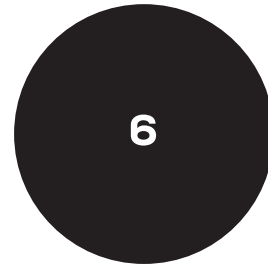




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Uzmysłowienie

autor:

Georges Didi-Huberman, przeł. Paweł Mościcki

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 6 (2014)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/212/375/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Georges Didi-Huberman

Uzmysłowienie

przełożył Paweł Mościcki

Ludy przedstawialne, ludy wyobrażone?

Reprezentacja ludu napotyka podwójną trudność, jeśli nie podwójną aporię, która bierze się z naszej nieumiejętności podporządkowania obu tych terminów – reprezentacji oraz ludu – jednemu pojęciu. Hannah Arendt mawiała, że nie będziemy w stanie pomyśleć, czym jest polityka tak długo, jak długo upierać się będziemy przy mówieniu o człowieku, ponieważ polityka interesuje się czymś zupełnie innym, a mianowicie ludźmi, których wielość zyskuje inny kształt wraz z każdym nowym konfliktem czy współdziałaniem¹. Równie zdecydowanie powinniśmy stwierdzić, że nie będziemy w stanie pomyśleć, czym jest estetyka – lub świat „zmysłowy”, którego doświadczamy w każdej chwili – tak długo, jak długo będziemy mówić o reprezentacji albo o obrazie: istnieją jedynie obrazy, których wielość, opierająca się na konflikcie lub konsensusie, umyka wszelkiej syntezie.

Dlatego też możemy uznać, że ludu – rozumianego jako jedność, tożsamość, całość i ogólność – po prostu nie ma. Jeśli nawet założymy, że istnieje jeszcze gdzieś ludność całkowicie tubylcza – którą zobaczyć można, choć to z pewnością jeden z ostatnich znanych przykładów, w filmie dokumentalnym *First Contact*, rejestrującym odbywające się w 1930 roku pierwsze spotkania między grupą odkrywców a wyłączonej ze świata od zarania dziejów mieszkańcami Nowej Gwinei² – nie będzie to "lud", ponieważ nawet ta odizolowana grupa zakłada pewną minimalną złożoność, kontaminację, reprezentowaną przez heterogeniczną kompozycję mnogich i zróżnicowanych ludów, jakimi są żywi i zmarli, ciała i duchy, klany i obcy, mężczyźni i kobiety, ludzie i bogowie lub zwierzęta... Nie istnieje jeden Lud [*un peuple*]: istnieją jedynie Ludy, współistniejące ze sobą nie tylko pomiędzy populacjami, ale także w społecznych lub mentalnych ramach tej samej populacji, niezależnie od tego, jak spójna może się ona wydawać (co zresztą nigdy nie jest

prawdą)³. Zawsze można hipostazować „lud”, przekształcając go w tożsamość albo ogólność. W pierwszym przypadku mamy jednak do czynienia ze sztucznym tworem podatnym na wszelkie możliwe populistyczne zniekształcenia⁴; w drugim zaś – z czymś nieuchwytnym. Razem tworzy to nieusuwalną aporię w samym centrum wszelkich nauk politycznych lub historycznych.

Nic więc dziwnego, że Pierre Rosanvallon zatytułował swoje studium nad historią demokratycznej reprezentacji we Francji *Le Peuple introuvable* [Nieuchwytny lud]⁵. Od samego początku tej książki uderza „cierpienie”: cierpienie, którego źródłem jest demokracja – czyli, dosłownie, „władza ludu” – zawieszona między oczywistością „dobra politycznego”, jakim są jej ogólne ramy, a „politycznym rozczarowaniem”⁶ wywołanym rozpaczliwą, często wręcz skandaliczną, niedoskonałością jej realnych kształtów. Bardzo interesujące wydaje się skądinąd to, że cierpienie to, czy też „mroczna” strona należąca do naszej demokratycznej historii, zostają skonfrontowane z problemem reprezentacji, jako swym koniecznym, ale także najmniej stabilnym paradygmatem: „To wokół pojęcia reprezentacji – w sensie przedstawicielstwa i przedstawienia – rodzi się najwięcej trudności”⁷. Zaskakujące – a nawet niepokojące – jest jednak to, że zainteresowany przede wszystkim demokracją Pierre Rosanvallon przywołuje tę dialektykę reprezentacji wyłącznie w bezpośrednim odwołaniu do Carla Schmitta, którego zdaniem należy właśnie oddzielić od siebie reprezentację polityczną rozumianą jako *Repräsentation*, czyli „symboliczne przedstawienie”, od reprezentacji politycznej rozumianej jako *Stellvertretung*, czyli „przedstawicielstwo”⁸.

Wiadomo, że Carl Schmitt w swej nostalgii za władzą monarchiczną musiał głosić wyższość symbolicznego przedstawienia nad demokratycznym przedstawicielstwem. Rozważając pojęcie reprezentacji w *Nauce o konstytucji* z 1928 roku, jednej ze swych najważniejszych prac, Schmitt nie omieszkał zaznaczyć, że „nie da się tego zrobić z dowolnym rodzajem bytu, potrzebny jest tu jego rodzaj szczególny (*eine besondere Art Sein*). Nie może być reprezentowane nic martwego, pośledniego ani bezwartościowego, nikczemnego (*etwas Totes, etwas Minderwertiges oder Wertloses, etwas Niedriges*). Czemuś takiemu zbywa na spotęgowaniu bytu (*gesteigerte Art Sein*), które uzdalnia do zaznaczenia się w jawnym byciu publicznym, zbywa na egzystencji (*Existenz*). Takie słowa jak

znakomitość, wielkość, majestat, chwała i honor próbują oddać tę osobliwość bytu spotęgowanego i zdolnego do reprezentowania”⁹.

Nie wiadomo, jak w takiej optyce „lud” albo „ludy” mogłyby być w ogóle przedstawiane. Jak wiadomo, Carl Schmitt chciał podporządkować pojęcie ludu jego negatywności, a nawet niemocy: dla niego ludu po prostu nie ma. Nie można go, dla przykładu, utożsamiać ani z magistraturą, ani z aktorem politycznym w pełnym tego słowa znaczeniu; jego rola, według Schmitta, daje się sprowadzić do aklamacji przedstawienia władzy, które jest mu dane jako *Führertum*, czyli najwyższe „przewodnictwo”¹⁰. Pierre Rosanvallon znajduje się oczywiście na antypodach wyrażanej przez Schmitta niechęci wobec „demokratycznej oczywistości”¹¹. Jednocześnie pozostaje zakładnikiem stworzonego przez autora *Teologii politycznej* modelu oddzielającego od siebie *Stellvertretung* i *Repräsentation*: bez wątpienia odwraca ich hierarchię – stawia przedstawicielstwo ponad przedstawieniem – ale tylko po to, aby znów wygrać reprezentację ludów przeciw nim samym. Tak jakby ludy, w momencie, gdy zostają przedstawione, stawały się z konieczności wyobrażone; skazane na obraz – z konieczności zmieniają się w iluzję.

W ujęciu Pierre’a Rosanvallon istnieją więc trzy „ludy wyobrażone”: Lud opinia, gdy opinię publiczną rozumiemy (za Heglem) jako „nieorganiczny sposób ujawniania się tego, co jakiś lud chce i sądzi”¹² albo (znów za Carlem Schmittem¹³) jako „nowoczesną formę aklamacji”; Lud naród, którego obsesja wyraża się w „populistycznej celebracji”, czyniąc z niego również narzędzie wykluczania innych: od barbarzyńców do imigrantów¹⁴; wreszcie – Lud emocja, gdzie dochodzi do głosu „w sposób patetyczny poszukiwanie tożsamości przez nowoczesne masy. Te ubogie w treść wspólnoty emocji nie tworzą żadnych trwałych więzi. Tworzą jedynie przelotne zgromadzenia i nie zakładają żadnych realnych zobowiązań między ludźmi. Nie tworzą również żadnej wizji przyszłości. Lud emocja, nie ucieleśniając obietnicy zmiany albo siły działania, jak niegdyś, w czasach Rewolucji, czynił to Lud wydarzenie, nie wpisuje się w historię. Jest jedynie umykającym cieniem braku i trudności”¹⁵.

Bez wątpienia Pierre Rosanvallon ma tutaj na myśli przede wszystkim stadiony, ekrany telewizyjne i kolumny czasopism¹⁶. Jednak samo wyrażenie „lud emocja”,

jakkolwiek służy do uzasadnienia tej surowej diagnozy, nie pozostaje bez wpływu na sens terminów *lud* oraz *emocja*, połączonych w nim za pośrednictwem trzeciego terminu, jakim jest *reprezentacja*. Wydaje się zrozumiałe, że reprezentacja może komunikować sztuczne emocje ekranów telewizyjnych i popularnych czasopism; może też, bez wątpienia, komunikować sens wielkiego totalitarnego „przewodnictwa”, pod którym Carl Schmitt podpisał się w 1933 roku. Ale reprezentacja jest właśnie podobna do ludu: mnoga, heterogeniczna i złożona. Reprezentacja – co wiemy odrobinę lepiej od czasów Nietzschego i Warburga – jest nośnikiem antagonistycznych i paradoksalnych efektów strukturalnych, które na poziomie ich semiotycznego funkcjonowania można by nazwać „synkopami” albo symptomatycznymi „rozdarciami” (na ich poziomie metapsychologicznym lub antropologicznym)¹⁷. *Ludy* i ich *emocje* domagają się czegoś więcej niż tej protekcjonalnej krytyki, której sensem jest unieważnienie: konwencjonalna – w gruncie rzeczy platońska – filozoficzna rewokacja świata zmysłowego w ogóle, właściwych mu *poruszeń*, a zatem również jego ewentualnego *bogactwa*.

Przecierać oczy przed obrazami dialektycznymi

Należałoby więc z odrobinę mniejszą wyniosłością – graniczącą wręcz z pogardą – odnieść się do tego, co Hegel nazywał „nieorganicznym sposobem ujawniania się chęci i myśli” ludu, albo co Carl Schmitt uznawał za właściwą dla mas „aklamację” (oczywiście Schmitt poświęciłby o wiele mniej miejsca protestom ludów, ich rozterkom, skargom, ich „manifestacjom” lub wezwaniom do emancypacji). Jeśli, jak twierdzi Pierre Rosanvallon, *lud* *emocja* jest *ludem* *wyobrażonym*, nie oznacza to od razu, że jest „ubogi w treść”, „pozbawiony trwałych więzi”, skazany na „przelotne fuzje” i „wyzbyty wizji przyszłości oraz siły działania”. Nie oznacza to również, że „nie wpisuje się w historię” – z tego prostego powodu, że „same emocje, jako obrazy, są inskrypcjami historii”, kryształami jej czytelności (*Lesbarkeit*), by posłużyć się pojęciem wspólnym całej konstelacji myślicieli ustanawiających w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku (to znaczy w kontekście walki z faszyzmem) ścisły związek między historycznością a widzialnością ciał (mam oczywiście na myśli Waltera Benjamina, Aby Warburga, Carla Einsteina, Ernsta Blocha, Siegfrieda Kracauera, a nawet Theodora Adorna)¹⁸.

Same emocje – podobnie jak obrazy, wedle fundamentalnego założenia, jakie wprowadził Benjamin – są bowiem *dialektyczne*. Oznacza to, przede wszystkim, że posiadają one bardzo swoisty związek z reprezentacjami: związek oparty zarazem na przynależności i rozłączności, ekspresji i konflikcie. W tym samym momencie, gdy Aby Warburg zaczął obserwować „polaryzacje” i „depolaryzacje” „formuł *p a t o s u*” w długim trwaniu obrazów¹⁹, Sigmund Freud podkreślał w *Objaśnianiu marzeń sennych* podstawowe rozpoznanie poczynione przez niego już podczas badań nad symptomami histerycznymi: istnienie nieświadomości implikuje istnienie złożonej dialektyki – ekspresja *versus* konflikt, zbieżność *versus* rozbieżność – pomiędzy *afektem* a *reprezentacjami*²⁰. Jeśli prawdą jest, że historia społeczeństw napędzana jest przez nieświadomość, wówczas warto przypomnieć sobie obserwację Waltera Benjamina z *Pasaży*: „W obrazie dialektycznym Niegdyś (...) objawia się każdorazowo tylko oczom konkretnej, określonej epoki: mianowicie tej, w której ludzkość, przecierając oczy, rozpoznaje ten obraz ze snu [*Traumbild*] jako taki właśnie. W tym właśnie momencie historyk bierze na siebie zadanie wykładacza snów (*die Aufgabe der Traumdeutung*)”²¹.

Gdy ludzkość nie przeciera swoich oczu – gdy jej obrazy, emocje, działania polityczne nie noszą śladów pęknięć – wówczas obrazy nie są dialektyczne, emocje są „ubogie w treść”, zaś działania polityczne „nie organizują żadnej przyszłości”. Powodów „nieuchwytności” ludów należy więc szukać w kryzysie ich przedstawienia – nie mniej niż w kryzysie ich przedstawicielstwa. Walter Benjamin wyraził ten pogląd z całą jasnością w eseju z 1935 roku *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*: „Kryzys demokracji – pisał – można zrozumieć jako kryzys warunków ekspozycji człowieka politycznego”²². Tam, gdzie „czempion, gwiazda i dyktator są zwycięzcami”²³, na stadionach albo kinowych ekranach, należy więc *dialektyzować* *widzialność*: wytwarzać inne obrazy, inne montaż, patrzeć inaczej, wprowadzać do nich zarazem podział i ruch, emocję i myśl. W skrócie, przecierać oczy: przecierać reprezentację *afektem*, ideał tym, co wyparte, uwznioślenie – symptomem.

Reprezentacja Ludów staje się ponownie możliwa w momencie, gdy zgadzamy się na wprowadzenie dialektycznych podziałów w obręb *reprezentacji* *władz*. Nie wystarczy, jak czyni to Pierre Rosanvallon, prześledzić historię politycznego przedstawicielstwa na podstawie demokratycznego założenia Tocqueville’a; nie

wystarczy również, jak czyni to Giorgio Agamben, przemyśleć archeologię „królestwa” i „chwały” na podstawie teologicznych założeń Ojców Kościoła, a później antydemokratycznych założeń Carla Schmitta. Dialektyzowanie, według Waltera Benjamina, polegało, przeciwnie, na ukazywaniu, w każdym fragmencie historii, owego „obrazu”, który „rozbłyskuje w chwili swej poznawalności, by nigdy już nie ukazać się ponownie”²⁴, ale który mimo swej kruchości, angażuje pamięć i dążenia ludów, czyli każe konstruować wyemancypowaną przyszłość. Przyznaje on w ten sposób, że historyk powinien umieć skierować swoje spojrzenie w stronę najdrobniejszych „przelotności” czy kruchości wyłaniających się wbrew „kierunkowi historii” – kierunkowi, w który nasza „aktualność” tak bardzo chce wierzyć – jakby pochodzących z bardzo daleka, i natychmiast znikających, niczym sygnały niepomyślanej dotąd historyczności.

Te sygnały albo „obrazy dialektyczne” są bez wątpienia kruche. Równie kruche są kolektywne emocje, takie jest właśnie ich wielkie dialektyczne bogactwo: „Gdy nastał wieczór po pierwszym dniu walk [w trakcie rewolucji lipcowej 1830 roku], okazało się, że w wielu punktach Paryża równocześnie i niezależnie od siebie ostrzelano zegary na wieżach”²⁵. Czy nie był to bardzo „afektywny” sposób wysadzenia w powietrze „jednorodnego i pustego czasu” oraz wprowadzenie w jego miejsce, poprzez ów skontaminowany sygnał, modelu „materialistycznej historiografii” demontującej i montującej z powrotem każdą temporalność²⁶? Na tym, w każdym razie, polega kruchość samych ludów: zniszczenie kilku publicznych zegarów oraz śmierć jakichś ośmiuset powstańców nie udaremniły burżuazyjnego i monarchistycznego zawłaszczenia ruchu rewolucyjnego. Walter Benjamin – który pisał te słowa w 1940 roku, czyli w chwili największego dla siebie zagrożenia – chciał przybliżyć sobie te „senne obrazy”, w których wszystkie zegary zostałyby zniszczone, aby „przestrzec przed nimi oczy” i w ten sposób przeformułować w samym geście p r z e b u d z e n i a zadanie historyka, które do dziś nie zostało wypełnione. Ujął to w zdania, których od dawna nie przestaję cytować:

Historyczna artykulacja historii nie oznacza ustalenia „jak to było naprawdę”. Oznacza ona raczej zawładnięcie pewnym wspomnieniem (*sich einer Erinnerung bemächtigen*), które rozbłyskuje w chwili niebezpieczeństwa (*wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt*).

Materializmowi historycznemu chodzi o to, by uchwycić obraz przeszłości (*ein Bild der Vergangenheit*) w postaci, w jakiej niespodziewanie zjawia się on w chwili niebezpieczeństwa przed oczyma podmiotu historycznego. Niebezpieczeństwo to grozi zarówno zasobom tradycji, jak i jej odbiorcom. W obu przypadkach jest ono takie samo: grozi im mianowicie, że staną się narzędziami klasy panującej. W każdej epoce trzeba od nowa starać się wydrzeć tradycję konformizmowi, który pragnie nad nią zapanować²⁷.

Ten nacisk na „tradycję” – odróżnioną od wszelkiego kulturowego „konformizmu” – nie powinien nas dziwić w kontekście zdominowanym przez bezpośrednie zagrożenie i konieczność natychmiastowej politycznej reakcji. Benjamin, podobnie jak Freud i Warburg, miał wyrazistą świadomość antropologicznej skuteczności form pośmiertnych (*survivances*); oraz, podobnie jak Bataille czy Eisenstein, dostrzegał ich polityczną skuteczność (przecieranie oczu na widok kości zwierząt w rzeźni la Villette, czy ruchomych szkieletów uczestniczących w meksykańskich procesjach, które później klarownie demonstrowali tacy filmowcy, jak Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini czy Glauber Rocha). Ta percepcja historyczna – a także transhistoryczna, skoro decydującą rolę przypisuje ona długim trwaniom i *missing links*, heterochroniom i powrotom wypartego – nie funkcjonowałaby bez podziału, na którym opiera się wszelka reprezentacja ludów. Teorii politycznej Carla Schmitta zainteresowanej jedynie tradycją władzy, Benjamin zdecydowanie przeciwstawia tradycję uciśnionych: „Tradycja uciśnionych poucza nas, że «stan wyjątkowy», w którym żyjemy, jest regułą. Musimy wypracować pojęcie historii, które odpowiada tej sytuacji”²⁸.

Zrozumiałe wydaje się, że w tym samym czasie Walter Benjamin uczynił zadaniem historyka – i bez wątpienia również artysty – ekspozowanie ludów, czyli konstruowanie godnej reprezentacji „bezimiennych” aktorów historii: „Trudniej jest uhonorować pamięć bezimiennych (*das Gedächtnis der Namenlosen*) niż pamięć o ludziach uznanych [fragment skreślony: fetowanych, poeci i myśliciele nie są tu wyjątkiem]. Konstrukcja historyczna dedykowana jest pamięci bezimiennych”²⁹. Jest to zadanie w równym stopniu filologiczne – albo „mikrologiczne”, jak lubił mawiać Benjamin – co filozoficzne: wymaga eksploracji archiwów, do których „konformiści” nie wtykają nosa (ani oczu); wymaga jednak także „aparatury

teoretycznej” (*theoretische Armatur*) i „zasady konstruktywnej” (*konstruktiv Prinzip*), której pozytywistyczna historiografia jest całkowicie pozbawiona³⁰.

Ta „aparatura teoretyczna” zakłada, że nie podporządkowuje się obrazów ideom ani idei faktom. Na przykład, gdy Benjamin mówi o „tradycji uciśnionych” (*Tradition der Unterdrückten*), używa bez wątpienia słownika marksowskiego odnoszącego się wprost do walki klas; ale jest też w pełni świadom tego, że słowo *Unterdrückung* stanowi część słownika pojęć freudowskiej psychoanalizy. Przekładane zwykle jako „stłumienie”, oznacza ono rodzaj procesu psychicznego, którego szczegółowym przypadkiem jest wyparcie (*Verdrängung*): stłumienie może być świadome, podczas gdy wyparcie zawsze pozostaje nieświadome; stłumienie może dotyczyć afektów, podczas gdy wyparcie operuje tylko na poziomie ich reprezentacji³¹. Historyk powinien więc czynić ludy „przedstawialnymi” poprzez eksponowanie tego, co zostało „wyparte” w ich tradycyjnych, albo raczej konformistycznych, reprezentacjach. To, co w nich „wyparte”, dotyczy nie tylko statusu społecznej niewidzialności – który Hannah Arendt badała, na przykład w *Ukrytej tradycji*, za pomocą figury pariasa³² – ale także tego, co Hegel nazwał „nieorganicznym sposobem ujawniania się tego, co jakiś lud chce i sądzi”, wyrażając swe afekty za pomocą nakładających się na siebie cielesnych gestów i poruszeń ducha.

Zdejmować pokrywę, czynić widzialnymi heterotopie

Najlepszymi historykami są ci, którzy skutecznie przykładają się do zdjęcia pokrywy – pokrywy stłumienia (*Unterdrückung*) ludów. Nie jest oczywiście moim celem przedstawienie wachlarza arcydzieł historiografii, od Burckhardta i Micheleta aż po prace współczesne. Chciałbym jednak przypomnieć w skrócie trzy postaci, dzięki którym pokrywa nie tylko została zdjęta, ale wręcz wyleciała w powietrze. Pierwszą z nich jest Michel de Certeau: wyszedł od historii samotności – szczególnie samotności mistycznej – zajmował się też „nieobecnością w historii” konwencjonalnej, a wreszcie odkrywał akty społecznego oporu wpisane w „sztuki działania” ludzi najbardziej „pospolitych”³³.

Michel Foucault zaczął, jak wiadomo, od historii dewiacji i ich instytucjonalnego traktowania: psychicznych w azylu, somatycznych w klinice, kryminalnych w więzieniu, wreszcie seksualnych, a nawet literackich³⁴ (na przykład w dziele

Raymonda Roussela). Również on w wyniku swych archiwistycznych (a więc filologicznych) poszukiwań uzbrojonych w „zasadę konstruktywną” i krytyczną (a więc filozoficzną), wyróżniał pewne miejsca, w których owa „tradycja uciśnionych” mogła dawać o sobie znać, skupiać się, organizować, radzić sobie. Nazywał je heterotopiami. Nie mogą one jednak istnieć jako funkcjonalne szkatuły zawierające w środku gwarantowaną wolność:

Nie wierzę w istnienie czegoś, co byłoby funkcjonalnie – ze swej natury – radykalnie wyzwalające. Wolność jest praktyką. Zawsze mogą więc istnieć jakieś projekty zmierzające do modyfikacji pewnych ograniczeń, osłabiania ich, a nawet zlikwidowania, jednak żaden z nich nie może, ze swej natury, gwarantować tego, że ludzie będą automatycznie wolni, ludzkiej wolności nigdy nie zapewniają powołane do tego instytucje i prawa. (...) Gdybyśmy znaleźli miejsce – być może takie gdzieś istnieje – w którym rzeczywiście korzysta się z wolności, dostrzeglibyśmy, że dzieje się to nie dzięki naturze przedmiotów, lecz właśnie dzięki praktyce wolności. Nie oznacza to, że koniec końców możemy zostawić ludzi w nędzy i czekać, aż zaczną korzystać ze swoich praw. (...) Nie ma, z definicji, maszyn wolności. (...) Istnieją jedynie wzajemne relacje, i ich nieustanne przesunięcia³⁵.

Heterotopie określają przestrzenie tych możliwych przesunięć – gdzie pokrywa lekko się porusza, uchyla się i uwalnia gorący powiew wolności. Utopie funkcjonują doskonale, ale w sposób nierealny – i, dodaje Foucault, kompensacyjny – podczas gdy heterotopie funkcjonują całkiem realnie, choć ceną za to jest ich chwiejność, przypadkowość, niedoskonałość, niepełność. Heterotopie wprowadzają, pisze Foucault, „rodzaj kontestacji, zarazem mitycznej i realnej, przestrzeni, w której żyjemy”³⁶. Mogą one „zestawiać w jednym miejscu liczne przestrzenie, liczne miejsca, które są ze sobą niekompatybilne”³⁷, a nawet różne heterogeniczne temporalności (można powiedzieć, że w tym sensie archiwa, muzea czy biblioteki są w oczach Foucaulta heterotopiami ukrytymi za własną instytucjonalną fasadą). Jawią się w związku z tym jako „największa rezerwa wyobraźni”³⁸, której wolny użytek zależy wyłącznie od nas.

Do tej szkoły wolności dokłada, z elegancją i uporem, swe kolejne książki Arlette Farge. Archiwa stanowiły dla niej prawie niespodziewaną – a jak się później okazało

niewyczerpywalną – okazję do zdejmowania pokrywy, którą sami archiwiści uznawali bez wątplenia za nieruchomą³⁹. Przynosiła sobie poczucie, stanowiące również zasadę metodologiczną, które trafnie opisał Aby Warburg w trakcie niestrudzonych eksploracji *ricordanze* z archiwów renesansowych we Florencji: „W setkach przeczytanych i w tysiącach nieprzeczytanych źródeł archiwalnych wciąż brzmią głosy zmarłych. Historyczny pietyzm jest w stanie przywrócić tym niesłyszalnym głosom na nowo ich ton i barwę (*historische Pietät vermag der unhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen*), jeśli tylko nie cofnie się przed trudem odtworzenia naturalnej wspólnoty słowa i obrazu (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*)”⁴⁰.

Uzbrojona w taką intuicję metodologiczną, historia ludów może się rozpocząć na nowo. Arlette Farge kontynuuje gest Karla Marksa – z jego obrony prawnej złodziei drewna w 1842 roku – badając przede wszystkim kradzieże jedzenia w osiemnastowiecznym Paryżu⁴¹, realizuje Benjaminowski nakaz zwrócenia się w stronę „tradycji uciśnionych”. Poświęcając znaczną część swojej pracy ludom paryskiej ulicy – ale także heterogecznym obszarom, takim jak „opinia publiczna” z jednej strony, z drugiej zaś „pisanie o sobie” albo „pisanie przy sobie”⁴² – współtworzy i rozwija pracę Michela Foucaulta, przyglądając się „kruchym życiorysom” nędzarzy, ludzi marginesu, uciśnionych⁴³. Pracując w ten sposób, zdejmuje pokrywę dyskursu używanego w sposób ogólny – czyli z góry – do opisanego życia społecznego i pozwala, aby w reprezentacji ludów ujawniły się ich symptomy i ich afekty, tak dobrze opisane w jej książce *Effusion et tourment*, której preambuła zawiera następujące wyzwanie:

Zawarta tu została transkrypcja podmuchu anonimowych i mało zadbanych ciał XVIII wieku; tych które myślą i parskają, uwodzą się, kłócą i kaleczą. Również w najbardziej ogołconych ciałach tkwi wola i marzenie wielokrotnych ucieczek, inwencja gestów stworzonych lub naszkicowanych, aby je skutecznie zrealizować, oraz słów mających je nazwać, a więc przyswoić. Głucha, anonimowa siła fizyczna i cielesna, pobudzona przez nadzieję na przyszłość oraz przypominająca sobie to, co było, spotyka władzę, odpowiada jej i rozmawia z nią, aby się jej podporządkować albo ją zmienić.

Coś drży w tym miejscu. Ciała pomrukują i wykuwają swój los. Mężczyźni i kobiety, byty cielesne, bytują „afektywnie w świecie”. Ciągłe walczą przeciw własnemu ciału, będąc z nim jednocześnie w nieuchronnej symbiozie, aby pokonać nie tylko chłód, głód i zmęczenie, ale także niesprawiedliwość, nienawiść i przemoc. Pobudzone przez oddziaływanie historii oraz działające na nią, są bytami powszednimi. (...) Znajdujemy się jednak na antypodach prób opisanego (jak często czyniono) najślabszych wyłącznie na podstawie podstawowych potrzeb i pragnień ich ciał, które uważano zresztą za nieokrzesane. Przeciwnie, próba historycznego i politycznego badania tych „materialnych części istot żywych” [zwyczajowa definicja ciała] potwierdza nieskończoną dostojność ciała, jego racjonalne i emocjonalne zdolności do tworzenia w r a z z historią i w b r e w niej, ponieważ jest ono siedzibą i składnikiem wrażeń, uczuć i percepcji. Rozciągliwe, wplata się w świat, gdzie tylko to możliwe. Płaci za to śmiechem i krzykiem, gestami i miłościami, krwią i rozpaczą, również wyczerpaniem. Historia ciała jest tym samym co historia w ogóle⁴⁴.

Powiedzenie, przede wszystkim, że ciała – pojedyncze i mnogie ciała, a nie „ciało” w ogóle – są „pobudzone przez oddziaływanie historii i działające na nią”, oznacza przyjęcie pozycji historycznej, którą zapoczątkował Jacob Burkhardt, którą chronił Nietzsche, a weryfikował Warburg, podobnie zresztą jak Marc Bloch i kilku wielkich etnologów czy socjologów. Pozycja ta zakłada, że historii nie opowiada się wyłącznie w formie sekwencji ludzkich działań, ale także konstelacji ludzkich namiętności oraz emocji odczuwanych przez ludy. Po drugie, powiedzenie że ciała bytują „afektywnie w świecie”, oznacza przyjęcie pozycji filozoficznej naznaczonej fenomenologią zmysłowości. Pozycję tę odnajdujemy – w postaci egzemplarycznej – u Erwina Strausa, Jean-Paula Sartre’a czy Maurice’a Merleau-Ponty’ego: oznacza ona otwarcie historii na antropologię zaafektowanych ciał, ciał afektywnych⁴⁵. Wreszcie, powiedzenie, że „coś drży w tym miejscu”, oznacza zajęcie pozycji literackiej, ponieważ pisanie historii jest przede wszystkim pisaniem: jest tym, co zmusza historyka do dokonywania wyborów – formalnych, stylistycznych, narracyjnych, a nawet poetyckich – które z kolei determinują zarówno treść, jak i styl produkowanej przez niego wiedzy.

Te trzy strategiczne gesty zajmowania pozycji są nierozłączne w każdej próbie ofiarowania ludom godnej reprezentacji historycznej. Odnajdujemy je, na przykład, w pracach Jacquesa Rancière'a, w których pozycja historyczna została przełożona na pracę w archiwach ludów – ze skromnością bardzo rzadko spotykaną w dziełach wspólnoty filozoficznej, do której Rancière należy w pierwszej kolejności – a świadczy o niej choćby zbiór *La Parole ouvrière*, skomponowany we współpracy z Alainem Faure'em, podobnie jak wielka książka archiwalna zatytułowana *La Nuit des prolétaires*⁴⁶. Ten metodologiczny wybór tworzy pozycję literacką cechującą się troską o materialny detal, dbałością o dokumenty i ich montaż: aby tego dokonać, Rancière odbył podróż do źródeł dziewiętnastowiecznego francuskiego realizmu, poczynając od „mikrologii” Gustave'a Flauberta (równieżnika Karla Marksa), a kończąc na *Carnets d'enquêtes* Emile'a Zoli, czy też od tekstów Micheleta do paryskich opowiadań Rainera Marii Rilkego⁴⁷. W całym tym pochodzie przez historyczną immanencję brakowałoby jedynie dodatkowej operacji – którą potrafił wykonać Walter Benjamin czy Georges Bataille (przy pomocy proustowskiej pamięci, surrealistycznych spotkań czy freudowskiej metapsychologii) – polegającej na dostrzeżeniu w każdym dokumencie historycznym obecności symptomów, która wymaga od historyka, jak czytamy w *Pasażach*, aby stał się „wykładaczem snów”⁴⁸.

Trzymając się pozycji filozoficznej – zawdzięczającej z pewnością wiele lekturze Marksa – Jacques Rancière zdjął jednak z pewnością kilka ciężkich „pokryw” historycystycznego konformizmu. Być może przewodnikiem był dla niego również – za pośrednictwem innego wielkiego francuskiego filozofa polityki, Claude'a Leforta⁴⁹ – Maurice Merleau-Ponty, ukazujący wyraźne punkty styku między dialektyką, z której wyprowadzić można filozofię historii, a zmysłowością, na której opiera się wszelka fenomenologia ciała⁵⁰. Czy myślenie o relacji między polityką a estetyką pod kątem „podziału zmysłowości”⁵¹, jak czyni to Rancière, nie oznacza, w gruncie rzeczy, odnajdywania śladów działania dialektyki w „domenie estetycznej”, którą esteci chcieliby postrzegać jako wolną od wszelkich konfliktów i wszelkiej negatywności? Czy nie należałoby, dla symetrii, rozpoznać w każdej politycznej *manifestacji* – rozumianej najbardziej dosłownie albo najbardziej filozoficznie – spotkania między relacją dialektyczną a relacją estetyczną, jak przypominają słowa Rancière'a na temat różnicy między polityką a policją?:

„Proszę się rozejść! Tu nie ma na co patrzeć!”. Policja oświadcza, że nie ma w tym miejscu co oglądać i należy się rozejść. W przestrzeni ruchu ulicznego ma prawo odbywać się wyłącznie ruch uliczny. Polityka chce zmienić tę przestrzeń ruchu w przestrzeń manifestowania się jakiejś podmiotowości: ludu, robotników, obywateli. Polega ona na rekonfiguracji przestrzeni i tego, co można w niej robić, widzieć, nazywać. Jest sporem opierającym się na podziale zmysłowości. (...) Istotą polityki jest dyspens. Nie jest on jednak konfrontacją interesów lub opinii. Jest on manifestacją w ramach zmysłowości jej własnego rozchylenia. Polityczna manifestacja sprawia, że dostrzegamy to, czego wcześniej nie było powodu widzieć, umieszcza jeden świat w drugim. Na przykład świat, w którym fabryka jest miejscem publicznym wpisuje w taki, w którym jest ona miejscem prywatnym. Świat, w którym pracownicy mówią, na przykład o wspólności, umieszcza w świecie, w którym krzyczą, by wyrazić swoje cierpienie⁵².

Manifestacja: oto, co dzieje się, gdy obywatele uznają się za uciśnionych, porywając się na deklarację własnej niemocy, bólu i emocji. Oto, co dzieje się, gdy wydarzenie zmysłowe dotyka wspólnoty w jej historii – w dialektyce jej stawania się sobą. To, co efektywne, i to, co efektywne, rozwijają się razem. I tak jak Alain Badiou postulował rozumienie historii, w którym ta współzależność byłaby „nasycona, zakończona” i powinna oddać pole „nie-ekspresywnej koncepcji dialektyki filozoficznej”⁵³, tak można też, przeciwnie, dostrzec wszędzie przetrwanie i urzeczywistnianie najstarszych „formuł p a t o s u”: lamentacji, które stają się protestami; protestów, które nasilają się i przekształcają w działania. Nie istnieje „polityka prawdy” – jak pisze Badiou uznający ją za „realną i logiczną” po to, aby tym łatwiej i w sposób całkowicie platoński zdyskwalifikować wszystko, co należy do porządku wyobrażeniowego lub emocjonalnego⁵⁴ – bez prawdy zmysłowości. W czasie, gdy piszę ten tekst (czerwiec 2012), wszystko, co Eisenstein zobrazował w scenie lamentacji z *Pancernika Potiomkina*, zyskuje ponowną aktualność w połączeniu łez wylanych w trakcie wszystkich pogrzebów ofiar syryjskiego reżimu Bachara El-Assada, krzyków rzucanych w twarz policji i broni, która staje się niezbędna, aby – skoro porozumienie nie jest już możliwe – zapewnić przyszłość protestowi.

Zbliżać się, dokumentować, uzmysławiać

Czy traktowanie polityki jako serii pojawiających się okazji do – by użyć słów Jacques'a Rancière'a – „sporu ugruntowanego w podziale zmysłowości”, nie oznacza jednak „estetyzowania polityki”, co Benjamin uznawał za najgorsze zło (ponieważ w jego czasach z wielką pompą dokonywały tego reżimy faszystowskie), a co można by, tu i tam, zarzucić autorowi *Dzielenia postrzegalnego*? Odpowiedź na to pytanie jest bardzo prosta: estetyka sama określa pole konfliktów, podział, który naznacza również wiele innych słów. Dzieje się tak na przykład wówczas, gdy w słowie *people* (oznaczającym wszechobecnym „sławnych ludzi”) chce się usłyszeć wszystko to, z czego ludzie są właśnie wykluczone; albo gdy w słowie *imaz* (nadreprezentacja stanowiąca podłoże popularności) chce się usłyszeć wszystko, co o b r a z y są właśnie w stanie kontestować. Jaki jest więc sens słowa e s t e t y k a, skoro Jacques Rancière nie waha się napisać, że „emancypacja robotników była przede wszystkim rewolucją estetyczną: wyłomem w »narzuconym« przez jedną klasę porządku zmysłowym”⁵⁵ ?

Znajdujemy się więc na antypodach estetyki, która za swój przedmiot obiera – tak drogie instytucjom akademickim – „kryteria sztuki” albo piękna (co Carl Einstein piętnował jako niedorzeczne „konkursy piękności”). Estetyka, o której tutaj mowa, jest wiedzą obierającą za swój przedmiot w y d a r z e n i a z m y s ł o w o ś c i, bez względu na to, czy należą do sfery „artystycznej”, czy też nie. Aby opisać te wydarzenia, potrzebna jest nie tylko filozoficzna k r y t y k a, jaką między innymi rozwija Rancière, ale także prawdziwa *antropologia*, świadoma „technik ciała” (zgodnie z lekcją Marcela Maussa), „formuł p a t o s u” (zgodnie z lekcją Warburga) czy „momentów tymicznych” (zgodnie z lekcją fenomenologicznego opisu, na przykład u Ludwiga Binswanger). Żeby opisywać, trzeba jednak umieć pisać, czyli zajmować pozycję – literacką, estetyczną, etyczną – w języku, tym szerokim obszarze konfliktów, w którym spotykają się najbardziej redukcyjne i najbardziej otwarte użycia słów, najgorsze rozkazy i najtrafniejsze pytania. Antropologia wydarzeń zmysłowych zaczyna się w momencie, w którym zgadzamy się do czegoś z b l i ż y ć, dzięki spojrzeniu, nasłuchiowaniu albo pisaniu, rezygnując z apodyktycznych pretensji szkolnej metafizyki:

Klasyczna metafizyka mogła uchodzić za wolną od wszelkiej literackości, ponieważ funkcjonowała na bazie niepodważalnego racjonalizmu, wierząc że może wyjaśnić świat i życie ludzkie za pomocą układu pojęć. (...) Wszystko zmienia się, gdy fenomenologia i egzystencjalizm stawiają sobie za zadanie, nie wyjaśnienie świata czy odkrycie jego „warunków możliwości”, lecz ujęcie pewnego doświadczenia świata, kontaktu z nim, który poprzedza wszelką myśl na temat świata. (...) Od tej pory zadania literatury i filozofii są nierozdzielne. Gdy przemówić ma doświadczenie świata, a świadomość zostać przyłapana na swojej ucieczce od rzeczywistości, nie można już zadowalać się poszukiwaniem doskonałej przezroczystości wyrazu. Ekspresja filozoficzna otwiera się na te same ambiwalencje co ekspresja literacka, jeśli świat jest tak skonstruowany, że można go jedynie wyrazić za pomocą „opowieści” albo wskazać palcem⁵⁶.

Nie wiem, czy Jacques Rancière zaakceptowałby to pośrednictwo, by mówić, jak ja, o „dialektyce zmysłowości” (pośrednictwo fenomenologicznego punktu widzenia w znaczeniu Merleau-Ponty’ego, a nawet antropologicznego w znaczeniu Maussa poddanego lekturze przez Bataille’a). Ale jasne jest, również w jego niedawnej książce *Aisthesis*, że Rancière często myśli „scenami”, które są również pojedynczymi „opowieściami” albo obiektami „wskazanymi palcem”, zgodnie z gestem charakterystycznym dla podejścia zarazem opisowego, jak i sproblematyzowanego⁵⁷. Jeśli ostatni rozdział tej książki poświęcony jest Jamesowi Agee i jego niezwykłemu reportażowi na temat wynędzniałej Alabamy lat trzydziestych⁵⁸, oczywistym musi być, że prezentowana w nim pozycja filozoficzna jest nierozłączna z pozycją literacką, pragnącą zbliżyć się do fenomenów zmysłowych (jak filolog albo historyk mógłby postępować z dokumentem, albo jak etnolog mógłby postępować z gestem rytualnym), aby rozpoznać w nich linie sił albo linie frontów (jak filozof dialektyk mógłby postępować z jakąkolwiek sytuacją).

Ta pozycja literacka ma już długą historię, a Walter Benjamin i Ernst Bloch potrafili w latach trzydziestych lepiej niż ktokolwiek inny zrozumieć jej jednocześnie polityczny i poetycki ładunek. Należy do niej zarówno *Wieśniak paryski* Louisa Aragona, jak i *Nadja* André Bretona czy *Berlin Alexanderplatz* Alfreda Döblina. A do

tego: Brechtowskie montaż, scenariusze Moholya-Nagya, a także Blaise Cendrars, Ilja Ehrenburg czy Włodzimierz Majakowski (mam tu na myśli niezwykle „poematy-reportaże z lat 1925–1929”⁵⁹). Cała ta konstelacja literacka, chciała – z dala od dziewiętnastowiecznej tradycji powieściowej – przyjąć zasadę montażu dokumentalnego, którą można odnaleźć później w dziełach W.G. Sebald, Charlesa Reznikoffa czy, bliżej nas, Jean-Christophe’a Bailly⁶⁰.

Ta zasada montażu – albo spotkania – dokumentalnego jest nieodłączna od historii kultury, głęboko naznaczonej, jeszcze przed wynalazkiem kina, przez pewien sposób używania fotografii⁶¹. To tutaj dialektyka spotyka z myślowość, a polityka wciela się w nowe, również wizualne, wymiary poezji. Na przykład w 1924 roku Blaise Cendrars opublikował książkę zatytułowaną *Kodak*; amerykańska firma w międzyczasie uzyskała prawa autorskie i Cendrars musiał w edycji swych poezji zebranych zmienić tytuł na *Documentaires*⁶². Natomiast w *Nadji* (1928) przeplatanie tekstu zdjęciami Jacques’a-André Boiffarda i Man Raya, stanowi nieodłączną część poetyki sennych i miłosnych poszukiwań⁶³. Również przedsięwzięcie teoretycznego demontażu, jakie podjął Georges Bataille, w piśmie „Documents” w latach 1929–1930, nie tyle ilustrowała, ile rozwijała ikonografia dokumentalna Boiffarda, Eliego Lotara i wielu innych⁶⁴. W tych samych latach *zmysłowe* obrazy Germaine Krull wciąż oddziaływały na dialektyczne myślenie Waltera Benjamina na temat paryskich pasaży⁶⁵ (niektóre z tych obrazów można znaleźć w archiwach innego wielkiego dialektyka, Theodora Adorna). Gdy w 1933 roku Ilja Ehrenburg opublikował w Moskwie książkę *Mon Paris*, został najpierw sfotografowany z profilu przez El Lissitzky’ego – który był również projektantem książki – ze swoją Leicą przy twarzy, co miało być może sugerować, że to Leica mogła być głównym autorem tej książki, skomponowanej z pięknych obrazów różnych ludów Paryża⁶⁶. I wreszcie – by przerwać to wyliczanie, które mogłoby trwać jeszcze długo – jak można by było zrozumieć *Arbeitsjournal* czy *Kriegsfibel* Bertolta Brechta bez zawartych tam montażu fotograficznych albo reportaż Jamesa Agee bez nieubłaganych obrazów Walkera Evansa⁶⁷?

Rzeczywiście, są to obrazy nieubłagane. Ale nie są przez to „bezduszne”: wręcz przeciwnie, również nas nie pozostawiają bezdusznymi. Nikt, oczywiście, nie płacze na tych obrazach nędzy, na których wszędzie wdziera się głód, śmierć i wołanie

o pracę. Kobieta zdaje się niemal trzymać swą dolną wargę w zębach, żeby tylko, właśnie, powstrzymać się od płaczu; dziecko, mizerne, siedzące na ziemi, niezdolne do zabawy, patrzy w pustkę; czy przyglądając się temu dokładniej nie ma się wrażenia, że to drugie dziecko płacze na rękach matki? W obrazach tych zawarta jest cała możliwa rozpacz, i jednocześnie cała godność, jaką jest w stanie wywołać spotkanie z fotografem. Jak u Augusta Sanderera, nic nie dzieje się pośpiesznie, wszystko wynika z wzajemnego szacunku, respektu, do którego potrzebny jest czas. Właśnie w ten sposób Walker Evans mógł „uzmysłowić” nam coś kluczowego – a nie jedynie pozornego – dotyczącego kondycji amerykańskiego ludu czasów Wielkiego Kryzysu, coś, co jednocześnie pozostaje nieodłączne od opowieści Jamesa Agee.

Co więc oznacza w tym kontekście gest uzmysłowienia? Nie oznacza on, wbrew uproszczonym wersjom współczesnego platonizmu czy racjonalizmu, uczynienia sensu nieczytelnym. Jeśli Walter Benjamin skonstruował swoją metodę „czytelności historii” wokół obrazu dialektycznego – a nie, na przykład, wokół „idei dialektycznej”, albo nawet „idei dialektyki” – to dlatego, że historyczna i antropologiczna inteligibilność jest niemożliwa bez dialektyki obrazów, pozorów, przejawów, gestów, spojrzeń: wszystkiego tego, co można by objąć kategorią wydarzeń zmysłowych. Wydarzenia te są nośnikiem mocy czytelności – jest ona skuteczna jedynie dlatego, że skuteczność obrazów polega na udostępnianiu, unoszeniu, nie tylko aspektów albo stanów rzeczy, ale także ich „czułych punktów”, jak określić można coś, co funkcjonuje w nadmiarze, ewentualnie rozpada i dzieli się w dialektycznym rozwoju wspomnień, pragnień, konfliktów.

Uzmysłowienie polega na ukazaniu, czynieniu dostępnym tej dialektyki symptomu, którą naznaczona jest cała historia – najczęściej bez wiedzy jej patentowanych obserwatorów (mam na myśli to, że James Agee i Walker Evans postawili nam przed oczami kilka aspektów kryzysu ekonomicznego, których bez wątplenia nie widzieli z taką jasnością ekonomiści czy historycy tamtej epoki). Mógłby to być jeden ze sposobów rozumienia tego, co powiedział Maurice Blanchot, gdy przywoływał „obecność ludu (...) nie jako całości sił społecznych, gotowych do podejmowania określonych decyzji politycznych, ale w jego (...) deklaracji nie mocy”⁶⁸. „Uzmysłowienie” oznaczałoby, dokładnie rzecz biorąc, uzmysławianie

pęknięć, miejsc lub momentów, w których, ludy, deklarując swoją „niemoc”, ogłaszają jednocześnie, czego im brakuje i czego pragną. Obrazy Walkera Evansa (oschłe, a jednak poruszające), podobnie jak opisy Jamesa Agee (dosłowne, a jednak poetyckie), występują wówczas jako uzmysłowienie i deklaracja bezsiły⁶⁹ tych ludów wobec sytuacji – historycznej i politycznej – która grozi im zniknięciem.

Uzmysłowienie oznaczałoby więc udostępnianie za pomocą zmysłów, a nawet udostępnienie tego, czemu nasze zmysły, podobnie jak umysły, nie potrafią niekiedy nadać „sensu”: czegoś, co pojawia się jedynie jako wyłom: ślad albo symptom.

W trzecim możliwym sensie „uzmysłowienie” oznacza również, że my sami, postawieni przed tymi wyłomami czy symptomami, stajemy się nagle „zmysłowi”, wrażliwi na coś z życia ludów – na coś z historii – co dotychczas nam umykało, choć „patrzyło” na nas z bliska. „Uzmysłowieni” albo uwrażliwieni na coś nowego w historii ludów, pragniemy następnie poznawać, rozumieć i towarzyszyć. Nasze zmysły, ale także nasze znaczące przetworzenia świata historycznego, są poruszone przez „uzmysłowienie”: poruszone w podwójnym sensie wpływu emocjonalnego i wprowadzenia w ruch myśli.

Stając wobec „deklaracji bezsiły” ludów – możemy ją sobie uzmysłowić dzięki tekstom Jamesa Agee i obrazom Walkera Evansa – zmagamy się ze światem emocji dialektycznych, jak gdyby czytelność historii wymagała owej szczególnej dyspozycji afektywnej, która daje o sobie znać w obliczu obrazów dialektycznych: formuła wraz z patosem, który ją rozbija, myślenie wraz ze zmysłowością, która nim wstrząsa.

Tłumaczenie artykułu Georges’a Didi-Hubermana, *Rendre sensible* z książki: Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari, Jacques Rancière, *Qu'est-ce qu'un peuple?*, La fabrique, Paris 2013, s. 77–114. ©Georges Didi-Huberman. Drukujemy za łaskawą zgodą Autora.

Przypisy

- 1 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?* (1950-1959), przeł. S. Courtine-Denamy, Seuil, Paris 1995 (2001), s. 39–43.
- 2 Bob Connolly, Robin Anderson, *First Contact*, 1982. Por. François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, Bruxelles 2000, s. 283.
- 3 Użycie w tym przypadku liczby mnogiej próbowałem już uzasadnić w *Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de l'histoire*, 4, Les Éditions de Minuit, Paris 2012.
- 4 Por. specjalny numer pisma „Critique” 2012, nr 776–777 („Populizmy”).
- 5 Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Gallimard, Paris 1998.
- 6 Ibidem, s. 11.
- 7 Ibidem, s. 13.
- 8 Ibidem, s. 13. Zob. również artykuł: Olivier Beaud, *Repräsentation et Stellvertretung: sur une distinction de Carl Schmitt*, „Droits. Revue française de théorie juridique” 1987, nr 6, s. 11–20.
- 9 Carl Schmitt, *Nauka o konstytucji*, przeł. M. Kurkowska, R. Marszałek, Teologia Polityczna, Warszawa 2013, s. 339.
- 10 Ibidem, s. 437–438; Idem, *État, mouvement, peuple. L'organisation triadique de l'unité politique* (1933), przeł. A. Pilleul, Éditions Kimé, Paris 1997, s. 48–63. Użytek, jaki z tekstów Carla Schmitta robi Giorgio Agamben (*Le Règne et la gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. Homo sacer*, II, 2 [2007], przeł. J. Gayraud, M. Rueff, Seuil, Paris 2008), omawiam w: *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009, s. 77–97.
- 11 Por. Carl Schmitt, *Parlamentarisme et démocratie* (1924–1931), przeł. J.-L. Schlegel, Seuil, Paris 1988.

- 12 G.W.F Hegel, *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1969, s. 433 [przyp. tłum.]
- 13 Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable...*, s. 440–441.
- 14 Ibidem, s. 445–446.
- 15 Ibidem, s. 447–448.
- 16 Ibidem, s. 447.
- 17 W kwestii „synkop”, por. Louis Marin, *Zerwania, przerwy i synkopy w przedstawieniu malarskim*, przeł. P. Tarasewicz, w: idem, *O przedstawieniu*, red. D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D. Cohn, P. A. Fabre, F. Marin, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 437–455. W kwestii „rozdarć”, por. Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 97–155 („Obraz jako rozdarcie”).
- 18 Por. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minuit, Paris 2000. Także niedawny numer internetowego pisma „Trivium” 2012, nr 10 („Czytelność/Lesbarkeit”) pod redakcją Muriel Pic i Emmanuela Alloï.
- 19 Por. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002, s. 115–270.
- 20 Sigmund Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- 21 Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 510–511 (N 4, 1).
- 22 Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique [première version]* (1935), przeł. R. Rochlitz, w: idem, *Oeuvres, III*, Gallimard, Paris 2000, s. 93.
- 23 Ibidem, s. 94.

- 24 Walter Benjamin, *O pojęciu historii* (1940), przeł. A. Lipszyc, w: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 313.
- 25 Ibidem, s. 320.
- 26 Ibidem, s. 321.
- 27 Ibidem, s. 314.
- 28 Ibidem, s. 315.
- 29 Walter Benjamin, *Paralipomènes et variantes des Thèses sur le concept d'histoire* (1940), przeł. J.-M. Monnoyer, w: idem, *Écrits français*, Gallimard, Paris 1991, s. 356.
- 30 Walter Benjamin, *O pojęciu historii...*, s. 321.
- 31 Sigmund Freud, *Pisma metapsychologiczne* (1915), w: idem, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 53-131.
- 32 Hannah Arendt, *Żyd jako parias: ukryta tradycja*, przeł. P. Nowak, w: eadem, *Pisma żydowskie*, przeł. M. Godyń, P. Nowak, E. Rzanna, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2012, s. 311-335.
- 33 Michel de Certeau, *La Solitude, une vérité oubliée de la communication* (avec François Roustang i in.), Desclée de Brouwer, Paris 1967; Idem, *L'absent de l'histoire*, Mame, Tours 1973; Idem, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- 34 Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, PIW, Warszawa 1987; idem, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999; idem, *Raymond Roussel*, przeł. G. Wilczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001; idem, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2003; Idem, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 2000.

- 35 Michel Foucault, *Espace, savoir et pouvoir* (1982), w: idem, *Dits et écrits 1954-1988*, t. IV: 1980-1988, red. D. Defert, F. Ewald, J. Lagrange, Gallimard, Paris 1994, s. 275-277.
- 36 Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 121.
- 37 Ibidem, s. 122.
- 38 Ibidem, s. 125.
- 39 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris 1989.
- 40 Aby Warburg, *Sztuka portretu a mieszczaństwo Florencji. Domenico Ghirlandaio w kościele Santa Trinita. Portrety Lorenza de' Medici i jego krewnych* (1902), w: idem, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 92.
- 41 Arlette Farge, *Le Vol d'aliments à Paris au XVIII siècle: délinquance et criminalité*, Plon, Paris 1974.
- 42 Arlette Farge, *Dire et mal dire: l'opinion publique au XVIII siècle*, Seuil, Paris 1992; eadem, *Le Bracelet et le parchemin: l'écrit sur soi au XVIII siècle*, Bayard, Paris 2003; eadem, *Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes*, „Cahiers d'anthropologie sociale” 2008, nr 8 („Walter Benjamin: tradycja pokonanych”), s. 27-32.
- 43 Arlette Farge, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII siècle*, Gallimard-Huillard, Paris 1979; eadem, *Le Désordres des familles: lettres de cachet des archives de la Bastille au XVIII siècle*, Gallimard-Juillard, Paris 1982 (wraz z Michelem Foucault); eadem, *La Vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarité à Paris au XVIII siècle*, Hachette, Paris 1986.
- 44 Arlette Farge, *Effusion et tourment, le récit des corps. Histoire du peuple au XVIII siècle*, Odile Jacob, Paris 2007, s. 9-10. Por. eadem, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Bayard, Paris 2009. Rozwinięcie tego tematu zob. Collectif Maurice Florence, *Archives de l'infamie*, Les Prairies ordinaires, Paris 2009.

- 45 Arlette Farge odsyła w tym miejscu do książki Davida Le Bretona, *Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Armand Colin-Masson, Paris 1998.
- 46 Alain Faure, Jacques Rancière, *La Parole ouvrière*, Union générale d'Éditions, Paris 1976; Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Fayard, Paris 1981. Por. też: idem, *Les Scènes du peuple (Les Révoltes logiques, 1975-1985)*, Horlieu Éditions, Lyon 2003.
- 47 Por. Émile Zola, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France (1871-1890)*, red. H. Mitterrand, Plon, Paris 1986; Jacques Rancière, *Courts voyages au pays du peuple*, Seuil, Paris 1990, s. 89-135.
- 48 Walter Benjamin, *Pasaże...*, s. 511.
- 49 Por. Claude Lefort, *La politique et la pensée de la politique* (1963), w: *Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty*, Gallimard, Paris 1978, s. 45-104; idem, *Les Formes de l'histoire. Essais d'anthropologie politique*, Gallimard, Paris 1978; idem, *Essais sur le politique. XIX-XX siècle*, Seuil, Paris 1986.
- 50 Por. Maurice Merleau-Ponty, *Les Aventures de la dialectique*, Gallimard, Paris 1955, s. 17-45 („Kryzys rozsądku”); Idem, *Signes*, Gallimard, Paris 1960, s. 194-200; idem, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska i inni, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 61-113; filozoficznej rehabilitacji zmysłowości dokonał niedawno w swej pięknej książce Emmanuele Coccia, *La Vie sensible*, przeł. M. Rueff, Payot & Rivages, Paris 2010.
- 51 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000 (polski przekład: *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja ha!art, Kraków 2008).
- 52 Jacques Rancière, *Na brzegach politycznego*, przeł. I. Bojadżijewa, J. Sowa, korporacja ha!art, Kraków 2008, s. 29 i 31. Przekład zmodyfikowany.
- 53 Alain Badiou, *La Relation énigmatique entre philosophie et politique*, Éditions Germina, Meaux 2011, s. 70-71.

- 54 Ibidem, s. 71.
- 55 Jacques Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres*, Flammarion, Paris 2007, s. vi.
- 56 Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Éditions Nagel, Paris 1948, s. 35–37.
- 57 Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Éditions Galilée, Paris 2011.
- 58 Ibidem, s. 287–307. Por. James Agee, Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes. Alabama: trois familles de métayers en 1936*, przeł. J. Queval, Plon, Paris 1972.
- 59 Por. Vladimir Maïakovski, *L'Universel Reportage (1913-1929)*, przeł. H. Deluy, Farrago, Tours 2001.
- 60 Por. przede wszystkim: Charles Reznikoff, *Témoignage. Les États-Unis (1885-1915), récitatif*, przeł. M. Cholodenko, P.O.L., Paris 2012; W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2007; Jean-Christophe Bailly, *Le Depaysement. Voyages en France*, Seuil, Paris 2011. Por. artykuły Muriel Pic, *Du montage de témoignages dans la littérature: Holocauste de Charles Reznikoff*, „Critique” 2008, nr 878–888; eadem, *Elegies documentaire*, „Europe”, 2013, nr 1009, s. 104–117.
- 61 Por. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, 3, Les Éditions de Minuit, Paris 2011.
- 62 Blaise Cendrars, *Kodak (documentaire)*, Stock, Paris 1924; idem, *Poésies complètes*, Denoël, Paris 1944, s. 151–189. Por. Daniel Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Librairie José Corti, Paris 2002, s. 45–66.
- 63 André Breton, *Nadja*, przeł. J. Waczków, Oficyna Literacka, Kraków 1993.
- 64 Por. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995.

- 65 Por. Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz, Edmund Wizisla, *Walter Benjamin: archives. Images, textes et signes*, red. F. Perrier, przeł. P. Ivernel, Klincksieck, Paris 2011, s. 272–293.
- 66 Ilya Ehrenbourg, *[Mon Paris]*, Izogiz, Moskwa 1933.
- 67 Por. Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920–1945*, Macula, Paris 2001; Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009.
- 68 Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, s. 54.
- 69 Przekształcam tutaj wyrażenie Maurice'a Blanchota z uwagi na rozróżnienie (znajdziemy je przede wszystkim w komentarzach Deleuze'a do Nietzschego) między mocą (*puissance*) a siłą (*pouvoir*). Można by zatem powiedzieć, że „deklaracja bezsiły” nie jest całkiem pozbawiona mocy deklaracji.