

Jakub Morawski

Estetyczny reżim kina : filmowe bajki Jacques'a Rancièrè'a

Panoptikum nr 13 (20), 150-167

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Jakub Morawski

(Uniwersytet Jagielloński)

Estetyczny reżim kina – filmowe bajki Jacques’a Rancière’a¹

Wstęp

Filozoficzny projekt Jacques’a Rancière’a cechuje metodologiczna konsekwencja zarówno w odniesieniu do omawianych przez niego zagadnień, jak i w zakresie konstrukcji wykorzystywanych narzędzi teoretycznych. Mimo że on sam mógłby nie zgodzić się z odczytaniem jego całościowego dzieła w kluczu spójnej, linearnej progresji, to jednak retrospektywna analiza jego prac pozwala wyraźnie zarysować stale obecne i metodycznie rozwijane w nich tematy i pojęcia. Na wstępie warto zaznaczyć, że to, zakrojone na obszerną skalę, przedsięwzięcie filozoficzne cechuje Kantowska z ducha ambicja całościowego ujęcia dziejów, z próbą syntezy i przemyślenia granic między wymiarem ontologicznym a epistemologicznym. To niezwykle trudne do realizacji zadanie, rozrastające się w analizę szeroko pojmowanej aktywności ludzkiej, Rancière podejmuje dwukierunkowo. Po pierwsze skupia się na nowym odczytaniu historii (wraz z samą jej definicją), co znajduje swój wyraz w inicjowaniu krytyczno-genealogicznych analiz historycznych mechanizmów warunkowania i formowania podziałów społeczno-politycznych. W takiej perspektywie pisze swoją pierwszą ważną pracę, *Noc proletariussy*², w której poddaje namysłowi XIX-wieczną rewolucję robotników francuskich. Praca ta nie stanowi jednak wyłącznie historycznej rekonstrukcji ruchu wyzwolenieckiego, lecz przede wszystkim odkrywa warunki możliwości, które do niej mogły doprowadzić. Ten aspekt stanowi drugi kierunek rozwoju myśli Rancière’a. Badając historyczne wydarzenia w ich partykularnych kontekstach i konkretnych uwarunkowaniach politycznych, zastanawia się nad sposobami ich przekroczenia, a więc możliwościami zainicjowania zmian o charakterze emancypacyjnym, które narodzić się mogą w praktyce poprzez odpowiedni namysł teoretyczny. Analiza historycznych warunków możliwości emancypacji w efekcie prowadzi go do jej współczesnej definicji, związanej z próbą przemyślenia pojęcia historii oraz zastanowienia się nad możliwością zapoczątkowania nowych warunków organizacji życia. Rozważania te tym samym skłaniają go coraz bardziej w stronę refleksji

¹ Niniejszy artykuł został opracowany na podstawie wyników projektu badawczego realizowanego w ramach programu „Diamentowy Grant”, finansowanego ze środków budżetowych na naukę w latach 2012–2014.

² J. Rancière, *La nuit des prolétaires. Archive du reve ouvrier*, Paris 1981.

nad estetycznym wymiarem polityki oraz polityką estetyki jako podstawowego wymiaru ludzkiej egzystencji.

Trajektoria myśli filozofa podąża od polityki do estetyki, przy czym trzeba zaznaczyć, że nie chodzi tu o przejście od analiz mechanizmów władzy do namysłu nad tym, co estetyczne czy też artystyczne. W owym przejściu brak jest zerwań, co należy rozumieć dwojako. Po pierwsze, między analizą wyzwolenczego ruchu robotniczego a późniejszymi pracami poświęconymi tematyce obrazu czy kina istnieje wyraźne pokrewieństwo, sytuujące się w nierozzerwalnym związku pola polityki i estetyki. Po drugie, między tym, co polityczne, a tym, co estetyczne, na poziomie samej definicji nie istnieje żadna jasno ustalona granica, gdyż nie tylko zawierają się one w sobie nawzajem, lecz stanowią wewnątrz nich samych nieusuwalny rdzeń, który konstytuuje możliwość ich istnienia. Przyjmując Kantowską definicję estetyki jako fundamentalnego wymiaru czasowo-przestrzennego, apriorycznie warunkującego poznanie i doświadczenie, Rancière wywodzi z niej i na niej skupia sedno wszelkich politycznych rozważań.

Każda praca Rancière'a wpisuje się w ową estetyczno-polityczną dialektykę, jednocześnie problematyzując samo jej rozumienie, które w historii nauk humanistycznych spowodowało wiele nieporozumień i konfliktów dotyczących sposobów definiowania poszczególnych jej członów. Przyczyniło się to także do ugruntowania powszechnych podziałów w sztuce, jej historii oraz sposobach myślenia o niej. Dotyczy to również bezpośrednio tematu kina, któremu poświęcony jest niniejszy tekst. Proponuję w nim przeprowadzić próbę rekonstrukcji Rancière'owskiej myśli teoretyczno-filmowej, której lepsze zrozumienie wymaga zarysowania źródeł, z których się ona wywodzi. Z jednej strony mam tu na myśli swoiście redefiniowany przez Rancière'a zestaw pojęć, w skład którego wchodzi takie terminy, jak polityka, estetyka, sztuka czy historia. Z drugiej zaś Rancière czerpie bezpośrednio inspiracje z myśli innych teoretyków – Jean Epsteina oraz Gilles'a Deleuze'a, który dla możliwości współczesnego filozofowania o kinie wydaje się być postacią kluczową. Rancière podejmuje szereg wątków zawartych w dwutomowym *Kinie*³, a następnie proponuje ich autorską reinterpretację, która nosi ślady jego wcześniejszych, polityczno-estetycznych rozważań. W ten sposób na gruncie kina splata się jego autorski projekt filozoficzny z Deleuzjańską teorią kina obrazu-ruchu i obrazu-czasu, która po dziś dzień wywiera duży wpływ na filozofów i stanowi konieczny punkt odniesienia dla teoretyków, inicjujących próby filozoficznych rozważań nad sztuką ruchomych obrazów.

Etyka, polityka, estetyka

Wspomniana dwukierunkowość analiz Rancière'a stanowi zawsze nierozzerwalny mariaż trzech kluczowych dla jego filozofii pojęć – polityki, estetyki i etyki. Ów pojęciowy trójkąt tworzy podstawowy „stelaż” jego myśli i do niego

³ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.

dają się sprowadzić prowadzone przezeń partykularne analizy z pogranicza sztuki, kultury czy polityki. W swoich książkach autor *Dzielenia postrzegalnego* przede wszystkim problematyzuje i buduje definicje dwóch pierwszych wymienionych terminów, jednak warto podkreślić, że całości jego dzieła patronuje stale obecna etyczna idea odbudowy wspólnotowego istnienia ludzi. Wszędzie tam, gdzie Rancière podejmuje temat emancypacji człowieka z mechanizmów ujarzmiania, docelową jej realizacją ma być możliwość swobodnej i dyssensualnej⁴ produkcji wspólnoty. Zrozumienie historycznych mechanizmów upolityczniania i wyswabiania się życia z okowów dominującej władzy, czy to politycznej, czy rynkowej, jest w tym sensie dla niego zagadnieniem fundamentalnym. Poświęcając się mu, Rancière jednocześnie konstruuje swój własny zestaw pojęć, w którym kluczowe terminy, takie jak polityka, estetyka czy sztuka, nabierają nowego znaczenia.

Na początku tekstu *Od polityki do estetyki?*, będącego podsumowaniem trajektorii prowadzonych badań, Rancière podkreśla, że nigdy nie przeszedł w swoich analizach od pola politycznego do estetycznego, a tym samym nie można go nazwać bardziej filozofem polityki niż filozofem sztuki⁵. Mówienie o zwrotach czy zerwaniach w jego przypadku jest nieporozumieniem, gdyż on sam w swojej pracy skupia się na problematyzacji dialektyki pojęć, która zawsze jest w jakimś sensie fałszywa, gdyż pojęcia nie są sobie nigdy dokładnie przeciwstawne. Tym, co go od zawsze zajmowało, było podejmowanie prób „przekształcenia kategorii, przez które pojmujemy stan polityki oraz stan sztuki i poprzez które rozumiemy ich genealogię”⁶. Projekt Rancière’a, zanim będzie mógł zmierzyć się z problemem politycznego i estetycznego oddziaływania obrazu/kina i jego mocy produktywnej, musi przepracować status samych pojęć, które posłużą mu za teoretyczne narzędzie analiz. Zanim zbliżymy się więc do tematu kina, obrazu oraz sztuki wyjaśnić wypada ów szczególny związek polityki z estetyką, który stoi u podstaw redefinicji wszelkich podejmowanych przez Rancière’a zagadnień.

Polityka – jedno z podstawowych pojęć w jego słowniku filozoficznym – nie jest zwyczajnie polem bezpośredniego sprawowania władzy ani legitymizującym się prawem możliwości użycia fizycznej przemocy. Stanowi ona (re)konfigurację

⁴ Z francuskiego „dissensus”, które jest pojęciem (meta)politycznym stosowanym przez Rancière’a w odniesieniu do właściwego rozumienia budowy demokratycznych wspólnot. Dyssens dąży do odkrycia rzeczywistego źródła nierówności społecznych i zaproponowania nowej organizacji rzeczywistości, aby konflikty mogły zostać lepiej zrozumiane i zażegnane. Przeciwwagą dla pojęcia dyssensu jest konsens, który filozof rozumie jako polityczną grę podtrzymywania konfliktów społeczno-politycznych tak, by pozór ich rozwiązywania mógł legitymizować skuteczność władzy. W świecie polityki najlepiej widoczne jest to w retoryce polityków, którzy swoją pozycję ideową, etyczną i polityczną ustanawiają nie w próbie odszukania rzeczywistych źródeł problemów, lecz w relacji do opozycyjnych partii, wobec których łatwiej wytworzyć jest spójny ideowo wizerunek polityczny. W ten sposób konflikt nie ma być nigdy rozwiązany, lecz stale reprodukowany dla celów podtrzymywania władzy. Zob. J. Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy*, tłum. J. Rose, Minneapolis 1998, (rozdział 5, *Democracy or Consensus*, s. 95–123).

⁵ Zob. J. Rancière, *Od polityki do estetyki?*, [w:] idem, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 37–55.

⁶ Ibidem, s. 37.

najbardziej elementarnych form materialnych i poznawczych, które zapośredniczają i warunkują ludzkie doświadczenie i myślenie. To, co Rancière rozumie pod pojęciem polityki, jest więc nie tyle aktywnym egzekwowaniem władzy czy zestawem technik i praktyk rządzenia, ile sposobem odpowiedniego rozdysponowania wspólnie zajmowanej przez ludzi przestrzeni i dzielenia czasu. Istotą mechanizmów politycznych jest więc takie zarządzanie fizycznymi parametrami życia jednostek i grup, aby rzeczywista interwencja nie musiała mieć miejsca.

W istocie polityka nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę. [...] Polityka polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta.⁷

W tym miejscu odsłania się też estetyczne rozumienie polityki przez Rancière'a, które dotyczy z jednej strony tego, co jest widzialne i postrzegalne, a z drugiej samej dyskursywizacji widzialności – zarządzania sposobami, w jakie widzialność jest umożliwiana i doświadczana przez podmioty patrzące.

Mechanizmy polityczne działają na dwóch, połączonych ze sobą poziomach – materialnym i zmysłowo-dyskursywnym. Można je w przybliżeniu przyrównać do Marksowskiej bazy i nadbudowy, jednak nie odseparowując ich od siebie w ich rozłącznym rozumieniu. Pierwszy poziom dotyczy narzuconej z góry konfiguracji przestrzeni oraz czasu, które dane są jednostkom społeczeństwa w sposób bezpośredni. Odnoszą się do fizycznej rzeczywistości i decydują o tym, kto, kiedy i w jaki sposób może ją zgodnie z prawem, konwencjami czy umowami społecznymi zaludnić. Drugi zaś poziom jest jej pochodną i determinuje możliwości dyskursywne czy percepcyjne jednostek, które poddane zostały materialnym ograniczeniom. W uproszczeniu poziom ten dotyczy sposobów bycia i doświadczania rzeczywistości, które zgodnie z mechanizmami politycznymi powinny iść w parze z ustalonym podziałem przestrzeni i czasu w ich charakterze zarówno publicznym, jak i prywatnym.

Na tym właśnie polega nierozdzielność polityki i estetyki oraz ich wzajemne współtworzenie. Polityka – jako praktyka sprawowania władzy i egzekwowania prawa – może sprawnie funkcjonować tylko wtedy, gdy symboliczny zestaw reguł postępowania, zakazów i przyzwoleń zbiega się ze sposobem organizacji pola estetycznego, którego podmioty doświadczają i za sprawą którego rozumieją i nazywają rzeczywistość. Podejmując się tematu sztuki, Rancière przeszczepia na jej pole swoje rozważania polityczno-estetyczne, dodatkowo wzbogacając je o nowe rozumienie zarówno sztuki współczesnej, jak i historii jej estetycznych (a więc u zarania politycznych) podziałów. Kluczową kwestią, która będzie go zajmować w przypadku kina jest jego produktywna moc, która wiąże się bezpośrednio z politycznym potencjałem obrazów i aspektem pragnienia. To, co polityczne, w od-

⁷ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 24-25.

niesieniu do kina będzie on pojmował w perspektywie zerwania z dominującymi schematami reprezentacji, a więc będzie to moc estetycznego wyzwolenia z fabuły przedstawieniowej – zarówno w zakresie schematów gatunkowych (poziom dzieł filmowych), jak i historii dyskursu o samym kinie, który jawi się pod postacią swoistej fabuły (poziom języka historii kina w kluczu ewolucji jego form wyrazu).

Sztuka jako dzielenie postrzegalnego

Sztuka w rozumieniu francuskiego filozofa jest dzieleniem pola postrzegalności, dotyczy więc sposobów istnienia przedmiotów oraz ich percepcji. To wspólne dla każdego rodzaju sztuki pole istnienia jest miejscem łączącym je z problemem budowania wspólnoty oraz momentem jej politycznej ingerencji. Ustalając ogólną definicję sztuki w jej potencjale ingerencji w porządek przestrzenno-czasowy oraz zdolności zawieszania i dzielenia codziennego doświadczenia zmysłowego, Rancière wyróżnia trzy możliwe reżimy jej identyfikacji⁸. Rozpatrując kolejno każdy z nich, analizuje warunki możliwości istnienia sztuki oraz wyznacza kategorie, które pozwalają zdefiniować dany obiekt jako dzieło sztuki.

W pierwszym, etycznym reżimie sztuka nie istnieje w swojej autonomii, ani jako taka, lecz jest silnie zależna od kategorii prawdy i dobra, które są jej narzucone. Wytworzony przedmiot jest o tyle możliwy do przyjęcia jako sztuka (na tym etapie rozumiana jeszcze jako rzemiosło), o ile jego forma i treść nie kłócą się ze społecznym wyobrażeniem o idei, którą reprezentuje, oraz jeśli nie narusza powszechnie akceptowanego kodeksu etycznego. Na tym etapie trudno jest mówić o twórczości artystycznej, gdyż przedmioty jej pracy są wypadkową tego, co można pomyśleć, pokazać i co w dominującym porządku społecznym może być zaakceptowane. Innymi słowy mówiąc, nie istnieje sztuka jako odrębna dziedzina ludzkiej aktywności, istnieją natomiast sztuki, które ściśle współpracują z politycznym (a także religijnym czy obyczajowym) porządkiem, stanowiąc jego przedłużenie i bezpośrednio się z niego wywodząc. Sztuka dopiero zaczyna się stwarzać, ucząc się swoich możliwości i przyswajając praktyki artystyczne, które posłużą następnie do kodyfikacji jej odrębnego języka. Etyczny reżim można także rozumieć na wzór Platonskiego postrzegania organizacji społecznej, w której artyści nie cieszą się uznaniem, gdyż zajmują się jedynie naśladowaniem rzeczywistości, która sama w sobie przysłańia świat idei. Uprawiając sztuki, zajmują się więc powielaniem iluzji, kopiują to, co samo w sobie jest już nieudolną kopią.

Kolejny reżim zrywa z kategoriami etycznymi, względnie uniezależnia się od uwarunkowań zewnętrznych i przenosi praktykę artystyczną do wyodrębnionego już pola sztuki, w którym rządzą ustalone zasady przedstawiania. Dzieło sztuki

⁸ Zob. Ibidem, s. 28-29. Używam terminu „reżim” zamiast „porządek”, jak francuskie „regime” oddają tłumacze *Estetyki i polityki*. Obydwa słowa, posiadają pewną wspólną pulę znaczeniową i odsyłają do aktu porządkowania, ale „reżim” zyskuje dodatkową wymowę poprzez swoje konotacje z motywem władzy/przemocy. Reżimy sztuk nie dotyczą po prostu porządkowania wewnątrz nich samych, nienarzuconego z góry, ale są właśnie z zewnątrz inicjowane i historycznie/politycznie warunkowane. Stąd uważam za słuszniejsze dosłowne przełożenie Rancière’owskiego terminu.

może istnieć tu tylko wtedy, gdy spełnia odgórnie narzucone kryteria i podąża za wyznacznikami konwencji artystycznych. Ten reżim identyfikacji Rancière nazywa przedstawieniowym (lub poetycznym, w znaczeniu wytwarzania – od *poesis*). Wywodzi się on z rozumienia sztuki, na wzór Arystotelesowski, w którym nadrzędną kategorią jest *mimesis*. Polega ona na wiernym naśladownictwie, które nie oznacza jednak kopiowania świata, ale zgodne podążanie za wyznacznikami formalnymi, ustalającymi jedyne właściwe sposoby istnienia sztuk. W tym reżimie sztuka skupia się na samej sobie, kodyfikuje swój język i ustala hierarchie dozwolonych tematów oraz środków artystycznego wyrazu, które im odpowiadają.

Reżim ten prowadzi on do trzeciego, estetycznego reżimu sztuki, który jest zniesieniem tak rozumianej hierarchii. Opiera się ponadto nie tyle na samym sposobie nowego wytwarzania sztuki ile na sposobach i możliwościach jej istnienia w polu politycznym i społeczno-kulturowym. „Właściwości bytu należącego do estetycznego porządku sztuki nie pochodzą już od kryteriów doskonałości technicznej, ale z przypisania do określonej formy zmysłowego odbioru.”⁹ Sztuka nie stara się już skupiać wyłącznie na sobie samej, izolując się od świata zewnętrznego i kodyfikując formy wyrazu, lecz wchodzi ze światem w relacje aktywnego oddziaływania. Nie stara się jednak oddziaływać na świat poprzez jednokierunkowe zabiegi modyfikacji przestrzeni i czasu. Sama w sobie przechodzi stałe modyfikacje, a dzieląc postrzegalne, rekonfiguruje własną pozycję jako sztuki.

Polityczność sztuki jest w rozumieniu Rancière’a jej stałą produktywnością w obszarze dzielonej społecznie i politycznie przestrzeni i czasu. Niemożliwość skodyfikowania praktyk artystycznych zapewnia w sztuce możliwość stałej reprodukcji, w przeciwnym wypadku granicę oddzielającą ją od życia byłyby znane, niezachwiane i skończone. Sztuka, chcąc sprawować polityczne funkcje, musi być także czymś innym w swoim niedookreśleniu, musi pozostawiać stale otwartą pustą przestrzeń, niemożliwą do ostatecznego wypełnienia znaczącymi. „Polityka, a raczej metapolityka sztuki w estetycznym porządku sztuki jest określona przez ten fundujący paradoks: w tymże porządku sztuka jest sztuką, o ile jest również nie-sztuką, czymś innym niż sztuką.”¹⁰ Tego paradoksu nie należy rozumieć jako klęski sztuki w niemożliwości jej ostatecznego zdefiniowania własnych praktyk oraz oddziaływania na świat i życie człowieka. W rzeczywistości owa niemoc jest konstytutywna dla istnienia sztuki, która może stawać się sztuką jedynie w perspektywie kreowania problemów, próbie nieskończonego pogodzenia materii z językiem czy człowieka ze światem (zarówno symboli, jak i przyrody). Niemożliwość określenia statusu sztuki wynika też z innej jej cechy – wolnej woli. Sztuka, oprócz konieczności reprodukcji się poprzez stałe tworzenie przestrzeni zgrzytu, z drugiej strony niczego jako tako nie pragnąc, nie posiada określonego zestawu cech, postulatów, środków wyrazu. Polityczność wiąże się tu z obojętnością oraz programową bezprogramowością. „Sztuce, która uprawia politykę, unicestwiając siebie jako sztukę, przeciwstawia zatem sztukę, która jest

⁹ Ibidem, s. 29.

¹⁰ Ibidem, s. 33.

polityką, pod warunkiem, że absolutnie powstrzyma się od jakiegokolwiek interwencji politycznej.”¹¹

Charakter współczesnych artystycznych obrazów, które Rancière analizuje w *Losie obrazów* oraz kina, któremu poświęcił pracę *La fable cinématographique*, dokładnie odzwierciedla logikę estetycznego reżimu sztuki. Ważniejsza od samych analiz twórczości filmowej jest tu perspektywa teoretycznego oglądu, która definiuje Rancière’owską myśl teoretyczno-filmową. Kino, jego zdaniem, jest najlepszym przykładem możliwości obalenia przedstawieniowego reżimu sztuki i najdoskonalszym kandydatem do inicjowania estetycznej rewolucji.

Logika obrazu – Rancière a Deleuze

Tematowi obrazu i jego wieloaspektowej funkcji w polu sztuki Rancière poświęcił tekst zatytułowany *Los obrazów*¹². Zaproponowana w nim definicja statusu oraz funkcji obrazu daje się wyprowadzić z koncepcji estetycznego reżimu sztuki, który stanowi wyraz odrzucenia historycznej periodyzacji i udaremnienia reżimu przedstawieniowego. Jakikolwiek porządek obrazowości [fr. *imagéité*] nie jest tu bezpośrednio wynikiem swojego przeznaczenia czy możliwego do logicznego wyprowadzenia związku z przeszłością. Tworzy się on na przecięciu różnorodnych konstelacji, które łączą ze sobą wielość elementów, takich jak: sposoby widzenia, reprodukcjonowania rzeczywistości i wytwarzania widzialności czy włączania w swoją logikę zależności przyczynowo-skutkowych. Takie rozumienie obrazu jest pokrewne z teorią Deleuze’a, który w swojej myśli filmowej dokonał jego podziału według kategorii ontologicznych (materialnych, przestrzennych) i epistemologicznych (czasowych, poznawczych).

Rancière wykazuje szczególne podobieństwo do autora *Kina* w miejscach, gdzie analizując film *Na los szczęścia*, *Baltazarze* Roberta Bressona, opisuje specyfikę kinowych obrazów:

Obraz nie jest nigdy prostą rzeczywistością. Obrazy filmowe są przede wszystkim operacjami, relacjami między tym, co widzialne i tym, co słyszalne, między różnymi sposobami grania z następstwem wydarzeń, z przyczyną i skutkiem. Operacje te tworzą różne obrazy-funkcje, różne znaczenia słowa „obraz”¹³.

W przypadku kina Bressona konstrukcja obrazów filmowych opiera się na wielopoziomowym łączeniu ze sobą warstw wizualnych, dźwiękowych i językowych. Sam sposób ich łączenia nie opiera się jednak na logice przyczynowo-skutkowej i daleki jest od narracyjnych wzorców, jakie zostały skodyfikowane przez klasyczne kino amerykańskie. Główną zasadą organizującą warstwę obrazową u francuskiego twórcy jest – jak sam to wyraził – „uczynić widzialnym to, co bez

¹¹ Ibidem, s. 36.

¹² Zob. J. Rancière, *Los obrazów*, [w:] idem, *Estetyka jako polityka ...*, s. 43-138.

¹³ Ibidem s. 46.

ciebie [reżysera] mogłoby nigdy nie zostać zobaczone”¹⁴. Bressonowi nie chodzi więc o zwykłe manipulowanie obrazem, grę z oczekiwaniami widza. Nie zależy mu także na zwykłym eksploataowaniu możliwości formalnych, jakie daje kamera i środki filmowego wyrazu. Takie działanie typowe jest dla Deleuzjańskiego kina obrazu-ruchu, które w sposób naturalny musiało przejść przez etap oswojenia się z ruchomymi obrazami i wyczerpać możliwości, w jakich sam ruch może przejawiać się na ekranie za pomocą dynamiki na poziomie kadru, montażu czy operowania kamerą filmową. Rozumowaniu reżysera bliższe jest myślenie o formie filmowej z punktu widzenia możliwości intelektualnego przekazu niewerbalnego, możliwego nie tyle do zobaczenia w samej przestrzeni czy w ruchu, ile poprzez formy wizualne i dynamikę relacji między nimi. „Widzialności” obrazów Bressonowskich nie należy rozumieć tu dosłownie, w kontekście percepcji wzrokowej, lecz – jak twierdzi Deleuze – jako wizualną czytelność, która możliwa jest dopiero wtedy, gdy formalne komponenty filmu zrywają z funkcją przedstawieniową i „przekraczają wszelkie uzasadnienie narracyjne czy – ogólniej – pragmatyczne”¹⁵.

To samo ma na myśli Rancière, kiedy odrzuca możliwość pojmowania filmów Bressona w kategoriach manifestacji właściwości medium kinowego. W zamian proponuje spojrzeć na nie jako na pewien zestaw operacji, które problematyzują pojęcie obrazu jako takiego, odnosząc jego wizualną warstwę do kontekstu zmysłowego, materialnego i znaczeniowego. Bresson konstruuje obrazy, jednocześnie ukazując sposoby ich tworzenia. Pokazując widzenie, tym samym wskazuje na konteksty niewidzialne, które warunkują doświadczanie obrazu. Tym samym zajmuje on stanowisko artysty, który tworzy obrazy i jednocześnie za pośrednictwem medium kinowego teoretyzuje na ich temat. Mówi także o tym, jak są one produkowane i gdzie należy szukać punktu produkcji ich znaczeń, tego, jak mogą one być inaczej ujmowane, a nie tego, jak po prostu one istnieją.

W ujęciu Deleuze’a i Rancière’a zgodność w odniesieniu do statusu kina występuje przede wszystkim w jego aspekcie produktywnym, który może objawić się tylko wtedy, gdy obrazy zarzucą logikę przedstawieniową i odkryją swoją potencjalność. W przeciwieństwie jednak do Deleuze’a u Rancière’a status obrazu (kinowego) nie jest z góry dany i sprowadzalny do podstawowych, uniwersalnych jednostek elementarnych. Nie jest też przede wszystkim po prostu taki, jaki jest, bezpośrednio obecny i niezapośredniczony językowo. Obydwaj teoretycy twierdzą, że obrazy mają moc sprawczą i w swoisty dla siebie sposób przemawiają. To jednak, w jaki sposób obrazy mówią, jest przez nich inaczej pojmowane. Wynika to być może z faktu, że praca Deleuze’a jest swego rodzaju podsumowaniem stulecia istnienia kina, skupia się na klasyfikacji obrazów takich, jakie one były. Rancière natomiast zorientowany jest na przyszłość kina, na to, jakie może ono być, co zawsze rodzi konieczność odrzucenia spójnej narracji historycznej dla celów nowego pomyślenia tego, co dopiero może nadejść.

¹⁴ R. Bresson, *Notes on Cinematography*, trans. J. Griffin, New York, s. 39.

¹⁵ G. Deleuze, *Kino...*, s. 24.

Różnice między obydwojma filozofami występują także na poziomie samego podejścia do charakteru obrazu. Zdaniem Deleuze'a obraz przemawia swoją wizualną obecnością, za pośrednictwem samych form, które, mimo iż tworzą pewnego rodzaju język, z językiem mówionym czy pisany nie mają nic wspólnego. Takie podejście jest nie tylko antysemiologiczne, ale także konstruuje kategorię obrazu w jego istocie. Obrazy posiadają esencję, którą w skrócie można odnieść do ich nieprzechodniego, wizualnego charakteru. Deleuze chce widzieć w obrazach ich bezpośrednie oddziaływanie, którego moc ukryta jest w samej obecności tego, co widzialne. To zaś, co odróżnia od siebie obrazy, nie zawiera się w różnicy ich znaczeń, lecz w różnicy obrazów, które zawierają w sobie inne obrazy. Podstawową jednostką jest tu najmniejszy element strukturalny, który posiada charakter wizualny. To on stanowi obraz sam w sobie, ale też może mieszać się z innymi, tworząc obrazy, które w różnorodnych proporcjach nasycenia występują w kinie. W każdym wypadku obraz składa się z całości, które odnoszą się do całości oraz z niej się wywodzą¹⁶.

Deleuze, doprowadzając obraz do jego strukturalnych cząstek elementarnych, za jednym zamachem rezygnuje z potrzeby jego uhistorycznienia (jego podejście jest zasadniczo transhistoryczne) oraz odrzuca perspektywę podmiotową, zarówno w postaci widza, jak i twórcy. Jeżeli w jego teorii obraz znaczy, to dzieje się tak ze względu na jego różnicę w stosunku do innego obrazu, a nie dlatego, że jest elementem odnoszącym się do rzeczywistości zewnętrznej czy czasu w sensie historycznym. Wizualna forma obrazów kinowych ma tu charakter autonomiczny i niezapośredniczony, a istniejąc pozahistorycznie i w sposób uniwersalny, niejako tworzy podmioty, przekształcając je w obrazy. Jeżeli możemy nawet mówić o występowaniu w teorii Deleuze'a perspektywy podmiotowej, przykładowo w obrazie-percepcji, to nie jest ona jednak zsubiektywizowaną perspektywą oglądu rzeczywistości. Stanowić ma wyraz obiektywnej wizji myśli. Podmiotem owej myśli nie jest jednak konkretny człowiek, lecz samo kino jako obraz uprzywilejowany. To mechanizm kinematograficzny ustanawia obraz myśli na poziomie uniwersalno-abstrakcyjnym. Perspektywa podmiotowa jest w tym przypadku nieistotna i wtórna (choć niepominięta). Dla potwierdzenia tego stanowiska przytoczmy fragment, w którym Deleuze objaśnia status obrazu-percepcji, posługując się opisem praktyki artystycznej Dżigi Wiertowa:

spowolnienie, przyspieszenie, nakładka, fragmentacja, opóźnienie, mikroujęcie. Nie jest to ludzkie oko, choćby udoskonalone. Bo jeśli ludzkie oko niektóre z tych ograniczeń może przezwyciężyć tylko za pomocą aparatów i narzędzi, to istnieje takie, którego przezwyciężyć nie może, ponieważ jest ono jego warunkiem możliwości – to jego względna nieruchomość jako narządu odbiorczego, która sprawia, że wszystkie obrazy różnią się z wyjątkiem jednego jako uprzywilejowanego¹⁷.

¹⁶ Ibidem, s. 21-24.

¹⁷ Ibidem, s. 92.

Kinowy obraz-percepcja jest obrazem czystym, jego warunkiem możliwości jest sama wizualność, świadomość kina, nie zaś umysł i świadomość widza, twórcy filmowego czy krytyka. Status podmiotu (artysty, widza) jest tu niejako podrzędny, wpisany w obraz. Niejasna zaś pozostaje kwestia ewolucji obrazów poza jednym, przytoczonym przez Deleuze'a, cięciem, rozdzielającym kino obrazu-ruchu od kina obrazu-czasu. Rancière w swojej książce o kinie będzie się zastanawiał, czy Deleuzjańskie rozróżnienie na dwa rodzaje obrazów rzeczywiście potrzebowało odniesienia do II Wojny Światowej i czy owo odniesienie nie było formą „filmowej bajki Deleuze'a”, przez pryzmat której wyjaśnia on znaczenie obrazów choćby w kinie włoskiego neorealizmu.¹⁸ Trudno jest także wyprowadzić z tej wizji potencjał produkcji kina czy też nawiązanie do projektu etycznego, o którym mówi Rancière, lecz wydaje się to pozostawać poza ambicjami autora *Logiki sensu*, nie może więc stanowić przedmiotu krytyki. Tak ujęta propozycja Deleuze'a nie przeciwstawia się też teorii Rancière'a z jego ujęciem sztuki (obrazu czy kina) jako dzielenia postrzegalnego. Uwagi Rancière'a z jednej strony czerpią inspirację, a z drugiej zmieniają perspektywę i dopełniają rozważania autora *Kina*. Jednocześnie Rancière zwraca uwagę na konieczność budowy teorii z uwzględnieniem pozycji podmiotowej jako instancji twórczej i dążącej do wyemancypowania (a nie po prostu do bycia obrazem wespół z innymi obrazami).

Jeżeli uznamy za autorem *Dzielenia postrzegalnego*, że kinowe obrazy to „operacje łączenia i rozłączania widzialności i znaczenia lub słów i ich efektów, które tworzą i zawodzą oczekiwania”¹⁹, to dopowiedzieć należy, w jaki sposób owe procedury zachodzą oraz na jakich podstawach warunkowana jest ich dynamicznie zmienna logika. Rancière udziela wskazówek na ten temat, sugerując istnienie potrójnego charakteru obrazu. Łączy w ten sposób rozważania o charakterze ontologicznym i poznawczym, tym samym wpisując w zakres widzialności kategorię języka (literatury), wyobraźni, materialnej rzeczywistości oraz sposobów tworzenia znaczeń na przecięciu wszystkich wymienionych elementów. Rozszerza w ten sposób rozumienie obrazu w stosunku do tego, zaproponowanego przez Deleuze'a, skupionego na wyczerpującej klasyfikacji w odniesieniu do estetycznych (percepcyjnych) możliwości widzenia.

Obraz (artystyczny) posiada potrójną naturę ze względu na relację, w jaką wchodzi z rzeczywistością, oraz sposoby jej doświadczania. Po pierwsze, jest to relacja podobieństwa, czyli reprodukowania zarówno świata zewnętrznego jak i sposobów jego percepcji. Film może być oglądany nie tylko wtedy, gdy spełnia w większym bądź mniejszym stopniu warunek reprodukowania rzeczywistości, ale także wtedy, gdy percepcja widza pozwoli na ustalenie i zaakceptowanie podobieństw między postrzeganiem codzienności a postrzeganiem uniwersum kinowego. Relacja podobieństwa nie musi występować na gruncie ontycznym, ale przede wszystkim poznawczym. Po drugie, każde podobieństwo jest z ko-

¹⁸ Zob. J. Rancière, *Film Fables*, trans. E. Battista, Oxford–New York 2006 s. 107-108, 111-112, 119.

¹⁹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 46.

nieczności niepełne bądź intencjonalnie pogłębione. Obraz artystyczny konstytuuje fundamentalny rozdział między rzeczywistością i rzeczywistym poznaniem a doświadczaniem sztuki (kina) w swoiście wygenerowanej formie. Choć owo niepodobieństwo jest celowo podkreślane i tworzone przez zabiegi artystyczne, to jednocześnie jest przypisane do medium (kinowego). Wynika ono z tego, że medium niczego nie chce, niczego więc nie odzwierciedla, a relacja mediacji jest relacją intencjonalną, niedaną z samej natury, ale świadomie zainicjowaną w akcie twórczości artystycznej.

Łącząc ze sobą podobieństwo i różnice jako dwa warunki istnienia obrazu, Rancière rozwiązuje tym samym dyskusje wczesnych teoretyków kina, spierających się o to, czy status kina jako sztuki zagwarantowany jest przez jego zdolność do reprodukcji (nurt realistyczny) czy też udziwniania rzeczywistości i jej percepcji (nurt formalistyczny bądź idealistyczny). Obraz kinowy znajduje się zawsze pomiędzy znakiem a materią, w przestrzeni nierozstrzygalności i zbliżania się bądź w jedną, bądź w drugą stronę. Widać tu, jak wcześniejsze rozważania filozofa o polityczności sztuki oraz jej paradoksalnym wymiarze istnienia odbijają się na jego rozważaniach o kinie i obrazie. Podobnie, jak każda istniejąca forma sztuki, kino z jednej strony poświadcza o istnieniu rzeczywistości materialnej i oddaje w jakiejś części jej obecność, a z drugiej – przefiltrowuje ją przez użycie artystycznych środków wyrazu. Rancière'owskie ujęcie kina jest więc pogodzeniem wizji modernistycznej z postmodernistyczną, ukazaniem obrazów jako jednocześnie mediacji i niemożliwości jej domknięcia, przy jednoczesnym pozbawieniu ich teologii (mówienia o klęsce, końcu czy celu obrazów).

Obraz (kinowy) jest zapośredniczeniem, które nie może dojść do skutku, ponieważ z jednej strony jest to niemożliwe, z drugiej zaś wcale tego nie pragnie. Sztuka w tym znaczeniu nie powinna kierować się ku dążeniu do realizacji jakiegoś konkretnego celu (określonej wizji emancypacji, przeobrażenia sztuki w życie itd.). Powinna natomiast wyzwolić się z owej celowości i wciąż śledzić obszary życia, które może podważyć, zredefiniować i których postrzeżenie może przeobrazić z nieokreślonym z góry skutkiem. Dlatego podwójność obrazu jest zawsze konieczna, a jego status to zawsze status pomiędzy, bez konieczności nadawania mu cech klęski czy konieczności. Nie trzeba zatem, na wzór rozumowania Jean – François Lyotarda, poświadczać o niemożliwości przedstawienia za pomocą obrazu. Rzeczywistą klęską obrazu byłaby bowiem sytuacja dokładnie odwrotna, a więc możliwość bezbłędnej przedstawialności za pośrednictwem obrazu każdej rozumowej treści czy zmysłowego wrażenia.

Tak pojmowana dialektyka jest jednak niekompletnym wyjaśnieniem statusu obrazu oraz form jego istnienia w polu sztuki. Przedstawia w perspektywie binarnej paradoks sztuki, który jest jednocześnie warunkiem możliwości obrazu i jego klęską w znaczeniu jak najbardziej pozytywnym. Nie wyjaśnia jednak innej podstawowej kwestii: co decyduje o podobieństwie i różnicy obrazów, w jaki sposób widz odnajduje na ekranie obecność, której pragnie, i gdzie samo pragnienie, które umożliwia oglądanie obrazów, także tych kinowych, jest reprodukowane?

Jest to pytanie, które interesuje Rancière'a w jego kinowych rozważaniach, jako umożliwiające twórczy rozwój sztuki filmowej i wyodrębnienie się w jej polu estetycznego reżimu kina. Celem wyjaśnienia owej kwestii Rancière proponuje wprowadzenie trzeciego elementu konstytuującego obraz, który nazywa „prapodobieństwem”. Jest on:

podobieństwem źródłowym, podobieństwem nieukazującym repliki rzeczywistości, ale zaświadczającym bezpośrednio o zaświatach, z których ta rzeczywistość pochodzi. To prapodobieństwo jest innością, którą nasi współcześni odnajdują w obrazie, lub której zniknięcie za sprawą obrazów opłakują. Faktycznie nie znika ono nigdy. Nieustannie prowadzi swoją grę w rozstępie oddzielającym operacje sztuki od techniki reprodukcji, ukrywając swoje własne interesy w interesach sztuki albo we właściwościach maszyn reprodukcji²⁰.

Owo enigmatyczne prapodobieństwo jest swego rodzaju nagą obecnością, poświadczeniem o istnieniu źródła obrazu, które nie przyjmując żadnej konkretnej formy podobieństwa z samym obrazem, musi istnieć w nim w postaci gwarancji obecności. Każdy obraz posiada swoje pochodzenie, które narodziło się na wzór jakiegoś prapodobieństwa. To dlatego Rancière nie może zgodzić się z twierdzeniami o śmierci obrazów ani ich całkowitej władzy, która polega na zerwaniu związków z rzeczywistością. Status obrazu wywodzi się i znajduje zawsze pomiędzy znakiem a rzeczą; przeistoczenie się w którekolwiek z nich oznaczałoby zniknięcie i niemożliwość mówienia o nim. Prapodobieństwo to także źródłowe pragnienie, które choć nieobecne na obrazie w jego bezpośredniej warstwie wizualnej, jest głęboko w nim zakorzenione, jako scena pierwotna fundująca jego istnienie.

Dopiero estetyczny przełom pozwala na oderwanie się sztuki zarówno od reżimu znaku, jaki i reżimu eschatologii, sugerując rewolucję antymimetyczną i demokratyczną cyrkulację dzieł sztuki. Tak właśnie Rancière pragnie postrzegać kino w jego etycznym i politycznym wymiarze. Mówi o tym w pracy pod tytułem *Bajka filmowa*²¹, która najlepiej problematyzuje podejście autora do sztuki filmowej i łączy je ze wszystkimi wcześniejszymi i późniejszymi jego pracami poruszającymi związki polityki z estetyką.

²⁰ Ibidem, s. 48.

²¹ Zob. J. Rancière, *Film Fables...* Warto zaznaczyć, że angielskie tłumaczenie oryginału *La fable cinématographique* zostało oddane w liczbie mnogiej, niejako wyprzedzając wywód Rancière'a, który rzeczywiście w dwóch aspektach rozważa kino jako bajkę (fabułę). Z jednej strony mówi o kinie jako sztuce i możliwościach jej emancypacji, z drugiej zaś przyjmuje perspektywę historyczną, mówiąc o bajce kina jako bajce o samym kinie w jego historycznym rozwoju.

Filmowe bajki Rancière'a

W celu wyjaśnienia możliwości emancypacji obrazu Rancière pisze trzy prace, które poświęca temu tematowi, przypatrując się mu z trzech różnych kątów oglądu. *Los obrazu* skupia się na samym statusie obrazu i możliwości wpisania go w nowy wymiar historycznego rozwoju sztuki, z ujęciem jej w trzy reżimy. *Widz wyemancypowany* analizuje ten sam problem z perspektywy odbiorcy, którego pozycja może być twórczo wyswobodzona z ram obrazu na zasadzie zerwania z przedstawieniowym reżimem²². Przyjmować pozycję widza to bowiem – jak mówi filozof – „umieć rozróżnić zdolności poznawcze od mocy działania”²³. Ta cecha widza jest koniecznym momentem jego upodmiotowienia i wyzwolenia z fabuły przedstawieniowej ku możliwościom emancypacji. Emancypacja zaś polega na zerwaniu z pasywnością spojrzenia i odkryciu produktywności własnej pozycji widza aktywnego.

W tym duchu Rancière pisze także *Bajkę filmową*, pracę skupioną już wyłącznie na produkcji filmowej. Jest ona nie tylko próbą przełożenia na myśl filmową wcześniejszych teoretycznych rozważań o związkach sztuki i polityki; łączy także rozważania filozoficzne z podejściem historycznym, czym podwaja siłę każdego z nich. Polityczna siła estetyki kina rozpisana jest tu na trzy zasadnicze wątki rozważań, które przewijają się w toku całego wywodu.

Po pierwsze należałoby skupić się na znaczeniu samego tytułu. Pojęcie bajki (lub fabuły), tak jak i pojęcie losu (w *Losie obrazów*), łączy pewna liniowość czy, inaczej mówiąc, narracyjna kompozycja oparta na strukturze przyczynowo-skutkowej. Obydwa tytuły należy rozumieć podobnie i chodzi w nich o specyficzne połączenie logiki myślenia o obrazie/filmie w jej historycznym czy też przedstawieniowym wymiarze. Podwojenie w przypadku mówienia o kinie występuje na poziomie estetycznym i historycznym. Rancière mówi o sprzecznościach formy filmowej i historii rozwoju kina jako sztuki. W nawiązaniu do *Estetyki i polityki* oraz *Dzielenia postrzegalnego* Rancière sięga po teoretyczny dorobek niemieckiego Romantyzmu, aby wskazać punkt narodzin współczesnej estetyki (w tym przypadku: estetyki kina). O ile kino w swojej formule gatunkowej wywodzi się z Arystotelesowskiej teorii poetyki, o tyle kino, które analizuje Rancière, cechuje się politycznym potencjałem na wzór teorii Friedricha Schillera czy Friedricha Schlegela. Chodzi tu o dostrzeżenie w sztuce wolnego pozorów, niemej mowy, która z jednej strony jest pasywna i niczego nie chce, a z drugiej – oddziałuje na odbiorcę siłą swojej bezpośredniej obecności, niezależnej od intencji twórcy czy odbiorcy. W ten schemat podwójności sztuki, – biernej i nieświadomej oraz aktywnej, intencjonalnej i świadomej – wpisuje Rancière rozważania o kinie, korzystając przy tym z myśli innych teoretyków (Deleuze'a, Epsteina, Jean-Luca Godarda) oraz reżyserów (Bressona, Friedricha Wilhelma Murnaua, Fritza Langa, Siergieja Eisensteina, Roberta Rosselliniego, Chrisa Marbera, Manna). Każdy z rozdziałów

²² Zob. J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. G. Elliott, London 2011.

²³ Ibidem, s. 8.

Bajki odnosi się do innej postaci, problematyzując wciąż tę samą siatkę zagadnień. Z jednej strony filozof mówi o bajce filmowej jako narracji w rozumieniu przedstawieniowego reżimu sztuk w obrębie poszczególnych filmów; z drugiej – jest to możliwość istnienia kina w jego estetycznym reżimie, co Rancière odkrywa za pomocą analiz wymienionych autorów. Ważną postacią jest tu, obok Deleuze’a, Epstein, francuski teoretyk i reżyser, którego myśl jest przewodnią dla teorii Rancière’a (od niej rozpoczyna on kinowe rozważania).

„Kino jest prawdą. Narracja kłamie.”²⁴ Słowa te podsumowują radykalny manifest filmowy Epsteina, którego fragment otwiera Rancière’owską opowieść o kinie. Ustawiają one także optykę oglądu, która w typowy dla filozofa sposób rozwarstwia się na wiele poziomów, naświetlając zagadnienie z różnych stron. Wyjściową kwestią jest tu krytyczna analiza manifestu Epsteina, pragnącego odrzucić skonwencjonalizowane środki języka filmowego, aby móc w swoich utworach ukazać „prawdę” czystej materii. Epstein paradoksalnie w swym pragnieniu poszukiwania materialistycznej prawdy cechuje się radykalnie idealistycznym podejściem. Narzuca kinu sztywne granice, które oddzielają, na mocy stawianych przez niego etycznych postulatów, co nim jest prawdziwie, a co zafałszowuje jego rzeczywisty status. Ów dualizm ontologiczny ściśle łączy w sobie podejście etyczne z estetycznym i wynika z nastawienia esencjalistycznego. Prawda przynależy tu do materii, natomiast kłamstwem są wszelkie zabiegi filmowe, które przyczyniają się do budowania fabuły.

Taki rodzaj manifestu filmowego może dziś razić swoim radykalizmem i mylnie pojmowanym dualizmem ontologicznym, który nie oddziela od siebie binarnie przeciwstawnych bytów. Rancière nie skupia się jednak na krytyce nieco dziś już anachronicznej wizji Epsteina, lecz próbuje ją zredefiniować w kluczu swojej teorii polityczno-estetycznej. Podstawia w miejsce filmowego kłamstwa przedstawieniowy reżim sztuki (tytułową bajkę), zaś w miejsce prawdy kina – reżim estetyczny. Chce w ten sposób przemyśleć słowa francuskiego reżysera i wyłuskać z nich ogólną tezę, z którą jest zgodny i która wpisuje się w jego wcześniejsze rozważania filozoficzne. Tytuł jego książki odnosi się tu, jak wspomniałem, do pewnej narracji przedstawieniowej, która została narzucona na sposoby postrzegania kina i mówienia o nim. *Bajka kinowa* świadczy o istnieniu pewnej fikcji na dwóch poziomach dyskursywnych, nie odnosi się zaś do tożsamości kina, o którą chodzi autorowi. W typowy dla siebie sposób Rancière proponuje tytuł, który nie tylko należy rozwikłać dla niego samego, ale który rozciąga się też na całą zawartą w pracy myśl.

Podwojenia *Bajki* występują zarówno na poziomie semiotycznym, jak i semantycznym; dotyczą podwójnego znaczenia słów oraz ich odniesień do rzeczywistości. Po pierwsze, „bajka filmowa” (fr. la fable cinématographique) może być tłumaczona również jako fabuła, baśń, fikcja czy wymysł. Może zawierać w sobie element nieprawdy lub konstrukcję artystyczną nienacechowaną etycz-

²⁴ J. Epstein, *Bonjour cinema*, [w:] *Ecrits sur le cinema*, Paris 1974, s. 86.

nie. Po drugie zaś, tytuł może odnosić się po prostu do kina i jego sposobów budowania opowieści w zgodzie z Arystotelesowską teorią poetyki (tu bajka filmowa znaczyłaby tyle, co przedstawieniowy reżim kina). W ogólnym wymiarze oznacza jednak też opowieść o kinie jako takim, bajkę historyczną, która oferuje pewien dyskurs „prawdy”, pozwalający mówić o kinie w ramach określonej tożsamości, teleologii, historii. Znaczenie tytułu należy więc – co czyni Rancière – zdemontować nierozłącznie na poziomie dzieła filmowego, teorii i historii kina, a także z punktu widzenia twórcy filmowego, teoretyka oraz widza. Każdy z nich bowiem do pewnego stopnia przyczynia się do reprodukcji tytułowej bajki – czy to tworząc ją, mówiąc o niej, czy kodując i nosząc w swojej percepcji. Dekonstrukcja ma tu więc wymiar potrójny – na poziomie symbolicznym (dyskursywnym, perspektywa teoretyczna), realnym (rzeczywistego dzieła kinowego, perspektywa reżyserska) oraz wyobrażonym (percepcyjnym, perspektywa widza).

Oczywiście schemat, który tu proponuję na bazie Lacanowskiej triady, jest nieco uproszczony i nie uwzględnia złożonych współzależności między każdą z owych perspektyw. Chodzi tu jednak o zarysowanie szkieletu rozważań, który w dalszym toku należy poddać problematyzacji. Przyjmując ów triadyczny podział, pragnę jedynie naświetlić punkty wyjściowe każdej z perspektyw, które są komplikowane w toku napięć między nimi. W ten sposób problem tytułowej bajki filmowej z punktu widzenia teoretyka będzie dotyczył dyskursu, języka teoretycznego i historycznego, który określa czym jest kino i jaka jest jego historia. Punkt widzenia reżysera skupia się na realnym w tym sensie, że jego dzieła są faktycznym wytworem, który najbliższy jest modyfikacjom estetycznej formy rzeczywistości zewnętrznej oraz ma największy wpływ na jej tworzenie oraz zmienianie. Punkt widzenia widza jest zaś wyobrażeniowy. Wywodzi się bowiem z percepcji, która w przypadku odbioru filmu polega na ciągłym łączeniu widzenia i wiedzy, tego, co widoczne na ekranie, z wiedzą na temat kina, jego środków wyrazu, ale także w szerszym znaczeniu – całego kapitału kulturowego czy społecznego, który przygotowuje widzów i pozwala im na oglądanie filmów, czerpanie z nich przyjemności, zaangażowanie emocjonalne i pamięciowe, odczytywanie sensu itd.

Mieszanie się każdego elementu z zaproponowanej triady jest tak oczywiste jak fakt, że każdy reżyser jest widzem i teoretykiem, każdy widz jest teoretykiem i współtwórcą obrazu, a teoretyk jest jednocześnie widzem i współtwórcą filmu. Analogicznie dyskurs o kinie może istnieć jedynie posiadając swój realny przedmiot oraz wyobrażoną konstrukcję, film – posiadając widza i środki wyrazu, natomiast widz – będąc mediacją pomiędzy filmem a dyskursem (czy po prostu językiem). O tym należy pamiętać, aby nie popaść w radykalizm, który prowadzi do uproszczeń i zubożenia perspektyw oglądu, które popełnił Epstein, pragnąc odrzucenia historii i fabuły, „sytuacji bez głowy i ogona, bez początku, środka i końca”²⁵.

²⁵ Ibidem, s. 87 (przekład nieznacznie zmodyfikowany).

Przedstawieniowy schemat dramaturgii filmowej a kino prawdy

Problem bajki filmowej dotyczy schematów dramaturgicznych i fabularnych, które od czasów klasycznego kina hollywoodzkiego dominują w kinie. W kluczu teorii Rancière'a należałoby je rozumieć, wpisując je w przedstawieniowy reżim sztuki, a więc podążając za Arystotelesowską logiką tworzenia historii zgodnie z narzuconymi konwencjami języka artystycznego. W tym świecie filmowym pojęcie dramaturgii jest wypaczone. Asekurowane jest bowiem skostniałym schematem, który niespodziewane zamienia w znane i oczekiwane. Napięcie dramaturgiczne przekształca się w swoje przeciwieństwo – całkowitą zgodność i przewidywalność, która wyczyszcza film z elementów zaskoczenia i nowości. Kino staje się niczym innym jak medium upewniającym widza, że porządek istnieje i wszystko jest na swoim miejscu.

W niezgodzie na ten mechanizm narzucania przez kino poczucia wygody myśl Rancière'a spotyka się z myślą Epsteina. Pomijając różnice w odmiennych sposobach rozumienia konieczności wyjścia poza ów złudny porządek, nastawienie Rancière'a i Epsteina wykazuje wiele zbieżności. Pragną oni, aby kino dotykało życia w jego warstwie poza-symbolicznej, aby otwierało się na doświadczenie nieznanego lub, ponownie korzystając z terminologii Lacanowskiej, wychodziło na spotkanie z Realnym²⁶. Życie – jak pisze Rancière – „nie ma nic wspólnego z dramatyczną progresją akcji, lecz jest długim i ciągłym ruchem, skonstruowanym z nieskończonych mikroruchów”²⁷. Jeżeli kino ma mówić prawdę, to nie polega ona na wyjściu poza fikcję i zderzeniu z materią, lecz zawiera się w splocie pomiędzy narracją a tym, co znajduje się poza nią. Niemożliwe jest wyjście poza sens inne niż za pośrednictwem owego sensu. W tym znaczeniu kino może być – zdaniem Rancière'a – prawdziwe na mocy swojego krytycznego potencjału do rozbijania fikcji oraz budowania nowych konfiguracji doświadczenia estetycznego.

Siła kina zawiera się w podwójności, która wynika ze zderzenia intencji reżysera z pozbawionym intencjonalności czy istoty medium kinowym. Jest to wywiedziona z Romantyzmu podwójność świadomości i nieświadomości, którą Rancière przechwyca od Schillera. Kino w tym rozumieniu to konflikt i stałe napięcie między intelektem (intencją) i próbą narzucania technologicznemu medium środków wyrazu a kamerą, która niczego nie chce (biernością). Obraz kinowy w tym sensie zawsze jest miejscem, w którym porządkująca mowa środków wyrazu artystycznego spotyka się z milczeniem materii, jej fundamentalnym brakiem jakiegokolwiek zorganizowania i podporządkowania logice słów. Nie znaczy to jednak, że prawdą kina miałyby być rezygnacja z intencji artystów czy też powrót do etapu, w którym kino było jedynie nowinką technologiczną, rejestrującą przypadkowe sytuacje i przypadkowych ludzi. W tym miejscu Rancière ponownie przeciwsta-

²⁶ Zob. S. Homer, *Jacques Lacan*, London–New York 2002, s. 15-95 lub T. Eyers, *Lacan and the Concept of the „Real”*, New York 2012.

²⁷ J. Rancière, *Film Fables ...*, s. 2.

wia się teorii Lyotarda, Jeana Baudrillarda, a także i Deleuze'a, proponując nową ścieżkę interpretacji, opartą na odkrywaniu nowej mocy produktywnej sztuki filmowej. Materia i forma w kinie współistnieją ze sobą na różne sposoby i to ich ciągle odkrywanie i tworzenie powinno stać się celem praktyk artystycznych. Nie znaczy to, że Rancière przekreśla marzenia Epsteina o kinie materialnej prawdy przekraczającej fabularne kłamstwa. Lokuje on prawdę kina w konieczności podtrzymywania sprzeczności, która jest konstytutywna dla możliwości istnienia obrazów kinowych. Prawdą kina byłoby tu nie tylko wyjście poza fikcję narracji, ale także pokazywanie jej umowności oraz tego, jak owa prawda zależna jest od fikcji. Używając politycznych pojęć Rancière'a, chodzi o odrzucenie konsensualnej i odkrycie dysensualnej logiki produkcji obrazów. Kino wydaje się dla celów tej praktyki najlepsze a zarazem najtrudniejsze. Najbliższe jest bowiem rejestracji rzeczywistości w jej niezapomnianym symbole charakterze. Z drugiej jednak strony, owo „obiektywne oko kamery” – mówiąc słowami Dżigi Wiertowa – całkowicie pozbawione intencjonalności jest na rzeczywistość najbardziej podatne. Automatyzm kamery i jej doskonałość w technicznej reprodukcji rzeczywistości, w połączeniu z nieprzypisaną mu odgórnie istotą, jest najlepszym medium do budowy fikcji.

Od *mythos* do *opsis* – podwójność kina

Definiując potencjał kina w jego etycznym, politycznym i estetycznym wymiarze, nie mamy więc do czynienia po prostu z zerwaniem logiki przedstawieniowej, którą Arystoteles określa jako *mythos*, i przejściem do *opsis* jako czystej sensualności (widzialności). Chodzi tu o swoiście rozumiane przekroczenie, w znaczeniu podobnym do Heglowskiego pojęcia *Aufhebung* czy też do praktyk subwersji. Zamiast znosić sprzeczności i całkowicie odrzucać fikcję narracji na rzecz prawdy kamery Rancière zachowuje przekraczaną opozycję, ale odkrywa produktywną moc kina w napięciu między pragnieniem (reżysera) a wolnym pozorem oka kamery. Podwójność kina to niemota i mowa, milczenie i natłok słów, chaos i nadmiar znaczenia, świadome oko reżysera i nieświadomość kamery jako takiej, pozbawione sensu.

Hegel i Shelling twierdzili, że tożsamość świadomości i nieświadomości to podstawa sztuki²⁸. Sztuka musi się wymykać sobie samej, a także swojemu autorowi. Ów rozdźwięk w sztuce napędza jej pragnienie tworzenia oraz obcowania z nią. Możliwość produktywności kina to więc nie tylko kodyfikacja jego środków wyrazu i ustalenie statusu. To przede wszystkim reprodukcja stałych napięć pomiędzy Arystotelesowskim *opsis* i *mythos*, świadomym twórcą i nieświadomą kamerą, poprzez ciągle redefiniowanie pozycji owych podwójności w ich opozycji, a także podwójności istniejących wewnątrz każdego z członów. Rozwój kina zachodzi więc dwukierunkowo: z jednej strony w kierunku konstrukcji coraz bardziej złożonego języka filmu, nowych stylów, modeli narracji, a więc świadomości

²⁸ Ibidem, s. 9.

(rozumu) *mythos*. Z drugiej zaś kino otwiera się na *opsis* (wolną zmysłowość), po-
 tęgując się obrazu jako widzialności niedającej się całkowicie przechwycić przez
mythos. To właśnie *opsis* (jako realne obrazy) jest tym, co czyni bajkę filmową
 „bajką udaremnioną”²⁹.

Łączność między myślą teoretyczno-filmową Rancière’a a kluczowymi poję-
 ciami polityzacji estetyki czy dzielenia postrzegalnego staje się w tym miejscu wi-
 doczna i zrozumiała. Kino, wpisując się w estetyczny reżim sztuk, dzieli postrze-
 galne, a jego twórczy potencjał opiera się na ciągłej redystrybucji i przekraczaniu
 opozycji rozum – zmysły, znaczenie – widzenie. Od tego właśnie zależy polityczny
 potencjał kina, który najlepiej wyraża Rancière’owskie pojęcie dyssensu. W kinie
 wyraża się ono w postaci podkreślania i odrzucania konsensualnych sprzeczności
 politycznych, które są widoczne zarówno na poziomie politycznych praktyk, jak
 i w samej formie filmowej przedstawieniowego porządku. Miejsce spotkania sztuki
 i polityki w kinie jest tam, gdzie inicjowana jest niezgoda i wszczynany jest spór
 przeciw porządkowi społeczno-politycznemu.

W tym miejscu Rancière wykazuje zgodność zarówno z Deleuze’em, który
 określa sztukę jako konieczny opór przeciwko rzeczywistości³⁰, jak też z Godar-
 dem, który już od swoich pierwszych nowofalowych filmów podkreślał koniecz-
 ność zrywania z logiką dominującego porządku organizacji rzeczywistości (czy to
 politycznej, czy filmowej). Nowość i twórczość inicjowana przez kino możliwa
 jest jedynie wtedy, gdy utarte znaczenia, konwencje i konsensualne zgody zostaną
 przełamane tak, aby w ich miejsce możliwa była nieograniczona i otwarta twórcza
 produkcja. Należy tu zwrócić uwagę, że filozofia kina Deleuze’a poniekąd czyni
 właśnie to, czego od teoretyka chce Rancière. Deleuze, wprowadzając nowe po-
 działy klasyfikacyjne, dzieląc kino na obraz-ruch i obraz-czas, nadaje mu zupełnie
 nowy sens w historycznym myśleniu o tym, czym jest sztuka filmowa. Dzięki
 temu możliwe jest nie tylko nowe odczytanie historii kina, ale także przemyśle-
 nie poszczególnych dzieł filmowych pod kątem nowych połączeń rozumowych
 i zmysłowych. Zgadza się to z główną myślą Rancière’a o kinie, które „rozdziela,
 przetwarza kontinuum obrazowo-znaczeniowe na serie fragmentów, pocztówek,
 lekcji”³¹. Jednocześnie „bajkę Deleuze’a” trzeba udaremnnić, aby zaprezentowana
 w niej klasyfikacja obrazów nie narzucała schematu dalszego rozwoju kina, umoż-
 liwić ma zachowanie produktywnej mocy kina oraz sposobów mówienia o nim.

²⁹ Zob. Ibidem, wstęp.

³⁰ Zob. G. Deleuze, *Negocjacje 1972-1995*, tłum. M. Herer, Wrocław 2007, s. 179.

³¹ J. Rancière, *Film Fables ...*, s. 147.