Studia Polityczne 2026, tom 54, nr 3
ISSN 1230-3135
DOI: 10.35757/STP.2026.54.3.05

CC BY NC SA

KAROL MORAWSKI
Instytut Filozofii Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0002-3345-6181
karol.morawski@uwr.edu.pl

INSCENIZACJA ZWANA HEGEMONIĄ. OBRAZY I DYNAMIKA LUDU

The Staging Called Hegemony: Images and the Dynamics of the People

Abstract

The aim of the proposed analyses is to draw attention to the underestimated role of the political rhetoric of images in the thought of Ernesto Laclau and Chantal Mouffe. In this article, I redescribe political experience, which goes beyond the horizon of the linguistic turn and, through the lens of the image, turns to political and social analysis. Reinterpreting and updating the idea of the hegemonic staging of the people in an image-based context leads me to ask questions in this text that Laclau and Mouffe either do not explicitly pose or do not answer.

K e y w o r d s: the people, image, hegemony, Laclau and Mouffe

---

Abstrakt

Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na niedocenioną w myśli Ernesta Laclau i Chantal Mouffe rolę retoryki obrazów w polityce. Proponuję ponowny opis doświadczenia politycznego, który wykracza poza perspektywę zwrotu lingwistycznego i ujmuje zjawiska polityczne oraz społeczne przez pryzmat obrazów. W tym kontekście reinterpretuję i aktualizuję ideę hegemonicznej inscenizacji ludu, stawiając pytania, których Laclau i Mouffe nie formułują wprost lub na które nie udzielają odpowiedzi.

S ł o w a k l u c z o w e: lud, obraz, hegemonia, Laclau i Mouffe

Bruno Bosteels we wprowadzeniu do tomu *What is a People?* (Bosteels, 2016) zaakcentował motyw politycznej inscenizacji ludu. Za takim rodzajem interpretacji ludowego podmiotu opowiada się Jacques Rancière, który wiąże ją z wewnętrzną różnicą, z dystansem ludu wobec siebie samego. Różnica owa uniemożliwia ludowi bycie jednością, monolitem, niepodzielną całością. Nie jest to jednak teoretyczna i polityczna przeszkoda, którą należy pokonać czy znieść. Jak twierdzi Rancière, na owej różnicy zasadza się prawdziwie polityczne działanie ludu, które identyfikuje on z aktami *demosu* podważającymi porządek społeczny ukonstytuowany w ramach policyjnego nadzoru[1]. Lud jako podmiot polityczny kwestionuje ontologiczne fundamenty społecznego podziału, przy czym ontyczne przejawy ludu obejmują zróżnicowane formy przecinające granice rozmaitych grup społecznych. Zakłócenia zasad podziału społecznej wspólnoty to zróżnicowane akty polityczne dokonywane przez tych, którzy w ramach ustrukturyzowanej na dany sposób wspólnoty się „nie liczą", np. „biedni w dawnych czasach, trzeci stan, nowoczesny proletariat" (Rancière, 1999, s. 9).

Rancière nie wątpi w znacznie i wartość ludowej polityki rozumianej w kategoriach „teatralnej" inscenizacji, co – jak zauważa Bosteels – uwypukla się zwłaszcza na tle prowokacyjnej konstatacji Louisa Althussera o odgrywaniu „melodramatycznej" roli z repertuaru ludowego mitu (przez tych, którzy do ludu nie należą, lecz pragną ów lud ukształtować, oferując mu swoją własną, tj. burżuazyjną, moralność i religię). Jak pisze Rancière w *Disagreement: Politics and Philosophy*, „nie ma, z jednej strony, idealnego ludu z tekstów założycielskich, a z drugiej, rzeczywistych ludzi z warsztatów pracy i biednych dzielnic" (Rancière , 1999, s. 88). Podmiot ludowy może być tylko odegrany, wystawiony na scenie (historii), zainscenizowany: „chodzi o interpretację, w teatralnym sensie tego słowa, luki między miejscem, gdzie istnieje *demos*, a miejscem, gdzie go nie ma, gdzie są tylko populacje, jednostki, pracodawcy i pracownicy, głowy rodzin i małżonkowie itd." (Rancière , 1999, s. 88). Argumentacja Bosteelsa zmierza w kierunku wiążącym „teatralną" interpretację ludu z teorią przygodnej artyku-

[1] Nawiązuję do zaproponowanego przez Rancière'a rozróżnienia między polityką a policją. Policja „dotyczy rządzenia. Polega na organizowaniu we wspólnotę ludzkiego zgromadzenia za jego własnym przyzwoleniem i opiera się na hierarchicznym podziale miejsc i funkcji" (Rancière, 2008, s. 105). Z kolei polityka jest zakłócaniem tak ukonstytuowanego porządku, który jawi się jako porządek nierówności i wykluczenia. „Tym, co najzwięźlej charakteryzuje politykę, jest zakłócenie policyjnego porządku poprzez wskazanie na udział we wspólnocie tych, którzy są go pozbawieni" (Siermiński, 2014, s. 142).

lacji hegemonicznej: „lud może być jedynie inscenizowany, ponieważ nie istnieje żaden konieczny ani naturalny związek między konkretnym aktorem lub podmiotem a przypisaną mu rolą w historii" (Bosteels, 2016, s. 14). Ernesto Laclau i Chantal Mouffe wyrażają tę myśl w języku teorii hegemonii w kontekście rosyjskiej socjaldemokracji. W świetle hegemonicznej wykładni, na gruncie rosyjskim „granice niedostatecznie rozwiniętej burżuazji wymuszały na klasie robotniczej wykroczenie poza samą siebie i podejmowanie zadań, które do niej nie należały […] Istniał zatem rozziew między klasową naturą zadania a realizującym je historycznym podmiotem sprawczym" (Bosteels, 2016, s. 14). W takiej sytuacji „konieczne stało się określenie nowego typu relacji między klasą robotniczą a obcymi jej zadaniami, które musiała podejmować w danym momencie. Ta nieprawidłowa relacja zyskała miano «hegemonii»" (Laclau & Mouffe, 2007, s. 54).

Jak widać, w rosyjskiej perspektywie odpowiedzią na historyczną nieprawidłowość i zakłócenia narracji klasowej była relacja hegemoniczna uzupełniająca relacje klasowe. Natomiast w optyce postmarksistowskiej inscenizowanie ludowego podmiotu nie przebiega według esencjalistycznie (klasowo) ugruntowanego scenariusza, jak miało to miejsce u Lenina i Gramsciego. Nie ma uprzywilejowanego podmiotu historii, który byłby predestynowany do odegrania hegemonicznej roli; nie może być również mowy o artykulacji ludu wokół uprzywilejowanego centrum. Lud jako podmiot polityczny jest bytem polimorficznym, tymczasowo wiążącym różnorakie żądania społeczne, a jego hegemoniczny rdzeń ma charakter przypadkowy. Jako kategoria polityczna lud poszerza horyzonty analizy, ukazując wielopostaciowe, zmienne i otwarte podmioty, których charakter i specyfika wykraczają poza wąskie ramy narracji klasowej.

Przywołana powyżej praca *What is a People?* mieści w sobie różnorakie rozpoznania ludu jako podmiotu i kategorii politycznej. Znajdują się w niej głosy czołowych przedstawicieli współczesnej filozofii politycznej i społecznej, takich jak Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Bruno Bosteels, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari, Jacques Rancière, Kevin Olson. Motywem jednoczącym te stanowiska jest idea zaprezentowana przez Laclau w *Rozumie populistycznym*: pojęcie ludu nie jest związane z daną społeczną grupą, ale z samym aktem politycznego powoływania, „który z wielości heterogenicznych elementów tworzy nowy podmiot (*agency*)" (Laclau, 2009, s. 191). Lud nie odsyła więc do stałych, esencjalnych tożsamości czy natury, lecz jest rezultatem hegemonicznych artykulacji różnych podmiotów

politycznych. Podobnie jak Laclau, Sadri Khiari, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière podkreślają także *explicite*, że lud jako jeden i niepodzielny byt po prostu nie istnieje. Nie istnieje zatem lud w liczbie pojedynczej, lecz kilka ludów, z których żaden nie odpowiada uproszczonym ujęciom ludu jako *volku*, marksistowskiej klasie robotniczej, lewicowym związkowcom czy plebsowi.

Logika konstruowania ludu w świetle postmarksistowskiej ontologii wraz z kluczowym pojęciem artykulacji to wątek dobrze rozpoznany w literaturze przedmiotu. W niniejszym tekście proponuję zwrócić się ku obszarowi analizy nakierowanej na zagadnienie roli i znaczenia obrazów w hegemonicznym inscenizowaniu ludu. Wydaje się, iż Laclau i Mouffe nie podjęli refleksji nad pojęciem ludu, hegemonii i obrazu w sposób wystarczający. Niewątpliwie autorzy ci dostrzegają obrazowy potencjał języka w domenie polityki oraz kluczowe znaczenie językowych, retorycznych obrazów („mowy obrazowej") jako hegemonicznych punktów węzłowych jednoczących ludową tożsamość, niemniej to kategoria dyskursu – adoptując wymiar językowy i związane z nim działanie – wyznacza uniwersalne pole problemowe. Idea hegemonicznego konstruowania ludu, jak zamierzam wykazać, powinna w bardziej wyraźny sposób uwzględnić rozmaite obrazy występujące w formach fizycznych i wirtualnych. Innymi słowy, twierdzę, iż perspektywa ukazująca performatywność dyskursu wymaga uzupełniania o analizy ukazujące współdziałanie i sprawczy charakter wielu obrazów (językowych i pozajęzykowych, mentalnych i pozamentalnych, fizycznych i wirtualnych). Celem artykułu jest zatem zwrócenie uwagi na niedocenioną w myśli Laclau i Mouffe rolę politycznej retoryki obrazów. Dokonuję więc redyskrypcji politycznego doświadczenia, która wychodzi poza horyzont zwrotu lingwistycznego i która w pryzmacie obrazu zwraca się ku analizie polityczno-społecznej. W wyniku reinterpretacji i aktualizacji idei hegemonicznej inscenizacji ludu w kontekście obrazowym w niniejszym artykule zadaję pytania, których Laclau i Mouffe albo nie stawiają wprost, albo nie udzielają na nie odpowiedzi.

Obraz jest dla mnie narzędziem, miejscem i świadkiem politycznych antagonizmów i podziałów, otwartym na hegemoniczne i kontrhegemoniczne interwencje, zawłaszczenia, transformacje, a aktualna supremacja obrazów – zwłaszcza tych występujących w wirtualnych i interaktywnych środowiskach – implikuje zarówno demokratyzujący potencjał, jak i tendencje antydemokratyczne, co przekłada się na różne formy politycznego zaangażowania ludu. Przykładowo, z jednej strony amerykańska Tea Party intensywnie korzysta z narzędzi i me-

diów społecznościowych, tworząc wizję homogenicznego ludu przeciwstawionego „elitom", z drugiej strony, mamy takie ruchy jak np. Podemos, Occupy Wall Street, Black Lives Matter.

Jak pokazują powyższe przykłady, charakter ludowych podmiotów coraz intensywniej kształtowany jest poprzez obrazy, a zwłaszcza te, które funkcjonują w świecie nowych mediów współczesnej technokultury. Z tych powodów w artykule zamierzam również naświetlić problematyczne aspekty politycznych sposobów ich użycia. Sądzę, że hegemoniczno-obrazowa dynamika ludowych podmiotów uwidacznia polityczne niejednoznaczności, dylematy, wielowymiarowość, a także szanse i zagrożenia wynikające z różnych sposobów użycia obrazów. Trzeba odróżnić emancypacyjny potencjał obrazów od ich niebezpiecznego użycia – dokonać dystynkcji między tymi obrazami, które otwierają, a tymi, które zamykają nasze relacje z innymi podmiotami społecznymi i politycznymi; tymi, które demokratyzują życie polityczne, a tymi, które są wrogie kulturze demokratycznej. Pytania o sposób użycia obrazów to również refleksja o możliwości ludowych strategii obrazowych, które byłyby alternatywne wobec obrazów dominujących, służących hegemonicznemu *status quo*.

HEGEMONIA I JEJ OBRAZOWY SUPLEMENT

Opracowana przez Laclau i Mouffe teoria hegemonii jest znaczącym i rozpoznawalnym świadectwem myślenia o języku, które przypisuje mu kluczowe znaczenie w konstruowaniu rzeczywistości i które, wraz z teorią dyskursu, zwraca się ku analizie rzeczywistości społecznej i politycznej. W najnowszych sformułowaniach stosują oni dyskursywno-hegemoniczną matrycę, by ukazać mechanizmy konstruowania ludowego podmiotu (czy też, innymi słowy, by wypracować formalne ujęcie populizmu, w którym jest on rozumiany jako logika polityczna ustanawiająca kolektywny podmiot zwany ludem).

W kontekście teorii hegemonii warto zwrócić uwagę na kluczową rolę retoryki. Metonimia, metafora oraz pełniąca kluczową funkcję synekdocha to figury retoryczne kształtujące ludową artykulację. Jak czytamy w *Rozumie populistycznym*, „w relacji hegemonicznej jedna partykularna różnica przyjmuje rolę reprezentanta całości, w której uczestniczy. To nadaje jednej z figur z arsenału klasycznej retoryki wyraźnie centralną pozycję. Figurą tą jest synekdocha (część reprezentująca całość)" (Laclau, 2009, s. 76). Synekdocha nie jest po prostu

chwytem retorycznym, lecz pełni *de facto* funkcje ontologiczne; jest podstawowa, jeśli chodzi o wytwarzanie, krystalizację i reprezentację ludu. Dlatego też, jak podkreśla Laclau, biorąc za przykład retorykę amerykańskich populistów,

> nieprecyzyjność i pustota symboli polityki populistycznej nie mogą zostać łatwo oddalone: wszystko zależy od aktów performatywnych, które ta pustota powołuje [...]. Najwyraźniej więc, jeśli przez działania retoryczne populiści doprowadzili do ukonstytuowania się szerokiej tożsamości ludowej, przecinającej populację w poprzek starych podziałów, *faktycznie ukonstytuowali populistyczny podmiot*, i nie ma podstawy, aby to unieważnić jako jedynie zwykłą retorykę (Lacalu, 2009, s. 16).

Laclau i Mouffe niezaprzeczalnie dostrzegają moc polityczną figur, obrazów retorycznych i symboli językowych, niemniej, jak zostało zasygnalizowane wcześniej, należałoby rozszerzyć teorię hegemonicznego konstruowania ludu o inne, odmienne obrazy, które – zwłaszcza we współczesnej kulturze i polityce – odgrywają znaczącą, czy wręcz decydującą, rolę w domenie praktyk hegemonicznych. Potrzeba „obrazowego" suplementu wypływa z przekonania, iż konstruowanie rzeczywistości społecznej i politycznej dokonuje się nie tylko w kontekście konkurujących ze sobą politycznych gier językowych czy dyskursów, lecz także – czy nade wszystko – w kontekście zantagonizowanych, walczących, zderzających się ze sobą, heterogenicznych obrazów. Innymi słowy, hegemoniczne konstruowanie ludu to swoista gra implikująca inscenizowanie ludu, rywalizację i konflikty między ludami, przechwytywanie, subwersywne aneksje obrazów, konfrontację figur retorycznych, obrazów, symboli, sposobów przedstawienia. Powyższe konstatacje można poprzeć wieloma przykładami. Na razie zatrzymam się na jednym z nich. Masowy protest w Lipsku 9 października 1989 r., który ostatecznie doprowadził do upadku muru berlińskiego, określony został jako „rewolucja październikowa w Niemczech Wschodnich". Wówczas mieszkańcy Lipska – było ich co najmniej 70 tysięcy – skandowali: *Wir sind das Volk!* Nie była to jedynie spontaniczna i niespodziewana ludowa mobilizacja[2]. W języku teorii hegemonii można mówić tutaj o (kont)hegemonicznej artykulacji charakterystycznej dla tożsamości ludowych, która polega na „zwielokrotnieniu efektów

[2] „Dysydenci z NRD spotykali się w liczącym 800 lat kościele św. Mikołaja w Lipsku już od prawie dziesięciu lat, aby modlić się i rozmawiać o polityce. Czasami w kościele było mniej niż tuzin osób, ale przez całe lata 80. spotkania odbywały się bez wyjątku w każdy poniedziałek. W końcu przyciągnęły one ludzi chętnych do dyskusji na różne tematy, od środowiska naturalnego po prawo do swobodnego podróżowania" (Curry, 2009).

równoważności między walkami demokratycznymi", *vis-à-vis* wspólnego im wroga (w tym wypadku partii komunistycznej w NRD), w rezultacie czego przestrzeń polityczna dzieli się na dwa antagonistyczne obozy. „W roku 2015 mieszkańcy Lipska i Drezna znowu wychodzą na ulice […]. Organizując demonstracje w każdy poniedziałkowy wieczór i w centrum tych samych miast, PEGIDA sprytnie przywłaszczyła sobie spuściznę ludowej opozycji" (Mounk, 2019, s. 45). Co ważne, temu rodzajowi ludowej artykulacji, która wiązała grupy i dyskursy antyimigranckie, antyrządowe, wyrażające niechęć wobec elit politycznych, mniejszości etnicznych, nieufne wobec oficjalnej prasy i rozpowszechniające fake newsy, towarzyszyły odpowiednio spreparowane obrazy i symbole. Była to między innymi tzw. flaga Wirmera, przechwycona przez skrajną prawicę, która traktuje ją jako symbol nordyckich korzeni i tradycji chrześcijańskiej Niemiec; był to również obraz krzyżowca na koniu, przebijającego włócznią „dzierżących Kałasznikowy terrorystów – mężczyznę odzianego w tradycyjną szatę i kobietę okrytą nimbem" (Mounk, 2019, s. 47). Obrazom towarzyszyły odpowiednie komentarze: „Nie chcemy gwałcicieli"; „Nie chcemy Mahometa". Jak widać, słowa dublują w tym wypadku obrazy, ale również utrwalają pożądaną interpretację obrazu: „komentarz ma za zadanie proponować trwały przekład, zdolny powstrzymać dryfowanie znaczeń […] W tym nadkompletnym wyjaśnianiu obrazów niczego nie pozostawia się przypadkowi interpretacji: nie ma tu miejsca dla żadnej niesformułowanej rezerwy"(Ozouf, 2008, s. 275)[3].

RETORYKA I DZIAŁANIE OBRAZÓW

„Przechodzisz w tę i we w tę pomiędzy werbalnym i wizualnym rozumieniem obrazu, pomiędzy graficznymi symbolami z jednej strony a metaforami, analogiami i językiem figuratywnym z drugiej" (Mitchell, 2013a, s. 86) – tak sformułowany mógłby być zarzut *à propos* prezentowanych analiz. Rzeczywiście, pojęcie obrazu implikuje wielość znaczeń, jest płynne, wciela się w różne zjawiska i funkcjonuje w różnych porządkach. Oczywistą kwestią jest to, iż nie można utworzyć definicji obejmującej wszystkie heterogeniczne obrazy. Jak

[3] Kwestia współdziałania i wzajemnego oddziaływania słów i obrazów podjęta zostanie dalej, w kontekście rewolucji francuskiej. Gra między tymi porządkami wiązać się może między innymi ze swoistą nieufnością wobec obrazów jako nośników politycznych znaczeń. Słowa mają zatem wzmacniać obraz, na zasadzie redundancji, w celu uzyskania jego pożądanej, jednoznacznej interpretacji.

wyraził to Gottfried Boehm, jeden z inicjatorów zwrotu ikonicznego, „kto pyta o obraz, pyta o obrazy, o nieprzejrzaną liczbę mnogą" (Boehm, 2014, s. 275). W podobnym tonie wypowiada się również J. W. T. Mitchell w inicjującej badania nad obrazami pracy *Iconology. Image, Text* (Mitchell, 1986) oraz tacy teoretycy jak L. Wiesing, J. J. Wunenburger i inni.

Badanie obrazów implikuje namysł nad wielorakimi formami obrazowości, co pociąga za sobą mnogość ujęć i perspektyw badawczych (np. fenomenologii, semiotyki, antropologii). Na potrzeby niniejszych rozważań chciałbym umieścić pojęcie obrazu w kontekście relacji języka do obrazu. Relację tę odczytuję przez pryzmat tezy o pierwszeństwie obrazu przed językiem artykułowanym, czy raczej pierwszeństwie obrazu w języku. Jak podkreśla Ewa Kwiatkowska, opowiedzenie się za pierwszeństwem i autonomią obrazu wobec języka sytuuje zwrot ikoniczny w opozycji do zwrotu lingwistycznego, przy czym:

> Najbardziej subwersywną wobec zwrotu lingwistycznego strategią jest postawienie zagadnienia porządku obrazowego [...] jako odrębnego i niezależnego od językowego czy pojęciowego (a nawet pierwotnego wobec niego) najpierw na terenie samego języka, ikony na terenie logosu, w retoryce i właściwej jej mowie przenośnej (Kwiatkowska, 2020, s. 15).

Obrazowość jako nieusuwalny i pierwotny aspekt języka została wyeksponowana przez Gottfrieda Boehma, wywodzącego zwrot ikoniczny z obrazowej potencji języka i filozofii:

> W historii „zwrotu ikonicznego" teoria Wittgensteina wyznacza tymczasowy punkt końcowy i o tyle też przełom, ponieważ to właśnie badania nad językiem uwydatniły zawarty w nim potencjał obrazowy, skutkiem czego *linguistic turn* przeszedł w *iconic turn*. Ten zwrot ku obrazowi jako nieuchronna figura samouzasadnienia się filozofii ma swoją prehistorię (Boehm, 2014, s. 279).

Tradycja retoryczna, stanowisko Kanta zaprezentowane w *Krytyce władzy sądzenia*, „armia metafor", o której pisał Nietzsche, projekt metaforologii Hansa Blumenberga czy też koncepcja „gry językowej" Wittgensteina, jak i inne stanowiska pokazują, iż „świata pojęć nie można oddzielić od jego metaforycznych albo retorycznych podwalin" (Boehm, 2014, s. 279). Jak widać, zdaniem tego autora zwrot ku językowi, ku regułom języka jako narzędzia poznania świata (które nie dokonuje się już według modelu odwzorowania), pociągnął za sobą refleksję nad obrazem i jego przesłankami. Jak podkreśla Kwiatkowska, w perspektywie zwrotu obrazowego „istotne jest kryterium

umożliwiające rozróżnienie między tradycją ujęcia obrazu jako w jakiś sposób zależnego od pierwotnego wzoru lub traktującego go instrumentalnie, jako reprezentującego coś innego, a ujęciem, które koncentruje się albo na jakimś jego samodzielnym statusie […], albo na jego specyficznym działaniu […]" (Kwiatkowska, 2020, s. 99). Zatem z jednej strony tradycja mimetyczna rozpatruje obrazy jako byty niesamodzielne, wtórne i zależne wobec bytów, które mogą stanowić realność daną zmysłom empirycznie czy też realność ponadempiryczną, byt niewidzialny, dostępny jedynie umysłowi. Z drugiej strony zwrot ikoniczny zarówno dystansuje się wobec modelu reprezentacji, co – jak podkreśla Doris Bachmann-Medick – „wymaga celowo ukierunkowanej dekonstrukcji obrazów w ich pozornie bezpośredniej ewidentności, obecności i funkcji odzwierciedlania" (Bachmann-Medick, 2012, s. 421), jak i uwypukla aktywny, sprawczy charakter obrazów, ich działanie na różnych polach (np. antropologia, kultura, polityka). Moc i działanie obrazów widoczne są w domenie minionej i aktualnej polityki, filozofii politycznej i politycznej ikonografii (np. paradygmatyczny przykład Lewiatana, obraz płonących wież WTC). Obrazy są niewątpliwie skutecznym narzędziem polityki, niejednokrotnie wysoce niebezpiecznym i destrukcyjnym, zwłaszcza w kontekście aktualnych uwarunkowań medialnych, technologicznych oraz sprzymierzonych z nimi form społecznej i politycznej inscenizacji (np. medialne obrazy imigrantów, wojny, terroru).

Trzeba podkreślić, iż jakkolwiek myśl Laclau i Mouffe *implicite* zawiera wymiar obrazowy związany z retorycznymi aspektami dyskursywno-hegemonicznej praktyki, to jednak *explicite* nie odnosi się do innych wymiarów obrazowości, kluczowych – zwłaszcza współcześnie – jeśli chodzi o hegemoniczną inscenizację ludowych podmiotów. *De facto,* kiedy Mouffe wypowiada się na temat znaczenia praktyk artystycznych w polu walk kontrhegemonicznych (Mouffe, 2001; 2015), to nie odwołuje się ona kategorii obrazu, ani tego, co można nazwać „polityką obrazową"; nie rozpatruje też obrazów jako narzędzi tzw. „polityczności". Nie sposób jednak nie zauważyć, iż praktyki (kontr) hegemoniczne, związane z określonymi typami ludowych artykulacji, dokonują się przy użyciu obrazów, a także zachodzą w samym obrazie jako przestrzeni politycznej. Praca Sanji Iveković pt. *Niewidzialne kobiety Solidarności*[4] z roku 2009 posłużyć może jako znaczący przykład

[4] Sanja Iveković – *Niewidzialne kobiety Solidarności* – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

zarówno obrazowej strategii o charakterze subwersywnym[5], jak i politycznej aktywizacji obrazów w domenie pamięci zbiorowej. Projekt Iveković dotyczył marginalizacji kobiet w polskiej polityce i narracji historycznej, a w szczególności znikomej obecności w sferze publicznej po 1989 r. uczestniczek i działaczek Solidarności. Z kolei wizerunek Marianny w islamskiej chuście, który pojawił się na okładce „Le Figaro" w 1985 r. (Bastié, 2011), zestawia i antagonizuje dwa światy, dwa symbole-obrazy i dwa ludy (narodową, jednorodną wspólnotę i „zewnętrznych" i „wewnętrznych" Innych, którzy zagrażają jej istnieniu). Jednocześnie przemiany obrazu Marianny rezonują z polityczną płynnością ludowych powiązań. Można to prześledzić od czasów rewolucji francuskiej, poprzez XIX w. – wraz z obrazami Delacroix i Daumiera, Komuną Paryską, sprawą Dreyfusa i falą antysemityzmu – a kończąc na wystawie *Mariannes d'aujourd'hui: Hommage des femmes des cités à la République* (Assemblée nationale, b.d.) i antyeuropejskiej retoryce Frontu Narodowego[6].

REWOLUCYJNA INSCENIZACJA LUDU: DAWNEJ I DZIŚ

Rewolucja francuska to paradygmatyczny przykład siły obrazów uczestniczących w rozstrzygających sytuacjach politycznych. Pomimo silnego zróżnicowania stanu trzeciego (burżuazja, drobni rzemieślnicy, robotnicy, bogaci i biedni chłopi, inteligencja, artyści, szlachetnie urodzeni „dezerterzy" ze stanu drugiego), staje się on symbolem odrodzenia całego ludu/narodu (który sam stanowi obraz-ideę, rewolucyjny symbol i mit). W zaproponowanym ujęciu przewodząca mu burżuazja przejmuje hegemoniczną rolę reorganizacji całego porządku. Problematyczna solidarność i jedność stanu trzeciego, który od zarania rewolucji i w trakcie jej trwania nękany był różnymi sprzecznościami (np. o charakterze ekonomicznym), nie byłyby możliwe bez politycznego użycia obrazów czy też, patrząc z szerszej jeszcze perspektywy, różnorakich elementów tworzących społeczne i polityczne imaginarium (obrazy, mity, symbole, literatura, publicystyka, teatr, święta, eduka-

[5] Strategia subwersywna, jak tłumaczy Paweł Dybel, polega na „umiejscawianiu danego przekonania, teorii czy dzieła w całkiem nowym, nieoczekiwanym dla nich kontekście, dzięki czemu ich dotychczasowe ujęcia są nie tyle odrzucane czy podawane w wątpliwość, ile konfrontowane z nowym na nie spojrzeniem. Obierając tę strategię, demonstruje się, że kwestie, których dotyczą, mogą zostać ujęte całkiem inaczej, jeśli tylko wyjdzie się od innych założeń i uwzględni innego rodzaju czynniki" (Dybel, 2022, s. 12).

[6] Pisałem o tym w tekście *Selected Contexts of the Contemporary Imaginarium of Europe: Metamorphoses and Activations of Political Images and Myths* (Morawski, 2022).

cja, itd.). Nie wystarczy „pokazać człowiekowi prawdę; chodzi o to, aby go ku niej porwać, nie wystarczy dostarczyć mu podstawowych dóbr, jeżeli nie zdołamy zapanować nad jego wyobraźnią" – głosił Mirabeau.

Obrazy zaangażowane w proces hegemonicznego formowania ludu francuskiego, były bardzo zróżnicowane. To obrazy, które w metaforyce cielesnej, seksualnej, odzwierciedlały podział lud/*ancien régime*; to antytetyczne obrazy pogłębiające społeczny, polityczny, kulturowy dualizm w celu uwypuklenia rewolucyjnego patosu nowości (jak np. obraz triumfującego słońca rozpraszającego „czarną noc" i mrok „systemu gotyckiego", jak wówczas określano *ancien régime*, obrazy nocy i dnia, ciemności i światła, śmierci i zmartwychwstania); to obrazy autodestrukcji starego porządku i obrazy związane z powszechną, rewolucyjną regeneracją (ukazujące emblematyczne postaci, takie jak np. Don Giovanni, bohaterowie Sade'a); to neoklasycystyczne dzieła malarskie, akcentujące tendencje rzymskie i republikańskie, jak w wypadku Jacques'a Louisa Davida, głównego malarza rewolucji; to obrazy związane z „kultem ruin", typowym dla francuskiego oświecenia i wiary w rewolucyjną regenerację; to zróżnicowane obrazy wroga ludu (obrazy arystokracji, kleru, a także obrazy *bourgeois* jako „pijawki", „egoisty", „wampira" w trakcie hegemonii jakobinów); to obrazy innego i wrogiego ludu/narodu; a także obrazy prawdziwego ludu ufundowane na figurze *sans-culottes*; to obrazy w służbie „wizualnej pedagogiki" (Mona Ozouf), która poprzez słowa eksplikowała ludowi sens obrazów zgodnie z duchem rewolucyjnej regeneracji; to obrazy funkcjonujące w rewolucyjnej przestrzeni i podczas rewolucyjnego święta, którego lud był „największą ozdobą" (Jules Michelet); to również obraz Marianny we frygijskiej czapce, który w roku 1792 zastąpił wizerunek monarchy na nowej monecie Republiki[7].

W rozdziale niniejszym chciałbym skupić się na obrazach, które obecne były w rewolucyjnej przestrzeni i które nadal – zarówno w przestrzeniach fizycznych, jak i wirtualnych – towarzyszą rewolucyjnej dynamice ludu. Związek przestrzeni z obrazami i ludem podkreślił Jules Michelet w swoich rozważaniach o rewolucji francuskiej („rewolucja ma za pomnik pustą przestrzeń" [Michelet, 1967, s. 4]). „Pusta przestrzeń" – jak pokazuje W. J. T. Mitchell – jest obrazem-pomnikiem minionych i współczesnych rewolucji[8]. Sama w sobie jest ona tworem politycznie dysponowanym i produkowanym:

[7] Sporą część owych przykładów zawarłem w książce *Imaginaria polityczności. Obraz i hegemonia* (Morawski, 2019).

[8] Można powiedzieć, że w konfrontacyjnej dynamice ludu mieszczą się zarówno rewolucyjne działania o charakterze wywrotowym, odwołujące się do przemocy, jak i wystąpienia

> Pusta przestrzeń może być zatem znakiem porażki, zwalczonej, pokonanej lub zdradzonej rewolucji, która niczego nie przyniosła, niczego nie zmieniła, do niczego nie doszła. Albo takiej, która zostaje przechwycona przez pomnik żywego władcy i totalitarnego reżimu, najbliższe idolowi zjawisko kultury współczesnej. Posąg tyrana, Najdroższego Przywódcy, Pierwszego Sekretarza, Führera lub Lewiatana, bierze we władanie pustą przestrzeń placu publicznego, skweru, parku lub agory, symulując ucieleśnienie zbiorowości w formie personifikacji ludu i jego woli (Mitchell, 2013b, s. 12).

Rewolucyjnie reorganizowana przestrzeń – otwarta, harmonijna i transparentna – jest przestrzenią zaludnianą przez rozmaite obrazy, które, jak pokazują przykłady rewolucyjnych świąt oraz rewolucyjnej pedagogiki we Francji, stanowią kluczowy element hegemonicznego inscenizowania ludu. Waloryzowane są zwłaszcza obrazy wzrokowe:

> Wyobrażenia wzrokowe są więc niemal wyłącznie przedmiotem dyskusji, krążącej wokół dwóch głównych kwestii. Po pierwsze, które spośród obrazów wzrokowych są najbardziej przekonujące, a zatem która ze sztuk jest najlepiej dostosowana do celu, jaki stawia sobie święto? I po drugie, w jakim stopniu można mieć w ogóle zaufanie do widowiska? (Ozouf, 2008, s. 263).

Wzmocnienie rewolucyjnego przekazu, jak sądzono, wymaga w pełni zaangażowanego widza. Hegemoniczna walka o „serca i umysły" ludu rozgrywać się musi zatem, bardziej korzystając z rzeźby niż malarstwa, ponieważ „obraz rozprasza uwagę widza, natomiast rzeźba kondensuje ją w energicznym skrócie" (Ozouf, 2008, s. 263). Rewolucyjną przestrzeń podczas świąt zaludniają posągi „heroiczne", ale, jak podkreśla Mona Ozouf, „bardziej uderza widoczny w pochodach las tablic i proporców, które towarzyszą grupom, dublując niejako obrazy, statuy czy popiersia" (Ozouf, 2008, s. 273). Widać, że ówczesna rewolucyjna pedagogika wizualna żywi nieufność wobec samej siebie, ponieważ sam obraz jest zbyt wieloznacznym i niebezpiecznym medium. Wymaga on zatem jednoznacznego werbalnego dopełnienia w postaci dość elementarnego, hasłowego języka, który właściwe interpretuje sens rewolucyjnego doświadczenia. „Retoryka materialna", dokonująca się poprzez obrazy, symbole, święta, gesty czy ubiór, musi być uładzona i uporządkowana, aby stanowić bezpieczny i przewidywalny kod rewolucji.

---

zdecydowanie mniej radyklane, które emfatycznie określa się jako rewolucyjne, lecz które trudno byłoby uplasować w ramach klasycznego paradygmatu ukształtowanego po roku 1789, kiedy to, jak pisze Reinhart Koselleck, pojęcie rewolucji staje się pojęciem metahistorycznym implikującym wszystkie nowoczesne cechy rewolucji (Koselleck, 2012).

Jeśli chodzi o drugą kwestię, to model ludowego święta ustanowiony przez Rousseau jest zasadniczym punktem odniesienia. Ludowe widowisko nie może być zamknięte w podziałach estetycznych i społecznych charakterystycznych dla teatralnej przestrzeni, w której nie ma miejsca dla ludu. Ma to być rodzaj ludowego performance'u, który zrywa ze zbędną scenografią i podziałami na widzów i aktorów i w którym „lud sam stanie się widowiskiem".

Ideę związków między przestrzenią, obrazami i ludem można wykorzystać na użytek analizy zarówno kontekstów historycznych, jak i współczesnych podmiotów ludowych i praktyk okupacji – bardzo zróżnicowanych w swoich żądaniach – na Placu Tahrir w Kairze, Puerta de Sol w Madrycie, Placu Syntagma w Atenach i innych przestrzeniach publicznych zajmowanych w duchu światowego ruchu Occupy. Jak zauważa Mitchell, „obozy i zgromadzenia Occupy szybko […] stały się tłem czy też przestrzenią odniesienia, w relacji, do której pojawiała się oszałamiająca różnorodność obrazów werbalnych i wizualnych" (Mitchell, 2013b, s. 10). Niektóre z nich są już pozytywnymi („Occupy Cinema", 2011) i negatywnymi (Amaria, 2011) ikonami ówczesnych wydarzeń – Mitchell rozpoznaje tutaj „dialektyczny stosunek pomiędzy obrazami triumfalnego oporu i radości z jednej strony, a obrazami upodlenia, poniżenia i policyjnej przemocy z drugiej" (Mitchell, 2013b, s. 10).

Jak czytamy w tekście *Obraz, przestrzeń, rewolucja. Wszystkie sztuki okupacji*:

> Pusta przestrzeń współczesnej rewolucji jest zatem trójwarstwową przestrzenią, którą, tworzy (1) cielesna bezpośredniość, swoistość miejsca, intymna bliskość, symbolizowana przez „ludzki mikrofon" przypominający o słynnej deklaracji Jean Jacques'a Rousseau, że założycielską sceną demokracji są zgromadzone masy, do których kierowany jest dźwięk ludzkiego głosu; (2) poszerzona przestrzeń społeczna osiągana dzięki mediom społecznościowym, jak Twitter, Facebook, YouTube, poczta internetowa itd.; oraz (3) wzmocnienie i powielenie zarówno niezapośredniczonych, jak i społecznie zapośredniczonych przestrzeni w przekazie mediów masowych. To, co dzieje się na placu Tahrir jest bowiem powtarzane w Madison w stanie Wisconsin i w parku Zuccottiego, w całym świecie arabskim, i dalej (Mitchell, 2013b, s. 10).

Jak widać, Mitchell zwraca uwagę nie tylko na obrazy, lecz również na rozwój strukturalnych warunków i narzędzi komunikacji, które kształtują dynamikę współczesnych ludowych form oporu. W podobnym tonie *à propos* „cielesnej bezpośredniości", jak i nowych technologii, rozszerzających przestrzeń protestu, wypowiadają się Judith

Butler (Butler, 2016) i Kevin Olson (Olson, 2016). Z kolei publicysta Thomas L. Friedman w wysoce optymistyczny sposób komentuje polityczną (z założenia progresywną, emancypacyjną) siłę egalitarnego uczestnictwa w „wirtualnych palcach":

> Odkąd rewolucja i globalizacja informatyczna zostały zdemokratyzowane i upowszechnione – odkąd przeszliśmy od laptopów dla elit do smartfonów dla każdego, od sieci dla nielicznych szczęśliwców w Davos do Facebooka dla wszystkich, i od prawa głosu na salonach władzy zarezerwowanego dla bogatych do powszechnej możliwości rozmowy z naszymi przywódcami na Twitterze – rodzą się nowe globalne siły polityczne.
>
> Są to przeważnie ludzie młodzi, dążący do wyższego standardu życia i większej wolności, oczekujący reformy, względnie rewolucji (w zależności od danego rządu), połączeni ze sobą poprzez masowe zgromadzenia na placach, poprzez uczestnictwo w wirtualnych placach albo jedno i drugie, zjednoczeni nie tyle wspólnym programem, ile raczej wspólnym kierunkiem, jakiego pragną dla swojego społeczeństwa (Mounk, 2019, s. 177).

Warto w tym momencie zasygnalizować kwestie problematyczne dotyczące współczesnych podmiotów ludowych. Jaka jest rola obrazów w fizycznych i wirtualnych, zapośredniczonych poprzez media społecznościowe, przestrzeniach oporu? Czy jest ona jednoznacznie postępowa, prodemokratyczna i emancypacyjna? Jak w perspektywie analitycznej i polityczno-strategicznej, ufundowanej na kategoriach hegemonii i ludu, jawią się nowe formy politycznego aktywizmu? Próby odpowiedzi na te i inne pytania zostaną podjęte poniżej.

PYTANIA O OBRAZY, PYTANIA O HEGEMONIĘ

Przykład Podemos dobitnie pokazuje zasadniczą rolę obrazów oraz przestrzeni wirtualnej w kreowaniu ludu. Oprócz obrazów retorycznych z kluczowym hasłem „zmiana" (*el cambio*), których celem była intensyfikacja podziału na lud (*el pueblo*) i kastę (*la casta*), na plan pierwszy wysunął się wykreowany w mediach obraz lidera, kluczowy dla konstrukcji antysystemowego komunikatu partii:

> W przeciwieństwie do typowego wizerunku eleganckiego i wystrojonego w garnitur przywódcy politycznego, starannie niedbały wygląd Iglesiasa, z kucykiem i, zazwyczaj, w dżinsach, podwiniętej koszuli i bez krawata, sugeruje raczej „człowieka z ludu" niż członka elity […] garnitur jest odrzucany jako symbol kasty, czyli skorumpowanej klasy rządzącej. Ten nieformalny „mundur" składający się z dżinsów i koszul znanych z sieciówek, bez krawata […], jest typowy dla członków Podemos […]. Co więcej, pozornie przypadkowy styl

> Iglesiasa jest dobrze przemyślany i można go nawet uznać za rodzaj mocno symbolicznego, karnawałowego przebrania. W szczególności dla Pavii, Bodoque i Martína bródka i kucyk Iglesiasa są również symbolami rewolucji przywołującymi mityczne postaci rewolucyjne z dawnych czasów, takie jak Che Guevara, a nawet Chrystus […], podczas gdy dla Carlina jego wygląd przypomina inne buntownicze postacie, takie jak rocker z lat 70. […] czy „buntowniczy, ale niepewny siebie kowboj" […]. Wizerunek tradycyjnego polityka jest również odwracany z humorystycznym akcentem, na przykład w filmie promocyjnym programu telewizyjnego Podemos „Fort Apache", w którym Iglesias wygląda „jak postmodernistyczny kowboj […] na motocyklu z dużym silnikiem […] w modnych butach sportowych" (MacMillan, 2017, s. 246).

Działania Podemos wpisują się w postulowaną przez Mouffe strategię lewicowego populizmu, która zakłada kombinację różnych form partycypacji demokratycznej w zależności od rodzaju przestrzeni i relacji społecznych, a także afektywną identyfikację z figurą charyzmatycznego lidera lub liderów (Mouffe w wywiadzie z I. Errejónem stwierdza, iż nie może istnieć populizm bez przywództwa [Mouffe & Errejón, 2016]). W związku z postulowaną w niniejszym tekście „obrazową" perspektywą należy raz jeszcze zwrócić uwagę na rolę obrazów w kreowaniu populistycznego komunikatu. Nasycona i kierowana obrazami aktywność ludowych podmiotów nasuwać może pytania o charakter i cele ich użycia w kontekście intensywnego rozwoju strukturalnych warunków i narzędzi komunikacji. Problematyczna staje się zatem „praca polityki" w dobie jej technicznego zapośredniczenia, co widać na przykładzie takich ruchów ludowych jak Podemos, w którym mobilizacja i tworzenie ludu dokonują się w przestrzeni wirtualnej. Przede wszystkim, kwestia emancypacyjnego potencjału tradycyjnych, jak i nowych (wirtualnych, interaktywnych) obrazów i technologii nie jest oczywista. Jak pisze Matteo Stocchetti w kontekście doświadczeń arabskiej wiosny:

> Wykorzystanie technologii cyfrowej może służyć obaleniu „konwencjonalnych" reżimów autorytarnych […], ponieważ po pierwsze, ideologiczne zaplecze tych reżimów nie było w stanie „przetrawić" zorganizowanej opozycji, a po drugie, potencjał tej technologii został wykorzystany przez organizacje polityczne wyposażone w wystarczającą ilość zasobów materialnych i niematerialnych (np. rozpoznawalną tożsamość ideologiczną), aby skutecznie je wykorzystać. Te same technologie nie są w stanie zniwelować nierówności władzy w naszych reżimach, ponieważ ich ideologiczne zaplecze może skutecznie przekształcić „ofiarę" w „rozrywkę", symboliczny wyraz sprzeciwu i oporu w towar kulturowy i gadżety komercyjne – pomyślmy tylko o koszulce z wizerunkiem „Che"! – aby zneutralizować opozycję […] (Stocchetti, 2014, s. 16).

W gramsciańskim słowniku teorii hegemonii, do którego sięga Mouffe, wskazane powyżej zawłaszczenie obrazów funkcjonujących w świecie nowych technologii w celu rozbrojenia ich antysystemowego potencjału można określić w kategoriach „hegemonii przez neutralizację". Powiedzielibyśmy zatem, iż zachodzi ona wówczas, kiedy obrazy kwestionujące hegemoniczny porządek zostają przywłaszczone przez istniejący system, który neutralizuje ich wywrotowy potencjał. Pojawić się może tutaj szereg dalszych pytań: Czy tzw. technologia wyzwolenia, o której pisał Larry Diamond (2010) nie ma ciemnej strony? Czy wolnościowy potencjał nowych mediów nie dryfuje w kierunku fake newsów, baniek informacyjnych i dyskursów postprawdy? Czy nie generuje tym samym bardziej intensywnych podziałów i antagonizmów? Czy walor emancypacyjny technologii w niektórych wypadkach nie zanika na rzecz wzmocnienia mechanizmów autokratycznej kontroli?

Na powyższe niebezpieczeństwa wskazują ikonoklastyczne dyskursy deprecjonujące kontrolę, perswazję i manipulację dokonywaną za pomocą obrazów i nowych technologii. Ambiwalencja roli obrazów i nowych technologii skłaniać może jednak do „homeopatycznego" rozwiązania, które zaleca Chiara Bottici. Propozycję autorki *Imaginal Politics* (Bottici, 2014) interpretuję jako określoną strategię użycia obrazów – to znaczy jako polityczne wykorzystanie obrazów przeciw samym obrazom. Jest to forma kwestionowania hegemonicznych reżimów obrazowych w ich własnym polu, dokonywanie subwersji w przestrzeni publicznej i wirtualnej, przechwytywanie i przekształcanie obrazów hegemonicznych w obrazy kontrhegemoniczne. Perspektywa hegemoniczna, która dla Laclau i Mouffe jest ściśle związana z kształtowaniem ludowych podmiotów, każe krytycznie spojrzeć na nowe formy politycznych mobilizacji o naturze „horyzontalistycznej" i „prezentystycznej" (Mouffe, 2015, s. 117). W kontekście niniejszych rozważań można zapytać o polityczną skuteczność nowych form aktywizmu. Mouffe argumentuje w sposób następujący: „aby stawić czoło neoliberalizmowi, konieczne jest zaangażowanie się w pracę jego kluczowych instytucji. Nie wystarczy zorganizować nowych form tego, co wspólne, poza dominującymi strukturami kapitalistycznymi, tak jakby mogły one z czasem zniknąć bez żadnej konfrontacji" (Mouffe, 2015, s. 120). Jak współczesne struktury technologiczne, medialne oraz towarzyszące im formy politycznej inscenizacji warunkują i wpływają na szanse kreacji szerokiego bloku kontrhegemonicznego i powodzenie ludowej „wojny pozycyjnej"? Zdaniem Mouffe skuteczna strategia ludowa nie może marginalizować lub wykluczać komunikacji za pośrednictwem

owych struktur. Są one istotnym wymiarem w kontekście tworzenia kontrhegemonicznego bloku ludowego *vis-à-vis* neoliberalnej oligarchii. Byłby to rodzaj wojny pozycyjnej, w której jedna ze stron dokonywałaby politycznej subwersji w istniejącym środowisku obrazowym, medialnym i technicznym (nie zapominajmy jednak, iż „druga strona" może przechwycić istniejące antysystemowe obrazy, symbole, treści itp.). Sądzę, że zbliżamy się tutaj raz jeszcze do wspomnianej „homeopatycznej" strategii zaproponowanej przez Bottici, o której wspomina ona w nawiązaniu do twórczości Deborda i Rousseau:

> [...] możemy stwierdzić, że spektakl jest farmakonem demokracji w greckim znaczeniu tego słowa: jest zarówno trucizną, jak i lekarstwem. To spektakl nas izoluje, lecz także sam spektakl może potencjalnie zniweczyć alienujące skutki spektakularnej logiki współczesnego społeczeństwa, a tym samym przyczynić się do tego rodzaju wspólnoty, która jest warunkiem możliwości demokracji. Inaczej mówiąc, spektakl jest kluczowym składnikiem terapii homeopatycznej, która wykorzystuje zło przeciwko samemu złu, formułując za każdym razem specyficzny lek dostosowany do pacjenta. Czy powinniśmy wnioskować, że homeopatia jest rozwiązaniem problemu spektakularności i wirtualizacji polityki? (Bottici, 2014, s. 124).

Wydaje się, iż powyższa „homeopatyczna" strategia pociąga za sobą szereg wątpliwości. Nade wszystko czy w kontekście oligarchicznej, neoliberalnie kształtowanej imagosfery w ogóle można mówić o (współ)dzieleniu i (współ)kształtowaniu obrazowych przestrzeni? Uważam, iż jest to kwestia szczególnie istotna w obliczu stale rozszerzającego się świata cyfrowego jako współczesnej wersji splotu wiedzy i władzy, którego rdzeń stanowi oligopol monopolizujący treści, struktury i formy komunikacji. Przykładowo, podczas arabskiej wiosny lud był wizualnie prezentowany w ramach modelu rewolucji francuskiej. Było to oczywiste nawiązanie do obrazu Delacroix, choć zaktualizowane o logo Facebooka i telefon komórkowy (Chappatte, 2011). Czy oznacza to, że kiedy buntujemy się w imię demokracji, wszyscy wyglądamy tak samo? Czy wszyscy nie korzystamy z tych samych narzędzi cyfrowych i komunikacyjnych, których rdzeniem są światowe big-techy (GAFAM, FAANG, BATX)?

ZAKOŃCZENIE

Rousseau w *Umowie społecznej* – dziele, które „może być podstawowym tekstem dla zrozumienia ludu jako centralnej kategorii politycznej w epoce nowożytnej" (Bosteels, 2016, s. 4) – zawarł kluczową dyrektywę teoretyczną odnoszącą się do rozpoznania mechanizmów

konstruowania ludu: „Przed zbadaniem przeto aktu, przez który lud wybiera króla, należałoby zbadać akt, mocą którego lud jest ludem; akt ten, który z koniecznością poprzedza tamten, jest bowiem prawdziwą podstawą społeczeństwa" (Rousseau, 1966, s. 20). W niniejszym artykule, za Laclau i Mouffe, ów akt, „mocą którego lud jest ludem", został ujęty w kategoriach teorii hegemonii wraz z jej obrazowym suplementem.

W optyce hegemonicznej lud może być tylko inscenizowany, ponieważ nie istnieje żaden konieczny lub naturalny związek między danym podmiotem politycznym a przypisaną mu rolą w historii. Ponadto, zgodnie z zaproponowanym ujęciem, lud będzie mógł zaistnieć oraz zafunkcjonować jako podmiot społecznej zmiany poprzez użycie (zagospodarowanie, przejęcie, subwersję) odpowiedniego repertuaru obrazowych środków.

Rozmaite obrazy zawsze towarzyszyły polityce i uczestniczyły w rozstrzygających politycznych wydarzeniach, lecz współcześnie – wraz z intensywnym rozwojem strukturalnych warunków i narzędzi komunikacji oraz w świetle aktualnie zachodzących zjawisk i procesów – potęguje się ich problematyczny status. „Obraz rozrastający się" (Wunenburger, 2011, s. 213) wyzwala różne, niejednokrotnie skrajne reakcje: od ikonofobii, ikonoklastycznej negacji po idolatrię czy nawet technooptymistyczną wiarę w emancypacyjną moc nowych obrazów, mediów i technologii. Problematyczny status współczesnej ikonosfery rodzi także pytania o możliwości kontrhegemonicznych ludowych strategii wykorzystujących obrazy w walce z obrazami dominującymi. Na tym tle argumentowałem, że zarówno dynamika hegemonicznego inscenizowania ludu, jak i praktyki kontrhegemoniczne stanowią złożony *mariage* różnorodnych obrazów (językowych i wizualnych, tradycyjnych i technicznych, mentalnych i pozamentalnych). To gra dokonująca się przy użyciu różnych porządków obrazowych, zachodząca w samym obrazie jako przestrzeni politycznego konfliktu. Pokazuje ona, że obrazy stają się dominującym narzędziem i kodem politycznym. To one wyznaczają parametry politycznej percepcji polimorficznego ludu i jego żądań.

BIBLIOGRAFIA

Bachmann-Medick, D. (2012). *Cultural Turn. Nowe kierunki w naukach o kulturze* (K. Krzemieniowa, Tłum.). Oficyna Naukowa.

Boehm, G. (2014). *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów* (M. Łukasiewicz & A. Pieczyńska-Sulik, Tłum.). Universitas.

Bosteels, B. (2016). Introduction. This People Which Is Not One. W *What is a People? Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi -Huberman, Sadri Khiari, and Jacques Rancière* (J. Gladding, Tłum.). Columbia University Press.

Bottici, C. (2014). *Imaginal politics: images beyond imagination and the imaginary*. Columbia University Press.

Butler, J. (2016). "We, the People": Thoughts on Freedom of Assembly. W *What is a People? Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari, and Jacques Rancière* (J. Gladding, Tłum.). Columbia University Press.

Dybel, P. (2022). *Lektury subwersywne. Filozoficzne eseje o literaturze i sztuce. Kant, Derrida, Lacan, Freud i inni*. Universitas.

Koselleck, R. (2012). *Semantyka historyczna*. Wydawnictwo Poznańskie.

Kwiatkowska, E. (2020). *Energia obrazu. Źródła i konteksty zwrotu ikonicznego*. Nomos.

Laclau, E., & Mouffe, C. (2007). *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu demokracji radykalnej* (S. Królak, Tłum.). Wydawnictwo Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.

Laclau, E. (2009). *Rozum populistyczny* (T. Szkudlarek et al., Tłum.). Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.

MacMillan, C. (2017). Welcome to the carnival? Podemos, populism and Bakhtin's carnivalesque. *Journal of Contemporary European Studies*, *25*(2), 258–273.

Michelet, J. (1967). *History of the French Revolution*, (C. Cocks, Tłum.; G. Wright, Red.). University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text*. University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2013a). *Czego chcą obrazy?* (Ł. Zaręba, Tłum.). Narodowe Centrum Kultury.

Mitchell, W. J. T. (2013b). Obraz, przestrzeń, rewolucja. Wszystkie sztuki okupacji (Ł. Zaremba, Tłum.). *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, *3*, https://doi.org/10.36854/widok/2013.3.1270.

Morawski, K. (2019). *Imaginaria polityczności. Obraz i hegemonia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Morawski, K. (2022). Selected Contexts of the Contemporary Imaginarium of Europe: Metamorphoses and Activations of Political Images and Myths. *Studia Polityczne*, *50*(3), 217–236. https://doi.org/10.35757/STP.2022.50.3.09.

Mouffe, C. (2001). Every Form of Art. Has a Political Dimension, wywiad z R. Deutsche, B. W. Joseph & Th. Keenan. *Grey Room, 2*. https://doi.org/10.1162/152638101750173019.

Mouffe, C. (2015). *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie* (B. Szelewa, Tłum.). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Mouffe, C., & Errejón, I. (2016). *Podemos. In the Name of the People. Iñigo Errejón with conversation with Chantal Mouffe*. Lawrence & Wishart.

Mounk, Y. (2019). *Lud kontra demokracja. Dlaczego nasza wolność jest w niebezpieczeństwie i jak ją ocalić* (K. Gucio, Tłum.). Biblioteka Kultury Liberalnej.

Olson, K. (2016). Conclusion: Fragile Collectivities, Imagined Sovereignties. W *What is a People? Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari, and Jacques Rancière* (J. Gladding, Tłum.). Columbia University Press.

Ozouf, M. (2008). *Święto rewolucyjne 1789–1799* (A. Siemek, Tłum.). Oficyna Naukowa 2008.

Rancière, J. (1999). *Disagreement: Philosophy and Politics* (J. Rose, Tłum.). University of Minnesota Press.

Rancière, J. (2008). Polityka, identyfikacja, podmiotowość (I. Bojadżijewa & J. Sowa, Tłum.). W I. Bojadżijewa & J. Sowa (Red.), *Na brzegach politycznego*. Ha!art.

Rousseau, J.-J. (1966). *Umowa społeczna* (B. Strumiński, Tłum.). Wydawnictwo Naukowe PWN.

Siermiński, M. (2014). Współczesne wizje podmiotu zbiorowej emancypacji: Ernesto Laclau, Jacques Rancière i inni. *Etyka, 48*, 139–156.

Stocchetti, M. (2014). Images and Power in the Digital Age: The Political Role of Digital Visuality. *Arcada Working Papers, 1*.

What is a People? Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari, and Jacques Rancière. (2016). (J. Gladding, Trans.). Columbia University Press.

Wunenburger, J.-J. (2011). *Filozofia obrazów* (T. Stróżyński, Tłum.). słowo/obraz terytoria.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE (DOSTĘP 23.04.2026):

Amaria, K. (2011, 21 grudnia). The ‚Girl In The Blue Bra'. *NPR*. https://www.npr.org/sections/pictureshow/2011/12/21/144098384/the-girl-in-the-blue-bra.

Assemblée nationale. (b.d.). *«Mariannes d'aujourd'hui», Hommage des femmes des cités à la République*. https://www.assemblee-nationale.fr/evenements/mariannes.asp.

Bastié, E. (2021, 6 grudnia). Quand Le Figaro Magazine se demandait si nous serions encore français en 2015. *Le Figaro*. https://www.lefigaro.fr/actualite-france/quand-le-figaro-magazine-se-demandait-si-nous-serions-encore-francais-en-2015-20211206?msockid=0b3120d794286f493423347c95286ef0.

Chappatte, P. (2011, 5 marca). The new Arab world [Rysunek satyryczny]. *Chappatte*. https://www.chappatte.com/en/images/the-new-arab-world.

Curry, A. (2009, 9 października). 'We Are the People': A Peaceful Revolution in Leipzig. *Der Spiegel*. https://www.spiegel.de/international/germany/we-are-the-people-a-peaceful-revolution-in-leipzig-a-654137.html.

Diamond, L. (2010). Liberation Technology. *Journal of Democracy, 21*(3), 69–83. https://www.journalofdemocracy.org/articles/liberation-technology/.

Iveković, S. (2009). *Niewidzialne kobiety Solidarności* [Instalacja]. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. https://archiwum.artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/ivekovic-sanja-invisible-women-of-solidarity.

Occupy Cinema To Screen Ballerina Projection And Performance (VIDEO). (2011, 6 grudnia). *HuffPost Culture*. https://www.huffpost.com/entry/occupy-cinema-screening_n_1132136.

Karol Morawski – adiunkt w Zakładzie Filozofii Społecznej i Politycznej Instytutu Filozofii UWr. Główne zainteresowania badawcze: teoria hegemonii, teoria dyskursu, filozofia obrazów oraz zagadnienia związane z demokracją, ludem i populizmem. Kierownik zespołu badawczego „Wyobraźnia polityczna".

Karol Morawski – assistant professor in the Department of Social and Political Philosophy at the Institute of Philosophy, University of Wrocław. Main research interests: theory of hegemony, discourse theory, philosophy of images, and issues related to democracy, the people, and populism. Head of the „Political Imagination" research team.