

Paweł Bytniewski
Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej

„Reżimy prawdy” i „reżimy fikcji” – Foucault o związkach sztuki z nauką

Abstrakt O filozofach Michel Foucault powiedział kiedyś, że są ich dwa rodzaje: tacy, „którzy jak Heidegger, otwierają nowe drogi myślenia” i tacy, „którzy odgrywają rolę archeologów, badają przestrzeń, w której rozwija się myśl, warunki owej myśli, sposób jej ustanawiania”. Zamierzam podążać śladami Foucaulta, mniemając, że nie jest to wcale szeroki i do końca dobrze rozpoznany trakt. Zwracam się ku problematyce relacji między wiedzą a sztukami pięknymi, podejmowanej przez niego wielokrotnie, która jednak nie znalazła osobnego opracowania w napisanych przez niego tekstach. O ile wiedzę chciał ujmować Foucault w wielkich historycznych formacjach zwanych przez niego epistemami lub dyskursami, to w spojrzeniu na malarstwo czy literaturę kierował się ku konkretnym dziełom. Jednak pomimo różnic w ujęciach – co chciałbym pokazać – poglądy na wiedzę i sztukę cementuje u Foucaulta silny związek spójnego myślenia o dziejach nowożytnej kultury Zachodu. Wedle Foucaulta potencjał krytyczny zawarty w literaturze i malarstwie ma sens epistemologiczny, a nie estetyczny. To sztuka pełni krytyczne funkcje wobec wiedzy. Najważniejsze w sposobie myślenia Foucaulta jest jednak to, że owa krytyczna wobec wiedzy rola, jaką biorą na siebie malarstwo i literatura, ukazywana jest przez niego w sposób, który jest integralną częścią jego pojmowania historii wiedzy. Gdy ukazuje ona nieciągłość przemian nauk o człowieku i gdy wedle archeologicznych rozpoznai bieg ich historii nieodwracalnie anuluje prawdy wcześniej im przysługujące, to właśnie literatura i malarstwo sankcjonują zmianę i zapowiadają nowe formy poznania.

Słowa kluczowe Michel Foucault, *episteme*, *Las Meninas*, *Don Kichot*, reżimy prawdy, reżimy fikcji

Paweł Bytniewski – dr hab., absolwent UMCS w Lublinie, adiunkt w Zakładzie Antropologii Kulturowej na Wydziale Filozofii i Socjologii UMCS w Lublinie. Jego główne zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień filozofii kultury, epistemologii nauk humanistycznych i socjologii wiedzy. Opublikował ponad 50 artykułów naukowych m.in. w „Studiach Filozoficznych”, „Colloquia Communia”, „Akcencie”, „Annales UMCS”, „Przeglądzie Filozoficznym – Nowej Serii”, „Lubelskich Odczytach Filozoficznych” oraz „Powszechnej Encyklopedii Filozofii”. Jest autorem dwóch książek: *Genealogia dyskursu. Problemy niehermeneutycznej kon-*

cepcji rozumienia (2000) i *Dyskursy wiedzy. Michela Foucaulta archeologie nauk humanistycznych* (2013). Jest członkiem rady redakcyjnej czasopisma „Colloquia Communia”, należy do Polskiego Towarzystwa Filozoficznego.

Adres kontaktowy:

Zakład Antropologii Kulturowej
Wydział Filozofii i Socjologii
Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej
pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4
e-mail: pbytniewski@poczta.umcs.lublin.pl

Skrzynka z narzędziami

Michel Foucault uchodzi słusznie za ważnego innowatora aparatu pojęciowego filozofii końca XX wieku. Dwudziestowieczna myśl krytyczna zawdzięcza mu pojęcia, które włączono w jej dyskursy, jak się zdaje, na stałe. W obiegu literatury filozoficznej, myśli politycznej i szeroko rozumianej refleksji społecznej są one obecne już od ponad 25 lat i utrwalają pozycję Foucaulta jako jednego z najważniejszych myślicieli drugiej połowy XX wieku. Epistemologiczne pojęcia archeologii wiedzy (*archéologie du savoir*) i episteme (*épistémè*), pojęcie dyskursu (*discours*), genealogii (*généalogie*), pojęcie dyspozytywu (*dispositif*), biopolityki (*biopolitique*), technik jaźni (*techniques de soi*), hermeneutyki podmiotu (*herméneutique du sujet*) – wszystkie te pojęciowe wynalazki możemy znaleźć we wnętrzu Foucaultowskiej „skrzynki z narzędziami”, choć nie zawsze są tam one ułożone w zadowalającym łańdźcu¹. Nie zawsze też użyteczność tych narzędzi jest oczywista. Konkurują one bowiem swą pomysłowością, zakresem zastosowania, odkrywczością z innymi, znanymi i wykorzystywanymi już przez Foucaulta wcześniej pojęciami.

Z wnętrza Foucaultowskiej skrzynki z narzędziami zostało wydobyte, przedyskutowane i chyba najszerszej spopularyzowane pojęcie **episteme**²

¹ Tę Heideggerowską metaforę można odnaleźć w kilku wypowiedziach Foucaulta. W jednej z nich stwierdza on: „Wszystkie moje książki, czy to *Historia szaleństwa*, czy ta, o której rozmawiamy [*Nadzorować i karać* – przyp. PB], są, jeśli sobie pan życzy, małymi skrzynkami na narzędzia (*petites boîtes à outils*). Jeśli ludzie chcą je otwierać, używać poszczególnych fraz, idei albo analiz jak śrubokręta, albo klucza w celu wywołania śpięcia, dyskwalifikacji lub przełamania systemów władzy, w tym także tych, z których wywodzą się moje książki [...] tym lepiej” (Foucault 1994: 720 [tłum. własne]).

² Polskie przekłady stosują dwie pisownie „episteme” lub „epistema”.

(*épistémè*). I nic w tym dziwnego skoro stało się ono środkiem, bez którego nie można by dokonać takiej analizy historii intelektualnej kultury Zachodu, jaką znajdujemy w *Słowach i rzeczach* (2006). A to właśnie ta książka stała się nie tylko lokalnym wydarzeniem na rynku wydawniczym w roku 1966 we Francji, ale początkiem międzynarodowej kariery pism Foucaulta. Znaczna część ich powodzenia polega zarówno na oryginalności podejścia autora do tematów, które wcześniej uznawano za filozoficznie nieistotne (np. szaleństwo) bądź całkowicie wyeksploatowane (problematyka poznania humanistycznego), jak i na przeciwstawianiu się perspektywom badawczym, które wcześniej traktowano jako bezalternatywne na ich rodzimym terenie (hermeneutyka, strukturalizm). Rozległe i zarazem subtelne analizy skomplikowanych struktur pojęciowych potrafił on łączyć ze szczegółowością historycznych narracji, a wszystko to za pomocą języka sugestywnego, eksplodującego energią mało spotykanej docieklivosti i rzadkiego talentu literackiego. Stąd dzieło Foucaulta – przynajmniej od czasu publikacji *Słów i rzeczy*³ – ma licznych komentatorów: polemistów i apologetów skłonnych do snucia analogii znaczeniowych, by objaśnić sens konstelacji pojęciowych, które uruchamia myśl Foucaulta. To dlatego episteme zestawia się z „paradygmatem” Thomasa Kuhna, kategoriami w sensie Immanuela Kanta i „głębokimi strukturami” Noama Chomsky’ego. Foucault energicznie protestował przeciwko upodobnieniom tego rodzaju. Od początku swej pracy pisarskiej był bowiem przekonany, że „oryginalne

³ Interesujące okoliczności wydania tego dzieła omawiają szczegółowo David Macey i Didier Eribon (por. Macey 1993; Eribon 2005).

formy myśli służą za swe własne wprowadzenia: ich własna historia jest jedynym rodzajem wykładni, jaką dopuszczają, a ich przeznaczenie to jedyny rodzaj krytyki, jakiej się poddają” (Foucault 1993: 31 [tłum. własne]).

Trzeba jednak i to podkreślić, że Foucault postęgiwał się swymi intelektualnymi wynalazkami w sposób swobodny, jakby w oczekiwaniu, że słowa same objawią swój właściwy sens w trakcie ich używania i nadużywania. Toteż rzadko kiedy zamykał sobie drogę do reinterpretacji własnej myśli za pomocą definiowania swych terminów-wynalazków. To raczej w sporze, albo dzięki reproblematykacji własnych ujęć wcześniejszych, jakieś słowo-klucz uzyskiwało zdeterminowane definicją oblicze. Wyraźne próby definicji, często kluczowych pojęć, znajdujemy u Foucaulta najczęściej w tekstach, które sygnalizują już porzucenie konstelacji pojęciowej, w jakiej pojęcia te powstały i spełniały swe teoretyczne zadania. Ukazują one wówczas pewien rezultat myślowy, czasem sygnalizują otwarcie nowej problematyki, ale rzadko kiedy pozwalają ustalić drogę, jaką myśl Foucaulta pokonała, by je wykreować. Swobodę w tworzeniu pojęć, jako pożądaną własność myśli odrywającej się wciąż od podłoża osiągniętych rezultatów, swobodę, o którą warto zabiegać, bo uczestniczy ona w autopojetycznej grze „autor – dzieło”, Foucault cenił bardzo wysoko⁴.

⁴ Ten rodzaj „doświadczenia myśli” dobrze rozpoznał u Foucaulta James Bernauer, wiążąc następujące po sobie etapy w jego myśli z przemianami stylu – od afektowanego miejscami stylu *Historii szaleństwa* po prostotę prozy *Historii seksualności*: „Jego perspektywa zmienia się od dzieła do dzieła, a jego myśl nurtuje marzenie o intelektualistcie, który jest kimś, «kto jest nieustannie w ruchu, kto nie wie dokładnie, gdzie podąża ani co będzie myśleć jutro, ponieważ jest zbyt zainteresowany teraźniejszością»” (por. Bernauer 1990: 2 [tłum. własne]).

Tak właśnie jest na przykład z pojęciem episteme. Pojawia się ono całkiem nieoczekiwanie, na pierwszych stronicach *Słów i rzeczy*, a praktycznie znika z tekstów Foucaulta już w książce następczej, w *Archeologii wiedzy*, by pojawić się tylko incydentalnie, właśnie pod postacią formuły definiującej episteme, ale dopiero wtedy, gdy porzuca on archeologię na rzecz genealogii i łączy wiedzę w związek z władzą, a nie z historycznymi formami ładów nauk humanistycznych. Pojęcie episteme zyskuje wówczas ogólniejszy kontekst, zmienia znaczenie i... staje się zbędne.

Dlatego chciałbym pójść drogą, którą sam Foucault tylko nakreślił w sposób szkicowy i z której się w końcu wycofał, gdy dostrzegł inne niż archeologiczne horyzonty własnej myśli. Rzecz w tym bowiem, że pojęcie episteme jest szersze niż jego epistemologiczne zastosowanie. Owszem, oznacza pewien historycznie zmienny ład wiedzy, ale poza tym wyznacza historyczne granice sposobów traktowania reprezentacji. A to zagadnienie może przybrać formy swej problematyki już poza terenem nauk, w dziedzinie sztuki słowa i jeszcze dalej, w sferze obrazu.

Epistemy i sztuki

Lektura Foucaulta to doświadczenie mieszane, sprawia zarazem wiele satysfakcji i bólu⁵. Ból bierze się z tego, że trzeba porzucić myśli, do jakich się już przywykło, z jakimi zrosła się nasza własna myśl, a źródłem satysfakcji jest odkrycie nowego. Chciał-

⁵ On sam pisał, że „ból i przyjemność książki powinny być doświadczeniem” (Foucault 1991: 339 [tłum. własne]). Miał jednak na myśli pisanie, a nie lekturę.

bym więc, kierowany własnym doświadczeniem tej myśli, ukazać jej pewne cechy charakterystyczne: agonistyczny charakter w wymiarze performatywnym, wielodyscyplinarność w zaangażowaniu przedmiotowym, jej potencjał i ruchliwość.

O filozofach Michel Foucault powiedział kiedyś, że są ich dwa rodzaje: tacy, „którzy jak Heidegger, otwierają nowe drogi myślenia” i tacy, „którzy odgrywają rolę archeologów, badają przestrzeń, w której rozwija się myśl, warunki owej myśli, sposób jej ustanawiania” (Foucault 2013: 202). Zamierzam podążać śladami Foucaulta, mniemając, że nie jest to wcale szeroki i do końca dobrze rozpoznany trakt, a także w przekonaniu, że warto tę drogę przebyć nie tylko z ciekawości do myśli Foucaulta. Wybieram zaś ten odcinek trajektorii jego myśli, który nie zaznaczył się w jego tekstach wyraźnie. W każdym razie nie na tyle, by zachęcić komentatorów jego pism do wielu rozróżnień właśnie w tej kwestii. Chodzi o temat, który Foucault podejmował wielokrotnie, który jednak nie znalazł osobnego opracowania w napisanych przez niego tekstach. **Chodzi o relację między wiedzą a sztukami pięknymi.**

W pismach Foucaulta istnieje znaczna dysproporcja w opracowaniu tych dziedzin kultury. Można też dostrzec odmiennosc w sposobach ich ujmowania. Historiom nauk o człowieku poświęcił on kilka osobnych książek. Sztuka zaś – i to w okrojeniu do literatury pięknej i malarstwa – choć pojawia się wielokrotnie jako temat w jego tekstach, to jakby na marginesie: albo tytułem wprowadzenia do innych tematów, albo jako ilustracja czy wręcz emblemat jakiejś rozwijanej dalej idei, albo w sposób bardziej samodzielny, lecz wówczas w tekstach o mniejszej

wadze niż te, które traktują o wiedzy. Inna ważna różnica traktowania wiedzy i sztuki: ujęcie literatury i malarstwa u Foucaulta pojawia się w pewnym perspektywicznym skrócie, to jest poza ich własną historią, tymczasem historia nauk stanowi dla niego uprzywilejowaną drogę do refleksji epistemologicznej.

Tak więc o ile wiedzę chciał ujmować Foucault w wielkich historycznych formacjach zwanych przez niego epistemami lub dyskursami, to w spojrzeniu na malarstwo czy literaturę kierował się ku konkretnym dziełom. A jednak, pomimo tych różnic – co chciałbym pokazać – poglądy na wiedzę i sztukę cementuje u Foucaulta silny związek spójnego myślenia o dziejach nowożytnej kultury Zachodu.

Foucault wywraca na opak tradycję mówienia o związkach wiedzy i sztuki, w której miejscu sztuki jest bycie przedmiotem krytyki estetycznego znawstwa. Odwraca on bowiem rolę między nimi. To nie wiedza pozwala na refleksyjny dystans wobec sztuki, ale odwrotnie: to sztuka pełni krytyczne funkcje wobec wiedzy. Najważniejsze w sposobie myślenia Foucaulta jest jednak to, że owa krytyczna wobec wiedzy rola, jaką biorą na siebie malarstwo i literatura, ukazywana jest przez niego w sposób, który jest integralną częścią pojmowania historii wiedzy. Takie odwrócenie ról rozpoznaje on bowiem w krytycznych momentach historii wiedzy, którą uczynił przedmiotem swych archeologii.

Gdy archeologia ukazuje nieciągłość przemian nauk o człowieku, gdy wedle archeologicznych

rozpoznać bieg ich historii nieodwracalnie anuluje prawdy wcześniej im przysługujące, to właśnie literatura i malarstwo sankcjonują zmianę i zapowiadają nowe formy poznania. **Wedle Foucaulta potencjał krytyczny zawarty w literaturze i malarstwie ma sens epistemologiczny, a nie estetyczny.** Stwierdzenia te wymagają jednak objaśnień.

Archeologia wiedzy, archeologia fikcji

Własną koncepcję analizy procesu historycznego nauk nazwał Foucault archeologią. Oznacza to – głównie z inspiracji Kantowskiej – epistemologiczną i historyczną zarazem rekonstrukcję tego procesu jako nieciągłego, nieteleonomicznego, autonomicznego, normatywnego i ponaddiscyplinarnego. Archeologia bada głównie dyskursy wiedzy, to jest te, które wysuwają roszczenia do wartościowych poznań. Bada je pod pewnym określonym względem. Archeologia wiedzy zakłada bowiem pewien poziom fundamentalnego sceptycyzmu, który nakazuje przyjrzeć się stosunkom reprezentacji, jakie łączą wypowiedzi z ich przedmiotami, by zrozumieć, jak reprezentacje te mogą stać się poznawczo wartościowe, „prawdomówne” na mocy reguł, które wytwarza sam dyskurs. Zanim wypowiedzi o „wypowiedzianych” przedmiotach uznane zostaną za prawdziwe, trzeba przyjrzeć się procesowi historycznemu, który pozwala im „być w prawdzie”, to jest pozwala spełniać wymogi stawiane dyskursom wiedzy. Owo „bycie w prawdzie” – termin zaczerpnięty z koncepcji historii nauk Georges’a Canguilhema, nauczyciela i promotora Foucaulta – to efekt oddziaływania na dyskursy nauk pewnego rodzaju konstrukt historycznego. Archeologia analizuje mianowicie

to, jak owe dyskursy konstytuują przedmioty, o których orzekają, i jak poznaniom, które realizują się w tych dyskursach, przypisują one zdolność wypowiedzenia prawd o tych przedmiotach, także prawd, które charakteryzują wypowiedzi dyscyplin naukowych.

Rzecz, ujmując ją *grosso modo*, dotyczy dwóch kwestii: co w historii wiedzy – a dziedziną wiedzy, która służy tu za pole badań, są nauki o człowieku – systematyzuje funkcje reprezentacji w odniesieniu do przedmiotów w sposób, który reprezentacjom tym umożliwia wykazanie się prawdziwością? I druga kwestia: jaki mechanizm kulturowej i zarazem epistemologicznej mutacji zamyka historię pewnego odcinka ukształtowanej relacji między reprezentacjami a ich przedmiotami i nie pozwala na przeniesienie ich prawd w ruchu historii nauk?

Nieciągłość epistemologiczną podporządkowuje zatem Foucault nieciągłości temporalnej, co pozwala dostrzec naraz dwa typy porządków wiedzy: porządek współistnień poszczególnych dyscyplin naukowych (*connaissances*), określony pewną ogólną formą reprezentacji wiedzy (*savoir*) pozwalającą im „być w prawdzie”, oraz porządek następstw historycznych owych form reprezentacji tworzących łądy wiedzy wykraczające poza spójności poznania w poszczególnych dyscyplinach.

Dokonyje się ów proces w sferze określanej przez Foucaulta terminami dość enigmatycznymi. Jest to bowiem – wedle archeologicznych określeń – dziedzina episteme, której granice twórczej swobody w reprezentowaniu swych przedmiotów wyznacza wszelkim reprezentacjom historyczne *a priori*:

Mam tutaj na myśli *a priori*, co byłoby nie warunkiem prawidłowości sądów, lecz warunkiem realności wypowiedzi. Nie chodzi o odnalezienie tego, co czyni twierdzenie zasadnym, ale o wyodrębnienie warunków wyłaniania się wypowiedzi, prawa ich współistnienia z innymi wypowiedziami, specyficznej formy ich sposobu istnienia, zasad, na mocy których mogą przetrwać, przekształcać się i znikać. Nie chodzi o *a priori* prawd, które mogłyby nigdy nie być wypowiedziane ani rzeczywiście dane doświadczeniu, lecz o *a priori* historii, która jest nam dana jako historia rzeczy naprawdę powiedzianych. (Foucault 1977: 162)

Episteme to pewien aparat pozwalający na oddzielenie nie tyle prawd od fałszów, ile tego, co może być uznane za naukowe od tego, co takie nie jest na mocy samej formy relacji reprezentacji i co może pretendować do bycia w prawdzie (Foucault 1980: 197). Terminów tych używa on w sposób – jak sam mówi – nieco barbarzyński, to jest oddalony od tradycji, w jakich powstały.

Sformułowane wyżej pytania można więc zamienić na bardziej lakoniczne i bliższe sposobowi myślenia Foucaulta: **co konstytuuje „reżimy prawdy”?**

To ostatnie określenie, chyba też barbarzyńskie, mieści się w ramach refleksji, która już przekracza granice archeologii pojmowanej jako odmiana refleksji epistemologicznej. Odwołuje się bowiem także do ograniczeń wypowiedzi, jakie te biorą na siebie z racji uwikłań pozaepistemicznych. Retrospektywnie można jednak jego sens odnaleźć w pojęciu episteme. Dla moich potrzeb jest ono przydatne o tyle, o ile pozwala dostrzec w archeologii Foucaulta inny rodzaj reżimów, mianowicie „reżimy fikcji”.

Archeologia Foucaulta różnicuje dwa poziomy wiedzy – *savoir* i *connaissance*. Na poziomie *savoir* ustalana jest relacja reprezentowanego do reprezentującego, na poziomie *connaissance* poszukiwane są prawdy reprezentacji gwarantowane reżimem prawdy *savoir*. *Savoir normuje* prawdy *connaissances*. Archeologia bada zatem *savoir* – czy to w postaci *episteme*, czy dyskursów. Trzeba zejść poniżej zróżnicowania dyscyplinarnego wiedzy, stwierdza Foucault, poniżej *connaissances*, na poziom analiz samych reprezentacji, by odróżnić reżimy prawdy od reżimów fikcji. Porządki reprezentacji, które umożliwiają prawdę, to reżimy prawdy, natomiast porządki reprezentacji, które nie są zobowiązane do prawdy przedmiotowej, ale mogą w pewnych przypadkach mówić prawdę o relacjach, jakie ustanawiają reżimy prawdy, to reżimy fikcji. W pewnych historycznych momentach kryzysu nawiedzającego *savoir* reżimy fikcji mogą wytwarzać prawdy o dyskursach, które właśnie tracą zdolność do wytwarzania prawd przedmiotowych. Ułomność zdolności reprezentacji do wytwarzania prawdy, historyczność „bycia w prawdzie” dostrzegamy właśnie wtedy, gdy fikcja narusza, zakłóca ów związek reprezentowanego i reprezentującego, jaki utrzymuje się w *episteme*. To właśnie wtedy związek „słów” i „rzeczy” ulega skłóceniu, a prawda – do tej pory dająca się wydobyć z tego związku – w ogóle przestaje być widoczna. W stylistycznych odstępstwach od norm wyrażania się, w swego rodzaju **epistemologicznych anamorfozach**, w ironicznej często grze z nawykami ukształtowanymi w *savoir*, w retoryce poznawczego suspensu reżimy fikcji odbierają „bycie w prawdzie” jego obezwładniającą umysł moc. Na terenie nauk reżimy fikcji pozwalają ukazywać pozór prawd, paradoksy poznania, na terenie sztuki kreują czystą grę przedstawień.

Czym jest więc fikcja wedle Foucaulta? „Fikcja to rygor opowiadań (*régime du récit*) lub raczej różne rygory «opowiadania»: postawa narratora wobec tego, co opowiada. [...] Fikcja to następstwo związków, ustalanych przez sam dyskurs, pomiędzy tym, kto mówi i tym, o czym mówi. Fikcja to «aspekt» fabuły” (Foucault 1999: 163). Nie jest reprezentacją świata możliwego, myślową utopią, nie jest też zaprzeczeniem świata realnego. Jest formą dyskursu, a szerzej sposobem kształtowania wszelkich reprezentacji, które przeciwstawiają się prawdzie dyskursów wiedzy w taki sposób, że w konsekwencji dyskursom rządzonej fikcją prawda nie przysługuje – lecz to wcale ich nie dyskwalifikuje. Dyskursy fikcyjne tak rozumiane, gdy pełnią swe role epistemologiczne, są więc nie po to, by głosić fałsz czy iść za głosem złudzenia, ale po to, by **ukazywać historyczne granice prawdy**. W możliwościach fikcji literatura znajduje poświadczenie odrębności swego bytu, a jej autonomia otwiera pole eksperymentu i krytyki wobec dyskursów wiedzy, bo „rzeczy wypowiedziane” na potrzeby eksperymentu mogą łączyć się ze sobą inaczej niż z „rzeczami w świecie”.

Don Kichot, Las Meninas

Wspomniałem o tym, że Foucault w swym podejściu do sztuk pięknych odwołuje się do konkretnych dzieł. Oto dwa paralelne dzieła, którym przypisuje on funkcję krytyczną w wyżej zarysowanym sensie. Pierwszym jest *Don Kichot z La Manchy* (1605–1615) Miguela Cervantesa, drugim obraz Diego Velázqueza znany jako *Las Meninas* (1656). Obydwa wyznaczają granicę między przednowożytnym porządkiem wiedzy a jej formą nowożytną. Choć zatem są konkretnymi dziełami, to ich rola jest epokowa. Pozwa-

lają bowiem pochwycić *in statu nascendi* przemijanie na poziomie episteme.

Krytyczną i zarazem poznawczą funkcją reżimu fikcji porządkującego relację narratora z fabułą jest w *Don Kichocie* ukazanie złudzenia, jakie niesie **podobieństwo**: bo to ono stanowi rygor wiedzy rządzący przedstawieniami i ich prawdą w renesansowej episteme. Dyspozycja poznawcza renesansowej episteme oparta była – wedle rozpoznania *Słów i rzeczy* – na podobieństwie jako normie relacji między reprezentacją a jej przedmiotem. Ograniczoność episteme, która prowadzi Don Kichota przez świat i pozwala mu być w nim „w prawdzie”, polega właśnie na tym, że każdą prawdę pojmuje on jako prawdę na mocy podobieństwa jako stosunku reprezentacji do przedmiotu. Sam Don Kichot – postać ukazana z perspektywy narracji, a więc w relacji umożliwiającej odniesienie krytyczne – to pomyłony rycerz, figura minionego, właśnie renesansowego świata. Prawdę reprezentacji traktuje on jako podobieństwo rzeczywistości do fikcji literackiej romansów rycerskich. Tak podobieństwo, transcendujące stosunek realność – fikcja, czyni Don Kichota szaleńcem. W realnym świecie, koegzystującym w powieści z rojeniami Don Kichota, podobieństwo musi więc być tylko podstawą do pomyłki, złudzenia. Tekst Cervantesa w całej swej rozciągłości kompromituje podobieństwo jako podstawę relacji poznawczej między przedstawieniem a przedmiotem i przekreśla tym samym roszczenia podobieństwa do „bycia w prawdzie”.

Czym dysponuje reżim fikcji, jakim posługuje się Cervantes, by ujawnić strukturalną siatkę reżimu prawdy epoki wiedzy, która w czasach Cervantesa właśnie przemija, epoki renesansowej episteme?

Po pierwsze i przede wszystkim, to **paradoks**. Rozumiem przez to środek reżimu fikcji, jakim jest przekroczenie granicy między literaturą a rzeczywistością **w samej fabule**. Don Kichot ma okazję trafić w swym realnym świecie na książkę, która podszywa się pod prawdziwą o nim opowieść. By zaprzeczyć jej fabule, zmienia zamiary podróży i w ten sposób czyni to dzieło fałszywym *Don Kichotem*. Ubiegając się o prawdę o sobie, musi ją wytworzyć wedle działania, które przeczy fikcji „fałszywego” *Don Kichota*, ale czyniąc tak, potwierdza tylko fikcyjny charakter własnej egzystencji. Nie ma znanego przez nas reżimu prawdy, który godziłby byt fikcyjnych postaci literackich z realnościami w ramach jednej rzeczywistości. Reżim fikcji Cervantesa taką możliwość zakłada. W reżimie fikcji, na jakim opiera się *Don Kichot*, świat literacko przedstawiony i wytworzony retorycznie na potrzeby fabuły przenika do świata realnego, wywołując w nim niespodziewane konsekwencje.

Po drugie, takim środkiem jest **dystans fikcji względem fabuły**. Dystans ten gwarantuje ironia, która może być tak wielka, że przekształca *Don Kichota* w tekst samozwrotny. W *Don Kichocie* – powieści Don Kichot – postać czyta tekst *Don Kichota* – powieści. Ironia nie pozwala w przestrzeni powieści utrzymać się nikomu i niczemu w powadze realności, lecz zarazem ma moc wobec tej realności, jakiej norma narracji realistycznej nie posiada. To moc krytyki, demaskacji podobieństwa jako formy poznawczej aktywności wyczerpującej się w samej sobie, eksplodującej.

Po trzecie, środkiem reżimu fikcji Cervantesa jest **metanarracyjne** ukazywanie granic świata przed-

stawionego, co odpowiada stwierdzeniu, że każde narracyjne ukazanie świata jest fragmentaryczne i eliminuje inną możliwość jego prezentacji. Służy temu zmienność postaw narratora wobec fabuły. Narrator przebiega w swej pracy „opowiadacza” i dubluje duchową rzeczywistość postaci. Ironia nie jest jego jedynym środkiem zachowania – „na zapleczu fabuły”, jakby powiedział Foucault – własnego głosu i dystansu wobec świata opowiedzianego. Narrator współczujący, narrator prześmiewczy, narrator zaangażowany – to wszystko metanarracyjne figury krytycyzmu wobec podobieństwa rządzącego światem Don Kichota.

Po czwarte, to **reprezentacja reprezentacji**. Powieść Cervantesa to zarazem odsłonięcie technik pisarskich romansu rycerskiego. Okazją ku temu są nie tylko jawne retoryczne ekskursy Don Kichota, z których wyziera heroikomiczny byt naśladowczej względem literatury przygody rycerskiej, ale także gry z tekstami, jakie pojawiają się w tekście samego *Don Kichota*.

Wszystkie te środki służą poznawczej kompromitacji podobieństwa, ponieważ wszystkie grają podobieństwem jako rekwizytem opowieści, jako zasadą, której poznanie ujawnia miejsca pracy reżimu fikcji. Paradoks, dystans, ironia, reprezentacja reprezentacji, jako środki reżimu fikcji Cervantesa, rozbijają reżim prawdy oparty na podobieństwach. *Don Kichot* w pewien specyficzny sposób sankcjonuje kres episteme podobieństwa, które traci moc organizowania dyskursów wiedzy. Giovanni Battista della Porta, autor serio ubiegającego się o prawdę traktatu z zakresu fizjognomiki *De humana physiognomonia* (1596), nie może od tej pory być uznawany za kogoś,

kto w społeczności uczonych podziela ich sposób dociekań prawdy (Porter 2005). Główna idea wyłożona w *De humana physiognomonia* – idea poznawczej efektywności porównań podobieństwa, jakie można czynić między wyglądami ludzkich twarzy i oblicz zwierzęcych – została bowiem „sfalsyfikowana” na terenie nauk środkami analogicznymi do tych, jakie angażuje we właściwy dla siebie sposób reżim fikcji *Don Kichota*. Tak oto *Don Kichot*, z pewnej głębi historii, która defamiliaryzuje reżim prawdy naukowej kultury Renesansu, pokazuje historyczną granicę jej episteme. Nie jest pochwałą estetyki iluzji, ale krytyką iluzji, jaka jest rezultatem reżimu prawdy w episteme podobieństwa.

Wszystkie te odkrycia, przypisywane reżimowi fikcji, jaki wynalazł Cervantes, same z kolei są przedmiotem archeologii Foucaulta, wszędzie tam, gdzie rekonstruuje ona porządek renesansowej episteme. Jest bowiem archeologia konsekwencją pytania o sposób pozwalający porównywać reżimy prawdy i reżimy fikcji w odwołaniu do *savoir*.

Nieco inaczej rzecz przedstawia się z *Las Meninas*.

Obraz ten, uważany przez wielu za arcydzieło, a przedstawiający, jak wiadomo, dość konwencjonalną scenę z życia dworskiego w epoce Filipa IV, króla Hiszpanii, Foucault analizuje w pierwszej części *Słów i rzeczy*. Traktuje ów obraz jako swego rodzaju emblemat, wizualizację episteme, która w historii następuje po episteme renesansowej. *Las Meninas* to już nie krytyka przemijającego porządku wiedzy, to raczej proklamacja nowego. *Ład (Ordre)* – bo taką nazwę Foucault nadaje episteme czasów nowożytnych – organizuje swój reżim prawdy nie

w granicach podobieństwa, lecz w relacjach arbitralnego znaku i jego przedmiotu. Nie ma tu – jak w episteme podobieństwa – ontycznego związku znaku i przedmiotu, ale następuje ich epistemologiczna separacja. Separacja ta jest warunkiem wszelkiej efektywności poznawczej w ramach *Ładu* i normuje każde konkretne poznanie. *Ład* ustala relację między reprezentacją a reprezentowanym w sposób, który wyzwala pytanie o prawdę reprezentacji jako arbitralnego konstruktów porządkującego różnice i tożsamości przypisywane strukturom tworzonym przez przedmioty znaków. Problem *Ładu* polega jednak na tym, że prawda może się wymknąć każdemu przedstawieniu, które oparte jest na arbitralności znaku. Ustanowienie arbitralne czegoś, jako reprezentacji czegoś jeszcze innego, nigdy nie jest oczywiste. Problem, jaki może stwarzać pomyłkowe wzięcie reprezentowanego za reprezentujące bądź na odwrót, problem zmylenia w sferze tego, co arbitralne, *Ład* rozwiązuje przez **zdwojenie reprezentacji. Znak, jakim operuje Ład, przedstawia nie tylko przedmiot, ale sam się autoprezentuje.** Znak nie tylko oznacza swój przedmiot, ale ujawnia siebie jako li tylko znak. Oznacza to tyle, że znak w epoce *Ładu* nie tylko reprezentuje przedmioty, ale jego arbitralność jest kontrolowana przez ten element reżimu prawdy, iż znak, jako autoprezentujący się, jest wystawiony na krytykę. Stąd trzy epistemologiczne konsekwencje reżimu prawdy *Ładu*: krytyka znaku i przedstawień znakowych realizowana w poszukiwaniach uniwersalnego i doskonałego systemu znaków, świadomość nieuniknioności aspektowości przedstawień i niemożność reprezentacji podmiotu reprezentującego, którego obecność w *Ładzie*, jako przedmiotu reprezentowanego – jak stwierdza Foucault – z góry krępowałyby czystą,

Ryc. 1. *Las Meninas*



Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ff/8/Las_Meninas_%281656%29%2C_by_Velazquez.jpg

uniwersalną reprezentację. *Ład* ustanawia więc pewną normę epistemologiczną, normę pojmowania związku między reprezentującym a reprezentowanym i kreuje w ten sposób pewien reżim prawdy, podobnie zresztą jak miało to miejsce w episteme renesansowej, to jest w trybie historycznego *a priori*.

Jakimi środkami reżimu fikcji dysponuje *Las Meninas* w ukazywaniu tego, co Foucault nazywa *Ładem*? Są one takie same jak w przypadku *Don Kichota*, choć ich zastosowanie jest odmienne.

Po pierwsze – **paradoks**. Paradoksalność *Las Meninas* polega na tym, że w miejscu, gdzie widz powinien domyślać się wymiennosci swej pozycji i pozycji malarza, czeka na widza niespodzianka. Zgodnie z porządkiem przedstawienia trzeba założyć bowiem w tym miejscu obecność odbitej w lustrze pary królewskiej. Tymczasem wedle reguł perspektywy Albertiańskiej trzeba by domyślać się w tym miejscu pozycji malarza. Malarza jednak odnajdujemy nie w miejscu, jakie zajmuje realny widz, gdy patrzy na płótno, lecz przedstawionego na nim. Wymiana widza i pary królewskiej, wymiana pozycji malarza i osoby przedstawianej to zerwanie granicy realności i przedstawienia. Rozpościerający się widok na scenę jest więc paradoksalny w taki sam sposób jak fabuła *Don Kichota*.

Po drugie – **dystans**. Dystans do przedstawianej sceny, odpowiednika fabuły literackiej, zaznacza się w *Las Meninas* przez samozwrotność obrazu. Przypuszczenie, wyrażone przez Johna Searle'a, że przedstawiony w *Las Meninas* Diego Velázquez maluje właśnie... *Las Meninas* nie jest nieprawdopodobne. Co więcej, rozmiar płótna sugerowałby taką in-

terpretację (Searle 2006). Jeśli tak miałoby być, to Velázquez odwołuje się do środków malarskich, jakie w czasach nam bardziej współczesnych stosowano w pop-artcie poprzez grę tego, co przedstawiane z tym, co przedstawiające. Malarstwo Velásqueza nie tylko „wie”, że jest malarstwem, ale w tej wiedzy zachowuje krytyczny dystans do wszelkiej obrazowej reprezentacji jako skończonej, zamkniętej w czasie i w przestrzeni.

Po trzecie, to **metanarracyjne** funkcje aranżacji sceny, czyli odpowiednika narracji w literaturze. Każdy rodzaj reprezentacji w *Las Meninas* jest domniemywany w jego aspektowym ograniczeniu: lustro daje niewyraźny wizerunek pary królewskiej, malowane przez uchwyconego w autoportrecie Velásqueza płótno jest odwrócone, wiszące nad postaciami kopie obrazów Rubensa zacięte. *Las Meninas* łamie też zasady renesansowej perspektywy Albertiańskiej, wyznaczając co najmniej trzy miejsca skupienia, zbiegu perspektywicznego. **Każda widzialność zakłada niewidzialne – oto zasada reżimu widzenia stosowanego w *Las Meninas*.**

Po czwarte – **reprezentacja reprezentacji**. Reprezentowany jest akt reprezentacji, czyli czynność malowania, lecz także rezultat tego aktu w postaci płócien stanowiących aranżację wnętrza, a także postać reprezentacji już niezależną od aktu malarzkiego: lustro, które nie jest prawdziwe, bo oczywiście nie odbija realnego widza *Las Meninas*, lecz parę królewską. Wreszcie reprezentowany jest akt uważnego spojrzenia sześciu z jedenastu postaci, spojrzenia zawieszzonego na punkcie, w którym odnajdujemy się sami jako widzowie.

Reżim fikcji, jaki formuje *Las Meninas*, ukazuje warunki, w jakich możliwa staje się krytyka przedstawień w sensie wymaganym przez arbitralności znaku w uwikłaniu w *Ład*. Reżim fikcji, który nie tylko pracuje w przedstawieniu, ale też ujawnia swą arbitralną postać w tym, co sam przedstawia, podsuwa oczom obraz redundantny, skoro wystawia na widok nie tylko to, co przedstawia, ale i samo – unormowane regułami przedstawiania – widzenie. W ten sposób *Ład* przedstawia sam siebie jako porządek arbitralny, lecz zarazem nie do uniknięcia. Jest bowiem władzą widzenia. Chcąc widzieć to, co *Ład* przedstawia, patrzymy zgodnie z pewną postacią epistemologiczną anamorfozy, lecz dla nas, choć arbitralna, musi ona pozostać prawidłem widzenia tego, co przedstawia *Las Meninas*.

Foucaultowska archeologia ukazuje więc w analizie *Las Meninas* reżim fikcji afirmujący swymi własnymi środkami reżim prawdy, jaki wytworzy *Ład*. Tym samym reżim ów zapowiada *Ład* i wyraża go, w postaci paralelnej do werbalizmu, jaki dominuje w dyskursie wiedzy.

Skąd bierze się potencjał krytyczny myśli? Nie z realizacji jej ambicji uniwersalistycznych, ale z konfrontacji jej partykularizmów, która pozwala dostrzec ograniczoność każdego przedsięwzięcia intelektualnego. Lekcja Foucaultowskiej archeologii poucza nas o tym, że z racji swej historyczności reżimy fikcji i reżimy prawdy mogą brać na siebie wzajem krytyczne role właśnie dlatego, że są ograniczone. Efekt tych konfrontacji jest zawsze emergentny. Poprzez ich przyrównania, poprzez ich częściowe

tylko kompatybilności przeziara bowiem albo jakąś prawdą dyskursów wiedzy, albo jakąś prawdą o nich, o sposobach konstytuowania tych prawd.

Porównania reżimów prawdy z reżimami fikcji ujawniają zatem ich historycznie lokalną spójność i partykularizm przymusów, które antycypują w formie historycznego *a priori* to, co konkretny podmiot może uznać za prawdę lub za fikcję na mocy reguł rządzących wypowiedziami i w ogóle reprezentacjami. Ale też reżimy te wzajem oświetlają swe granice, a przez to pozwalają dostrzec szczelinę między nimi. To w niej pracuje myśl archeologiczna.

Porównanie obydwu typów reżimów – fikcji i prawdy – możliwe tylko w odwołaniu do Foucaultowskiej archeologii, ukazuje także historyczne źródła **dynamiki myśli**. Tymi źródłami są jej partykularizm, historyczna stronniczość, a zarazem zdolność do uwalniania się od porządków narzuconych własną inercją, a to dzięki wielości form, jakie przybiera ona w czasie. Żadna kultura nie jest zsynchronizowana w czasie na tyle, by nie ujawnić wątpliwych miejsc swej spójności, żaden przymus myślenia, jakkolwiek zniewalający bądź atrakcyjny, nie jest sam przez się zdolny unicestwić ruchliwości myśli. Kreatywność i nieprzewidywalność jej historycznego biegu, skłonność do transgresji poprzedzane są, w nierównym rytmie historycznych nieciągłości, własną pretensją do uniwersalności, a jej arbitralności, po niewczasie nawet śmieszne lub zadziwiające, zdradzają obecność historii, jaka się w niej nawarstwiła. Zasadniczym momentem reżimów fikcji i reżimów prawdy jest więc zarówno ich nietrwałość, jak i siła przymusów, jakie nakładają na ludzkie umysły i wrażliwości.

Myśl tak ujmowana ma zdolność do penetrowania nie tylko naszych wypowiedzi i zachowań, ale tworzy złożoną sieć korelacji konstytuującą ludzkie istoty w ich podmiotowości. Wyraża się w tym, jak sądzę, specyficzny, historyczny panlogizm Foucaulta, przekonanie, że myśl to nie tylko proces i efekt operacji mentalnych czy dyskursywnych, ale przede wszystkim forma inteligibilności naszego środowiska życia – obszar otwarty, bo podatny na refleksję, zarazem niezmierny, bo nie istnieją jego formy ostateczne.

Foucaultowska archeologia jest formą analizy porównawczej w dziedzinie tego, co inteligibilne. Przemierza więc całe połącznie historii myśli w poszukiwaniu

filozoficznego *tertium comparationis*. Dyskursy wiedzy, dyskursy wysuwające pretensje do prawdziwości spotykają się tu z wypowiedziami zakładającymi fikcję, a nie prawdę jako modalność swego sensu. Rewelatorstwo tego rodzaju analiz polega jednak nie na odkryciu tego, co w minionych i często przedawnionych treściach wiedzy dziś trzeba uznać za fikcję ani tego, co w fikcji można uznać za zapowiedź przyszłej prawdy. Chodzi raczej o to, co ruch myśli przenosi jako sens w dowolną dla siebie materię zdarzenia historycznego, nauki, literatury czy malarstwa. Opór, jaki stawia myśl innej myśli, bezgłośny ich agon i wzajemne dopełnienia, wszystko to, co czyni z nich zdarzenie – oto przedmiot archeologii Michela Foucaulta.

Bibliografia

Bernauer James W. (1990) *Michel Foucault's Force of Flight. Toward an Ethics for Thought*. New York: Humanity Books.

Eribon Didier (2005) *Michel Foucault. Biografia*. Przełożył Jacek Levin. Warszawa: Wydawnictwo KR.

Foucault Michel (1977) *Archeologia wiedzy*. Przełożył Andrzej Siemek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Foucault Michel (1980) *The Confession of the Flesh* [w:] Colin Gordon, ed., *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. New York: Pantheon Books, s. 194–228.

Foucault Michel (1991) *The History of Sexuality, Volume II*. London: Penguin Books.

Foucault Michel (1993) *Dream, Imagination, Existence* [w:] Keith Hoeller, ed., *Dream and Existence*. New Jersey: Humanity Press, s. 9–128.

Foucault Michel (1994) *Dits et écrits II (1970–1975)*. Paris: Gallimard.

Foucault Michel (1999) *Zaplecza fabuły* [w:] tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wybór i opracowanie Tadeusz

Komedant. Przełożył Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant i in. Warszawa: Fundacja Aletheia, s. 163–171.

Foucault Michel (2006) *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Przełożył Tadeusz Komendant. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Foucault Michel (2013) *Kim jest filozof?* [w:] Bartłomiej Blesznowski, Kajetan Maria Jaksender, Krzysztof Matuszewski, red., *Kim pan jest, profesorze Foucault? Debaty, rozmowy, polemiki*. Wybór i tłumaczenie Kajetan Maria Jaksender. Kraków: Libron i Eperons-Ostrogi, s. 201–202.

Macey David (1993) *The Lives of Michel Foucault. A Biography*. New York: Vintage Books.

Porter Martin (2005) *Windows of the Soul. Physiognomy in European Culture 1470–1780*. Oxford: Clarendon Press.

Searle John Rogers (2006) *Las Meninas i paradoksy malarzkiego przedstawienia* [w:] Andrzej Witko, red., *Tajemnica Las Meninas. Antologia tekstów*. Kraków: Wydawnictwo AA, s. 137–164.

Cytowanie

Bytniewski Paweł (2016) „Reżimy prawdy” i „reżimy fikcji” – Foucault o związkach sztuki z nauką. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 12, nr 1, s. 62–75 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: <www.przegladsocjologiijakosciowej.org>.

“Regimes of Truth” and “Regimes of Fiction.” Foucault on Relation Between Art and Science

Abstract: Foucault once said that, “we can envisage two kinds of philosopher: the kind who opens up new avenues of thought, such as Heidegger, and the kind who in a sense plays the role of an archeologist, studying the space in which thought unfolds, as well as the conditions of that thought, its mode of constitution.” I am going to follow in Foucault’s footsteps, supposing that this highroad is in no sense wide and well recognized. I turn to the issues which Foucault has explored time and again, but which have no strict elaboration in his oeuvres. The idea is as follows: **what is the relation between knowledge and *beaux arts*?** While Foucault wanted to show knowledge in great historical formations called *epistēmāi* or discourses, he directed his gaze to the fine art in specific, individual mode. Yet, despite differences in the ways these have been approached—what I want to show—Foucault’s view on relation between knowledge and fine arts is strongly linked by consistent thinking about the history of modern Western culture. **According to him, the potential of literature and painting is epistemological, not esthetical.** Actually, the art serves as a critique of knowledge. But, the most important in Foucault’s thinking is that this critical role, which literature and painting undertake, is depicted in the manner which is an integral part of the Foucauldian understanding of the history of knowledge. When this history shows discontinuity of changes of human sciences, when under archeological diagnosis their history nullifies truths, it is the literature and painting that have power to sanction change and to announce new forms of cognition.

Keywords: Michel Foucault, *Episteme*, *Las Meninas*, *Don Quixote*, Regimes of Truth, Regimes of Fiction