por. A. Siemek, „Barthes polskim znakiem wyrażony”, *Literatura na Świecie* 2000, nr 7–8).

² Na temat tej pracy – por. P. Kępski, „Interpretacja Nietzschego”, *Sztuka i Filozofia* 1999, nr 16, s. 222–227.

³ Proust jest też bohaterem szkicu M.P. Markowskiego, „O pisaniu. Fragmenty”, *Teksty Drugie* 1998, nr 4.

swych rozważań Markowski opiera na rozróżnieniu między ikonami i idolami jako dwiema odmiennymi formami reprezentacji. Ikona definiowana jest przez autora jako forma *re-reprezentacji*, będąca ponownym uobecnieniem rzeczy, podczas gdy idol jest zaledwie *przedstawieniem* (Vor-stellung), wyobrażeniem, usta(no)wieniem przedmiotu wobec podmiotu za pomocą reprezentacji umysłu. Reprezentacja jest więc już zawsze funkcjonalnie rozpołowiona, zauważa Markowski: jest zarazem zastępowaniem i wskazywaniem, ponownym uobecnianiem i unieobecnianiem tego, co przedstawione.

Zaznaczone w tytule „od – do” gwarantuje spójność narracji, dzięki której książka – nie tracąc na naukowości – przyjmuje iście powieściowy rodzaj wydarzeń, tak że czytelnik z końcem każdego rozdziału z ciekawością pyta: „I co dalej?”. Wydarzenia te biegają w ślad Platońskiej opozycji *eikon – eidolon*. Zapoczątkowana przez Platona krytyka wszelkiej *mimesis* jako nieadekwatnej wobec idei podjęta zostaje przez średniowiecze: spór na temat Wcielenia (Jezus Chrystus utożsamiany z widzialnym obrazem niewidzialnego Boga) podnosi problem obrazu jako reprezentacji, stanowiącej uobecnienie czegoś nieobecnego, gdzie niemożliwe jest oddzielenie obrazu od jego prototypu. Eucharystia jako realne wcielenie Chrystusa, które jednak nie jest widzialne, odpowiadałaby sposobowi bycia ikony, podczas gdy idol zakłada pokrycie z granicami widzialnej formy. Spór ikonoklastyczny wytyczył oto, w czytaniu Markowskiego, dzieje kultury europejskiej, w której obraz traktowany był odtąd bądź jako **ikona**, czyli **prawdziwy obraz**, uobecniający Nieobecne, bądź jako **idol**, a więc **przedmiot estetyczny**, będący zaledwie śladem Nieobecnego. Wszelka reprezentacja ma charakter jedynie przechodni (alegoryczny): piękno tego świata jest tylko znakiem piękna czegoś innego, wyższego. Sama przyczyna, Bóg, jest bowiem nieprzedstawialna.

W XIII wieku (u Tomasza i Bonawentury) następuje zwrot w pojmowaniu alegorii. Odtąd świat widzialny jest czymś więcej niż zaledwie cieniem świata boskiego, a obecność Boga zostaje uznana w każdym stworzeniu, które staje się teraz znakiem (znaczącym) Boga (jako znaczonego). To, co widzialne nie przesłania więc widzialnego, lecz jest nim samym. Następuje utożsamienie rzeczy ze znakiem. Ta synteza idei i materii stanowi kontynuację myśli Arystotelesowskiej, sytuującej się między Platonem a Kartezjuszem. Kontemplacja Boga dokonuje się teraz przez zmysły. W ten sposób średniowiecze wprowadza zmysły w nowożytny sposób pojmowania obrazu, gdzie – od XIV do XVII wieku – malarstwo definiowane było jako sztuka łudzenia oka, oparta na unieobecnianiu

rzeczy i uobecnianiu ich przedstawienia, czyli pozoru. O ile więc „w nauce platońskiej [ontologiczny] dystans [między bytem a pozorem] sprawiał, że naśladowanie było nagannym produkowaniem cieni cienia, o tyle w nowożytnej teorii sztuki, odwołującej się do antycznych doświadczeń, stał się on nie tylko elementarnym warunkiem możliwości malarskiego przedstawienia, lecz także – a może przede wszystkim – źródłem przyjemności” (s. 116).

Jako pośrednik między rozumem a rzeczami pojawia się rysunek, będący próbą nadania widzialnej postaci idei. Rozwijana w XVI i XVII wieku teoria rysunku jest – utrzymuje autor – wyrazem lęku przed niezapośredniczonym obcowaniem z rzeczami tego świata. Odpowiedź na pytanie, jak ustalić relację między aktem umysłowym a doświadczeniem zmysłowym, zawiera się w teorii i praktyce perspektywy. Panofsky, odwołując się do Cassirera, pisze w tekście *Perspektywa jako forma symboliczna*, iż wielkie odkrycie teorii sztuki wieku XV polegało na odwróceniu relacji między przedstawianą rzeczywistością a samym przedstawieniem. Drobiazgowemu naśladowaniu natury przeciwstawiono wielki projekt teoretyczny, którego celem było uporządkowanie i opanowanie widzialnej przestrzeni. Perspektywa pojawiła się zatem – komentuje Markowski – jako konstrukt teoretyczny, a nie wynikała z naturalnego sposobu widzenia. Widzenie nie jest odwzorowaniem, lecz odpodobnieniem (skrajną jego formą stała się tak popularna w XVII wieku *anamorfoza*).

Wraz z perspektywą w stałym punkcie umieszczonym przed oknem obrazu pojawia się „podmiot, władca pozorów, które zawłaszcza i dzięki temu zawłaszczeniu uzyskuje tożsamość podmiotu osądzającego prawdę”.

Perspektywa interpretowana jest więc przez autora jako sposób zawłaszczania świata przez Kartezjański podmiot, a nie jako sposób odtworzenia przezeń świata, gdyż „dopiero tu, w podmiocie, zbiegają się ze sobą dwa rozumienia perspektywy: perspektywy jako narzędzia przedstawienia (obraz jako okno) i perspektywy jako teorii rzutowania planimetrycznego. W obydwu bowiem wypadkach reprezentacja przekracza świat pozorów, zmierzając ku prawdzie przedstawienia, której gwarantem jest albo podmiot teoretyczny (w tradycji kartezjańsko-kantowskiej „ja myślę” towarzyszy nieodłącznie każdemu aktowi przedstawienia), albo podmiot czynności twórczych, czyli ten, kto przed leżącą kobietą ustawił ekran przedstawienia. W obu sytuacjach mamy też do czynienia z tym samym gestem uprzedmiotawiającej ekspansji (...). Sprawny technik, rozstawiający między sobą samym a swoim modelem zapośredniczające parawany, pyta w gruncie rzeczy o to samo; jak wiernie odwzorować

lutnię, jak adekwatnie przedstawić siedzącego na fotelu i wreszcie: jak posiąść kobietę w przedstawieniu. Rzecz nie polega już na naśladowaniu. Stawką przedstawienia jest posiadanie” (s. 145 i 146). W innym miejscu na potwierdzenie swych tez Markowski przywołuje Rorty’ego: „Kartezjańskie przejście od umysłu-jako-rozumu do umysłu-jako-sceny wewnętrznej – utrzymuje amerykański filozof – było nie tyle tryumfem dumnej jednostki wyzwolonej z kajdan scholastyki, co zwycięstwem pragnienia pewności nad pragnieniem mądrości” (s. 184–185).

Oko widza zastępuje więc oko Boga, a w konsekwencji „nabiera [ono] cech niezmiennych, nieprzygodnych, pozbawionych jakiegokolwiek cielesnej domieszki”. „Widzialny świat urządony jest dla widza tak samo jak uniwersum – jak niegdyś wierzone – zostało urządzone dla Boga” (s. 146). Perspektywa powoduje zatem rozpad na dwa zupełnie osobne światy – świat podmiotu i świat przezeń oglądany, a artysta sytuuje się – niczym Bóg – poza rzeczami, jako źródło wszelkich przedstawień. Rozbicia świata dopełnia rewolucja naukowa XVII wieku, kiedy to dokonuje się ostateczne zastąpienie świata jakości danych zmysłowo, tj. świata, w którym żyjemy, myślimy, czujemy – światem ilości i kształtów. Podsumowaniem takiego ujęcia rzeczywistości – i zarazem określonym w tytule punktem dojścia książki Markowskiego – jest teoria Kartezjusza, dla którego poznanie zmysłowe mamy, przy czym najbardziej zwodniczy okazuje się wzrok. Idee są wieczne, a to znaczy – niesplamione cielesnością. Od Kartezjusza „myśl nie chce już przebywać wśród widzialnych istności i postanawia odtworzyć je zgodnie z założonym przez siebie modelem” (Merleau-Ponty, *Oko i umysł*).

Jeszcze w XVII wieku Kepler odkrywa jednak, że defiguracje przedstawień wynikają nie z ułomności naszego umysłu, lecz z budowy oka, przy czym odwrócony obraz na siatkówce wygląda jak projekcja w *camera obscura* i jest fizycznie obecny na dnie oka. Sformułowanie to zakorzenia w ciele niepewny dotąd byt obrazów, zawieszony do XVII wieku gdzieś w przestrzeni między przedmiotem a umysłem.

Camera obscura staje się przedmiotem osobnego rozdziału w książce Markowskiego. Zastosowana po raz pierwszy w połowie XVI wieku, w stuleciu XVII stała się najbardziej ulubionym instrumentem przedstawiania rzeczywistości. Odtąd obrazy ostatecznie uwalniają się od rzeczy i zaczynają wieść niezależny żywot, kreowany przez podmiot jako centrum dowodzenia. Takie rozumienie zależności między przedmiotem a przedstawieniem wymusza konieczność odpodobnienia: romb w rzucie odpowiadać ma rzeczywistemu kwadratowi itp. Punktem dojścia jest

więc *anamorfoza* – przedstawienie najbliższe i zarazem najdalsze reprezentowanemu przedmiotowi.



Może się jednak stać i tak, że ikona nakłada się na idol. Markowski przechodzi do rozważań na ten temat w „Epilogu”, omawiając obraz Magritte’a. Nieprzypadkowo w centrum przedstawienia *Kondycja ludzka* umieszczony został otwór okienny. Tutaj jednak Albertiańskie okno, samo będąc elementem przedstawienia, nie jest całkowicie przejrzyste, przesłania je bowiem obraz, skupiający uwagę wyłącznie na sobie: „to, co przyciąga uwagę widza, jest dokładnie tym samym, co zobaczyłby, gdyby nie było obrazu” (s. 206). Obraz wkracza tu na miejsce widoku uobecniając to, co sobą zasłania, a więc unieobecnia. Jako że nie widać tego, co jest za obrazem, relacja między nim a rzeczywistością staje się właściwie fikcją. W tym sensie obraz przedstawiający fragment pejzażu jest idolem. Obraz Magritte’a problematyzuje więc samo zagadnienie zależności między ikoną (otwarte okno) a idolem (okno przesłonięte przez obraz). Obie te formy reprezentacji, konstatuje Markowski, są jednakże tylko dwoma obliczami tego samego pragnienia – pragnienia obecności, a kondycja ludzka to walka między tymi dwiema tęsknotami.

Analiza obrazu Magritte’a jest wstępem do podjęcia zagadnień, które wykraczają poza zwykłą opozycję ikony i idola i zarazem przekraczają dominację *widzącego* podmiotu nad *widzianym* przedmiotem. Zachwianie kartezjańskiego dualizmu Markowski zaznacza jednak już kilkadziesiąt stron przed „Epilogiem”, formułując tezę, iż dwóm rodzajom reprezentacji odpowiadają **dwa modele naśladowania**: *mimesis* wytworu (tego, co już uformowane) i *mimesis* procesu (twórczej przyczyny tego, co istnieje). Losy obu sposobów przedstawiania autor ukazuje jako ewolucję od *mimesis* pierwszego typu do *mimesis* typu drugiego. Dopiero ta ostatnia, zauważa Markowski, czyni z malarza miłośnika, który – przyjmując rolę **odkrywcy istoty rzeczy** – przestaje być zaledwie rzemieślnikiem, zdolnym do drobiazgowej imitacji rzeczy (s. 129): „Przed Cézanne’em – utrzymuje autor – tylko z rzadka malarstwu uda się powrócić do widzialnej rzeczywistości, gdyż trudno będzie przełamać myślowy imperatyw, który każe nam świat stawiać przed sobą, tworzyć zeń przedstawienie” (s. 187).

Sądzę, że sformułowania te traktować można jako zapowiedź zagadnień, które staną się przedmiotem *Iluzji obecności*. O ile bowiem zaprezentowana powyżej część analiz dotyczących (re)prezentacji w sztuce

nie wykracza w zasadzie poza ich tradycyjne ujęcie, o tyle można się spodziewać, że w kolejnym tomie Markowski zwróci się ku myśleniu o przemieszczeniu w hierarchii zmysłów, jakie dokonało się w filozofii i sztuce XX wieku. Dominacja wzroku w kulturze Zachodu aż po nowożytność, wiązana z dominacją podmiotu nad światem przedstawianym, zostaje podważona w ponowoczesności, gdzie centralne miejsce zdaje się zyskiwać dotyk⁴. Takie myślenie o przedstawianiu, o (re)prezentacji jako niekoniecznie już przypisanej wyłącznie wzrokowi, związane jest z ponowoczesną (deklarowaną przynajmniej) rezygnacją z wszelkich dominacji, totalizacji, wyrażaną w teoriach poststrukturalistycznych z jednej strony oraz w idei politycznej poprawności z drugiej. Podważanie wszelkich dualizmów (płciowych, rasowych, religijnych itd.) jest odbiciem podważenia podstawowej opozycji między rozumem a ciałem. Jeśli więc od Platona do Kartezjusza potęga rozumu dyskredytowała udział ciała w poznawaniu (a zatem i przedstawianiu świata), to współczesność (liczona od Nietzschego i Heideggera) daje prawo głosu ciału, a podmiot – za sprawą cielesności właśnie – uwikłany zostaje w świat.

⁴ Por. np. M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, London 1993 oraz A. Erjavec, „To, co napotyka oko (o znaczeniu przedstawień wizualnych w dziejach kultury)”, *Kultura Współczesna* 1995, nr 3–4.