



## **Widok. Theories and Practices of Visual Culture**

**tytuł:**

Ikonografia i unerwienie. Przyczynek do genealogii zadłużonego spojrzenia

**autor:**

Peter Szendy

**źródło:**

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2022 nr 34

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/34-ekonomie-obrazow/ikonografia-i-unerwienie>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.34.2613>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

ikonomia; unerwienie; Walter Benjamin; estetyka; ekonomia

**streszczenie:**

Artykuł przedstawia koncepcję ikononii, którą autor konstruuje w oparciu o wnikliwą i systematyczną lekturę pism Waltera Benjamina. Kluczowe jest w tym odczytaniu pojęcie unerwienia (Innervation), pojawiające się u autora Pasaży na kartach wielu tekstów, a które pozwala wyprowadzić genealogię współczesnego "zadłużonego spojrzenia". Esej stanowi jedną z pierwszych manifestacji idei, które autor rozwinął w książce *Le supermarché du visible. Essai d'iconomie* (Minuit, Paris 2017).

**Peter Szendy** – Filozof i muzykolog. Profesor na Brown University oraz muzyczny doradca paryskiej filharmonii. Jego ostatnie publikacje obejmują: *Pouvoirs de la lecture: de Platon au livre électronique* (La Découverte, 2022); *Pour une écologie des images* (Minuit, 2021); *Bendings: Four Variations on Anri Sala* (Mousse, 2019); *The Supermarket of the Visible: Toward a General Economy of Images* (Fordham University Press, 2019); *Of Stigmatology: Punctuation as Experience* (Fordham University Press, 2018). Był kuratorem wystawy *Le Supermarché des images* w Jeu de Paume w Paryżu (luty-czerwiec 2020).

## Ikonomia i unerwienie. Przyczynek do genealogii zadłużonego spojrzenia

*Ikonomia*<sup>1</sup> to zbitka słowna, w której z jednej strony wybrzmiewa „ikona” – *eikōn*, jedno z greckich słów oznaczających obraz – z drugiej zaś jest „ekonomia”, owa *oikonomia*, która już dla Kseonofonta i Arystotelesa oznaczała dobre i sprawiedliwe zarządzanie wymianą. Jednak ikonomia, o której tutaj będzie mowa, wpisuje się w to, co po Marksie i zgodnie z przyjętymi przezeń założeniami opisać należy jako *supermarket estetyczny*.

Co to oznacza?

Chodzi o to, by z jednej strony ukazać *aisthēsis* (czyli greckie odczucie, zmysłową percepcję) jako owszem, pewien rynek, miejsce wymiany, obiegu obrazów i dźwięków, a także słuchania, spojrzeń i punktów widzenia. Ten właśnie handlowy, oparty na wymianie charakter estetyki, wrażliwości i sfery doznań [*sensationnalité*] należałoby rozważyć. Przy czym na horyzoncie pozostaje pytanie, które pozostawię otwartym: czy sfera *aisthēsis* jest w samej swojej strukturze merkantylna, czy też utowarowienie staje się jej losem w epoce globalnego kapitalizmu?

Jeśli jednak mówimy o supermarketecie estetycznym, to w pewien sposób przypominamy o tym, że ów rynek doznań stanowiący przedmiot niniejszych rozważań można również traktować jako pewną strukturę nadbudowaną na rynku *sensu stricto*. Myślę tutaj o Marksie, który jak wiadomo mówił o „realnej bazie” (*reale Basis*), czyli ekonomicznych stosunkach produkcji, na których powstaje „nadbudowa” (*Überbau*, fr. *superstructure*). Sfera *aisthēsis*, o której mowa, należałaby tutaj właśnie do nadbudowy, podobnie jak inne formy zakwalifikowane niezbyt składowo jako „prawne, polityczne, religijne, artystyczne lub filozoficzne”<sup>2</sup>.

Zmysłowy supermarket naszych doznań byłby zatem rynkiem

zmysłów i zmysłowych percepcji, który nakłada się na rynek jako taki. I byłby tym samym przezeń determinowany i warunkowany: „Sposób produkcji życia materialnego warunkuje (*bedingt*) społeczny, polityczny i duchowy proces życia (*Lebensprozeß*) w ogóle”<sup>3</sup>.

Innymi słowy, nasz sposób postrzegania – widzenia, słyszenia, czucia w sensie ogólnym – byłby odbiciem czy też echem ukrytych stosunków ekonomicznych i społecznych. Bardzo wcześnie, bo już w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych z 1844 r.*, Marks pisze wprost, że pięć zmysłów to konstrukt, a ich kształtowanie czy też wykształcenie (*Bildung*) jest „dziełem całej dotychczasowej historii (*eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte*)”<sup>4</sup>. Podaje przykład muzyki: „dopiero muzyka rozbudza zmysł muzyczny człowieka”, to ona go kształtuje i tworzy, pisze Marks, by następnie wyciągnąć wniosek, że zmysły człowieka społecznego (*des gesellschaftlichen Menschen*) są inne niż zmysły człowieka w izolacji, „niespołecznego” (*ungesellschaftlichen*). I tak podsumowuje owe rozważania:

dopiero poprzez rozwinięte przedmiotowo bogactwo istoty ludzkiej bądź rozwija się, bądź się dopiero tworzy bogactwo subiektywnej zmysłowości l u d z k i e j : muzyczne ucho, oko wrażliwe na piękno formy, słowem, zmysły zdolne do ludzkich doznań, zmysły, które potwierdzają się jako siły istoty l u d z k i e j .

Tych kilka akapitów z rękopisu mówi o tym, że narządy zmysłów są wytwarzane czy też kształtowane przez życie w społeczeństwie. Marks posuwa się aż do twierdzenia, że „oprócz tych bezpośrednich narządów (*unmittelbaren Organen*) tworzą się (*bilden sich*) narządy s p o ł e c z n e ”<sup>6</sup>, czyli współdzielone sposoby czucia, czy raczej to, co dzisiaj nazwalibyśmy dzieleniem zmysłowości<sup>7</sup>. Jednak w rękopisie z 1844 roku Marks wskazuje również na fakt, że organizacja czucia czy też zmysłowa organologia *aisthēsis* nie jest determinowana jedynie przez to, co później nazwie „realną bazą”.

Jest ona również warunkowana i formowana przez twórczość artystyczną i estetyczną należącą do nadbudowy.

Skoro zatem Marks mógł napisać, że to muzyka tworzy ucho, zastanawiam się, co powiedziałby o spojrzeniu i filmie, o kinie, którego nie miał okazji poznać (pierwsza projekcja braci Lumière miała miejsce dwanaście lat po jego śmierci).

I właśnie owo kształtowanie wzroku i widzialności przez kinematografię chciałbym tutaj rozważyć.

\*

Kino będzie punktem wyjścia dla refleksji, którą proponuję nazwać *ikonomią*, czyli ekonomią obrazów oraz ich wymiany.

Termin ten, z pozoru będący współczesnym neologizmem, pochodzi jednak z czasów znacznie dawniejszych niż kino. Wywodzi się mianowicie z czasów wczesnego chrześcijaństwa, które (jak pokazał Giorgio Agamben), zapoczątkowało teologiczno-ekonomiczny paradygmat, a jego efekty widać „aż do dzisiejszego triumfu ekonomii i rządzenia wszystkimi pozostałymi aspektami życia społecznego”. Z kolei Marie-José Mondzain badała konsekwencje tego paradygmatu teologiczno-ekonomicznego dla tego, co nazywa „doktryną obrazu”, która ukształtowała się w kontekście kryzysu ikonoklazmu w Bizancjum w VIII i IX wieku. Krótko mówiąc, obraz i ekonomia wydają się wzajemnie do siebie należeć, a ich leksykony i kategorie przenikają się od czasów znacznie dawniejszych niż narodziny filmu<sup>8</sup>.

Czy jednak możemy być tego pewni?

Kino nie jest wszak nazwą urządzenia [*dispositif*] technicznego, które rozwinęło się od czasu projekcji braci Lumière w 1895 roku. Za sprawą niezliczonych tekstów mu poświęconych kino stało się również *na z w a s i a t a* [*nom du monde*]. Czy to w wersji hiperbolicznej, jak u Gilles'a Deleuze'a, który czytając *Materię i pamięć* Bergsona, nazywa wszechświat „kinem w sobie” lub też „metakinem”; czy to w nieco bardziej ograniczonej wersji, jak u Jeana-Luca Nancy'ego, który z kolei czyni z kina „egzystencjał”

[*existential*], to jest „warunek możliwości egzystowania”. Sam również proponowałem w *Apocalypse-cinéma*, by opisać archifilmową strukturę świata i doświadczania świata za pomocą przekształcenia słynnego (zbyt słynnego) zdania Derridy, a mianowicie: „nie ma nic poza tekstem”. „Nie ma nic poza filmem”, pisałem wówczas, ponieważ rzeczywistość, której można byłoby chcieć przeciwstawić kino, sama ma już strukturę kina<sup>9</sup>.

Nie chodzi mi tutaj o to, by ponownie rozważać powyższe stwierdzenia czy ich przydatność. Zależy mi tylko na podkreśleniu, że nie mamy żadnych dowodów na to, by termin ikonomia pochodził z czasów dawniejszych niż istnienie kina. Dlatego właśnie, kiedy badamy ikonomiczną strukturę filmu, nieustannie dotykamy tego, co należałoby nazwać archikinematograficzną wytwórnią doświadczenia.

Czym zatem jest owa ikonomia kina czy też archikina, którą chcemy tutaj przeanalizować?

Nie chodzi przecież jedynie o wysoki koszt filmowych obrazów – inwestycje, których wymaga wyprodukowanie niektórych sekwencji (wszyscy mamy w pamięci napisy końcowe tej czy innej superprodukcji – niekończące się listy nazwisk osób pracujących przy stworzeniu cyfrowych fotogramów, które przesuwają się przed naszymi oczami przy istotnym udziale efektów specjalnych; niekiedy można odnieść wrażenie, że to raczej lista mieszkańców całego miasta!). Nie chodzi również jedynie o zyski z tego czy innego filmu, na przykład z reklam korzystających z azylu w filmie, ani o złożone zależności między przemysłem filmowym (wyrażenie będące w istocie pleonazmem) i światem finansów, czy też rynkiem ubezpieczeń i reasekuracji<sup>10</sup>.

Wszystkie te uwarunkowania są oczywiście istotne dla ekonomii wytwarzania obrazów filmowych, na co zwracał uwagę już Walter Benjamin w swoim słynnym tekście z 1935 roku, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*<sup>11</sup>. Jednak w eseju Benjamina (który, pomimo mnogości komentarzy, jest wciąż bardzo mało czytany i w którym pozostaje wiele do odczytania)

znajdziemy również refleksję, że to archifilmowa struktura doświadczenia zostaje unerwiona przez ikonomiczny kapitalizm, który z obiegu i wymiany obrazów czyni terytorium nowego przejęcia – w sensie wrażliwości i zmysłowości – a mianowicie przejęcia przez dług.

\*

Wróćmy do tematu.

Jak miałbym patrzeć spojrzeniem pożyczonym? I jeśli moje widzenie miałoby tym samym zaowocować w y m i a n ą p u n k t ó w w i d z e n i a , zakładając, że byłbym w stanie otrzymać tego rodzaju prorocze lub przeszczepione oczy, to co mógłbym dzięki temu wyświecić i zobaczyć, skoro pozbawione byłyby czujących i postrzegających końcówek nerwowych?

Ideę tego rodzaju unerwionej widoczności znajdujemy w notatkach Benjamina zebranych w *Pasażach*. Pojawia się tam w dziale zatytułowanym *Marks: „O doktrynie rewolucji jako zespołów systemów nerwowych zbiorowości”*<sup>12</sup> (*zur Lehre von den Revolutionen als Innervationen des Kollektivs*) – pisze Benjamin nad fragmentem skopiowanym z *Rękopisów z 1844 r.* Tym, w którym Marks mówi o „narządach społecznych”, jak widzieliśmy wcześniej. Mamy zatem prawo odnieść Benjaminowski motyw unerwienia do owych zapisków Marksa na temat kształtowania (*Bildung*) zmysłów czy też zmysłowości.

Widzimy zatem, że pojęcie unerwienia – używane w neuropsychologii od lat 30. XIX wieku – pojawia się w tekstach opublikowanych za życia Benjamina, a także tych wydanych pośmiertnie. Znajdujemy je na przykład w swego rodzaju manifestie napisanym w 1929 roku, który miał być „programem proletariackiego teatru dziecięcego”. Benjamin zauważa, że „każdy gest dziecka jest twórczym unerwieniem, które odpowiada unerwieniu receptywnemu”. Opisuje też malarza jako „człowieka, który z bliska spojrzy tam, gdzie słabnie oko, i przeniesie rejestrujące unerwienie mięśni oka do twórczego unerwienia dłoni”<sup>13</sup>. Podobną intuicję odnajdziemy w notatkach

„do teorii gry” pochodzących prawdopodobnie z lat 1929–1930: dla gracza (w ruletkę) również „rozstrzygające jest unerwienie motoryczne, tym bardziej, że jest ono uniezależnione od percepcji optycznej”<sup>14</sup>. Wreszcie w 1931 roku w tekście upamiętniającym Paula Valéry’ego cytat z poety na temat wagi elektryczności określonej jako „ogólne unerwienie świata”<sup>15</sup>.

Niemniej jednak idea, że organizacja lub urządzenie [*dispositif*] społeczne mogą być unerwione, czyli że pewna współdzielona proteza zaczyna żyć i ustanawiać się organicznie, by czuć – owa idea pochodzi w tekście Benjamin’a od Marksa, o czym świadczy nie tylko wspomniany dział *Marks z Pasaży*, lecz także artykuł na temat surrealizmu z 1929 roku. Benjamin rozważa w nim, czy też raczej marzy, że pewnego dnia „ciało i przestrzeń obrazu [*Leib und Bildraum*] przenikną się [...] tak dalece, że wszelkie rewolucyjne napięcie doprowadzi do cielesnej kolektywnej innerwacji”<sup>16</sup>.

Chodzi tutaj niewątpliwie o aparaturę właściwą *aisthēsis*.

Czy też raczej o to, co można byłoby opisać – w sensie, który starałem się wskazać w *Membres fantômes* – jako ogólną organologię tego, co zmysłowe [*le sensible*]<sup>17</sup>.

Jest niewątpliwie pewna ironia w fakcie, że owo rewolucyjne unerwienie, o którym podążając za Marksem, pisał Benjamin, stwierdzamy w ikonomii kapitalistycznej (a także dla niej i przez nią). Można bowiem wykazać, że to w supermarkecie widzialności dosłownie nabiera kształtu (czyli ciała), pewna organologia spojrzenia jako wymiany – czy też raczej jako fikcji wymiany, na którą wskazywał Marks<sup>18</sup>.

Jako że tworzę tutaj zaledwie swego rodzaju preludium do technicznej archeologii takiego spojrzenia, do materialnej historii jego unerwienia (która z oczywistych względów wykracza poza ramy niniejszego artykułu), zadowolę się przeglądem różnych wersji *Dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej* – tekstu, w którym Benjaminowska koncepcja unerwienia ujawnia cały swój zasięg. Takie założenie jest konieczne, ponieważ jest swego

rodzaju zaczepieniem dla genealogii tego, co nazwać należy p r y w a t y z a c j ą widzenia. Rozwija się ona dzisiaj, w tym historycznym momencie, kiedy od kina po Internet okulografia (ang. *eye tracking*) staje się polem globalnej monetyzacji każdego mikroruchu naszych gałek ocznych. (Pytanie o to, czy owa realizująca się możliwość nie jest immanentnie powiązana z ekonomią odczuwania jako taką, pozostawię póki co otwartym).

\*

Swoiście Benjaminowska koncepcja unerwienia odgrywa ważną rolę w trzech pierwszych wersjach eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, pochodzących z lat 1935 (pierwszy tekst w języku niemieckim) i 1936 (drugi tekst po niemiecku i przekład francuski, tworzony we współpracy z autorem). Znika jednak z czwartej i ostatniej wersji, pochodzącej prawdopodobnie z 1938 roku <sup>19</sup>.

W tekście z 1935 roku słowo to pada zaledwie raz, po tym, jak Benjamin opisuje „dzisiejsze” społeczeństwo stawiające czoła „najbardziej wyemancypowanej technice”, która mu się przeciwstawia, to jest umyka mu, a człowiek nad nią „nie panuje”, a jednak zarazem staje się ona jego „drugą naturą”:

Film służy człowiekowi w zaprawianiu się w nowych apercpcjach i reakcjach uwarunkowanych obchodzeniem się z aparaturą, której rola w jego życiu prawie codziennie ogromnieje. Uczynienie przedmiotem ludzkiej inercacji niesłychanej aparatury technicznej naszej epoki – to zadanie dziejowe, w którego służbie film odnajduje swój prawdziwy sens <sup>20</sup>.

Kino to zatem swego rodzaju ćwiczenie się (*üben*). Z jednej strony w nowych apercpcjach, czyli nieznanym dotąd sposobach świadomego krystalizowania mnóstwa „drobnych postrzeżeń, w których nie ma nic wyodrębnionego” (jak pisał w swojej *Monadologii* Leibniz, któremu zawdzięczamy termin apercpcji) <sup>21</sup>. Z drugiej zaś strony w nowych reakcjach, które jako sposoby reagowania nie wydają się potrzebować podbudowy

świadomości. Tym bardziej nie należy zatem pochopnie przypisywać unerwieniu, o którym pisze Benjamin, funkcji stawania-się-świadomym. Sytuuje się ono raczej na progu, to jest w obu przypadkach na granicy, za którą odczucie staje się jasne, wyraźne, uświadomione czy pomyślane. W tym sensie, jeśli aparatura filmowa jest drugą naturą, to dlatego, że chodzi właśnie o naturalizację, ucieleśnienie na wzór przeszczepiania sztucznego narządu, który staje się organiczny i koniec końców staje się częścią ciała uznawanego za własne niczym unerwione tkanki [*chair*].

We francuskim przekładzie stworzonym w 1936 roku przez Pierre'a Klossowskiego i nadzorowanym przez Benjamina fragment ten pojawia się ponownie i opatrzony jest długim przypisem, z którego w kontekście omawianego fragmentu warto przytoczyć chociażby początek:

Film służy do zaprawiania człowieka w apercpcji i reakcji zdeterminowanych przez praktykę pewnego wyposażenia technicznego, którego rola w jego życiu staje się coraz ważniejsza. Rola ta nauczy go, że jego chwilowe podporządkowanie owej aparaturze umożliwi oswobodzenie za pomocą samej tej aparatury jedynie w przypadku, gdy ekonomiczna struktura ludzkości dostosuje się do nowych sił produkcji uruchamianych przez tę drugą technikę\*.

\* Celem tych rewolucji jest właśnie przyspieszenie owego dostosowania. Rewolucje są unerwieniami żywiołu kolektywnego czy też raczej próbami unerwienia wspólnoty, która po raz pierwszy odnajduje swoje organy w drugiej technice .

Marksowskie pochodzenie motywu organicznego unerwienia, które pojawia się wprost już w przytaczanym wcześniej fragmencie *Pasaży*, jest tutaj zawarte *implicite*, a jednocześnie w pełni jasne i czytelne. Należy jednak wsłuchać się również w inne echa Marksa w tekście – mniej lub bardziej słyszalne – aby podjąć próbę zrozumienia tego, co tutaj wcielamy poprzez

unerwienie aparatu filmowego.

Z całą pewnością bowiem w tym, co Benjamin nazywa „drugą techniką” (zaraz do niej dojdziemy), nie chodzi po prostu o widzenie lepiej, więcej czy inaczej. Stawką tego wcielenia nie jest tylko zwiększona ostrość spojrzenia, jego zdolność do wizualnej chirurgii czy przenikająca tkanki endoskopia, o których wspomina nieco dalej<sup>23</sup>. Aparat filmowy transplantuje, wprowadza w nas organologiczny przeszczep, jakim jest spojrzenie, które poprzez wyostrenie samo również staje się rynkiem wymiany – czy też fikcji wymian właściwych kapitałowi.

Czym zatem jest owa „druga technika”, której następstwa i konsekwencje rozważa Benjamin? Jego teza jest znana, ale zasługuje na przypomnienie. Owa technika, określana jako „mechaniczna”, uznana jest za „drugą” w opozycji do „pierwszej”, która podobnie jak dzieło sztuki w prehistorii uległa „stopieniu się z obrzędem”<sup>24</sup>. Jednak obie techniki różnią się przede wszystkim miejscem, jakie zostawiają reprodukowalności. Jak pisze Benjamin w ostatniej wersji swojego eseju: „jedyna w swoim rodzaju wartość [*die einzigartige Wert*] autentycznego dzieła sztuki ma swoje podłoże w rytuale, w którym posiada ono swą oryginalną i pierwszą wartość użytkową [*Gebrauchswert*]”<sup>25</sup>. Otóż owej wartości, którą Benjamin nazywa też „kultową” (*Kultwert*), wartości użytkowej w kulcie lub rytuale przeciwstawia się to, co Benjamin nazywa „wartością ekspozycyjną” (*Ausstellungswert*)<sup>26</sup>. Trudno zatem interpretować ją inaczej niż jako wartość wymienną w sensie Marksowskim: słynna para pojęć – *Gebrauchswert* i *Tauschwert*, wartość użytkowa i wartość wymienna – znajduje tutaj swój przekład na konkretne terminy ekonomii obrazów, czyli ikonologii.

We właściwej sobie długiej perspektywie, która prowadzi go od malowideł naskalnych do kina, Benjamin próbuje uchwycić sposób, w jaki z jednej strony ikonografia, czyli wartość obrazów, a z drugiej estetyka rozumiana w greckim sensie „teorii percepcji”<sup>27</sup> oddziałują na siebie wzajemnie – w jaki sposób się na siebie

przekładają. W szczególności śledzi zaś ikonomiczne determinanty spojrzenia. Z jednej strony bowiem hipotetyczna lub asymptotyczna granica czystej wartości użytkowej obrazu polegałaby na tym, że w ogóle nie jest on oglądany. Z drugiej zaś granica jego czystej wartości wymiennej oznaczałaby rozpuszczenie obrazu w nieskończoności spojrzeń, na które jest wystawiany<sup>28</sup>.

To właśnie w stronę tej drugiej – granicy czystej wartości użytkowej – zmierza zdaniem Benjamina ikonomia współczesna: „dzisiaj dzieło sztuki za sprawą absolutnej doniosłości spoczywającej na jego wartości wystawienniczej stało się formacją wyposażoną w całkiem nowe funkcje, której świadome nam funkcje „artystyczne” dopiero później rozpoznane zostaną jako rudymen tarne”<sup>29</sup>. Zatem jedyną stałą cechą obrazów przebiegających przed naszymi oczami jest ich zdolność do przechodzenia od spojrzenia do spojrzenia.

Tej metamorfozie dziejącej się w ikoniczności odpowiada jednak również przemiana spojrzenia, które na nią patrzy. Staje się rozpuszczone i rozproszone<sup>30</sup>, *zerstreut*, jak pisze Benjamin po niemiecku, a w wersji francuskiej z 1936 roku *distract*. I należy to rozumieć dosłownie, wstawiając między przedrostek *dis-* a rdzeń (pochodzący od łacińskiego *tractus*, od *trahere*: „ciągnąć”) dywiz, który pozwoli dostrzec w owym znaczącym to, co wypowiada: być *dis-trait* to być porwanym przez *trait*: zarys, pociągnięcie, napęd [*traction*], który ciągnie nas gdzie indziej.

Model tej roz-proszonej, roz-ciągniętej wizji znajduje Benjamin w percepcji architektury, która, jak pisze, wprowadza do optyki element anooptyczny, czyli dotykowy<sup>31</sup>:

Recepcja budowli odbywa się w dwojaki sposób: [...] haptycznie i optycznie. Trudno zrozumieć istotę takiej recepcji, jeśli wyobrazimy ją sobie jako recepcję w stanie skupienia, znaną na przykład turystom przed sławnymi budowlami. Recepcja haptyczna bowiem nie posiada takiego przeciwieństwa, jakim w przypadku recepcji optycznej jest

32  
kontemplacja .

Niemniej jednak powinniśmy się tutaj zatrzymać nie tyle nad wspomnianą haptycznością jako taką (która – przypomnijmy – również zastępowała wzrok lub też wchodziła w niego w omawianych fragmentach o unerwieniu, czy to w manifeście proletariackiego teatru dla dzieci, czy to w notatkach na temat teorii gry). Interesuje mnie raczej z jednej strony to, że spojrzenie, które ucieleśniło ikonomiczne utowarowienie wizualnej wymiany pod postacią wartości wystawienniczej oraz je unerwiło, nieustannie odwraca się i w rozproszeniu od-ciąga od swojego przedmiotu: dalekie od pogrążenia się w kontemplacji wyczekuje nowych wizji. Zawczasu przygotowuje się do ciągłego zmieniania widoków, owładnięte pogonią za „widokiem dodatkowym” [*plus-de-vue*], który nie pozwala mu nigdy spocząć albo się zatrzymać. Z drugiej jednak strony powinniśmy zastanowić się nad tym, że ów wzrok zdeterminowany przez lub na potrzebę wymiany, ów wzrok wymiany (w podwójnym sensie dopełniacza zarazem przedmiotowego i podmiotowego), krótko mówiąc, wzrok uwikłany w wymiany czy też wzrok, który stał się wymianą, nabiera zwyczaju, „nawyku”. Oznacza to, że skłania się ku przyzwyczajeniu lub nałogowi (*Gewöhnung*, jak pisze w niemieckich wersjach Benjamin):

recepcja haptyczna dokonuje się nie tyle poprzez skupienie, co z racji nawyku, [...]. Przyzwyczajenie można nabyć również i w stanie rozproszonej uwagi. Co więcej: dopiero umiejętność sprostanania pewnym zadaniom w stanie rozproszonej uwagi <sup>33</sup> świadczy o tym, że człowiek przywykł do ich rozwiązywania .

Rekapitulujmy zatem – podsumujmy i skapitalizujmy tymczasowo to, co ukazało się dzięki ponownej lekturze eseju Benjamin. W filmie i poprzez film percepcja ulega metamorfozie, *aisthēsis* reorganizuje się poprzez unerwienie, a spojrzenie się zmienia (jak możemy przeczytać nieco dalej w tekście: „Recepcja w stanie rozproszonej uwagi, [...] stanowiąc przejaw głębokich

przemian zachodzących w percepcji, w filmie znajduje najwłaściwszy ćwiczebny poligon<sup>34</sup> .) Owo spojrzenie-wymiana, które się w ten sposób pojawia, natychmiast, w tym samym ruchu staje się spojrzeniem, które przechodzi w nałogową zależność rozproszenia [*dis-traction*]. Staje się spojrzeniem na kredyt – spojrzeniem zadłużonym.

Wymienna, handlowa postać spojrzenia umożliwia tym samym rynek widzialności, w którym fikcja wymiany wytwarza dług.

(Ciąg dalszy nastąpi).

**Przekład tekstu Petera Szendy, *Iconomie et innervation. Pour une généalogie du regard endetté*, „Multitudes” 2014, nr 3 (57), ss. 20–28, <https://doi.org/10.3917/mult.057.0020>. Redakcja dziękuje autorowi i redakcji „Multitudes” za zgodę na publikację przekładu.**

- 1 Tekst ten pierwotnie był referatem wygłoszonym po angielsku na konferencji *Thinking Out Loud* w State Library w Sydney w maju 2014 roku na zaproszenie Dimitrisa Vardoulakisa. Ustny charakter wypowiedzi został częściowo zachowany. Następnie tekst został opublikowany w „Multitudes” 2014, nr 54, s. 20–28.
- 2 Karol Marks, *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej*, przeł. A. Bal, w: Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 13, Książka i Wiedza, Warszawa 1966, s. 9.
- 3 Ibidem.
- 4 Karol Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, przeł. K. Jażdżewski, w: Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 584.
- 5 Ibidem, s. 583.
- 6 Ibidem, s. 582.
- 7 Ideę „dzielenia zmysłowości” zapożyczam oczywiście od Jacques’a Rancière’a; zob. idem, *Dzielenie postrzegalnego: estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

- 8 Zob. Giorgio Agamben, *Le Règne et la gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. Homo Sacer II, 2*, przeł. J. Gayraud, M. Rueff, Seuil, Paris 2008, s. 17–19; a także hasło *Oikonomia* autorstwa Marie-José Mondzain, w: *Vocabulaire européen des philosophies*, red. B. Cassin, Seuil – Le Robert, Paris 2004. Mondzain pisze, że to za sprawą „historycznego wstrząsu” ikonoklazmu między 724 a 843 rokiem „chrześcijańscy teologowie i filozofowie stworzyli pierwszą doktrynę obrazu”, i że „poprzez odnowienie użycia” słowa „ekonomia” (odziedziczonego przez Ojców Kościoła po Pawle z Tarsu, który użył go w liście do Efezjan) i „poprzez grę jego polisemii zainaugurowana została pierwsza zachodnia myśl o obrazie, pierwsza ikonologia” (s. 863). Z kolei Susan Buck-Morss, cytując tekst Marie-José Modzain poświęcony temu, co nazywa ona „ekonomią ikoniczną” (*Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris 1996, s. 91 i nast.), w artykule zatytułowanym *Visual Empire (Diacritics, t. 37, nr 2–3, lato–jesień 2007)* raz używa słowa *iconomy* i dwa razy *iconomics* (s. 183 i 185).
- 9 Zob. Gilles Deleuze, *Kino*, przeł. J. Margański, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 67–72, a także Jean-Luc Nancy, *Cinéfile et cinémonde*, „Trafic” 2004, nr 50 (to właśnie w odniesieniu do tego artykułu Nancy’ego próbowałem pracować z pojęciem kinoświata [*cinémonde*] w *L'Apocalypse-cinéma. 2012 et autres fins du monde*, Capricci, Paris 2012, s. 61 i 142). Z kolei Bernard Stiegler używa terminu „archi-kino”, kiedy mówi o „kinie świadomości”, czyli świadomości jako kinie (*La Technique et le temps, III, Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, Paris 2001, s. 24).
- 10 Na temat obecności obrazów reklamowych w filmach zob. Chantal Douchet, *Cinéma et publicité: le droit d'asile*, w: *Le Cinéma et l'argent*, red. L. Creton, Nathan, Paris 1999. Zob. również w tym samym zbiorze rozdział poświęcony ubezpieczeniom w przemyśle filmowym (François Garçon, *Du risque de fabrication dans l'industrie cinématographique: la garantie de bonne fin*).
- 11 Od 1935 do 1938 roku tekst ów wydany został w czterech różnych wersjach, z czego jedna w języku francuskim (jeszcze do tego wrócę). Przytaczam tutaj pierwszą z nich: „W wypadku dzieł filmowych techniczna reprodukowalność produktu nie jest, w przeciwieństwie do dzieł literatury czy malarstwa, pojawiającym się z zewnątrz warunkiem ich masowego rozpowszechniania. [...] W 1927 roku obliczono, że większy film, jeśli ma być opłacalny, musi mieć publiczność liczącą dziewięć milionów widzów”. (Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, w: idem, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2011, s. 30).

- 12 Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 703.
- 13 Idem, *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, w: *Gesammelte Schriften II, 2*, Suhrkamp, Frankfurt 1991, s. 766 (tekst ten miał być teoretycznym programem teatru dziecięcego założonego przez Asję Lacis)
- 14 Idem, *Notizen zu einer Theorie des Spiels*, w: *Gesammelte Schriften VI*, Suhrkamp, Frankfurt 1991, s. 188.
- 15 Idem, *Paul Valéry. Zu seinem 60. Geburtstag*, w: *Gesammelte Schriften II, 1*, Suhrkamp, Frankfurt 1991, s. 386.
- 16 Walter Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 71.
- 17 Peter Szendy, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Minuit, Paris 2002. Proponuję tam, by rozszerzyć koncepcję „organologii” w kierunku „ogólnej organologii zmysłów” (s. 96), co Bernard Stiegler rozwinął później w *De la misère symbolique* (t. 1 i 2, Galilée, Paris 2004 i 2005).
- 18 Można tutaj przytoczyć niezliczone fragmenty, w których Marks analizuje sposób, w jaki kapitalista „otrzymuje [...] wartość, za którą nie dał ekwiwalentu”. Na przykład w *Zarysie krytyki ekonomii politycznej*: „Wartość dodatkowa jest w ogóle wartością poza ekwiwalent. Ekwiwalent jest z samego określenia tożsamością wartości z sobą samą. Z samego ekwiwalentu nie może zatem nigdy wyrosnąć wartość dodatkowa” (przeł. Z.J. Wyrozemski, Książka i Wiedza, Warszawa 1986, s. 237).
- 19 Omawiam tutaj następujące wydania: Walter Benjamin, *Œuvres*, t. 3, Gallimard, Paris 2000 (pierwsza i ostatnia wersja), *Gesammelte Schriften VII*, Suhrkamp, Frankfurt 1991 (druga wersja) oraz *Gesammelte Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt 1991 (trzecia wersja, czyli przekład francuski współtworzony przez Benjamina). [W języku polskim ukazały się dwie wersje omawianego eseju: w zbiorze *Twórca jako wytwórca* przekład bazuje na „pierwszej redakcji”, natomiast w zbiorze *Anioł historii* na tekście z 1936 roku; przekład pierwszy przytaczam dla pierwszej wersji, drugi zaś dla kolejnych omawianych przez autora wersji tekstu z wyjątkiem jednego fragmentu przekładu na język francuski. Kluczowe terminy, takie jak unerwienie / inerwacja czy funkcja wystawiennicza / ekspozycyjna cytuję zgodnie z wyborami tłumaczy obu wersji, nie ujednolicając ich – przyp. tłum.].

- 20 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce...*, s. 32.
- 21 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Zasady filozofii, czyli monadologia*, w: idem, *Główne pisma metafizyczne*, przeł. S. Cichowicz i J. Domański, Comer, Toruń 1995, s. 116.
- 22 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I...*, s. 717.
- 23 „Czarownik i chirurg mają się tak do siebie, jak malarz ma się do kamerzysty. Malarz w trakcie swej pracy zachowuje naturalny dystans do tego, co dane, kamerzysta zaś wnika głęboko w tkankę tego”. Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce...*, s. 43.
- 24 Ibidem, s. 32.
- 25 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Anioł historii...*, s. 210.
- 26 Ibidem, s. 212.
- 27 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce...*, s. 49.
- 28 „Można by przedstawić historię sztuki jako konfrontację dwóch biegunowości w samym dziele sztuki i dopatrywać się historii jej przebiegu w zmiennych przesunięciach punktu ciężkości z jednego bieguna dzieła sztuki na drugi. Biegunami tymi są wartość kultowa i wartość wystawiennicza dzieła sztuki. Produkcja artystyczna zaczyna się od formacji znajdujących się na służbie magii. Jeśli chodzi o te formacje, ważne jest tylko to, że one istnieją, a nie to, że są oglądane [podkreślenie P.S.]. [...] pewne posągi bogów dostępne są tylko arcykapłanowi w celi, pewne posągi Madonny przez prawie cały rok spowite są zasłonami, pewne rzeźby w katedrach średniowiecznych nie są widoczne dla widza spoglądającego z poziomu ziemi” (ibidem, s. 31). Pozostawiam tutaj kwestię zasadności zaproponowanego przez Marksa podziału na wartość użytkową i wymienną, która była często podejmowana (zob. w szczególności Jacques Derrida, *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016, s. 255–256).
- 29 Ibidem, s. 32.
- 30 W tym miejscu autor używa imiesłowu *disséminé*.

- 31 W tym sensie druga ikonomiczna granica – *limes* czystej wartości wystawienniczej czy też wymiany widoków – również sprowadzałaby się do oderwania obrazu od jego widzialności, jednak z przyczyn przeciwstawnych czy też symetrycznych wobec tych, które rządzą czystą wartością użytkową w kulcie: stałaby się anoptyczna nie poprzez wycofanie się do niewidzialności *sacrum*, ale ponieważ jej nadekspozycja sprawia, że wpada w rozproszenie haptyczności, zmienia zmysł, przechodzi w inny rejon *aisthēsis* (zaburzając tym samym ogólną organizację zmysłowości).
- 32 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie...*, s. 235–236 [przekład zmieniony].
- 33 *Ibidem*, s. 236 [przekład zmieniony].
- 34 *Ibidem* [przekład zmieniony].

