

Jacques Rancière: historia literatury i polityka

Jerzy Franczak

Komentarze

Jerzy FRANZAK

Jacques Rancière: historia literatury i polityka

Polityka i estetyka

Jacques Rancière deklarował wielokrotnie, że pisze po to, by przekraczać historycznie zdeterminowane porządki myślenia i mówienia, by przełamywać granice oddzielające specjalności, takie jak filozofia, sztuka czy nauki społeczne (EJP, s. 148, ETP, s. 474-475¹). Francuski myśliciel operuje w przestrzeni instytucjonalnego niedookreślenia, tworząc dzieło nie tyle interdyscyplinarne, ile indydiscyplinarne, czyli wymykające się rządcom określonych kompetencji. Wynika to wprost z zainteresowania podziałem zmysłowego, który zawsze wiąże się z narzuconą dystrybucją ról, z siecią nieegalitarnych relacji zbudowaną na różnych formach wykluczenia.

Jak uprawiać filozofię, nie ustanawiając relacji panowania? Jak uniknąć pułapek, w które wpadła współczesna filozofia podejrzeń, czyli symptomatologia poszukująca prawdy pod powierzchnią pozorów? Autor *Na brzegach politycznego* odpowiada: należy osłabić wertykalne układy i doskonalić myślenie w kategoriach horyzontalnych rozkładów (EJP, s. 165-166). Tradycja myśli krytycznej wypracowała liczne techniki odwracania, czyli zmieniania rzeczywistości w iluzję albo iluzji w rzeczywistość, techniki te jednak niosą ze sobą podwójne niebezpieczeństwo. Po pierwsze, krytyczna metoda sama staje się nową dyscypliną i zapoznaje fakt, iż właściwością każdej nauki historycznej jest jej „niewłaściwość”, czyli że linię oddzielającą historyczność od literackości trzeba wyznaczać wciąż na nowo. W obrębie tej nowej dyscypliny – to po drugie – dominuje łatwy redukcjonizm. Sztukę traktuje się tu zwykle w kategoriach zamaskowania: zaśłona bezinteresowności sądu smaku skrywa rygorystyczne mechanizmy dystynkcji społecznej

¹ Bibliografia i objaśnienia skrótów znajdują się na końcu artykułu.

Komentarze

(NH, s. 153, SE, s. 37-38, ETP, s. 133-134, PH, s. 282-288, PL, s. 32-33). Rancière nie godzi się na sprowadzanie różnicy estetycznej do sublimacji czy ukrycia różnicy społecznej i przeciw takiej redukcji wybiera inną metodę: cierpliwe badanie splotów polityki i estetyki przy użyciu przejętych od Kanta i zreinterpretowanych kategorii apriorycznych form zmysłowości.

Jego wczesne prace – *La Parole ouvrière* (wspólnie z Alainem Faure) oraz *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* – przynosiły oryginalną analizę narodzin ruchu robotniczego w XIX-wiecznej Francji. Rancière opisywał wewnętrzną organizację grup robotniczych i badał samoświadomość tego ruchu na podstawie licznych broszur, manifestów i proklamacji. Działalność polityczna odbywa się bowiem w przestrzeni wyznaczonej przez pracę pojęciową. Każda interpretacja jest transformacją: wkracza w przestrzeń sporu, dokonuje redystrybucji zmysłowego, podważa oczywistość rozdziału ról i kompetencji. W tej perspektywie kwestie materialne schodzą na drugi plan, a na pierwszy wysuwają się zagadnienia reprezentacji i tożsamości. „Robotnicze słowo”, w którym odbywa się „dekodowanie dyskursu burżuazyjnego”, odwracanie i redublowanie słów w celu przypisania im nowego znaczenia, stanowi miejsce konstytuowania się politycznego podmiotu. Jego pojawienie się burzy ustalony podział zmysłowego, wprowadza potencjalną obcość w sieć miejsc i tras, którą nazywamy rzeczywistością (M, s. 14, PO, s. 16-17, CV, s. 10).

Kluczowym terminem tego dyskursu jest „dzielenie zmysłowego”. Oznacza on wybiórczą segregację danych postrzeżeńowych, dzięki której ustanawia się widzialność jednostek i grup społecznych. Pojęcie „zmysłowego” (*sensible*) pozwala restytuować szerokie rozumienie estetyki jako refleksji o tym, co zmysłowo doświadczane. W przeciwieństwie do Kanta, Rancière nie rozróżnia sfery czystej zmysłowości i sfery intelektu; „zmysłowe” – co uwydatnia rdzeń słowa *sensible* – jest u niego zawsze konfiguracją sensów. Dzielenie (*le partage*) to proces konstruowania systemu odczuwalnych pewników, który odbywa się w przestrzeni społecznych i dyskursywnych praktyk. Uwidacznia on jednocześnie istnienie podziałów i tego, co wspólne, separację i udział (DP, s. 69-72, PL, s. 12). Ścierają się tutaj dwie dążności: do zakonserwowania istniejących granic i do ich zakwestionowania. Z jednej strony istnieją siły podtrzymujące podziały zmysłowości usankcjonowane przez wspólnotę, które Rancière nazywa „policją”. „Policja” ma za zadanie eliminację pustki i nadmiaru, podtrzymywanie zgodności funkcji, miejsc i sposobów bycia. Zgodnie z jej logiką, społeczeństwo składa się „z grup mających określone zawody, z miejsc, gdzie się je wykonuje i ze sposobów życia, które im odpowiadają” (NBP, s. 28). Przeciwstawia się jej „polityka”, rozumiana jako proces podważania istniejących podziałów, zakłócania układu poprzez uzupełnianie go dodatkowym elementem: udziałem we wspólnocie przyznanym tym, którzy byli z niej wykluczeni. Polityka nie ma właściwych sobie przedmiotów czy zagadnień, zapisuje jedynie w formie sporu weryfikację równości wewnątrz porządku politycznego. Jej mechanizmem jest prowokowanie „rozchyleń” w tym, co zmysłowe, dzięki czemu dostrzegamy coś, czego wcześniej nie mogliśmy widzieć. Polityka

dotyczy więc bezpośrednio „tego, co widzimy i co możemy o tym powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby widzieć, i predyspozycje, aby mówić” (DP, s. 69-70, M, s. 55, ETP, s. 113-117).

Tak pojęta polityka zaczyna się wraz z demokracją, czyli wówczas, gdy podważona zostaje władza urodzenia i władza bogactwa. Demokracja nie jest tu ani typem ustroju, ani formą społeczeństwa, lecz paradoksalnym uprawnieniem do sprawowania władzy, które sprowadza się do nieobecności uprawnienia. To „skandal, związany z wyższością dającą tytuł do rządzenia nieopartą na żadnej innej zasadzie z wyjątkiem samej nieobecności takiej wyższości” (NDD, s. 53-60, CHM, s. 126-127, PM, s. 81-89, ETP, s. 187-189). Rancière chętnie wraca do Arystotelesowskiego *zoon politikon*. Człowiek jest istotą polityczną, gdyż posiada mowę, która kwestie sprawiedliwości i niesprawiedliwości potrafi uczynić wspólną, podczas gdy zwierzę dysponuje jedynie głosem, przekazującym radość i ból. Rzecz jednak w tym, by dowiedzieć się, kto posiada mowę, a kto jedynie głos, czyli jakie niejawne struktury włączają nas do politycznej wspólnoty lub z niej wyłączają. Rzemieślnicy nie uczestniczą w zgromadzeniu ludowym, bo – jak dowodzi Platon – nie mają na to czasu. Ów „brak czasu” to wpisany w formy doświadczenia zmysłowego znaturalizowany zakaz. Polityka pojawia się wówczas, gdy do głosu dochodzą „ci, którzy nie mają czasu” (EJP, s. 25, PH, s. 53-54). Nie znaczy to po prostu, że kolejne grupy społeczne artykułują swoje żądania; sfera publiczna – inaczej niż w koncepcji Habermasa – nie jest przestrzenią racjonalnej debaty, lecz areną walki o wysłuchanie, o status partnera dialogu. W obrębie dyssensualnego procesu, jakim jest polityka, konstytuują się jednostkowe i zbiorowe tożsamości. Nowe podmioty wyodrębniają się w poszukiwaniu własnej definicji i istnieją w interwale pomiędzy różnymi nazwami (NDD, s. 74-75, ETP, s. 355-356).

Głównym przeciwnikiem tak pojętej polityki jest konsensus, czyli fikcyjne pojednanie sensu z samym sobą, które pociąga za sobą zgodę na znaturalizowany porządek dominacji, na obowiązujący przydział prawa do mówienia i działania (CHT, s. 18, MP, s. 62-63, SE, s. 75-76, ETP, s. 123-124). Każde rządzenie zasadza się na dystrybucji tego prawa: jedne wypowiedzi współtworzą dyskurs publiczny, inne pozostają głosem prywatnym; jedne mają udział w uniwersalności, drugie przypisane są partykularności. Demokracja oznacza bezustanną walkę o repartycję podziału na to, co publiczne i to, co prywatne, czyli o włączanie w tę przestrzeń osób wykluczonych przez logikę policyjną (niewolników, robotników, imigrantów, szaleńców, biedaków, kobiet itd.), wrywanie ich „cichej władzy” urodzenia i bogactwa. Społeczeństwo pozostaje zbiorem nieegalitarnych relacji (władza starszych nad młodszymi w rodzinach, uczonych nad niewykształconymi w szkołach itp.), a demokracja funkcjonuje w tej sieci relacji jako nadatek, wprowadzający w ruch mechanizm transgresji, czyli rozszerzania równości człowieka publicznego na inne domeny życia. Właściwa jej logika dyssensu decyduje o bezustannej rekonfiguracji stosunków między *sen sem* i *sen sem*, czyli między odczuwalną obecnością a znaczeniem (NDD, s. 58-72, M, s. 38-39, ETP, s. 563).

Komentarze

Podział zmysłowości, podtrzymywany przez policję, znaturalizowany w ramach społecznego konsensu, jest zarazem istotowo podatny na zmianę, na rekonfigurację i dehierarchizację. Świat, zbudowany z różnych form widzialności, pozwala się przepisywać i przekształcać. Pole sztuki i pole polityki pokrywają się ze sobą jako miejsca ustanawiania sporu, który kwestionuje zalegalizowaną oczywistość podziału. Na obu tych polach dochodzi do negocjowania i podważania schematów strukturujących doświadczenie. Logika policyjnego dyskursu stabilizuje porządku odczuwania i mówienia, blokując rozmaite artykulacje. Polityka i sztuka poszerzają zbiór możliwych wypowiedzi i działań; w ruchu permanentnej transgresji ogarniają to, co niewysławialne, niewyobrażalne i niedopuszczalne. Nie da się wyobrazić sobie ich rozdziału, gdyż polityka ma swój wymiar estetyczny (dokonuje podziału zmysłowości i kształtuje nasze sensorium), a sztuka ma wymiar polityczny (definiuje na nowo to, co możliwe do powiedzenia i zrobienia). Literatura, jako sztuka słowa, znajduje się w sytuacji szczególnej; parafrazując Arystotelesowską formułę, Rancière pisze, że człowiek jest zwierzęciem politycznym, ponieważ jest zwierzęciem literackim, które przy pomocy słów zmienia swoje „naturalne” przeznaczenie (DP, s. 105, ETP, s. 129-130).

Zasadą procesów społecznych jest niezgoda (*mésentente*), rozumiana jako „nieuzgodnienie”. Nie chodzi tu o heterogeniczność reżimów wypowiedzeniowych i brak rozstrzygającej reguły, lecz o obecność lub nieobecność wspólnego interlokutorom przedmiotu wypowiedzi. Akt polityczny buduje relację pomiędzy rzeczami z pozoru oddzielnymi. Jego dialogiczny charakter wywodzi się wprost z literackiej heterologii; inwencja polityczna spełnia się w aktach argumentacji i metaforyzacji. Literatura bierze w ten sposób aktywny udział w budowaniu wspólnoty i określa warunki możliwości formowania się nowych podmiotów. Na planie literackim odpowiednikiem politycznej niezgody jest niezrozumienie; to efekt zerwania z porządkiem przedstawieniowym, często mitologizowany jako nowoczesna „nieprzechodność”, w istocie warunkujący poszukiwanie nowych nazw i rekonfigurację zmysłowego (M, s. 12, PL, s. 51, CHM, s. 11-12, ETP, s. 564).

Redefinicje

Polityczność literatury nie wiąże się więc z obecnością lub nieobecnością spraw publicznych w dziele, nie ma też nic wspólnego z osobistym zaangażowaniem pisarza w walki ich czasów. Co więcej, autonomia to warunek potencjału emancypacyjnego utworu. Literatura jest polityką wówczas, gdy powstrzyma się od jakiegokolwiek interwencji politycznej. Dzieło, które „niczego nie chce” może okazać się bardziej wywrotowe niż płomienny rewolucyjny manifest. Dzieje się tak przez sam fakt radykalnego oddzielenia sensorium sztuki od sensorium życia codziennego (PL, s. 11, EJP, s. 36).

Rancière wyróżnia dwie utopie estetyczne: utopię sztuki samoznoszącej się i sztuki skupionej na własnym medium oraz dwie odpowiadające im polityki – politykę sztuki stającej się życiem i politykę opornej formy. Żadna z tych utopii

nie może się zrealizować, ale istniejąca między nimi sprzeczność ożywia sztukę, stymulując jej inwencyjność. Dzieło staje się „wyemancypowane i emancypujące” wtedy, gdy wymknie się dyktatowi dwóch utopii i odpowiadających im polityk, gdy odpowie na doświadczenie mnogości i sformułuje własną politykę. Ulubionym przykładem Rancière’a pozostaje *Pani Bovary*. Demokracja tematów, bohaterów, przedmiotów i form wypowiedzi to radykalna forma równości, która niszczy hierarchię reprezentacji i powołuje do życia społeczność czytelników jako „społeczność pozbawioną legitymizacji”. Rzekoma apolityczność Flauberta (i innych pisarzy rezygnujących ze społecznego zaangażowania na rzecz kultu literatury) wpisuje się w ideę „równości w obojętności” i stanowi część estetycznej separacji, będącej warunkiem demokratycznej rekonfiguracji zmysłowego (DP, s. 44-45, PL, s. 18-24, EJP, s. 39, MP, s. 95-96). „Wielka parataksa”, czyli rozbicie porządków na rzecz „przypadkowości swobodnego łączenia się atomów”, to wynalazek XIX-wiecznych pisarzy realistycznych. Odkrycie tej „wspólnoty bezmiernego chaosu”, oddzielonej cienką linią od obszarów szaleństwa i od wspólnotowego konsensusu, miało swoje konsekwencje i dla sztuki, i dla konfiguracji społecznej. Literatura – powiada Rancière, zapożyczając pojęcia z *Anty-Edypa* Deleuza i Guattariego – stała się po stronie molekularnej równości afektów i mikro zdarzeń przeciw molowej równości podmiotów, co miało związek z roszczeniami egalitaryzmu (EJP, s. 73-75, 172, PL, s. 35, ETP, s. 64-65, 142).

Redefinicje, które proponuje autor *Nieżgody*, odbywają się w przestrzeni pojęciowej oczyszczonej z obiegowych terminów, takich jak nowoczesność i ponowoczesność, modernizm i postmodernizm, realizm i awangarda. Czym bowiem jest nowoczesność, „w imię której wrzuca się dziś Hölderlina, Cézanne’a, Mallarmégo, Malewicza i Duchampa do jednego worka, gdzie miesza się kartezjańska nauka i rewolucyjne ojcostwo, epoka mas i romantyczny irracjonalizm, zakaz przedstawiania i techniki reprodukcji mechanicznej, kantowska wzniosłość i Freudowska scena pierwotna, ucieczka bogów i eksterminacja europejskich Żydów” (DP, s. 67)? To niefunkcjonalne pojęcie ujawnia w toku analizy własne implikacje. Po pierwsze, rozpoznajemy teleologiczne myślenie o sztuce, zgodnie z którym fiksjna na własnym medium miałyby być zwieńczeniem wielowiekowej ewolucji. Po drugie, dochodzi tu do uniwersalizacji wątku autonomii estetycznej, podczas gdy autonomia istnieje tylko w splocie z heteronomią. Malarstwo abstrakcyjne nie tyle eksploruje powierzchnię i płamę, co daje wyraz wizji człowieka ułożonego w nowych budowlach i otoczonego nowymi przedmiotami. „Czysty” poeta Mallarmé i funkcjonalistyczny inżynier Behrens są braćmi w eksperymencie; łączy ich idea uproszczonych form, które mają zdefiniować nową teksturę życia zbiorowego (DP, s. 74, EJP, s. 110, MPS, s. 104-108).

Pojęcia nowoczesności i ponowoczesności „błędnie projektują na następstwo czasowe antagonistyczne elementy, których zderzenie ożywa cały estetyczny porządek sztuki” (EJP, s. 37). Ponowoczesność nie oznacza końca nowoczesności, lecz jest znakiem uświadomienia sobie sprzecznej natury reżimu estetycznego, która zostaje zinterpretowana w kategoriach upadku paradygmatu. Każdy moment

w rozwoju sztuki współtworzą bowiem dwa czynniki: historyczność właściwa danemu reżimowi i samoświadomość epoki. Dopiero na tym tle można rozpatrywać decyzje zerwania lub antycypacji podejmowane wewnątrz reżimu (DP, s. 50-51, 78). Pojęcie „literatury” też nie jest terminem transhistorycznym, lecz ściśle powiązany z momentem dziejowym wyznaczonym przez koniec reżimu przedstawieniowego. Jeszcze Voltaire zazdrościł Corneille’owi publiki złożonej z księżąt i możnowładców. Flaubert rozumiał już, że pisać nie znaczy mówić, przemawiać z pozycji wyznaczonej przez status społeczny, lecz powierzać się porządkowi słowa pozbawionego pana i celu, wyrzekać się władzy narzuconego przekazu i określonego odbiorcy, rozwijać dyskurs pozbawiony właściwości. Pojęcie „literatury” oznacza tak naprawdę specyficzny reżim sztuki, zwany przez Rancière’a estetycznym (PL, s. 12-15, CHM, s. 114-136, MPS, s. 103-108, EPT, s. 141-144).

Reżim sztuk to specyficzny typ relacji między produkcją oraz praktykowaniem sztuki, formami widzialności tych praktyk i ich pojęciowym ujęciem (DP, s. 78). Chodzi zatem o sposoby funkcjonowania i opisywania artefaktów, przyjęte modele tworzenia i odbioru. W reżimie etycznym nie istnieje jeszcze sztuka jako odrębna dziedzina doświadczenia. Poezja, malarstwo i muzyka to rzemiosła, oceniane wedle przydatności dla wspólnoty i zgodnie z „funkcją ich wewnętrznej prawdy”. Stawia się im pytania o ich pochodzenie, czyli związek z tym, co przedstawiają, oraz o ich przeznaczenie, czyli o to, do czego mogą zostać użyte. W centrum tego reżimu znajduje się „źródło i *telos* obrazów w relacji z etosem wspólnoty” (EJP, s. 186, PM, s. 81-85). Z kolei w reżimie przedstawieniowym sztuka wyodrębnia się jako osobna dziedzina aktywności. Podporządkowana zostaje ona zasadzie *mimesis*, rozumianej za Arystotelesem jako skuteczny sposób imitowania zdarzeń i postaci. Imitacje są zarazem weryfikowane i chronione przed orzekaniem o prawdziwości. Weryfikuje się je nie poprzez odniesienie do idealnego modelu, lecz do zasad sztuki i reguł poszczególnych gatunków (hierarchie tematów, zgodność tematu i formy etc.). Reguły przedstawienia definiują przynależność do dziedziny sztuki i określają, co może być pokazane czy powiedziane, co natomiast znajduje się poza granicą wyrażalności i stosowności (DP, s. 81, CHM, s. 180-181, FC, s. 14-18, IE, s. 21-23, ETP, s. 389-340).

Wbrew pozorom XIX-wieczny realizm nie był kulminacją reżimu przedstawieniowego, lecz momentem zerwania i otwarciem sceny, na którą wstąpi malarzka „abstrakcja” i „nieprzechodnia” metafora poetycka. To moment ustanowienia reżimu estetycznego, w którym przestaje się liczyć zarówno etyczny sens obrazów, jak i zgodność z regułami. Definicją sztuki staje się specyficzny sposób jej istnienia: przynależność do sfery zmysłowej oddzielonej od form potocznego doświadczenia. Należy rozpoznać polityczny wymiar tego zerwania: znosząc hierarchię tematów i gatunków, sztuka ustanawia bezwzględną równość widzialnego, demokrację przedmiotów i podmiotów. Odrzuca podziały narzucone przez władzę i buduje inne sensorium niż sensorium dominacji. Równocześnie w jej łonie rodzi się sprzeczność, która ożywiać będzie kolejne pokolenia artystów. Sztuka niszczy normy i reguły *mimesis*, dąży do przekroczenia własnych ograniczeń i wejścia w po-

rząddek życia. Z drugiej strony, aby zachować tożsamość, definiuje się jako mocno wyodrębniona dziedzina „innego postrzegania” (DP, s. 49-50, PM, s. 17-30, EJP, s. 29, IE, s. 25-32, SE, s. 64-67, ETP, s. 343-348). Właśnie ta sprzeczność, konstytutywna dla całego reżimu, objawiała się nam pod postacią sporu sztuki autonomicznej ze sztuką zaangażowaną. Ona też, rzutowana na oś czasu, stała się podstawą narracji o „nowoczesności” i „ponowoczesności”.

Indyscyplinarna historia literatury

Podważenie oczywistości otwiera język historycznoliteracki na radykalne przewartościowanie. W wielu brawurowych interpretacjach Rancière wywodzi polityczne projekty z „czystej” poezji (Mallarmé, Rimbaud, Rilke) oraz z prozy oddanej „absolutowi stylu” (Flaubert, Proust, Borges). Jednocześnie ukazuje wewnętrzne pęknięcia w twórczości pisarzy zaangażowanych, zmieniających słowo w oręż walki o sprawę (Sartre, Brecht). Jego lektury przechodzą od literackiego tekstu do społecznego kontekstu w sposób konieczny (gdyż żadne dzieło nie istnieje „samo w sobie”) i naturalny (nie ma wyraźnej granicy, rozdzielającej te dwa porządki). Szereg redefinicji zmusza do ponownego przemyślenia terminów „nowoczesności” i „ponowoczesności”, „realizmu” i „awangardy”, pozwala dotrzeć do głębokich sprzeczności generujących utopie artystyczne i polityki. „Nowoczesne” programy i projekty artystyczne rozpatrywane są w szerszym kontekście, wyznaczonym przez dynamiczną relację reżimu sztuki z estetyczną samoświadomością epoki. Literatura, której ponownie przyznaje się rangę ważnego aktora przemian społecznych, opisywana jest i oceniana ze względu na sposób montażu/demontażu więzi łączących to, co można zobaczyć, powiedzieć oraz pomyśleć.

Czy z pisarstwa Rancière’a można wyabstrahować jakąś metodę? Wydaje się to możliwe, aczkolwiek należy tu zachować szczególną ostrożność. Autor *Niemego słowa* nie formułuje żadnych reguł, które miałyby określać, jak interpretować politykę konkretnych projektów artystycznych. Sięgnijmy po przykłady przywołane przez filozofa. Czy zatem *Nędznicy* to „katechizm z socjalistycznymi ciągotami”, „bezmyślnie sentymentalny i mieszczański obraz walki klasowej”, czy też „pierwszorzędny poemat” o narodzinach demokracji? Czy chaotyczna forma powieściowa (na przykład u Dos Passosa) jest świadectwem zagubienia w pokawałkowanej rzeczywistości, obrazem rygorystycznej logiki systemu kapitalistycznego, ukrytej pod powierzchniowym rozproszeniem, czy nihilistyczną redukcją walki klasowej do dionizyjskiego chaosu? Czy obrazy Grosza z lat 20. bądź filmy Scorsese z lat 80. jawią się nam jako „ostoja krytyki politycznej”, czy też przeciwnie, jako „apolityczne spojrzenie na nieubłagany chaos ludzkich spraw utrzymane w malowniczej poetyce różnic społecznych”? Rancière odpowiada tak: „Istnieją dostępne w równym stopniu formuły, a o ich znaczeniu decyduje tak naprawdę stan konfliktu, który jest wobec nich zewnętrzny [...]. Nie istnieje żadne kryterium pozwalające ustalić właściwą korelację między polityką estetyki a estetyką polityki” (EJP, s. 176-177).

Komentarze

Kryteria te ustalać powinien historyk literatury, odnosząc dzieła literackie do współczesnych dzieł napięć i konfliktów, rzutując swoje rozpoznania na sieć „przemieszczeń, które tworzą formy politycznego upodmiotowienia i artystycznej inwencji” (EJP, s. 148). Jak jednak określać „stan konfliktu” czy „stan polityki” – całość rozległą i otwartą, pokrywającą wszystkie dziedziny życia zbiorowego? W jaki sposób dowieść prawomocności hipotez interpretacyjnych? Czy nasze badanie nie jest skazane „w ostatecznej instancji” na arbitralność rozstrzygnięć? Jaki czynnik miałby na przykład przesądzić, czy atomizacja powieściowych światów sprzyja politycznej indywiduacji, czy blokuje ją? Rancière powiada na przykład, że powieści Virginii Woolf stanowią element i dokument „demokratycznej historii” w znacznie wyższym stopniu niż dzieło Zoli i wszystkie formy epiki społecznej. Dlaczego? Bo zaprojektowana w nich praca nad zbieganiem się i rozciąganiem czasowości oraz technika umieszczania wydarzeń na najbardziej drobiazgowym poziomie tworzą siatkę, która umożliwia „skuteczniejsze przemyślenie form sporu politycznego” (NH, s. 201-202, EJP, s. 180). Czy ta teza daje się obronić w kontekście walk politycznych i konfliktów społecznych początku XX wieku, czy też wynika z aksjologicznych obciążeń samej teorii, wyraźnie faworyzującej literaturę niezaangażowaną w bieżące debaty, eksperymentującą z radykalnymi formami mikrologii narracyjnej i fragmentacji?

Rancière, w pełni świadom tych niebezpieczeństw, zaleca autorefleksyjne badanie ograniczeń własnego dyskursu. Historia literatury jako odrębna dyscyplina nauk humanistycznych projektuje określoną dyscyplinę pisania i myślenia: określa wyraźnie, co w jej obrębie pozwala się wypowiedzieć, a co nie, co poddaje się rozumieniu, a co wymyka się kompetencjom badacza. W swojej tradycyjnej postaci sprowadza się do opisu ewolucji autonomicznych form artystycznych rzutowanych na tło, które tworzy to, co zewnętrzne (historia, polityka, relacje społeczne, rozwój innych sztuk itp.). Tymczasem historia literatury nie jest neutralną praktyką sprowadzającą się do odtwarzania pewnego obiektywnie istniejącego procesu, lecz obciążonym aksjologicznie procesem odsłaniania i zasłaniania przedmiotu, który ukazuje się nam w polu podziału zmysłowego, współtworzonym na różnych warunkach przez praktyki polityczne i literackie oraz ich historyczne rekonstrukcje. Należy więc wypowiedzieć posłuszeństwo dyscyplinie i znieść granice, oddzielające historię literatury od dyscyplin pokrewnych (badań historycznych, nauk społecznych, filozofii). Od tego gestu wiele zależy. Praca historyka literatury, podobnie jak praca samego pisarza, podlega wszak dialektyce policji i polityki: może budować formy identyfikacji lub dezidentyfikacji, umacniać lub zrywać więzi przynależnościowe, obnażać wykluczenia, które definiują istniejącą wspólnotę, lub projektować wspólnotę nową. Teoretyczne koncepty umacniają ustanowione domeny bądź wytyczają trasy pomiędzy ich granicami, legitymizują lub delegitymizują władzę, wpisują się w nieegalitarną logikę eksplikacji lub w równościową etykę translacji (MI, s. 108-109, MP, s. 92-93, 218-219, CHT, s. 186-187). Niezbędna wydaje się świadomość, że każda opowieść historycznoliteracka stanowi interpretację, ta zaś nieuchronnie zmienia się w interwencję.

Franczak Jacques Rancière: historia literatury i polityka

Literatura stanowi specyficzny modus mówienia, w którym produkcja metafor i symboli poddana zostaje autorefleksji, a ustanowione perspektywy podlegają odwróceniu (MPS, s. 32-38, ETP, s. 432, SE, s. 70-73). Polityka powiedziałaby: oto definicja literatury. Polityka, z drugiej strony, mówi: nie ma w ogóle takiej definicji, istnieje tylko nieustanna wojna o definicję możliwości form sztuki i polityki (EJP, s. 159). Historyk literatury, wydawałoby się, powinien zostać kronikarzem tej wojny i kreślić linie frontów, na których literatura zмага się z widzialnym światem o jego możliwy kształt i swoją własną definicję. Ale chcąc nie chcąc staje się aktorem tych zmagania, wchodzi w przestrzeń sporu nie na prawach obserwatora, lecz uczestnika. Rola, jaką ma tutaj do odegrania, zależy od sposobu, w jaki będzie profilował relacje między polityką estetyki i estetyką polityki.

Do dzieł Jacques'a Rancière odsyłają następujące skróty:

- CHM – *La Chair des mots. Politique de l'écriture*, Galilée, Paris 1998.
- CHT – *Chronique des temps consensuels*, Le Seuil, Paris 2005.
- CV – *Courts voyages au Pays du peuple*, Editions du Seuil, Paris 1990.
- DP – *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. I. Bojadżijewa, J. Sowa, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2007.
- EJP – *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- ETP – *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Éditions Amsterdam, Paris 2009.
- FC – *La Fable cinématographique*, Éditions du Seuil, Paris 2001.
- IE – *L'Inconscient esthétique*, La Fabrique, Paris 2001.
- M – *La mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris 1995.
- MI – *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris 2004.
- MP – *Moments politiques – Interventions 1977-2009*, La Fabrique, Paris 2009.
- MPS – *Mallarmé, la politique de la sirène*, Hachette, Paris 1996.
- NBP – *Na brzegach politycznego*, przeł. I. Bojadżijewa, J. Sowa, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2008.
- NDD – *Nienawiść do demokracji*, przeł. M. Kropiwnicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008.
- NH – *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Édition du Seuil, Paris 1992.
- PH – *Le Philosophe et ses pauvres*, Flammarion (Poche), Paris 2007.
- PL – *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2007.
- PM – *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Paris 1998.
- PO – *La Parole ouvrière*, wspólnie z Alainem Faure, La Fabrique, Paris 2007.
- SE – *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.

Komentarze

Abstract

Jerzy FRANZAK
Jagiellonian University (Kraków)

Jacques Rancière: the history of literature, and politics

This article is an attempt at presenting Jacques Rancière's literary theory. French philosopher proves that an aesthetic dimension is inherent to politics and that the arts have a political dimension: their forms propose new paradigms of the community. Both literature and politics propose new ways of articulating reality. His theory concerns especially the so called "esthetic regime of art" which breaks down various hierarchies of other regimes ("ethical" and "representational"). Such an artistic egalitarianism is analogous to the breaking down of real social and political hierarchies. The history of literature has to define in each case this correspondence between literary forms and forms of political action.