DOI: 10.14746/sh.2016.22.1.008

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XXII (2016/1)
s. 117-137

Hubert Gromny
Uniwersytet Jagielloński
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Polityka doświadczenia: estetyka jako obietnica emancypacji w teorii Jacques'a Rancière'a

Przy rozpatrywaniu zagadnienia relacji polityki i estetyki zwykle zakłada się odrębność obu dziedzin. Zadaniem teorii jest dopiero ustalenie związku między nimi, wskazanie punktów stycznych i możliwych sposobów wzajemnego oddziaływania. Uogólniając, można zauważyć, że skutkiem takiego ujęcia jest redukcja jednej z dziedzin do drugiej. Może odbywać się to np. przez podporządkowanie zagadnień estetycznych ogólnym ramom ontologii politycznej, lub odwrotnie, przez uznanie polityki za narzędzie realizacji celów określanych na gruncie estetyki. Założona z góry różnica skutkuje formułą alternatywy, zgodnie z którą zagadnienie relacji jawi się jako kwestia upolitycznienia estetyki lub estetyzacji polityki.

Oryginalność filozofii Jacques'a Rancière'a polega na próbie uchwycenia związku estetyki i polityki w sposób nieredukcyjny i całkowicie niezdeterminowany. Powodzenie tego przedsięwzięcia opiera się na rekonceptualizacji obu terminów poprzez uwypuklenie zawartych w nich sprzeczności. Zakwestionowanie „naturalności" pojęć skutkuje destabilizacją relacji między nimi. Co ciekawe, operacja ta ma odmienne konsekwencje dla każdego terminu na gruncie teorii samego Rancière'a.

W przypadku polityki mamy do czynienia z propozycją definicji opartej na krytycznej rewizji europejskiej tradycji filozofii politycznej. Rancière'owskie rozumienie estetyki obecne jest natomiast przede wszystkim w sposobie, w jaki filozof akcentuje lub pomija pewne wątki zawarte w historycznych artykulacjach problematyki estetycznej. Bardziej szczegółowa analiza znaczenia obu pojęć będzie przedmiotem dalszej części tekstu. Warto jednak już na wstępie wskazać na wieloznaczność terminu 'estetyka', który na gruncie filozofii Rancière'a odnosi się zarówno do tego, co zmysłowe, refleksji nad sztuką oraz odrębnej dziedziny filozofii. Specyficzne rozumienie

estetyki i polityki sprawia, że oba terminy umykają intuicyjnemu rozumieniu, jednocześnie pozostając mu bliskie[1]. Wynika to z podmiotowego ujęcia przedmiotu tych pojęć, którego aktywność wyznacza zakres terminów, które się doń odnoszą.

Celem niniejszego artykułu jest zrekonstruowanie Rancière'owskiego sposobu myślenia o relacji estetyki i polityki oraz wskazanie na istotne miejsce, jakie zajmuje w nim problematyka doświadczenia estetycznego i zawarta w nim obietnica emancypacji. We wstępie odniosę się do oryginalnej metody prowadzenia dyskursu wypracowanej przez francuskiego filozofa, a następnie dokonam analizy jego poglądów dotyczących polityki i estetyki, aby pokazać centralne znaczenie doświadczenia estetycznego dla procesu politycznego upodmiotowienia.

Metoda równości

Rancière'owski sposób prowadzenia wywodu ściśle wiąże się z treścią projektu filozoficznego. Oznacza to pewną trudność w rekonstrukcji teorii. Przed przystąpieniem do analizy warto więc zarysować ogólną charakterystykę przyjętej przez filozofa metody.

Zdaniem Alaina Badiou, podstawową cechą filozofii Rancière'a jest ciągłe wskazywanie czegoś, co nie jest relacją, jako relacji[2]. To enigmatyczne sformułowanie odnosi się do kluczowej roli, jaką w Rancière'owskiej argumentacji pełni paradoks. Konsekwentne akcentowanie sprzeczności okazuje się być produktywne w takim stopniu, w jakim narusza „normalną" relację pomiędzy pojęciami oraz określonymi rejestrami wypowiedzi. Ponadto argumentacja ma charakter ciągły, to znaczy, że każde z dzieł filozofa uzupełnia tezy formułowane przez niego gdzie indziej[3] (pomimo iż dotyczą one często odległych od siebie zagadnień). Zadziwiająca spójność rozważań Rancière'a

[1] Chodzi zarówno o intuicję związaną z „potocznym" rozumieniem terminów oraz intuicję związaną z ich znaczeniem na gruncie tradycji filozoficznej. Na temat niejednoznaczności pojęć polityki i estetyki w myśli Rancière'a zob.: G. Rockhill, *Productive Contradictions: from the Politics of Aesthetics to the Social Politicity of Artistic Practice*, „Symposium", Vol. 15, 2 (2011).

[2] A. Badiou, *The Lessons of Jacques Rancière: Knowledge and Power after Storm*, przeł. T. Tho, [w:] Jacques Rancière, History, Politics, Aesthetics, eds. G. Rockhill, P. Watts, Duke University Press [wersja elektroniczna (Kindle), 2009].

[3] Uwaga ta nie odnosi się do wczesnej twórczości Rancière'a utrzymanej w duchu marksizmu strukturalistycznego. Zob np.: J. Rancière, *The Concept of 'Critique' and the 'Critique of Political Economy' (from the 1844 Manuscript to Capital)*, trans. B. Brewster, "Economy and Society" 5: 3, s. 352-376.

opiera się na jedności stosowanej przez niego metody, którą on sam nazywa m e t o d ą r ó w n o ś c i [4].

Metoda równości opiera się na rozpoznaniu fundującego gestu filozofii jako próby wykluczenia niemej większości z przywilejów myśli i sztuki. Jej celem jest więc zakwestionowanie istniejących instytucji i tradycji myślenia. Równość nie jest jednak celem ani wartością domagającą się realizacji, ale stanowi jedyne założenie oraz punkt wyjścia dla teorii Rancière'a. Choć metoda zakłada wsłuchanie się w głos tych, którzy są go pozbawieni, Rancière skupia się głównie na tekstach wywodzących się z określonych dyskursów teoretycznych (np. filozoficznego, socjologicznego lub historycznego[5]). Metoda równości nie oznacza więc zapewnienia wykluczonym odpowiedniej reprezentacji, lecz neutralizację roszczeń teorii do ostatniego słowa w kwestii przedmiotu, którego dotyczy.

Rozważania Rancière'a przyjmują zwykle postać genealogii określonego sporu, polegającej na historycznej rekonstrukcji jego przedmiotu. Zróżnicowane stanowiska włączone są w treść wywodu, który ustala warunki możliwości ich artykulacji. Metoda ta jest znacznym stopniu jest analogiczna do metody Michela Foucaulta. Rancière otwarcie przyznaje się do tego związku, wskazując jednocześnie na różnice:

> Powiedziałbym, że moje podejście jest podobne do podejścia Foucaulta. Zachowuje zasadę Kantowskiego transcendentalizmu, która dogmatyzm prawdy zastępuje poszukiwaniem warunków możliwości. [...] Różnię się od Foucaulta o tyle, o ile jego archeologia wydaje mi się podążać za schematem konieczności historycznej, zgodnie z którym po jakimś pęknięciu pewne rzeczy są już nie do pomyślenia. [...] Staram się zatem jednocześnie uhistorycznić to, co transcendentalne, i od-historycznić te systemy warunków możliwości.[6]

W *Les Noms de l'histoire* — książce poświęconej szkole z Annales[7], Rancière wprowadza pojęcie 'poetyki wiedzy'. Poetyka wiedzy oznacza badanie zestawu procedur literackich, dzięki którym dany dyskurs odróżnia się

[4] J. Rancière, *Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge*, trans. J. Roffe, „Parrhesia", Vol. 1, 2006.

[5] Wyjątek stanowią badania Rancière'a nad archiwami robotniczymi z okresu lat 40. XIX w. Zob. J. Rancière *The Nights of Labor: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France* [*La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*], przeł. J. Drury, Filadelfia 1991.

[6] J. Rancière, G. Rockhill, *Janusowe oblicze sztuki*, [w:] Estetyka jako polityka, red. J. Rancière, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 166.

[7] Dorobek szkoły z Annales stanowił również ważny punkt odniesienia dla samego Foucaulta.

od literatury, nadając sobie status nauki[8]. Nie chodzi jednak o zdemaskowanie nauki jako fikcyjnej narracji, ale o zwrócenie uwagi na to, że niemal jednoczesne wyłonienie się nauki, literatury i historii w XIX w. było skutkiem potrzeby odróżnienia się każdej z nich od prostego oczarowania fikcją i fantazją. Poetyka wiedzy, poza swym potencjałem krytycznym, stanowi metodę równości — jest nią w takim stopniu, w jakim umiejscawia procedury opisu i argumentacji właściwe odrębnym dyscyplinom w przestrzeni współdzielonego języka, oraz potwierdza równość zdolności do wytwarzania przedmiotów, historii i argumentów. Swe podejście do dyscyplin Rancière określa neologizmem *in-disciplinaire*[9]. Indycyplinarność nie ogranicza się tylko do procedur zapożyczeń pomiędzy dyscyplinami, ale potwierdza równość heterogenicznych rejestrów wypowiedzi. Dobrym przykładem jest zestawienie przez Rancière'a artykułu z gazety robotniczej z fragmentem *Krytyki władzy sądzenia*[10]. Różnica pomiędzy tymi tekstami nie opiera się na stopniu naukowości, ale na formie artykulacji oraz określonym kontekście, w jakim się znajdują.

Praktyka indyscyplinarna znosi hierarchiczne ujęcie relacji filozofii i nauk humanistycznych, zgodnie z którym filozofia występuje jako metadyscyplina nauk humanistycznych, bądź jako iluzja demaskowana przez nauki szczegółowe, które w tym drugim wypadku jawią się jako metadyscyplina filozofii. Metoda równości ponadto znosi radykalną różnicę pomiędzy wypowiedziami stanowiącymi przedmiot teorii a samą teorią.

Polityka

W *Dziesięciu tezach o polityce* Rancière sprzeciwia się traktowaniu polityki jako kwestii władzy, co skutkuje ograniczeniem refleksji na jej temat do teorii możliwych form jej sprawowania oraz sposobów ich legitymizacji. Takie podejście zakłada uprzedniość zidentyfikowania właściwej polityce zasady (*arche*) określającej podmiot polityczny, niezależnie, czy chodzi o króla, lud, państwo itd. Relacja polityczna okazuje się wtórna wobec właściwego polityce podmiotu i sprowadza się do opisu zależności pomiędzy rządzącymi i rządzonymi. Zdaniem Rancière'a, takie ujęcie problemu neutralizuje politykę, traci bowiem z oczu to, co dla niej właściwe, a więc specyficzną relację

[8] J. Rancière, *The Names of History On the Poetics of Knowledge* [*Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*], trans. H. Melehy, University of Minnesota Press, Minneaopolis 1994, s. 8.

[9] J. Rancière, *Thinking between disciplines*...

[10] J. Rancière, *The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge*, „Critical Inquiry", Vol. 36, No. 1 (2009), s. 1-19.

polityczną, która powinna poprzedzać zagadnienie podmiotu[11]. Sformułowanie tej relacji filozof odnajduje w Arystotelesowskiej definicji obywatela jako tego, kto jednocześnie ma udział w rządzeniu oraz w byciu rządzonym. Ta definicja opiera się na sprzeczności, ponieważ podmiot działania politycznego jest jednocześnie jego przedmiotem. Polityka okazuje się działaniem paradoksalnym, opartym na procedurze ustalania właściwego sobie podmiotu, co stanowi przedmiot sporu politycznego.

Definicja obywatela zawarta w III księdze *Polityki* odnosi się do określonego historycznie porządku demokracji ateńskiej. Paradoksalny status bycia przedmiotem, jak i podmiotem polityki dotyczy więc tylko określonej grupy osób — obywateli Aten. Filozofia Arystotelesa, pomimo iż zdolna jest wyartykułować właściwą relację polityczną, stanowi ostatecznie neutralizację polityki, ponieważ ogranicza ją do ustalonego uprzednio podmiotu. Definicję obywatela poprzedza więc bardziej fundamentalny podział — na tych, którzy w ogóle mogą brać udział w życiu politycznym i tych, którzy są z niego wykluczeni.

Podział ten przeprowadzony został I księdze *Polityki*, gdzie znajduje się definicja człowieka jako zwierzęcia politycznego, posługującego się *logosem* artykułowanym w postaci mowy. Zwierzę niepolityczne ma jedynie głos — potrafi wydawać dźwięki, które w odróżnieniu od mowy, nie dotyczą tego, co dobre i złe, sprawiedliwe i niesprawiedliwe, użyteczne i szkodliwe, lecz stanowią partykularny wyraz tego, co przyjemne i nieprzyjemne. Arystoteles wyznacza radykalną nierówność pomiędzy podmiotem życia politycznego (człowiekiem — obywatelem) i jego przedmiotem (zwierzęciem zmysłowym). Tym, co najbardziej paradoksalne w Arystotelesowskiej definicji człowieka, jest wykluczenie z niej również tych, którzy posługują się językiem — niewolników, kobiet, cudzoziemców i dzieci. Kategoria mowy okazuje się więc oderwana od zdolności komunikacyjnych i informacyjnej zawartości danej wypowiedzi.

Analiza Arystotelesowskiego rozróżnienia na mowę i głos stanowi główny wątek w *Le Mésentente*[12]. Fundamentalność tego podziału polega na tym, że ujawnia on arbitralność porządku dominacji oraz wskazuje na estetyczny wymiar problematyki politycznej. Przymiotnik „estetyczny" odnosi się tutaj przede wszystkim do sposobu ujmowania doświadczenia zmysłowego. Odróżnienie zwierzęcia politycznego od zwierzęcia zmysłowego nie jest kwestią wskazania obiektywnych cech podmiotu politycznego, ale sta-

[11] J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, przeł. I. Bojadżijewa, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 17-19.

[12] J. Rancière, *Disagreement Politics and Philosophy* [*La Mésentente: politique et philosophie*], trans. J. Rose, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, s. 1-5.

nowi efekt pewnej konfiguracji doświadczalnego świata, którą Rancière nazywa porządkiem policyjnym. Porządek policyjny oznacza system dystrybucji miejsc w społeczeństwie oraz sposoby ich legitymizacji (odnosi się więc do tego, co zwykle nazywamy polityką). Policja stanowi porządek ciał, określający alokację sposobów działania, bycia, mówienia oraz postrzegania i odczuwania tego, że ciała te przypisane są poprzez nazwy do pewnych miejsc i zadań. W przypadku demokracji ateńskiej, związek ciała kobiety z przypisaną mu społecznie funkcją sprawia, że jej słowa odbierane są jako głos. Estetyczny wymiar porządku policyjnego polega właśnie na tym, że determinuje on ramy interpretacji zmysłowego świata. Polityka będąca sporem o podmiot polityczny z zasady przeciwstawia się porządkowi policyjnemu, który neutralizuje relację polityczną.

Arbitralność porządku dominacji nie oznacza jednak, że jest on po prostu pewnym typem zafałszowania relacji międzyludzkich opartym na przemocy. Pojęcie porządku policyjnego jest stosunkowo neutralne i niekoniecznie musi być kojarzone z opresją. Każdy porządek wyznacza jednak miejsca, jakie poszczególne części społeczeństwa zajmują we wspólnocie oraz odpowiadające im sposoby doświadczania. Terminowi policji towarzyszy pojęcie d z i e l e n i a p o s t r z e g a l n e g o[13], określające związany z układem dominacji system odczuwalnych pewników, które uwidaczniają istnienie tego, co wspólne oraz podziałów definiujących poszczególne części wspólnoty oraz miejsca.

Dzielenie postrzegalnego odnosi się do tego, co estetyczne w takim stopniu, w jakim dotyczy sposobu ujmowania zmysłowego świata. Rancière wskazuje na podwójne znaczenie francuskiego czasownika *partager*, który, podobnie jak jego polski odpowiednik „dzielić", oznacza zarówno „przeprowadzenie podziału", jak i „współdzielenie". Porządek policyjny określa podział wspólnoty na części, który współdzielony jest zarówno przez dominujących i zdominowanych. Bycie rządzonym, a więc przedmiotem polityki, zakłada przestrzeganie rozkazów i zakazów oraz działanie zgodnie z określoną dystrybucją miejsc. Jest to możliwe tylko, jeśli zdominowani rozumieją określony porządek. Rozumienie nie musi być kwestią wiedzy i *logosu*, które są kategoriami uczestniczącymi w podziale postrzegalnego. Wszyscy członkowie wspólnoty doświadczają skutków podziału i działają zgodnie z nimi, ponieważ współdzielą ten sam zmysłowy świat oraz sposób odnoszenia się do niego. To właśnie tu znajduje swą podstawę teza Rancière'a o radykal-

[13] W *Le Mésentente* i *Dziesięciu tezach o polityce* związek dzielenia postrzegalnego z porządkiem policyjnym jest wyraźny, w późniejszych dziełach Rancière już nie przeciwstawia dzielenia postrzegalnego polityce, a nawet utożsamia je ze sobą. Więcej na ten temat zob.: G. Rockhill, *op. cit*.

nej równości[14], zgodnie z którą nie ma różnicy pomiędzy kompetencjami dominujących i zdominowanych. Równość umożliwia politykę tożsamą z procesem upodmiotowienia tych, którzy nie mają udziału. Polityka oznacza dezidentyfikację danego miejsca wspólnoty, opartą na estetycznej manifestacji — prezentującej głos jako mowę. Równość nie jest więc wartością, którą należy dopiero realizować, lecz zasadą umożliwiającą spór polityczny, którego wystąpienie potwierdza jej źródłowość. Bycie przedmiotem polityki zawsze oznacza możliwość upodmiotowienia.

Spór polityczny, który Rancière nazywa d y s s e n s u s e m , nie jest więc po prostu konfrontacją argumentów i opinii, ale demonstrowaniem innego zmysłowego świata. Komunikacyjny model polityki jest niemożliwy, ponieważ wykluczeni nie są traktowani jako strona dyskusji. D y s s e n s u s jest sporem o to, kto bierze w nim udział oraz o co ten spór się toczy. Polityka jest momentem, w którym ci, którzy nie mają udziału, poprzez akcję politycznego upodmiotowienia przeprowadzają podział postrzegalnego na nowo. Już samo wystąpienie d y s s e n s u s u zmienia aktualną konfigurację doświadczalnego świata.

Polityczne upodmiotowienie Rancière rozumie jako serię działań ciała i potwierdzenie jego zdolności artykulacji, wytwarzające to, co wcześniej nie było identyfikowalne w danym polu doświadczenia, a co po zidentyfikowaniu staje się częścią biorącą udział w rekonfiguracji tego pola. Proces upodmiotowienia nie konstytuuje nowych podmiotów *ex nihilo*, ale poprzez transformację tożsamości definiowanych przez porządek „naturalny" oraz przekształcenie związanych z nimi miejsc i funkcji w przypadki doświadczenia sporu. Polityka nie jest więc kwestią władzy czy komunikacji, ale konfrontacji różnych sposobów odnoszenia się do zmysłowego świata. Polityka dotyczy społecznych warunków możliwości doświadczenia zmysłowego, podziału czasu i przestrzeni oraz odpowiadającego tym podziałom rozmieszczenia miejsc we wspólnocie. Polityczne upodmiotowienie występuje zawsze w postaci konkretnych, historycznie osadzonych praktyk, których nie można podporządkować żadnemu ogólnemu modelowi.

Kategorie *logosu*, mowy, hałasu i argumentu same stanowią elementy danego porządku policyjnego i również mogą stać się przedmiotem sporu. O tym, że kategoria mowy może ulec znacznym przesunięciom, świadczą teorie formułowane przez Bruna Latoura oraz Jane Bennet, którzy starają się wykazać, w jaki sposób można myśleć o mowie aktorów nieludzkich[15].

[14] J. Rancière, *Disagreement Politics* ..., s. 16-17.

[15] Por. B. Latour, *Polityka natury: nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnecka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009; J. Bennet, *Vibrant Matter a Political Ecology of Things*, Duke University Press, Londyn 2010.

Niezależnie od tego, czy się z nimi zgodzimy, czy nie, nie tak trudno wyobrazić sobie taki podział postrzegalnego, w którym wspólnota zgadza się co do tego, że uczestniczą w niej nie-ludzie zdolni „mówić". Jeszcze łatwiej wskazać na historyczne przykłady takich społeczeństw, które „wsłuchiwały się" w głos natury, manifestujący się chociażby przez anomalie pogodowe lub zjawiska astronomiczne takie, jak zaćmienie słońca.

Spór polityczny nie dotyczy więc tego, co racjonalne i komunikowalne, ale odczuwalnego sposobu rozmieszczenia ciał będących częścią wspólnoty oraz afektów z nimi związanych. Dyssensus oznacza doświadczenie sporu, który neutralizuje „normalny" sposób ujmowania zmysłowego świata, w tym sensie bliski jest tradycyjnej definicji przeżycia estetycznego odróżnianego od doświadczenia codziennego. Zdaniem Jean-Phillipe'a Deranty'ego, ontologia polityczna Rancière'a jest właściwie antyontologią — to sposób doświadczania określa byty i sposoby istnienia[16]. Materialny i estetyczny wymiar polityki są ze sobą splecione w takim stopniu, w jakim teoria i praktyka mają wpływ na sposób odnoszenia się do zmysłowego świata.

Estetyka

Teza, że estetyczna konfiguracja zawsze była stawką sporu politycznego, stanowi dopiero pierwszy krok dla Rancière'owskiej konceptualizacji relacji polityki i estetyki, która nie ogranicza się tylko do tego, że polityka dotyczy doświadczenia zmysłowego. Już w *Le Mésentente* Rancière zwraca uwagę na znaczenie estetyki rozumianej w sposób węższy:

> Nigdy nie było czegoś takiego, jak estetyzacja polityki w nowoczesności, ponieważ polityka jest estetyką z zasady. Ale autonomizacja estetyki jako nowego ogniwa pomiędzy porządkiem *logosu* i podziałem postrzegalnego jest częścią nowoczesnej konfiguracji polityki.[17]

Uwaga, którą Rancière poświęca estetyce jako nurtowi europejskiej filozofii, jest konsekwentną kontynuacją jego teorii politycznej. Wyodrębnienie się estetyki przypada na epokę głębokich przeobrażeń społeczno-politycznych — epokę rewolucji francuskiej i rewolucji przemysłowej. Wyłaniająca się wówczas estetyka była jednym z elementów konstytuowania się nowego sposobu dzielenia postrzegalnego. Rancière twierdzi jednak, że termin 'estetyka' nie odnosi się jedynie do dyscypliny filozoficznej:

[16] J-P. Deranty, *Rancière and Contemporary Political Ontology*, „Theory & Event" 6, 4 (2003).

[17] J. Rancière, *Disagreement Politics* ..., s. 57.

> Nie rozważam estetyki jako nazwy pewnej nauki lub dyscypliny zajmującej się sztuką. Z mojego punktu widzenia estetyka wyznacza pewien sposób myślenia, który rozwija się w odniesieniu do przedmiotów sztuki i stara się pokazać je jako przedmioty myśli. Ujmując sprawę w sposób bardziej fundamentalny — estetyka jest specyficznym, historycznym reżimem myślenia o sztuce i o idei myśli, zgodnie z którym przedmioty sztuki są przedmiotami myśli.[18]

W przytoczonym cytacie związek estetyki ze sztuką wydaje się oczywisty, kilka zdań później Rancière zauważa jednak, że identyfikacja estetyki z filozofią sztuki, wytworzona została na gruncie romantyzmu i post-kantowskiego idealizmu:

> Tylko w tym późniejszym kontekście widzimy identyfikację pomiędzy myślą o sztuce [...] i pewną ideą „pomylonej wiedzy" pojawiającej się pod mianem estetyki. Ta nowa i paradoksalna idea czyni sztukę terytorium myśli, która jest obecna na zewnątrz siebie i identyczna z tym, co nie jest myślą.[19]

Wyłonienie się estetyki, zdaniem Rancière'a, oznacza ukonstytuowanie się nowego obszaru refleksji dotyczącej relacji wiedzy i doświadczenia zmysłowego, która retroaktywnie skojarzona została ze sztuką i realizowała się w odniesieniu do niej. Rancière traktuje sztukę i estetykę jako figury pewnego sposobu dzielenia postrzegalnego:

> Estetyka nie jest teorią piękna lub sztuki, nie jest też teorią zmysłowości. Estetyka jest historycznie zdeterminowanym pojęciem określającym specyficzny reżim widzialności i uchwytywalności sztuki, który jest wpisany w rekonfigurację kategorii zmysłowego doświadczenia i jego interpretacji.[20]

Analiza sądu smaku

Swój stosunek do założycielskiego gestu estetyki, jakim była Kantowska *Analityka piękna*, Rancière wyraził po raz pierwszy w formie polemiki z socjologią smaku Pierre'a Bourdieu[21]. Posłowie do książki Bourdieu *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, zatytułowane *Przyczynek do „pospolitej" kry-*

[18] J. Rancière, *The Aesthetic Unconscious* [*L'Inconscient esthétique*], trans. D. Keates, J. Swenson, Polity Press, Cambridge 2009, s. 4-5.

[19] *Ibidem*, s. 6.

[20] J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

[21] J. Rancière, *Philosopher and His Poor* [*Le Philosophe et ses pauvres*], trans. J. Drury, C. Oster, A. Parker, Duke Univeristy Press, Londyn 2003, s. 165-203.

tyki „czystych" krytyk, wieńczy niemal sześciusetstronicowy opis materiału empirycznego, który uzasadnia jedną zasadniczą tezę — estetyka jest iluzją służącą reprodukcji społecznych nierówności[22]. Kantowska analiza sądu smaku jest głównym przedmiotem ataku socjologa i stanowi figurę reprezentującą estetykę i filozofię w ogóle. Bezinteresowność i uniwersalność sądu o pięknie okazują się filozoficznym oszustwem, a Kantowskie odróżnienie „zwykłej" przyjemności od przyjemności estetycznej, Bourdieu interpretuje jako rozróżnienie pomiędzy grupami społecznymi, którego celem jest wskazanie niższości smaku „pospolitego" i odpowiadającej mu klasy.

Rancière nie zgadza się z taką interpretacją filozofii Kanta, wskazując na jej historyczny kontekst — *Krytyka władzy sądzenia* wydana została zaledwie rok po wybuchu rewolucji francuskiej. Zdaniem filozofa, nacisk, który Kant kładzie na uniwersalność doświadczenia estetycznego, ma na celu zakwestionować ówczesny pogląd dzielący ludzi na zdolnych posługiwać się rozumem i doświadczać piękna i na tych, których życie ma charakter cielesny. Zakorzenienie możliwości sądu smaku w wolnej grze pomiędzy władzami poznawczymi sprawia, że może go wydać każdy. *Krytyka władzy sądzenia* ustanawia więc nową przestrzeń równości, która w historii myśli europejskiej jest czymś całkowicie nowym.

Sam fakt, że teoria Kanta zawiera pewną wizję egalitarności, nie oznacza, że nie uległa ona społecznemu wykorzystaniu, które opisał Bourdieu. Jednak w przeciwieństwie do socjologa, Rancière nie stara się wykazać wpływu teorii na rzeczywistość społeczną. Chodzi raczej o wskazanie, że sama konceptualizacja Kanta nie daje podstaw do legitymizacji nierówności społecznych. Przeciwnie, bezinteresowne doświadczenie estetyczne zawiera w sobie obietnicę radykalnej równości. Stanowisko Bourdieu stanowi odbicie takiego podziału postrzegalnego, który neutralizuje spór polityczny. Tym, co zdaniem Rancière'a, robi socjolog, jest nie tyle obnażenie społecznej prawdy o smaku, ale ustanowienie własnego autorytetu wiedzy, za pomocą teoretycznego mechanizmu demistyfikacji. Bourdieu potwierdza odpowiedniość pomiędzy zajmowanym społecznie miejscem i związanym z nim zmysłowym uposażeniem, warunkującym opis doświadczenia. Naruszenie tego porządku socjolog potrafi zdemaskować jako skutek działania iluzji. Stosunki społeczne zostają więc spetryfikowane za pomocą ustanowienia jedności smaku i ujęciu różnicy jako efektu mistyfikacji. Filozoficzną alternatywą, którą proponuje Rancière wobec legitymizacji j e d y n e g o smaku, który socjolog nazywa „wulgarnym" lub „popularnym", jest obrona i utwierdzenie politycznego po-

[22] Zob. P. Bourdieu, *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 596-618.

tencjału zawartego w Kantowskim oddzieleniu wiedzy i społecznego statusu od zdolności do wydania sądu smaku.

Ta filozoficzna odpowiedź podparta jest archiwalnymi badaniami nad praktyką dziewiętnastowiecznych robotników, które Rancière zawarł w *La Nuit des prolétaires*[23]. Okazuje się, że poświęcanie nocy przez robotników na dyskusję o literaturze i filozofii w większym stopniu stanowiło element ich politycznego upodmiotowienia, niż było efektem przemocy symbolicznej klas wyższych. Zamiast demaskować obietnicę równości jako iluzoryczną, Rancière woli zadeklarować, że lepiej szukać dróg politycznego upodmiotowienia, zmierzających do takiego podziału postrzegalnego, które umożliwią jej spełnienie.

Swoje stanowisko wobec Kanta Rancière bardziej szczegółowo wykłada w tekście *The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge*, w którym traktuje Kantowską konceptualizację sądu smaku jako figurę pewnego sposobu dzielenia postrzegalnego. Estetyka w tym wypadku rozumiana jest jako pewna modalność doświadczenia. Rancière zwraca szczególną uwagę na relację władz poznawczych, biorących udział w procedurze wydania sądu smaku. Kant dzieli kompetencje umysłu na dwie różne władze, z których jedna dostarcza danych zmysłowych, a druga je opracowuje. Tworzenie sensu z tego, co dane, może odbyć się na trzy sposoby: w pierwszym wypadku władza rozumienia stoi ponad władzą zmysłowości — jest to porządek wiedzy (piękny pałac odbierany jest jako sukces wprowadzenia idei w świat materialny); zgodnie z drugim porządkiem, to władza zmysłowości rozkazuje władzy rozumienia (pałac okazuje się obiektem dumy, zazdrości i pożądania); trzeci sposób widzi przedmiot, ale nie uznaje go ani za przedmiot wiedzy, ani pożądania, naruszona zostaje hierarchia między władzami, które wprowadzone zostają w wolną grę.

Trzy sposoby ujmowania doświadczenia wyznaczają dwa rodzaje dzielenia postrzegalnego, z których jeden Rancière nazywa koniunkcyjnym, a drugi dysjunkcyjnym. W pierwszym przypadku konfiguracja tego, co zmysłowe i ujmowane rozumowo, przestrzega ustalonego z góry, hierarchicznego porządku między władzami. Nie ma znaczenia, która władza jest dominująca — w obu przypadkach mamy do czynienia z tą samą procedurą podporządkowania. Dysjunkcyjny sposób dzielenia postrzegalnego oznacza taką relację pomiędzy władzami, która nie ma żadnych zasad, moment zawieszenia tej relacji stanowi wyrwę w codziennym doświadczeniu, pozwalającą doświadczyć świata w sposób niezdeterminowany. Autonomia doświadczenia oznacza, że doświadczenie nie jest podporządkowane wiedzy ani konstytucji konkretnego ciała, choć jest na nich oparte — tym, co ją umożliwia, nie jest bowiem

[23] J. Rancière *The Nights of Labor*...

nic zewnętrznego wobec nich, ale naruszenie „naturalnej" (niesprzecznej) relacji między nimi.

Reżimy sztuk

Kantowska teoria smaku nie jest jednak pierwszym i ostatnim słowem estetyki, ale stanowi antycypację i artykulację nowej figury dzielenia postrzegalnego, konstytuującą się na przełomie XVIII i XIX w., którą Rancière nazywa estetycznym reżimem sztuki. To właśnie badania nad genealogią estetycznego reżimu sztuki stanowią główną część Rancière'owskiego projektu teoretycznego.

Zarys typologii reżimów sztuk znaleźć możemy w książce *La Parole muette*[24], a jej ostateczny kształt w tekście *Dzielenie postrzegalnego*[25]. Reżim definiowany jest jako specyficzny typ relacji pomiędzy sposobami praktykowania sztuki a formami widzialności tych praktyk i sposobami pojęciowego ujęcia jednych i drugich. Pojęcie reżimu służy przede wszystkim uchwyceniu tożsamości tego, co w kulturze zachodniej nazywamy sztuką, lecz nie ogranicza się tylko do tej funkcji. Każdy z reżimów stanowi odbicie szerszej modalności doświadczenia. Reżim etyczny odpowiada wizji harmonijnej wspólnoty, której części mają jasno określone miejsca i zadania, reżim przedstawieniowy bliski jest wspólnocie hierarchicznej, opartej na reprezentacji biernych rządzonych przez aktywnych rządzących, reżim estetyczny natomiast odpowiada demokracji, która nie jest ustrojem politycznym, lecz oznacza brak właściwej polityce zasady — w tym sensie stanowi synekdochę polityki w ogóle[26].

Pojęcie reżimu rozumiane jako figura sposobu dzielenia postrzegalnego może być porównane do Foucaultowskiego *episteme*, czyli historycznie określonych granic inkluzji i wykluczenia pewnych sposobów myślenia i transmisji

[24] W książce tej występują terminy analogiczne wobec reżimu sztuk, chodzi o system reprezentacji lub systemy poetyki. Por. J. Rancière, *Mute Speech: Literature, Critical Theory, and Politics* [*La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*], trans. J. Swenson, Columbia University Press, Nowy Jork 1998.

[25] J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego; estetyka i polityka*, przeł. J. Sowa, M. Kropiwnicki, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 78-94.

[26] Typologia reżimów politycznych w luźny sposób nawiązuje do klasyfikacji filozofii politycznej przedstawionej przez Rancière'a w *Le Mésentente* i w pewnym stopniu ją zastępuje, ze względu na szersze znaczenie pojęcia reżimu. Estetyczny reżim sztuk narusza komplementarność obu typologii — reżim etyczny bliski jest temu, co Rancière nazywa archipolityką, reżim przedstawieniowy odpowiada parapolityce, pojęcie metapolityki jest analogiczne do reżimu estetycznego jedynie w niewielkim stopniu, stanowi on bowiem figurę polityki opartej na ciągłym dyssensusie, metapolityka natomiast jest kolejnym sposobem neutralizacji polityki (por. J. Rancière, *Disagreement politics*..., s. 61-95).

doświadczenia[27]. Poszczególne reżimy nie są jednak przypisane konkretnym epokom, choć możemy wskazać na dominację któregoś z nich w określonym czasie. Reżim nie stanowi zunifikowanej estetycznej ramy, która transcendentalnie determinuje granice możliwego doświadczenia w danej epoce, lecz jest wynikiem praktyk i operacji dyskursywnych, które w tym samym stopniu stanowią jego ekspresję, co jednocześnie go konstytuują. Reżim nie określa więc sposobu powstawania produktów kultury, lecz jest od nich nieodróżnialny, a określony wytwór może zawierać w sobie elementy właściwe różnym reżimom[28]. Pojęcie reżimu służy więc uchwyceniu serii artykulacji i powtórzeń układających się w blok problemów właściwych danemu reżimowi. Rancière wyróżnia trzy reżimy sztuk.

Etyczny reżim sztuk oparty jest na określonej dystrybucji obrazów, wyróżnianych jako efekty pewnych sposobów wytwarzania, i ich stosunku do *ethosu* wspólnoty. Reżim ten odpowiada takiemu dzieleniu postrzegalnego, w którym sposoby wytwarzania rozróżniane są ze względu na ontologiczny status swych wytworów, co pozwala odróżnić obrazy jako kopie bądź iluzje. Problematyka wytwarzania obrazów organizuje się wokół dwóch zagadnień — pochodzenia obrazów (relacja kopii z oryginałem) oraz ich przeznaczenia (cel, jaki obrazy pełnią we wspólnocie). Wzorcowa artykulacja tego reżimu znajduje się w *Państwie* Platona, gdzie ontologiczny status wytworu określa jego relacja do idei. Producenci kopii są z jednej strony potępiani za produkowanie iluzji, z drugiej zaś ich zdolność wytwarzania fikcji niezbędna jest dla budowania s z l a c h e t n e g o k ł a m s t w a , pozwalającego na ufundowanie harmonijnej wspólnoty.

Reżim przedstawieniowy definiuje tożsamość sztuk, opierając się na parze pojęć *poiesis/mimesis*. Zasada mimetyczna nie jest zasadą normatywną, nakazującą sporządzanie kopii zgodnej z oryginałem, ale zasadą pragmatyczną, służącą wyodrębnieniu domeny sposobów wytwarzania opartych na imitacji, które mają względną autonomię. Imitacje chronione są przed weryfikacją przez próbę ich użycia lub orzekania prawdy o przedstawieniu. Reżim ten znajduje swą artykulację przede wszystkim w *Poetyce* Arystotelesa, a jego pełna kodyfikacja przypada na wiek XVII i XVIII. Tożsamość sztuk imitacyjnych wyznaczana jest na podstawie sposobu produkcji o określonym zbiorze zasad.

[27] Więcej na temat związku metod historycznych Rancière'a i Foucaulta zob.: G. Rockhill, *The Silent Revolution*, „SubStance", Vol. 33, No. 1, Issue 103 (2004), s. 54-76.

[28] Szczególnie widoczne zdaniem Rancière'a jest to w filmie, gdzie ściśle związane są ze sobą reżim estetyczny i przedstawieniowy. Por. J. Rancière, *Film Fables* [*La Fable cinématographique*], trans. E. Battista, Bloomsbury Academic 2006.

Pierwszą z nich jest zasada fikcji — istotą sztuki jest imitacja akcji, oparta na logice przyczyny i skutku[29]. Kolejną regułą jest zasada gatunków, ustalająca odpowiedniość stylu do tematu oraz wyznaczająca hierarchię gatunków. Reżim przedstawieniowy stanowi odbicie takiego sposobu dzielenia postrzegalnego, w którym doświadczenie zorganizowane jest zgodnie z zasadą przyczyny i skutku, powiązaną z systemem hierarchii. Oznacza to, że ocena danego wytworu określona jest z góry przez relacje odpowiedniości pomiędzy hierarchiami: gatunków, afektów i pozycji społecznych.

Reżim estetyczny określa tożsamość sztuki (w liczbie pojedynczej), przez specyficzny sposób doświadczania. W odróżnieniu od dwóch pozostałych reżimów, Rancière nie wskazuje jednej paradygmatycznej artykulacji tego reżimu, lecz przytacza wielość wypowiedzi, które go fundują[30]. Należy jednak wyróżnić *Listy o estetycznym wychowaniu* Friedricha Schillera, w których wyrażone zostało napięcie pomiędzy sztuką i życiem, którego znaczenie dla reżimu estetycznego jest fundamentalne. Reżim ten wyznacza autonomię doświadczenia, jednocześnie określając tożsamość sztuki przez jej związek z formami życia. Sztuka jest więc sztuką o tyle, o ile antycypuje nowe życie, ale sama nim nie jest. Paradoks zawarty w tej relacji określa najważniejsze zagadnienie reżimu estetycznego, jakim jest splot autonomii i heteronomii praktyk artystycznych i sposobów ich postrzegania, ponadto odpowiedzialny jest za niestabilność pojęcia sztuki w dobie nowoczesności.

Sztuka i życie

Relacja sztuki i życia, właściwa estetycznemu reżimowi sztuk, została sformułowana w Schillerowskim projekcie wychowania estetycznego oraz tekście pt. *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*, przypisywanym zwykle Heglowi. W niemieckiej filozofii post-kantowskiej pojawia się idea rewolucji estetycznej, która zastępuje politykę form państwa, polityką form życia powiązaną z problematyką estetyczną. Dla Rancière'a szczególnie ważny jest program Schillera.

W *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* Schiller, rozczarowany terrorem rewolucji francuskiej, próbuje wskazać warunki możliwości stworzenia państwa równości i wolności za pomocą przekładu Kantowskiej konceptuali-

[29] Imitacja oparta na zasadzie przyczyny i skutku wskazuje na wyższość sztuk imitacyjnych nad innymi sposobami wytwarzania. Zdaniem Arystotelesa, opis poetycki góruje nad opisem historycznym, który ogranicza się tylko do wymieniania faktów, nie konstruuje zaś następstwa wydarzeń.

[30] Zob. J. Rancière, *Aisthesis: Scenes From The Aesthetic Regime of Art* [*Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*], trans. Z. Paul, Verso, Londyn 2013.

zacji doświadczenia estetycznego na kategorie antropologiczne i polityczne. Nowa wspólnota, zdaniem poety, wymaga rozwiązania napięcia pomiędzy szeregiem par przeciwieństw, które zredukowane zostają do opozycji popędu formy i popędu materii. Rozróżnienie to jest analogiczne wobec Kantowskiego podziału władz poznawczych. Schiller podąża w swoich rozważaniach dalej, identyfikując je z podziałem na klasę tych, którzy nadają formę i tych, którzy stanowią materię działania — na podmiot i przedmiot polityki — na tych, którzy kierują się rozumem i tych, którzy kierują się przyjemnością. Oba popędy ograniczają ludzką wolność. Istnieje jednak trzeci popęd, zdolny zawiesić hierarchiczną relację pomiędzy formą a materią, który Schiller nazywa popędem gry i charakteryzuje go przez opis doświadczenia piękna. Popęd gry i wolny pozór są nowym fundamentem dla wspólnoty, zdolnym zjednoczyć to, co partykularne i uniwersalne.

W tekście *O rewolucji estetycznej i jej skutkach* Rancière analizuje oddziaływanie obietnicy zawartej w Schillerowskiej utopii estetycznej. Nie chodzi jednak o to, aby poszukiwać źródeł zestetyzowanego życia liberalnego społeczeństwa czy antycypacji totalitarnych prób uczynienia ze wspólnoty dzieła sztuki w idei wychowania estetycznego, ale o uchwycenie pewnego splotu wątków, które zawierają się w Schillerowskiej formule, a następnie powtarzają się w biegu historii. Rancière śledzi antytetyczne mutacje tego splotu, wskazując możliwe scenariusze realizacji obietnicy i zestawia je z konkretnymi praktykami artystycznymi i stanowiskami filozoficznymi. Każdy z tych scenariuszy, od awangardowych projektów stopienia się sztuki z życiem po postulowanie radykalnej autonomii sztuki, doprowadza Schillerowską formułę do entropii, przekształcając ją w autorytarne postulaty kształtowania społeczeństwa zgodnie z określoną estetyczną zasadą lub dokonując radykalnego oddzielenia form estetycznych od życia społecznego. Te entropie Rancière pojmuje jako zanikające punkty wyznaczające obszar, w którym balansuje sztuka estetyczna. Tym, co właściwe reżimowi estetycznemu, jest bowiem ciągła eksploracja źródłowej sprzeczności sztuki i życia, pozoru i prawdy. Próby konsekwentnego rozwiązania sprzeczności prowadzą do neutralizacji obietnicy. Nie ma więc właściwego scenariusza dla sztuki ani dla życia, nie ma utopii, do której należy metodycznie dążyć, jest tylko utopia dostępna tu i teraz w postaci pozoru.

Niekonkluzywność Rancière'owskiego wywodu umieścić należy w horyzoncie autonomii wyznaczanej przez reżim estetyczny, która w mniejszym stopniu podkreśla niezależność praktyki artystycznej, czy też ontologiczną odrębność dzieł sztuki, ale wskazuje na fundamentalne znaczenie wolności w doświadczeniu. Wymienione scenariusze realizacji obietnicy skupiają się na wynajdowaniu form i praktyk estetycznych, zdolnych ją wypełnić, tymczasem obietnica estetyki zawiera się w niezdeterminowanym doświadcze-

niu. Reżim estetyczny to właśnie figura takiego dzielenia postrzegalnego, w którym doświadczenie nie jest podporządkowane wiedzy, pragnieniu ani statusowi społecznemu.

Bardziej niż analizą awangardowych praktyk artystycznych, Rancière jest więc zainteresowany wyłonieniem się nowego modelu doświadczenia, który wyrażony został przez Schillera w jego enigmatycznym stwierdzeniu, że człowiek jest człowiekiem tylko wtedy, gdy gra. Ta teza, zdaniem poety, „zdolna jest udźwignąć cały gmach sztuki estetycznej i trudniejszej jeszcze sztuki życia"[31]. Rancière przeformułowuje to zdanie, twierdząc, że istnieje specyficzne doświadczenie — doświadczenie estetyczne, które obiecuje zarówno nowy świat sztuki, jak i nowe życie dla jednostek i wspólnoty:

> Estetyczne doświadczenie jest doświadczeniem rzeczywistym, o tyle, o ile jest doświadczeniem owego „i". Na nim opiera się autonomia sztuki, w takiej mierze, w jakiej zostaje połączona z nadzieją „zmieniania życia"[32].

Doświadczenie estetyczne

Praktyki artystyczne, co prawda, biorą udział w konstytuowaniu się pewnego modelu doświadczenia, nie jest jednak tak, aby sam charakter dzieła, bądź intencje twórcy, wyznaczały autonomię przeżycia. Taki sposób myślenia zakłada model oddziaływania, zgodnie z którym relacja pomiędzy artystą, dziełem a widzem, stanowi relację pomiędzy czynnikami biernymi i aktywnymi — podmiotem i przedmiotem doświadczenia. Nowość estetycznego reżimu sztuk polega na zawieszeniu i sproblematyzowaniu takich opozycji. Doświadczenie estetyczne nie podlega żadnej determinacji — z zasady wyrywa się poza dany porządek policyjny, jest więc analogiczne wobec doświadczenia politycznego sporu, które zawiesza „normalny" sposób doświadczania zmysłowego świata. Nie oznacza to jednak, że sztuka, którą tradycyjnie uważa się za właściwy obszar doświadczenia estetycznego, z samej swej istoty zajmuje uprzywilejowane miejsce w transformowaniu życia wspólnoty.

Modelowy przykład doświadczenia estetycznego, którym posługuje się Rancière w wielu pracach, pochodzi spoza obszaru sztuki i opisany został przez niego w *La Nuit des prolétaires*, książce o grupie robotników-estetów żyjących w latach 40. XIX w., którzy prowadzili podwójne życie — pracowali za dnia, aby noc poświęcić dyskusjom i literaturze. Rancière zwraca szczególną uwagę na tekst opublikowany w 1848 r. w jednej z rewolucyjnych gazet

[31] F. Schiller, *Pisma teoretyczne*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.

[32] J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*..., s. 117.

robotniczych pt. *Le Tocsin des travailleurs*, gdzie ukazała się seria artykułów, w których cieśla Louis-Gabriel Gauny opisywał dzień pracy swego kolegi. Rancière odczytuje ten dziennik jako spersonalizowaną parafrazę drugiego paragrafu *Krytyki władzy sądzenia*. Oto fragment artykułu Gauny'ego:

> Wierząc, że jest u siebie w domu, cieszył się kompozycją pokoju, dopóki nie skończył układać podłogi. Jeśli okno otwierało się na ogród lub rozpościerało się na malowniczy widok, zatrzymywał pracę swych rąk na moment i pozwalał swej wyobraźni cieszyć się widokiem bardziej, niż cieszą się nim właściciele pobliskich rezydencji[33].

Fragment ten jednocześnie stanowi doskonały przykład Kantowskiej konceptualizacji bezinteresowności oraz opisanej przez Bourdieu iluzji estetycznej. Zdaniem Rancière'a, doświadczenie estetyczne i wyobraźnia w specyficznym kontekście gazety robotniczej oznaczają coś konkretnego: zerwanie połączenia pomiędzy czynnością rąk a czynnością spojrzenia. Moc kierowania spojrzenia zostaje przywłaszczona przez robotnika, który narusza odpowiedniość pomiędzy swym ciałem i robotniczym *ethosem* wyznaczającym relację adekwatności zajmowanego we wspólnocie miejsca, przypisanej mu funkcji oraz sposobu życia oddzielającego pracę od przyjemności.

Estetyczna ignorancja i bezinteresowność spojrzenia umożliwia doświadczenie innego świata, świata równości, który neutralizuje społeczny podział ról. Osobliwość przeżycia estetycznego zawiera się w osobliwości formuły „tak jakby". Przyjemność, jaką robotnik czerpie z widoku ogrodu podczas pracy, działa t a k j a k b y obiekt jego podziwu nie był przedmiotem posiadania. Zdaniem Rancière'a, ten estetyczny opis znajduje się we właściwym sobie kontekście rewolucji lutowej, ponieważ stanowi jeden z wielu momentów upodmiotowienia. Rozmontowuje on relację pomiędzy doświadczającym ciałem a jego społecznie określoną funkcją. Robotnik powinien bowiem wiedzieć i czuć, że praca nie czeka, a ogrody nie są przeznaczone dla jego oczu. Doświadczenie estetyczne obiecuje świat, w którym może o tym zapomnieć i poczuć się równym wobec każdego.

Nie należy doszukiwać się w tym opisie drogi do „tylko" osobistej emancypacji, lecz umieścić go w szerszym kontekście rewolucji i zwrócić uwagę, że artykuł przeznaczony był do czytania przez wielu. Rancière nie próbuje wcale pokazać, że tekst miał bezpośredni wpływ na robotników i popchnął ich do działania. Jego celem jest raczej wsłuchanie się w głos rewolucjonistów i próba zrozumienia, co taki opis mógł oznaczać w określonym historycznie kontekście, w jakim się pojawił. Zgodnie z Rancière'owską konceptualizacją, polityka nie jest jedynie sprawą konstytucji i praw, lecz dotyczy konfiguracji zmysłowej tkanki wspólnoty, dla której te prawa i konstytucje mają sens.

[33] J. Rancière, *Nights of Labor...*, s. 91.

Artykuł Louis-Gabriela Gauny'ego jest jedną z wielu akcji konstytuujących nową modalność doświadczenia, w której proletariusz nie odkłada przyjemności estetycznej na później, nie czeka na świat po rewolucji, lecz próbuje działać t a k j a k b y był kimś innym, t a k j a k b y żył w innym świecie tu i teraz.

Pierwszym krokiem do emancypacji jest więc moment, w którym zacierają się podziały na wiedzę i ignorancję, pasywność i aktywność, spojrzenie i działanie. W eseju *Le Spectateur émancipé*, Rancière wskazuje, że w myśleniu o relacji dzieła sztuki, widza i artysty, kategorie „działania" zwykle lokuje się po stronie praktyki i krytyki artystycznej[34]. Szczególnie widoczne jest to w dyskursie dotyczącym teatru, gdzie to reżyser próbuje wyrwać widza z jego biernej pozycji obserwatora. Niekoniecznie musi to oznaczać, że dzieło ma charakter „pedagogiczny", realizacja celu zaangażowania widza i poruszenia go z taką siłą, by stał się kimś więcej niż jest, może przyjmować różne, bardziej lub mniej subtelne formy. Ten model myślenia o relacji artysta-dzieło-widz dominuje w sposobach konstruowania dzieł czy spektaklów, w kryteriach oceny, czy też w teoriach krytycznie odnoszących się do świata sztuki i kultury popularnej.

Spektakl, zgodnie z jego określeniem przez Guy Deborda, jest przeciwieństwem działania — tym co, ludzie kontemplują w spektaklu, jest działanie, którego zostali pozbawieni[35]. Taki sposób nakreślenia relacji pomiędzy aktywnym twórcą a pasywnym widzem Rancière porównuje do logiki pedagogiki zakładającej nierówność pomiędzy nauczycielem i uczniem, gdzie zadanie zniesienia dystansu spoczywa po stronie tego pierwszego. W książce *Le Maître ignorant*[36] Rancière twierdzi, że typowa relacja mistrz-uczeń, której celem jest zniesienie dystansu wiedzy, zakłada jego ciągłą reprodukcję. Nauczyciel nie tylko ma pewną wiedzę, ale również wie, w jakim momencie i zgodnie z jaką procedurą ta wiedza może zostać zdobyta. Rancière uważa, że nigdy nie mamy do czynienia z całkowitą ignorancją — każdy zdolny jest uczyć się poprzez powtórzenia, porównywanie i obserwację. Nauczyciel jednak nie uznaje kompetencji uzyskanych w ten sposób, ponieważ wiąże wiedzę z określoną procedurą. Zadanie nauczyciela, którym jest zniesienie dystansu, możliwe jest tylko poprzez jego ciągłe ustanawianie, polegające na starannym oddzielaniu wiedzy od ignorancji.

---

[34] J. Rancière, *The Emancipated Spectator* [*Le Spectateur émancipé*], trans. G. Elliott, Verso, Londyn 2009, s. 1-25.

[35] Por. G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska, L. Brogowski, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1998.

[36] Zob. J. Rancière, *Ingorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation* [*Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*], trans. K. Ross, Stanford University Press, Stanford 1991.

Podobnie jest w przypadku sztuki, gdzie artyści, krytycy i teoretycy stanowią aktywny element relacji z odbiorcą. To oni czują się odpowiedzialni za zaangażowanie widza, którego brak z góry zakładają. Rancière zauważa, że pary opozycji takie, jak: aktywność — pasywność, działanie — spojrzenie, wygląd — rzeczywistość, różnią się od sprzeczności logicznych pomiędzy określonymi terminami i biorą udział w specyficznym podziale postrzegalnego oraz dystrybucji pozycji i ról określonych przez społeczne *a priori*. W tym sensie są one wcielonymi alegoriami nierówności. Logika wyznaczająca nierówność pomiędzy czynnikiem aktywnym i pasywnym pozwala na ciągłą wymianę pozycji — możemy mówić o ignorancji widza wobec realnego działania, ponieważ jego ciało pozostaje w spoczynku, lub odwrotnie — o ignorancji aktora, któremu działanie nie pozwala na ogląd z dystansu[37]. Zdaniem Rancière'a — to, w jaki sposób układają się te pary opozycji, nie ma znaczenia. Istotne jest to, że reprodukują logikę utwierdzania nierówności pomiędzy tymi, którzy mają pewną zdolność i tymi, którzy jej nie mają.

Emancypacja zakłada zatarcie granic pomiędzy działaniem a percepcją. Odbiór i związane z nim przeżycie mogą bowiem stanowić doświadczenie estetycznego d y s s e n s u s u, czyli zerwania związku pomiędzy ciałem a wpisaną weń „zmysłową wiedzą" o własnym miejscu w relacji do innych ciał. Polityczny skutek doświadczenia estetycznego nie musi oznaczać zdobycia nowej wiedzy o warunkach bytowych, energii do działania lub retorycznej perswazji, zdolne jest ono natomiast rekonfigurować to, co tu i teraz — pewną dystrybucję czasu i przestrzeni. Tym, co doświadczenie estetyczne ma do zaoferowania polityce, jest udział w procesie upodmiotowienia poprzez utwierdzanie niezliczonych zdolności, które mogą podważyć jedności tego, co dane oraz wyznaczyć cel nakreślenia nowej topografii tego, co możliwe. Estetyka ma więc własną politykę, realizującą się w praktykach kulturowych, której zadaniem jest tworzenie wspólnej struktury doświadczenia.

Choć wydaje się, że Rancière przenosi cały ciężar doświadczenia estetycznego na widza, całkowite niezdeterminowanie doświadczenia estetycznego opiera się w znacznym stopniu na założeniu równości pomiędzy przedmiotem i podmiotem doświadczenia oraz ich zdolności do ekspresji. Zawieszenie logiki przyczyny i skutku, zawarte w doświadczeniu estetycznym, możliwe jest dzięki dystansowi, który obecny jest w każdej sytuacji komunikacyjnej. Nie chodzi jednak o dystans wyznaczany przez społeczne rozmieszczenie miejsc i pozycji, o którym była mowa wcześniej, ale o dystans między nadawcą komunikatu i odbiorcą, pomiędzy którymi zawsze pośredniczy trzecia rzecz — dzieło sztuki, film, mowa, dźwięk itd. Rancière nie odmawia materialnym

[37] Na temat historyczności kategorii działania por. J. Rancière, *Doing or Not Doing: Politics, Aesthetics, Performance*, diaphanes eTexT, wersja elektroniczna, 2013.

przedmiotom, jakimi są dzieła sztuki, zdolności ekspresji, sprzeciwia się jedynie temu, aby uznać je za nośniki informacji lub maszyny produkujące określony sposób doświadczenia. Ekspresywność przedmiotu stanowi ważny element autonomii doświadczenia.

W *La Parole muette* Rancière analizuje cichą rewolucję, która dokonała się w literaturze na przełomie XVIII i XIX w. Specyficznym wynalazkiem romantyzmu była ekspresywność całej rzeczywistości, która zawiera się w eksklamacji Novalisa, poety-geologa — „Wszystko przemawia!"[38]. Literatura w tamtym okresie stała się specyficzną symptomatologią, zdolną do odczytywania znaczeń tam, gdzie wcześniej ich nie dostrzegano. Procedura ta przejawiała się w samej praktyce pisania, gdzie opisy zwykłych rzeczy często „mówiły" więcej, niż sam układ wydarzeń. Choć termin n i e m e j m o w y odnosi się przede wszystkim do badań Rancière'a nad literaturą, nietrudno wskazać jego obecność w innych praktykach artystycznych. Przykładem może być znaczenie pejzażu w malarstwie romantycznym, powiązane z ideą ekspresji natury. Wynalazek niemej mowy nie ogranicza się tylko do XIX w., jego ślady odnaleźć możemy również w praktyce *ready-made* czy w technikach montażu filmowego.

W wykładach poświęconych Freudowi[39] Rancière skupia się na zainteresowaniu ojca psychoanalizy konkretnymi dziełami literatury i sztuki oraz twierdzi, że pojęcie nieświadomego antycypowane było już wcześniej na gruncie estetyki jako obszaru myśli nietożsamej z samą sobą. Analogicznie literackie procedury społecznej symptomatologii oraz uwznioślenia rzeczywistości stanowiły wzorzec dla teorii krytycznej:

> Poetyka [romantyczna] sprawia, ze wszystko jest w stanie odgrywać rolę tego, co heterogeniczne, rolę niedostępnego postrzegalnego [...] poeta staje się nie tylko przyrodnikiem lub archeologiem badającym skamieliny i odkrywającym ich poetycki potencjał. Jest również swego rodzaju symptomatologiem, zagłębiającym się w ciemną, spodnią stronę lub nieświadomość społeczeństwa, by rozszyfrować przekaz wyryty na ciele zwykłych rzeczy [...] właśnie to w szerszym planie jest udziałem *Kulturkritik* w jego różnych postaciach — dyskursu, który utrzymuje, że mówi prawdę o sztuce, iluzjach estetyki i ich społecznej podbudowie.[40]

Autonomia doświadczenia nie oznacza, że widz posiadł nad nim władzę i kieruje swe spojrzenie w pełni świadomie. Radykalne niezdeterminowanie

[38] Novalis, *Notes for a Romantic Encyclopaedia (Das Allgemaine Brouillon)* [*Das Allgemeine Brouillon: Materialien zur Enzyklopädistik*], trans. D.W. Wood, State University of New York Press, Nowy Jork 2007, s. 24.

[39] Zob. J. Rancière, *The Aesthetic Unconscious*...

[40] J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, s. 136-137.

doświadczenia wskazuje raczej, że otwiera się ono na nierozpoznane wcześniej przedmioty, które zdolne są przyciągać i zatrzymać na sobie uwagę. W tym sensie mają one podmiotowość i sprawczość. Doświadczenie estetyczne narusza podmiotowo-przedmiotowy sposób ujmowania doświadczenia i wyznacza specyficzny model hermeneutyki, w którym każda dostępna zmysłowo rzecz może „mówić" o tym, czym sama nie jest. Estetyczny reżim sztuki, zakreślając obszar autonomii doświadczenia, zawiera w sobie obietnicę nowego sposobu dzielenia postrzegalnego, który jest komplementarny wobec Rancière'owskiego rozumienia polityki. Radykalne niezdeterminowanie doświadczenia, zdolne rekonfigurować sposoby percepcji zmysłowego świata, umożliwia bowiem nieskończoną proliferację podmiotowości.

Hubert Gromny

Politics of Experience: Aesthetics as a Promise of Emancipation in Jacques Rancière's Theory

Abstract

The aim of this article is to show that the prevalence of the topic of aesthetics and art in the mature theory of Jacques Rancière is a result of consequent development of his conceptualization of politics in the Ten Thesis on Politics and Disagreement: politics and philosophy. Evoking key notions developed by this French philosopher — such as the distribution of the sensible, regime of arts, subjectivization — I will argue that the issue of the aesthetic experience and the promise of political emancipation inherent in it has a pivotal meaning for the Rancièrean relation between aesthetics and politics.

Keywords: Rancière, aesthetics, politics, aesthetic experience, subject, art, judgement of taste, emancipation, method of equality, French Theory.