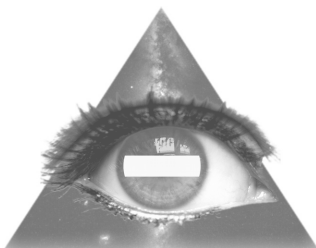


Inwazja ikonoklastów



AGNIESZKA DODA-WYSZYŃSKA

Inwazja ikonoklastów

Filozofia przedstawienia Jacques'a Rancière'a



Poznań 2012

KOMITET NAUKOWY SERII WYDAWNICZEJ
MONOGRAFIE WYDZIAŁU NAUK SPOŁECZNYCH UAM
Jerzy Brzeziński, Zbigniew Drozdowicz (przewodniczący),
Rafał Drozdowski, Piotr Orlik, Jacek Sójka

RECENZENT
Prof. zw. dr hab. Tadeusz Miczka

PROJEKT OKŁADKI
Agnieszka Doda-Wyszyńska

REDAKCJA
Adriana Staniszevska

KOREKTA
Adriana Staniszevska
Michał Staniszevska

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe
Wydziału Nauk Społecznych UAM 2012

Publikacja dofinansowana przez Instytut Kulturoznawstwa UAM

ISBN 978-83-62243-01-3

WYDAWNICTWO NAUKOWE WYDZIAŁU NAUK SPOŁECZNYCH
UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
60-569 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c

DRUK: ZAKŁAD GRAFICZNY UAM
61-712 Poznań, ul. Wieniawskiego 1

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE W PROBLEMATYKĘ PRZEDSTAWIENIA

Dlaczego Rancière?	9
Gra o przedstawienie	23
Inwazja ikonoklastów – wyjaśnienie metafory	43
Medium dominujące – film	51

WSPÓŁCZESNA FILOZOFIA PRZEDSTAWIENIA

Perspektywa reżyserska	61
Retoryka obrazu – semantyczne przesunięcie w rozumieniu wypowiedzi (<i>Dzielenie postrzegalnego</i>)	75
Przekaz bez kodu – przesunięcie w rozumieniu widzenia (<i>Nieświadomość estetyczna</i>)	93
Medium a sygnał – przesunięcie w rozumieniu komunikacji (<i>Widz wyzwolony</i>)	113
Obiekt a rzecz – przesunięcie w znaczeniu przedmiotu (<i>Niedomaganie w estetyce</i>)	133
Obraz a mit – przesunięcie w rozumieniu autonomii estetycznej (<i>Niezrozumienie. Polityka i filozofia</i>)	155
Wyobrażenie – zmiana perspektywy myślenia o zmysłach (<i>Na brzegach politycznego</i>)	175

Prawo i reguła – plan treści i plan wyrażania (<i>Nieme słowo</i>)	195
Gramatyka czy retoryka – zmiana perspektywy myślenia o znaku (<i>Przeznaczenie obrazów</i>)	219
Montaż – pożegnanie logiki przedstawieniowej (<i>Fabuła/bajka filmowa</i>). EPILOG	243
BIBLIOGRAFIA	267
SUMMARY	277

WPROWADZENIE
W PROBLEMATYKĘ PRZEDSTAWIENIA

DLACZEGO RANCIÈRE?

Praca ta jest próbą usytuowania filozofii przedstawienia w myśli francuskiej ostatniego półwiecza. Dlaczego tej filozofii ma przewodzić Jacques Rancière? Nie jest to monografia tego autora i trudno byłoby w pełni i wyczerpująco zaprezentować jego dorobek, gdyż on sam dopiero zaczyna podsumowywać swoje dzieło, zwłaszcza jeśli chodzi o systemowe ujęcie estetyki. W trakcie recenzji wydawniczej *Inwazji ikonoklastów* Rancière wydał kolejną książkę, być może najważniejszą dla tych rozważań, lecz z racji równoległości czasowej obu publikacji została ona tu uwzględniona w niewielkim stopniu.

Omówię szerzej kilka książek Jacques'a Rancière'a, urodzonego w 1940 r. w Algierze, francuskiego filozofa, emerytowanego profesora Université Paris VIII, zamiast konstruować ewolucyjną interpretację jego myśli. Pierwszą z książek jest *Dzielenie postrzegalnego*¹ (*Le partage du sensible: esthétique et politique*) z 2000 r. – uważana za najważniejszą dla zrozumienia koncepcji przedstawienia.

Ostatnie dzieło Rancière'a z 2011 r. nosi tytuł *Aisthesis. Scène du régime esthétique de l'art* (*Aisthesis. Ujęcie reżimu estetycznego sztuki*) i przedstawia wyłonienie się sztuki z ogólnie pojętych sztuk, co miało miejsce zaledwie dwa wieki temu. Rancière pisze, że ostatnie lata pracy pozwoliły mu określić, czym jest „reżim estetyczny”. Jest to system, który wyłania się z estetyki, stając się porządkiem zawłaszczającym sztukę na własne potrzeby i osłabiającym jej oddziaływanie. Estetyka opiera się na marzeniu o odnowie sztuki, lecz często blokuje możliwość takiego odnowienia.

Piętnaście lat pracy doprowadziło mnie do konkluzji całkowicie odwrotnej: ruch właściwy reżimowi estetycznemu, ten, który podtrzymywał marzenie o odnowie artystycznej i fuzji

¹ W Polsce kolejno ukazały się: *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyła, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007; *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2007; *Nienawiść do demokracji*, tłum. M. Kropiwnicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008; *Na brzegach politycznego*, tłum. I. Bojadżijewa, J. Sowa, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2008.

między sztuką i życiem, podporządkowane idei nowoczesności, dąży do usunięcia specyfiki sztuk i zniszczenia granic je rozdzielających, podobnie jak rozgraniczają one sztukę i zwykłe doświadczenie².

Wprawdzie w języku francuskim *régime* nie ma pejoratywnego znaczenia, jakie nadano mu w języku polskim, kojarząc je głównie z ustrojem przed Rewolucją (*L'Ancien Régime*), to pierwsze (notabene bardzo udane) tłumaczenia na język polski książek Rancière'a w kręgu Krytyki Politycznej pozwoliły stworzyć słowniczek Rancière'owski, gdzie słowo *régime* figuruje jako reżim. Estetyczny reżim sztuki polega zatem na przemocy osobliwego zaplątania sztuki i zwykłego doświadczenia, odwołując się jednocześnie do wyjątkowości sztuki.

Régime esthétique de l'art oznacza z jednej strony nowoczesność, jest nowym porządkiem – ustrojem, ale również reżimem (przemocą) wykluczającym moc sztuki. Nie można już zebrać w jedno wszystkich sztuk, tak jak chciała starożytna *aisthesis*, ale sztuki wciąż oddziałują na siebie i na dominujące społecznie idee. Aby ukazać to oddziaływanie, trzeba wyjść poza estetykę, po Kancie coraz bardziej zainteresowaną „czystym fenomenem piękna”, zwłaszcza tym widzialnym, lecz oddzielnym od doświadczenia, jakby lęki ikonoklastów wciąż były żywe w naszej epoce. Lęki te są związane ze znaczeniem obrazów wymykającym się teoriom, obrazów zmieniających nasze postrzeganie i doświadczenie świata, również całą koncepcję przedstawienia³ rozumianego jako (tylko) reprezentacja.

Estetyczny reżim sztuki niszczy miimetyczną barierę, która odróżniała sposoby produkcji właściwe „sztukom pięknym” od wszystkich innych. Wikła się tym samym w nieusuwalną sprzeczność, afirmując wyjątkowość sztuki („sztukę w liczbie pojedynczej”), a jednocześnie zaprzeczając wszelkim pragmatycznym kryteriom, które pozwoliłyby odróżnić sztukę od nie-sztuki. „Ustanawia w tym samym momencie autonomię sztuki oraz jej tożsamość z formami samego życia. [...]” Według Rancière'a estetyczny reżim sztuki to właściwe określenie tego, do czego odnosi się niespójny termin nowoczesność⁴.

W *Aisthesis. Scène du régime esthétique de l'art* Rancière próbuje cofnąć się przed nowoczesnością i zajmuje miejsce między refleksją Johanna Joachima Winckelmanna (1717-1768), świadka narodzin klasycyzmu i indywidualnej koncepcji piękna jako zależnego od artysty, a Clementa Greenberga (1909-1994), specjalisty od awangardy. Wypełnia lukę między nimi, którą tylko pogłębili filozofowie oświecenia, coraz bardziej oddzielając sztukę od życia,

² J. Rancière, *Aisthesis. Scène du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paryż 2011, s. 13 (tłum. własne).

³ W języku francuskim istnieje jedno słowo określające przedstawienie i reprezentację, ale znaczenie pojęcia „przedstawienie” jest szersze, obejmuje zarówno *représentation*, jak i *spectacle*.

⁴ K. Mikurda, *Słownik terminów Jacques'a Rancière'a*, w: J. Rancière, *Dzielenie postrzeganego...*, ss. 179-180.

zajmując się głównie życiem społecznym, jakby było ono czymś „naturalnym”, na co sztuka ma wpływ wyłącznie okazjonalny⁵.

Rancière opisuje wynalazek policji, rozumianej jako utrzymywanie porządku publicznego kosztem dostępu do rzeczywistości: tak jak policja zostaje wyabstrahowana z polityczności, tak społeczeństwo – z historii. Policja – pozostałość po polityce w naszych postpolitycznych czasach – pilnuje porządku i zabezpiecza przed chaosem rewolucji, a właściwie jakichkolwiek zmian. W każdym społeczeństwie mamy do czynienia z naprzemiennością rewolucji – nawet jeśli są to rewolucje na małą skalę – które obalają obowiązujące porządki i mogą być odpowiednikiem różnorodnych triad, np. triady klas społecznych w idealnym państwie Platona lub trzech sfer języka w koncepcji Jacques’a Lacana. Są więc trzy rodzaje rewolucji: społeczne (odpowiednik strażników i Lacanowskiego „realnego” w języku), filozoficzne (np. estetyczne, odpowiednik „symbolicznego” i klasy filozofów) i sztuki (dokonujące się poprzez uwolnienie formy, wyobrazeniowe, w obrębie klasy rzemieślników).

Rewolucja społeczna jest córką rewolucji estetycznej i nie można zaprzeczyć temu pokrewieństwu inaczej niż transformując ją w policję wyjątku strategicznej woli, która utraciła swój świat⁶.

Wola bez świata to społeczeństwo bez sztuki. Polityka, nawet jeśli ukazuje sztukę jako rodzaj rewolucji, to ona ma dotyczyć innego rodzaju społeczności (ludzi wykształconych, i to „specjalnie wykształconych”, nielicznej „arystokracji ducha”, będącej właściwie na wymarcu, fantazmatycznej).

W czasach awangardy wszystkie te rodzaje rewolucji się spotykają, przewrót wyobrazeniowy zostaje przedstawiony jako „czysta forma”. Spaja rewolucję społeczną i estetyczną, następuje odnowienie sztuk, ale tylko do momentu zwycięstwa rewolucji społecznej, opłaconego reżimem politycznym (wyłaniającym policję).

Greenberg ratuje fenomen sztuki przed filozoficznym i politycznym zawłaszczaniem, przede wszystkim walcząc ze stereotypowym ujęciem awangardy jako rewolucji. Awangarda rozumiana jako rewolucja grozi zestawieniem na jednym poziomie sztuki i polityki, co zawsze osłabia sztukę:

Nie chcę powiedzieć, że awangarda kiedykolwiek oznaczała rewolucję. Jedynie dziennikarze tak ją postrzegali, jako zerwanie z przeszłością, nowy początek i tak dalej. Zasadniczą przesłanką istnienia awangardy jest coś dokładnie przeciwnego – zachowanie ciągłości: ciągłości standardów jakości, standardów wypracowanych przez dawnych mistrzów. Standardy te mogą być zachowane jedynie przez ciągłe innowacje, czyli coś, dzięki czemu dawni mistrzowie w ogóle doszli do swoich osiągnięć. Do połowy XIX wieku innowacja w sztuce zachodniej nie oznaczała czegoś niepokojącego czy zadziwiającego; od tego czasu jednak, z powodów zbyt złożonych, żeby je tutaj omawiać, innowacja musiała przybrać taką postać. A teraz, w latach 60. wygląda to tak, jakby wszyscy uznali nie tylko potrzebę

⁵ Por. J. Rancière, *Aisthesis. Scène du régime...*, ss. 13-17.

⁶ *Ibidem*, s. 17.

innowacji, ale także potrzebę – lub pozorną potrzebę – reklamowania każdej innowacji jako czegoś wstrząsającego i spektakularnego⁷.

Greenberg jest zarówno obrońcą, jak i krytykiem awangardy. Obrońcą przed samozwańczymi estetykami nastawionymi na poszukiwanie innowacji jako „czystego fenomenu piękna”, „czystej formy”, co więcej – na utożsamienie innowacji z pięknem samym w sobie (tak działa reżim estetyczny), i krytykiem nastawienia na sensacyjność innowacji, na próbę jej zrozumienia, odnoszenia jej do treści i włączenia do *episteme* na zasadzie „wiedzy o” (czysto egzemplarycznego podejścia do sztuki).

Postrzeżenie innowacji w sztuce jako strukturalnie zmieniającej nasze postrzeżenie (całej) rzeczywistości, a nie marginalnej i szokującej, jest szczególnie bliskie Rancière’owi. Niezredukowana do estetyki czy refleksji nad percepcją, filozofia przedstawienia jawi się jako myśl o pewnej szczególnej władzy umysłu, tak jak władze umysłu postrzegał Immanuel Kant. Rancière jest uważany za jednego ze współczesnych postkantystów, który nie chce zrezygnować z całościowego ujęcia filozofii, nie rozdziela paradygmatycznie trzech jej najważniejszych gałęzi: etyki, estetyki i polityki ani nie zamienia ich w nieodróżnicowaną epistemologię. Opisuje swój „zwrot estetyczny” w kategoriach Kanta. To, co „estetyczne”, rozumie w sensie bliskim idei „apriorycznych form zmysłowości”, czyli dotyczących szeroko pojętych kwestii czasu i przestrzeni.

Formy zmysłowości to coś, nad czym próbuje zapanować polityka za pośrednictwem swego głównego organu – policji. Organizacja form zmysłowości zapewnia władzę. Są to przede wszystkim formy konfiguracji naszego miejsca w społeczeństwie – matryca podziału na to, co wspólne i prywatne, oraz całej serii podziałów z tego wynikających, np. na pracę i odpoczynek. Rancière uważa Kantowskie twierdzenie o specyficznym ośrodku zmysłowym – unieważniające hierarchię intelektu i zmysłowości – za prawdziwą myśl emancypacyjną, wciąż aktualną i bardziej doniosłą niż współczesna koncepcja Pierre’a Bourdieu, określająca to, co wspólne (społeczne), pojęciem *habitusu* determinującego nasze wybory.

Transcendentalna estetyka Kanta to wiedza o czystych przedstawieniach jako zasadach poznania zmysłowego. Przestrzeń i czas są tu warunkiem koniecznym wszelkiego doświadczenia, stanowią czysty ogląd. Dane zmysłowe stosują się do nich, a nie odwrotnie⁸. Zbudowana na czystym oglądzie transcendentalna estetyka, jako rodzaj idealnego poznania, ustępuje w końcu przed wzniosłym i nieograniczonym. Dzieło sztuki należy do tego obszaru.

⁷ C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 26.

⁸ Por. I. Kant, *O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego. O pierwszej podstawie różnicy kierunków w przestrzeni*, tłum. A. Banaszkiwicz, Zielona Sowa, Kraków 2005, ss. 38-40.

Kant rozpatruje je jako autonomiczne, całkowicie pomijając wszelkie jego odniesienia zewnętrzne – którymi zainteresowana jest historia i teoria sztuki, a nawet estetyka i etyka – poza moralnością. Dzieło nie może więc być oceniane według podobieństwa rzeczy do pierwowzoru czy warunków społecznych i politycznych mających wpływ na jego powstanie. To, że dzieło sztuki można oceniać jedynie ze względu na nie samo, to punkt widzenia platoński i zarazem antyplatoński, bo antyidealistyczny. Dzieło sztuki jest realistyczne jako miejsce wiedzy i władzy. W momencie powstania, wyprodukowania, jako specyficzna rzecz, zostaje ono wyrzucone poza pole sztuki, rozumiane jako zdolność tworzenia rzeczy nowych, ale też poza klasycznie rozumianą epistemologię, przenikającą do estetyki. Oddzielając dzieło sztuki od sądów opartych na tym, co względem niego zewnętrzne, Kant próbuje wyprzeć *stricte* empiryczne traktowanie smaku. Smak staje się obiektywną zdolnością do uczestnictwa w ogólnym rozumieniu rzeczy.

W XVII wieku widać jeszcze symetrię między dwoma obozami: naukowym i politycznym, wiedzy i władzy – uważa Bruno Latour, najbardziej znany francuski konstruktywista, kilka lat młodszy od Rancière’a. W wieku XVIII wspólne korzenie nauki i polityki stają się niewidoczne, następuje podział między władzą naukową, zobowiązaną do reprezentowania rzeczy, a władzą polityczną, odpowiedzialną za reprezentowanie podmiotów. Nie wynika to jednak, według Latoura, z oddalenia podmiotów od rzeczy, lecz z oddzielenia obiektu nauki (w której istnieje wielość obiektów) od podmiotu prawa (reprezentującego wielość obywateli). Mediacja naukowa staje się niewidoczna i zmienia się znaczenie słowa „reprezentacja”. Nauka o rzeczach zostaje oddzielona od nauki o człowieku⁹:

[...] to nie ludzie tworzą naturę, natura istniała zawsze i zawsze już tam była, a ludzie wyłącznie odkrywają jej tajemnice. Władza polityczna definiowana przez Hobbesa i jego licznych uczniów przeciw następcom Boyle’a sprawia, że obywatele mówią jednym głosem dzięki translacji (zdradzie) suwerena, który mówi to, co mówią obywatele. Ta władza zapewnia równie istotne gwarancje: to istoty ludzkie, i tylko one, tworzą społeczeństwo i w wolny sposób kształtują swoje przeznaczenie.

Jeśli będziemy rozważać te dwie gwarancje oddzielnie, tak jak czyniła to nowoczesna filozofia polityczna, pozostaną one niezrozumiałe. Jeśli natura nie jest tworzona przez ludzi albo dla ludzi, to pozostanie obca, na zawsze odległa i wroga. Transcendentność natury przytłacza nas i pozostaje dla nas niedostępna. Symetrycznie, jeśli społeczeństwo jest tworzone przez ludzi i dla ludzi, to Lewiatan, sztuczny twór, którego jesteśmy jednocześnie formą i materią, nie może ustać na własnych nogach¹⁰.

To, co znajduje się pomiędzy wiedzą a władzą (np. sztuka), staje się na powrót niezrozumiałe. To dlatego filozofia Kanta, a w ślad za nim Rancière’a,

⁹ Por. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, ss. 47-49.

¹⁰ Ibidem, s. 49.

nie rozdziela estetyki, etyki i polityki, lecz widzi potrzebę ciągłej mediacji między tymi dziedzinami.

Rancière uchodzi za spadkobiercę marksizmu, szkoły frankfurckiej oraz poststrukturalizmu, lecz nie wpisuje się w te nurty myślenia. Zadaje pytania o sztukę, politykę i modernistyczny projekt przywrócenia szeroko pojętego realizmu, w którym sztuka ma się kojarzyć z życiem, z konkretem, a nie z czymś, czym, zdaniem estetyków, w skali społecznej nie trzeba się przejmować, tak jak filozofią, na zasadzie opozycji, jako ogólną, więc dotyczącą wszystkich (i nikogo), abstrakcją.

Myśl Rancière'a jest zgodna z tym, co Roland Barthes nazywa siłą literatury. „Siłą literatury jest siła przedstawienia”¹¹. Rancière nie tylko ilustruje swą teorię dziełami sztuki, lecz uzależnia ją od języka konkretnych dzieł sztuki. Owa siła przedstawienia ustanawia podziały względem tego, co jawi się jako niezróżnicowane, bo dane w doświadczeniu, autonomizuje formy doświadczenia, a przede wszystkim postrzegania.

Gdyby przez Bóg wie jaki wybryk praktyki społecznej lub barbarzyństwa wszystkie nasze dyscypliny – prócz jednej – miały zostać usunięte z nauczania, ocalić trzeba by było dyscyplinę literacką, bo wszelkie nauki obecne są w literackim monumencie. Dlatego słusznie rzec można, że literatura, niezależnie od szkół, po których stronie się opowiada, jest całkowicie, kategorycznie realistyczna: jest realnością, tzn. właściwym blaskiem rzeczywistości. [...] Nauka jest pospolita, życie jest subtelne, i aby skorygować ten rozstęp, potrzebna jest nam literatura¹².

Rancière charakteryzuje władzę jako formę podziału zmysłowości na modłę policyjnych haseł (i tu pojęcie „policja” odnosi się do tradycyjnego jej rozumienia jako formacji mającej na celu utrzymywanie porządku publicznego), zwłaszcza tych broniących dostępu do rzeczywistości (typu: „rozejść się”). „Władza nie zabrania, ale zasłania” – konstatuje myśl Rancière'a Alicja Sawicka.

Sztuka sprzeciwia się podziałowi zmysłowości wówczas, gdy „nie chce” być jedynie sztuką, a więc elementem narzuconego arbitralnie porządku identyfikacji. Przedmiot, któremu nadano miano dzieła sztuki, przynależy już do uznanego systemu, oddzielającego poszczególne formy działania według kryterium ich „jako co”. To, co chce być dziełem sztuki, ponosi porażkę jako aktywność modyfikująca doświadczenie. Aby mieć taką zdolność, akt tworzenia powinien zbliżyć się do życia, zaangażować się w przestrzeń pozaartystyczną¹³.

Władza zasłania więc sztukę, uniemożliwiając odbiorcom rozeznanie się w tym, co podane do widzenia (przedstawione), i tym, co ukryte. Sztukę łatwo jest zasłonić, bowiem sztuka niczego nie nakazuje, nie projektuje. Zdaniem

¹¹ R. Barthes, *Wykład*, tłum. T. Komendant (fragmenty wykładu inauguracyjnego w Collège de France 7 stycznia 1977 r.), „Teksty” 5/1979, s. 15.

¹² Ibidem, ss. 13-14.

¹³ A. Sawicka, *Estetyka zaangażowania a ontologiczny status dzieła sztuki*, w: M. Ostrowicki (red.), *Materia sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 277.

Rancièrè'a emancypacja to przede wszystkim dopuszczenie niezaprogramowanego spojrzenia widza¹⁴.

Kolejnà przywoływanà pozycjà Rancièrè'a będzie *Nieświadomość estetyczna* (*L'inconscient esthétique*) z 2001 r. Książka o „niezaprogramowanym spojrzeniu”, nieustannie odwołująca się do Freuda, jest przede wszystkim refleksją nad specyfikà estetyki nie jako wtórnej wobec sztuki, lecz grającej ograniczeniami myślenia na temat sztuki. Sztuka (wizualna) jest formà milczącego słowa, które trzeba wydobyć z obrazu. Obrazu z kolei nie można sprowadzić ani do wizerunku, ani do rzeczy. Rancièrè zaznacza, że nie będzie odnosił się do psychoanalizy w tradycyjny sposób, mimo że pojęcie nieświadomości narzuca takie podejście. Estetyka nie jest nowym imieniem opisującym domenę sztuki, jakby sztuka była nieświadoma tego, co się w niej dzieje, lecz specyficzną konfiguracją tej domeny, gdyż zmienia reguły myślenia o sztuce¹⁵. Ważna dla Rancièrè'a jest kategoria *pathosu*, rozumianego jako rodzaj wiedzy, rozpoznania tragiczności wynikającej z przenikania się wiedzy i niewiedzy, a akt woli jest pozytywnym zniesieniem *pathosu*¹⁶.

Poczawszy od Kanta, filozofia zadowolila się estetyką jako ogólnà refleksją nad pięknem, a sztuka stała się jej obca. Powstała więc przepaść między nimi, niepozwalająca objąć ich spójną refleksją. Kant był ostatnim spośród nowożytnych, który podjął próbę całościowego ujęcia doświadczenia poznawczego (przede wszystkim w trzech *Krytykach*).

Rancièrè jest w tym sensie postkantystà, gdyż jego koncepcja opiera się na tezie, że „autonomia estetyczna” nie jest już autonomià artystycznego „postępowania” (zwłaszcza tą wychwalaną przez nowoczesność), lecz „autonomià formy doświadczenia zmysłowego”.

Autonomia ta kojarzy się ze sferà indywidualnej wolności, ale jest to tylko złudzenie, być może napędzane bardziej podstawowym złudzeniem wolności naszej fantazji. Wynika ono z samego statusu nowych idei. Idea polityczna występuje wcześniej (zanim zostanie uchwycona na polu polityki) w formie zabawy i artystycznych oznaczeń – sugeruje Rancièrè. Z początku dotyczy cielesności, mając obywatela/widza wizjà dobrobytu i szczęścia, osiągniętych dzięki szeroko pojętej (technicznie) sprawności, a więc dostępności form doświadczenia. Ten węzeł estetyki i polityki jest najbardziej współczesnym z węzłów. Na tej zasadzie Rancièrè opisuje też demokrację (w *Nienawiści do demokracji*) – nie tyle jako formę polityczną, lecz jako siłę nadmiaru i różnicy zdań, dotyczącà również, a może przede wszystkim, sztuki, zwłaszcza literatury. Sztuka wydobywa to, co wydaje się nie istnieć w polu politycznym – niedostępność doświadczenia zmysłowego, jego odrębność wobec pojęcia czy idei.

¹⁴ Ibidem, s. 278.

¹⁵ J. Rancièrè, *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paryż 2001, s. 14.

¹⁶ Ibidem, s. 23.

Rancière twierdzi, że polityka nie tyle wyraża się w sprawowaniu władzy, ile w tworzeniu podziałów między obywatelami poprzez wykluczanie ich z dyskursu publicznego, a nawet usuwanie z pola percepcji. W tworzeniu takich podziałów może brać udział także sztuka, np. na poziomie odbioru dzieła, nad którym pracuje aktualnie obowiązujące pole polityczne. Jednak gdy w dziele sztuki zostaną zmienione „parametry widzialności”, grupy wcześniej wykluczone mogą stać się znów widoczne i słyszalne. Paradoksalnie zatem opisana przez Rancière’a polityczność sztuki, rozumiana jako rewolucja w obrębie formy, domaga się zniesienia upolitycznienia sztuki, tj. podporządkowania jej jakiejś estetyce. Nowa estetyka wnosi pomysł na nowy podział dyskusji humanistycznych, uformowany na wzór podziału zmysłowości zaproponowanego jeszcze przez Friedricha Schillera, dla którego wyjściową kategorią jest zabawa – jako aktywność niemająca żadnego celu poza samą sobą. Dzięki tej kategorii unikamy najbardziej dziś modnej (zwłaszcza w filozofii francuskiej, po Foucaultie) refleksji nad parcelacją władzy, ale nie unikamy dyskusji na temat polityki. U Kanta nie znajdziemy kategorii zabawy jako takiej, lecz adekwatne „formy zawieszenia” osądu na skutek zderzenia władzy poznawczej i władzy zmysłowości. Na pytanie, w czym określona polityka łączy się z definicją specyfiki sztuki, Rancière odpowiada: „ponieważ definiuje przedmioty artystyczne zgodnie z ich przynależnością do *sensorium* odmiennego niż *sensorium* dominacji”¹⁷. Takie kategorie, jak pozór, zabawa, praca, są teraz kategoriami podziału zmysłowości.

Polityczność ukrywa się więc za formą zabawy jako wolnego wyboru programów naprawy świata. Argumentacja polityczna odwołuje się w ujęciu Rancière’a do demonstrowania świata jako naturalnego. Konsensus polityczny ukrywa „polityczność” jako taką, oznacza więc redukcję polityki do policji. Policja ustanawia koniec polityki – jako niebezpieczny, utopijny powrót naturalnego stanu rzeczy, w którym polityka ma być nieobecna, ponieważ jest niepotrzebna. Ukrywane jest to, na czym opiera się też tradycja platońska, że to, co społeczne, nigdy nie jest neutralne, lecz stanowi przedmiot politycznego sporu. Istota polityki tkwi – według Rancière’a – w „dysensualnym konstruowaniu podmiotowości”¹⁸, redukowaniu społeczeństwa do masy, zwłaszcza poprzez niszczenie podmiotów ekscentrycznych (np. artystów).

Teoria Rancière’a staje się konkurencyjna wobec atrakcyjnej teorii Johna Rawlsa, który proponuje koncepcję sprawiedliwości rozumianej jako bezstronność. Zasady sprawiedliwości w teorii Rawlsa są wybierane, gdy jednostki nie wiedzą jeszcze, jaką pozycję zajmą w społeczeństwie, jaki osiągną status. Zasady przyjmowane są w sytuacji niepełnego doświadczenia wolności, bowiem wolności jest wiele i na różnych płaszczyznach pozostają one ze sobą w konflikcie, dlatego może być konieczna rezygnacja z ich części dla

¹⁷ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 29.

¹⁸ J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, s. 36.

uzyskania jak najobszerniejszego systemu praw jednostki. Zarówno Rawls, jak i Rancière opierają się na filozofii Kanta, lecz eksponują inne jej elementy. Tam, gdzie Rawls operuje pojęciem polityki, Rancière używa pojęcia policji – jako techniki rządzenia zaczerpniętej z *Państwa* Platona, zapewniającej równowagę między trzema stanami: rozumu (narzędzie filozofów), męstwa (narzędzie strażników) i pracy (pole rzemieślników)¹⁹. Jednak owa policja nie jest naturalna ani neutralna, nie powstaje samoistnie, jak zdaje się sugerować Platon, przedstawiając mit jaskini. Podmiot upolityczniony nie ma właściwego sobie miejsca.

W *L'inconscient esthétique* Rancière nawiązuje do mitu Edypa – historii, która dzięki Freudowi na powrót stała się uniwersalną prawdą o motywacji ludzkiego działania, natomiast w *Le spectateur émancipé* (z 2008 r.) – raczej do mitu jaskini Platona. I tak jak mit Edypa obrazuje historię sztuki, zwłaszcza przejście od *logosu* do *pathosu*, tak mit jaskini jest cofnięciem się na tej drodze.

Kolejny problem krystalizuje się w książce *Le spectateur émancipé (Widz wyzwolony)*, w której Rancière – na podobnej zasadzie jak w *Le maître ignorant (Mistrz ignorant)* starszej o 20 lat – próbuje zamienić miejscami widza i twórcę sztuki, rozpoczynając od klasycznego widowiska teatralnego. W *Le maître ignorant* pojawia się pytanie o edukacyjną (a potem również społeczną) nierówność, a w *Le spectateur émancipé* – analogiczne pytanie o nierówność estetyczną. Grzegorz Jankowicz pokazuje, że przedstawiony w książce Rancière'a model nauczania jest tylko pozornie sokratejski. Sokrates udaje niewiedzę²⁰. Paradoks widza (widza ignoranta) mówi, że mimo wyrzucenia go poza fikcyjną reprezentację (gdyż refleksja Rancière'a odnosi się nie tylko do teatru) nie istnieje spektakl bez widza. Być widzem to umieć oddzielać zdolność poznania od mocy działania²¹. Ta cenna umiejętność nie tworzy tylko – jak sformułował Platon – miejsca, gdzie ignoranci przyznają się do oglądania cierpienia. Stanowi też miejsce, gdzie cierpienie może mieć pozytywny wymiar – jako nauka cierpliwości. Teatr (fikcyjna reprezentacja) transformuje chorobę ignorancji rozumianej jako pasywność w „maszynę optyczną”, zderzającą spojrzenie, iluzję i pasywność. Teatr jest implikowany przez słowo²², ale nie rozdziela słowa i rzeczy.

Rancière'a refleksję nad rzeczą jako przedmiotem sztuki przedstawię na podstawie książki pt. *Niedomaganie w estetyce (Malaise dans l'esthétique)* z 2004 r. Rancière pokazał w niej impas polityki i sztuki współczesnej, który może umknąć uwadze w „czasach konsensusu”. Zaproponowana przez nie-

¹⁹ T. May, *The Political Thought of Jacques Rancière. Creating Equality*, Edinburgh University Press, Edynburg 2008, s. 42.

²⁰ Por. G. Jankowicz, *Mistrz ignorant*, „Tygodnik Powszechny”, <http://tygodnik.onet.pl/30,0,32072,artykul.html> (25.08.2009).

²¹ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Paryż 2008, s. 8.

²² Ibidem, s. 9.

go retoryka wzniosłości jest nie tylko sposobem na radykalne oddzielenie artystycznych kreacji od fałszywych obietnic wyzwolenia złożonych przez estetyczną utopię. Jest też systemem pozwalającym odnaleźć się w nadmiarze współczesnych propozycji artystycznych, a także nazwać konkretne dzieła i zjawiska. Książkę tę rozpoczyna zdanie: „Estetyka ma złą reputację”. Stała się dyskursem zagarniętym przez pewien rodzaj filozofii dla „profitów sensu”; gusty są oceniane głównie poprzez konkretne interpretacje dzieł sztuki. Ta ocena pojedynczych gustów gubi Kantowską ideę smaku jako zdolności obiektywnego uczestnictwa w przedstawieniu.

Mimo że książka *Le Mécontentement, Politique et philosophie (Niezrozumienie / Niezgoda, Polityka i filozofia)* została wydana wcześniej (1995), pozwala lepiej zrozumieć mit autonomii estetycznej, jak również pojąć, dlaczego Rancière tak chętnie posługuje się pojęciem polityki i zestawia je z filozofią. Jest to z jednej strony ciągłe nawiązywanie do Arystotelesa, z drugiej – odzeganie się od filozofii politycznej pojętej tradycyjnie, jako dział filozofii praktycznej, stanowiący krytyczną refleksję nad życiem politycznym i państwem. Rancière przejął od Arystotelesa metaforę dzielenia. U Arystotelesa wszystko, co określamy przez równość lub nierówność, jest znaczące. Ta aporia ustanawia filozofię jako zawsze polityczną, a „gospodarze aporii” zawsze proponują własną politykę. Polityka jest działalnością w imię zasad równości, nawet gdy przekładamy te zasady na rzeczy niematerialne, wydawałoby się niepoliczalne (np. określając dystrybucję wstydu). Z tego też wynika zakłopotanie polityków, bo sprawiedliwe dzielenie jest utopią. Polityka staje się też automatycznie kłopotliwa dla filozofii – jako przedmiot filozofii.

Arystoteles cierpi z powodu dojmującej świadomości, że ludzi cnotliwych jest niewielu. Uznaje nawet, iż nie należy ich uważać za część państwa²³, bo skoro tak bardzo są nierówni w stosunku cnoty i politycznego uzdolnienia, to zostaliby skrzywdzeni, gdyby przyznać im prawa na równi z innymi. Wątpliwości, kto ma rządzić państwem, przekładają się na problem, jak ma postępować prawodawca, który pragnie ustanowić najwłaściwsze prawa. Czy ma mieć na uwadze korzyść lepszych (cnotliwych), czy większości? Wyrażenie „właściwe” należy rozumieć jako „równomiernie właściwe”. Równomiernie właściwe jest to, co korzystne dla całego państwa i ogółu obywateli. Ale chyba nikt inny nie jest równie świadomy jak Arystoteles, że miara nigdy nie jest równa. Cnota jest umiarem między nadmiarem pewnej cechy (porywczność, zarozumiałość) a jej brakiem (mściwość czy przesadna skromność), ale nie leży pośrodku²⁴. W *Etyce Nikomachejskiej* Arystoteles definiuje człowieka cnotliwego, czyli „słusznie dumnego”, jako tego, „kto uważając siebie za god-

²³ Arystoteles, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, w: idem, *Dzieła wszystkie*, PWN, Warszawa 2001, 1282-1284, ss. 91-98.

²⁴ Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*, tłum. D. Gromska, PWN, Warszawa 1982, 1109, ss. 68-69.

nego rzeczy wielkich, istotnie na nie zasługuje”²⁵. Nie nazywa on „słusznie dumnego” cnotliwym (choć jest on cnotliwy), ale raczej dzielnym etycznie, jak gdyby cnota polegała na nieustannej walce o cnotę.

Kolejna omawiana pozycja to *Na brzegach politycznego (Aux bords du politique)* z 1990 r., w której Rancière zastanawia się, jak rozmaite formy polityki przyswajają sobie, na własny użytek, sposoby prezentacji w praktykach artystycznych. W *Niemym słowie. Esejach o sprzecznościach literatury (La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature)* z 1998 r. jest wiele przykładów takich zawłaszczeń, dlatego proponuję uporządkować je według planu prawa i planu reguły.

Problem gramatyki znaku przybliży książka *Przeznaczenie obrazów (Le destin des images)* z 2003 r. Jest to nie tyle książka o obrazie jako takim, ile o niedostępności tego, co przedstawione. Ważne jest to, że Rancière nadał książce tytuł w kategoriach wizji, celowości, teleologii, a nie w kategoriach językoznawstwa, logiki czy retoryki. *Le destin* – los, przeznaczenie – to kategoria mająca przede wszystkim walczyć z przesądem zredukowanej estetyki, że teoria piękna jest budowana na zasadzie gramatyki obrazu: analizujemy elementy przedstawienia, kwalifikujemy je jako znaki, a te dalej kwalifikujemy według reguł odniesienia do rzeczywistości. Jakby obraz był na tyle zewnętrzny wobec rzeczywistości, żeby nie miała ona na niego wpływu, zwłaszcza jakby czas był postrzegany jako coś, co nie zaburza widzialności obrazu, a najwyższej jego wyrażalność (*dicible*).

Gramatyka dotyczy znaku, a obraz przeznaczenia, dlatego nie można na tyle sensownie mówić o obrazie, żeby zastąpić go zdaniem. Obraz nie jest bowiem prostą realnością – podkreśla Rancière. Na przykład obrazy kinowe są przede wszystkim operacjami (operatora), relacjami między wyrażalnym a widzialnym, rodzajem gry między „przed” i „po”, przyczyną i efektem. To w relacyjności kryje się sens różniący słowo-obraz od typowego przedstawienia jako widzialności²⁶.

Ostatnią omawianą książką Rancière’a jest *La Fable cinématographique (Fabała/bajka filmowa)*, z 2001 r. Rancière analizuje w niej tożsamość artysty – głównie filmowca, lecz nie tylko – i niewzruszony wygląd rzeczy, który z jednej strony próbowała uchwycić filozofia, a od lat 20. XX wieku również film. Film jako rodzaj sztuki zawsze jest zatrwożony zestawieniem z bajką – twierdzi Rancière – bo chce zatrzeć granice między dokumentem a fikcją; jest swego rodzaju „fabułą/bajką udaremnioną”. Na początku jednak zaznacza, że film nie może być w ten sposób rozumiany tylko z racji swego technicznego charakteru (historia zarejestrowana na taśmie jako historia nieprawdopodobna) ani tego, że pojawił się w historii sztuki w danym momencie. Sztuka pozwala przemyśleć artystyczny dyskurs, a nie same techniki. Tekst Rancière’a

²⁵ Ibidem, 1123b, s. 133.

²⁶ J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique éditions, Paryż 2003, s. 14.

rozgrywa się w trzech polach interpretacyjnych: pierwsze zbudowane jest na tradycyjnym pojęciu sztuki, zaczerpniętym z Arystotelesowskiej poetyki, drugie odwraca hierarchię wartości estetycznych Arystotelesa, a ostatnie zachowuje tylko niektóre funkcje jego koncepcji, pozwalając znaleźć właściwe miejsce dla nowych technologii.

Rancièrè często nawiązuje do poetyki Arystotelesa. Centralne w jej organizacji jest pojęcie *mimesis* – rozumiane jako naśladowanie, przedstawianie, udawanie kogoś, odgrywanie, wcielanie się w rolę, a więc swego rodzaju wymiana.

Michał Paweł Markowski przypomina o źródle pojęcia wymiany²⁷. Wymiana w oczywisty sposób kojarzy się z pieniądzem, lecz semiotyka wciąż słabo uzmysławia sobie tę ekonomiczną genealogię. Reprezentacja to wspólna miara, dzięki której możliwa jest wymiana: zarówno myśli, jak i dóbr materialnych. Klasykiem analizy kultury w kategoriach ekonomicznych jest przywołany przez Markowskiego (i Rancièrè'a) Arystoteles. W *Etyce Nikomachejskiej* rozważa on kategorię sprawiedliwości proporcjonalnej i używa tego samego słowa *koinonia* na określenie transakcji i wspólnoty. Kultura to efekt transakcji, lecz powszechnie uważa się, że znaki do czegoś odsyłają, a rzeczy nie. Arystoteles zdaje sobie sprawę, że również rzeczy odsyłają. W przeciwieństwie do Platona, który pieniądź traktował wyłącznie jako odniesiony do czegoś innego symbol, Arystoteles przyznaje także monetom samoistną wartość, mają one więc podwójny status (jako rzeczy): są konwencjonalne oraz mają wartość same w sobie – jako przedmioty wykonane z cennego kruszcu.

W ten sposób, uważa Markowski, zderzają się ze sobą nie tylko dwie ekonomie, ale także dwie filozofie reprezentacji. Linia arystotelesowska dostrzega w każdej reprezentacji dwa aspekty: przechodni (ekwiwalencja) i samozwrotny (posiadający wartość samą w sobie). Linia platońska traktuje wymianę, będącą głównym mechanizmem każdej reprezentacji, jako konieczny sposób odzmysławiania materii. To właśnie ta linia, nazwana przez Markowskiego „ekonomią reprezentacji”, czyli pełnej wymienialności zmysłowych znaków na jasno określone znaczenia, ma poważne konsekwencje polityczne²⁸.

Podobnie uważa Rancièrè, według którego obrazy są nieprzechodnie. Tym, co przeciwstawiamy podobieństwu, nie jest operacyjność sztuki, lecz zmysłowa obecność obrazów. Potrójność obrazu oznacza, że obraz artystyczny nieustannie prowadzi grę między operacjami sztuki a technikami reprodukcji. Dla Rancièrè'a obraz zawsze stanowi grę (w tym samym czasie) między analogią i niepodobieństwem, i w tym sensie nie jest podwójny, lecz potrójny²⁹. Jest

²⁷ M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: M. P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006.

²⁸ Ibidem, ss. 302-309.

²⁹ J. Rancièrè, *Le destin des images*, s. 16.

dodatkową rzeczą, która wchodzi między pojęcie (namysł czy doświadczenie) i przedmiot (rozumiany jako konkretny obraz lub reprezentacja).

Jacques Derrida, analizując triadyczną semiologię Hegla, dochodzi do podobnych wniosków. Zmysłowy ogląd jest poruszany inteligencją i zapamiętywany jako obiektywnie zwrotny. Rozstrzygający charakter ma pamięć. Obraz uwewnętrzniony we wspomnieniu może być przechowywany bez udziału świadomości. Mamy więc trzy elementy przedstawienia: ogląd (obraz), namysł (inteligencja) i pamięć – utrwalony znak, który przesuwa się na pośrednią pozycję między oglądem a namysłem (do którego należy np. pojęcie). Zapas obrazów jest oddany do dyspozycji inteligencji, staje się władzą obrazu w pozytywnym sensie tego słowa³⁰.

Rancière jest nie tyle radykalnym filozofem, ile filozofem pokazującym różne oblicza władzy. Mimo tytułu jednej ze swoich najbardziej znanych książek, *Nienawiść do demokracji* (*La haine de la démocratie*), wydanej w 2005 r., nie staje on po stronie wrogów demokracji, lecz ukazuje, co dzieje się z człowiekiem, gdy na każdym polu forsuje własny interes. Nie ma w tym nic złego, o ile nie prowadzi to do ekstrapolacji na interes wspólny. Rancière nie pozostawia żadnego bastionu (np. rozumu), w którym można by się ukryć lub który byłby gwarantem właściwości (wspólności) jakiegoś światopoglądu. Takim bastionem może być ewentualnie sztuka.

Punkt wyjścia Rancière'a przypomina punkt wyjścia Franka Ankersmita, holenderskiego teoretyka historiografii, narratywisty, rozwijającego myśl metahistoryczną Haydena White'a, dla którego narracja, reprezentacja i doświadczenie są ze sobą ściśle powiązane. Ankersmit porzuca w końcu pojęcia narracji i narratywizmu na rzecz pojęcia przedstawienia³¹. Każde przedstawienie (jako całość) musi jednak spełniać kryteria odpowiedniej skali, spójności i jednolitości. Przedstawienia są spójne, lecz nie jest spójna rzeczywistość³². W przedstawieniu zachodzi związek między tym, co przedstawione, a jego przedstawieniem, który nie ma odpowiednika ani równoważnika w opisie. Przedstawienie jest „osobliwie idealistyczne”³³. Dlatego sztuka jest czymś zarazem mniej i więcej niż *mimesis*³⁴, a kategoria przedstawienia przekracza debatę na temat realizmu i idealizmu³⁵. Chodzi o plany, możliwość wyróżnienia lub schowania tła. Historiografia jest więc podobna do sztuki³⁶.

³⁰ Por. J. Derrida, *Szyb i piramida. Wstęp do semiologii Hegla*, tłum. B. Banasiak, w: idem, *Pismo filozofii*, wybór B. Banasiak, inter esse, Kraków 1992, ss. 69-70.

³¹ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, wstęp i redakcja E. Domańska, Universitas, Kraków 2004.

³² Ibidem, s. 90.

³³ Ibidem, s. 91.

³⁴ Ibidem, s. 150.

³⁵ Ibidem, s. 158.

³⁶ Ibidem, s. 168.

Rancière zaliczany jest raczej do filozofów polityki niż narratywistów czy estetyków, lecz jego filozofia może podeprzeć tezy Ankersmita, a jednocześnie wykracza poza nie w sposób charakterystyczny dla poststrukturalistycznej i semiotycznej tradycji francuskiej, naznaczonej marksizmem.

Parafrazując po Rancière'owsku hasło Marksa, można powiedzieć: świadomość jest obrazem (odzwierciedleniem, przedstawieniem) bytu, nie tylko odzwierciedleniem myśli na poziomie czystego intelektu. Świadomość buduje się przede wszystkim w zmysłowości, to tu dokonują się pierwsze porównania idei ze światem.

Grunt pod współczesną filozofię przedstawienia wyznaczają, według mnie, semantyczne przesunięcia znaczenia kluczowych dla humanistyki pojęć, takich jak: wypowiedź, widzenie, komunikacja. Można je podzielić na trzy grupy, dotyczące kolejno: dyskursu (wypowiedzi), przedstawienia (obrazu) i normy (obiektu). Rozdziały niniejszej książki naprzemiennie będą się do tych trzech grup kategorii odnosić, stąd też pytania we wstępie: o dyskurs jako przedstawienie (*Gra o przedstawienie*), o przedstawienie jako konkretny obraz (*Inwazja ikonoklastów – wyjaśnienie metafory*) i o normę, która pozwala ująć rzecz jako przedstawialny obiekt (*Medium dominujące – film*).

Tab. 1. Kluczowe pojęcia w filozofii przedstawienia

Dyskurs (etyka)	Przedstawienie (estetyka)	Norma (polityka)
wypowiedź	widzenie	komunikacja
przedmiot	autonomia estetyczna	zmysły
plan wyrażania i plan treści	logika przedstawieniowa	znak

Źródło: opracowanie własne.

Wyróżnione przesunięcia semantyczne wymagają osobnych analiz, a wynikają, najogólniej mówiąc, ze zmian w rozumieniu przedstawienia. Zmiany te są najbardziej widoczne w tradycji francuskiej (począwszy od Kartezjusza), a także niemieckiej (począwszy od Kanta). Zamierzam skupić się na tradycji francuskiej zakorzenionej w strukturalizmie, w którym to dyskurs (mowa) determinuje sytuację komunikacyjną, a nie podmiot jako coś/ktoś „na zewnątrz świata”.

GRA O PRZEDSTAWIENIE

Filozofia przedstawienia – jak inne filozofie „czegoś”, np. filozofia nauki – określa swój przedmiot, odwołując się do sposobu doświadczania świata. Pierwsze skojarzenie, jakie powstaje w związku z filozofią przedstawienia, to widzialność. U Rancière’a jest to jednak bardziej schemat, a więc to, co utrwalone w procesie widzialności. Proces widzialności obejmuje zarówno widzenie (i inne formy doświadczenia zmysłowego), jak i nazywanie tego, co doświadczane.

Podmiotem poznającym jest widz/obserwator, a poznawanym przedmiotem – jakieś przedstawienie czy obraz (całość). Jak bardzo ten schemat zdemontowała psychoanaliza, zwłaszcza w tradycji recepcyjnej XX-wiecznej filozofii francuskiej, widać chociażby na przykładzie pojęcia spojrzenia, które przestało być wtórne wobec właśnie pojęcia (najpierw powstaje idea – pojęcie czegoś, potem można to ujrzeć jako „coś”). Tradycyjny schemat (poplatoński) wyglądał następująco: nie mogę ujrzeć czegoś, o czym nie mam żadnego pojęcia. Schemat ten nie jest fałszywy, lecz sytuuje spojrzenie poza pragnieniem, a przede wszystkim eliminuje spostrzegawczość jako reakcję na nowość czy możliwość zaskoczenia.

Powszechnie przyjmuje się, że znak jest wtórny w stosunku do rzeczywistości, bo zawiera się w języku, a rzeczywistość jest przedjęzykowa. Istnieją też koncepcje znaku jako czegoś pierwotnego, kreującego rzeczywistość. Zależność jest tu odwrotna i nie ma charakteru *stricte* czasowego (jako następowanie „po”).

Jacques Derrida pisze, że przedstawianie zawsze było objęte zakazem, zwłaszcza przedstawienie ostatecznego, elementarnego, tego, co można objąć znaczeniem pojęcia „centrum” jako umożliwiającego i zamykającego grę¹. Zakaz przedstawienia nie tyle więc dotyczył jakiejś techniki przedstawienia, ile jej ontologizowania.

¹ Por. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 2/1986, s. 252.

Inaczej „zakaz przedstawienia” ujął Charles S. Peirce w swej koncepcji semiotyki. Często myślimy, sugerował Peirce, że „coś jest nam dane jako obraz, podczas gdy w rzeczywistości zostało to utworzone z drobnych danych dzięki rozumowaniu”². Szczegóły są trudniej odróżnialne i wcześniej zapomniane niż okoliczności ogólne, ale to właśnie one budują cały obraz. To, co faktycznie widziane, jest skrajnie trudne do rozpoznania, podczas gdy to, co zostaje wyabstrahowane z tego, co widziane, co istnieje w obrazie jakby wtórnie, jest bardzo oczywiste i wywołuje większe wrażenie³.

Obraz (jako przedstawienie) jest już zawsze zawarty w symbolu – następuje integracja obrazu i symbolu, gdy zaczynamy od refleksji nad symbolem. Inaczej jest, gdy zaczynamy od refleksji nad obrazem.

Inclusion rule sugeruje, że nie ma takiej rzeczy jak czysty (*pure*) symbol, który nie zawierałby zawsze jakiegoś indeksu i ikonu⁴.

Peirce nie używa tu pojęcia techniki, ale takie ujęcie obrazu i symbolu sugeruje pewne „techniczne” powiązanie między tymi elementami, przy czym „techniczność” nie ma nam się kojarzyć z „mechanicznością”.

Rancière poszukiwał pokrewieństwa między paradygmatem naukowym i estetycznym, ale nie na polu techniki, jak to robił m.in. Walter Benjamin. Pole techniki wydaje się bardzo czytelne, jednak redukuje przedstawienie do prezentowania czy wskazywania rzeczy.

Teza Benjaminowska zakłada jeszcze coś innego, co wydaje mi się wątpliwe, a mianowicie dedukcję właściwości estetycznych i politycznych danej sztuki z jej właściwości technicznych. Sztuki mechaniczne miały przez samo to, że były „mechaniczne”, wywołać zmianę paradygmatu estetycznego i ukształtować nowy stosunek sztuki do podejmowanych przez nią tematów. Propozycja ta odsyła do jednej z podstawowych tez modernizmu, która łączy różnicę między sztukami z różnicą między ich warunkami technicznymi lub specyficznymi dla nich mediami. Takie porównanie można rozumieć albo w prosty, modernistyczny sposób, albo zgodnie z hiperbolą modernizacyjną (*moderntaire*). Wielki sukces tez Benjaminina o sztuce w dobie reprodukcji mechanicznej bierze się niewątpliwie z tego, że przerzucają one pomost między kategoriami Marksistowskiego materializmu i Heideggerowskiej ontologii, ujmującej nowoczesność jako realizację istoty techniki. Dlatego też połączenie estetyki i onto-technologii spotkał, ogólnie rzecz biorąc, ten sam los, co resztę pojęć modernistycznych. W czasach Benjaminina, Duchampa i Rodcenki towarzyszyło ono wierze w siłę elektryczności, maszyny, żelaza, szkła i betonu. Wraz z tzw. zwrotem postmodernistycznym przyświeca ono powrotowi do ikony, która czyni z chusty Weroniki istotę malarstwa, kina i fotografii⁵.

² Ch. S. Peirce, *O nieskończonej wspólnocie badaczy*, tłum. A. Hensoldt, Wyd. Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009, s. 67.

³ Ibidem, s. 68.

⁴ T. Michaluk, *Sem(e)iotyka Charlesa S. Peirce'a jako zwinięcie systemu filozoficznego. Próba oceny formalizacji semiotyki dokonanej przez Maxa Bensego*, Silesia, Wrocław 2006, s. 84.

⁵ J. Rancière, *O sztukach mechanicznych oraz estetycznym i naukowym awansie anonimowych jednostek*, tłum. J. Sowa, „Panoptikum” 7/2008, s. 15.

Przedstawienie to dla modernistów po prostu techniczna aura obrazu. Rancière szuka więc takich cech obrazu, jak brak możliwości kopiowania. Znajduje to w fenomenie chusty św. Weroniki – odbiciu, które nie jest przedstawieniem w prostym rozumieniu tego słowa, ale zależy od wiary, podobnie jak bazujący na historii chusty wizerunek z Manopello zależny jest od kąta widzenia, nie tylko nie jest nieruchomym, płaskim obrazem, lecz w ogóle jako obraz nie powinien istnieć (choćby dlatego, że jest wykonany na bisiorze, czyli tzw. morskim jedwabiu, bardzo drogiej tkaninie przepuszczającej światło, na której nie można malować). Wrażenia, jakie robi znajdujący się w kościele w Manopello wizerunek, nie można wytłumaczyć ani techniką jego wykonania, ani tym, co przedstawia. Zamknięty pomiędzy dwiema szybami, dwustronny ni obraz czy rysunek, ni fotografia czy hologram, proporcjami odpowiada twarzy z Całunu Turyńskiego, stanowiącej jego negatyw. Oblicze z Manopello to jakby pozytywny całunu, ale nie kopia, tak jakby tkanina, na której go wykonano, leżała na całunie. Mamy doskonałą „przyległość”, ale inny obraz, chusta nie jest ani ikonem ani indeksem.

Tego typu obrazy stanowią ramę fragmentu rzeczywistości, coś w rodzaju retrodukcji widzenia. Retrodukcja jest racjonalną podstawą wprowadzania nowych powiązań do fundamentów wiedzy, ograniczającą liczbę badanych możliwości. Jest przeciwieństwem gromadzenia informacji, ale ma moc dowodową. Podstawą rozumowania retrodukcyjnego jest analogia, lecz zupełnie inna niż to, co zwykło się nazywać analogią jako odpowiedniością czy podobieństwem. Tłumacz pism Peirce’a z lat 1907-1913, Stanisław Wszółek, akcentuje – mogące ująć uwagę – odwołanie Peirce’a do opowiadania Edgara Allana Poe. Poprzez to opowiadanie Peirce ukazuje, na czym polega analiza semiotyczna, a zwłaszcza jej początek – retrodukcja.

Zastanawiając się nad statusem retrodukcji, która jest Pierwszym rozumowaniem, dopiero po niej następują dedukcja i indukcja, Peirce zaczyna zadawać niepokojące pytania o jej „początek”, czyli początek początków. Wzorzec konceptualny organizuje zjawiska, ale nie do końca. Wzorce też muszą ulegać zmianom bądź rozszerzeniu, tak by pasowały do nich wszystkie fakty. Aby retrodukcja była możliwa, instynkt musi odpowiedzieć, że możemy ufać jakiejś hipotezie, bo odpowiada ona pewnemu porządkowi rzeczywistości. Instynkt jest zawodny, lecz konieczny do rozumowania. Próbując wyjaśnić, jak racjonalny instynkt warunkuje retrodukcję, Peirce przywołuje opowiadanie pt. *Morderstwo przy rue Morgue* Edgara Allana Poe.

Gdy detektyw występujący w tym opowiadaniu wpada na pomysł, by szukać sprawcy morderstwa nie wśród ludzi, lecz zwierząt, wszystkie fakty zaczynają do siebie pasować. Zakwestionowanie oczywistego przypuszczenia, że mordercą musiał być człowiek, łączy się z przejściem na inny poziom dyskursu, do innego systemu znaków.

Peirce sądzi, że to instynkt jest odpowiedzialny za dokonanie takiego skoku⁶.

Ponieważ to rzecz pewna, że człowiek jest w stanie zrozumieć prawa i przyczyny pewnych zjawisk, rozsądnie jest przyjąć, że jest on też w stanie poprawnie rozwiązać dowolny problem, jeśli poświęci mu wystarczająco dużo czasu i uwagi. Co więcej, owe problemy, które na pierwsze wejrzenie wydają się całkowicie nierozwiązywalne, właśnie w tych okolicznościach otrzymują dobrze pasujące klucze [interpretacyjne], jak Edgar Poe zauważył w *The Murders in the Rue Morgue*⁷.

Peirce sugeruje, że aby rozwiązać dowolny problem, wystarczy poświęcić mu wystarczająco dużo uwagi i czasu, lecz odpowiadające im przenikliwość i koncentracja przeważnie nie idą ze sobą w parze.

Opowiadanie zaczyna się następującymi słowami: „Właściwości umysłu zwane analitycznymi same w sobie z trudem poddają się analizie. Poznajemy je wyłącznie po efektach działania”⁸. Można ten wstęp uznać za wprowadzenie do tematu pragmatyzmu, którego Peirce jest twórcą. Sama fabuła opowiadania poprzedzona jest rozważaniami o naturze gier. Poe, wcielając się w detektywa, udowadnia, że niepozorna gra w warcaby wymaga większych zdolności refleksyjnych niż gra w szachy, która charakteryzuje się złożonością i wymaga koncentracji, jednak nie wymaga przenikliwości. „I w dziewięciu na dziesięć przypadków wygrywa gracz bardziej skoncentrowany niż przenikliwy”. W warcabach natomiast ruchy są proste, dlatego „przewaga jednej ze stron wynika z większej przenikliwości”⁹.

Analiza gier służy Poemu do tego, żeby pokazać, jak niewielką ilość informacji o sprawie wykorzystuje w analizie detektyw. To, co dla detektywa jest najważniejsze, to przenikliwość w odkryciu informacji przeoczonej przez innych – świadków, policję. W dotarciu do przedstawienia przeszkadza więc brak przenikliwości, brak wyczulenia na drobny szczegół¹⁰.

⁶ Por. S. Wszolek, *Wstęp*, w: Ch. S. Peirce, *Zaniedbany argument i inne pisma z lat 1907-1913*, tłum. S. Wszolek, WN PAT, Kraków 2005, ss. 24-25.

⁷ Ch. S. Peirce, *Zaniedbany argument...*, s. 88.

⁸ E. A. Poe, *Morderstwo przy rue Morgue*, w: idem, *Opowiadania*, tłum. B. i R. Śmietana, Biblioteka Gazety Wyborczej, Wrocław 2005, s. 29.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Edgar Allan Poe miał wyjątkowy talent do łączenia niesamowitości, czy nawet osobliwości, z głęboką analizą rzeczywistości. Dzięki autorskiej koncepcji fantastyki nie jako rzeczywistości bogatej, uduchowionej, lecz zaskakująco prostej, pozwalał za pomocą czasem bardzo krótkich opowiadań nie tylko znajdować czytelnikom klucz do rozwiązywania trudnych zagadek logicznych, ale przede wszystkim formować ich przekonania na całe życie. Jest to chyba jedyny autor, pod wpływem którego tak wielu myślicieli zmieniło swoje poglądy filozoficzne, a nawet światopogląd. Wystarczy wymienić cztery przypadki. Wiadomo, jakie wrażenie wywarło opowiadanie *W Bezdni Maelströmu* na Marshallu McLuhanie, który pod jego wpływem zmienił nie tylko podejście do mediów, ale całe swoje życie. Charles S. Peirce zainspirowany *Morderstwem przy rue Morgue* zmodyfikował koncepcję semiozy. Jacques Lacan na kanwie *Skradzionego listu* sformułował koncepcję pragnienia. Roland Barthes podważył Kartezjański aksjomat *cogito ergo sum* na podstawie analizy *Prawdziwego przypadku z P. Waldemarem*.

Poe był prekursorem narracji, w której detektyw nie tylko rozwiązuje zagadkę, lecz wyjaśnia sposób myślenia poprzedzający przestępstwo. Uważany jest także za pomysłodawcę „zagadki zamkniętego pokoju”, podgatunku powieści detektywistycznej, w którym zbrodnia zostaje popełniona w pozornie niewytłumaczalnych okolicznościach, ale w bardzo określonej przestrzeni. *Skradziony list* to inne opowiadanie Poego, które stało się kanwą pierwszego seminarium Jacques’a Lacana i dyskusji między Lacanem i Derridą. Intuicja detektywa dotyczy tu widzialności, która rozwiązanie zagadki czyni niedostępnym. Są dwa rodzaje widzialności: pierwszą reprezentuje policjant o ograniczonej umysłowości, typowy racjonalista operujący uznanym stanem wiedzy, drugą – genialny detektyw amator, który stwarza wyjściowy stan wiedzy („zagadkę zamkniętego pokoju”). Gatunkowa przynależność *Skradzionego listu* budzi wątpliwości. Wincenty Grajewski podkreśla, że nie ma tu nie tylko zbrodni, ale i problemu wykrycia sprawcy, który od początku jest znany. Trzeba tylko odnaleźć list ukryty przez sprawcę. Zagadka dotyczy więc nie przestępstwa, ale związanego z nim szczegółu, nie dotyczy nawet listu, którego treści w ogóle nie poznajemy. Co więcej, w pewien sposób cała akcja opowiadania jest poza sferą działania prawa, dokonuje się w dziedzinie wartości etycznych, wobec których prawo jest neutralne. Nie ma nawet właściwie kradzieży, skoro ukraść można tylko czyjąś legalną własność, a list, o który chodzi w opowiadaniu, taką własnością nie jest¹¹.

W eseju poświęconym *Skradzionemu listowi* Jacques Lacan opisuje zależność między pragnieniami bohaterów noweli Edgara Allana Poe a miejscem, jakie zajmują oni w określonej strukturze symbolicznej¹². Istnieje bowiem coś takiego jak nadmierna docieklliwość. „Prawda nie zawsze spoczywa w źródle informacji. Najbardziej istotne wskazówki zawsze są na wierzchu”¹³ – pisze Poe w *Morderstwie przy rue Morgue*. U Peirce’a to, co znaczone, nie może być ustalone „z samego terminu”. Znakiem są również obrazy. A „skutek umysłowy” to nie tylko znak w postaci słowa, lecz emocja czy sam wysiłek rozumienia. Przedmiot może być zatem znany tylko dzięki dodatkowej obserwacji kontekstu lub okoliczności wypowiedzi czy nadania znaku. Znak może opisywać rodzaj obserwacji, a nawet wskazywać, jak można rozpoznać właściwy przedmiot. Znaczenie znaku nie jest przeniesione, póki nie tylko interpretant, lecz także przedmiot nie zostanie rozpoznany.

Rola zagadki (dotycząca przedmiotu) w kształtowaniu podmiotowości jest bezcenna. Dlatego problem początkowego niezrozumienia, które uruchamia proces dochodzenia do prawdy, nie dotyczy tylko sytuacji edukacyjnej czy psy-

¹¹ Por. W. Grajewski, *Jak czytać utwory fabularne?*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980, ss. 29-50.

¹² Por. B. Fink, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy Lacanowskiej. Teoria i technika*, tłum. Ł. Mokrosiński, Wyd. Andrzej Żórawski, Warszawa 2002, ss. 290-291.

¹³ E. A. Poe, *Morderstwo przy rue Morgue*, s. 43.

choanalitycznej, lecz każdej sytuacji komunikacyjnej (na podstawie tej konstatacji Michaił Bachtin buduje swą teorię słowa; jest ono „rzeczą” nieposiadającą właściciela¹⁴). Żeby uruchomić możliwości językowe, trzeba wrócić do tego „rzeczowego” aspektu komunikacji, a przede wszystkim – zdaniem Rancière’a – odwrócić logikę systemu edukacji, tj. szeroko rozumianego procesu zdobywania wiedzy i doświadczenia, jako wyjaśniania i dawkowania wiedzy – od informacji najprostszej do coraz bardziej skomplikowanej. Dedukcja wcale nie jest konieczna do pojmowania. Jest raczej odwrotnie – pierwotna niezrozumiałość tekstu, a raczej jakiegoś zestawienia tekstów, nadmiar znaczących, staje się strukturyzującą doświadczenie matrycą¹⁵. Wyjaśnianie jest, według Rancière’a, mitem pedagogicznym. Uczymy się tylko poprzez niespodzianki, jakby powiedział Roger Schank, i to z poziomu minimalnie niższego niż ten, na którym podawana jest informacja¹⁶.

Dlatego, według Odo Marquarda, nowoczesny świat potrzebuje coraz więcej pluralizującej energii nowoczesnej sztuki jako kompensacji swej postępującej racjonalizacji: „im bardziej nowoczesny świat staje się nowoczesny, tym bardziej nieodzowne staje się to, co estetyczne”¹⁷. Wszelka niezrozumiałość (i tu najlepsze intuicje ma Michel Foucault w swoich diagnozach współczesności) powoduje dodatkowe społeczne podziały, rozdrobnienie dyskursów, np. na tych, dla których sztuka jest ważna, i tych, dla których jest nieistotna. Tracą oni płaszczyznę porozumienia. Rzeczowość dzieła sztuki staje się dla filozofii nowym problemem. Dotyczy ona doświadczenia widzialności tego, co poza ideą, szczególnej „analizy wglądu”, raczej spojrzenia niż myślenia. Dlatego innym rodzajem wykorzystywania niezrozumienia do szukania prawdziwości mowy staje się sztuka.

Zygmunt Freud odwołuje się do interpretacji mitu Sofoklesa, tworząc z niego schemat ludzkiego doświadczenia. Mit Edypa „myśli w ludziach”, bo każdy miał rodziców. Jean-Pierre Vernant uważa jednak, że dowód Freuda na „skuteczność” mitu Edypa ma klasyczne cechy błędnego koła.

Błędnego koła można by uniknąć, gdyby nie zakładać od samego początku, że freudowska hipoteza daje interpretację oczywistą i samo przez się zrozumiałą, lecz gdyby ujawniła się ona jako wynik drobiazgowej pracy analitycznej, wymóg narzucony przez samo dzieło, warunek zrozumienia jego dramatycznego porządku, jako instrument całościowego rozszyfrowania tekstu¹⁸.

¹⁴ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986.

¹⁵ Por. J. Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paryż 2010, ss. 13-15.

¹⁶ R. Schank, *Informacje to niespodzianki*, tłum. J. i M. Jannaszowie, w: J. Brockman (red.), *Trzecia kultura*, CIS, Warszawa 1996, s. 229.

¹⁷ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 22.

¹⁸ J.-P. Vernant, *Edyp bez kompleksów*, tłum. W. Krzemień, w: P. Dybel, M. Głowiński (red.), *Psychoanaliza i literatura, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 212.

Geniusz Freuda polega na tym, że wychodzi od intymnego przeżycia wewnętrznego, a dotyka przeżycia nie indywidualnego, lecz zbiorowego, należącego do publiczności. To pozwala mu pominąć historyczne umiejscowienie tragedii. Jak zauważa Vernant, w pierwotnych wersjach mitu nie ma najmniejszego śladu samoukarania głównego bohatera. W legendzie Edyp umiera spokojnie jako król Teb. Dopiero Sofokles, posłuszny wymogom gatunku, nadaje mitowi wersję tragiczną, ujawniającą sprzeczności rozrywające świat boski i ludzki, świat społeczny i polityczny, tak że człowiek wydaje się istotą wewnątrznie sprzeczną¹⁹. Błędem kontynuatorów Freuda jest skupienie się na fabule mitu (zwłaszcza w wersji artystycznej) i szukanie jego sensu w informacji na temat kazirodczego związku z matką i zabójstwa ojca, a tymczasem prawdziwą winą Edypa nie jest kazirodztwo, lecz pycha²⁰, czyli zbytne poleganie na swojej wiedzy.

Zagadka Sfinksa jest, zdaniem Heinza Politzera, kluczowa dla zrozumienia tragedii Edypa. Zadana człowiekowi zagadka losu ostatecznie okazuje się nierozwiązywalna i stanowi materiał, z którego rodzi się tragedia. Tragiczna wcale nie jest śmierć czy bezsilność człowieka wobec fatum, nie to, że „wszystko, co człowiek przedsięwzięje dla swego ocalenia, przemienia się w przeciwieństwo ratunku, lecz to, że w momencie upadku nabywa on wiedzę, na której wykorzystanie jest już za późno”²¹.

„Opóźnienie wiedzy” definiuje samą wiedzę jako coś, z czym samemu nic nie można zrobić, coś, co na nic się nie przydaje. Pragnienie i wiedza spotykają się tylko w zagadce, która nigdy nie ma jednego, dobrego (bo polegającego tylko na wiedzy) rozwiązania. Zagadka ma generować tajemnicę (jak sztuka), a nie rozwiązanie (nauka).

Czy dzień i noc różnią się od siebie? Czy podział życia ludzkiego na okresy/etapy dodaje coś do pojęcia człowieczeństwa? Czy Edyp powinien, czy nie powinien rozwiązywać zagadki Sfinksa? Nie jest to dobrze postawione pytanie. Chodzi o samo rozwiązanie, wprowadzanie rozróżnień tam, gdzie ich nie ma. Dlaczego Sfinks uznała zagadki za rozwiązane? Bo takie samo rozwiązanie usłyszała od muz? Czyli zagadka Sfinksa nie była jej zagadką? Dobre zagadki nie mają autorów, są „dobrem wspólnym”, nie można ich rozwiązać, bo moc tkwi w węźle/zapętleniu, wciąż dającym do myślenia. Rozwiązać takie zagadki to unicestwić symboliczność (relacyjność).

Co znaczy, że jakaś rzecz jest rzeczywista? – pyta Peirce. Rzeczywistość rzeczy to bezpośredniość i bezwarunkowość²². A znakowość ujmuje on przede wszystkim jako relacyjność. Tworzy się w ten sposób przeciwstawienie: bezwarunkowość – rzeczywistość, relacyjność – znakowość.

¹⁹ Ibidem, s. 216.

²⁰ Ibidem, s. 229.

²¹ H. Politzer, *Czy Edyp miał kompleks Edypa?*, tłum. M. Szalsza, w: P. Dybel, M. Głowiński (red.), *Psychoanaliza i literatura*, s. 243.

²² Ch. S. Peirce, *Zaniedbany argument...*, s. 131.

Tylko Pierwszość – jako szczególna cecha znaku (to, co objawia się w całości) – nie odnosi się do czegokolwiek innego. Inaczej nazywana jest jakością. Jest ona ogólną kategorią przyjmującą możliwość zaistnienia znaków w konkretnej relacji, jest więc zewnętrzna i niezależna od umysłu, nie jest daną ontologiczną. Można ją nazwać „negatywną ogólnością” (czy jak ją określa Peirce: *may-be*)²³. Różnica tworząca znaczenie znaku nie tyle odnosi się do różnicy między znaczącym a znaczonej (jego odniesieniem), nie tyle powstaje w jego wnętrzu (jak sugerują niektóre interpretacje strukturalizmu), ile raczej przez odniesienie do czegoś zewnętrznego. Każdy znak powoduje umysłowy skutek, czyli zawsze coś znaczy, i to w dwojaki sposób: posiadając desygnat, ale również mówiąc o innym znaku lub znakach, odnosząc się do innego znaku. W związku z tym, że teoretyk zawsze szuka nierelacyjnego Pierwszego, znajduje śmierć. W sensie egzystencjalnym, lecz także dosłownym – sam zaczyna istnieć po śmierci, gdy jego myśl jest, chociażby ilościowo (pisma) zamknięta/skończona, ktoś może odnaleźć w niej jakieś Pierwsze i rozpocząć interpretację od nowa.

Warto więc odróżnić od siebie dwa modelowe bieguny racjonalności, wokół których dyskusja wciąż jest żywa, czerpiące ze zantagonizowanych tradycji niemieckiej i francuskiej, przy świadomości ich niejednorodności. Tradycja niemiecka, stawiając na pierwszym miejscu intelekt, dowartościowuje racjonalność komunikacyjną (Habermas), jest ona dopiero wtórnie determinowana sytuacyjnie – to w samej racjonalności (dystrybucji *ratio*) znajduje się gwarancja obiektywności. Tradycja francuska pokłada ufność w racjonalności świadomości determinowanej dyskursem (Foucault), tak że trudno mówić o jakiejś pierwotności *cogito*, mimo że do takiej pierwotności dąży Kartezjusz.

Również filozofia niemiecka „zadłuża się” we francuskiej tradycji racjonalności świadomości.

Charakterystyczne jest przy tym dla „samopoczucia” współczesnej myśli zachodnioniemieckiej, że swoje, wcale nie ograniczające się do przypadku Habermasa, zadłużenie u myśli anglosaskiej i francuskiej, filozofowie zachodnioniemieccy nie zawsze widzą jednoznacznie jako „pozytywne”²⁴.

Warto wspomnieć o wcześniejszej sytuacji, która powoduje niechęć do zadłużenia. Tu ogniskową wyznacza Kant, który dokonał „przewrotu kopernikańskiego”, polegającego na uznaniu pytania o warunki i możliwości uprawiania filozofii za najważniejsze pytanie filozoficzne. Kant pytał przede wszystkim o sposób tworzenia się wiedzy na temat rzeczywistości. Podobnie jak poprzednicy szukał wiedzy, która byłaby powszechna i pewna, ale znalazł

²³ Por. M. Kilanowski, *O teorii kategorii C. S. Peirce'a i o przewyżczeniu trudności klasycznej filozofii – na podstawie współczesnych odczytań*, w: T. Komendziński (red.), *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, Wyd. UMK, Toruń 2003, s. 74.

²⁴ T. Mendelski, *Habermas i Foucault: spory wokół wiedzy jako władzy*, „Colloquia Communia” 4-5(27-28)/1986, s. 102.

ją nie w świadomości, przekonaniach czy ideach, lecz w sądach (syntetycznych *a priori*). Wnioski „przewrotu” można więc sformułować w postaci tezy: pojęcia (kategorie) determinują myślenie. Nie znaczy to, że Kant porzucił sztukę z jej widzialnością, przedstawieniowością na rzecz pojęciowej filozofii. Filozofia od początku swojego istnienia skłonna jest krytykować artystów, a nawet oskarżać ich o „eutanzję prawdy” – jak nazwał ten proces Odo Marquard. Zwrot czy też powrót do estetyki należy do splotu okoliczności towarzyszących odwrotowi od (ściślych) nauk jako siły dominującej. Estetyka wypełnia, jak zauważa Marquard, lukę tam, gdzie naukowe myślenie traci z powodu „obiektywności” swoją nośną siłę, a myślenie historyczne skoncentrowane na wydarzeniach jeszcze jej nie nabyło. Kant jest więc uważany za filozofa przejścia od myślenia naukowego do historycznego, lecz w refleksji nad rozumem napotyka nie „historyczny rozum celu zapośredniczonego”, ale „moralny rozum celu bezpośredniego”²⁵. Rozum moralny zajmuje się szczególnym przypadkiem „obiektywnego” sumienia. Marquard twierdzi więc, że rozum moralny stwarza tylko pojęcie, a nie rzeczywistość dobrego bytu. Kantowska filozofia rozumu moralnego przynosi tylko pojęcie celu ostatecznego, stąd jego zwrot ku estetyce jako ustanawiającej „zmysłową moc”. Niestety ta moc ma granicę w postaci „wniosłości”, która wskazuje dalszy etap doświadczenia piękna – „estetykę niepowodzenia estetyki”²⁶.

Filozofowie niemieccy szukają uprzywilejowanego oglądu rzeczywistości; dla Kanta takim oglądem jest szeroko pojęta filozofia, a dla Heideggera raczej szeroko pojęta sztuka. Dopiero Jean-François Lyotard wstawi na powrót etykę pomiędzy filozofię a sztukę, korzystając zresztą z inspiracji Kantowskich. Racjonalność znowu zostanie oparta na moralności i nowej interpretacji kategorii wniosłości jako odwleczenie efektu rozumienia, po to, by nie produkować ofiar zawsze niedostatecznego wyjaśnienia rzeczy.

Filozofia i sztuka stoją bowiem poza czasem, dopiero etyka („użycie czasu w przestrzeni publicznej”) włącza je w niego. Lyotard twierdzi, że filozofowie nigdy nie mieli określonych odbiorców, więc również określonego czasu odniesienia swojej myśli, zwłaszcza że myśl powoduje „utrata czasu”:

To stosunek do czasu, wręcz chciałoby się napisać: „użycie czasu”, rządzące dziś w „przestrzeni publicznej”. Nie odrzuca się refleksji dlatego, że jest niebezpieczna bądź kłopotliwa, lecz jedynie dlatego, że przyczynia się do utraty czasu i „niczemu nie służy”, nie służy zyskaniu na czasie. Sukces zaś polega na zyskaniu na czasie²⁷.

Czas świadomy, czyli wolny, jest czymś dostępnym pośrednio, przez użycie. Ekonomia czasu polega na umiejętności jego odzyskiwania, lecz wszelkie techniki temu służące są zawsze złudzeniem. Jediną możliwością odzyskania czasu

²⁵ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 43.

²⁶ Ibidem, s. 49.

²⁷ J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 6.

stanowi sztuka. Nic lepiej tego nie wyraża niż dzieło Prousta. Lecz filozof też, jak napisze Lyotard: „nie będzie wiedział, czy zdania osiągnęły swój cel [...]. Wie on tylko, że ta niewiedza jest ostatnim punktem oporu, jaki wydarzenie może przeciwstawić przeliczalnemu wykorzystaniu czasu”²⁸.

Obserwujemy przywrócenie filozofii aspektu mądrościowego, zamiast sprowadzania jej do epistemologii. Podobna wartość niewiedzy (tj. czegoś do ujawnienia z opóźnieniem) jako oporu (wobec epistemologii) przypisywana jest sztuce przez Martina Heideggera, który w XX wieku znacząco problematyzuje koncepcję rozumu komunikacyjnego w odniesieniu do sztuki. Sztuka „wydarza się” jako coś poza zasięgiem podmiotu.

Źródłem dzieła sztuki jest sztuka. Czym jednak jest sztuka? Sztuka jest rzeczywista w dziele sztuki. Dlatego najpierw szukamy rzeczywistości dzieła. Na czym ona polega? Przyjmuje się, że dzieła sztuki, chociaż w zupełnie różny sposób, ukazują to, co rzeczowe. Nie powiodła się próba ujęcia charakteru rzeczowego dzieła za pomocą tradycyjnych pojęć rzeczy. Nie tyle dlatego, że te pojęcia rzeczy nie uchwytyją tego, co rzeczowe, ile przez to, że pytając o rzeczową podbudowę narzucamy dziełu z góry takie ujęcie, którym zamykamy sobie dostęp do bycia dzieła dziełem. Dopóki wyraźnie nie ukażemy czystego stania-w-sobie (*Insich-stehen*) dzieła, nigdy nie zdołamy znaleźć tego, co w dziele rzeczowe²⁹.

Rzeczowość dzieła sztuki (w znaczeniu obiektywnej nieprzedstawialności) staje się dla filozofii nowym problemem. To, co można przedstawić, jest zaledwie widzialne i chociaż widzialność odciska się w pamięci, nie pozwala ująć rzeczy inaczej niż jako obiektów (subiektywnie).

Podkreśla to też Bruno Latour:

Dialektyka wybrała jednak nieodpowiednią sprzeczność. Zdołała zidentyfikować tę istniejącą między biegunem podmiotowym a przedmiotowym, ale nie zauważyła sprzeczności między całą ustanawiającą swe panowanie nowoczesną Konstytucją a rozprzestrzenianiem się quasi-obiektów – procesem, który nazaczył w równym stopniu wiek XIX, co i XX. Albo raczej dialektyka sądziła, że jest w stanie wchłonąć drugą sprzeczność, rozwiązując pierwszą. Hegel wierząc, że przekracza Kantowską separację rzeczy samych w sobie i podmiotu, nawet jeszcze ją pogłębił. Podniósł ją do rangi sprzeczności, posunął do kresu i dalej, czyniąc z niej siłę napędową historii. To, co w XVII wieku było rozróżnieniem, w XVIII stuleciu zmienia się w separację, by potem w wieku XIX stać się sprzecznością i to nawet donioślejszą niż wcześniej, bo czyni się z niej bohaterkę całej intrygi³⁰.

Według Latoura dialektyka mówi tylko o mediacjach, nie wyjaśniając różnicy między podmiotem i przedmiotem, mnoży quasi-objekty. Fenomenologia jako ostatnia próbowała zakryć dziurę między świadomością a rzeczami, lecz pojęcie intencjonalności tylko utwierdziło separację między przedmiotem a podmiotem, a raczej między naocznością a widzialnością.

²⁸ Ibidem.

²⁹ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk i in., Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 25.

³⁰ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, ss. 84-85.

Ujęć dialektyce podmiotowo-przedmiotowej próbują nie tylko myśliciele francuscy, np. niemiecki współczesny teoretyk Lambert Wiesing w swojej teorii obrazu ujmuje rzecz i przedmiot na jednym poziomie epistemologicznym. Obraz dzięki temu zyskuje status pośredni, medialny. Niestety, zostaje on utożsamiony z obiektem, przez co ujęcie obrazu tego teoretyka pozostaje substancjalne. Być może wynika to też z utożsamienia widzialności z naocznością, co warto – za Rancière’em, wiernym tradycji Kantowskiej – wyraźnie odróżnić. Wiesing próbuje zbudować estetykę formalną, utożsamiając obraz z widzialnym obiektem, aby obraz był czymś więcej niż tylko „powierzchnową” naocznością³¹. Mimo wszystko taką w teorii Wiesinga pozostaje.

Widzialność obrazu stanowi fenomen *sui generis*. Różni się ona zasadniczo od zwykłego wyglądu (*Ansicht*) jakiejś rzeczy, ponieważ nie jest związana z obecnością rzeczy. Jeśli w świecie patrzymy na jakiś obiekt, to jego widzialność wymaga zawsze jego obecności. Można postrzegać tylko to, co jest obecne. Jednakże na powierzchni obrazu znajdujemy wyjątek od tej reguły. Obrazy są procesami izolowania (*Isolationsvorgänge*). W obrazie widzialność zostaje oddzielona od obecności rzeczy. Obrazy są dematerializacjami, które transformują przedmiot w czystą widzialność. Na zdjęciu Piotra widać nie samego Piotra, ale jedynie określone formy, które są mniej lub bardziej od niego podobne. Widzialność Piotra odłączyła się w tym obrazie od jego egzystencji (*Dasein*), więc tego, co przedstawiane, nie można ani dotknąć, ani powąchać, lecz właśnie tylko zobaczyć. Dla obrazów jest to istotne: Obraz, by być obrazem, musi na swej powierzchni pokazać coś, co samo w tym miejscu nie jest obecne (*vorhanden*). Każdy obraz jest widzialną opozycją obecności i nieobecności (*Präsenz und Absenz*). Z tej przyczyny widzialność znajdujemy tylko na powierzchni obrazu bez balastu łączącej się z tym substancji: fotografia Mont Everestu nie jest ciężka, a obraz Morza Północnego nie jest mokry. Ta w równej mierze trywialna, co podstawowa okoliczność sytuuje się w centrum uwagi w związku z pytaniem, co obraz może zdziałać poza odwzorowaniem przedmiotu³².

Co daje rozróżnienie widzialności (obraz) i naoczności (rzecz)? Mocne rozróżnienie obrazu i rzeczy zabezpiecza przed trywialnością pierwszej, tak jak opisuje ją Wiesing. Widzialność jest dla niego tym, co można zobaczyć, nawet jeśli wymaga rozdzielenia widzialności i obecności. Takie ujęcie przeczy teorii widzenia zarówno fizjologicznego, jak i psychologicznego. Widzenie zależy od patrzenia, dlatego rozwija się wraz z językiem, jest zjawiskiem językowym, o czym świadczą chociażby zainteresowanie wizerunkiem w lustrze, które rodzi się u człowieka nie w momencie doskonalenia widzenia, gdy pojawia się możliwość spostrzeżenia obrazu w lustrze (drugi miesiąc życia), lecz dopiero w momencie wejścia w język (najwcześniej od około szóstego miesiąca życia). U ssaków naczelnych, mimo bardzo zbliżonego postrzegania, specyficzne zainteresowanie wizerunkiem w lustrze, dające możliwość odniesienia tego wizerunku do siebie, nie pojawia się wcale. Nie chodzi więc tylko

³¹ Naoczność zawsze jest powierzchowna (nie przenika przedmiotu, tworzy obraz), ale dzięki temu przenikliwa, może stanowić retrodukcję (por. tabele w rozdz. *Retoryka obrazu...*).

³² L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 13.

o dematerializację tego, co widzialne, ale o stworzenie więzi, a zobaczyć w ten sposób można tylko to, co nazwane. Dlatego naoczność byłaby widzialnością pozapojęciową (przedwidzialnością, pierwszym etapem widzialności), dającą dostęp do przedmiotu. Widzialność takiego dostępu jeszcze nie umożliwia, ale zwraca się ku podmiotowości.

Jeśli chodzi o tradycję francuską, genealogia każe nam odnieść się przynajmniej do myśli Kartezjusza. Nawet tradycja egzystencjalna we Francji obejmuje swym zasięgiem Kartezjusza, który mimo wytykanych mu błędów³³ stwarza jednolite pole namysłu nad poznaniem, bo jedyną rzeczą, której jego zdaniem nie da się zaprzeczyć, jest pewność, że w danym momencie myślimy. Poglądy Kartezjusza można zawrzeć w formule „myślenie determinuje pojęcie”.

Ta substancjalność myślenia najsilniej została zakwestionowana przez Jacques'a Lacana (*Écrits*) w formule „myślę tam, gdzie nie jestem, jestem tam, gdzie nie myślę”. Michel Foucault dowodzi, że nieobecność doświadczenia szaleństwa w tekście Kartezjusza oznacza moment, w którym powstaje przepaść pomiędzy rozumem a tym, co nim nie jest. Foucault próbuje wytrwać w myśleniu w tej „przepaści”, za co niejednokrotnie był krytykowany. Napięcie, które powstaje w tej „luce”, jest bowiem niewygodne, zaburza stosunki władzy determinującej „porządek dyskursu”. Skoro każda wiedza może przybrać postać władzy – jak twierdzi Foucault – to jak obronić jakąkolwiek wiedzę? Już (a może i nawet) widzenie jest taką postawą wiedzy – władzy.

Foucault wprowadza pojęcie „porządku dyskursu” jak dotąd w najszerszym znaczeniu, odkąd pojęcie dyskursu zmieniło swoje słownikowe znaczenie (na początku XX wieku), obejmującym także to, co cielesne, m.in. spojrzenie. W *Narodzinach kliniki*, w rozdziale zatytułowanym *Widzieć – wiedzieć*, Foucault analizuje spojrzenie bezpośrednie/kliniczne, które ma „umiejętność słyszenia mowy”. To spojrzenie wynika z połączenia dwóch organizacji: szpitala i pedagogiki³⁴, czyli szkoły. Ponieważ choroba mówi jednym językiem³⁵, w medycynie prawie wszystko zależy od szybkiego spojrzenia³⁶.

Również według Odo Marquarda szczególną rolę w tworzeniu spojrzenia estetycznego odgrywa sztuka lekarska jako pośrednia, poddająca się refleksji i hamowaniu, powodująca uleczenie nieuleczalnego. Już w romantyzmie obok

³³ Powołuję się tu na diagnostyczny tytuł książki Antonia R. Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, tłum. M. Karpiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999: „Oto i błąd Kartezjusza: oddzielenie otchłaniają ciała i umysłu, uchwytnego, mierzalnego, działającego na podstawie jakiegoś mechanizmu, nieskończenie podzielnego ciała oraz nieuchwytnego, niemierzalnego, niedotykalnego i niepodzielnego umysłu; sugestia, iż rozumowanie, osąd moralny i cierpienie rodzące się z fizycznego bólu lub uniesienia emocjonalnego mogą istnieć w oddzieleniu od ciała. W szczególności zaś jego błędem było oddzielenie najbardziej wyrafinowanych operacji umysłowych od struktury i funkcjonowania organizmu biologicznego”. Ibidem, ss. 278-279.

³⁴ M. Foucault, *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, KR, Warszawa 1999, s. 143.

³⁵ Ibidem, s. 145.

³⁶ Ibidem, s. 158.

zasadniczego filozoficznego zainteresowania tym, co estetyczne, pojawia się zainteresowanie tym, co medyczne. Sztuka pojmuje siebie coraz częściej jako terapię lub symptom. Problem niegdyś wyartykułowany estetycznie artykułuje się, przynajmniej w razie potrzeby, medycznie³⁷.

Kartezjusz ustanawia status medycyny klasycznej – objawowej, więc naprawczej w stosunku do ciała/maszyny, jako pośredni między sztuką i polityką. Tak ujęta medycyna długo nie pozwala zagarnąć się refleksji etycznej. Dopóki jest skuteczna, nie podlega moralnym ocenom.

Sztuka wydaje się więc sytuować pomiędzy kliniką (medycyną) – mechaniką ciała a pedagogiką (nauczaniem) – prowadzeniem ducha.

Na przeciwległym biegunie refleksji o języku i władzy (które łączy kategoria skuteczności) znajduje się największy adwersarz Foucaulta – Jürgen Habermas, uczeń Adorna i Horkheimera, najbardziej znany przedstawiciel teorii krytycznej. Twierdzi on, że każdej formie działania odpowiada właściwa forma racjonalności³⁸. Racjonalność komunikacyjna jest procesem dochodzenia do porozumienia, wyrażającym się poprzez: zrozumiałość, możliwość krytyki oraz wymóg uzasadnienia. Dwie zasadniczymi odmianami obywatelskiej sfery publicznej były zawsze, jak zaznacza Habermas, najpierw literacka (kojarzona z krytyką), a następnie polityczna sfera publiczna (realizująca wymóg uzasadnienia). W XIX wieku doszło do rozpadu obywatelskiej sfery publicznej z powodu rozwoju państwa socjalnego i środków masowego przekazu. Rozdyskutowana publiczność zmieniła się w bierną masę konsumentów³⁹.

Aby ruszyć tę bierną masę, potrzebna jest przede wszystkim sztuka, a nie nowa racjonalność – podkreśla Rancièrè. Odo Marquard zwraca uwagę, że to Kant dokonuje zwrotu ku estetyce z powodu odkrycia bezsilności rozumu moralnego. Symbol od dawna znajduje się na niebezpiecznej drodze ku przemianie w symptom⁴⁰ – zauważa Marquard. Im słabiej estetyczność i sztuka czują się definiowane, uzasadniane przez historię, tym bardziej rośnie w nich potrzeba, by usprawiedliwić się poprzez przyłączenie do jakiejś innej, pozaspółecznej i pozahistorycznej rzeczywistości, np. przyrody. Przez bezpośrednie umiejscowienie sztuki w przyrodzie (pejzaże, naturalizmy) jej rola ulega osłabieniu. Sztuka nie może połączyć się z przyrodą, jest sztuką tylko jako przeciwstawna przyrodzie. Według Hegła, którego bardzo dialektycznie referuje Marquard, świat jest albo nieskalany – wtedy sztuka trakto-

³⁷ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 76.

³⁸ Na przykład działaniu teleologicznemu – racjonalność kognitywno-instrumentalna; działaniu regulowanemu przez normy – racjonalność moralno-praktyczna; działaniu dramaturgicznemu – racjonalność ekspresywno-estetyczna; działaniu komunikacyjnemu – racjonalność komunikacyjna.

³⁹ Por. M. Czyżewski, *Wprowadzenie do wydania polskiego*, w: J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. VIII.

⁴⁰ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 51.

wana poważnie nie jest potrzebna, albo skalany – a wtedy sztuka traktowana poważnie jest bezsilna⁴¹. Po Heglu w centrum uwagi estetyki znajduje się już nie sztuka jako taka, lecz z jednej strony – teoria nieświadomości, z drugiej – teoria sztuki już nie-pięknej⁴². Palącą kwestią, według Marquarda, jest dziś to, co tkwiło już w założeniach Heglowskich: droga ku sztuce nie-pięknej. Obok estetyki piękna pojawia się wkrótce „estetyka tego, co nie-piękne: wzniosłości, tragizmu, komizmu, brzydoty, tego, co ironiczne, humorystyczne, dziwaczne, budzące grozę itd.”⁴³ Estetyka tego, co nie-piękne, staje się z podrzędnej uniwersalna. I tu otwiera się dziedzina nowej racjonalności.

Nowe poststrukturalistyczne ujęcie komunikacji zakłóca jej schematyczne ujęcie jako tego, co rozgrywa się między nadawcą a odbiorcą. Na tym tle współczesna filozofia przedstawienia buduje nowy most między podmiotem a tym, co mu się jawi całością poddaną rozumieniu czy usensownieniu. Współczesna filozofia przedstawienia wiąże się więc ze zmianą koncepcji komunikacji.

Umberto Eco, powołując się na Jakobsonowski podział komunikatów ze względu na ich intencję, udowadnia w *Nieobecnej strukturze* wyższość komunikatu estetycznego nad pozostałymi, bowiem dopiero komunikat estetyczny czyni z niejasności różnicę strukturalną, tak że efektem dzieła sztuki jest idiolekt, jako coś, co pojawia się w miarę komplikowania się komunikatu. Idiolekt to rodzaj samozwrotności, która na każdym kolejnym poziomie odczytu dzieła powoduje, że rozwiązania układają się w analogiczny system relacji.

Powstaje jak gdyby sieć analogicznych form, stanowiących niejako specyficzny kod danego utworu, sieć będąca dla nas najściślej odbiciem działań zmierzających do zniszczenia kodu istniejącego poprzednio, tak aby poszczególne poziomy przekazu stały się niejasne. Jeśli komunikat estetyczny, jak twierdzi krytyka stylistyczna, dokonuje się przez „naruszenie normy” (będące po prostu strukturalizacją niejasną w stosunku do kodu), to wszystkie poziomy komunikatu naruszają normę według tej samej reguły. Reguła ta, ten kod utworu, jest *de iure* idiolektem (przy czym przez idiolekt rozumiemy osobisty i indywidualny kod poszczególnej jednostki mówiącej); *de facto* idiolekt ten rodzi naśladownictwo, manierę, zwyczaj stylistyczny, a wreszcie nowe normy, o czym poucza cała historia sztuki i kultury⁴⁴.

Skoro, jak pisze Gilles Deleuze: „każdy układ zamknięty jest jednocześnie układem komunikującym”⁴⁵, a kadr jest takim układem, to stanowi on również uprzywilejowaną formę przedstawienia – między obrazem a obiektem. Można też porównać kadr z kategorią taktyki w rozumieniu Michela de Certeau. Miejscem taktyki jest zawsze jakieś gotowe miejsce innego, nie ma bowiem możliwości stworzenia całościowego planu działania i ujarznienia przeciwnika w obiektywnie istniejącej przestrzeni. Paradoksalnie właśnie

⁴¹ Ibidem, ss. 51-52.

⁴² Ibidem, s. 58.

⁴³ Ibidem, s. 75.

⁴⁴ U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, KR, Warszawa 1996, ss. 85-86.

⁴⁵ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz – ruch. 2. Obraz – czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, ss. 24-25.

ów brak miejsca gwarantuje taktyce mobilność i wykorzystanie możliwości, jakie oferuje chwila. Taktyka jest wykorzystaniem braków, jakie „poszczególne koniunktury ujawniają w nadzorze władzy. Jest podstępem i sztuką słabego”⁴⁶. Na przykład tradycja może być taktyką. To, co Pierre Bourdieu nazywa traceniem czasu – gdyż i on posługuje się pojęciem strategii, a za podstawową strategię podmiotu uznaje tracenie czasu – Michel de Certeau nazywa zyskiem, wytwarzaniem, produkcją sensu. Ten sens nie musi być ponadczasowy, uniwersalny, może być mityczny, ale jeśli służy taktykom, to po co go demitologizować?

Bourdieu podkreśla, że zawsze przystępujemy do gry z niepełną wiedzą, czyli w stanie niewiedzy, dlatego tak ważny jest aspekt wiary jako początkowego zaangażowania w grę. Wierze „z urodzenia” przeciwstawia się „wiera pragmatyczna”, o której mówi Kant w *Krytyce czystego rozumu*. Wiara praktyczna jest zgodą na przestrzeganie reguł rządzących jakimś polem, które jest potem na każdym etapie sprawdzane (rytuały wtajemniczenia, konkursy, egzaminy, zespoły, hierarchia grup w obrębie pola)⁴⁷, dlatego można ostatecznie – za Bourdieu – powiedzieć, że wiara praktyczna nie jest „stanem ducha”, lecz „stanem ciała”⁴⁸.

Można zatem ujmować przedstawienie jako swoistą taktykę widzenia. Skoro trudno sobie wyobrazić widzenie niezależne od języka, to filozofowie wysnuwają z tego nieuprawniony wniosek, że pojęcie jest czymś pierwotnym, a obraz wtórnym.

Widzenie nie jest nigdy „czystym widzeniem”, widzeniem nie uwikłanym w porządek symboliczny, porządek pragnienia i braku. Stąd, jak twierdzi Joan Copjec, tym, co objaśnia nam strukturę pola widzenia, nie jest optyka, ale semiotyka. [...] W doświadczeniu widzenia działa wewnętrzna dialektyka – znaczące neguje, podważa pole widzenia, które otwiera się przed patrzącym zgodnie z prawami optyki, sugeruje inną przestrzeń, która skrywa się za tym, co widzialne⁴⁹.

Semiotyka określa więc kategorię widzenia lepiej, niż robiły to nauki przyrodnicze, czyniąc ze zjawisk znakowych proces włączający widzenie (ikon – podobieństwo). Widzenie ustanawia ciągłość spojrzenia lub podkreśla jego przenikliwość (nastawienie na zaskoczenie i nowość) – może to być dialektycznie sprzeczny proces.

Roland Barthes, posługując się kategorią nowości, określa jej właściwy, emancypacyjny sens na polu sztuki, co też podkreśla nieustannie Rancière: nowość jest sztuczna, tworzy doświadczenie sztuczne, a przez to estetyczne

⁴⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 37.

⁴⁷ Por. P. Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, tłum. M. Falski, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 93.

⁴⁸ Ibidem, s. 94.

⁴⁹ K. Mikurda, *Spojrzenia i ich losy*, w: L. Magnone, A. Mach (red.), *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, Difin, Warszawa 2009, ss. 294-295.

– piękne w swojej całości i oddzieleniu. Nieprzypadkowo sformułowanie Barthes'a o nowości znajduje się w zbiorze zatytułowanym *Przyjemność tekstu*:

[...] rozkosz może mi zapewnić jedynie „absolutna nowość”, gdyż tylko to, co nowe, zaćmie-
wa (wytrąca z równowagi) świadomość. (To wcale nie jest łatwe: w dziewięciu przypadkach
na dziesięć nowe jest tylko stereotypem nowości.)

Nowe nie jest modą, to wartość, podstawa wszelkiej krytyki: nasza ocena świata nie zależy
już, przynajmniej bezpośrednio, jak u Nietzschego, od przeciwstawienia „szlachetnego
lichemu”, lecz Nowego Staremu (erotyka Nowego zaczyna się w XVIII wieku – to długa
postępująca przemiana). [...] Stąd aktualny układ sił: z jednej strony powszechne spłylenie
języka (związane z jego powtarzalnością) – spłylenie obce rozkoszy, lecz niekoniecznie
obce przyjemności; z drugiej strony zaś (marginalny, ekscentryczny) poryw ku Nowemu
– poryw straceńczy, zdolny posunąć się aż do destrukcji dyskursu, historyczna próba przy-
wrócenia rozkoszy stłumionej stereotypem⁵⁰.

Nowość zawsze związana jest z obrazem, w którym spotyka się naoczność
z przedmiotem – widzimy coś, czego nie umiemy jeszcze nazwać. Stąd wynika
być może Baudrillardowskie ujęcie obrazu jako niepowiązanego z prawdą:

Rozważmy dosłowność obrazu. Obraz nie jest powiązany z prawdą. Jest powiązany z po-
zorami. Stąd jego magiczne pokrewieństwo z iluzją „świata-jakim-jest” – pokrewieństwo,
które przypomina nam, że, bez względu na swą zawartość, rzeczywiste (tak samo jak: naj-
gorsze) nie jest nigdy pewnością i że, być może, świat potrafi się obejść bez rzeczywistego
i zasady rzeczywistości. Wierzę, że obrazy oddziałują na nas bezpośrednio, na infrapozio-
mie względem reprezentacji, na poziomie intuicji, daleko wyprzedzając percepcję. W tym
sensie obrazy są zawsze absolutnie zaskakujące. Przynajmniej tak powinno być. Niestety,
z tej właśnie racji możemy twierdzić, że obrazy są rzadkie⁵¹.

Obrazy przejmuje przede wszystkim polityka, która udaje – zdaniem
Rancière'a – że dziedzina zmysłowości (cielesności) jej nie dotyczy. Wyrzeka
się ona ciała, dlatego nie można jej rozumieć jako działania komunikacyjne-
go, chociaż takie działanie polityka symuluje. Argumenty polityczne, zanim
zostaną zapisane w prawie, skupiają się na pomijaniu tego, co cielesne, a przy
okazji techniczne, rozumiane jako przedłużenie „naturalnego”⁵².

⁵⁰ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, ss. 59-60.

⁵¹ J. Baudrillard, *Przemoc wirtualnej i zintegrowanej rzeczywistości*, tłum. M. Salwa, „Sztuka
i Filozofia” 29/2006, s. 28 (wyróżnienie – A. D.-W.).

⁵² W polityce mówi się np. o prawie do szczęścia. Sztuka natomiast pokazuje jednostkowość
doświadczenia i jego nieprzekładalność na reguły/prawo. Wystarczy porównać, jak wygląda
polityczna dyskusja o cielesności (np. o zapłodnieniu in vitro), a jak przedstawienie tego tematu
przez sztukę (np. film *Gattaca* w reżyserii Andrew Niccoli). Nieprzypadkowo prawną stroną
„eugeniki liberalnej” zajął się sam Jürgen Habermas – specjalista od niezakłóconej komunika-
cji, ujmując ten problem w kategoriach biografii. Habermas twierdzi, że organiczne warunki
wyjściowe historii naszego życia nie powinny podlegać programowaniu przez inne osoby.
Dzisiaj nawet płodzenie i później narodziny tracą cechy nierozporządzalności i żywiowości,
a cechy te są istotne dla naszej normatywnej samowiedzy. Własną wolność przeżywa się tylko
w odniesieniu do czegoś, czym z natury nie można dysponować, np. w odniesieniu do ciała
z jego nierozporządzalnym początkiem. Naturalność urodzenia spełnia rolę takiego począt-
ku, teoretycznie niezbędnej. Filozofia rzadko zajmowała się tą sprawą – podkreśla Habermas

Obraz jako medium Rancière nazywa „idealną przestrzenią dyskretną”⁵³. Tu myśl Rancière’a pokrywa się z refleksją Niklasa Luhmanna na temat medium jako zdobyczy ewolucji powstającej w newralgicznych obszarach komunikacji i służącej funkcjonalnie przekształcaniu nieprawdopodobnego w prawdopodobne. Stosownie do trzech rodzajów nieprawdopodobieństwa komunikacji Luhmann rozróżnia trzy różne media. Medium, które znacznie rozszerza rozumienie komunikacji poza to, co postrzegalne, jest język oparty na znakach akustycznych lub optycznych. Na podstawie języka rozwinęły się tzw. media powszechne, czyli pismo, druk, radio itd., selekcjonujące wiedzę za pomocą własnych technik stwarzających możliwości utrwalania, porównywania i ulepszania komunikacji. Trzeci rodzaj stanowią media „symbolicznie zgeneralizowane”, które są szczególnego rodzaju, ponieważ przedstawiają związek selekcji i motywacji jako jedność, motywują komunikację. Ich przykładami są: prawda, miłość, własność/pieniądz, władza/prawo, wiara, sztuka. Najskuteczniejsza i najbogatsza w konsekwencje komunikacja dokonywana jest w dzisiejszym społeczeństwie poprzez właśnie te media, które – według Luhmanna – działają jako środek motywujący i gwarantują przestrzeganie proponowanej selekcji ramy komunikacyjnej⁵⁴.

Obraz zupełnie inaczej prezentuje się, gdy zostaje ustawiony w optyce języka – jest wtedy prostym przedstawieniem wizualnym znaku (np. ikonem). W optyce medium symbolicznie zgeneralizowanego, np. miłości, obraz może być pamiątką, talizmanem, awatarem, namiastką, trofeum, fetyszem... Przystaje być tylko denotowanym przedstawieniem, staje się symbolem (w ujęciu Peirce’a). Symbol – interpretant ostateczny zachowuje autonomię wobec wszystkich interpretantów dynamicznych, choć jedynie poprzez nie może się ukazać. Interpretant jest wobec triady jakby zjawiskiem zewnętrznym⁵⁵.

Przedmiot sztuki rozpoznaje się po tym, że w jego zmysłowej formie następuje utożsamienie myślenia i niemyślenia, aktywności woli, która chce realizować swoje pomysły oraz intencje, i radykalnej pasywności zmysłowego „bycia-tu-oto”. Przede wszystkim rewolucja estetyczna usuwa nieprzedstawialność, jak pisze Rancière, a raczej problem nieprzedstawialności.

Zdaniem Jeana Baudrillarda trzeba powrócić do myślenia o pojawieniu się świadomości w świecie jako o pierwotnej zbrodni. Od tego czasu wszystko staje się widzialne i obserwowalne, ale przez kogo i co? – pyta Baudrillard. W nieporządku świata myśl nie daje się zredukować do świadomości podmiotu,

w *Przyszłości natury ludzkiej. Czy mierzymy do eugeniki liberalnej?*, tłum. M. Łukasiewicz, Scholar, Warszawa 2003, ss. 20-21.

⁵³ J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique éditions, Paryż 2003, s. 83.

⁵⁴ N. Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, tłum. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2007, ss. 151-152.

⁵⁵ Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, Wyd. Polskiego Towarzystwa Semiotycznego, Warszawa 1994, ss. 72-77.

dlatego nie powinna być dłużej rozważana metafizycznie jako pozaczasowa, ale musi zostać pomyślana fizycznie. Myśl materii nie jest jednak refleksyjna, jest odwracalnością zjawisk (tu refleksja Baudrillarda przybiera, w przeciwieństwie do refleksji Rancièrè'a, zdecydowanie nihilistyczny charakter). Według Baudrillarda z punktu widzenia pojedynczości, nieporównywalnego zdarzenia w świecie, nie ma już przywileju uniwersalności poznania⁵⁶. Dzisiaj nie działają już biegunowe opozycje i dialektyka. Za każdym razem, gdy zdarza się zwanie i pomieszanie biegunów, wytwarza się masa. Tam, gdzie nie ma już systemu odpowiedniości między realnym a jego znakiem, komunikacja jest niemożliwa, bo wszystko zmierza w kierunku nieskończoności. Realność hiperrealizuje się i etyka staje się niemożliwa⁵⁷. U Baudrillarda obraz ma zdawać sprawę z obcości tkwiącej w każdym zdarzeniu, a zarazem w pewien sposób pozostać obcy wobec samego siebie. Nie powinien bowiem z siebie jako medium czynić przedmiotu swej refleksji.

Obrazowi nie wolno wpaść we własne sidła ani też nie powinien sobie pozwolić na to, by dać się złapać w pułapkę pętli sprzężenia zwrotnego. Najgorsze, co nas dzisiaj spotyka, to niemożliwość widzenia świata bez sprzężenia zwrotnego, tak, by nie był – zanim nawet zdążymy go ujrzeć – już raz uchwycony, rozentuzjasmowany, sfilmowany, obfotografowany. Jest to zabójcze nie tylko dla „rzeczywistego” świata, ale też dla samego obrazu, ponieważ jeśli wszystko jest obrazem, to obrazu nigdzie nie ma, a przynajmniej nie ma go jako wyjątku, iluzji, równoległego uniwersum⁵⁸.

Obraz wyłączony z powszechnego sprzężenia zwrotnego to taki, który ma pozostać wzniosły. W Kantowskiej definicji wzniosłości jest to przedmiot (przeważnie należący do przyrody), którego wyobrażenie skłania umysł ku temu, by samą nieosiągalność ujmował jako unaoczniające przedstawienia idei. Permanentna porażka przedstawienia daje przecucie rzeczywistego wymiaru przedstawianej rzeczy, bo to on jest nieosiągalny. Uczucie wzniosłości nie jest więc czymś patetycznym, raczej jest uczuciem przykrości spowodowanej nieodpowiednością naszej wyobraźni do oceny dokonywanej przez rozum. Ale równocześnie jest także rozkoszą budzoną przez rozum. Zgodność sądu o nieodpowiedności/niedostatku zdolności zmysłowej z ideami rozumu potwierdza, że dążenie do tych idei jest dla nas prawem. Slavoy Žižek pisze, że owa mediacja niemożności przedstawienia rzeczy odróżnia entuzjazm wzniosłości od podniecenia fanatyzmu. Fanatyzm polega na złudzeniu popartym przekonaniem, że możemy precyzyjnie zlokalizować rzecz poza zmysłowym oglądem i przedstawieniem (wtedy rzecz staje się Rzeczą)⁵⁹.

⁵⁶ J. Baudrillard, *O radykalnej niepewności lub myśl jako sobowtór*, tłum. M. A. Szyszkowska, „Sztuka i Filozofia” 29/2006, s. 52.

⁵⁷ Ibidem, s. 50.

⁵⁸ J. Baudrillard, *Przemoc wirtualnej i zintegrowanej rzeczywistości*, tłum. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 29/2006, s. 29.

⁵⁹ Por. S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, ss. 238.

Trzeba na obraz spojrzeć inaczej – to dziś paląca kwestia. Pozwolić mu wybrzmieć, ale nie ulegać urokowi przemian, jakie w nim następują i na jakie pozwala. Mutacja bywa zdradliwą zmianą, o której wiedza blokuje spojrzenie (intuicję) czy iluminację (redukcję/olśnienie). Nie pozwala postawić diagnozy stanu przedstawienia. I nie chodzi o diagnozę ostateczną, taką jak doniosłość czy upadek/wyczerpanie estetyki, ale o diagnozę cząstkową, czyli znajdującą przyczyny „końca estetyki”, a nie tylko usuwającą jego skutki. Przyczyny nie są „czymś zewnętrznym”, są raczej „szczególnym zbiegiem okoliczności”, który należy rozwikłać.

Kolejny problem dotyczy zaniku historyzmu (rozumu historycznego), którego wymaga takie rozwikłanie, a historyzm wymaga dystansu. Wszelkich złudzeń pozbawia diagnoza współczesnej kondycji obrazu Baudrillarda, pytanie tylko, czy trzeba się z nią zgadzać. Zdaniem Baudrillarda dzisiaj wszędzie eliminowany jest dystans: między płciami, między biegunami, między sceną a widownią, między bohaterami akcji, między podmiotem a przedmiotem, między rzeczywistością a iluzją.

Wraz z eliminacją dystansu wszystko staje się nierozstrzygalne, nawet w wymiarze fizycznym: kiedy odbiorca i źródło transmisji znajdują się zbyt blisko siebie, występuje zjawisko sprzężenia znane jako efekt Larsena, które zakłóca fale transmisji; kiedy jakieś wydarzenie i przekaz tego wydarzenia w czasie rzeczywistym są nazbyt sobie bliskie, wówczas zdarzenie staje się nierozstrzygalne, wirtualne, pozbawione historycznego wymiaru i usunięte z pamięci. Podlegamy swego rodzaju efektowi Larsena, który nabrał ogólnego zasięgu⁶⁰.

Sprzężenie zwrotne, które wielokrotnie wzmacnia sygnały, może też trwale uszkodzić sprzęt wzmacniający (medium) lub słuch, a nawet psychikę odbiorcy (podmiotu). Człowiek, według Baudrillarda, wstępując w ekrany, godzi się na takie uszkodzenia.

⁶⁰ J. Baudrillard, *Przemoc wirtualnej...*, s. 21.

INWAZJA IKONOKLASTÓW – WYJAŚNIENIE METAFORY

Jean Baudrillard diagnozuje współczesność jako dewaluację komunikacji, ale też lęk przed znaczeniem lub choćby potencjałem znaczenia zawartym np. w obrazach, a nie do końca wyrażalnym w innej postaci. Baudrillard twierdzi, że wciąż tkwimy w epoce ikonoklazmu – ma to związek ze szczególnym traktowaniem nie tylko rzeczywistości sakralnej, ale także przedstawieniowej, a zwłaszcza sztuki¹.

Nazwa „ikonokłaści” (dosł. „burzyciele ikon”, obrazoburcy) nawiązuje do historycznych przeciwników kultu ikon. Związana jest z teologicznym sporem wokół interpretacji pierwszego przykazania zawartego w Biblii. Ta historyczna kłótnia o obrazy – rozpętana w VIII i IX wieku, przejawiająca się w prowadzonym na szeroką skalę niszczeniu ikonostasów, a nawet całych klasztorów, i prześladowaniu osób adorujących ikony (ikonoduli czy ikonolatrów) – zdaniem Baudrillarda – przetrwała do dziś w zsekularyzowanej wersji. Trudno wyjaśnić historię przemiany pola sporu (z teologicznego na epistemologiczny) i Baudrillard wcale się tym nie trudzi, ale można próbować wydobyć to, co wniósł ten spór do koncepcji przedstawienia.

Biblijny zakaz na początku dotyczył z pewnością jednego i drugiego – teologii i epistemologii, co być może wynikało z nieprzygotowania ludzi do odbioru pełnych znaków (znaków – kadrów). Dziś, gdy wiemy, że prawda niekoniecznie leży w źródle, inaczej rozumiemy słowa z Księgi Wyjścia (Wj 20,1-5), na które powołuje się Baudrillard. Zdanie o istnieniu innych bogów widnieje obok zdania o wizerunkach – właściwie całego istniejącego świata. Pytanie można sformułować następująco: czy Biblia rzeczywiście tak wyraźnie i wprost zakazuje kultu wizerunków (rzeźb, obrazów, figur), czy chodzi raczej o oddawanie tym wizerunkom czci zamiast Bogu?

Trudno się dziwić, że Baudrillard zarzuca ikonoklastom brak wiary – gdyby wierzyli, że obrazy jedynie przysławiają idee, nie trzeba by ich niszczyć.

¹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.

Ikonoklaści są przez Baudrillarda przedstawiani jako ci, w których obrazy wywołują wściekłość, gdyż oddalają się od „czystej idei”. „Czysta idea” nie ma nic wspólnego z absolutem czy bogiem, a więc i z intencjonalnością, tak jak z intencjonalnością mają do czynienia obrazy czy – jakby powiedział Charles S. Peirce – znaki zdegenerowane. Obrazy są po to, by wymazywać Boga ze świadomości. Ikonoklaści, czyli ci, których oskarża się o pogardę wobec obrazów, byli (są nadal?), według Baudrillarda, tak naprawdę tymi, którzy przypisywali im właściwą wartość – władzę tworzenia rzeczywistości. Natomiast ikonolatry czy ikonofile byłiby umysłami w najwyższym stopniu nowoczesnymi, którzy potraktowali obraz jako grę z rzeczywistością. Zawsze „za barokiem obrazów skrywa się szara eminencja polityki”. Stawką w tej grze być może będzie władza samych, uwolnionych obrazów, „morderców własnego modelu”².

Kultura Zachodu opiera się na wierze w model, który da się obronić przed grą symulacji. Symulacja – kategoria dowartościowana przez Baudrillarda – stanowi opozycyjny względem rzeczywistości system, przeciwstawia się przedstawieniu, którego punktem wyjścia jest zasada ekwiwalencji znaku i rzeczywistości (nawet jeśli jest to tylko utopia). Symulacja objawia się jako strategia prewencji – zapobiegania powrotowi rzeczywistości, zwłaszcza w jej wymiarze bezpośrednim – sakralnym³.

W koncepcji symulakrum Baudrillarda zostaje przekroczony spór realistów z nominalistami dzięki idei relacyjności samego znaku. Żeby lepiej zrozumieć dysonanse w koncepcji przedstawienia, warto przywołać jeszcze jedno ważne pojęcie, z pozoru przeciwstawiające się przedstawieniu. Martin Heidegger odważył się upomnieć w filozofii o nicość, jako o to, czego nie problematyzowała metafizyka. N i c o ś ć czyni jawnym bytowy związek odsyłania, pokazuje wzajemność rzeczy. Wyróżnioną egzystencjalną postacią otwartości na doświadczenie nicości jest trwoga – jako szczególny rodzaj poznania fenomenów, tego, co „ukazuje się w sobie samym”. Mimo nieznośności doświadczenia trwogi epistemologicznie najbardziej doniosłe wydaje się określenie źródłowości przez *aletheia*. To starożytne ujęcie prawdy, niemające swojego przeciwieństwa, zostaje przez tradycję filozoficzną – jak podkreśla Heidegger – zagubione. *Aletheia* jest przez Platona ujmowana jako coś widzialnego, ale też jako idea. Oznacza to, że idea określa to, co ma być nieskrytością, sama nie będąc przy tym pojmowana jako nieskrytość.

W latach 30. Martin Heidegger napisał tekst pt. *Źródło dzieła sztuki*, mówiący o niewystarczalności estetycznego namysłu nad sztuką, a zwłaszcza doświadczenia estetycznego. Estetyka, zdaniem Heideggera, wyłoniła się w dziejach Zachodu w momencie, gdy *aletheia* przeobraziła się u Platona w Ideę. Estetyka byłaby więc konsekwencją „zapomnienia” *aletheia*, zapo-

² Ibidem, s. 11.

³ Ibidem, s. 12.

mnienia doświadczenia całości. Takiego całościowego doświadczenia nie można opisać jedną kategorią, zwłaszcza tą wyrwaną z triady wartości: prawda – dobro – piękno, tak jak przyjęło się to w tradycji poplatońskiej, gdzie prawda jest jedyną kategorią obiektywną, mimo że dobro świeci na szczycie świata Idei.

Źródło, według Heideggera, należy więc pojmować jako „miejsce” pochodzenia istoty rzeczy. Rzecz jest tym, wokół czego skupiły się właściwości – rzecz jako jedność wrażeń zmysłowych oraz jako uformowana materia. Te trzy pojęcia: struktura – materia – forma zdominowały nasze rozumienie rzeczy i ich sposób bycia jako narzędzi, czyli poręczność.

Źródło dzieła sztuki wnosi pewne *novum*, jeśli chodzi o rozumienie sposobu bycia rzeczy – narzędzia. Niezawodność narzędzia zapewnia bezpieczeństwo, ale dzieło sztuki to miejsce, gdzie narzędzie wydobywa się ze skrytości. Heidegger pytał więc nie o dzieło sztuki, tak jak estetyka, lecz o rzecz i narzędzie⁴, podobnie jak później pytali Michel Foucault czy Jacques Rancière.

Narzędzie zanurzone w skrytości „pracuje” wbrew swoim użytkownikom. W ten sposób Jean Baudrillard przekuwa strach przed wizerunkami jako takimi w strach przed ich pomnożeniem. Obrazy mają zostać dowartościowane jako dokumenty (kalki rzeczywistości). Dokument nigdy jednak nie jest wystarczającym świadectwem zdarzenia. Właściwym imieniem bałwochwalstwa jest politeizm. To, co widzialne, generuje („maszynaria”) rozumowanie, znaki, które z czasem zastępują jedną ideę Boga.

Idea ma to do siebie, że jest tylko ideą – sama w sobie da się uchwycić, przede wszystkim jako jedna. Nie potrzebuje desygnatu. Baudrillard podejrzewa więc ikonoklastów o przewrotną interpretację „dowodu św. Anzelma” – idea nie może mieć istnienia i atrybutów.

Dowód ontologiczny zakładał, że jeżeli można pomyśleć Boga (mieć ideę Boga), to Bóg musi istnieć. Gdyby Bóg był bez istnienia, wtedy idea Boga nie byłaby ideą Boga, lecz tylko „czystą ideą” bez Boga, Bóg nie byłby Bogiem bez istnienia. A zatem coś, ponad co nic większego nie może być pomyślane, nie może być jedynie w ludzkim intelekcie – musi istnieć w rzeczywistości, inaczej byłoby pozbawione konieczności. W odpowiedzi na zarzuty Anzelm podkreślał, że jego argumentacja ma moc wiążącą tylko w przypadku jednego bytu – Boskiego. Anzelmowi nie grozi ikonoklazm, skoro istnienie w sensie najwyższym przysługuje tylko Jednej Istocie, a całą przygodność można przedstawiać jako nieprawdziwą. Żadne odbicie, kopia nie należy do *sacrum*.

W teorii Baudrillarda symulakry – usamodzielnione znaki – mają zdolność wymazywania rzeczywistości. U Peirce’a znak nie przestaje być znakiem, jeśli jego interpretantem jest emocja czy tylko wysiłek – skutek motoryczny spowodowany znakiem. Rzeczywistość istnieje dzięki znakom. Zdaniem Baudrillarda

⁴ Por. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk i in., Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

w „efekcie końcowym” będą istnieć tylko symulakry, czyli znaki niemające odniesienia do rzeczywistości. Według Charlesa S. Peirce’a to, co istnieje i znaczy, to relacyjność – relacja znaku z rzeczywistością, znaki nie mogą więc wyeliminować rzeczywistości. Znak może opisywać jakąś obserwację, a nawet wskazywać drogę rozpoznania właściwego przedmiotu. Znaczenie znaku nie jest przeniesione, czyli nie jest ustalone, dopóki nie tylko interpretant, lecz także określany przedmiot nie zostanie rozpoznany.

Skutek znaku zawiera się całkowicie w jego ruchu.

Otóż znak jest czymś, co funkcjonuje triadycznie. [...] Jak winniśmy nazwać cały skutek umysłowy, który według kalkulacji znak sam z siebie, w swojej własnej funkcji znaczącej, ma spowodować? Słowo „sygnifikacja” jest trochę za ciasne, gdyż, jak to wkrótce ukażą przykłady, skutek umysłowy może mieć naturę emocji albo nawet wysiłku. Żadne z istniejących słów nie jest dostatecznie odpowiednie. Niech mi będzie wolno nazwać ten całkowity własny skutek znaku, wzięty w sobie, „interpretantem” znaku. Jednak zwykłe spowodowanie umysłowego skutku nie wystarcza, aby ukonstytuować przedmiot znaku; uderzenie pioruna lub lawina mogą spowodować ów skutek, a jednak nie niosą ze sobą żadnego znaczenia. Aby jakaś rzecz była prawdziwym znakiem, jej właściwy znaczący umysłowy skutek musi być „przeniesiony” z innego przedmiotu, którego znak wskazuje i który przez owo przeniesienie jest ostateczną przyczyną umysłowego skutku. Aby być przyczyną skutku – lub przyczyną sprawczą, jak to dawniej ujmowano – trzeba być albo istniejącą rzeczą, albo aktualnym zdarzeniem. Te sprawy są znane wyłącznie z obserwacji. Nie mogąc sam być jakąś częścią skutku umysłowego, przedmiot może być zatem znany tylko dzięki dodatkowej obserwacji kontekstu lub okoliczności wypowiedzi, lub nadania znaku⁵.

Ważnym motywem zmiany w ujęciu filozofii przedstawienia jest metodologiczna rezygnacja z metafory lustra, zwłaszcza w kontekście krańcowych teorii znaku – pansmiotycznej teorii Peirce’a i teorii znaku bez *signifié* (*simulacrum*) Baudrillarda.

Baudrillardowskie symulakry są związane z tym, co Roland Barthes nazywa „przekazem ikonycznym niekodowanym”. Dowartościowane zostają w ten sposób odbicia i kopie. W *Retoryce obrazu* Barthes rozróżnia trzy przekazy zawarte w każdym przedstawieniu: językowy, ikoniczny kodowany i ikoniczny niekodowany (np. same przedmioty sfotografowane).

Obraz dosłowny jest denotowany, a obraz symboliczny konotowany. I tak jak w przekazie językowym (1) występuje zarówno denotacja, jak i konotacja, w ikonycznym kodowanym (2) – tylko konotacja, w przekazie ikonycznym niekodowanym (3) – coś na kształt odwróconej denotacji, moment niepokoju wprowadzony do języka.

Roland Barthes w *Systemie mody* pisze, że w języku uspokajająco działa dysproporcja na korzyść *signifiant*, gdy mamy np. jedno *signifié*, a wiele *signifiants* (np. w litanii). Sytuacja niepokoju dotyczy odwrotnej proporcji –

⁵ Ch. S. Peirce, *Zaniedbany argument i inne pisma z lat 1907-1913*, tłum. S. Wszolek, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 2005, ss. 70-71.

nie wiadomo, jakiego *signifié* dotyczą *signifiants*, może być wiele *signifiés* do jednego *signifiant* (jak w przypadku polskiego słowa „zamek”).

Signifiant w koncepcji Jacques’a Derridy zawsze jest nadmiarowe, ma charakter uzupełniający, jest wynikiem braku w *signifié*, który trzeba uzupełnić⁶. Rezygnacja z metaforyki lustrzanej (zwierciadlanej) przenosi funkcję lustra na znaki. W semiotyce Peirce’a interpretacja to właściwy umysłowy skutek znaku związany z przeniesieniem znaczenia z przedmiotu na inny przedmiot lub znak. Jacques Rancière mówi z kolei o dzieleniu (postrzegalnego, znaczenia), żeby nie myśleć o procesach semiotycznych w kontekście przedstawień tylko metonimicznie (grozi to bowiem „upadkiem w magię”).

Przeniesienie zawsze powoduje jakiś brak. Odwrót od platońskiej tradycji ujmowania idei jako ostatecznej instancji prawdy Jean Baudrillard opisuje przez współczesny stosunek do obrazów, związany z powszechną sekularyzacją i rozmnożeniem symulaków. Ten stosunek kumuluje się w specyficznym rozumianym zakazie poważnego traktowania obrazów.

Tego właśnie obawiali się ikonoklaści, których milenijny spór dotyka również naszego czasu. Wściekłość, z jaką pragnęli niszczyć obrazy, wypływała właśnie z tego, że prze-czuwali ową wszechwładzę symulaków, posiadaną przez nie zdolność wymazywania Boga z ludzkiej świadomości, oraz ową zgubną i unicestwiającą prawdę, której można się domyślać: w rzeczywistości Boga nigdy nie było, istnieją jedynie symulakry, sam Bóg był zaś jedynie swym własnym symulakrem. Gdyby wierzyli, że obrazy jedynie przysłaniały bądź skrywały platońską ideę Boga, nie byłoby powodu, by je niszczyć. Można przecież żyć z ideą zniekształconej prawdy. Ich metafizyczna rozpacz wypływała z przekonania, że obrazy niczego nie kryją, że nie są one w gruncie rzeczy nawet obrazami stworzonymi na wzór pierwotnego modelu, lecz doskonałymi symulakrami, na zawsze promieniującymi jedynie własnym urokiem. Ta śmierć boskiej referencji musiała jednak zostać zażegnana za wszelką cenę⁷.

Czego dotyczy ikonoklastyczny, zdaniem Baudrillarda, wciąż aktualny, zakaz? Z pewnością nie produkowania (rzeczowego) wizerunków w postaci zmaterializowanych obrazów, ale raczej semiotyki obrazów – czynienia z nich równorzędnych pojęciom znaków. Obraz jest ujmowany jako to, co tylko widzialne, więc zewnętrzne, wtórne, coś, co można poddać dalszej obróbce, skopiować, przetworzyć, więc coś, co nie ma właściwie „swojego bytu”.

Hans Belting w *Antropologii obrazu* pokazał, jak bardzo przyzwyczailiśmy się myśleć o obrazie w kontekście sztuki – do tego stopnia, że zatarła się granica między obrazem a dziełem. W związku z tym najciekawsze pytania o obraz zaczęły być stawiane w kontekście mass mediów, a nie sztuki⁸. Fenomen obrazu jest coraz bardziej nieostry, chociaż będąc czymś więcej niż wytworem

⁶ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, 2/1986, s. 264.

⁷ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, s. 10.

⁸ Por. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 5.

percepcji, jest też wynikiem symbolizacji. Pojęcie obrazu ostatecznie jest zawsze pojęciem antropologicznym⁹.

Pojęcie medium najbardziej zaciemnia pojęcie obrazu, lecz oba mogą na nowo zyskać znaczenie, gdy będziemy mówić o obrazie i medium jak o dwóch stronach jednej monety, co więcej – pojęcie medium zyskuje prawdziwe znaczenie dopiero wtedy, gdy pojawia się w kontekście obrazu i ciała¹⁰.

Według Andrzeja Gwóźdźa film jest swego rodzaju „ciałem ekranowym”¹¹, w znaczeniu, w jakim Vilém Flusser mówił o „programie” obrazów technicznych¹². Obrazy te są zaprogramowane jako spłaszczające, umożliwiające ujrzenie na jednej płaszczyźnie wielu aspektów rzeczywistości. Tak jak ciało nie ogranicza się do skóry, tak obraz nie ogranicza się do widzialności. Kino stanowi, zdaniem Gwóźdźa, medium pierwszego stopnia (razem z tekstami, fotografiami itp.), dzięki któremu dokonuje się „medialna eksternalizacja przekazu”, czyli przejście albo nawet przeskok z pamięci komunikacyjnej w zakres pamięci kulturowej. Media pierwszego stopnia służą kodyfikacji i akumulacji wiedzy, w odróżnieniu od mediów drugiego stopnia, które włączają strategie pamięci w szersze układy (np. poprzez rytuały) społecznie praktykowanych wartości. W odróżnieniu od pamięci komunikacyjnej (zwanej też pamięcią potoczną, bo związanej głównie z horyzontem czasowym komunikacji oralnej) pamięć kulturowa tworzy diachroniczne przestrzenie zapamiętywania – archiwa, dokumenty, monumenty¹³.

Zjawisko rozszerzenia pojęcia mediatyzacji wynika z przesunięcia refleksji nad medium z pola ontologii (tradycja platońska) na pole epistemologii (tradycja arystotelesowska).

Mateusz Salwa wyróżnia dwa bieguny europejskiej tradycji refleksji nad dziełem sztuki. Pierwszy opiera się na tym, co reprezentowane, natomiast to, co służy reprezentowaniu, jest uważane za przezroczyste – jest to podejście ikonologiczne (tradycja platońska). Drugi podkreśla formę i prezentuje podejście formalistyczne.

Tym zatem, co przede wszystkim różni przywołane postawy, jest sposób traktowania medium. Należy w tym miejscu podkreślić, że różnica nie sprowadza się do prostego zanegowania medium bądź też afirmowania go. Obie perspektywy „akceptują”, by tak rzec, jego istnienie – traktują je jednak odmiennie: w pierwszym wypadku „wypierając” je z pola obserwacji, w drugim – koncentrując się właśnie na nim. Inaczej mówiąc: zmianie ulega status medium nie w perspektywie ontologicznej, lecz epistemologicznej¹⁴.

⁹ Ibidem, s. 13.

¹⁰ Ibidem, s. 15.

¹¹ A. Gwóźdź, *Ciało ekranowe jako medium pamięci kulturowej*, w: A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel (red.), *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2006, s. 126.

¹² Ibidem, s. 127.

¹³ Ibidem, s. 128.

¹⁴ M. Salwa, *Dialektyka materii*, w: M. Ostrowicki (red.), *Materia sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 334.

Nowożytna myśl o sztuce opiera się na swoistej dialektyce – zauważa Salwa – to samo medium, które zostaje zanegowane w swojej zmysłowości, jest jednocześnie afirmowane jako specyfika dzieła¹⁵. W ten sposób dzieło zyskuje jakby własne ciało, ale nie chodzi o ciało dosłowne, chociaż żyjemy w świecie „żyjących obrazów”. Dziś specyfika dzieła może umknąć uwadze w powszechnym zalewie obrazów, aż do stworzenia – jak to nazywa Piotr Zawojski – sztucznego środowiska obrazów w miejsce środowiska naturalnego. Zawojski przywołuje kategorię „zwrotu piktorialnego” Williama J. Th. Mitchella (będącego echem „zwrotu językowego” Rorty’ego i „zwrotu ikonocznego” Boehmego), jako rewaloryzację obrazu (Mitchell rozwinął własną teorię obrazów opierającą się na założeniu, iż wielkie narracje XX-wieczne, takie jak marksizm czy psychoanaliza, były ikonoklastyczne), oddanie mu pewnej potencjalności życia. Obecnie pojęcie „zwrotu piktorialnego” ewoluuje w stronę „zwrotu bioobrazowego” – bioobrazy powstają jako efekt rozwoju biotechnologii, czego doskonałym przykładem jest sklonowana owca Dolly, czyli żyjący obraz¹⁶.

Żeby odciąć się od sporów teologicznych, czy chociażby teleologicznych, Jacques Rancière diagnozuje filozofię przedstawienia w innych kategoriach niż te zaczerpnięte od Platona. Raczej zwraca się do Heideggerowskich i Derridiańskich inspiracji starożytnymi pojęciami-obrazami, których celem jest odbudowa przedstawienia. Większość diagnoz filozofii przedstawienia rozpoczyna od Platońskiej ontologii, w której przedstawienie jest rozumiane jako wtórne. W diagnozach Iwony Lorenc problematyka *mimesis* po Platonie wygląda tak, że filozofowie ujmują problem przedstawienia jako, z jednej strony, problem różnicy między rzeczywistym i nierzeczywistym, z drugiej – sytuują ją w polu edukacji, jako propedeutykę poznania¹⁷.

Co ciekawe, zauważa Lorenc, „wyłom w powszechnej obowiązywalności modelu mimetycznego stanowi u Platona już sfera polityki”¹⁸. Polityka jest rzeczą działania, więc konieczny wydaje się powrót mędrca do jaskini, a to wymaga jego dobrej woli. Inaczej mówiąc, od filozofa oczekuje się wcielenia w rolę polityka skłaniającego spętanych łańcuchami niewolników, by dodatkowo mu się podporządkowali. Powrót do jaskini oznacza także osadzenie działań politycznych w dziedzinie pozoru¹⁹.

Argumentacja Platona opiera się na rozróżnieniu *mimesis* jako odwzorowania idealnych wzorców i *mimesis* niedoskonałej (jak w *bios politikos*, w tragedii czy malarstwie), niemającej bezpośredniego odniesienia do pierwowzoru,

¹⁵ Ibidem, s. 338.

¹⁶ P. Zawojski, *Nowy ikonocentryczny zwrot. Od obrazów do bioobrazów*, w: M. Ostrowicki (red.), *Materia sztuki*, s. 470.

¹⁷ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Scholar, Warszawa 2001.

¹⁸ Ibidem, s. 29.

¹⁹ Ibidem.

więc cząstkowej, przypadkowej. Ten drugi rodzaj *mimesis* oddala człowieka od wzorów doskonałości²⁰.

W sporze o przedstawienie ważne jest miejsce Sokratesa jako tego, który nie mówi, jego „bezmiejsce” (*Χώρα*) słuchania, usytuowane między *logosem* i *mythosem*²¹. Derrida odkrywa, że Sokrates czuje się podobny do poetów i naśladowców.

Sokrates mówi, że nie ma nic przeciwko ludowi czy rasie, plemieniu poetów (*poietikon genos*). Ale zważywszy na miejsce i warunki ich narodzin oraz warunki ich kształcenia, naród albo rasa naśladowców (*mimetikon ethnos*) będzie miała trudności z naśladowaniem tego, wobec czego pozostała obca, to znaczy tego, co dzieje się raczej w działaniach i w słowach (*ergois, logois*) niż w widowiskach lub obrazach. Istnieje również rodzaj lub plemię sofistów (*ton sofiston genos*). Również w tym wypadku Sokrates przywiązuje szczególne znaczenie do sytuacji i podkreśla stosunek do miejsca: rodzaj sofistów charakteryzuje się brakiem własnego miejsca, gospodarstwa, stałej siedziby [...]. Natomiast sama strategia Sokratesa rozwija się, wychodząc od swoistego braku miejsca, i właśnie to czyni ją tak niepokojącą czy zgoła oszałamiającą. Zaczynając od oświadczenia, że jest trochę jak poeci, naśladowcy i sofisci, bo nie potrafią opisać filozofów-polityków, Sokrates udaje, że należy do tych, którzy udają. [...] Ale mówiąc to, Sokrates krytykuje ów *genos*, do którego przynależność udaje. Chce powiedzieć prawdę na jego temat: w gruncie rzeczy ludzie ci nie mają miejsca, są tułaczami²².

Sokrates więc ze swojego „bezmiejsca” zamienia filozofię w dramat. Wyobraźnia filozoficzna uwolniona od reguł odbicia nie staje się dowolna, wciąż pozostaje uwarunkowana wieloma regułami interpretacji dotyczącymi już nie *mimesis*, lecz mechanizmów pamięci, fantazji czy wyobraźni. Mechanizmem uwalniającym problematykę mimetyczną od schematu lustrzanego odbicia, szczególnie w sztuce, jest udział pamięci, fantazji czy wyobraźni w procesie odtwarzania. Pozwalają one na autonomizację obrazu, na jego oderwanie od pierwowzoru i interpretację²³.

²⁰ Ibidem, s. 31.

²¹ Ibidem, s. 40.

²² J. Derrida, *Χώρα/Chora*, tłum. M. Gołębiowska, KR, Warszawa 1999, ss. 50-52.

²³ I. Lorenc, *Świadomość i obraz...*, s. 45.

MEDIUM DOMINUJĄCE – FILM

Roland Barthes wyraża historyczne marzenie o doskonałym obiekcie sztuki, gdzie zniknie pęknięcie/oddzielenie/przepaść między podmiotem a przedmiotem.

Sztuka melodii mogłaby dać pojęcie o tym wokalnym piśmie; lecz skoro melodia umarła, może kino dziś odnajdzie je szybciej. Wystarczy, by kino uchwyciło z bardzo bliska dźwięk słowa (to w końcu uogólniona definicja „nasienia” pisania) i pozwoliło usłyszeć materialność, zmysłowość oddechu, chrypy, miękkości warg, całą obecność ludzkiego pyska (niech głos, niech pisanie będą świeże, swobodne, obślinione, drobnoziarniste i drgające jak pysk zwierzęcia), by zdołało oddalić *signifié* i wrzucić anonimowe ciało aktora do mojego ucha; to grzechocze, trzeszczy, pieści, trze, tnie: szczytuje¹.

Nie można zakładać, że tej przepaści nie ma i nigdy nie było, trzeba ją przekroczyć. Nie można być już tylko odbiorcą dzieła sztuki, należy wiedzieć, do jakiej, według Stanleya Fisha, „wspólnoty interpretacyjnej”² się należy. W kinie, zarówno po stronie twórcy, jak i odbiorcy, mamy do czynienia ze wspólnotą. Bohaterami książki Gilles’a Deleuze’a o kinie są twórcy kina, myślący obrazem, nie odbiorcy, widzowie, konsumujący obraz jako „naturalny”.

Wielkich twórców kina można, jak nam się wydawało, porównywać nie tylko do malarzy i architektów czy muzyków, lecz także do myślicieli. Myślą oni za pomocą obrazów-ruchu; i obrazów-czasu, a nie za pomocą pojęć. I niczego w tym nie zmienia ogromny udział szmiry w produkcji filmowej – nie jest on większy niż w innych dziedzinach, choć ma to nieporównywalne konsekwencje ekonomiczne i przemysłowe. Wielcy twórcy filmowi są jedynie bardziej narażeni, nieskończenie łatwiej przeszkodzić im w realizacji dzieła. Historia kina to długie dzieje męczeństwa. Mimo to kino wpisuje się przecież do historii sztuki i historii myśli za sprawą jedynych w swoim rodzaju, autonomicznych form, na przekór wszystkiemu wymyślonych i przeniesionych na ekran przez twórców³.

¹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, ss. 98-99.

² Por. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Universitas Kraków 2002.

³ G. Deleuze, *Wstęp*, w: *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 7.

Jedną z autonomicznych form jest ruch („jazda kamery”, w kinie uważana często za bardziej specyficzny dla tego medium środek niż montaż). Montaż wciąż, mimo wszystko, odpowiada myśleniu pojęciami. Dopiero ruch pokazuje w pełni, że film nie może być odbierany jako surowa rejestracja rzeczywistości. Ludzkie spojrzenie nie odpowiada oku kamery. Być może najlepiej mówi o tym paradoks wychwycony przez Rudolfa Arnheima:

[...] mimo całej „obrazowości” filmu, prezentowane nam przedstawienia często postrzegamy tak, jak rzeczywiste przedmioty: „film wywołuje równocześnie wrażenie rzeczywistego wydarzenia i obrazu”⁴.

Wydarzenie i obraz w jednym – zderzamy się z tym niemożliwym widzeniem zwłaszcza w momentach zatrzymania akcji w filmie. Siegfried Kraucer, wcześniej niż Deleuze, wyróżnił specyficzne ruchy filmowe: pościg, taniec i zatrzymanie akcji. Cenił zwłaszcza ten ostatni rodzaj ruchu, uzyskiwany np. dzięki montażowi wewnątrzkadrowemu, w którym obserwujemy zależność między ludźmi i przedmiotami⁵.

Kino jako dzieje męczeństwa (według Deleuze’a) ujmowane jest w ten sposób z wielu powodów, lecz najbardziej wyraźnym jest „praca zbiorowa” twórców. Wojciech Chyła, analizując kulturę audiowizualną z pozycji widza, pisze, że owa „praca zbiorowa” powoduje pojawienie się „niekomunikowalnego podmiotowego korelatu projekcyjnej obecności przedmiotu odniesienia”⁶. Ten korelat to właśnie widz, pojmowany jako bierny.

Powszechność ekranów prowadzi, zdaniem Chyły, do wyizolowania „religii władzy”. Religia ta ustanawia przedmiot wiary w postaci ciągłości fantazmatu i wymaga ofiary rozumu, który wyrzeka się pragnienia. I tak jak pragnienie rodzi się z zaangażowania w obecność (materialną), tak fantazmat od tej obecności uwalnia. Fantazmat (jego trwanie) staje się dziś ważniejszy niż realizacja pragnienia, do której ma doprowadzić rozumne działanie, dlatego pragnienie zawsze było utożsamiane z myśleniem, a wyobraźnia – z psychozą i snem⁷.

Czy Wojciech Chyła nie pisze o fantazmacie jako zagarniętym przez figurację? Figuracja jest całościowa i cielesna, w odróżnieniu od ustanawiającej „schemat wymiany” reprezentacji. Jeśli chcemy uniknąć pesymizmu Baudrillarda czy Chyły, niewierzących w możliwość symbolicznej wymiany, i oddać sprawiedliwość Rancière’owi, wypada dla jasności wywodu, za Barthesem, odróżnić figurację od przedstawiania (reprezentacji). Figuracja to pojawianie

⁴ R. Arnheim, *Film als Kunst*, za: A. Pitrus, *Przedstawianie* (hasło), w: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 6: *Przedstawianie, obraz, pismo, znaczenie*, Wyd. Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994, ss. 12-13.

⁵ T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9: *Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998, s. 39.

⁶ W. Chyła, *Kultura audiowizualna (w stulecie ekranu w kulturze)*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 95.

⁷ *Ibidem*, s. 132.

się ciała w tekście – ciała ze swoją konkretnością, erotyzmem, np. autora z całym jego życiem popędowym lub fikcyjnej postaci, która wzbudza pożądanie. Tekst w figuracji jest zagarnięty przez cielesność, staje się więc w całości fantazmatyczny.

A wreszcie: sam tekst, jego struktura diagramatyczna, a nie naśladowcza, może się odsłonić w postaci ciała, rozwarstwowionego na przedmioty-fetysze, na miejsca erotyczne. Wszystkie te działania wzmacniają figurę tekstu, niezbędną dla rozkoszy lektury. Tak samo, i bardziej jeszcze niż tekst, film będzie zawsze nieodwołalnie figuratywny (dlatego warto jednak robić filmy) – nawet jeśli niczego nie przedstawia.

Przedstawienie z kolei to „figuracja przeładowana”, którą – prócz sensu pożądania – przepełniają inne sensory: to przestrzeń różnorodnych alibi (rzeczywistość, moralność, wiarygodność, czytelność, prawda itd.)⁸.

Figuracja to „zawarcie siebie w spojrzeniu” – zarówno autora przedstawienia (nawet jeżeli autor jest rzeczą), jak i jego odbiorcy, natomiast przedstawienie to schemat, nie znajduje się ono ani po stronie podmiotu, ani przedmiotu. Mimo że przedstawienie też jest całe – „nic nie wyskakuje poza kadr – obrazu, książki, ekranu”⁹, pozostaje w obrębie fikcji, może odsyłać do „prawdziwej wymówki” – jego alibi to „rzeczywistość, moralność, wiarygodność, czytelność, prawda itd.”

Film/kino nie jest idealnym medium, żadna dziedzina sztuki nigdy idealnego obiektu (bez nadmiaru opisu/pisma) nie wytworzy. Mimo wszystko sztuka filmu jest bliżej obiektu niż obrazu. Może się do niego zbliżać, np. przez szacunek dla autora – oczywiście nie w znaczeniu osoby o określonym charakterze czy światopoglądzie tworzącej konkretny wytwór/przedmiot sztuki, lecz osoby, która zagospodarowała na potrzeby sztuki jakąś nieznaną dotąd przestrzeń.

Pojęcie autorstwa nie jest jednoznaczne, zauważa Alain Bouillet¹⁰, i podlega ewolucji, zwłaszcza ostatnio, w przeciwieństwie do pojęcia artysty, które od co najmniej dwóch stuleci wiąże wytwórcę z konkretnymi obiektami uznanymi za dzieła sztuki. Aby zachwiać pozycją artysty, trzeba wskazać obszary sztuki, gdzie koncepcja autorstwa wydaje się co najmniej przestarzała. Takim obszarem jest, oprócz filmu, np. art brut – sztuka „surowa”, z marginesu. Bouillet nazywa twórców art brut autorami (w odróżnieniu od artystów), a tych, którzy pasjonują się tą sztuką – amatorami, w przeciwieństwie do kolekcjonerów, zainteresowanych sztuką ze względu na jej wartość wymienną.

⁸ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, ss. 85-86.

⁹ Ibidem, s. 87.

¹⁰ Prof. Alain Bouillet z Université de Paris-X-Nanterre i Université de Paul Valéry (Montpellier III), autor wielu prac z zakresu wrażliwości emocjonalnej oraz estetyki, od 30 lat zajmuje się badaniem, ochroną i promocją art brut; wypowiedzi o relacji autor – amator zaczerpnęłam z wykładu pt. *O spotkaniu z autorami art brut i jego implikacjach etycznych*; Międzynarodowa Konferencja „Art brut – między sztuką a terapią”, Poznań 16.04.2010 r.

Koncepcją autorstwa żywo interesowano się w okresie oświecenia i romantyzmu, oczywiście na zasadzie opozycji: oświecony autor jest przede wszystkim racjonalny, ale mimo że posiłkuje się wzorami (najczęściej wiązanymi ze starożytnymi kanonami piękna), wznosi się ponad naturę, natomiast autor romantyczny jest irracjonalny, dlatego że jest geniuszem, równym Bogu w swojej mocy kreacji. W średniowieczu nie przywiązywano wagi do autorstwa. Dziś natomiast autorstwo kojarzy się głównie z egzekwowaniem prawa autorskiego, co rodzi wiele problemów, zwłaszcza w przypadku mediów przekazu, w których mamy do czynienia z „autorstwem zbiorowym” (Internet, film) i twórczością ludzi, którzy nie oddzielają produkcji artystycznej od własnego życia (twórcy art brut). Aby powstały wytwory art brut, konieczne jest, zdaniem Bouilleta, spełnienie trzech warunków, szczególnie deficytowych w dzisiejszych czasach: tworzenie w ukryciu (tajemnicy), ciszy i samotności. Często wytwory te są po prostu ukrywane przez autorów. Trzeba niejako zasłużyć na ich „doświadczenie”. Bouillet powołuje się na słowa Gilles’a Deleuze’a, że tworzyć to nie tyle komunikować się, ile raczej bronić się, stawiać opór rzeczywistości.

Ów opór jest oporem wobec różnego rodzaju dychotomii, począwszy od dychotomii widzialności i słyszalności, związanej z Hegłowskim wywyższeniem zmysłu słuchu nad wzrok. Dopiero słuch znosi u Hegła zewnętrżność. O tym, że teza ta nie ma potwierdzenia w doświadczeniu, mówią filmy, chociażby *Oko* z 2008 r.

Widzimy to na przykład w filmie *Oko* (Jian Gui, 2002) braci Pang i jego amerykańskiej wersji (*The Eye*, 2008, reż. David Moreau) – bohaterka, która utraciła wzrok w bardzo wczesnym dzieciństwie, dwadzieścia lat później (dzięki skomplikowanej operacji przeszczepu rogówki) odzyskuje zdolność widzenia. Okazuje się jednak, że – mówiąc najogólniej – widzi „zbyt wiele”, widzi rzeczy „nie z tego świata”, rzeczy, które nie pasują, nie mieszczą się w naszej rzeczywistości społeczno-symbolicznej (a fabularnie – widzi duchy). Zgodnie z logiką filmu, wzrok, który odzyskuje bohaterka, jest wzrokiem dwuletniego dziecka, wzrokiem przed-symbolicznym (utraciła go, zanim weszła w porządek języka i symbolicznie ustrukturyzowanego widzenia)¹¹.

Owo „widzenie więcej” to obecnie promowany nowy sposób „bezinteresowności” doświadczenia estetycznego, poprzez „przeżycie zaskoczenia”, w którym stara kategoria „teraz”¹² nabiera zupełnie nowych znaczeń.

W semiotyce współczesnej doświadczenie estetyczne, rozumiane jako szczególnego rodzaju proces komunikacji, nie podlega klasycznemu systematyzowaniu w czasie. Według Anny Wolińskiej logika otwartości charakteryzująca komunikaty estetyczne zakłada, że to, co pojawia się „nagle” i „teraz”, jest czymś nadmiarowym w stosunku do tego, co dotychczas było rozpoznawane

¹¹ K. Mikurda, *Spojrzenia i ich losy*, w: L. Magnone, A. Mach (red.), *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, Difin, Warszawa 2009, s. 297.

¹² A. Wolińska, „Teraz” – doświadczenie estetyczne, „Sztuka i Filozofia” 34/2009.

zgodnie ze stylistycznymi przyzwyczajeniami. Ów efekt estetyczny zostaje określony przez Umberto Eco jako „funkcja estetyczna”, która wykracza poza oczekiwania odbiorcy. Funkcjonalizacja momentu „teraz”, podkreśla Wolińska, oznacza takie jego ujęcie, które uwzględnia owo minimum ciągłości z uwagi na możliwości przeformułowania kodu, w konsekwencji którego możliwe staje się ukazanie właściwie nieograniczonego pola możliwości interpretacyjnych¹³.

Doświadczenie terażniejszości związane jest z wielopoziomowością pamięci, która wymaga szeregowania danych, a właściwie spiętrzenia powstałego po przetworzeniu informacji. Owo wrażenie „teraz”, czyli „absolutnej terażniejszości” sztuki, leży – pisze Andrzej Gwoźdź – u podstaw „efektu telewizji”, który jest obecny mimo interwencji telewizji w „faktyczną bezpośredniość”¹⁴. Widać to najlepiej w transmisjach sportowych, gdy np. wydarzenia, wydawałoby się „nieprzeznaczone do telewizji”, są ożywiane przez montaż zagęszczający czas ich trwania (powtórki ujęć, zwolnienia, komentarz). Całość zostaje przytłoczona przez „ideologię bezpośredniości relacji”¹⁵.

Filozofia przedstawienia tłumaczona przez Rancière’a jako „dzielenie postrzegalnego” zawsze dotyczy dominującego medium, które przez swoją dominację musi wydawać się niepodzielne; jest to oczywiście mit lub – w ujęciu Barthes’a – stereotyp. Stereotyp zawsze ukazuje wpływ czasów na produkcję artystyczną, która zabija sztukę. Serge Guilbaut, analizując fenomen paradoksalnego związku między sztuką a polityką w Stanach Zjednoczonych w I połowie XX wieku, zauważył, że zwłaszcza od 1946 r. ważną bronią w walce ideologicznej było propagowanie amerykańskiego stylu życia (*way of life*). Było to możliwe dzięki wyróżnieniu sztucznego miejsca tego rzekomo powszechnego stylu – Hollywood. Filmy hollywoodzkie proponowano przy tym po bezkonkurencyjnie niskich cenach, ich koszty produkcji zwracały się bowiem już na rynku amerykańskim. Struktura rynku przesądziła o losie europejskiego przemysłu filmowego. Oferta filmu amerykańskiego miała zabezpieczać przed „wirusem komunizmu”¹⁶.

Czynnikiem, który istotnie dopomógł w kształtowaniu się ekspresjonizmu abstrakcyjnego, był powolny proces demarkszizacji, a dalej depolityzacji części antystalinowskiej lewicy intelektualnej Nowego Jorku, rozpoczęty około 1939 r. wraz z gwałtownym wzrostem uczuć narodowych. Mimo zakorzenienia w tradycji antystalinowskiej lewicy okresu międzywojennego artystom udało się wytyczyć „trzecią drogę”, abstrakcyjną i ekspresjonistyczną, omijającą zasadzki lewicowych i prawicowych ekstremizmów. Sztuka awangardy odniosła jednak sukces, prawdopodobnie dlatego, że współbrzmiała z ideolo-

¹³ Ibidem, ss. 49-50.

¹⁴ A. Gwoźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 1997.

¹⁵ Ibidem, s. 113.

¹⁶ S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł idee sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Wyd. Hotel Sztuki, Warszawa 1992, ss. 206-210.

gią „nowego liberalizmu”¹⁷, według którego warunkiem dostępu do wolności wszystkich obywateli jest nie tylko minimum socjalne, ale równość szans w dostępie do edukacji i kultury. Film jest sztuką najbardziej „liberalną”.

W książce *La Fable cinématographique (Fabuła/bajka filmowa)* z 2001 r. Jacques Rancière pokazuje film jako medium zacierające granice między dokumentem a fikcją. Zaznacza na początku, że film nie może być rozumiany tylko jako fikcja, z racji jego charakteru technicznego (historia zarejestrowana na taśmie jako historia nieprawdopodobna). Powołuje się m.in. na publikację Gilles’a Deleuze’a o kinie. W rozdziale IV *Kina* Deleuze rysuje historyczny kryzys psychologii, który nastąpił, gdy zdezaktualizowało się stanowisko umieszczające obrazy w świadomości, a ruch w przestrzeni. „W świadomości występowałyby obrazy – jakościowe, nierozciągnięte. W przestrzeni występowałyby jedynie ruchy – rozciągnięte, ilościowe. [...] Za wszelką cenę należało przewyciężyć ten dualizm obrazu i ruchu, świadomości i rzeczy”¹⁸.

Według Deleuze’a, ruch umożliwia wydarzenie się obrazu. Są dwa jednocześnie istniejące stany ruchu: jeden wewnętrzny, częściowy, a drugi całościowy. Dzięki niewidzialnym montażom (nie obserwujemy bowiem kadrów), widząc ruch, dokonujemy swego rodzaju „przekroju czasu” czy „przekroju trwania”. Mamy trzy odmiany ruchu: obrazy-postrzeżenia (w planach ogólnych), obrazy-działania (lub akcje, w planach średnich) i obrazy-uczucia, oparte najczęściej na zbliżeniach. Ruch obiektywny w obrazie-postrzeżeniu odsuwa się na dalszy plan w obrazie-akcji, a prawie całkowicie zamienia się w czas subiektywny w obrazie-uczuciu¹⁹.

W kinie współczesnym narracja uzyskuje nową jakość, ponieważ ruch abstrahuje od akcji i obraz-ruch zostaje zastąpiony prawdziwym obrazem-czasem, w którym zanikają następstwa mijających teraźniejszości²⁰.

W kinie opartym na coraz bardziej skomplikowanych i abstrakcyjnych obrazach-czasach coraz większe znaczenie ma ruch myśli. Jurij Łotman ujął ten proces, pisząc o ożywianiu i zastyganiu:

Zdolność kina do zachowywania obrazów życia przy równoczesnym zatrzymywaniu lub przyspieszaniu czasu sprawia, że jest ono wyjątkowo predysponowane do podejmowania złożonych problemów naszej epoki. Stary, legitymujący się rodowodem barokowym konflikt – człowiek i posąg, ożywanie i zastyganie – uzyskał w kinie współczesnym nowy żywot²¹.

Łotman porównuje doświadczenie kinowe do nauki języka obcego i zauważa, że kino właśnie przez swoje podobieństwo do życia utrudnia dostrze-

¹⁷ Ibidem, ss. 5-12.

¹⁸ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch...*, s. 67.

¹⁹ Por. T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9, ss. 42-43.

²⁰ Ibidem, s. 43.

²¹ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 9.

żenie swej specyfiki. Paradoksalnie bowiem opanowanie całkiem nieznanego języka stanowi mniejszą trudność niż opanowanie języka pokrewnego. Gdy tekst jest niezrozumiały, opanowania wymagają zarówno leksyka, jak i gramatyka. Z kolei gdy istnieje pozorna zrozumiałość, sugeruje ona, że nie ma się czego uczyć. Zwiększanie podobieństwa kina do świata rzeczywistego jest jednym ze „stałych czynników ewolucji kina jako sztuki”, dzięki czemu powstaje złudzenie zrozumienia tam, gdzie go wcale nie ma. Dopiero wtedy, gdy zrozumiemy język kina – sugeruje Łotman – przekonamy się, że nie jest ono kopią rzeczywistości²².

Kino jest specyficznym systemem, a w miarę komplikowania się systemu wzrasta autonomia jego części. System minimalny tworzy zestaw dwóch języków, np. werbalnego i przedstawiającego. Właściwą sobie stereoskopię kultura osiąga przez wielojęzyczność i złożoność zasobu kodów nadawcy i odbiorcy, które składają się na treść świadomości jednostek. Im bardziej specyficzny jest język, „tym większa swoistość cechuje sposób jego modelowania, a zatem – tym pożyteczniejszy będzie on dla systemu w całości”²³. Można powiedzieć, że kino/film osiągnęło obecnie taką swoistość.

W książce z 1995 r. zatytułowanej *Le Mésestente. Politique et philosophie* Rancière pisze o sytuacji braku rozpoznania (niedocenia) mowy „politycznej”, wynikającej z błędnego przekonania o istnieniu wiedzy uzupełniającej (rezerwowej), którą można stosować tylko poza polem tego oddziaływania. Jest to myślenie typowo platońskie – wiara w bezstronnych sędziów (estetyków, historyków sztuki, którzy nadadzą właściwe znaczenie dziełom). Z drugiej strony, próbuje się ująć na jednym polu analitycznym zbyt wiele domen (sztukę, politykę, naukę, codzienność) w konstrukcji jednej racjonalności²⁴.

Le Mésestente. Politique et philosophie to książka o wyższości polityki Arystotelesa nad polityką Platona. Platon rezerwuje domenę polityczności dla tych, którzy (rzekomo) nie chcą rządzić, czyli dla filozofów, a Arystoteles pisze, że uprawiać politykę to nic innego jak manifestować swój język.

Wszystko to, co manifestuje swój język, jest więc polityczne. Film, jako że wydaje się najbardziej upolitycznioną ze sztuk, domaga się innej refleksji niż tradycyjnie filmoznawcza. Zresztą, jak zauważa Andrzej Gwóźdź, dzisiaj „poszerzone filmoznawstwo” nie ogranicza się do sumy wiedzy o filmie i mediach, kulminującej w jakiejś iluzorycznej współczesnej obrazowości, lecz stanowi teorię jako rodzaj „modelowania” rzeczywistości. Dziś kino podaje w wątpliwość sens ustanawiania linii demarkacyjnych między obszarami zastrzeżonymi dla teoretyków filmu, z jednej strony, i teoretyków mediów, z drugiej – kino samo w sobie stanowi zupełnie nową jakość w analizie²⁵.

²² Ibidem, s. 16.

²³ Ibidem, ss. 30-31.

²⁴ J. Rancière, *Le Mésestente. Politique et philosophie*, Galilée, Paryż 1995, s. 13.

²⁵ A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...*, s. 43.

Gwóźdź uważa, że rewizji wymagają zwłaszcza dwa podstawowe teorematy tradycyjnego, zorientowanego na kino filmoznawstwa: teoremat reprodukcji technicznej (wsparty na teorii artystycznej *mimesis*) oraz teoremat „wrażenia rzeczywistości” (jako pochodna „teorii aparatu”). Wydaje się, że to udział aparatury technicznej decyduje o symbolicznej formie filmowej interakcji medialnej, lecz specyfika obrazu filmowego wymyka się ujęciu medioznawczemu. Wielomedialność tworzy rzeczywisty horyzont odniesienia dla funkcjonowania filmu. Żadne medium nie może pretendować do roli „naczelnego”, wyczerpującego dyskurs o filmie. Wraz z mediami elektronicznymi weszliśmy w kulturowo nowy, kompleksowy etap praktyki audiowizualnej („audiowizji”). Stanowi ona czwarty – po maszynach wytwarzających iluzję ruchu, po kinie i telewizji programowej – porządek mentalny („dyspozytyw”) w historii środków przekazu. Taka perspektywa anuluje dyscyplinarne ramy tradycyjnego filmoznawstwa. Chodzi o zainicjowanie w refleksji teoretycznej przełomu znoszącego wyłączenie kina jako medium filmu (a więc i „kinocentrycznego” filmoznawstwa) na rzecz refleksji nad filmem jako praktyką „po kinie”²⁶.

Wpływ na filozofię przedstawienia, kształtowaną równoległe z filozofią w ogólności, miały wydarzenia z różnych dziedzin kultury. Dla mnie istotny jest wpływ sztuki, a w szczególności filmu. Ów wpływ został zaakceptowany przez francuską semiotykę, a zmianę, jaka nastąpiła w przejściu od semiotyki (jako ogólnej teorii znaku) do semiotyki kultury, uchwycił Jacques Rancière w fenomenie „dzielenia postrzegalnego”. Owo *le partage du sensible* to dystrybucja kanałów odbioru rzeczywistości, czyli dzielenie „wewnątrzmysłowe”, przy traktowaniu zmysłów jako należących do umysłu (tradycja antykartezyjańska). Kanał odbioru rzeczywistości to nie rodzaj zmysłu (w tradycyjnym ujęciu medium), lecz sposób używania danego zmysłu i znaczenia przez ten zmysł udostępnianego.

²⁶ Ibidem, ss. 23-29.

WSPÓŁCZESNA FILOZOFIA
PRZEDSTAWIENIA

PERSPEKTYWA REŻYSERSKA

Filozofia przedstawienia, zwłaszcza w czasach detradycjonalizacji, przybiera nieoczekiwany kształt, co wiąże się ze zmianą zakresów polityczności. Nie dotyczy ona już tylko obrazów czy wykładu, najlepiej w formie widzialnej, ani jakiejś wiedzy, lecz formy dyskursywnej przedstawienia – czegoś, co wiedzę i obraz poprzedza. W ujęciu socjologicznym detradycjonalizacja polega nie na zaniku tradycji, a na zmianie statusu i konieczności ciągłej jej obrony¹.

Kategoria polityczności też ulega przekształceniu, choć nie w zakresie zmiany rządzącej elity czy innych zmian i przesunięć instytucjonalnych, ale zmiany „obszarów podejmowania decyzji”, uważanych od niedawna za polityczne, takich jak: biznes, nauka, życie miasta, a zwłaszcza życie codzienne. Obszary te przestają być chronione jako np. sfera prywatna, stają w centrum politycznych zainteresowań².

Przedstawienie obejmuje tak rozumianą polityczność. Dotyczy zbiorowych decyzji, które próbuje ująć w perspektywie reżyserskiej, łączącej w jedną całość różne obszary planowanego rozwoju, dlatego przybiera kształt radykalnie zmienionej tradycji. Trudno je jednak uchwycić jako spójne przedstawienie, ponieważ – według diagnozy Jeana Baudrillarda – wciąż tkwimy w epoce ikonoklazmu, co ma związek ze szczególnym traktowaniem nie tylko rzeczywistości sakralnej, lecz ogólnie przedstawieniowej, a zwłaszcza sztuki. Wciąż nie wiemy, czy możemy „na własną rękę” czytać przedstawienia, gdyż – jak określił to Roland Barthes – nie znamy ich alibi.

Próba wyjścia z sytuacji patowej zepchnięcia sztuki na margines kultury może być jej systemowe ujęcie, przywołane przez Michała Ostrowickiego, ukazujące funkcjonalne związki między światem wartości a rzeczywistością

¹ U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. J. Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 8.

² U. Beck, *Ponowne odkrycie polityki: przyczynek do teorii modernizacji refleksyjnej*, w: U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna...*, s. 34.

życia kulturowego. Warto więc podkreślić „wysoki stopień adaptacyjności systemu artystycznego do warunków społecznych”³.

Analizując naturę dzieła sztuki, Ostrowicki ujmuje to tak:

[...] na gruncie sytuacji estetycznej zachodzi przenikanie się różnych co do statusu ontologicznego bytów, takich np. jak dzieło sztuki i system wartości, człowiek i system wartości, dzieło sztuki i system człowieka⁴.

Struktura dzieła sztuki przedstawia się jako funkcjonalna, adaptacyjna w stosunku do innych struktur (systemów sytuacji estetycznej, takich jak: proces twórczy, proces odbioru, świat człowieka), jako możliwa do modyfikacji samej siebie. Między dziełem sztuki i odbiorcą istnieje rodzaj sprzężenia zwrotnego, które określa wejścia i wyjścia zewnętrzne dla tych systemów. Wejście zewnętrzne to oddziaływanie w obrębie systemu. Wyjście zewnętrzne to oddziaływanie danego systemu na otoczenie (inny system). „Sprzężenie zwrotne pomiędzy systemami powstaje dzięki identyfikacji w strukturach systemów elementów brzegowych zewnętrznych jako wejść i wyjść”⁵. Proces dynamizacji struktury dzieła sztuki, mimo że rozgrywa się w przedmiocie (w konkretnym dziele, od którego nie możemy się oderwać w interpretacji; dobra interpretacja nie może traktować dzieła tylko jako pretekstu), jest zapoczątkowany przez podmiot; struktura rudymenarna nie jest bezpośrednio poznawalna dla podmiotu, można ją poznać tylko pośrednio, poprzez rozpoznanie struktury zaktualizowanej jako odebranej (w kategoriach odbioru).

Przeszkodą w przyjęciu takiego wyjaśnienia funkcjonowania sztuki jest zakłócenie na poziomie „wejść” i „wyjść”, bo żyjemy w coraz bardziej niezróżnicowanej kulturze, gdzie coraz trudniej odróżnić konstruktywistycznie ujęte system i środowisko. Środowisko zawsze jest zagarnięte przez inne systemy, dlatego odróżnienie systemów od środowiska staje się coraz bardziej subtelne, a w każdym razie coraz mniej tradycyjne. Nowy typ organizowania życia społecznego nie wynika już z tradycyjnych modeli, toteż nie jest obowiązkowy, a wspólnotowe style życia zawierają się jedne w drugich. Rancière za ten stan rzeczy wini polityczność lub – jakby to ujęli przywołani wcześniej socjologowie – subpolityczność. Polega ona na „sprzężeniu zwrotnym” obywatelom się bez „wejść” i „wyjść”. I tak jak symulacja może być ujęta jako rewers fikcji (sztuka ratująca fikcję przed zepchnięciem jej na margines), stanowiąc opozycyjny względem rzeczywistości system, neguje znak jako wartość, tak polityczność jest wprawdzie rewersem pewnego idealnego „naturalnego podziału” sfer życia, ale poprzez polityczność próbuje się ten stan przywrócić. Czy się go przywraca? Nie, tworzy się zupełnie nowy typ organizacji.

³ M. Ostrowicki, *Zastosowanie teorii systemów w estetyce. O systemowym sposobie istnienia przedmiotów estetyki*, http://www.ostrowicki.art.pl/Natura_dzieła_sztuki.pdf (15.02.2011).

⁴ M. Ostrowicki, *Natura dzieła sztuki rozpatrywanego w aspekcie systemowego ujęcia sytuacji estetycznej*, http://www.ostrowicki.art.pl/Natura_dzieła_sztuki.pdf (15.02.2011).

⁵ Ibidem.

Tożsamość, indywidualna czy zbiorowa, budowana jest – zdaniem Anthony’ego Giddensa – w oparciu o tradycję. Powiązanie tożsamości indywidualnej ze zbiorową stanowi podstawę bezpieczeństwa ontologicznego. Zagrożenia dla integralności tradycji są doświadczane jako zagrożenia dla integralności „ja”. „Tożsamość to stworzenie niezmienności w czasie, zbudowanie łączności między przeszłością a przewidywaną przyszłością”⁶.

Tradycja przenika indywidualizację. Obecnie indywidualizacja nie oznacza atomizacji, izolacji, zaniku więzi społecznych, ale – według Ulricha Becka – wykorzenie ze starych stylów życia obowiązujących w społeczeństwie przemysłowym, przez co zmusza jednostki do indywidualnego konstruowania swojej biografii. W wizji klasycznego społeczeństwa przemysłowego wspólnotowe style życia przypominają, zdaniem Becka, „matroszki włożone jedna w drugą”: klasa zawiera w sobie rodzinę, nawet jeśli jest to tylko rodzina nuklearna, ta z kolei zakłada podział ról i pracy według płci itd. Nowy typ organizowania życia nie jest już zakorzeniony w tradycyjnych modelach, ale oparty na rozwiązaniach państwa opiekuńczego⁷.

Maciej Kropiwnicki, tłumacz *Le partage du sensible* i *La haine de la démocratie*, uważa, że Rancière nigdy nie przeszedł od polityki do estetyki, lecz poszukiwał takiego sposobu myślenia, który likwidowałby potrzebę tego typu podziałów. To już w zmysłowości następuje podział na to, co uznane za zgodne z obowiązującym porządkiem i co z nim niezgodne. Aby zorientować się w tej normie, należy dostrzec ów element podziału. „Dzielenie postrzegalnego” następuje nie w procesie semiozy, ale znacznie wcześniej – jest to antykartezjański pogląd na poznanie, gdzie ruch estetyczny może być inicjowany nie przez *res cogitans*, lecz z wnętrza *res extensa*, z samego realnego doświadczenia bytu, z tego, co Kartezjusz uznał niegodnym namysłu, bo nie dawało się ująć w kategoriach *mathésis universalis*. Rancière w przywołanej przez Kropiwnickiego książce *La nuit des prolétaires* opisuje XIX-wieczny ruch robotniczy jako ruch estetyczny, w tym sensie, że ludzie dokonują rekonfiguracji całego pola swojego doświadczenia, dostrzegając, iż możliwe jest wyjście poza podział czasu na czas pracy za dnia i czas snu w nocy. Podbój nocy pociąga za sobą radykalną dezidentyfikację, nową relację do mowy, widzialności i zestawu życiowych możliwości⁸.

Tytułu książki Rancière’a *Noc proletariatu. Archiwa otwartego marzenia* (*La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*) z 1981 r. nie należy odczytywać metaforycznie. Chodzi bowiem o XIX-wieczny ruch robotniczy, który dokonał przesunięć w rozumieniu kategorii pracy, najogólniej tę kategorię pojmując. Rancière posiłkuje się teorią Henriego de Saint-Simona, który utoż-

⁶ A. Giddens, *Życie w społeczeństwie posttradycyjnym*, w: U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna...*, s. 109.

⁷ Por. U. Beck, *Ponowne odkrycie polityki...*, ss. 27-28.

⁸ M. Kropiwnicki, *Jedna jedyna myśl Rancière’a*, „Odra” 11/2008.

samiał zjawiska społeczne z fizjologicznymi, a tym samym nauki społeczne z naukami fizjologicznymi⁹.

Estetyczna jest przede wszystkim utopijna wizja przyszłości społeczeństwa robotników. Saint-Simon ujmuje ją jako rozgrywającą się na dwóch płaszczyznach: mistycznej komunii w społeczeństwie braterskim i konkretnej organizacji chroniącej ludzkie słabości. Podstawowe ludzkie słabości można zlokalizować głównie w dwóch wykluczeniach życia, jako zdolnego oprzeć się na wartości pracy: w dzieciństwie i starości. Wtedy to człowiek wydaje się społecznie nieprzydatny¹⁰.

Noc proletariatu oznacza więc noc człowieka, schyłek życia, gdy owoce pracy zostają przejęte przez innych. Saint-Simon (1760-1825), francuski historyk, filozof, wolnomularz i utopijny socjalista, to najczęściej przywoływany myśliciel w *La nuit des prolétaires*. Chciał stworzyć społeczeństwo rządzone przez ludzi pracy, fachowców w swojej dziedzinie. Dzięki temu społeczeństwo w jego wizji miało być bezkonfliktowe. Porządkowałyby je jasny podział na trzy klasy: naukowców (przyrodników, fizyków, filologów, a także artystów należących do akademii; Saint-Simon odrzucał za to prawników i filozofów jako nieprzydatnych w dziedzinie odpowiedzialności za rozwój nauki, klasa naukowców miałyby posiadać tzw. władzę duchową), posiadających (mieli oni finansować naukowców i pełnić rolę regulacyjną w społeczeństwie; przedstawiciele tzw. władzy świeckiej; mieli to być głównie przemysłowcy, kierownicy i przedstawiciele większości), pozostałych (pracujących, respektujących zwierzchników; reprezentantów tzw. władzy wybierania/mianowania, pozostającej w rękach wszystkich ludzi).

Typowe zachowanie owych pozostałych (robotników) skoncentrowane jest na powrocie do marzeń o zrehabilitowaniu morale ich klasy i wyrwaniu się z codziennej walki o wynagrodzenie ich pracy. Ale chodzi też o możliwość osiągnięcia profitów z podwojenia aktualnego statusu klasy: używającej relatywnej stabilizacji swojego podporządkowania szefom (władzy) do zoptimalizowania szans na indywidualny (utopijny) sukces, czyli na wyrwanie się z tej klasy¹¹.

Charakterystyczna dla klasy posiadającej władzę mianowania jest konstytutywna nie-tożsamość, czyli oddzielenie interesów od problemu tożsamości, oddzielenie wynagrodzenia od pracy jako dziedziny nadającej życiu sens.

Jak ma się ten robotniczy rodowód nowoczesnego społeczeństwa do jego ujęcia autorefleksyjnego?

Zwracając uwagę na tęsknotę Francuzów do systemowego ujęcia, a zwłaszcza na fascynację myślą Heglowską Małgorzata Kowalska zastanawia się, z czym wiąże się radykalna dezidentyfikacja we francuskiej myśli drugiej po-

⁹ J. Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Fayard, Paryż 2009.

¹⁰ Ibidem, s. 193.

¹¹ Ibidem, s. 340.

łowy XX wieku. Nie ma wśród analizowanych przez nią myślicieli Rancière'a, lecz są pozostali, zawsze przywoływani w jego kontekście: Merleau-Ponty, Althusser, Foucault, Lyotard czy Deleuze. W tym środowisku intelektualnym toczyły się dyskusje wokół źródłowych dla Hegla terminów i kategorii, takich jak podmiot, tożsamość, różnica i całość.

Kowalska zwraca uwagę na związek pojęcia całości z pojęciem tożsamości. Aby twierdzić, że wielość elementów składa się na całość lub podlega jednoczącej syntezie, trzeba założyć, że różnice między nimi albo podobieństwa są mniej ważne niż to, co im wspólne, co łączy je w zbiorową tożsamość. Samożsamość indywidualów wydaje się warunkiem lub efektem tożsamości zbiorowej. Klasyczne ujęcie związku między wieloma tożsamościami indywidualnymi a całością jako tożsamością ogólną czy zbiorową przedstawia właśnie logika Hegłowska¹², zwłaszcza dotycząca tożsamości pana i niewolnika.

Kowalska tropi w tekstach współczesnej filozofii francuskiej, od Georges'a Bataille'a do Jacques'a Derridy, słowa w rodzaju: *dechirure, dechirement, arrachement, rupture, faille, fêlure, fente, scission, division, écart* (rozdarcie, oderwanie, zerwanie, pęknięcie, szczelina, rozdział, rozziw). Terminologia ta problematyzuje przede wszystkim pojęcie całości i tożsamości oraz zastępuje coraz mniej mówiące (i przedstawiające) pojęcie różnicy, służy według Kowalskiej „walce z heglowskim superwidmem”¹³, czyli totalnością wszechogarniającego, homogenicznego, racjonalistycznego dyskursu. Myśliciele francuscy próbują na różne sposoby uwolnić się od tego widma – Lyotard poprzez „wyzwoloną różnorodność”, a Foucault poprzez stawanie w obronie szaleńców i dziwaków.

Znaczna część powojennej filozofii francuskiej jest więc polemiką z Heglem. Dla wielu myślicieli pierwszym poważnym spotkaniem z tym niemieckim filozofem jest seminarium Alexandre'a Kojève'a (Aleksander Kożewnikow, 1902-1968) prowadzone w latach 1933-1939. Kojève był Rosjaninem i typowym rosyjskim myślicielem w tym znaczeniu, że zawsze w swojej filozofii dotykał kwestii ostatecznych, była ona przeżywana na podobieństwo religii.

Zarówno rzeczywisty chrześcijańsko-burżuazyjny Świat, jak i chrześcijańsko-burżuazyjna ideologia nie istnieją już – poza świadomościami, które usprawiedliwiają (i żałują) albo potępiają ten Świat i tę Ideologię, których już nie ma. Nie ma już Wspólnoty, ale tylko izolowani ludzie, Poszczególne Jednostki. Państwo istnieje już tylko dzięki „ideom” Poszczególnych Jednostek, dzięki ich projektom Konstytucji. Jednostki te sprowadzają się do swojej rzeczywistości „wewnętrznej”, nie obiektywnej, do swoich „świadomości rewolucyjnych”; są *reine Metaphysik* (czystą metafizyką) – mogą myśleć (i mówić) obojętnie co. Nie ma już Świata: tylko pewien *Gegenstand* (przedmiot) pozbawiony struktur, (puste) miejsce dla jakiegoś Świata. [...] Każdy może chcieć przeobrazić swoje osobiste idee w rzeczywistość polityczną, nie uchodząc przy tym ani za szaleńca, ani za przestępcę; – każdy może powiedzieć:

¹² Por. M. Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille'a do Derridy*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 167.

¹³ Ibidem, s. 189.

„Państwo to ja”, proponując „swoją” Konstytucję. *Wissen des Selbstbewußtseins* (wiedza samo-wiedzy) może się przeobrazić w *Bewegung* ((w ruch) o charakterze dialektycznym), tzn. w pewien proces społeczny, polityczny, historyczny; *Gewißheit* (subiektywne przekonanie) każdego może stać się *Wahrheit*, Prawdą dla wszystkich: – a wszystko to bez Walki, bez wysiłku, bez niszczenia czegoś, co się zastaje. Taka jest absolutna Wolność¹⁴.

Rzeczywisty świat, zdaniem Kojève’a, nie istnieje już poza świadomością jednostki. Człowiek jest samowiedzą. Początkowo jest nią subiektywnie, ale gdy zaistnieje w przedmiotowej rzeczywistości jako podmiot woli, staje się panem. Dysponuje innym jak przedmiotem. Stanem wyjściowym społeczeństwa jest wojna jako walka o uznanie pomiędzy ludźmi. Są to pojedynki na śmierć i życie, przemocą likwidowany jest opór ze strony woli drugiego. Jeśli człowiek woli zginąć w walce, niż się podporządkować, zwycięża lub zostaje zabity. Jeśli zaś życie jest mu droższe od wolności, poddaje się i staje niewolnikiem.

Ta wizja Kojève’a, uznana przez niego za centrum interpretacji heglizmu, miała wpływ na francuskich filozofów, lecz była też modyfikowana. To nie tyle ludzie jako jednostki walczą teraz na śmierć i życie, ile „dyskursy” – chodzi więc o uznanie wewnątrz mowy. Zwycięstwo jakiegoś dyskursu oznacza narzucenie innym kanonów racjonalności.

Vincent Descombes, pisząc swoją *Krótką historię filozofii francuskiej*, zauważa, że narodziny właściwej filozofii francuskiej rozpoczynają się od odpowiedzi Kartezjusza na *Próby* Michela Montaigne’a, tj. od ustosunkowania się do poszukiwania prawdy będącej absolutną pewnością. Współczesna filozofia francuska jest zbieżna z całością dyskusji prowadzonych we Francji i uznawanych przez dzisiejszą publiczność za filozoficzne¹⁵.

Chodzi o zanegowanie Kartezjańskiego sposobu na poszukiwanie pewności. Po Kartezjuszu pewność wydaje się znajdować całkowicie po stronie „wypowiedzi” rozumianej jako „wykluczanie” innych dyskursów. Ostatecznie Kartezjusz pozostaje sam na sam z umysłem oczyszczonym z obrazów (obraz jest bowiem mniej „wykluczający” niż dyskurs).

Jacques Rancière zwraca ponownie uwagę na obraz, coś więcej niż reprezentację, a mniej niż przedstawienie. Prezentuje inne spojrzenie niż to, do którego przyzwyczaiła nas estetyka czy psychoanaliza. Książka o *Nieświadomości estetycznej* jest refleksją nad specyfiką estetyki jako grającej ograniczeniami myślenia na temat sztuki i więcej – przedstawienia.

Rancière zdaje sobie sprawę z tego, co socjologia nazywa kompulsywnością naszych czasów. Kompulsywność jest określeniem nadanym nowoczesności przez Anthony’ego Giddensa. W najszerszym znaczeniu należy ją rozumieć jako niemożność ucieczki od przeszłości, kompulsywny powrót tradycji

¹⁴ A. Kojève, *Wstęp do wykładów o Heglu*, tłum. Ś. F. Nowicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 167.

¹⁵ Por. V. Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933-1978)*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Spacja, Warszawa 1996, ss. 7-8.

w przedstawieniach naruszających polityczną (zorientowaną na określony cel) całość. Przekonana o swojej autonomii jednostka wykonuje ukryte wyroki losu. Pojęcie losu zawsze wiązało się ściśle z tradycją, dlatego mitem łączącym różne dziedziny humanistyki jest mit Edypa, zwany tragedią przeznaczenia, mit upolityczniający rodzinną tragedię, jako że Edyp jest królem. Tragizm polega tu na przeciwieństwie potężnej woli bogów i daremnego sprzeciwu człowieka.

Od czasów Freuda, który pierwszy paradygmatycznie zinterpretował mit Edypa, panuje przekonanie, że od dzieciństwa jesteśmy „zaprogramowani”. Odkryć ów program można tylko na „królewskiej drodze do nieświadomości”, poprzez sny. Zinterpretowane sny odsłaniają wspomnienia, które zostały pozbawione społecznego kontekstu działania. Giddens uważa, że Freud odkrywał Edypa w czasach osłabienia starych, skutecznie dotąd stabilizujących życie społeczne, tradycji. To tradycje uspołnijały społeczną pamięć. Ich zanik odsłania „ślady wspomnieniowe”, które nie pozwalają skonstruować żadnej tożsamości w obrębie społecznych norm¹⁶.

Można by sparafrazować po Rancière’owsku hasło Marksa: świadomość jest obrazem (odzwierciedleniem) bytu, nie tylko w myśli, na poziomie czystego intelektu, ale także w zmysłowości. To tu dokonują się pierwsze porównania. A jest co porównywać – mamy aż cztery wymiary dwóch Kantowskich form zmysłowości (wysokość, szerokość, głębokość, czas). Dlatego pierwsza najbardziej ogólna teza Rancière’a mogłaby brzmieć następująco: obraz, wyobrażenie (przedstawienie) nigdy nie jest czymś płaskim. Chodzi też, a może zwłaszcza, o przedstawienie naukowe.

W książce *Le spectateur émancipé (Widz wyzwolony)* Rancière’owi nie chodzi o osłabienie pozycji artysty – twórcy (autora), a raczej „specjalisty” od interpretacji sztuki (ale również nauki), który pobudza „strategię symulakrum”, polegającą na odrywaniu przedstawienia od rzeczywistości¹⁷.

Bruno Latour używa metafory teatru do opisanego sytuacji naukowej (czy ściślej: eksperymentalnej). Według niego jeśli chcemy dokładnie opisać eksperyment, a szerzej – całą sytuację pojawiania się innowacji, czyli nowego aktora, to nie wolno nam pozostać tylko w jednej „ramie odniesienia”. Należy zachować się jak reżyser teatralny, który organizuje wszystkie elementy, nadzoruje aktorów, rekwizyty i budowę scenografii, by stworzyć spektakl. Spektakl przestaje być sumą działań zbioru scenicznych i pozascenicznym elementom, a staje się autonomiczną całością. „Konstruktywiści nie potrafią wyzwolić się z perspektywy reżyserskiej, zaś obiektywiści nie wykraczają

¹⁶ Por. A. Giddens, *Życie w społeczeństwie...*, s. 93.

¹⁷ Baudrillard ujął ją w cztery fazy: na początku obraz jest odbiciem rzeczywistości, potem ją maskuje i wypacza, następnie maskuje nieobecność rzeczywistości, a ostatecznie nie pozostaje w żadnym stosunku do rzeczywistości i staje się symulakrum. Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.

poza sam spektakl. Dla pierwszych innowacja zawsze pozostaje rezultatem gry sił społecznych, dla drugich – wpływa ona naturalnie z porządku świata¹⁸. Według Krzysztofa Abriszewskiego ciekawe byłoby prześledzenie retoryki i argumentacji zmniejszającej rolę i usuwającej w cień płaszczyznę spektaklu (naturę) w konstruktywizmie i reżysera (czynniki społeczne) w obiektywizmie.

Zdaniem Bruno Latoura metafora teatralna estetyzuje namysł i rodzi szereg skojarzeń oddalających od naukowego ujęcia prawdy¹⁹.

Pozostawanie więźniem wyobrażenia („w jednej ramie odniesienia”), czyli traktowanie czegośkolwiek jako naturalnego (to, co jest widziane, po prostu się pojawia), grozi brakiem innowacyjności. Trzeba mieć świadomość tego medium, jakie stanowi wyobrażenie. Staje się ono tu kolejnym elementem lub nawet aktorem. Pytanie, które zadają sobie konstruktywiści, dotyczy możliwości reżyserowania wyobrażeń, jakie mamy na temat wyników badań (eksperymentu).

Przedstawienie wiąże się więc z reżyserowaniem spinającym proces obrazowania w znaczącą całość, zawierającą trzy momenty wyróżnione w starożytności jako: *Mathésis*, *Mimésis* i *Sémiosis*²⁰.

Już Charles S. Peirce twierdził, że wszystko, co nie istnieje w czasie, nie istnieje w ogóle, bo istnieć znaczy trwać w czasie (Trzeciość) lub chociażby występować w czasie jako aktualne wydarzenie (Drugocść). Istnienie jest u Peirce’a związane z procesem ciągłych zmian. „Relacja pomiędzy aktualnością i możliwością pośrednio ukazuje sposób, w jaki przeszłość i przyszłość odnoszą się do aktualności”²¹.

Wyłaniają się tu, idąc za Peirce’em, trzy podstawowe ujęcia filozofii przedstawienia: najbardziej znana, związana z metaforą lustra (ikon), z kategorią wydarzenia (indeks) i ze strategią wyrabiania nawyków w znaczeniu możliwości uzasadnienia swoich przekonań (symbol).

Vincent Descombes uważa, że nowożytna filozofia francuska od początku jest zanurzona w opinii społecznej, kojarzy się z filozofią zaangażowaną, przede wszystkim politycznie. Dziś jednak, m.in. za sprawą Jacques’a Rancière’a, definiuje się nasze czasy jako pasywne politycznie²². Policja dominuje nad polityką, oczywiście policja w rozumieniu Rancière’a, jako siła

¹⁸ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków 2008, ss. 81-82.

¹⁹ Ibidem, s. 82.

²⁰ R. Barthes, *Wykład*, tłum. Tadeusz Komendant (fragmenty wykładu inauguracyjnego w Collège de France 7 stycznia 1977 r.), „Teksty” 5/79, s. 13.

²¹ M. Kilanowski, *O teorii kategorii C. S. Peirce’a i o przewyżnianiu trudności klasycznej filozofii – na podstawie współczesnych odczytań*, w: T. Komendziński (red.), *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, Wyd. UMK, Toruń 2003, s. 91.

²² T. May, *The Political Thought of Jacques Rancière. Creating Equality*, Edinburgh University Press, Edynburg 2008, s. 1.

pilnująca szeroko pojętego ładu, czyli takiego doświadczenia świata, który jego podmiotom wydaje się naturalny. I dlatego nie potrzebują reżysera.

Istnieją dwa rodzaje wrażliwości (sensualności): elitarna i egalitarna, tj. tych, którzy nie mają swojego „miejsca”, bo są zbyt „równi”²³, stanowią zbiorowy podmiot polityczny, są zbyt biedni (w sensie nie tylko materialnym), by egzystować jako jednostki. Testem demokracji utrzymującej tę część społeczeństwa w stanie pasywnym są abstrakcyjnie pojęte wymiana (dzielenie – *partage*) i zaufanie. Wymiana wymaga dostępu, wolności, a zaufanie jawi się jako utrzymywanie porządku równości szans. Rancière przedstawia kolejną współczesną interpretację etycznej myśli Kanta jako uniwersalizującą nowożytne społeczeństwo (w kontraście do interpretacji Johna Rawlsa stawiającego na „czystą racjonalność” i Roberta Nozicka stawiającego na autonomię: człowiek jako autor swojego życia). Człowiek jako członek wspólnoty, społeczeństwa, według Rancière’a, respektuje przede wszystkim równość (równy podział nie tylko dóbr, ale też wrażliwości)²⁴. Policję utrzymującą demokratyczny porządek niezróżnicowanych zabezpiecza etyka (mówiąca przede wszystkim o równości). Przy abstrakcyjnym rozumieniu równości pojawia się specyficzna separacja mocy od dominacji. Mamy dwa rodzaje wolności jako zespół sprzecznych relacji – wolność opartą na dostępie do „mocy” i wolność wszechobecną (wolność równych), dominującą (ale bierną, nihilistyczną)²⁵. Technologia (zwiększająca „moc” urzędzeń) związana z dystrybucją dóbr umyka przed policją, ale jest też całkowicie upolityczniona, umacnia bowiem tradycyjną liberalną polityczną filozofię²⁶.

Rancière unika w swoich książkach pojęcia zaangażowania. W jego rozumieniu stanowi ono „pojęcie niczyje, które jest bezsensowne zarówno jako pojęcie estetyczne, jak i polityczne”²⁷. Sztuka i polityka zawsze się mieszały, lecz nie istnieje żaden wzór czy schemat ujmujący ich właściwą korelację. Istnieje natomiast polityka sztuki, którą Rancière wielokrotnie identyfikuje, czyli wyodrębnia formę upolitycznienia działającą w dziele sztuki. Jednym z ulubionych przykładów Rancière’a jest teatr Brechta jako niemal archetypiczna forma sztuki „upolitycznionej”, mimo że nigdy nie doszło do spotkania między nią a adresatem (robotnikami świadomymi istnienia systemu kapitalistycznego). Oznacza to, że dopasowanie teatru Brechta do jej walczącego punktu odniesienia nigdy nie zostało zweryfikowane.

Rancière tworzy swego rodzaju „heterologię”, ale inną niż ta, którą wprowadzi się z tradycji „filozofii podejrzeń”. Michał Kruszelnicki, omawiając

²³ Ibidem, s. 111.

²⁴ Ibidem, s. 114.

²⁵ Ibidem, s. 126.

²⁶ Ibidem, s. 149.

²⁷ J. Rancière, *Janusowe oblicze sztuki upolitycznionej*, w: idem, *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyla, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 176.

francuską heterologię, rozumianą jako pewien „projekt »nauki« o tym, co inne (co albo radykalnie oddzielone, albo ściśle kontrolowane w zamkniętym na zewnątrz i od wewnątrz systemie)”²⁸, wymienia przede wszystkim Jacques’a Derridę, a także Emmanuela Lévinasa, Michela Foucaulta, Georges’a Bataille’a, Gilles’a Deleuze’a. Nie wymienia jednak Rancière’a.

W latach 60. na gruncie krytyki rozumu i kultury masowej doszło, według Kruszelnickiego, do zbliżenia między tradycją szkoły frankfurckiej a filozofią francuską. Niemiecka i francuska „skarga na rozum” opierała się na fundamentalnym znaczeniu doświadczenia Holokaustu jako szczególnego wydarzenia, które zmieniło spojrzenie na oświeceniową ideę racjonalności, kojarzonej z wartościami rewolucji, takimi jak wolność, równość i braterstwo, a w XX wieku ewokującym „obrazy dominacji, opresji i represji, a nawet terroru”²⁹.

Wpływ niemieckiej filozofii na francuską jest o tyle ciekawy, że filozofowie francuscy słabo znali dorobek Webera, Adorna i Horkheimera – podkreśla Kruszelnicki. Podłoże filozoficzne dla krytyki rozumu we Francji formowane było głównie przez teksty późnego Heideggera oraz mistrzów podejrzeń: Nietzschego, Marksa i Freuda³⁰. Drugim ważnym źródłem francuskiej heterologii jest specyficzna tradycja fenomenologiczna, zwłaszcza w ujęciu Lévinasa, cechująca się niemożnością odcięcia etyki od fenomenologii. Lévinas przeprowadza krytykę filozofii przedstawienia i świadomości, podporządkowującej sobie poznawane byty. Stawia tezę, że to „etyka jest już sama przez się pewną optyką”³¹. Zdaniem Kruszelnickiego Husserlowskie pojęcie intencjonalności „jawi się Lévinasowi jako podporządkowane ruchowi przedstawienia (myśl ma pozostawać w »adekwatnym stosunku do przedmiotu«)”³². Inność u Lévinasa, zewnętrzna, transcendentna, choć uobecniona w twarzy Innego, nie może zostać przedstawiona czy jakkolwiek zawarta w przedstawieniu. Z perspektywy Rancière’a Inny Lévinasa paraliżuje, a potem neutralizuje Inność. Gdy odchodzi twarz, nie odciskając się w żadnej formie, zapominamy, co znaczy Inny. Nie jest to wytykany całej filozofii zachodniej gest likwidacji inności, raczej wskazanie na tęsknotę za jej przedstawieniem uwzględniającym wewnętrzną nieadekwatność, brak wzajemności, niepodobieństwo, asymetryczność i „nieprzeliczalność” etycznej relacji Tożsamego z Innym³³.

Rancière twierdzi, że politykę określa „rekonfiguracja danych form percepcji”³⁴. Heterologia w jego ujęciu jest ideowo bliska założeniom Lévinasa, w sensie uwzględniania perspektywy etycznej (ale nie bezpośrednio), lecz

²⁸ M. Kruszelnicki, *Drogi francuskiej heterologii*, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008, s. 11.

²⁹ Ibidem, s. 26.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 231.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, ss. 231-233.

³⁴ J. Rancière, *Janusowe oblicze...*, s. 179.

posługuje się inną tradycją myślenia. Cofa się do Kanta, demontuje maszynę zmysłowości i ustanawia nowe sieci zależności, dokonuje rekonfiguracji doświadczanych światów, na podstawie których definiuje się „policyjny konsensus oraz polityczny spór (*dissensus*)”³⁵. Pokazuje nie samo doświadczenie „inności” (jak u Lévinasa), ale sposoby ustanawiania przez praktyki artystyczne nowych modeli narracji lub nowych form postrzegania, które wkraczają w zagarnięte przez politykę pole estetycznych możliwości. Według Rancière’a należy zmienić sposób, w jaki zwykle ujmujemy tę kwestię.

Marzenie o odpowiednio politycznym dziele sztuki jest w rzeczywistości marzeniem o zerwaniu związku pomiędzy tym, co można zobaczyć, powiedzieć i pomyśleć bez konieczności użycia kategorii przekazu³⁶.

To raczej rozmaite formy polityki przyswajają sobie, na swój własny użytek, sposoby prezentacji bądź też środki tworzenia sekwencji wyjaśniających produkowane w praktykach artystycznych, a nie na odwrót. [...] Istnieje granica, poza którą formy powieściowej mikrologii tworzą model indywiduacji, który zaczyna zagrażać politycznemu upodmiotowieniu³⁷.

Trzeba więc odrzucić myślenie, że polityka wpływa na sztukę na zasadzie dominacji jakiejś ideologii. To różne formy polityki (zaangażowanego publicznego dyskursu) przyswajają sobie praktyki artystyczne, ale do pewnych granic. Sztuka dąży do „działa otwartego”, dlatego jest zawsze politycznie podejrzana i niebezpieczna, aż w końcu zaczyna zagrażać „politycznemu upodmiotowieniu”. To sztuka jest miejscem Innego.

Koncentracja Rancière’a na estetyce i polityce oraz próba ukazania heteronomii między nimi, a zarazem wzajemnego wpływu, powoduje, że myśl etyczna jest z tego pozornie wyłączona. Trudno bowiem odtworzyć projekt jedności refleksji polityczno-etyczno-estetycznej zawarty w trzech *Krytykach*. Wynika to z trudności, o których mówi sam Kant w *Krytyce praktycznego rozumu*. Moralność jest według niego zawieszona między skupieniem na celu, jakim jest ona sama, a prawem zasługiwania na szczęście, które miałyby być pochodną osiąganego celu, a jednocześnie nagrodą za jego osiągnięcie (więc również celem).

[...] „sposób”, w jaki mamy pomyśleć sobie taką harmonię praw przyrody z prawami wolności, ma w sobie coś, odnośnie czego przynależy nam „wybór”, teoretyczny bowiem rozum nie rozstrzyga tu niczego z apodyktyczną pewnością i ze względu na ten wybór istnieć może moralne zainteresowanie, które przeważa na szali³⁸.

Rozważając niemożność połączenia moralności ze szczęściem, Kant zwraca uwagę na odmienną naturę praw dotyczących etyki i szeroko pojętego przyrodoznawstwa. Dlatego też nakaz pomnażania najwyższego dobra czyni

³⁵ Ibidem, s. 180.

³⁶ Ibidem, s. 179.

³⁷ Ibidem, ss. 180-181.

³⁸ I. Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, tłum. B. Bornstein, Antyk, Kęty 2002, s. 143.

uzasadnionym przedmiotowo (w praktycznym rozumie), choć sposób, w jaki należy je pomnażać przedmiotowo, nie może być rozstrzygnięty³⁹. Krytyka praktycznego rozumu pokazała, że istnieją czyste praktyczne zasady określające *a priori* cel rozumu. Czysta praktyczna teleologia, tj. moralność, dąży do urzeczywistnienia swych celów w świecie. Takie siły rozpoznajemy tylko w naszym intelekcie i w naszej woli jako przyczynie możliwości pewnych stworzonych całkowicie ze względu na cel sam w sobie produktów, jakimi są dzieła sztuki. Tu według Kanta spotyka się etyka z estetyką – w doskonałej harmonii przedstawienia samego dla siebie⁴⁰.

W sztuce odnajdujemy więc doskonale poczucie wolności, choć może mieć ono cechy błędnego koła. Kant doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Przyjmujemy bowiem, że w porządku przyczyn sprawczych, jako działający, jesteśmy wolni, natomiast w porządku celów uważamy się za podległych prawom moralnym, a z kolei podlegamy tym prawom tylko dzięki przyznaniu sobie samym wolności woli⁴¹. Jedynym polem, gdzie z tej refleksji „wytrąca się” dodatkowy sens, jako wyjście z błędnego koła, jest sztuka (bezinteresowne przedstawienie). I tak jak niektórzy komentatorzy Kanta (John Rawls) akcentują wolność postępowania, inni (Jacques Rancière) wskazują na wybory zapisane w przedstawieniowej formie dzieła sztuki.

Zarówno Rawls, jak i Rancière opierają się na filozofii Kanta, lecz eksponują inne jej elementy. Rawls proponuje koncepcję sprawiedliwości rozumianą jako bezstronność (w *Teorii sprawiedliwości* z 1971 r.). Zasady sprawiedliwości wybierane są „za zasłoną niewiedzy” co do własnej pozycji w rozsądzanych za pomocą tej zasady sporach. Bezstronność w ustalaniu zasad sprawiedliwego społeczeństwa powinna być połączona z hipotetyczną ignorancją co do własnych, indywidualnych czy grupowych, interesów oraz szans sukcesu osiąganego lub nie na skutek ich realizacji, wedle zasady podziału tortu: „Jeśli nie wiem, który kawałek tortu mi przypadnie, to dzieląc go, będę się starał dzielić równo”⁴².

Najwięcej kontrowersji wzbudziły dwie idee Rawlsa związane z ignorancją, twierdzą Andrzej Szahaj i Marek N. Jakubowski: „sytuacji pierwotnej” oraz „zasłony niewiedzy”. „Sytuacja pierwotna” dotyczy idealnej sytuacji stania na zewnątrz społeczeństwa, tj. sytuacji sprzed uspołecznienia. „Zasłona niewiedzy” oznacza, że nikt z uczestników przyszłej umowy społecznej nie zna swojej przyszłej pozycji w danym społeczeństwie, nawet jeśli może ją zaprojektować. Wyklucza ona tworzenie koalicji przy zawieraniu umów i gwarantuje bezstronność. Rawls zakłada więc, że strony zamiast uzgadniać

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ I. Kant, *Pisma teleologiczne*, tłum. J. Nowotniak, D. Pakalski, Wyd. Rolewski, Toruń 2000, ss. 37-38.

⁴¹ I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, tłum. M. Wartenberg, Antyk, Kęty 2001, s. 66.

⁴² J. Rawls, *Teorie sprawiedliwości*, za: A. Szahaj, M. N. Jakubowski, *Filozofia polityki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 119.

koncepcję konkretnego dobra, powinny zadbać o to, by stworzyć warunki do jej swobodnego określania i rewidowania⁴³. Warunki te określa właśnie zasada sprawiedliwości jako bezstronności, wynikająca z przekonania, że nikt nie zasługuje na talenty i zdolności, jakimi został obdarzony przez naturę. Oczywiście filozofia polityczna Rawlsa, stanowiąca element pewnej tradycji w łonie myśli liberalnej, niebezpiecznie zbliża się tu do myśli lewicowej, chcącej poddać wolny rynek społecznej kontroli. Poglądy Rawlsa oczywiście ewoluowały, a pod wpływem licznych krytyk, jak zauważają Szahaj i Jakubowski, głównie z obozu tzw. komunitarystów, zmieniły się.

Robert Nozick jedyny sens istnienia państwa widzi w ochronie obywateli, ale krytykuje *Teorię sprawiedliwości* Johna Rawlsa i poddaje krytyce wszelkie bardziej rozwinięte struktury państwowe wybiegające poza funkcje ochronne życia i własności (państwa minimalnego).

O ile Rawls we wczesnym okresie uważał, że poprawnie sformułowana teoria sprawiedliwości powinna obowiązywać powszechnie, wyrażając sobą po kantowsku pojmovaną ideę rozumu, o tyle później uznał, że teoria ta wyraża jedynie doświadczenia pewnego kręgu kulturowego. Rawls rozróżnia dwie władze moralne: poczucie sprawiedliwości i koncepcję dobra, tj. celów wartych poświęceń. Druga zasada pokazuje, że teoria sprawiedliwości jako bezstronności nie wymaga zaangażowania jednostki w całość społeczeństwa, a jedynie w tę jego część, która wyznacza jej status jako obywatela. Daje ona, zdaniem Rawlsa, optymalną szansę na powstanie „dobrze urządzonego społeczeństwa demokratycznego”⁴⁴.

Rancière nie wierzy w dobrze urządzone społeczeństwo demokratyczne. Uważa on, że nawet opozycja „nagiego życia” i egzystencji politycznej może zostać upolityczniona. Licznymi przykładami podważa dowodzenie Hannah Arendt i innych filozofów „obietnicy”, „mówiących zgodnie, iż albo prawa człowieka są prawami obywatela, tzn. prawami tych, którzy mają prawa, co jest tautologią, albo prawa obywatela są prawami człowieka, ale ponieważ nagi człowiek nie ma praw, to prawa te są prawami tych, którzy nie mają żadnego prawa, co jest absurdem”⁴⁵. Rancière pokazuje przede wszystkim niemoc wyobrażeń „sytuacji pierwotnych” czy „rzeczy samych w sobie”. W tym sensie zdaje się modyfikować Kantowską triadę zakorzenioną w trzech *Krytykach*: etyka jako celowe działanie w kierunku dobra, polityka jako możliwość wypowiedzenia projektu (prawdy), estetyka jako harmonia zmysłowego oglądu rzeczywistości, której granicę wyznacza wzniosłość. Sugeruje on, że aby dobrze dziś uchwycić polityczność, trzeba zacząć epistemologiczną refleksję od tego, na czym Kant ją skończył – od estetyki, nie od pojęć, lecz od przedstawienia.

⁴³ Taką strukturę władzy Jadwiga Staniszkis nazywa dyktatem formy. J. Staniszkis, *Antropologia władzy. Między Traktatem Lizbońskim a kryzysem*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.

⁴⁴ Por. A. Szahaj, M. N. Jakubowski, *Filozofia polityki*, ss. 118-122.

⁴⁵ J. Rancière, *Nienawiść do demokracji*, tłum. M. Kropiwnicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008, s. 76.

RETORYKA OBRAZU – SEMANTYCZNE PRZESUNIĘCIE W ROZUMIENIU WYPOWIEDZI (Dzielenie postrzegalnego)

Kategoria dyskursu może być rozumiana nie tylko jako wypowiedź, ale przede wszystkim jako specyficzne „ustawienie” sytuacji komunikacyjnej. Dzieło wyzwala sytuacje komunikacyjne, stąd kategoria dyskursu wciąż leży w polu zainteresowań sztuki. Jacques Rancière w *Le partage du sensible* (2000) i *La haine de la démocratie* (2005) ukazuje, że w żadnym z interesów komunikacyjnych nie ma naturalnej (dyskursywnie neutralnej) racji. Każda wypowiedź jest bowiem zanurzona w konkretnym dyskursie i nie może poza niego wyjść.

W latach 70. francuskie słowo *discours* robi wielką karierę, równoległe do spostrzeżenia, że język jest symbolicznym mechanizmem przemocy¹. Słowo *discours*, powiązane z rozmową, przemówieniem, rozprawą, odnoszone do całej retorycznej tradycji, zawierające wymóg jeśli nie natychmiastowego zrozumienia, to przynajmniej mocy perswazyjnej, nabiera dziś nowych znaczeń. Co ciekawe, potocznie *discours* jest rozumiany odwrotnie – jako „mowa trawa”. Ambiwalencję wymogu zrozumiałości w przypadku słowa *discours* kreślą Michel Foucault w *Porządku dyskursu* (1970) i Roland Barthes w *Wykładzie* (1977)².

Nawet jeśli człowiek boi się wejść w dyskurs (a według Foucaulta każdy się boi, bo dyskurs przede wszystkim utwierdza – *fixe* – początek i grozi redukcją

¹ A. Doda-Wyszyńska, *Mit miłości w polityce*, w: J. Miluska (red.), *Polityka i politycy. Diagnozy – oceny – doświadczenia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.

² M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002; R. Barthes, *Wykład*, tłum. T. Komendant (fragmenty wykładu inauguracyjnego w Collège de France 7 stycznia 1977 r.), „Teksty” 5/79; A. Doda-Wyszyńska, *Lacanowskie upodmiotowienie, czyli o Miłości raz jeszcze*, w: E. Domańska, M. Loba (red.), *French theory w Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

całego systemu do początkowego założenia), szeroko rozumiana „Instytucja” łagodnie nakłania go do tego (przy czym mówi to profesor na wykładzie inauguracyjnym w renomowanej uczelni). Według niego nigdy nie mówimy jako pojedyncze „ja”, to znaczy tylko we własnym imieniu. Gdy Roland Barthes w 1977 r. otrzymuje Katedrę semiologii w Collège de France, wygłasza zadziwiająco podobny do Foucaultowskiego, pełen obaw wykład, w którym mówi o niewierności języka, zawsze idącego na służbę władzy.

Dyskurs to dialog z punktu widzenia etycznego – pisze Marek Zirk-Sadowski³. *Discours* to coś więcej niż dialog, oznacza on nawet zniwelowanie dialogu, jego ujednoczenie, praktykę przekazywania sobie znaczeń, pewnej edukacji znaczeń.

Upadek retoryki, jaki nastąpił przede wszystkim w oświeceniu, wynikał głównie z rozwoju gramatyki uniwersalnej. Ponieważ to gramatykę uważano za sztukę logicznego mówienia, retoryka została odsunięta na dalszy plan i ograniczona do sztuki pisania, raczej do wyobrażenia niż pojęcia, czyli do sztuki, a nie nauki. Retoryka stanowi przede wszystkim sztukę rozwijania dyskursu, dlatego w którymś momencie została potraktowana jako zewnętrzna wobec treści, ograniczona do zabiegów stylistycznych służących upiększeniu tekstu. Tymczasem ta „starsza siostra eseju” rozbraja mechanizmy władzy, o których wspomina Barthes. Według niego aby język poszedł „na służbę władzy”, wystarczą silne przekonanie i/lub odpowiednia liczba powtórzeń⁴.

Dlatego zdaniem konstruktywistów czas porzucić to, co oparte na silnym przekonaniu, a zająć się tym, co pośrodku, a co z reguły nie jest opisane. Bruno Latour uważa, że w pracy badawczej często pomija się pytanie o proces, opisujący przejście od rzeczy do słów, od lokalności do uniwersalności. Jeśli za „nieruchome”, sztywne etapy badań uznamy: etap, na którym pojawia się jakaś rzeczywista granica między przedmiotem badanym a znanym, oraz etap, na którym kończy się pisanie naukowego raportu, to otrzymamy schematyczny podział przedmiot – podmiot. Warto jednak zająć się tzw. zapośredniczeniami. Można je wymazać lub pominąć, ale to oczyszczenie ze wszystkich zapośredniczeń przestrzeni badawczej, pomiędzy ustalonymi biegunami, stwarza przepaść między materią a językiem. Latour proponuje więc wybrać taką ontologię, w której można posługiwać się trzema obiektami: materią, językiem i przepaścią⁵.

Do przepaści zaliczamy przedstawienie – zmieszanie języka i rzeczywistości. Przepaść to dobra metafora przestrzeni obrazu/wyobrażenia (przedsta-

³ „Z punktu widzenia komunikacyjnego dialog ma wiele aspektów, lecz z punktu widzenia etycznego przyjmuje on charakter dyskursu”. M. Zirk-Sadowski, *Pojęcie dyskursu*, „Kultura i Społeczeństwo” 2/1992, s. 64.

⁴ Por. R. Barthes, *Wykład*, s. 11.

⁵ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków 2008, ss. 44-45.

wienia). W języku francuskim istnieje wyraźne rozróżnienie słowa „obraz” na *la peinture* (obraz namalowany) i *l'image* (podobieństwo, symbol, wyobrażenie). W języku polskim słowo to zawiera wszystkie te znaczenia, ale najmniej kojarzy się z wyobrażeniem, raczej z czymś nieruchomym, czyli bliżej mu do skojarzenia z malowidłem.

Jacques Rancière w *Le destin des images* pisze głównie o obrazach jako sztuce wizualnej (malarstwo, film), lecz jego koncepcja daleko wykracza poza pojęcie *la peinture*. Według niego dotychczas błędnie mówiliśmy o „końcu obrazów” jako katastrofie medialnej, związanej ze sztuką lat 1880-1920, zrywającą z tradycyjną koncepcją *mimesis*, tymczasem prawdziwa katastrofa (czy mniej dramatycznie – zerwanie) jest wciąż przed nami⁶.

Powszechnie panuje pogląd, że o komunikacji decyduje rozumienie słów. Proces preparowania słów (które stają się obiektami) z obrazów (rzeczy) opisuje Michel Foucault w książce *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Język zawiera się w stosunkach znaków i przedstawień. Człowiek nie odkrywa znaków jako czegoś do rozszyfrowania, raczej przedstawienie dane przez znaki. Przedstawienie jest pierwszym, co się poddaje rozumieniu. Językiem posługujemy się nie tyle dzięki ruchowi rozumienia, ile „w odwracalnych i podlegających analizie stosunkach znaków i przedstawień”⁷. Język powstaje nie wtedy, gdy uzewnętrzniamy przedstawienie, czyli opisujemy rzeczywistość, lecz gdy w przewidywalny sposób zamieniamy je w znak (reprezentację). Według Foucaulta człowiek nie odkrywa znaków do rozszyfrowania, ale na odwrót – przedstawienie dane jest przez znaki, dlatego rodzi język, który wtórnie staje się systemem znaków dźwiękowych⁸.

„Prawdziwe pismo” pojawiło się jego zdaniem dopiero wtedy, gdy ludzie zrezygnowali z przedstawiania rzeczy czy jakichś ich elementów, lecz użyli arbitralnych znaków. Foucault wyróżnia trzy techniki pisma: najprymitywniejsze kuriologiczne (wykorzystujące mechanizm synekdochy), nieco doskonalsze hieroglify „tropiczne” (mechanizm metonimii) i pismo symboliczne, z natury podwójone (zapis słów i kryjących się za nimi rzeczy jest osobny – te dwie rzeczywistości przynależą sobie na zasadzie tradycji: ucząc się słów, uczymy się rzeczy). To w pojęciu zawarty jest sens, nie w materii, w nośniku, który można skomentować jako „widzialność” lub rzecz – coś, co jest właściwie poza systemem znakowym. Tak jak w zdaniu: „Nadaję temu statkowi imię »Królowa Elżbieta«” statek znajduje się po stronie przedstawienia – widzialności, a Królowa Elżbieta – przeważnie po stronie formy tego przedstawienia, chyba że jest fizycznie obecna w trakcie tej czynności.

⁶ J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique éditions, Paryż 2003, s. 27.

⁷ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 105.

⁸ Ibidem.

Pismo symboliczne wykorzystuje mechanizm katachrezy – tworzący wraz z synekdochą i metonimią komplet potrzebny do odwzorowania rzeczywistości w języku symbolicznym, opisywany jako „efekt poślizgu językowego”, gdyż właśnie ten efekt sprawuje kontrolę nad wyobrażeniem (przedstawieniem)⁹.

Najpopularniejsza definicja (*Słowniki języka polskiego*) katachrezy brzmi: „przeñośnia nielogiczna utworzona na zasadzie odległych skojarzeń” (co nie znaczy, że metafora uchodzi za logiczną). Stanowi ona nowe użycie wyrazu, rozszerzające jego stosowalność semantyczną, często na zasadzie analogii, np. gałąź rodu, ucho filizanki. Częściej łączy się jednak z nadużyciem, dlatego widoczny jest w niej, czasem zabawny (jak umieszczenie znanego frazeologizmu w niewłaściwym kontekście: „Tomasz Adamek to prawdziwy diament wśród bokserów, jest twardy jak stal”), efekt przepaści między językiem a rzeczywistością, mimo że intencja i sens wypowiedzi są zrozumiałe.

Na początku i na końcu procesu rozumienia znajdują się znaki, lecz po drodze mamy „zabawę w głuchy telefon”, czyli różnego rodzaju szumy, również semantyczne. Sens owym szumom nadają szczególne przedmioty – obrazy (strukturyzujące drogę podmiotową, jaką przebywa sens).

Tab. 1. Rodzaje pisma według Foucaulta w ujęciu podmiotowo-przedmiotowym

	Pojęcie	Naoczność
Przedmiot	pismo kuriologiczne (synekdocha)	hieroglify tropiczne (metonimia)
Podmiot	słownik	pismo symboliczne (katachreza)

Źródło: opracowanie własne na podstawie: M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*

Przedstawienie „przepuszcza” znaki, jest dalszym etapem reprezentacji, która je „zatrzymuje”. Według Foucaulta w XVII wieku ewoluują cztery zasadnicze figury reprezentacji: *convenientia* – odpowiedniość (ewolucja przebiega według zasady „coraz bliżej”), *aemulatio* – odbicie, imitacja (ulega rozproszeniu), analogia (krzyżuje się z *convenientia* i *aemulatio*, zyskuje odwracalność i poliwalentny charakter, przez co staje się uniwersalną figurą odwzorowania), sympatia (zyskuje moc upodabniania, przerabia wszystko na identyczność)¹⁰.

Według Immanuela Kanta zasadę formy świata dostępnego zmysłom stanowi to, co zawiera w sobie podstawę powszechnego związku wszystkiego, co jest fenomenem. W teorii Kanta istnieją dwie bezwarunkowo pierwsze zasady uniwersum jako fenomenu, które są powszechne, a zarazem stanowią

⁹ Ibidem, s. 109.

¹⁰ Ibidem, ss. 29-35.

Tab. 2. Rodzaje odwzorowania według Foucaulta
w ujęciu podmiotowo-przedmiotowym

	Pojęcie	Naoczność
Przedmiot	<i>aemulatio</i> – odbicie, imitacja	analogia
Podmiot	<i>convenientia</i> – odpowiedniość	sympatia

Źródło: opracowanie własne na podstawie: M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*

schematy i warunki wszystkiego, co prócz tego jeszcze w ludzkim poznaniu ma charakter zmysłowy: czas i przestrzeń¹¹.

Idea czasu nie wypływa ze zmysłów, lecz jest przez nie zakładana. Jedynie dzięki idei czasu możemy sobie coś zmysłowo przedstawić – jako wcześniejsze lub późniejsze. Metafizyczne prawo ciągłości brzmi następująco: wszelkie zmiany są ciągłe lub płynne, tzn. przeciwstawne stany następują po sobie jedynie dzięki istnieniu różnych stanów pośrednich. Czas nie jest czymś obiektywnym i realnym, lecz podmiotowym, jest czystą naocznością. Ci, którzy głoszą obiektywną realność czasu, pojmują go albo jako ciągły przepływ w istnieniu, który zachodziłby nawet wówczas, gdyby nie było żadnej rzeczy, albo jako pewną realność wyabstrahowaną z następowania po sobie wewnętrznych stanów – jak przedstawia to Gottfried Wilhelm Leibniz. Według Kanta wielkość czasu można oszacować jedynie *in concreto* – albo na podstawie ruchu, albo szeregu myśli. Możliwość zmian daje się pomyśleć jedynie w czasie, czasu zaś nie sposób pomyśleć dzięki zmianom¹².

W zmyśle zwanym przez Pierre'a Bourdieu praktycznym czas jest doświadczany poprzez obrzędy przejścia, które wyznaczają granice czasowe pewnych doświadczeń życiowych:

O ile nie ma potrzeby zwracać szczególnej uwagi na funkcję uprawomocnienia podziału pracy i władzy między płciami spełnianą przez system mityczno-rytualny całkowicie zdominowany przez wartości męskie, o tyle na pewno mniej oczywiste jest to, że społeczna strukturyzacja czasowości, która organizuje wyobrażenia oraz praktyki i której najuroczystszym wyrazem są obrzędy przejścia, spełnia funkcję polityczną, manipulując symbolicznie „granicami wieku”, czyli barierami między różnymi kategoriami wiekowymi, lecz także nałożonymi na nie ograniczeniami¹³.

Pojęcie przestrzeni też nie jest wyabstrahowane z wrażeń zewnętrznych. Nie można ująć czegoś jako istniejącego poza nami, jeśli nie przedstawiamy sobie tego jako znajdującego się w jakimś miejscu, różnym od tego, w którym

¹¹ Por. I. Kant, *O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego. O pierwszej podstawie różnicy kierunków w przestrzeni*, tłum. A. Banaszkiwicz, Zielona Sowa, Kraków 2005, ss. 13-17.

¹² Ibidem, ss. 29-34.

¹³ P. Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, tłum. M. Falski, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 251.

sami przebywamy. Możliwość spostrzeżeń zewnętrznych zakłada więc pojęcie przestrzeni, a nie je tworzy¹⁴.

Są to dwie zasady poznania zmysłowego i to zasady jednostkowe. Pierwsza dotyczy oglądania przedmiotu, druga – stanu przedstawienia. Dlatego przestrzeń jako obraz służy pojęciu samego czasu wtedy, gdy przedstawimy go sobie jako linię, a jego granice (chwile) jako punkty. Czas dostarcza natomiast najważniejszych warunków, dzięki którym umysł może porównywać pojęcia. Zatem tylko wówczas możemy wydać sąd o tym, co niemożliwe, gdy w tym samym czasie o tym samym podmiocie orzekamy *A* i *nie A*. Pojęcia czasu i przestrzeni są wyabstrahowane nie ze zmysłowego spostrzeżenia przedmiotu (ponieważ wrażenie dostarcza materii, a nie formy ludzkiego poznania), lecz z aktywności samego umysłu¹⁵.

Jeżeli przedmiot nazywamy *noumenon* (za Kantem), to jego przedstawienie nie jest zmysłowe, lecz właściwie puste, służące tylko do wyznaczenia granic poznaniu zmysłowemu i pozostawienia wolnego miejsca, którego nie możemy wypełnić ani możliwym doświadczeniem, ani czystym intelektem. Krytyka czystego intelektu według Kanta nie pozwala więc na stworzenie sobie nowego pola przedmiotów. Przyczyną tego błędu jest to, że myślenie poprzedza wszelkie możliwe określone uporządkowanie przedstawięń.

Przedmiotem pojęcia, któremu nie odpowiada żadna naoczność, na jaką można wskazać, jest nic, to znaczy pojęcie bez przedmiotu. Realność to coś, negacja to nic. Forma naoczności bez substancji nie jest sama w sobie przedmiotem, a jedynie jego (jako zjawiska) formalnym warunkiem, jak czysta przestrzeń i czysty czas. Kantowski podział pojęcia „nic” (związanego z przedstawieniem) musiałby wyglądać następująco: nic jako puste pojęcie bez przedmiotu (to, co w Peirce’owskiej triadzie jest przedmiotem), pusty przedmiot pojęcia (rzecz w znaczeniu fenomenologicznym), pusta naoczność bez przedmiotu (obiekt) i pusty przedmiot bez pojęcia (obraz).

Pusty przedmiot pojęcia (rzecz) i pusta naoczność bez przedmiotu (obiekt) to puste *data* do wytwarzania pojęć, matryce ideologii. Zarówno więc negacja, jak i sama forma naoczności nie są bez czegoś realnego przedmiotami¹⁶. W ten sposób Kant wyklucza z filozofii najbardziej ciekawe pojęcia: rzecz i obiekt, nie mówiąc o obrazie traktowanym jedynie estetycznie i kojarzonym ze sztukami plastycznymi.

¹⁴ Kant przyjmuje przestrzeń najwyżej trzywymiarową. Czwarty wymiar – czas, dodany przez nowoczesną fizykę, nie jest kontynuacją pierwszych trzech wymiarów. Jeżeli dzisiaj matematycy opisują przestrzeń *n*-wymiarową, to w skrajnie elementarny sposób, tzn. jako zbiór węzłów i ich połączeń. Dopiero topologia umożliwiła wyobrażenie sobie przestrzeni *n*-wymiarowych, ale nie kłóci się ona w najmniejszym stopniu z założeniami Kanta.

¹⁵ Por. I. Kant, *O formie i zasadach...*, ss. 28-40.

¹⁶ Por. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. I, tłum. R. Ingarden, PWN, Warszawa 1986, ss. 479-483.

Tab. 3. Rodzaje przedstawienia
w ujęciu podmiotowo-przedmiotowym

	Pojęcie	Naoczność
Przedmiot	fenomen	reprezentacja (obecność rzeczy) czysta przestrzeń
Podmiot	nic	widzialność figuracja czysty czas

Źródło: opracowanie własne na podstawie: I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. I, tłum. R. Ingarden, PWN, Warszawa 1986.

Tab. 4. Rodzaje doświadczenia przedstawienia
w ujęciu podmiotowo-przedmiotowym

	Pojęcie	Naoczność
Przedmiot	fenomen/rzecz obiektywna nieprzedstawialna	obraz jako doskonały przedmiot bez pojęcia
Podmiot	nic pojęcie bez przedmiotu	obiekt subiektywny przedstawialny (widzialny)

Źródło: opracowanie własne na podstawie: I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*.

Retoryka obrazu (filozofia przedstawienia) rozgrywa się między obrazem a obiektem, między naocznością a widzialnością. Po stronie naoczności znajduje się to, co estetyczne – dzielenie postrzegalnego podejmowane w próbach przejścia między przedmiotem – obrazem (jako tym, co dane, zewnętrzne, całościowe) a podmiotem (przedstawieniem, które w przypadku skrajnej subiektywizacji przybiera postać obiektu, zawsze częściowego).

Rancière pisze, że to, co estetyczne, dotyczy Kantowskiej idei „apriorycznych form zmysłowości”, czyli kwestii czasu i przestrzeni, form konfiguracji naszego miejsca w społeczeństwie, z których wynikają dalsze podziały: na to, co wspólne i prywatne, na pracę i odpoczynek (np. „robotnikiem jest ten, kto nie ma czasu na robienie czegokolwiek innego poza swoją pracą. W konsekwencji sednem »rewolucji« był podział czasu”¹⁷). Sztuka zaangażowana jawi się więc jako „próba wyrwania spraw społecznych z fabuły przedstawieniowej” i przerobienia na „fabułę estetyczną”¹⁸, a więc próba przejścia od obrazu

¹⁷ Ibidem, s. 39.

¹⁸ J. Rancière, *Od polityki do estetyki*, w: idem, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 39.

do obiektu. Takie ujęcie otwiera drogę do myślenia cybernetycznego, które przesuwa akcent w badaniach nad komunikacją na tzw. systemy sterowania, zależne od dominujących technologii. Cybernetyka chce być przy tym nauką interdyscyplinarną – odkrywając ogólne prawa wspólne dla różnych nauk, umożliwia przenoszenie tych praw z jednej dziedziny na drugą.

Michał Ostrowicki zwraca uwagę na wirtualną naturę ludzkiej świadomości, którą można potraktować jako „źródło tworzenia matryc”. Oznacza to konfiguracje zarówno w obrębie intelektu, jak i zmysłowości, bez rozróżniania tych sfer. Aby pokazać jednolitą zasadę działania matryc i świadomości, posługuje się on „ogólnym modelem sterowania” systemu, czyli świadomości jako całościowej struktury informacyjnej¹⁹.

Pojmujemy człowieka jako częściowo izolowany, wewnątrzokodujący system autonomiczny, który zdolny jest podtrzymywać swoje istnienie poprzez odtwarzanie samego siebie oraz wytwarzanie elementów rzeczywistości, czyli odtwarzanie siebie w postaci matryc. Podmiot tworzy wewnętrzny model informacyjny, z którym wychodzi do rzeczywistości zewnętrznej w procesie różnych działań, np. w postaci ekspresji osobowości. Wewnętrzne tworzenie obrazu rzeczywistości może być wewnątrz-informacyjne – i jest wtedy modelowaniem własnego świata człowieka, lub zewnątrz-informacyjne, kiedy służy tworzeniu świata zewnętrznego – w naszym rozumieniu, jest tworzeniem matryc cybernetycznych²⁰.

Ostrowicki przywołuje starą antropologiczną metaforę ucłowieczania jako przechodzenia człowieka od natury do kultury i podważa jej sens. Człowiek nie nasącza się kulturą, lecz technologią umożliwiającą dostęp do nowych rzeczywistości. Pojęcie technologii nie jest ontologiczne, tak jak jest nim np. pojęcie wirtualności. Aby zanalizować funkcjonowanie współczesnych technologii, potrzebny jest, zdaniem Ostrowickiego, nowy termin – *technalysis*, rozumiana jako krytyczna strategia opisu przywłaszczania przez określone technologie sposobów myślenia o rzeczywistości.

W *Dzieleniu postrzegalnego* Rancière zwraca uwagę na współczesną niezrozumiałość procesu obrazowania wciąż odbieranego jako „naturalne”, powierzchowne odwzorowanie. Nie dostrzega się „mocy schematyzowania” rzeczywistości zawartej w obrazie i całym przedstawieniu (przechodzącym etapy: rzecz – obraz – obiekt). Po lekturze *Nienawiści do demokracji* Rancière’a można nawet odnieść wrażenie, że politykom odpowiada pewne wykluczenie z obowiązującego dyskursu ludzi kulturalnych, a zwłaszcza obeznanych ze sztuką wykorzystującą siłę obrazowania. Rancière nie tyle ustawia się po stronie wrogów demokracji, ile pokazuje, jak polityka odbiera ludziom głos, zwłaszcza tym, którzy posługując się przedstawieniami, nie mówią „dość zrozumiale”.

¹⁹ M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Universitas, Kraków 2006, ss. 101-102.

²⁰ Ibidem, s. 102.

Według Rancière'a estetyczny porządek, ujmujący sztukę jako sensowną całość do rozważenia, powoduje załamanie się systemu reprezentacji, w którym istnieje ścisła zależność między tematem a przedstawieniem (np. tragedia jest przeznaczona dla arystokracji, komedia dla ludu, malarstwo historyczne, jak nazwa wskazuje, opracowuje inne tematy niż malarstwo rodzajowe). Estetyczny reżim rozbija tę korelację, powodując, że to nie sztuka staje się wrażliwa na anonimową jednostkę, która wezwana do odpowiedzi, pozwala się sztuce klasyfikować, ale jednostka staje się nośnikiem piękna²¹ jako specyficznej, niepowtarzalnej harmonii. Z jednej strony obserwujemy więc w dziedzinie sztuki masową reprodukcję, z drugiej – prawdziwe uwolnienie jej potencjału. Pytanie brzmi: czy źródło tej rewolucji nie można szukać we wcześniejszej refleksji nad „zapisem” rzeczywistości? Historia języka wyposażonego tylko w pismo figuratywne wyczerpuje się szybko, ponieważ taki język nie pozwala na postęp. Poznanie bowiem – zdaniem Michela Foucaulta – wymaga najpierw uczenia się słów, potem ewentualnie hieroglifów, tymczasem życie ludzkie okazuje się za krótkie na tę podwójną edukację. Ponadto z czasem wyczerpuje się pewność rozumienia znaczenia wynikająca z powiązania dźwięków i figur (za sprawą tradycji). Niemożliwa staje się zarówno nowość, jak i przetrwanie tradycji, która działa jedynie jako mit, a nie jako obrzęd. Społeczeństwo zaczyna tworzyć Historię i – siłą rzeczy – subiektywność. Jest to przypadek społeczeństwa pierwotnego, który opisał Mircea Eliade w *Micie wiecznego powrotu* – społeczeństwa bez Historii. Charakteryzuje się ono „pamięcią ludową”, polegającą na archiwizowaniu wydarzeń indywidualnych dopiero po przemianie ich w archetypy, po anulowaniu ich osobliwości „historycznych” i „osobistych”²².

W archetypach nie ma nic osobistego, ale wyrażają się one poprzez dostępne osobistej interpretacji symbole. Pismo alfabetyczne, anektując symbole, całkowicie zmienia ludzką historię, najpierw rezygnuje z rysowania przedstawień, potem z samych przedstawień. Jeden alfabet służy do zapisywania różnych języków i pozwala na obieg idei. Foucault stawia tezę, że możliwość postępu powstaje z powodu niewielkiej liczby elementów składowych. Język umożliwia ciągłość (przestrzeni), nawet bez przedstawienia²³, jako jedność ikonu, rozbijaną przez „metaforę lustra”. Każdy symbol da się bowiem powielić.

Przedstawienie jawi się jako to, co zakłóca dyskurs, albo czyni z niego pewną strategię „produkcji znaczenia”. Czy jest wcześniejsze w systemie? Według Charlesa S. Peirce'a to, co wcześniejsze w systemie, ma zawsze pierwszeństwo. Czy przedstawienie jest więc Pierwszym? Owa Pierwszość często

²¹ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 96.

²² M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, KR, Warszawa 1998, s. 59.

²³ M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*, ss. 110-111.

opiera się symbolizacji (Trzeciemu), jest też często przyczyną traumy, jako coś, co w ogóle nie podlega symbolizacji.

Także Kant uznawał potrzebę myślenia troistego:

Czyniono mi zarzuty z tego powodu, że moje podziały w dziedzinie czystej filozofii są niemal zawsze trójczłonowe. Leży to jednak w samej naturze rzeczy. Jeśli podział ma być dokonany a priori, to będzie on albo analityczny, opierający się na zasadzie sprzeczności; i wówczas jest zawsze dwuczłonowy (*quodlibet ens est aut A aut non A*). Albo jest on syntetyczny, a jeśli, jak w tym wypadku, ma być dokonany na podstawie pojęć a priori (a nie, jak w matematyce, na podstawie naoczności odpowiadającej a priori pojęciu), to stosownie do tego, co potrzebne jest do syntetycznej jedności w ogóle (potrzebne do tego są mianowicie 1) warunek, 2) to, co uwarunkowane, 3) pojęcie wynikające z połączenia tego, co uwarunkowane, ze swym warunkiem), podział musi być koniecznie trychotomią²⁴.

Przedstawienie mogłoby być czymś w rodzaju warunku, w tym sensie jawi się jako coś wcześniejszego w systemie.

Kant ostatecznie tworzy tabelę wszystkich wyższych władz ze stanowiska ich systematycznej jedności. Jest ona podzielona na trzy elementy: władze umysłu, władze poznawcze i zasady a priori²⁵.

Tab. 5. Rodzaje wyższych władz umysłu według Kanta

Wszystkie władze umysłu	Władze poznawcze	Zasady a priori	Zastosowanie do
Władza poznania	intelekt	prawidłowość	przyrody
Uczucie rozkoszy i przykrości	władza sądenia	celowość	sztuki
Władza pożądania	rozum	cel ostateczny	wolności

Źródło: I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 56.

Wyróżnione przez Kanta dziedziny można odnieść do Lacanowskich sfer języka: przyroda wyraża symboliczne (S – jako dostępna dzięki opisom), sztuka – wyobrażeniowe (I – od *imaginaire*, dostępna poprzez formę), a wolność – realne (R – dostępna poprzez sprzeczność pożądania i celu ostatecznego). Władze te układają się w skrót „SIR” (Pan, Mistrz). Przedstawienie przechodzące te trzy etapy zasad i zastosowań uwzniośla się w etyce.

Uznanie wyższości piękna przyrody nad pięknem sztuki, polegające na tym, że choćby piękno przyrody zostało pod względem formy nawet prześcignięte przez piękno sztuki, to jednak tylko ono może wzbudzić bezpośrednie zainteresowanie – pogląd ten zgodny jest z czystym i gruntownym sposobem myślenia wszystkich ludzi, którzy kultywowali swe poczucie etyczne²⁶.

²⁴ I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 56.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 219.

Władza poznawcza, opierająca się na uczuciu przykrości lub rozkoszy, jest przedintelektualna i przedrozumowa, a jej celowość można uchwycić tylko (a może aż) na polu sztuki. Inny podział władz umysłu, zaczynający się od pożądania, zapisywany jest przez Lacana skrótem „RSI” (co po francusku czyta się jako *hérésie* – herezja), rozpoczynamy od doświadczenia mitycznego wymiaru wolności, a kończymy zastosowaniem władz poznawczych do sztuki. Takie ujęcie zabezpiecza sztukę przed banalnym zachwytem (jaki nie tyle znajdziemy u Kanta, ile u jego XIX-wiecznych kontynuatorów) nad przyrodą i porównaniem z nią.

Dzielenie postrzegalnego jest najważniejszą książką Rancière’a dotyczącą relacji między estetyką a polityką. Wydana w 2000 r. po francusku, a kilka lat później po angielsku jako *The Politics of Aesthetics*, została zauważona nie tylko w środowisku naukowym, ale i artystycznym. Rancière podejmuje w niej problem relacji sztuki i polityki w kontekście obwieszczanej od lat porażki projektu modernistycznego.

Ideologię *modernity* wywodzi się często już z renesansu, w oświeceniu i pozytywizmie projekt ten dojrzał. Jego krach obwieszcza Jürgen Habermas jako upadek totalitaryzmów społecznych działających „w imię człowieka”, opartych na hasła „wolność – równość – braterstwo” i realizujących Platońskie ideały.

Rancière’owski odwrót od projektu *modernity* Mark Robson odczytuje dwutorowo, jako zawierający dwie modalności estetyki (bo jest to zwrot punktu widzenia estetyki): z jednej strony modalność myślenia o sztuce, z drugiej – modalność szerokiego pola percepcji²⁷. Druga modalność została zreformowana już przez Kanta – jego opracowanie estetyki pokazało, że sztuka była dotąd dla filozofii ciałem obcym. Za czasów Kanta kategoria piękna „dogoniła” pozostałe dwie z greckiego kanonu wartości, głównie na poziomie wymogów rozumu praktycznego. Platoński Sokrates głosił, że wiedza prowadzi do cnoty, a prawda to droga poznania cnoty, natomiast piękno zostaje w tym rozumowaniu zagubione i nigdy nie zostaje wchłonięte przez determinację pojęciową. Estetyka jest więc nie tylko jedną z wielu dziedzin filozofii, ale i dziedziną pozostającą zawsze na uboczu, po części dlatego, że sztuka zawsze zmuszała filozofię do otwarcia się na świat, nad którym ta druga nie mogła zapanować. Zdaniem Rancière’a w pewnym stopniu to właśnie tu filozofia spotyka się z politycznością, a nie na polu tego, co tak łatwo nazywa się filozofią polityczną. Filozofia polityczna w Rancière’owskim znaczeniu próbuje skolonizować doświadczenie harmonii przewyższającej możliwości percepcyjne pojedynczego podmiotu.

²⁷ M. Robson, *Estetyczne wspólnoty Jacques’a Rancière’a*, w: J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*

Celowość więc, która poprzedza poznanie pewnego przedmiotu i która – choć się nawet nie chce użyć wyobrażenia przedmiotu dla jakiegoś poznania – mimo to zostaje bezpośrednio z nim połączona, stanowi tę subiektywną stronę wyobrażenia, która nie może stać się żadną częścią poznania. Toteż przedmiot nazywany jest wtedy celowym tylko dlatego, że jego wyobrażenie połączone jest bezpośrednio z uczuciem rozkoszy; a samo to wyobrażenie jest estetycznym wyobrażeniem celowości²⁸.

W taki sposób ujmuje celowość Kant, jako wyobrażenie, lecz zastanawia się, czy tego rodzaju wyobrażenie (celowości) w ogóle istnieje, poza wyobrażnię. Według Rancière'a owa celowość musi w jakiś sposób dotyczyć wspólnoty. W zakończeniu artykułu *Co może oznaczać estetyka?* twierdzi on, że estetyka nie jest „samym złem” w systemie sztuki, raczej źródłowym węzłem łączącym sztukę, myśl i wspólnotę²⁹.

Rancière przedstawia ponowną wersję interpretacji estetyki Kanta. W *L'inconscient esthétique* zwraca uwagę, że to, co estetyczne, jest rozumiane w *Krytyce władzy sądzienia* jako typ sądu, a nie dziedzina przedmiotów. Estetyka stanowi specyficzną konfigurację tej dziedziny³⁰.

Teoria Johanna Ch. F. von Schillera jest dla Rancière'a wcieleniem tego, co estetyczne, a zarazem pokazuje, że to, co estetyczne, jest od samego początku związane z pojęciem polityczności. Rancière podkreśla jednak utopijność takiego powiązania. Topos wspólnoty wyznacza przestrzeń percepcji, a nie miejsce zamieszkiwania określone politycznym dyskursem powinności. Utopia jest więc dla Rancière'a nie tyle przedstawieniem idealnego *topos*, ile funkcją (zdolnością) ustalenia adekwatnej do wiedzy przestrzeni percepcyjnej, która już zawsze pozostaje w relacji z *aisthesis*³¹.

W Polsce trudniej jest zrozumieć polityczność w oderwaniu od sformalizowanej grupy społecznej (jej rozumienie zostawia się naukom politycznym bądź socjologii, nie licząc organizacji *stricte* politycznych) niż np. we Francji, gdzie polityczność jest dziedziną bardzo rozproszoną, zgodnie z mitycznym ujęciem polityczności (według Barthes'a jeśli ujmować mit jako „słowo odpolitycznione”, czyli znaturalizowane, to „rzeczywistość jest zawsze polityczna”³²). We Francji tradycja egzystencjalna rozbraja namysł nad polityką, a szeroko rozumiana opinia publiczna decyduje o tym, co jest ważne w filozoficznych dyskusjach (co nie znaczy, że jest to zawsze społecznie korzystne; Rancière opisuje np. kampanię wyborczą Jeana-Marie LePena, w której wykorzystano mechanizm niezakorzenionej nienawiści, to znaczy cele polityczne ukryto w społecznych lękach³³), dlatego pojęcie polityki wykracza poza jej Arystote-

²⁸ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, ss. 40-41.

²⁹ M. Robson, *Estetyczne wspólnoty...*, s. 151.

³⁰ Ibidem, s. 170.

³¹ Ibidem, s. 155.

³² R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000, s. 278.

³³ J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, tłum. I. Bojadżijewa, J. Sowa, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2008, ss. 62-63.

lesowskie rozumienie jako rodzaju sztuki rządzenia państwem, której celem jest dobro wspólne. Rozumienie to jest bliższe sztuce perswazji, negocjacji, ale także przymusu i przemocy. Stanowi o wiele szerszą definicję niż definicje zaczynające od opisu funkcjonowania instytucji wprost związanych z polityką, dotyczy bowiem przemiany sfery prywatnej w publiczną za pomocą bardzo różnych, czasami skrajnie utajonych mechanizmów.

Według Rancière'a kluczowa dla zrozumienia politycznego przełomu rozszerzającego kategorię polityczności na wszystkie dziedziny życia społecznego jest koncepcja Jeana-François Lyotarda reinterpreterująca Kantowską kategorię wzniosłości. Przede wszystkim to, co widzialne, nie jest u Lyotarda radykalnie odmienne od wypowiedalnego, oba symboliczne pola cechuje niemoc. Zwrot postmodernistyczny bierze za swoją podstawę Lyotardowską analizę Kantowskiej wzniosłości, zreinterpretowanej jako podstawowy rozdział między ideą a postrzegalnym zmysłowo przedstawieniem. Mimo że wzniosłość jest swego rodzaju doznaniem zachwyty nad niemożnością połączenia widzialnego i wypowiedalnego, w interpretacji Rancière'a, prowadzi do wielkiej postmodernistycznej „pieśni żałobnej” nad tym wszystkim, co nie poddaje się przedstawieniu³⁴.

Nie można widzieć i wiedzieć jednocześnie, jak podkreśla w wielu dialogach Platon. Rzemieślnicy nie mogą zajmować się wspólnymi sprawami, ponieważ muszą poświęcić się pracy. To, co dziś uchodzi za sztukę, dla Platona jest tylko rzemiosłem, pracą niedającą nic poza przyjemnością i sukcesem. Filozof w postaci Sokratesa przestrzega śpiewaka Iona, który woli Homera niż Hezjoda: „jeśli ktoś weźmie i inną jakąkolwiek sztukę jako całość, to przeciwieście istnieje ta sama metoda badania każdej”³⁵. W ustach Platona „»sztuka« odpowiada raczej naszej umiejętności”³⁶ – podkreśla Władysław Witwicki. Dlatego sztuka śpiewacza, której wykonawcą jest Ion, nie jest właściwie sztuką, ponieważ nie jest wiedzą.

Pojęcie dzielenia postrzegalnego uwidacznia, kto może brać udział w tym, co wspólne, w zależności od tego, co robi, oraz od czasu i miejsca, w których jego praca jest wykonywana. W ten sposób wykonywanie takiego lub innego zawodu determinuje, czy i jakie wspólne kompetencje są zawarte w ramach profesji. Określa również, czy jest się widzialnym w przestrzeni publicznej. U podstaw polityki leży więc estetyka. Platonskie potępienie poetów wynika nie tyle z niemoralnej zawartości ich opowieści, ile z żywionego przez Platona przekonania (bardzo popularnego do czasów ostatniego modernizmu), że nie można robić dwóch rzeczy naraz: wiedzieć i widzieć.

³⁴ Ibidem, ss. 91.

³⁵ Platon, *Ion*, w: idem, *Fajdros, Hipiasz mniejszy, Hipiasz większy, Ion*, tłum. i wstęp W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1999, s. 277.

³⁶ W. Witwicki, *Objaśnienia i uwagi do Iona*, w: Platon, *Fajdros, Hipiasz mniejszy...*, s. 297.

Pytanie o fikcję jest więc polityczne – fikcja jest pewnym niewidzialnym światem, który czyniąc się widzialnym (stając się w przedstawieniu), dostarcza wiedzy. Pytanie o fikcję u Platona nieustannie pokrywa się z pytaniem o zmyślenie i fałsz, jest więc nie tyle pytaniem o nieistniejące miejsce, ile o rozdział miejsc w przestrzeni publicznej. W estetycznej myśli Platona scena teatralna (zarazem miejsce przedstawiania fikcji oraz przestrzeń aktywności publicznej) zaciera podział tożsamości (zwłaszcza autorów i odbiorców), działań (aktorów i widzów) i przestrzeni (należącej do sztuki i widowni). Tak samo według Platona działa pismo: słowo pisane nie należy do nikogo, niszczy cały usankcjonowany obieg mowy. Skutki słów stają się nieprzewidywalne, mowa traci na wartości.

Z Fajdrosem (narcystycznym oratorem) Platon pod postacią Sokratesa rozmawia jak z dzieckiem, gdyż nie rozumie on ironii. Czy rzeczywiście między sofistami, którzy cenią prawdopodobieństwo, i Platonem – orędownikiem prawdy – istnieją aż takie różnice? Sofiści stosują alegorie, mniej lub bardziej poetyckie. Ale przecież Platon też stosuje alegorie, tyle że jemu (a w dialogach Sokratesowi) wolno ich używać, bo ma wiedzę, do której przedstawienia stanowią tylko ilustracje.

Otóż zważyć potrzeba, że w każdym z nas dwie jakieś mieszkają istoty, władczyni i przewodniczki, za którymi idziemy w tę lub w inną stronę. Jedna z nich wrodzona to pragnienie rozkoszy; druga to nabyty rozsądek, który się do tego zwraca, co najlepsze. I czasem się te potęgi w nas zgadzają, a bywa, że się i różnią. I raz jedna z nich, a innym razem druga panuje. Władza rozsądku, który argumentami prowadzi do tego, co najlepsze, i panuje, to „władza nad sobą”, a pierwiastek pragnienia, które bezmyślnie ciągnie nas do rozkoszy i opanowuje, to „buta”. Ale buta ma różne imiona. Bo wiele jest jej odmian i rodzajów. Jeśli która z tych wielu istot w kimś ponad inne wyrośnie, ten zaraz od niej przewisko dostaje, zgłębia nie-piękne i całkiem nie do pozazdroszczenia³⁷.

Wiedza zabezpiecza Platona przed butą pragnienia. Według Rancièrè'a Platon ukazuje dwa główne modele egzystencji i odczuwalnych (*sensible*) konsekwencji słów: teatr i pismo, które ustanawiają ogólny ustrój sztuki. Okazuje się, że porządek pisma jest zgodny z pewnym reżimem polityki, przede wszystkim z delegitymizacją pozycji, z których się mówi. Ów „estetyczny” (zapisany) reżim polityki (mitycznie demokratyczny) stanowi władza zgromadzenia rzemieślników. „Teatrowi i pismu Platon przeciwstawia trzecią, dobrą formę sztuki: choreograficzną formę wspólnoty”³⁸. Demokracja oświeconych jest fikcją, utopią aspirującą do projektu opartego nie na pasji tworzenia, lecz na manii, kojarzonej z ulotnym nastrojem szczęścia, doznawanym dzięki bezproduktywnej aktywności.

Platon wprowadza ponadto pewien paradoksalny nowy stan uniesienia: trzeźwą *manię* oglądu idei, na której winna się wspierać założona przez niego nowa nauka „filozofii”.

³⁷ Platon, *Fajdros*, w: idem, *Fajdros, Hippiasz mniejszy...*, s. 21.

³⁸ J. Rancièrè, *Dzielenie postrzegalnego...*, ss. 69-71.

Pod wpływem tej dyscypliny rozjaśniania przez ćwiczenia logiczne „maniczna” psyche oddala się definitywnie od swoich „menicznych” początków – rozpoczęło się wypędzanie wielkiego gniewu z kultury³⁹.

Rancière kwestionuje jałowe debaty nad autonomią sztuki albo jej politycznym podporządkowaniem, które osłabiają jej pozycję zamiast ją wzmacniać. Sztuka w kontekście tych debat, a właściwie poszczególne sztuki, użycza „mechanizmom dominacji lub emancypacji” różnorodnych form przedstawienia i podziałów w obrębie form i pozycji⁴⁰.

Rancière powołuje się na odwieczną obsesję rządzących, którą wyraża pojęcie „deklasacji”, odpowiadające XIX-wiecznej obsesji pisarzy denuncjujących literackość wykraczającą poza instytucję literatury. Zastanawia się przy tym nad zastosowaniem pojęcia utopii jako wyróżnionej fikcji pozwalającej spotkać się estetyce z polityką, ale stwierdza, że jest to „słowo, którego zdolność definicyjna została całkowicie pozarta przez jego właściwości konotacyjne”. Sprzeczność i odwracalność jego sensu mieści zarówno wyobrażenie „totalitarnej katastrofy”, jak i stworzenie *ex nihilo* doskonałego świata. Utopia jest więc „nie-miejscem, krańcowym punktem polemicznej rekonfiguracji tego, co postrzegalne”⁴¹.

W *Nienawiści do demokracji* Rancière pokazuje, że jedyne, co się przeciwstawia „nienaturalności władzy”, to system pokrewieństwa i systemy na nim oparte. Demokracji nie można pojmować jako przeciwieństwa totalitaryzmu – demokracja to po prostu rządy egoistów⁴². Według Rancière’a gdy człowiek demokratyczny spotyka się z jakąkolwiek kompetencją, zawsze się niecierpliwi. Demokracji nie wyraża więc tylko niecierpliwość i narcyzm, ale przede wszystkim dążenie do banalizacji praktyk zawodowych. Brak profesjonalizmu zawodowego zbudowanego na żmudnych, powtarzalnych czynnościach, jest kompensowany poczuciem indywidualizmu, być może dobrego dla elit, lecz gdy stanie się „dobrem” powszechnym, doprowadzi do klęski cywilizacji⁴³.

Demokratyczne niszczenie *excessu* potrzebuje przede wszystkim konkretnej figury zawierającej w sobie Inność. Eksterminacja Innego w postaci Żyda jest dla Rancière’a wpisana w projekt panowania nad sobą myśli zachodniej, w jej wolę skończenia ze świadkiem. W książce *Heidegger et „les juifs”* Lyotard konstruuje paralelę między losem ludu żydowskiego a nowoczesnym antyprzedstawieniowym losem sztuki wynikającym z „powinności” łączącej w sobie dwie heterogeniczne logiki: wewnętrzną logikę przedstawienia z jego

³⁹ P. Sloterdijk, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, tłum. A. Żychliński, Scholar, Warszawa 2011, s. 19.

⁴⁰ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 77.

⁴¹ Ibidem, ss. 106-107.

⁴² J. Rancière, *Nienawiść do demokracji*, tłum. M. Kropiwnicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008, s. 26.

⁴³ Ibidem, ss. 39-40.

możliwościami i niemożliwościami oraz „etyczną logikę oskarżenia samego faktu przedstawienia”⁴⁴.

W *Heidegger et „les juifs”* (*Heidegger i „żydzi”*) „żydzi” pisani są małą literą i w cudzysłowie, a liczba mnoga ma oznaczać, że nie chodzi o postać polityczną (syjonizm), religijną (judaizm) czy filozoficzną (myśl hebrajska). W opinii Lyotarda najbardziej znamienne w historii „żydów” jest to, że Europa zawsze coś chciała z nimi (jako Innymi) zrobić: chrześcijaństwo wymagało ich nawrócenia, monarchia – ich wydalenia, republika – integracji, nazizm – eksterminacji. Podobnie do pojęcia „żydzi” funkcjonuje też nazwa „Auschwitz”. Obie te nazwy są w przywoływanych konkretnych bytach i przejawach modelowymi metaforami, które wyzwalają artystyczną wyobraźnię i są niedostępne ideologii. Lyotard przywraca realny byt Żydom poprzez omawianie ich zapisów, wierszy, tekstów, w których przechowywana jest pamięć o życiu nieustannie narażonym na marginalizację⁴⁵.

W takich zapisanych momentach mamy do czynienia z przemianami dystansu przedstawieniowego w niemożność przedstawienia.

„Obraz”, w antropologicznym ujęciu tego słowa, znajduje się w samym sercu problemu etyki. Nie umknęło to tym ocalałym z Shoah, którzy nie chcieli ustąpić przed całkowitym zamętem, „upadkiem polityki” i usiłowali, jakkolwiek było to trudne, „pomyśleć o tym, co się z nami dzieje” (problem nadal aktualny)⁴⁶.

Francuskie pojęcie *le différend* (zatarg), przetłumaczone przez Bogdana Banasiaka jako „poróżnienie”, miało podkreślać niemożność ustalenia wspólnego idiomu komunikacyjnego dla dwóch odrębnych dyskursów. Chodzi o odległość między „pierwszym nadawcą” a resztą należącą do innych idiomów zależnych od odrębnego czasu i odrębnej przestrzeni.

To oczekiwanie nigdy nie jest wypełnione, wyrażenie, które się pojawia, wypowiada się w języku form czasu i przestrzeni, w jakim „mówi” podmiot i o którym nie wie, czy jest językiem innego. Poróżnienie to jest miarą utraty pojęcia natury. Pojęcie to będzie mogło zostać zaakceptowane w drugiej części *Krytyki władzy sądzienia*, ale jedynie jako Idea, tak że żaden przykład, żaden przypadek podlegający ostensji nie może być pokazany jako dowód wydobycy z doświadczenia, że inny (rzecz sama w sobie) „układa w zdania” znaki, jakie czyni do podmiotu w idiomie (teleologicznym) tego podmiotu⁴⁷.

Poróżnienie jest więc miarą, ale z wnętrza dyskursu, dlatego jest „złą miarą”, mimo że chce uchodzić za „naturalną”. Rancière twierdzi, że „do definicji polityki należy zerwanie z modelem pasterza dbającego o swoje stado”⁴⁸.

⁴⁴ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyła, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 133.

⁴⁵ J.-F. Lyotard, *Heidegger et „les juifs”*, Galilée, Paryż 1988.

⁴⁶ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 198.

⁴⁷ J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 77.

⁴⁸ J. Rancière, *Nienawiść do demokracji*, s. 45.

Spółeczeństwa są zazwyczaj rządzone przez kombinację dwóch władz – wyższość urodzenia łączy się z władzą bogactwa⁴⁹, która udziela wsparcia nie tylko wiedzy (nauce), ale i przemocy. Według Rancière'a polityka naprawę zaczyna się w momencie, gdy zostaje podważona władza urodzenia i wyłania się „czysta technika” (technika rządzenia) polityki – policja⁵⁰. Ta policja demokracji oznacza ciągłe przywracanie do gry, głównie tego, co uniwersalne (w idiomie budowanym przez mit równości), choć nie można dłużej utrzymać ustroju, który w jakimś sensie nie byłby oligarchiczny.

Ekspersi i ideolodzy oligarchów wyjaśniają nieszczęścia i nierówności systemu ludzką ignorancją. Wszystkie formy niezgody wobec dominującego konsensusu obejmuje pojedyncza zasada ignorancji (nazywająca inne idiomy zacofaniem, konserwatyżmem, idealizmem itp.), a populizm (ta wygodna nazwa blokująca każdy dyskurs z aspiracjami politycznymi) maskuje pragnienie oligarchii – rządzić bez ludu⁵¹.

Oligarchia, oznaczająca „panowanie nielicznych”, w formie rządów może przypominać dyktaturę, ale – jak przekonuje Rancière – wyzwala mniej nienawiści niż demokracja, definiowana jako „pozbawiona wrogów”.

„Rządy kogokolwiek” są skazane na niekończącą się nienawiść ze strony wszystkich tych, którzy mogą wylegitymować się uprawnieniami do rządzenia ludźmi: urodzeniem, bogactwem lub uczonością⁵².

Na drugim biegunie tak rozumianej polityki rozwijają się nowoczesne formy męczeństwa. Coraz popularniejsza i subtelniejsza staje się wiktymologia (fr. *victimite* – ofiara) – nauka zajmująca się badaniem roli ofiary w genezie przestępstwa, zwłaszcza ustaleniem czynników tworzących podatność na stanie się ofiarą.

I tu jest, paradoksalnie, nowe miejsce dla sztuki – znaleźć taką modalność szerokiego pola percepcji, która nie będzie wykluczać (polityczność), powodując ofiary, lecz włączać (sztuka) Inność. Jednak aby przedstawić Inność, trzeba przestać rozróżniać sztukę i pracę.

Trzeba obudzić się z dogmatycznej drzemki, w której w absurdalny sposób przeciwstawia się sobie estetyczny kult sztuki dla sztuki i rosnącą potęgę robotniczej pracy. Sztuka może uzyskać status wyjątkowej aktywności tylko jako praca. [...] Sztuka i produkcja mogły zostać utożsamione ze sobą w czasach rewolucji bolszewickiej, ponieważ wywodziły się z tej samej zasady – nieustannego dzielenia tego, co postrzegalne – i z tej samej właściwości działania, które otwiera widzialność w tym samym momencie, w którym wyrabia przedmioty. Kult sztuki zakłada rewaloryzując możliwości związanych z samą ideą pracy. Jest to jednak w mniejszym stopniu odkrycie istoty działalności ludzkiej, a w większym rekompozycja widzialnego pejzażu, zmiana relacji między wytwarzaniem, istnieniem, widzeniem i mó-

⁴⁹ Ekonomia to według Rancière'a nic innego jak „nieograniczona władza bogactwa”, którego nie sposób rozegrać demokratycznie, bo nie byłoby „bogactwem”. Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, ss. 57-60.

⁵¹ Ibidem, ss. 95-98.

⁵² Ibidem, s. 115.

wieniem. Niezależnie od specyfiki ekonomicznych obiegów, w które włączają się praktyki artystyczne, nie są one „wyjątkiem” w porównaniu z innymi praktykami. Przedstawiają raczej i rekonfigurują sposoby ich dzielenia⁵³.

Zgodnie z zasadami klasycznej ekonomii towary sprzedaje się według cen odpowiadających zawartej w nich pracy (pojmowanej ilościowo, najczęściej według czasu). Dopiero Marks odkrywa „wartościotwórczą właściwość pracy”, co oznacza, że nie każda praca biorąca udział w produkcji towaru dodaje mu wartość odpowiadającą zużytej ilości pracy.

Gdy Freud twierdził, że psychoanaliza ma uzdalniać człowieka do miłości i pracy, miał na myśli pracę jako aktywność w najwyższym stopniu ludzką, nie jak chciała klasyczna ekonomia wymienną na wartość (wypracowanego) towaru. Praca, do której nie każdy jest zdolny, to polegające na nieracjonalnym (bo jego konsekwencje często są niemożliwe do przewidzenia) wyborze i podporządkowaniu mu całego życia.

Sztuka jako praca jest najwyższą formą dyskursu, czyli dialogu z punktu widzenia etycznego, jest sprawiedliwym „dzieleniem postrzegalnego”.

⁵³ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 112.

PRZEKAZ BEZ KODU – PRZESUNIĘCIE W ROZUMIENIU WIDZENIA (*Nieświadomość estetyczna*)

Obraz rozumiany jako nieruchomy znak, którego widzialność przeważa nad rozumieniem, to pewien mit, zwłaszcza gdy chodzi o kategorię widzialności jako formy wglądu. Widzenie stanowi więc mit jawności. Przedstawię go na podstawie książki Jacques'a Rancière'a pt. *Nieświadomość estetyczna*, zbudowanej na odniesieniach do mitu Edypa i ustanawiającej nowe związki psychoanalizy ze sztuką.

Rancière wyróżnia trzy porządki identyfikacyjne widzenia: porządek obrazów, porządek przedstawieniowy i estetyczny porządek sztuk. Porządek obrazów nie docenia specyfiki sztuki, liczy się dlań ontologiczna wiarygodność i stosunek do modelu (tradycja platońska). Porządek przedstawieniowy rozwija zasadę *mimesis* – przedstawienia nie tyle prawdziwego, ile możliwego; faza ta wzmacnia pozycję sztuki, lecz osłabia kryterium wiarygodności obrazu. Wyjście z tej fazy wymaga rewolucji estetycznej, aby przejść do autoekspresji porządku estetycznego wyzwalamącej heterogeniczne siły, gdzie wiedza współpracuje z niewiedzą, *logos* z *pathosem*.

Sposób, w jaki Freud przedstawia mit Edypa, jest triumfem *logosu* nad *pathosem*. Co jest widoczne w micie Edypa? Dla widza/odbiorcy – wszystko, czyli cała historia. Dla bohatera tego mitu – też historia (Edyp jest bowiem królem, władcą mającym wpływ na otaczającą go rzeczywistość), z wyjątkiem jego własnego w niej udziału. Mit Edypa jest w całości historią opowiedzianą „z zewnątrz”, dlatego jest najbardziej „wspólnotowym” mitem.

Co ciekawe, instytucje najbardziej spajające wspólnotę (widzów) wydają się wobec jej problemów właśnie „zewnątrzne”, a przy tym całkowicie jawne i jasne w działaniu. Można do nich zaliczyć np. modę, sport, reklamę czy kino.

To, co widoczne, widzialne w przestrzeni publicznej, podlega szczególnej obróbce zakończonej „uwspólnotowieniem” – jak nazywa ten proces Scott Lash. Według niego, klasy społeczne czy partie nie są wspólnotami, lecz

grupami interesów. Gdy jednak przyjrzymy się im bliżej (np. klasie średniej), okażą się one na tyle zatamizowane, że nie potrafią dostrzec owych wspólnych interesów. Istotą wspólnoty, według Lasha, nie są więc wspólne mityczne „właściwości”, lecz wspólne znaczenia i praktyki, dlatego dziś nazywa się wspólnoty refleksyjnymi. Pojęcie refleksyjności czy autorefleksyjności pochodzi od Anthony’ego Giddensa. Wyraża je coś więcej niż „styl życia”. Dlatego Lash nie nazywa dających się określić poprzez odpowiednie cechy „enklaw stylów życia” wspólnotami. Enklawy te powstają, „gdy konsumpcja wyzwoli się spod wpływu wspólnotowych obyczajów”¹.

Dziś próbuje się przenieść sztukę na grunt konsumpcji. Czasami to przeniesienie „działa” i kultura popularna ma moc zmiany obyczajów, czyli moc kulturotwórczą. Gdy do tego dojdzie, konsumpcja może przybrać różne postaci „enklaw stylów życia”, których Lash wymienia aż siedem. Może ona:

- 1) pozostać zindywidualizowana,
- 2) ulec przegrupowaniu (np. przez marketing i reklamy) w rynki niszowe,
- 3) przekształcić się w „konsumpcję statusową” polegającą na udowadnianiu wyższości innym,
- 4) przybrać bardziej kreatywną formę „wyobraźni romantycznej”, uwolnionej spod kontroli wspólnoty,
- 5) wyswobodzona z przywiązania do konkretnego miejsca, może zostać zrozumiana z punktu widzenia potrzeb,
- 6) uwolnić się, związać ze „spektaklem” i „wartością znakową”,
- 7) wejść do świata „wyrachowanego hedonizmu”².

Każda z tych postaci nowoczesnej konsumpcji może zaistnieć jedynie wobec braku kontroli wspólnoty, pozostaje ona jednak „uwspólnotowieniem”, tworzy grupy podzielające wspólne znaczenia, praktyki i obowiązki³. Jak ta współczesna socjologiczna diagnoza przekłada się na koncepcję znaku i znaczenia?

Według Rolanda Barthes’a semiologia jest nauką mającą możliwość demityzacji współczesnego społeczeństwa. Mity, tak jak w starożytności, stanowią o „uwspólnotowieniu”, mimo że przybierają dziś inne formy. I tak jak w mitach starożytnych ważna była ciągłość historii (nigdy nie wiadomo, gdzie jest punkt kulminacyjny, historia mityczna czyni wszystko równoważnym), tak w mitach współczesnych (badacz mitów Marcin Czerwiński proponuje nazwać je „wypowiedziami mitopodobnymi” w odróżnieniu od mitów starożytnych⁴) nie widzimy już historii, pozostaje nam skrót informacji, często prawdziwej, lecz przez zdekontekstualizowanie poznawczo niebezpiecznej.

¹ S. Lash, *Refleksyjność i jej sobowtóry: struktura, estetyka, wspólnota*, w: U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. J. Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 208.

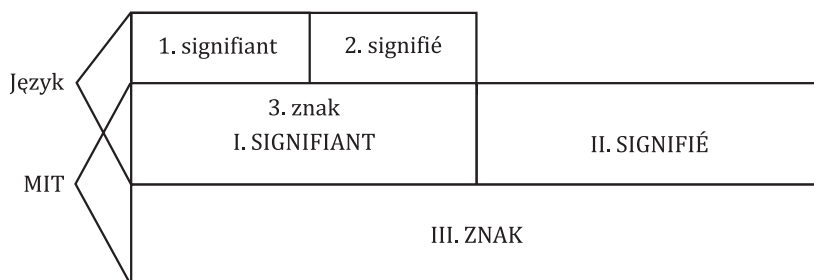
² Ibidem, ss. 208-209.

³ Ibidem, s. 209.

⁴ M. Czerwiński, *Magia, mit i fikcja*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.

Jest to, według Barthes'a, przypadek pomieszania terminologicznego, polegający na traktowaniu form jako przedmiotów dwuznacznych, pół-form i pół-substancji. Język narażony jest na zagarnięcie przez mit, dlatego że jest „potrójny”, wbrew mowie potocznej, która powiada, że *signifiant* po prostu wyraża *signifié*, w każdym systemie semiologicznym mamy do czynienia nie z dwoma, ale z trzema różnymi terminami (znak może stać się podwojonym *signifiant*).

Rys. 1. System języka i mitu rozumianego jako podwojenie języka według Barthes'a



Źródło: R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000, s. 246.

Barthes pokazuje działanie tego systemu na prostym przykładzie bukietu róż. Gdy dajemy komuś róże (róże jako kwiaty to *signifiants* – to, co widoczne), możemy chcieć oznaczyć swoje uczucia (namiętności byłyby *signifié* darowanego bukietu). Znakiem jest bukiet róż w całości razem z okolicznościami jego wręczenia. Znak jest zawsze sensem, *signifiant* – formą, a *signifié* – pojęciem. W przypadku bukietu róż sens podarunkowi nadaje opakowanie namiętności w kształt róż. W związku z tym *signifiant* jest puste, a znak pełny, bo dopiero on jest sensem. Gdy te same róże stoją w kwiaciarni i czekają na kupca, nie stanowią jeszcze znaku. Czy rzeczywiście nie stanowią? Skoro, według Barthes'a, mit jest „wtórnym systemem semiologicznym i przesuwają jakby o szczebel wyżej formalny system pierwotnych znaczeń”⁵, to mit przywiązuje znaczenie do róż na zawsze, niezależnie od okoliczności, ich sens ma być naturalny i niepodważalny. Oznacza to, że bukiet róż ujęty mitycznie epatowałby namiętną miłością, stojąc nawet w kwiaciarni i pozostając niczym. W miecie chodzi o to, „by forma mogła bezustannie zapuszczać korzenie w sens i znajdować w nim naturalne pożywienie”⁶. Forma mitu nie jest symbolem, rezygnuje z wielu analogii i pozostawia zaledwie kilka, dlatego tworzy całościowy obraz – formę trwałego *signifiant*.

⁵ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000, s. 245.

⁶ Ibidem, s. 249.

U Freuda mamy, zdaniem Barthes'a, ukryty sens marzenia sennego, czynności pomyłkowej, nerwicy, który jest jak pojęcie mityczne – właściwą intencją. Czynność pomyłkowa stanowi nieproporcjonalnie ubogi *signifiant* w porównaniu z właściwym sensem, jaki ujawnia. Znaczenie mitu jest utworzone przez nieustający ruch obrotowy – wszechobecność *signifiant* w micie odtwarza konstrukcję alibi⁷ – zawsze dysponuje jakimś gdzie indziej, żeby dystansować sens. Pomiędzy formą i sensem nie ma konfliktu, bo nigdy nie znajdują się w tym samym punkcie⁸.

Ludzi nie wiąże z mitem relacja prawdy, ale relacja użyteczności. Mit jako „słowo nadmiernie uzasadnione” niczego nie ukrywa ani nie ujawnia, lecz trwale zniekształca, tak że nawet nie widzimy tego zniekształcenia, nie jest ani kłamstwem, ani wyznaniem, ale atrakcyjnym skrótem informacji, wokół którego łatwo się zjednoczyć. Dlatego najlepszą bronią przeciwko mitowi nie jest wcale demitologizacja, lecz umitycznienie mitu, wytworzenie mitu znajdującego się o jeden szczebel wyżej, sztucznego. Skoro mit kradnie język, dlaczego nie ukraść mitu? – zastanawia się Barthes⁹.

Teraz łatwiej być może zrozumieć, dlaczego Barthes, analizując obraz, analizuje tak niepoważne, wydawałoby się, zjawiska jak reklama czy moda. W *Retoryce obrazu* dokładnie omawia konkretną fotografię reklamową (firmy Panzani), w której mamy do czynienia z czterema znakami-obrazami: (1) na początku to, co widać – siatka z zakupami – trzeba kupić konkretne produkty widziane na zdjęciu: makaron, pieczarki, pomidory itd., aby zrobić regionalną potrawę; (2) potrawa pod postacią komunikatu wyrażonego w języku narodowym: Panzani ma kojarzyć się z *la pasta* czy *spaghetti*, więc z Włochami – stanowią one redundantne wobec zakupów tło, jest to poziom anegdoty i etykiety; (3) w końcu danie (oparte na stereotypach turystycznych – makaron jako baza potraw włoskich, zwracamy więc uwagę na połączenie napisów z produktami, to połączenie ma nas wyręczać z nadmiernej pracy przy przygotowaniu posiłku); (4) kulturowa martwa natura – kompozycja elementów składająca się w cały komunikat. To tylko obraz, mimo że możemy wyróżnić aż cztery jego poziomy.

W konkretnej reklamie mamy jeszcze trzy przekazy: językowy, ikoniczny kodowany oraz ikoniczny niekodowany (przedmioty sfotografowane). Lecz co zrobić z przekazami ikonicznymi niekodowanymi? Są one czy nie są przeznaczone do czytania?¹⁰

Wnikliwa analiza Barthes'a wydaje się co najmniej nadmierna, gdy – jak większość badaczy reklamy – zakładamy na początku, że w reklamie zawsze

⁷ Ibidem, s. 255.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 269.

¹⁰ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszczyński, „Pamiętnik Literacki” 3/1985, ss. 292-293.

chodzi o konkretną rzecz, po którą mamy sięgać bez zastanowienia, a zarazem przedstawienie ma wypracować gest automatycznego sięgania po produkt z pominięciem rozróżniania (a więc wyboru) spośród innych, dostępnych. Zdjęcie reklamowe stanowi rodzaj analogii pomijającej etap interpretacji, ustanawia produkt nawet nie w ciągu skojarzeń (byłaby to konotacja): makaron najbardziej włoski = najlepszy. Jest rodzajem denotacji, gdzie przy wielości *signifiant* występuje tylko jedno *signifié* – i nie jest to wcale rzecz (firma nie produkuje tylko makaronu), lecz ostateczne *signifiant*: Panzani. Przedstawienie rozumiane tradycyjnie (przekaz ikoniczny kodowany) znajduje się po stronie struktury – można je opisać na różne sposoby (konotacja). Przekaz ikoniczny niekodowany (symulacja) jest po stronie systemu i to tej jego części niedającej się włączyć w strukturę. Mamy tu odwrócenie rozumienia denotacji jako dosłowności – polega ona na przewadze *signifiant* nad *signifié*, a nie na uzgodnieniu *signifiant* z *signifié*.

Reklama, jak pisze Michał Ostrowicki, wyzwala specyficzny rodzaj mimesizmu – mimetyzm posiadania. Dzięki temu zabiegowi wydaje się uwalniać konsumenta z sytuacji, którą on odbiera jako „bez wyjścia” i w tym sensie jest bliska antycznej tragedii, ponieważ uwalnia od poczucia tragizmu. Treści banalne w reklamie wydają się ważne, mają bowiem wartość warunkującą jakość życia¹¹.

Systemy wyrzekają się bezpośredniości. Czy przedstawienie tworzy system znaków, czy raczej znaki dość dowolnie nakładają się na przedstawienie? Ten problem jest ujęty zarówno w Barthes'owskim *Świetle obrazu*, jak i w *Systemie mody*, jako systemach konotacji. W „retoryce mody” występują więc w ujęciu Barthes'a trzy mniejsze systemy retoryczne: „poetyka ubioru”, retoryka światowego *signifié*, będąca wyobrażeniem „świata” przekazywanym przez modę, oraz retoryka znaku mody, nazwana przez Barthes'a „racją” mody. Tym trzem systemom retorycznym wspólny jest pewien typ *signifiant* (pismo mody) i pewien typ *signifié* (ideologia mody)¹².

Przedstawienie jako przekaz ikoniczny jest kodowane strukturalnie i opisywalne. Przekaz ikoniczny niekodowany jest po stronie systemu jako zamkniętego i pustego. Oprócz przewagi *signifiant* nad *signifié* mamy jeszcze jego wielką zmienność. Bycie modnym, według Barthes'a, prawie nigdy nie jest wypowiedziane – pozostaje *signifié* wyrazu (modą samą w sobie). Komutacja zachodzi zawsze albo między ubiorem a światem, albo między ubiorem a modą, ale nigdy bezpośrednio między światem a systemem (w tym przypadku modą)¹³. W systemie mody znak jest (relatywnie) arbitralny – wytwarzany

¹¹ M. Ostrowicki, *Propaganda przełomu wieków*, http://www.iphils.uj.edu.pl/estetyka_reklamy/pdf/35_Ostrowicki.pdf (2.03.2011).

¹² R. Barthes, *System mody*, tłum. M. Falski, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 227.

¹³ *Ibidem*, s. 39.

każdego roku nie przez masę użytkowników, lecz wąsko określoną instancję, np. redakcję żurnalu.

Znak jest u Barthes'a umotywowany, gdy jego *signifiant* znajduje się w naturalnym lub racjonalnym stosunku ze swoim *signifié*, a w konsekwencji łącząca je „umowa” nie jest konieczna. W modzie trzeba każdorazowo łączyć nowe *signifié* z *signifiant* i zawsze okazuje się, że nie jest to połączenie trwałe¹⁴. Moda nie ewoluuje, chociaż się zmienia¹⁵.

Barthes uważa, że gdy ustanowimy silnie i subtelnie zorganizowane systemy semiologiczne, przemieniające rzeczy w znaki, a to, co zmysłowe w znaczące, czyli gdy jakąś dziedzinę życia zinstytucjonalizujemy, ludzie (użytkownicy) podejmą działalność w przeciwnym kierunku, aby ukryć ich systemową naturę, to znaczy będą traktowali instytucjonalną organizację jako formalność niemającą wpływu na ich decyzje w danej dziedzinie. Jest to typowy proces mitologiczny.

Moda „nie zna prawdziwej sprawczości”, a tym, co notuje, jest informacja o pustej aktywności nieprzypominającej realnego życia. Dużo mówi się o okazjach do ubierania, ale są one obce wiedzy o „prawdziwym życiu”. W konsekwencji ubieranie nie dotyczy życia.

Nasza wiedza nie jest jednolita, bo obcość języka (struktury symbolicznej) sprawia, że czym innym jest wiedza jako zgromadzona informacja, czym innym wiedza rozumiana jako ideał, prawda, punkt odniesienia, jeszcze czym innym wiedza o nas samych. Rozczłonkowanie wiedzy na różne aspekty spowodowane jest tym, że struktura, za pomocą której ją wyrażamy, nie ujmuje struktury naszego pragnienia. Porządek języka i porządek przeżycia są połączone dość luźno¹⁶.

W koncepcji Niklasa Luhmanna każdy system definiuje się na bieżąco i niezależnie. Początkowo, w niejasnej jeszcze sytuacji, jakiś działający podmiot określa próbnie swoje zachowanie (np. spojrzeniem lub gestem) i czeka, czy i jak odbiorca przyjmie zaproponowaną przez niego definicję sytuacji. Teoria Luhmanna w zestawieniu z wydawałoby się podobną teorią Talcotta Parsonsa bardziej otwiera się na przypadek, zwłaszcza przypadek w interpretacji swoich (systemu) intencji. Gdy jakiś system przeżywający sens natrafi na inną osobę lub system, któremu przysługuje wolny wybór, za każdym razem na nowo aktualizuje problem uzgodnienia zachowań, ale do tego, by ta podwójna kontyngencja stała się palącym problemem do rozwiązania nie wystarczy zwy-

¹⁴ Na przykład spodnie nie mają jednego *signifiant* (zwłaszcza w języku polskim *signifié* spodni lepiej określałoby słowo „wierzchnie”). I chociaż słowa (*signifiants*) powinny mieć różne znaczenia (różne *signifié*, np. czym innym są spodnie, czym innym rajstopy), w modzie następuje nieustanny przepływ między *signifiés* i *signifiants*. Czym są np. legginsy: bardziej spodniami (wierzchnimi) czy rajstopami?

¹⁵ R. Barthes, *System mody*, s. 219.

¹⁶ Por. A. Doda, *Pośpiech i cynizm. Wokół teorii dyskursów Jacques'a Lacana*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2002.

kła faktyczność spotkania, jak u Parsonsa. Systemy są nieskończenie otwarte jako możliwości określania sensu, które w swej istocie nie podlegają obcej interwencji, czyli są na poziomie ontologicznym „doskonale zamknięte”¹⁷.

Tekst (struktura tekstu) to naprawdę prawo spojrzenia twórcy (a więc społeczeństwa) na obraz (przedstawienie) – pisze Barthes¹⁸. Każda tożsamość językowa wytwarza „własne idiolekty”, tj. obrazy do odczytania¹⁹.

Jean Piaget podał trzy cechy struktury: całość, przekształcenie i samosterowność. Na tej samej zasadzie można wyróżnić (posiłkując się analizą systemu mody Barthes’a) trzy główne cechy systemu (semantycznie doskonałego): zamkniętość, pustość i zwrotność²⁰. System, według Barthes’a, psuje się, jeśli otwiera się na świat za sprawą konotacji. Dwoisty system mody jawi się jako lustro, w którym można odczytać etyczny dylemat nowoczesnego człowieka – każdy system znaków musi się załamać i unicestwić, gdy tylko wypełni go jakiś „świat”.

Tab. 1. Zestawienie cech struktury i systemu

Główne mechanizmy językowe	Struktura według Piageta (w świecie)	System według Barthes’a (bez świata)
Metafora/zagęszczenie	całość	zamknięcie
Metonimia/przesunięcie	przekształcenie	pustka
Parataksa/połączenie	samosterowność	zwrotność

Źródło: opracowanie na podstawie: R. Barthes, *System mody*, tłum. M. Falski, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

Wydaje się, że Barthes próbuje pisać *System mody* na sposób de Saussure’owskiego *Kursu językoznawstwa ogólnego*. Moda analizowana jako system może rozpoczynać kurs ogólnej wiedzy o systemach. Umożliwiają one kreowanie bardzo jasnych obrazów – reprezentacji.

Parataksę (gr. *parataxis* – postawienie obok siebie), rozumianą jako współrządne połączenie kilku zdań w jedno złożone, wykorzystuje jako mechanizm uzupełniający Jakobsonowski podział języka na oś metafory/metonimii. Bardzo poważnie traktując „kod ubraniowy”, odtwarza przypisaną mu retoryczną konstrukcję świata:

Taka retoryczna konstrukcja świata, którą można by porównać do prawdziwej kosmogonii, dokonuje się na dwa główne sposoby (na które wskazano już przy okazji retorycznego *signifié*): poprzez metaforę i parataksę. Przeważnie rolą metafory światowej jest przekształcenie zwyczajnej (czyli pojęciowej) jednostki semantycznej w pozornie oryginalną

¹⁷ N. Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, tłum. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2007, ss. 102-103.

¹⁸ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, s. 294.

¹⁹ Ibidem, s. 299.

²⁰ R. Barthes, *System mody*, s. 285.

przypadkowość (nawet jeśli przypadkowość ta retorycznie odsyła do stereotypu); [...] Jeśli chodzi o parataksę, to na bazie przyległych sytuacji i przedmiotów zwiększa ona moc metafory, rozwijając to, co można nazwać „atmosferą”²¹.

W języku pisanym (w żurnalach) często występują obok siebie dwie nieprzystające narracje (nie mówiąc o narracji, tj. zawartości obrazu)²². Metafora to całość spektaklu, np. opisana część ciała dzięki ubraniu zyskuje „właściwy wymiar”. Parataksa wspomaga metaforę, łącząc kolejne elementy stanowiące o niezwykłości spektaklu.

Wydaje się – pisze Barthes – że analiza różnicująca nie potrafi określić klasyfikacji, a mimo to jednostki zachowują integralność, bo *signifié* nigdy nie odnosi się do konkretnego pojęcia: ani do nóg, ani do butów, ani skóry, ani tym bardziej do konkretnych marek.

W języku „naturalnym” odpowiedniość *signifiant* i *signifié* jest (relatywnie) nieumotywowana, lecz nie jest w takim znaczeniu jak w modzie arbitralna. Gdy zostanie raz ustanowiona (np. odpowiedniość między słowem „kot” a kotem – zwierzęciem), nikt nie może jej złamać, jeśli chce w pełni korzystać z języka. Dlatego można było stwierdzić – konkluduje Barthes, poprawiając de Saussure’a – że znak językowy nie jest arbitralny: ogólne prawo ściśle ogranicza władzę użytkowników języka, mają oni swobodę kombinatoryczną, ale nie twórczą. W systemie mody i jemu podobnych przeciwnie – znak jest (relatywnie) arbitralny. Najpowszechniejszą przyczynę umotywowania stanowi analogia. Moda zachowuje tylko pozór analogii, bo nie ewoluuje, choć się zmienia²³.

Zdaniem Barthes’a istnieje dwoisty, równocześnie sprzeczny i dopełniający się, proces znaczenia i racjonalizacji. Napotykamy tu „semiologiczny paradoks” – naturalizacja lub racjonalizacja znaku za sprawą oryginalnego procesu konotacji wydaje się szczególną cechą nowoczesnych społeczeństw. Wypracowane przedmioty kulturowe są arbitralne (jako systemy znaków), a mimo to ugruntowane (jako procesy racjonalne)²⁴. Dysproporcja pojawia się na korzyść *signifiant*, dlatego metafora jawi się jako swoisty „uspokajający” operator. Metonimia wprowadza z kolei niepokój – umożliwia symulację.

Skoro procesy znaczenia i racjonalizacji się dopełniają, a naturalizacja lub racjonalizacja znaku odbywa się za sprawą konotacji, tworzącej warstwę

²¹ Ibidem, s. 247.

²² Na tej samej stronie żurnalu mamy np. wieloznaczną opowieść o długich nogach: „Wydłużenie w cenie. Nogi noszą skórę na dwa sposoby. Jako spodnie albo buty. I jedno, i drugie gwarantują nogi aż do ziemi”. I konkretne marki oraz przedmioty, które mają być kompletnym uzupełnieniem wieloznaczonej narracji: „Asymetryczna sukienka z suwakiem Gucci, skórzane kozaki za kolano Gucci, okulary przeciwsłoneczne Gucci, zegarek Dior, srebrna bransoleta ze skórzany paskiem Hermes, bransoleta z diamentami Al Córo, pierścionki na lewej dłoni Christ, pierścionek na prawej dłoni Jochen Pohl, torba Gucci”. „Elle” 1/2010, s. 108.

²³ Por. R. Barthes, *System mody*, s. 219.

²⁴ Ibidem, s. 282.

skojarzeniową słowa, ukazuje ona pewien „kadr znaczenia”, przywiązuje je do określonego punktu widzenia. Co zrobić, gdy ten punkt jest „zbiorowy”?

Zdaniem Rancière’a z powodów wewnątrzsystemowych (wymuszanych przez sam system) proces demokratyczny musi nieustannie (choć w formie polemicznej) przywracać do gry to, co uniwersalne i uspokajające. Bo tym właśnie jest proces demokracji: „wiecznym ruchem przywracania do gry”²⁵. Jeśli mówimy o „bezgraniczności” właściwej demokracji, to nie chodzi o zwielokrotnienie potrzeb jednostki, lecz przemieszczenie granic publicznego i prywatnego. Natomiast ideologia republikańska odrzuca to nieodłączne od polityki przemieszczenie. Republika – tak jak ją definiuje Rancière – wydaje się „przedstawiać siebie samą jako królestwo równości ucieleśnionej w neutralności instytucji państwowej obojętnej na różnice społeczne”²⁶, ukrywającą dwuznaczność republikańskiej tradycji separacji państwa i społeczeństwa.

Retoryka systemów (np. systemów politycznych) jest pusta, to znaczy nie opiera się na dialektyce przeciwieństw, co najwyżej na funkcjonalnej opozycji. Przesunięcie między obrazem a słowem, czy między *signifiant* i *signifié*, jest arbitralne i nie ustanawia związków koniecznych (granicznych).

W *Le destin des images* Rancière powołuje się na swoją ulubioną opozycję zanalizowaną przez Barthes’a: *studium* i *punctum*. Jest to opozycja porównywalna z obrazem (estetycznym) i hieroglifem. Fotografia to czysty efekt obrazu²⁷, tak jak hieroglif jest czystym zapisem, gdzie medium i znaczenie łączą się w doskonałą jedność (święte znaki). Może fotografia powinna być przetransponowana na pojęcie piktogramu? Stąd płynie moc obrazów doceniona i jednocześnie krytykowana przez Platona obraz może zasłonić rzeczywistość. W obrazie następuje wyobcowanie sensu. Obraz jest takim przedmiotem, który przenika do wtórnego systemu znaku, staje się mitem i unieruchamia sens. Platon sam wpada we własne sidła – w dialogu *Timaios* musi uznać obraz świata, który poetycko kreśli, za pierwowzór, za niepodważalny (bo matematyczny, idealnie proporcjonalny) odcisk natury, który maluje on wprawdzie słowem, lecz najbardziej precyzyjnie jak można to sobie wyobrazić. Jeśli chcemy ten obraz potraktować poważnie filozoficznie, musimy zwrócić uwagę na zawarte w nim kantowskie intuicje, co Władysław Witwicky opisuje w ten sposób:

Nie było rzeczą możliwą, żeby tę naturę całkowicie przystosować do wszechświata, który został zrodzony. Więc umyślił zrobić pewien ruchomy obraz wieczności i porządkując wszechświat, robi równocześnie wiekuisty obraz wieczności, która trwa w jedności, obraz idący miarowo, który my nazywamy czasem. Urządza dni i noce, i miesiące, i lata, których nie było, zanim powstał wszechświat, a teraz zaczęły powstawać równocześnie

²⁵ J. Rancière, *Nienawiść do demokracji*, tłum. M. Kropiwnicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008, s. 78.

²⁶ Ibidem, s. 79.

²⁷ J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique éditions, Paryż 2003, s. 23.

z syntezą wszechświata. To wszystko są części czasu, a przeszłość i przyszłość to są zrodzone postacie czasu²⁸.

Według Rancière'a w obrazie (jako takim) zawsze następuje wyobcowanie sensu. „Zawieszenie” kwestii realności przedmiotu jest bardzo charakterystyczne dla analiz semiotycznych, a dla analiz mitotwórczych (inspirowanych semiotycznie) jest odwrotnie – mit tworzy obraz, wyobcowując efekty semiozy w ostateczny sens, więc aby go rozwikłać, musimy ujrzyć rzecz w całej realności. Mit, który Roland Barthes nazywa wtórnym systemem znakowym²⁹, unieruchamia znak w konkretnym przedstawieniu (forma staje się nowym, nienaruszalnym, bo oczywistym sensem) tej interpretacji, które chce uchodzić za naturalne.

Ciekawe, że Barthes próbował ustanowić Fotografię granicą doświadczenia widzenia, i nie chodziło mu tylko o efekt końcowy – zdjęcie, lecz mechanizm fotografowania, kadrowania. Barthes nie uważał Fotografii za kopię rzeczywistości, nie tyle odnosił ją do przedmiotu, co do czasu. Pisał, że z fenomenologicznego punktu widzenia zdolność poświadczania autentyczności bierze w Fotografii górę nad zdolnością przedstawiania³⁰ (doświadcza się tego, co było – nieustające *ça a été*).

Sławomir Sikora odnosi sposób, w jaki Barthes opisuje wynalazek fotografii, do Proustowskiego zagadnienia czasu³¹. Narracja *La chambre claire* wystarcza, by nasunęło się takie skojarzenie. Barthes rozpoczyna słowami: „Pewnego dnia jakiś czas temu natrafiłem na fotografię najmłodszego brata Napoleona...”, druga część książki zaczyna się od słów: „W pewien listopadowy wieczór...” Początki te zdają się zbliżać do bajkowego „pewnego razu”, bo w opinii Barthes'a to właśnie wynalezienie fotografii, a nie kina, stanowi przełom w dziejach świata. Ta sama epoka wynalazła Fotografię i Historię jako swoje przeciwieństwa. W książce *W poszukiwaniu straconego czasu* Proust objawia chęć narratora jeśli nie do całkowitego zniesienia chronologii, to przynajmniej do jej zakłócenia. Fotografia też tak działa. Proust – jak podkreśla Sikora – często odwołuje się do metaforyki fotograficznej, ale można znaleźć u niego więcej przykładów odniesień „pejoratywnych”, np. pisze, że „przeszłość jest zawalona nieprzebraną liczbą klisz, które leżą beużytecznie, gdyż inteligencja ich nie »wywołała«”³².

²⁸ W. Witwicki, *Objaśnienia i uwagi do Timaios*, w: Platon, *Timaios i Kritias*, tłum. W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1999, s. 40.

²⁹ R. Barthes, *Mitologie*, s. 245.

³⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, ss. 36-38.

³¹ S. Sikora, *Camera lucida: Barthes i Proust*, fragment rozprawy doktorskiej pt. *Między dokumentem a symbolem. O fotografii w kulturze* napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Wiesława Łuszczaka; http://free.art.pl/fotografie/sikora/sikora_camera_lucida.pdf (28.08.2009).

³² Ibidem.

Obraz dla Rancière'a jest zawsze grą (w tym samym czasie) między analogią i niepodobieństwem. Dlatego nie jest podwójny, jak znak, lecz potrójny³³. Rancière przywołuje tu porównanie przez Jeana-Luca Godarda obrazu (filmowego) do chrześcijańskiej teologii Trójcy Świętej, gdzie podobieństwo Syna do Ojca polega na całkowitym niepodobieństwie, tak że wytrąca się Trzecia Osoba – medium tej relacji.

Obraz (w sztuce) separuje działania techniczne, które produkują podobieństwo do świata, staje się medium między arche-podobieństwem (idealnym światem) a jego przedstawieniem, i to medium równorzędnym bytowo do świata i podobieństwa (znaku).

Przedstawienie jest „technicznym” aspektem rozumienia. Peirce pisał o przesunięciu, lecz nie miał na myśli tylko tego, co robią znaki zdegenerowane, czyli obrazy (przedstawienia). Rancière chce pisać głównie o przedstawieniu jako dzieleniu (postrzegalnego).

Barthes zadawał podobne pytanie: czy obraz w znaczeniu *imitari* (kopia) może stanowić kod? Nie cyfrowy, lecz analogowy/analogiczny. Dodaje przy tym, że językoznawcy odrzucają komunikację przez analogię. W potocznym znaczeniu obraz stawia opór sensowi, bo jest re-prezentacją, wskrzeszeniem (*resurrection*) sensu, czyli jego granicą (np. interpretacji)³⁴. Czy więc reprezentacja znaczy tylko granica sensu i nic więcej? Tak jak w reklamie? Żeby spróbować niekonwencjonalnie odpowiedzieć na te pytania, Barthes postanawia początkowo ograniczyć je do obrazu reklamowego; bo obraz taki wydaje się jednoznacznie podporządkowany intencji (sprzedaży konkretnego produktu).

Pod koniec lat 70. Barthes porzuca strategie metodologiczne, m.in. w analizie medium fotografii, co owocuje książką *La chambre claire* (1980), której tytuł nawiązuje do *camery lucidy* – nie jako udoskonalonej *camery obscury*, ale czegoś innego³⁵. *Camera obscura* to „spowolnienia oka”, bo można do-

³³ J. Rancière, *Le destin des images*, s. 16.

³⁴ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, s. 298.

³⁵ *Camera lucida* – przyrząd zaprojektowany w 1807 r. przez Williama Wollastona, służący do wytwarzania pozornego obrazu przedmiotów. Uwieczniając ów przyrząd w tytule swojej (niektórzy twierdzą, że najważniejszej) książki o fotografii, Barthes chce zaznaczyć jego odrębność. *Camera obscura* i *camera lucida* miały służyć przede wszystkim jako przyrządy do rysowania. Za pomocą *camery lucidy* obiekt rysowany był widziany już na pulpicie lub podobrazu, dzięki czemu możliwe było, w łatwy sposób, uzyskanie niemalże jego fotograficznej dokładności. *Camera obscura* to „ciemnia optyczna”, a *camera lucida* – „widnia optyczna”, jakby przyczyna obrazu, zatrzymany punkt widzenia. *Camera obscura* jako światłoszczelna skrzynka (z otworkiem w przedniej ścianie, umożliwiającą uzyskanie na tylnej ścianie odwróconego obrazu przedmiotu ustawionego przed otworkiem; po zamontowaniu matowej szybki w tylnej ścianie skrzynki powstający obraz można obrysować) była stosowana zwłaszcza do dokładnego wykreślenia perspektywy przy malowaniu widoków architektonicznych. Najprostsza znana była już w starożytności, udoskonalano ją wielokrotnie w XVI-XVIII wieku i wmontowywano w stolik do rysowania. Dopiero jednak w XIX wieku powstała na tyle udoskonalona jej wersja, że zyskała nową nazwę i funkcję – *camera lucida*, której podstawowym składnikiem był pryzmat (lub lustro). Pozwalała na jednoczesne widzenie – właśnie patrząc w określony sposób przez

świadczyć szczególnie mocno wielkości, np. pomieszczenia, czy ostrości, ale nie można jednocześnie na jednej płaszczyźnie oglądać obrazu realnego i obrazu w *camera obscura*.

Camera lucida dzięki układowi pryzmatów stała się odpowiedzią nie tylko na zagadkę widzenia, ale również zagadkę pamięci. Powstało nowe rozumienie pamięci, nazwane później „pamięcią fotograficzną” lub wyobraźnią ejdetyczną (gr. *είδος* – to, co jest widziane), rozumianej jako zdolność odtwarzania złożonych obrazów, dźwięków i innych obiektów z bardzo dużą dokładnością. Osoby obdarzone taką pamięcią najczęściej nie rozumieją obrazów i obiektów, które odtwarzają. Mówi się, że wyobraźnia ejdetyczna raczej przeszkadza, niż pomaga w myśleniu³⁶.

Camera lucida umożliwiła jednocześnie widzenie dwóch rzeczywistości: tej prawdziwej (widzianej) i odwzorowywanej (tworzonej). Mogłyby się tu spotkać dwa określenia obrazu: *la peinture* (obraz namalowany) i *l'image* (podobieństwo, wyobrażenie). *Retoryka obrazu* Rolanda Barthes'a to wcześniejszy (przed *La chambre claire*) artykuł, stanowiący jakby kadr przejścia w myśleniu o tym jednym z ważniejszych współcześnie mediów – fotografii – do myślenia o nowej formie przekazu (bez kodu). Przedstawienie jest więc fotografią pamięci. Skoro tak, to zadajmy sobie pytanie, czy można rozmawiać o przedstawieniu? Czy tylko pozostaje nam wymieniać się fotografiami pamięci? – jak sugeruje Barthes w *Świetle obrazu*.

Obrazy zdają się istnieć poza czasem, jakby ich znaczenie było niezależne od spojrzenia. Już Charles S. Peirce twierdził, że wszystko, co nie istnieje w czasie, nie istnieje w ogóle, bo istnieć znaczy trwać w czasie (Trzeciość) lub chociażby występować w czasie jako aktualne wydarzenie (Drugosć). Istnienie jest u Peirce'a związane z procesem ciągłych zmian. „Relacja pomiędzy aktualnością i możliwością pośrednio ukazuje sposób, w jaki przeszłość i przyszłość odnoszą się do aktualności”³⁷.

Michel Foucault formułuje semiotyczny mechanizm teoretyczny rozwoju języka w postaci czterech momentów/teorii, w których rozbłyskuje jakiś aspekt języka. Trudno jest uchwycić te momenty jednocześnie – całość zdania (treść, ale jeszcze „pusta”), artykulacja mowy ludzkiej (nadanie formy), nazy-

pryzmat – rysowanego obiektu, jak i obrazu pozornego tegoż obiektu w płaszczyźnie rysunku, czyli można było tworzyć (rysować) bezpośrednio na „rzeczywistości”. Niektórzy podkreślają wagę pośredniego czasowo (XVII wiek) wynalazku peryskopu – przyrządu optycznego służącego do obserwacji przedmiotów znajdujących się poza polem widzenia obserwatora lub zakrytymi przeszkodami.

³⁶ Charakterystyczna jest dla zespołu (czy syndromu) Aspergera, mieszczącego się w obrębie autyzmu. Taka wyobraźnia tworzy czyste wyobrażenie, niemalże bez podmiotu, bez kreatora.

³⁷ M. Kilanowski, *O teorii kategorii C. S. Peirce'a i o przewyciężaniu trudności klasycznej filozofii – na podstawie współczesnych odczytań*, w: T. Komendziński (red.), *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, Wyd. UMK, Toruń 2003, s. 91.

wanie – wskazanie słowom właściwego miejsca w słowniku, słowotwórstwo jako ekspansja znaczenia. Język rozwija się więc następująco: całość – punkt, artykulacja – forma (w czasie), nazywanie – miejsce, słowotwórstwo – ekspansja (w przestrzeni). Te „cztery teorie – zdania, artykulacji, desygnacji i derywacji – tworzą coś w rodzaju boków czworokąta”³⁸. W tym mechanizmie rozwoju języka zawiera się „utopia doskonale przezroczystego języka”. Zwłaszcza „dążenie do suwerennego aktu nazywania” zawiesza wciąż nazwę w nieskończoności. Nazwa to „kres dyskursu”, literatura wciąż cofa nas przed tym kresem³⁹.

Sztuka nie tylko cofa język przed osiągnięciem kresu, ale go rekonfiguruje. Zwłaszcza zapożyczona od Kanta transcendentna estetyka form zmysłowości (nie jego teoria piękna) pozwala, według Rancière’a, zrozumieć ten mechanizm demistyfikacji języka i rzeczywistości, dokonującej się dzięki dziełom sztuki. Stanowią one mikrorewolucje, pozwalające zrozumieć historię, ale z dużym opóźnieniem. Nie mogą one niestety wykorzystać mechanizmu *camery lucidy* (jednoczesne widzenie rzeczywistego obrazu i schematycznego przedstawienia) w płaszczyźnie teraźniejszości.

Rancière posługuje się literackimi interpretacjami mitu Edypa, ponieważ funkcjonują one jak *camera lucida* – koncentrując się na postaci Edypa, przerywają ciągłość mitycznej i rodzinnej opowieści (kadrują) i powtarzają ją w formie schematu, to znaczy strukturyzują doświadczenie jednoczesnego poszukiwania miłości i władzy poprzez uzyskiwanie dostępu do przeznaczenia. Pozytywność mitu Edypa, polegająca na pewnej ślepoty wobec przeznaczenia, wierze, że struktura (coś większego od nas samych) nami mówi, zgodna jest z tym, o czym pisze Jacques Derrida w artykule z 1966 r.:

Zaszło chyba coś w historii pojęcia struktury, co można by nazwać „wydarzeniem”, gdyby to przeciążone słowo nie pociągało za sobą znaczenia, którego redukcja czy podejrzliwe traktowanie jest właśnie funkcją myśli strukturalnej czy też strukturalistycznej. Ale mimo wszystko zastosujemy termin „wydarzenie”, używając go ostrożnie i jakby w cudzysłowie. W tym sensie wydarzenie to będzie miało zewnętrzną formę jakiegoś przerwania i powtórzenia⁴⁰.

Tego typu „wydarzenie” jest przewrotem przede wszystkim formalnym, nie zawiera się w historii nauki, opowiada o nim co najwyżej jakiś „mit referencjalny”, założycielski. Takim mitem dla kultury zachodniej jest mit Edypa zbudowany wokół zakazu kazirodztwa, bo to sam zakaz stanowi podstawowy mit – granicę porządku pochodzenia. Ludzie – zauważa Claude Lévi-Strauss – do tworzenia więzi społecznych systematycznie wykorzystują reguły ne-

³⁸ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 113.

³⁹ Ibidem, s. 115.

⁴⁰ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, 2/1986, s. 251.

gatywne, w przeciwieństwie do zwierząt, które po prostu pewnych rzeczy unikają. Zakaz kazirodztwa, niezależnie od koncepcji rodziny przyjmowanej w danym społeczeństwie, pozwala kojarzyć rodziny i plemiona jedne z drugimi, a nie pozostawać we własnym gronie. Pokrewieństwo wymaga zawsze obcego, „innego” ciała.

Na tej samej zasadzie pokrewieństwo teorii, a więc rozszerzenie rozumienia poza pewien wąski fragment rzeczywistości, wymaga czasami zdecydowanych przeszczepów, które w pierwszej fazie będą się wiązać z całkowitym niezrozumieniem. Nauka rzadko sobie pozwala na ten komfort opóźnienia, instytucjonalnie go wyklucza, ale na tym polega strukturalna zmiana naukowych paradygmatów, o czym mówi choćby teoria Thomasa Kuhna. Opóźnienia powodują pojawiające się nagle, pojedyncze przypadki. Dopiero odpowiednia ich liczba tworzy nową systematykę.

Zygmunt Freud interpretuje nie tyle sam mit Edypa, ile arcydzieło literatury – dramat Sofoklesa. Z jednej strony mamy więc mit jako uniwersalną historię, z drugiej – zapisy tej historii, które kreślą wcale nieobiektywne zależności między faktami a wyborami życiowymi bohatera. Sofokles ukazuje Edypa jako człowieka, nad którym wisi nieszczęście, ale nie przedstawia całej historii „zasługiwanego na swój los”, niewiele też mówi o Edypie jako ojcu, a wcale jako o mężu – tego możemy się dowiedzieć z dramatu Pierre’a Corneille’a i Voltaire’a⁴¹.

Edyp Sofoklesa jest przede wszystkim królem. *Król Edyp, Edyp w Kolonie i Antygona* to trzy fazy rodzinnego dramatu przedstawione przez Sofoklesa. Gdy poznajemy głównego bohatera, jest już dobrym władcą, martwi się o los Teb. Złowrogie Erynie i zaraza prześladują mieszkańców miasta. Zapytana wyrocznia delficka odpowiada, że to krew zamordowanego Lajosa woła o pomstę, a gdy winowajca zostanie usunięty z kraju, wszystko wróci do normy. Edyp chce znowu rozwiązać zagadkę, rzuca przed starszą kłótną na mordercę Lajosa, nie wiedząc, że sam nim jest. Tejreżjasz waha się przed wyjawieniem Edypowi prawdy, lecz ten stanowczo się jej domaga. Jokasta też próbuje odwieść go od tego, a widząc, że to na nic, postanawia targnąć się na swoje życie. Samobójstwo przecina dramaty życiowe w tragediach Sofoklesa cztery razy. Czwórka jest liczbą najbardziej harmonijną, jest u początku (jak w zagadce Sfinksa) i u końca ludzkiego życia⁴².

Platon przeciwstawia symulakrum prostą, pozbawioną sztuczek opowieść. Nad sztuki przedkłada on doświadczenie jednostki. Dostrzeżenie „opowieści świadka” staje się nowym, wzniosłym rodzajem sztuki. Chodzi w niej nie tyle o opowiedzenie jakiegoś wydarzenia, ile o zaświadczenie, że to, co się

⁴¹ J. Rancière, *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paryż 2001, ss. 14-15.

⁴² Por. A. Doda-Wyszyńska, *Niezrozumienie podstawą dyskursu? Zagadka Sfinksa*, w: M. Obrębska (red.), *O utrudnieniach w pozrozumiewaniu się. Perspektywa języka i komunikacji*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2011.

wydarzyło, wykracza poza myśl, prosta opowieść staje się szczególnym świadectwem. Dlatego też (zwłaszcza u Lyotarda), zdaniem Rancière'a, istnienie wydarzeń, które wykraczają poza to, co możliwe do pomyślenia, odsyła do sztuki dającej świadectwo tego, co niemożliwe do pomyślenia, nad czym nasza myśl nie jest w stanie zapanować. Zatem to nowy rodzaj sztuki – sztuka wzniosłości – zapisuje ślad tego, co nieprzedstawialne. Jednak Rancière posądza Lyotarda o rodzaj żałobnego myślenia i niewiarę w moc rewolucji estetycznej⁴³.

Rancière kieruje swoją uwagę zwłaszcza na dwa dzieła inspirujące Freuda do przemyślenia na nowo kwestii nieświadomości – *Mojżesza* Michała Anioła i *Gradivę* Williama Jensa⁴⁴.

Wyjątkowość marmurowego Mojżesza polega na jednoczesnym uchwyceniu złości i smutku, a nawet strachu patriarchy – jest to zawarty w jednej figurze *logos* i *pathos* religii monoteistycznej. Wspaniały posąg umięśnionego mężczyzny w sile wieku zainspirował Freuda do napisania dzieła uważanego za najdojrzalsze z dotyczących problemu religii – *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*. Psychiatra odnosi się nie tylko do dzieła wybitnego artysty, ale także do mitu referencjalnego (założycielskiego) opowiadającego o zabiciu ojca przez „hordę pierwotną”. Uważa, że historia zbudowana na podstawie Biblii nie jest w stanie unieść wizerunku wykutego przez Michała Anioła, że mieści się on gdzieś na zewnątrz tej historii, w fantazmacie. Psychoanalitycznie zinterpretowana postać Mojżesza odbiega od tej, którą znamy. Przede wszystkim jest on egipskim kapłanem, któremu nie udało się nakłonić swoich rodaków do monoteizmu, przybywa więc do Żydów. Esej ten został napisany przez Freuda w 1938 r., po dojściu Hitlera do władzy, i nałożył się na najbardziej agresywną postać antysemityzmu. Freud dowodził, że nienawiść do Żydów ma źródło nie tylko w czasach antycznych, ale i w mitycznych głębinach nieświadomości. Z jednej strony jest to zazdrość wobec narodu wybranego, z drugiej – nienawiść do narodu, który zabił ojca-założyciela. W interpretacji Freuda Żydzi zabijają Mojżesza. To wydarzenie zawiera traumę pierwotnych zabójców ojca-władcy plemienia i zaczyna kształtować religię odmienną od wcześniejszych – to Bóg staje się teraz Ojcem-Władcą i wybiera sobie naród, który ma go rozstawić⁴⁵.

W studium z 1907 r. Freud poświęcił uwagę opowiadaniu Wilhelma Jensa z 1903 r. pt. *Gradiva*. Przedstawia ono historię archeologa Norberta Hanolda, który ma obsesję na punkcie kobiety z Pompejów przedstawionej na rzymskiej płaskorzeźbie. Robi jej gipsowy odlew na ścianie w swoim domu w Niemczech. Patrząc na płaskorzeźbę, zaczyna zatracać granicę między jawą

⁴³ J. Rancière, *L'inconscient esthétique*, ss. 76-78.

⁴⁴ Ibidem, ss. 51-56.

⁴⁵ Ibidem, ss. 57-62.

i snem, czuje się jak w Pompejach podczas wybuchu Wezuwiusza⁴⁶. Przeżywa rozdarcie między doświadczeniem trzech sfer języka, które powinna scalać zasada rzeczywistości – realnym, symbolicznym i wyobraźniowym. U bohatera opowiadania ta zasada przestaje działać, jest on zawieszony między Pompejami przed wybuchem Wezuwiusza, Rzymem a Niemcami, w których nie może się już odnaleźć. Opowiadanie Jensena pokazuje status wyobraźniowego jako „ani tu, ani tu”. Odnalezienie siebie w przedstawieniu (scalającym doświadczenie w całość) jest, według Lacana, pozytywnym przejściem kastracji, związanym z nieracjonalną decyzją dotyczącą miłości i pracy. Bohater opowiadania nie może połączyć się z ukochaną, bo nie wie, gdzie się z nią umówił.

Rewolucję estetyczną, którą wciąż mamy przed sobą, zatrzymuje konfiguracja myśli odrzucająca przedstawienia na rzecz bądź prostej opowieści platońskiej, bądź nowej sztuki wzniosłości, która ma mieć etyczną moc oddziaływania. Myśl ta prowadzi podwójną grę. Z jednej strony argumentuje za niemożliwością zawartą w przedstawieniu zamiast zająć się specyfiką dystansu przedstawienia, z drugiej – osadza obrazy w perspektywie Platońskiej etyki, gdzie nie pojawia się pojęcie sztuki, ale osądza się jedynie stosunek obrazów wobec źródła (czy są godne tego, co przedstawiają?) oraz przeznaczenia (jaki efekt będą wywierać na odbiorcach?). Obie te logiki mieszają się ze sobą. Pierwsza dotyczy oddzielenia różnych porządków myślenia o sztuce, to znaczy rozmaitych form relacji między zmysłowością a rozumiałością. Druga nie zna sztuki jako takiej, uznaje tylko rozmaite typy imitacji.

Problem regulacji dystansu do obrazu sprawia, że obrazy dające świadectwo zawsze stoją na granicy sztuki, nie pozwalając włączyć się w jej obręb, lecz samo ich istnienie konstruuje możliwość sztuki obrazów. Georges Didi-Huberman wielokrotnie powołuje się na teorię Rancière’a w swojej analizie czterech zdjęć z Auschwitz z 1944 r. Przede wszystkim próbując rozróżnić obraz-fetysz i obraz-fakt, ubolewa nad powszechnym utowarowieniem obrazów, zwłaszcza tych potwornych. Dzisiejsza potworność, taka jak wojny, masakry cywilów, rzezie, staje się towarem za pośrednictwem obrazów. Mamy do czynienia z zalewem obrazów fałszywych, nazwanych przez Barthes’a „fotografiami”, nadbudowujących potworność⁴⁷. Czasami jednak montaż obrazów ratuje prawdę, w tym prawdę potworności⁴⁸.

Celem zabiegów Rancière’a ma być zrozumienie pomieszania zmysłowości i rozumiałości w przedstawieniu. *Edyp* Sofoklesa był dla francuskiej sceny nieprzedstawialny (jego wyłupione oczy, nadmiar przepowiedni wyprzedzających rozwój akcji, brak jakiegokolwiek intrygi miłosnej). Problem nieprzed-

⁴⁶ Ibidem, ss. 63-64.

⁴⁷ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 89.

⁴⁸ Ibidem, ss. 179-180.

stawialności można rozumieć szerzej – *mimesis* jest relacją między dwiema kategoriami: *poiesis* i *aisthesis*, to znaczy między sposobem wytwarzania sztuki a ekonomią jej afektów, czyli siłą oddziaływania. Z jednej strony mamy nadmiar widzialności, która nie jest podporządkowana słowu, ale się narzuca, z drugiej zaś – nadmiar zrozumiałości. Przepowiednie w *Edypie* mówią zbyt wiele. Jest to nadmiar wiedzy, która przychodzi zbyt wcześnie i w związku z tym akcja tragiczna nie może rozwijać się krok po kroku poprzez grę perypetii. Pomiedzy widzialnością a zrozumiałością zawsze jest brakująca więź. Wymóg przedstawieniowy to przede wszystkim przywrócenie zależności widzialności od mowy⁴⁹.

W uniwersum Sofoklesa, ale również Platona, chodzi o to, jaki jest pożytek dla śmiertelnych z poznania rzeczy odsłanianych przez nieśmiertelnych. To z tego uniwersum chciał wyłączyć tragedię Arystoteles. Do tego też sprowadza się ustanowienie porządku przedstawieniowego. Mamy uporządkowaną logikę wydarzeń, grę o wiedzę i charakterystyczny dla etycznego wymiaru tragedii *pathos* wiedzy regulujący różnice między aktywnym *poiesis* a biernie zmysłowym *aisthesis*, między autonomią działań ukierunkowanych na zdobywanie wiedzy a grą afektów specyficznych dla postrzegania przedstawianej sytuacji⁵⁰.

Istnieje pewien nadmiar wiedzy, który przeciwstawia się uporządkowanemu rozwojowi znaczeń i wydarzeń. Istnieje też pewien eksces *pathosu*, który przeciwstawia się swobodnej grze afektami widza. Pierre Corneille redukuje nieprzedstawialność, aby uporządkować relacje między *mimesis*, *poiesis* i *aisthesis*, podejmuje dwa kroki negatywne i jeden pozytywny. Usuwa poza scenę nadmierną potworność wyłupionych oczu i nadmiar wiedzy – przepowiednie Tejrezjasza są tylko relacjonowane. Przede wszystkim jednak podporządkowuje *pathos* wiedzy logice akcji, możliwej dzięki dodatkowym postaciom – Edyp ma siostrę Dirce, córkę Lajosa, a ona ma adoratora Tezeusza. Występują tu trzy postaci, które spierają się o honor związany z identyfikacją z królem Lajosem. Związek między efektami wiedzy i efektami *pathosu* zostaje poddany przyczynowemu, więc zrozumiałemu łańcuchowi działań. Utożsamiając dwa rodzaje przyczynowości (u Arystotelesa oddzielone – przyczynowość działań oraz postaci), Corneille czyni mit zrozumiałym. Kreśląc psychologię postaci, czyni je przez to prawdopodobnymi, ale redukuje etyczny *pathos* tragedii (często nielogicznej czy alogicznej) do logiki akcji dramaturgicznej⁵¹.

Rewolucja estetyczna za definicję sztuki uznaje tożsamość wiedzy i ignorancji, działania i bierności. Edyp jest bohaterem tego porządku myślenia⁵².

⁴⁹ J. Rancière, *Le destin des images*, s. 128.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, ss. 134-135.

⁵² Ibidem, s. 135.

Pierre Corneille modyfikuje dramat Edypa, który Rancière'owi przypomina zabawę w „a kuku” (*cache-cache*)⁵³. To historia miłości, której zabrakło u Sofoklesa. Corneille również realizuje na swój sposób dramat Edypa (Freud nieprzypadkowo uczynił ten mit podstawowym dla ludzkości), dwukrotnie podejmując decyzję o przerwaniu twórczości, jednak kierują nim bardziej uczucia niż moralność – jak u niestrudzonego poszukiwacza prawdy, Edypa. Te próby poradzenia sobie z mitem Edypa (XVII-wieczna próba Corneille'a i XVIII-wieczna Voltaire'a) nie są tak cenione jak dzieło Sofoklesa. Zwłaszcza dzieło Voltaire'a, który użył Edypa jako tłumacza swych antyreligijnych przekonań, nie jest często przywoływane. Francuzi za to więcej pokazują widzowi z intymnego życia Edypa⁵⁴ – twierdzi Rancière. Voltaire w latach 1717-1718, które spędza bez wyroku w Bastylji (na podstawie podejrzania o autorstwo pamfletów przeciwko regentowi Filipowi II Orleańskiemu), pisze *Edypa* jako swą pierwszą sztukę teatralną.

Performance Edypa polegający na szukaniu siebie jako kogoś innego (przestępcy) to dla Rancière'a *pathos* wiedzy⁵⁵. Do tej pory kategoria *pathos* odnosiła się tylko do estetyki. Co oznacza *pathos* wiedzy, skoro sam *pathos* to potęgowanie uczuć poprzez ukazywanie zjawisk o charakterze monumentalnym i wzniosłym? Czy chodzi o wiedzę bazującą na uczuciach? Na pewno nie należy trywializować pomysłu Rancière'a. *Pathos* wiedzy to rozpoznanie tragiczności wynikającej z przenikania się wiedzy i nie-wiedzy – akt woli jest zniesieniem *pathosu*⁵⁶. Sztuka jest więc aktywnym podtrzymywaniem bierności woli, która angażuje się w przenikanie rzeczywistości, nie w widzialność, w pasywność zmysłowego „bycia-tu-oto”. Jedynym całkowicie wolnym i własnym aktem woli Edypa, gdy już poznał prawdę, było wyłupienie sobie oczu.

Punkt wyjścia Rancière'a przypomina punkt wyjścia Franka Ankersmita⁵⁷, który za Haydenem White'em bada, jak historia (przeszłość) zostaje zawłaszczona przez prywatne sposoby przedstawiania. Skoro fakty są niedostępne historycznej reprezentacji, to czy powinna ona zrezygnować z roszczeń do prawdy? – pyta Ankersmit. Być może powinna zrezygnować w sensie logicznym, ale tylko w takim. Ankersmit rozwiązuje kwestię niewierności przedstawienia faktom w teorii doświadczenia, które określa „bliskość” przeszłości. Doświadczenie poprzedza podział na sferę przedmiotu i podmiotu, jest więc kategorią antyepistemologiczną, i pozwala historykowi zakorzenić się w świecie historycznym jako świecie własnych znaczeń. Nie można mówić o doświadczeniu, nie myśląc o jego reprezentacji. Reprezentacja jest kategorią

⁵³ J. Rancière, *L'inconscient esthétique*, s. 19.

⁵⁴ Ibidem, s. 21.

⁵⁵ Ibidem, s. 22.

⁵⁶ Ibidem, s. 23.

⁵⁷ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, wstęp i redakcja E. Domańska, Universitas, Kraków 2004.

należącą do estetyki. Najpierw dostrzegamy całość – właśnie reprezentację. Interpretujemy nie wtedy, gdy mamy za mało danych, lecz gdy mamy ich za dużo. Wszelkie przedstawienie musi dodatkowo spełnić kryteria odpowiedniej skali, spójności i jednolitości. Przedstawienie przekracza debatę na temat realizmu i idealizmu⁵⁸. Chodzi o plany, możliwość wyróżnienia lub schowania tła. Historiografia podobna jest więc do sztuki⁵⁹.

W koncepcji Ankersmita sztuka oferuje o wiele lepszą epistemologię niż tą wywiedzioną z pojęcia prawdy, dlatego estetyka powinna poprzedzać namysł epistemologiczny. Ankersmit krytykuje zwłaszcza Hansa-Georga Gadamera za wtórność wobec Friedricha Schillera. Wtórność ta miałaby polegać przede wszystkim na użyciu wspólnej obu myślicielom kategorii gry, za pomocą której Schiller pozbawił estetykę epistemologicznych narzędzi. Użył tej kategorii w swoich *Listach o wychowaniu estetycznym człowieka* dla wyjaśnienia niezależności sztuki od sfery prawdy, czemu tak bardzo sprzeciwiał się Gadamer. Przy czym aby zrehabilitować prawdę estetyczną, Gadamer wykorzystał tę samą metaforę (gry), zdaniem Ankersmita, pokazując, że jeśli zaangażujemy się w jakąś grę, zanurzymy się w (nowej) rzeczywistości tej gry. Dlatego właśnie Gadamer wierzył, że metafora ta może ponownie przybliżyć sztukę do rzeczywistości i znieść dualizm stworzony przez myśl epistemologiczną⁶⁰.

Aby stać się odbiorcą sztuki (widzem wyzwolonym), trzeba mieć do tego specyficzną wolę. Nie można nauczyć się jej wzbudzać, gdyż edukacja nie idzie w parze ze sztuką. Obraz dla Rancièrè'a jest medium, rozumianym jako idealna przestrzeń dyskretna i gra przede wszystkim niepodobieństwem⁶¹. My jednak jesteśmy przyzwyczajeni szukać podobieństwa. *Mimesis* w sztuce nie jest podobieństwem, lecz rodzajem reguły podobieństwa, czymś w rodzaju medium – idealną przestrzenią wyrażania między sposobem działania a formami widzialności. Jest inteligibilną determinantą sposobu, dzięki któremu możemy patrzeć i myśleć⁶².

Historia Edypa jest mitem „referencjalnym”, m.in. dlatego, że kompleks Edypa polega na nieprzyjmowaniu do wiadomości kompleksu Edypa. Stąd też polityczność mitu, którego bohater jest „wszędzie i nigdzie” – król nieznanego pochodzenia wyłoniony w drodze konkursu (zagadka).

Powrót polityki i koniec polityki to dwie symetryczne interpretacje tego samego zjawiska: wymazania samego pojęcia polityki i niestabilności, która jest jednym z jej kluczowych elementów⁶³.

⁵⁸ Ibidem, s. 158.

⁵⁹ Ibidem, s. 168.

⁶⁰ Ibidem, ss. 260-261.

⁶¹ J. Rancièrè, *Le destin des images*, s. 15.

⁶² Ibidem, ss. 84-85.

⁶³ Ibidem, s. 36.

Ukrywany jest fakt, że to, co społeczne, nie jest neutralne, ale stanowi przedmiot politycznego sporu. Jest to oczywiście wciąż aktualna tradycja platońska. Według Rancière'a istota polityki tkwi w niszczeniu podmiotów ekscentrycznych oraz redukcji ludu do sumy części społecznego ciała. Ciało ma społeczeństwo, nie jednostka. Jeśli jednostka sama chce dysponować własnym ciałem (tak jak Edyp), grozi jej przekleństwo i wygnanie – to, co spotkało artystów w doskonałym państwie Platona.

W książce *Le spectateur émancipé* Rancière opisuje paradoks widza ukrytego w dwóch miejscach – w głębi widowni (jaskini) i w fikcyjnej reprezentacji (w świetle światła), patrzącego na siebie samego raz z jednej, raz z drugiej perspektywy. „Maszyna optyczna” przedstawienia zderza spojrzenie (bezpieczną pozycję widza), iluzję (niebezpieczną pozycję uruchomienia perspektywy wyznaczonej pytaniem „co by było, gdyby”) i pasywność odbioru dzieła (próby odpowiedzi na pytanie). Sztuka umożliwia racjonalny dystans, który znosi sam siebie – nie jest więc związana, jak wciąż myślą niektórzy, z ignorancją. W przypadku teatru to fundamentalne „napięcie – wydarzenie” zawiera się, zdaniem Rancière'a, w historii wydarzeń między epickim teatrem Brechta a teatrem okrucieństwa Artauda. Chodzi o to, że reformatorzy teatru zreformowali platońską opozycję między *choreą* (miejscem zjednoczenia tańca, śpiewu, sceny i widowni) a teatrem (sztucznym miejscem do wystawienia sztuki) jako opozycję między prawdą teatru a symulacją spektaklu. Antyplatońska jest teza Rancière'a, że jeżeli teatr inkarnuje kolektyw (żywy), zopozycjonowany do iluzji *mimesis* (świadomy iluzji), nie pozostaje mu nic poza wolą powrotu teatru w swojej esencji (krytykującej spektakl)⁶⁴. Rancière zwraca ponownie uwagę na obraz jako proces, również nieświadomy. Wydobywa go z nieświadomości, aby uczynić strukturą słowa.

⁶⁴ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Paryż 2008, ss. 11-12.

MEDIUM A SYGNAŁ – PRZESUNIĘCIE W ROZUMIENIU KOMUNIKACJI (*Widz wyzwolony*)

Mówiąc o zamianie miejsc odbiorcy (widza) i twórcy czy wytwórcy (autora) oraz o komunikacji między nimi, warto przede wszystkim odnieść się do książki Jacques'a Rancière'a pt. *Le spectateur émancipé*, zawierającej istotne nawiązania do mitu jaskini Platona.

Gdy dochodzi do zmiany/zamiany ról (społecznych), przeważnie próbuje się ją uchwycić na gruncie sceny (wspólnoty czy instytucji) jako medium/miejsca, gdzie się ona odbywa. Problem pojawia się wtedy, gdy nie ma sceny i nie można wyróżnić medium komunikacji jako osobnego miejsca/kontekstu.

Należy przy tym rozróżnić pojęcia medium i sygnału. Pojęciem sygnału w modelu komunikacji międzyludzkiej Umberto Eco zastępuje pojęcie medium, bo w medium zawarty jest mit przezroczystości, a sygnał odnosi natomiast do konkretnego zmysłowego odbiornika. W modelu komunikacji zaczerpniętym od Eco mamy aż dwa miejsca na sygnał: przed i za kanałem komunikacyjnym nadawcy.

Można by zaliczyć do medium cały szereg elementów między nadawcą komunikatu a komunikatem znaczącym (stanowiącym właściwe źródło komunikatu), tj. ciąg: sygnał – kanał (np. zmysł, miejsce słuchania¹) – sygnał (zinterpretowany mimo szumów fizycznych) – odbiornik (np. umysł lub język). Sygnał występuje w tym szeregu dwa razy, można go uznać za jeszcze nieprzekształcony komunikat, jeszcze bez znaczenia, ale już uchwytany (rejestrowany) zmysłowo².

Istotne jest też rozbieżność intencji komunikatu na trzy elementy: nadawcę – kod – odbiorcę. Analogicznie u Peirce'a mielibyśmy: znak – przedmiot – interpretant. Przedmiot byłby tym, co koduje treść (znak) w sposób najbardziej

¹ Lacanowski psychoanalityk mógłby lokować się w miejscu kanału, słuchałby tylko ko du, ze szczególnym dla tej akomunikacyjnej (psychoanalitycznej) sytuacji pominięciem wiedzy słownikowej.

² U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, KR, Warszawa 1996, s. 77.

uchwytny, czymś w rodzaju sygnału – przedstawione, jeszcze nie oznaczone, „czysta różnica” (nieprzezroczysta).

W *Nieobecnej strukturze* Eco nazywa swą semiotyczną koncepcję „strukturalizmem ontologicznym”, gdyż stanowi on wybuchową mieszankę, w której zostaje unicestwiony strukturalizm jako zakorzeniony w czymś innym niż różnicy, a przede wszystkim myśl ontologiczna, zaś ze sformułowania Heideggera „język nami mówi” zostają wyciągnięte wszystkie konsekwencje.

Błędem filozofii – zdaniem Eco – było założenie, że prawa umysłu są izomorficzne wobec praw natury (tradycja kartezjanizmu), owo założenie prowokowało nieustanne poszukiwanie kodu kodów: Ur-Kodu lub Ur-Systemu (pierwotnego), który miałyby być obecny w każdym przejawie semiotycznym³.

Brak pierwotnego kodu gwarantuje znaczące medium. Medium w swej idealnej wersji ma być transparentnym przekąźnikiem, ale refleksja o samym medium zawsze, prędzej czy później, odsłoni prawdę McLuhana, że „medium samo jest przekazem”, nie tylko przekąźnikiem. Na zasadzie Habermasowskiego dążenia do komunikacji niezakłóconej medium może dążyć do redukującej się przezroczystości: przekaz + przekąźnik (medium) ma stanowić proste równanie dwóch elementów: treść + taśma transmisyjna, lecz zawsze pozostanie coś nadmiarowego, czego znaczenie łatwo wyłonić i rozbudować. W tym celuje sztuka.

By bardziej precyzyjnie przedstawić pojęcie medium, warto posłużyć się pojęciem mediatora. Bruno Latour uważa, że w roli mediatorów, którzy „kleją” zbiorowy świat, mogą występować np. rzeczy, jednak zawiązywanie więzi jest chwilowe, więc mediatorzy szybko zmieniają się w zwykłe zapośredniczenia (media). Rzeczywistość społeczna zawdzięcza więc swą trwałość rzeczom – konstatuje Latour⁴ – a jego teoria aktora-sieci redefiniuje zapośredniczenia, nazywając je w określonych sytuacjach mediatorami. Mediator jest więc kimś albo czymś, co negocjuje znaczenie czegoś, przekształcając wyjściowe działanie. Mediatorzy operują we względnie niestabilnym otoczeniu (w przypadku samochodu z alarmem mediatorem jest samochód), a zapośredniczenia/media (alarm) – w otoczeniu ustabilizowanym⁵.

Co owo odkrycie, że mediatorzy działają w niestabilnym otoczeniu, a media – w ustabilizowanym, zmienia w pojmowaniu działania komunikacyjnego? Działanie komunikacyjne rozumiane jako celowo-racjonalne nie pozwala zatrzymać się przy kategorii przyczyny (czyli przy rzeczy: przy samochodzie; jeden mediator nigdy nie wystarcza), z jakiej podejmujemy komunikację,

³ U. Eco, *Nieobecna struktura*, ss. 300-320.

⁴ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków 2008, s. 269.

⁵ W praktyce to kierowca samochodu musi dostosować swoje nawyki do prowadzonego pojazdu, więc to samochód jest mediatorem. Wobec zapośredniczenia (medium – alarm) zakłada się, że jest ono przewidywalne. Mediator może natomiast zaskakiwać (samochód). Ibidem, s. 265.

i redukuje medium do przezroczystości (ideałem byłaby sytuacja, w której alarm nigdy się nie włącza). Między przyczynę, której poznanie wydaje się najbardziej racjonalne, i skutek, który wyznacza cel, można jednak włożyć nieskończenie wiele mniejszych przyczyn.

Bruno Latour proponuje hasło „wyzwolenia nie-ludzi w całej rozciągłości”. To, co społeczne, nie może się składać wyłącznie z podmiotów, podobnie jak natura – z przedmiotów. Podmiot był niegdyś człowiekiem uwikłanym w spór na temat natury, dziś jest włączony w długi łańcuch nie-ludzi, bez którego nie pojawiłaby się kwestia ich wolności⁶.

Równoległym krokiem metodologicznym, oprócz porzucenia rozróżnień kultura/natura, podmiot/przedmiot, jest przesunięcie znaczeniowe rozróżnienia na fakty i wartości w kontekście postulatów Latoura „brania władzy pod uwagę”, zawarte w dwóch wymogach: niezdecydowania (dawniej zawartego w pojęciu faktu) i konsultacji (dawniej zawartej w pojęciu wartości). Drugim krokiem jest władza porządkowania i dwa kolejne wymogi racjonalnego postępowania: hierarchizacji (dawniej zawartego w pojęciu wartości) i ustanowienia (dawniej zawartego w pojęciu faktu; by nie pytać nieustannie o źródła)⁷.

Tab. 1. Władze odwoławcze/mediujące (między wartością a faktem) według Latoura

	Kultura (wartość)	Natura (fakt)
Podmiot	konsultacja	niezdecydowanie
Przedmiot	hierarchizacja	ustanowienie

Źródło: opracowanie własne na podstawie: B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tłum. A. Czarnecka, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

Rozróżnienie na wartości i fakty od dawna paraliżowało dyskusje na temat społeczeństwa – twierdzi Latour. Teraz tak trzeba prowadzić postępowanie badawcze, by wyłonić wiarygodnych mediatorów – świadków, opinie i rzeczników, a „jawna praca hierarchizacji poprzez kompromis i negocjacje umożliwi ograniczenie nowości bytów”⁸, które mogą się mnożyć na etapie brania pod uwagę. Zatem w wymogu niepewności zawiera się wymóg rzeczywistości zewnętrznej, w wymogu konsultacji – wymóg trwałości, w wymogu hierarchii – wymóg jawności, a w wymogu ustanowienia – wymóg domknięcia⁹.

⁶ B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tłum. A. Czarnecka, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 81.

⁷ Ibidem, s. 160.

⁸ Ibidem, s. 162.

⁹ Ibidem, s. 163.

Wymóg domknięcia przypomina Peirce'owską interpretację zmierzającą ku „interpretantowi ostatecznemu”. Interpretant dynamiczny jest rozumieniem komunikatu przez odbiorcę, a proces komunikacji jest podporządkowany większej całości – semiozie. Komunikacja nie stanowi więc w semiotyce modelu procesu znakowego, jest zjawiskiem wtórnym, ugruntowanym na formalnych relacjach znaku. Szczególnie ważna – podkreśla Hanna Buczyńska-Garewicz – jest niezależność interpretanta ostatecznego, który określa wszystkie dynamiczne, a więc konkretne akty komunikacyjne¹⁰.

Znaczenie znaku osiąga pełną realizację tylko w łańcuchu interpretacji, który określają związki konieczne. Ideą określającą funkcję interpretanta normalnego/ostatecznego jest konieczność. Interpretanty inne niż intelektualny są określane jako zdegenerowane bądź nieautentyczne. Istnieją dwa stopnie tej degeneracji. Znak mediuje między znakiem-interpretantem a jego przedmiotem. Każde pojęcie jest bowiem znakiem. Jednak gdy rozszerzymy znaczenie znaku, pojawia się dodatkowa trychotomia interpretanta: może nim być myśl, działanie lub doznanie. Zdegenerowanym interpretantem mogą być nieintelektualne oddziaływania znaku. Istnieje więc inny poza racjonalnym obszar funkcjonowania znaków. Pełny interpretant musi być myślą. Jeśli na miejsce trzeciego elementu triady podstawić coś innego niż znak – myśl, to będzie to pozór triady. Tak się dzieje, gdy jakiś znak wywołuje uczucia albo skłania do działania, a doznanie emocjonalne czy działanie zajmuje miejsce interpretanta znakowego, wówczas mediująca reprezentacja traci swój idealny charakter, nie jest ogólną i konieczną zasadą przekładu, lecz faktem reakcji na znak. Na miejscu Trzeciego w triadzie występuje wtedy Drugie, czyli konkretny empiryczny związek znaku z umysłem reagującym. Taka relacja nie jest już uniwersalną koniecznością logiczną, ale przypadkowym, okazjonalnym faktem. Przestaje być dziedziną semiotyki, a staje się domeną psychologii czy antropologii¹¹.

Dzieło sztuki też ma być znakiem w funkcji Trzeciego. Znane jest powiedzenie: „obraz wart jest tysiąca słów”. Istotą malarstwa, tj. rzucania barwnej materii na płaską powierzchnię, jest zawieszenie tego podporządkowania środków celowi, które stanowi istotę techniki – uważa Rancière. Istota sztuki nigdy nie wyczerpuje się w medium rozumianym jako pas transmisyjny. Idea specyficzności techniki, np. malarskiej, jest spójna tylko pod warunkiem wchłonięcia jej przez coś innego. W rzeczywistości zawsze trzeba udowodnić, że materia na płaszczyźnie jest sztuką, a zatem „sztuka nie istnieje bez spojrzenia, które widzi w niej sztukę”¹². Według Rancière'a pojęcie sztuki nie jest ukazaniem wspólnej właściwości dla zespołu praktyk, takich jak taniec,

¹⁰ H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, Wyd. Polskiego Towarzystwa Semiotycznego, Warszawa 1994, s. 75.

¹¹ Ibidem, ss. 75-76.

¹² J. Rancière, *Los obrazów*, w: idem, *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyla, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 93.

rzeźba, malarstwo, dotyczy raczej rozdzielenia – niestabilnego, bo historycznie uwarunkowanego – między sztukami pojmowanymi jako poszczególne praktyki/techniki. Sztuka w nowoczesnym rozumieniu, jako pewna jedność, istnieje dopiero od dwóch stuleci, pojęcie to stanowi wynik długiego procesu zrywania z systemem sztuk pięknych, z ich praktykami. *Mimesis* sztuki nie jest już podobieństwem, tylko pewnym, różnie określanym porządkiem podobieństwa¹³, a medium (technika poszczególnych sztuk – gest, barwa, dysonans) nie jest właściwym środkiem czy materiałem, lecz „powierzchnią konwersji: powierzchnią równowartości pomiędzy sposobami działania różnych sztuk, idealną przestrzenią połączeń między tymi sposobami postępowania i zrozumiałością określającą sposób, w jaki mogą być one oglądane i myślane”¹⁴. Destrukcja porządku przedstawienia, z jego nadrzędną kategorią *mimesis*, nie określa jeszcze istoty sztuki jako takiej, a jedynie estetyczny reżim sztuk, gdzie porządek jest ważniejszy niż przedstawienie.

Poglądy te oddają intuicje społecznych konstruktywistów, że sztuka jest aktorem. Główne założenie tej teorii stanowi to, iż postrzeganie fenomenów społecznych (nie postrzegamy bowiem rzeczy¹⁵) jest zinstytucjonalizowane przez interakcje między ludźmi. Wchodząc w interakcje, ludzie wymieniają się wizjami rzeczywistości i działają na zasadzie pewnego konsensusu. Konstruktywiści, w przeciwieństwie do esencjalistów, nie uznają pojęć i kategorii niezależnych od społeczności, a rozróżnienie system/środowisko zastępuje bardziej tradycyjne rozróżnienia poznanie/obiekt lub podmiot/przedmiot. Niklas Luhmann stawia nawet tezę, że „nie istnieje żaden podmiot poza światem”¹⁶. Konstruktywiści nazywają realnością tylko to, co można odnieść do różnicy system/środowisko, dlatego można mówić tylko o „rzeczywistościach obserwatorów” w liczbie mnogiej¹⁷.

W książce *Le maître ignorant*, która pierwotne niezrozumienie czyni bazą edukacji, Rancière zadaje pytanie o edukacyjną (a potem również społeczną) nierówność. Przytacza on historię XIX-wiecznego profesora Josepha Jacotta, który w 1818 r. podjął pracę na uniwersytecie w Louven (w Belgii) jako nauczyciel języka francuskiego. Ku jego zdumieniu okazało się, że na zajęcia uczęszczali studenci z prawie zerową znajomością tego języka, a Jacotot nie znał flamandzkiego. Wpadł więc na pomysł, by wykorzystać na lekcjach dwujęzyczne wydanie *Telemacha* Fénelona. Przez tłumacza poprosił studentów, by czytali obie wersje równolegle, próbując zapamiętać całe zdania i ich

¹³ Ibidem, ss. 92-93.

¹⁴ Ibidem, s. 95.

¹⁵ Pójście za tą sugestią każe stanąć również na stanowisku antyfenomenologicznym, z jego głównym hasłem: „z powrotem do rzeczy samych”.

¹⁶ S. J. Schmidt, *Konstruktywizm jako teoria mediów*, tłum. P. Chojnowski, w: E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski (red.), *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, Universitas, Kraków 2006, s. 312.

¹⁷ Ibidem, s. 314.

znaczenia. Nauczyli się w ten sposób rozumieć język (czytać) szybciej, niż się nim posługiwać (pisać, mówić). Już po kilku tygodniach ćwiczenie zaczęło przynosić rezultaty także w pisaniu i mówieniu, a Jacotot doszedł do wniosku, że proces nauczania jest wydajniejszy, gdy nadrzędna pozycja nauczającego jako tłumacza zostaje osłabiona¹⁸.

Historia Jacotota to tylko pretekst do podjęcia rozważań na wzór analizy Heideggerowskiego „zestawu” objawiającego się najczęściej zapomnieniem bycia i koncentracją na bytach. Zestawiamy ze sobą fragmenty i znaki na zasadzie skojarzeń, a nie rzeczywiście analogii. Tworzeniem „zestawu” rządzi przyzwyczajenie. Jest ono techniczne, a nawet jest samą techniką. Takie myślenie („zestaw”) zapewnia właściwie nieograniczony rozwój techniki, a to, co zostaje zakryte, to cel, któremu ten rozwój służy – technika staje się więc celem samym w sobie. Technika i poznanie są dla Heideggera dwoma sposobami odkrywania rzeczywistości, natomiast obecnie dochodzi do koncentrowania się na zdolnościach magazynowania, przetwarzania i kontrolowania w nieograniczony sposób powiększanych dzięki wynalazkom techniki, a nie na jej mocy odkrywczej – chodzi zwłaszcza o niezdolność przemiany.

Zdolność przemiany Rancière nazywa sztuką dystansu – umiejętnością rozpoznawania dystansu między materią edukacji i podmiotem instrukcji, tj. między nauczaniem a rozumieniem (pojmowaniem)¹⁹.

Ta umiejętność jest podstawą odróżnienia planu treści (nauczanie) od planu wyrażania (pojmowanie). Jak zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz, proces ten ujawnia się w dziele sztuki, gdzie prawda wykracza poza dziedzinę poznania, zwłaszcza poza jej utożsamienie ze sposobem docierania do prawdy (metodologie).

Rozważenie obecności prawdy w dziele sztuki, z jednej strony, ukazuje, że źródłem dzieła jest jego istotnościowe powiązanie z prawdą. Z drugiej zaś strony, równocześnie rozszerza radykalnie zakres dziedziny prawdy. Dowodzi, że kwestia prawdy wykracza poza sferę wiedzy i poznania. Stoi tym samym w opozycji do pozytywistycznego dogmatu nowoczesności, głoszącego, że wyjaśnienia sensu prawdziwości mogą dostarczyć metodologie badawcze²⁰.

Buczyńska-Garewicz podkreśla, że prawdę osiąga ten, kto umie skoncentrować się na odbieraniu bodźców (czy, jakby powiedział Umberto Eco, sygnałów), a nie ten, kto do niej zmierza, używając określonych metod:

Nie da się uporządkować w postaci metodologii sposobów szukania prawdy, nie może stać się ona dziełem organizacji ani działania, lecz przeciwnie, polega raczej na poddaniu się czemuś, jest sprawą receptywności i gotowości do jej słyszenia i przyjęcia. Heidegger

¹⁸ Por. G. Mankowicz, *Mistrz ignorant*, „Tygodnik Powszechny” z 25.08.2009 r., <http://tygodnik.onet.pl/30,0,32072,artykul.html> (17.02.2010).

¹⁹ Por. J. Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paryż, 2010, s. 13.

²⁰ H. Buczyńska-Garewicz, *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu*, Universitas, Kraków 2008, s. 189.

mówi o „wycofaniu się wobec bycia”, „ugodzeniu wezwaniem bycia” oraz o „wysłuchiwaniu się w bycie”. Jest to język prawie kaznodziejski, lecz nie irracjonalny. Nietzsche krytykował pojęcie „woli prawdy” i wskazywał na tych myślicieli, którzy jak Wolter przede wszystkim rozwiewali złudzenia współczesnych, czyli znali prawdę dzięki swej przenikliwości, dzięki swemu oku, a nie w wyniku „dążenia do prawdy”. Prawdę osiąga nie ten, kto do niej pracowicie zmierza, bo sama usilność jego dążenia może już ją przesłonić, lecz ten, kto słyszy i widzi. Motywacja prawdą a jej znajomość to dwie różne sprawy²¹.

Autorka przywołuje Heideggerowski termin *Gelassenheit* pojmowany jako warunek rozumienia prawdy, odpowiednie nastawienie. Jest to termin ściśle związany z tradycją mistycyzmu, lecz Heidegger stara się go wpleść w jasną logikę drogi do prawdy. *Gelassenheit* jest wstępnym wycofaniem, zatrzymaniem, oczyszczeniem, uspokojeniem umysłu, bo jeśli byśmy z góry określili to, czego szukamy jako prawdy, wykluczylibyśmy możliwość jej znalezienia. Nie byłaby to bowiem już prawda rzeczy, tylko prawda naszej koncepcji²².

Wszystko, co tak naprawdę mamy, co daje nam wgląd w sens, to język macierzysty, pierwsze matryce wiązania znaczących (jakby powiedział Lacan: podmiot) – działa tu pozytywna funkcja z e s t a w u. Aby uruchomić jego możliwości, trzeba odwrócić logikę systemu edukacji (szeroko rozumianego procesu zdobywania wiedzy i doświadczenia) jako wyjaśniania i dawkowania. Nie jest ono wcale konieczne do pojmowania. Wręcz przeciwnie – pierwotna niezrozumiałość tekstu, a raczej pewnego zestawienia tekstów, ich nadmiar, staje się strukturyzującą doświadczenie matrycą²³. W tym sensie nie ma pierwotności doświadczenia przed tekstem, tak jak nie ma realnego bez symbolicznego (Lacan). I nie można wyznaczyć żadnego zewnętrznego spojrzenia.

Wyjaśniać coś komuś oznacza pokazać najpierw niemożność zrozumienia siebie samego, gdyż jestem tylko przekąźnikiem jakiejś zewnętrznej wiedzy. Wyjaśnianie jest więc mitem pedagogicznym, w którym nie ma nauczyciela z krwi i kości.

Pojmowanie to zawsze ogarnianie jakiejś całości, a w tej całości pojmowania przede wszystkim ujmujemy to, że nie pojmiemy, jeśli nie zostanie nam wyjaśnione²⁴, czyli utrwalamy bierność pozycji uczącego się. Uczniowie Jacotota mieli to, co najważniejsze – wolę nauki, potrafili uczyć się bez mistrza wyjaśniającego, ale nie całkiem bez mistrza.

Istnieją dwa poziomy gry w akcie nauczania: inteligencja i wola, a całość procesu kreślą właściwie dwie wole i dwie inteligencje, które rozpleniają proces zdobywania wiedzy – równoczesność nauczania i uczenia się²⁵.

²¹ Ibidem, s. 194.

²² Ibidem.

²³ J. Rancière, *Le maître ignorant...*, s. 15.

²⁴ Ibidem, s. 18.

²⁵ Ibidem, s. 26.

Różne kombinacje tych dwóch składników procesu uczenia uruchamia wyzwolony (zewnątrzny) mistrz lub mistrz „rozpleniania”, mistrz wiedzący lub mistrz ignorant²⁶.

Figura mistrza spełnia swoją rolę (właściwie pojętego nauczania) tylko jako figura, a nie jako rzeczywista postać (jednostka). Lech Witkowski zaznacza niebezpieczeństwo pomylenia figury mistrza z postacią, powołując się na kategorię „kastracji symbolicznej” Lacana:

Można wyprowadzić paradoksalne sformułowanie w duchu Lacana: autorytet musi występować zawsze jako wykastrowany symbolicznie, gdyż dociera do nas w okrojonej postaci, tylko jako pozbawiony istotnych części swojej natury; przez tytuł, który nosi, maskę, którą oficjalnie przywdziewa, i insygnia, którymi się posługuje, działając, jest postrzegany przede wszystkim bez względu na to, co stanowi o tym, kim naprawdę jest w przeciwieństwie do swojej funkcji. Jest to luka między mną a moją funkcją. Žižek zauważa, że mamy to samo, co w terminologii Freuda niesie struktura „fetyszystycznego zaprzeczenia” (*disavowal*), jeśli traktujemy ludzi nie według tego, kim naprawdę są (np. skorumpowanym sędzią), ale co komunikują ich insygnia, np. szacunek, jakiego taki sędzia ma prawo się domagać w imieniu Prawa, które reprezentuje i które przez niego przemawia²⁷.

Witkowski dochodzi do wniosku, że autorytet „wykastrowany symbolicznie” to oksymoron, ale też zmuszający do działania „agent”, ukryty mistrz (pod warunkiem właśnie, że ukryty). Owo dobrowolne wycofanie czy oddzielenie od funkcji staje się właściwie pojętą funkcją mistrza:

Uleganie aurze funkcji pełnionej przez osoby czyni nas zakładnikami sytuacji, w których występują jako funkcjonariusze schowani za insygniami. Na szczęście docieklivość, np. dziennikarska czy etyczna, środowiska zawodowego, wchodzi (tj. powinna wchodzić) w tę właśnie lukę, odpowiedzialną za mechanizm kastracji czy fetyszyzowania i faktycznie bada ją czy wydobywa na jaw. W sytuacjach wychowawczych w relacji z rodzicem czy nauczycielem dziecko jest szczególnie wyczulone na tę lukę²⁸.

Inne rozwiązanie tego paradoksu proponuje Rancière w *Widzu wyzwolonym*. Próbuje zamienić miejscami odbiorcę (widza) i twórcę (sztuki). Paradoks widza (widza ignoranta) polega na tym, że mimo ukrycia poza sceną (w mroku widowni), to właśnie on ma zdolność odróżniania poznania od mocy działania. Mit Platońskiej jaskini mówi nie tyle o „uwięzieniu zmysłowym”, ile o sytuacji świadomego odbiorcy sztuki. Tylko bowiem ten, kto jest świadomy fikcyjności przedstawienia, odnajduje motywację, by dotrzeć do prawdy.

Widz wyzwolony to widz aktywny, który wie, że jeśli istnieje jakaś prawda, to jest tylko jedna – prawda przedstawienia, prawda ukontekstowiona.

Dla Rancière’a słowo „medium” nie oznacza ani materii, ani podpory (technicznej), lecz musi oznaczać idealną przestrzeń ich dopasowania i ulega dyskretnemu podwojeniu. Z jednej strony medium jest zbiorem środków materialnych dostępnych czynności technicznej. „Opanować” medium ozna-

²⁶ Ibidem, s. 27.

²⁷ L. Witkowski, *Wyzwania autorytetu*, Impuls, Kraków 2009, s. 335.

²⁸ Ibidem.

cza zatem ograniczać się do stosowania właściwych środków materialnych. Z drugiej strony jednak podkreśla się sam związek między celem a środkiem (technicznym).

Opanowanie medium znaczy więc również coś odwrotnego niż posługiwanie się jakimś środkiem: oznacza taki dobór środka, by uczynić z niego cel sam w sobie, zanegować związek środka z celem, który stanowi istotę techniki.

Trudno nie powołać się w tym miejscu na podkreślaną przez francuskich myślicieli aktualność i adekwatność Platonijskiej metafory jaskini. Latour podkreśla, że oddzielając naukę od polityki, nowoczesność rozdziela też dwie płaszczyzny życia publicznego – jedna to obszar (cieni) reprezentacji społecznych, druga (zewnątrzna) to świat faktów opisywanych przez naukę. Prawda „rzeczy” staje się obszarem dostępnym tylko naukowcom, którzy potrafią wyrwać się ze świata społecznego.

Rezultatem nowoczesnej konstrukcji świata są więc przestrzenie odpowiadające Platonijskiej jaskini: przestrzeń publiczna i nauka lokująca się na zewnątrz świata oraz klasyczna epistemologia strzegąca granicy między tymi sferami. Jej zadaniem nie jest produkcja wiedzy, lecz przede wszystkim oddzielanie wiedzy „czystej” od wiedzy zmieszanej z czynnikami społecznymi (irracjonalnymi czy przypadkowymi). Dwa światy nie mogą zostać pomieszane, bo granica między nimi jest absolutna i nikt oprócz naukowców nie potrafi jej przekroczyć²⁹.

Latour utrzymuje, że choć na pozór epistemologii chodzi jedynie o wiedzę, poznanie i naukę, to w gruncie rzeczy upokarza ona politykę poprzez przecięcie wszelkich pytań o naturę powiązań pomiędzy społeczeństwem a nauką w duchu innym niż niosącej prawdę i emancypację nauki³⁰.

Analogicznie do wyróżnionych przez Latoura trzech sfer funkcjonowania prawdy w przestrzeni publicznej (świat cieni, świat teorii – prawdy bezpośredniej i świat oświecony – naukowy) Rancière wyróżnia trzy podstawowe funkcje związane z obrazowaniem: widzenie, wskazywanie i symbolizowanie. W „nagich obrazach” chodzi o świadectwo, ostensywne uruchamiają pojęcie sztuki konceptualnej, a metamorficzne – grają podobieństwem³¹. W zależności od udziału danej funkcji w kontakcie z obrazem do tej kategorii go zaliczymy. Funkcje obrazów to raczej funkcje widzenia: bezpośrednie, definiujące i metamorficzne. Ten sam obraz może być widziany w różny sposób.

Odnosząc Rancière’owski podział funkcji obrazowania do podziału Latoura, obserwujemy znikanie przedmiotu. Można go co najwyżej ulokować w przestrzeni publicznej, po stronie bezpośredniego widzenia (przedstawienia) – w tym sensie na gruncie epistemologii byłby on definiujący (jako konkretny), ustanawiałyby pewien fakt (odwołując się do podziału Latoura).

²⁹ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka...*, s. 328.

³⁰ *Ibidem*, s. 328.

³¹ Por. J. Rancière, *Le destin des images*, ss. 31-39.

Tab. 2. Przestrzenie rozumienia funkcji obrazu

Podmiot w przestrzeni	Przestrzeń publiczna	Epistemologia (strzegąca granicy)	Nauka (zewnątrzna)
Obraz	bezpośredni	definiujący	metamorficzny
Funkcja	widzenie	wskazywanie	symbolizowanie

Źródło: opracowanie własne na podstawie teorii B. Latoura i J. Rancière'a.

Rancière celowo rezygnuje z pojęcia przedmiotu, żeby uniknąć wpisania refleksji nad przedstawieniem w stary schemat komunikacyjny (nadawca posiadający całość wiedzy – odbiorca jako *tabula rasa*). Skoro człowiek ma do wyboru: fetyszycować stosunki międzyludzkie albo stosunki między rzeczami, to ujęcie znaku jako trójczłonowej relacji powoduje, że również status przedmiotu (jako niezależnej od języka rzeczy) staje się relacyjny, czyli przede wszystkim językowy³². Czy przedmiot jest bardziej po stronie materialnego nośnika, czy raczej pojęcia – to był problem wyznaczający nowożytną dialektykę podmiotowo-przedmiotową. W zależności od nadanego sensu przedmiot (który ma wartość, o ile jest nazwany) staje się rzeczą – czymś poza systemem znaku, związanym z neutralnym nadmiarem tego, co określamy jako materialny nośnik.

Rzecz, według Latoura, ma dziś status „quasi-objektu”, tj. czegoś, co nie jest „ani tu, ani tu” – status przedziwnego przedmiotu/rzeczy nienależącego ani do natury (jak rzecz), ani do społeczeństwa (jak obiekt), ani do podmiotu i języka (jak przedmiot)³³.

W konfrontacji z rozprzestrzenianiem się quasi-objektów pojawiły się trzy strategie: pierwsza polegała na pogłębianiu separacji między biegunem natury (rzeczami samymi w sobie) a społeczeństwem albo podmiotem (ludźmi samymi między sobą); druga polegała na autonomizacji języka lub znaczenia; trzecia to dekonstrukcja zachodniej metafizyki. Cztery różne zasoby umożliwiały nowoczesnej krytyce sporządzenie tych żrących kwasów: naturalizacja, socjologizacja, dyskursywizacja i wreszcie zapomnienie bycia. Żaden z tych zasobów wzięty z osobna nie pozwala na zrozumienie nowoczesnego świata. Jeśli zestawi się je ze sobą, ale utrzymuje w oddzieleniu, sytuacja jest nawet gorsza, ponieważ prowadzi do ironicznej rozpacz, której symptomem jest postmodernizm. Wszystkie krytyczne zasoby mają jeden wspólny feler – nie pozwalają na jednoczesne prześledzenie pracy rozprzestrzeniania hybryd i pracy puryfikacji. Żeby wyjść z postmodernistycznego impasu, wystarczy ponownie użyć wszystkich tych zasobów, ale żeby zbliżyć się do quasi-objektów i sieci, trzeba je ze sobą zesztukować³⁴.

³² Por. A. Doda, *Ironia i ofiara*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, ss. 41-42; B. Owczarek, *Towar i sens*, „Przegląd Humanistyczny” 5/1983.

³³ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 95.

³⁴ Ibidem, ss. 97-98.

Latour myśli o sztukowaniu jako nowym, negocjacyjnym sposobie uprawiania nauki. Zdaniem Rancière'a takie sztukowanie byłoby specyficznym oddziaływaniem sztuki niepoddającej się reżimom.

W książce *Le spectateur émancipé* z 2008 r. Rancière nawiązuje do mitu jaskini Platona jako zamieszkałej przez ignorantów. Ignorancję rozumie jednak nie tylko jako brak wiedzy (łac. *ignorantia* – niewiedza), wynikający z nieuctwa, lecz rodzaj pozytywnego lekceważenia niedostępności wiedzy. Oprócz negatywnych skojarzeń z tym terminem są także pozytywne: „Ignoranci zawsze są wszechstronni” (Antoni Regulski), „Ignorancja ma skrzydła orła i wzrok sowy” (Zbigniew Herbert).

Rancière zarówno w *Le maître ignorant*, jak i w *Le spectateur émancipé* na różne sposoby podejmuje problem „antyszkolności” sztuki, która nie potrafi świadczyć o swoim najgłębszym procesie – określanym tradycyjnym pojęciem *mimesis*, które w ramach sztuki nigdy nie jest zwykłym naśladownictwem.

Problem „wzniosłej sztuki” zostaje zatem postawiony w prostych kategoriach: nie można mieć wzniosłości jednocześnie w formie przykazania zakazującego obrazów oraz w formie obrazu świadczącego o tym zakazie. Aby rozwiązać ten problem, należy utożsamić wzniosłość przykazania zakazującego tworzenia obrazów z zasadą sztuki nieprzedstawiającej. W tym celu trzeba jednak utożsamić pozaartystyczną Kantowską wzniosłość ze wzniosłością zdefiniowaną wewnątrz sztuki³⁵.

Wzniosłość ma należeć do sztuki jako „granica”, ale nie dla niej, lecz ustanawiana w jej obrębie. Sztuka to jedyna sfera działania, jak chciał Guy Debord – autor, na którego często powołuje się Rancière, choć w to nie wierzył, dlatego zredukował oddziaływanie sztuki do spektaklu. Spektakl nie był dla niego czymś, czemu można się przeciwstawić. Negatywność spektaklu zagarnęła wszystkie dziedziny współczesnego życia, radząc sobie z każdą formą krytyki, każdą próbą obalenia, bo spektakl automatycznie przechwytuje i wchłania wszystko wokół – taką diagnozę Debord postawił w 1988 r. Podobne ujęcie prezentuje we wcześniejszym *Społeczeństwie spektaklu* (1967), gdzie twierdził, że trzeba przechwytywać (przechytrzyć?) poglądy i obrazy. Skoro nie można z nimi polemizować, należy zacząć ich używać. Trzeba je przechwytywać i stawiać w nowych kontekstach, co sprawi, że same się skompromitują. Sztuka jako język antyideologii nie daje się bowiem redukować do słowa (Kantor) – jest dziedziną wzniosłości realizującą zakaz mówienia o obrazie.

Styl i kontekst stały się nowym, ostatnim narzędziem walki z wszechogarniającym systemem. Nie jest nim nauka o systemie, toteż Debord krytykuje niedostatki myśli strukturalistycznej.

(201) Współczesna tendencja do strukturalistycznej systematyzacji opiera się, świadomie lub nieświadomie, na założeniu, że obecny, przejściowy okres zlodowacenia czasu historycznego będzie trwać wiecznie. Antyhistoryczne myślenie strukturalizmu rozpa-

³⁵ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 134.

truje zjawiska z punktu widzenia wiekuiestej obecności systemu, który nigdy nie został stworzony i nigdy nie przeminie. Marzenie o nieświadomej i przedustawnej strukturze władającej całą społeczną *praxis* opiera się na nieuprawnionej ekstrapolacji strukturalnych modeli opracowanych przez lingwistykę i etnologię lub też wykorzystywanych w analizie funkcjonowania kapitalizmu (znaczenie owych modeli przecenia się zresztą nawet w obrębie tych szczegółowych dyscyplin). W ten oto sposób akademicki rozum drobnych funkcjonariuszy myśli, którzy zadowalają się byle czym i poświęcają się bez reszty opiewaniu istniejącego systemu budzącego ich podziw – sprowadza prostacko całą rzeczywistość do istnienia systemu³⁶.

Debord twierdzi więc, że strukturalistyczna refleksja nad systemem przekracza funkcjonalny „zakaz obrazów” jako „świadczących o tym zakazie”. Według Rancièrè’a łącznikiem refleksji o spektaklu jest obraz – historia Platona o jaskini, historia zawarta między paradygmatem Brechta a logiką Artauda³⁷.

Istotne jest tu znaczenie Bertolta Brechta jako teoretyka dramatu i teatru, zwłaszcza jego koncepcja „efektów obcości”, które miały uchronić widownię przed zbytnim zaangażowaniem emocjonalnym w widowisko, ale jedynym naprawdę skutecznym „efektem obcości” okazała się odpychająca osobowość artysty. Brecht traktował swój teatr jako środek kształtowania człowieka oraz stosunków społecznych. Uważał, że teatr powinien zapewniać wiedzę, poznanie i gotowość intelektualną do uczestnictwa w przemianie świata, jednocześnie miał być zajmujący, a nawet wesoły. Reżyser korzystał z poetyki sztuki dydaktycznej oraz przypowieści, a także z uproszczonych schematów, np. przerywał dialogi i akcję songiem, komentarzem adresowanym do publiczności czy projekcjami³⁸.

W wizji Antonina Artauda można znaleźć prawie wszystko to, co złożyło się na awangardowy teatr drugiej połowy XX wieku. Jako ojciec sztuki performatywnej urzeczywistnił własną ideę teatru, również w życiu, wierząc, że niebawem nadejdzie Apokalipsa (był też pacjentem kilku zamkniętych zakładów psychiatrycznych). Propagował ideę teatru braku i kryzysu, teatru okrucieństwa, a spektakl nie miał już spełniać postulatów *mimesis*, ale być rzeczywistością sam dla siebie.

Platońska opozycja między choreą jednoczącą sztuki a teatrem jako wystawą (spektaklem) sztuki wydaje się Rancièrè’owi nie do utrzymania. Teatr pozostaje dla niego jedynym miejscem konfrontacji publiczności samej w sobie jako pewnej całości (kolektywu), nawet jeśli w XX wieku zmierza w kierunku kina³⁹.

³⁶ G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 134.

³⁷ J. Rancièrè, *Le spectateur émancipé*, s. 14.

³⁸ Por. M. Misiorny, *Teatr na świecie. Sylwetki pisarzy*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, ss. 44-45.

³⁹ J. Rancièrè, *Le spectateur émancipé*, s. 11.

Guy Debord też para się filmem jako najnowszym medium i w 1952 r. realizuje szczególnie dzieło pt. *Hurléments en faveur de Sade* (*Wycie na rzecz Sade'a*). Jest to filmowa próba dokonania w kinie tego, co Joyce czyni na polu literatury (*Finnegan's Wake*), a Malewicz – malarstwa (*Biały kwadrat na białym tle*). Próbuje on doprowadzić pewną dziedzinę sztuki do ostatecznego punktu, „punktu jej przezwyciężenia”. Jest to szczególnie film, bo pozbawiony obrazu rozumianego jako historia, mimo że to film długometrażowy. Biały ekran pojawia się na przemian z czarnym. Narrator odczytuje monotonnym głosem fragmenty powieści, gazet, kodeksu karnego. Kiedy następują przerwy, czyli milczenie, ekran staje się czarny. Ostatnie 24 minuty filmu stanowią „najdłuższy *black-out* w historii kina”⁴⁰.

Film ten odmawia dialogu z publicznością. Czy jest to jeszcze spektakl, skoro Debord nazywa spektakl „zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem społecznym między osobami”?⁴¹ To coś innego niż zwykłe nagromadzenie obrazów.

(18) Kiedy rzeczywisty świat przekształca się w zwykłe obrazy, zwykłe obrazy stają się realnymi bytami oraz bodźcami hipnotycznych zachowań. W dawnych epokach wyróżnionym zmysłem ludzkim był dotyk. Spektakl zaś – którego zadanie polega na ukazywaniu, za pomocą rozmaitych specjalistycznych zapośredniczeń, świata nie dającego się już uchwycić bezpośrednio – przyznaje rzecz jasna pierwszeństwo zmysłowi wzroku. Jest to zmysł najbardziej abstrakcyjny i najbardziej zwodniczy, doskonale zatem odpowiada powszechnej abstrakcji obecnego społeczeństwa. Spektakl nie jest jednak wyłącznie domeną obrazów, nawet jeśli skojarzy się je z dźwiękiem. Jest tym, co wymyka się działalności ludzkiej i uniemożliwia człowiekowi ponowne rozważenie i udoskonalenie swoich dzieł. Stanowi przeciwieństwo dialogu. Spektakl odradza się za każdym razem, gdy wyłania się niezależna reprezentacja⁴².

Przekształceniu filmu w spektakl stoi na przeszkodzie rama ekranu. Dynamika ruchu ma swoje ograniczenia i rytmy pozwalające odnawiać doświadczenie niedostępności świata, zwłaszcza dla jednego zmysłu⁴³.

Oryginalną właściwością sztuki filmowej jest przestrzeń uzyskana dzięki zmianie ujęcia. Odbiorca odczytuje to przestrzenne przemieszczenie jako przemieszczenie samego siebie. Tadeusz Miczka przywołuje teorię Jana Mukařovský'ego dotyczącą „wrzucania widza w akcję (zbliżania do akcji)”, co pozwala odczuwać widzianą przestrzeń od środka. Takie odczucie można uzyskać tylko za pomocą montażu filmowego. Przestrzenna sugestywność opiera się przede wszystkim na cząstkowości obrazu.

⁴⁰ M. Kwaterko, *Wstęp*, w: G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu...*, s. 7.

⁴¹ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu...*, s. 34.

⁴² *Ibidem*, s. 38.

⁴³ Por. T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9: *Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998, s. 96.

Znaczeniowy charakter przestrzeni filmowej najbliższy jest przestrzeni charakterystycznej dla poezji epickiej, która operuje m.in. zmianą, detalem i panoramowaniem⁴⁴.

Spektakl jest pozbawiony *chorei*, pozbawiony dialogu opartego na trzech funkcjach: zmiany, zatrzymania na detalu i ruchu, przez co uniemożliwia człowiekowi ponowne rozważenie dzieła. Przyznaje więc pierwszeństwo zmysłowi wzroku, ale nie należy wyłącznie do domeny obrazów. Unieruchamia spojrzenie i dlatego stanowi przeciwieństwo dialogu. Jak na tym tle odczytujemy metaforę Platońskiej jaskini? Są tam dwa spektakle: niedoskonały „spektakl cieni” (związany z widzeniem) i doskonały „spektakl idei” (związany z wiedzą prawdziwą, widzianą okiem duszy, więc wlaną). Są to jednak spektakle, czyli coś, co narażone jest, zdaniem Deborda, na antydialogiczność.

(34) Spektakl to kapitał, który osiągnął taki stopień akumulacji, że stał się obrazem⁴⁵.

Spektakl jest taką formą akumulacji obrazu, że staje się „czystym obrazem”, formą kapitału – uważa Debord. Stanowi coś innego niż towar, coś, czego wymienić już się nie da, a więc symulakrum towaru, przedstawienie „całokształtu świata towarowego”.

(49) Spektakl to druga strona pieniądza: ogólnaabstrakcyjnego ekwiwalentu wszystkich towarów. O ile jednak pieniądź rządził społeczeństwem jako wyraz fundamentalnej ekwiwalencji, to znaczy wymiennego charakteru najrozmaitszych dóbr o nieporównywalnej wartości użytkowej, o tyle spektakl jest jego nowoczesnym i rozwiniętym uzupełnieniem: przedstawia całokształt świata towarowego jako ogólny ekwiwalent tego, co społeczeństwo jako całość może działać, i tego, czym może się ono stać. Spektakl to pieniądź, który jest jedynie oglądany, ponieważ w nim samym dokonana się już wymiana całej wartości użytkowej na całość abstrakcyjnego przedstawienia. Spektakl jest nie tylko służą poszernej użyteczności, jest również, sam w sobie, pozornym używaniem życia⁴⁶.

Spektakl jest akumulacją doświadczenia człowieka zamieszkującego na dnie jaskini, niewolnika zmysłów. Mit Edypa jest uniwersalną ludzką tragedią, która kończy się rezygnacją z widzenia (wyłupione oczy Edypa) z powodu niedostępności wiedzy o przeznaczeniu. Mit jaskini jest z kolei filozoficzną przypowieścią, która kończy się postulatem rezygnacji z widzenia z powodu niedoskonałości samego widzenia.

W VII księdze *Państwa* Platon opisuje jaskinię zamieszkałą przez ludzi zakutyh w kajdany. Rozmawiają oni tylko o cieniach i rywalizują o to, kto je lepiej rozpozna i nazwie. Najlepsza osoba w tej grze będzie otoczona szcunkiem towarzyszy. Nie jest to opowieść statyczna, nawet dno jaskini jest ciekawe, dużo tam się dzieje. Wszystko może się jednak zmienić, gdy jeden z więźniów zostanie oswobodzony z kajdan i wydobędzie się na powierzchnię. Pierwszą reakcją jego organizmu będzie ślepotą i ból z powodu przyzwycy-

⁴⁴ Ibidem, s. 108.

⁴⁵ G. Debord, *Spółczesność spektaklu...*, s. 44.

⁴⁶ Ibidem, s. 51.

czajenia do życia w ciemnościach. Z czasem jednak człowiek ten nauczy się nowego świata, który jest dużo lepszy niż świat podziemny, bo znajduje się bliżej Słońca – idei dobra („Na szczycie świata świeci idea dobra”). Platon proponuje, by posłać tego człowieka z powrotem do jaskini, gdzie miałyby opowiedzieć innym o prawdziwym świecie. Zanim znajdzie z nimi wspólny język, będzie musiał na nowo przyzwycząić swój wzrok do ciemności. Próbę wyjścia z jaskini należy więc rozumieć jako ciągłe dążenie do odkrycia prawdy. Musi być ono jednak symetryczne – nie można zadowolić się życiem pośród idei, trzeba pozwolić ponownie się oślepić, bo prawdę powinno móc się przekazać w języku. Według Platona największą szansę na odkrycie prawdy mają ludzie rozumni, niebędący niewolnikami przyzwyczajeni i stereotypów, którzy nie boją się zmian i nowości. Mamy bowiem zarówno ciało, dążące do tego, co znane (a co Freud określił jako „zasadę przyjemności”), jak i duszę, której pragnienia są wzniosłe. Motywacją do działania zgodnego z poruszeniami duszy jest wola odkrycia znaczenia „cieni”⁴⁷.

To, co możemy odkryć, studiując znaczenie cieni, to nie – jak chciał Platon – idee, lecz dramat. Dramatyczna sztuka powraca w pełni dopiero w XX wieku. Jednym z ważniejszych twórców dla Rancière’a jest Tadeusz Kantor, u którego słowo zostaje na powrót wpisane w ciało, a więc również w widzenie. W teatrze Kantora mamy do czynienia z równouprawnieniem aktora, przedmiotu i słowa.

Analiza twórczości Kantora „przypomina sekcję dokonywaną na żywym organizmie” – pisze Jan Kłossowicz. Jest próbą zatrzymania czegoś, co wciąż się staje, dzieje, przekształca⁴⁸. Problem z niemożnością klasycznej analizy twórczości Kantora wynika z osobnych rodowodów „przedmiotowej”, plastycznej warstwy spektakli i warstwy semantycznej, „literackiej”, co wpływa na odbiór utworu nieustannie oscylujący między racjonalną refleksją a wyzwalaniem emocji. Taki odbiór potwierdza sprzeczność między otwartym stosunkiem Kantora do sztuki awangardowej i niezmiennymi, jego własnymi zasadami. To sprawia, że stylu jego teatru nie można przypisać do żadnego nurtu.

Kantor nie nawiązuje bezpośrednio do żadnej tradycji, ale teatralne (a nie plastyczne) pochodzenie jego spektakli można wywieść z europejskiego teatru ludowego czy jarmarcznego. Aktor to dla niego podstawowy, sprawczy czynnik teatru, dlatego obce jest mu wywodzące się z ekspresjonizmu dążenie do „wspólnoty” duchowej widzów i wykonawców – podkreśla Kłossowicz. Ważną stroną widowisk Kantora jest humor – zamiast rytuału mamy szyderstwo i bluźnierstwo, zamiast tragedii – groteskę, a zamiast zbiorowego przeżycia i pojednania – grę uczuć i semantycznych skojarzeń. Naśladowcy przejmujący

⁴⁷ Por. W. Witwicki, *Objaśnienia do księgi siódmej*, w: Platon, *Państwo*, t. 2, tłum. W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1994.

⁴⁸ J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, PIW, Warszawa 1991.

różne cechy stylistyki Kantora nie potrafią przejąć właśnie humoru, który spaja całą resztę. Kantorowi udaje się zachować – jak twierdzi Kłossowicz – dwie podstawowe cechy teatru: śmiech i wzruszenie, przy czym unika on nowocześnie pojętego patosu (kojarzonego ze sztucznym wywoływaniem uczuć), niemającego nic wspólnego z *pathosem*.

Przy niemal programowym uwzględnieniu dwóch skrajnych sposobów oddziaływania teatru: pierwszego, wywodzącego się od Artauda, określanego jako oddziaływanie „gorące” (głównie emocjonalne i zmysłowe), i drugiego, związanego z teorią i praktyką Brechta („zimne”, intelektualne), Kantor pozostaje obojętny wobec szerzącej się mody na spontaniczność, nagość i wprowadzanie wykonawców i widzów w trans czy ekstazę. Odrębność Kantora jest celowym autosprzeciwem⁴⁹, a pojęcie śmierci stanowi argument przeciw konformizmowi oficjalnej, państwowej awangardy. Niedostępność dzieła sztuki symbolizuje Teatr Śmierci, uznawany za manifestacyjne obalenie ideałów neoawangardy⁵⁰. Teatr Śmierci ustanawia granice rozumienia w obrębie sztuki, a nie poza nią, nie ma sensu wychodzić poza formę dzieła, żeby zrozumieć przedstawione zależności między elementami dzieła – to jest dramat, tak jak *Edyp* Corneille’a i *Voltaire’a* są dramatem w przeciwieństwie do tragedii Sofoklesa wymagającej wielu spojrzeń z zewnątrz (stosunek dzieła do mitu, do sytuacji społecznej, religijnej itd.).

Wiedza nie zawsze jest wiedzą tragiczną, ale zawsze „wiedzą ignorancji”, tzn. zawsze można ją porównać z tym, co ją ignoruje (np. jakiś rodzaj niewiedzy, dzięki której wyrabiamy sobie stosunek do wiedzy). Tym, co ignoruje wiedzę, jest więc sam dystans, który jest zawsze czymś aktywnym, nawet jeśli powoduje „zapaść wiedzy”. Zbyt duży dystans może jednak zmienić niewiedzę w przepaść radykalną, którą tylko ekspert może ponownie „ułożyć”⁵¹. Dystans jako normalna sytuacja komunikacyjna wynika z tego, że wiedza nigdy nie jest kompletna. Mistrz ignorant uczy swoich uczniów nawet bez wiedzy, na

⁴⁹ „Znalazłem się na pozycji, którą uznano, zwłaszcza w kręgach awangardy na Zachodzie, za sprzeniewierzenie wobec całej awangardy. I rzeczywiście: jestem przeciwny całej dzisiejszej awangardzie. Dlatego, że jestem przeciwny pojęciu dzieła otwartego. Dzieło otwarte mogło istnieć i ja się do tego także przyczyniłem, jeżeli chodzi o malarstwo i sztuki plastyczne. Mogło mieć swoją fascynację do pewnego czasu. Obecnie jednak umieściłem w swoim manifestie Teatru Śmierci ustęp, który szalenie obraża wszystkich conceptualistów. Kiedy namnożyły się tysiące ludzi, którzy uważają się za artystów – twierdzą, że największym fałszerzem XX wieku był André Breton, który powiedział, że każdy może być artystą. To jest nieprawda. Artysta jest jednostką niezmiernie rzadką i dzieło sztuki jest zjawiskiem niezmiernie rzadkim. Dzieło sztuki nie może być otwarte, lecz musi być zamknięte na siedem pieczęci. I musi być niedostępne. Niedostępność dzieła sztuki jest największą jego fascynacją i przyciąganiem. Dlatego powiedziałem, że dzieło sztuki równa się śmierci, aktor równa się człowiekowi umarłemu, a manekin jest tym elementem, który ma w sobie znamię śmierci”. T. Kantor, *Moja droga do Teatru Śmierci* (1976), za: J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor...*, ss. 109-110.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, s. 16.

podstawie samego (zaangażowanego) dystansu. Podobnie uczy współczesny artysta – nie przez wiedzę, lecz przez zestaw (obiektów, opisów, obrazów).

Dystans nie może więc stać się zbyt duży, nie można pozwolić na zniknięcie obiektu (jak w sztuce konceptualnej?). Widz uczy się być wiedzącym, obserwując, selekcjonując, zestawiając, porównując i interpretując⁵².

Rancière powołuje się na *Mitologie* Rolanda Barthes'a i *Społeczeństwo spektaklu* Guya Deborda jako na uzupełniające się krytyki iluzji rzeczywistości. Obie te teorie są bardzo postmodernistyczne w tym sensie, że i w *Mitologiach*, i w *Społeczeństwie spektaklu* mamy wyobrażenie więźniów (metafora społeczności z Platońskiej jaskini), którzy są w stanie w tych warunkach stworzyć zarówno życie indywidualne, jak i kolektywne. Jest to odwrócenie realnego świata w dostępną (manipulacji) fikcję, gdzie zostaje wyeksponowana jego modalność (sposób istnienia definiuje ich sens)⁵³. Myślenie mityczne to właśnie zbyt duży dystans, by go uchwycić, to operowanie wygodnym skrótem, na tyle dużym, że tracimy z oczu przepaść, którą on zasypuje.

Myślenie mityczne u Barthes'a jest rozumiane jako operowanie zestawem informacji, które są odbierane jako naturalnie powiązane⁵⁴. Odbiór tej „naturalności” wynika ze „spektakularnej obfitości”, dlatego wybory wydają się wolne.

Według Rancière'a paradoks sztuki politycznej polega na tym, że umożliwia ją masowość (transmisji i odbioru), czyli to, co ta sztuka głównie krytykuje. Jest to świadome zerwanie z XVIII-wiecznym mitem oświecenia, zgodnie z którym możliwy jest powrót do natury, nawet jako ideał (utopia)⁵⁵.

Myślenie polityczne udaje, że nie jest mityczne, że rezygnuje z formy w celu osiągnięcia „równości” (jakiejś wspólnej miary) między całością społeczeństwa (lewica) lub częścią (prawica). Skoro, jak twierdzi Giddens, „autonomia jednostki i zerwanie z kompulsywnością jest warunkiem otwartego dialogu z drugim człowiekiem”⁵⁶, to polityka oparta na takim ideale (autonomii) musi aspirować do bycia „czystą relacją”, podobną do relacji intymnej. Zwłaszcza demokracja jest podatna na bycie systemem mitycznym, wyzwalającym spod dominacji silniejszych, zrównującym lud w duchu miłości. Jednak „demokracja jest nudna, seks jest ekscytujący – aczkolwiek zdaniem niektórych może być na odwrót. Jaki wpływ na nasz seks mają normy demokratyczne?”⁵⁷ – pyta Giddens. Aktywność seksualna zostaje uwolniona od ograniczeń innych niż dotyczących mitycznej zasady autonomii⁵⁸.

⁵² Ibidem, s. 19.

⁵³ Ibidem, ss. 50-51.

⁵⁴ Por. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000.

⁵⁵ Por. J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, ss. 56-59.

⁵⁶ A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 229.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

Slavoy Žižek komentuje problem tak: demokracja i kapitalizm są jak miłość i seks. Ona – mityczna, z definicji dążąca do ustalenia równości, on – mitycznie „naturalny”, niewolniczy, podporządkowujący. W *Rewolucji u bram* Žižek przypomina, że w miłości nieodłączny jest seks (czyli walka o władzę), ale miłości nie można oczywiście zredukować do seksu. Konkluduje więc, że prawdziwy cud zdarza się, gdy seks doznaje „transsubstancjacji” i zmienia się w akt miłości. Istnieją jednak cztery sposoby na oddalenie tego niemożliwego (czyli realnego) połączenia miłości i rozkoszy seksualnej, co można odnieść do relacji między demokracją i kapitalizmem. Pierwszy sposób to wychwalanie ideologicznie „czystej” demokracji, tak jakby pożądanie władzy było rzadką, uleczalną patologią. Drugi sposób to przeciwstawienie tych dwóch sił i zgoda na nierówność ze względu na jej „naturalny” charakter („uznanie intensywnego wyzysku za »jeden prawdziwy system« życia ludzkiego”), bo przecież każdy niewolnik skrycie marzy o śmierci pana. Trzecia droga jest najbardziej polityczna – oddziela te dwa aspekty i umieszcza w dwóch różnych porządkach: kochamy bezbronny lud, ale i tak realną władzę mają silniejsi. Również polityczną, choć mniej popularną drogą (często kojarzoną z prawicą) jest fałszywe, zdaniem Žižka, bezpośrednie połączenie demokracji i kapitalizmu, w którym intensywny wyzysk ma prowadzić do wyzwolenia wyzyskiwanych. Opiera się ona na wierze, że kapitaliści, osiągając pewien poziom życia, sami, bezpośrednio, bez nadzoru urzędników, zwrócą uwagę na biednych tego świata⁵⁹.

Polityka czyni z mitów spektakl mający ukryć dramaty i tragedie. Książka Guya Deborda *Społeczeństwo spektaklu* została uznana za zapowiedź rewolty 1968 r. Niewinne dotąd pojęcie „spektaklu” wiąże się dla Deborda z permanentną cyklicznością wymiany sugerującą, że poza spektaklem nie ma już innej rzeczywistości (niewymiennej). Zamiast mówić o spektaklu, wielu badaczy zajmuje się „medialnością”, ale to pojęcie nie jest już zdaniem Deborda użyteczne, bo sugeruje przezroczyść jakiejś sfery czy bezstronność jej badania, a współczesny świat jest całkowicie represyjny pod naciskiem autokratycznej władzy gospodarki towarowej. Władza spektaklu wyraża często oburzenie, widząc, jak pod jej rządami konstytuują się klony: polityka-spektakl, sprawiedliwość-spektakl, medycyna-spektakl, ale oburzenie to nie prowadzi do żadnych reform. Nieprzerwana ciągłość spektaklu nie polega na udoskonaleniu jego technicznego – medialnego oprzyrządowania, lecz na stworzeniu zupełnie nowych warunków funkcjonowania rządów złożonych ze specjalistów od marketingu. Debord próbował pokazać, że alienacja, za którą Marks winił system produkcji (separację wytwórcy od wytworu pracy), dziś dokonuje się za sprawą mediów i systemów marketingowych. Stworzył wizję spektaklu jako zbioru biernie poświadczonych obrazów. Pewnym wyjściem z tego

⁵⁹ Por. S. Žižek, *Rewolucja u bram. Pisma wybrane z roku 1917. W. I. Lenin*, tłum. J. Kutyla, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2006, ss. 418-419.

osaczenia obrazami może być propozycja, jaką daje Roland Barthes w *Świetle obrazu*. Nie poddać się bierności obrazu (*studium*) to pójść za refleksją narzuconą przez konotację (*punctum*).

Wszystko, co było dotąd postrzegane bezpośrednio: ludzie, praca, a nade wszystko czas i przestrzeń, zostało rozproszone, zbiurokratyzowane, a jednocześnie wciągnięte w proces mitu odnowy. Debord mówi o czasie pseudocyklicznym, jak w społecznościach przedprzemysłowych, jako czasie konsumpcji i przetrwania. Tak doświadczany czas jest odmienny od czasu kultur pierwotnych. Tworzy nowe warianty cykliczności, takie jak: dzień i noc, praca i weekendowy odpoczynek, okresowe wakacje. Jest to czas „produkowany”, poddany przemysłowej obróbce – nie czas swobodnie przemieszczającego się *punctum*, lecz czas jednolity (tak jak jednolite są zdjęcia pozbawione *punctum* – czegoś, co nie pasuje). Ten konsumowany czas staje się surowcem do wyrobu nowych produktów, które opanowują rynek jako społecznie zorganizowane sposoby oszczędzania, a następnie spędzania czasu. W ten sposób cykliczność staje się celem samym w sobie, a więc również formą kapitału⁶⁰.

„Polityka sztuki” w ujęciu Rancière’a jest naznaczona przez szczególną schizofrenię – oczekuje się od niej tak wiele, a jednocześnie tworzy wrażenie, że nie jest ona nikomu potrzebna (sytuuje się całkowicie na zewnątrz ekonomii). Społeczeństwo wykształca statut degradujący ofiary razem z tymi, którzy o nich mówią (artyści), jednocześnie na granicy kultury masowej (przy czym sformułowanie to jest oksymoronem) rodzi się archietyka – dokonuje się zmartwychwstanie sztuki w słowach⁶¹.

Trzeba mieć instynkt gry – sztuka definiuje się przez niemożliwą pozycję między formą a bierną materią i efekt włączany jest do hierarchii społecznej lub ludzie inteligentni aktywnie dominują pasywnych materialistów. Jeśli eksperyment estetyczny dotyczy polityki, jest definiowany jako eksperyment dysensusu, przez opozycję adaptacji mimetycznej lub etykę produkcji artystycznej⁶².

Dochodzimy do zakazu mówienia o obrazie z pozycji innej niż uczestnicząca, czego przykład daje inny semiotyk, Algirdas-Julien Greimas, w książce pt. *O niedoskonałości* z 1987 r. . Powołuje się tam m.in. na krótkie opowiadanie Julia Cortazara *Ciągłość parków*. W opowiadaniu tym zatarte są wszelkie granice: między artystą a odbiorcą, między bohaterem a czytelnikiem, między narratorem a autorem. Jest ono dla Greimasa szkicem z „teorii” literatury, poza tym, że jest to konkretna fikcyjna historia, w którą dajemy się wciągnąć. Owo „wciąganie” powoduje wzrost zaangażowania podmiotu, aż do osiągnięcia stanu bycia „całkowicie wchłonięty”, czego w rzeczywistości nie można

⁶⁰ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu...*, s. 111.

⁶¹ Por. J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, ss. 59-62.

⁶² Ibidem, ss. 64-67.

przeżyć, dlatego bohater – czytelnik zostaje na końcu opowiadania po prostu zamordowany.

Ciągłość parków jest historią człowieka interesu, który podejmuje, w sposób przerywany, lekturę książki. Przebija się do „iluzji powieściowej” jako siły zewnętrznej, która zawładnęła podmiotem – czytelnikiem, pozostającym na zewnątrz świata fikcji. Ale paradoks czytelnika zawarty w tym krótkim opowiadaniu mówi o specyfice przyjemności czytelniczej, która wzrasta w postępującym oddaleniu od rzeczywistości, aż do jej ostatecznej redukcji, razem z podmiotem tej rzeczywistości doświadczającym⁶³.

Znikanie rzeczywistości nie jest groźne dla sztuki w jej pasywności wciąż ponawianej próby odpowiedzi na pytanie „co by było, gdyby”. Ciągłość spektaklu jest w przedstawieniu przerywana cały czas.

⁶³ Por. A.-J. Greimas, *O niedoskonałości*, tłum. A. Grzegorzcyk, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993, ss. 61-76.

OBIEKT A RZECZ – PRZESUNIĘCIE W ZNACZENIU PRZEDMIOTU (*Niedomaganie w estetyce*)

W książce *Niedomaganie w estetyce* Rancière kreśli projekt uwolnienia sztuki spod paradoksalnego reżimu estetyki separującej praktyki artystyczne od codzienności, najpierw je w niej zanurzając. Ukazuje zwłaszcza fałszywe obietnice wyzwolenia kreatywnej mocy i estetyczne utopie, które zmierzają do stworzenia z dzieła sztuki hiperobiekty, czegoś, co wykracza poza obraz i przedstawienie.

Określenie „kres obrazów” powinno się odnosić nie do czasów najnowszych, lecz do sztuki modernistycznej (powstałej między latami 80. XIX wieku a 20. XX wieku, tj. między symbolizmem a konstruktywizmem), do projektu sztuki uwolnionej od starej figuracji poprzez sztukę „czystą” i „znoszącą siebie” (nierozdzielną od pracy i polityki). Sztuka bez obrazów oraz sztuka, która staje się życiem, w latach 1910-1920 jednoczą się pod hasłem pogardy dla konkretnego przedstawienia. Taki kres obrazów mamy – według Rancière’a – za sobą¹.

Sztuka zamiast obrazów tworzy wówczas obiekty, jako sztukę bliską życiu, i rzeczy, jako sztukę „czystą”. Obiekt jako przedstawialny i rzecz jako nieprzedstawialna stają się pojęciami interesującymi dla sztuki. Obiekt odnosi się do tradycyjnie rozumianego podmiotu – to zinterpretowany przedmiot, rzecz wraz ze swoim odniesieniem, znaczeniem, a zarazem coś więcej („rzecz sama w sobie”). Rzecz kojarzy się z tradycyjnie rozumianym przedmiotem, czymś, co „nie potrzebuje interpretacji”, żeby działać (np. przedmiot codziennego użytku). Można w tym dostrzec proces transformacji dzieła sztuki z obiektu w rzecz (XX wiek), ale szczególną rzecz – taką, która znajduje się poza dyskursem, której nikt nie potrafi użyć, skosztować (zgodnie z hasłem „sztuka dla sztuki”).

¹ J. Rancière, *Los obrazów*, w: idem, *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyla, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, ss. 56-58.

Niewspółmierność współczesnej sztuki wyraża się – według Rancière’a – w rozdziale zmysłowej obecności i znaczenia. „Trwałość tego uwznioślenia Niewspółmierności”² grozi obojętnością na sztukę w ogóle, gdyż coraz trudniej jest o niej mówić. Niewspółmierność stanowi cechę dystynktywną sztuki naszych czasów, rozdziela zmysłową obecność (której granicą jest obiekt) i znaczenie (którego granicą jest rzecz). To pułapka interpretacyjna, a jej odmianę stanowią – zdaniem Rancière’a – estetyka Adorna, mówiąca o wewnętrznych sprzecznościach nowoczesnego dzieła, oraz filozofia Lyotarda, eksponująca wniosły rozdział między Ideą i zmysłową prezentacją³.

Powodem rozdziału sztuk jest nie tyle brak wspólnej miary dla słowa i materiału, ile racjonalność nowoczesnych społeczeństw, którą cechuje separacja sfer doświadczenia i form racjonalności właściwych każdej z nich, co Max Weber nazwał „drugim odczarowaniem świata”.

Marcin Punpur, analizując pojęcie racjonalności u Webera, podkreśla jej utożsamienie z kalkulacją, rozumianą jako adekwatność środków potrzebnych do osiągnięcia celu. Racjonalność to „funkcja sukcesu optymalizacji, którego ekonomicznym wyrazem jest zysk”⁴, a zatem „racjonalność ze względu na cel”⁵. Począwszy od XVI wieku, przeniknęła ona do wszystkich sfer życia wspólnotowego: polityki, sztuki i religii. Rozpoczął się wówczas proces „odczarowywania” świata, który stawał się coraz bardziej urzeczowiony, obliczalny, przewidywalny. Technika – jako zastosowanie wiedzy naukowej w praktyce – stanowiła naoczny dowód prawdziwości takiego myślenia. Racjonalność została uznana za cnotę, gdyż pomnażała nie tyle środki do celu, ile same cele, czyli abstrakcyjny zysk⁶.

Racjonalny rozdział sfer doświadczenia czy idei i zmysłowej prezentacji jest efektem rozumu oddzielającego pracę od przyjemności, twierdzi Rancière, czyli środki od celu właściwie ustanawiającego środki i cele jako odrębne, bo nietrudno sobie wyobrazić pracę jako cel.

Autonomia form artystycznych polega na oderwaniu ich od form życia codziennego, które ten rozdział (autonomiczne – zależne) ukrywają. Nieobecność wspólnej miary sztuki i życia można ujmować w kategoriach katastrofy, jak u Lyotarda, natomiast według Rancière’a autonomia sztuki ratuje przed tą totalną (i totalitarną) katastrofą, stanowiąc katastrofę „wniosłą” i świadcząc przeciw katastrofie estetyzacji życia połączonego z powszechnym poczuciem anestetyzacji, czyli znieczuleniem na sztukę⁷.

² Ibidem, s. 67.

³ Ibidem.

⁴ Por. M. Punpur, *Racjonalizacja, odczarowywanie świata a problem legitymizacji władzy w rozumieniu M. Webera*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5813> (20.01.2010).

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ J. Rancière, *Los obrazów*, s. 71.

Nową miarę przedstawienia Rancière proponuje nazwać „zdaniami-obrazem” (*la phrase-image*). Rozumie przez to coś innego niż jedność sekwencji werbalnej i wizualnej formy. Siła zdania-obrazu może zostać wyrażona w zdaniach powieści, ale także w formach inscenizacji teatralnej, w montażu filmowym albo w relacji między tym, co wypowiedziane i niewypowiedziane w fotografii.

Wielu współczesnych myślicieli dostrzega konieczność wyplątania problematyki przedstawienia z sieci kategorii współczesnej metafizyki. [...] W przedstawieniu nie tworzymy pozornych rzeczywistości, lecz uczestniczymy w rzeczywistym świecie, dajemy świadectwo tego udziału. Jego istotą jest oscylujący ruch dystansowania się wobec siebie i odzyskiwania siebie poprzez przedstawianie, jest nią wytwarzana przez przedstawienie przestrzeń, którą nazywam przestrzenią „pomiędzy”. Oscylacja ta jest wpisana w refleksję Heideggera, Husserla, Merleau-Ponty’ego, Lyotarda, Barthes’a, Marina...⁸

Metafizyka obecności mnoży dialektyczne opozycje, np. rzeczywistości i pozoru czy świadomości i kultury. W ujęciu Iwony Lorenc „Barthes, tak jak np. Foucault, pokazuje powody, dla których stanowisko transcendentalne nie nadaje się do opisu przedstawię”⁹. Być może dlatego, że jest to ucieczka przed formalnymi rozważaniami o przedstawieniu. Lorenc wydobywa podobieństwo Barthes’a do Peirce’a, a nawet ustawia go na linii: Peirce – Wittgenstein, w opozycji do Husserlowskiej koncepcji poznania źródłowego. Bliskość Barthes’a wobec Peirce’a jest dość problematyczna, bo o ile Peirce żywi przekonanie, że struktura, utożsamiana przez Lorenc z systemem, jest logicznie pierwotna wobec pojedynczego znaku, o tyle Barthes odrzuca ideę podmiotu razem z ideą organizującą całość tekstu. Zatem struktura u Peirce’a jest pierwotna w stosunku do znaku, ale na zasadzie pierwotności świadomości u Husserla wobec kultury znakowej.

Lorenc ubolewa, że Barthes’a nie interesują rejony czystej świadomości, i konkluduje, że z Peirce’em łączyłaby go myśl o bezzasadności założeń dotyczących istnienia pierwotnych źródeł poznania oraz bezcelowości prób dotarcia do jego fundamentów¹⁰.

Rancière pewnie zastanowiłby się, czy w kontekście estetycznym trzeba ubolewać nad brakiem zainteresowania rejonami „czystej świadomości”, skoro zdanie-obraz podważa logikę rzeczywistości i pozoru, świadomości i kultury, staje się destabilizującą, zmieniającą porządek między dwoma systemami sensorycznymi siłą. Zdanie-obraz jest jednością dwóch funkcji, parataksą (gr. *parataxis* – postawienie obok siebie). Przeciwstawia się ono szaleństwu, ale także łatwym konsensusom¹¹. Jest specyficznym interpretantem, przeciw-

⁸ Słowo na obwolucie książki I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Scholar, Warszawa 2001.

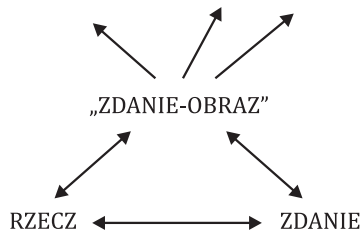
⁹ Ibidem, s. 192.

¹⁰ Ibidem, ss. 192-193.

¹¹ J. Rancière, *Los obrazów*, s. 75.

stawia się zwykłemu zdaniu czy obrazowi nie na zasadzie niepodobieństwa czy zerwania, ale zestawienia. Jego sensowne wyjaśnienie nie tyle wymaga znalezienia punktów wspólnych (obrazu-zdania) czy redukcji do czystej świadomości, w której ów zestaw się objawi (istotowo, jako konieczny lub intencjonalny), ile znalezienia miary, tj. możliwości „przeliczenia” wartości owego zestawienia, które jest dokonywane według zasad innej racjonalności, opisywanej przez Rancière’a w *Malaise dans l’esthétique*. Jest to racjonalność *ethosu* po „zwrocie etycznym” w estetyce i polityce. Na tym polega powrót do Kanta – estetyka przestaje być reżimem historycznej identyfikacji sztuki, bo sztuka staje się autonomiczna, bezkompromisowa, choć doświadcza się jej zawsze w danym momencie historycznym, tj. w określonych formach czasu i przestrzeni. „Zwrot etyczny” następuje – według Rancière’a – gdy Antygoną w teorii Lacana zastępuje Edypa. Jest to nowa forma doświadczania *ethosu*, nieredukowalna do żadnej wiedzy zbawczej. Antygoną nie jest – według Lacana – bohaterką walczącą o prawa człowieka, a raczej świadkiem sekretnego terroru w porządku społecznym¹².

Rzecz (jako np. obraz w swojej materialnej konkretności) wyraża granicę przedstawialności. Przedmiot (jako np. zdanie w funkcji referencjalnej) wyraża po prostu pojęcie – najczęściej wskazane słowo (wskaznik). Tym, co Trzecie w Peirce’owskiej triadzie, jest znaczenie – znak jest interpretantem, gdy odnosimy się do Trzeciego, czyli przechodzimy cały cykl znaczenia. Gdyby ustawić zdanie-obraz w Peirce’owskiej triadzie w miejscu interpretanta, należałoby pamiętać, że określa się je z perspektywy Trzeciego, gdy znak – interpretant jest mediacją między znakami, ale także nawykiem, czyli regułą interpretacji znaku (rzeczy).



Jednak interpretantem jest zarazem inny znak (rzecz) udostępniający to znaczenie, bez którego byłoby ono ukryte. Ta dwoistość pojęcia interpretanta wskazuje, że znaczenie nie zawiera się po prostu w znaku (rzeczy) ani nie istnieje po prostu między znakami (w zdaniach).

Przeciwnie, musi ono w sposób konieczny łączyć w sobie oba te momenty, czyli być związane ze znakiem, a poprzez znak wchodzić w system znaków. Znaczenie jest więc zarówno

¹² J. Rancière, *Malaise dans l’esthétique*, Galilée, Paryż 2004, s. 150.

„w” znaku, jak i „między” znakami, i te dwie sprawy nie tylko nie wykluczają się wzajemnie, lecz na odwrót, wzajemnie się warunkują¹³.

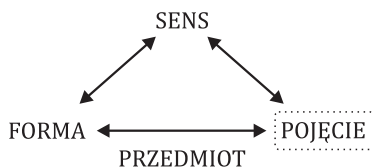
Konstruktywiści społeczni twierdzą, że w procesach hermeneutycznych oddziałuje często pomijany czynnik władzy, pozwalający ocenić, co w danej sytuacji jest zrozumiałe. Oznacza to, że rozumienie nie jest obiektywne¹⁴.

Zamknięcie semiotycznego koła interpretacji (hermetyzm, fundamentalizm) wskazuje inny rodzaj znaku – obiekt, który jest przedstawialny, lecz subiektywny i w tym znaczeniu wykraczający poza semiozę. Pojęcie obiektu jest chętnie wykorzystywane w psychologii, ponieważ obiekt nigdy nie jest neutralny – z jednej strony zawiera się całkowicie w pojęciu (jest „czymś”, nie relacją, raczej rzeczą), z drugiej – w przeciwieństwie do zwykłej rzeczy „nawija” na siebie sensory i zamyka obieg znaku, a sens przechodzi z jednego obiektu na inny, pomijając interpretację, a więc w dowolny sposób na poziomie semiozy (np. nie interpretujemy lub interpretujemy trywialnie obiekt fetyszysty).

Odpowiada to procesowi metonimii. Metonimia w rozumieniu Romana Jakobsona przeciwstawia się metaforze dążącej do zagęszczenia znaczenia. Metonimia ma być raczej przesunięciem znaczenia niż mechanizmem, który przetwarza znaczenie. Cała radość interpretacji powstaje w procesie przesuwania, wymykania się ostatecznym sensom. Obieg sensu odbywa się drogą skojarzeń, a nawet poza skojarzeniami¹⁵.

Wpisując w Peirce’owską triadę pojęcie obiektu i obrazu (w odróżnieniu od rzeczy i przedmiotu¹⁶), można dostrzec, jak komplikują one proces semiozy. Na początek warto przyrzeć się miejscu przedmiotu i rzeczy.

PRZEDMIOT:



¹³ H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1994, s. 73.

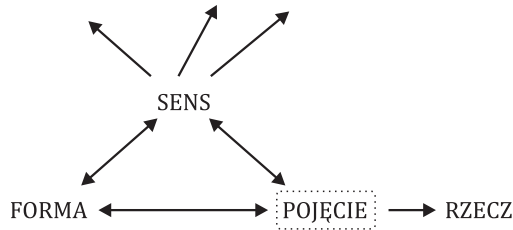
¹⁴ S. J. Schmidt, *Konstruktywizm jako teoria mediów*, tłum. P. Chojnowski, w: E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski (red.), *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, Universitas, Kraków 2006, s. 315.

¹⁵ Fetyszami (w znaczeniu klinicznym) mogą być wszystkie obiekty powodujące podniecenie seksualne, np. części odzieży. Kluczową cechą fetysza jest jego oderwanie od właściwego obiektu seksualnego (rzeczy), stanie się obiektem we właściwym sensie tego słowa, rzeczą poza rzeczą, dostępną bez pośrednictwa słów. W fetyszyzmie fetysze stanowią wartość samą w sobie i cel sam w sobie. Charakterystyczne jest także przywiązanie do jednego rodzaju przedmiotów czy cech – fetyszystę podnieca zwykle jeden i ten sam obiekt. W normie seksualnej podniecających jest zwykle wiele obiektów i zmieniają się one w czasie.

¹⁶ Por. A. Doda, *Ironia i ofiara*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, ss. 41-42.

Przedmiot-znak to rzecz poddana myśleniu, forma, za pomocą której próbujemy opisać pojęcie. Gdy używamy pojęcia „przedmiot”, nie narusza ono procesu semiozy, bo jest procesualne. Przedmiot-znak to arbitralne połączenie *signifiant* z *signifié* (znak dynamiczny).

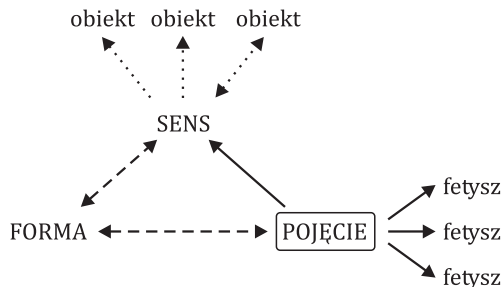
RZECZ:



Rzecz to unieruchomiony przedmiot, nazwany „raz na zawsze”, realny (bądź materialny), który istnieje już poza semiozą. Powstaje podczas pierwszego etapu uświadamiania, który Paul Ricoeur nazywa rytualizacją. Na tym poziomie mamy rzeczy na tyle czytelne, by nadać im odpowiednią wartość poznawczą (np. cenę i potraktować jako towary) lub jednoznaczną (np. słownikowa denotacja). Jest tu także miejsce na fetyszyzację w wąskim (medycznym) znaczeniu. Tylko w tym sensie każda rzecz ma swoją cenę, jako zatrzymanie procesu semiozy.

Myślenie triadyczne, jak u Peirce’a, wydaje się stabilizować nieuchwytny procesy semiozy, dzieląc je na etapy. Mimo to trudno je uchwycić, nie „fetyszyzując” któregoś z etapów. Sytuacja semiotyczna znacznie się komplikuje, gdy próbujemy wziąć pod uwagę Kantowskie dwa pnie poznania, czyli dodać do semiozy formy zmysłowości. Obiekt i obraz to bowiem nie tylko przedmioty poznania, ale przede wszystkim przedmioty doświadczenia.

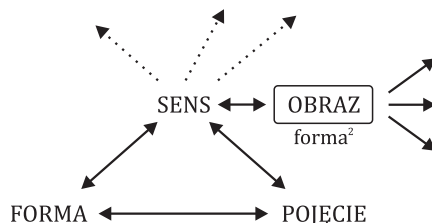
OBIEKT:



Z obiektem sztuki mamy do czynienia na poziomie Trzeciego, a z obiektem-fetyszem, gdy zatrzymujemy się na Peirce’owskim Drugim (pojęciu, *signifié*), wkładając sens w pojęcie i nie dokonując dalszej pracy na drodze od pojęcia do sensu (interpretanta). Obiekt podlega fetyszyzacji w znaczeniu semiotycznym,

gdy obserwujemy nawarstwienie sensów niezależne od procesu semiozy¹⁷. Być może proces ten odnosi się też do „fetyszycacji słowników” Rorty’ego – pojęcia stają się tu „obiektami ostatecznymi”.

OBRAZ:



W obrazie najważniejsza jest forma. Ma on być wcieleniem sensu, czyli ostatecznym znakiem. Obraz przesuwa pojęcie znaku z Pierwszego u Peirce’a, gdzie pojęcie to pojawia się jako impuls/sygnal do rozpoczęcia procesu znaczenia, na miejsce Trzeciego, ale nie staje się przez to zwieńczeniem procesu semiozy w sensie Peirce’owskim, lecz go unieruchamia. Obraz to nieruchomy znak, którego widzialność dominuje rozumienie. Gdy za dużo widzimy, przestajemy rozumieć. Reinterpretując pojęcie wyobrażeniowego u Lacana, Žižek powiedziałby, że „prawda jest całkowicie widoczna, przez co symbolicznie niedostępna”¹⁸. Z kolei Clement Greenberg nazwałby to być może „prawem formy”:

Sztuka w każdym medium sprowadza się do tego, co zrobi z naszym doświadczeniem medium, stwarza się zatem przez relacje i proporcje. Jakość sztuki zależy od wzbudzanego przez nią poczucia relacji i proporcji. Nie da się tego obejść. Proste, pozbawione dekoracji pudełko może odnieść sukces jako sztuka dzięki tym rzeczom; a kiedy przestanie być postrzegane jako sztuka, to nie dlatego, że jest zwykłym pudełkiem, ale dlatego, że jego proporcje lub jego wielkość nie pobudzają ani nie oddziałują na nas. To samo dotyczy prac zrealizowanych w każdej „nowatorskiej” formie sztuki: sztuce kinetycznej, atmosferycznej, świetlnej, środowiskowej, „ziemi”, „funky” itd., itd. Żaden opis nie pomoże, jeśli nie da się odczuć wewnętrznych relacji dzieła, jeśli one nas nie pobudzą. Wybitne dzieło sztuki może tańczyć, świecić, eksplodować, być ledwie widoczne (ledwie słyszalne bądź odczytywalne), ale i tak będzie prezentować prawo „formy”¹⁹.

Prawo formy przeprowadza odbiorcę przez wszystkie fazy przedstawienia, nie lokalizując sensu w żadnej z nich, lecz w procesie mediacji między rzeczą (którą najlepiej opisuje etyka, choć odkrywa na nowo dzieło) – zdaniem-obrazem – formą – obiektem (który najlepiej opisuje estetyka) – obrazem (należącym już do historii sztuki).

¹⁷ W tych kategoriach Baudrillard opisuje proces powstawania symulakrum.

¹⁸ Chodzi o radykalizację pojęcia fantazji dokonaną przez Slavoya Žižka na bazie refleksji nad Lacanowską psychoanalizą. Por. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 2001.

¹⁹ C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 27.

Obraz żyje dzięki kopiowaniu. Pozytywny wymiar kopiowania to rozwój idiolektu dzieła sztuki, zwrotność wymagająca przemyślenia nie tylko jego strony formalnej, ale i nawarstwionych przez czas sensów.

Weźmy przykład *Mony Lisy* Leonarda da Vinci. Jako komentowana przez wielu artystów, eksploatuje swój idiolekt – zwrotność (interpretacji), pokazuje pokłady niejasności jako strukturalnie porządkujące interpretacje pozwalające zawrzeć się w konkretnym przedstawieniu – obrazie wyjściowym Leonarda da Vinci.

Artystyczna interpretacja tego obrazu, dokonana m.in. przez Fernanda Légera (*Mona Lisa z kluczami*, przy czym klucze znajdują się na pierwszym planie), Salvadora Dali (*Mona Lisa Dali* z wrysowanym w ikonę autoportretem), Marcela Duchampa (*Joconde L.H.O.O.Q.* z wąsami) czy Andy'ego Warhola (w trzydziestu wersjach z ironicznym tytułem *Trzydzieści lepsze niż jedna*), nie staje się jeszcze towarem, pozostaje autorska²⁰. Gesty znanych twórców wynikają ze znajomości idiolektu, który każe to dzieło uznawać za wybitne. Niejasność dzieła sztuki nie jest więc tylko zabiegiem formalnym, ale pochodzi z tego, że przeżycie dekodowania staje się procesem otwartym i nieskończonym. To, co nazywamy „informacją estetyczną”, jest serią aktualizujących się możliwości, których nie uchwyci teoria komunikacji. Semiotyczny opis dzieła sztuki to – jak pisze Umberto Eco – odkrycie intencjonalności, konwencjonalności, skokowości w tym, co ciągłe i ekspresywne.

Historia obrazu wpisuje się w idiolekt, a spekulacje, jakkolwiek fantastyczne czy fikcyjne, działają na korzyść interpretacji materii malarskiej i, co ciekawe, nie dodają niczego, co nie byłoby zawarte w samej formie dzieła.

Leonardo da Vinci ponoć nie rozstawał się z obrazem *Mony Lisy* aż do śmierci. Już w XVI wieku powstawały liczne kopie i warianty tego dzieła, a w XX wieku artyści awangardy uczynili wszystko, by obraz przestał być uważany za wzorzec piękna, ale nie przestał być uważany za arcydzieło. Historie nakładające się na obraz potwierdzają idiolekt, czyli doskonałość zawartą w samym przedstawieniu. Niektórzy sądzą, że Leonardo stworzył ukryty autoportret, a wyraz twarzy zwany „enigmatycznym uśmiechem” to wyśmianie tych, którzy tego nie widzą. I choć większość ekspertów potwierdza, że modelką była Lisa Gherardini, żona florenckiego kupca Francisco Giocondo, to ze względu na opieszałość (zamawiający prawdopodobnie odmówił zapłaty za obraz) malarz nigdy nie przekazał obrazu w ręce Giocondy, lecz zabrał go do Francji. Być może stąd się wzięło przypuszczenie, że da Vinci wmalował swoją twarz w twarz modelki²¹. Arcydzieła sztuki to te obiekty, które wkra-

²⁰ Por. B. Bakula, *Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej*, WiS, Poznań 1994.

²¹ Lilian Schwartz, porównując (za pomocą techniki cyfrowej) rysy twarzy *Mony Lisy* i Leonarda, doszła do wniosku, że obie postaci mają identyczne umiejscowienie i wymiary części twarzy. Przeciwnicy teorii podobieństwa podkreślają, że może ono wynikać z faktu,

czą w dziedzinę społecznego, ponadczasowego *ethosu* i wciąż od nowa służą jako przedstawienia jego aktualnych problemów.

We wrześniu 2006 r. francuscy eksperci ogłosili, że Mona Lisa podczas pozowania mistrzowi była w ciąży, bo dzięki najnowszej technologii odkryli, że okrywała suknię specjalnym woalem z gazy, jaki niegdyś nosiły kobiety będące w ciąży lub zaraz po porodzie. Status modelki jako kobiety – matki – kochanki artysty mnoży domniemania, jakie wydarzenia i relacje miały miejsce na linii model – artysta. Odzwierciedlają się one przede wszystkim w warstwie formalnej – to tam można szukać elementu etycznego umożliwiającego dekontekstualizację dzieła.

Pod koniec książki *Malaise dans l'esthétique* Rancière zestawia dwa niewątpliwie etyczne filmy z 2003 r.: *Dogville* w reżyserii Larsa von Triera i *Mystic River* w reżyserii Clinta Eastwooda. Stanowią one przykłady dwóch współczesnych wizji etyki. *Dogville* to transpozycja fabuły teatralnej i politycznej, a *Mystic River* – transformacja fabuły kinematograficznej i moralnej²².

Dogville to odcięte od reszty świata miasteczko w Górach Skalistych. Jego specyfikę podkreśla scenografia, która sprawia, że film von Triera jest bardzo teatralny. Miejsce akcji zaznaczone jest symbolicznie, układ przestrzenny miasteczka ogranicza się do schematycznego zarysu na płaskiej powierzchni. Film opowiada historię Grace (granej przez Nicole Kidman), która uciekając przed gangsterami, przybywa do Dogville. Za namową samozwańczego włodarza miasta społeczność Dogville zgadza się ukryć Grace, a kobieta w zamian za to ma pracować dla mieszkańców; jest oczywiście przez nich wykorzystywana. Film zacierá różnicę między katem a ofiarą. Okazuje się bowiem, że Grace, przebywając w obcej społeczności Dogville, wcale nie jest tak bezsilna i samotna, jak może się wydawać. Film tworzy coś, co można by nazwać „etyką miejsca”.

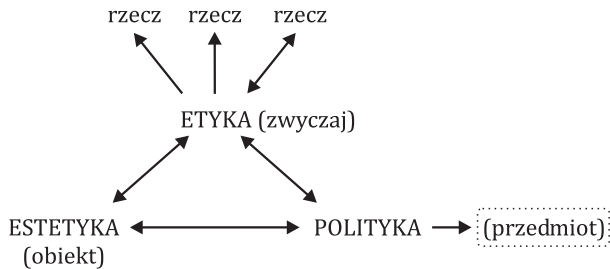
Mystic River opowiada historię trójki przyjaciół, którzy spotykają się po latach w nowych okolicznościach, lecz – jak się okazuje – wydarzenia z przeszłości wciąż mają przemożny wpływ na ich interpretację terażniejszości. Jimmy, Dave i Sean to chłopcy pochodzący z robotniczych rodzin, wychowują się w niespokojnej bostońskiej dzielnicy. Jeden z nich, David, zostaje pewnego dnia porwany. Wydarzenie to, pozostające tajemnicą, powoduje, że chłopcy oddalają się od siebie. Po latach ich drogi ponownie się łączą za sprawą innego, tragicznego wydarzenia – morderstwa córki jednego z nich (Jimmy'ego). Sprawa zostaje powierzona Seanowi, który jest policyjnym detektywem. Po krótkim dochodzeniu podejrzenia padają na Davida. Film pokazuje proces „spłaty długu”, czyli system winy, która zawsze jest rozproszona, zawsze jest

że Schwartz porównywała twarz malarza, używając jego autoportretu, więc wskazane podobieństwo może wynikać z tego, że autorem obu dzieł jest ta sama osoba, a nie z rzeczywistego podobieństwa.

²² J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, s. 148.

współwiną. Etyka miejsca wyraźnie rozszerza tu problem „przynależności”, uczestnictwa w wydarzeniach, które tylko z pozoru (np. ograniczeń czasoprzestrzennych) są nam niedostępne.

W książce *Niedomaganie w estetyce* Rancière podejmuje refleksję etyczną jako uzupełniającą, zwłaszcza myśl estetyczną. Określenie „uzupełniająca” nie ma jednak znamion wtórności, lecz paradoksalnie stanowi coś ostatecznego (ostateczne odniesienie). Gdyby pokusić się o wpisanie zależności między estetyką, etyką a polityką, tak jak rozumie je Rancière, w schemat Peirce’owskiej triady, wyglądałyby one prawdopodobnie tak:



Głównym przedmiotem zainteresowania estetyki jest dzieło sztuki (obiekt), a etyki – zwyczaj (z gr. *ethos*), który daje się ująć w formę teorii. Teorie etyczne uzasadniają lub kwestionują słusność funkcjonujących powszechnie nakazów moralnych, które dotyczą „rzeczy”, czyli tego, co „nie potrzebuje interpretacji”, żeby działać, czegoś poza systemem (transcendentnej). „Rzecz” jest niezależna, w sensie swej pojedynczości, od systemu. Ten rodzaj podejścia do „rzeczy” prezentuje konstruktywizm („rzecz” opiera się wchłonięciu przez system). Dlatego etyka jako system, np. kodeks postępowania, staje się martwym prawem, którego literą możemy dowolnie żonglować.

Nie znaczy to jednak, że estetyka czy polityka nie może podjąć refleksji nad „rzeczą”, a etyka nad „obiektem” lub „przedmiotem”. Obecnie tego typu eksperymenty (ze zmianą statusu szeroko pojętego „przedmiotu”) są przeprowadzane (np. w refleksji Heideggera na temat dzieła sztuki jako „rzeczy”), ale chodzi o prawo pierwszeństwa w systemie. „Rzecz” jest na właściwym miejscu, gdy odnosi się do refleksji etycznej.

Etyka jest refleksją zwieńczającą dzieło. Na przykład zakaz „nie zabijaj” dotyczy zabójstwa jako „rzeczy”, czyli „świadomego, zamierzonego zachowania skutkującego śmiercią innej osoby”. Jest to coś, czego nie można ująć w kategoriach determinacji, mimo że śmierć wydaje się ostateczną determinacją. Zabójstwo jest nie tylko działaniem, ale również efektem tego działania, pewną niezdeteminowaną całością. Może być wprowadzone spowodowane potrzebą (determinacją) wyładowania agresji (ta z kolei – zaburzeniami psychicznymi), korzyściami majątkowymi sprawcy, a dokładniej efektem sprzecznych interesów zabójcy i ofiary, lecz trudno tu znaleźć determinację

ostateczną. Znajduje się ona poza systemem pojęciowym, jest dosłownie czymś „nie do pojęcia”.

Refleksję nad obiektem, rzeczą i przedmiotem najlepiej odnieść do dziedzin: sztuka – religia – filozofia (estetyka – etyka – epistemologia), czyli ostatecznie do wartości: piękno – dobro – prawda. Obiekt odnosi się do pragnienia, którym może być dzieło sztuki jako zinterpretowany przedmiot, rzecz razem ze swoim odniesieniem, znaczeniem. Rzecz „nie potrzebuje interpretacji”, żeby istnieć, działać, jest czymś poza systemem. Przedmiot jest najbardziej systemowy, stanowi coś, co zostaje postawione naprzeciw podmiotu.

Malaise dans l'esthétique Rancière napisał w 2004 r. Przedstawił w niej impas polityki i sztuki współczesnej, który może umknąć uwadze w czasach pozornego konsensusu, czyli dominacji specyficznej formy racjonalności, za frankfurtczykami można ją nazwać instrumentalną. Zaproponowana przez Rancière'a retoryka wzniosłości jest nie tylko sposobem na radykalne oddzielenie artystycznych kreacji od fałszywych obietnic wyzwolenia wniesionych przez estetyczne utopie, ale przede wszystkim systemem pozwalającym odnaleźć się w nadmiarze współczesnych propozycji artystycznych oraz nazwać konkretne dzieła i zjawiska w kategoriach etycznych, otwartych.

Tab. 1. Główne koncepcje rozumienia estetyki współczesnej według Rancière'a

	Bourdieu	Badiou	Liotard
Główna iluzja estetyki	Iluzja bezinteresownej oceny	Analogia między poetyką a polityką	Modernistyczna wizja świata jako całości zderzona z „barbarzyńcą”
Nowy projekt estetyki	Porównywanie gustów	Anestetyka/ przekształcenia modernizmu	Estetyka sublimacji – szokująca narracja niezależnego Innego
Nowa kategoria	Dystynkcja	Wydarzenie	Figura

Źródło: opracowanie własne na podstawie: J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paryż 2004.

Rancière w swojej krytyce reżimu estetycznego odwołuje się do kilku teorii, m.in. Pierre'a Bourdieu, twierdzącego, że ulegliśmy złudzeniu sztuki rozumianej jako awangarda zabezpieczająca przed porządkiem ekonomicznym. Wymagamy od estetyki, żeby zastąpiła etykę, jakby dzieło sztuki było bardziej „rzeczą” niż „obiektem”, czymś spoza świata. U Jeana-François Lyotarda natomiast konkret muzycznej barwy i plastycznego śladu stanowi opozycję względem idealistycznej estetyki²³.

²³ Ibidem, s. 12.

Według Rancière'a artystą, który traktuje życie jak sztukę, jest Stendhal²⁴, prekursor realizmu w literaturze, pozwalający utożsamić realizm z nowożytną racjonalnością. Narodziny nowożytnej powieści i narracji polegają na ocenie mikroprzypadków w zmysłowości jako racjonalnych. Estetyka jako dyskurs narodziła się dopiero dwa wieki temu. Proces identyfikacji spojrzenia i myśli rozpoczął się wraz z refleksją nad tańcem i nad tym, czy jest on sztuką, czy nie²⁵.

Koncepcja Lyotarda jest w opinii Rancière'a przełomowa dla estetyki, nie tylko poprzez nawiązanie do Kanta, ale i dodanie do transcendentnej estetyki Kantowskiej kategorii narracji. Odkąd Lyotard w 1979 r. na radzie uniwersyteckiej w Quebecu zaprezentował pracę pt. *La condition postmoderne* i własne rozumienie terminu „postmodernizm”, postmodernizm został już na zawsze skojarzony z kategorią narracji i narracyjności.

Problem w tym, że kategoria narracji, z jednej strony, pochodzi już od Arystotelesa (*Poetyka*) i jest rozumiana jako spójna opowieść, z drugiej – jest rozumiana szerzej, jako element dyskursu.

W schematach pragmatycznych tego rodzaju narracji ważne jest to, że wyznaczają zasadniczą tożsamość wszystkich okoliczności opowiadania²⁶.

W tradycyjnym ujęciu narracja rozumiana jako opowiadanie pozostaje w opozycji do dyskursu i stanowi niejęzykową, „zewnątrzną” warstwę tekstu. Postmodernizm skojarzono więc z tą „zewnątrzną” formą narracji, a Lyotard próbował pokazać, że narracja jest formą dyskursu, a więc „wewnętrzny” porządkowania tekstu²⁷.

W odróżnieniu np. od Charlesa Jencksa, papieża architektury postmodernistycznej, Lyotard postulował postmodernizm nie jako pluralistyczny eksperyment formalny, lecz jako „dogłębną świadomość moderny”. Różnica między wizją postmodernizmu Jencksa i Lyotarda, na którą zwraca uwagę Krystyna Wilkoszewska, polega na tym, że pierwszy z nich odrzuca nowość i oryginalność, a uznaje zwrot ku kulturze masowej (charakterystyczny dla lat 60.), pluralizm i eklektyzm (lata 70.), nowy rodzaj klasycyzmu (gdzie antyk, renesans, gotyk, rokoko funkcjonują obok siebie; lata 80.), drugi natomiast pojmuje postmodernizm jako „przepracowanie moderny” we Freudowskim sensie. Pojęcie pluralizmu, tak istotne w koncepcji Jencksa, nie stanowi jej wyznacznika, Lyotard uważa bowiem, że cecha ta była charakterystyczna dla działań awangardy XX wieku. Wyrazem postmodernistycznego ducha jest eksperymentowanie formalne, zwłaszcza z narracją. Lyotard umieszcza naukę w ramach dyskursu, który zasadniczo jest w konflikcie z wiedzą narracyjną. Mimo że wiedza ta też należy do porządku dyskursu, udowodnienie prawdy

²⁴ Ibidem, s. 13.

²⁵ Ibidem, s. 15.

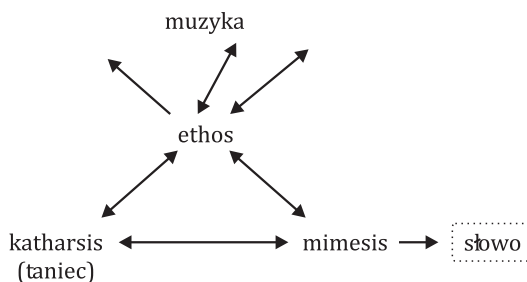
²⁶ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 76.

²⁷ Ibidem.

w nauce dokonuje się poza społeczeństwem (produkującym wiedzę narracyjną), a oparte jest na regule weryfikacji i falsyfikacji. Postmodernistyczna nauka opiera się natomiast na paralogizmie, czyli odrzuceniu istnienia nad-systemu na rzecz uwydatnienia różnicy i dopuszczenia błędzenia. Książka Lyotarda *Le différend (Zatarg/Poróżnienie)* z 1984 r. ukazuje relacje między naukowym a artystycznym sposobem myślenia. Tekst, według Lyotarda, jest zdewaluowanym medium, został więc uzupełniony formą wystawy, która miała miejsce w Paryżu w Centrum Pompidou w 1985 r. i nosiła tytuł „Nie-materiały”. Wyzwolenie wyobraźni artystycznej rodzi postulat estetyki afirmatywnej, czyli przyjmowanie dzieła w samej jego powierzchowności, bez odnoszenia go do symbolicznego, ukrytego sensu. Koncepcja estetyczna Lyotarda jest porównywana z Kantowską. Awangardyzm, zdaniem Lyotarda, ma swoje źródło w Kantowskiej estetyce wzniosłości²⁸.

Lyotard uważa, że wciąż bez odpowiedzi pozostaje pytanie: „jaki trybunał może poznać i usunąć poróżnienie między zdaniem etycznym (nieskończonością) i zdaniem spekulatywnym (całością)?”²⁹. W starożytności wzniosłość wyrażała głównie trójjedyna *choreia*, tj. trzy dziedziny ściśle ze sobą powiązane: taniec, słowo, muzyka. Każda z nich wpływała na pozostałe, osobno nie istniały. Grecka muzyka była wykonywana heterofonicznie, a z tymi wykonaniami związane są wszystkie najważniejsze dla sztuki pojęcia: *katharsis*, *mimesis* i *ethos*.

Choreia, mimo że najbardziej kojarzona z tańcem grupowym, tańczonym w kole, któremu towarzyszy śpiew (chór), przez obecność na publicznych zebraniach, uroczystościach religijnych, ceremoniach żałobnych, w teatrze i na igrzyskach, nie może być zredukowana do żadnej dziedziny sztuki.



Taniec jako sztuka zawsze stanowił problem, gdyż istniał od początków kultury w trzech odmiennych sferach działalności ludzkiej, w których rozwijał się z różnym natężeniem: religii, rozrywce i sztuce. W kulturze europejskiej

²⁸ Por. K. Bester nt. książki K. Wilkoszewskiej, *Wariacje na postmodernizm*, <http://www.iphils.uj.edu.pl/~m.kuninski/Wariacje%20na%20postmodernizm,%20K.%20Wilkoszewska%20-%20Katarzyna%20Bester.htm> (9.08.2010).

²⁹ J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 135.

najwcześniejsze wiadomości na temat tańca pochodzą od Homera, który w *Iliadzie* opisuje grecką choreę. W *Królu Edypie* Sofoklesa chór unicestwienia sceniczną iluzję bezpośrednim pytaniem: „Dlaczego mam tańczyć?”. Tancerze odmawiają dalszego udziału w obrzędzie³⁰.

Najstarszy opis tańca, jaki dotrwał do naszych czasów, pochodzi ze Starego Testamentu i odnosi się do króla Dawida tańczącego przed Arką Przymierza. Jego taniec łączy się z wieloma obrzędami, ale tanecznymi podskokami gardzi pierwsza żona Dawida, córka Saula, króla Izraela.

Poszedł więc Dawid i sprowadził z wielką radością Arkę Bożą z domu Obed-Edoma do Miasta Dawidowego. Ilekroć niosący Arkę Pańską postąpili sześć kroków, składał w ofierze wołu i tuczne cielę. Dawid wtedy tańczył z całym zapałem w obecności Pana, a ubrany był w lniany efod. Dawid wraz z całym domem izraelskim prowadził Arkę Pańską, wśród radosnych okrzyków i grania na rogach. Kiedy Arka Pańska przybyła do Miasta Dawidowego, Mikal, córka Saula, wyglądała przez okno i ujrzawszy króla Dawida, jak podskakiwał i tańczył przed Panem: wtedy wzgardziła nim w sercu³¹.

Mikal była bardzo droga swojemu mężowi Dawidowi, nie tylko dlatego, że małżeństwo z nią wymagało złożenia dużego okupu. Małżonkowie darzyli się miłością, lecz gdy Dawid odzyskał Arkę Przymierza i tańczył przed nią, Mikal uznała to za wielce niestosowne – taniec w krótkim odzieniu oznaczał według niej obnażenie się przed poddanymi. Za swoją uwagę została ukarana niepełnością.

Tanec rozumiany jako coś więcej niż tylko płąsy wprawiające w ruch ciało kojarzony jest głównie ze sztuką antyczną, gdzie bardziej zdaje się przypominać dzisiejszą liturgię w kościele niż pokaz w teatrze – uważa Mirosław Kocur. Ateńscy performerzy odgrywali mity, czyli święte historie, tańczyli i śpiewali pieśni na cześć bogów, wykonywali na orkestrze obrzędy religijne. John Winkler dowodził, że udział w teatralnym chórze był formą oficjalnej inicjacji ateńskich młodzieńców, którzy w ten sposób kończyli służbę wojskową. Platon stwierdzał jednoznacznie, że za osobę wykształconą mógł uchodzić tylko ten, kto występował w chórach, a więc tańczył. Taniec miał wymiar rytualny³².

W książce *Malaise dans l'esthétique* Rancière łączy powrót do etyki doznawania z przywróceniem poważnej refleksji o tańcu.

Bourdieu nawiązuje do problematycznego statusu historii sztuki niepostrzeganej włączając do swoich refleksji rytuału i tańca:

Traktuje ona dzieło sztuki jak wypowiedź, którą trzeba odszyfrować przez odwołanie się do transcendentnego klucza, analogicznego do Saussurowskiego systemu języka, zapominając, że produkcja artystyczna „również” – w różnym stopniu, zależnie od sztuki i historycznie zmiennych sposobów jej praktykowania – jest wytworem „sztuki”, „czystej

³⁰ Por. M. Kocur, *Tanec jako źródło kultury*, http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=256&Itemid=119 (9.08.2010).

³¹ *Biblia Tysiąclecia*, 2 Księga Samuela, 6, 12-16.

³² M. Kocur, *Tanec jako źródło...*

praktyki pozbawionej teorii”, jak powiada Durkheim, lub jak kto woli „mimesis”, swoistej gimnastyki symbolicznej, jak rytuał lub taniec, i że z tej racji zawsze tkwi w niej coś „niewyraźnego”, nie z powodu nadmiaru, jak chcą tego kapłani, lecz z racji braku. Tutaj raz jeszcze niewystarczalność uczonego dyskursu, co sugerował już Nietzsche, wiąże się z nieprzyjmowaniem do wiadomości tego, co teoria przedmiotu zawdzięcza teoretycznej relacji z przedmiotem: „Kant, jak wszyscy filozofowie, miał rozpatrywać problem estetyczny z punktu widzenia doświadczeń artysty (twórcy), rozmyślał nad sztuką i pięknem jedynie ze stanowiska »widza«, przy czym niepostrzeżenie wciągnął samego »widza« w pojęcie »piękna«”³³.

Taniec jest cielesny, a jego narzędziem i zarazem dziełem jest ciało podmiotu tworzącego, dlatego taniec przywraca koncepcję *aisthesis* pozostającą składową synestezji (z gr. *synaisthesis* – jednoczesne postrzeganie) – kategorii psychologicznej opisującej występowanie różnych wrażeń zmysłowych przy bodźcu działającym tylko na jeden zmysł.

Jacques Rancière głosi powrót do etyki doznawania, nie etyki w tradycyjnym sensie jako nauki o tym, co moralne, a co nie, ale jako sfery rozpuszczającej specyfikę praktyk politycznych i artystycznych. Etyka, według Rancière’a, ma być znów „zwieńczeniem myśli”, nie ma ograniczać się do reguł czy prawa. Aby prowadzić do konsensusu, musi ponownie stać się „żywa”, więc stanowiona *ad hoc*. Punkt zwrotny takiego myślenia Rancière znajduje między refleksją Adorna i Lyotarda. Dla obu sztuka jest *dissensussem*. Według pierwszego rynek opowiada się za zakazem podziału pracy i przyjemności, a zjednoczenie ich jest możliwe tylko dzięki doświadczeniu sztuki. Według drugiego klęską sztuki nie jest żadna sprzeczność, lecz zwykłe odniesienie losu człowieka do zwierzęcych potrzeb, przez redukcję odczuwania do przyjemności i nieprzyjemności.

Przy takich zestawieniach: Adorno – Lyotard, Schiller – Kant paradoks wniosków Rancière’a polega na tym, że pokazuje on, iż Lyotard więcej zrobił dla myśli etycznej niż Adorno, a Kant więcej dla myśli estetycznej niż Schiller. Może dlatego, że zajmowali się tą refleksją nie wprost. Być może sam Rancière zrobił najwięcej dla myśli etycznej, choć pojawia się u niego głównie zestawienie estetyki z polityką, podczas gdy etyka pozostaje w tle.

Rancière wyjaśnia, że Kant i Schiller głosili już wyzwolenie przez sztukę, ale prawdziwa obietnica emancypacji pochodzi dopiero od Lyotarda, mimo że oznacza coś z pozoru odwrotnego niż wyzwolenie – jest znakiem zależności. Społeczność etyczna (współzależna, zdolna do solidarności) nie kończy się na krytyce zgubnych form utopii emancypacji.

Szkoła Schillera opiera się na pomyśle wychowania przez sztukę. Początki takiego myślenia są związane z rewolucją w myśleniu, której dokonał Kant, kładąc podwaliny pod dwa kierunki pedagogicznego oddziaływania piękna na człowieka. Autorem pierwszego z nich był Friedrich Schiller, niemiecki

³³ P. Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, tłum. M. Falski, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, ss. 46-47.

poeta i teoretyk sztuki, który swoim dziełem *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* zainicjował nurt artyzmu (łac. *ars* – sztuka). Inną koncepcję przedstawił Johann Friedrich Herbart, który dał początek – niestety szybko zapomnianemu – ujęciu zwanemu kallizmem (gr. *kallos* – piękność), który można tłumaczyć jako nurt pięknościowy.

Po opracowaniu krytyki poznania teoretycznego (*Krytyka czystego rozumu*) i praktycznego (*Krytyka praktycznego rozumu*), nastął czas na *Krytykę władzy sądzenia*, która opisuje proces oceniania (osądzania) towarzyszący każdemu aktowi postrzegania. W trzeciej ze swoich krytyk Kant konstruuje różny od rozumu i intelektu organ poznawczy – władzę sądzenia. Jest to narzędzie, dzięki któremu człowiek wydaje oceny (osądy) o specyficznym charakterze – sądy smaku. Sądy wywołujące w podmiocie uczucie wzniosłości budzą w Schillerze i Herbarcie szczególne zainteresowanie tą dziedziną władzy sądzenia. Wykorzystują oni odmienne jej części. Pierwszy interesuje się sztuką i estetyczną pedagogiką, drugi uwypukla moralność i koncentruje się na pięknie estetyczno-etycznym. Refleksyjną władzę sądzenia można utożsamiać również z sumieniem, etymologicznie oznaczającym współwiedzę, rodzaj dodatkowej wiedzy. Dwutorowość myślenia estetyczno-etycznego o wzniosłości pozwala łatwo zagarnąć tę kategorię przez wszytkożerny i ujednociający dyskurs polityczny aż do Marksowskiego ujęcia trwałej identyfikacji człowieka estetycznego lat 20. XX wieku jako producenta, produkującego w tym samym czasie obiekty i relacje społeczne, które go kształtują³⁴.

Od Schillera pochodzi termin „wychowanie estetyczne”, które według Rancière’a wpuszcza politykę na teren sztuki, ponieważ zajmuje się głównie identyfikacją wyglądnów, czyli obiektualizuje sztukę – przedstawienie jest tym, co przede wszystkim widzialne i dające się uchwycić w pojęciu, a ostatecznym fetyszem sztuki jest „nowy człowiek”, nowy element społeczeństwa – harmonijnej całości, która dzięki ekspresji osiąga wolność duchową³⁵. Dialektyka Schillerowska oparta jest na grze między dwoma popędami. Pierwszy z nich (popęd zmysłowy) wiąże człowieka z naturą i tym, co materialne. Drugi (popęd formy) oznacza rozumność i moralność ludzkiej natury. Rywalizację, czy nawet walkę, jaka między nimi się toczy, można rozstrzygnąć tylko przez kultywowanie popędu gry, który nawiązuje do koncepcji wzniosłości Kanta. Przedmiotem popędu gry jest bowiem to, co można zawrzeć tylko w duszy lub w dziele sztuki. Wzniosłość to ostatecznie sąd smaku powstający w teleologicznej władzy sądzenia jako wynik współgrania (harmonii) między intelektem a wyobraźnią. Schillerowi chodziło głównie o zharmonizowanie zmysłowości i duchowości, uczuć i rozumu, ale nie wykroczył poza wielką utopię głoszącą bezgraniczne zaufanie do sztuki. Końcem tej utopii jest re-

³⁴ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, s. 55.

³⁵ Ibidem, ss. 50-51.

wolucja gracza. Nowy człowiek to gracz, który nie znajduje celu poza samą grą (zgodnie z hasłem „sztuka dla sztuki”)³⁶.

Tak pojęta estetyka zamyka sztukę w obrębie „czystej formy” lub gwarantuje tylko przyjemność z obiektu. Obraz pozostaje nieodgadnionym etapem przedstawienia. Dlatego wymienieni przez Rancière’a badacze proponują „nową wzniosłość” i powrót do jej etycznego wymiaru. Lyotard kontynuuje idee Schillerowskie, lecz jest mniej optymistyczny. Diagnozując kryzys kultury późnej nowoczesności, odrzuca założenia tradycyjnej metafizyki, szuka nowych filozoficznych ujęć problematyki innego, inności, różnicy. Wychodzi poza narracyjność i semantykę ku koncepcji figuralności języka i energetycznej interpretacji sztuki, do koncepcji figury. Figura jest tu rozumiana jako przekaz wizualny, który wyodrębnia pewien kształt z tła, przynosi odbiorcy-widzowi znaczenia do odczytania i interpretacji, a także jest źródłem jego wyobrażeń prowadzących do abstrahowania i uogólniania.

Zdaniem Deleuze’a „nowa wzniosłość” ma wreszcie wymiar bardziej Kantowski. We wzniosłości rozumianej dosłownie (matematycznej) docieramy do granic poznania, zaś we wzniosłości dynamicznej pomimo odczucia grozy jesteśmy pobudzani do refleksji etycznej.

Kant wyróżnił dwa rodzaje wzniosłości: matematyczny i dynamiczny, ogromny i potężny, bezmierny i bezkształtny. Oba były obdarzone właściwością niszczenia kompozycji organicznej – jeden poprzez jej przekroczenie, drugi przez jej rozbitcie. We wzniosłości matematycznej ekstensywna jednostka miary zmienia się tak bardzo, że wyobraźni nie udaje się jej ogarnąć, dociera do własnych granic, unicestwia się, lecz zostawia miejsce dla zdolności myślenia, która skłania nas do pojmowania ogromu czy bezmiaru jako całości. We wzniosłości dynamicznej to intensywność podnosi się do takiej potęgi, że oślepia czy unicestwia nasz byt organiczny, poraża go grozą, lecz wzbudza zdolność myślenia, dzięki której czujemy się wyżsi ponad to, co nas unicestwia, gdyż odślania w nas ducha ponadorganicznego, który panuje nad całym nieorganicznym życiem rzeczy – wtedy nie odczuwamy już strachu, ponieważ wiemy, że nasze „przeznaczenie” duchowe jest właściwie niezwyciężalne³⁷.

Komunikacja jako system stanowi dzisiaj ten rodzaj narracji, o którym pisał Lyotard w *Kondycji ponowoczesnej. Raportie o stanie wiedzy*. Jest to rodzaj poznania prowadzący do „zwrotu etycznego”, opisanego przez Ewę Rewers jako niemożność oddzielenia od siebie komunikacji i interpretacji³⁸. U podstaw rozwiązania problemu wielości równoległych interpretacji stoi, jej zdaniem, odróżnienie trzech sytuacji, w których interpretacja się pojawia: sytuacji oglądanej z punktu widzenia oka „kantowskiego” – wykształconego interpretatora skoncentrowanego na intelektualnym akcie dekodowania, rekonstrukcji kodu artystycznego, oka tubylca/naocznego świadka oraz oka

³⁶ Ibidem, ss. 42-43.

³⁷ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, ss. 62-63.

³⁸ E. Rewers, *Interpretacja jako lustro, różnica i rama*, „Anthropos” 6-7/2006, http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos4/texty/rewers_1.htm (27.01.2010).

„upośledzonego”, należącego do wykluczonych kulturowo. Pierre’owi Bourdieu zależało przede wszystkim na zerwaniu z tradycją „intelektualistyczną” w interpretacji sztuki, zakorzenioną w Kantowskiej *Krytyce władzy sądenia*, która redukowałą interpretację do intelektualnego rozumienia dzieła sztuki. Etyka interpretacji ustanawia cyrkulację pomiędzy zmysłowym przedstawieniem w sztuce, praktycznym doświadczeniem i rozumieniem intelektualnym. Jeśli w postawie przyjętej przez Bourdieu szukać jakiejś etyki interpretacji, to Rewers proponuje ją nazwać etyką samoograniczenia. Trzeba przede wszystkim zrezygnować z metaforyki zwierciadła, którą szczególnie potępił Richard Rorty. Zaufanie do lustrzanego odbicia kumuluje się w utopii przezroczystej komunikacji, gdzie zacierają się różnice nie tylko między nadawcą i odbiorcą, ale przede wszystkim w obrębie tradycyjnego pojęcia tożsamości jako identyfikacji i zaangażowania.

Redyskrypcja podmiotu interpretacji i świata (przedmiotu) stanowią punkt wyjścia etyki redyskrypcji, którą Vattimo odnalazł w pismach Rorty’ego, Deleuze’a, Foucaulta. Różnica wchodzi tutaj między pojęcie i naoczność, sytuuje się nie tyle między rzeczą i jej przedstawieniem, ile między dwoma zdolnościami przedstawiania: intelektualną (pojęciem) i zmysłową (naocznością). Interpretacja, która, jak to już zostało powiedziane, wymyka się czystej pojęciowości, zbliżając się do filozofii praktycznej, krąży między tymi dwoma zdolnościami, umożliwiając myślenie o różnicy w tożsamości oraz o różnicy między tożsamością i nietożsamością³⁹.

„Teraz” musi być zawsze przepisywane na nowo. Nowoczesność – uważa Gianni Vattimo – kończy się, gdy „nie można już mówić o unilinearnej historii”⁴⁰, historii wydarzeń uznanych za ważne i niezmiennie wpisanych w jakąś całość i ciągłość. Kryzys historii jest związany z upadkiem wiary w ideę postępu i wytworzeniem społeczeństwa „przejrzystego”, czyli społeczeństwa komunikacji, w którym „relatywny »chaos« stanowi naszą nadzieję na emancypację”⁴¹. Emancypacja polega więc na dezorientacji, ale z punktu widzenia estetyki (i tylko z tego punktu widzenia) jest to efekt pożądany.

Przykładem tego, co oznaczać może emancypacyjny efekt „pomieszenia” dialektów, jest przedstawiony przez Diltheya opis doświadczenia estetycznego⁴².

Doświadczenie estetyczne nie pozwala mówić „jednym językiem”, śmiało wkracza w technologię, która pozwala za to konstruować świat jako obraz.

Zamiast zmierzać ku faktycznej samoprzejrzystości, społeczeństwo nauk humanistycznych i powszechnej komunikacji postępuje w kierunku tego, co można by ogólnie nazwać „fabularyzacją świata”⁴³.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ G. Vattimo, *Spółeczeństwo przejrzyste*, tłum. M. Kamińska, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2006, s. 16.

⁴¹ Ibidem, s. 18.

⁴² Ibidem, s. 23.

⁴³ Ibidem, s. 37.

Obrazy docierające za pośrednictwem mediów, zinterpretowane przez nauki humanistyczne, to coś więcej niż interpretacje rzeczywistości, to według Vattimo „sama obiektywność świata” – świata, który „stał się bajką”⁴⁴. Miejsce doświadczenia estetycznego ulega przesunięciu, nie wymaga się od niego prawdziwości, lecz doświadczenia wspólnoty⁴⁵.

Żyjemy w społeczeństwie intensywnie zestetyzowanym w „kantowskim” sensie tego słowa, co oznacza, że piękno urzeczywistnia się jako instytucja wspólnoty. I właśnie skala tej intensyfikacji wydaje się sprawiać, że ginie inny aspekt kantowskiej uniwersalności: tożsamość wspólnoty estetycznej ze wspólnotą ludzką *tout court*, nawet jeśli jest ona wspólnotą jedynie potencjalną i pożądaną⁴⁶.

Doświadczenie estetyczne staje się coraz bardziej elitarne przez ustanawianie wysokich standardów etycznych (dla wspólnoty potencjalnej, lecz pożądanej). Dla Rancière’a etyka jest efektem słowa w świecie, ale częściej odbieramy ją tradycyjnie – jako starą naukę o moralności. Widzimy etykę jako instancję generującą normatywność, oceniającą konkretne akty, a więc dyskursywną. Aby zrozumieć, co jest implikowane przez „zwrot etyczny”, który zaznacza się także w estetyce i polityce, trzeba przestać widzieć etykę jako odrębny system. Współcześnie zarówno polityka, jak i sztuka są bardziej ukierunkowane na rozstrzyganie prawnych konsekwencji moralności i jej konsekwencji praktycznych oraz na odnowienie tego, co znajduje się w sercu starej moralności: rozróżnienia między faktem a prawem, rozróżnienia między być a musieć być (być zobowiązany). Etyka redeskrpcji uwzględnia różnicę między pojęciem i zmysłową naocznością, tj. między dwiema zdolnościami przedstawienia, i pozwala sytuować się właśnie w tej różnicy⁴⁷.

Refleksja Rancière’a nad systemem estetyki, który przekracza „pole estetyki” (czyli historię sztuki), przypomina teorię socjologa Niklasa Luhmanna – radykalnego konstruktivisty, który pod pojęciem systemu (społecznego) rozumie konstrukcję stworzoną przez obserwatora, którym jest sam system. Estetyka, która nabrałaby *autopoietyczności*, czyli stała się na tyle dojrzała, by się samoodtwarzać, nie poprzez kolejne, dodane teorie estetyczne, tylko jako odrębna dziedzina refleksji nad sztuką, musiałaby określić swoje mechanizmy selekcji poprzez Kantowskie formy zmysłowości.

Systemy nie są niezależne od obserwatora, choć mogą mu się one jawić jako obiektywnie istniejące. Estetyka jako system jest więc refleksją o pięknie wewnątrz piękna. Przez system Luhmann rozumie procesualny i dynamiczny efekt wytwarzania różnic. Takie ujęcie zastępuje klasyczną strukturalistyczną różnicę między całością a częścią, mimo że strukturalizm też opiera się na różnicach („język jest systemem różnic”). Jednak dominująca w strukturali-

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem, ss. 75-76.

⁴⁶ Ibidem, ss. 77-78.

⁴⁷ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, s. 145.

zmie jest refleksja nad strukturą jako całością – większość zjawisk daje się w taką strukturę (np. języka) włączyć, czyli potraktować jak zjawiska językowe. W konsekwencji różnica w ujęciu Luhmanna to relacja między systemem a wszystkim, co nim nie jest, ustanawiana przez sam system. System nie tyle więc istnieje w jakimś otoczeniu, ile jest od niego odróżnialny. W tym też sensie jest on pozbawiony samodzielnej tożsamości – istnieje tylko w odniesieniu do otoczenia, a otoczenie – w odniesieniu do systemu. Luhmann przyjmuje pogląd, że teoria systemów musi opierać się na akceptacji tautologii i paradoksów, takich jak paradoks samoodniesienia systemu do definicji systemu, nie zaś na ich odrzuceniu. Tylko w takim przypadku mówienie o systemach jest bowiem w ogóle możliwe. Inaczej konieczne będzie przyjęcie fikcji, że obserwator opisujący rzeczywistość znajduje się poza tą rzeczywistością⁴⁸.

Estetyka nowożytna, zdaniem Rancière'a, popełnia właśnie ten antysystemowy błąd, wyłączając badacza z kręgu tego, co piękne, więc w domyśle – idealne. Ustawia go na zewnątrz, przez co sama jako system kosztuje. Zamiast włączać wyłącza z systemu to, co egzemplaryczne, a w końcu wyłącza również dzieła sztuki jako przedmioty niepasujące do koncepcji idealnego piękna. Nie zauważa tego, że elementy systemu przestały być przedmiotami w tradycyjnym tego słowa znaczeniu.

Kant rozpoczął problematyzację kategorii przedmiotu, a Rancière – rezygnację z niego. Luhmann podkreśla, że rezygnując z pojęcia przedmiotu, niejako automatycznie rezygnujemy z pojęcia podmiotu.

Warto w tym miejscu przypomnieć Kanta. Wyszedł on z założenia, że wielość (w formie danych zmysłowych) jest dana, jedność zaś musi zostać skonstruowana (w wyniku syntezy). Dopiero oddzielenie od siebie tych aspektów, a więc dopiero problematyzacja złożoności czyni z podmiotu podmiot – a mianowicie podmiot związku między wielością a jednością, a nie tylko podmiot rozumiany jako twórca syntezy. Teoria systemów zrywa z obranym przez Kanta punktem wyjścia, nie znajduje więc zastosowania do pojęcia podmiotu. Zastępuje go przez pojęcie systemu autoreferencyjnego. Może w rezultacie sformułować tezę, że każda jedność, która zostaje wykorzystana w ramach danego systemu (czy to jedność elementu, czy procesu, czy też samego systemu) skonstruowana być musi przez sam ten system i nie może być logicznie wyprowadzona z jego środowiska⁴⁹.

Systemy mają wprawdzie granice (co je odróżnia, według Luhmanna, od struktur), są nie do pomyślenia „bez tego, co jest »za nimi«”, dlatego pełnią podwójną funkcję oddzielania i łączenia systemu i środowiska. „Granica oddziela więc elementy, niekoniecznie jednak relacje”⁵⁰. Elementy systemu, tworząc nowe powiązania (relacje), biorą więc udział w mechanizmie selekcji pozwalającej systemowi odróżnić się od środowiska i zagarnąć inne systemy

⁴⁸ Por. G. Skąpska, *Niklas Luhmann i teoria systemów społecznych. Wstęp do wydania polskiego*, w: N. Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, tłum. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2007, ss. XI-XII.

⁴⁹ N. Luhmann, *Systemy społeczne...*, s. 34.

⁵⁰ Ibidem.

(np. system komunikacji zagarnia system racjonalności). Ewolucja systemu nie może być jednak planowana – podkreśla Luhmann.

Wewnętrzna organizacja każdego, zapośredniczonego przez wyodrębnione organy graniczne, selektywnego kształtowania się relacji prowadzi do tego, że systemy są dla siebie wzajemnie niemożliwe do określenia, a w celu regulacji tej nieokreśloności powstają nowe systemy (systemy komunikacyjne). Przy abstrakcyjnym pojęciu granicy, przy pojęciu zwykłej różnicy między systemem a środowiskiem, nie da się podjąć decyzji, czy granica należy do systemu, czy też do środowiska. Sama różnica jest, patrząc logicznie, czymś trzecim⁵¹.

Nie znaczy to jednak, że różnica jest zewnętrzna w stosunku do systemu. Różnicą systemu estetycznego może być matryca „czasoprzestrzenna” – nie zjawiska fizyczne (takie jak zużywanie, stres, ciasnota i podobne doświadczenie upływu czasu i ograniczoności przestrzeni), lecz abstrakcyjne formy czasu i przestrzeni (takie jak nieodwracalność, przyspieszenie, rozciągłość).

Dopiero w wysoce złożonych społeczeństwach, w nowszych czasach, nad zainteresowaniem przekraczającą czas „prudentia” przeważać zaczyna zainteresowanie przyspieszeniem. Wiek XVIII odkrył, że gust może wydawać sądy szybciej niż rozum, ponieważ może indywidualizować swe kryteria i legitymizować je samoobserwacją⁵².

Prudentia, czyli biegłość w jakiejś sztuce, ma według Luhmanna przywracać zapomniany wymiar Kantowskiego gustu jako wygodnego mechanizmu selekcji rozgrywającego doznanie w formach czasu i przestrzeni. Kant odnosi sąd smaku do zmysłowego „czucia podmiotu”, które zostawało wielokrotnie poddawane krytyce od drugiej połowy XIX wieku, szczególnie z pozycji lewicowych, gdzie smak (gust) był uważany za przywilej klasy próżniaczej. Współczesny antyintelektualizm estetyczny odnosi sąd estetyczny wyłącznie do jakości estetycznych (wydedukowanych z dzieła artystycznego), podkreślana jest także jego bezinteresowność. Przypadkowość tego, co szczegółowe, w sądzie estetycznym zostaje podniesiona do rangi ogólności. To, co wydawało się w teorii sądenia Kanta kłopotliwe, czyli założenie, że piękno przyrody lub pozaartystycznych wytworów człowieka jest identyczne w doznaniu estetycznym z pięknem artystycznym, wynika z zakorzenienia go we władzy poznawczej podmiotu doznającego. Dlatego tak samo bezinteresowne mogło być dla Kanta doznanie piękna przyrody jak doznanie dzieła sztuki.

Idzie tu więc o stosunek naszego intelektu do władzy sądenia, a mianowicie o to, że szukamy pewnej przypadkowości we właściwościach naszego intelektu, aby zwrócić na nią uwagę jako na jego swoistą właściwość, różniącą go od innych możliwych [intelektów].

Przypadkowość ta zawarta jest z natury rzeczy w tym, co szczegółowe, a co władza sądenia ma podciągnąć pod ogólność pojęć intelektu. To bowiem, co szczegółowe, nie zostaje określone przez ogólność pojęć naszego (ludzkiego) intelektu i jest sprawą przypadku, na ile sposobów różniące się między sobą rzeczy, chociaż zgodne co do jednej wspólnej cechy,

⁵¹ Ibidem, s. 35.

⁵² Ibidem, s. 51.

mogą stać się przedmiotem naszego spostrzeżenia. Nasz intelekt jest władzą pojęć, tzn. intelektem dyskursywnym, dla którego musi oczywiście być sprawą przypadku, jakiego rodzaju i jak bardzo różnorodne mogą być te [przedmioty] szczegółowe, które mogą mu być dane w przyrodzie i być podciągnięte pod jego pojęcia⁵³.

Rancière unika pułapek antyintelektualizmu estetycznego separującego doświadczenie sztuki od innych doświadczeń, nie tyle zajmując się przedmiotem poznania władzy sądzenia (kumulującego się w naiwnym pytaniu: czy więcej doznań daje nam sztuka czy przyroda?), lecz samą władzą sądzenia, jej bezinteresownością, która wynika z przypadkowości, oczywiście przypadkowości ujętej w ramy czasoprzestrzennego doznania.

Rama (forma) przedstawienia umożliwia ogólną refleksję odsłaniającą co najmniej cztery jego aspekty: rzeczowy, formalny, obiektualny i obrazowy. Aspekt rzeczowy to Lyotardowska figura – kalecząca formę umożliwiającą ciągłość komunikacji, to coś, co nie pasuje do reszty, wywołuje doznanie i pobudza do interpretacji. Aspekt formalny pozwala znaleźć tożsamość doznania, tkwi w nim jednak niebezpieczeństwo dystynkcji (podziałów społecznych ze względu na wykształcone i niewykształcone gusty), o którym pisze Bourdieu. Aspekt obiektualny (pojęcie nieprzypadkowo zaczerpnięte z psychoanalizy) Baudiou zawiera w swojej koncepcji wydarzenia, co czyni doznanie osobistym. I aspekt obrazowy, który Rancière komplikuje teorią obrazu metamorficznego – „nieoznaczonego”, nieustannie grającego podobieństwem, gdy nie możemy jednocześnie badać obrazu i jego interpretacji. Ten aspekt obrazu zostaje zaprzepaszczony przez lata ikonoklastycznego reżimu estetycznego.

⁵³ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, ss. 384-385.

OBRAZ A MIT – PRZESUNIĘCIE W ROZUMIENIU AUTONOMII ESTETYCZNEJ (*Niezrozumienie. Polityka i filozofia*)

Zestawienie obrazu z mitem ukazuje głównie mityczne próby ujęcia sztuki „z zewnątrz”, a ich kumulacją jest mit autonomii estetycznej. Według Jacques’a Rancière’a estetyka jest tym, co wprowadza najpierw nieporozumienie między polityką i filozofią, a następnie niezrozumienie i niezgodę. Powoduje, że filozofia i polityka rozchodzą się, a nie – jak chciał Platon – filozofia wchłania politykę.

Problematyką tą zajmuje się Rancière w książce pt. *Le Méésentente. Politique et philosophie (Niezrozumienie. Polityka i filozofia)*, wydanej w 1995 r. Pozwala ona przyjrzeć się powodom, dla których Rancière tak chętnie posługuje się pojęciem polityki i zestawia je z filozofią. Jego myślą nie zajmuje się jednak politologia, gdyż nie interesuje go działalność partii jako taka i podziały w obrębie filozofii politycznej, jakie nastąpiły w XX wieku, kiedy oddała się ona kwestiom najbardziej ogólnym, często ponadhistorycznym. Według Rancière’a polityka wyraża się głównie poprzez konkretne działania porządkowania ciała społecznego, czyli poprzez historyczną policję jako technikę wykluczania i włączania pewnych sensów. Odbywa się to już na poziomie dyskursu zmysłowego i wiąże z uprzywilejowaniem pewnych form doświadczenia, a raczej grup ludzi doświadczających.

Racją niezrozumienia (a nawet poróżnienia – w słowniku Lyotarda) między polityką a filozofią jest nieredukowalna różnica między racjonalnością polityki osadzonej przez Platona w *demos*, który jest „policzalnością niepoliczalnego”, masą bez właściwości, podlegającą mierze równości¹, a prywatnością doświadczenia sztuki. Racjonalność polityki to policja, „cielesny” porządek definiowany przez podział między sposobami działania, sposobami bycia

¹ J. Rancière, *Le Méésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paryż 1995, s. 63.

i mówienia, porządek widzialności i wyrażania, oddzielony od tego, co niewidzialne i niewydobyte z hałasu i szumów².

Maria Anna Potocka w książce pt. *Estetyka kontra sztuka* zestawia poglądy estetyczne na najbardziej ogólnie rozumiane piękno. Twierdzi, że dopiero wiek XX stawia na prywatność artysty, wcześniej sztuka opierała się bowiem na micie autonomii estetycznej jako „wolności piękna”, ale była to wolność niepoliczalna, rozplywała się w *demos* jak w niczyjej cielesności. Dziś artysta jest nawet „nagradzany” za nieznaną społecznych i ekonomicznych reguł rynku. Dla sztuki ważny jest „nieskażony operator osobowościowy”³. Sztuka zostaje potraktowana jako przedprzedmiotowa forma poznania, ale chodzi w niej przede wszystkim o samopoznanie artysty. A zarzut wobec współczesnej sztuki o „unikanie gestów sprawnościowych” wydaje się nietrafny w intencji, bo przypomina, zdaniem Potockiej, komplement. „Zaniechanie gestów sprawnościowych to właśnie dbałość o formę i oczyszczenie jej z pustego formalizmu”⁴. Niebezpieczne jest nawet utożsamienie piękna z abstrakcyjnymi „wartościami estetycznymi”, takimi jak tragizm, wzniosłość czy komizm.

Potocka uważa, że tak działała estetyka do początków XX wieku, nie ceniąc prywatności artysty, ale wychwalając autonomię „estetycznych wartości”. W odniesieniu do sztuki (pojmwanej historycznie) estetyka źle określiła rolę piękna, a nawet odmówiła miana sztuki pewnym zjawiskom niewpisującym się w ciągłość odbioru⁵.

Obraz jest swego rodzaju modelem (lub schematem) rzeczy, tak jak mit jest modelem (lub skrótem) jakiegoś świata. Jak analiza tych dwóch rodzajów modeli wpływa na myślenie o modelowej sytuacji sztuki, czyli o autonomii estetycznej?

Obraz możemy uznać za model, bo systematyzuje – poprzez wydobycie wyglądu – jakiś fragment rzeczywistości. Nawet jeśli tylko powierzchownie, pozwala uchwycić całość i ciągłość rzeczy. Podobne jest działanie mitu, zarówno w ujęciu tradycyjnym – jako historii dotyczącej wszystkich, uniwersalnej, choć przeżywanej przez pojedyncze przypadki, jak i w ujęciu nowoczesnym (Barthes’owskim) – jako nieprawdziwej informacji o prawdziwej wiedzy (przy założeniu, że wiedza to już przyswojony, zgromadzony zasób informacji, a informacja to porcja wiedzy, która może zostać przyswojona bądź odrzucona).

W *L'inconscient esthétique* Rancièrę stwierdza, że sztuka jest dziś w sytuacji króla Edypa, czyli w sytuacji tragicznej, charakteryzuje ją niemożliwość wyboru między wiedzą a cierpieniem. Inaczej mówiąc, sztuka nie może osiągnąć wiedzy bez cierpienia, bez dyskomfortu niezrozumienia i niezgody,

² Ibidem, s. 52.

³ M. A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2007, s. 79.

⁴ Ibidem, s. 94.

⁵ Ibidem, s. 120.

przynajmniej na pewnym etapie interpretacji. Mit Edypa pokazuje, że wiedza zawsze prowadzi do cierpienia, a sztuka ustanawia skrót dla tej drogi. Droga na skrót zwana jest też tragedią, bo nie ma dobrych rozwiązań. I tak jak historia Edypa jest zapisem starcia jednostki z przeznaczeniem, tak sztuka jest zapisem starcia autora z pismem (materią przedstawienia), starcia z góry skazanego na porażkę, choć porażka jest znacząca, zachowana jako styl lub błąd, który Umberto Eco określa mianem idiolektu, strukturyzującym brak w jakiejś nieeksplorowanej dotąd przestrzeni.

Zdaniem Rancière'a *Edyp* i *Hamlet* – tragedie, które są odpowiedzią na *Interpretację marzeń sennych* Freuda – lepiej pokazują strukturę wiedzy w sztuce niż teorie estetyczne próbujące bezboleśnie zaszczerpić *logos* w *pathos* i znieść odkrycie Giambattisty Vica z XVIII wieku o jedności mądrości ludzkiej, pomijając specyficzną rolę sztuki.

Sztuka jest dziś, według Rancière'a, bardziej obrazowa niż w czasach triumfu malarstwa (w XIX wieku). Obrazowość nie dotyczy tylko kategorii obrazu, ale odmiennego dyskursu, nie eksploatuje typowo „politycznego” pytania: „czy mnie rozumiałeś?”, które rodzi wątpliwości: „czy miałeś potrzebę zrozumienia?”, „do czego mnie to zobowiązuje?”, „nie jesteś zdolny zrozumieć”. Rancière rozróżnia dwa opozycyjne sposoby rozumienia: pojmowanie problemu i porządek pojmowania. Obrazowość „odpolitycznia” porządek pojmowania, przypomina o Arystotelesowskiej kategorii *hexis*, rozumianej jako postawa moralna powstająca nie w wyniku samego rozumienia, ale przede wszystkim praktyki życia. *Hexis* podlega ćwiczeniu, jest aktywna, jako wynik przyzwyczajania i uczenia się stanowi dyspozycję generowaną przez porządek pojmowania zawarty w obrazie, niekoniecznie czytelny bez praktyki⁶.

Potocka zauważa, że najwięcej „psów estetycznych” powieszono na tych dziełach, które całość pola „gry artystycznej” sprowadziły do namysłu⁷. Mistrzem jest tu niewątpliwie Marcel Duchamp. Estetyka stworzyła wokół sztuki spójną narrację, w której wszystko wzajemnie się uzasadniało, dopóki tej idealnej konstrukcji nie zniszczył bluźnierczy gest Duchampa. Gest wyjątkowo dobrze przemyślany, bo *ready-made* było też czymś w rodzaju *ready-write*. Nie wiadomo, co liczyło się bardziej – na pewno tytuł nie był tylko uzupełnieniem dzieła ani tym bardziej syntezą.

Jean Baudrillard za największego obrazoburcę mimetycznego charakteru sztuki uznaje Andy'ego Warhola⁸, według którego obraz nie wyobraża rzeczywistości, lecz sam się nią staje. XIX- i XX-wieczne utopie wyгнаły rzeczywistość z obrazu, co nazwano kresem przedstawienia, więc również kresem estetyki – twierdzi Baudrillard. Ale rzeczy wcale nie zniknęły, stały się nawet

⁶ J. Rancière, *Le Mécontentement...*, s. 73.

⁷ M. A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka...*, s. 21.

⁸ J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006.

bardziej widoczne, a nawet – można powiedzieć za Baudrillardem – wchłonęły rzeczywistość. Miejsce krytycznej funkcji podmiotu zajęła ironiczna funkcja przedmiotu, ale jest to ironia obiektywna (rzeczy), a nie subiektywna ironia podmiotów⁹. Według Baudrillarda wkroczyliśmy w epokę patafizyki (z połączenia fizyki i metafizyki) znaków i operacyjności, co oznacza, że rzeczy zostały skazane na wieczne uwierzytelnianie (reklamę), uwidacznianie i dowartościowanie. Prolegomenę do tego powszechnego fetyszyzmu stworzył, zdaniem Baudrillarda, właśnie Warhol.

Andy Warhol, wychodząc od dowolnego obrazu, przygotowuje z niego sam mechanizm wyobrażenia. Dostarcza „czystego złudzenia techniki” o wiele potężniejszego niż to, jakie oferowało niegdyś malarstwo. Gdy analizuje się postać Warhola, podkreśla się, że nie pragnął on niczego bardziej od „mechanicznej” sławy, pozbawionej konsekwencji i niepozostawiającej jakichkolwiek śladów – sławy „fotogenicznej”, jak ją nazywa Baudrillard. Warhol jest jedynie medium rzeczy, gigantyczną reklamą i dopiero jemu udaje się stworzyć ze sztuki fetysz. I tak jak fetyszyzm seksualny zaprzecza rzeczywistości seksu, wierząc jedynie w ideę seksu, tak współcześni odbiorcy nie wierzą już w sztukę, a jedynie w jej ideę – podsumowuje Baudrillard. Na tej samej zasadzie *Suszarka do butelek* Duchampa jest ideą i *Puszka zupy Campbella* Warhola jest ideą. W *Spisku sztuki* Baudrillard osiąga apogeum pesymizmu, stwierdzając, że cała sztuka nowoczesna jest abstrakcyjna w takim sensie, że przenika ją w o wiele większym stopniu idea niż wyobrażenie form i substancji¹⁰.

Rancièrè nie jest pesymistą, umieszczając widzialność ponad reprezentacją. Uważa, że tradycja fenomenologiczna oraz filozofia nawiązująca do Deleuze’a, przypisując sztuce zadanie pobudzania obecności pod reprezentacją, upraszczają problem przedstawienia. Obecność nie jest już „nagością rzeczy malarskiej przeciwstawionej znaczeniom przedstawienia”¹¹. I chociaż obecność i przedstawienie są dwoma porządkami, to porządek widzialności (przedstawienia) tworzy się wciąż za pośrednictwem słów.

Te dwa porządki odwołują się do platońskiego wyróżnienia dwóch heterogenicznych procesów, które Rancièrè nazywa formą policyjną – porządkującego i egalitarnego (wyrównującego)¹². Porządkowanie odbywa się dzięki specjalizacji, a równość osiąga się poprzez wcielenie praktyki w życie, która odnosi się do poszczególnych stanów (dziś powiedzielibyśmy: zawodów). Równość jest więc efektem profesjonalizacji¹³. Porządkowanie narusza doświadczenie obecności, a egalitaryzm – doświadczenie przedstawienia, które najdoskonalszy wyraz znajduje w arcydziełach.

⁹ Ibidem, s. 56.

¹⁰ Ibidem, s. 67.

¹¹ J. Rancièrè, *Los obrazów*, w: idem, *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyla, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 98.

¹² J. Rancièrè, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paryż 2004, s. 53.

¹³ Ibidem, ss. 55-57.

Podobnie przedstawia to Pierre Bourdieu w koncepcji habitusu – arcydzieło jest efektem skomplikowanej „preparacji społecznej”, związanej z „nabywaniem kulturowej kompetencji”¹⁴. W owym nabywaniu nie ma nic naturalnego. Nie da się oddzielić „naturalnej” przyjemności estetycznej od niedostrzegalnego nabywania „zmysłu do lokowania” kulturowych inwestycji. Kultura zataja tę ekonomiczną motywację dlatego, że „poprzez generowanie strategii obiektywnie dostosowanych do obiektywnych szans zysków”¹⁵ dostarczany jest dodatkowy zysk, polegający na tym, że posługujący się tą strategią są postrzegani i sami siebie postrzegają jako w pełni bezinteresownych. Sztuka była zawsze pojmowana jako „dziedzina wolności”, i to jedyna taka dziedzina. Poczucie kulturowej lokaty może „posłużyć się nieświadomą deszyfracją mnóstwa znaków podpowiadających w każdej chwili, co należy wykonać, a czego unikać, co należy zobaczyć, a czego nie, nigdy nie kierując się przy tym poszukiwaniem symbolicznych zysków, jakie to daje”¹⁶. Ta specyficzna kompetencja odbiorcy nie jest więc kwestią wolności, wyboru czy osobowości, lecz zależy od zastanych szans, czyli stopnia, w jakim różne rynki sprzyjają nabywaniu owej kompetencji. Kompetencja jest tym bardziej „atrakcyjna”, im większy jest stopień prawomocności określonej dziedziny kultury – podsumowuje Bourdieu¹⁷.

Sztuce jako dziedzinie uchodzącej za najbardziej wolną przysługuje największy stopień prawomocności. Arcydzieło jednak nie jest tylko „produkowane” przez artystę, ale i przez historię, wymaga bowiem czasu i sprzyjających okoliczności. Jest nie tylko spontanicznym wybuchem geniuszu jednostki, ale także długotrwałym procesem przystosowania społecznej percepcji jako całości. Według Andrzeja Stoffa refleksję nad arcydziełem należy rozpocząć od określenia sposobu rozumienia pojęcia. Arcydzieło w sensie absolutnym to twór, któremu ranga (arcydzieła) „przysługuje bezprzydawkowo”¹⁸. Trudno dojść do przedmiotu (arcydzieła) poprzez wymienianie jego atrybutów. Przegląd potencjalnych wyznaczników arcydzieła należałoby rozpocząć od nieintencjonalności, bo nie można mieć zamiaru stworzenia arcydzieła¹⁹.

To, co pisze Stoff o literaturze, można odnieść do innych rodzajów sztuk. Przede wszystkim arcydzieło radykalnie zmienia obraz swojego autora, kreuje go, odwołując się do czynników aksjologicznych. Niejako „wartość dzieła udziela się autorowi”, nie odwrotnie. Dotykamy tu, zdaniem Stoffa, kwestii

¹⁴ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Scholar, Warszawa 2005, s. 112.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 113.

¹⁷ Ibidem, ss. 112-113.

¹⁸ A. Stoff, *Arcydzieła w systemie wartości i koniunktur kultury*, w: G. Sowiński (red.), *Sztuka wobec prawdy. Naęczowskie Dni Filozoficzne 1993-1994-1995*, Naęczów 1995, http://www.umk.pl/ilp/stoff_arcydz_2.pdf (17.01.2010).

¹⁹ Ibidem.

wzajemnej relacji między takimi kategoriami estetycznymi, jak wielkość i doskonałość, które według Harolda Osborne'a „nigdy nie są logicznie powiązane. Dzieło może być w znacznym stopniu artystycznie doskonałe i nie być przy tym wielkie. Albo może być wielkie mimo artystycznej niedoskonałości”²⁰.

W związku z tym Stoff uważa, że przypisywanie arcydziełu doskonałości artystycznej jest wręcz niewłaściwe. Doskonałość artystyczna stanowi bowiem relację krótkotrwałą, zależną od dominującej koncepcji estetycznej. Jednym z obiegowych, lecz prawdziwych przekonań na temat arcydzieła jest pogląd, że czynnikiem decydującym o jego statusie jest czas (arcydzieło wytrzymuje próbę czasu), a zwłaszcza sprawdzenie się utworu w innym niż macierzysty kontekście historycznym. Stopień skonwencjonalizowania utworu jest na ogół odwrotnie proporcjonalny do jego wartości.

Najważniejsza funkcja arcydzieł polega, zdaniem Stoffa, na tym, że pokazują one wartość sztuki samej w sobie, jako całość, a zmaterializowana w nich pamięć jest pamięcią złożoną, więc zbiorową, obejmuje zarówno formy gatunkowe, jak i to, co autorzy mieli do powiedzenia o niektórych rzeczach. Wyjątkowość tej pamięci polega więc na egzemplarycznym uniwersalizmie arcydzieła.

Przeżycie estetyczne zawiera czynnik wartościujący, natomiast poznanie (czy da się powiedzieć: estetyczne?) niczego takiego, według Potockiej, nie gwarantuje: nie przesądza o wartości dzieła, nie zapewnia przyjemności z kontaktu z nim. Dlatego sztuka nowoczesna wydaje się bliższa efektom przynależnym poznaniu, a przeżycie estetyczne może okazać się czymś w rodzaju efektu ubocznego. Wiek XX zwalnia artystę z obowiązującego wcześniej „wzrostu treściowego”²¹, ale także ze społecznego oddziaływania.

Pamięć kulturowa, związana z ludzką kondycją, dzieli w ujęciu Rancièrè'a swój zasób na to, co sprawiedliwe i niesprawiedliwe. Tam, gdzie w doświadczeniu typowo ludzkim mieszczą się aprobaty (innego) i ból, w ujęciu politycznym występują sentymenty zysków i strat²². Nawet to, co było kiedyś niemierzalne (doświadczenie inności i bólu), zarezerwowane dla przedstawienia przez sztukę, zostaje poddane mechanizmom porządkowania, tj. mechanizmom politycznym i rynkowym.

Maria Janion pisze, że tak jak dzieła można uszeregować według czasu powstania czy prądu epoki, tak arcydzieło zawsze jest pojedynczym wydarzeniem²³. Nie znaczy to jednak, że arcydzieła nie mogą ulec dewaluacji. W związku z tym, że arcydzieła doświadczą się raczej zmysłami („instynktem piękna”),

²⁰ H. Osborne, *Wartościowanie i wielkość*, w: M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. I, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1984, za: A. Stoff, *Arcydzieła w systemie wartości...*

²¹ M. A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka...*, s. 76.

²² J. Rancièrè, *Le Mécontentement...*, s. 43.

²³ M. Janion, *Z teorii arcydzieł*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

a nie namysłem, w rzeczywistości doświadcza się ich dzięki uległości wobec historycznych sugestii – twierdzi Potocka zgodnie z intuicjami Bourdieu. Genezą smaku estetycznego są, według Potockiej, kontakty ze sztuką dawną lub, niestety (znacznie częściej), ze sztuką konformistyczną. Smak trzeba wykształcić, aby „nauczył się spontanicznie” docierać do tych wartości, które w danym momencie interesują sztukę. Uproszczoną, ale bardziej uchwytą wersją przeżycia estetycznego jest łatwa do autoidentyfikacji przyjemność estetyczna. To jednak „epistemiczność” sztuki, a nie przyjemność estetyczna, chroni sztukę przed kiczem wynikającym z próby zasypania przepaści niekomunikowalności²⁴.

Poczucie niekomunikowalności, zdaniem Niklasa Luhmanna, pojawia się zawsze wtedy, gdy moralność jest sprowadzana do pojęć, które w komunikacji funkcjonują sprzecznie z intencjami. Są to pojęcia związane z „autentyzmem, takie jak: naturalność, szczerłość, subtelność, oryginalność, a które stają się sprawdzianem już dla XVIII-wiecznej moralności”²⁵. Wszelka komunikacja, zdaniem Luhmanna, opiera się na różnicy między informacją a przekazem. Wiek XVIII doświadcza końca retoryki jako końca technicznej ufności w komunikację – gdy będziemy wiedzieć „jak”, ułoży się także „co” chcemy powiedzieć. Nie przypadkiem, według Luhmanna, romantyzm nastaje po odkryciu doświadczenia niekomunikowalności. Na jakiś czas styl „realistyczny” zostaje zarzucony, by powrócić w drugiej połowie XIX wieku – właśnie jako styl. To, co niekomunikowalne, czyni się dostępnym, z czasem przekształca w ideologię, a następnie trywializuje²⁶.

Problem, który podlega stylizacjom, od czasów romantyzmu brzmi: „pozostać sobą, zatracając się w innym”²⁷. Dopiero romantyzm posuwa się do sugestii, że możliwa jest jedność opozycji – wolność zyskana w drugiej osobie, podsumowuje Luhmann. Mit romantycznej miłości ma z powrotem spajać komunikację, zwłaszcza poprzez sztukę. Nie tylko wielcy bohaterowie literatury, tacy jak Don Kichot, Emma Bovary czy Julien Sorel, ale każdy śmiertelnik zyskuje możliwość utożsamienia się z powtarzalnymi potrzebami. W ten sposób rodzi się „romantyzm małych ludzi”²⁸. Z drugiej strony, według Luhmanna, romantyzm wydaje się ostatnią próbą przeciwstawienia się trywializacji prawdziwych doświadczeń, które kumulują się w doświadczeniu miłości. Ostatecznie w miłości, w związkach intymnych szuka się „potwierdzenia własnej wizji”²⁹. Diagnoza współczesności Niklasa Luhmanna i Anthony’ego Giddensa dotyczy upadku poczucia indywidualności, a więc również intym-

²⁴ M. A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka...*, ss. 166-167.

²⁵ N. Luhmann, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. J. Łoziński, Scholar, Warszawa 2003, ss. 149-153.

²⁶ Ibidem, ss. 156-157.

²⁷ Ibidem, s. 173.

²⁸ Ibidem, s. 185.

²⁹ Ibidem, s. 203.

ności, paradoksalnie w czasach, gdy indywidualność wydaje się najbardziej promowana.

Luhmann twierdzi, że początkowo religia potrafiła nie tylko zachować odrębność systemową, ale nawet włączać inne systemy poprzez interpretację wspólnego świata. Symboliczność Jedyne Boga zarządzała funkcją reprezentowania świata. Została ona mocno naruszona w XVI i XVII wieku, lecz nie tylko na polu religii. Zdarzeniem komplementarnym względem reformacji jest według Luhmanna „wyróżnicowanie kodu” dla intymności. Miłość w najgłębszej relacji dwóch osób nie zajmuje miejsca religii (choć niektórzy posuwali się do takiej tezy, twierząc np. że relacja diadyczna zdyskwalifikowała relację triadyczną), lecz znacząco osłabia perspektywę wieczną³⁰.

Trzeba było zniszczyć etykę – pozostałość po religii, a można ją było zniszczyć „genealogicznie”, razem z narodem, który nie pasował do koncepcji jednorodnego *polis*, mianowicie z narodem wybranym. Zdaniem Rancière’a projekt eliminacji etyki wywodzi się już od Platona (filozofia miała zagarnąć politykę), który aby uświęcić ideał rozumu, musiał zaprzeczyć *genos* – nierównościom pochodzenia³¹. Kategorię *genos* wyparła kategoria podmiotu o coraz bardziej wątpliwej (bo oderwanej od *genos*) tożsamości.

Giddens zwraca uwagę, że do powstania kapitalizmu przyczyniła się nie tylko asceza i powściągliwość, jak zdawał się sugerować Max Weber, lecz także dążenie do użycia, a nawet do wyrafinowanej konsumpcji, do luksusu, i sekularyzacja miłości, w sprawach której każdy staje się ekspertem. Nowoczesność jest dla Giddensa porządkiem posttradycyjnym, który codziennie, wraz z każdą decyzją (jak się zachować, w co się ubrać, co zjeść itp.), wymusza odpowiedź na pytanie: „jak żyć” i każe interpretować odpowiedzi w kategoriach tożsamości³². Ze względu na ujmowanie doświadczenia estetycznego w takich kategoriach upowszechnia się „tożsamość kiczowa”.

Według Hermanna Brocha twórca kiczu jest złym człowiekiem, gdyż kieruje się zasadą estetyczną zamiast etycznej, czyli hasłem: „pracuj pięknie”, a nie „pracuj dobrze”³³. Odpowiedzią na potrzeby człowieka kierującego się „fałszywą świadomością” jest kicz narzucający rzeczywistości konwencję całkowicie nierealną³⁴. W określonym rodzaju (systemie) wartości wartościowania etyczne i estetyczne występują jako ściśle skoordynowane – jak w koncepcji Herberta Read’a, gdzie piękno staje się także dobrem moralnym. Tego typu zależność nie występuje w przypadku kiczu, który stanowi samoistny zamknięty system imitacyjny, tkwiący w ogólnym systemie sztuki

³⁰ Ibidem, s. 211.

³¹ J. Rancière, *Le Mécontentement...*, ss. 180-183.

³² A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

³³ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 115.

³⁴ Ibidem, ss. 114-116.

i bazujący na naśladowaniu (możliwie najwierniejszym) sztuki wysokiej. Dlatego też kryteria estetyczne w odniesieniu do kiczu są niemiarodajne. Fałszywy związek między tym, co osiągalne, a tym, co stanowi wzór, opiera się na przekonaniu, że ideał może być praktycznie zrealizowany – poprzez naśladowanie. „Łatwość naśladowania” wiąże się z powierzchownością odbioru, którą „przykrywa się” silną emocją. To przekonanie o osiągalności piękna jest, według Brocha, skutkiem egzaltacji, w której dopatruje się on społeczno-psychologicznych źródeł kiczu³⁵.

Odbiorca sztuki jest nieokreślony. Termin ten z jednej strony opisuje profesjonalną grupę, która dostarcza informacji „o zdarzeniu» skutkującym powstaniem dzieła sztuki”³⁶, z drugiej – odbiorca, nawet świetnie wykształcony, nigdy nie będzie wiarygodnym krytykiem sztuki. Estetyka podkreśla jego ważność, nie traktując go poważnie. Co najwyżej poważnie może go potraktować socjologia czy psychologia. Mimo wszystko, co podkreśla Potocka, estetyka tradycyjna jest uzależniona od odbiorcy – nawet jeśli nic nie wie o jego kwalifikacjach, przypisuje mu „podobne wyrafinowanie refleksyjne jak artyście”³⁷.

Świat sztuki (złożony z artystów i odbiorców) w odniesieniu do historii sztuki (nauki) odpowiada pozycji polityków w odniesieniu do historii powszechnej – pisze Potocka, wypowiadając te same intuicje, które znajdujemy u Rancière’a. Estetycy twierdzą, że świat sztuki nie jest dostatecznie spójny i sformalizowany, aby przyznać mu prawa do wyrokowania o sztuce, ale czy mają rację? Jego skuteczność temu zaprzecza. Niebezpieczne w tym paradoksalnym procesie „estetyzacji” jest to, co w Rancière’owskim projekcie jest nazywane pracą porządkującą, opartą na dezidentyfikacji i dehierarchizacji, która działa w podobny sposób w polu sztuki, co w polu polityki. W obu dziedzinach podział na to, co widzialne i niewidzialne, prywatne i publiczne, jest czymś zastanym i dobrze znanym. Dostrzeżenie nieodłącznego od organizacji instytucji (policji) elementu zaburzającego ten porządek to uświadomienie sobie zawsze możliwej zmiany w dzieleniu tego, co tworzy przestrzeń przedstawienia – „postrzegalnego”.

O wiedzy jako konfiguracji (postrzegalnego, zmysłowego) pisze też Lyotard. Autonomia doświadczenia zmysłowego, która jest „nowym scaleniem obrazu”, przypomina autonomię wiedzy, definiowaną przez Lyotarda jako nowe powiązania (relacje, konfiguracje) między znanymi (powszechnie dostępnymi) informacjami. W ten sposób konstruowane są zarówno „opowieści wolnościowe”, jak i „eksterminacyjne”³⁸. Reprezentacja zawsze jest pewną formą

³⁵ Ibidem, s. 109.

³⁶ M. A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka...*, s. 232.

³⁷ Ibidem, ss. 219-238.

³⁸ J.-F. Lyotard podaje wiele przykładów postrzegalnego scalenia w książce *Heidegger et „les juifs”*, Galilée, Paryż 1988. Scalenie przedstawienia w obraz ma zawsze drugą stronę,

eksterminacji³⁹ czy chociażby eliminacji – „opowieści wolnościowe” (sztuka) nie mogą być potraktowane w kategoriach naukowych (jako „czyste fakty” czy „czyste informacje”), gdzie założenia wprowadzane są nie skokowo, lecz dedukcyjnie, w sposób ciągły.

Opowieść wolnościowa jest opowieścią uznającą prymat preskrypcyjnej funkcji języka (a więc postulatów rozumu praktycznego), a tym samym zakładającą milcząco – a nawet, jak u Kanta, *explicite* – różnicę między preskrypcją a deskrypcją lub denotacją. W efekcie postulaty praktyczne (w których chodzi o sprawiedliwość) okazują się grą językową zasadniczo odmienną od gry językowej nauki (w której chodzi o prawdę). Za relacją podporządkowania odsłania się konflikt dwóch rodzajów dyskursu, z których każdy jest autonomiczny w swojej dziedzinie i z których żaden nie może dyktować warunków drugiemu⁴⁰.

Radykalny autonomizm sztuki jest tym, co jest zarówno krytykowane, jak i pożądane w czasach niejasności kryteriów poznawczych, w czasach, gdy teza Paula Karla Feyerabenda o anarchizmie metodologicznym przestała budzić zdziwienie czy zażenowanie.

Iwona Lorenc pisze, że „w czystej, modelowej wersji radykalny autonomizm wyznacza linię dystansu tego, co estetyczne, wobec kryteriów ocen poznawczych i moralnych; konstytuuje odrębność estetyki”⁴¹. To, co estetyczne, zawsze wiązało się z dążeniem do bezinteresowności doświadczenia, co z kolei powodowało odcinanie tego doświadczenia od ważnych dziedzin życia ludzkiego, takich jak praca, codzienność, pożądanie⁴². Lorenc przywołuje pogląd Marquarda, że „procesy estetyzacji rzeczywistości oraz autonomizacji sfery estetycznej są kompensacyjną reakcją na »eschatologiczną utratę świata«”⁴³.

Autonomizm estetyczny ujęty w kategoriach epistemologicznych jest „źródłem własnej destrukcji”⁴⁴, ale pozostaje jedyną możliwością spotkania estetyki z epistemologią czy sztuki z nauką.

Odo Marquard twierdzi, że sztuka jest dziś odpowiedzią na to, co w rzeczywistości nie jest estetyczne, czyli jest anestetyczne. Sztuka nie zawsze była estetyczna, właściwie jej początek jako takiej datuje się od nowoczesności, czyli na koniec XVIII wieku. Dopiero, według obliczeń Marquarda, w 1790 r.

np. obraz Boga jest rewersem obrazu wyznawców, i tak jak Bóg chrześcijan jest przedstawiany w metaforyce konkretnie: Bóg chleba, wina, soli i krwi, w przeciwieństwie do Boga żydowskiego istniejącego tylko w spojrzeniu zakazującym, Boga nieczytelnej księgi (s. 46), naród wybrany przedstawia się (w obrazie polityki zagłady) w metaforyce zwierzęcej – jako psy, świnię, szczury, wszy itp. (s. 53).

³⁹ Ibidem, s. 53.

⁴⁰ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 11.

⁴¹ I. Lorenc, *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Scholar, Warszawa 2010, s. 15.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, s. 17.

⁴⁴ Ibidem, s. 19.

za sprawą popularnego (co nie znaczy właściwego) odczytania Kantowskiej *Krytyki władzy sądzienia* stało się pewne, że „nie każda »nauka o zmysłach«, ale wyłącznie filozofia pięknej sztuki nazywa się estetyką”⁴⁵. Natomiast dopiero na przełomie wieków (XVIII/XIX) i tylko przejściowo estetyka zapanowała jako filozofia główna. Marquard nazywa ten proces estetyzacją sztuki – sztuka staje się jedyną przestrzenią przemiany wartości, autonomicznym polem eksperymentu z wartościami w zsekularyzowanej rzeczywistości. Dokonało się to w kontekście czterech zjawisk, które Marquard formułuje w postaci czterech tez. Teza 1 traktuje estetyzację sztuki jako powrót jej wymiaru sakralnego i ratunek przed nowoczesnym „odczarowaniem świata”. W świecie wcześniejszym, zwłaszcza antycznym, sztuka piękna była bowiem „artystyczną religią”. W czasach nowoczesnych świat zrezygnował z sakralności sztuki na rzecz sakralnej nietykalności biblijnego jedynego Boga. Teza 2 traktuje estetyzację sztuki jako „utrzymanie sztuki przy życiu wbrew głoszonemu jej końcowi”. Sztuka uwolniona od religii kompensuje eschatologiczną utratę świata i ratuje piękno tego świata wbrew jego negacji, przenosząc je na pole sztuki. Teza 3 traktuje estetyzację sztuki jako moment w specyficznym nowoczesnym procesie odbierania wszelkiemu złu znamion zła, przy czym nie jest to proces negatywny, ale akceptujący kategorię przemiany, np. kategorię błędu jako twórczego (do popularności tej tezy najbardziej przyczynia się filozofia Nietzschego). Teza 4 traktuje estetyzację sztuki jako specyficznym nowoczesnym ratowanie sprawiedliwości w obliczu sekularyzacji rzeczywistości. „Wewnątrzświatowa asceza” kapitalizmu, jak ją nazywa Marquard (sugerowana przez Maxa Webera), spowodowała odrzucenie sztuki jako bezinteresownego doświadczenia. Wyłącznie w nowoczesności „dobre dzieła” zostały zsekularyzowane w dobre „piękne dzieła” (jak u Hermanna Brocha, mimo „narażenia na kicz”)⁴⁶.

Dla Marquarda, podobnie jak dla Rancière’a, problematyczna – jako obrócenie tego, co estetyczne, w to, co anestetyczne – jest nie estetyzacja sztuki, lecz estetyzacja rzeczywistości zacierająca podział na sztukę i życie. Ludzie przestają wierzyć w los czy przypadek i uznają swoje życie za własne dzieło⁴⁷.

W szczególności schemat rewolucyjnego zmierzania do jakiegoś „końca” (np. końca historii) przedstawia się jako nowa mitologia, gdzie sztuka nabiera charakteru negacji rzeczywistości. Można to zaobserwować już w romantycznym powrocie do przeszłości, lecz objawia się to także afirmacją teraźniejszości kosztem przeszłości czy przyszłości (postmodernizm)⁴⁸. Specyficznym nowoczesnym, trwałym załagodzeniem konfliktu wynikającego z prób opo-

⁴⁵ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 9.

⁴⁶ Ibidem, ss. 8-13.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem, ss. 18-19.

wiedzenia się za jakimś końcem, co pokazał Hans Robert Jauss, jest zmysł historyczny i historyzm, a więc pluralizacja tego, co estetyczne. Nowoczesny świat jako kompensacji swej postępującej racjonalizacji potrzebuje coraz więcej „pluralizującej energii nowoczesnej sztuki”⁴⁹.

Dla Jaussa przyjemność estetycznego doświadczenia pozostaje w związku z prawdą. Inaczej mówiąc, estetycznemu doświadczeniu przysługuje funkcja kognitywna i komunikacyjna, nie jest ono związane tylko ze zmysłową przyjemnością. Nie pozostaje również w opozycji do działania. Jako *poiesis* (urzeczywistnienie związku ze światem), *aisthesis* (zdolność bezpośrednio postrzegania rzeczy) i *katharsis* (wyzwolenie od związków z interesami praktycznego życia) jest ono wręcz działaniem. Doświadczenie estetyczne w ujęciu Jaussa rozsadza ramy estetycznego autonomizmu, który zaczyna się, jego zdaniem, od czasów renesansu⁵⁰.

Jako zadeklarowanego przeciwnika pokantowskiej formuły estetyki autonomicznej Lorenc wymienia Hansa-Georga Gadamera. Jego krytyka proponuje przededefiniowanie estetyki i powrót do ustanawiania na nowo jej związku z prawdą, żeby nie dotyczyła tylko estetycznego doświadczenia, lecz wszystkich konsekwencji wpływających z tworzenia. Odróżnianie bowiem tego, co estetyczne, od całej nie-estetycznej reszty, prowadzi do niebezpiecznej estetyzacji świata i podmiotu, stanowiących nietykalne i niewiele mówiące kategorie. Powoduje też społeczną izolację artysty i sztuki, oddala ich od tradycji i stwarza efekt obcości i nieprzyswajalności⁵¹.

Aby uratować sztukę, trzeba podważyć kategorię piękna – nie samą w sobie, lecz jako kategorię mityczną. Piękno nie ma więc wartości samo w sobie, jak może ją mieć np. dobro (to, które jako idea świeci według Platona na szczycie świata idei) lub prawda (w postaci *logosu*). Piękno zawsze pozostanie kategorią mediacyjną (bardziej jako reprezentacja niż konfiguracja), np. między dobrem i prawdą.

W swej analizie funkcji religii Luhmann twierdzi, że reprezentacja zawsze łączy się z nadmiarem zastępowania znaków (wybieramy z wielu możliwości), co rodzi interpretacyjny nadmiar znaczenia prowadzący do aprezentacji.

W tej zasadniczo nieprzewidywalnej sytuacji narzuca się pytanie, jak w otwarciu aprezentowanych horyzontach znaczenia w ogóle możliwe są selektywnie określone intencje, a więc jak przeskoczyć można przepaść pomiędzy nadmiarem tego, co możliwe, a określonymi formami znaczenia (których definiowanie zakłada znowu aprezentowanie). Podstawę dla odpowiedzi odnajdujemy w tej właściwości intrapsychicznych i społecznych procesów komunikacji, jaką jest ich zdolność do odnoszenia się do siebie samych. Owa właściwość procesów komunikacji umożliwia „domknięcie” tego, co otwarcie aprezentowane, w dwojaki sposób i użycie go jako podstawy dalszych operacji, a więc jako „samoodnoszącej (autoreferencyjnej) identyfikacji” i zarazem jako „reprezentacji”⁵².

⁴⁹ Ibidem, ss. 15-22.

⁵⁰ I. Lorenc, *Minima aethetica...*, s. 22.

⁵¹ Ibidem, ss. 22-23.

⁵² N. Luhmann, *Funkcja religii*, tłum. D. Motak, Nomos, Kraków 2007, s. 25.

Z nową filozofią polityczną łączy Rancière'a pozostawanie w ścisłym związku z działalnością niefilozoficzną, a najbardziej z estetyką. Zgadza się on z założeniem, że granice między filozofią polityczną a obszernym piśmiennictwem politycznym są bardzo nieostre. Często odpowiedź na pytanie, czy dany tekst mówiący o polityce należy do filozofii politycznej, jest niemożliwa, i Rancière to wykorzystuje. W związku z nieostrymi granicami między filozofią polityczną a filozofią społeczną bezpieczniej zakwalifikować myśl Rancière'a do tej drugiej.

Le Mécontentement. Politique et philosophie można by streścić w pytaniach: jak następuje utrwalenie filozofii politycznej, jak ono przebiega, jakich rygorystycznych ćwiczeń wymaga, aby polityka wydawała nam się tak ważna? Czy rzeczywiście los filozofii politycznej zależy od polityki, czy jest raczej odwrotnie? Czy polityka ma taką moc, by doprowadzić do przesilenia w filozofii, czy raczej pozwala się filozofii zagarnąć dla własnych celów?

Czy ktoś jeszcze szuka w filozofii ratunku i pomocy przy ustalaniu zasad współżycia społecznego? – pyta Rancière. Każdy sprzeciw może zostać usłyszany w zależności od określonych sytuacji mowy, dlatego zadaniem filozofii powinno być ujawnianie takich sytuacji (obowiązujących dyskursów). Spór nie jest bowiem lekceważeniem drugiej strony, ale niemożnością jej zrozumienia. Koncepcja sporu wymaga, aby choć jeden uczestnik naruszał (ignorował) sens w wyniku prostej niewiedzy opartej na konstytutywnym złudzeniu: nie wiem, co inny mówi i co innego mówi. Nie jest to niezrozumienie wynikające z nieprecyzyjności słów. Stara mądrość szczególnie dzisiaj ubolewa, jak ujmuje to Rancière, nad pojęciem niezrozumienia, tworząc nieporozumienie biorące się z przekonania, że słowa są jednoznaczne.

Ze słów o dobrze zdefiniowanym znaczeniu wynika zagrożenie dla tego, co dobre i sprawiedliwe. Pozostają nagrobki słów, które próbują oznaczyć wszelkie określone własności lub takie, które nie mogą uciec w błąd homonimiczny. O znaczeniu homonimu decyduje jego użycie, czyli kontekst, w jakim może występować. Zdarza się jednak, że celowo przywoływane są dwa lub więcej znaczeń, np. w reklamie, w celu zwiększenia atrakcyjności tekstu. Pozwala na to manipulowanie kontekstem i pozajęzykowymi elementami komunikatów reklamowych. Bywa, że dostawca pustych słów i nieredukowalnych homonimów doprowadza do „sprzątnięcia” całego leksykonu i poprzez to do konceptualizacji (unieruchomienia w jednym kontekście) wszystkiego, co wkracza do filozofii.

W strukturze sporu niezrozumienie słowa wzywa do jego rozrzedzenia. Przypadki braku porozumienia, zwłaszcza dotyczące znaczenia mowy, wynikają z samej struktury racjonalności. Gdy możemy zapytać: „czy mnie zrozumiałeś?”, sugerujemy istnienie (świadomość istnienia) co najmniej dwóch poziomów dyskursu. Pytanie zadane jest z pozycji „nienaturalnej”, gdyż zakładamy, że język, którym obie strony się posługują, nie jest wystarczający

do zrozumienia wypowiedzi. W pytaniu tym nie tylko zawiera się odniesienie znaczącego do znaczonego, lecz jest to pytanie o pozycję interlokutora⁵³.

Zdaniem Rancière'a istnieje wiele powodów, by X nie słyszał Y – podczas gdy wyraźnie słyhać, co mówią, przeważnie nie widzą obiektu, o którym jest mowa. W *Państwie* Platona filozofia polityczna pojawia się wraz z długim protokołem rozbieżności co do tego, na co wszyscy się zgadzają, np. że sprawiedliwość jest dana każdemu wedle potrzeb. Pewnie byłoby wygodnie, gdyby słowem „sprawiedliwość” mogli w równym stopniu dysponować filozof, przedsiębiorca, media i polityka. Dlaczego więc nieustannie rodzą się spory i nieporozumienia, nie tylko w prostych wyjaśnieniach zdań? Według Rancière'a oznacza to spór nie tylko na słowa – na ogół same sytuacje mówią. Pod tym względem Rancière różni się od Lyotarda i jego pojęcia zatargu. Zatargu nie rozwiąże idiom (jak chciał Lyotard), lecz zdanie-obraz (nowe przedstawienie).

U podstaw filozoficznych poglądów Lyotarda znajduje się teza, że decydujący wpływ na sposób poznawania i rozumienia świata ma postęp technologiczny. Powoduje on np. zatowarowanie myślenia jako konsekwencję utraty wiary w idee, które dotychczas pełniły rolę mechanizmów porządkujących poznawanie. W nowoczesności dominowały dwa typy wielkich narracji legitymizujące wiedzę: „opowieść wolnościowa”, budząca wiarę w postęp, i „opowieść spekulatywna”, uprawomocniająca wiedzę poprzez budzenie wiary w zdolności ludzkiego intelektu. Zdaniem Lyotarda te „metaopowieści” straciły jednak współcześnie na znaczeniu.

Specyficzny dyskurs zwany idiomek reguluje zatarg, wydobywając interesy stron, lecz krzywda jednej ze stron wciąż pozostaje niewyrażona. Michał Wróblewski porównuje *Le differend* Lyotarda do *Dociekań filozoficznych* Wittgensteina jako dzieło z zakresu filozofii języka. Dla Wittgensteina i Lyotarda zdanie „wydarza się”. Lyotard korzysta z koncepcji gier językowych Wittgensteina, choć używa innej terminologii – w *Zatargu* występują różne rodzaje dyskursu posiadające specyficzne reguły, które nie są wzajemnie przekładalne. Tytułowy zatarg nie jest konfliktem w rozumieniu prawnym, ale rozgrywany jest na płaszczyźnie wartości. Wspólny język oparty na wspólnych regułach i wartościach Lyotard nazywa idiomek. Dla zatargu idiomu jeszcze nie ustanowiono, dlatego jest on nierozwiązywalny. Każda próba ustanowienia konsensusu między stronami krzywdzi jedną z nich. Wówczas następuje maskowanie zatargu poprzez pozorną zamianę w rozwiązywalny spór⁵⁴. Czynienie sprawiedliwości w zatargu polega więc na znalezieniu kolejnego

⁵³ Ibidem, ss. 73-75.

⁵⁴ M. Wróblewski, *Zatarg Jeana-François Lyotarda, czyli o postmodernizmie raz jeszcze*, „Diametros” 24/2010, <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/pdf/diam24wroblewski.PDF> (10.08.2010).

idiomu zdolnego wyrazić krzywdę. Według Lyotarda zadaniem filozofii jest poszukiwanie takich idiomów.

Wszystko jest polityką, jeśli polityka jest możliwością poróżnienia przy okazji najdrobniejszego łączenia. Ale polityka nie jest wszystkim, jeśli rozumie się przez to, że jest ona rodzajem, który obejmuje wszystkie rodzaje. Nie jest ona „jednym” rodzajem⁵⁵.

Czytelny przykład zatargu w literaturze znajdujemy w postaci Antygony. *Antygonia* Sofoklesa jest nazywana tragedią władzy. Stanowi dalszy ciąg rodzinnej tragedii Edypa, niejako konsekwencję wywyższenia systemu pokrewieństwa nad każdym innym systemem władzy – tragiczne zwycięstwo polityki nad systemem pokrewieństwa. Bohaterką jest córka króla Edypa, która postanawia pochować swego brata Polinejkesa wbrew zakazowi Kreona – króla Teb. Po śmierci Edypa dwaj bracia Antygony dzielą się władzą, jednak wbrew umowie Eteokles po roku rządów nie przekazuje tronu bratu. Polinejkes sprowadza więc obce wojska, aby odzyskać tron. W walce o władzę obaj bracia giną, a władcą zostaje ich wuj Kreon, który uznaje Polinejkesa za zdrajcę i wydaje zakaz grzebania jego zwłok. Antygonia przeciwstawia się temu rozkazowi i sama dokonuje pochówku brata, co wywołuje ciąg tragicznych wydarzeń: Antygonia zostaje skazana na śmierć, a na wieść o tym syn Kreona, Hajmon, który jest narzeczonym Antygony, prosi ojca o odstąpienie od wyroku. Kreon nie daje się przekonać, choć prosi go o to jego syn. Na wieść o samobójstwie syna popełnia je także matka Hajmona, żona Kreona, Eurydyka. Kreon traci w ten sposób wszystkich najbliższych.

Zgodnie z zasadą antycznej tragedii żadna decyzja bohaterów nie przynosi im powodzenia. Antygonia musi wybierać między prawem boskim (pochowaniem brata zgodnie z zasadami religijnymi) a prawem ludzkim (postępowanie zgodnie z prawem ustanowionym przez Kreona). Z kolei Kreon albo będzie postępował zgodnie z wydanym rozkazem (kto pochowa zdrajcę, zginie), albo zostanie mu postawiony zarzut, że nagina prawo do własnych potrzeb (Antygonia jest jego krewną).

Konflikt między braćmi Antygony znajduje odzwierciedlenie w konflikcie między siostrami. Siostra Antygony, Ismena, jest posłuszna rozkazowi Kreona i odradza Antygonie dokonania przedsięwziętego czynu. Ismena chce nawet przyjąć na siebie część winy siostry i przyznaje się do niepopełnionych czynów. Antygonia z pogardą odrzuca ofiarę Ismeny, nie chce jej wybaczyć początkowego niezdecydowania, a wreszcie uległości wobec nakazów króla, tj. praw ludzkich. I tak jak Eteokles nie chce zrzec się swojej władzy, Antygonia również.

Sytuacją tragiczną w dramacie Sofoklesa jest również to, że zarówno Antygonia, jak i Kreon bronią praw, którym pozostają wierni do końca. Kreon każe stłumić skargi dziewczyny i zamknąć ją w grobowcu. Znowu, jak we

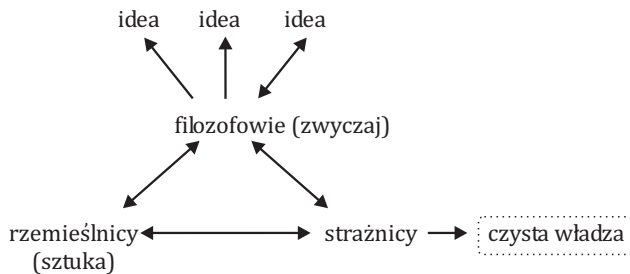
⁵⁵ J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, ss. 162-163.

wszystkich kluczowych momentach dziejów tebańskich, przychodzi Tejrezjasz i wzywa Kreona, by się opamiętał. Mówi mu, że bogowie nie przyjmują ofiar. Lecz gdy Kreon się opamięta, jest już za późno. Przybiegając do grobowca, widzi powieszoną Antygonę, którą do piersi przyciska Hajmon. Zamierza się on mieczem na ojca, potem jednak zabija siebie. Nie jest to jeszcze ostatnia śmierć – wkrótce zabija się też żona Kreona⁵⁶.

Dla Rancière'a scena polityczna zawsze zakłada podział na „my” i „oni”, przy czym wspólnota oparta na solidarności (wszyscy jesteśmy „my”) wymaga wspólnej metafory, a także przyjęcia tego, że jest to metafora, nie pojęcie⁵⁷.

W koncepcji Lyotarda każda próba kontaktu z inną narracją kończy się walką, czyli przekonywaniem partnera do własnych zasad. Pojedyncze narracje nie mogą być poddawane ocenie, bo na tym poziomie nie ma żadnych jej kryteriów. Nawet prawo państwowe staje się „małą narracją”, którą można zaakceptować bądź nie. Koncepcję Lyotarda trudno obronić przed zarzutem samozwrotności.

Rancière zastanawia się więc nad argumentem wspólnego obiektu między interlokutorami X i Y, czym przypomina Luhmanna. Skrajna sytuacja nieporozumienia między X i Y wynika, według Rancière'a, z tego, że jeden z nich nie widzi wspólnego obiektu, ponieważ go nie oznacza, nie zna nawet dźwięków na jego oznaczenie. Ponadto aporia polityki jest utrzymanym obiektem filozoficznym. Wypróbowuje ona hipotezę, że filozofii politycznej mogą być poddane wszystkie działania i myśli, w których filozofia próbuje pozbyć się polityki, znieść skandal myśli. Ów skandal ma swoje źródło w zabiciu Sokratesa, mordzie fundującym Platońską *politeię*. *Politeia* to wspólnota forsująca swe wewnętrzne principia na wszelkie manifestacje życia, skąd wypływa Platońskie rozróżnienie na idealną republikę i zepsutą demokrację⁵⁸.



Skandal polega na tym, że nawet teoretyczne prawa racjonalności są rozbieżne. Oburzające jest to, że polityka stanowi działalność, która opiera się na wewnętrznej rozbieżności własnej racjonalności. Jedyną klasą tworzącą

⁵⁶ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997, ss. 391-395.

⁵⁷ J. Rancière, *Le Mécontentement...*, ss. 84-91.

⁵⁸ Ibidem, ss. 95-103.

państwo Platona są rzemieślnicy, których trzeba chronić z zewnątrz (strażnicy) i nimi kierować (filozofowie)⁵⁹.

Według Rancière'a są tylko dwie kategorie ludzi: ci, którzy mają głos, i ci, którzy go nie mają. Dzięki temu podziałowi istnieje polityka. Jednak Platon źle rozłożył akcenty – polityką mieli się zająć filozofowie, którzy należeli do sfery etyki (poznali głównie idee = rzeczy same w sobie). Każda wiedza jest zawsze podzielna na części (partie), dlatego cała polityka składa się z części (partii). U Platona obserwujemy rozdzielność fenomenu fonicznego i logicznego – ci, którzy mówią, siedzą w jaskini, natomiast ci, którzy znają idee, wydostali się na zewnątrz i nie potrzebują mówić⁶⁰. Nie ma między nimi komunikacji.

Filozofia nie staje się polityczna, gdyż polityka jest jedyną ważną rzeczą, która wymaga jej interwencji. Staje się rozwiązaniem aporii „politycznej racjonalności”, warunkiem zdefiniowania charakteru całej (nie podzielonej na części – partie) filozofii.

W związku z tym w *Le Méésentente. Politique et philosophie* Rancière nawiązuje do Arystotelesa, który krytykuje państwo przedstawione przez Platona. Ukazuje przede wszystkim absurdalność pomysłu wspólnoty kobiet i wspólnej własności. Własność wspólna rozprasza odpowiedzialność i prowadzi do zaniedbań, zaś zanik więzi rodzinnych – do destrukcji stosunków międzyludzkich. Arystoteles twierdził, że najlepsze rozwiązanie jest takie, że własność jest prywatna, ale staje się wspólna poprzez użytkowanie. To etyka ma determinować podział społeczny, dlatego niektóre systemy społeczne są dobre (służą rozwojowi ogółu), a inne złe. Arystoteles wyróżnia trzy ustroje właściwe: monarchię (królestwo), arystokrację i politeję oraz trzy zwyrodniałe: tyranie, oligarchię i demokrację. Najdoskonalszy ustrój, jakim jest politeja, stanowi mieszaninę demokracji i oligarchii, tj. dwóch systemów zwyrodniałych. Myśl polityczna Arystotelesa jest kontynuacją myśli etycznej opartej na zasadzie „złotego środka”, który paradoksalnie nie znajduje się „w środku” między niedomiarem a nadmiarem jakiejś cechy, lecz stanowi umiejętność (cnota jest nazywana przez Arystotelesa „dzielnością etyczną”) ciągłego oscylowania między tymi biegunami. Gdy jednak nie znamy motywacji ludzkich, trudno odróżnić cnotę od wady (jako nadmiaru pewnej cechy), np. człowieka szczodrego od rozrzutnego. Różni ich bowiem nie zachowanie, lecz jego cel, a ten nie podlega kalkulacji (nie wpisuje się w działanie polityczne)⁶¹.

Swoje poglądy na państwo i jego rolę Arystoteles sprowadził do problemu szczęścia ludzkiego, które jest dobrem najwyższym. Uważał, że można je osiągnąć tylko poprzez cnotę, ale w przeciwieństwie do Sokratesa nie utożsamiał cnoty z wiedzą czy świadomością. Cnota jest tyle, ile właściwych człowiekowi czynności, bo każda czynność ma swoją cnotę. Arystoteles

⁵⁹ Ibidem, s. 39.

⁶⁰ Ibidem, ss. 44-49.

⁶¹ Ibidem, s. 25.

dokonał rozróżnienia cnót na: dianoetyczne (intelektualne), które są skutkiem doświadczenia, oraz etyczne (moralne), które są skutkiem przyzwyczajenia. Ta myśl pozwoliła mu powiązać etykę z polityką. Przyzwyczajenie jest bowiem tym, za pomocą czego państwo wyrabia cnoty w obywatelach, a oni w ten sposób zyskują szczęśliwe życie, co jest celem państwa. Polityka rozstrzyga, co należy czynić, a czego zaniechać. Wszyscy ludzie dążą z natury do życia we wspólnocie, ale człowiek, który przezwycięży pęd do życia we wspólnocie, może niewłaściwie używać swoich zdolności umysłowych i moralnych i nie będzie zdolny do osiągnięcia cnoty i szczęścia. Rodzina jako wspólnota istniejąca z natury i utrzymująca się trwale dla codziennego współżycia w miarę pojawiania się kolejnych potrzeb, wychodzących poza możliwości ich zaspokajania, łączy się z innymi rodzinami, tworząc gminę wiejską, a potem państwo.

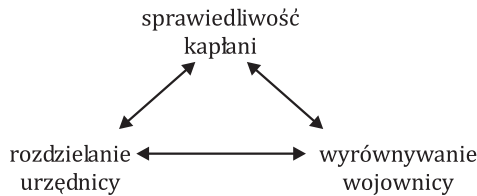
I choć dwoma idealnymi systemami są monarchia i arystokracja, to ze względu na ludzką niedoskonałość (nierówność obywateli, wynikającą z naturalnych podziałów, np. płciowych, wiekowych czy majątkowych) Arystoteles odrzucił teorię państwa idealnego. Główną cechą państwa najlepszego – *politei* – jest kompromisowość rządów obywateli, polegająca na dostosowywaniu zwyczajów i praw do lepszego funkcjonowania procesu wychowawczego jednostki. Arystoteles zdaje sobie sprawę, że niemożliwe jest uregulowanie wszystkiego w sposób doskonały, raz na zawsze. Na cnotliwość obywateli wpływają trzy czynniki: natura, przyzwyczajenie i rozum, w różnych proporcjach i kolejności. Nawet urodzenie (czyli natura) nie przesądza o cechach jednostki, gdyż mogą one ulec zmianie przez przyzwyczajenie. Wychowanie powinno równomiernie uwzględniać rozwój i rozum, i przyzwyczajenie. Jednak polityka w ujęciu Ranciere’a, zagarniając cielesność (naturę) obywateli (poprzez nadanie roli, poza którą nie można wyjść), umacnia platońskie rozróżnienie na *demos* i *doxa*, czyli ciało ludu i jego mniemanie. Ujarmiając *demos* jako bezimienne ciało wspólnoty, kształtujemy jego przyzwyczajenia wyrażające się w *doxa*. Możemy przy tym pominąć czynnik naturalny i rozumowy (*logos*), którymi odąd dysponują kierujący państwem, a nie obywatele⁶².

Rancière podkreśla złe nastawienie Arystotelesa do demokracji jako rządów ludzi ubogich, ale nieustanny podział dóbr, nie tylko materialnych, umożliwia organizację *politei*. Arystoteles wymieniał trzy czynniki współzawodniczące o prawa w państwie: wolne urodzenie, bogactwo i cnota. Połączenie dwóch pierwszych, tj. wolnego urodzenia i bogactwa (tu mogą się spotkać ubodzy z zamożnymi), stanowi *politeę*. *Politea* to wielość ludzi, mimo zróżnicowania ich statusu materialnego, na tyle zamożnych, aby mogli służyć w wojsku i dodatkowo mieli wolny czas, by zająć się sprawami pań-

⁶² Ibidem, ss. 23-34.

stwa. Do uprawiania cnoty i prowadzenia działalności publicznej potrzeba bowiem wolnego czasu. Najlepszy ustrój powinien więc opierać się na klasie pośredniej między bardzo bogatymi i bardzo ubogimi, ponieważ jednostki z tej grupy mają wolny czas i są najbardziej skłonne do podążania drogą rozumu. Arystoteles stanowczo odrzucał platoński podział zbiorowości na odrębne stany – wszyscy obywatele mieli tworzyć jednolitą społeczność, która w grupach opartych na różnicy wieku przechodzi przez trzy etapy: w młodości – wojowników, w okresie dojrzałości – urzędników, w wieku starszym – kapłanów⁶³.

W ten sposób Arystoteles zabezpieczył myśl polityczną przed zagarnięciem jej przez idealizm, zakorzeniając ją w etyce. Rancière podkreśla, że zwyczaj u Arystotelesa jest po stronie wychowania, nie idei (poznania), jak u Platona. Wspólnota polityczna musi odzwierciedlać się we wspólnocie zwyczajowej (kulturowej, religijnej), inaczej obserwujemy takie zjawiska, jak w Bośni i Hercegowinie⁶⁴.



Arystoteles uważał sprawiedliwość nie tyle za jedną z cnot o podstawowym znaczeniu społecznym, co raczej doskonałość etyczną, pozwalającą zachować równość pomiędzy ludźmi. Równość nie jest poddaniem *demos* wyrównującej (niwelującej różnicę) sile policji, lecz dwóm przeciwstawnym siłom: wyrównującej (związanej z ochroną państwa) i rozdzielającej (związanej z szeroko rozumianym rozwojem państwa). Rozdzielanie leży w gestii urzędników, ale może nawet bardziej rzemieślników i artystów, którzy jako pierwsi dysponenci „dóbr” wymagają autonomii.

Jeśli sztuka zyskuje autonomię, to tylko jako dziedzina niemająca wpływu na *doxa*, a jej działanie pozostaje w sferze platońskiego mitu dowartościowującego abstrakcyjne piękno, niewcieloną harmonię. Pojedynczy artysta to rzemieślnik, jakich wielu w klasie wytwórczej. Uprzywilejowaną formą doświadczenia wspólnoty jest nie proces wypracowywania równości (jak w tradycji arystotelejskiej), lecz mit równości wciąż obecny we współczesnej demokracji.

⁶³ Ibidem, ss. 38-40.

⁶⁴ Tocząca się tam w latach 1992-1995 wojna ukazała niewielki wpływ współcześnie pojmowanej polityki (jako zewnętrznym trzymaniu w ryzach państw) na konflikty etniczne. Ograniczała się ona do obserwacji konfliktu (przez tzw. siły rozjemcze NATO i ONZ). Ibidem, ss. 184-188.

WYOBRAŻENIE – ZMIANA PERSPEKTYWY MYŚLENIA O ZMYSŁACH (*Na brzegach politycznego*)

Zmysły odwołują się do wyobrażeń jako systemu przedstawienia, a nie tylko do utrwalonych w pamięci wyglądów. Przedstawienia to raczej trwałe powiązanie elementów, które już nie działają na narządy zmysłów, lecz stanowią „schemat umysłowy”, dostępny jednak na poziomie zmysłowym.

Paradoks przedstawienia, które nie jawi się już jako pierwsze, podstawowe wrażenie, lecz stanowi cel interpretacji, Jacques Rancière przedstawia w książce pt. *Na brzegach politycznego* (*Aux bords du politique*)¹.

Tytułowe „brzegi politycznego” to miejsce „rozbawionego spojrzenia” ludzi zdolnych do twórczości, do rozegrania znaczenia w obrębie sztywnego systemu wyobrażeń, wcielenia go w przedstawienie, rozumiane jako zdolność tworzenia świata alternatywnego.

Wydaje się, że najbardziej radykalnie o wyobrażeniu jako zakodowanym przedstawieniu wypowiada się Jacques Lacan. Pierwszy ujął je jako szczelnie zamknięty system (wyobrażeniowego), podczas gdy wielu teoretyków traktowało je jako ostatni bastion „wolności” (uwolnione obrazy). Wyobrażenie u Lacana jest zakorzenione w systemie symbolicznego, w języku, i tylko jako takie jest wolne, mimo że wiąże się ściśle z ograniczonym doświadczeniem ciała. Odmienne od Lacana stanowisko zajmuje Maurice Merleau-Ponty, według którego samo ciało dysponuje czymś w rodzaju refleksyjności.

U Lacana zawiązywanie się węzła języka (czyli poziomów realnego, wyobrażeniowego i symbolicznego) rozpoczyna się od nazywania własnego ciała. Mówimy „ja”, oznaczając własne ciało, które przeżywa świat, zanim nauczy się to wyrażać poprzez język, na poziomie symbolicznym. Podmiot

¹ J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, tłum. I. Bojadziejewa, J. Sowa, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2008.

(symbolizowany przez przekreślone S – \$) wiąże te trzy poziomy języka, jest podtrzymywany ich ciągłością, a to, co nieświadome, pozbawia je hierarchii.

Zdaniem Lacana nic nie może być w psychoanalizie uchwycone inaczej niż w sposób symboliczny. Rzeczywistość związana jest z wiedzą (*savoir*), a więc porządkiem wyobrażeniowego, wyrażanym za pomocą języka (symbolicznego). Realne natomiast jest kwintesencją pragnienia. Wiedza rozgrywana w dyskursie powoduje zakłócenie, które przyjmuje postać obiektu pragnienia (ze względu na swą zmienność zwane jest *obiektem małe a*). Jest to pewien paradoks wiedzy, który polega na tym, że bardziej liczy się jej „nadmiar” (to, co kojarzymy z pracą „wolnej wyobraźni” i ze sztuką) niż sama wiedza. Ten paradoks wychwytuje Lacan, twierdząc, że to markiz de Sade uosabia prawdę filozofii Immanuela Kanta. Przyznanie prymatu praktycznemu, ponadteoretycznemu rozumowi objawia się u Kanta poddaniem irracjonalnemu nakazowi imperatywu kategorycznego. Podobnie szczęście u de Sade’a wcale nie polega na rozkoszy konkretnych aktów seksualnych, lecz na pozbawieniu się hamulców, które przeciwstawiają się pragnieniu. Problem w tym, że tak naprawdę one podtrzymują pragnienie. Bez ograniczeń symbolicznego pragnienie znika. W tym sensie wyobraźnia maksymalizuje oczekiwanie bez spełnienia, które groziłoby utratą pragnienia. Wyobraźnia erotyczna pozwala odzyskać wszelkie możliwości, które zostały zablokowane z powodu zyskania przez duszę świadomości. Świadomość bowiem zmusza do doświadczenia realności innego, posiadania go, ale również utraty².

Pragnienie prowadzi do rozkoszy, jest *jouissance*, nie ukierunkowuje się na coś konkretnego, ale oznacza zużywanie (jednorazowe) przedmiotu. Jednak *jouissance* ma też drugą stronę – jest nią nakaz rozkoszowania się (*Jouis-sense!* Graj sensem! Znajdź w tym jakąś zasadę!), nakaz ze strony Superego. Rozkosz nie leży więc tylko po stronie popędów.

Na podobnej zasadzie u Kanta działa Wzniosłość – przedmiot (przyrody), w którym doświadczamy permanentnej porażki przedstawienia. Przedmiot jako „Rzecz” nam się wymyka, staje się „nieosiągalną Rzeczą-w-sobie”. Uczucie wzniosłości wynikające z nieodpowiedniości naszej wyobraźni do oceny dokonywanej przez rozum jest zarówno uczuciem przykrości, jak i rozkoszą związaną z prawem rozumu, które wyznacza jako konieczne dążenie do takich „Rzeczy”³.

Kant chciał uwolnić się od banalności rzeczy, stwierdza Slavoy Žižek i podkreśla, że mimo starań „pozostał więźniem pola przedstawienia”⁴, próbując zakreślić jego granice. Jeśli określimy Rzeczą jako transcendentny nadmiar znajdujący się poza obszarem tego, co może być przedstawione, staje się ona

² J. Lacan, *Kanta Sadem*, tłum. T. Komendant, „Twórczość” 8/1989.

³ S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wrocław, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 237.

⁴ Ibidem, s. 239.

zewnątrzną, a więc niedziałającą. Określamy ją jako negatywną granicę pola przedstawienia. Fenomenalności nie przewyżczamy, sięgając poza nią, ale poprzez doświadczenie, że poza nią nie ma niczego – że to, co jest poza nią, to właśnie owo abstrakcyjne nic absolutnej negatywności⁵. Według Žižka „wzniosły obiekt ideologii” to sama struktura (nie rzecz) nadająca znaczenie przypadkowym rzeczom, stanom, wydarzeniom, celom. Status tego obiektu wypełnia puste miejsce Rzeczy. Dzięki „niemocie tej pustki” status ten staje się czymś nienaruszalnym⁶.

Kapitalizm jest systemem, który najlepiej – według Lacana i Žižka – wykorzystuje nienaruszalność struktury wzniesłego obiektu, operując pustką (sprzedając nic jako coś). Cechą konstytutywną kapitalizmu – w koncepcji Karola Marksa – nie jest dążenie do osiągnięcia wartości użytkowej, ale nieograniczone dążenie do pomnażania wartości wymiennej, a celem kapitalisty nie jest jednorazowy zysk, lecz nieustanny ruch osiągania zysku. Kapitał sam nie jest w stanie wytworzyć wartości dodatkowej, wartość ta nie bierze się bowiem z tego, że towary sprzedawane są powyżej ich wartości, ale z tego, że kapitalista znajduje na rynku towar posiadający taką wartość, że zużycie go jest źródłem nowej wartości. Warunkiem realizacji wartości dodatkowej jest oprócz produkcji np. obieg towaru. Szybkość obrotu zwiększa wartości dodatkowe. Dlatego rynek jest miejscem walki o szybkość zamiany towaru w pieniądź, a walka toczy się w warunkach stałego niedostosowania popytu i podaży. Produkcja kapitalistyczna nie mogłaby istnieć, gdyby towary były efektywnie sprzedawane według swojej rzeczywistej wartości. Najciekawszym jednak towarem, zdaniem Marksa, jest siła robocza. Ta konstatacja powoduje, że kapitalizm jest traktowany przez Marksa jako forma ucisku człowieka. Wytworzona dzięki pracy nadwyżka wartości (wartość dodatkowa) jest przywłaszczana przez kapitalistę – właściciela środków produkcji⁷.

Sytuacja się komplikuje, gdy myślimy o pracy twórczej. Pierre Bourdieu uważa, że dobra symboliczne to byty o dwóch twarzach: towary i znaczenia⁸. Ich właściwa wartość symboliczna oraz wartość rynkowa są od siebie tylko względnie niezależne. Strategie producentów rozkładają się pomiędzy dwoma punktami granicznymi (nieosiągalnymi w rzeczywistości): całkowitym i cynicznym podporządkowaniem oczekiwaniom rynku oraz absolutną wolnością wobec rynku i jego wymagań. Wynikają z tego dwie logiki ekonomiczne: „antyekonomiczna” ekonomia (np. sztuki) i nastawienie na szybki sukces. „Antyekonomiczna” ekonomia sztuki z długim cyklem produkcyjnym

⁵ Ibidem, ss. 238-239.

⁶ Ibidem, ss. 240-241.

⁷ Por. L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, Aneks, Londyn 1988, ss. 243-247.

⁸ P. Bourdieu, *Rynek dóbr symbolicznych*, w: idem, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

powoduje, że symboliczne oraz ekonomiczne powodzenie produkcji zależy od „odkrywców” – autorów i krytyków, którzy kształtują obraz producenta (np. wydawnictwa), udzielając mu kredytu zaufania. Bourdieu opisuje przemianę kapitałów – kapitał ekonomiczny może zapewnić korzyści specyficzne oferowane przez pole tylko pod tym warunkiem, że zostanie przekształcony w kapitał symboliczny poprzez kapitał konsekracji nadający wartości oraz czerpiący z tej działalności korzyści⁹.

Konsekracja jest więc niezbędna w przemianie kapitału, dlatego co jakiś czas pojawia się „mistrz” (kapłan), nazywający wartość dodatkową jakąś „rzeczą”. Iluzja naturalności, oczywistości i nieodwoływalności porządku społecznego rodzi się, według Bourdieu, z równoległości subiektywnych i obiektywnych struktur społecznych. Jest to jedna z bardziej niebezpiecznych iluzji – obiektywność nieprzedstawialnej (bo naturalnej) rzeczy.

Według Rancière’a wyzwolenie sztuki na początku XX wieku uwolniło ją od krytyków-kapłanów, lecz zamknęło właściwą jej refleksję w dobrze zdefiniowanej towarzyskiej grze, jeszcze bardziej uzależnionej od instytucji szkolnej. Wyobrażenie stało się systemem przedstawienia, w którym kurator, krytyk, filozof i odbiorca są kolejnymi instancjami, decydującymi o tym, czy coś można nazwać dziełem sztuki (czyli swego rodzaju towarem). Tych instancji może być dużo więcej, gdyż gra rozwija się dzięki stosowaniu „podwójnego spojrzenia”: wyedukowanego i rozbawionego.

Zadanie oddzielenia praktyk artystycznych, z uwzględnieniem ich specyficznego, filozoficznego charakteru, od filozoficznej koncepcji sztuki jest zazwyczaj ambicją estetyki deklarującej brak wstępnych założeń. Problem polega na tym, że praktyki artystyczne waloryzowane w ramach tego „wyzwolenia” sprowadzają się najczęściej do nierozwiązywalnego dylematu podwójnej egzystencji pisuaru i puszki zupy, postrzeganych jako obiekty użytkowe bądź dzieła sztuki¹⁰.

Spojrzenie rozbawione wzięło górę nad spojrzeniem wyedukowanym, kumulując się w kulturze popularnej. Pozytywną stroną tej kultury jest zwrot ku cielesności, ku doświadczeniu zapośredniczonemu przez politycznie ujarzmioną cielesność, która ma szansę się wyzwolić.

I tak w dziewiętnastym wieku narzucenie dyscypliny ciała stało się szczególnie istotne, gdyż rosnąca świadomość konfliktu klasowego wywołała wśród burżuazji paniczny strach przed proletariatem i jego popularnymi, cielesnymi przyjemnościami¹¹.

Nieudolność konsekracji kultury (Bourdieu) wynika z tego, że trudno w polu sztuki utrzymać iluzję naturalności i nieodwoływalności porządku społecznego, który ona przedstawia. Maurice Merleau-Ponty próbuje uratować tę iluzję, przenosząc refleksję nad sztuką w zmysłowe pole cielesności.

⁹ Ibidem, ss. 218-268.

¹⁰ J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, s. 156.

¹¹ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 95.

Według Rancièrè'a wyobrażenie funkcjonuje między ideą a cielesnością (rzeczowością). Merleau-Ponty lokuje je w cielesności, a jego fenomenologia ugruntowuje tezę o jedności natury i historii (kultury). Przywiązując ją jednak do cielesności przeżywającej, bardziej niż do „zarządzania” doświadczeniem (jak u Rancièrè'a), przyczynia się do zamknięcia perspektywy fenomenologicznej na możliwość potraktowania wyobrażeń jako systemu (na podobieństwo języka). Rancièrè nie wierzy w przedrefleksyjne poznanie, mimo wyróżnienia przedstawienia (obrazu) jako uprzywilejowanego sposobu poznania. Rancièrè'a i Merleau-Ponty'ego łączy Kantowska reprezentacja idei czasu i przestrzeni jako mających status intelligibilny, i tylko ona.

Koncepcja ucieleśnionego umysłu w filozofii Merleau-Ponty'ego polega na zakorzenieniu w doświadczeniu cielesnym iluzji naturalności. Własne ciało ma przywilej bezpośredniego odczuwania, które staje się nie tylko warunkiem koniecznym zaistnienia wyższych poziomów poznania, ale i poprzez aktywne odnoszenie się do świata – tworzenia „pierwotnej semantyki”. Merleau-Ponty próbuje uratować myśl filozoficzną przed deprecjacją cielesności, pojmowanej wedle tradycji kartezjańskiej jako bierny mechanizm pozbawiony zdolności do ustanawiania znaczeń. Świat przedmiotowy jest nieokreślony treściowo, gdy zwraca się do niego cielesny podmiot. Aktu nadawania sensu przez świadomość nie można traktować jako odrębnego od pierwotnej intencjonalności pojedynczego, własnego, a więc dostępnego ciała. Przedmioty doświadczane przez ciało są dane „przedpodmiotowo” – podmiot cielesnie otacza świat, z jednej strony go zastając, z drugiej – posiadając w przeżywaniu jako obecny. Merleau-Ponty rozszerza zasięg pojęcia intencjonalności ciała, włączając w jej obręb obiekty towarzyszące ciału na co dzień. Używanie przedmiotów zamienia je w obiekty podległe cielesnej woli, nie muszą być one pojęciowo zrekonstruowane. Iluzja naturalności jest więc zawarta w bezpośredniej styczności ciała i świata. W ten sposób Merleau-Ponty dystansuje się od koncepcji transcendentального podmiotu.

Ciało nie ma dla niego statusu przedmiotu, bo „dysponuje »podwojonymi wrażeniami«, swoistą samozwrotnością, cielesną »refleksją« nadającą strukturze percepcyjnej charakter »kolisty«”¹². Wytwarza ono wokół siebie „przedobiektywną przestrzeń znaczącą”¹³. Według Merleau-Ponty'ego Podmiotowość jest tak silnie związana ze światem, że musi być ciałem¹⁴.

Tym, co odróżnia jego rozumienie intencjonalności od Kantowskiego stosunku do możliwego przedmiotu, jest to, że „jedność świata jest u Kanta przeżywana jako już z góry dana”¹⁵. Jest to jedność konstruowana przez pod-

¹² J. Migasiński, *Fenomenologia Merleau-Ponty'ego*, w: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 483.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, ss. 483-485.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 15.

miot, przez postawę, którą podmiot wyraża. Byłoby to zgodne z definicją wyobrażenia jako wydobywania z uniwersum abstrakcji pojedynczych sensów. Taka jest też propozycja Viléma Flussera, z tym że tak jak u Merleau-Ponty'ego obiektywne ma być ciało i cielesne doświadczenie, u Flussera obiektywne jest tylko doświadczenie zapośredniczone medialnie.

Merleau-Ponty poprzez zamknięcie na możliwość potraktowania wyobrażeń jako systemu wyznacza koniec zapośredniczania – jest nim konkret cielesności. Redukuje on niemalże symboliczność ciała do prostego ruchu (skurczu – rozkurczu):

Ciało może symbolizować egzystencję właśnie dlatego, że ją urzeczywistnia i że jest jej aktualnością. Wtórnie jej dwoistemu ruchowi skurczu i rozkurczu¹⁶.

Podczas lektury Merleau-Ponty'ego można czasem odnieść wrażenie, że jego fenomenologia percepcji da się zredukować do jakiejś metody relaksacyjnej, pogłębiającej świadomość własnej cielesności. Schemat cielesny to dla niego uświadomienie sobie swojej pozycji w świecie międzymysłowym¹⁷. Wymaga on jednak, żeby ciało było żywe. Według Niklasa Luhmanna natomiast system uzyskuje świadomość, nawet będąc rzeczą.

Merleau-Ponty kontynuuje rozmyślenia nad miejscem ciała, opisując je jako „postawę funkcjonalnie odniesioną do pewnego aktualnego lub możliwego zadania”¹⁸, czym przypomina koncepcję Lwa Siemionowicza Wygotskiego. Ten psycholog i pedagog rosyjski, uważany za najwybitniejszego przedstawiciela nurtu rozwojowo-poznawczego, sugerował, że nową wiedzę najlepiej zdobywa się w „strefie najbliższego rozwoju”. W miarę zdobywania przez dziecko nowych umiejętności „strefa najbliższego rozwoju” obejmuje coraz bardziej skomplikowane zadania. Wygotski zwrócił uwagę na to, że człowiek uczy się operować przedmiotami i jednocześnie wyrażać swoje stany za pomocą znaków, np. mowy. Nie można tych procesów rozdzielić. Złożony związek funkcjonalny między mową, posługiwaniem się narzędziami i bezpośrednim polem wzrokowym nie jest tylko rezultatem uczenia się i nawyku. Zdaniem Wygotskiego rozwój zawsze „nas wyprzedza”, a nazywanie rzeczywistości jest wobec niego wtórne i ograniczone¹⁹.

Złożoność struktury rozwiązania zadań wzrastała wraz z tymi wymaganiami, tak że nawet najbardziej skuteczny i najsilniej utrwalony sposób rozwiązywania okazywał się nieadekwatny do nowych wymagań i wkrótce stawał się raczej przeszkodą niż czynnikiem sprzyjającym rozwiązywaniu nowego problemu²⁰.

¹⁶ Ibidem, s. 185.

¹⁷ Ibidem, ss. 118-119.

¹⁸ Ibidem, s. 119.

¹⁹ Por. L. S. Wygotski, *Narzędzie i znak w rozwoju dziecka*, tłum. B. Grell, PIW, Warszawa 1978, ss. 40-43.

²⁰ Ibidem, s. 44.

Możliwość objęcia jednym polem uwagi elementów przeszłości i teraźniejszości (widoczne narzędzia i cel) według Wygotskiego prowadzi do zasadniczej przebudowy bardzo ważnej funkcji biorącej udział w działaniu – pamięci. Podobnie przekształcenie funkcji uwagi nie przejawia się w zwiększeniu jasności różnych części pola sensorycznego, lecz w dynamicznej zmianie jego struktury (w zmianie stosunku figura – tło)²¹. Dlatego tak ważna jest rola samych rzeczy – konkretnych przedmiotów znajdujących się w sytuacji²².

System świadomości wplątany w systemy sytuacji stanowi jej zewnątrz, a struktura oparta na sensach (uogólnieniach) – jej wewnątrz. Wszystkie akty świadomości są uogólnieniami. Zmiana systemu zależności pomiędzy poszczególnymi funkcjami świadomości jest ściśle związana z odczytywaniem znaczenia słów, w tym sensie, że znaczenie słów zapośrednicza procesy psychiczne. Wygotski, zajmując się doświadczeniem cielesnym odniesionym do języka w procesie świadomego odczytywania sensu, przyznaje jednak pierwszeństwo językowi, mimo jego wtórności i ograniczeń²³.

Według Merleau-Ponty'ego percepcja własnego ciała odróżnia się od percepcji tego, co na zewnątrz niego, ale zmieniają się one łącznie, gdyż są dwiema stronami tego samego aktu. Autor przytacza kilka przykładów na poparcie tej tezy²⁴, lecz wnioski, które z niej wypływają, są coraz bardziej dyskusyjne, np. ten o myśleniu obiektywnym.

Myślenie obiektywne nie zwraca uwagi na podmiot percepcji. Dzieje się tak dlatego, że traktuje świat jako całkiem już gotowy, jako środowisko wszelkich możliwych wydarzeń i uznaje percepcję za jedno z takich wydarzeń. Na przykład kiedy filozof empirysta, rozpatrując dany przedmiot X w trakcie postrzegania, stara się opisać to, co się dzieje, powiada: istnieją wrażenia, które są stanami czy też sposobami bycia podmiotu i z tej racji są prawdziwymi rzeczami mentalnymi. Podmiot postrzegający jest miejscem tych rzeczy, a filozof opisuje wrażenia i ich substrat tak, jak opisuje się faunę odległego kraju – nie dostrzegając tego, że to on sam postrzega, że jest podmiotem postrzegającym i że percepcja w postaci, w jakiej ją przeżywa, zaprzecza temu wszystkiemu, co mówi on o percepcji w ogóle. Percepcja bowiem, widziana od wewnątrz, nie zawdzięcza niczego temu, co wiemy skądinąd o świecie, o takich bodźcach, jakie opisuje fizyka, i o takich narządach zmysłowych, jakie opisuje biologia²⁵.

To, że percepcja doświadczana od wewnątrz (w ciele) nie zawdzięcza niczego wiedzy o świecie, jest wnioskiem dyskusyjnym, gdyż zakłada uprzedniość przedjęzykowego doświadczenia zmysłowego jako doświadczenia mimo wszystko symbolicznego, bo zapamiętanego (skoro możemy je przywołać). Percepcja dla Merleau-Ponty'ego nie prezentuje się pierwotnie jako wydarze-

²¹ Ibidem, s. 79.

²² L. S. Wygotski, *Wczesne dzieciństwo*, tłum. T. Czub, w: A. Brzezińska, T. Czub, G. Lutomski, B. Smykowski (red.), *Dziecko w zabawie i świecie języka*, Zysk i S-ka, Poznań 1995, s. 18.

²³ Ibidem, ss. 48-50.

²⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 225.

²⁵ Ibidem, s. 227.

nie w świecie, do którego można zastosować np. kategorię przyczynowości, lecz jako odtworzenie czy rekonstrukcja świata w każdej chwili. Intelktualizm stanowi wprawdzie pewien postęp w uświadomieniu sobie tej sytuacji bycia poza światem – Ego transcendentalne to „uniwersalny myśliciel”, któremu cała reszta (świat, ciało) jest podporządkowana²⁶. Znajduje się ono poza układem, toteż w celu spojenia elementów „ja” Merleau-Ponty wprowadza pojęcie „ciała fenomenalnego”.

Ciało jest tylko elementem w systemie podmiotu i jego świata, a zadanie, które trzeba wykonać, skłania je do koniecznych ruchów przez rodzaj przyciągania na odległość, tak jak siły fenomenalne działające w moim polu wzrokowym skłaniają mnie do reakcji motorycznych, między którymi bez jakiegokolwiek kalkulacji ustali się optymalna równowaga, albo tak jak grupa naszych słuchaczy, należąca do tego samego co my środowiska, bezpośrednio skłania nas do słów, zachowań, tonu, który im odpowiada, nie dlatego że usiłujemy upiększyć nasze myśli albo się przypodobać, ale dlatego że jesteśmy dosłownie tym, co myślą o nas inni, i tym, czym jest nasz świat²⁷.

Według Merleau-Ponty’ego po prostu jest się swoim ciałem, a ciało jest władzą wobec świata, związaną z siłą wyobraźni.

Odmienność refleksji Flussera polega na tym, że istnienie „siły wyobraźni” łączy on dopiero z wynalazkiem obrazów technicznych (takich jak fotografia, film, telewizja, wideo i komputery), a nie z panowaniem nad własną cielesnością i zmysłami. W teorii Flussera, zajmującego się nowoczesnym fenomenem wyobraźni, istnieje pomost między fenomenologią ciała Merleau-Ponty’ego a polityką doświadczenia zmysłowego Jacques’a Rancière’a. Zdaniem Flussera tylko wyobrażenie jest zarazem konkretne i abstrakcyjne²⁸. Zdaliśmy sobie z tego sprawę dopiero w czasach obrazów technicznych, które są obrazami dopiero wówczas, gdy ogląda się je powierzchownie. Czy jest to „pochwała powierzchowności”, czy raczej „pochwała imaginacji i wzgarda głębokiego wglądu”, zdania co do koncepcji Flussera (tak jak w przypadku koncepcji Merleau-Ponty’ego) są podzielone. A może chodzi o to, że sztuka jawi się jako lepsza od prawdy?

Powierzchnowość „imaginatorów”, na którą skazani zostają przez aparaty i dla której zostają przez nie wyzwoleni, rodzi potęgę wyobraźni. Powstają obrazy, o których wcześniej nikomu się nie śniło, a to dopiero początek uwalniania siły wyobraźni. Na czym polega aktualna rewolucja kulturalna, Flusser streszcza następująco:

[...] jesteśmy pierwszym pokoleniem, które dysponuje siłą wyobraźni w ścisłym tego słowa znaczeniu, i wszelkie wyobrażenia, imaginacje oraz fikcje przeszłości muszą zblednąć w porównaniu z naszymi obrazami. Zbieramy się do zawładnięcia tą płaszczyzną świadomości, na której badanie głębszych związków, wyjaśnianie, wyliczanie, opowiadanie,

²⁶ Ibidem, s. 228.

²⁷ Ibidem, ss. 125-126.

²⁸ V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych...*, s. 58.

obliczanie, krótko mówiąc: myślenie historyczne, naukowe, tekstualnie linearne zostaje wyparte przez nowy, wyobrażeniowy, „powierzchowy” sposób myślenia. Siła wyobraźni jest „siłą konkretyzowania tego, co abstrakcyjne”²⁹.

Anthony Giddens uzupełnił pojęcie wyobraźni o „zakorzenienie na nowo” jako „ponowne zawłaszczenie lub przetworzenie wykorzenionych stosunków społecznych tak, aby je przymocować (choćby częściowo lub przejściowo) do warunków lokalnego czasu i przestrzeni”³⁰. Giddens rozróżnia zobowiązania imienne i anonimowe. Pierwsze odnoszą się do relacji zaufania, które podtrzymywane i wyrażane są przez powiązania społeczne. Drugie dotyczą rozwoju wiary w środki symboliczne lub systemy eksperckie. Ogólna teza Giddensa brzmi:

[...] wszystkie mechanizmy wykorzeniające wchodzą w interakcje z zakorzenionymi na nowo kontekstami działania, które albo je wspierają, albo podważają; a także iż zobowiązania anonimowe są w podobnie dwoisty sposób związane ze zobowiązaniami wymagającymi imienności³¹.

Zobowiązania wymagające imienności mogą łączyć się z wahaniem, które opisuje Pierre Bourdieu – wahaniem, jaką grę społeczną należy wybrać, stanowiącym krytyczny moment życiowy jednostki. W interpretacji Małgorzaty Jacyno, „podmiotowość” według Bourdieu realizuje się najpierw w wahaniu wobec wyboru, a potem w konsekwencji trwania w dokonanym wyborze. Wybór gry jest równoznaczny z całkowitym zatraceniem się w grze. Ten, kto nie wybrał i próbuje grać „przy dwóch stolikach” – jak nazywa to Bourdieu – jest dla innych graczem niepoważnym. „Podmiot” kumuluje się więc w doświadczeniu braku, jest tym, co oddane w grze, a nawet złożone w ofierze. Poza grą nie istnieje. „Podmiotowość” jest nadzieją na jej odzyskanie w jeszcze większym zatraceniu się w grze³².

Podobnie, jeśli chodzi o doświadczenie, lecz inaczej, w odniesieniu do aktywności, podmiotowość widzi Rancière. Jest to nie tyle „zatracenie w grze”, ile „dzielenie postrzegalnego” (czyli zyskowne formowanie dyspozycyjności względem zinstytucjonalizowanych systemów). „Dzielenie postrzegalnego” materializuje wolność, której nie wolno zaistnieć inaczej niż w postaci sparaliżowanego przedstawienia, ewentualnie – i jest to lepsza wersja – w postaci fikcji (np. literackiej). Slavoy Žižek pisze, że w każdym dyskursie abstrakcyjnym można uchwycić pewną instancję obrazującą, której cechą charaktery-

²⁹ V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?... Audio-wizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór i oprac. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 58.

³⁰ A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 57.

³¹ Ibidem, s. 57.

³² Por. M. Jacyno, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 1997, ss. 51-54.

styczną jest zdolność do samozacierania się. Lacanowskie wyobrażenie nie jest wcale tym, co wymyka się myśli, tak jak myśl nie stoi w opozycji do wyobrażeniowego, lecz żywi się sprzecznym gestem, odrzucając to, co ją umożliwia. Różnica między procesem wyobrażeniowym a myślą abstrakcyjną jest więc taka, że pierwsze z nich zarysowuje (wytyczenie drogi), a drugie – wymazuje (werbalizacja). Można więc powiedzieć, że wyobrażenie to zawsze w ostateczności „gdzie indziej” lub „poza”. Fantazja (przedstawienie w wyobrażeniowym) według Žižka zamyka zakres faktycznie możliwych wyborów – podpowiada, jak mamy wybierać, uniemożliwiając wybory „niezapośredniczone”, które choć są formalnie dozwolone, to ich nie podejmujemy, bo doprowadziłyby to do upadku systemu³³. Fantazja jednocześnie zachowuje fałszywe otwarcie systemu, tj. ideę, że wykluczony (w polu praktycznym) wybór mógłby się zdarzyć, a nie dochodzi do niego tylko z powodu przygodnych okoliczności. Paradoks ten można sformułować w zdaniu: „mógłbym, ale...” (moc na poziomie fantazji, niemoc na poziomie praktyki). Fantazja to „złudzenie otwartości systemu wyobrażeniowego”³⁴. To prawie zasada tragedii. Takie ujęcie wyobrażenia odnajdujemy w *Powtórzeniu* Sørena Kierkegaarda: „Tylko to, co nowe, może znużyć”³⁵. Interesujące jest to, co trwa. Prawdziwe „nowe” można znaleźć tylko w „starym”, znanym. Gdy poszukujemy „nowego” (nowych wrażeń, doświadczeń, wiedzy), wcale nie otwieramy się na to, co „nowe”, lecz porównujemy i wyłamujemy je w opozycji do „starego”. Nadajemy mu sens tylko przez powtórzenie, wkomponowanie tego, co „nowe”, w to, co „stare”. „Nowe” wkrótce okazuje się nowe tylko powierzchownie, trzeba szukać dalej. Zaczynamy kolekcjonować to, co „nowe”, a zasadą „nowego” jest to, że nie daje się kolekcjonować. Koncentracja na tym, co „nowe”, w końcu nuży. Tylko nie szukając „nowego”, możemy „nowe” odkryć.

„Nowe nie tkwi w tym, co powiedziane, lecz w zdarzeniu jego powrotu”³⁶ – pisze Michel Foucault o zasadzie komentarza. Komentarz zaklina przypadkowość dyskursu, stając się jego częścią. „Otwarta wielokrotność i ryzyko zostają przeniesione przez zasadę komentarza z tego, co mogłoby być wypowiedziane, na liczbę, na formę, na maskę, na okoliczność powtórzenia”³⁷. Rozkładamy system, aby go przebudować, uratować. Ostatecznie „nowe” jest możliwe tylko w dziedzinie sztuki i jej specyficznej polityki, niepotrzebującej komentarza.

Polityka bez komentarza to prawomocność dominacji, która zawsze zdaniem Rancièrè’a opierała się na podziałach między ludem i posiadającą wła-

³³ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 46.

³⁴ Ibidem, s. 51.

³⁵ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, tłum. B. Świdorski, W.A.B., Warszawa 2000, s. 18.

³⁶ M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 19.

³⁷ Ibidem.

dzę wykształconą elitą. Swobodny ogląd estetyczny ma pobudzać komentarz i naruszać oczywistość tej różnicy, lecz owa utopijna „równość czucia”, którą w 1795 r. chciano wcielić na mocy rządów Prawa, przenosi tę różnicę na głębszy poziom – „oczywistości zmysłowego podziału między dwoma rodzajami ludzi”. „Estetyczne zawieszenie prymatu formy nad materią i aktywności nad pasywnością staje się zasadą głębszej rewolucji, rewolucji dotyczącej samego istnienia zmysłowego”³⁸, a nie tylko jakiejś formy państwa.

Sztuka nie jest jednak systemem przedstawienia, tak jak jest nim polityka, a nawet wiara, miłość, własność itp., czyli te rodzaje selekcji i motywacji, które Niklas Luhmann nazywa mediami „symbolicznie zgeneralizowanymi”. Mimo że sztukę też można zaliczyć do tego rodzaju mediów, jest ona jedynym systemem walczącym z „systemowością przedstawienia”, problematyzując wyobrażenia, jakie mamy o świecie.

Wyobrażenie to cały system przedstawienia. Rancière szuka przykładów na opisanie tego paradoksu, tj. przedstawienia, które nie jawi się już jako pierwsze wrażenie, ale stanowi cel interpretacji, i próbuje je zawrzeć w książce *Na brzegach politycznego* z 1990 r. Zastanawia się, jak rozmaite formy polityki przyswajają sobie, na własny użytek, sposoby prezentacji w praktykach artystycznych. W postaci dziesięciu tez określa, czym jest współcześnie polityka/polityczność:

1. Polityka nie jest sprawowaniem władzy, lecz specyficzną racjonalnością.
2. Polityka jest rodzajem działania paradoksalnego (*poiesis* kłóci się z *praxis*).
3. Polityka jest specyficznym zerwaniem logiki *arche*.
4. Demokracja jest samym reżimem polityki.
5. Demokracja złożona jest z tych, którzy się nie liczą.
6. Spór polityczny ma za swój przedmiot samą politykę.
7. Polityka przeciwstawia się policji zrównującej wszystko do „tego samego”.
8. Najważniejszym zadaniem polityki jest konfiguracja jej własnej przestrzeni, a nie komunikacja z ludem.
9. Polityka i policja stają się dziś nierozróżnialne.
10. Konsensus to redukcja polityki do policji³⁹.

Widać tu z jednej strony rozróżnienie polityki i policji (w pogoni za „nowością” regulacji polityka jawi się jako atrakcyjna – władzę mają mieć „najlepsi”), z drugiej – ich utożsamienie (w wyrzeczeniu się ciała – ciałem społecznym można tylko rozporządzać, nie słuchać go, policja jako organ „zrównujący” staje się istotą polityki). Polityka to proces akulturacji, rozumianej nie tyle

³⁸ J. Rancière, *Estetyka jako polityka...*, s. 30.

³⁹ J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, ss. 17-37.

jako zderzenie kultur, ile zderzenie systemów, w wyniku czego jeden z nich zostaje odseparowany lub zmarginalizowany.

Rancière pisze, że myśl estetyczna należy bezpośrednio do myśli politycznej, jako zmarginalizowana. Mniej chodzi tu o znany z recepcji Foucaulta „dyskurs władzy”, przenikający każdą dziedzinę życia, lecz o charakterystyczne dla polityki „wyrzeczenie się ciała”, które pozostaje wolne, „do przejścia” (np. przez sztukę, choć niewielu potrafi odczytywać komunikaty sztuki). W rzeczywistości ciało zostaje poddane konsumpcji (rozrywce, sztuce masowej) i można bez oporu nim zarządzać. Każda idea polityczna, pisze Rancière, występuje wcześniej w formie zagarnięcia cielesności, najczęściej jako forma zabawy, gry towarzyskiej, artystycznych oznaczeń udostępniających obywatelowi ideę wolności, popartą wizją dobrobytu i szczęścia, osiąganym dzięki szeroko pojętej (technicznie) sprawności zapośredniczeń. Ten węzeł estetyki i polityki jest bardzo ważny, jeśli chcemy zrozumieć współczesność. Sprawność sztuki jako wchłonięcie nadmiarowej formy, przybliżenie się do ludu, stanowi pożądaną politycznie grę, w razie trudności w jej uskutecznieniu sztukę można oddalić jako niezrozumiałą, nadmiarową, trudną. Na tej zasadzie Rancière opisuje demokrację (w *Nienawiści do demokracji*) – nie tyle jako formę polityczną, ile jako siłę nadmiaru i różnicy zdań, którą na każdym etapie należy wyrównywać, również (a może przede wszystkim) tę dotyczącą literatury i sztuki.

Polityka udaje, że dziedzina zmysłowości (cielesności) jej nie dotyczy. Wyrzeka się ona ciała, dlatego nie można jej rozumieć jako działania komunikacyjnego.

Model ten zakłada, że partnerzy wymiany mają tożsamości wcześniej ukonstytuowane, a formy dyskursywne pozostają zgodne ze wspólnotą dyskursu, w obrębie której wszystkie ograniczenia da się racjonalnie wyjaśnić. To, co jest jednak właściwe politycznemu dysensowi, to to, że ani partnerzy dyskusji, ani jej przedmiot, ani scena nie została jeszcze ukonstytuowana⁴⁰.

Polityka nie ma właściwego sobie miejsca ani naturalnych podmiotów, dlatego nie jest działaniem komunikacyjnym, zarządza „samym czasem i przestrzenią”, czyli ciałem (społecznym). Zakłóca równowagę w dyskursie ciągle nowymi celami zewnętrznymi. Argumentacja polityczna to takie demonstrowanie świata, w którym podmiot posiadający wystarczające do takiej demonstracji kwalifikacje przemawia do odbiorcy, wymagając, by ten zauważył rzeczy zazwyczaj przez niego niezauważane – twierdzi Rancière. Argumentacja polityczna jest więc konstrukcją paradoksalnego świata, który spaja dwa oddzielone od siebie światy ludzi niemających wspólnego interesu⁴¹. Konsensus polityczny to nie racjonalny konsensus, lecz redukcja polityki do policji.

⁴⁰ Ibidem, s. 31.

⁴¹ Ibidem.

Powrót polityki i koniec polityki to dwie symetryczne interpretacje tego samego zjawiska: wymazania samego pojęcia polityki i niestabilności, która jest jednym z jej kluczowych elementów⁴².

Ukrywany jest fakt, że to, co społeczne, nie jest samoistną sferą egzystencji, ale przedmiotem politycznego sporu, i to w najbardziej trywialnych przejawach. Socjologiczna teza końca polityki zakłada, według Rancière'a, w symetryczny sposób istnienie takiego stanu tego, co społeczne, który eliminuje samą potrzebę istnienia polityki.

Może się to dziać na dwa sposoby: zdaniem amerykańskiego heglifikuyamizmu polityka osiągnęła swoje cele, doprowadzając nas do tego właśnie stanu; zdaniem europejskiego ezoterycznego heideggerosytuacjonizmu jej formy nie pasują już do obecnej płynności i sztuczności warunków społeczno-ekonomicznych. W obu wypadkach oznaczać by to miało, że wyciągnięcie ostatecznych wniosków z rozwoju kapitalizmu czyni politykę zbędną. Doprowadzać by on miał politykę do wyczerpania z dwóch powodów: dlatego, że oznacza albo tryumf niematerialnego Lewiatana, albo też jego przeistoczenie w formy rozproszone, segmentowe, cybernetyczne, ludyczne itd., które są dopasowaniem stanu społecznego do najwyższego stadium rozwoju kapitalizmu⁴³.

Według Rancière'a głównym celem dzisiejszej polityki jest regulacja nienawiści, a nie jej likwidacja (działająca na podobnej zasadzie jak regulacja zgromadzeń np. poprzez ich ilościowe czy przestrzenne ograniczenie, aby zredukować rozproszenie, nie pozbywając się jednak nienawiści). Politycy wiedzą, że jedyną formą demokracji jest tak naprawdę ochlokracja (rządy tłumu), do której nie można dopuścić, ale udając, że się w jej kierunku zmierza. Zdaniem Rancière'a filozofia od swoich początków, w celu zażegnania nieporządku *ochlos* i zła wynikającego z podziału, tworzyła zarówno dla nadchodzących polityk, jak i na własny użytek politykę końca polityki.

W tym wyjściowym momencie filozofia źle odczytała pierwotne zło, nieumiejętnie rozpoznała prawdziwą figurę *ochlos*, która nie jest nieuporządkowanym zamętem mnogości, ale nienawistnym zgromadzeniem Jedności pod wodzą namiętności wykluczania. A może konflikt spełnia jednak nieocenioną rolę zapobiegnięcia pierwotnemu złu. Tak jakby wojna (na przykład biednych i bogatych) na swój sposób uspokajała znacznie starszy konflikt. Jakby podział tego, co polityczne, i tego, co społeczne, pełnił regulującą funkcję w stosunku do bardziej archaicznego rozdarcia, które wywołuje szczególną pasję jedności, a powrót charzmy i archaicznych gestów uspokojenia był związany ze zniknięciem owego podziału⁴⁴.

Archaiczne rozdarcie, o którym wspomina Rancière, to nie rozdarcie między człowiekiem i człowiekiem, między podmiotami w tradycyjnym ujęciu, ale rozdarcie systemowe. Przywołuje on jako przykład robotniczą, zaangażowaną, ale też kobiecą literaturę emancypacyjną, w której pojawia się wiele argumentów za tym, że ci, którzy domagają się równości, mają do tego pełne prawo, bo przynależą do wspólnego świata. Jednak argumenty wspólnotowe nigdy

⁴² Ibidem, s. 36.

⁴³ Ibidem, s. 37.

⁴⁴ Ibidem, s. 70.

nie wystarczają, bo siła prawa wynika z przemocy samego zapisu (z formy świata, gdzie tragedia przeniknęła z poziomu idei na poziom zmysłowego doświadczenia). Demokracja, sprzeciwiając się sile zapisu prawa, jawi się jako wspólnota oporu, lecz jest to opór uderzający w lud (tworzący z niego masę)⁴⁵. Sprzeczność demokracji wyraża się w pierwotności dzielenia i walki jako próby ponownego połączenia.

Jedyną możliwością (nawet jeśli utopijną) wyrwania się z błędnego pola polityki jest dysponowanie czasem wolnym, co zawsze charakteryzowało „arystokrację ducha” i co wszelka polityka tępiła. Spotkania ze sztuką były możliwe tylko jako wyraz tej wolności. Nie zastąpi ich głoszenie wiary w równość.

Wpajając dzieciom wywodzącym się z biednych rodzin, że wszyscy uczniowie są równi, że ocenie, klasyfikacji i selekcji podlegają wyłącznie zdolności i inteligencja każdego z nich, szkoła zmusza ubogie dzieci do uznania faktu, że jeśli odnoszą porażkę, to dzieje się tak, ponieważ nie posiadają zdolności ani inteligencji i w związku z tym powinny poszukać innej placówki. Szkoła stanowi zatem miejsce fundamentalnej przemocy symbolicznej, która nie jest niczym innym jak iluzją równości⁴⁶.

Paradoks szkolnej (czy edukacyjnej) przemocy polega na tym, że opiera się ona na iluzji wolności, a konkretnie – na iluzji wyjątkowości ucznia, jego wyjątkowej osobowości, która jako wolna ma zdolność nauczyć się wszystkiego, co potrzebne, a co najczęściej wykracza poza schemat przekazywania wiedzy. Zdaniem Rancière’a, a także Bourdieu oznacza to preferencję pewnego sposobu bycia, wynikającego ze sposobu akulturacji, podtrzymywanego przez szkołę. Jest on dziedziczony po rodzicach. Szkoła w zakamuflowany sposób pozostaje wierna swojej istocie: greckiej *schole*, w skład której wchodzi ludzie dysponujący wolnym czasem i potrafiący traktować naukę jako przyjemność, społeczny przywilej raczej, a nie obowiązek. Rancière zgadza się z krytyką instytucji szkoły Pierre’a Bourdieu jako doskonale zamkniętego kręgu konwersji kapitału społeczno-ekonomicznego w kapitał kulturowy. Demokracja jest fałszywym ustrojem, bo podtrzymuje iluzję równości, zakładając, że ludzie ubogich stać na symboliczne inwestycje. Podstawowa, zasłonięta w systemie demokratycznym nierówność dotyczy tych, którzy takich luksusowych inwestycji dokonują (ludzie wykształceni przez różnego rodzaju *schole*) i tych, którzy nie dysponują odpowiednimi środkami (ludzie konieczności)⁴⁷.

Na jakich warunkach sztuka może być demokratyczna? Czy dlatego, że w przeciwieństwie do polityki (i szkoły) może zachwiać ustalonym systemem społecznym? Dlatego, że opowiada się za inną redystrybucją czasu i przestrzeni? Czy też dlatego, że czyni dostępnym doświadczenie wolności jednostki, które na różne sposoby przedstawia, uobecnia, uwidacznia?

⁴⁵ Ibidem, s. 89.

⁴⁶ Ibidem, s. 94.

⁴⁷ Ibidem.

Rancière uzmysławia czytelnikom nowy podział widocznego i niewidocznego, prywatnego i publicznego. Jest to też podział na tych, którzy mówią, i tych, którzy nie mówią. Atakuje on przede wszystkim to, co we współczesnej refleksji estetycznej uchodzi za oczywiste, bo redukujące podziały – nadużywane kategorie wzniosłości czy mediacji. Są one bowiem tak samo polityczne, a polityka nie tyle polega na sprawowaniu władzy, ile na tworzeniu podziałów, tj. wykluczaniu z dyskursu publicznego określonych grup przez usuwanie ich z pola percepcji lub przesuwanie ich w obręb tego pola. W tworzeniu takich podziałów bierze udział także sztuka, ale nie przez to, co mówi o sobie, czyli przez swoje deklaracje, lecz na poziomie odbioru dzieła.

Estetyka jako polityka proponuje nowy podział dyskusji humanistycznych, określony przez formy podziału zmysłowości zaproponowane przez Friedricha Schillera, dla którego wyjściową kategorią jest zabawa. Ograniczając definicję do minimum, można powiedzieć, że zabawa jest aktywnością, która nie ma żadnego celu poza samą sobą i nie proponuje przejścia władzy nad rzeczami lub osobami. W *Państwie* Platona „wolny pozór” i swobodna zabawa są całkowicie niedostępne zwykłemu rzemieślnikowi. Same formy doświadczenia zmysłowego utożsamiają różnice funkcji oraz miejsc zajmowanych w społeczeństwie z różnicami dotyczącymi „natury”⁴⁸.

Rancière stara się ukazać wspólne założenia pozornych opozycji, by potem je zrelatywizować. W dziele sztuki mogą zostać zmienione „parametry widzialności”, wskutek czego grupy poprzednio wykluczone stają się widoczne i słyszalne.

Równość nie jest pojęciem niepożądanym, lecz zawłaszczonym, dlatego trzeba to odwrócić. Walka nie toczy się tylko między dwoma negatywnymi aspektami polityki. Rancière i współczesna myśl francuska wyróżniają coś, co można tłumaczyć jako „polityczne” (na wzór symbolicznego, wyobrażeniowego i realnego u Lacana), a co jest rodzajem „wolnej strefy”, gdzie znaczenie „równości” może zostać poddane rewizji.

Zamiast utrzymywać, że każda policja przeczy równości, powinniśmy przyjąć, że każda policja wyrządza krzywdę równości. Powiemy wówczas, że polityczne to scena, na której weryfikacja równości powinna przybrać formę leczenia krzywdy.

Mamy zatem trzy pojęcia: policja, emancypacja i polityczne. Jeśli chcemy położyć nacisk na ich powiązanie, możemy określić proces emancypacji mianem polityki. Dysponujemy wówczas policją, polityką i politycznym. Polityczne będzie więc stanowiło miejsce spotkania polityki i policji w celu wyleczenia krzywdy.

Wynika z tego istotna konsekwencja: polityka nie jest realizacją pewnej zasady, prawa czy „tego, co właściwe” danej wspólnoty. Polityka nie posiada *arche*. Jest ona w ścisłym tego słowa znaczeniu anarchiczna, co zresztą stanowi właściwy sens pojęcia demokracji. Jak zauważył Platon, demokracja nie posiada *arche* ani miary⁴⁹.

⁴⁸ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyla, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, ss. 26-27.

⁴⁹ J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, s. 106.

Zdaniem Rancière'a rewolucja estetyczna dokonała przewrotu w porządku przedstawieniowym. Jej program można wyczytać już w filozofii Arystotelesa broniącego sztuki przed terrorem idei Platona, przybliżając ją do życia. Jednak przewrót dokonał się w momencie narodzin instytucji muzeum⁵⁰. Choć jej rodowód wywodzi się już ze starożytnych ośrodków naukowych, z najświetniejszym założonym około 280 r. p.n.e w Aleksandrii, to pierwsze muzea – galerie gromadzące dzieła sztuki – otwarto w połowie XVIII wieku. Należało do nich nie tylko zbieranie, gromadzenie dzieł sztuki i innych „skarbów kultury”, przede wszystkim miały one spełniać funkcję dydaktyczną, odkąd Schiller na nowo odkrył rolę sztuki w wychowaniu młodzieży. Jednak to, co miało otworzyć na funkcję dydaktyczną, stało się funkcją samą w sobie – gromadzenie, zestawianie, konsumpcyjne podejście do sztuk pięknych. Rozpoczął się reżim percepcji, czyli porządek szczególnego odbioru zestawionych razem dzieł, nazwany przez Rancière'a reżimem estetycznym sztuki⁵¹. Najbardziej widocznym jego przejawem jest niemożność oddzielenia kultury wysokiej i niskiej⁵², co ma zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki.

Friedrich Schiller, prekursor rewolucji estetycznej, u podstaw swojego programu wychowania przez sztukę stawia myśl o jej autonomii – sztuka to suwerenna dziedzina swobodnej gry pozorów, pośrednicząca między jednostką a ogółem obywateli, których jednoczy państwo. Sztuka jako estetyczne wychowanie do samodzielności myślenia ma chronić naturalne różnicowanie obywateli i jego harmonię, zwłaszcza między rozumem a zmysłami.

Z czasem Schiller przestaje wierzyć w takie urzeczywistnienie wolności, widzi jak rewolucja przeistacza się w terror, a sztuka pogłębia polityczny podział zmysłowości. Estetyczny porządek sztuki, jak go definiuje Rancière, ustanawia ścisłą zależność między identyfikacją sztuki a formami politycznej wspólnoty. Znikają opozycje między sztuką dla sztuki i sztuką na usługach polityki, sztuką muzealną i sztuką ulicy. Ideał autonomii estetycznej związanej z autonomią twórców zmienia się w trywialność autonomicznej formy doświadczenia zmysłowego, czyli sztuki czystej, pozbawionej mocy. Dlatego „nie istnieje konflikt między czystością sztuki a jej upolitycznieniem” – zaznacza Rancière⁵³. Jednak to w związku ze swoją czystością materialność sztuki może zaproponować siebie jako „materialność zapowiadającą inną konfigurację wspólnoty”⁵⁴. Rewolucja nie wychodzi więc od idei wychowania, lecz od idei doświadczania formalnego (nienaturalnego), jakie jest w stanie zapewnić tylko sztuka, wyjątki sztuki, poszczególne

⁵⁰ J. Rancière, *Aisthesis. Scène du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paryż 2011, s. 10.

⁵¹ Ibidem, s. 12.

⁵² K. Mikurda, *Słownik terminów Jacques'a Rancière'a*, w: J. Rancière, *Dzielenie przestrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 185.

⁵³ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 31.

⁵⁴ Ibidem.

dzieła niszczące jej historyczną ciągłość. Malarska czystość niefiguracywnej formy, błędnie nazywanej nieprzedstawiającą, opiera się przed dodatkowym znaczeniem, nawet tylko w postaci koncentracji na swoim własnym materiale, oznacza co najwyżej szczególne miejsce, podkreśla Rancière: „przynależność nowego gestu malarskiego do interfejsu, gdzie powstawały sztuka czysta i sztuka użytkowa, sztuka funkcjonalna i sztuka symboliczna”⁵⁵.

W porządku politycznym sztuka jest zarazem sztuką i nie-sztuką. Nie musimy, według Rancière’a, wyobrażać sobie końca nowoczesności jako końca wielkiej modernistycznej przygody z emancypacją za pomocą sztuki. Nie istnieje ponowoczesne zerwanie (zwycięstwo nowej sztuki), lecz źródłowa sprzeczność projektu rewolucji estetycznej, w którym sztuka staje się formą życia, likwidując swoją odmienność, a ponadto oporna postać dzieła sprzeczna sama w sobie, w której polityczna obietnica (wyzwolenia) zostaje zachowana w odwróconej postaci: nie wiadomo, co mówi ta forma jako oddzielona od innych form życia⁵⁶.

Scenariusz rewolucji estetycznej jest łatwy do zagarnięcia przez ideologię i przez politykę, bo „proponuje przekształcenie estetycznego zawieszenia stonków dominacji w zasadę tworzącą świat tej dominacji pozbawiony”⁵⁷ (świat formy – przedstawienia bez idei, tekstu). Propozycja ta przeciwstawia się rewolucji politycznej, państwowej (powtarzającej podział na dwa rodzaje ludzi), i stawia na uformowanie wspólnoty odczuwania. Matrycę rewolucji streszcza, zdaniem Rancière’a, „najstarszy systematyczny program idealizmu niemieckiego» zredagowany wspólnie przez Hegla, Schellinga i Hölderlina”⁵⁸.

Dzisiaj z jednej strony chodzi o to samo – budowę wspólnoty odczuwania, z drugiej – dokonuje się to w sposób niezauważalny, dlatego oddziaływanie sztuki należy pojmować raczej „homeopatycznie” w porównaniu z oddziaływaniem polityki. Sztuka oddziałuje poprzez pojedyncze egzemplarze i w małych dawkach, lecz jest to oddziaływanie równie silne jak wszechobecnej polityki. Czy takie oddziaływanie obejmuje jeszcze pojęcie rewolucji? Czy należy raczej mówić o mikrorewolucjach? Nie trzeba już rozumieć sztuki, żeby działała. Kategorie wzniosłości i mediacji przestały być – według Rancière’a – użyteczne, pozostały kategorie systemowe, najlepiej chyba uporządkowane przez Luhmanna, z kategorią interpenetracji na czele. Luhmannowi nie chodzi jednak o ogólne relacje między systemem a środowiskiem.

[Chodzi o – A. D.-W.] wewnątrzsystemowy stosunek między systemami, które wzajemnie dla siebie należą do środowiska. W dziedzinie stosunków wewnątrzsystemowych pojęcie interpenetracji oznaczać ma węższy stan rzeczy, który przede wszystkim odróżniać trzeba od relacji (funkcji) między wejściem a wyjściem. O penetracji mówić chcemy wtedy, gdy

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 33.

⁵⁷ Ibidem, s. 34.

⁵⁸ Ibidem.

system oddaje do dyspozycji własną złożoność (a tym samym także nieokreśloność, kontryngencję oraz presję selekcyjną) w celu budowy innego systemu⁵⁹.

Interpenetracja oddziałuje bardziej indywidualizująco niż penetracja, nie wyklucza, lecz włącza. System odróżnia się od pozostałych, włączając je w siebie. Na przykład moda odróżnia się od sztuki, włączając ją w zakres swoich manipulacji formą rzeczy „mimo wszystko” użytkowych, dających się wpisać w szeroko pojęte „ubranie” ciała (bo nie chodzi już tylko o odzież, ale również zapach, fryzurę itd.). Interpenetracja, według Luhmanna, ma miejsce wtedy, „gdy oba systemy umożliwiają się wzajemnie przez to, że każdy z nich wnosi do drugiego własną, ukonstytuowaną uprzednio złożoność”⁶⁰. Pozostają one dla siebie wzajemnie środowiskiem. Oznacza to, że złożoność, którą nawzajem oddają sobie do dyspozycji, jest dla systemu przyjmującego niepojmowalną złożonością, a więc nieporządkiem – sztuka zostaje uporządkowana w modzie przez swoją funkcję użytkową, a moda w sztuce – przez zakwestionowanie użyteczności. To, co jest w jednym systemie odpadem, nadmiarem, szumem, w innym staje się zasadą porządkującą. Luhmann podaje przykład systemów społecznych jako powstających na bazie szumów wytwarzanych przez systemy psychiczne podczas prób podejmowania komunikacji. Interpenetracja nie podważa więc własnej selekcji i autonomii systemów, lecz ją umożliwia. „Nawet gdyby trzeba było wyobrażać sobie systemy jako całkowicie zdeterminowane, to za sprawą interpenetracji byłyby one zainfekowane nieporządkiem oraz wystawione na nieobliczalność pojawiania się ich zdarzeń elementarnych”⁶¹.

System podlega prawu komunikacji, a interpenetracja jest szczególnym rodzajem komunikacji wykraczającej poza wymianę, która zakłada podobieństwo systemów do siebie, a nawet ich antropomorfizację, czyli obdarzenie ich motywacją. Luhmann wyróżnia takie rodzaje systemów, jak: maszyny, organizmy, systemy psychiczne i społeczne. W zależności od typu systemu jego *autopoiesis* realizuje się przez inne medium, np. dla organizmów medium jest życie, dla systemów psychicznych – świadomość, dla systemów społecznych – komunikacja. Według Macieja Gduli Luhmann zdecydowanie odrzuca tradycyjne skojarzenie komunikacji z transmisją⁶². Metafora transmisji zakłada „zbyt dużo ontologii”, w tym wypadku dotyczącej własności i posiadania, bowiem metafora ta sugeruje, że nadawca oddaje coś, co odbiorca uzyskuje. Dlatego interpenetracja ma być ujęciem oddalającym od metafory transmisji, która jest w znacznej mierze niezależna od środowiska. Interpenetracja

⁵⁹ N. Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, tłum. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2007, s. 200.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem, s. 201.

⁶² Por. M. Gdula, *Koncepcja komunikacji w teorii socjologicznej Niklasa Luhmanna na przykładzie semantyki miłości*, „Rubikon” 1-4(24-27)/2004, ss. 99-108.

żywi się środowiskiem jako jeszcze niewłączonym w system, inspiruje się jego odmiennością. Gdula podkreśla główną myśl Luhmanna, że możliwość przetrwania systemu nie jest gwarantowana przez środowisko, ale wiąże się ze zdolnościami podtrzymywania swej autonomii przez systemy. Proces konstytucji i reprodukcji systemów Luhmann nazywa *autopoiesis* (z gr. *auto* – samo, *poiesis* – wytwarzanie). System autopoietyczny to system samowytwarzający się tylko za pomocą własnych elementów, czyli taki, który reprodukuje się poprzez rekonstrukcję samego siebie w reakcji na bodźce zmieniającego się środowiska. Na przykład międzyosobowa interpenetracja wzmaga się w sposób ciągły, gdy obserwujemy, jak ludzie oddziałują na siebie (zwłaszcza gdy społeczeństwo wytwarza coraz więcej konwencjonalnych zachowań jako powstrzymujących od ingerencji w życie drugiego), ale na poziomie komunikacji jej zabezpieczenie musi dokonywać się w sposób nieciągły (ze względu na nieciągłość kodu, np. media – inaczej można czytać komunikat na poziomie języka ciała, a inaczej na poziomie języka mowy). Przykładem takiego rodzaju relacji jest miłość (analizowana przez Luhmanna w *Semantyce miłości*) – strony komunikacji nie stanowią dla siebie przejrzystych obiektów, dających się przedstawić np. jako seria pojedynczych wyborów. Miłość jest sferą, w której relacja społeczna możliwa jest pomiędzy jednostkami jako tym, co pozostaje po odjęciu wszystkiego, co ogólne, to znaczy wyborów w poszczególnych podsystemach, takich jak ekonomia, polityka czy nauka. Istnieje niebezpieczeństwo zredukowania miłości do czegoś, czego nie ma – do ulotnej żłudy. Jednak dla Luhmanna miłość jest równie systemowa jak ekonomia czy polityka.

O konkretnie miłości sensownie mówić może tylko sztuka, dlatego Luhmann interpretuje ten fenomen i medium na gruncie literatury. Szansę na odnowienie wyobrażenia o tego rodzaju fenomenach można odnaleźć w spojrzeniu rozbawionym. Możemy wykorzystać charakterystyczną w tej dziedzinie „nieudolność konsekracji”, wynikającą z tego, że trudno jest w polu sztuki utrzymać iluzję naturalności i nieodwoływalności porządku społecznego, który ona przedstawia. Maurice Merleau-Ponty próbuje ratować tę iluzję, przenosząc refleksję nad sztuką w pole zmysłowe, i jest to dobre przesunięcie, z tym że zadowala się on tym, co dzieje się w ciele, a Rancière’a bardziej interesuje to, co dzieje się w systemie sztuki, co wykracza poza wzniosłość jako granicę doświadczenia przedstawienia.

Może rozwiąże problem dobrze pojęta „sensacyjność”? Coś, co wymyka się kontrolującym, politycznym wyjaśnieniom funkcjonowania świata, pozwala pozostać przy rozbawionym spojrzeniu? Na brzegach politycznego?

Podobnie sprawa ma się z klęskami bądź niedoskonałościami nauki: promień laserowy, który podpalił pacjenta w czasie operacji, czy też nieumiejętność naukowego wyjaśnienia, skąd się wzięła mumia ufoludka. Przyjemności tego rodzaju wynikają z upadku wszelkich dominujących, kontrolujących wyjaśnień otaczającego nas świata; są one szczególnie

istotne dla tych, którzy czują się wyłączeni z uczestnictwa w jakichkolwiek dyskursach kontrolujących, naukowych czy innych. Sensacja jest wyjątkowo dotkliwą porażką normalności, przez co rozciąga normy do granic ich adekwatności, przekracza je i doprowadza do ostateczności⁶³.

⁶³ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 121.

PRAWO I REGUŁA

– PLAN TREŚCI I PLAN WYRAŻANIA

(*Nieme słowo*)

Sensacja jest zewnątrz informacji, tak jak prawo wydaje się zewnętrzne wobec reguły, a wyrażenie wobec treści. Opozycje można by mnożyć: obraz wydaje się zewnętrzny wobec słowa, a estetyka wobec etyki. Trzeba się jeszcze przyjrzeć tej opozycji w kontekście szeroko pojętego sporu ikonoklastycznego. Według burzycieli ikon, ikony przekraczały prawo, czyli pierwszy zakaz ubóstwiania czegokolwiek poza Bogiem, a nawet przedstawiania Boskiego, doskonałego wizerunku. Przedstawienie nie może być bowiem doskonałe. Obrońcy ikon ustanawiali bardzo precyzyjne zasady stopniowania podobieństwa.

By nie pozostać w kręgu wąsko pojętego obrazowania, do ilustracji problemu posłuży książka Jacques'a Rancièrè'a pt. *Nieme słowo. Eseje o sprzecznościach literatury (La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature)*¹, dzięki której można przyjrzeć się zwłaszcza praktyk artystycznych przez plan prawa i plan reguły.

Obawa przed obrazem to obawa o niedostateczną część oddaną słowu, zwłaszcza „żywemu Słowu”. Ikonoklazm wydaje się bardziej wiązać z ujęciem kultury na planie wyrażania, a nie treści, gdzie wyrażanie zostaje „uwolnione”. Taki punkt widzenia może jednak sugerować przynależność do kultury funkcjonującej na planie wyrażania.

Semiotycy tartuscy rozróżniają kultury kładące nacisk na wyrażanie (czyli dowartościowujące obraz) i kultury podkreślające treść (skupione na słowie). Nie trzeba oczywiście tej dychotomii wartościować w kategoriach: dobre/złe, Wschód/Zachód. Według semiotyków kultura jest „generatorem strukturalności”, dlatego wytwarza wokół człowieka sferę społeczną, która na podobieństwo biosfery czyni życie możliwym. Aby spełnić tę rolę, kultura

¹ J. Rancièrè, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, Paryż 1998.

powinna posiadać strukturalne „urządzenie do matrycowania”, jakim jest język naturalny dostarczający członkom społeczeństwa intuicyjnego poczucia strukturalności.

Pomysł na rozróżnienie planu treści i planu wyrażania semiotycy tartuscy przeszczepili z teorii Louisa Trolle’a Hjelmsleva, duńskiego językoznawcy, współtwórcy glossematyki, określanej też jako neosaussuryzm. Językoznawstwo, jak pisze Hjelmslev, powinno badać strukturę języka jako taką, bez uciekania się do stref pozajęzykowych, więc wykorzystanie jego pomysłu do badań semiosfery nie spotkałoby się zapewne z jego aprobatą. Według niego język zdecydowanie różni się od systemów niesemiotycznych, np. gier. Liczba znaków w języku jest nieograniczona, ponieważ wciąż można budować coraz to inne znaki złożone. Ograniczona jest jednak liczba figur, które są częściami składowymi znaków. Hjelmslev wyróżnił też dwie funkcje elementów językowych: koniunkcję i dysjunkcję, które także odnieść do planu treści i planu wyrażania.

Zdaniem semiotyków tartuskich istnieje różnica funkcji między samą kulturą a generowanymi przez nią zachowaniami – każdy tekst zawiera w sobie aspekt kultury (z normami i wartościami) i program zachowań określający główne funkcje systemów społecznych. Nie ma „czystych kultur” w znaczeniu jednolitych, tak jak nie można oprzeć wizji kultury tylko na jednym z dwóch planów (które pozostają czymś w rodzaju Weberowskich typów idealnych). Charakterystyczne dla danej kultury jest to, że „nie widzi się” nowości, tekstów wprowadzających nową jakość, nie czyta się ich jako nowe. Trwałość tekstów tworzy wewnątrz kultury swoistą hierarchię wartości. Za najbardziej wartościowe mogą być uważane teksty długowieczne, a nawet panchroniczne. Hierarchii tej może odpowiadać zarówno hierarchia materiałów, na których utrwała się teksty, jak też hierarchia miejsc i sposobów przechowywania tekstów².

Trwałość kodu danej kultury wyznacza jego dynamika wewnętrzna, czyli napięcie między zdolnością do zmian i pamięcią o poprzednich stanach. Kod określa strukturalną stałość jego podstawowych elementów, co umożliwia szyfryzację (metakody) informacji dla innych kultur. W tym sensie każdy tekst sprzyja nie tylko zapamiętywaniu, lecz i zapomnianiu, ale tekst nigdy nie jest rzeczywistością, a materiałem pozwalającym na jej rekonstrukcję³.

Rekonstrukcja rzeczywistości może dokonywać się w dwóch planach – w kulturze nastawionej na treść dominuje przeciwstawienie uporządkowany/nieuporządkowany, natomiast w kulturze nastawionej na wyrażenie – prawdziwy/nieprawidłowy, choć tu dążenie do ekspansji może w ogóle nie

² J. Łotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1975, ss. 151-155.

³ Ibidem, s. 153.

wystąpić, raczej do zamykania się we własnych granicach, gdzie wszelką inność utożsamia się z antykulturą.

Te same elementy kultury mogą występować w obu funkcjach – jako tekst i jako reguły (wyrażające się np. w obrazie – ikonie). Inną osobliwością kultury nastawionej na treść jest to, że „pod względem hierarchicznym twórca reguł zajmuje wyższe miejsce niż twórca tekstów”⁴ (np. w klasycyzmie krytyk zajmuje o wiele wyższą pozycję niż pisarz).

Tab. 1. Funkcje kultury na podstawie planów treści i wyrażania według Łotmana i Uspieńskiego

Kultura	Plan treści	Plan wyrażania
Rozprzestrzenianie	misyjność	ezoteryzm
Podstawowa opozycja „prawdziwości”	uporządkowany/ nieuporządkowany	prawidłowy/ nieprawidłowy
Ideał tekstu	podręcznik	antologia (cytaty)
Najwyższa pozycja specjalisty	twórca reguł (krytyk)	twórca tekstu (pisarz)
Rozwój nauki	ekspansja wiedzy (nauka)	przewycięzenie fałszu
Regulacje	prawo	reguła
Reakcja na Inność	wykluczenie	nie ma zewnątrz

Źródło: opracowanie własne na podstawie: J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1975.

Jeśli więc w kulturze na planie treści powiększanie się zasobów wiedzy następuje poprzez jej ekspansję na obszary niewiedzy, to w kulturze przeciwnego typu możliwe jest tylko jako przewycięzenie fałszu (przenikający wszystkie dziedziny życia, lecz niedostępny ogółowi ezoteryzm). Dlatego pojęcie nauki we współczesnym rozumieniu tego słowa jest związane z kulturą nastawioną na treść (nauka jest egzoteryczna, w postaci wiedzy ma być udostępniona ogółowi).

Jednak plany te nigdy nie są rygorystycznie oddzielone, bo wewnątrz każdej kultury istnieje „sprzeczność pomiędzy stałym dążeniem do doprowadzenia systemu do kresu jego możliwości a nieustanną walką z wytwarzanym w związku z tym automatyzmem kultury”⁵.

Według semiotyków tartuskich dobrym przykładem różnicy kultur jest stosunek do mody. Moda jest systemem paradoksalnym, przez to jest też „systemem w stanie czystym” – zmienność i niezmiennność to jedna funkcja, występująca w każdym momencie ustanawiania jakiejś mody. System mody reguluje się poprzez nastawienie na zmienność. Za każdym razem, gdy zmien-

⁴ Ibidem, s. 157.

⁵ Ibidem, s. 162.

ność zostaje uchwycona jako norma, a system osiąga względną stabilizację, moda natychmiast dąży do uwolnienia się od niej⁶.

Podobne normatywne przeciwstawienie występuje u Jeana Baudrillarda jako opozycja prawa i reguły. Niektóre systemy kultury mogą opierać się na interpretacji prawa, lecz samo funkcjonowanie systemu zawsze będzie oparte na regule (jak moda, ale też system prawny – prawo ostatecznie zależy od tego, kto je czyta: inaczej czyta je oskarżyciel, a inaczej obrońca).

Prawo opisuje potencjalnie uniwersalny system sensu i wartości, a jego celem jest obiektywne rozpoznanie tego, co rzeczywiste. Reguła jest właściwością systemów ograniczonych i ścisłych, które opisuje, nie wykraczając poza nie, i wewnątrz nich pozostaje niezmienna. Reguła nie aspiruje do uniwersalności, tak jak prawo, więc brak jej zewnętrżności. Według Baudrillarda „reguła zawiera własną rewolucję”⁷. Najtrafniejsze jest jego zdaniem porównanie działania reguły w kulturach pierwotnych, które opisywano jako zamknięte w sobie i pozbawione wyobrażenia na temat reszty świata. W sferze symboliki tych kultur wyobrażenie reszty nie funkcjonuje. Także w grach, przeciwnie niż w rzeczywistości, nie ma żadnego „poza”, jeśli już gramy w grę. Przeznaczenie gry spełnia się każdorazowo, bo gra opiera się na hipotezie, że wszystko można nią objąć, nie ma w niej przedmiotów straconych. Gry nie poprzedza nic, co dałoby się do niej sprowadzić. Nawet (a może zwłaszcza) w grach hazardowych liczy się aktualność stawki.

Paradoksalnie prawo ustanawia równość jako zasadę, zgodnie z którą każdy jest równy wobec prawa. Natomiast wobec reguły przeciwnie – partnerzy w grze od razu są ustawieni w relacji pojedynku i antagonizmu, nie występują solidarnie. Reguła działa bez formalnej struktury czy nadstruktury (np. moralnej, psychologicznej). Ludzie w grze nie muszą uwewnętrżniać reguły, a jedynie zachować lojalność względem niej. Dzięki regule są wolni od prawa, dlatego ostatecznie (regulowaną) rytualność Baudrillard ujmuje jako wyższą formę uspołecznienia. Uspołecznienie pod znakiem Prawa wyklucza uwodzenie oparte na regule, odwrotnie – włącza, a dodatkowo ma walor wtajemniczenia. Znaki nie funkcjonują już w abstrakcyjnej strukturze języka, twierdzi Baudrillard, lecz w „dynamice ceremoniału”. Znak rytualny nie jest znakiem przedstawiającym, a zaledwie odsyłającym – nie trzeba go rozumieć, a nawet więcej – wyzwala on od sensu⁸.

Według Baudrillarda uwodzenie (reguła) jest przeciwieństwem produkcji (gdzie działa prawo). Jest ono narcystyczne, bo pochłaniają nas wyłącznie „puste znaki” (idole). Uwodzenie to zawsze gra. Słowo „gra” określa – zdaniem Rogera Caillois – styl, sposób postępowania gracza. Łączy więc pojęcie granicy, wolności i inwencji. Następuje tu zgodne połączenie uzupełniających się pojęć

⁶ Ibidem, ss. 165-166.

⁷ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Mariański, Sic!, Warszawa 2005, s. 132.

⁸ Ibidem, ss. 132-135.

szczęścia i zręczności, która – jako np. inteligencja – wyciąga z przypadku (czyli „szczęśliwego zbiegu okoliczności”) maksymalną korzyść⁹.

W interpretacji Jeana Baudrillarda współczesna gra to uwodzenie. Jest to jedyna możliwa strategia w świecie symulakrum, gdzie zasada odniesienia uległa erozji na skutek pojawienia się czwartej fazy ewolucji obrazu, gdy nie pozostaje on w żadnym stosunku do jakiegokolwiek rzeczywistości.

Jedynym sposobem uwolnienia się od erozji zasady odniesienia, zawartej w samej różnicy między słowami i rzeczami, jest przyjęcie postawy kontemplacyjnej. Według Paula Evdokimova między doświadczeniem estetycznym a religijnym istnieje uderzające podobieństwo – w obu przyjmuje się postawę kontemplacyjną wobec przedmiotu. Evdokimov w *Sztuce ikony. Teologii piękna* przywołuje koncepcję stadiów rozwoju duchowego Sørensa Kierkegaarda. Kierkegaard twierdzi, że najważniejsze dla człowieka jest przewyciężenie bezpośredniości doświadczenia życia, równoznacznej właściwie ze śmiercią. Żyjąc „po prostu”, żyjemy jak zwierzęta. Nieodpowiedzialnie korzystającemu z rozkoszy estecie przeciwstawia się moralista z systemem obowiązków i powinności. Jednak ani jeden, ani drugi nie jest wart uwagi. Przez rozdzielenie etyki i estetyki Kierkegaard wydaje się bliski Platońskiemu idealizmowi, jednak tak nie jest – neguje on bowiem możliwość osiągnięcia jednocześnie dobra i piękna. Platońskie rozdzielenie dobra i piękna kończy się utożsamieniem piękna z podrzędną imitacją. Lekarstwem na ten podział jest Kierkegaardowskie stadium religijne, w którym człowiek wchodzi w kontakt z Absolutem, ale odbywa się to poprzez lęk i cierpienie. Inaczej w taki kontakt wchodzi typ estetyczny, który także może okazać się silny, czyli kulturotwórczy. Kierkegaard wyróżnia za Heglem (artysta, filozof, święty) trzy typy kulturotwórcze: estetyczny, etyczny, religijny. Hegel na czele typów kulturotwórczych ustanawia filozofa, Kierkegaard – świętego, a jednocześnie pokazuje, że typ etyczny (filozof właśnie; sam ten typ reprezentuje) to typ słaby. Autorem koncepcji, w której występują tylko dwa typy kulturotwórcze: silny i słaby, jest Nietzsche.

Tworząc kombinację typów Kierkegaarda i Nietzschego, uzyskujemy siedem następujących typów:

1. estetyczny słaby (filozof I),
2. etyczny słaby (filozof II),
3. ironiczny – typ graniczny (filozof III),
4. estetyczny silny (artysta),
5. religijny silny (święty),

i dodatkowo typy „podszywające się” czy według Kierkegaarda – „nie-możliwe”:

6. etyczny silny (typ filozofa propagowany przez Nietzschego),
7. religijny słaby (asceta krytykowany przez Nietzschego).

⁹ R. Caillois, *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.

Nawet jeśli typ religijny silny i estetyczny silny zdarzają się w historii niezwykle rzadko, to typologia Kierkegaarda uwalnia od zbyt wyraźnego odróżnienia na zasadzie dialektycznej opozycji (silny – słaby). Przez wprowadzenie typu trzeciego (nastawionego na miłość, a nie na abstrakcyjne dobro – jak etyczny, czy piękno – jak estetyczny) Kierkegaard nie pozwala utożsamiać doświadczenia estetycznego tylko z mnożeniem pozorów. Artysta, jak u Nietzschego, to ten, który potrafi złamać ból wyobrażeniem, z pozoru uczynić najwyższe doświadczenie¹⁰.

Mimo wszystko, według Evdokimova, Kierkegaard, opisując typ religijny, pozostaje „naprzeciw Boga”, a nie „w Bogu”¹¹. Istnienia Boga doświadcza się bowiem głównie podczas adoracji, a to jest argument z innego poziomu – liturgicznego i ikonograficznego, a nie psychologicznego (jak w *Bojaźni i drżeniu* Kierkegaarda). Piękno wcielone, które łączyłoby doświadczenie estetyczne i religijne, to Piękno Trójcy Świętej kontemplowane w postaci wcielonego Słowa¹². Koncepcja Trójcy Świętej, czyli Jedyne, lecz Trójosobowego Boga, ma zabezpieczyć religię chrześcijańską przed bałwochwalstwem obrazu (przed idolami). Platońskie rozróżnienie *eikon* (otwarte okno na transcendencję) i *eidolon* (zatrzymanie przy obrazie) wywodzi się z refleksji nad podobieństwem i jego fundamentalną dwuznacznością, widoczną w każdym obrazie. *Eidos* to idea oglądana oczami duszy, w postaci *eikonu*. Oczy ciała natomiast zwrócone są ku idolom. Francuski fenomenolog Jean-Luc Marion analizuje tę różnicę i dochodzi do wniosku, że *eidolon* jest tym, co daje się poznać, gdyż jest uzależniony od ludzkiego spojrzenia. Spojrzenie nie przenika rzeczy, zatrzymuje się na powierzchni. Idol zasłania to, co niewidzialne, tym bardziej, im większą odznacza się widocznością, odbija spojrzenie i odsyła je samemu sobie. Ikona (*eikon*) ukazuje wyjście poza to, co na niej przedstawione poprzez oddawanie temu czci. Jest ona źródłem bez pierwowzoru, wykracza poza estetykę. Kontemplacja ikony odwraca spojrzenie – to ikona na nas patrzy. Idol jest w pewnym sensie cieniem, widmem ikony – kiedyś idolatryczna sztuka Zachodu ulegnie wyczerpaniu i pojawi się sztuka charakterystyczna dla „epoki Ducha Świętego”.

Evdokimov uważa, że unormowane życie społeczne zaowocowało tym, iż ikonoklaści, wierząc w symbole, ze względu na swą „portretową” koncepcję sztuki (utożsamienie jej z naśladownictwem, kopiowaniem) w pewnym momencie stanowczo odmówili ikonie charakteru symbolicznego i przestali wierzyć w tajemniczą obecność Modelu w obrazie. Podobieństwo w ikonie zdecydowanie przeciwstawia się wszystkiemu, co jest portretem (np. ikona żyjącego człowieka nie jest możliwa), i odnosi się tylko do hipostazy (osoby).

¹⁰ Por. A. Doda, *Ironia i ofiara*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.

¹¹ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, PAN, Warszawa 2010, s. 27.

¹² Ibidem, s. 28.

Natomiast nieograniczoność form wyrazu sztuki abstrakcyjnej grozi zawężeniem jej wartości. Dlatego według obrońców ikony tylko ikona przewyższa sztukę, trzymając się nieco z boku, tak jak Biblia, która zawsze znajdzie swoje miejsce pośród literatury, a jednocześnie jest tekstem świętym. Sztuka, będąc wolna, może zbliżyć się do ikony (Evdokimov przywołuje tu np. twórczość Rembrandta), ale także oddalić się od wszelkiej treści religijnej, a w ostateczności przejść do czystej funkcji znaku, a nawet zmienić swój charakter i przestać być sztuką¹³.

Evdokimov zaznacza, że ikonoklazm zrodził się w samym Kościele, w prawosławnym monastycyzmie – duchowej i intelektualnej elicie swoich czasów. W Kościele rozprzestrzeniały się bardzo dziwne formy kultu świętych przedstawień – ikonolatrii (np. wierni odnosili się do ikon jak do żywych postaci; brali je za świadków podczas chrztu, przy składaniu ślubów zakonnych, w sądzie). Te zjawiska zatrwożyły obrońców ortodoksji, zwłaszcza w nowej sytuacji Kościoła, w epoce po Konstantynie Wielkim, gdy potrzebne były nowe środki katechizacji, zrozumiałe dla zwykłych ludzi, a ikona okazała się jednym z najbardziej skutecznych. Jednocześnie za jej pośrednictwem dokonywał się proces folkloryzacji wiary, wnoszący do tradycji Kościoła obce elementy i obce zwyczaje. Pierwsze poważne konflikty z powodu ikon i pierwsze prześladowania ich czcicieli zaczęły się na styku chrześcijaństwa i islamu. Pierwszym aktem ikonoklazmu było zniszczenie na rozkaz cesarza ikony Zbawiciela, wiszącej w Konstantynopolu nad bramą prowadzącą do pałacu cesarskiego. Widząc tę bluźnierczą akcję, podekscytowany tłum rozszarpał urzędnika wykonującego rozkaz. Na to zaś cesarz odpowiedział represjami. Walka toczona w sferze teorii przemieniła się w otwartą wojnę. W 787 r. zwołano do Nicei sobór w obronie kultu ikony, który przeszedł do historii jako VII Sobór Powszechny. W decyzjach tego soboru precyzyjnie określono ortodoksyjne stanowisko w kwestii ikon i ich czci, ale potrzeba było jeszcze ponad pół wieku, by pozycja zwolenników kultu ikony umocniła się na tyle, aby zakończyć walkę. Ostateczne potwierdzenie „Tryumfu Ortodoksji” miało miejsce na Soborze Konstantynopolitańskim w 843 r. i oznaczało koniec długiej walki. Sobór przywrócił kult ikon¹⁴.

Ikonoklazm bowiem nie jest herezją, która dotyka tylko jednego aspektu doktryny, lecz, według określenia VII Soboru, jest on „sumą herezji”, która podkopuje całą ekonomię zbawienia¹⁵.

Według Evdokimova można zaryzykować tezę, że średniowiecze gaśnie wówczas, gdy ikona ustępuje miejsca obrazowi alegorycznemu i dydaktycznemu, a myśl pośrednia – myśli bezpośredniej. Przypada to na końcowy okres

¹³ Ibidem, ss. 79-81.

¹⁴ Ibidem, ss. 167-173.

¹⁵ Ibidem, s. 143.

ikonograficznej sztuki romańskiej – w tym momencie Zachód rozstaje się ze Wschodem, który jest ojczyzną ikony. Nawet tacy geniusze malarstwa, jak wymienieni przez Evdokimova: Giotto, Masaccio, Duccio, Cimabue, pod silnym naciskiem intelektualizmu rezygnują z „tajemniczej rzeczywistości świata”. Wprowadzają sztuczność optyczną, perspektywę głębi, światłości; nie jest to już sztuka transcendencji ucieleśniona w ikonach¹⁶.

Jednak zbyt dużym uproszczeniem wydaje się konkluzja Evdokimova, że tak jak „Zachód mistycznie ciąży ku Krzyżowi [...] Wschód, tak samo jak styl romański, grawituje wokół Chwały Bożej, triumfującej nad cierpieniem i śmiercią”¹⁷. Jest to według niego główny powód rozwoju kultu ikon i ich głębokiego rozumienia na Wschodzie.

Klaus Berger, współczesny niemiecki egzegeta Nowego Testamentu, podkreśla, że „symbole mają w sposób fundamentalny coś wspólnego ze wspólnotą. Albowiem z ich pomocą można się porozumiewać szybko i jednoznacznie”¹⁸. Kryzys wspólnoty jest zawsze związany z kryzysem symboli, a nie wynika z ich niejednoznaczności. Wspólnota stanowi jedno ciało, które gromadzi podobne doświadczenia. Berger pisze, że „wrogość filozofii Kantowskiej wobec zmysłów jest również jedną z przyczyn jej wrogości wobec symboli”¹⁹. Według niego Zachód na różne sposoby padł ofiarą racjonalizmu – zarówno protestanci, jak i katolicy zredukowali siłę symboliki, nie tylko w wymiarze liturgicznym, lecz również estetycznym, zmysłowym. Symbole są zmysłowe, bo dotyczą alternatywnych stylów życia (nie chodzi tu tylko o zbawienie: czy to zbawienie „przez krzyż”, czy jako „współuczestnictwo w Chwale Bożej”²⁰). Chodzi raczej o zanik dostępności takiego doświadczenia zmysłowego, które umożliwia porozumienie się za pomocą symboli.

Takie doświadczenie jest zawsze zgodą na hierarchiczność zarówno stworzenia (po stronie „wieczności”), jak i statusu związanego ze społeczną rolą czy miejscem.

To, że rzeczą nienowoczesną jest dzisiaj mówienie o hierarchii, wynika prawdopodobnie przede wszystkim z tego, że w zakładach, partiach i szkołach wyższych hierarchie mają de facto większą władzę niż kiedykolwiek dotąd i sprawują ją arbitralnie²¹.

Prawo Starego Testamentu opierało się na rozumie jako granicy ludzkich możliwości, zakazywało obrazów, bo zagrażały kultowi niewidzialnego i nieskończonego Boga. Ornamentalna sztuka jako jedyna była w stanie wyrazić „geometryczne” odczucie Nieskończoności²².

¹⁶ Ibidem, s. 148.

¹⁷ Ibidem, s. 149.

¹⁸ K. Berger, *Wierzyć bez Kościoła?*, tłum. E. Pieciul-Karmińska, W drodze, Poznań 2007, s. 207.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, ss. 209-210.

²¹ Ibidem, s. 218.

²² Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, ss. 164-165.

Według Evdokimova, gdy Kartezjusz zastępuje „rozumowość” (silnie związaną z hierarchią, a nawet z jej uwielbieniem) „racjonalnością” (indywidualną) i zapewnia zwycięstwo znaku nad symbolem, sztuka przyjmuje funkcję czysto rozrywkową, a wcześniej funkcję ornamentu (ozdobnika). Powszechny spadek wartości obrazów, który zmierza do zastąpienia książki „ilustracjami”, później telewizją, najpełniej wyraża się w uwielbieniu idoli (a następnie gwiazd filmowych i celebrytów).

Ikonofile rozszerzyli przede wszystkim znaczenie ikony – „ikona bierze początek z biblijnej teologii Imienia”²³. Imię Boże jest Jego ustną ikoną, a ponieważ Bóg jest obecny w swoim Imieniu, nie można go wypowiadać. Baudrillard twierdzi, że ikonokłasci przypisywali obrazom „właściwą wartość” przesłania nieistniejącego Boga. Bóg istniał w samym „zakazie” przesłania. Przejście od znaków, które coś skrywają, do znaków, które skrywają, że nic nie istnieje, stanowi w interpretacji Baudrillarda decydujący zwrot w kulturze. Pierwsze odsyłają do teologii prawdy i tajemnicy (stanowią porządek *sacrum*, ale również ideologii), drugie rozpoczynają epokę symulaków i symulacji, w której nie ma już Boga, a przede wszystkim nie ma jakiegoś „sądu ostatecznego”. Wszystkie „sądy” odbywają się na zasadzie „prewencji”, w ramach chwilowo przyjętej reguły, nie wobec Prawa²⁴.

Następuje eskalacja prawdziwości, osobistego przeżycia, zmartwychwstanie figuratywności tam, gdzie przedmiot i substancja już zniknęły. Panicznie produkuje się rzeczywistość i referencję, a proces ten przebiega równoległe i ma większe jeszcze natężenie niż szaleństwo produkcji materialnej. W ten oto sposób symulacja objawia się w stadium, które dotyczy nas bezpośrednio, jako strategia rzeczywistości, neoreczywistości i hiper-rzeczywistości, powielana wszędzie przez strategię powstrzymywania i jednoczesnego odstraszenia – strategię prewencji²⁵.

„Prewencja” ikonoklastyczna wyraża się nakładaniem kar na tych, którzy wymagają zbyt wiele od obrazu, mianowicie odniesienia do istniejącego Boga, a zatem niedoskonałość ma odnosić do doskonałości. „Czystość” zachodniej wizualności, czyli niefiguratywna czystość obrazu polegająca na zwycięstwie „płaskości” nad iluzją (trzeciego wymiaru) – jak zauważa Rancière – ma zostać w XX wieku zmuszona, by przyjąć znaczenie, którego nie posiada – wsobną koncentrację sztuki malarskiej na własnym materiale. Brak odniesienia obrazu do rzeczywistości jest takim samym pustym postulatem jak odniesienie obrazu do Boga (jako obrazu, a nie liturgii). „Czysta wizualność” nie istnieje. Jest to „czystość do drugiej potęgi” oznaczająca coś wprost przeciwnego – zanik specyfiki sztuki. Czas po awangardzie to – według Rancière’a – czas szczególnej formy metapolityki estetycznej. Wychowanie estetyczne ma przekształcać „samotność wolnego pozoru” (czystego obrazu) w postrzeganą

²³ Ibidem, s. 179.

²⁴ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, ss. 9-12.

²⁵ Ibidem, s. 12.

rzeczywistość oraz zmieniać estetyczną „bezczytność” (wiedzę przekazywaną przez estetyków) w „działanie żywej wspólnoty mocą „fundującego ją paradoksu: w tymże porządku sztuka jest sztuką, o ile jest również nie-sztuką, czymś innym niż sztuka”²⁶. Nie powinniśmy sobie wyobrazić jakiegoś pate-tycznego końca nowoczesności lub radosnej eksplozji ponowoczesności, gdyż „nie istnieje ponowoczesne zerwanie. Istnieje źródłowa sprzeczność, która wciąż jeszcze działa”²⁷.

Chaos właściwy postmodernistycznej aurze nie wywołuje już – według Anny Zeidler-Janiszewskiej – emancypacyjnej euforii towarzyszącej wczesnym antymodernistycznym wyzwaniom. Zaczynamy cierpieć na specyficzny kryzys znaczenia, jego redukcję do „ja”, wyrażającą się manią kolekcjonowania, będącą formą autoterapii²⁸.

Mimo ciągłego zapotrzebowania na autoterapeutyczną funkcję sztuki skończyliśmy przynajmniej z utopią estetyczną rozumianą jako tematyzowanie w dziele sztuki sytuacji społecznej w jakimś stanie kultury („opowieść o...”). Radykalizm sztuki, zdaniem Rancière’a, polega na roszadzeniu od środka doświadczenia zmysłowego jako niemożliwego do opisanego, czyli radykalizm sztuki to tylko i aż „siła obecności” i tylko w tym sensie nawiązuje ona do Kantowskiego pojęcia wzniosłości.

Rancière nie wierzy w ideały rewolucji. Uważa, że wystarczy uchronić heterogeniczną zmysłowość, która jest sednem autonomii sztuki, a zatem jej potencjału emancypacyjnego. Trzeba ją uchronić przed podwójnym zagrożeniem: przekształceniem w akt metapolityczny oraz asymilacją w formy życia zestetyzowanego. Taki właśnie wymóg zawiera estetyka Adorna.

W ramach tej logiki obietnica emancypacji może zostać utrzymana tylko za cenę odrzucenia wszelkiej formy pojednania, za cenę podtrzymania rozziwu między dysonansową formą dzieła a formami codziennego doświadczenia. Ta wizja polityczności dzieła zobowiązuje do umieszczenia różnicy estetycznej, strażniczki obietnicy, w samej zmysłowej teksturze dzieła [...]”²⁹.

Obietnica emancypacji zmysłowości jest w swoich założeniach fałszywa. Zmysłowa heterogeniczność unieważnia bowiem wszelkie obietnice – twierdzi Rancière. Tajemnica dzieła, które wprowadzała do świata sprzeczność (między zmysłami a rozumem), staje się „czystym świadectwem mocy Innego”, którego trzeba zniszczyć. Reprezentacja staje się eksterminacją³⁰.

²⁶ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyła, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 33.

²⁷ Ibidem.

²⁸ A. Zeidler-Janiszewska, „*Druga moderna*”. *O jednej z prób uporządkowania krajobrazu po postmodernie*, w: T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydorowicz (red.), *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, M-Druk, Poznań 2004, s. 113.

²⁹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 37.

³⁰ Ibidem, ss. 130-138.

O granicy autonomiczno-heteronomicznego dzieła, zdystansowanego wobec wszelkiej politycznej woli, mówi Lyotardowska estetyka wzniosłości eksplorująca granice form. Awangarda artystyczna służy w niej przede wszystkim zadaniu zakreślenia granicy oddzielającej wyraźnie dzieła sztuki od towarów.

„Metapolityka odpornej formy”, jak nazywa ją Rancière, oscyluje zwykle między stanowiskami Adorna i Lyotarda. Z jednej strony używa ona oporu samego dzieła do walki o zachowanie choćby materialnej odmienności sztuki wobec reszty świata, która jej zagraża. Rancière wymienia tu: komercję, pedagogikę pobłażającą powszechnym gustom, zaangażowanie sztuki w podziały między grupami społecznymi, etnicznymi, seksualnymi itp. Z drugiej strony można mówić o walce sztuki przeciw kulturze. Linie frontu wyznacza obrona świata przed społeczeństwem, a znaków przed symulakrami. Rancière kreśli specyficzną hierarchię bytów zstępującą: świat – społeczeństwo – dzieło sztuki – produkt kultury – rzecz – obraz – znak – symulakrum³¹.

Napięcie polityczne zagraża jego zdaniem estetycznemu porządkowi sztuki, a zarazem umożliwia jego funkcjonowanie. Logika opozycji między sztuką a polityką nie pozwala ogłosić końca estetyki³². Być może rozwiązania są prostsze niż nam się wydaje, polegają na szukaniu odpowiednich form zmysłowości dla różnych rodzajów sztuk: zmysłowość malarska – kolor, faktura, zmysłowość fotograficzna – kadr, powiększenie, zmysłowość filmowa – jazda kamery, montaż. Fragmentacja nie wyklucza narracyjnego powiązania. Podejmuje z nim podwójną grę. Podobieństwu nie przeciwstawia się sztuka jako biegnieć w dziedzinie formy, lecz jako zmysłowa obecność absolutnej inności, czegoś, co nie było wcześniej pomyślane. Rancière przywołuje Jeana-Luca Godarda porównanie obrazu (dzieła sztuki) do praobrazu Trójcy Świętej w teologii chrześcijańskiej. Inny, który jest jednocześnie absolutnie tym samym w zmysłowej obecności, jest jak Bóg-Syn, który w niczym nie jest podobny do Ojca, ale ma pełen udział w jego naturze³³.

Pojęcie obrazu ściśle łączyło się z pojęciem idei i ze światopoglądem religijnym, toteż zagadnienie obrazowania stało się problemem soborów. Według Evdokimova nieprawdą jest, że teologia zachodnia od samego początku przejawiała obojętność dogmatyczną wobec duchowego znaczenia sztuki sakralnej. Poczynając od XII wieku, wprowadza się „optyczną sztuczność” perspektywy, głębi, światłocienia itd. Zrywając z kanonami tradycji, sztuka przestaje być częścią misterium liturgicznego. W drugiej połowie XVI wieku wybitni styliści (Evdokimov wymienia Le Bernina, Le Bruna, Mignarda, Tiepoła) podejmują tematy chrześcijańskie bez jakiegokolwiek zaangażowania religijnego³⁴. Pod

³¹ Ibidem, s. 38.

³² Ibidem, s. 39.

³³ Ibidem, s. 48.

³⁴ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, ss. 68-69.

koniec XVIII wieku sztuka wyraźnie traci organiczną więź treści z formą – poznanie nie jest już postawą adoracyjną, sztuka żyje pod naciskiem świata. Zwyczajna rzeczywistość nie jest już bezpośrednio wyrażalna, a artysta, bardziej niż kiedykolwiek, zostaje skazany na samotność. Dopiero impresjonizm i ekspresjonizm, malarstwo okoliczności i emocji, przekazują subiektywne reakcje artysty w uchwyceniu chwili. Kubizm natomiast rozkłada jedność przedstawienia na elementy geometryczne i odbudowuje obraz rozumowo. Surrealizm z kolei odrealnia świat i nakłada nań inny świat, wyobrażony. Sztuka wyzwala się z jakiegokolwiek kanonu, rzuca się w „magiczne moce czarodziejstwa, w fałszywe transcendencje”³⁵.

Evdokimov – jak się wydaje – pada ofiarą spojrzenia z wewnątrz „samogromadzącej” teologii prawosławnej, należącej do kultury zbudowanej na planie wyrażania, gdzie podstawową opozycją „prawdziwości” jest określenie prawidłowości i nieprawidłowości jakiejś reguły (np. przedstawiania czy obrazowania). Każda kultura – jak piszą Łotman i Uspieński – wyodrębnia specjalne obszary i wysoko je ocenia.

Każda kultura prócz tła pozakulturowego, usytuowanego poniżej jej poziomu, wyodrębnia obszary specjalne, zorganizowane inaczej, i ocenia je wysoko pod względem aksjologicznym pomimo to, iż znajdują się one poza ogólnym systemem organizacji. W świecie średniowiecznym taką pozycję zajmuje klasztor, w koncepcji romantyzmu – poezja; świat Cyganów lub kulis teatralnych w petersburskiej kulturze XIX wieku oraz liczne inne przypadki wysepek „odmiennej” organizacji na ogólnym obszarze kulturowym, których cel polega na powiększaniu stopnia różnorodności strukturalnej i przewyżczeniu entropii strukturalnego automatyzmu. Na tym polegają okresowe wizyty członka jakiejś społeczności kulturowej w innej strukturze społecznej – urzędników w środowisku artystycznym, ziemian – zimą w Moskwie, mieszczan – w lecie na wsi, szlachty rosyjskiej – w Paryżu i Karlsbadzie. Na tym polega, jak to pokazał M. Bachtin, funkcja karnawału w wysoce unormowanym życiu średniowiecznym. Takie są, jak się wydaje, podstawowe cechy tego skomplikowanego systemu semiotycznego, który określamy jako kulturę. Jej funkcja – to pamięć, a podstawowa cecha – to samogromadzenie³⁶.

Stosunek do obrazów nie wynika tylko z przyjętej teologii, lecz ze stosunków społecznych, także ekonomicznych. Marcel Simon w analizie wczesnego chrześcijaństwa przywołuje dokumenty kościelne z pierwszych wieków, które mówią o tym, że gminy chrześcijańskie nie powinny przyjmować darów od malarzy i rzeźbiarzy, „złodziejskich jubilerów, niesumiennych celników czy jasnowidzów”, nie tylko ze względu na niezgodność ze światopoglądem religijnym, a zwłaszcza z doktryną obrazowania, ale ze względu na dużą wartość materialną tych dzieł. Brak bowiem wyraźnej linii demarkacyjnej między sztuką sakralną a rzemiosłem artystycznym, niekiedy na bardzo wysokim poziomie. Dlatego – jak podkreśla Simon – sztuka chrześcijańska narodziła się

³⁵ Ibidem, ss. 70-71.

³⁶ J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, ss. 167-168.

w domach arystokratów i bogatych mieszczan, a dopiero potem zadomowiła się w Bożych przybytkach³⁷.

Według Ranciere'a obraz artystyczny odnajduje inny rodzaj podobieństwa, który odrzuca relację lustrzaną na rzecz bezpośredniego kontaktu stwórcy ze stworzeniem – „prapodobieństwo źródłowe”. Odcisk rzeczy zamiast imitacji, bezwzględna materialność wypełniająca to, co widzialne, w miejsce figur dyskursu – do tego odwołuje się współczesna tęsknota za obrazem. Chodzi o immanentną transcendencję, istotę obrazu zagwarantowaną przez sposób jego materialnej produkcji³⁸.

Najciekawsze w tym procesie jest jednak to, że obraz kumuluje się w słowie, a przemiany obrazowania wpływają bezpośrednio na przemiany przedstawiania tekstowego. Podstawa fikcji w tradycji platońskiej zawierała się w ogólności przed reprezentacją, w definicji i hierarchii bez przedstawienia podmiotu, w ideale słowa mówiącego. Jednak fikcja ta zawierała możliwość pomyślenia jej inaczej, wynalazła doniosłość reprezentacji, podmiot przedstawienia, słowo pisane³⁹.

„Zazwyczaj uważa się, że w kulturze helleńskiej to, co widziane, przewyższa to, co usłyszane, zaś u Hebrajczyków dominuje to, co usłyszane”⁴⁰ – przywołuje tę najbardziej wyeksploatowaną opozycję zmysłową Evdokimov. Izrael jest zarówno ludem słowa, jak i obrazu, zważywszy na liczne obrazy ze Starego Testamentu – objawiające, a równocześnie chroniące tajemnicę Boskości. Teolog protestancki Gerhard Kittel zauważa, iż w tekstach mesjańskich formuła „słuchaj Izraelu” ustępuje miejsca innej: „podnieś wzrok i zobacz”⁴¹. Właściwie można cały Stary Testament potraktować jako walkę z fałszywymi obrazami Boga, a więc analogicznie jako oczekiwanie na Obraz prawdziwy: „Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca”. Od momentu wypowiedzenia tych słów, obraz stanowi część istoty chrześcijaństwa, na równi ze słowem⁴².

Paradoksalny przypadek Lwa Szestowa pokazuje, że wszelka negacja filozofii jest filozofią. Odrzucenie obrazu już jest w pewnym sensie obrazem, obrazem zubożonym o oczekiwanie, będące cofaniem się ku pre-ikonografii Starego Testamentu. Jedyne prawdziwe pytanie dotyczy rozróżnienia, które obrazy są właściwe i wierne całości objawienia⁴³.

Szestow stworzył skrajnie antyracjonalistyczną filozofię, uważając, że kultura europejska znajduje się w kryzysie i jedynym wyjściem jest jej radykalna krytyka. Krytykował tradycję opartą na rozumie, symbolizowaną przez

³⁷ Por. M. Simon, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa I-IV w.*, tłum. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1979, ss. 328-331.

³⁸ J. Rancière, *Los obrazów*, w: idem, *Estetyka jako polityka*, ss. 115-116.

³⁹ J. Rancière, *La parole muette...*, s. 27.

⁴⁰ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, s. 35.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, ss. 35-37.

⁴³ Ibidem, s. 37.

Ateny, i przeciwstawiał jej objawienie – Jerozolimę. Głównym pojęciem jego filozofii tragedii było doświadczenie nieoczywistości. Szestowa porównuje się z Pascalem, ponieważ jego „albo-albo” dotyczy wyboru między rozumem a objawieniem.

W przywołanym przez Szestowa *Eutyfronie* Platona Sokrates mówi, że z dwóch możliwości, jakie pozostają do wyboru przy rozważaniu racji: czy bogowie upodobili sobie dobro dlatego, że dobro jest dobrem, czy też dobro jest dobrem dlatego, że upodobili je sobie bogowie, opowiedziano się za pierwszym znaczeniem, ale taki wybór doprowadził do „skrępowania Boga powinnościami dobra”. Dopiero ostatni z filozofów starożytnych, Plotyn, sprzeciwił się i stwierdził kategorycznie, że dobro jest dobrem tylko dlatego, że upodobał je sobie Bóg. Jawią się tu więc dwa obrazy Boga: racjonalny i wszechmocny (niemożność ich połączenia oddaje szkolny paradoks zawarty w pytaniu: czy Bóg mógłby stworzyć kamień, którego nie zdołałby podnieść?, jest to paradoks stworzony w obrębie pierwszego obrazu).

Szestow również dochodzi do własnego rozumienia Boga jako jedyne nieskrępowanego prawodawcy w obrębie drugiego obrazu (raczej Boga wszechmocnego). Według niego idea arcydoskonałej istoty (racjonalnej) powstała w Atenach, a filozoficzna myśl przeniknęła nawet do Pisma Świętego. Filozof powinien więc przede wszystkim wyrzec się „obrazu i podobieństwa” (a może wyrzec się podobieństwa w obrazie?), ponieważ, jak twierdzili Grecy, arcydoskonała istota nie może mieć żadnego obrazu i żadnego podobieństwa – tym bardziej obrazu i podobieństwa ludzkiego⁴⁴.

Trwałość kodu danej kultury określa interpretacja jej tekstów i rekonstrukcja rzeczywistości na ich podstawie. „Porządkowanie” (nastawienie na treść) i „prawidłowość” (nastawienie na wyrażanie) to dwa plany tej rekonstrukcji⁴⁵. W *Niemym słowie* Rancière przygląda się zawłaszczeniom praktyk artystycznych zarówno przez plan wyrażania, jak i plan treści.

Jeżeli odniesiemy się do klasycznego sposobu porządkowania poetyckiego sposobu wyrażania, czyli do podziału na *inventio* (schematy rozumowań i argumentacji; wybór tematu), *dispositio* (rozplanowanie wystąpienia i jego porządku; układ jego części) i *elocutio* (sposób wyrażania się w zależności od pozycji zajmowanej w dyskursie), to widzimy, że rzadko zachowane są proporcje między nimi⁴⁶.

Rancière wyróżnia jako zasadę fikcji założenie o specyficznej czasoprzestrzeni (rodzaj *inventio*). Może ją jednak złamać autor lub bohater, taki jak Don

⁴⁴ Por. L. Szestow, *Nauka i swobodne poszukiwanie*, w: idem, *Gnoza a filozofia egzystencjalna. Eseje filozoficzne z dodaniem listów Lwa Szestowa, Martina Bubera, Edmunda Husserla i Mikołaja Bierdiajewa oraz szkicu Mikołaja Bierdiajewa „Fundamentalna idea filozofii Lwa Szestowa”*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1990, ss. 10-13.

⁴⁵ Por. J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, s. 158.

⁴⁶ J. Rancière, *La parole muette...*, s. 19.

Kichot, który od wewnątrz pokaże specyfikę fikcji. Można to bowiem zrobić tylko wewnątrz fikcji, poprzez fikcję. Drugą zasadą fikcji jest specyficzna generalizacja (*dispositio*) – nie wystarczy bowiem, że fikcja mówi o swojej fikcyjności, aby ustanowić literaturę. Pojęcie fikcji występuje przecież także w nauce, ale w nauce fikcja jest modelem, a w literaturze (dzięki generalizacji) – opowieścią (jako prawdą), gdyż opisuje naturę tego, co jest reprezentowane. Już Arystoteles w *Poetyce* udawał, że literatura (zarówno satyra, komedia, jak i tragedia) wiąże fikcję z naturą tego, co reprezentuje, czyli wykracza poza Platońskie rozumienie *mimesis* jako kopii. Istnieją jednak dwa rodzaje ludzi i działań, które fikcja naśladuje: umysły szlachetne i pospolite, działania duże i małe, dwa sposoby naśladowania: jeden twórczy, który zgłębia temat, drugi, który temat ogranicza do naśladowania innych. W koncepcji Arystotelesa przeznaczeniem sztuki są wielcy bohaterowie i szlachetne działania (zwłaszcza tragedia). Jest również miejsce dla ludzi mniejszego pokroju, a ich winy i wady pokazują satyry i utwory komediowe. Nie ma uniwersalnego systemu sztuki. Trzecią zasadą fikcji jest zasada wygody – dostosowania odpowiedniej formy do treści (*elocutio*)⁴⁷.

W wywiadzie na temat fenomenu polityczności literatury⁴⁸ Rancière, zapytany o przełom XIX i XX wieku, gdy spotyka się rewolucja pisania i rewolucja ujęcia autorskiej podmiotowości, odpowiada, że świat literatury jest zawsze analogiczny do świata hierarchii politycznej i społecznej, tak jakby każdy posługiwał się językiem odpowiednim do jego stanu i osobistej historii. Przełomowi XVIII i XIX wieku patronuje William Wordsworth (1770-1850), angielski poeta, uznawany za prekursora romantyzmu. W latach 1802-1804 stworzył on magiczną *Odę o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*, w której wyznawał pogląd, że dorosły człowiek nie jest w stanie odnaleźć w sobie dziecięcej wrażliwości czy raczej wiary w przejrzystość świata. *Oda* wyraża całe doświadczenie życiowe autora, który radykalnie zmienia poglądy i to zaledwie w ciągu kilku lat⁴⁹. Język i doświadczenie stają się u niego jednością. Był on jednym z pierwszych pisarzy, którzy osobiste doświadczenia uczynili pełnoprawnym tematem utworu literackiego.

Z kolei Gustave Flaubert, którego przywołuje Rancière, w 1853 r. ogłosił, że wśród bohaterów literackich nie ma postaci skrajnie złych ani kryształowych. W pewnym sensie taka była zawsze polityka powieści – zaprzeczyć temu, na

⁴⁷ Ibidem, ss. 21-22.

⁴⁸ *Politique de la littérature*, wywiad Lionela Ruffela z Jacques'em Rancière'em, 20.09.2007; <http://www.vox-poetica.org/entretiens/ranciere.html> (31.10.2010).

⁴⁹ Gdy w 1793 r. Francja wypowiedziała wojnę Wielkiej Brytanii, Wordsworth przeżył wstrząs, ale wciąż usprawiedliwiał swoją miłość do Francji. Definitywny przewrót w jego poglądach nastąpił w 1798 r., kiedy Francja napadła na Republikę Szwajcarską i Holandię. Wtedy ostatecznie stracił wiarę w ideały Rewolucji Francuskiej. Odtąd stawał się coraz bardziej radykalnym konserwatystą, aż po przemianę religijną (obojętny dotąd religijnie przyjął anglikanizm).

czym opiera się polityka: podziałowi ludzi na dobrych i złych, użytecznych i nieużytecznych. Literatura rozczarowuje politykę, przekraczając płaszczyznę politycznego upodmiotowienia, rozpuszcza indywidualności założone z góry, ludzkie typy ujęte w ramy społecznego współżycia. Literatura lubi im się przyglądać poza społecznym tłem, głosi nadmiar rzeczy i niezdolność słów do wiązania ich w „jedność politycznego upodmiotowienia”⁵⁰. Prowadzi do nieporozumień z powodu nadmiaru opisu, a jednocześnie pokazuje, że nie ma sprzeczności między inwazją trywialnych rzeczy a świadomością pracy twórczej, czyli między realizmem a sztuką dla sztuki.

Artyści działający w obrębie paradygmatu modernistycznego (Mallarmé, Malewicz, Mondrian, Seurat, Schönberg) chcieli, zdaniem Rancière’a, czegoś innego niż autonomii sztuki, chcieli syntezy sztuk. Niemożność zrozumienia przepaści między sztuką i polityką w latach 50. i 60. doprowadziła do impasu literatury i sztuki zaangażowanej. Zwłaszcza wpływowi krytycy sztuki, tacy jak Clement Greenberg (1909-1994), nadali niewłaściwe znaczenie zaangażowaniu sztuki.

Sztuka nie jest słabsza niż polityka, psychoanaliza, filozofia, nauki społeczne, nowa historia. Sztuka też, według Rancière’a, opowiada historię, a nawet opowiada ją lepiej. „Estetyczny ustrój” ukazuje bowiem pozytywną bierność – logikę „niemego słowa”. Powstaje nowa przestrzeń racjonalności oparta na detalicznych formach wypowiedzi, na aspektach życia codziennego, na symptomach. Przed nowymi naukami społecznymi, nową historią i psychoanalizą jest literatura, która jako pierwsza sprzeciwia się historii obyczajów poprzez postacie i zdarzenia nadzwyczajne (fikcyjne). Jest to punkt zwrotny w dystrybucji nowego dyskursu i modeli racjonalności. Współcześni pisarze nie muszą, zdaniem Rancière’a, oglądać się na Borgesa, żeby uchwycić nowy (samoświadomy) model narracji. U każdego z nich mamy bowiem inne modele narracji (Conrad, Faulkner, Flaubert, i z młodszego pokolenia: Don DeLillo, António Lobo Antunes, Toni Morrison, a we Francji Antoine Volodine). Jest to nowa polifonia światów, przywrócenie polifonii myśli ze względu na wiele różnych języków i poziomów językowych.

Opowieść literacka to opowieść o rozpowszechnianiu procedur, form racjonalności, sposobów identyfikacji związanych z jej imieniem, a nie tylko opowieść o ewolucji powieści czy sztuki. Stanowi ona opowieść o rozpowszechnianiu form wrażliwości, paradygmatów artystycznych, które wykraczają poza rzemiosło (pisanie, malowanie, fotografowanie). Literatura nie wymyśla klas deszyfrowania wspólnych ludzkich doświadczeń, jak była to w stanie robić jeszcze do połowy XX wieku, dlatego formy narracji, ekspresyjność i zrozumiałość (odpowiadające *inventio*, *dispositio* i *elocutio*) zostają zawłaszczane przez inne dyskursy i dziedziny sztuki, a nawet są bagatelizo-

⁵⁰ *Politique de la littérature...*

wane przez formy komunikacji. Ale te procesy stanowią wynik niewiedzy, co jest teraz ponownie przepracowywane w polu pisania⁵¹.

W świetle dekonstrukcji pismo kojarzy się z nieświadomością, a ta z nieciągłością. Mimo że znana jest Lacanowska definicja nieświadomości, mówiąca, że jest ona „ustrukturyzowana tak jak język”, więc wydawałoby się powinna być tak samo „ciągła” jak język, to jest równocześnie czymś, co nieustannie wpycha się w racjonalny, a więc ciągły sens, zaburza jednolite obrazy, które lubimy przechowywać w naszej pamięci.

I tak jak metaforą racjonalności (umysłu odwzorowującego świat) jest lustro, tak metaforą nieświadomości mogłoby być lustro rozbite w drobny mak. Takie lustro opisuje Jean-François Lyotard w *Nieludzkim*. Dzieli on mechanizmy zapisu pamięci na trzy rodzaje: naruszenie normy (rodzące zwyczaj), przeglądanie/skanowanie świata (ułatwiające wspomnienie) i przechodzenie/przepracowanie materiału pamięci (umożliwiające anamnezę, przypomnienie). Anamneza to opisany przez Platona sposób przypominania sobie danej rzeczy, niezależny od doświadczenia zmysłowego. Zwolennicy tak pojętej anamnezy łączą poznanie świata z doświadczeniem religijnym (wrodzone prawdy religijne, nie pochodzące od człowieka). Wyraża ją też koncepcja archetypów i nieświadomości zbiorowej. Według Lyotarda obecnie przemieszczamy się w kierunku zapisu pamięci opartego na paradygmacie przepracowania⁵².

Obserwujemy powrót do syntetycznego ujęcia sztuki nie na bazie refleksji o pięknie, ale o „systemach”, w których błędy odgrywają rolę konstrukcyjną – to, co zmarginalizowane (np. pismo u Platona), zostaje zrekonstruowane jako „baza systemu” (Derrida ujmuje pismo jako funkcję rozsuwania i rozpleniania znaczenia), jako „błąd strukturalny”. Stąd bierze się popularność ujęcia idiolektu dzieła sztuki jako samozwrotnej funkcji formy, często „ukruszonej” (jak w przypadku Wenus z Milo, która jest piękniejsza bez rąk), wybrakowanej, fragmentarycznej.

Tym, co odkryli antypozytywiści, jest zasada *misreading*, polegająca na tym, że wszelkie odczytania tekstu stają się dozwolone, bo sensu (jako takiego) tekstu nie ma, jest „erotyka tekstu” (Susan Sontag) czy „przyjemność tekstu” (Roland Barthes). Interpretacja dzieła staje się spotkaniem czytelnika z konkretnym tekstem, przybiera postać opowieści o czytaniu.

Antyopowieścią w tym znaczeniu jako nieruchomym obrazem jest historia ilustrująca prawdziwy świat idei obecny w pragnieniu niewolników zmysłów. Opowieść o jaskini z VII księgi *Państwa* Platona cechuje brak dramaturgii wyciszający nieświadomość. Opowieść ta jest przesiąknięta marzeniem o przedustawnej strukturze, które wynika, zdaniem Lyotarda, z wcześniej-

⁵¹ Ibidem.

⁵² Por. J.-F. Lyotard, *The Inhuman. Reflections of Time*, tłum. G. Bennington, R. Bowlby, Stanford University Press, Stanford CA 1991, ss. 54-56.

szych form zapisu pamięci niż ten oparty na paradygmacie przepracowania. Lyotard wymienia dwa wcześniejsze: naruszenie normy (rodzące zwyczaj; którego ilustracją mogłoby być wyrwanie się z Platońskiej jaskini), skanowanie świata (ułatwiające wspomnienie; ciągła anamneza doskonałego świata poza jaskinią). Sprowadzenie rzeczywistości do istnienia systemu odpowiadałoby formie naruszenia ustalonej normy kulturowej (*breaching/frayage*), objawiającej się w „mgławicy nawyków”. Delokalizacja i detemporalizacja tego naruszenia zmienia nawyki kulturowe. Nowy rodzaj pamięci (*scanning*) operuje przede wszystkim na dystans (dzięki wzajemnie sprzężonym pismu, szkole i polityce), język staje się metatechnologią tej formy doświadczenia kultury, umożliwia wygenerowanie nauki jako specyficznego języka (paradygmatu), a nie jako zbioru „twardych faktów”. Dziś natomiast, według Lyotarda, dominuje wykluczenie domknięć (nawet językowych, narracyjnych), następuje kres myślenia teleologicznego⁵³.

Nadzieja zawiera się w nowym paradygmacie przepracowania (odpowiedniku *elocutio*), nie szukamy już „nowego”, lecz znajdujemy „nowe” w starym. Rancière pokazuje zmianę paradygmatu myślenia o estetyce na przykładzie stosunku teoretyków do poezji Mallarmégo. Dla Alaina Badiou jest to inscenizacja nierozstrzygalnej potrzeby decyzji, forma hazardu, dla Rancière’a – zastosowanie jednego schematu do oglądu innego świata (dramaturgia wyglądu). W „polityce” Mallarmégo nie chodzi o decyzję, raczej o dystrybucję mowy. Zdaniem Badiou, poezja jest praktyką wytwarzania prawdy, ale prawdę tę można wyłuskać, analizując akt tworzenia – filozofia musi odkryć te prawdy przez ich odejmowanie od aktu tworzenia. Według Rancière’a poezja Mallarmégo to hierarchiczna figura retoryczna wypowiadająca prawdę innego, a dyskurs filozoficzny jest sam w sobie poetycki, ma poetycką budowę, jako mowa bez uprawnień⁵⁴.

Rancière powołuje się na koncepcję estetyczną Badiou, który występuje przeciwko estetyce filozoficznej, a raczej łączy w eseistycznym stylu filozofię z namysłem nad sztuką, wierzy w pogodzenie wymiaru inteligibilnego ze zmysłowym. W swojej książce *La relation énigmatique entre philosophie et politique* przypomina rolę filozofii jako zawsze spóźnionej w stosunku do życia, biorąc na warsztat Hegłowską metaforę sowy Minerwy, która wylatuje o zmierzchu. Badiou twierdzi, że istnieje paradoksalna relacja między trzema terminami: demokracją, polityką i filozofią. Wszystkie pytają o prawdę, ale posługują się innymi koncepcjami wolności. Ten dysonans próbuje rozwiązać Richard Rorty, stawiając wbrew Platonowi wolność przed sprawiedliwością i demokracją przed filozofią⁵⁵.

⁵³ Ibidem, s. 48-52.

⁵⁴ *Politique de la littérature...*

⁵⁵ A. Badiou, *La relation énigmatique entre philosophie et politique*, Germina, Meaux 2011, s. 38.

Badiou proponuje więc nie mówić już o filozofii i jej śmierci, która nadchodzi i nie może nadejść, raczej uwiecznia filozofię (*philosophia parennis*) i nie pozwala jej wzlecieć. Proponuje zaś mówić o myśli i nowym języku. Filozofia jest zawsze sokratejska, nie jest materią nauczaną w szkołach przez profesorów, zakorzenioną w Lacanowskim dyskursie uniwersyteckim lub jeszcze bardziej radykalnym dyskursie mistrza⁵⁶. W tym kontekście Badiou nazywa Rancière'a antyfilozofem⁵⁷, bo nie ustawia myśli filozoficznej w historycznie uzasadnionej hierarchii, nie próbuje wymyślać nowych pojęć, dzielić teorii między różne tradycje i przestrzegać tych podziałów. Sam podział (*la division*) jest teraz analizowany w filozofii na nowo⁵⁸. Nie chodzi tu o absolutny zwrot, przewrót, ale o przesunięcia akcentów, które pozwalają uznać filozofię Platona i Leibniza za równie interesującą co filozofia Heideggera czy Wittgensteina⁵⁹.

Filozofowie pracują nocą, a dzień ustanawia nową prawdę. Badiou ilustruje swoje przemyślenia wierszem *Man Carrying Thing* Wallace'a Stevensa, przedstawiciela imaginizmu, przeciwstawiającego się romantyzmowi i idealizmowi. Najważniejszy dla imagistów jest obraz poetycki oparty na metaforze. W wierszach Stevensa kluczową rolę odgrywa kategoria fikcji, rzeczywistość jest projekcją, aż dochodzimy do fikcji najwyższej – momentu zwrotnego, tj. uświadomienia sobie fikcyjności fikcji. Adam Lipszyc stwierdził, że Stevens jest i jednocześnie nie jest „poetą filozoficznym”. Umysł nic nie dodaje do ludzkiej natury, to wyobraźnia odpiera presję rzeczywistości, jest jak instynkt samozachowawczy. W wierszu *Mężczyzna niosący rzecz*⁶⁰ Stevens stwierdza, że poezja musi opierać się inteligencji – gdy coś widzimy (np. mężczyznę niosącego rzecz), nie wiadomo, co jest tak naprawdę widziane:

⁵⁶ Ibidem, s. 21.

⁵⁷ Ibidem, s. 22.

⁵⁸ Ibidem, s. 23.

⁵⁹ Ibidem, s. 25.

⁶⁰ *Mężczyzna niosący rzecz*

Wiersz musi opierać się inteligencji

Prawie do końca. Przykład:

Jakiś brunet wieczorową porą (zima)

Nie daje się zidentyfikować. Niesie rzecz,

Która opiera się wszelakim domysłom.

Trzeba to uznać za marginalia (części nie do końca

Postrzegane jako oczywista całość, niepewne cząstki

Pewnego obiektu, niewzruszonej pierwotności,

Lecące jak sto pierwszych płatków śniegu

W czasie burzy, którą musimy znosić przez całą noc,

Burzy marginaliów), horrendum

Myśli, które nagle się sprawdzają.

Trzeba nam znosić nasze myśli przez całą noc, aż

Jasna oczywistość znieruchomieje na mrozie.

W. Stevens, *Mężczyzna niosący rzecz*, tłum. J. Gutorow, Biuro Literackie, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=220&co=txt_1761 (2.02.2012).

światło, a raczej jego brak (bo dzieje się to wieczorem i zimą), czy nasze myśli na temat tego, co widzimy. A może noc jest tu najważniejsza? Gdy przyjdzie dzień, przestaniemy myśleć?⁶¹

Rancière zawiera dramaturgię myśli w całym procesie tworzenia, a więc w całej historii literatury (i w ogóle sztuki). Przełomowy jest jednak romantyzm. Romantyzm nie jest skazany – jak sądzą zwolennicy oświecenia – na marzenia o utraconym raju niewinności. Jego program nowej poezji to teleologia historii, a to, co najlepiej wyraża ciągłość tej teleologii, zawiera się w Schleglowskim pojęciu fragmentu⁶².

Istnieje dwóch Schległów, którzy znacznie różnią się od siebie – zaznacza Jacek Bartyzel⁶³. Friedrich Schlegel oznajmia z emfazą: „Wszystko, co antyczne, jest genialne”, ale we *Fragmentach z Athenäum* stawia sztuce greckiej poważny zarzut nieumiejętności oddania subtelniejszych uczuć ludzkich i upodobanie w zaspokajaniu zmysłów. Podziw F. Schlegla zmienia się w jego późniejszych pismach w zniecierpliwienie całkowitym oparciem duchowej edukacji nowożytnej na dokonaniach starożytności. Antyk jest wielką inspiracją dla nowożytności, lecz spotyka się w końcu z krytyką. Krytyczne akcenty wobec antyku znajdują się też w pismach i wykładach brata Fryderyka, Augusta Wilhelma Schlegla, którego cała koncepcja procesu historycznoliterackiego opiera się na przeciwstawieniu klasycznej starożytności (z ideą skończoności) i romantycznej nowożytności (z ideą nieskończoności). Cała kultura antyczna ma więc charakter oczyszczonej, uszlachetnionej zmysłowości, a nawet „zmysłowości doskonałej”, lecz często przez to „pustej”.

Jednak najbardziej oryginalne (i *par excellence* romantyczne) myśli na temat antyku wypowiedział, według Bartyzela (i Rancière’a) w kręgu jenajskim Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg), który wyostrzył antynomię Schleglowską, wprowadzając wartościujące opozycje między antykiem i romantyzmem, opozycje natury epistemologicznej: poznanie rozumowe – intuicyjne, rozsądek – wyobraźnia, religijnej: mitologiczny panteizm – mistyczny monoteizm, i estetycznej: jasność – mrok. Również Novalis inicjuje powszechnie przyjmowaną (np. przez Hegla) tezę o poprzedzaniu religii greckiej przez twórczość artystyczną, która z kolei uczyniła religię swoim przedmiotem⁶⁴.

Sztuka ma być dla antyku czymś „pierwszym”, związanym z *ethosem*. Przyznając jej tak wielką rolę, prowadzi się do tego, że artysta nie może jej unieść, stąd platoński zwrot ku filozofowi. Sztuka zostaje przeniesiona na grunt myśli, odrywa się od doświadczenia. Pełnego powrotu do zmysłowo-

⁶¹ Por. A. Badiou, *La relation énigmatique...*, ss. 27-28.

⁶² J. Rancière, *La parole muette...*, s. 59.

⁶³ J. Bartyzel, *Antyk i dramat antyczny w estetyce pokantowskiego idealizmu transcendentnego*, <http://haggard.w.interia.pl/antyk.html> (3.01.2011).

⁶⁴ Ibidem.

ści i artyści dokona dopiero Antonin Artaud, ojciec sztuki performatywnej, wypowiadając wojnę „martwej literze” literatury⁶⁵.

Artaud od 1924 r. należał do ruchu surrealistycznego, gdzie powierzono mu kierownictwo *la Centrale du bureau des recherches surréalistes* (biuro surrealistów). Na bazie manifestu surrealizmu napisał nowy pt. *Działalność biura poszukiwań surrealistycznych*.

Rewolucja surrealistyczna dotycząca świata rzeczy stosuje się do wszystkich stanów ducha, do wszystkich rodzajów ludzkiej aktywności [...]. Rewolucja ta ma na celu ogólną dewaloryzację wartości, zdeprecjonowanie umysłu, skruszenie oczywistości, absolutne i stałe pomieszanie języków, wzburzenie myślenia. [...] Ma na celu spontaniczne przegrupowanie rzeczy zgodnie z głębszym i bardziej subtelnym, a nie dającym się wyjaśnić środkami pospolitego rozumu porządkiem, ale mimo wszystko porządkiem postrzegalnym, nie wiedzieć jakim zmysłem..., ale mimo wszystko postrzegalnym, porządkiem, który nie całkiem należy do śmierci. Zerwanie między nami i światem jest gruntowne. Nie mówimy po to, by nas rozumiano, a tylko powracamy do siebie samych, by lemiessami lęku, ostrzem zawziętego uporu wzburzyć myślenie⁶⁶.

Według Artauda surrealista (artysta „nadrzeczywisty”) pozostaje nieokreślony, nie wierzy zwłaszcza w skuteczność umysłu, stąd zwrot ku marzeniom sennym i losowo dobranym fragmentom. Kiedy 10 grudnia 1926 r., podczas zebrania grupy, zastanawiano się nad przystąpieniem do Partii Komunistycznej, Artaud odszedł z grupy, przekonany, że prawdziwa rewolucja nie powinna być polityczna.

Zdaniem Rancière’a Hegel uogólnia paradoks romantycznego klasycyzmu polegający na tym, że nie można ustanowić postulowanego przez niego pierwszeństwa filozofii (jako „czystego” namysłu) przed religią czy sztuką. Religia grecka wydaje się poprzedzona przez sztukę, ale specyfikę jej *mythos* wydobywa filozofia. Obserwujemy naprzemiennność, a przy tym równoległość trzech Heglowskich sfer ducha absolutnego, który pojawia się i znika w tym samym czasie. Jeśli pojawia się w postaci sztuki, jest uzgodnieniem między tym, co artysta chce robić, a czego robić nie chce, czy nawet nie może. Warunek ten łączy sukces sztuki pozytywnego nastawienia, nadając jej spójność. Ta spójność to historia, którą najszerzej do sztuki wprowadził romantyzm, umożliwiając interpretację, czyli odejście od rygoru formy⁶⁷ (Barthes nazwałby to zgodą na zlurowanie przekazu językowego w stosunku do obrazu⁶⁸).

Historia według romantyzmu jest „romantyczna”, czyli podkreślająca rolę jednostki, nawet jeśli jednostką jest cały naród. Księga Rodzaju, jak

⁶⁵ J. Rancière, *La parole muette...*, s. 145.

⁶⁶ A. Artaud, *Działalność biura poszukiwań surrealistycznych*, tłumaczenie przygotowali uczestnicy translatorium z języka francuskiego prowadzonego w Katedrze Filozofii UŁ przez Bogdana Banasiaka i Krzysztofa Matuszewskiego; Małgorzata Adamska, Małgorzata Augustyniak, Wojciech P. Matras, Mateusz Oleksy, Paweł Pieniążek; http://bb.ph-f.org/przeklady/artaud_biuro.pdf (27.05.2012).

⁶⁷ J. Rancière, *La parole muette...*, s. 65.

⁶⁸ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszczyński, „Pamiętnik Literacki” 3/1985.

zauważa Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, łączy powstanie narodów z powstaniem różnych języków, czyni to jednak przez ustanowienie mitycznego następstwa – pomieszczenie języków określa jako przyczynę, a powstanie narodów jako skutek. Ważne pytanie, jakie się tu nie pojawia, dotyczy podmiotu władającego językiem. Kto mówi? Do kogo należy język? Język w romantyzmie ujęty jest „duchowo”, dlatego opowieść z Księgi Rodzaju stanowi reminiscencję „rzeczywistego wydarzenia”. Trzeba brać ją zarazem dosłownie i przenośnie. Owa „prawda opowieści” (spójność miejsca, czasu i akcji) kłóci się z przeświadczeniem, że nie trzeba niczego tłumaczyć, bo narody powstają stopniowo, w naturalnym procesie ewolucji, a zarazem nagle, jako proces duchowy, ponieważ pomieszczenia języków nie można sobie wyobrazić bez jakiegoś wewnętrznego zdarzenia (wstrząsu świadomości). W micie, mimo chronologicznego ciągu opowieści, zawsze mamy ujęcie równoczesności. Opowieść podaje tylko pierwszą przyczynę jako najłatwiejszą do zrozumienia⁶⁹.

W okresie filozofii transcendentalnej von Schelling przypisywał aktom twórczym status najwyższej działalności ludzkiej, jako najbardziej świadomym, dającym „pierwszą przyczynę” świadomości, ponadjęzykowym.

Wawrzyniec Rymkiewicz wyróżnia dwa sposoby filozofowania i dwie miary, wedle których można ocenić znaczenie filozofa. Pierwszy wyraża intuicje zdrowego rozsądku, podnosząc je do spekulatywnej postaci, jest bliżej sztuki. Drugi przekracza istniejące ramy pojmowania świata, polega na tworzeniu nowych pojęć, ale często jest mieszany ze stanowiskiem religijnym. Wedle pierwszego wzoru powstały pojęcia Arystotelesa, wedle drugiego – Platońska idea, czyli to, co widzialne okiem umysłu, wypowiedalne tylko w języku mitu. Metoda Platona polega na wynalezieniu nowej formy dla myślenia, nowego sposobu mówienia. Tego rodzaju eksperymentem jest też, według Rymkiewicza, ostatnia filozofia Schellinga, którego punktem wyjścia jest całkowite zwątpienie w filozofię spekulatywną, czyli w metafizykę, którą sam wcześniej uprawiał. Celem Schellinga jest synteza chrześcijaństwa i oświecenia, dwóch uniwersalnych projektów wolności i postępu. W międzyczasie powstaje jednak kolejna forma uniwersalizmu, będąca zarazem nową mitologią – kultura masowa⁷⁰. Jest ona nową formą sztuki i niemalże religii.

Na tym może polegać „odwrócenie estetyczne” wolnej woli. Jest to rodzaj idealizmu filozoficznego, który zadaje pytanie o cierpienie. Zdaniem Rancièrè’a najbardziej charakterystyczna jest tu koncepcja Artura Schopenhauera⁷¹, który uważał, że człowiek dąży do szczęścia, ale go nie osiąga. Są dwa środki, właściwie półśrodki, pomagające złagodzić rozczarowanie. Pierwszy z nich, natury moralnej, polega na wyrzeczeniu się potrzeb i pożądlivości,

⁶⁹ Por. F. W. J. von Schelling, *Historyczno-krytyczne wprowadzenie do filozofii mitologii*, tłum. A. Przegalińska, W. Rymkiewicz, „Kronos” 1-2/2009, s. 17.

⁷⁰ W. Rymkiewicz, *Baśń rozumu*, „Kronos” 1-2/2009, ss. 5-15.

⁷¹ J. Rancièrè, *La parole muette...*, s. 111.

na oderwaniu od świata. Drugi to zaangażowanie w sztukę, produkującą bezinteresowne, wyzbyte pragnień ukojenie. Schopenhauer zalecał kontemplację i zachwyty nad pięknem, uważał też, że artyści jako twórcy piękna są najbardziej uprzywilejowani w walce z cierpieniem.

Logos jest bowiem bezsilny wobec cierpienia, niezgody, niespójności. Analizy Platońskie – brane bezpośrednio – mylą pojęcia, zwłaszcza pragnienia i podmiotu, narzucone na *mythos* i *logos*, które na nowo odkrywają romantyzm. Tekst Platona świadczy, według romantyków, nie tyle o niższości słowa pisanego wobec słowa mówionego, ile ukazuje niezbędne podwojenie, aby pismo nie stało się tylko porządkiem słowa, lecz nabrało statusu Pisma Świętego – przywiązało *mythos* do *logos*.

Hegel uważał, że systemy religijny i filozoficzny (a później także naukowy) mają ten sam przedmiot badań, tyle że religia (*mythos*) zajmuje się nim w sposób wyobrazeniowy, mityczno-poetycki, a filozofia – pojęciowy i dyskursywny (*logos*). I choć uważa się, że religii starożytnych Greków nie wyparło chrześcijaństwo, lecz filozofowie zdolni wykształcić myślenie racjonalne, to filozofia była zakorzeniona w greckiej religijności, która wprawdzie nie miała charakteru objawienia, nie miała świętych ksiąg i kapłanów, była jednak powszechna, silnie obecna w społecznej świadomości. Do najważniejszych pism Greków należały świeckie poematy Homera i Hezjoda, opisujące świat boski. Bogowie w tej poetyckiej wizji są podobni ludziom, choć nieśmiertelni. Ontyczna bliskość bogów i ludzi pozwalała zdystansować się wobec świata mitów i być może z tego powodu filozofia okazała się konkurentką religii.

Czy *logos* rzeczywiście uśmiercił *mythos* oraz czy *mythos* w ogóle da się uśmiercić? Czy też może *mythos* i *logos* to dwie strony tego samego medalu, a więc uzupełniające się wizje świata?

Może je łączyć specyficznie pojęty fenomen pisma, żywy w literaturze, stanowiący szczególną inscenizację aktu mowy, gdzie ślad zawsze znaczy więcej niż znaki, które dostosowuje do śladów, a zarazem duszę i ciało, a także wspólnotę do ciała. Jest to swoista „akcja wrażliwych”, specyficznej struktury wspólnego świata kształtowanego przez sztukę⁷². Tylko literatura i sztuki bazujące na jej świadomości słowa, ustanawiając reguły, wkraczają na teren prawa, są zarazem ezoteryczne i misyjne. Wyrównują dysonans poznawczy wynikający z dowartościowania albo planu treści, albo planu wyrażania.

⁷² Ibidem, s. 82.

GRAMATYKA CZY RETORYKA – ZMIANA PERSPEKTYWY MYŚLENIA O ZNAKU (Przeznaczenie obrazów)

W książce z 2003 r. *Przeznaczeniu obrazów (Le destin des images)*¹ Jacques Rancière odchodzi od opozycji budowania znaczenia opartego na montażu symbolicznym i dialektycznym. Obraz posługuje się nieodróżnionym montażem, parataksą, dlatego obraz jako wyróżnione przedstawienie, „doskonały przedmiot bez pojęcia”, omija niebezpieczeństwa „negatywnej granicy” montażu symbolicznego („schizofrenii”). I choć obraz pomija też „pozytywną granicę” montażu dialektycznego (*consensus* domknięcia systemu), jest wartościowy jako znak-opowieść, znak otwarty, „retoryczny”.

Zestawiając retorykę i gramatykę znaku, obraz pojmujemy dwojako: jako to, co widzialne i to, co wchodzi między rzecz a sąd (zdanie). Gramatyczna dialektyka znaku zamienia się w retoryczny system znaku-przedstawienia: zaczynamy od najbardziej podstawowej kategorii – rzeczy (którą można wyrazić pojęciem), przechodzimy do ujęcia rzeczy w obrazie, poprzez obraz (czystą konsekwencją operacji obrazowania jest ujęcie schematyczne, modelowe), i wreszcie zdanie (sąd). Mamy więc trzy elementy, a nie dwa, jak w gramatyce: zbiór reguł i znaki. Pytając w ramach tego systemu o „moc spojrzenia”, nie zakładamy, że zatrzymuje się ono na powierzchni (osiągając pewną systemową doskonałość wyrażalną pojęciem lub sądem), ale że przenika całą strukturę. Problem najbardziej dotyka znaku rozumianego jako niezależny od oglądu rzeczywistości, jako utrwalone znaczenie. Na ile może je zmodyfikować ponowne spojrzenie?

Chodzi o „powtórzenia i powroty”: powrót do *cogito*, do szeroko rozumianej retoryki, aż do zainteresowania tematem codzienności, która działa poprzez powroty (jest ujęta narracyjnie). *Przeznaczenie obrazów* przybliży problem „mocy spojrzenia” i gramatyki znaku, gdyż mówi o niedostępności

¹ J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique éditions, Paryż 2003.

Tab. 1. Mechanizmy kulturowe według semiotyków tartuskich

Kultura	Plan treści	Plan wyrażania
Ideał tekstu	podręcznik gramatyka znaczenie dosłowne	antologia (cytaty) retoryka znaczenie figuratywne
Formy działania	strategia	taktyka
Regulacje kultury	prawo kultura	reguła program zachowania
Regulacje obrazu	kodowanie <i>studium</i> (przechodzi przez kod)	kadrowanie <i>punctum</i> (nie jest kodowane)
Reakcja na inność	wykluczenie dysjunkcja	nie ma zewnątrz koniunkcja

Źródło: opracowanie własne na podstawie: J. Łotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1975.

tego, co przedstawione, a raczej o sposobie ograniczania (systematycznej) dostępności znaku w przedstawieniu.

Zestawienie gramatyki i retoryki stanowi semiotycznie ciekawą opozycję, gdy można ją dodatkowo umieścić w Hjelmslevowskich planach języka – w planie treści i planie wyrażania oraz dopisać do pozostałych mechanizmów kulturowych wyróżnionych na tych dwóch planach przez semiotyków tartuskich².

Skoro „ten sam tekst może występować jako program zachowania lub kultura, w zależności od funkcji w ogólnym systemie”³ życia społecznego, gramatyka jawiłaby się jako kultura, mimo że w sposób najbardziej ścisły definiowana jest jako dział językoznawstwa zajmujący się badaniem reguł tworzących wyrazy i zdania. W związku z tym, że obecnie coraz większe znaczenie mają tzw. języki sztuczne, o gramatyce myślimy inaczej. Aby utworzyć język sztuczny, należy bowiem napisać jego gramatykę. Gramatykę pojmuję się bowiem jako coś obiektywnego i jest ona o wiele wyżej wartościowana niż retoryka, zwłaszcza w kulturach opartych na planie treści.

Wyraźny powrót do retoryki odbywa się w pejzażu filozoficznym Francji lat 60. Trafnie diagnozuje go Vincent Descombes, według którego wynika on ze sprzeczności zawartej we francuskiej fenomenologii chcącej zakwestionować „myśl obiektywną” i usiłującej uczynić to poprzez powrót do *cogito*. We wcześniejszej filozofii francuskiej chodziło zasadniczo o „pole transcendentalne bez podmiotu”: jakiś początek, ku któremu odsyłają redukcje fenomenologiczne (Merleau-Ponty). Nieobecność osobowego podmiotu jest równoważona przez

² J. Łotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1975.

³ Ibidem, s. 151.

obecność podmiotu bezosobowego. Fenomenologia, decydując się pozostać „w kartezyjańskiej perspektywie filozofii świadomości” jest idealistyczna, uwięziona w „zamknięciu przedstawienia” (Derrida), bo zasada podmiotu pozostaje utrzymana. Dialektyka zwieńczona pojęciem tożsamości jest szczególnie niebezpieczna, u Hegla prowadzi bowiem do rozpoznania Absolutu, już nie jako substancji, lecz jako Podmiotu⁴.

W latach 60., w filozofii francuskiej zostaje przypuszczony „podwójny atak na świadomość fenomenologiczną i na logikę tożsamości”⁵, oddzielający filozofię od przedstawienia (zredukowanego do przedmiotu) i od tożsamości (zredukowanej do równości ujętej w podmiot złożony z przypadkowych jakości). Do krytyki fenomenologii dołącza krytyka dialektyki podmiotu i tożsamości. „W wielu świadectwach zwycięstwa nad podmiotem nietrudno doszukać się rzeczywistej promocji nowych subiektywności”⁶.

Również Roland Barthes pisze w 1977 r. o „powrocie do retoryki” jako promocji specyficznej podmiotowości, która uczy „uporu czatownika”⁷. Zadaniem podmiotu nie jest redukcja ciągu znaków do jakiegoś jednego znaku, lecz wytrwałość w odczytywaniu (schematyzowaniu) procesu znaczenia. Piszący (dla Barthes’a wzorem piszącego jest twórca literatury) musi mieć upór czatownika, stojącego na skrzyżowaniu pozostałych dyskursów (naukowych). I choć nie może uniknąć zawłaszczenia przez „władzę”, zawsze z literatury pozostanie coś, co się władzy opiera. Literatura czyni bowiem przedmiotem pragnienia tylko realność, mimo że jej funkcją jest utopia. *Mimesis* przypomina o tym, że dyskurs literatury nie jest epistemologiczny, ale dramatyczny⁸.

Dramat dyskursu sztuki polega na niedostępności wiedzy, która wydaje się oczywista. Jednakże dla każdego odbiorcy jej interpretacja może być skrajnie inna, paradoksalnie – dzięki „oczywistości”. Gaston Bachelard, francuski filozof i historyk nauki, który mimo niskiego pochodzenia i braku formalnego wykształcenia osiągnął największe zaszczyty w Akademii Francuskiej, twierdzi, że wiedza wyłania się z ignorancji jak światło z ciemności. Jeśli chodzi o teoretyczne poznanie rzeczywistości, to „wszystko, czego łatwo nauczyć, jest niedokładne”⁹. Jest to ciekawy pedagogiczny paradoks. Bachelard też „dochodzi do metafizycznego paradoksu: to, co elementarne, jest złożone”¹⁰. Na przykład teoria względności odkrywa, że masa, uważana niegdyś za pojęcie

⁴ V. Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933-1978)*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Spacja, Warszawa 1996, ss. 94-95.

⁵ Ibidem, s. 95.

⁶ Ibidem.

⁷ R. Barthes, *Wykład*, tłum. T. Komendant (fragmenty wykładu inauguracyjnego w Collège de France 7 stycznia 1977 r.), „Teksty” 5/79, s. 18.

⁸ Ibidem.

⁹ G. Bachelard, *Filozofia, która mówi nie*, tłum. J. Budzyk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 27.

¹⁰ Ibidem, s. 33.

niezależne od prędkości, uznawana za właściwą podstawę systemu jednostek bezwzględnych, jest złożoną funkcją prędkości¹¹.

Istnieją nauki, w których racjonalizm jest ledwo dostrzegany, istnieją też takie – zdaniem Bachelarda – z których niemal całkowicie został wyeliminowany realizm. Aby wypracować swe przekonania, filozof zbyt często szuka wsparcia w nauce szczegółowej czy nawet w przednaukowej myśli zdroworozsądkowej. Sądzi wówczas, że pojęcie jest substytutem rzeczy, zamiast uznawać, że jest ono „zawsze etapem ewolucji myśli”¹². Podział na etapy w procesie rozumienia (i przedstawiania) jako zwiększanie mocy („władzy”) perswazyjnej opisuje retoryka.

Wyróżnienie etapów w ewolucji myśli pozwala dojść do tego, o czym wcześniej (w I połowie XX wieku) w filozofii się nie zajmowano – do codzienności. Michel de Certeau analizując codzienność, zauważa, że to „historie” dostarczają codziennym praktykom opakowania. Retoryka zostaje więc ponownie odnaleziona, ale na poziomie narracyjności umieszczonej w codzienności. Wbrew nieciągłościom wiedzy narracje stanowią zasób schematów akcji (takie mogłyby też być współczesne rozumienie przedstawienia), „ukazują sposoby działania w formie opowieści”¹³. I chociaż opowieści powodują „estetyzację wiedzy”, która przesuwa jej znaczenie w dziedzinę smaku czy talentu, może to osłabiać jej moc perswazyjną w szerszym kontekście społecznym (ludzie prości obywają się bez sztuki).

Certeau patrzy na te procesy optymistycznie – nadając wiedzy cechy narracyjne, nadajemy jej nie tylko cechy artystyczne, związane z tworzeniem i odbiorem fikcji, ale też cechy przypadkowej intuicji, która potrafi przemienić wiedzę w rodzaj życiowego sprytu. Ten rodzaj wiedzy, której nie można się nauczyć, zajmuje trzecie miejsce między teorią a praktyką, już nie miejsce dyskursywne, ale nieświadome, pierwotne. Zyskuje status charakterystyczny dla bajek albo mitów. Nie należąc do nikogo, warunkuje istnienie technicznych i naukowych praktyk¹⁴.

Ten rodzaj wiedzy jest związany z pojęciem taktyki u Certeau. Taktyki mnożą się z powodu rozpadu tradycyjnych wspólnot, wprowadzają do systemu społecznego chaos, dlatego aby wyróżnić typy praktyk, można się odwołać do wzorców, jakie proponuje retoryka. Retoryka wydaje się mieć szczególną moc poznawczą, gdyż uzależnia manipulacje językowe od sposobności i od sposobów zmieniania (uwodzenia, przekonywania, wykorzystywania) woli odbiorcy. Retoryka, jako nauka o „sposobach mówienia”, pomaga w analizie codziennych „sposobów działania”. Z tych dwóch sposobów praktykowania

¹¹ Ibidem, ss. 37-42.

¹² Ibidem, s. 52.

¹³ Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. XLIII.

¹⁴ Ibidem, s. 72.

języka – retoryki i nauki – wyłaniają się, zdaniem Certeau, dwie logiki działania: taktyczna i strategiczna¹⁵.

Oddzielenie epistemologii gramatyki od epistemologii retoryki jest, według Paula de Mana, konieczne. Systemy gramatyczne pojmujemy zwykle jako dążące do uniwersalności i po prostu generatywne, tj. pozwalające wywieść nieskończoną ilość wersji z jednego modelu. Gramatyka i logika udzielają sobie nawzajem oparcia.

Paul de Man, obrońca retoryki, przywołuje Charlesa S. Peirce'a jako twórcę „czystej retoryki” opisującej proces, dzięki któremu „jeden znak rodzi następny”. Gdyby znak rodził znaczenie w ten sam sposób, w jaki przedmiot rodzi znak, tj. przez reprezentację, rozróżnienie między gramatyką a retoryką nie byłoby potrzebne. Dzięki Peirce'owi retoryka staje się koniecznym etapem w logicznym rozumowaniu, jako zgoda na zasady tego rozumowania, wynikająca ze zrozumienia intencji nadawcy. „Intuicyjność” retoryki wydaje się nawet pomijać reprezentację, gdyż działa ona na poziomie analogii i kadrowania rzeczywistości. Żeby to uchwycić, akcent dzisiejszej refleksji semiologicznej pada, zdaniem Mana, nie tyle na status literatury (zwłaszcza jako fikcji), ile na wzajemne oddziaływanie fikcji i kategorii, które uchodzą za przynależące do rzeczywistości. Forma przestaje być uważana za zewnętrzną szatę znaczenia i zostaje z powrotem włączona do refleksji gramatycznej. Ten sam wzorzec gramatyczny rodzi bowiem dwa znaczenia wzajemnie się wykluczające: znaczenie dosłowne, które żąda pojęcia (różnicy), i zaprzeczające jego istnieniu znaczenie figuratywne.

Projekt Mana jest reakcją na oświeceniowy „upadek retoryki” wynikający z rozwoju gramatyki uniwersalnej, co spowodowało uznanie gramatyki za sztukę logicznego mówienia i myślenia, a odsunięcie na dalszy plan retoryki i ograniczenie jej do sztuki pisania¹⁶.

„Intuicyjność” retoryki pozwala przenieść namysł nad nią na inny grunt – poznania według kategorii zmysłowości, zmysłowości „czystej”, która ujmuje fenomen formy jako „siłę perswazyjną”. I jak retoryka przestaje być etapem w rozwoju dyskursu, tak zestawienie Barthes'a fotografii z innymi mediami każe zapomnieć o trywialnym historyzmie obrazów, o ich rozwoju od hieroglifu (poprzez obraz, fotografię, kino) do np. hologramu. „To, że nie można zgłębić Fotografii, wynika z siły jej oczywistości”¹⁷ – twierdzi Barthes. Pewność Fotografii polega na zatrzymaniu interpretacji – fotografia poświadcza egzystencję kogoś lub czegoś. Taka jest dla Rancière'a funkcja obrazu „nagiego”, którego istotą jest świadczenie o rzeczywistości. Z punktu widzenia filozofii

¹⁵ Ibidem, s. XLIII.

¹⁶ Por. P. de Man, *Prawda jest owocem dyskusji, nie sympatii*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, 2/1986.

¹⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 180.

przedstawienia taki obraz jest mało interesujący, ale funkcja fotografii nie wyczerpuje się w *studium*. Ponawiając spojrzenie na nią (a spojrzenie pociąga i przemieszcza *punctum*), możemy przywrócić jej perswazyjną moc.

Jan Kurowicki pisze, że fotografia poprzez swój (pozorny) brak konwencji uobecniła rzeczywistość jako coś niezwykłego. Oko widzi inaczej niż obiektyw, a obiektyw inaczej niż kamera. Na fotografii – w przeciwieństwie do obrazu umysłowego – „świat jawi się w pełnej czystości swych treści przedmiotowych”. Świat ten jest źródłem szoku, wywołanym przez „dysonans poznawczy między obrazami umysłowymi obiektów a ich przedstawieniami zdjęciowymi”¹⁸. Według Kurowickiego potoczne poznanie opiera się na obrazach dopuszczających do świadomości tylko wybrane momenty, np. gdy ktoś na nas intensywnie patrzy, spuszcza wzrok. Podczas oglądania fotografii, mimo szoku, potrafimy zakodować obraz w całości, łącznie z czymś wzrokiem¹⁹.

Taktyka spojrzenia nie polega na patrzeniu, widzeniu, ujmowaniu w obraz, lecz na „podwojeniu” wzroku, na ujęciu w jeden obraz widzenia i bycia widzianym.

Według Rancière’a Barthes chce przeciwstawić rozproszeniu i zapośnieniu sztuk bezpośrednią inność Obrazu w Fotografii, uchwytą na poziomie jego relacyjnej (*punctum*) natury i zmysłowego oddziaływania. Poszczególne fotografie pozwalają się wpisywać we wszystkie trzy stadia obrazu wymienione przez Rancière’a: obraz nagi, w którym chodzi o świadectwo (tu znalazłaby się fotografia „jednolita”, działająca często poprzez szok), pewną „surowość” tego, co przedstawione; obraz ostensywny – w którym surowość staje się jego istotą, np. w sztuce ostensywność uruchamia pojęcie konceptualizmu czy ikony; obraz metamorficzny – grający podobieństwem, gdzie włącza się postulat nieoznaczoności (nie możemy jednocześnie badać obrazu i jego interpretacji). W trzecim stadium pojawia się niebezpieczeństwo interpretacji wykraczającej poza sztukę, dochodzącej aż do obojętności na adekwatność sądu i rzeczy, czyli np. sądu określającego, czy coś jest dziełem sztuki, czy nie²⁰.

Tak jak *studium* czyni z fotografii materiał do odszyfrowania i wyjaśnienia (tj. czyni z niej obraz metamorficzny), *punctum* uderza bezpośrednio z siłą „tego-co-było”. Zabieg Barthes’a odczarowania Fotografii, próba potraktowania jej jako „przekazu bez kodu” pozwoliły z kolei „zaczarować” obraz jako pojęcie nie dość przeanalizowane. Rancière pisze, że jasne *Światło obrazu* pozwoliło Barthesowi odpokutować mętną *Mitologię*. To *studium* jest pospolite, a *punctum*, mimo że przypadkowe, przez ową przypadkowość stanowi istotę patrzenia.

¹⁸ J. Kurowicki, *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2000, s. 29.

¹⁹ Ibidem, s. 29.

²⁰ J. Rancière, *Le destin des images*, ss. 31-37.

Jest mało prawdopodobne, aby autor *Mitologii* wierzył w paranaukowe fantasmagorie, które czynią z fotografii bezpośrednią emanację wyeksponowanego ciała. Bardziej prawdopodobne jest to, że mit ten pozwolił mu odpokutować grzechy wcześniejszej mitologii, starającej się odebrać światu widzialnemu jego przywileje, przekształcić jego spektakle i przyjemności w wielką siatkę symptomów oraz mętny zbiór znaków. Semiolog dokonuje aktu skruchy za powtarzanie przez większość życia tego samego ostrzeżenia/zwrotu: „Uwaga! To, co bierzecie za widzialną oczywistość, jest faktycznie ukrytym przekazem, za pomocą którego społeczeństwo lub władza próbuje się legitymizować lub naturalizować, opierając się na bezwzględnej oczywistości tego, co widzialne”. Barthes odwraca następnie sytuację, uznając, pod nazwą „punctum”, wartość bezwzględnej oczywistości fotografii, by odszyfrowywanie przekazu zepchnąć na stronę popolitości studium²¹.

Według Rancière'a *punctum* jest więc jednostkowe, silne, rozbija interpretację obrazu. Przykuwając uwagę do czegoś zewnętrznego, sprawia, że obraz przemawia w momencie, w którym nie przekazuje już informacji. *Punctum* przenosi nas w dziedzinę „czystej obrazowości” – odsyłania znaczeń w obrębie jakiegoś przedstawienia, a nie nadanego znaczenia (*studium*). Dlatego polskie tłumaczenie tytułu książki Barthes'a nie jest zbyt udane²². Obraz nie jest przeniknięty światłem jako oświeceniem, rozjaśnieniem znaczenia, które często polega na ułożeniu go w jakiejś hierarchii. Mimo naświetlania negatywu i wykorzystania naturalnego światła do ekspozycji zdjęcia światło i obraz właściwie się ze sobą nie łączą. Z kolei łączą się w ikonie – czymś w rodzaju przeciwieństwa fotografii ujętej po Barthes'owsku. Zarówno w fotografii, jak i w ikonie nie ma tła, to znaczy drugi, trzeci plan może odgrywać taką samą albo ważniejszą rolę niż pierwszy (to tam można odnaleźć *punctum*). W ikonie jednak światło (wyrażane kolorem złotym) przenika wszystkie elementy przedstawienia jako jego baza.

Rancière uważa, że fotografia ma dziwny status sztuki/nie-sztuki, ponieważ wykorzystuje „podwójną poetykę obrazu”, czyni swe obrazy „czytelnym świadectwem” jakiejś historii oraz „czystą bryłą widzialności”, przez którą nie może przeniknąć żadne znaczenie²³. Taktyka spoglądania na fotografię polega na uobecnianiu spojrzeń, które nie miałyby szansy się spotkać. Jest czymś więcej niż podglądanie, bo wszystko, co można dostrzec, po prostu na zdjęciu widać.

²¹ J. Rancière, *Los obrazów*, w: idem, *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyla, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 48.

²² „Tytuł książki Barthes'a w wersji polskiej jest wyjątkowo niefortunny. W oryginale brzmi on »La chambre claire«, co jest jednoznaczny odwołaniem do »camera obscura (*la chambre obscure*)«. Tytuł powinien zatem brzmieć »Camera lucida«. Tak nazywa się książka w wersji angielskiej, a Barthes bezpośrednio przywołuje w książce zwrot »camera lucida«, co z kolei polski tłumacz wiernie oddaje. Tytuł »Światło obrazu« staje się tym samym jeszcze bardziej niezrozumiały”. Ibidem, s. 49 (przypis tłumaczy J. Kutyla i P. Mościckiego).

²³ Ibidem, s. 51.

Opozycja *studium* i *punctum* oddziela dwa bieguny, między którymi nieustannie krąży obraz w porządku estetycznym – biegun hieroglifu i pozbawionej znaczenia nagiej obecności²⁴.

Ten dziwny splot sztuki i nie-sztuki stara się zatrzeć współczesny dyskurs mediologiczny. Ów dyskurs zostaje wyprowadzony z właściwości „aparatu produkcji” (jak nazywa medium Rancière), a nie z właściwości umysłu, i rozpowszechniania formy tożsamości i inności właściwych samym obrazom. Krytyka obrazów w *Mitologiach* Barthes’a tropi przekaz władzy ukryty w niewinnych obrazach (medialnych i reklamowych) lub w postulatach autonomii sztuki. Jednak tym, co proponują proste semiotyczne opozycje obrazu i wizualności, *studium* i *punctum* jest „żałoba po pewnej postaci tego splotu” – semiologii jako krytycznej myśli o obrazach²⁵. Semiotyczna krytyka wyczerpała swoje możliwości, nadszedł więc czas powrotu do retoryki samego obrazu jako „splotu” naoczności i widzialności, rozgrywającej się między obrazem a obiektem zamiast między rzeczą (taką jak obraz jako przedmiot) a pojęciem.

Podobny zestaw „gramatyczno-retoryczny” można odnaleźć w najnowszej teorii filmu, inspirowanej zwłaszcza francuską psychoanalizą. Gramatyka obrazu dotyczy „oczyszczenia” obrazu z „naleciałości obiektu”, czyli z subiektywnej przedstawialności, która jest ważna dla retoryki.

Ujęcie „gramatyczno-retoryczne” jest związane z rozdzieleniem pragnienia i fantazji, jakby były one osobnymi aspektami języka. W teorii Todda McGowana, który uważa, że kino ma charakter wyobraźniowy, podział ten można przedstawić w formie tabeli²⁶.

Na podstawie refleksji Lacana o pragnieniu, wyrażającym się w czterech podstawowych dyskursach, McGowan rozróżnia cztery podstawowe rodzaje filmów. Pierwszy zalicza do kina fantazji, w której uprawiana gramatyka obrazu go oczyszcza. Jest to kino, które angażuje pragnienie, upolitycznia widza, odmawiając mu spełnienia, godząc z rozczarowaniem, o którym pisał Zygmunt Freud w *Kulturze jako źródle cierpień*. „Fantazja ustala scenariusz i współrządne pozwalające podmiotowi doświadczać samego siebie jako podmiotu pragnącego”²⁷. Drugi rodzaj kina gramatycznego, „oczyszczającego sam fenomen rzeczy” to kino pragnienia, ujawniające spojrzenie za pomocą nieobecności obiektu, który mógłby zaspokoić pragnienie. Są to w historii kina pierwsze filmy, niemalże jego „esencja”. Przykładem tego rodzaju kina jest *Obywatel Kane* (1941), film wszech czasów, który wciąż znajduje się w pierwszej dziesiątce arcydzieł filmowych. Fabuła opiera się na historii kariery i tragedii magnata prasowego Charlesa Fostera Kane’a. Pierwowzorem postaci

²⁴ Ibidem, s. 53.

²⁵ Ibidem, s. 55.

²⁶ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, ss. 42-44.

²⁷ Ibidem, s. 48.

Tab. 2. Rodzaje filmów według Todda McGowana

	Gramatyka	Retoryka
Pragnienie	<p>Kino pragnienia to filmy wzbudzające w widzu pragnienie, któremu odmawiają spełnienia. W ten sposób przełamują fantazję o wyjątkowości jednostki, oczyszczają fantazję jako „zamknięty system”. W kinie tego rodzaju obiekt pragnienia jest nieobecny, ujawnia ono różnicę między <i>objet petit a</i> (przyczyną i strukturą pragnienia) a (konkretnym) obiektem pragnienia. <i>Objet petit a</i> oferuje podmiotowi wyłącznie satysfakcję wynikającą z bycia pragnącym podmiotem i podążania ścieżką popędu. Można powiedzieć, że <i>objet petit a</i> ucieleśnia porażkę każdego obiektu pragnienia – niemożność zaspokojenia pragnienia podmiotu.</p> <p>Przykładowe filmy: <i>Obywatel Kane</i> Orsona Wellesa (1941), kino francuskiej Nowej Fali.</p>	<p>Kino przecięcia pragnienia i fantazji („lustr”) to filmy rozdzielające świat pragnienia i świat fantazji. Świat pragnienia jest inscenizowany traumatycznym „spotkaniem ze spojrzeniem”, czyli w teorii Lacana – z realnym. Widzowie mogą spojrzeć sami na siebie, a zwłaszcza na swe uwięzienie w dominującej strukturze symbolicznej, spojrzenie to rozgrywa się poza „fantazmatycznym ekranem” łagodzącym napięcia. Kino przecięcia to filmy zbudowane z napięcia, niepozwalającego się rozpuścić w żadnej interpretacji, związane z doświadczeniem pustki, a zwłaszcza krachu ideologii.</p> <p>Przykładowe filmy: <i>Zagubiona autostrada</i> Davida Lyncha (1997), filmy Andrieja Tarkowskiego, Alaina Resnais, Wima Wendersa.</p>
Fantazja	<p>Kino fantazji to filmy, które przedstawiają spojrzenie za pomocą fantazmatycznego zniekształcenia w obrazie kinowym. Niewidoczny zazwyczaj fantazmatyczny wymiar rzeczywistości społecznej staje się tu czymś widzialnym: brud, sekrety, ukryta obsceniczność. Upolitycznienie widza takiego filmu dokonuje się poprzez ujawnienie „podszewki” porządku społecznego. Jest to „widzialność podmiotowa”, która zniekształca pole widzenia w tym samym momencie, gdy je ustanawia (miejsce „nic” w tabeli „rodzajów doświadczenia”). Umykająca codziennemu doświadczeniu „plama” staje się tu widzialna.</p> <p>Przykładowe filmy: Sergieja Eisensteina, Charliego Chaplina, Stanleya Kubricka, Spike’a Lee, Michaela Manna, Federica Felliniego.</p>	<p>Kino scalenia, pragnienia i fantazji to filmy oparte na fantazmatycznym (spełniającym oczekiwania widza) scenariuszu – dotyczy to większości filmów, łączą one bowiem pragnienie i fantazję. Kino scalenia jest dominującym rodzajem kina (Hollywood). Prawdziwe życie proponowane przez kino scalenia to rzeczywistość neurotyczna. Neurotycy uzupełniają swoje doświadczenie pragnienia fantazją, gdyż nie mogą znieść towarzyszącego mu niespełnienia.</p> <p>Przykładowe filmy: <i>Lista Schindlera</i> Stevena Spielberga (1991), produkcje hollywoodzkie.</p>

Źródło: T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Kane'a był William Randolph Hearst, ale Orson Welles dodał do niej elementy autobiograficzne. Po śmierci magnata prasowego reporter podejmuje próbę wyjaśnienia znaczenia słowa „Różyczka” (*Rosebud*), wypowiedzianego przez Kane'a w chwili śmierci. Dzięki temu odkrywa skomplikowaną osobowość Kane'a. Ale Welles tylko pozornie stworzył coś, co przypominało żywot Hearsta. Przede wszystkim był to pierwszy film przekraczający ówczesne reguły rządzące filmem, nieokreślony gatunkowo przedstawiciel kina stylu zerowego.

Przeważnie strona formalna filmów jest na drugim planie. Styl zerowy odwraca tę proporcję, w pełni korzysta ze środków filmowych (montaż, sztuka operatorska, ruch kamery, oświetlenie), aby nakreślić fabułę i postaci. Styl zerowy nie zaciemnia wypowiedzi, lecz kamera nie znajduje się na normalnym poziomie (w filmie *Obywatel Kane* nie jest na wysokości wzroku – ujęcia są z dołu i z góry), zachwiany jest porządek montażowy i chronologiczny, charakter bohatera jest nakreślony poprzez ujęcia, sposób oświetlenia, dystans do kamery, a nie poprzez wypowiedziane przez niego treści oraz zachowania, poza tym widz nie jest tu bardziej uprzywilejowanym świadkiem wydarzeń niż występujące w filmie postaci.

Retoryka obrazu nie „oczyszcza” go, ważniejszy jest tu obiekt z jego mocą perswazyjną. Bierze bowiem pod uwagę przede wszystkim subiektywność przedstawialności.

Trzeci rodzaj kina według McGowana to kino scalenia, w którym następuje mariaż pragnienia i fantazji. Należą tu filmy, które wyzwalają pragnienie, by je spełnić w fantazmatycznym scenariuszu. Ideologiczne operacje filmu hollywoodzkiego są pokusą, z którą (ze względu na wymogi samego medium) flirtują wszystkie filmy. I ostatni, czwarty rodzaj to kino przecięcia / zderzenia pragnienia i fantazji – filmy pozwalające doświadczyć spojrzenia bez fantazmatycznego ekranu, co znaczy, że widz patrzy właściwie sam na siebie. Interpretować te filmy to w gruncie rzeczy mówić o sobie. Są to najbardziej retoryczne filmy, gdyż uobecniają perspektywę pustki, wyzwalając widza z wszelkich więzów symbolicznych. Kino przecięcia stanowi antytezę kina scalenia (mimo że oba rodzaje należą do kina retorycznego) – gdy to drugie stara się rozszerzyć zasięg ideologii, pierwsze podkreśla jej wątpliwe pochodzenie i status bycia „poza światem”, widoczna zwłaszcza u Andrieja Tarkowskiego, gdzie różne światy nakładają się na siebie i wkraczają w siebie nawzajem, u Alaina Resnais'go, gdzie przeszłość jest obcym ciałem w teraźniejszości, u Wima Wendersa, który ukazuje zwrot ku fantazji jako gest etyczny. „Tarkowski rozwija to kino w kierunku religii, Resnais – historii, Wenders skłania się ku etyce, a Lynch – erotyce. W każdym z tych przypadków wewnątrzfilmowy podział stwarza możliwość traumatycznego przecięcia”²⁸.

²⁸ Ibidem, s. 207.

Podczas gdy twórcy kina fantazji mogą istnieć w obrębie Hollywood (co oddaje utożsamienie retoryki z takim rodzajem przedstawienia) – zauważa McGowan – twórcy kina pragnienia na ogół funkcjonują poza nim. Filmowcy, którzy rozwijają kino przecięcia, sytuują się zwykle na granicy, co najlepiej widać w przypadku Wendersa i Lyncha. Hollywood często współfinansuje ich filmy, ale prawie nigdy nie zapewnia wsparcia i dystrybucji tak jak typowym filmom hollywoodzkim. Nieliczne odstępstwa od tej reguły kończą się rozczarowaniem zarówno dla reżysera, jak i dla Hollywood, co miało miejsce przy okazji *Diuny* (1984) Davida Lyncha.

Filmy należące do kina przecięcia przez cały czas zachowują podział między dwoma rodzajami doświadczenia, próbują ukazać spotkanie ze spojrzeniem. Jest to najbardziej zaawansowana próba odpowiedzi na jego traumatyczną moc jako niemożliwego obiektu, jaka pojawia się w medium filmowym. Kino przecięcia pozwala zbadać, co się wyłania (jako fantazja) w odpowiedzi na niezaspokojenie pragnienia²⁹.

Zbadana fantazja to wyobrażenie. Czy niezaspokojenie kina przecięcia wynika również z tego, że w trakcie samego oglądania obrazu techniczne jawią się płaszczyznami? Wyobrażenie jest płaskie? Vilém Flusser uważa, że „wyobrażenie” oznacza zdolność cofania się z pokawałkowanego uniwersum ku konkretnym obrazom fotograficznym, filmowym, komputerowym³⁰.

Obrazy techniczne nie przedstawiają, lecz rzutują, dlatego należy je odszyfrowywać nie ze względu na ich znaczenie, ale na to, co – lub raczej ku czemu – wskazują (na samo znaczące). Odszyfrować obraz techniczny to wyczytać jego program³¹.

Trudnością jest wyczytanie, wyłuskanie programu z nadmiaru przedstawienia, czyli ze zobrazowanego obiektu. Skoro dziś przedstawienie – spektakl (czyli obiektualny, subiektywny aspekt przedstawienia) objął wszystkie dziedziny życia – twierdzi Guy Debord – nie ma sensu demaskować iluzji przez iluzję, jak próbował to robić Barthes w *Mitologiach*. Według Rancière’a istnieje cała seria krytyki i form artystycznych poświadczających równowagę władzy i jej demaskowania. Demaskowanie władzy i przemocy jest bezsilne, bo system władzy oparty na prawie bezgraniczności wchłania każdą formę krytyki. Nowa forma demokracji jest panowaniem „pustego nadmiaru”. Nadmiar realny (w postaci krytyki i sztuki) bowiem oznacza upadek rządów demokratycznych, a zatem musi być przez nie stłumiony. Nowoczesna demokracja oznacza zniesienie nie tylko granic politycznych, lecz wszystkich granic, zwłaszcza „naturalnych”. Jednak aby osiągnąć swoje cele, systemy

²⁹ Ibidem, ss. 207-209.

³⁰ V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?... Audio-wizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór i oprac. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 53.

³¹ Ibidem, s. 65.

muszą pozbyć się samego ludu, którego zasada istnienia polega na pokrewieństwie i transmisji (ludu ucieleśnionego w narodzie, usymbolizowanego w „narodzie wybranym”)³².

Dzisiejsza polityczność wyraża się, zdaniem Slavoya Žižka, w czymś jeszcze innym, bardziej podstawowym – w lęku przed nadmierną bliskością Innego jako podmiotu. Žižek diagnozuje go w reakcjach na dezintegrację symbolicznych murów ochronnych, popartych odpowiednimi instytucjami, które trzymały innych na odpowiednią odległość³³.

Jego zdaniem dzisiejsza przemoc niekoniecznie jest agresją, raczej nadmiarem (*excess*), który zakłóca normalny, czyli ograniczony (choćby biologicznie) bieg rzeczy. Przednowożytnie, arystotelesowskie ramy wyznaczały właściwą miarę pragnienia, zaangażowania i polityki, ale język – medium braku przemocy – wiąże się, jak podkreśla Žižek, z bezwarunkową przemocą. Język sam w sobie sprawia, że nasze pragnienia wykraczają poza określone granice, przekształcając je w „nieograniczone pragnienie” i wynosząc do poziomu absolutnej walki, która nigdy nie może zostać zakończona³⁴.

Sztuka jako świadoma medialności języka ma znów dziś za zadanie ustanawiać granice bezpieczeństwa, chroniące społeczeństwo przed rozsypaniem. Jest to zadanie szczególnie trudne.

Jeśli istnieje cyrkulacja, którą należałoby zatrzymać, jest to właśnie ta cyrkulacja stereotypów krytykujących stereotypy, wielkich wypchanych zwierząt demaskujących nasze dzieciństwo, obrazów medialnych demaskujących media, spektakularnych instalacji demaskujących spektakl itd. Istnieje cała seria krytycznych lub zaangażowanych form artystycznych, które są niewolnikami tej policyjnej logiki równoważności między władzą rynku i władzą jego demaskacji. Praca oporu polega na ciągłym badaniu granic między tym, co uznane jest za normalne, i tym, co uchodzi za subwersywne; między tym, co uznaje się za aktywne, a więc polityczne, oraz tym, co traktowane jest jako bierne i pełne dystansu, a zatem apolityczne³⁵.

Zatrzymanie niebezpiecznej cyrkulacji znaczeń, zwłaszcza w formie przedstawieniowej, jest praktycznie niemożliwe ze względu na szczególną „gąbczastość” rynku, który może wszystko wchłonąć i wymienić na „czysty zysk” bezgranicznej innowacyjności.

Tym, co cechuje obecną rewolucję techniczną, nie jest centralna rola wiedzy i informacji, lecz zastosowanie takiej wiedzy i informacji do generowania wiedzy oraz urządzeń do przetwarzania/komunikowania informacji, sprzęgnięte w kumulatywne, zwrotne oddziaływanie między innowacją i jej użyciem³⁶.

³² Por. J. Rancière, *Nienawiść do demokracji*, tłum. M. Kropiwnicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008, ss. 15-17.

³³ Por. S. Žižek, *Lękaj się bliźniego swego, jak siebie samego*, tłum. A. Szczęśniak, „Krytyka Polityczna” 13/2007, ss. 136-137.

³⁴ Ibidem, s. 139.

³⁵ J. Rancière, *Sztuka tego, co możliwe* (wywiad), w: idem, *Estetyka jako polityka*, s. 158.

³⁶ M. Castells, *Społeczeństwo sieci*, tłum. M. Marody, K. Pawluś, J. Stawiński, S. Szymański, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 45.

Dla trwałości znaczenia słowa i trwałości właściwości danej rzeczy nie istnieje wspólna miara. Należy więc odróżnić postulat tautologii, który zakłada trwałość słowa, od postulatu tożsamości zakładającego trwałość rzeczy. Za nałożenie słów na rzeczywistość odpowiada sama „natura” języka. Gaston Bachelard, powołując się na teorię Alfreda Korzybskiego, uznaje, że język jest odpowiedzialny za pewien rodzaj monomanii³⁷, która uniemożliwia prawidłową adaptację do stale zmieniających się warunków życia. Monomania nie oznacza monolingwizmu, jednojęzyczności. Nie sposób dobrze zrozumieć Korzybskiego, jeśli wyobrażamy sobie, że dwujęzyczność może nas uwolnić od blokady złych identyfikacji, języki bowiem dostosowują się wzajemnie za pomocą przekładu – przechodząc od jednego do drugiego, wzmacniamy tylko płynące z konieczności systemu języka (blokującego przebudowę przedstawienia) schematyczne zachowanie. Teoria Korzybskiego przywołuje teorię niewspółmierności Paula Feyerabenda. Podział na to, co racjonalne, i to, co irracjonalne, jest tu pozbawiony sensu, ponieważ nie istnieje jeden, niezmienny zbiór reguł stanowiący odniesienie dla takiej oceny. Korzybski pragnął przeciwstawić się ontologii języka, zastąpić słowo zbudowane jako byt słowem zbudowanym jako funkcja³⁸.

Funkcjonalność słowa jest wydobywana w przedstawieniu, zwłaszcza w uprzywilejowanej formie Rancière’owskiego zdania-obrazu, gdzie nadmiar przedstawienia ograniczony jest nie arbitralnym słownikiem, lecz funkcją słowa. I skoro – jak pisze Rancière – „zdanie-obraz jest jednością dwóch funkcji”, funkcja słowa polega na przywracaniu ciągłości, a funkcja obrazu na zerwaniu, przy czym zerwanie nie może być przypadkowe. Prawidłowość zerwania jest wyznaczona ogólną funkcją znaku jako odsyłania, a w zdaniu-obrazie odsyłanie przebiega zarówno w obrębie kodów i słowników (funkcja słowa), jak w obrębie obiektów (zawartych w idiolektycznych dziełach sztuki). Przedstawienie pozwala uchwycić strukturę wyobrażeniowego, nie ulegając jego złudnej wolności (autonomii).

Renata Salecl uważa, że różne kultury jako włączone w fantazmatyczną strukturę w odmienny sposób postrzegają uniwersalia, które zostają wpisane w symboliczną organizację społeczeństwa za pomocą przedstawień (często zakorzenionych w symbolach). Obrazując ahistoryczną naturę uniwersaliów, Salecl posługuje się podobieństwem do obiektów sztuki. Wielkie dzieła przekraczają swój czas, odłączając się od specyficznych uwarunkowań tłumaczących ich powstanie. Wartość arcydzieła jest równie nieokreślona jak nieokreślony jest w psychoanalizie dla podmiotu *obiekty małę a* (obiekty pragnienia): żaden jego atrybut nie określa ceny (wartości całego dzieła). Zadaniem dzieł sztuki (tak jak *obiekty małę a*) jest utrzymywanie naszego pragnienia w ruchu i niemożność zakorzenienia go w żadnym (jednym)

³⁷ G. Bachelard, *Filozofia, która mówi nie*, s. 135.

³⁸ Ibidem, ss. 130-137.

obiekcie, przez co pragnienie uległoby redukcji. Każda kultura strukturyzuje się w odmienny sposób wokół pewnej centralnej niemożliwości (zakorzenienia np. w jednym przedstawieniu – jakiegoś mitu referencjalnego). Tym, co czyni kultury podobnymi, według Salecl, jest to, że są one naznaczone antagonizmem, choć różny jest sposób, w jaki z tym antagonizmem sobie radzą³⁹.

Według Darina Barneya, zapożyczającego metaforę sieci od Manuela Castellsa, społeczeństwo, w którym żyjemy, jako „społeczeństwo sieci” składa się z trzech głównych elementów: punktów węzłowych, powiązań łączących punkty i przepływów. To, co wyraźnie widoczne, to węzły, wyraźne punkty, miejsca, rzeczy, takie jak przyjaciele, komputery, firmy, które mogą być potężne lub bezsilne, aktywne lub bezczynne, stacjonarne lub mobilne. Powiązanie łączy węzły, a przepływy są tym, co przechodzi między węzłami wzdłuż powiązań. Na przykład tym, co przepływa w grupie przyjaciół, może być plotka, przyjacielska atmosfera, miłość, pieniądze, pomoc (przepływy mogą być obfite bądź niewielkie, regularne lub nierównomierne, znaczące lub bez znaczenia). Powiązania (np. korespondencja, połączenia kablowe, kontrakty) mogą być słabe lub silne, prywatne lub publiczne, pojedyncze lub wielostronne, unikatowe lub nadmierne, rozproszone lub gęsto skupione, równoległe lub krzyżujące się ze sobą⁴⁰.

Tym, co charakteryzuje społeczeństwo sieci, jest rozróżnienie powiązań i przepływów. W społeczeństwach tradycyjnych istnienie powiązania było równoznaczne z istnieniem przepływu (stąd kategoria relacji). Jeśli istniała korespondencja, to mieliśmy listy, nadawców i adresatów; jeśli istniała grupa przyjaciół, to łączyły ją plotka, atmosfera, pomoc i tym podobne relacje. Rozróżnienie powiązań i przepływów sugeruje możliwość istnienia jednego bez drugiego, zwłaszcza możliwość istnienia „pustych powiązań” wynikających z paradoksów biurokracji (mającej organizować pracę, a *de facto* często dezorganizującej ją z powodu zbyt wielu ograniczeń), o których pisał np. Max Weber. Dzięki możliwości usieciowienia (powiązania) wielu węzłów wcześniej oddzielonych funkcjonalnie, czyli przez „zagęszczenie” sieci, komunikacja (jako dostęp do znaczących węzłów) staje się sprawą wyjątkowo trudną we współczesnym społeczeństwie. Tym więc społeczeństwo sieci różni się od społeczeństwa tradycyjnego, że w drugim przypadku przepływy były generowane automatycznie, gdy powstawała jakaś relacja (powiązanie), była ona tożsama z przepływem (z komunikacją). Dziś na skutek gęstości sieci powiązanie nie generuje przepływów.

„Dostęp do znaczących sieci (np. mających status węzła) jest minimalnym warunkiem społecznego, ekonomicznego i politycznego uczestnictwa w społe-

³⁹ Por. R. Salecl, *(Per)wersje miłości i nienawiści*, tłum. Ł. Mokrosiński, Subversion, 2009, ss. 207-209.

⁴⁰ D. Barney, *Społeczeństwo sieci*, tłum. M. Fronia, Sic! Warszawa 2008, s. 37.

czeństwie sieci⁴¹ – twierdzi Barney. Doświadczenie „bez-miejsca” (struktura sieci) w kontraście z potrzebą umiejscowienia (podstawową ludzką potrzebą jako jednostki) powoduje konflikt między siecią a jaźnią. Napięcie zawiera się w samej technologii, która „na ogół ucieleśnia i wprowadza określoną koncepcję stosunków międzyludzkich”⁴².

Według Manuela Castellsa wynika to z coraz ściślejszego związku między umysłami i maszynami⁴³. Następuje pożądana decentralizacja, umożliwiająca dużą elastyczność połączeń, lecz zyskiwana w ten sposób zdolność do rekonfiguracji powoduje ciągłe zmiany i płynność organizacyjną utrudniającą komunikację. Elastyczność – podkreśla Castells – może być siłą zarówno wyzwalającą, jak i represyjną⁴⁴. Represyjną jest zwłaszcza w ostatecznym kontekście redukcji kultury, czyli procesów akulturacji systemowej. Przepływy są blokowane przez rosnącą liczbę powiązań. W ten sposób kulturowe ekspresje w sieci zostają wyabstrahowane z historii i geografii, są dowolnie dekodowane i wartościowane. Inny sens zyskuje też polityka. „Przywódstwo zostaje spersonalizowane, tworzenie zaś obrazu jest tworzeniem polityki”⁴⁵. Dostajemy się w sferę beczasowego snu.

Z jednej strony, zdaniem Barneya, obserwujemy spadek „kapitału społecznego”, czyli działania we wspólnym interesie, z drugiej – próby odbudowy „wspólnego interesu” we „wspólnotach wirtualnych” (domenach). Zwolennicy tej zmiany twierdzą, że tego typu wspólnoty (wirtualne) przezwyciężają przeszkody skali i są bardziej wolicjonalne, stanowią rodzaj nowoczesnych przedstawień. Krytycy wskazują przede wszystkim na możliwość natychmiastowego ich porzucenia (brak zaangażowania, które generują), w dowolnym momencie, co ostatecznie osłabia więzi społeczne⁴⁶.

Co ma wspólnego „społeczeństwo sieci” ze zmianą paradygmatu przedstawienia? Na czym polega współczesny ikonoklazm?

Ikonoklazm w znaczeniu historycznym dotyczył obrazów i ich nieosiągalnej doskonałości. Dziś spór przeniósł się na poziom obiektów, gdzie ważniejsza od wizerunku (mniej lub bardziej doskonałego) jest przedstawialność (jako znacząca dla podmiotu – odbiorcy). Wywrotowa moc przedstawień zostaje zażegnana chociażby ilościowo – coraz trudniej zbudować hierarchię dzieł w obrębie jakiegoś gatunku sztuki, brak jest bowiem przepływów między punktami odbioru: odbiorcą wykształconym, niewykształconym, krytykiem sztuki, estetykiem, dziennikarzem i twórcą, który staje się odbiorcą wtórnym (co analizował Umberto Eco w rozróżnieniach poziomów intencjonalności

⁴¹ Ibidem, s. 41.

⁴² Ibidem, s. 50.

⁴³ M. Castells, *Społeczeństwo sieci*, s. 47.

⁴⁴ Ibidem, s. 80.

⁴⁵ Ibidem, s. 473.

⁴⁶ Por. D. Barney, *Społeczeństwo sieci*, ss. 184-192.

dzieła sztuki). Subiektywność obiektualnej warstwy przedstawienia prze- stała być nie tylko komunikowalna, ale nawet widzialna (brak przepływów), nie umiemy bowiem dostrzec formalnej struktury obrazu (na co uczułał Barthes, analizując fenomen fotografii jako przekazu bez kodu). Jesteśmy tak bardzo nastawieni na szybkie zrozumienie, że każde utrudnienie (formalne) w deszyfracji blokuje komunikacyjną moc przedstawień. Widać zwłaszcza braki w świadomym przejściu przez ostensywną fazę obrazu, jak ją nazywa Rancière, gdzie surowość formy staje się jego istotą, przez co obrazy meta- morficzne (faza następna) jako grające podobieństwem nie są czytelne jako programy kulturowe.

W *Le destin des images* Rancière pisze, że odrzucając metaforę lustra na rzecz bezpośredniego kontaktu znaku z rzeczywistością, można stwierdzić, że obraz staje się znakiem samej rzeczy. Jest to coś w rodzaju archipodobieństwa, a jednocześnie gry między analogią i niepodobieństwem⁴⁷.

Przeznaczenie obrazów opisuje rodzaje przesłonięcia rzeczy przez obraz, aż do zaniku obrazu jako medium (takie ujęcie przywołuje też Barthes w *Świe- tle obrazu*), czyli czegoś, czemu przysługiwała autonomia formy. Odwołania do historycznego sporu wokół ikonoklazmu, w którym wyróżniono dwie opcje, pozwalają zrozumieć przesunięcie go w dziedzinę polityki. Kościół zachodni, przyznając sztuce autonomię w dziedzinie formy, akceptował zmiany formal- ne, treść pozostawiając zamawiającym, np. duchownym. Ani materia obrazu, ani forma, ani też talent artysty nie miały mieć w sobie nic świętego. Ikony na Wschodzie nie były traktowane jako wytwory osobistych wizji ich twórców, ale jako produkty zbiorowego doświadczenia Kościoła, któremu malarze winni podporządkować swój talent i umiejętności. Barbara Dąb-Kalinowska stawia tezę, że nieporozumienie dotyczące roli obrazów sakralnych wynikało z niemożności zrozumienia różnicy między praobrazem (opartym na nieprze- chodnim podobieństwie) a wizerunkiem (opartym na podobieństwie). Na Zachodzie to relikwie miały być bezpośrednimi „nosicielami” Boskiej energii, natomiast obrazy miały ją otrzymywać tylko dzięki swojemu podobieństwu do praobrazu. Akceptując istnienie obrazów w kościołach, zachodnia teolo- gia katolicka wyznaczała im funkcję co najwyżej dydaktyczną, ale w obawie przed kultem materii bardzo wyraźnie podkreślano różnicę między wartością materialną obrazów a ich przedstawieniami⁴⁸.

Obrazy są w koncepcji Rancière’a nieprzechodnie, jak ikony, czyli tym, co przeciwstawiamy podobieństwu, nie jest operacyjność sztuki, lecz po prostu zmysłowa obecność obrazów. Potrójność obrazu oznacza, że obraz artystyczny oddziela swoje operacje od techniki produkującej podobieństwa. Odnajduje jednak inny rodzaj podobieństwa, który określa relację do swo- jego przeznaczenia. Obrazy stają się programami, zwłaszcza w „zestawach”.

⁴⁷ J. Rancière, *Le destin des images*, s. 16.

⁴⁸ B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, DiG, Warszawa 2000, ss. 26-27.

Obraz – według Rancière’a – zawsze jest grą (w tym samym czasie) między analogią i niepodobieństwem, dlatego nie jest podwójny, lecz potrójny⁴⁹. Rancière przywołuje porównanie Jeana-Luca Godarda obrazu (filmowego) do chrześcijańskiego dogmatu Trójcy Świętej, gdzie podobieństwo Syna do Ojca polega na całkowitym niepodobieństwie, tak że wytrąca się Trzecia Osoba – medium tej relacji.

Obraz (w sztuce) separuje działania techniczne, które produkują podobieństwo do świata, staje się medium między archepodobieństwem (idealnym światem) a jego przedstawieniem, i to medium równorzędnym bytowo wobec świata i podobieństwa (znaku).

Wykorzystując koncepcję Barthes’a zawartą w *Świetle obrazu*, Rancière tworzy pojęcie „zdania-obrazu”. Jest to faza obrazowania pozwalająca uchwycić przedstawienie w nim zawarte. Krytykowane polskie tłumaczenie tytułu książki Barthes’a, w zestawieniu z teologią ikony, wydaje się mniej nieszczęśliwe niż w odniesieniu do *camery lucidy*. Światłu w ikonie przypada największa rola w prezentacji świętości. W świetle i poprzez światło ikona wyraża ideę *theosis* – przeobóstwienia całości stworzenia. Manifestuje się ono za pomocą złota, stanowiącego tło przedstawień. W języku techniki malarskiej złote tło ikony nazywa się „światłem”, a metodę pracy – „stopniowym rozjaśnianiem”. Ikonograf, malując twarz świętego, najpierw pokrywa ją ciemną barwą, następnie nakłada barwy coraz jaśniejsze. Człowiek otrzymuje coraz więcej światła, czyli przemienia się na wzór Chrystusa. Dla teologii ikony niezmiernie istotne jest rozróżnienie w Bogu istoty i energii. W myśl apofatycznej teologii ortodoksyjnej człowiek nie jest w stanie poznać istoty Boga, może jednak uczestniczyć w boskości poprzez energie, za pośrednictwem których Bóg jest wszechobecny. Nie bez wpływu emanacyjnej filozofii neoplatońskiej i dionizyj-skiej ikonę traktuje się na Wschodzie jako szczególną formę promieniowania Bożych energii. Światło odgrywa pierwszoplanową rolę w manifestowaniu się tej prawdy⁵⁰.

Barthes, zdaniem Rancière’a, chce przeciwstawić rozproszonej działalności sztuki bezpośrednią inność Obrazu jako obecności (zarówno w mimie, jak i w fotografii). Czyni to za pomocą pojęcia *punctum* – tego, co bezpośrednio, efektu przeciwstawionego *studium*, czyli informacjom przekazywanym przez fotografię. Oczywiście, a zarazem zaskoczenie, jakie niesie *punctum*, staje się ukrytym przekazem fotografii, nie pozwala jej zepchnąć w stronę pospolitości *studium*. Z drugiej strony odcisk rzeczy, wydawałoby się – pisze Rancière – „pozbawiona sensu materialność tego, co widzialne”, zajmuje miejsce dyskursu⁵¹. Żeby sztuka nie ugrzęzła w martwym (bo niepodlegającym przedstawieniu) punkcie, zdanie-obraz stanowi połączenie dwóch funkcji dających się okre-

⁴⁹ J. Rancière, *Le destin des images*, s. 16.

⁵⁰ B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, s. 112.

⁵¹ J. Rancière, *Le destin des images*, s. 23.

ślić estetycznie przez sposób, w jaki rozbijają one przedstawieniową relację między tekstem a obrazem. Barthes nazywa tę funkcję stosunkiem między przekazem językowym i przedstawieniem, która raz związuje (zakotwicza) tekst w obrazie, raz działa poprzez zluźnianie (tekst wydaje się dość dowolnie narzucony na obraz)⁵². Jest to forma wyrazu dotycząca w równym stopniu zdań z powieści, inscenizacji teatralnej, montażu filmowego, co relacji między tym, co wypowiedziane i niewypowiedziane w fotografii. Zdanie nie jest tym, co wypowiedzalne, a obraz nie jest tym, co widzialne.

Wciąż oscylując między zdaniem i obrazem, próbując je montować i prze-montowywać, jesteśmy narażeni na rodzaj odurzenia, które według Freuda łączy się z doświadczeniem estetycznym. Jest to „przyjemność czerpana z dzieła sztuki, za pośrednictwem artysty, źródło życiowej pociechy”⁵³, choć niepozwalające trwale oderwać się od pierwotnej ludzkiej nędzy. Rancière wskazuje na niedostatki takiego ujęcia sztuki⁵⁴. Czy Freud ma na myśli obcowanie ze sztuką w postaci dzieła, czy raczej ogólne nastawienie estetyczne do życia? Estetyka to dla niego czerpanie przyjemności z piękna jako czegoś raczej powierzchownego niż z przedstawienia, które jest w stanie przeprogramować nasze myślenie, jeśli nie kondycję. W *Kulturze jako źródle cierpień* pisze:

Owo estetyczne nastawienie do celu życiowego oferuje niewielką ochronę przed zagrażającymi cierpieniami, ale za to wiele może zrekompensować. Przyjemność czerpana z piękna ma specyficzny, lekko odurzający charakter doznaniowy⁵⁵.

Według Freuda człowiek staje się neurotyczny, ponieważ nie może znieść rozmiaru wyrzeczeń, jakie nakłada nań społeczeństwo, a więc i kultura⁵⁶. Do tego dochodzi rozczarowanie wynikające ze sprzeczności systemu kultury, często będące konsekwencją „zagęszczenia” systemu (biurokratyzacji w Weberowskim sensie idealnego typu porządkowania wewnątrzsystemowego), jako obejmującego wszystkie dziedziny życia. Kultura w postaci udogodnień cywilizacyjnych ułatwia nam życie, ale też rozdyma pragnienie eksploracji nowych terenów, które nie zostały jeszcze dostatecznie ucywilizowane. Kultura jest jak Lacanowskie „wyobrażeniowe” – zamknięty system oparty na obietnicy wyjścia, której nie można nigdy spełnić, bo upadłby system. Efekt cywilizacyjny jest paradoksalny, bo mimo wielu udogodnień życie w rozwiniętych społeczeństwach wcale nie jest łatwiejsze niż w przednowoczesnych. Często wymaga nowych udogodnień, które są lekarstwem na skutki uboczne udogodnień wcześniejszych⁵⁷.

⁵² R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszczyński, „Pamiętnik Literacki” 3/1985.

⁵³ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, w: idem, *Pisma społeczne*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, KR, Warszawa 1998, s. 178.

⁵⁴ J. Rancière, *Le destin des images*, ss. 25-26.

⁵⁵ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, s. 179.

⁵⁶ Ibidem, s. 183.

⁵⁷ Ibidem, ss. 183-184.

Dlatego jeśli sztuka ma być lekarstwem dla kultury, niedającym się wpisać w skuteczność jej „zagęszczania”, trzeba mieć do niej podejście egzemplaryczne. Można by użyć starej metafory „pójścia w głąb”, gdyby nie ukazanie mitycznego wymiaru kategorii głębi przez Barthes’a w *Mitologiach*.

Rancière proponuje więc nową miarę dzieła – montaż parataktycznej składni. Jest on podstawową zaletą zdania-obrazu. Parataksa jest niewygodna zarówno dla retoryki, jak i gramatyki. Można ją nazwać montażem, jeśli potrafimy używać tego pojęcia poza dziedziną filmu. Pisarze XIX wieku także odkryli montaż jako „miarę tego, co bez miary”. Kanonicznym tego przykładem jest przywołana przez Rancière’a scena zjazdu rolniczego w *Madame Bovary*, gdzie występują dwa puste dyskursy: zawodowego uwodziciela i oficjalnego mówcy, a bohaterka doznaje rozdarcia, ale i ekstazy. Jeszcze bardziej znaczący wydaje się Rancière’owi montaż wykorzystany w scenie przygotowania kiszki w *Brzuchu Paryża* Emila Zoli⁵⁸.

Z pięciu rozdziałów książki *Le destin des images* wyłaniają się pytania zadawane już przez innych teoretyków i artystów, np. Jeana-Luca Godarda w *Historii kina*. Godard, zwany „papieżem nowego kina”, to przede wszystkim reżyser i scenarzysta filmowy, ale też krytyk, eseista, teoretyk kina, etnolog i aktor, burzący dotychczasowe konwencje języka filmowego. Filmy Godarda składają się nie tyle z fabuły, ile z serii improwizacji. Rancière wykorzystuje *Historię kina* Godarda, by uzmysłowić relacje między władzą słowa i widzialnego. Sztuka porusza się dziś w rejonie, który można określić jako „zbyt wiele słów”. Diagnoza jest taka sama we wszystkich miejscach, gdzie zostaje wypowiedziany kryzys sztuki, jej podporządkowanie dyskursowi estetycznemu. Sztuka została zastąpiona przez opinie – w książkach, katalogach i oficjalnych sprawozdaniach. Rancière pyta więc o konfigurację tego terenu zapisu, w jaki sposób rozmieszczone są akcenty.

Siła zdania-obrazu jest zawieszona między dwoma biegunami: dialektycznym i symbolicznym, między szokiem wywołanym przez rozdział systemów miary i analogią nadającą formę wspólnocie. Odpowiedni obraz, według Godarda, to taki, który ustanawia relację między dwoma odległymi elementami ujętymi w ich maksymalnym oddaleniu. Tej odpowiedniości obrazu nie da się jednak zobaczyć, musi go wspomóc zdanie⁵⁹.

Godard zapożycza od Hermanna Brocha ideę konsekracji sztuki. Broch uważał, że żyjemy w epoce wyjątkowo silnego napięcia między figuracjami dobra i zła, co nadaje jej „ekstremistyczny charakter”. Jednocześnie dokonuje się szczególne przemieszczenie zła w stronę mityzacji śmierci, która wcześniej miała charakter ambiwalentny, stanowiąc nie tyle antywartość, ile granicę życia, przemieniając je w wartość. Śmierć jako antywartość zyskała dziś status

⁵⁸ Por. J. Rancière, *Le destin des images*, ss. 57-60.

⁵⁹ Ibidem, ss. 68-70.

absolutnego końca. Zwalczyć ją może jedynie absolutność kultury (ze sztuką na czele) jako ustanawiającej wartości.

Siłą sztuki jest montaż przemieszczający kulturę z pola dialektyki w pole symboliczne, choć jest to droga pełna sprzeczności, co próbuje oddać Godard w swojej *Historii* (i poszczególnych historiach: *Histoire(s) du cinéma*) kina. Jest to szczególne misterium sztuki, uświęcające finezję łączenia elementów niemających ze sobą nic wspólnego, możliwą do osiągnięcia tylko w sztuce. Rancière odnajduje taki rodzaj montażu np. u Krzysztofa Wodiczki⁶⁰, kontrolersyjnego artysty, najbardziej znanego z opracowania prototypu *Pojazdu dla bezdomnych* (1988-1989)⁶¹. Sztuka jest misterium – twierdzi Rancière za Godardem – a misterium nie jest ani zagadką (do rozwiązania) ani mistycyzmem (oddalającym od życia). To kategoria estetyczna, jak u Mallarmégo⁶², dla którego poezja była najwyższym rodzajem poznania, prowadzącym do Absolutu⁶³.

Montaż tworzy nową jakość – niejako trzeci obraz z dwóch ze sobą zmontowanych. Dla Godarda montaż jest tym, co pozwala zobaczyć prawdę, czymś więcej niż konstrukcją reminiscencyjną, bo też jest pełen słów – nie tylko do słyszenia, ale i do czytania lub widzenia. Jeśli dzieło sztuki zostało dobrze wykonane, zawiera w sobie historię – taka jest lekcja Godarda. I jeszcze jedna lekcja – „kino powstało przede wszystkim po to, by myśleć, nie widzieć”, twierdzi Didi-Huberman, analizując nadmiar słów, które pojawiają się u Godarda⁶⁴.

Tym, czym Godard jest dla filmu, tym Mallarmé jest dla poezji. Również dla Rolanda Barthes'a Mallarmé jest poetą przełomowym. Pisze o tym w swoim *Wykładzie* na otwarcie Katedry Semiotyki – o nowym kształcie „historii literatury”, która ma dziś przede wszystkim zaznaczać zerwanie ze „szkołą”. W tym sensie realizuje ona Mallarméańskie hasło zmiany świata poprzez język.

Żadna „historia literatury” (jeśli można jeszcze o niej pisać) nie mogłaby być uczciwa, gdyby zadowolala się jak dawniej nianiem szkół, nie zaznaczając zerwania, które wówczas wydobywa na jaw nowy profetyzm: profetyzm pisania. Mallarméańskie słowa „zmienić język” współistnieją z Marksowskimi słowami „zmienić świat”; istnieje „polityczne” miejsce „nasłuchu Mallarmégo”, miejsce tych, którzy podążali i podążają za nim jeszcze. Wynika stąd pewna etyka języka literackiego, która, jako że przeczy się jej, musi być ukazana. Zarzuca się często pisarzom, intelektualistom, że nie piszą językiem „powszechnie zrozumiałym”. Tymczasem dobrze jest, że ludzie wewnątrz wspólnego idiomu – w naszym wypadku francuskiego – mają wiele języków⁶⁵.

⁶⁰ Ibidem, s. 67.

⁶¹ Gdy bezdomni zalewali ulice Nowego Jorku, Wodiczko zaprojektował dla nich bezduszny *Pojazd* spełniający wiele funkcji – od mieszkalnej po narzędzie pracy (zbieranie butelek).

⁶² Ibidem, s. 67.

⁶³ Ibidem, ss. 70-71.

⁶⁴ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, ss. 173-175.

⁶⁵ R. Barthes, *Wykład*, s. 17.

Rozdział III *Przeznaczenia obrazów* pt. *Malarstwo w tekście* rozpoczyna zdanie: „Za dużo słów”, co jest diagnozą estetyki, powtarzającą się we wszystkich miejscach, które jej dotyczą⁶⁶. Dotyczy np. malarstwa, które wydaje się być sztuką bez słów. Jednak samo doprowadzenie odbiorcy przed obraz wymaga słów. Rancière pisze o wspólnej powierzchni, na której formy malarstwa jednocześnie autonomizują się i mieszają ze słowami i rzeczami, jako powierzchni sztuki i nie-sztuki. Zwłaszcza zagadnienie „czystości” materii malarskiej (takiej jak w twórczości Marka Rothki) podlega konfiguracjom, jak powierzchnia stworzona z przesunięć i zmieszania języków (formy malarskiej i słów). Oznacza to również, że nie istnieje sztuka autonomiczna czy heteronomiczna. Autonomia sztuki zdobyta w obrębie ograniczeń mimetyzmu została „wykolejona” przez rewolucyjny aktywizm próbujący oddzielić sztukę od słów⁶⁷.

Rancière zmienia przede wszystkim znaczenie słowa „medium”. Zmianę znaczenia pokazuje na przykładzie malarstwa, które jawi się jako „czyste”, a zarazem materialne (farby). Definicja faktu malarskiego jest połączeniem dwóch sprzecznych operacji: ma zapewnić tożsamość materii malarskiej oraz formy – malarstwa. Sztuka malarska jest specyficznym urzeczywistnieniem możliwości niesionych przez samą materialność w postaci autodemonstracji formy. Ta sama powierzchnia musi spełnić dwojakie zadanie: pozostać tylko powierzchnią (widzialną) oraz być demonstracją faktu, że jest nie tylko powierzchnią. Pojęcie „medium” zapewnia ową jedność przeciwieństw. Nie oznacza więc ani materii, ani podpory, lecz idealną przestrzeń ich dopasowania. Pojęcie to ulega dyskretnemu podwojeniu – z jednej strony jest zbiorem środków materialnych wykorzystanych do czynności technicznej (w tym sensie mówimy o „opanowaniu” medium), z drugiej – podkreśla związek między celem a środkiem. Opanowanie medium znaczy więc również coś odwrotnego: dobór środka, by uczynić z niego cel sam w sobie, zanegować związek środka z celem, który stanowi istotę techniki.

Pojęcie medium rozszerza Niklas Luhmann, twierdząc, że o medium można mówić, gdy elementy są luźno powiązane, a o formie – gdy powiązane są ściśle. Medium przechodzi w formę – obserwujemy cyrkularność, krążenie medium w systemie. Forma jest mniej trwała niż jej substrat medialny, ale to forma jest interesująca i utrwała się w pamięci, tworzy semantykę⁶⁸. Nie ma formy bez medium, które trudniej utrwała się w pamięci, dlatego często jest redukowane jako przezroczyste.

⁶⁶ J. Rancière, *Le destin des images*, s. 81.

⁶⁷ Ibidem, ss. 105-122.

⁶⁸ M. Kaczmarczyk, *Radykalny funkcjonalizm Niklasa Luhmanna na tle współczesnej teorii społecznej*, w: N. Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, tłum. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2007, ss. XXXIV-XLIX.

Tak jak Heidegger analizuje logikę zestawu w kontekście sztuki (inny jest zestaw techniki, a inny sztuki), Luhmann logikę redukcji (systemowej, sztuka jako system musi się co jakiś czas odróżniać od innych systemów, czego dokonuje przez redukcję formy), a Deleuze logikę montażu, u Rancière'a pojawia się logika dzielenia. W rozdziale III *Le destin des images* przedstawia on przestrzeń sztuki w postaci schematu składającego się z trzech stref: 1) planu równości, na którym każda rzecz jest gotowa jako sztuka, 2) przestrzeni konwersji (przemiany), gdzie słowa i formy zmieniają się rolami, 3) przestrzeni ekwiwalencji (odpowiedniości, równości), gdzie pismo symboliczne form jest gotowe zmanifestować się sztuce czystej, ale także w schemacie sztuki użytkowej. Te plany dają się rozdzielić, ale ich działanie polega na nieustannym odnoszeniu się do siebie i ustanawianiu nowych konfiguracji.

Na przykład w kulturze łacińskiej – zauważa Renata Rogozińska, interpretując kategorię ikony – dominującą rolę odgrywa słowo. Obraz pełni funkcje podrzędne i zastępcze wobec przekazu literackiego, choćby ilustracyjne. Pozycja sztuki jest tu niższa niż Pisma Świętego. W cerkwi prawosławnej nauczanie odbywa się bardziej „poprzez piękno” niż poprzez słowa. Dlatego np. niewiele jest w prawosławiu kazań, a do wiernych przemawia się przede wszystkim za pomocą piękna liturgii, natomiast ikona jest traktowana na równi z Pismem Świętym⁶⁹.

Widać tu wyraźne odróżnienie planu równości (piękna) od przestrzeni konwersji, gdzie słowa i formy zmieniają się rolami. Podział odbywa się w „przestrzeni ekwiwalencji” – jest ona zupełnie inna w kulturze łacińskiej i prawosławnej, mimo że samo piękno, czy też stosunek do obrazów i słów, może wydawać się podobny.

W rozdziale IV pt. *Powierzchnia designu* Rancière wyjaśnia, że porządek mimetyczny nie jest budowany na zasadzie podobieństwa. Płaskość malarstwa zawsze była powierzchnią komunikacji, gdzie słowa i obrazy ślizgały się po sobie. Z kolei rewolucja antymimetyczna nigdy nie oznaczała porzucenia podobieństwa. *Mimesis* nie była zasadą podobieństwa, ale określonej kodyfikacji i dystrybucji podobieństw. Zasadą estetycznej rewolucji antymimetycznej, która skumulowała swoje oddziaływanie na początku XX wieku, nie był podział i eksploatacja przestrzeni medialnej właściwej każdej ze sztuk, lecz pomieszczenie sztuk (np. malarstwa i poezji w twórczości Leona Chwistka czy Tytusa Czyżewskiego). Rewolucja antymimetyczna nie tyle znosiła zasadę rozdzielania materii (formalnej) i słów, ile umacniała zasadę rozdzielania miejsca i środków przeznaczonych dla sztuki⁷⁰.

Sztuka istnieje dzięki nieustannym podziałom formalnym, forma dzieli się szybciej, niż jest w stanie za nią nadążyć zmiana w obrębie jakiegokolwiek dyskursu. Te nieustanne podziały otwierają na przemyślenie dawnych form jako

⁶⁹ Por. R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, WAM, Kraków 2009, ss. 15-26.

⁷⁰ Por. J. Rancière, *Le destin des images*, ss. 130-132.

wciąż żywych, odnowienie ich, np. abstrakcyjne obrazy Malewicza otwierają drogę do oryginalnej recepcji malarstwa bizantyjskiego, całkowicie odmiennej od praktykowanej w XIX wieku. Obrazy te uznaje się za „nowe ikony”, jakoby lepiej wyrażające ducha naszych czasów. *Czarny krzyż na czerwonym owalu* (1920) stanowi zredukowaną do układu figur geometrycznych wersję sceny *Zstąpienie Chrystusa do otchłani*, zwraca uwagę Rogozińska. Prawosławie odrzuca możliwość zobrazowania takich scen w sposób realistyczny, tak jak obrazowane są w sztuce Kościoła rzymskiego (np. przez Hansa Memlinga). Symbolikę *Czarnego krzyża* odczytuje się więc nie tylko jako ilustrację religijnego dogmatu, lecz raczej, jak ujmuje to Rogozińska, jako odrodzenia malarstwa, jego zmartwychwstanie z mimetycznego grobu. Sam artysta czuł się kimś w rodzaju odkupiciela i proroka, czego wyrazem miała być ceremonia pogrzebowa, zaplanowana w testamencie w każdym szczególe⁷¹, a *Czarny kwadrat* – ukochany obraz Malewicza, został przez niego nazwany „ikoną XX wieku”, samą doskonałością⁷².

Rozdział V książki Rancièrè’a jest poświęcony temu, co nieprzedstawialne, czyli zakazanym przedstawieniom (nie tylko obrazowym) – od mozaiek w Shoah, przez sublimację Kantowską, Freudowską scenę prymarną, po *Wielką Szybę* Duchampa lub *Białe na białym* Malewicza. Według Rancièrè’a nigdy nie znajdziemy adekwatnej formy zmysłowej dla idei. Z tego wynika zarówno moc, jak i niemoc sztuki – pojedynczość rzeczy w stosunku do ogólności idei może prowadzić do symulakrum rzeczy – możliwości rozmnożenia samej formy⁷³.

Owa niemoc prowadzi do przeformułowania na nowo zakazu przedstawień, czyli idei współczesnego ikonoklazmu, począwszy od Wittgensteinowskiej formuły wynikającej z *Traktatu*: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”, po radykalizację przez Lyotarda idei Adorna, że sztuka umarła wraz z Auschwitz. Nieprzedstawialność nie polega bowiem na niewyraźności jako niemożności wyrażenia, lecz na „arbitralnym zakazie” tego wyrażenia⁷⁴. Jest on związany z niedostosowaniem doświadczenia jednostki (artysty) do doświadczenia społecznego, np. narodu czy ponadjednostkowego systemu logiki (jak w przypadku Wittgensteina). I tak jak w zakazie z Księgi Rodzaju „owoc zakazany” nie był zakazany dlatego, że tkwiła w nim jakakolwiek moc czy zło, ale dlatego, że był zakazany. Przestrzeganie zakazu wymagało uznania odrębności Boga i człowieka, uznania mocy Boga jako ustanawiającego arbitralny zakaz, bo ludzie nie mogą być Bogami.

⁷¹ Artysta został złożony w suprematystycznej trumnie, pochowano go w czarno-biało-czerwonym ubraniu, a na jego mogile stanął pomnik w postaci białego kamiennego kubu z czarnym czworokątem.

⁷² R. Rogozińska, *Ikona w sztuce...*, ss. 101-102.

⁷³ J. Rancièrè, *Le destin des images*, ss. 125-126.

⁷⁴ Ibidem, s. 150.

Sztuka stanowi dla Rancière'a zamknięty system i podobnie jest u Luhmanna – teoria systemów musi opierać się na akceptacji tautologii i paradoksów. Najbardziej paradoksalne jest to, że strukturalnie zamknięte wobec siebie systemy mogą być zarazem strukturalnie sprzężone. Komunikacja między nimi jest według Luhmanna swego rodzaju jednością złożoną z informacji, przekazu i rozumienia⁷⁵.

Postrzeżenie w koncepcji Luhmanna musi stanowić selekcję. Funkcją struktury i budowy struktury jest redukcja złożoności, choć redukcja taka zawsze musi być okupiona wzrostem złożoności w innych obszarach. Luhmann opisuje problem zgodności selekcji i motywacji. Podstawowym kryterium różnicującym selekcję i motywację jest to, czy przypisywane są one systemowi (działanie), czy też środowisku (przeżycie). W przypadku selekcji akcentowanym składnikiem komunikacji jest informacja, a w przypadku motywacji – jej przekazanie. Chodzi o prawdę i wartości – wzajemna redukcja odbywa się przez prawdę i wartości złożoności. Złożoność przesuwana na poziom regulacji prawnych czy organizacji politycznych. U Luhmanna znajdziemy ciekawą definicję zmiany – nie jako dwóch stanów (przedmiotów), lecz abstrakcyjnie, w kategoriach stabilności przejętej z systemów organicznych. Systemy są autopojetyczne. Status przyczyny zmiany mogą uzyskiwać „błędy, wartości zerowe, rozczarowania”. Brak zmiany może stać się przyczyną zmiany⁷⁶.

Skoro komunikacja jest jednością złożoną z informacji, przekazu i rozumienia, to zmiana na jednym poziomie wymusza zmiany na pozostałych. Sztuka wnosi najwięcej na poziomie przekazu.

Jak odnieść to spostrzeżenie do relacji między sztuką i polityką u Rancière'a? W obu systemach odbywa się proces selekcji i motywacji. Selekcja to sama „systemowość” systemu (kod), opisuje ją działanie, gdy podstawowym składnikiem komunikacji jest informacja (wybrana spośród całej dostępnej puli informacji), środowisko jest dostępne jakby na zewnątrz systemu, jako jego motywacja, czyli określony stan przeżycia wynikający ze sposobu przekazania wybranej informacji.

Skoro postrzeżenie zawsze stanowi selekcję, bo podstawową funkcją struktury jest redukcja złożoności, to to, co wyłącza jeden system (np. polityka), zostaje zrekompensowane w innym (np. sztuce). Gdy wzrasta selekcja w polityce, wzrasta motywacja w sztuce, i odwrotnie.

⁷⁵ G. Skąpska, *Niklas Luhmann i teoria systemów społecznych. Wstęp do wydania polskiego*, w: N. Luhmann, *Systemy społeczne...*, ss. XI-XV.

⁷⁶ Por. N. Luhmann, *Systemy społeczne...*, ss. 172-173.

MONTAŻ

– POŻEGNANIE LOGIKI PRZEDSTAWIENIOWEJ

(*Fabula/bajka filmowa*)

EPILOG

Sztuka jako system przedstawienia za każdym razem zrywa z logiką przedstawienia jako wtórnego w stosunku do znaku (stąd np. w języku francuskim brak jest rozróżnienia na przedstawienie i reprezentację). Logika przedstawienia wydaje się dotyczyć tego, co w obrazie pierwotne, tj. jakiegoś znaku, idei, którą obraz ma odwzorowywać. Logika zakłada, że przedstawienie nie może być pierwsze.

Rancière stawia tezę, że dzięki montażowi przedstawień, poza znakiem, to właśnie przedstawienie sztuka czyni bazą poznania. Montaż odrywa przedstawienie od wzoru, z którym kojarzy go logika przedstawieniowa.

Porównując obrazy techniczne z tradycyjnymi, Vilém Flusser pierwsze nazywa projekcjami, drugie – odwzorowaniami. Projekcje „chwytają”, a zatem nie kodują, nie odwzorowują, pozbawione znaczeń znaki i sygnały, takie jak fotony czy elektrony, i kodują je dopiero w drugiej fazie. Błędem jest pytać o znaczenie obrazów technicznych. „Pytać należy, ku czemu oznaczają to, co pokazują”¹. To, co obrazy techniczne pokazują, odpowiada temu, co tradycyjne obrazy malarskie znaczą. Projekcja jest więc pewnym zwrotnym uzewnętrznieniem, funkcją obiektywności, nie samą obiektywnością (nieruchomą prawdą). Zadaniem współczesnej krytyki obrazów jest ukazanie (na przekór zdrowemu rozsądkowi), że nie są one lustrami, lecz projekcjami². Schemat obrazowania znajduje się na zewnątrz (w kontekście), a nie w interpretacji schodzącej jakby w głąb obrazu.

¹ V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?... Audio-wizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór i oprac. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 66.

² Ibidem, ss. 66-67.

Montaż ustala nową miarę, bo dzieli w obu przywołanych przez Rancière'a znaczeniach *partager du sensible* (dzielenia postrzegalnego): dzielenia i scalania, zwłaszcza tego, co wydaje się niepodzielne, a obraz takim się wydaje³.

Montaż stanowi połączenie oddzielnych części w całość. W technice wiąże się ze „składaniem elementów w zespoły konstrukcyjne, a tych w maszyny i urządzenia”. Zważywszy na definicję instytucji społecznej jako swoistego urządzenia, kategorię montażu można potraktować bardzo szeroko – jako układ/formę złożoną z części (niekoniecznie martwych rzeczy).

Waldemar Okoń zwraca uwagę na rolę estetyki w kształtowaniu pojęcia formy. Przywołuje pięć klasycznych sposobów pojmowania formy uporządkowanych przez Władysława Tatarkiewicza. Pierwszy to całość złożona z części – forma układu części. Przeciwnością tak rozumianej formy są elementy, składniki, części, fragmenty. W drugim znaczeniu formą jest to, co dane bezpośrednio, czyli zmysłowo, w opozycji do wynikających z tego wrażeń. W trzecim – forma to granica lub kontur przedmiotów. Jej przeciwnością jest materia, materiał. Te trzy pojęcia zrodziły się na gruncie estetyki, podczas gdy dwa kolejne są wynikiem refleksji epistemologicznej. Czwarte znaczenie formy to, za Arystotelesem, istota pojęciowa przedmiotu, której przeciwnością są przypadkowe cechy. Piąte, użyte przez Immanuela Kanta, to wkład ludzkiego umysłu do poznawanego przedmiotu w opozycji do tego, co dane w doświadczeniu. Tatarkiewicz wykazuje, że w dziejach estetyki rozumienie formy jako „istoty pojęciowej przedmiotu” jest równie dawne jak „układu części”⁴. W ten sposób montaż spotyka się z poznaniem granic badanego przedmiotu (składanie z dzieleniem), a sztuka pozwala na rekonfigurację poznania – widzenia. Poszczególne rozumienia formy można uporządkować wedle trzech funkcji: składanie (montaż), wypełnianie (poznanie), dzielenie (wyznaczanie granic).

Montaż nie istnieje na poziomie epistemologii, bo zakłóca to, czym epistemologia wydaje się najbardziej zainteresowana – ciągłość. I chociaż montaż spełnia rolę parataksy, to dzieląc, łączy na nowo, tj. ustanawia nową płaszczyznę odbioru obrazów.

W obrębie formalnych rozróżnień Okoń próbuje zanalizować gest Duchampa. Pojmując formę jako „wkład ludzkiego umysłu w otaczającą nas rzeczywistość” (wypełnianie), można dostrzec, że Duchamp nie stworzył *Fontanny* (w takim znaczeniu jak tworzyli fontanny np. barokowi artyści), tylko nadał przedmiotowi nazwę niezgodną z jego pierwotnym przeznaczeniem. Nie możemy jednak założyć, że tego typu „surrealny” zabieg semantyczny zmienia

³ J. Rancière, *Los obrazów*, w: idem, *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyla, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, ss. 75-78.

⁴ W. Okoń, *Sztuka i forma*, w: J. Mozzrymas (red.), *O nauce i sztuce*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 63.

Tab. 1. Rozumienie formy według przedmiotu (estetyka, epistemologia) i funkcji (mechanizmu)

Mechanizm	Estetyka	Epistemologia
Montaż (składanie)	1. układ części	-
Poznanie (wypełnianie)	2. to, co dane bezpośrednio, zmysłowo	5. kategorie umysłu
Granica (dzielenie)	3. granica lub kontur przedmiotów	4. istota pojęciowa przedmiotu

Źródło: opracowanie własne na podstawie: W. Okoń, *Sztuka i forma*, w: J. Mozrzyms (red.), *O nauce i sztuce*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.

funkcję przedmiotu – „fontanna”/pisuar mogła być później wykorzystana zgodnie ze swym przeznaczeniem. Co zatem jest tu formą?

Jeżeli od czasów Duchampa każdy może być artystą, to każdy pośrednio ustala również formę dzieła sztuki. „Nieschematyczne wizje” wymagają nowych form. W 1911 r. Wasyl Kandyński w pracy *O duchowości w sztuce* pisał, że forma, w ścisłym znaczeniu tego słowa, jest przede wszystkim linią odgraniczającą jedną powierzchnię od drugiej⁵.

„Sztuka malarska byłaby specyficznym urzeczywistnieniem możliwości niesionych przez samą materialność barwnej materii”⁶ – pisze Rancière. To urzeczywistnienie zawsze przyjmuje formę autodemonstracji materii, montażu modelującego nową formę, kodyfikującego według innej normy, to, co wydaje się normie nie podlegać (materia). Dzieło przechodzi wyróżnione przez Rancière’a etapy: dyskurs – rekonfiguracja – kodyfikacja i dystrybucja. Dyskurs ustala określoną płaszczyznę odbioru, potem następuje dzielenie pierwsze – rekonfiguracja, i drugie – dystrybucja. Problem leży w pragnieniu ominięcia poziomu dyskursywnego, bo uzależnia on poznanie od wcześniejszej edukacji, od tego, co mamy wdrukowane jako normy, a potem je przemieszcza. W ludziach tkwi marzenie/pragnienie jakiejś pierwotności doświadczenia pozadyskursywnego. To pragnienie opisuje m.in. psychoanaliza. Lacanowskie rozróżnienie trzech sfer języka: realnej, symbolicznej i wyobraźniowej mogłoby odpowiadać trzem poziomom funkcjonowania dzieła sztuki: dyskursu – jako niezrealizowanej płaszczyzny doświadczenia, rekonfiguracji – jako języka, kodyfikacji i dystrybucji – jako systemu obrazów.

Zawsze pozostaje pytanie: kto ma doświadczać sztuki, kto jest jej odbiorcą? Sam twórca? Odbiorca modelowy? Jaki Podmiot? Filozofii do XX wieku pozostawało marzenie o Podmiocie (przez duże „P”) jako niezapośredniczonym widzeniu – efekt Platońskiej przypowieści o jaskini, metafora oka jako zwierciadła natury. Próba opisu niezapośredniczonego doświadczenia wywołała

⁵ Ibidem, s. 73.

⁶ J. Rancière, *Los obrazów*, s. 92

fenomenologiczny kryzys filozofii francuskiej. Odpowiedzią na to miał być ówczesny lokalny Sokrates – ktoś z zewnątrz – psychiatra Jacques Lacan. Lacan przede wszystkim nie zgadza się z dekonstrukcjonistą Derridą co do kwestii możliwości rezygnacji w myśleniu z opozycji wewnątrz – zewnątrz i pierwszeństwa pisma przed mową. Pismo jest według niego zawsze drugie w funkcji języka, wymaga co najmniej kilku gestów (w różnych kierunkach), jest wtórne przez swoją przestrzenność, a jednak dzięki swojej wtórności, działającej jak echo, jest czymś pozytywnym. Nie ma metajęzyka, więc pismo umożliwia jego rekonstrukcję⁷.

Slavoy Žižek twierdzi, że w poststrukturalizmie, ujętym jako rezygnacja z metajęzyka (nieskończoność tekstu), metonimia dominuje nad metaforą, natomiast Lacan obstaje przy prymacie metafory, rozumianej jako „cięcie”⁸.

Stanowiska Lacana i Derridy wydaje się godzić tekst *Chora* tego drugiego, dotyczący „trzeciego rodzaju”, czegoś, co nie jest ani inteligibilne, ani zmysłowe, co opisuje status i pozycję Sokratesa, który ani nie naśladuje innych, ani nie udaje spójnego siebie. *Chora* jest miejscem bez miejsca. Derrida, nawiązując do Platońskiego *Timajosa*, rozważa pozycję kogoś, kto nie jest ani politykiem (tj. Platońskim filozofem), ani poetą (twórcą mitów). Sytuacja pewnej „niemocy” jest specyficzną kondycją, gdzie ani człowiek, ani tekst nie dominuje dyskursu. Dekonstrukcja i psychoanaliza przywrócona światu przez Lacana to powrót do „położnictwa” badającego możliwości i niemożliwości panowania nad własnym pochodzeniem, dziedzictwem, dającym się zredukować do stylu, ale pojętego bardzo szeroko, jako radykalne urządzenie selekcji.

Rancière w *Aisthesis. Scène du régime esthétique de l'art* też szuka takiej uprzywilejowanej pozycji umożliwiającej przyjrzenie się zmianom w doświadczeniu świata, wychodząc od wydarzeń związanych ze sztuką niszczoną przez estetyczny reżim. Estetyka, przypisując sobie rolę „trzeciego”, zostawiała cielesność (konkret dzieła) sztuki na uboczu, zwłaszcza w czasach kryzysów symbolicznych, gdy sztuka składała swoje ciało w ofierze za społeczeństwo.

Wśród tych historii jedna się narzucała i stawała coraz bardziej dominująca, w miarę jak rozwijała się ta książka: historia paradoksalnych powiązań między paradygmatem estetycznym a wspólnotą polityczną. Czyniąc okaleczony posąg Herkulesa szczytowym wyrazem wolności narodu greckiego, Winckelmann ustanowił pierwotny związek między wolnością polityczną, wycofaniem działania i uszkodzeniem ciała wspólnotowego. Paradygmat estetyczny konstruuje się w opozycji do porządku przedstawieniowego, który definiował dyskurs jako ciało z dobrze dopasowanymi członkami, poemat jako historię, a historię jako układ działań. Ten porządek jasno dostosowuje poemat – i produkcje artystyczne, dla których stanowi on normę – do hierarchicznego modelu: to ciało dobrze uporządkowane, gdzie podmiot-zwierzchnik zarządza podwładnymi, to uprzywilejowanie działania, to

⁷ Por. J. Lacan, *Le séminaire livre XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Éditions du Seuil, Paryż 2006, ss. 64-65.

⁸ S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wrocław, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 183.

znaczy wolnego człowieka, będącego w stanie działać celowo, na powtarzalny przebieg ludzkiego życia pozbawionego jakości. Estetyczna rewolucja rozwija się jako niekończące się zrywanie z tym hierarchicznym modelem ciała, historii i działania. Naród wolny jest, powie Schiller, narodem bawiącym się, narodem zawartym w tym działaniu, które zawiesza nawet opozycję między aktywnym i pasywnym [...] ⁹.

Rancière podkreśla, że cielesność sztuki przeszkadza realizować się jakiejś jednej, określonej wspólnocie politycznej. Co więcej, sztuka uszkadza ciało polityczne, pokazując jednostkowe przypadki objęte pojęciem „celu” (trzeba uporządkować problem, np. biedy, opieki zdrowotnej, bezrobocia, szkoły, marginesu społecznego, kobiet). Sztuka nie mediuje z polityką, lecz stawia przed nią nierozwiązywalne zadania. Nie jest bliższa życiu, a umożliwia przedstawienie sobie alternatywnych sposobów życia.

Paradygmat estetyczny nowożytnego społeczeństwa, społeczeństwa ludzi wolnych i równych nawet w konkretach życia, dąży do odcięcia tej wspólnoty od wszelkich sposobów, za pomocą których zwykle szuka się dojścia do celu. Bez wątpienia ta tendencja do zawieszania akcji jest nieustannie zwalczana. Ale nawet ta walka nie stanowi przerwy w odtwarzaniu bezwładu, przeciwko któremu się sprzeciwia. W poszukiwaniu teatru lub baletu, które by stały się aktywne, Diderot i Noverre będą musieli sięgnąć po modele zawarte w malarskiej kompozycji. Ten sam Rousseau, który przeciwstawia aktywność święta obywatelskiego pasywności widza teatralnego celebrytuje nicnierobienie w zadumie i inauguruje *Nową Heloizę* długą serię powieści bez akcji, skazanych na coś, co Borges nazwie „leniwą codziennością bez smaku”. Wagner chce żywego poematu który zadziała zamiast opisywać, ale ten żywy poemat, stworzony dla umieszczenia w nim postaci wolnego bohatera, w jego miejsce otrzymuje figurę boga odwracającego się od działania. Odnowiciele tańca i teatru wyzwalały ruch ciał z siideł historii, ale wyzwolenie tego ruchu jest także oddaleniem go od działania pod wpływem racjonalnej woli i zorientowanego na cel. I film *Wiertowa*, który intrygi i postaci z przeszłości ma zastąpić tkanką działań budujących żywotną cielesność komunizmu, rozpoczyna się i kończy w sali kinowej, gdzie wieczorni widzowie zdają się prowadzić grę z obrazami, które ukazują im samych siebie jako dziennych aktorów komunizmu. Wyzwolonemu ruchowi nie udaje się włączyć na nowo strategicznych układów łączących przyczyny i skutki, cele i środki ¹⁰.

Dżiga Wiertow chciał uchwycić prawdę poprzez dobór fragmentów rzeczywistości widzianych okiem kamery wartościowanym wyżej niż oko ludzkie. Główni aktorzy komunizmu nie docenili jego starań i wybitnemu reżyserowi pozostało montowanie kronik filmowych. Artyści zmuszani są do „trzymania się litery”, pozostawiania w obrębie panującego systemu symbolicznego.

Lacan podejmuje temat istnienia pisma jako pewnej topiki, która prowadzi go do wyjaśnienia schematu R-S-I w późniejszych seminariach. W 1971 r. wybiera się nawet do Japonii, by zgłębić m.in. – jak ujmuje to Elisabeth Roudinesco – „kaligraficzne funkcjonowanie pisma” ¹¹. Specyfika japońskiego

⁹ J. Rancière, *Aisthesis. Scène du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paryż 2011, ss. 15-16 (tłum. własne).

¹⁰ Ibidem, s. 16.

¹¹ E. Roudinesco, *J. Lacan. Jego życie i myśl*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2005, s. 504.

pisma nie może być zawłaszczona przez wiedzę, np. przez lingwistów¹². Co więcej, specyfika żadnego pisma nie może być zawłaszczona/zatrzymana przez lingwistów. Nie ma specjalistów od medium języka, takimi specjalistami mogą co najwyżej wydawać się artyści, np. kaligrafowie. To, co zostaje z pisma zatrzymane, nigdy nie jest tym samym. Litera jest uchwytana tylko „w przelocie” (*la lettre volée*).

Trudno nie myśleć o idei Marshalla McLuhana, że treścią medium jest już inne medium. Nigdy nie można mówić, zajmować się, analizować pojedynczego medium. Jednak wielomedialność rzadko bywa rozpoznawana, a na gruncie teorii nigdy. Jej ujęcie możliwe jest tylko w przedstawieniu. Warto więc pod tym kątem przyjrzeć się filmowi *Powiększenie*.

Michelangelo Antonioni zajmował się początkowo filmem dokumentalnym, a w latach 50. stworzył własny styl ekspresji filmowej w filmie fabularnym. Najbardziej znanym jego filmem jest *Powiększenie* z 1966 r. – luźna adaptacja opowiadania Julia Cortazara pt. *Babie lato* (1959). W opowiadaniu (a także w filmie) mamy wyraźny problem z narratorami. Najważniejszym (widzącym najczęściej w podglądanej sytuacji) okazuje się narrator nie-ludzki (maszyna). Natomiast w samym przedstawieniu (fabule) narrator fotograf czuje się panem sytuacji, gdy ukradkiem fotografuje w parku zakochaną, wydawałoby się, parę. Uwzględniając jednak odpowiednie opóźnienie, rozsunięcie, ślad, a może Derridiańskie zluźnienie, objawia się inny punkt widzenia (uchwycony na zdjęciu dodatkowy obserwator) wyznaczający zupełnie inną interpretację sceny. Lecz ten punkt widzenia jest odkryty zbyt późno – dopiero na fotografii. Film nie nadaża już za fotografią, brakuje w nim na końcu zwłok – dowodu, nawet klisze fotograficzne zostają usunięte.

Emocja Spectatora (czyli oglądającego, widza) pochodzi raczej z istoty wywoływania obrazu fotograficznego (chemiczne procesy odtwarzania działania światła na rzeczy i potem substancje), natomiast emocja Operatora (reżysera obrazu) zawsze ma jakiś związek z „otworkiem”, który kadruje rzeczywistość – twierdzi Barthes. Jest „związana z widzeniem wyznaczonym przez otwór migawki w camera obscura”¹³.

„Dziura jest również maszyną” – mówi narrator opowiadania Cortazara. Nowy typ doświadczenia estetycznego wynika przede wszystkim ze zbiorowego autorstwa, włączającego „aktorów nie-ludzkich”, jakby powiedział Latour. Film to pierwsza sztuka masowa, traktowany jest bowiem zarówno jako rodzaj sztuki, jak i przemysł rozrywkowy, kojarzony zwłaszcza z jego kolebką – Hollywood.

Jurij Łotman w analizie *Powiększenia* pisze, że film ten podejmuje wątek konstruowania faktu i dokumentu, które mają ujawnić prawdziwe oblicze

¹² Rozdział III seminarium XVIII Lacan zatytułował *Przeciwko lingwistom*.

¹³ Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 18.

czasu. Co istotne, poza zwykłą pracą w atelier bohater przygotowuje wspólnie ze swoim przyjacielem książkę o współczesnym Londynie. Według Łotmana „wprowadzenie motywu fotografii do filmu komplikuje sytuację semiotyczną tego drugiego”¹⁴, zwłaszcza że w filmie istnieje jeszcze wątek dotyczący książki i malarstwa.

Fotografia, zdaniem Barthes’a, „zrobiła z malarstwa, kopiując je lub mu zaprzeczając, odniesienie absolutne, ojcowskie, tak jakby narodziła się z Obrazu”. Z pozoru nic nie odróżnia, ejdetycznie, fotografii od malarstwa¹⁵.

Kompozycja filmu Antonioniego opiera się, według Łotmana, na połączeniu epizodu centralnego (fotografowanie w parku, wywoływanie filmu, powiększanie i rozszyfrowywanie taśmy) z ramowym opowiadaniem, obrazującym życie, w którym zanurzony jest bohater fotograf. Gdy oglądaliśmy epizod w parku na ekranie w „wersji rzeczystwej” (nie dokumentalnej), sytuacja wydawała się oczywista – mieliśmy dwóch aktorów i reżysera fotografa. Dekontekstualizacja zdjęć przez ich ponowne kadrowanie, zestawianie i przede wszystkim powiększanie, pokazuje, że reżyserem tej sceny jest ktoś inny, nie działający z ukrycia fotograf, lecz morderca.

Skojarzenie artysty z mordercą (obrazu) jest bardzo współczesne. Artysta likwiduje obraz jako lustro, ustanawia nowy rodzaj więzi reprezentacji, w różnych gatunkach sztuk innymi sposobami. Roland Barthes w *Światle obrazu* pisze, że „kocha zdjęcie jako przeciwstawienie kina”¹⁶.

Według Barthes’a Fotografia styka się ze sztuką poprzez Teatr, a łącznikiem między nimi jest Śmierć¹⁷. W Fotografii między zabójczym spojrzeniem a palcem naciskającym spust migawki jest pragnienie zamordowania obrazu jako dokumentu, czegoś, na co nie mamy wpływu, co dzieje się bez nas, poza nami. Fotografia ma być przekazem bez kodu (Barthes). Sztuka staje się tu kadrem. Kadr – według Gilles’a Deleuze’a – należy rozumieć jako to, co „zapewnia deterytorializację obrazu”, a raczej porządek tej deterytorializacji. Skoro „każdy układ zamknięty jest jednocześnie układem komunikującym”¹⁸, a kadr zapewne jest takim układem, stanowi on też uprzywilejowaną formę przedstawienia.

W *Powiększeniu* poszukiwania prawdy uruchamiają ciąg zdarzeń, lecz wniosek płynący z nich jest jeden: nasze możliwości poznania świata są ograniczone, bardzo łatwo można zakwestionować to, co widzialne i zobaczyć to, czego tak naprawdę nie ma.

¹⁴ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 188.

¹⁵ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 54.

¹⁶ Ibidem, s. 7.

¹⁷ Ibidem, ss. 54-55.

¹⁸ Por. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, ss. 24-25.

Podjęmowano już wiele prób odczytania *Powiekszenia*. Za najważniejszą scenę uważana jest sekwencja w parku, która stanowi próbę uchwycenia przez bohatera fotografa scenki miłosnej, a tymczasem aparat fotograficzny rejestruje morderstwo. Scenę tę Paulina Wojtasik odczytuje jako scenę prymarną¹⁹, tj. taką, której w świetle psychoanalizy doświadcza dziecko, przypadkowo widząc (lub wyobrażając sobie) rodziców w trakcie aktu seksualnego. Dziecko nie wie wtedy, co się dzieje i dlaczego jest z tego wykluczone. Nie należy tej sceny interpretować w kategoriach seksualnych, których dziecko nie zna, ale w kategoriach wykluczenia. Pytanie brzmi: co tak naprawdę widzi dziecko? Przedstawienie, mimo że poza zasięgiem jego rozumienia, jest intensywnie doświadczane. Sztuka działa podobnie. Pozytywne przejście tego doświadczenia pozwala na nowo włączyć się w krąg jego oddziaływania (na tym polega mechanizm hermeneutyki).

Thomas w scenie z parku jest Edypem. Szuka rozwiązania zagadki w innym, w tym, co zewnętrzne. I przełamuje tabu, którym jest zakaz obrazowania sceny prymarnej, nie przyjmuje więc do wiadomości swojego wykluczenia. Nie patrzy, lecz działa, myśląc, że panuje nad dostępną mu rzeczywistością. Roland Barthes twierdzi, że organem fotografa jest nie oko, lecz palec jako organ dotykowy, nie widzący, ale wskazujący. Poza tym palec jest szybszy niż oko²⁰. Powszechne dziś fotografowanie cyfrowe, bez chemicznej obróbki, powoduje, że widzimy przedmiot z opóźnieniem (oglądając zdjęcia z miejsc, w których w pełni być nie mamy czasu). Przy tradycyjnym fotografowaniu zapamiętywaliśmy fotografowany przedmiot. Nawet jeśli dziś oglądamy zdjęcie zaraz po jego zrobieniu, to patrzymy raczej na kadr – oceniając, czy jest udany i jakiej jest jakości. Sfotografowane rzeczy oglądamy, gdy znikną nam już z oczu.

W fotografii chodzi o ujęcie („schwytanie”) niemożliwego, a gdy się to uda, dziwimy się, jak ktoś mógł w takim momencie fotografować.

Fotografia jednolita to antycel fotografowania²¹ – konkluduje Barthes. Zdjęcia reportażowe są często fotografiami jednolitymi, nie ma w nich *punctum*, nawet jeżeli jest jakiś rodzaj gwałtowności, to brak niepokoju, tego rodzaju zdjęcia docierają do nas od razu – i to wszystko. *Punctum* jest rodzajem czegoś subtelного spoza kadru, tak jakby obraz przerzucał požądanie poza to, co sam pozwala widzieć.

Najtrudniejsza konkluzja Rancière’a na temat pożegnania logiki przedstawieniowej brzmi, że nie jest ona prostą afirmacją zmysłowej materialności obrazu, jest to nowy tryb odpowiedniości między malarstwem a poezją, figurami plastycznymi a porządkiem dyskursu. Powierzchnia form-znaków jest prawdziwym medium malarstwa – „medium, które nie utożsamia się

¹⁹ P. Wojtasik, *Psychologia Powiekszenia*, www.racjonalista.pl/kk.php/s,4363 (15.03.2007).

²⁰ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 27.

²¹ Ibidem, s. 72.

z własnościami żadnego nośnika ani materiału. [...] Idealna płaszczyzna obrazu jest teatrem defiguracji, przestrzenią konwersji, gdzie stosunek słów i form wizualnych zapowiada mające jeszcze nadejść wizualne defiguracje²².

Rewolucja estetyczna ustanawia tożsamość wiedzy i ignorancji. Bohaterem takiego porządku myślenia jest według Rancièrè'a Edyp²³ dzięki dwóm cechom: budowaniu królestwa, kraju u siebie, nie w kraju swojego pochodzenia; i winie – długowi zaciągniętemu wobec nieznanej przeszłości. Tym jest też obraz – wzięty w ramy, zawsze jest alienacją jakiegoś świata, jakiegoś fragmentu całości, a zarazem winą, czyli „długiem kłamstwa” (jako fragmentu), jakie zawiera.

Jest to proces, który opisuje Łotman, analizując scenę powiększenia z filmu Antonioniego. Wiesząc w swoim studiu powiększoną fotografię, bohater filmowy wyklucza ją z kontekstu czasowego, dzięki czemu może odciąć się od emocji, a także z kontekstu przyczynowego – poprzez swobodne przemieszczanie planów i ciągu przyczynowo-skutkowego.

Przekaz wyodrębniony więc został z kontekstu. Czy zatem stał się przez to uboższy? Niewątpliwie. Lecz poza tym stał się też mniej zrozumiały. Żle jest, skoro utracona zrozumiałość związana była z jednym możliwym wytłumaczeniem. Ale z drugiej strony, jeżeli możliwe są jakieś inne wytłumaczenia, wtedy uwolnienie się od hipnotycznej wiary, iż tekst zrozumiany został w jedynie prawidłowy sposób, zakłada bezwarunkowo możliwość potraktowania tego tekstu jako niezrozumiałego. Uświadomienie sobie, że jakiś tekst jest niezrozumiały, stanowi konieczny etap w drodze do nowego rozumienia²⁴.

Montaż jest zarówno cięciem, jak i ponownym sklejeniem, przesunięciem, metonimią. Jest niczym „świadectwo znaczenia”. Ponieważ świadectwo nie posiada własnego języka – zauważa Rancièrè – na tej zasadzie „fikcja »estetyczna« przeciwstawia się fikcji »przedstawieniowej«”²⁵. Fikcja estetyczna opowiada z zewnątrz, natomiast przedstawieniowa „kryje się w niemożliwości wypowiedzenia doświadczenia w jego własnym języku”²⁶. Jakiego rodzaju fikcja spełnia wymóg nowego rodzaju wiedzy?

Bajka filmowa została napisana w 2001 r. Jacques Rancièrè analizuje formy konfliktu między dwiema poetykami filmowymi rozpiętymi między „teatrem zasłon” a „pożegnaniem sztuki w telewizji”. Tekst Rancièrè'a dotyczy trzech obszarów: pierwszy to tradycyjne pojęcie sztuki jako punkt wyjścia historii w sensie poetyki Arystotelesowskiej; drugi to odwrócenie hierarchii wartości estetycznych Arystotelesa, kończący się ideą rewolucji artystycznej za pomocą technologii (np. filmowej); trzeci to odmówienie możliwości rewolucji artystycznej w oparciu o technologię, ale pozwalający znaleźć właściwe miejsce

²² J. Rancièrè, *Los obrazów*, s. 104.

²³ Ibidem, s. 125.

²⁴ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, s. 190.

²⁵ J. Rancièrè, *Los obrazów*, s. 130.

²⁶ Ibidem, s. 130.

dla nowej technologii przy zachowaniu niektórych funkcji Arystotelesowskiej koncepcji.

Rancière zaczyna od przypomnienia kilku kategorii z Arystotelesowskiej poetyki. Centralne w jej organizacji jest pojęcie *mimesis* – jako naśladowanie, przedstawianie, udawanie kogoś, odgrywanie, wcielanie się w rolę. Sztuka mimetyczna jest sztuką autonomiczną, artysta nie tylko naśladuje rzeczywistość, lecz pokazuje, jaka powinna ona być. Sztuka uzupełnia naturę, bo ta nie wszystko może wytworzyć (np. poezja nie odzwierciedla faktycznej rzeczywistości, ale charaktery ludzkie w działaniu). Dla Platona *mimesis* to bierne naśladownictwo, odtwarzanie tego, czego dostarczają zmysły, tj. tworzenie iluzji rzeczywistości. Sztuka mimetyczna stanowi więc dzieciinną zabawę. Według Arystotelesa sztuka dopełnia rzeczywistość, dlatego przeprowadza on analogię ludzkiego wytwarzania (*poiesis*) do naturalnego sprawstwa (*genesis*). Sztuka jest dopełnieniem rzemiosł i techniki. Arystoteles wielokrotnie podkreśla, że tworzenie (*poiesis*) i działanie (*praxis*) różnią się między sobą. Spina je *techne* – oparte na prawdziwym rozumowaniu tworzenie:

[...] tzw. trwała dyspozycja do opartego na rozumowaniu działania jest czymś różnym od takiejże dyspozycji do opartego na rozumowaniu tworzenia. Dlatego też żadna z nich nie obejmuje drugiej: ani bowiem działanie nie jest tworzeniem, ani tworzenie działaniem. Skoro zaś [np.] umiejętność budowania domów jest jedną ze sztuk i jest pewnym rodzajem trwałej dyspozycji do opartego na rozumowaniu tworzenia, i skoro nie ma ani sztuki, która by nie była trwałą dyspozycją do opartego na rozumowaniu tworzenia, ani takiej dyspozycji [do opartego na rozumowaniu tworzenia], która by nie była sztuką, to sztuka jest identyczna z trwałą dyspozycją do opartego na trafnym rozumowaniem tworzenia. Owóż wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i z wynalazczym obmyśleniem tego, by powstało coś z rzeczy, które mogą i być, i nie być, i których źródło tkwi w wytwarzającym, a nie w wytworze; bo nie są wytworami sztuki te rzeczy, które z konieczności istnieją lub po-wstają, ani te, które istnieją lub powstają w sposób zgodny z nakazami natury (te bowiem rzeczy mają same w sobie swe źródło). Skoro zaś tworzenie i działanie to rzeczy różne, to z konieczności sztuka podpada pod tworzenie, a nie pod działanie. I do pewnego stopnia te same rzeczy są dziełem sztuki i przypadku [...]²⁷.

Książka *Bajka filmowa* jest podzielona na cztery duże rozdziały: 1. *Bajki o widzialności* (w której główne role grają Eisenstein, Murnau i Lang); 2. *Klasyczne opowiadanie, opowieść romantyczna* (Mann i Ray); 3. *Jeśli istnieje kino modernistyczne* (Deleuze, Rossellini i Godard); 4. *Opowieści z kina, historie wieku* (jeszcze raz Godard).

Przywołanych reżyserów nie jest aż tak wielu jak u Deleuze'a, dlatego warto im się przyjrzeć. Pierwszy ważny dla Rancière'a jest Siergiej Eisenstein, którego biografia ściśle splota się z epoką, w której żył. Bartosz Machalica, podobnie jak Rancière, w biografii reżysera podkreśla jego marzenie o rewolucji

²⁷ Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*, tłum. D. Gromska, PWN, Warszawa 1982, 1140a, s. 211.

artystycznej, która miała stanowić integralny element rewolucji społecznej²⁸. Zgłębiał on tajniki języka japońskiego, poznając również kulturę tego kraju, a duży wpływ na jego późniejszą twórczość miała zwłaszcza fascynacja tradycyjnym japońskim teatrem *kabuki*. Jest to teatr wywodzący się z XVII wieku, znany z bogatej oprawy przedstawień, silnej ekspresji i wyszukanej charakteryzacji aktorów. W *kabuki*, podobnie jak w kilku innych rodzajach japońskiej sztuki scenicznej, sceneria zmienia się niekiedy podczas trwania sceny, z aktorami pozostającymi na scenie i przy podniesionej kurtynie²⁹. Ważnym elementem tego teatru jest aktor mocno podkreślający charakter i emocje swojego bohatera.

Eisenstein wszystkie te chwytły formalne wykorzystuje w swoich filmach. Młody adept teatru wstępuje do prowadzonej przez Wsiewołoda Meyerholda Państwowej Wyższej Pracowni Reżyserii, w której lansowana była doktryna „biomechaniki” (zaprzeczenie psychologicznej metody Stanisławskiego, odnosiła się właśnie do tradycji *kabuki*). U Meyerholda aktor musiał być przede wszystkim sprawny fizycznie, zaś jego ruchy mechaniczne, dzięki czemu mógł wyrażać nadrzędną myśl reżysera.

Rancière opisuje *Szaleństwo Eisensteina*, rozpoczynając od jego przejścia z teatru do kina, a następnie koncentrując się na różnicy w upływie czasu w tych dwóch gatunkach. Eisenstein zawsze odtąd opowiada dwie historie – jedną dla teatru eksperymentalnego Proletkult, z którego się wywodzi, a drugą dla kina. Scenografia jest równorzędnym aktorem (w teatrze Eisenstein wykonywał także maski). Nowe medium (film) domagało się nowych środków wyrazu. Eisenstein ukazał „wszechmoc *mimesis*”, podając stare jako nowe.

Mimesis ma, zdaniem Rancière’a, dwa wymiary: psychiczny i społeczny. Wyrażanie uczuć jest nie tylko wyrażaniem, lecz także tworzeniem schematu tego wyrażania, śladu historii. Ale ta budowa wymaga artystycznego wysiłku – sprzeciwu wobec obowiązujących norm, konwencji. Eisenstein musiał oderwać *mimesis* od społecznych i psychicznych mocy, od funkcjonariuszy systemu sztuki mimetycznej i przetworzyć moc myśli zawartą bezpośrednio w określonych *sensoriach*. Mimetyczne skutki sztuki to koleje historii identyfikacji znaków³⁰.

Sztuka nie jest już „lustrem” w tradycyjnym znaczeniu (odwzorowanie), ale możliwością ujrzenia tego, co najważniejsze, co określa daną kulturę. Historie tradycyjnych identyfikacji z bohaterami oraz artyści tacy jak Eisenstein zastępują programami mającymi bezpośredni wpływ na identyfikację artysty

²⁸ B. Machalica, *Życie niewyreżyserowane*, „Przegląd Socjalistyczny”; <http://www.lewica.pl/index.php?id=12717> (15.08.2010).

²⁹ Obsługa wchodzi na scenę, dodając i usuwając rekwizyty, tła i inne elementy scenerii. Członkowie obsługi, zawsze ubrani na czarno, są uważani za „niewidzialnych”.

³⁰ J. Rancière, *La Fable cinématographique*, Éditions du Seuil, Paryż 2001, rozdz. *La folie Eisenstein*, ss. 31-41.

ze społeczeństwem. Dla tych, którzy sprzeciwiają się tak ujętemu prestiżowi *mimesis* budującemu nowe formy życia, Eisenstein ukazuje trzecią drogę – kino jako odzwierciedlenie świata, wdrukowanie historii bezpośrednio do formy. Kino stanowi wzorcową formę takiego wdrukowania.

Rancière chce wierzyć, że kino Eisensteina cierpi z powodu identyfikacji z sowieckim reżimem, a nie z powodu nieudanego romansu z teatrem japońskim. O wiele lepiej na związku z komunizmem wyszedł według niego Bertold Brecht. Forma teatralna miała u niego służyć uwydatnieniu treści rewolucyjnych, ale by zmusić publiczność do aktywności intelektualnej. Brecht postanowił wprowadzić dystans między widownią a sceną, używając „efektów obcości”. Slavoy Žižek w ramach refleksji nad niemożliwością metajęzyka przypomina procedurę „nauczających sztuk” Brechta z wczesnych lat 30.:

Oto na scenie pojawia się aktor i mówi: „Jestem kapitalistą, którego celem jest wyzysk robotników. Spróbuję teraz przekonać jednego z moich robotników o słuszności ideologii burżuazyjnej, która usprawiedliwia wyzysk...”. Następnie podchodzi do robotnika i robi to, co zapowiedział, że zrobi. Czy tego rodzaju procedura – aktor, który komentuje swoje działanie z „obiektywnej” pozycji czystego metajęzyka – nie uprzytamnia, w sposób niemalże namacalny, absolutnej niemożliwości zajęcia tego rodzaju pozycji? Czyż procedura ta, właśnie w swojej absurdalności, nie jest nieskończenie bardziej wywrotowa niż styl poetycki, który wzbrania wszelkiej bezpośredniej, prostej wypowiedzi i w związku z tym autor zawsze czuje się zobowiązany do dodawania coraz to nowych komentarzy, wycofywania się z własnych twierdzeń, dygresji, nawiasów, cytatów...? Do niezliczonej ilości różnego rodzaju zastrzeżeń, że tego, co mówi, nie można brać bezpośrednio czy dosłownie, jako identycznego z sobą?³¹

W opinii Rancière’a Brecht był w stanie zidentyfikować postać cynicznego obserwatora, a krytyczne zaangażowanie i doświadczenie dialektycznej pedagogiki – w najbardziej banalnych wydarzeniach, w sportowych grach, na ringu bokserkim lub w szyderczym nastroju karczmy, wedle kanonów estetycznych epoki dadaizmu i nowej obiektywności. Nowoczesność jego ironii przetrwała polityczny upadek komunizmu.

Zagrożenie banalizacji Brechta zostało oddalone. Takiej ochrony zabrakło Eisensteinowi. W przeciwieństwie do Brechta Eisenstein nie dbał o ironię, o dystans do swoich dzieł. Brecht twierdził, że wszystko, co służy przedstawieniu teatralnemu – identyfikacja, fascynacja, absorpcja – jest chciane, a nie jest tylko chwytem, powodującym wzrost mocy jakiegoś gatunku sztuki. Eisenstein nie wprowadził młodej sztuki kinematografii w służbę komunizmu, wprowadził raczej komunizm do kina. Komunizm stał się testem na sens sztuki i nowoczesność, a kino było dla niego wcieleniem idei języka, który stał się językiem-sensacją.

Nie chcemy, żeby ideały Eisensteina były postrzegane tylko przez ideologię – twierdzi Rancière. Chcemy go po naszej stronie – stwierdziła nowoczesność.

³¹ S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, ss. 185-186.

O idei nowoczesności kina artystycznego przypomina nam czas, który zidentyfikował jego technikę: antyrepresentacyjnej sztuki. Komunistyczna sztuka nie była dla niego krytyką sztuki, lecz projektem świadomości. Była to sztuka ekstazy, przekształcająca pomysły w bezpośredniość, łącząca obrazy i tworząca nowy system wrażliwości. Ona również pytała o czas, w którym żyjemy³².

Kolejnym reżyserem przywołanym przez Rancière'a jest F. W. Murnau (właśc. Friedrich Wilhelm Plumpe). W podrozdziale *Niemcy Tartuffe* Rancière stwierdza, że najbardziej znany film Murnaua (*Tartuffe*) to specyficznie szara rzeczywistość, a nie kontrast, który najbardziej kojarzy się z ekspresjonizmem. W *Świątoszku* reżyser doprowadza do końca pomysł „likwidacji bohatera” – jest to forma „żałoby ekspresjonizmu”, która pozwala mu przetrwać³³. Film z 1926 r. *Herr Tartuff* – arcydzieło kina niemego, oparte na innym arcydziele – szyderczej komedii Moliera, trwa nieco ponad godzinę, z czego aż kwadrans przeznaczono na opowieść ramową mnożącą piętra iluzji. Uproszczenia i daleko posunięte odstępstwa od fabuły komediowego pierwowzoru paradoksalnie wydają się zgodne z duchem Moliera. Orgon nie został przedstawiony jako pożałowania godny głupiec (co byłoby najłatwiejszym rozwiązaniem), Elmira z kolei jest dojrzałą, namiętną kobietą, której doskwiera seksualne zaniedbanie. Tartuffe to raczej plugawy hochsztapler, a nie zbrodniarz zasługujący na stryczek. Te komplikacje treści nie byłyby możliwe bez znakomitego aktorstwa, mimo archaiczności wciąż fascynującego.

Murnau razem z Fritzem Langiem oraz Ernstem Lubitschem zajmuje czołowe miejsce w ekspresjonizmie niemieckim lat 20. Jego technika filmowania była wówczas przełomowa. Zastosował on ruchomą kamerę i wprowadził do filmu efekt zoomu. Z kolei Fritz Lang (*Polowanie człowieka na innego: Fritz Lang między dwoma stuleciami*) zajmował się pisaniem scenariuszy do momentu, kiedy w 1920 r. odkrył go Erich Pommer i zaprosił w Niemczech do współpracy.

Gianni Vattimo pisze, że dzieła z pierwszej połowy XX wieku to specyficzne kontrutopie, odkrywające, że „racjonalizacja świata obraca się przeciwko rozumowi i jego celom – doskonałości i emancypacji”³⁴.

Dzieła, takie jak *Metropolis* Fritza Langa (1926), jak słynny *1984* George'a Orwella (1948, mający również wersję filmową) czy *Nowy wspaniały świat* Huxleya (1943), które stały się emblematycznymi tekstami dwudziestowiecznej kontrutopii, charakteryzują się radykalnością tezy, odróżniającą je od wcześniejszych kontrutopii³⁵.

Lang przeszedł do historii kina głównie dzięki *Metropolis* z 1927 r., które nie przetrwało jednak próby czasu i uważane jest za film melodramatyczny

³² J. Rancière, *La Fable cinématographique*, ss. 31-41.

³³ Ibidem, s. 63.

³⁴ G. Vattimo, *Spółczesność przezryste*, tłum. M. Kamińska, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2006, s. 86.

³⁵ Ibidem, s. 85.

i toporny. Rancière przywołuje późniejszy (już dźwiękowy) film Langa, *M jak morderca* z 1931 r., gdzie objawia się „radikalność tez” kontrutopii. Akcja toczy się w pewnym niemieckim mieście, do którego zakrada się zło, ale nie pod postacią wampira (jak w *Nosferatu*), lecz mordercy-pedofila. Policja jest bezsilna, przestępca atakuje bez żadnego schematu, jego ofiar nic nie łączy, nie ma określonego rewiru. Policja jest bardzo prężna w działaniu, ale nieskuteczna, więc lokalne podziemie organizuje własną obławę. Film Langa łamie społeczne tabu pokazywania pedofilii. Poza tym ukazuje tytułowego mordercę nie demonicznie, lecz jako chorego psychicznie, więc cierpiącego, domagającego się współczucia człowieka (pod koniec filmu bohater spowiada się, więc zostaje mu przyznane prawo głosu). Znana jest też interpretacja tego dzieła jako ostrzeżenia przed nazizmem pod postacią samosądu. Tu tłum jest demoniczny, nie pojedynczy przestępca. Mowa obrońcy uświadamiająca chorobę psychiczną dzieciobójcy nie obchodzi tłumy. Film jest mistrzowsko zmontowany i łamie identyfikację wiedzy z *mimesis* głównie poprzez język (osądzający z pozycji obiektywnego tłumy operującego tradycyjnymi powinnościowymi danymi). *Mimesis* daje szansę doświadczenia sytuacji, których nie miałyby się możliwości przeżyć.

Szansą mordercy, szczęściem reżyserii jest możliwość wplecenia wołania o pomoc lub spokojnego spojrzenia w wątek takiej *mimesis*, która jest również paradygmatem działania społeczeństwa. Społeczna wiara w *mimesis* znaczy tyle: należy naśladować, odtwarzać, grać to, czego nie ma, czego brakuje wiedzy, obojętnie, czy jest to prawdziwe, czy fałszywe. Szczerość i hipokryzja są równe przed tym imperatywem. Porządek nagi, porządek społeczny wiary w swoją przeciwwagę w tym, co można by nazwać wolnością lub szansą *mimesis*, dają równe szanse głosom fikcyjnej matki i fikcyjnego mordercy. To jest schronienie, z którego korzysta postać eMa. I to też właśnie zniknęło w *Gdy miasto śpi*³⁶.

Podobnie Lang ukazuje dylemat między wiedzą a władzą wobec zagadki śmierci w późniejszym filmie *Gdy miasto śpi* (1956). Podczas gdy w mieście grasuje seryjny morderca kobiet, umiera też magnat medialny, co wywołuje konflikty i walkę o władzę w prowadzonej przez niego korporacji. Dziennikarz Ed Mobley ma przed sobą niewykonalne zadanie rozwikłania dwóch zagadek: morderstw i imperium medialnego.

Rancière twierdzi, że platońską identyfikację nauki z *mimesis* uniemożliwia zasłona podobieństwa, czyli nie-wiedza, która uchodzi za wiedzę. Tymczasem jest raczej odwrotnie – w sztuce to wiedza stanowi zasłonę oddalającą od *mimesis*.

By móc myśleć o identyfikacji między nauką a *mimesis*, powracamy do tradycyjnych danych, stawiając problem po platońsku. Najwyższą wiedzą, którą wykorzystuje tu Mobley, jest władza tego, który może zidentyfikować to, co wie, tym, czego nie wie, z tym, czym nie jest. To, krótko mówiąc, wiedza o byciu tym, kim nie jest. To właśnie jest dla Platona wiedza podobieństwa: nie-wiedza, która uchodzi za wiedzę. Wiemy, jak Platon podważa

³⁶ J. Rancière, *La Fable cinématographique*, s. 76 (tłum. własne).

tę „wiedzę”. W *Ionie* Sokrates pyta, jak Ion, śpiewak, może znać wszystko, co zawarte jest w pieśni eposu, jak on może unieść wszystko to, o czym mówi, wszystko, z czym się identyfikuje. W *Państwie* pyta ironicznie, czy Homer wiedział wszystko, co jego bohaterowie wiedzieli. Przedstawione postaci kierowały państwami, prowadziły wojny itd. Czy on, Homer, to potrafił? Jeśli nie potrafił, to znaczy, że płodził symulacje, nadające się jedynie do podtrzymania społecznej komedii pozorów³⁷.

Tylko widz filmu Langa może zobaczyć mordercę jako niewinnego. Tak jak Homer mógł opisać wojny i królów tylko dlatego, że nie miał takiej władzy.

II rozdział *Bajki filmowej* (*Klasyczne opowiadanie, opowieść romantyczna*) Rancière rozpoczyna od refleksji na temat poetyki Anthony'ego Manna (podrozdział *Coś do zrobienia: poetyka Anthony'ego Manna*). Mann urodził się w 1906 r. w Kalifornii. Jego pierwsze filmy to komedie i musicale. W 1950 r. zaczął pracę nad modnymi wówczas westernami (*Winchester* i *The Furie*) i został określony mistrzem filmów epickich. Uosabia on historię Hollywoodu pomiędzy latami 40. a 70., począwszy od skromnych środków, aż do rozkwitu epickości w hollywoodzkim stylu.

Mann był podziwiany i ostro krytykowany. Jean-Luc Godard dziękował mu w okresie, gdy krytykowano go za bycie rutynowym *tough boy* reżyserem. Nie sposób jednak przecenić roli, jaką odegrał w historii światowej kinematografii. Rancière rozważa film *Winchester 73* – historię pewnego przedmiotu (tytułowego karabinu), który przechodząc z rąk do rąk, jest świadkiem wydarzeń. Wszystko zaczyna się w małym miasteczku, w którym legendarny szeryf Wyatt Earp organizuje konkurs strzelecki. Nagrodą jest Winchester 73 – bardzo rzadki okaz broni palnej. Do pojedynku o karabin stają Lin i Dutch. Wygrywa Lin, ale nie cieszy się długo swoim trofeum. Dutch zaczyna się w hotelu ze swoją bandą i zabiera Winchestera. Lin rusza w pościg. Tak zaczynają się przygody wcale nie bohaterów, lecz Winchestera. Western Manna wyznacza nowy standard, chociażby przez sam pomysł, by głównym bohaterem uczynić karabin. Jest to modelowa opowieść spełniająca wymogi logiki Arystotelesa, ujawniająca tożsamość jednostki (czy to będzie jednostka dominująca, czy postać wroga) poprzez wspólną płaszczyznę zainteresowania (przedmiot – obiekt)³⁸.

Kolejne pytanie Rancière'a dotyczące specyfiki fabuły filmowej odnosi się do „nieobecnego planu” i Nicholasa Raya (*Nieobecny plan: poetyka Nicholasa Raya*). Ray (właśc. Raymond Nicholas Kienzle, 1911-1979) to amerykański reżyser i scenarzysta, nominowany do Oskara za kultowego *Buntownika bez powodu* (1955) z Jamesem Deanem i Natalie Wood, oraz jedną z wielu hollywoodzkich adaptacji Nowego Testamentu pt. *Król królów* (1961).

Jako pierwszy poruszył w kinie problem buntującej się młodzieży wychowującej się w dysfunkcyjnych, z pozoru bardzo porządnym, amerykańskich

³⁷ Ibidem, s. 80.

³⁸ Ibidem, s. 105.

rodzinach. Jego obraz *Oni żyją w nocy* (1949) po raz pierwszy w kinie wykorzystuje motyw kochanków-morderców, do którego później odwołują się Arthur Penn w *Bonnie i Clyde*, Terrence Malick w *Badlands*, Claude Chabrol w *Krwawych godach* i Oliver Stone w *Urodzonych mordercach*. Tego typu filmom do dziś wytyka się relatywizm moralny, gloryfikację kryminalistów, przedstawianie zwyrodnialców jako męczenników swoich ciężkich czasów, lecz obraz zaprzecza możliwości tej oburzonej, moralnej interpretacji³⁹.

W rozdziale III *Bajki filmowej (Jeśli istnieje kino modernistyczne)* Rancière opiera się głównie na trzech nazwiskach: Deleuze, Rossellini i Godard. Powołuje się na publikację Deleuze'a o kinie, w której autor odnotowuje dokonania szkoły amerykańskiej, a zwłaszcza „kompozycję organiczną” Davida Llewelyna Warka Griffitha – jednego z najbardziej płodnych reżyserów wszechczasów (ponad 500 tytułów). Deleuze twierdzi, że w kinie ważne jest wprowadzenie dwóch aspektów czasu: interwału i całości, zmiennej teraźniejszości i bezmiar. W rozdziale IV *Kina (Obraz-ruch i jego trzy odmiany. Drugi komentarz Bergsonowski)* przedstawia historyczny kryzys psychologii, który według niego nastąpił, gdy zdezaktualizowało się stanowisko umieszczające obrazy w świadomości, a ruch w przestrzeni. „W świadomości występowałyby obrazy – jakościowe, nierozciągnięte. W przestrzeni występowałyby jedynie ruchy – rozciągnięte, ilościowe. [...] Za wszelką cenę należało przezwyciężyć ten dualizm obrazu i ruchu, świadomości i rzeczy”⁴⁰. I tego zadania w jednym czasie miało się podjąć dwóch bardzo różnych myślicieli: Bergson i Husserl.

Co prawda Bergson uznał, że kino to „fałszywy sojusznik”, a Husserl wcale nie powoływał się na kino, ale ich refleksja przekłada się na to, co można nazwać filozofią przedstawienia. Alain Badiou zwraca uwagę, że trzeba ją jednak odnowić, bo myślimy zbyt podobnie do Bergsona⁴¹. Henri Bergson za podstawowe narzędzie poznawcze uważał intelekt (umysł), władzę uogólniającą i schematyzującą. To intelekt tworzy pojęcia – pojęcia rzeczy. Jednak rzeczy są zmienne i nietrwałe. Intelekt przez pojęcia upraszcza rzeczywistość, więc poznanie rzeczywistości kieruje intuicja, tj. szczególny instynkt, poznanie bezpośrednio i całościowe. Bergson jako jeden z pierwszych filozofów włączył problematykę kina w dyskurs filozoficzny, ale zaliczył je do poznania intuicyjnego, nie intelektualnego, dlatego odegrało ono drugoplanową (ilustracyjną) rolę w jego filozofii. Intelekt może tylko wyrazić rzeczywistość w statycznej formie, więc cały proces myślowy przypomina ruch kamery. Intuicja jest procesem służącym rozumieniu strumienia rzeczywistości, lecz intelekt daje niezbędne pojęcia. Dualizm rozumu i intuicji nie pozwala Bergsonowi w pełni docenić wynalazku kina, rozumianego zaledwie jako mechaniczna repre-

³⁹ Ibidem, s. 127.

⁴⁰ G. Deleuze, *Kino...*, s. 67.

⁴¹ A. Badiou, *Cinéma. Textes rassemblés et présentés par Antoine de Baccque*, Nova Éditions, Paryż 2010, s. 22.

zentacja świata. Kino to suma ujęcia (odpowiednik Bergsonowskiej intuicji) i montażu (odpowiednik Bergsonowskiego intelektu), ale te dwa elementy są mechaniczne i nie tworzą nowej jakości.

Uważa on, że dopiero malarstwo umożliwi uprzywilejowany ogląd rzeczywistości, pozwalający budować poglądy. Przez wiele lat krytycy będą używali tego argumentu, by obalić roszczenia kina do bycia sztuką. Ruch kamery daje nam tylko złudzenie ruchu, bo to, co naprawdę kamera rejestruje, to klatki-zdjęcia, cięcia ruchu. Film nigdy nie doścignie starszych sztuk, bo jest jak Achilles w paradoksie Zenona.

Według Badiou przełom w myśleniu o kinie najlepiej obrazuje *Śmierć w Wenecji* Viscontiego⁴² (1971), film bardzo statyczny, gdzie „ujęcie i montaż spiskują, żeby ustanowić trwanie”⁴³. Visconti pozwala nam naładować statyczność ujęć napięciem godnym dreszczowców Langa. W scenie ilustrowanej adagium Mahlera, gdy bohater płynie gondolą i obserwuje Wenecję, mamy ujęcie jego nieruchomej twarzy, która jednak bardzo wiele mówi. Niemłody kompozytor odwiedza ukochane miasto i szuka w nim siły, by znowu stworzyć. W luksusowym hotelu oraz na plaży widuje nastoletniego chłopca z Polski, Tadzia. Fascynacja młodością i miastem przeplata się i film sugeruje, że to pozwoli przełamać twórczą niemoc głównego bohatera. Jednak idylliczny obraz Wenecji latem zostaje zakłócony, gdyż do miasta dociera epidemia cholery. Visconti snuje refleksję nad złożonością piękna, ale również kultury (która przegrywa w bezpośrednim zderzeniu z naturą w postaci niewinnej młodości).

Nieruchomy niemalże film Viscontiego stanowi zaporę przed refleksją filozoficzną, która stara się przebić na teren obrazu. „Merleau-Ponty próbuje, jakkolwiek incydentalnie, skonfrontować kino z fenomenologią, ale on także dostrzegwał w kinie dwuznacznego sojusznika”⁴⁴. Fenomenologia nie mogła inaczej potraktować kina, podkreśli Deleuze, ponieważ ustanawiając podstawową normą „percepcję naturalną” z jej uwarunkowaniami, utknęła w warunkach przedkinowych.

„Modelem byłby raczej nieprzerwanie się zmieniający stan rzeczy, materia-przepływ, gdzie nie ma mowy o żadnym przypisywanym punkcie zakotwiczenia czy centrum. Wychodząc od tego stanu rzeczy, należałoby pokazać, w jaki sposób mogą formować się centra, w dowolnych punktach, które narzucałyby momentalne stałe punkty widzenia. Chodziłoby więc o „dedukowanie” świadomej percepcji – naturalnej bądź kinematograficznej”⁴⁵.

Ten rodzaj świadomej percepcji Rancière odnajduje u Roberta Rossellini (1906-1977) – włoskiego reżysera oraz scenarzysty filmowego i telewizyjnego, okazjonalnie również aktora i krytyka. W 1944 r. Rossellini zaczął

⁴² Ibidem, ss. 159-160.

⁴³ Ibidem, s. 161 (tłum. własne).

⁴⁴ Por. G. Deleuze, *Kino...*, ss. 67-68.

⁴⁵ Ibidem, s. 68.

kręcić film dokumentalny o księdzu rozstrzelanym przez Niemców. W trakcie zdjęć dokument przeistoczył się w film fabularny. Częściowo z konieczności (brak środków finansowych, problemy ze sprzętem) pojawiła się surowość, która wpłynęła na autentyczność obrazu. Reżyser zrezygnował z popularnych aktorów, obsadzając nieznanymi oraz zwykłymi ludźmi niezwiązanymi z filmem. Rossellini pokazuje dramatyczne losy ludzi w okresie wojny: niemogącą się zrealizować miłość, męczeńską śmierć bohatera, wyrzuty sumienia nawróconego hitlerowca czy skutki konformizmu młodej dziewczyny. Wszystkie te tragedie rozwijają się wokół historii inżyniera Manfrediego, działacza konspiracyjnego, poszukiwanego przez nazistów. Siłą tego dokumentu w pierwotnym zamiśle, przekształconego w fabułę, bierze się z punktu wyjścia – z pewnego „stanu rzeczy”, o którym pisze Deleuze („każda świadomość jest świadomością czegoś”) i formułuje nowe centrum w paru, z pozoru dowolnych punktach, które stają się konieczne do ogarnięcia (zamknięcia) całości. *Rzym, miasto otwarte* – jako konkretna przestrzeń spotkania – spaja (montuje) ciąg wydarzeń, z pozoru niemających ze sobą nic wspólnego.

Kino jest lewicowe w znaczeniu Barthes'owskiego „mitu na lewicy”, która samooczyszcza się z mitu:

Istnieje zatem język, który nie jest mityczny, jest to język człowieka-wytwórcy: wszędzie, gdzie człowiek mówi po to, aby przekształcać rzeczywistość, a nie zachować ją w obrazie, wszędzie, gdzie człowiek wiąże swój język z wytwarzaniem rzeczy, tam metajęzyk ustępuje językowi-przedmiotowi i mit nie jest możliwy. To właśnie dlatego język prawdziwie rewolucyjny nie może być językiem mitycznym⁴⁶.

Alain Badiou zwraca uwagę, że pod koniec lat 60. (w okolicy maja '68) pytania o to, czym jest polityka, czym jest społeczeństwo, wyparły pytania o ideologię w polityce. „Wszystko jest polityką” – stwierdza Godard swoją *Chinką*⁴⁷. W ostatniej części III rozdziału *Bajki filmowej* Rancière przygląda się jego postawie (*Czerwień „Chinki”: polityka Godarda*).

Godard podkreśla, że kino stawia opór rzeczywistości i przede wszystkim jako takie jest sztuką. Fabuła *Chinki* dotyczy zbiorowości studenckiej. Młodzi spotykają się wspólnie w paryskim mieszkaniu, tworząc komunę, mając za cel życie i studiowanie zgodnie z naukami Mao Zedonga. Maoizm w latach 60. był we Francji postrzegany jako bardziej autentyczny model rewolucji dzięki zawartej w nim tezie o potrzebie ciągłej rewolucji, która miałyby zapobiec skostnieniu porządku społecznego. Maoizm proponował również prostą receptę na skomplikowane problemy – wystarczyło przeczytać „czerwoną książeczkę” Mao. W swej prostocie i radykalizmie, podobnie jak wiele awangard artystycznych, maoizm apelował do artystycznej i poetyckiej wyobraźni ówczesnych młodych ludzi. Młoda komuna w *Chince* przygotowuje się do

⁴⁶ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000, s. 281.

⁴⁷ A. Badiou, *Cinéma...*, s. 183.

prawdopodobnego życia w roli żołnierzy działających na rzecz zwycięstwa komunizmu: młodzi ludzie dochodzą do wniosku, że nie cofnęliby się nawet przed terrorem. Jak w większości filmów Godarda z tego czasu, na ekranie pojawiają się teksty jako cytaty, śródtytuły albo graficzne składniki obrazu. Jest to chyba najbardziej upolityczniony obraz reżysera. W *Weekendzie*, podobnie jak w *Chince*, czytane są pamflety i wygłaszane polityczne przemówienia, ale ostatecznie wszystko pozostaje jak było, a ostatni kadr wzmacnia jeszcze poczucie zwycięstwa rzeczy nad ludźmi.

Nie jesteśmy tylko pewni – zauważa Ewa Mazierska – czy autor traktuje swoich bohaterów poważnie i utożsamia się z ich postawą, czy może tworzy satyrę na rozpolitykowaną młodzież. Polityczne spotkania mają tu formę przedstawienia, wręcz kłownady. Ostatecznie *Chinka* jest filmem podwójnie profetycznym – nie tylko zapowiada wydarzenia majowe z 1968 r., ale także przewiduje główną słabość tego ruchu i powód, dla którego nie przyniesie on trwałego zwycięstwa. Sam fakt, że reżyser przewidział w *Chince* majową rewolucję, okazał się dużo ważniejszy niż jego stosunek do tych wydarzeń. Film odniósł znaczny sukces frekwencyjny po obu stronach Atlantyku, ponieważ jego autor wiedział o zachodniej młodzieży to, czego nie wiedzieli politycy, a przede wszystkim rodzice młodych ludzi.

Bohaterowie *Chinki* dzielą komunizm na dwa rodzaje: groźny i niegroźny. Groźny jest w Azji, niegroźny w Europie. Wybierają komunizm maoistowski, który głosi, że walka jest naturalnym stanem społeczeństwa, więc zachęcają do walki, a o ideach maoizmu prawie nic się z filmu nie dowiadujemy⁴⁸. „Funkcjonuje on właściwie jako znak oderwany od nominatu”⁴⁹.

W ostatnim rozdziale *Bajki filmowej (Opowieści z kina, historie wieku)* Rancière skupia się na powiązaniu sztuki i polityki, znów przywołując Godarda (*Fikcja dokumentalna: marker i fikcja pamięci; Bajka bez morału: Godard, kino, historie*). Godard nigdy nie trzymał się kurczowo własnej stylistyki, a zwłaszcza nakazów manifestu Nowej Fali. Jego twórczość ilustruje ewolucję jego poglądów. Zaczynając od buntu w imię dość nieokreślonej, odczuwalnej emocjonalnie wolności indywidualnej, doszedł w końcu do wizji zdominowanej przez politykę i rewolucję, ukazał przenikliwy i okrutny obraz cywilizacji.

Jego pierwszy film fabularny *Do utraty tchu* (1959) jest uważany za najważniejszy, oprócz *Obywatela Kane’a* (1941) Orsona Wellesa, debiut w historii kina. Film ten stanowi szczególną wariację na temat hollywoodzkich filmów *noir*, ale w przeciwieństwie do nich jest chaotyczny, improwizowany, szybko montowany (szatkowany), kręcony z ręki. Po projekcji filmu *Weekend* (1967) napisy końcowe (pojawiające się, litera po literze, na czarnym tle) układają się przez chwilę w napis *fin du cinema* (koniec kina). Dla Godarda montaż jest

⁴⁸ Por. E. Mazierska, *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków-Warszawa 2010, ss. 107-110.

⁴⁹ Ibidem, s. 110.

„czynnością epistemiczną”, w której wiedza pochodzi z zestawiania ze sobą przez badacza rozproszonych fragmentów z różnych dostępnych mu, reprezentujących odmienne porządki (literatura piękna i kino, filozofia i telewizja, prasa i poezja) archiwów. Autor *Historii kina* montuje film nie tylko ze świata, ale z kina, korzysta bezpośrednio z dorobku innych twórców, nie przejmując się narzuconym z góry porządkiem, chociażby przez historię sztuki. Skoro „wszystko jest polityką”, to wszystko można również włączyć do kina, pod warunkiem, że nie pozwoli się ono systemowi politycznemu zepchnąć tylko na stronę elitarnych rozrywek, że montaż nie stanie się zwykłym brikolazem, grą dla przyjemności znudzonych specjalistów od estetyki. *La Fable cinématographique* kończy się odniesieniem do Godarda i do nowej moralności oferowanej przez sztukę, moralności z wnętrza doświadczenia zła, które nas nie zabija.

I to jest bez wątpienia najgłębszy paradoks *Historii kina*. Chcą one [historie – A. D.-W.] pokazać, że kino zdradziło, wraz z powołaniem do obecności, swoje zadanie historyczne. Ale pokazywanie powołania i zdrady daje okazję sprawdzenia, że jest całkowicie odwrotnie. Film demaskuje „stracone okazje” kina. Lecz wszystkie te okazje są retrospektywne. Trzeba, żeby Griffith opowiedział o cierpieniu małych męczenników, a Minnelli o miłości tancerek, żeby Lang lub Hitchcock wyreżyserowali kombinacje wyrachowanych cyników czy ludzi chorych, Stroheim lub Renoir dekadencję arystokracji i Stevens udręki nowego Rastignaca, by stworzyć okazję opowiedzenia za pomocą fragmentów swoich fikcji w tysiącu nowych wersji historii kina i epoki. Te „stracone okazje” są więc także okazjami wygranymi. Godard robi z filmów Murnaua, Langa, Griffitha, Chaplina lub Renoira filmy, których oni nie zrobili, ale także takie, których on by nie mógł zrobić, gdyby oni byli w stanie je zrobić, krótko mówiąc, gdyby pojawili się po prostu po sobie. Historia jest właśnie tą relacją wewnętrzną, która sprawia, że każdy obraz pozostaje w związku z innym, która pozwala być tam, gdzie się nie było, produkować wszystkie połączenia, które nie zostały wyprodukowane, powtórnie, lecz inaczej odegrać wszystkie „historie”. I to jest źródło tej radykalnej melancholii, która kryje się pod „demaskacją”. Historia jest obietnicą wszechobecności i wszechmocy, które są jednocześnie niemożnością działania na jakąś inną teraźniejszość niż ta, w której się to wszystko dzieje. To na koniec właśnie ten „nadmiar władzy” sam siebie demaskuje jako winowajca i błaga o odkupienie nagiego obrazu. Ale to odkupienie następuje za cenę kolejnego przekroczenia miary, jeszcze jednego skrzyżowania w spirali. I odwrotnie, ten suplement potwierdza nieskończoną możliwość i radykalną nieszkodliwość wielkiej manipulacji obrazami⁵⁰.

Według Rancière’a kino Godarda to przedłużone, niekończące się napięcie między dwiema perspektywami – poetycką i współzależną (polityczną). Najgłębszy paradoks *Historii kina* (filmu Godarda z 1997 r.) polega na tym, że „zdradził swoje powołanie obecności w miejscu historycznym”. Godardowska historia kina, sama w sobie, stanowi sprawozdanie z wnętrza kina i powoduje, że każdy obraz w połączeniu z innymi (aż do wyczerpania wszystkich połączeń) ma moc odtworzyć wszystkie inne historie.

Teraz wydają się zrozumiałe aspiracje kina, by stać się na powrót bajką, tak jak rozumiał bajkę Władimir Propp, jako uniwersalny schemat narracyjny dla wszystkich opowieści i przedstawień. Według niego aż do XVII wieku bajka

⁵⁰ J. Rancière, *La Fable cinématographique*, ss. 236-237 (tłum. własne).

(przynajmniej w Rosji) „oznaczała coś wiarygodnego – ustne lub zapisane świadectwo mające moc prawną”⁵¹ dzięki dwóm przypisywanym jej cechom: przynależności do gatunków narracyjnych i fikcyjności. W języku łacińskim bajkę oddaje słowo „fabuła” w wielu znaczeniach: rozmowy oraz jej przedmiot, spłotu zdarzeń, a także opowiadania. I chociaż w języku francuskim na określenie bajki najczęściej używa się słowa *conte*, nawiązując do funkcji opowiadania, to również to słowo podkreśla odniesienie bajki do świata rzeczywistego. Nawet najbardziej fantastyczne bajki – uważa Propp – powstają na gruncie jakiejś rzeczywistości, np. konkretnych epok⁵².

Film jako bajka/fabuła operująca montażem i kadrem, łączonym jazdą kamery (uniwersalnym spojrzeniem maszyny), przywraca uniwersalność znaku zawartego w przedstawieniu i odwraca niebezpieczeństwo bajkowego kiczu. Film z pewnością pozwala marzyć.

„Ani Zdjęcie ani Haiku, nie pozwalają »marzyć«”⁵³ – ta dziwna teza Rolanda Barthes’a zawarta w *Światle obrazu* mówi o blokadzie marzeń jako czymś pozytywnym. Nie pozwalają marzyć, bo przykuwają uwagę i ją niejako rekonstruują, strukturalizują nasze doświadczenie świata, zaspokajają pożądanie wglądu w rzeczywistość. Fotografia to wynalazek typowo zachodni, a haiku – wschodni, a więc dwa bieguny współczesnej koncentracji, odpoczynek dla przeciążonej pamięci. Film natomiast uzmysławia marzenia.

Haikai to dosłownie żart, ale też skrót, od *haikai no renga* – żartobliwa pieśń wiązana, z początku będąca dłuższym utworem składającym się z kilkunastu do kilku tysięcy (!) wersów. Haiku powstało z wyodrębnienia pierwszego wersu *haikai* jako samodzielnego utworu. Pieśni wiązane, jak głosi historia gatunku, komponowane były grupowo jako rozrywka towarzyska. Matsuo Bashō, chcąc w swoich pamiętnikach szybko zanotować chwilowe wrażenia, zaczął spisywać tylko wersy wyjściowe *haikai*, tzw. *haiku*. We współczesnej Japonii haiku nadal jest chętnie (a przede wszystkim powszechnie) uprawianą formą poezji. Związane z filozofią zen, operuje paradoksem, subtelnością, estetycznym minimalizmem i dąży do wyzbycia się „ja”. Najlepsze *haiku* często świadomie nie pozwalają na jakąkolwiek konkretną interpretację, a jednak pozostawiają w odbiorcy ulotne, refleksyjne odczucie.

Haiku to mit w nowoczesnym (Barthes’owskim) ujęciu tego słowa – skrót, zestaw informacji, które wydają się być absolutną prawdą (w przeżyciu).

Kino japońskie zaczęło się już w epoce kina niemego, ale od rysunku (japońskie *anime*). Już z ok. 1905 r. pochodzi materiał, który uznawany jest za pierwsze *anime* lub prekursora japońskiej animacji. To namalowana bezpośrednio na pięćdziesięciu kłatkach taśmy celuloidowej krótka scena

⁵¹ W. Propp, *Nie tylko bajka*, wybór i tłum. D. Ulicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 33.

⁵² Ibidem, ss. 33-36.

⁵³ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 86.

Tab. 1. Rodzaje dyskursów według Lacana w tabeli komunikacyjnej

Stopień komunikatywności	Wiedza	Komunikacja
Duży	dyskurs uniwersytecki – mowa z pozycji wiedzy; ma on w miejscu prawdy wiedzę (S_2), lecz jest to wiedza, która oddala od pragnienia i od siebie (jako podmiotu pragnienia – \$)	dyskurs mistrza – mowa z pozycji mistrza; mistrz to Śmierć; jestem panem wiedzy, ale ceną, jaką za to płacę, jest wyrzeczenie się pragnienia (przez to wyrzeczenie mistrz przestaje być ludzki)
Mały	dyskurs analityczny – mowa z pozycji obiektu pragnienia; żeby uprawiać ten dyskurs, trzeba wyrzec się swojej podmiotowości, niejako „oddać język w służbie prawdy”	dyskurs historyczny – mowa z pozycji podmiotu (ukrywającego swoje pragnienia); pragnienie to <i>discourse</i> należący do kogoś innego; tylko miłość jest relacją, która pozostawia mistrza na boku i jest pragnieniem samym*

* J. Lacan, *Encore* 1972-1973, Le Séminaire XX, Éditions du Seuil, Paryż 1975.

Źródło: opracowanie własne.

przedstawiająca piszącego chłopca, który następnie odwraca się do widza i unosi czapkę. Na początku wieku w japońskich kinach zatrudniano narratora, który komentował wydarzenia przedstawione na ekranie. Funkcja ta ma swe korzenie już w klasycznym teatrze japońskim – *kabuki* i *bunraku*. W przeciwieństwie do Hollywood w latach 30. Japończycy nadal często produkowali filmy nieme. Może wynika to ze specyfiki japońskiej sztuki, widocznej w haiku, malarstwie, w teatrze *kabuki*, we wszystkich sztukach teatralnych, w całej gramatyce (połączonej z kaligrafią) języka japońskiego.

Język japoński zalicza się do języków aglutacyjnych. Charakterystyczne dla tego rodzaju języków „cięcia” pozwalają zrozumieć tezę Rancière’a, że zasady sztuki są odzwierciedleniem zasad ideogramatycznych języka. W tym kontekście łatwiej jest wrócić do powiedzenia Barthes’a, że ani Haiku, ani Zdjęcie nie pozwalają „marzyć”. W obu przypadkach mówimy o „żywym znieruchomieniu”⁵⁴. W przypadku haiku jest to znieruchomienie słowa, w przypadku fotografii – obrazu. Kino jest ich ponownym ożywieniem, drugim biegunem tak rozumianego „cięcia”. Według Badiou kino jest myślą, jest myślane, lecz jego dzieła (filmy) są realnością. Rewolucja w pojmowaniu intelektu, jaka dokonała się dzięki Althusserowi i Lacanowi, pozwala Badiou spojrzeć na kino jako kompletną sztukę najbardziej współczesną⁵⁵. Jej kompletność polega na „mocy oczyszczającej”. Operacje kinematograficzne oczyszczają świat z ideologii, mają ku temu moc – moc projekcyjną, którą stanowi połączenie narracji, fikcyjności i montażu.

⁵⁴ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 86.

⁵⁵ A. Badiou, *Cinéma...*, s. 180.

Todd McGowan wykorzystał teorię Lacana do pokazania czterech rodzajów kina. I tak jak u Lacana, można tu wyróżnić cztery rodzaje dyskursów, z których wyjściowym jest dyskurs mistrza, gdzie podmiot (mówiący) stawia się w roli obiektywnego, władającego językiem posiadacza prawdy⁵⁶. Poszczególne elementy dyskursu: podmiot, wiedza, mistrz i obiekt pragnienia nie mogą ulec stopieniu czy redukcji. Przemieszczanie ich wyznacza rodzaj dyskursu.

Sztuce – jako dziedzinie uchodzącej za najbardziej „wolną” – przysługuje największy stopień prawomocności. Jest jak język danego kraju. Stąd pomysł wpisania poszczególnych sztuk w tabelę komunikacyjną.

Tab. 2. Rodzaje uniwersalności sztuk według francuskiej refleksji estetycznej

	Wiedza	Komunikacja
Pragnienie	fotografia, teatr – uniwersalność spojrzenia i wiedzy (śmierć)	malarstwo, literatura – uniwersalność przeznaczenia (<i>pathos</i>)
Fantazja	haiku – uniwersalność przeżycia (mit w nowoczesnym, Barthes'owskim ujęciu)	film – uniwersalność miłości (bajka w nowoczesnym ujęciu)

Źródło: opracowanie własne.

Nie chodzi oczywiście o uniwersalność tematu czy przydział archetypowych doświadczeń do każdej ze sztuk, lecz o ich możliwości i niebezpieczeństwa związane ze specyficzną formą przedstawienia, która pozostanie nieodkodowana, np. fotografia może zostać zagarnięta przez dyskurs spojrzenia jako po prostu jego zatrzymanie – sfotografowana rzecz lub fenomen ujęcia tej rzeczy. Barthes pokazuje, że ani opis zdjęcia, ani abstrakcyjna refleksja o Fotografii nie wyczerpuje jej możliwości przedstawiania rzeczywistości. Haiku ujęte jako skrót, anihilacja przedstawienia w słowie, prowadzi do pustego pojęcia i traci swą moc oddawania języka w służbie prawdy. Literatura i malarstwo narażone są na patos jako nadmiar formy, pełnia formy kłóci się z doskonałością przedstawienia. Podobnie narażony na patos jest film – sztuka w pełnym znaczeniu tego słowa zbiorowa. Tu widzialność może zdominować przedstawienie, co podkreśla Rancière.

⁵⁶ Jest to pozycja niemożliwa, bo prawda jako dyskursywna, nienależąca do nikogo, nie może zawrzeć się w języku. Podmiot wypowiedzi występuje więc zawsze jako „przekreślona wiedza” (symbolizowana przez \$, od *le sujet*, ale również *le savoir*). Podmiot jest przekreśloną wiedzą o sobie – im bardziej wiem, tym bardziej się od siebie oddalam, bo wiem tylko w tym, co nie należy do mnie, w języku stanowiącym wspólne dobro. Podmiot (\$) wiąże sferę symbolicznego (reguły języka), wyobraźniowego (powiązane z językiem *signifiants*) i realnego (przeżycia), jest podtrzymywany ciągłością tych sfer, które układają się w zwrotne komunikaty. Nieświadomość pozbawia te sfery hierarchii, bo podmiot dyskursu jako podmiot pragnienia jest skierowany na brak, a nie na to, co zostaje spełnione. Powodem niedostępności wiedzy jest przede wszystkim wtrącający się obiekt pragnienia (*objet petite a*), trudny do zlokalizowania, nie jest konkretną rzeczą (choć może nią bywać). Por. A. Doda, *Pośpiech i cynizm. Wokół teorii dyskursów Jacques'a Lacana*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2002.

BIBLIOGRAFIA

- Abriszewski K., *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków 2008.
- Agazzi E., *O różnych rodzajach prawdy*, tłum. M. Witkowski, w: J. Pelc (red.), *Znaczenie i prawda. Rozprawy semiotyczne*, PWN, Warszawa 1994.
- Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, wstęp i redakcja E. Domańska, Universitas, Kraków 2004.
- Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*, tłum. D. Gromska, PWN, Warszawa 1982.
- Arystoteles, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, w: idem, *Dzieła wszystkie*, PWN, Warszawa 2001.
- Bachelard G., *Filozofia, która mówi nie*, tłum. J. Budzyk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986.
- Badiou A., *Cinéma. Textes rassemblés et présentés par Antoine de Baccque*, Nova Éditions, Paryż 2010.
- Badiou A., *La relation énigmatique entre philosophie et politique*, Germina, Meaux 2011.
- Bakuła B., *Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej*, WiS, Poznań 1994.
- Banasiak B., *Ogród koczownika. Deleuze – rizomatyka i nomadologia*, „Colloquia Communia” 1-3(36-38)/1988.
- Barney D., *Spółczesność sieci*, tłum. M. Fronia, Sic!, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997.
- Barthes R., *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszczyński, „Pamiętnik Literacki” 3/1985.
- Barthes R., *System mody*, tłum. M. Falski, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996.
- Barthes R., *Wykład*, tłum. T. Komendant (fragmenty wykładu inauguracyjnego w Collège de France 7 stycznia 1977 r.), „Teksty” 5/79.
- Baudrillard J., *Melodramat różnicy (albo zemsta skolonizowana)*, tłum. P. Scholtenberger, „Sztuka i Filozofia” 29/2006.
- Baudrillard J., *O radykalnej niepewności lub myśl jako sobowtór*, tłum. M. A. Szyszkowska, „Sztuka i Filozofia” 29/2006.

- Baudrillard J., *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Sic!, Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *Przemoc wirtualnej i zintegrowanej rzeczywistości*, tłum. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 29/2006.
- Baudrillard J., *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacje*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.
- Beck U., Giddens A., Lash S., *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. J. Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Berger K., *Wierzyć bez Kościoła?*, tłum. E. Pieciul-Karmińska, W drodze, Poznań 2007.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. P. Biłos, Scholar, Warszawa 2005.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Bourdieu P., *Zmysł praktyczny*, tłum. M. Falski, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Bourdieu P., Passeron J.-C., *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, PWN, Warszawa 2006.
- Brzezińska A., Czub T., Lutomski G., Smykowski B. (red.), *Dziecko w zabawie i świecie języka*, Zysk i S-ka, Poznań 1995.
- Broch H., *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Buczyńska-Garewicz H., *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu*, Universitas, Kraków 2008.
- Buczyńska-Garewicz H., *Semiotyka Peirce’a*, Wyd. Polskiego Towarzystwa Semiotycznego, Warszawa 1994.
- Caillouis R., *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.
- Castells M., *Społeczeństwo sieci*, tłum. M. Marody, K. Pawluś, J. Stawiński, S. Szymański, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Certeau de M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Chyła W., *Kultura audiowizualna (w stulecie ekranu w kulturze)*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 1999.
- Chyła W., *Teletechnologiczna programatyżacja zmysłowości albo „estetyka znikania”*, „Sztuka i Filozofia” 29/2006.
- Czerwiński M., *Magia, mit i fikcja*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.
- Damasio A. R., *Błąd Kartezjusza, Emocje, rozum i ludzki mózg*, tłum. M. Karpiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999.
- Dąb-Kalinowska B., *Ikony i obrazy*, DiG, Warszawa 2000.
- Debord G., *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.
- Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997.

- Deleuze G., Guattari F., *Kłącze*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1-3(36-38)/1988.
- Derrida J., *Xώρα/Chora*, tłum. M. Gołębiwska, KR, Warszawa 1999.
- Derrida J., *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna, Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, „Literatura na Świecie” 11-12/1998.
- Derrida J., *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Aubier-Flammarion, Paryż 1980.
- Derrida J., *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, KR, Warszawa 2002.
- Derrida J., *Pismo filozofii*, wybór B. Banasiak, inter esse, Kraków 1992.
- Derrida J., *Pozycje* (rozmowy z H. Ronsem, J. Kristevą, J. L. Houdebinem i G. Scarpettą) tłum. A. Dziadek, Wyd. „FA-art”, Bytom 1997.
- Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, 2/1986.
- Derridiana*, wybór i oprac. B. Banasiak, inter esse, Kraków 1994.
- Descombes V., *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933-1978)*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Spacja, Warszawa 1996.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.
- Doda A., *Ironia i ofiara*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.
- Doda A., *Pośpiech i cynizm. Wokół teorii dyskursów Jacques’a Lacana*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2002.
- Doda-Wyszyńska A., *Lacanowskie upodmiotowienie, czyli o Miłości raz jeszcze*, w: E. Domańska, M. Loba (red.), *French theory w Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Doda-Wyszyńska A., *Mit miłości w polityce*, w: J. Miluska (red.), *Polityka i politycy. Diagnozy – oceny – doświadczenia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.
- Doda-Wyszyńska A., *Niezrozumienie podstawą dyskursu? Zagadka Sfinksa*, w: M. Obrębska (red.), *O utrudnieniach w pozrozumiewaniu się. Perspektywa języka i komunikacji*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2011.
- Doktór T., *Kultura narcystyczna i religia*, „Colloquia Communia” 3-6(44-47)/1989.
- Domańska E., Loba M. (red.), *French theory w Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Eco U. (+ R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose), *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Biedroń, Znak, Kraków 1996.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, KR, Warszawa 1996.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, KR, Warszawa 1998.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, PAN, Warszawa 2010.
- Fink B., *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*, tłum. Ł. Mokrosiński, Wyd. Andrzej Żórawski, Warszawa 2002.
- Fish S., *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Universitas Kraków 2002.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Flusser V., *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór i oprac. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994.

- Foucault M., *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, KR, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, w: idem, *Pisma społeczne*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, KR, Warszawa 1998.
- Gaufey G., *L'incomplétude du symbolique. De René Descartes à J. Lacan*, E.P.E.L., Paryż 1991.
- Gdula M., *Koncepcja komunikacji w teorii socjologicznej Niklasa Luhmanna na przykładzie semantyki miłości*, „Rubikon” 1-4(24-27)/2004.
- Giddens A., *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Giddens A., *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Girard R., *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. K. Kot, KR, Warszawa 2001.
- Goffman E., *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, GWP, Gdańsk 2007.
- Goffman E., *Rytuał interakcyjny*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Gołaszewska M. (red.), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. I, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1984.
- Greenberg C., *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006.
- Greimas A.-J., *O niedoskonałości*, tłum. A. Grzegorzczak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993.
- Guilbaut S., *Jak Nowy Jork ukradł idee sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992.
- Gwóźdź A., *Ciało ekranowe jako medium pamięci kulturowej*, w: A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel (red.), *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2006.
- Gwóźdź A., *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 1997.
- Habermas J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Heidegger M., *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.
- Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk i in., Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.
- Helman A. (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 6: *Przedstawianie, obraz, pismo, znaczenie*, Wyd. Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994.
- Hensoldt A., *Idee Peirce’owskiego pragmatyzmu i ich renesans w XX-wiecznej filozofii języka*, Wyd. Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- Jacyno M., *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu*, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 1997.
- Janion M., *Z teorii arcydzieł*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, t. I, tłum. R. Ingarden, PWN, Warszawa 1986.
- Kant I., *Krytyka praktycznego rozumu*, tłum. B. Bornstein, Antyk, Kęty 2002.
- Kant I., *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Kant I., *O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego. O pierwszej podstawie różnicy kierunków w przestrzeni*, tłum. A. Banaszkiwicz, Zielona Sowa, Kraków 2005.
- Kant I., *Pisma teleologiczne*, tłum. J. Nowotniak, D. Pakalski, Wyd. Rolewski, Toruń 2000.
- Kant I., *Uzasadnienie metafizyki moralności*, tłum. M. Wartenberg, Antyk, Kęty 2001.
- Kilanowski M., *O teorii kategorii C. S. Peirce'a i o przewyżnianiu trudności klasycznej filozofii – na podstawie współczesnych odczytań*, w: T. Komendziński (red.), *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, Wyd. UMK, Toruń 2003.
- Kłossowicz J., *Tadeusz Kantor. Teatr*, PIW, Warszawa 1991.
- Kojève A., *Wstęp do wykładów o Heglu*, tłum. Ś. F. Nowicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
- Kołąkowski L., *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, Aneks, Londyn 1988.
- Kołąkowski L., *Horror metaphysicus*, tłum. T. Baszniak, M. Panufnik, Res Publica, Warszawa 1990.
- Kołąkowski L., *Iluzje demitologizacji*, „Res Publica” 9/1988.
- Kołąkowski L., *Obecność mitu*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1994.
- Komendziński T. (red.), *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, Wyd. UMK, Toruń 2003.
- Kostyrko T., Dziamski G., Zydorowicz J. (red.), *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, M-Druk, Poznań 2004.
- Kowalska M., *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille'a do Derridy*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000.
- Kropiwnicki M., *Jedna jedyna myśl Ranciere'a*, „Odra” 11/2008.
- Kruszelnicki M., *Drogi francuskiej heterologii*, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.
- Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997.
- Kurowicki J., *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2000.
- La parole ouvrière 1830-1851*, wybór A. Faule, J. Rancière, La fabrique éditions, Paryż 2007.
- Lang H., *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques'a Lacana*, tłum. P. Piszczatowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Lacan J., *Kanta Sadem*, tłum. T. Komendant, „Twórczość” 8/1989.
- Lacan J., *Le séminaire livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Éditions du Seuil, Paryż 2006.
- Lash S., *Refleksyjność i jej sobowtóry: struktura, estetyka, wspólnota*, w: U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. J. Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

- Latour B., *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tłum. A. Czarnecka, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
- Lorenc I., *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Scholar, Warszawa 2010.
- Lorenc I., *O możliwości słabej ontologii. Od Baudrillarda do Vattima*, „Sztuka i Filozofia” 29/2006.
- Lorenc I., *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Scholar, Warszawa 2001.
- Luhmann N., *Funkcja religii*, tłum. D. Motak, Nomos, Kraków 2007.
- Luhmann N., *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. J. Łoziński, Scholar, Warszawa 2003.
- Luhmann N., *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, tłum. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2007.
- Lyotard J.-F., *Heidegger et „les juifs”*, Galilée, Paryż 1988.
- Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fund. Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.
- Lyotard J.-F., *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Lyotard J.-F., *The Inhuman. Reflections of Time*, tłum. G. Bennington, R. Bowlby, Stanford University Press, Stanford CA 1991.
- Łotman J., *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żytko, PIW, Warszawa 1999.
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Łotman J., Uspienski B., *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1975.
- Man P. de, *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybysławski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Man P. de, *Prawda jest owocem dyskusji, nie sympatii*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, 2/1986.
- Markowski M. P., *O reprezentacji*, w: M. P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006.
- Marquard O., *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.
- Marquard O., *Apologia przypadkowości*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994.
- May T., *The Political Thought of Jacques Rancière. Creating Equality*, Edinburgh University Press, Edynburg 2008.
- Mazierska E., *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków-Warszawa 2010.
- McGowan T., *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Mendelski T., *Habermas i Foucault: spory wokół wiedzy jako władzy*, „Colloquia Communia” 4-5(27-28)/1986.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Michaluk T., *Sem(e)iotyka Charlesa S. Peirce’a jako zwinięcie systemu filozoficznego. Próba oceny formalizacji semeiotyki dokonanej przez Maxa Bensego*, Wrocław 2006.

- Miczka T., *Słownik pojęć filmowych*, t. 9: *Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.
- Migasiński J., *Fenomenologia Merleau-Ponty'ego*, w: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Mikurda K., *Spojrzenia i ich losy*, w: L. Magnone, A. Mach (red.), *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, Difin, Warszawa 2009.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997.
- Nordmann Ch., *Bourdieu/Rancière. La politique entre sociologie et philosophie*, Éditions Amsterdam, Paryż 2006.
- Nowak E. I., *Wywiad z Jeanem Baudrillardem*, „Sztuka i Filozofia” 29/2006.
- Okoń W., *Sztuka i forma*, w: J. Możliwymas (red.), *O nauce i sztuce*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.
- Osborne H., *Wartościowanie i wielkość*, w: M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. I, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1984.
- Ostrowicki M., *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Universitas, Kraków 2006.
- Owczarek B., *Towar i sens*, „Przegląd Humanistyczny” 5/1983.
- Peirce Ch. S., *O nieskończonej współnocie badaczy*, tłum. A. Hensoldt, Wyd. Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009.
- Peirce Ch. S., *Zaniedbany argument i inne pisma z lat 1907-1913*, tłum. S. Wszolek, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 2005.
- Platon, *Fajdros, Hipiasz mniejszy, Hipiasz większy, Jon*, tłum. W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1999.
- Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1994.
- Platon, *Timaios i Kritias*, tłum. W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1999.
- Poe E. A., *Opowiadania*, tłum. B. i R. Śmietana, Biblioteka Gazety Wyborczej, Wrocław 2005.
- Politzer H., *Czy Edyp miał kompleks Edypa?*, tłum. M. Szalsza, w: P. Dybel, M. Głowiński (red.), *Psychoanaliza i literatura, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001.
- Potocka M. A., *Estetyka kontra sztuka, Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2007.
- Propp W., *Nie tylko bajka*, wyb. i tłum. D. Ulicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Rajchman J., *Erotique de la vérité. Foucault, Lacan et la question de l'éthique*, Presses Universitaires de France, Paryż 1994.
- Rancière J., *Aisthesis. Scène du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paryż 2011.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2007.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyla, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Rancière J., *La Fable cinématographique*, Éditions du Seuil, Paryż 2001.
- Rancière J., *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Fayard, Paryż 2009.
- Rancière J., *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, Paryż 1998.
- Rancière J., *Le destin des images*, La fabrique éditions, Paryż 2003.
- Rancière J., *Le maître ignorant. Cinq leçon sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paryż 2010.
- Rancière J., *Le Mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paryż 1995.

- Rancière J., *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Paryż 2008.
- Rancière J., *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paryż 2001.
- Rancière J., *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paryż 2004.
- Rancière J., *Na brzegach politycznego*, tłum. I. Bojadziejewa, J. Sowa, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2008.
- Rancière J., *Nienawiść do demokracji*, tłum. M. Kropiwnicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008.
- Rancière J., *O sztukach mechanicznych oraz estetycznym i naukowym awansie anonimowych jednostek*, tłum. J. Sowa, „Panoptikum” 7/2008.
- Ricoeur P., *Drogi rozpoznania*, tłum. J. Margański, Znak, Kraków 2004.
- Rogoziańska R., *Ikona w sztuce XX wieku*, WAM, Kraków 2009.
- Roudinesco E., *J. Lacan. Jego życie i myśl*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2005.
- Rymkiewicz W., *Baśń rozumu*, „Kronos” 1-2/2009.
- Salecl R., *(Per)wersje miłości i nienawiści*, tłum. Ł. Mokrosiński, Subversion 2009.
- Salwa M., *Dialektyka materii*, w: M. Ostrowicki (red.), *Materia sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
- Sawicka A., *Estetyka zaangażowania a ontologiczny status dzieła sztuki*, w: M. Ostrowicki (red.), *Materia sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
- Schelling F. W. J., *Historyczno-krytyczne wprowadzenie do filozofii mitologii*, tłum. A. Przeglasińska, W. Rymkiewicz, „Kronos” 1-2/2009.
- Schmidt S. J., *Konstruktywizm jako teoria mediów*, tłum. P. Chojnowski, w: E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski (red.), *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, Universitas, Kraków 2006.
- Schneiderman S., *J. Lacan. Śmierć intelektualnego bohatera*, tłum. Ł. Mokrosiński, Wyd. Andrzej Żórawski, Warszawa 2004.
- Simon M., *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa I - IV w*, tłum. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1979.
- Sloterdijk P., *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, tłum. A. Żychliński, Scholar, Warszawa 2011.
- Sławek T., *Fikcja i troska*, w: W. Kalaga, T. Sławek (red.), *Znak, tekst, fikcja: z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1987.
- Szahaj A., Jakubowski M. N., *Filozofia polityki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Szestow L., *Nauka i swobodne poszukiwanie*, w: idem, *Gnoza a filozofia egzystencjalna. Eseje filozoficzne z dodaniem listów Lwa Szestowa, Martina Bubera, Edmunda Husserla i Mikołaja Bierdiajewa oraz szkicu Mikołaja Bierdiajewa „Fundamentalna idea filozofii Lwa Szestowa”*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1990.
- Vattimo G., *Społeczeństwo przejrzyste*, tłum. M. Kamińska, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2006.
- Vernant J.-P., *Edyp bez kompleksów*, tłum. W. Krzemień, w: P. Dybel, M. Głowiński (red.), *Psychoanaliza i literatura, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001.
- Virilio P., *La bombe informatique*, Galilée, Paryż 1998.
- Wiesing L., *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008.
- Wilkoszewska K., *Estetyka wobec siły i słabości obrazów*, „Sztuka i Filozofia” 29/2006.
- Witkowski L., *Wyzwania autorytetu*, Impuls, Kraków 2009.
- Witkowski L. (red.), *Dyskursy rozumu: między przemocą i emancypacją. Z recepcji Jürgena Habermasa w Polsce*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 1990.

- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 1998.
- Wodziński C., *Światłocienie zła*, Leopoldinum, Wrocław 1998.
- Wolińska A., „Teraz” – doświadczenie estetyczne, „Sztuka i Filozofia” 34/2009.
- Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wydawnictwo A, Kraków 2004.
- Wygotski L. S., *Narzędzie i znak w rozwoju dziecka*, tłum. B. Grell, PIW, Warszawa 1978.
- Wygotski L. S., *Wczesne dzieciństwo*, tłum. T. Czub, w: A. Brzezińska, T. Czub, G. Lutomski, B. Smykowski (red.), *Dziecko w zabawie i świecie języka*, Zysk i S-ka, Poznań 1995.
- Zawojski P., *Nowy ikoniczny zwrot. Od obrazów do bioobrazów*, w: M. Ostrowicki (red.), *Materia sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
- Zeidler-Janiszewska A., „*Druga moderna*”. *O jednej z prób uporządkowania krajobrazu po postmodernie*, w: T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zygorowicz (red.), *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, M-Druk, Poznań 2004.
- Ziomek J., *Metafora i metonimia. Refutacje i propozycje*, w: idem, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Zirk-Sadowski M., *Pojęcie dyskursu*, „Kultura i Społeczeństwo” 2/1992.
- Žižek S., *O wierze*, tłum. B. Baran, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, KR, Warszawa 2003.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- Žižek S., *Rewolucja u bram. Pisma wybrane z roku 1917. W. I. Lenin*, tłum. J. Kutyla, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2006.
- Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wrocław, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

STRONY WWW

- Artaud A., *Działalność biura poszukiwań surrealistycznych*, tłum. M. Adamska, M. Augustyniak, W. P. Matras, M. Oleksy, P. Pieniążek; http://bb.ph-f.org/przeklady/artaud_biuro.pdf (27.05.2012).
- Bartyzel J., *Antyk i dramat antyczny w estetyce pokantowskiego idealizmu transcendentalnego*, <http://haggard.w.interia.pl/antyk.html> (3.01.2011).
- Kocur M., *Taniec jako źródło kultury*, http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=256&Itemid=119 (9.08.2010).
- Mankowicz G., *Mistrz ignorant*, „Tygodnik Powszechny” z 25.08.2009 r., <http://tygodnik.onet.pl/30,0,32072,artykul.html>.
- Ostrowicki M., *Natura dzieła sztuki rozpatrywanego w aspekcie systemowego ujęcia sytuacji estetycznej*, http://www.ostrowicki.art.pl/Natura_dzieła_sztuki.pdf (15.02.2011).
- Ostrowicki M., *Propaganda przełomu wieków*, http://www.iphils.uj.edu.pl/estetyka_reklamy/pdf/35_Ostrowicki.pdf (2.03.2011).
- Ostrowicki M., *Zastosowanie teorii systemów w estetyce. O systemowym sposobie istnienia przedmiotów estetyki*, http://www.ostrowicki.art.pl/Natura_dzieła_sztuki.pdf (15.02.2011).
- Politique de la littérature*, wywiad Lionela Ruffela z Jacques'em Rancière'm, 20.09.2007, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/ranciere.html> (31.10.2010).

- Punpur M., *Racjonalizacja, odczarowywanie świata a problem legitymizacji władzy w rozumieniu M. Webera*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5813> (20.01.2010).
- Rewers E., *Interpretacja jako lustro, różnica i rama*, „Anthropos” 6-7/2006, http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos4/texty/rewers_1.htm (27.01.2010).
- Sikora S., *Camera lucida: Barthes i Proust*, fragment rozprawy doktorskiej pt. *Między dokumentem a symbolem. O fotografii w kulturze* napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Wiesława Łuszczaka, http://free.art.pl/fotografie/sikora/sikora_camera_lucida.pdf (28.08.2009).
- Stoff A., *Arcydzieła w systemie wartości i koniunktur kultury*, w: G. Sowiński (red.), *Sztuka wobec prawdy. Nałęczowskie Dni Filozoficzne 1993-1994-1995*, Nałęczów 1995, http://www.umk.pl/ilp/stoff_arcydz_2.pdf (17.01.2010).
- Wojtasik P., *Psychologia Powiększenia*, www.racjonalista.pl/kk.php/s,4363 (15.03.2007).
- Wróblewski M., *Zatarg Jeana-François Lyotarda, czyli o postmodernizmie raz jeszcze*, „Diametros” 24/2010, <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/pdf/diam24wroblewski.PDF> (10.08.2010).

INVASION OF THE ICONOCLASTS. JACQUES RANCIÈRE'S PHILOSOPHY OF REPRESENTATION

The book covers the philosophy of representation in accordance with the last half century French thought led by Jacques Rancière. His latest book, from 2011, is called *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art* (*The aesthetic regime of art*) and it describes the art emergence from universal concepts of art, which took place just two centuries ago. Rancière stated that the last years of work enabled him to determine what the so-called aesthetic regime is. This is the system that emerges from the aesthetics, becoming the appropriate art order for its own needs, weakening its impact. Aesthetics is based on the dream of art reborn, while often blocking the possibility of such restoration.

The aesthetic regime of art stands for modernity and creates a new order – a new system, although it is also the regime (violence) excluding the power of art. One can no longer gather all arts into one, as the ancient *aisthesis* wanted, nevertheless arts still interact with each other and with the socially dominant ideas. In order to show that interaction, it is necessary to move beyond aesthetics, after Kant more and more concentrated on the “pure phenomenon of beauty”, especially the visible one but not seen because separated from experience as if the iconoclasts' fears were still present in our times. Those fears are related to the meaning of pictures which are not standards for theories, pictures changing our perception and the way we experience the world, as well as the whole conception of representation.

Every society experiences alternating revolutions, even if the small-scale ones which abolish the existing regime. There are three types of revolution: social, philosophical and the artistic one (taking place through the form release). In the avant-garde times all three revolution types come together. The imaginative revolution is presented as a “pure form”, which bonds together the social and aesthetic revolution leading to the art renovation but only for a moment, until the social revolution victory has a succession of political regime (emerging *police*).

When the society loses an access to art, loses its world at the same time, even the fictional one. Even if the politics presents the art as the kind of revolution, it concerns a different type of community (educated people, “nobility of spirit” which is, for all intents and purposes, extinct, phantasmal).

Rancière describes the invention of the *police* understood as the maintenance of the public order at the expense of access to reality – as the *police* is being abstracted from politics, so the society is abstracted from history. Rancière characterizes the authority as a sensuality division form in terms of police codes (and here the term *police* has a reference to the police as a traditional understanding of the formation intended to keep the law enforcement), especially those defending access to reality (like “disperse”). “The authority does not ban but obscures”. Primarily, it obscures the arts, preventing recipients from understanding what is given to see (shown), and what is hidden. The art is easy to obscure as it neither demands nor designs. According to Rancière emancipation is allowing the viewer to have an unintruded look.

What between knowledge and power (for example the art) becomes incomprehensible again. This is why the Kant’s philosophy, followed by Rancière, does not separate aesthetics, ethics and politics, and he notices the need for continued mediation between these areas.

Grounds for the contemporary philosophy of art determines, in my opinion, semantic “shifts” of the key concepts for the humanities, such as speech, vision, communication. They can be divided into three groups – concerning respectively: discourse (speech), representation (image) and standards (object). The chapters of the book relate to each of these categories alternately. Hence the question in the introduction about discourse as a question of performance (Game about representation), the question about performance as a concrete image (Invasion of the iconoclasts – explanation of the metaphor) and the question about the norm, which allows to capture the thing as a performable object (the dominant medium – film).