

# Paweł Mościcki

---

## Louis Marin: porządek przedstawienia i siła obrazu

---

Sztuka i Filozofia 26, 18-26

---

2005

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Paweł Mościcki*

## LOUIS MARIN: PORZĄDEK PRZEDSTAWIENIA I SIŁA OBRAZU

Louis Marin, jeden z najbardziej wpływowych teoretyków i historyków sztuki we Francji w drugiej połowie XX w., w Polsce niestety wciąż, wyjąwszy bardzo nieliczne odniesienia, prawie zupełnie niezany, urodził się w roku 1931. Studiował filozofię na paryskiej Sorbonie, gdzie w 1953 r. otrzymał agregację. W latach 1961–1964 pełnił funkcję doradcy kulturalnego Ambasady Francuskiej w Turcji, a następnie w latach 1964–1967 był dyrektorem Instytutu Francuskiego w Londynie. Karierę naukową rozpoczął, wykładając na uniwersytecie Paris Nanterre, gdzie jednak nie pozostał na dłużej.

Od samego początku rozpoznawalna stała się jego wszechstronność. Interesowało go zarówno malarstwo, jak i literatura, zarówno historia sztuki, jak i teoria aktów mowy czy krytyka dyskursu politycznego. Był i wciąż jest uznawany za jednego z największych znawców kultury i sztuki XVII w. Świadczą o tym jego prace poświęcone malarstwu Caravaggia i Poussina (*Détruire la peinture*, Minuit 1977) czy teorii i praktyce opowiadania (*Le récit est un piège*, Minuit 1978). Także znakomite studium dotyczące Pascala i Port-Royal (*La critique du discours*, Minuit 1975). Marin jest również autorem innych głośnych i inspirujących publikacji, z których najważniejsze to: *Sémiotique de la passion* (1972), *Utopique, jeux d'espaces* (1973), *La voix excommuniée* (1983), *La parole mangée* (1986). Warto wspomnieć również skądinąd osobliwy fakt z dziedziny edytorstwa. Otóż do kanonu najśłynniejszych dzieł Marina, najczęściej cytowanych i najbardziej uznanych, należą dwie pozycje wydane już po jego śmierci (29 października 1992 r.). Pierwszą, *Des pouvoirs de l'image*, Marin kończył pisać tuż przed śmiercią w roku 1992, ale nie zdążył ze wszystkimi poprawkami, druga zaś, *De la représentation* jest w całości dziełem edytorów – uczniów Marina, którzy zebrali w niej niepublikowane wcześniej wykłady, referaty i wystąpienia konferencyjne autora *Détruire la peinture*. W ten właśnie niecodzienny sposób powstały dzieła stanowiące dziś kanon nowoczesnej teorii sztuki i źródło wielu ciekawych rozwinięć.

Nie zawsze talent i swada wywodów Marina, jego rewolucyjne częstokroć podejście do badanych przestrzeni kultury, znajdowały uznanie w najbardziej wpływowych kręgach akademickich. Stąd emigracja Marina ze świata uniwersytetów i schronienie się w *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, gdzie przez długi czas prowadził seminaria (m.in. z Jacques'em Derridą) i zajmował stanowisko *directeur d'études*. Stąd również wykłady za granicą, w różnych ośrodkach głównie w Stanach Zjednoczonych. Na dłużej Marin związał się z Johns Hopkins University oraz z University of California w San Diego.

Niezwykle trudno byłoby próbować na kilku stronach streścić wielowątkowy i niejednorodny dorobek Louisa Marina. Z pewnością niniejszy tekst nie stawia sobie tak wygórowanych zadań. Chodzi raczej o to, aby przy okazji publikacji pierwszego przekładu polskiego tekstu autora *De la représentation* przybliżyć choćby niektóre tezy czy motywy, odnajdywane i w innych jego pracach. Są to przede wszystkim ogólne stwierdzenia na temat porządku reprezentacji czy przedstawienia i pewne wynikające z nich uwagi metodologiczne. Ich krótkie *résumé* chciałbym przeprowadzić w sposób możliwie oszczędny i schematyczny.

Problem pierwszy, jednocześnie filologiczny i filozoficzny: jak tłumaczyć francuskie słowo *représenter*, *représentation*. W języku polskim dysponujemy dwiema równorzędnymi, choć nieidentycznymi pod względem znaczenia i konotacji, możliwościami. Pierwszą z nich jest „przedstawienie”. Odwołuje się ono bezpośrednio do niemieckiego odpowiednika łacińskiego *repraesentatio*, a mianowicie do terminu *Vorstellung* (nawiasem mówiąc, pojęcie to jest niezwykle obciążone przez filozoficzną tradycję – od Kanta, przez Schopenhauera do Heideggerowskiego *Czasu światooobrazu*, gdzie filozoficzna nowożytność jest charakteryzowana następująco:

Przedstawiać oznacza tu: coś, co istnieje, stawiać naprzeciw siebie, odnosić do siebie-przedstawiającego i wtlaczać w takie odniesienie jako miarodajny obszar. Tam, gdzie tak się dzieje, człowiek zyskuje obraz bytu. Kiedy jednak człowiek w ten sposób obraz uzyskuje, sam przenosi się na scenę, tzn. w otwarty krąg tego, co przedstawiane, powszechnie i publicznie. Tym samym człowiek czyni z siebie scenę, na której byt musi się odtąd prezentować, tzn. być obrazem. Człowiek staje się reprezentantem bytu w sensie czegoś przeciwstawnego<sup>1</sup>).

Drugą możliwością jest polskie słowo „reprezentacja”, często używane wymiennie z przedstawieniem, ale posiadające, za językami

---

<sup>1</sup> M. Heidegger, „Czas światooobrazu”, przeł. K. Wolicki (w:) idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 79.

romańskimi, przedrostek *re-* oznaczający powtórzenie czegoś, ponowne wykonanie. O ile w pierwszym rodzaju tłumaczenia eksponowany jest przedmiotowy charakter przed-stawienia, teraz na pierwszy plan wysuwa się naśladownictwo, ponowne przywołanie.

Oto punkt wyjścia do rozważań na temat „porządku przedstawienia”. Używam słowa „porządek” dla oddania francuskiego *régime*, które ma również, co nie pozostaje bez znaczenia, sens polityczny i oznacza „ustrój”. „Porządek przedstawienia” nie odnosi się bowiem wyłącznie do konkretnej koncepcji sztuki czy szerzej filozofii, ale nazywa całościowe rozumienie zarówno filozofii, jak i innych, mówiąc językiem Foucaulta, „praktyk dyskursywnych”. Jest więc zarówno porządkiem idei, założeń, często nieuświadomionych, i dlatego tak długotrwałych (zdaniem niektórych – od Platona po dzisiejsze czasy), jak i porządkiem działania, kształtowania rzeczywistości społecznej. Różnego rodzaju przedstawienia, np. obrazy czy rzeźby, służą podtrzymaniu owego porządku i jego głębszemu uzasadnieniu.

Odwolując się już do twórczości Louis Marina, który o porządku przedstawienia pisał wielokrotnie i przenikliwie, chciałbym wymienić i krótko zanalizować trzy aspekty przedstawienia/reprezentacji.

1. Obraz jako okno na świat. Porządek przedstawienia rozpoczyna się wraz z ustanowieniem głębi w obrazie i narzuceniem obrazowi obowiązku prezentowania, naśladowania rzeczywistości. Niektórzy za prekursora uznają tutaj Albertiego i początki renesansowej perspektywy (G. Didi-Huberman, H. Damisch, także Marin). Marin pisząc o wbudowaniu w obraz trzeciego wymiaru, wprost odnosi się do tego aspektu przedstawienia. Hubert Damisch ze swej strony dodaje, że prymat głębi, pozwalający traktować obraz jako przezroczyste okno, przez które wyglądamy na rzeczywistość przedstawioną, jest możliwy tylko wówczas, gdy części malarskiego przedstawienia będziemy traktowali jak znaki językowe, a obraz interpretowaliśmy na wzór tekstów<sup>2</sup>. To zaś zakłada redukcję materialności obrazu, jego nieprzejrzystości (*opacité*, któremu to pojęciu Marin poświęcił osobną książkę – *Opacité de la peinture*, Ucher 1989) czy też po prostu malarskości. Nazwałbym to przechodnim charakterem przedstawienia/reprezentacji.

2. Obraz jako zwierciadło. Zacznijmy od cytatu:

„(...) Okno jest zwierciadłem. Dokładna widzialność desygnatu współgra, poprzez sekularność, z jego nieobecnością: świat jest obecny w obrazie, ale to, co płótno

<sup>2</sup> H. Damisch, *Théorie du nuage*, Paris 1972.

ukazuje na swojej powierzchni, jest jedynie obrazem, odbiciem tego świata. Ekran przedstawieniowy jest oknem, przez które oglądający człowiek ogląda scenę przedstawioną na obrazie jakby widział scenę w „rzeczywistym” świecie. Ale ekran ten, ponieważ jest powierzchnią, płaszczyzną, podłożem, stanowi również układ refleksyjno-odbijający, na którym i dzięki któremu przedmioty „rzeczywiste” są narysowane lub namalowane. Stąd konieczne miejsce i konieczna neutralizacja materialnego „płótna” i „rzeczywistej” powierzchni przez techniczne, teoretyczne, ideologiczne podkreślanie jego przezroczystości. Właśnie niewidzialność powierzchni-podłoża jest warunkiem możliwości dla widzialności świata przedstawionego. Przezroczystość jest teoretyczno-techniczną definicją plastycznego ekranu przedstawienia<sup>3</sup>.

Przedstawienie posiada jednak również swój nieprzechodni aspekt. Oprócz tego, że przedstawia rzeczywistość, przedstawia także samo przedstawienie. Jak pisze Marin, „reprezentować oznacza prezentować siebie reprezentując coś innego”<sup>4</sup>. Oznaczać to może dwie rzeczy – niemożliwość czystego przedstawienia albo warunek czystego przedstawienia. Obie możliwości podejmuje w swoich pracach Marin. W tekście pt. *Przedstawienie i pozór* mowa jest m.in. o tym, że otwarcie na trzeci wymiar i głębię przedstawienia dokonuje się dzięki podporządkowaniu obrazu podmiotowi. Marin używa przy tej okazji pojęcia „układ refleksyjno-odbijający”. Czym jest podmiot w malarstwie? Zdaniem Marina, chodzi o wpisanie w przedstawienie punktu widzenia, który nie należy do rzeczywistego obserwatora obrazu, lecz stanowi pewną teoretyczną instancję, która determinuje każdorazowy ogląd malowidła. Wytworzenie głębi dokonuje się „za pomocą doskonałego zakrycia spojrzenia percepcyjnego przez oko teoretyczne”<sup>5</sup>. I tu pojawia się problem relacji pomiędzy widzeniem oka teoretycznego, będącym fundamentem porządku przedstawienia, a jednostkowym aktem interpretacji obrazu czy po prostu jego oglądaniem przez rzeczywistą, określoną osobę:

Jak zachować i osiąść „rzeczywistość” w *moim* przedstawieniu, przyznając jednocześnie *mojemu* spojrzeniu moc oka teoretycznego, podporządkowując je transcendentalnym warunkom wszelkiej wizji? Wreszcie jak uniezależnić przedstawienie od procesu jego konstytucji, którego ono jednak wymaga; jak ustanowić je w jego „obiektywnej” autonomii, którą wyprowadza ono jednak jedynie ze spełnianego przez siebie teoretycznego pragnienia, w którym podmiot konstituuje się, znikając w swojej własnej konstytucji? Odpowiedź na te pytania oznacza przyznać *mojemu* przedstawieniu prawny status prawdziwego sądu, za pomocą którego

<sup>3</sup> L. Marin, *Przedstawienie i pozór*, maszynopis, s. 3.

<sup>4</sup> L. Marin, *De la représentation*, Paris 1994, s. 255.

<sup>5</sup> L. Marin, *Przedstawienie i pozór*, op. cit., s. 4.

podmiot teoretyczny przyswaja sobie prawowicie byt w jego przedstawieniu i przyswaja sobie siebie, utożsamiając się ze sobą<sup>6</sup>.

Rozważania Marina na temat porządku przedstawienia i dominacji podmiotu są zbieżne z niektórymi interpretacjami Michela Foucaulta: zwłaszcza gdy w prologu do *Słów i rzeczy* analizuje on obraz Velázquezego *Las Meninas* i wpisany weń podmiot, zewnętrzny wobec przedstawienia, choć w nim odbity, zajmujący tzw. „miejsce króla”. Podobnie jest też w obszernie komentowanym przez Foucaulta wynalazku *panoptikonu*. Również tutaj władza podmiotu nad tym, co przedstawione, co wystawione jest na jego spojrzenie, polega na tym, że owo spojrzenie nie ma określonego umiejscowienia, punktu widzenia, jest jednocześnie wszędzie i nigdzie. I dzięki temu właśnie niepodzielnie sprawuje władzę, „znikając w swojej własnej konstytucji”, jak powiedziała by Marin.

3. Uobecnienie. Reprezentacja jest próbą odzyskania obecności. Porządek przedstawienia jest nie tylko władzą epistemiczną nad nieprzejrzyistością obrazu, lecz także władzą ontologiczną zdolną odwołać nieobecność przedstawianej rzeczy. Przedstawienie jest zawsze „zamiast”, jest konieczne tylko „pod nieobecność” przedstawianej rzeczy. Ale jednocześnie rości sobie prawo do ożywienia pełnej obecności tego, co przedstawia.

Podkreślanie roli podmiotu, „którego status w tradycyjnym porządku przedstawienia pozostaje niejawny”, jest punktem wyjścia do krytycznego spojrzenia na ów porządek i próby wyjścia poza obszar jego oddziaływania. Jak pisze Christopher Pendergast, autor książki pt. *The Triangle of Representation*, „przesunięcie uwagi z przedmiotu reprezentacji na jej podmiot jest prawdopodobnie najbardziej znaczącym posunięciem współczesnej teorii krytycznej”. Dodaje też: „W tradycyjnym ujęciu reprezentacji uwaga skierowana jest na to, co przedstawione, podczas gdy we współczesnej teorii chodzi raczej o proces przedstawiania, pytanie, kto przedstawia, kto określa i kontroluje pole przedstawienia”<sup>7</sup>. Takie spojrzenie pozwala uchwycić szeroką perspektywę badawczą, wedle której problematyka przedstawienia nie będzie zdominowana wyłącznie przez kwestie wierności przedstawienia względem pierwowzoru czy nawet krytyki „metafizyki obecności” ukrytej w teoriach *mimesis*. Szlaki na tej drodze przecierał właśnie Marin. Patrząc na znaki, obserwując ich zależność od tworzącego je podmiotu, możemy nie tylko badać je w relacji do

<sup>6</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>7</sup> C. Pendergast, *The Triangle of Representation*, New York 2000, s. 9.

ich znaczenia, a więc z punktu widzenia semiotycznego, lecz także traktować je jako symptomy pragnienia. Reprezentacja staje się wówczas domeną dostępną rozważaniom psychoanalitycznym. Przestrzeń obrazu jest polem znaczeń, ale i sceną napięć, walki różnego rodzaju sił, uwikłanych społecznie, politycznie<sup>8</sup>, emocjonalnie, nawet fizjologicznie. Stąd poważny wpływ psychoanalizy na twórczość autora *De la représentation*, zwłaszcza zaś obecność pojęcia *Darstellbarkiet* zapożyczonego z *Traumdeutung* Freuda.

\*

Chciałbym przywołać jeszcze jeden istotny wątek Marina związany z zajmującym nas tutaj tematem. Jest to próba odpowiedzi na pytanie, czy można wymknąć się porządkowi przedstawienia. Próbę taką podejmuje Marin w swojej ostatniej, pisanej tuż przed śmiercią, książce pt. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Praca ta składa się z odrębnych analiz różnego rodzaju literackich opisów działania i siły obrazów. Bohaterami poszczególnych rozdziałów są Corneille, La Fontaine, Rousseau, Nietzsche, Pascal i inni. Dla nas szczególnie interesujący jest wstęp do książki zatytułowany *L'être de l'image et son efficace*, w którym Marin stara się sformułować teoretyczne podstawy swoich dalszych, szczegółowych opisów. Próbuje również przybliżyć pojęcie *pouvoirs de l'image*. Znowu stajemy przed filologiczno-filozoficznym dylematem. Francuskie słowo *pouvoir*, jednocześnie czasownik i rzeczownik, posiada niezwykle bogate znaczenia, które wiążą się z silnie zdeterminowanymi kontekstami. Jako rzeczownik oznaczać może „siłę”, „moc”, ale i „władzę” rozumianą jako panowanie nad czymś lub wskazującą na postać sprawującą władzę. Ale czasownik *pouvoir* odsyła również do „możliwości”, zdolności uczynienia czegoś. Oczywiście wszystkie te znaczenia bynajmniej się nie wykluczają, lecz raczej, zwłaszcza w tekście Marina, tworzą konstelację znaczeń, dzięki której kategoria *pouvoirs de l'image*, którą roboczo tłumaczę jako „siły obrazu”, czerpie swoją żywotną wieloznaczność i nośność.

Wstęp Marina rozpoczyna się od klasycznego pytania: czym jest obraz? Jaki jest jego bytowy status? Odpowiedzią jest brak. Obraz jest uchyleniem pytania ontologicznego. Obraz wykracza poza porządek bytu. Jaki jest więc byt obrazu? „Bytem obrazu byłaby, jednym słowem, odpowiada

---

<sup>8</sup> Przykładem badania reprezentacji z punktu widzenia jej politycznych implikacji może być słynne studium Ernsta Kantorowicza *The King's Two Bodies*, które znajduje swoją kontynuację w książce Marina pt. *Le portrait du roi* (Minuit 1983).

Marin, jego moc [*force*]”<sup>9</sup>. Jacques Derrida, komentując wstęp Marina, pisze, że

porządek ontologiczny (czyli filozofia) jako taki opierałby się na zapoznaniu się z obrazem: *na* zapoznaniu ich i ich odrzuceniu, w podwójnym znaczeniu owego *na*, to znaczy *ponieważ* nie bierze ich pod uwagę, ale także *aby* je pominąć, *w celu* ich zapoznania, aby przeciwstawić je (...) niewysłowionej przeciw-sile tego zaprzeczenia, dokonanego w celu utwierdzenia ontologicznej władzy *nad* obrazem<sup>10</sup>.

Powróćmy do Marina. Próbując zdefiniować moc obrazu, a także jej relację względem siły obrazu (Marin skrupulatnie, choć nie zawsze czytelnie rozróżnia *force* i *pouvoir*, a także *puissance*), przywołuje wspomnianą już własność przedstawienia związaną z uobecnieniem. Siła obrazu jest jednak podwójna: jest to siła uobecnienia tego, co nieobecne, ale także siła ukazania nieobecności poprzez sam ruch uobecniania. Ta druga właściwość zostaje utożsamiona z autoprezentacją, z nieprzechodnim aspektem przedstawienia.

Siła obrazu byłaby więc czymś, zgodnie ze słowami Marina, pomiędzy „możliwością jego pojawienia się i efektami jego manifestacji”. Nie znajdowałyby się ani po stronie czystej możliwości, ani realizacji. To raczej *dunamis*, która wyładowując się w obrazie, przekształcając się w znaczenie, wciąż pozostaje „w rezerwie”, nie daje się całkowicie w znaczeniu, a więc przedstawieniu zamknąć. Oglądając obrazy, poznajemy moc obrazu za pomocą jej efektów, które Marin nazywa właśnie „siłami obrazu”. Rozpoznajemy je jednak również pośrednio, czytając w tekstach literackich opisy ich działania. Stąd czerpie swój sens metoda zastosowana przez Marina w dalszej części książki. W swoim komentarzu Derrida utożsamia zależność między wirtualną mocą i siłami obrazu jako jej efektami, z relacją śmierci do żałoby. Nie mogę rozwinąć tutaj tego interesującego motywu i muszę się zadowolić skrótowymi podsumowaniami.

Wnioskiem z tych pospiesznych analiz Marina może być zdanie z komentarza Derridy: „Obraz jest czymś więcej niż obrazem, czymś silniejszym lub *mocniejszym* niż obraz zdefiniowany i osłabiony przez ontologię”<sup>11</sup>. Badanie tej nadwyżki, która pozostaje nieuchwytna dla analizy tkwiącej w ramach dyskursu filozoficznego, będzie zadaniem dla Marina podstawowym.

<sup>9</sup> L. Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris 1993, s. 10.

<sup>10</sup> J. Derrida, „By Force of Mourning” (w:) idem, *The Work of Mourning*, Chicago-London 2000, s. 145–146.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 150.



Warto przy okazji motywu wykraczania poza ontologię w analizie obrazu wskazać istotną paralełę między rozważaniami Marina na temat siły obrazu i *Narodzinami tragedii* Nietzschego, w którym to dziele niemiecki filozof tropi napięcia między żywiołem apollinijskim i dionizyjskim oraz odpowiadającymi im dziedzinami sztuki: obrazem i muzyką. Jak wiemy, u autora *Tako rzecze Zaratustra* Apollo nie może żyć bez Dionizosa i odwrotnie. Dwa odrębne światy kultury jednak ze sobą współistnieją. Porządek obrazowego przedstawienia, odwołujący się do apollinijskiej jasności, jest zawsze odpowiedzią na muzyczność, jak pięknie pisze Nietzsche, „niezgęszczonych w obraz mocy” (*nicht zum Bilde verdichteten Kräfte*)<sup>12</sup>. Stanowi więc pewien porządek, można powiedzieć wtórny, a raczej taki, którego istnienie zależy lub czerpie swą siłę od sfery jeszcze nieuformowanej. W innym miejscu *Narodzin tragedii* czytamy:

Całe to roztrząsanie stwierdza, że liryka zależy tak samo od ducha muzyki, jak cała muzyka w całkowitej swej nieograniczoności nie *potrzebuje* obrazu ani pojęcia, tylko go obok siebie *cierpi*<sup>13</sup>. Poezja, liryka nie może wypowiedzieć niczego, co by w ogromnej powszechności i wszechwładności już nie leżało w muzyce, która zmusiła go do obrazowego mówienia. Wszechsymbolicie muzyki nie można w żaden sposób dostatecznie sprostac mową właśnie dlatego, że odnosi się ona symbolicznie do praszprzeczności i prabólu w sercu prajedni, symbolizuje zatem sferę, która jest nad wszelkim zjawiskiem i przed wszelkim zjawiskiem. Wobec niej jest raczej wszelkie zjawisko tylko przenośnią: dlatego *mowa*, jako organ i symbol zjawisk, nie może nigdy i nigdzie zwrócić na zewnątrz najgłębszego wnętrza muzyki; lecz zawsze, skoro wdaje się w naśladownictwo muzyki, zewnętrznie tylko styka się z muzyką, a najgłębszego jej znaczenia żadna liryczna wymowa nie przybliży nam ani na krok<sup>14</sup>.

Muzyka poprzedzająca apollinijską obrazowość mieści się w sferze wcześniejszej niż ontologia i niemożliwej do przedstawienia w jej ramach (nie jest bowiem zjawiskowa, nie mieści się w filozoficznej definicji fenomenu). Analogia strukturalna do rozważań Marina jest już, mam nadzieję, widoczna.

Siła obrazu, taka jak definiuje ją autor *De la représentation*, byłaby więc, trzymając się Nietzscheańskiego rozróżnienia, muzycznością, czymś, co decyduje o dynamice obrazu, ale nigdy nie pozwala się uchwycić ani

<sup>12</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 45.

<sup>13</sup> Gwoli dygresji można stwierdzić, że o ile u Nietzschego Dionizos również nie może istnieć bez Apollina, a muzyczność bez obrazu tak, o tyle u Marina nie można pomyśleć mocy obrazu bez efektów w postaci jej siły.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 36.

w jego ramach przedstawić, a która, znów cytując z Nietzschego, jak „melodia rodząca ustawicznie rozsiewa wkoło siebie iskry obrazów”<sup>15</sup>. Stanowiłaby pewną intensywność obrazu, jego „impet”, który jednak nie ma nic wspólnego z tym, co w analizie jego obrazowych jakości dałoby się uchwycić. Muzyczność nie wskazywałaby na jakąś pierwotną harmonię obecną w obrazie, ale na pewien wymykający się pojęciu (tradycji filozoficznej przyznającej przywilej zmysłowi wzroku) bezpośredni kontakt, niezapośredniczony przez żadną formę malarską.

Idąc dalej tropem pojęcia, a raczej pojęciowej intuicji nazwanej tutaj „muzycznością obrazu”, możemy ponadto stwierdzić, że przedsięwzięcie Marina, przepełnione psychoanalizą i semiotyką, niezliczonymi odwołaniami do filozofii i teorii sztuki, byłoby w istocie próbą nowej definicji tragedii. Jak pisał Nietzsche, „winniśmy tragedię grecką rozumieć jako chór dionizyjski, który ciągle na nowo wyładowuje się w apollinijskim świecie obrazowym”<sup>16</sup>. Marin dodałby zapewne tylko tyle, że ów chór nigdy do końca nie może się „wyładować” i że dzięki temu właśnie obrazy wciąż fascynują, zadziwiają i wzbudzają pragnienie.

### Summary

The article is an attempt to present in the very simplified and summarized form, some basic ideas of Louis Marin's works. It starts with some biographical and bibliographical information about French philosopher and his various engagements in many different scientific fields. The second part of the article focuses on the most important theses about what Marin calls “the regime of representation” and presents his critique of the representational theory and practice of art. The last part of the text is devoted to Marin's notion of “the force of image” and describes the possible use of this term in quasi-Nietzschean definition of “musicality of the image”, as something that opens the way to overcome the limits of representation.

---

<sup>15</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 43.