

Wstęp

Wyobraźnia jako kategoria filozoficzna przynależy do rozważań epistemologicznych, estetycznych, a także antropologicznych i etycznych. Nie jest jednak pojęciem jednoznacznym, w jej rozumienie wpisane są przeciwstawne aspekty i napięcia. Zostaje ona określana zarazem jako twórcza i odtwórcza, związana z tym, co zmysłowe i inteligibilne, wspomaga myślenie i pozwala na przekroczenie ograniczeń danej „tu” i „teraz” rzeczywistości, a zarazem wprowadza w sferę pozoru. Pozwala na budowanie fikcji i alternatywnych światów, zaś w odniesieniu do obrazu rozpatrywana jest w kategoriach mimetycznych oraz oceniana przez pryzmat wierności wobec oryginału. Jej znaczenie i zakres działania zmieniają się wraz z przekształceniami kulturowymi dotyczącymi rozumienia podmiotu i jego sił twórczych, a także reprezentacji i obrazu.

Powyższe przekształcenia Richard Kearney w książce *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern Culture* porządkuje w trzy modele: przednowoczesny model mimetyczny, nowoczesny model twórczej wyobraźni oraz ponowoczesny model mimetycznej parodii¹. Nie mają one wyczerpującego charakteru, ale pozwalają na wstępne usystematyzowanie obranej tematyki. W pierwszym modelu wyobraźnia jest podporządkowana odtwarzaniu uniwersalnych, transcendentnych wzorców (tak jak malowanie ikony jest podporządkowane ścisłym regułom). Obraz, jako rezultat jej działania, będzie zawsze ontologicznie podrzędny, zależny od oryginału i nieadekwatny, zaś przejawy jednostkowej twórczości, rozumiane jako własny wkład autora, są traktowane jako zbędne odchylenie. Reprezentacja ma być lustrem, pełniącym funkcję pośredniczącą.

¹ R. Kearney, *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern Culture*, London 2003.

Nowoczesny model twórczej wyobraźni charakteryzuje uznanie twórczych sił i ekspresji podmiotu: jest on źródłem obrazów, tak jak lampa jest źródłem światła. Modelowym typem twórczości artystycznej jest w tym przypadku ekspresjonistyczny autoportret, w którym w pełni realizuje się estetyka subiektywności. Na polu filozoficznych rozważań zaś ramy nowoczesnego paradygmatu, opisywanego przez Kearneya, wyznaczają, z jednej strony, Immanuel Kant, za pomocą *stricte* podmiotowego określenia możliwości odczucia piękna i twórczości, oraz, z drugiej – Jean-Paul Sartre, który uznaje całkowitą niezależność subiektywnej wyobraźni jako przestrzeni wolności.

Wraz ze zmianami technologicznymi i kulturowymi, załamaniem się oświeceniowego projektu, pojawieniem się psychoanalitycznej i strukturalistycznej krytyki silnego, świadomego siebie podmiotu jako instancji nadającej znaczenia, upada wiara w twórczą moc człowieka-geniusza i zmienia się model reprezentacji, a także znaczenie wyobraźni. Podmiot charakterystyczny dla ponowoczesnego modelu mimetycznej parodii jest zagubiony w reprodukowanych masowo obrazach, a jako uczestnik kultury atrakcji (rozrywki) generującej doświadczenie szoku, podlega on rozproszonemu. Nie może się wesprzeć na odpowiednim, transparentnym systemie reprezentacji. W jego ramach konstruowane są obrazy rzeczywistości, które się wobec niej autonomizują. Człowiek także nie panuje nad językiem, zostaje raczej na niego wydany. Jako twórca nie jest już instancją gwarantującą znaczenie i sens dzieła, lecz sam jest w nie wplątany – jak w tkaninę tekstu.

Głównymi sposobami wypowiedzi artystycznej stają się pastisz i parodia. Sztuka, wolna od awangardowych idei postępu, nawiązuje do stylów historycznych: powtarza motywy, defragmentuje je i wyrzywa z kontekstu. Kultura ponowoczesna jest rozproszona w swoich multiplikacjach. W tym intertekstualnym gąszczu dominuje gra, powtórzenie i kpina. Symptomatyczna dla ponowoczesności jest działalność artystyczna Andy'ego Warhola, posługująca się kopią, multiplikowaniem wizerunków, realizowaniem dzieł w seryjnej produkcji, nadawaniem produktom masowym rangi symboli, negacją unikalności. Funkcja mimetyczna zwróciła się ku samej sobie. Oznacza to, że znak przestał być odbiciem głębszej rzeczywistości i jednocześnie ją przesłonił, aż w końcu stracił z nią wszelkie wcześniejsze powiązania. Wyobraźnia, ugruntowana w systemie reprezentacji, traci tu swoje ukonstytuowane miejsce. Oświeceniowa lampa zostaje zastąpiona labiryntem luster, które multiplikują obrazy bez znaczenia i bez źródła.

Techniczna reprodukcja, jako element zmian dokonujących się w trzecim modelu – ponowoczesnym modelu mimetycznej parodii – przewartościowała doświadczenie sztuki, zmieniła percepcję, a także sposób traktowania obrazów. Towarzyszy ona przemianom społecznym, takim jak rozwój dużych miast i przemysłu kulturalnego. Jednostkowe doświadczenie w odpowiedzi na multiplikowane przedstawienia świata i jego w nich fragmentaryzację podlega rozproszeniu, demontażowi oraz ponownemu montażowi. Obrazy produkowane cyfrowo pogłębiły te tendencje i – jak Baudrillardowskie symulakry – obywają się bez odniesienia. Obrazy, wszechobecne i wciąż pożądane, są dzisiaj bardziej przyjmowane i konsumowane aniżeli wyobrażane.

Walter Benjamin wskazuje, że wraz z demontażem rzeczywistości przeżywana jest ona we fragmentach, w przybliżeniach, zwolnieniach i przyspieszeniach. Dzięki zmianom technologicznym dostrzegamy jej aspekty, które wcześniej były nieświadome. Co ważniejsze, przeżycia, spostrzeżenia i cząstkowe ujęcia rzeczywistości mogą być ponownie montowane w nowych układach. W tym procesie ponownego scalania tego, co zdekontrowane, są one otwarte na jednostkowe interpretacje. Innymi słowy, obrazy możemy nie tylko przyjmować, ale także się z nimi zmagać i nimi manipulować. Jak jednak jest możliwe ponowne uzgodnienie i połączenie tego, co rozbite? Jak to się dzieje, że zestawione fragmenty zaczynają się dookreślać i w ten sposób, mimo wyrwania ze swojego kontekstu, nabierają znaczenia? Georges Didi-Huberman traktuje montaż (a dokładnie warsztat montażu wyobrażeniowego) wręcz jako strategię twórczą i krytyczną, zarówno wobec obrazów niezrozumiałych, jak i obrazów medialnych, która pozwala na wydobywanie nowych znaczeń i orientowanie się w świecie. Naprzeciw wyobraźni zagubionej w zmultiplikowanych obrazach staje wyobraźnia, która pozwala porządkować i łączyć zdefragmentaryzowane percepcje rzeczywistości, tworzy treści doświadczenia i umożliwia ocenę. Jej podstawy można znaleźć w koncepcji wyobraźni Immanuela Kanta, która syntezyzuje, schematyzuje i pozwala na dostrzeżenie celowości świata – także tam, gdzie brakuje z góry określonych pojęć oraz sposobów rozumienia. Przyjęcie takiej perspektywy pozwoli mi na opracowanie alternatywnego modelu wyobraźni względem propozycji Kearneya.

Filozofia krytyczna jest nie tylko przykładem wiary w siły twórcze podmiotu w nowoczesnym modelu reprezentacji, lecz przede wszystkim jest koncepcją, która zdaje sprawę z ograniczeń ludzkiego poznania. W jej ramach podmiot nie ma bezpośredniego dostępu do rzeczywistości,

lecz musi syntetyzować i schematyzować różnorodność, tak aby stała się znacząca i mogła być rozpoznana. Wyobraźnia okazuje się koniecznym elementem poznania nie tylko jako zdolność odtwarzania obrazów, lecz jako władza czyniąca odtwarzanie możliwym i twórczym. Ujmuje ona i kształtuje przedmiot percepcji; łączy przedstawienia w ten sposób, że składają się one na jedność samego czasu, a aktualne wyobrażenie kształtuje się w odniesieniu do wcześniejszych przedstawień oraz porządkuje je w taki sposób, aby wykazać konieczne między nimi powiązania. Co więcej, w wolnej grze, przy okazji oglądania świata, pozwala na uchwycenie celowych form, które – jako zgodne z władzami przedstawienia – okazują się możliwe do poznania, a zatem także do zrozumienia. Tak ujęta wyobraźnia umożliwia tworzenie treści doświadczenia oraz sensotwórczą grę obrazami. Rozważania na temat wyobraźni we współczesnych koncepcjach hermeneutycznych i fenomenologicznych, które podejmują kwestię znaczenia obrazów i ich sensotwórczego aspektu, powinny rozpocząć się od opracowania Kantowskich ustaleń.

Celem niniejszej książki jest **wydobycie dynamiki wyobraźni, konstytuujących ją napięć oraz okoliczności, w obrębie których ona działa**, decydujących o jej pojetycznym i krytycznym charakterze. Pod jakimi warunkami obrazy, ich kształtowanie, bogactwo naoczności jest sensotwórcze oraz na czym ta praca obrazów polega? Wydobyte aspekty (rozumiane jako dopełniające się charakterystyki działania wyobraźni) układają się w pojetyczny i krytyczny model wyobraźni, sformułowany na podstawie wybranych koncepcji estetycznych.

Podstawą dla opracowanego przeze mnie modelu jest filozofia Kanta², ponieważ zwrócił on uwagę nie tylko na odtwórczy aspekt wyobraźni i jej ewentualne możliwości kombinatoryczne, związane z odtwarzaniem

² Kategoria wyobraźni, jako jedna z władz człowieka, sytuująca się między zmysłami i rozumem, jest stałym, historycznym elementem rozważań filozoficznych. Zależnie od koncepcji przypisywano jej większą bądź mniejszą rolę w procesie poznania, np. w procesie tworzenia pojęć (Platon ją wykluczał, Arystoteles włączał w ten proces), utożsamiano ze zmysłem wspólnym, dalej przypisywano jej funkcję łączenia i dzielenia wyobrażeń (już u Al-Farabiego czy Awicenny). W filozofii nowożytnej wyobraźnię rozważano jako władzę pośredniczącą i władzę twórczą, z jednej strony była związana ze sferą pozeru, z drugiej wspomagała myślenie i inwencję. Pojawiała się w rozważaniach Kartezjusza, Nicolasa Malebranche’a czy Christiana Wolffa. Szczególny nacisk na wyobraźnię, która dzieli i łączy wyobrażenia przez asocjację, kładli empirycy: John Locke, David Hume, Johann G. Sulzer czy Johannes N. Tetens. Kant jest spadkobiercą tych osiągnięć intelektualnych, jednak czyni wyobraźnię władzą transcendentalną, odróżniając ją od wyobraźni empirycznej, która bazuje na skojarzeniach.

obrazów rzeczy pod ich nieobecność, oraz możliwości ich składania zgodnie z zasadami kojarzenia bądź podobieństwa, lecz także na jej moc twórczą – zarówno w zakresie tworzenia tego, co nowe, jak i dostarczania (kształtowania i warunkowania) samej treści doświadczenia. Funkcja schematyzująca i syntetyzująca wyobraźni, wraz z innymi powiązanymi z nimi aspektami, wyznaczają główne osie, a właściwie napięcia, w ramach których działa wyobraźnia, które rezonują w późniejszych koncepcjach filozoficznych, hermeneutycznych i fenomenologicznych. Opis działania wyobraźni ulega poszerzeniu oraz przekształceniu we współczesnych teoriach estetycznych, wraz z przeobrażeniami kulturowymi dotyczącymi sposobu pojmowania podmiotu i jego relacji ze światem (związanych z jego językowym i obrazowym zanurzeniem), a także ze zmianą podejścia do sztuki i historii (m.in. wobec możliwości mechanicznej reprodukcji).

Hipoteza rozwijana w tej książce dotyczy **zbiegania się pojetycznego i krytycznego aspektu wyobraźni w procesie odsłaniania i poszerzania sensu doświadczenia**. Jest ona związana z trzema założeniami. (1) Wyobraźnia jest przeze mnie traktowana jako **akt kształtowania i łączenia obrazów oraz ich praca**. (2) Ta ostatnia dzieje się w **bogactwie naoczności** – przepływie obrazów, które się nawzajem określają, wchodzą w związki, różnicują i ujawniają podobieństwa. Jest to stan pasywno-aktywny, czy – lepiej stwierdzić – responsywny podmiotu, stan „wydania się” na obrazy, który zarazem jest już reakcją na nie, odczuwaniem zawierającym w sobie wartościowanie i rozpoznanie. (3) **Podmiot jest zanurzony w kulturze, wyobraża i tworzy w szerszych strukturach językowych i obrazowych**. Stanowią one porządek, z którego podmiot może czerpać, przekształcać i artykułować jednostkowe doświadczenie, a także orientować się w świecie poprzez swoją aktywność.

Przyjęte znaczenie przymiotnika „**pojetyczny**” dotyczy zdolności do tworzenia treści, ciągów znaczeniowych (jak ma to miejsce w tworzeniu fikcji literackich, a także tworzeniu metafor) oraz otwierania na szerszy wymiar przedpredykatywnego sensu, dającego się bardziej przeczuć i zasugerować niż jasno wyartykułować. Określenie „pojetyczny” w toku niniejszych rozważań nabywa również znaczenia zdolności wydobywania przez wyobraźnię ukrytych, niewidzialnych pokładów rzeczywistości – czy to związanych z praktycznym, narzędziowym, zatroskanym zaangażowaniem człowieka w otoczenie, czy cielesno-percepcyjnym i symbolicznym uwikłaniem w nie. Korzystam z pisowni słowa „pojetyczny” zaproponowanej przez Henryka Podbielskiego we wprowadzeniu do książki Arystotelesa

Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka, wydanej przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe³.

Aspekt **krytyczny** wyobraźni jest rozpatrywany w trzech znaczeniach: warunkowania, zerwania oraz sądzenia. Jej działanie jest warunkiem pojawienia się tego, co nowe i inne, otwarcia na bogactwo sensu, a wraz z nim umożliwia ona szersze symboliczne rozumienie świata – ma zatem wymiar transcendentalny. To działanie łączy się z momentem działania wyobraźni, w którym doprowadza ona do zerwania bądź zawieszenia danego porządku przedstawienia lub klasyfikacji, dzięki czemu pozwala na dostrzeżenie nowych aspektów rzeczy i tego, co w danym porządku było ukryte bądź z niego wręcz wykluczone. Ma to miejsce w przypadku szoku semantycznego w metaforze, przy tematyzacji i ujawnianiu tego, co w porządku społeczno-estetycznym było tego pozbawione, czy przy wydobywaniu podobieństw i różnic pozwalających na ocenę danej sytuacji. Destrukcja jest koniecznym momentem w procesie tworzenia nowej całości. Wyobraźnia umożliwia także poddanie czegoś ocenie – jak w przypadku porównywania przedstawiń i odkrywania celowości formy – umożliwia sądzenie. Aspekty pojetyczny i krytyczny uzupełniają się, co więcej, są współzależne w opracowywanym poniżej modelu wyobraźni.

Skupienie się na tych dwóch aspektach pracy wyobraźni – krytycznym i pojetycznym, które składają się na jej działanie sensotwórcze – powoduje pewne poznawcze nakierowanie w formułowaniu modelu wyobraźni. W związku z tym nie będę brała pod uwagę tych koncepcji estetycznych, które są poświęcone wyobraźni jako fantazji, wolnej od rzeczywistości sferze imaginacji, pragnień i marzeń, choć nie oznacza to, że w pewnym momencie nie sięgnę po perspektywę psychoanalityczną i nie włączę w zakres moich badań problemu pracy obrazów w marzeniu sennym. Jednak w związku z tym ukierunkowaniem będę się odnosić raczej do Zygmunta Freuda, Maurice'a Merleau-Ponty'ego czy Jeana-François Lyotarda niż do Gastona Bachelarda, Jeana-Paula Sartre'a czy Gilberta Duranda. Zakres moich badań jest ograniczony głównie do hermeneutycznych i fenomenologicznych koncepcji i ujęć związanych z teorią obrazu oraz sztuki, które pozwolą mi na sformułowanie i prześledzenie przekształceń syntetycznej i schematyzującej pracy wyobraźni. Nie uwzględniam natomiast perspektywy psychologicznej ani kognitywnej.

³ Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988.

W pracy używam terminów: „znaczenie” i „sens”, a także określeń „znaczeniotwórczy” oraz „sensotwórczy”, w nawiązaniu do rozróżnienia dokonanego przez Gottloba Fregego. „Znaczenie” obejmuje przedmiot, do którego odnosi znak, zaś „sens” stanowi sposób, w jaki obiekt jest dany. Przyjmuję również fenomenologiczną perspektywę, w której „znaczenie” ma węższy zasięg, dotyczy zasobu semantycznego pojęć ugruntowanych w języku rozumianym jako zbiór słów i reguł ich łączenia. „Sens” natomiast odnosi się także do tego, co przedpredykatywne, jest zabarwieniem semantycznym i uczuciowym, którym objęte są napotymane w świecie przedmioty. Pozwala to na wstępną ocenę – przedmiot zawsze jawi się jako jakiś – oraz ukazuje rzeczy jako wstępnie zrozumiane, np. dany obiekt służy do czegoś.

Niniejsza książka składa się z trzech części. Pierwszy rozdział stanowi **przedstawienie Kantowskiej koncepcji wyobraźni w zakresie teorii poznania i estetyki**. Zostaną tu wydobyte najważniejsze aspekty wyobraźni, które odpowiadają za dostarczanie **treści doświadczenia** i za **symboliczne ujmowanie natury**.

Przedmiot poznania zostaje ukształtowany w procesie syntezy i schematyzacji. Zmysłowa różnorodność jest zebrana i połączona w odtwarzane wyobrażenia, które zostają rozpoznane w pojęciu. W ten sposób staje się ona dyskursywnie uchwytana i określona jako dany przedmiot. Dzięki schematyzacji, tj. odpowiedniemu określeniu czasowemu, ujawniają się konieczne relacje między przedstawieniami, a kategorie zyskują swoje empiryczne znaczenie. Możliwe staje się uchwycenie ich temporalnego znaczenia, czyli np. określenie następstwa jako relacji przyczynowo-skutkowej. Rozpoznanie różnorodności jako przedmiotu danego pojęcia stanowi proces czytania przyrody. Wymaga to odcyfrowania różnorodności jako liter, złożenia ich w słowa i uporządkowania w zdania, w których uzyskuje ona swoje ostateczne znaczenie. Proces ten ma strukturę kolistą, w której część odnosi do całości, a ta z kolei realizuje się w swoich fragmentach: w ten sposób synteza ujmowania zakłada syntezę odtwarzania i rozpoznania.

Doświadczenie piękna i wzniosłości wskazuje na inne działanie wyobraźni i jej roli w rozumieniu natury. Nie łączy ona przedstawień według jedności wyznaczonej przez dane pojęcie w ramach determinującej władzy sądzenia. Działa w sposób wolny, gra wyobrażeniami i w tej grze okazuje się zgodna z intelektem. Wskazuje to na możliwość współdziałania władz poza relacją determinacji i określoną syntezą przedmiotu. Jest to szczególny stan podmiotu, który objawia się jako uczucie przyjemności. Co ważniejsze,

ta zgodność dzieje się przy oglądaniu danego przedmiotu, którego forma nie jest określona przez cel, ale okazuje się celowa względem władz poznawczych. Wyobraźnia w tej grze eksploruje możliwości formy, które nie zostały ujęte w realizacjach przedstawień podporządkowanych pojęciom. Uczucie piękna stanowi zatem obietnicę poznania, sugeruje nieodkrytą regułę i poszerza horyzont możliwego rozumienia świata.

W doświadczeniu wzniosłości wyobraźnia jest podporządkowana rozumowi. Nie jest ona jednak w stanie przedstawić jego idei – nie może ująć w jednym wyobrażeniu nieskończoności i absolutnej potęgi. W ten sposób jednak, przez ową niemożliwość naocznego przedstawienia, pozwala myśli na wykroczenie poza granice zmysłowości. Wyobraźnia spełnia więc swoje zadanie poprzez regresję oraz wstrzymanie syntetyzującej i formującej pracy. Ukazuje idee w sposób negatywny, a zjawiska przyrody czyni symbolami tego, co ponadzmysłowe.

Wyobraźnia wykracza poza poznawcze czytanie natury także dzięki idei estetycznej. Jest ona przedstawieniem naocznym wyobraźni, którego nie można wyeksponować za pomocą pojęcia. Poszerza je estetycznie przez otwarcie widoku na całe pole wyobrażeń towarzyszących, ich powiązań i potencjalnych znaczeń – otwiera na bogactwo sensu. Pobudza umysł do pomyślenia tego, co nie jest zawarte w pojęciu, i pozwala na przekroczenie perspektywy poznawczej.

Wyszczególnione funkcje i aspekty wyobraźni – synteza, schematyzm, wolna gra formami, poszerzenie estetyczne, regresja – stanowią punkt wyjścia do dalszych rozważań na temat pracy obrazów i ich sensotwórczego potencjału. Stanowią one także podstawę do analizy kwestii podejmowanych przez późniejsze koncepcje estetyczne, np. dotyczące twórczości językowej i malarskiej, a także krytycznej pracy obrazami w montażu.

Druga część książki jest poświęcona **analizie metafor i obrazu malarzkiego jako przykładom działania wolnej wyobraźni wytwórczej**. Ujęcie tych form twórczości w perspektywie wyznaczonej przez Kantowską estetykę pozwala na pogłębienie ich rozumienia. Analiza ta ukazuje również przesunięcia w ujmowaniu wyobraźni, które dokonały się w koncepcjach hermeneutycznych i fenomenologicznych, uwyrażnia napięcia, w ramach których odbywa się praca obrazów, i pozwala na dalsze opisanie jej poetycznego i krytycznego modelu.

Metafora jest wydarzeniem językowym: pojawia się jako rezultat oddziaływania dwóch zestawionych ze sobą elementów, które przynależą do dalekich względem siebie pól semantycznych. Jest to rodzaj konfrontacji,

niestosownego zestawienia, które prowadzi do szoku semantycznego. Wymusza ono reinterpretację zestawionych słów w kontekście całego zdania i ustanowienie nowej stosowności. Jest to możliwe przez upodobnienie (zestawienie tego, co odległe, porównanie i ustanowienie między nimi podobieństwa) oraz pracę obrazów, które metafora wywołuje. Przepływ obrazów pozwala na uchwycenie nowych relacji na zasadzie spostrzeżenia wcześniej niewidzianego aspektu danej rzeczy czy sytuacji. Prowadzi zatem do dostrzeżenia podobnego w niepodobnym, zachowując jednocześnie różnice między danymi elementami. Działa niczym idea estetyczna, która przekracza zasadę kojarzenia i odtwarzania (tak jak metafora przekracza klasyfikacje pojęciowe i zasadę stosowności) oraz otwiera na bogactwo naoczności. Tym samym pozwala na poszerzenie estetyczne oraz pobudza myślenie. Nie prowadzi jednak do syntezy i ustalenia w pojęciu, tak jak sensu „żywej” metafory nie można wyczerpująco sparafrazować.

Obraz charakteryzuje nieodróżnialność estetyczna, innymi słowy, sposób dania namalowanego obiektu stanowi o jego treści. Wydarza się zatem w tym konkretnym kontekście jawienia się i to on decyduje o jego zmysłowym sensie. Proces figuracji w twórczości malarskiej polega na wyróżnianiu elementów przestrzeni (przez linię i kolor) oraz porządkowaniu przejść między tym, co czytelne i wizualne. Malarski schematyzm wyznacza dynamikę form, równowagę elementów obrazowych oraz możliwe drogi spojrzenia – symultaniczność obrazu. Pozwala na wydobycie postaci z tła, rozpoznanie kształtów, a także symboli i przedstawionej historii. Jest on jednak związany z tym, co te rozpoznane elementy skrywają, z wizualnością („gęstością ikonyczną” według Gottfrieda Boehma czy z kategorią „figury-formy” Lyotarda), która nie daje się ikonograficznie określić – jest tym, co milczy w obrazie – ale pozwala na figurację. Wizualność pojawia się np. jako kolor, który jest nieprzyporządkowany do figury lub jej się wymyka, jest tłem między wyróżnionymi elementami. Jej dostrzeżenie wymaga zakłócenia porządku przedstawienia, wstrzymania syntetyzującej pracy wyobraźni prowadzącej do rozpoznania treści (jak w kubistycznym malarstwie Pabla Picassa czy szczególnych fragmentach obrazów Jana Vermeera). Wydobycie tej wizualnej obecności w sztuce awangardowej prowadzi do odczucia wzniosłości, która pojawia się jako odmowa malowania figur (olbrzymie płótna zamalowane pasmami farby). Wizualne może być również rozumiane jako ślad niewidzialnych sił bądź oznaka pragnienia, tego, co wyparte („figury-matrycy”). Na nieikonograficzną interpretację dzieł sztuki naprowadza analiza pracy marzenia sennego. Pozwala ona na

ujawnienie działania pragnienia w obrazie oraz współlistnienia wielości, która nie daje się usystematyzować w jednej interpretacji. Praca marzenia sennego działa na zasadzie, jak to określiam, „złośliwego” schematyzmu, który dostarcza obraz przez kondensację, przesunięcie i deformację, umożliwiając dotarcie do myśli sennej, inaczej mówiąc, zacierając swoje źródło. W obrazie malarskim proces figuracji prowadzi do wydobywania rozpoznawalnej postaci, polega jednak na grze kształtów i dynamice wizualnej, która może wykroczyć poza rozpoznawalną treść i stworzyć na wielość interpretacji oraz nieuchwytną ikonograficznie obecność.

Poezja i malarstwo stanowią dwie formy twórczości, ekspresji, które pozwalają na artykulację doświadczenia podmiotu cieleśnie, uczuciowo i praktycznie zanurzonego w świecie. Praca wyobraźni polega na translacji tego, co odczuwane i ledwo uchwytnie, na struktury językowe (jak w przypadku metafory łamiącej reguły stosowności, dzięki której ujawnia się symboliczne doświadczenie świata według Paula Ricoeura) i intersubiektywne formy obrazowe. Wydobywa znaczenia rodzące się w szerszym horyzoncie sensu współbycia z innymi oraz pośród rzeczy. Naprowadza to na pojętyczny aspekt wyobraźni jako twórczego przekształcenia, które ujawnia to, co milcząco tkwi w naszym doświadczeniu świata, a co stanowi nadmiar wobec tego, co można wyartykułować. Wyobraźnia jest również krytyczna, a raczej w tej twórczej pracy pojawiają się momenty krytyczne związane z przekraczaniem ram reguł języka, klasyfikacji, przedstawienia oraz z budowaniem nowych perspektyw oglądania rzeczy, sytuacji i ich oceny.

Trzeci rozdział dotyczy **syntetyzującej i schematyzującej funkcji wyobraźni w procesie konstrukcji (powieści), rekonstrukcji (przebiegu wydarzeń) oraz dekonstrukcji (zastanej treści)**. Wyobraźnia pozwala na budowanie fikcji literackich i filmowych, wspomaga poszukiwanie prawdopodobnych wersji wydarzeń, wypróbowywanie możliwych relacji między elementami i nadawanie im znaczenia w wyobraźni historycznej, a nawet wyobraźni krytycznej, która umożliwia – dzięki odpowiednim zestawieniom – dostrzeganie niezgodności, różnic i podobieństw oraz podważenie zastanego sposobu ukazywania danego zjawiska.

W powieści centralną rolę odgrywa intryga. Łączy ona różnorodne elementy, takie jak sprawcy, motywy, okoliczności, konsekwencje, zdarzenia, uzgadniając je między sobą. Porządkuje wydarzenia w taki sposób, że przyczyniają się do rozwoju danej historii, która ma swój początek, środek i koniec – jest ukierunkowana teleologicznie. Integruje również

różne wymiary czasowe: czas przeżywany z czasem wewnątrzświatowym (np. czasem kalendarzowym), tworząc własną dynamikę kolejnego następowania wydarzeń. Powstaje konfiguracja, która z chronologicznego ciągu epizodów buduje złożoną czasowo konstrukcję różnych punktów widzenia, zwrotów akcji i rozciągniętych w czasie doświadczeń. Stanowi ona literacki schematyzm, który tworzy fikcyjne treści doświadczenia. Dzięki temu literatura dostarcza czytelnikowi narzędzia do interpretacji własnego życia w formach narracyjnych. Jest ona źródłem wzorców włączania różnych wydarzeń w ciąg życia, a także laboratorium sądzenia.

Odniesienie w niniejszej pracy do filmowej kreacji pozwala na podjęcie kwestii spłotu tego, co percepcyjne i językowe, a także tego, w jaki sposób schematy narracyjne łączą się oraz są przekształcane przez specyficznie filmowe środki wyrazu: montaż i ruchomą kamerę. W filmowej schematyzacji ujęcia są zestawiane na zasadzie jedności ruchu, jedności akcji, motywacji bohaterów, relacji planów. Sceny dookreślają wzajemnie swoje znaczenie tak, że aktualne przedstawienie jest oglądane w kontekście poprzedzającego i sugeruje odpowiednie antycypacje, które wszystkie razem składają się na większą całość.

Siła tworzenia treści poprzez zestawianie i wytwarzanie lub rozpoznawanie powiązań w szeregu obrazów ma szczególną wartość w przypadku rekonstrukcji odległych, przeszłych czy trudnych do odtworzenia wydarzeń. Historyk zmagający się z niedostępną przeszłością, a raczej dostępną jedynie w śladach, za pośrednictwem świadectw i dokumentów, musi zrekonstruować dane wydarzenie przez określenie jego znaczenia oraz roli w przeszłej sytuacji. Montaż, jako praca nad odpowiednią kombinacją elementów, wykazuje powiązania i prowadzi do rozpoznania sytuacji dzięki wypróbowywaniu różnych kombinacji i porządków umożliwiających syntezę. W ten sposób wspomaga rekonstruowanie przebiegu danego zdarzenia. Jako procedura łączenia i sądzenia stanowi – w ujęciu Didi-Hubermana – warsztat montażu wyobraźniowego. Procedura ta umożliwia budowanie historii z dostępnych elementów, jest też sposobem radzenia sobie z niezrozumiałym materiałem archiwalnym; pozwala na zmontowanie tego, czego nie można sobie wyobrazić. W ten sposób wymusza pracę myślenia. Jednak w pracy rekonstrukcji – ze względu na specyfikę przedmiotu historii, który jest jednostkowy i niepowtarzalny – nie można polegać na ogólnych pojęciach, jak w przypadku nauk ścisłych. Wymaga ona refleksyjnej władzy sądzenia, a uzyskana synteza i rozpoznanie nigdy nie będą ostateczne.

Rozwój technik montażowych – zarówno filmowych, jak i kolażowych, po części także literackich – wiąże się ze specyfiką fotografii oraz mechanicznej reprodukcji. Pokazane na zdjęciu obiekty tracą swoją aurę, wartość kultową, na rzecz bliskości, zdatowności do manipulowania oraz ekspozycji. Montaż pozwala na ich szersze porównywanie i zestawianie z innymi sfotografowanymi obiektami, wbrew dotychczasowym hierarchiom oraz podziałom. Ma zatem potencjał polityczny w znaczeniu, jakie nadał temu terminowi Jacques Rancière. Na podstawie łączenia zdjęć różnych elementów rzeczywistości umożliwia naruszenie zastanego porządku widzialności przez ukazanie tego, co w nim się wcześniej nie mieściło. Działa niczym metafora, poprzez możliwość ukazania razem tego, co było wcześniej niemożliwe do pomyślenia. W wypróbowywaniu różnych konstrukcji pojawia się zarówno aspekt zabawy, jak i krytycznego myślenia. W ten sposób swoje montaż tworzy Bertolt Brecht, który wykorzystuje poetyczny i krytyczny aspekt pracy obrazów w swoich konstrukcjach. Zestawia w nich zdjęcia wojny, wycinki z gazet, fotografie martwych natur, dołącza do nich teksty w postaci epigramów (w *Kriegsfibel*). Teksty i obrazy splatają się w zaskakujących zestawieniach, niemal łamigłówkach, które wykraczają poza przyjęte narracje danych gazet i ujawniają okrucieństwo wojny, imperialistyczne zapędy walczących stron czy powiązania ekonomiczne. Montaż, wraz z demontażami, pozwala na dystansowanie się wobec danej sytuacji oraz poszukiwanie własnego w nich usytuowania. Polegają niejako na zabawie obrazami, która jest zarazem nauką ich czytania, zmieniania i podważania ich znaczenia – stanowią naukę sądenia.

*

W powyżej opisanych przekształceniach pracy wyobraźni, w metaforze, obrazach malarskich, powieściach narracyjnych, montażach i kolażach ujawniają się aspekty działania wyobraźni – poetyczny i krytyczny – decydujące o jej sensotwórczym potencjale oraz napięcia, w ramach których ona pracuje. W Kantowskiej koncepcji wyobraźni dotyczy zarówno tego, co przestrzenne i czasowe, jako formy naoczności, pozwala na linearne zestawianie przedstawień i schematyzację w doświadczeniu poznawczym, jak i sytuuje się poza tym porządkiem w przeżyciu piękna lub próbuje poza niego wykroczyć we wzniosłości. Dotyczy ona zarówno tego, co zmysłowe i dyskursywne, empiryczne i transcendentale, dostarcza pojęciu znaczenia, czyli obrazu, i zarazem organizuje naoczność zgodnie z kategoriami, ale przede wszystkim pozwala dostrzec celowe formy, choć jeszcze

niepoznane, a także poszerza estetycznie pojęcia. Pobudza do myślenia i sądzenia. Funkcjonuje zgodnie z determinującą władzą sądzenia i ma udział w refleksyjnym sądzeniu, działa na rzecz zrozumiałości świata zarówno w pojęciach, jak i symbolach, ukazując również jego granice. Te aspekty i napięcia pracują w późniejszych hermeneutycznych i fenomenologicznych koncepcjach, ale także ulegają przekształceniom oraz rozwinięciom. Składają się na pojetyczny i krytyczny model wyobraźni.