

Uwagi o geście

Giorgio Agamben

1. Pod koniec XIX wieku zachodnia burżuazja definitywnie utraciła swoje gesty

W 1886 roku Gilles de la Tourette, ancien interne des Hopitaux de Paris et de la Salpêtrière¹, opublikował w wydawnictwie Delahaye et Lecrosier swoje *Etudes cliniques et physiologiques sur la marche* [Kliniczne i fizjologiczne studia nad chodzeniem]. Po raz pierwszy jeden z najbardziej powszechnych gestów człowieka został poddany analizie opartej na metodach ściśle naukowych. Pięćdziesiąt trzy lata wcześniej, gdy dobre samopoczucie burżuazji nie zostało jeszcze naruszone, Balzackowski program patologii ogólnej życia społecznego był w stanie wytworzyć jedynie pięćdziesiąt rozczarowujących stron *Théorie de la demarche*. Nic tak wyraźnie nie pokazuje dystansu (nie tylko czasowego), który dzieli te dwie próby, jak opis ludzkiego kroku dokonany przez Gilles'a de la Tourette'a. To, co dla Balzaka było jedynie wyrazem charakteru moralnego, tu poddane jest spojrzeniu, które jest już zapowiedzią kinematografu:

Podczas gdy noga służy za punkt oparcia, prawa stopa unosi się nad ziemię, wykonując falujący ruch od pięty do czubków palców, które jako ostatnie odrywają się od ziemi; cała noga porusza się do przodu, a stopa dotyka następnie ziemi piętą. W tym momencie lewa stopa, która zakończyła swój ruch i opiera się tylko na palcach, również odrywa się od ziemi; lewa noga porusza się do przodu, mija prawą nogę, zbliżając się do niej i ją wyprzedzając, lewa stopa dotyka ziemi piętą, podczas gdy prawa stopa kończy swój ruch.

Tylko oko obdarzone tego rodzaju wizją mogło usystematyzować tak zwaną metodę odcisku, z której udoskonalenia Gilles de la Tourette był zasłużenie dumny. Do ziemi należy przykleić rulon białego papieru o długości ośmiu metrów i szerokości pół metra. Następnie dzieli się go na pół po przekątnej za pomocą narysowanej ołówkiem linii. Stopy jednostki biorącej udział w eksperymencie zostają posypane półtoratlenkiem żelaza, który nadaje im kolor rdzy. Odciski stóp, które pacjent pozostawia, chodząc wzdłuż nakreślonej linii, pozwalają na doskonały pomiar kroków wedle różnych parametrów (długość, odchylenia na boki, kąt nachylenia itd.).

Oglądając reprodukcje odcisków opublikowanych przez Gilles'a de la Tourette'a, trudno nie pomyśleć o serii zdjęć, które w tych samych latach zrealizował Eadweard Muybridge na uniwersytecie w Pensylwanii, posługując się dwudziestoczekłkowym filmem. „Mężczyzna idący z normalną prędkością”, „mężczyzna w biegu niosący strzelbę”, „kobieta idąca i podnosząca dzban”, „kobieta idąca i śląc pocafunek” to szczęśliwe i widzialne bliźniaki nieznanymi i cierpiącymi stworzeń, które pozostawiły po sobie te ślady.

Rok przed badaniami na temat chodzenia Tourette opublikował *Étude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incoordination motrice accompagnée d'echolalie et de coprothalie* [Stadium choroby nerwowej charakteryzującej się brakiem ruchowej koordynacji połączonej z echolalią i koprolalią]. Dzieło to ustanowiło ramy kliniczne dla choroby nazwanej później syndromem Tourette'a. Ten sam sposób rejestracji najbardziej powszechnego gestu, który umożliwił stworzenie metody odcisku, zostaje tu zastosowany do opisu zadziwiającego

¹ ancien interne... - były praktykant szpitali: paryskiego oraz Salpêtrière [przyp. tłum.]

rozmnożenia się tików, wybuchów spazmatycznych i manieryzmów. Rozmnożenie to można określić jedynie jako ogólną katastrofę sfery gestykulacji [*sfera della gestualità*] Pacjent nie jest w stanie ani rozpocząć, ani doprowadzić do końca nawet najprostszych gestów; gdy tylko zainicjuje jakiś ruch, zostaje on przerwany i zaburzony przez nieskoordynowane drgawki, które sprawiają wrażenie, jakby muskulatura tańczyła (*chorea*) bez żadnego celu. Odpowiednik tego zaburzenia ruchu został przykładowo opisany przez Charcota w słynnych *Leçons du mardi* [Wykładach wtorkowych]:

Oto ktoś, kto rzuca się pochylony całym ciałem do przodu. Jego dolne kończyny są napięte, rozciągnięte, jakby przyklejone do siebie i opierają się na krawędziach stóp. Stopy jakoś suną po ziemi, a ruch do przodu dokonuje się przez rodzaj szybkiego przeskoku. [...] Jednostka rzucona do przodu w ten sposób wydaje się w każdym momencie zagrożona upadkiem; a w każdym razie nie jest w stanie zatrzymać się o własnych siłach. Najczęściej musi się oprzeć o ciało kogoś innego. Można powiedzieć, że jest to rodzaj zepsutej maszyny, której sztywne, pospieszne i jakby konwulsyjne ruchy w niczym nie przypominają płynności chodzenia [...]. Wreszcie, po wielu próbach, udało mu się ruszyć i teraz, niczym wspomniana maszyna raczej ślizga się po ziemi niż chodzi, na sztywnych lub (rzadziej) zgiętych nogach, a kroki zamieniają się w rodzaj gwałtownych skoków.

Najbardziej niezwykle jest to, że wspomniane zaburzenia, choć począwszy od 1885 roku obserwowano je w tysiącach przypadków, w pierwszych latach XX wieku przestały być praktycznie odnotowywane. Było tak aż do pewnego dnia zimą 1971 roku, gdy Oliver Sacks, spacerując ulicami Nowego Jorku, zaobserwował trzy przykłady turetyzmu w trakcie kilku minut. Aby wytłumaczyć to zniknięcie, można sformułować hipotezę, że ataraksja, tiki i dystonia stały się w międzyczasie normą od pewnego momentu wszyscy stracili kontrolę nad swymi gestami i teraz chodzą i gestykulują frenetycznie. Przynajmniej takie można odnieść wrażenie, gdy oglądamy dziś nakręcone w tamtych latach filmy Étienne-Jules'a Mareya czy braci Lumière.

2. W kinie społeczeństwo, które utraciło swoje gesty, stara się odzyskać to, co utraciło, uznając jednocześnie tę stratę

Epoka, która utraciła swoje gesty, pogrąża się (właśnie z tego powodu) w obsesji na ich punkcie. Dla ludzi pozbawionych wszelkiej naturalności każdy gest staje się przeznaczeniem. Im bardziej gesty, pod wpływem niewidzialnych sił, traciły swoją pewność, tym bardziej życie stawało się nieodgadnione [*indécifrabile*]. To w tym czasie burżuazja, która jeszcze kilka dekad wcześniej pewnie dysponowała swymi symbolami, pada ofiarą wewnętrzności i oddaje się psychologii.

Nietzsche zajmuje to miejsce w kulturze europejskiej, gdzie wspomniane napięcie między dwoma biegunami z jednej strony mamy zniknięcie i utratę gestów, z drugiej zaś ich przemianę w lososiągą swoją kulminację. Dlatego wieczny powrót daje się pomyśleć jedynie jako gest, w którym możliwość i akt, naturalność i manieryczność, przygodność i konieczność stają się nierozróżnialne (ostatecznie więc jedynie jako teatr). *Tako rzecze Zaratustra*

jest baletem ludzkości, która utraciła swoje gesty. Gdy epoka zdała sobie z tego sprawę, wówczas (za późno) rozpoczyna się pospieszna próba odzyskania *in extremis* utraconych gestów. Taniec Isadory Duncan i Diagilewa, powieść Prousta, wielka poezja Jugendstil Pasciego i Rilkego i wreszcie, w najbardziej dobitny sposób, nieme kino kreślą magiczny krąg, w którym ludzkość stara się po raz ostatni przywołać to, co na zawsze wymknęło jej się z rąk.

W tych samych latach Aby Warburg rozpoczyna badania, które tylko ślepotą psychologizującej historii sztuki mogła nazwać „nauką o obrazie”, podczas gdy faktycznie w ich centrum znajdował się gest jako kryształ pamięci historycznej, jego zastygnięcie w los oraz podejmowane przez artystów i filozofów, mozolne (dla Warburga graniczące z szaleństwem) próby uwolnienia go za pomocą dynamicznej polaryzacji. Ponieważ badania te odbywały się w medium obrazu, uznano, że obraz jest również ich przedmiotem. Warburg przekształcił tymczasem obraz (który jeszcze u Junga wpisywał się w model transhistorycznej sfery archetypów) w element zdecydowanie historyczny i dynamiczny. W tym sensie nieukończony atlas *Mnemosyne*, zawierający prawie tysiąc fotografii, nie jest niezmiennym repertuarem obrazów, lecz obdarzoną wirtualnym ruchem reprezentacją gestów ludzi Zachodu – od Grecji klasycznej do epoki faszyzmu (czymś, czemu bliższy jest więc raczej De Jorio niż Panofsky²). W ramach każdej sekcji pojedynczy obraz jest traktowany raczej jako fotogram w filmie niż jako autonomiczna rzeczywistość (przynajmniej w tym sensie, w jakim Benjamin porównał pewnego razu obraz dialektyczny do zapowiadających kinematograf zeszytów, które wertowane szybko wytwarzają wrażenie ruchu).

3. Żywiołem kina jest gest, a nie obraz

Gilles Deleuze pokazał, że kino znosi fałszywe psychologiczne rozróżnienie między obrazem jako rzeczywistością psychiczną a ruchem jako rzeczywistością fizyczną. Obrazy filmowe nie są ani *poses éternelles* (niczym formy w świecie klasycznym), ani *coupes immobiles* ruchu, lecz *coupes mobiles*, obrazami, które same są ruchem, czymś, co Deleuze nazywa *images-mouvement*. Należy rozszerzyć analizy Deleuze’a i pokazać, że dotyczy to ogólnie statusu obrazu w nowoczesności. Oznacza to jednak, że mityczna nieruchomość obrazów zostaje przełamana i należy mówić nie tyle o obrazach, ile o gestach. Każdy obraz ożywia w rzeczywistości antynomiczna dwubiegunowość: z jednej strony unifikuje on i niszczy gest (chodzi wówczas o imago jako gipsową maskę pośmiertną albo symbol), z drugiej zaś zachowuje jego nienaruszoną *dynamis* (niczym na zdjęciach Muybridge’a lub na fotografiach sportowych). Pierwszy biegun odpowiada wspomnieniu, którym dysponuje pamięć uświadomiona, drugi zaś obrazowi, który rozbłyskuje w epifanii pamięci mimowolnej. I podczas gdy pierwszy żyje w mitycznej izolacji, drugi odsyła poza siebie, ku całości, której jest częścią. Również *Giocondę* czy *Las Meninas* można postrzegać nie jako formy zastygłe na wieczność, lecz jako fragmenty gestu lub fotogramy zagubionego filmu, w którym dopiero uzyskają swoje prawdziwe znaczenie. Zatem w każdym obrazie działa zawsze pew-

² Andrea De Jorio (1769-1851) - włoski badacz i archeolog, autor książki *La mimica degli antichi investigate nel gestire napoletano* (1832); Erwin Panofsky (1892-1968) - niemiecki historyk sztuki, twórca nowoczesnej ikonologii, jednej z najbardziej wpływowych teorii w XX wiecznej historii sztuki [przyp. tłum.].

nego rodzaju *ligatio*, paraliżująca moc, którą należy odczytać; z całej historii sztuki zdaje się wznosić nieme wezwanie do wyzwolenia obrazu przez gest. Greckie mity o rzeźbach, które zrywają swe więzy, aby móc się poruszać, nie mówią nic innego; taką też intencję filozofia przypisuje idei, która nie jest (wbrew temu, co głosi obiegowa interpretacja) nieruchomym archetypem, lecz raczej konstelacją, w której kompozycja fenomenów tworzy gest.

Kino kieruje obrazy z powrotem do krainy gestów. Wedle pięknej definicji wpisanej w *Nacht und Träume* Becketta jest ono snem gestu. Wprowadzić do tego snu element jawy to zadan reżysera.

4. Ponieważ w jego centrum tkwi gest, a nie obraz, kino ze swej istoty przynależy do porządku etyki i polityki (a nie po prostu do porządku estetyki).

Czym jest gest? Cenne w tym względzie wskazówki zawiera uwagi Warrona. Przypisuje on gest do sfery czynu [*azione*], at odróżnia go wyraźnie zarówno od działania [*agere*], jak i tworzenia [*facere*].

Można tworzyć coś, nie działając, na przykład poeta tworzy dramat, ale go nie wykonuje [*agere* znaczy tutaj „grać rolę” — przyp. GA]; z drugiej strony aktor odgrywa dramat, ale go nie tworzy. Podobnie dramat jest stworzony [*fit*] przez poetę nawet wówczas, gdy nie jest wykonywany. Z kolei imperator [urzędnik sprawujący najwyższą władzę — przyp. GA], ponieważ używamy w jego przypadku wyrażenia *res gerere* [uczynić coś, podejmować się czegoś, biorąc za to pełną odpowiedzialność — przyp. GA], ani nie tworzy, ani nie działa, lecz *gerit*, czyli czegoś się podejmuje [*sustinet*]” (Warron, *De lingua latina*, VI, VIII, 77).

Dla gestu charakterystyczne jest to, że nie chodzi w nim ani o tworzenie, ani o wykonanie, lecz o podejmowanie się i działanie. Zatem gest ustanawia sferę *ethos* jako sferę najbardziej właściwą dla człowieka. Ale w jaki sposób podejmowany i przedsięwzięty jest czyn? W jaki sposób *res* staje się *res gesta*, prosty fakt przekształca się w wydarzenie? Wykorzystane przez Warrona rozróżnienie między *facere* i *agere* pochodzi ostatecznie od Arystotelesa. W słynnym fragmencie *Etyki nikomachejskiej* filozof przeciwstawia sobie te czynności w następujący sposób: „Działanie i tworzenie to dwie rzeczy różnego rodzaju. [...] Cel bowiem tworzenia leży poza tworzeniem, przy działaniu zaś jest inaczej: bo tu samo powodzenie w działaniu jest celem”³ (VI 114ob). Natomiast nowość stanowi wskazanie różnego od nich, trzeciego rodzaju działania: podczas gdy tworzenie jest środkiem prowadzącym do jakiegoś celu, a działanie stanowi cel pozbawiony środka, gest zrywa z fałszywą, paraliżującą moralność alternatywą między środkami a celami oraz ukazuje środki, które **jako takie** zostają wyłączone ze sfery środków, sfery medialności [*medialità*], nie przekształcając się jednak tym samym w cele.

Dla zrozumienia gestu nic nie jest bardziej mylne niż wyobrażenie sobie najpierw sfery środków podporządkowanych celowi (na przykład chodzenie jako środek służący do przeniesienia ciała z punktu A do punktu B), a później wyróżnienie w niej odrębnej i wyższej

³ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. Daniela Gromska, PWN, Warszawa 1982, s. 213.

sfery gestu jako ruchu, którego cel zawiera się w samym sobie (na przykład taniec w swym wymiarze estetycznym). Celowość pozbawiona środków jest czymś tak samo mylącym jak medialność posiadająca sens wyłącznie w odniesieniu do celu. Tymczasem przeciwnie, jeśli taniec jest gestem, to dlatego, że polega on na przyjmowaniu i eksponowaniu medialnego charakteru cielesnych ruchów. **Gest jest czymś, co eksponuje medialność, czyni widzialnym środek jako taki.** Dzięki niemu ukazuje się ludzkie bycie-w-środku [*l'essere-in-un-medio dell'uomo*], które otwiera przed człowiekiem etyczny wymiar egzystencji. Ale podobnie jak w filmie pornograficznym, gdy osoba zostaje przyłapana w trakcie czynienia gestu będącego środkiem do wywołania przyjemności u innych (albo u siebie), przez sam fakt bycia sfotografowaną i wyeksponowaną w swej medialności zostaje zawieszona w swym działaniu, mogąc stać się, dla widzów, środkiem do kolejnej przyjemności (która byłaby bez tego niezrozumiała); lub podobnie jak u mima gesty podporządkowane najpowszedniejszemu celom zostają wyeksponowane jako takie oraz tym samym zawieszone „*entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir*”⁴ w czymś, co Mallarmé nazywa *milieu pur*: tak też w geście komunikowana jest ludziom sfera nie celów samych w sobie, lecz czystej medialności pozbawionej celu.

Tylko w ten sposób niejasne wyrażenie Kanta o „celowości bez celu” zyskuje konkretne znaczenie. Jest ona, w obrębie środka, ową możliwością gestu, którą zawiesza on w swym własnym byciu-środkiem i tylko tak może ją eksponować, pewną *res* zmienić w *res gesta*. Zatem gdy rozpatrujemy mowę jako środek komunikacji, ukazywanie mowy nie oznacza, że dysponujemy jakimś wyższym planem (metajęzykiem, który jako taki jest niekomunikowalny w ramach pierwszego poziomu) umożliwiającym uczynienie z mowy przedmiotu komunikacji. Chodzi raczej o eksponowanie jej bez uciekania się do pomocy żadnej transcendencji, w jej własnej medialności, w jej własnym byciu środkiem. Gest jest w tym sensie komunikowaniem komunikowalności. Nie ma on w sensie ścisłym nic do powiedzenia, ponieważ ukazuje jedynie bycie-w-języku człowieka jako czystą medialność. Ponieważ jednak bycie-w-języku nie jest czymś, co można zawrzeć w wypowiedzi, gest jest w swej istocie zawsze gestem zagubienia się w języku. Jest zawsze **gagiem** w ścisłym znaczeniu tego słowa, które oznacza przede wszystkim coś, co wkładamy do ust, aby uniemożliwić mówienie, dopiero w dalszej kolejności zaś coś, co improwizuje aktor, by zasłonić dziurę w pamięci lub niemożność mówienia. Stąd bierze się nie tylko pokrewieństwo między gestem a filozofią, lecz także między filozofią a kinem. Należąca do istoty kina „niemota” (która nie ma nic wspólnego z obecnością lub nieobecnością ścieżki dźwiękowej) jest, podobnie jak niemota filozofii, ekspozycją bycia-w-języku człowieka: czystą gestualnością [*gestualità pura*]. Wittgensteinowska definicja mistyki jako ukazywania tego, co nie może być wypowiedziane, stanowi dosłowną definicję **gagu**. I każdy wielki tekst filozoficzny jest **gagiem**, który eksponuje język jako taki, samo bycie-w-języku jako gigantyczną dziurę w pamięci i nieuleczalny brak słów.

⁴ *entre le désir...* - „między pragnieniem a jego zaspokojeniem, dokonaniem a Jego wspomnieniem”. Cytat ten pochodzi z tekstu Stéphane’a Mallarmé *Mimique*. Por. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1945. s. 310 [przyp. tłum.].

5. Polityka jest sferą czystych środków, czyli absolutnej i integralnej gestualności przypisanej ludziom.

Anarcho-Biblioteka
Dobry pieróg to wywrotowy pieróg



Giorgio Agamben
Uwagi o geście

przełożył Paweł Mościcki

pl.anarchistlibraries.net