

1 W sprawie ogólnego omówienia tekstu Rancière'a zob.: S. GUÉNON: *Jacques Rancière's Freudian cause*. „SubStance” 2004, issue 103, vol. 33, no. 1, s. 25–53. Z powodu odmiennego od mojego teoretycznego zakotwiczenia na studia kanadyjskiej autorki nie będę się powoływać w dalszej części artykułu.

2 Zob. R.K. GUPTA: *Freud and Schopenhauer*. „Journal of the History of Ideas” 1975, vol. 36, no. 4, s. 721–728.

3 J. RANCIÈRE: *L'inconscient esthétique*. Paris 2001, s. 11. Dalej cytuję za tym wydaniem. Wszystkie tłumaczenia, jeżeli nie zaznaczono inaczej – O.K.

4 Zob. R. WOLLHEIM: *Freud and the understanding of art*. In: *The Cambridge companion to Freud*. Ed. J. NEU. Cambridge 1991, s. 249–266.

5 Do najczęściej omawianych należą: S. FREUD: *Obłąd i sen w „Gradivie” Wilhelma Jensena*. W: IDEM: *Sztuki plastyczne i literatura*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2009 (dalej cytowane jako *Gradiva*); S. FREUD: *Mojżesz Michała Anioła*. W: IDEM: *Sztuki plastyczne...* (dalej cytowane jako *Mojżesz Michała Anioła*).

6 S. ŽIŽEK: *Lacrimae rerum*. Tłum. G. JANKOWICZ et al. Warszawa 2011.

Rancière, estetyka i „myśl, która nie myśli”

Tekst ten będzie krążył wokół nieoczywistej hipotezy, którą w dziele *L'inconscient esthétique* [*Nieświadomość estetyczna*]¹ opracował francuski teoretyk Jacques Rancière. Twierdzenie, że Freudowskie odkrycie ma miejsce na polu, do którego dostęp już wcześniej zdobyły pewne prądy filozofii kontynentalnej, jest – w mniejszym lub większym stopniu – ogólnie akceptowane.

[W ramach dyskursu filozoficznego nierzadko bywa podkreślana więź między psychoanalizą i niemieckim woluntaryzmem. Na przykład Arthur Schopenhauer należy do często cytowanych przez Sigmunda Freuda autorów, przy czym wpływ Schopenhauera na konstytucję paru podstawowych psychoanalitycznych pojęć autorstwa Freuda, zdaniem niektórych badaczy, nie jest drugorzędny²].

Nieświadomość freudowska często jest rozumiana jako jeden z konstytutywnych elementów nowoczesności – wśród wielu znaczeń, które temu ostatniemu pojęciu są przypisywane. Rancière jednak pojęcie nieświadomości sytuuje w o wiele szerszym kontekście. Nie tylko dlatego, że korzenie dokonanego przez Freuda odkrycia – według Rancière'a – sięgają z historycznego punktu widzenia o wiele dalej niż to zaznaczono; zdaje się, że nie chodzi nawet o odkrycie w pełnym tego słowa znaczeniu. Swoją teorię Freud mógł sformułować dzięki temu, że nieświadomy *modus* myśli był już zidentyfikowany poza obszarem klinicznie zorientowanej teorii. Dziedzina, w której nieświadomy aspekt myśli przejawiał się najwyraźniej, jest – w mniemaniu francuskiego autora – literatura albo sztuka w ogóle³.

Kojarzenie psychoanalizy z dziedziną sztuki nie jest z pewnością niczym nowym. Tę – nierzadko problematyczną – asocjację promują już „estetyczne” teksty samego Freuda⁴. W zasadzie można by stwierdzić, że istnieją dwa kierunki tej wymiany. Po jednej stronie znajdują się teksty, w których teoria psychoanalityczna traktuje sztukę jako materiał; na tym materiale psychoanaliza udowadnia inferencyjny potencjał swojej terminologii. Do takich tekstów należą niektóre dzieła Freuda⁵, jak i teksty Slavoj Žižka o kinie⁶. Po stronie drugiej mieści się szeroki i heterogeniczny prąd sztuki wyobraźni, która – używając własnych środków – rozwija impulsy zaczerpnięte z psychoanalitycznej teorii i praktyki.

[Najbardziej systematycznie rozwiniętą wersję tej strategii odnajdujemy w surrealizmie, w ramach którego już od jego paryskich początków kategorii psychoanalityczne rozważa się również teoretycznie].

Oryginalność podejścia Rancièrè'a polega na tym, że ową problematykę traktuje on z pozycji, w której unieważnione zostają, zwyczajowo podkreślane, problematyczne aspekty związku pomiędzy psychoanalizą i sztuką.

[Na jednej stronie napotykać zarzut „biografizmu” lub zbyt mechanicznego sposobu psychoanalitycznej rekonstrukcji dyskursywnej treści dzieła sztuki. Z kolei z punktu widzenia terapeutycznej orientacji psychoanalizy można byłoby kwestionować dezintegrującą naturę lub psychospołeczny rekonstruktywizm surrealizmu].

Jest to możliwe, ponieważ pojęcia estetyki i sztuki rozumiane są tutaj w szerokim znaczeniu.

„Figury [sztuki – O.K.] nie odgrywają roli *materiału*, na którym interpretacja analityczna zaświadcza swoją przydatność dla interpretacji fenomenów kulturalnych. Świadczą o istnieniu pewnego związku pomiędzy myśleniem i nie-myśleniem, pewnej formy obecności myśli w zmysłowo doświadczalnej materialności [*la matérialité sensible*], obecności znaczenia w nieznaczącym i irracjonalnego momentu w myśleniu świadomym” (*L'inconscient esthétique*, s. 11).

„Idea estetyki” nie jest, według Rancièrè'a, identyczna z przedmiotem, o którym traktują filozofia, nauka czy teoria sztuki⁷. Wydaje się więc, że w estetyce nie chodzi ani o refleksję nad dziełem sztuki, warunkami i charakterem twórczości artystycznej, ani o warunki owej refleksji. Jednak jeżeli przedmiot estetyki nie jest przynajmniej częściowo identyczny z przedmiotem wymienionych dyscyplin, to w ogóle trudno go sobie wyobrazić. Rancièrè'owskiej „izolacji” estetyki nie można rozumieć dosłownie. Jej bezwarunkową ważność kwestionuje sam Rancièrè, gdy w innym miejscu własne ujęcie łączy z jednym z dominujących paradygmatów **filozoficznego** opracowania fenomenu sztuki i warunków jej działania, a mianowicie z Kantowską *Krytyką władzy sądzienia*⁸. Te wody gruntowe rzeczywiście odżywiają teren, na którym Rancièrè identyfikuje stawkę estetyki. „Kantowski” akcent napotykać już we wczesnej wersji Rancièrè'owskiego ujęcia estetyki. W wywiadzie z roku 1994 estetykę pisarz rozumie jako *aisthesis*, czyli „sposób, w jaki przedmioty do nas docierają, przejaw, przedstawienie, sposób doświadczenia zmysłowego [*manière d'habiter le sensible*]”⁹. Kategoria zmysłowego czy postrzegalnego (*le sensible*) zostanie później kluczowym narzędziem służącym Rancièrè'owi do budowania związku między estetyką i polityką.

Francuski czasownik *partager* ma dwa znaczenia, przy czym dla zrozumienia tego, o co Rancièrè'owi chodzi, ważne są oba¹⁰. *Par-*

7 Zob. wywiad z Hansem-Ulrichem OBRISTEM: *Régimes, formes et passages des arts*. In: J. RANCIÈRE: *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris 2009, s. 255.

8 „Jeśli doszukiwać się analogii, można [estetykę – O.K.] rozumieć w sensie kantowskim – ewentualnie zreinterpretowanym przez Foucault – jako system apriorycznych form określających to, co poddaje się odczuciu”. J. RANCIÈRE: *Dzielenie postrzegalnego*. Tłum. J. SOWA. Kraków 2007, s. 70 (dalej cytowane jako *Dzielenie postrzegalnego*).

9 J. RANCIÈRE: *Histoire des mots, mots de l'histoire (entretien Alec Martyne Perrot et Martin de la Soudière)*. In: IDEM: *Et tant pis pour les gens fatigués...*, s. 78.

10 Zob. J. SOWA: *Od tłumacza*. W: J. RANCIÈRE: *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 59–64.

tager oznacza zarówno „dzielić” w sensie „wyznaczania podziału”, jak i „dzielić” w sensie „współdzielenia”¹¹. Z punktu widzenia skutków, do których doprowadza, dzielenie postrzegalnego (*le partage du sensible*) charakteryzuje podwójna orientacja. Nieco schematycznie można by wyróżnić moment pozytywny i moment negatywny. Pierwszy zmierza do wyznaczenia takiej formy podziału postrzegalnego, która umożliwi powstanie konkretnej granicy (nie)widzialnego. W ramach tego podziału jesteśmy w stanie zidentyfikować konkretne dzieło sztuki (ale także segment społeczny, klasę) jako część świata, który współdzielimy. Chodzi o częściowo domyślny zestaw reguł decydujących o tym, czy sygnatura „R. Mutt” sprawia, że pisuar staje się *Fontanną*, czy nie. Drugi moment „wystawia rachunek” za możliwość takiej identyfikacji i konstytucji społeczeństwa, które powstają wokół każdego współdzielenia. Negatywny moment dzielenia postrzegalnego „uniewidocznia” te fragmenty zmysłowo postrzegalnej rzeczywistości, które powstają jako skutki uboczne działania momentu pozytywnego. Rancière’owskie pojęcie „dzielenia postrzegalnego” służy więc do analizy konkretnego rozwarstwienia zmysłowo postrzegalnej rzeczywistości i warunków konstytucji owego rozwarstwienia: jest to

system odczuwalnych (*sensible*) pewników, które uwidoczniają istnienie zarazem tego, co wspólne, jak i podziałów, definiujących w jego obrębie poszczególne miejsca oraz części. Owo rozmieszczenie części i miejsc opiera się na takim dzieleniu przestrzeni, czasu i form aktywności, które określa, w jaki sposób możliwy jest udział w tym, co wspólne, i jak te wszystkie elementy uczestniczą w samym procesie dzielenia.

Dzielenie postrzegalnego, s. 69

Według jednej z wielu Rancière’owskich definicji, estetyka jest „poszczególnym historycznym porządkiem myśli o sztuce i idea myśli, która ujmuje przedmioty sztuki jako przedmioty myśli” (*L’inconscient esthétique*, s. 12). Rancière mówi o trzech formach takowej myśli o sztuce, o trzech sposobach dzielenia postrzegalnego, to znaczy trzech wielkich porządkach identyfikacyjnych, na podstawie których w zachodniej tradycji podejmowano rozważania na temat tego, czym jest sztuka.

W ramach **etycznego porządku obrazów** nie mówimy jeszcze o sztuce w pełnym tego słowa znaczeniu. Wszelka twórczość jest tu podporządkowana dwojakiemu kryterium: kwestii **pochodzenia** dzieł i ich **przeznaczenia** (*Dzielenie postrzegalnego*, s. 79). Brakuje obszaru autonomii, dlatego że twórczość jest pojmowana według kryterium ontologicznej wiarygodności: miernik wartości dzieł „sztuki” stanowi skala autentyczności przedstawienia ich ideo-

wego modelu. Kanonicznym wyrazem tego podejścia jest Państwo Platona. Sztuka jest uznawana za częściowo autonomiczną dopiero w **przedstawieniowym porządku sztuk**, którego fundującym tekstem jest *Poetyka* Arystotelesa. Grecki filozof za kluczowe uznaje odróżnienie norm rządzących światem rzeczywistym od tych, które rządzą światem fikcyjnym, słowem: zasada *mimesis*. Sztuka jest tutaj – tak samo jak w koncepcji Platona – rozumiana jako imitacja. Jednak nie imituje już tylko tego, co rzeczywiste, lecz przedstawia także to, co jest tylko możliwe. Kryterium ontologicznej wiarygodności jest wyraźnie osłabione, a sztuki nie ocenia się już za pomocą zewnętrznych wobec niej kryteriów. Jednak zasady, które Arystoteles uznaje za ważne, mają zarazem silnie normatywny charakter. Z punktu widzenia późniejszego rozwoju ważna jest przede wszystkim dystynkcja między wysokimi i niskimi elementami dzieła sztuki. Mimetycznie usytuowana mowa teatralna (która jest dla porządku przedstawieniowego typowa) blokuje pewną podstawową cechę mowy, a nawet wyrazu jako takiego: jego autoekspresyjność¹². Ta przejawia się dopiero w rewolucji estetycznej, która ogłasza przejście do ostatniego członu typologii Rancièrè'owskiej.

12 H.-U. OBRIST: *Régimes, formes et passages des arts...*, s. 260.

Estetyczny porządek sztuk można najogólniej scharakteryzować jako nacisk przesuwany się z imitacji do (auto)ekspresji. Mimetyczny paradygmat jest tutaj zastąpiony pierwszeństwem języka, ujmowanego w szeroko pojętym sensie (zawiera także gesty itp.), i jego „głębi”. Sztuka nie stanowi już domeny przedstawiania pewnego wycinka rzeczywistości, którym jednak sama nie jest. Świadczy raczej o nowej mocy języka, jest wyrazem jego hegemonii. Cały świat, łącznie z tym pozaludzkim, wydaje się przeniknięty znaczeniem. Dynamizm, który umożliwił wyzwolenie języka z mimetycznego ujarznienia, czerpie z „heterogenicznej siły”, która w nim zamieszkała. Chodzi o siłę

myślenia, które stało się obce samemu sobie: produkt identyczny z nie-produktem, wiedza zamieniona w niewiedzę, *logos* tożsamy z *pathos*, zamiar z tym, co niezamierzone, itp.

Dzielenie postrzegalnego, s. 83

Rewolucja estetyczna oznacza więc

koniec ustanowionego związku między widzialnym i wypowiedzianym, wiedzą i czynem, aktywnością i pasywnością.

L'inconscient esthétique, s. 25

W ramach rewolucji estetycznej Rancièrè identyfikuje dwa przeciwstawne sposoby myślenia identyczności wiedzy i niewiedzy,

logosu i pathosu, dwa ujęcia myśli, która nie myśli (zob. *L'inconscient esthétique*, s. 29–32). Pierwszym z nich jest zawarcie logosu w pathosie, myśli w niemyśleniu (I). Typowe dla tego podejścia są wykłady Hegla o estetyce, a w szczególności jego teoria piękna jako zmysłowego przejawu idei. Każda niewiedza zawiera w sobie racjonalne sedno, które powoduje, że logos ostatecznie – na drodze procesu interpretacyjnego – przenika pathos. Strategią przeciwną do tej pierwszej jest immanencja pathosu w logosie (II). Postawę tę rozpoznajemy w tekstach Schopenhauera i Nietzschego. W tym drugim ujęciu piękno jest nieprzedstawialne, jego doświadczenie jest możliwe tylko w kontakcie z asensownym światem rzeczy w sobie. Ta polaryzacja zmierza do uchwycenia momentu powstania mowy. Momentu, w którym z niezróżnicowanego szeregu symboli powstaje coś zrozumiałego. W pierwszym ujęciu – gdy logos zawiera się w pathosie – mowa powstaje w samych rzeczach: każdy fragment wyraża potencjalność całości (*L'inconscient esthétique*, s. 37). Z kolei w drugim przypadku, który w logosie śledzi irracjonalne sedno, mowa rodzi się na drodze od tego, co zrozumiałe i racjonalne, do „pozadyskursywnego” zaświadczenia asensowności życia i cierpienia, którym jest egzystencja (*L'inconscient esthétique*, s. 39).

Dwójedyna nieświadomość: estetyka i Freud

Od tej dystynkcji Rancière przesuwa się dalej w stronę identyfikacji dwóch form nieświadomości, bezpośrednio połączonych z pierwszym rozdzieleniem. Nieświadomość estetyczna jest ukonstytuowana na przedziale

mowy wpisanej w ciało, które musi być poddane lingwistycznemu procesowi oznaczania, które musi zostać rozszyfrowane i przepisane

oraz

głuchej mowy, niepojmowalnej siły, która zostaje ukryta za każdą świadomością i sygnifikacją.

L'inconscient esthétique, s. 41

Jeżeli dla nieświadomości estetycznej typowa jest oscylacja między oboma biegunami niemej mowy, to nieświadomość freudowska charakteryzuje się, według Rancière'a, preferencją pierwszej, hermeneutycznej tendencji. Między obiema formami nieświadomości istnieje zatem paradoksalny związek, który, pomimo wspólnego rodowodu, zawiera również znaczące różnice.

Zdaniem Rancière'a, wspólne pochodzenie estetycznej i freudowskiej nieświadomości jest zagwarantowane tym, że obie formy

konstytuują się na tym samym polu. Owo pole to „przestrzeń pomiędzy pozytywną nauką a ludowymi przesądami” (*L'inconscient esthétique*, s. 44). Wszakże jako motyw, który najmocniej wyraża współistotowość obu form nieświadomości, Rancière wyznacza „wielką freudowską regułę”, według której nieznaczące detale nie istnieją (*L'inconscient esthétique*, s. 37). Freud zalicza się w ten sposób do grona teoretyków „hermeneutycznej” tendencji wewnątrz estetycznego modusu nieświadomości. Jest ona wyrazem pierwszej z wymienionych form ujęcia identyczności myślenia i niemyślenia: zawarcia *logosu* w *pathosie*. Rolę tego, co można by nazwać metodyczną stałą, odgrywa w ramach tego podejścia proces transkrypcji i interpretacji niemych znaków. Każdy z elementów zmysłowej rzeczywistości jest tutaj – na sposób „wszystko przemawia” Novalisa, ciemnego lasu symboli Baudelaire’a, ale także z zastosowaniem Freudowskiej metody interpretacji marzeń sennych lub Marksistowskiej analizy fetyszyzmu towarowego (*L'inconscient esthétique*, s. 38) – rozumiany jako zakodowany fragment, ślad historii, która może zostać odkryta w procesie interpretacji. Wystarczy wspomnieć Freudowskie „gdzie było »to«, tam ma być »ja«”¹³...

13 S. FREUD: *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy*. Nowy cykl. W: IDEM: *Wykłady*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2010, s. 466.

Tym zatem jest sproblematyzowana współistotowość (*consubstantiality*) estetycznej i freudowskiej nieświadomości. Przeciwno akcentacji surowej, nieprzedstawialnej asensowności egzystencji, która jest charakterystyczna dla zawarcia *pathosu* w *logosie*, Freud łączy do jednoznacznej preferencji hermeneutycznego modusu niemy mowy. Ta niezgodność prowadzi do tego, że Freud opuszcza pole estetycznej rewolucji, a identyczność *logosu* i *pathosu* teoretyzuje w obszarze przedstawieniowego porządku sztuki (*L'inconscient esthétique*, s. 57).

Tezę tę Rancière udowadnia na przykładzie dwóch dzieł Freuda. W książce poświęconej *Gradivie* Wilhelma Jensena Freud wypracowuje etiologię Norberta Hanolda, głównej postaci noweli. Uczuć „nie możemy ująć inaczej, jak tylko dzięki powiązaniu ich z wyobrażeniami” (*Gradiva*, s. 34): obłąd Hanolda konstytuuje się wokół antycznego reliefu młodej kobiety. Pasja, którą relief wywołuje w młodym studencie, wychodzi daleko poza jego zainteresowania naukowe. Hanold rusza w daleką podróż śladami wyimaginowanej egzystencji *Gradivy* (tak ochrzcił dziewczynę z płaskorzeźby). W pewnym momencie ich drogi krzyżują się. Jednak dalej w tekście wychodzi na jaw, że tak naprawdę chodzi o Zoë Bertgang, dawną przyjaciółkę bohatera z dzieciństwa. W żarze swojej pasji Hanold zapomniał zarówno o Zoë, jak i o sympatii, jaką do niego żywiła. Zoë, drogą desublimacji, odblokowuje obłąd Hanolda, tym samym czyni zadość miłosnemu wątkowi opowieści. Dzieło Jensena kończy się sceną ślubu¹⁴. Jednakże Freud nie próbuje takiego, „gwoli ukontentowania czytelników” (*Gradiva*, s. 61), nakierowanego zakoń-

14 Freuda rekonstrukcja fabuły zob. *Gradiva*, s. 9–28.

czenia. „Bardziej konsekwentne” – zdaniem Freuda – byłoby inne zakończenie, którego ten nie waha się zaproponować:

[...] młody uczony, otrzymawszy wyjaśnienie swego błędu, uprzejmie dziękuje młodej damie i żegna się z nią, tłumacząc odrzucenie jej uczucia w ten sposób, że wprawdzie interesuje się niewiastami z brązu i marmuru, a także i praobrazami, gdyby tylko można było z nimi obcować, ale nie wie, co miałby począć ze współczesną dziewczyną z krwi i kości.

Gradiva, s. 61

O czym ten niezwykle krok miałby świadczyć?

Rancière uważa, że bezpośrednią przyczynę podjęcia takiego kroku stanowi zarzut, który Freud na początku tekstu o *Gradivie* kieruje do poetów. Freud zwraca się w stronę sztuki i poezji, żeby zaświadczyły o głębokiej racjonalności fantazji i w ten sposób poparły naukę, która w pewnym sensie uczy, że fantazja, poezja i mitologia są spójne z racjonalnością naukową (*L'inconscient esthétique*, s. 47). Freudowski zarzut nie dotyczy łatwowierności poetów w stosunku do fantazji. Wręcz przeciwnie:

Pisarze są jednak cennymi sprzymierzeńcami [...]. Gdyby tylko owo opowiadanie się pisarzy po stronie tezy o sensowości marzeń sennych nie cechowało się taką dwuznacznością!

Gradiva, s. 8

15 Jensen dwukrotnie odrzucił ofertę współpracy z Freudem. Zob. *Gradiva*, s. 93 i 95.

Freudowska korekta treści historii Jensena jest przedłużeniem właśnie zacytowanego zarzutu. Z jednej strony Jensen zakłada rzeczywistość obłądu, jego logiczność, ale z drugiej – jakoś w nie wątpi. Szablonowe zakończenie opowieści wzbudza opór Freuda, ponieważ zaświadcza o dogłębnym niezdecydowaniu Jensena¹⁵. To, co Freud rozumie jako świadectwo zdające sprawę z podstawowego aspektu ludzkiej psychiki, autor tego świadectwa postrzega jako wybryk fantazji, niezobowiązującą grę literacką. Jensen dał sobie prawo do przekraczania granicy między fikcją a rzeczywistością. W opozycji do tego ambiwalentnego podejścia Freud stawia jednoznaczną interpretację. Narzuca tej opowieści racjonalną, przyczynowo-skutkową interpretację, czym upewnia nas – według Rancière'a – w hermeneutycznym, interpretacyjnie zorientowanym zakotwiczeniu swego podejścia (*L'inconscient esthétique*, s. 56). Zamiast nieustannego i „niejednoznacznego” krążenia między myśleniem i niemyśleniem Freud woli „triumf świadomości, logosu nad pathosem” (*L'inconscient esthétique*, s. 71).

Swoją interpretację Mojżesza Michała Anioła Freud opiera na analizie położenia prawej ręki Mojżesza. Położenie to nie świadczy, jak

uważa większość interpretatorów, o fali gniewu, która przywódcę ludu żydowskiego niebawem popchnie do rozbicia tablic z dekalogiem i ukarania bałwochwalców (zob. *Mojżesz Michała Anioła*, s. 182). Freud ze szczegółowej analizy gęstości brody Mojżesza wnosi, że Michał Anioł uwiecznił go w momencie, w którym ten opanował już swój gniew (*Mojżesz Michała Anioła*, s. 181). Jednak takie wyjaśnienie, jak wspomina sam Freud, nie jest zgodne z biblijną wersją opowieści. Podobnie jak w tekście o *Gradivie* Jensena, i tutaj Freud nie waha się i – wbrew dziełu (czy jego historycznemu wzorowi) – wyprowadza z rzeźby odmienną treść. Jakie są motywy Freuda? Oscylowanie między myśleniem i niemyśleniem, *logosem* i *pathosem*, świadomym i nieświadomym – Freud w obu przypadkach poddaje racjonalistycznej rekonstrukcji treść, dokonuje przyczynowo-skutkowej strukturyzacji fabuły, która może zostać przedmiotem interpretacji. W przypadku *Mojżesza Michała Anioła* o niezdecydowaniu Freudowskiego balansowania między przedstawieniowym a estetycznym porządkiem świadczy zarówno **metoda**, jak i **konkluzja** analizy. Freud postrzega Mojżesza jako symbol akcji, jej momentu decydującego. Właśnie takim postrzeganiem przesuwa się na pole logiki przedstawieniowego porządku (*L'inconscient esthétique*, s. 61) i jego mimetycznej orientacji. W tym polu pozostaje nawet wtedy, gdy wyciąga wnioski. *Mojżesz* nie wyraża napięcia, które wstrząsa bohaterem, oraz nie wskazuje na identyczność *pathosu* i *logosu*. Mojżesz Freuda w kluczowym momencie „przypomniał sobie, na czym polega jego misja, a ze względu na nią wyrzekł się zaspokożenia afektu” (*Mojżesz Michała Anioła*, s. 182), by w ten sposób zaświadczyć o zwycięstwie świadomości nad ślełą wolą. Gdzie było „to”, tam ma być „ja”.

Rozbieżność między estetyczną a freudowską nieświadomością Rancière widzi przede wszystkim w przeciwieństwie, które powstaje pomiędzy nieświadomością freudowską a strategią zawarcia *pathosu* w *logosie*, drugą formą rancière'owskiej niemej mowy. To przeciwieństwo, według Rancière'a, jest zdeterminowane interpretacyjną czy hermeneutyczną orientacją psychoanalizy. Freud w swych estetycznych tekstach powraca do logiki przedstawieniowego porządku, wobec którego dystansuje się zarówno estetyczna rewolucja, jak i powiązane z nią sposoby artykulacji niemych znaków.

Freud i „myślenie żałobne”

Kontekst, w który wpisuje się książka Rancière'a, jest podwójny. Z jednej strony stoi korpus tekstów, które rozwijają psychoanalityczne ujęcie estetycznych fenomenów; z drugiej – Rancière'owska myśl. W konkluzji tekstu można wyczytać, że oba te elementy są powiązane. Rancière pisze o paradoksalnym związku pomiędzy

16 „Gdzie Freud deszyfruje, tam Lacan zwraca się w stronę mowy, która zostaje niema”. J. RANCIÈRE: *Politique et esthétique, entretien*. In: IDEM: *Et tant pis pour les gens fatigués...*, s. 351.

17 J. RANCIÈRE: *La mésesthétique*. Paris 1995, s. 183.

estetycznymi tekstami Freuda i wysiłkiem tych, którzy uważają się za spadkobierców autora *Wstępu do psychoanalizy* (*L'inconscient esthétique*, s. 74)¹⁶. Ci ostatni w większości pracują z figurą Innego, którego obecność jest zaledwie odczuwalna i wymyka się symbolizowaniu. Jak nam wiadomo, to podejście nie zgadza się z obrazem Freuda, zaproponowanym – z punktu widzenia własnej typologii – przez Rancièrę'a. W gronie tych nieprawomocnych spadkobierców znajduje się także autor, z którym Rancièrę w swych dziełach nieustannie polemizuje. Jest nim Jean-François Lyotard (*L'inconscient esthétique*, s. 75–76). Zatem Rancièrę określną drogą powraca do jednego ze swoich wielkich tematów, czyli krytyki „żałobnego myślenia”.

[„Etyka [...] to propozycja skierowana do filozofii, by ta się unicestwiła, by zawierzyła absolutnie Innemu i odpokutowała za grzechy popełniane w imię Tożsamego [...]. Filozofia staje się wtedy myśleniem żałobnym”¹⁷. „Jednak to teksty Jean-François Lyotarda najlepiej pokazują, jak estetyka w ciągu ostatnich dwudziestu lat stała się szczególnym miejscem, gdzie tradycja myśli krytycznej przekształciła się w pieśń żałobną. Jego reinterpretacja Kantowskiej analizy wzniosłości wprowadziła w obręb sztuki pojęcie, które filozof z Królewca umieścił poza jej granicami. Zabieg ten miał uczynić ze sztuki świadectwo spotkania z tym, co nieprzedstawialne i co paraliżuje każdą myśl” (*Dzielenie postrzegalnego*, s. 66)].

Analiza estetycznych tekstów twórcy psychoanalizy staje się tym samym aktualna dzięki temu, że teorię nieświadomości przesuwa z dziedziny psychoanalitycznej na teren sporu o polityczne znaczenie i zasięg poszczególnych podejść do świadectwa niemej mowy. Lyotard dzieło Freuda ujmuje jako jeden z filarów estetyki wzniosłego (*L'inconscient esthétique*, s. 76). Z kolei Rancièrę wyjmuje Freuda z tej tradycji. Zwątpienie to ma formę podkreślenia paradoksalnego wymiaru związków, które łączą dzieło Freuda i estetyczny porządek sztuki. Polityczny wymiar Rancièrę'owskiej interwencji polega na tym, że wyzwala ona dziedzictwo Freuda z pułapki żałobnego myślenia. Rancièrę udowadnia (i tutaj pozostaje wierny kluczowej tendencji Freudowskiego myślenia), że myślenie, które nie myśli, nie jest z konieczności niemyśleniem, to znaczy wylewem nieprzedstawialnego wewnątrz samego przedstawienia albo śladem niewyartykułowanej egzystencji Innego; udowadnia, że nieme znaki mogą przemawiać.

Na początku zaznaczyłem, że Rancièrę'owskiej interpretacji Freudowskiego ujęcia nieświadomości prawdopodobnie nie można połączyć z podejściem, które Freudowski gest rozumie jako odkrycie w pełnym znaczeniu tego słowa. Jednak szczegółowa lektura tekstu Rancièrę'a tę hipotezę osłabia. Kluczowym motywem

Rancièrè'owskiej interwencji, jak wywnioskowałem, jest wysiłek problematyzacji apriorycznych związków między nieświadomymi aspektami myśli a nieprzedstawialnym Innym. Atakując te zbyt strojnie projektowane łączniki, Rancièrè w ostatniej instancji nie próbuje uzasadnić tych, które freudowską nieświadomość wiążą ze wcześniejszymi interpretacjami myślenia, które nie myśli. Wręcz przeciwnie. Tam, gdzie żałobne myślenie w sprawie dialektyki (nie)świadomości diagnozuje stan śpiączki, Rancièrè wpuszcza w żyły świeżą krew. Oceny dobroczynnych czy szkodliwych skutków tej transfuzji można by się spodziewać po przyszłych badaniach. Natomiast pewne jest, że walka o emancypacyjne znaczenie nieświadomości trwa.

Ondřej Krochmalný

**An aesthetic origin of unconscious:
Rancièrè and Freud**

Summary

Freudian concept of unconscious is discussed in the article from the perspective presented by Jacques Rancièrè, a French theoretician, in his work *L'inconscient esthétique* (*The aesthetic unconscious*). Having presented a general structure of Rancièrè's notional instrument, the author of the text moves on to the analysis of the relationship between Freudian discovery and the tradition of an aesthetic thought. The last part of the text presents the way Freudian notion of unconscious, or, better, his Rancièrè's interpretation, refer to a contemporary theoretical-political context.

Ondřej Krochmalný

**La généalogie esthétique de l'inconscient:
Rancièrè et Freud**

Résumé

L'auteur présente le concept freudien d'inconscient de la perspective prise dans *L'inconscient esthétique* du théoricien français Jacques Rancièrè. Après avoir exposé les instruments conceptuels, il analyse les rapports entre la découverte de Freud et la tradition de la pensée esthétique. La dernière partie du texte présente comment la notion freudienne d'inconscient, ou plutôt son interprétation selon Rancièrè, se réfèrent au contexte théorique et politique contemporain.