

**Artur Pastuszek**

Uniwersytet Zielonogórski  
Zielona Góra

## OSWAJANIE ATOPII – FANTASMAGORYCZNA I POLITYCZNA MOC ESTETYKI

I. Organizowanie, zwłaszcza zaś projektowanie społecznej przestrzeni, zdaje się konsekwencją wyróżniającej człowieka postawy, która wyrażana jest poprzez konfrontowanie aktualnego kształtu życia z jego możliwymi (i oczekiwanymi) formami<sup>1</sup>. Wszelkie próby zmian, przybierające postać uprawdopodobnionych scenariuszy czy fantastycznych konstrukcji, biorą swój początek od konstatacji dysproporcji pomiędzy pożądanym kształtem życia a jego obecnymi postaciami. Człowiek zatem może zostać opisany jako istota faustyczna<sup>2</sup>, stworzenie nieustannie znoszące wyłaniające się

---

<sup>1</sup> W propozycji Immanuela Wallersteina krytycznie zorientowane myślenie współczesnego człowieka stymuluje powstawanie utopistycznych – jednakże realnych, nieutopijnych i alternatywnych wobec bezwładności kapitalistycznych instytucji – projektów. Utopistyka bowiem odwołuje się nie do utopii (*outopos*), które budują ułudne, wyimaginowane miejsca spełnienia się społecznych postulatów, lecz do eutopii (*eutopos*), które stanowią krytyczne, ale realne projekty, wskazując sposoby ich realizacji. Ma zatem olbrzymie znaczenie dla konstruowania przestrzeni społecznej (zob. I. Wallerstein, *Utopistyka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*, tłum. I. Czyż, Poznań 2008). Jak zaznacza: „Stworzone przeze mnie zastępcze określenie *utopistyka* oznacza coś innego (niżli utopia – A.P.). Utopistyka to poważna ocena alternatyw historycznych, ocena według materialnej racjonalności alternatywnych i możliwych systemów historycznych. Jest to trzeźwe, racjonalne i realistyczne oszacowanie systemów społecznych, narzucanych przez nie ograniczeń oraz obszarów otwartych na ludzką kreatywność” (tamże, s. 33). Podobne rozpoznanie znajdziemy także u Zygmunta Baumana, według którego „człowieczeństwo wyróżnia i definiuje porównywanie życia, jakim ono jest, do tego, jakim powinno być” (Z. Bauman, *Utopia bez toposu*, tłum. A. Szulżycka. W: *Kultura w czasach globalizacji*, red. M. Jacyno, A. Jawłowska, M. Kempny, Warszawa 2004, s. 17). Jednak według Baumana taka postawa wywołuje powstawanie alternatywnych projektów, które zazwyczaj przyjmują postać utopii – obrazów wyimaginowanych oaz porządku.

<sup>2</sup> Nie chodzi przy tym o Spenglerowskie rozumienie duszy faustycznej, która szeroko charakteryzowałaby profil kultury zachodnioeuropejskiej, nienasyconej i zwróconej

ograniczenia, a w konsekwencji redefiniujące świat. Dlatego niezmiennie podnoszona jest potrzeba dopracowania (udoskonalenia) konstrukcji świata – jeśli nawet przybiera ona postać imaginacji bądź odległego marzenia, to także wyzwala kulturotwórczy potencjał. Kwestią osobną jest waloryzacja tejsze aktywności.

Każdy projekt staje się zatem wyrazem transgresyjnej skłonności, która człowieka obliuguje do wyznaczania ładu, horyzontu społecznego życia, zarówno dla obecnej, jak i przyszłej jego postaci. Absorbująca moc takich konstrukcji przenosi zazwyczaj uwagę z terażniejszych niedostatków w prognozowaną, antycypowaną czy postulowaną przyszłość. Jednakże w upłynionym świecie współczesnym, w którym do głosu, jak nigdy dotąd, doszły niepewność i ambiwalencja wraz z poczuciem zagubienia, nietrwałości i niestabilności, potrzeba aranżowania trwałego ładu także musiała uzyskać odmienny kształt. Forpocztę takich przemian stanowi nowoczesność jako czas, w którym regulatywny potencjał został przeniesiony w przestrzeń polityki. W konsekwencji moc transgresji została odąd skonfrontowana z mocą wykluczania, jaką posiadał suweren. Antagonizm, który był wywoływany taką pozycją władcy wobec ludu, polaryzował społeczności, ale równocześnie wyzwalał polityczną energię.

Wszelkie oświecone projekty zakładały zażegnanie tego źródłowego konfliktu przez ugruntowanie strategii dopełnienia doskonale zorganizowanej przyszłości, w której jeśli nawet nie miało dojść do całkowitego wygaszenia owych rozbieżności, to przynajmniej winny one być skutecznie tłumione. Jedną z form, w której dążenie do projektowania oczekiwanego porządku urzeczywistniało się – co więcej, ukazywało wszelkie dobrodziejstwa takiego modelowania przyszłości – były te wizje doskonałego, spełnionego ładu, które niosły utopie, opowieści o miejscach odległych w czasie bądź przestrzeni, gdzie życie przybrało swą najdoskonalszą z postaci.

Zasady, na których utopie były konstruowane, pokrewne są, jak wskazuje Zygmunt Bauman, warunkom pierwotnej nowoczesności, gdyż „znaczącymi cechami wyróżniającymi [utopię] spośród innych form wyrazu tę-

---

ku nieskończoności, ale o Schelerowskie ujęcie faustyczności jako dystansu i przekroczenia. Jak zaznaczał Max Scheler, „człowiek – w porównaniu ze zwierzęciem, którego istnienie jest ucieleśnieniem filisterstwa – jest wiecznym »Faustem«, *bestia cupidissima rerum novarum*, [istotą] nigdy nie zadowolającą się rzeczywistością, która ją otacza, zawsze pragnącą przełamać granice swego »teraz«, »tutaj« i takiego oto bytu (*Jetzt-Hier-So-seins*), stale dążącą do przekroczenia otaczającej ją rzeczywistości, łącznie ze swoją własną aktualną rzeczywistością” (M. Scheler, *Stanowisko człowieka w kosmosie*. W: tenże, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tłum. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1987, s. 104).

sknoty za lepszym życiem są terytorialność i skończoność<sup>3</sup>. To one stanowią o tym, iż utopie zyskiwały atrakcyjność. Topos utopii jako obietnica stabilizacji, kres rewolty i ustanie modyfikacji mają wszakże zapewnić ład i spokój. Choć więc termin „utopia” zazwyczaj oznacza miejsce nieistniejące, to z miejscem ściśle został on związany<sup>4</sup>. Miejsce projektowane w rzeczywistości bowiem nie występuje, paradoksalnie ma jednak dokładną topografię. Tym samym należałoby zestawzić utopie z projektami artystycznymi, zaś odróżnić od atopii, sytuacji bez miejsca czy poza miejscem – sytuacji, która ujawniła swój egzystencjalny wymiar w zdynamizowanym, niemającym topograficznego ekwiwalentu obszarze późnej nowoczesności.

Utopie pojawiały się zazwyczaj jako remedium na zdestabilizowany obraz świata – stawały się przez to „wizjami powrotu do rutyny, wyrazem nadziei na jej wskrzeszenie”, a tym samym wizjami społeczeństw w pełni kontrolowanych i zarządzanych, poddanych władzy rozumu<sup>5</sup>. Tylko bowiem ze świata ściśle nadzorowanego można było usunąć przygodność. Utopia jako projekt triumfowała zawsze w czasie przemian, kiedy tradycyjny porządek społeczny czy polityczny był podważany, zaś nowy jeszcze się nie wyłonił. Wiek XX przyniósł jednakże świadomość permanentnej destabilizacji i niemożliwości jakiegos trwałego ładu, choćby i w odległej przyszłości. Przyszłość tę zaludniły fantasmagorie technologicznego komfortu na równi z apokaliptycznymi wizjami schyłku. Podważono zatem zasadność tradycyjnego porządku, jednocześnie sceptycznie odnosząc się do zasadności poszukiwania skutecznego społecznego projektu. W sukurs przyszło rozpoznanie takich przestrzeni, które już nie mają charakteru utopijnego mirażu, a jedynie heterotopijny czy dystopijny potencjał. Heterotopie jednak – jak wskazywał Michel Foucault<sup>6</sup> – to realne miejsca istniejące w obszarze instytucji społecznych. To miejsca, których funkcją jest wytwarzanie iluzji oraz przekształcanie obiektów i relacji społecznych<sup>7</sup>. Dystopie zaś nie projektują idyllicznej przeszłości, lecz krytycznie przetwarzają kryzysowy stan świata.

<sup>3</sup> Z. Bauman, *Utopia bez toposu...*, s. 17.

<sup>4</sup> Należy pamiętać, że tworząc taki neologizm jak *utopia*, Thomas More w XVI wieku z greckim słowem *topos* połączył zarówno negację (*ou*), jak i słowo *eu*, oznaczające dobrą, pomyślną lokalizację – już u początków terminem tym wskazał „miejsce, którego nie ma” i zdystansował się wobec realności proponowanej wizji społeczeństwa, ale i „szczęśliwe miejsce”, wymarzoną, projektowaną oazę doskonałości.

<sup>5</sup> Tamże, s. 22.

<sup>6</sup> Zob. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96), s. 117-125.

<sup>7</sup> Choć obrazem łączącym heterotopię z utopią może być zwierciadło (zwraca mnie ono ku miejscu, w którym istnieję, ale także dostrzegam w nim siebie tam, gdzie mnie nie ma), to stanowią one dla siebie wyraźne przeciwieństwa.

Dotąd tworzone przez przeobrażenia tkanki społecznej obrazy przyszłych, doskonałych społeczeństw były konfrontowane z rozpoznawanym lub prognozowanym kierunkiem rozwoju. Utopie mogły więc ujawniać swój potencjał w czasie przełomu, kiedy dotychczasowy kształt świata ulegał przeobrażeniom. Należało jedynie w antycypowany porządek wpisać nowy wizerunek człowieka – na płaszczyźnie politycznej oznaczało to nową topografię polis wraz z uwikłanym w sieć społecznych relacji obywatelem. Świat ponowoczesny czy świat późnej nowoczesności, wraz ze świadomością niemożliwości skorelowania tychże obszarów (indywidualnego i społecznego), odsłonił odmienne, niekoherentne wyobrażenie przyszłych czasów. Miały one już naturę dystopijną bądź heterotopijną – wskazywały bowiem na prawdopodobieństwo takich społecznych metamorfoz, które w wyniku „inżynierii społecznej” prowadziłyby do wyrodnienia wyjściowych idei. Potwierdzały także, że w utopijnych wizjach tkwi już dystopijna moc, która nie tylko uniemożliwia realizację wyjściowego planu, ale też prowadzi do nieprzewidywalnych, sprzecznych z postulowanym porządkiem przemian.

II. Interesujący jest jednakże ten rodzaj utopii, który sankcjonuje swój remedialny charakter – produkując pozór możliwości zniesienia napięć/antagonizmów pomiędzy mającymi rzeczywistą władzę a zdyscyplinowanym ludem, tym samym wycisza wywoływany przez różnicę i opór lęk. W podobnym kierunku przebiegają analizy Chantal Mouffe, która prowadzącą do „znoszenia”<sup>8</sup> źródłowych różnic „ślepotę na antagonizm” umieszcza u genezy kształtowania się demokratycznej teorii, jednocześnie akcentując, iż „wyobrażanie sobie celu polityki demokratycznej w kategoriach konsensu jest nie tylko błędem pojęciowym, lecz powoduje również polityczne zagrożenia”<sup>9</sup>, ponieważ w konsekwencji to ono wywołuje konflikt. Zrozumienie polityczności możliwe zatem jest jedynie po przyjęciu założenia agonicznej i (poprzez to) dynamicznej sfery publicznej jako przestrzeni konfrontacji różnorodnych projektów.

Dlatego Mouffe nie poszukuje teoretycznego wsparcia wśród liberalnych, zrationalizowanych dyskursów, które poprzez narzucenie określonej optyki uniemożliwiają rozpoznanie natury tożsamości zbiorowych, ale sięga w swej koncepcji polityczności do myślicieli konserwatywnych, jak Carl Schmitt, dostrzegając wartość w jego dystansie wobec konsensu i indywidualizmu oraz z istoty politycznym rozróżnieniu przyjaciół i wro-

---

<sup>8</sup> To „znoszenie” jest jedynie pozorem, zatarciem istotnej, wewnętrznej prawidłowości życia społecznego – dynamiki przeciwieństw i różnic, które pomimo presji oświeconych dyskursów nie zanikają.

<sup>9</sup> C. Mouffe, *Polityczność*, tłum. J. Erbel, Warszawa 2008, s. 17.

gów, związanym ze zbiorowymi formami identyfikacji<sup>10</sup>. Niezależnie więc od postpolitycznych diagnoz, uznaje agoniczny wymiar polityczności. Zauważa jednak, że jest on przez liberalne dyskursy skutecznie redukowany, tym samym sprawiając, iż głównymi antagonistami stają się dobro i zło, nie zaś lewica i prawica. Jednocześnie zróżnicowanie i polaryzacja, które wcześniej znajdowały się w obszarze polityczności, nabierają charakteru moralnego konfliktu.

Próba zakamuflowania, zatarcia źródłowego politycznego antagonizmu, wynikającego z dysproporcji pomiędzy mającą dostęp do władzy grupą a kontrolowaną resztą, rozmywa więc sam sens polityczności odróżnionej przez Mouffe od polityki, która byłaby „zestawem praktyk i instytucji, które w obliczu wprowadzanego przez polityczność konfliktu tworzą porządek umożliwiający ludzkie współistnienie”<sup>11</sup>. To współistnienie gwarantują jednak nie mechanizmy niwelowania różnic, lecz właśnie agoniczny profil, który – akceptowany – nie powinien przybierać postaci antagonizmu.

Taką współczesną utopią jest przybierająca postać fantastyki naukowej, a dystrybuowana przez wielkie korporacje wizja technologicznej obfitości, multiplikowanej przez firmy spełniające nasze coraz bardziej wysublimowane potrzeby konsumpcyjne. Jak zauważył David N. Rodowick, taka fantasmagoria znosi wszelkie nierówności tworzone przez kapitalistyczną formację. Celem wielu kampanii staje się bowiem nie tyle sprzedaż jakiegoś produktu czy usługi, ile „wzbudzenie pragnienia innego świata, a w gruncie rzeczy świata utopii opartej na innowacjach technologicznych, powoływanych do życia nie przez jednostki pracujące na rzecz zmiany społecznej i sprawiedliwości, tylko przez inwencję i marketing korporacji kapitalizmu »trzeciej fali«”<sup>12</sup>.

Podobnie ułudne wizje rozbudzają w nas pragnienie ultranowoczesnego świata zaawansowanych, przełamujących bariery i znoszących ograniczenia (wynikające np. z poziomu majątku, dostępu do informacji czy władzy) technologii. Ale także przyspieszają transformację, wraz z którą „dyscyplinarne społeczeństwo przemysłowe ulega cybernetycznemu spo-

---

<sup>10</sup> Jak wskazywał Schmitt: „Specyficzne polityczne rozróżnienie, do którego można sprowadzić wszystkie polityczne działania i motywy, to rozróżnienie *przyjaciela i wroga*” (C. Schmitt, *Pojęcie polityczności*. W: tenże, *Teologia polityczna i inne pisma*, tłum. M.A. Cichocki, Kraków 2000, s. 198). Rozróżnienie to bowiem jest na tyle samodzielne, że nie można go sprowadzić do różnic z jakiegoś innego obszaru (np. etyki czy estetyki) – jest zatem ściśle polityczne.

<sup>11</sup> C. Mouffe, *Polityczność...*, s. 24.

<sup>12</sup> D.N. Rodowick, *Niepewna utopia – kultura cyfrowa*, tłum. M. Bokiniec, „Panoptikum” 2011, nr 10 (17), s. 10.

leczeństwu kontroli, a nowoczesna kultura reprezentacji wyparta zostaje przez kulturę coraz bardziej cyfrową i »audiowizualną«<sup>13</sup>.

Wizje te nieprzypadkowo odwołują się do estetycznych wzorców. Jak wskazuje Bauman, pragnienie piękna i porządku oraz obrazy stabilnej przyszłości od dawna dynamizowały przestrzeń społeczną, wywołując niekończący się proces, będący nie tyle drogą wiodącą do jakiegoś finalnego stanu, ile samą istotą cywilizacji. Bauman podkreśla, że każda idea cywilizacji, która usiłowałaby ów proces zatrzymać, doprowadzić do końca, byłaby „równie niedorzeczna jak idea wiatru, który nie wieje, i rzeki, która nie płynie”<sup>14</sup>. Niekończące się pragnienie kresu wywołuje ten bez-kresny mechanizm, splatając ze sobą w dialektycznym związku zamkniętą przeszłość i otwartą przyszłość – ich nieustanna cyrkulacja sprawia, że nie mogą istnieć samodzielnie, zarazem znoszą się wzajemnie. Jeśli więc zaprojektowana przez nowoczesność stabilna przyszłość została przesłonięta przez perspektywę płynności i ambiwalencji, to tym samym swą moc utracić musiały na tę przyszłość rzutowane utopijne wizje dokonanego świata jako kwintesencji cywilizacyjnego progresu<sup>15</sup>. Jaki bowiem mógłby być ten przyszły kształt, skoro już terażniejszość wydaje się nadto amorficzna, świat zaś zdaje się podążać w stronę coraz to większej entropii?

III. Jeśli więc na tak doświadczaną, upłynnioną przestrzeń nałożymy ten rodzaj działań, których celem jest nie tylko dokonanie konsensualnego zatarcia wszelkich antagonizmów, ale także odnalezienie dla wielości i różnorodności jakiejś syntetycznej formy, to znajdziemy się w obszarze, gdzie spotykają się artystyczne praktyki z polityczną strategią. Próby zestawienia tych obszarów podjął się Jacques Rancière, wskazując, że pozorna odmienność dyskursów związanych z jednej strony z doświadczeniem estetycznym, z drugiej zaś z procedurami dystrybucji nie różnicuje tak dalece obu tych sfer. Polityka bowiem, jako strategia podziału dome-

<sup>13</sup> Tamże, s. 11. Rodowick dalej wyjaśnia, że jednym z aspektów kultury cyfrowej (czy audiowizualnej) jest „rekonfiguracja audiowizualnego reżimu” jako ustalenie relacji wyrażalnego do widzialnego, a tym samym ustalenie konfiguracji wiedzy pozostającej w relacji do władzy.

<sup>14</sup> Z. Bauman, *Życie na przemiał*, Kraków 2006, s. 190.

<sup>15</sup> Bauman omawia ten problem szerzej w wielu pracach, które charakteryzują specyficzną sytuację ponowoczesnego człowieka, zwłaszcza zaś brak identyfikacji, wiążący się z fragmentarycznością i epizodycznością egzystencji (zob. np. tenże, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000). Problematykę tę podejmuje Elżbieta Struzik, zestawiając propozycję Baumana ze stanowiskami Anthony’ego Giddensa oraz Wolfganga Welscha (zob. E. Struzik, *Problem tożsamości człowieka współczesnego w kulturze ponowoczesnej. W: Wartości i ich funkcje w kształtowaniu cywilizacji globalnej*, red. J. Bańka, Katowice 2004, s. 47-58).

ny doświadczenia i przede wszystkim – jak zaznacza Rancière – redystrybucji postrzegalnego, może zostać zestawiona z estetyką jako nie tylko sposobem percepcji sztuki, ale także konfiguracji miejsca w przestrzeni społecznej. Rancière pomija tym samym kwestię upolitycznienia praktyk artystycznych oraz estetyzacji różnych dziedzin życia, w tym jego politycznego wymiaru. Zwraca uwagę na coś innego – na to, że estetyczne doświadczenie może uobecniać w swych nowoczesnych formach egzystencję przeciętnego, „niewidzialnego” człowieka, znosząc dotychczasową hierarchię postrzegania i zwracając nasz wzrok ku formalnie atrakcyjnym dymensjom życia.

Jako pierwsza takiego „odwrócenia” naszego wzroku dokonała literatura, która uszlachetniła to, co zwykle, wydobywając pospolitość i banał dla naszego doświadczenia. Tym samym stanowiła ona impuls do późniejszego ukonstytuowania się nauk, których zainteresowanie w konsekwencji zostało przeniesione „z wielkich wydarzeń i osób na życie codzienne anonimowych jednostek, poszukiwanie symptomów czasu, społeczeństwa i cywilizacji w intymnych detalach zwykłego życia, wyjaśnianie tego, co widoczne na wierzchu, przez to, co ukryte pod spodem, oraz rekonstrukcja świata na podstawie jego reliktyw”<sup>16</sup>. To literatura skłoniła naukę, aby w (początkowo) nieatrakcyjnej codzienności poszukiwała także źródła swej wiedzy. „To, co zwyczajne” przybrało początkowo kształt fantasmagorii – obiektu przyciągającego wzrok, a jednocześnie pewnego rodzaju symbolicznej czy mitologicznej reprezentacji<sup>17</sup>. Wszelkie odkrycie estetyczne ma zatem swoje konsekwencje w postaci ujawniania coraz to liczniejszych reprezentacji życia. Odkrycie takie ma oczywiście spektakularny charakter – „odsłania” określony przedmiot dla wzroku, umieszcza go w centrum uwagi, tym samym wypełniając także funkcję polityczną związaną z redystrybucją postrzegalnego i wyznaczaniem oraz kontrolowaniem obszaru doświadczenia<sup>18</sup>.

Formy artystyczne nie są jednak wiernymi reprezentacjami – to właśnie ich fantasmagoryczność jest warunkiem widzialności. Ale te fantazyjne obrazy wywołują działania, postawy i pozycje, które mogą w radykalny sposób dynamizować przeobrażenia przestrzeni społecznej. W swej fantasmagorycznej funkcji estetyka upodabnia się więc do polityki, gdyż

<sup>16</sup> J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 98.

<sup>17</sup> Tamże, s. 99.

<sup>18</sup> Aby wzmocnić estetyczną atrakcyjność, przedmioty za sprawą sztuki przybrały, według Rancière’a, postać obiektów, które fascynują i przyciągają wzrok. To, co było dotąd nieatrakcyjne czy niewidoczne, zostało wyraźnie wyeksponowane – pełnić miało bowiem nie jedynie estetyczną, ale i poznawczą funkcję.

tak jak ona jest w stanie wytwarzać fikcje o rewolucyjnym potencjale. Dodatkowo pojawianie się w domenie literatury i sztuki współczesnej zmarginalizowanych i pozostających dotychczas poza obszarem doświadczenia tematów potwierdza taką redystrybucję pól widzenia, która uzyskuje polityczny charakter. Rancière zaznacza, że konstruowane fikcje mają charakter heterotopii, ingerując w świat wyobrażeń i myśli. Nie są więc jedynie utopijnymi projektami zmian, lecz rzeczywistą modyfikacją. W tym kontekście władza związana zostaje z procesami upodmiotowienia, przybierania określonej tożsamości – wyzwalaając źródłowy antagonizm i poróżniając ze sobą autonomiczne podmioty, eksponuje ich odmiennność. Powyższe tezy pozwoliły Rancière’owi skonfrontować ze sobą politykę i estetykę – pierwsza została wpisana w określony podział zmysłowości, który ujawnił swój polityczny charakter, druga – dzieląc sferę doświadczenia – związała także to, co estetyczne. Tym samym estetyka, jako zasada organizacji miejsca w społecznej przestrzeni, uzyskała moc polityczną.

Jednak Rancière unika bezpośredniego zestawiania tych dwóch dziedzin w perspektywie kryteriów politycznej oceny dzieł sztuki. Chodzi mu raczej o „rekonfigurację doświadczanych światów, w oparciu o które definiuje się policyjny konsensus oraz spór (dissensus) polityczny”<sup>19</sup>. Dzieje się tak za sprawą wkraczania nowych praktyk artystycznych czy też nowych modeli narracji w obszar dotąd należący do polityki. Rancière proponuje odwrócenie relacji – nie byłoby to już śledzenie, w jaki sposób praktyki artystyczne wypełniają się polityczną treścią, lecz raczej analizowanie tego, jak różnorodne formy polityki asymilują „sposoby prezentacji”, a także „środki tworzenia sekwencji wyjaśniających” pojawiające się w artystycznym porządku.

Przyjmując taką perspektywę, możemy zauważyć, że niekiedy historie społeczne są dla polityki mniej użyteczne, niżli dobrze na poziomie elementarnym (molekularnym) „skrojona” powieść. Tak jest w przypadku pisarstwa Virginii Woolf – jej powieści, choć ich tło społeczne nie jest rozbudowane, w swej drobniawości, doskonałym oddaniu czasowości oraz zdystansowaniu umożliwiają „skuteczniejsze przemyślenie form sporu politycznego”, niżli najlepsze dzieła „epiki społecznej” autorstwa Emila Zoli. Istnieją więc dzieła, które uwalniają taki polityczny potencjał poprzez „odformatowanie rzeczywistości wyprodukowanej przez kontrolowane media” oraz „demontaż więzi łączących to, co można zobaczyć, powiedzieć oraz pomyśleć”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Tenże, *Janusowe oblicze sztuki upolitycznionej*. W: *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 180.

<sup>20</sup> Tamże.



IV. Okazuje się zatem, że każda radykalna polityka emancypacyjna ma swój estetyczny wymiar. „Sztuka”, podobnie jak „polityka”, jest pojęciem przygodnym<sup>21</sup>, podobnie jak ona opiera się na implementacji równości. Co więcej, to w jej dziedzinie wywoływany jest opór przeciw regulowaniu i partycji przestrzeni społecznej. Można sceptycznie odnosić się do emancypacyjnej mocy sztuki czy do wskazywania jej krytycznego, demaskatorskiego potencjału. Zwłaszcza że sztuka (jako doświadczenie bezmierności i chaosu) lokuje się gdzieś pomiędzy schizofreniczną eksplozją a ogólną zgodnością, konsensusem<sup>22</sup>. Rancière uzasadnia jednakże, iż wiele sztuk kieruje nasz wzrok ku miejscom dotychczas niewyeksponowanym. Estetyczny mechanizm czyni zatem inne przedmioty „widzialnymi” i myślانymi.

Sztuka – w tym przede wszystkim literatura – działa politycznie, ponieważ zmienia porządek postrzegania oraz umożliwia mówienie (obdarza głosem). Literatura to nie jedynie rozrywka, lecz skuteczne działanie przeciw policji (przeciw standaryzacji, kontroli i hierarchizacji) – w tym niewątpliwie upodabnia się do polityki. Policijny dyskurs nie umożliwia literaturze wypowiedzenia „wszystkiego” – stąd polityczna ingerencja w poszerzanie obszaru wypowiedzi, zmianę sposobu, gramatyki czy logiki. To są właśnie momenty naruszenia dozorowanego przez policję konsensusu, w których sztuka ujawnia swą polityczną moc. Działania artystyczne wchodzi w relacje z innymi sposobami działania oraz bycia, a także z formami widzialności. W ten sposób zostają upolitycznione – sztuka ustala nowe granice widzialnego, powołując niekonwencjonalne przedmioty lub zmieniając kształt dotychczasowych.

Jeśli więc dopuścimy taką eksplikację przenikania się sfer politycznej i estetycznej, to możemy dostrzec początkową „nieobecność” pewnych tematów i motywów, uzasadnianą częstokroć bądź utrwaloną konwencją, bądź koniecznością prezentacji atrakcyjnych przedmiotów. Możemy interpretować ją jako deficyt form widzialności determinowany logiką władzy (policyjnym nadzorem). Dopiero później, na skutek opisanych procesów upodmiotowienia, niektóre tematy stają się obecne, przedmioty widoczne. Pojawiają się zatem zarówno w przestrzeni estetycznej, jak i politycznej. Wydaje się, co więcej, że to pojawienie w wielu przypadkach przybiera

<sup>21</sup> „To, że zawsze istnieją jakieś formy władzy, nie oznacza wcale, że zawsze istnieje coś takiego jak polityka, podobnie fakt, że w społeczeństwie istnieje muzyka lub rzeźba nie oznacza, że została ustanowiona sztuka jako niezależna kategoria” (tamże, s. 167). Sztuka właściwie istnieje zaledwie około dwustu lat – wcześniej istniały sztuki piękne, których pozycja została zakwestionowana.

<sup>22</sup> Zob. tenże, *Los obrazów*. W: *Estetyka jako polityka...*, s. 74.

charakter prowokacji, że zatem nie jest wpisane w porządek władzy, lecz jest manifestacją oporu, spektakularną antypodą systemowej normy.

Wszelkie artystyczne działanie, podobnie jak inne formy społecznej aktywności, związane zostało z określonym postrzeganiem i możliwością dysponowania czasem i przestrzenią. Wpisało się tym samym w polityczną strategię redystrybucji słów, obrazów i ciał. Dlatego „polityka estetyczna zawsze definiuje się za pomocą ułożenia na nowo tego, co zmysłowe, rekonfiguracji danych form percepcji”<sup>23</sup>. Omija zatem zarówno utopijną, jak i dystopijną formę, kierując swój wzrok ku heterotopijnym przestrzeniom artystycznej i politycznej aktywności, czy też ku zdynamizowanej atopii, odkrywającej trwałe składniki wizualnej rzeczywistości<sup>24</sup>.

Relacja pomiędzy estetyką a polityką nie jest jednak prostą symetryczną zależnością. Jak wskazuje Rancière, można odsłonić pewien fundamentalny, ale i „powierzchnowy” związek, który rekonstruowałby estetyczność polityki, choć zasadnicze i charakterystyczne dla współczesności odniesienie lokowałoby się raczej w obszarze polityczności estetyki. Polityczną siłę estetyki Rancière dostrzega w specyficznej presji sztuki, w jej reżimach, które decydują o ulokowaniu zarówno form, jak i treści w obszarze doświadczenia.

V. Reżim estetyczny stanowi konsekwencję estetycznej rewolucji, która dokonała się w XIX wieku, modyfikując reżim przedstawieniowy, przez zniesienie hierarchii tematów i gatunków oraz racjonalne, instrumentalne uschematyzowanie porządku artystycznego. Rewolta ta stała się katalizatorem redystrybucji (nowego podziału) „sfer egzystencji”. Jak wskazuje Rancière, „była to próba wyrwania spraw społecznych z fabuły przedstawieniowej, z przedstawieniowych połączeń przyczyn i skutków i przerobienia ich na fabułę estetyczną”<sup>25</sup>. Rezultatem tej rewolucji było „przywłaszczenie” przez zwykłych ludzi języka wysokiego. Upowszechnienie literatury i pisarstwa sprawiło, że ciała zostały oderwane od ich naturalnego przeznaczenia, zostały zdyslokowane – cyrkulujące słowo za-

<sup>23</sup> Tenże, *Janusowe oblicze sztuki...*, s. 179.

<sup>24</sup> Choć brzmi to paradoksalnie, atopie jako miejsca poza identyfikacją mogą stanowić szansę wydotania się z pułapki sfragmentaryzowanej rzeczywistości. Narzędziem takiego odczytania może być koncepcja *nie-miejsc* Marca Augé’a, miejsc „przejściowych”, tymczasowych, które wytwarza hipernowoczesność jako „przestrzenie same nie będące miejscami antropologicznymi, które [...] nie integrują dawnych miejsc”, ale które także stanowią „przestrzenie zamieszkane, gdzie bywałec wielkich supermarketów, użytkownik automatów i kart kredytowych odnawia – poprzez »nieme« handlowe gesty – świat” (M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 53).

<sup>25</sup> J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 39.

częło więc trafiać do „kogokolwiek”. Literatura w ten sposób ujawniła swą własną politykę – metapolitykę „wspólnoty zmysłowej”<sup>26</sup>. Rancière zaznacza, że sposobność uchwycenia w dowolnym kształcie czy sposobie wyrażania artystycznej formy jest warunkowana „ustanowionym historycznie porządkiem percepcji i zrozumiałości”<sup>27</sup>. Nie znaczy to wszakże, że forma ta znika wraz z dominacją jakiegoś nowego porządku. Estetyczny reżim sztuki nie wykluczałby zatem zarówno etycznej, jak i przedstawieniowej presji – eksponowałby jedynie krytyczną i emancypacyjną moc, dystansując się zarazem od projektowania społecznych skutków. Jak zaznacza Rancière, reżim estetyczny jest „historycznie wytworzonym systemem możliwości, który jednak nie usunął dominującego wcześniej reżimu przedstawieniowego”<sup>28</sup>.

Wszelako różnica pomiędzy właściwie pojmowaną polityką a estetyką według Rancière’a polega na tym, że polityka jest oparta nie na konsensie, lecz na dysensie (dissensus) – nie usiłuje bowiem ukrywać i zacierać sporów i wewnętrznych napięć, lecz próbuje je zasymilować. Polityka taka jest „ślądem różnicy znikającej wraz z rozdziałem części i ról społecznych”<sup>29</sup>. To sztuka w reżimie estetycznym działa konsensualnie, znosząc hierarchię (sztuk pięknych) i przekształcając postrzeganie świata – dzieląc na nowo „postrzegalne” i przeobrażając w ten sposób formy widzialności. Sztuka zatem w swoim reżimie estetycznym jest „implementacją pewnej równości”<sup>30</sup>.

W konsekwencji, w porządku artystycznym, pomimo zniesienia konwencjonalnych ram praktyki artystycznej i radykalizacji sztuki krytycznej, która otwarcie zaatakowała tradycyjne artystyczne standardy, uderzając także w moralne czy społeczne normy, reżim estetyczny ustalił pewną zmysłową wspólnotę. Można w nią wpisać współczesnego człowieka, który – choć nadal próbuje „przeboleć” nowoczesność – oswoił już wiele aporii. To oswajanie – skierowane tym razem w stronę heterotopii czy atopii – to nic innego, jak usiłowanie zniesienia dysproporcji i antagonizmów budowanych na dychotomiach: indywidualne i społeczne, lokalne i globalne, statyczne i mobilne, wolne i zależne, czy wreszcie – posiadające terytorium, przyporządkowane do określonego miejsca i „wykorze-nione”. Wszelkie przestrzenne ustalanie ładu świata miałyby wynikać z *genius loci*, poczucia „przyporządkowania czy uwięzienia” w pewnym

<sup>26</sup> Tamże, s. 45.

<sup>27</sup> Tenże, *Janusowe oblicze sztuki...*, s. 160.

<sup>28</sup> Tamże, s. 166-167.

<sup>29</sup> Tenże, *Na brzegach politycznego*, tłum. I. Bojadziejewa, J. Sowa, Kraków 2008, s. 26.

<sup>30</sup> Tenże, *Janusowe oblicze sztuki...*, s. 170.

miejscu, w określonych granicach – tutaj także powstawałyby rozróżnienie i podziały na tożsame i obce, doświadczenie tego, co graniczne, oraz tego, co egzotyczne (co mieści się poza granicą). Ale współczesność upłynniona, zdynamizowana wytwarza podmioty, które coraz częściej przemieszczają się pomiędzy tak określonymi miejscami, trafiając do „nie-miejsc”, do całej tej przestrzeni zmienności i nietożsamości.

VI. Zatem utopie, które nie mogły przyjąć funkcji demaskującej, lecz jedynie kamuflującą, zacierającą różnice i dysproporcje, tworzące ułudę równości i doskonałej topografii świata, zostały wyparte przez zdynamizowane, wpisane w postnowoczesny schemat percepcji atopie oraz radykalne w swym krytycyzmie heterotopie. Pozostaje jedynie pytanie, czy – podobnie jak w przestrzeni sztuki – możliwy byłby konsensus przesłaniający dyssensualny charakter społecznego życia. W ten sposób nie tylko utopie, ale i atopie ujawnić mogłyby swą remedialną funkcję – pozwalałyby bowiem zaabsorbować fragmentaryczność i brak identyfikacji oraz przetransformować statyczną, idylliczną wizję przyszłości w zdynamizowaną perspektywę repetycji.

### **Taming of atopy – phantasmagoric and political power of aesthetics**

Life in its social forms has been subject to aesthetization, which means that many of its forms, hidden and absent until now in the order of perception, have been exposed. In this way – as Jacques Rancière claims – charm of human banality has been discovered, the attention has even been paid to its marginalization, degraded forms. Although attractiveness of commonness has been built on phantasmagoric base, it attracted and at the same time influenced shaping of bases of future knowledge. In this way aestheticalness has become a political tool, has made visible what had been hidden until now, recognizable what had been anonymous. Subjects which were inaccessible until now manifested their presence showing political tissue of life. At the same time aestheticalness caused revealing of a political context of any social practices. Simultaneously, stable future designed by modernity has been replaced by the perspective of fluidity and ambivalence.