

Michał Stambulski

Pod okiem Wielkiego Innego. Prawo i film

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł jest próbą ukazania strukturalnych podobieństw między dyskursem prawnym a filmem oraz wskazania dzieł filmowych, które mogą być przydatne dla dydaktyki prawniczej. W tym celu wykorzystana jest psychoanaliza lacanowska w wersji zaprezentowanej przez Slavoję Žižka oraz filmy *Triumf woli*, *Pancernik Potiomkin*, *Bezmiar sprawiedliwości*, *Dwunastu gniewnych ludzi* i *Stowarzyszenie umarłych poetów*. Opierając się na trójpoziomowej koncepcji znaczenia (poziom Wyobraźniowy, Symboliczny i Realny), autor wskazuje, że centralnym punktem dyskursu prawnego i filmu jest Wielki Inny, czyli porządek Symboliczny ujęty jako całość. Zarówno obraz filmowy, jak i prawo wymagają przyjęcia pozycji podmiotu, do którego Wielki Inny kieruje swój przekaz. Oba dyskursy mają także możliwość nadużycia tej pozycji.

Słowa kluczowe: film, psychoanaliza, prawo



Michał Stambulski

Under the Eye of The Great Other. Law and Film

ABSTRACT

The aim of this article is to show the structural similarities between legal discourse and film, and cinematographic works that can be useful in teaching law. For this purpose lacanian psychoanalysis is used (in the version presented by Slavoj Žižek) and the movies – *Triumph of Will*, *Battleship Potemkin*, *Bezmiar sprawiedliwości*, *Twelve Angry Men* and *Dead Poets Society*. Based on the three-level concept of meaning i.e. Imaginary, Symbolic and Real levels, the author shows that the centre point of legal discourse and film is the Great Other. Motion pictures as well as the law require their subjects to adopt the position of the entity to which the Great Other directs his message. Both discourses have the opportunity to abuse that position.

Keywords: film, psychoanalysis, law



Film¹ jest formą, która najbardziej zdolna jest wyrazić prawdy i lęki naszej ponowoczesnej epoki. Jest medium powszechnie dostępnym i przystępnym, niewymagającym zbyt wiele kapitału symbolicznego. Żeby z niego korzystać, nie trzeba umieć czytać, wystarczy sprawny układ wzrokowy lub słuchowy. Z tego powodu jest to forma materialistyczna, wyłączająca do minimum mediacyjną funkcję wyobraźni. Zmaterializowany obraz i dźwięk nie potrzebuje już swojego imaginacyjnego odbicia, dzięki czemu aktywność widza może zostać sprowadzona do prostego obioru. Ma to swoje konsekwencje polityczne. Nie jest przypadkiem, że film był szeroko wykorzystywany przez ustroje totalitarne. Jednostronność obrazu filmowego, wynikająca z jego struktury możliwość zmuszenia widza do przyjęcia określonej treści czy wizji świata została chyba najpełniej wykorzystana w *Trumfie woli* Leni Riefenstahl czy *Pancerniku Potiomkin* Siergieja Eisensteina. Filmy te są przykładem świadomego wykorzystania języka filmowego w służbie ideologii, odpowiednio nazistowskiej i komunistycznej. *Trumfwoli* jest zapisem zjazdu NSDAP w Norymberdze w 1934 r. Celem Riefenstahl było ukazanie siły ruchu nazistowskiego i dalsza mobilizacja mas. Sama reżyserka traktowała go jako film dokumentalny, nie propagandowy. W swoim filmie skupia się na zbliżeniach twarzy i postawy Hitlera, przy czym kamera prawie zawsze znajduje się poniżej wodza, dzięki czemu góruje on zawsze nad widzem. Ukazane na ekranie masy służą jedynie jako tło. Nie mają swojej osobnej podmiotowości, stałego miejsca na ekranie, ponieważ kamera jedynie przesuwa się po twarzach zgromadzonych osób. Natomiast Eisenstein w swoim filmie z 1925 r. chciał zbudować mitologię rewolucji. W filmie brak jest wyraźnego bohatera jednostkowego, którego zastępują wzburzone masy. Historia buntu marynarzy z tytułowego okrętu służy radzieckiemu reżyserowi budowaniu nowej podmiotowości politycznej. Kamera nie widzi już jednostek będących częścią określonej wspólnoty, lecz sama wspólnota staje się odrębną jednostką. Zmiana ta pociąga za sobą wymienialność perspektyw.

¹ Na potrzeby niniejszego artykułu pod pojęciem filmu rozumiem zarówno filmy kinowe jak i telewizyjne. Wydaje się, że w czasach dostępu cyfrowego do produkcji filmowych różnicę między nimi zacierają się. Zwłaszcza w zakresie ekranu. Jakość oraz wielkość ekranu telewizyjnego i kinowego nadal pozostają znacząco różne, jednak to komputer staje się głównym urządzeniem służącym do projekcji.

W miejsce każdego poległego rewolucjonisty szybko wstępuje ktoś następny. Dlatego na ekranie praktycznie nie ma zbliżeń twarzy, zaś gra aktorska mimiką w zasadzie nie istnieje. Eisenstein wołał używać „naturszczyków” niż zawodowych aktorów. Emocje bohaterów, których ukazanie umożliwia kunszt aktorski, są sprawą drugorzędną wobec ich rewolucyjnego celu zmiany stosunków społecznych.

Widzimy zatem, że różne decyzje i cele polityczne pociągają za sobą różne wybory w zakresie wykorzystywanego języka filmowego. Innymi słowy, za każdym rozstrzygnięciem estetycznym stoi określone stanowisko polityczne, dotyczące, przykładowo, wizji społeczeństwa czy relacji między jednostką a wspólnotą. Biorąc pod uwagę fakt, że prawo także jest zjawiskiem politycznym i społecznym, za każdym filmem stoi jakieś rozstrzygnięcie dotyczące wizji prawa. Nie ma przy tym znaczenia, czy twórcy danego filmu byli tego świadomi czy stanowi to jedynie symptom szerszych tendencji w społeczeństwie.

2

Do zagadnienia relacji między prawem i filmem można podejść na co najmniej dwa sposoby: od filmu do prawa i od prawa do filmu. Pierwszy polega na badaniu wizji prawa zawartych w danym dziele filmowym. Jak wskazywaliśmy powyżej film zawiera zestaw wyobrażeń społecznych danego twórcy, środowiska czy epoki na temat prawa. Ponadto prawo jest dyskursem, który przenika całość tkanki społecznej, więc portretując dany wycinek rzeczywistości, twórcom ciężko jest uciec od elementów prawa. *Plac zbawiciela* w reżyserii Krzysztofa Krauzego i Joanny Kos-Krauze z 2006 r. opowiada o rodzinie, która zainwestowała wszystkie oszczędności w nowe mieszkanie. Kiedy deweloper mający je wybudować ogłasza upadłość, rozpoczyna się systematyczny rozkład rodziny bohaterów. Bohaterka zmuszona do zamieszkania wraz z dziećmi u teściowej wpada w ciąg awantur i wzajemnych oskarżeń z mężem, co doprowadza ją ostatecznie do próby samobójczej. Jednocześnie dyskurs prawny pozostaje głuchy na skargi bohaterów. Długość postępowania sądowego, jego reguły dowodowe oraz fakt, że deweloper w odpowiednim czasie ogłosił upadłość, nie mają znaczenia dla bohaterów, którzy potrzebują swoich oszczędności natychmiast. Rzeczywiste rodzinne dramaty, które były podstawą scenariusza tego filmu,

były problemem społecznym na tyle znaczącym, że znalazły swoje prawne rozwiązanie w uchwaleniu przez parlament ustawy z dnia 16 września 2011 r. o ochronie lokalu mieszkalnego lub domu jednorodzinnego, czyli tzw. ustawy deweloperskiej mającej przeciwdziałać podobnym sytuacjom w przyszłości².

Filmy, które ukazują konkretne instytucje prawne, mogą być przydatne zwłaszcza dla dydaktyki prawa. Film *Bezmiar sprawiedliwości* (2006 r.) w reżyserii Wiesława Saniewskiego, nad którego scenariuszem pracował wrocławski adwokat Andrzej Malicki³, dość wiernie ukazuje różne pozycje karno-procesowe. Jeden z bohaterów powraca do sprawy sądowej ze swojej przeszłości, za każdym razem opowiadając ją z innej perspektywy – początkującego adwokata, ambitnego oskarżyciela posiłkowego i zmęczonego pracą sędziego. Ukazana na ekranie historia może więc służyć ilustracji różnic między obrońcą, oskarżycielem posiłkowym czy sędzią. Film ten może być także wykorzystany jako podstawa szerszej dyskusji dotyczącej prawnych zabezpieczeń przed skazaniem niewinnej osoby.

Drugi sposób podejmowania refleksji nad filmem i prawem polega na ukazaniu strukturalnych podobieństw między prawem i filmem. Dzięki temu można uzyskać efekt paralaksy⁴, czyli spojrzeć na prawo poprzez pryzmat nowych kategorii poznawczych, dzięki czemu można wydobyć z dyskursu prawnego (teorii i praktyki prawniczej) cechy wcześniej niedostrzegalne. Sposób ten wydaje się bardziej przydatny dla teorii prawa. Porzucając konkretne instytucje prawne i zadając pytania o prawo jako całość estetyczną, możemy zadać pytania o piękno, iluzję czy sztukę w prawie. Wymaga to jednak przyjęcia odpowiednich założeń teoretycznych. Każdy taki wybór charakteryzuje się pewnym stopniem arbitralności, który można wytłumaczyć jedynie pragmatycznym efektem danego wyboru, czyli jego użytecznością.

² Krzysztof Krauze to reżyser, którego twórczość opowiada o impotencji prawa wobec konkretnych ludzkich dramatów. Wystarczy przypomnieć jego wcześniejszy film *Dług*. Jest to historia biznesmenów szantażowanych przez gangstera, którzy, nie mogąc znaleźć pomocy ze strony organów ścigania, ostatecznie zabijają swojego oprawcę. Historia ta została oparta na rzeczywistej sprawie.

³ Adwokaci to prawnicza grupa zawodowa najbardziej zasłużona dla zbliżania prawa i filmu w Polsce. Wystarczy przypomnieć adwokata Krzysztofa Piesiewicza, autora kilku scenariuszy do filmów Krzysztofa Kieślowskiego, m.in. do *Krótkiego filmu o zabijaniu* czy wszystkich *Trzech kolorów*.

⁴ Paralaksa to zjawisko otrzymania dwóch różnych obrazów z dwóch różnych punktów obserwacji. Przykładem malarskiego wykorzystania tego zjawiska, zwanego anamorfozą, są *Ambasadorowie* Hansa Holbeina Młodsze. Przy zmianie perspektywy rozciągnięty przed portretowanymi postaciami kształt staje się czaszką. Więcej na temat teoretycznego wykorzystania paralaksy por. S. Žižek, *The Parallax View*, Cambridge 2009.

Przydatną perspektywą do badania prawa i filmu jest psychoanaliza lacanowska w wersji zaproponowanej przez Slavoję Žižka. Jacques Lacan był francuskim psychiatrą i psychoanalitykiem działającym w II połowie XX w., który za swój cel teoretyczny postawił sobie „powrót do Freuda”, czyli przypomnienie radykalnego jądra psychoanalizy, które zostało wyparte przez współczesną kulturę. Tym jądrem jest idea nieświadomości, czyli radykalna koncepcja zakładająca, że „ja” nie jest „panem w swoim domu”. Racjonalna i świadoma jednostka jest motywowana i kierowana przez nieświadome oddziaływania różnych sił, które ją przerastają. Lacan dokonał tego poprzez prowadzenie seminariów oraz publikowanie tekstów, w których łączył koncepcję freudowskie z najnowszymi osiągnięciami filozoficznymi, zwłaszcza kształtującym się wtedy strukturalizmem⁵. Z racji tego, że pisma Lacana świadomie napisane są językiem hermetycznym⁶ słoweński filozof Slavoj Žižek, chcąc je wytłumaczyć i zastosować w obszarze filozofii społecznej i polityki, często posługuje się przykładami zaczerpniętymi z kultury popularnej, zwłaszcza filmu. Jednak zgodnie z hermeneutycznymi zasadami rozumienia nie można przekazać czy wytłumaczyć określonej koncepcji bez jednoczesnej jej zmiany. Dlatego, aby uniknąć sztucznej konstrukcji Freud/Lacan/Žižek, w dalszej części artykułu odwoływać się będę głównie do Žižka, nie wchodząc już w różnicę pomiędzy tymi myślicielami.

Amerykański krytyk literacki Frederic Jameson, odwołując się do pojęcia Eisensteina, który był nie tylko twórcą, ale także teoretykiem filmu, nazwał pracę Žižka „montażem atrakcji”⁷. W jego publikacjach znajdziemy bowiem obok siebie omówienia klasycznej filozofii niemieckiej od Kanta do Hegla, recenzję najnowszej części *Batmana*, żarty braci Marx, cytaty z Marksa, omówienia sceny z filmu Hitchcocka oraz nawiązania do książek Stephena Kinga, oper Wagnera i włączenie się we współczesne dyskusje filozoficzne między tzw. filozofią analityczną a kontynentalną. Montażowo-filmowa forma tych

⁵ Więcej na temat samego Lacana oraz kształtowania się jego teorii por. E. Roudinesco, *Jacques Lacan. Jego życie i myśl*, Warszawa 2005.

⁶ Lacan twierdził, że jego dzieła nie są do przeczytania lecz do ciągłego czytania.

⁷ F. Jameson, *First Impressions*, *London Review of Books*, Vol. 28, No. 17, s. 7–8, tekst dostępny na www.lrb.co.uk/v28/n17/fredric-jameson/first-impressions (01.08.2014).

tekstów powoduje, że są one same-w-sobie doświadczeniem estetycznym, więc tym bardziej nadają się do omawiania filmów. Wszystkie te atrakcje służą jednak jako ilustracje i przykłady do ukazania skomplikowanej sieci pojęciowej psychoanalizy Lacanowskiej.

Společna ontologia Žižka opiera się na lacanowskiej triadzie znaczenia. Według francuskiego psychoanalityka rzeczywistość jest konstruktem społeczno-lingwistycznym. Znaczy to tyle, że dostęp do rzeczywistości jest zawsze zapośredniczony językowo, zaś język jest tworzony społecznie. Lacan wyróżniał trzy poziomy znaczenia: Wyobrażeniowy, Symboliczny i Realny⁸. Pierwszy odnosi się do tego, co ludzie wyobrażają sobie jako to, do czego odnoszą się słowa. Poziom ten odpowiada tradycyjnej semantycznej koncepcji języka. Jeśli weźmiemy słowo „książka”, jego znaczeniem będzie wyobrażenie realnie istniejącego obiektu, który odpowiada temu słowu i istnieje niezależnie od języka. Problem zaczyna się jednak, jeśli chcemy znaleźć obiekty odpowiadające takim słowom jak „prawo”, „przyjaźń”, „sprawiedliwość”. Te przypadki najlepiej badać, uwzględniając ich poziom Symboliczny, czyli jakie działania oraz dalsze pojęcia są z nimi związane. Każde działanie ludzkie jest w jakiś sposób ustrukturyzowane. Wracając do przykładu „książki”, znaczeniem symbolicznym będzie to, co mogę z tym obiektem zrobić (przeczytać, rzucić o ścianę, oddać w prezencie). Znaczeniem słowa „sprawiedliwość” będzie zaś to, co ludzie robią, posługując się tym słowem. Znaczeniem słowa „prawo” będą zaś wszystkie działa uzasadniane tym słowem, w tym działania w ramach instytucji państwowych. Poziom Symboliczny odnosi się więc do ludzkich pragmatycznych działań. Należy jednak poczynić zastrzeżenie, że działania te zawsze połączone są w pewne wiązki działań. Każde działanie pociąga za sobą oczekiwanie kolejnego. Przeczytaną książkę należy odłożyć na półkę i, być może, sięgnąć po następną. Orzeczoną prawnie karę należy wykonać itp. Symboliczne to wymiar reguł rządzących ludzkim postępowaniem. W związku z tym na poziomie Symbolicznym rozróżnienie między jednostką a społeczeństwem nie może zostać zachowane. Ludziom na poziomie Wyobrażeniowym może wydawać się, że są osobnymi jednostkami. Lecz gdy uwzględnimy twórczą rolę języka w kształtowaniu każdej jednostkowości, czyli usymbolizowane oczekiwania wobec każdego agenta społecznego, wyobrażenie to okazuje się jedynie iluzją, czy też – jak powiedziała by Freud – racjonalizacją. Rzeczywistość

⁸ Triada ta stanowi przeformułowanie freudowskiej tzw. II tropiki: ego, superego, id.

w swojej Absolutności, która zdaniem Lacana zawsze będzie umykała językowi, ponieważ język nigdy nie będzie w stanie w pełni oddać rzeczywistości, nosi nazwę Realnego. Realne, którego nie można mylić z „rzeczywistością”, jest tym, co umyka językowi, umożliwiając jego historyczne przemiany. Każdy język przechodzi przemiany dzięki naciskowi Realnego. Dlatego Realne przypomina obiekt teologii negatywnej⁹, można o nim jedynie orzekać, czym nie jest. Podnosząc powyższą koncepcję znaczenia do gry w szachy, poziom Wyobrazeniowy dotyczy tego, co każda figura przedstawia, poziom Symboliczny jak się porusza na szachownicy, zaś poziom Realny obejmuje całą grę, drewniane figurki i ciała graczy. Posługując się zaś filmowym przykładem zaczerpniętym od Žižka, możemy powiedzieć, że Wyobrazeniowe reprezentowane jest przez Groucho Marxa¹⁰, ciągle kalkulującego oraz nieustannie mówiącego, którego władza na otaczającą rzeczywistością w końcu się załamie. Symboliczne to sprytny Chico Marx, mówiący jedynie tyle, ile trzeba, człowiek czynu. Realne symbolizuje zaś Harpo Marx, muzyk-niemowa o osobowości dziecka, który bez żalu podąża za swoimi pragnieniami. Wreszcie prawniczym przykładem omawianej triady może być postać sędziego w procesie. Na poziomie Wyobrazeniowym jest to przedstawiciel państwa, co dodatkowo podkreślać ma łańcuch z Orłem zawieszony na szyi. Na poziomie Symbolicznym to pewna wiązka przepisów, które regulują jego możliwe zachowanie. Na poziomie Realnym to konkretny, cielesny człowiek, którego egzystencji nie można w pełni zsymbolizować.

4

Symboliczne jako poziom związany z regułami działania jest najważniejszy, jeśli idzie o film, politykę i prawo. Upraszczając, można powiedzieć, że władzę zdobywa się poprzez takie narzucenie jednego, partykularnego

⁹ Teologiczne inspiracje Lacana niestety wykraczają poza zakres niniejszego artykułu. Por. J. Braungardt, *Theology After Lacan? A Psychoanalytic Approach to Theological Discourse*, *Other Voices*, Vol. 1, No. 3.

¹⁰ Groucho, Chico oraz Harpo czyli „bracia Marx” to trzech spokrewnieni aktorzy oraz komiccy tworzący w latach 30.–50. XX w. Ich oparte zawsze na podobnym schemacie fabularnym filmy (dwójka zakochanych bohaterów nie może być z jakichś względów razem, lecz nagle, początkowo nieplanowana ingerencja braci czyni to ostatecznie możliwym) to m.in. *Noc w operze*, *Dzień na wyścigach*, *Kaczka zupa*.

rejestr symbolicznego, który zostanie uznany za naturalny¹¹. Podobnie film w swojej formie także przedstawia się jako coś naturalnego. Prosta rejestracja obrazu, przy której niemożliwa jest żadna manipulacja. Dlatego tak trudno czasami oddzielić propagandę od dokumentu. Jednak, jak staliśmy się wykazać powyżej, za każdym obrazem stoją określone decyzje. Decyzja odnośnie filmowanego obiektu jest już etycznie i politycznie uwiłkana. Ujawnia się tutaj kolejne strukturalne podobieństwo między filmem i prawem. Prawo także przedstawia się jako coś naturalnego, nieuniknionego. Widzimy to chociażby w często używanych zwrotach będących odpowiedzią na zarzut niesprawiedliwości: „wiem ale... takie jest prawo”, *dura lex sed lex*. Najwięcej dla teoretycznego podparcia tej neutralizacji i jednoczesnego odpolitycznienia prawa zrobił pozytywizm prawniczy (prawo pochodzi od ustawodawcy i jest niezależne od wartości). Rolą prawa i filmu może być ponowne otwarcie pytania o polityczność prawa.

Obraz filmowy zakłada także swojego widza, oko, dla którego jest skierowany. Posługując się żargonem Žižka, możemy powiedzieć, że obraz skierowany jest zawsze do podmiotu, czyli określonego punktu w rejestrze Symbolicznym, będącego modelowym widzem i pewnym możliwym zakresem działań. Komunikat ma także swojego nadawcę, którym w tym przypadku jest Wielki Inny, czyli Symboliczne wzięte jako całość i spersonifikowane. Różnica pomiędzy rzeczywistym autorem filmu a Wielkim Innym jest w kategoriach strukturalistycznych różnicą między podmiotem wypowiedzi a podmiotem wypowiedzenia. W końcówce czwartego sezonu serialu *Przyjaciele* w trakcie ceremonii swoich zaślubin jeden z bohaterów w momencie składania przysięgi małżeńskiej omyłkowo zamienia imię swojej narzeczonej (Emilly) na imię swojej przyjaciółki i byłej dziewczyny (Rachel). I chociaż później wyjaśnia, że było to zwykłe przejęzyczenie, widzimy tu sprzeczność między tym, co chciał powiedzieć na poziomie Wyobrażeniowym (podmiot wypowiedzi – „Emilly jest moją wybranką”) z komunikatem dla Wielkiego Innego (podmiot wypowiedzenia – „Rachel jest moją wybranką”).

Ze świadomą próbą wykorzystania pozycji Wielkiego Innego mamy do czynienia w omawianych już *Trumfie woli* oraz *Pancerniku Potiomkinie*. Pierwszy film to próba ukazania Hitlera jako ucieleśnionego Wielkiego Innego, czyli jako fizycznego źródła wszelkiego prawa. Woli, która wymaga

¹¹ Por. E. Laclau. Ch. Mouffe, *Hegemonia i strategia socjalistyczna*, Wrocław 2007.

i której nie można się przeciwstawić. Ustawodawcy przechadzającego się między swoimi podmiotami-adresatami. Komunikat dla podmiotu można streścić następująco: poddaj się przywódcy! W dziele Eisensteina Wielki Inny jest niewidoczny, to postęp historyczny, który się właśnie rodzi. Rewolucjonistom i kierowanym przez nich masom nie pozostaje nic innego niż poddanie się nieubłaganim prawom dziejów. Nawet jeśli oznacza to oddanie własnego życia. Komunikat dla podmiotu jest prosty: poświęć się dla przyszłości!

5

Jednym z pytań, wobec którego ogniskują się dyskursy prawny i filmowy jest pytanie o status prawdy. Najpełniej zostało to uchwycone w filmie *Dwunastu gniewnych ludzi* w reżyserii Sidneya Lumeta, który może uchodzić za archetyp „filmu prawniczego”¹². Jest to historia obradującej bezpośrednio po procesie ławy przysięgłych. W filmie nie pokazano samego procesu, jesteśmy świadkami jedynie dyskusji toczącej się w pokoju ławników. Wszyscy oprócz jednego Ławnika nr 8 głosują za skazaniem 18-latką podejrzanego o zamordowanie swojego ojca. Jeśli zostanie skazany, trafi prawdopodobnie na krzesło elektryczne, o czym obradujący wiedzą. Za winą oskarżonego przemawia wiele argumentów, m.in. widziało go dwóch świadków bezpośrednio po zdarzeniu, zabójca posłużył się rzadkim nożem, który oskarżony wcześniej kupował, oskarżony nie mógł przypomnieć sobie w trakcie przesłuchania na jakim filmie był w czasie zabójstwa (co miało być jego alibi). Pod wpływem argumentacji Ławnika nr 8 reszta zebranych zaczyna powoli wycofywać się ze swojego stanowiska. Świadkowie nie są do końca wiarygodni, taki nóż można kupić w dzielnicy zdarzenia, zaś oskarżony był przesłuchiwany bezpośrednio po zdarzeniu, nad zwłokami, więc mógł być jeszcze w szoku.

¹² Kategorię „filmu prawniczego” najpełniej opisali Steve Greenfield, Guy Osborn i Peter Robson. Wskazują oni, że ten rodzaj filmu charakteryzuje się fabularnym skupieniem na problemie wymierzania sprawiedliwości i problemach, jakie może to spotykać oraz ukazywaniu formalnego aspektu prawa (konkretnych reguł procesowych, ubioru i rytuałów prawniczych itp.). Według autorów jest to kategoria typologiczna, którą następnie można podzielić na szereg rodzajów, np. film sądowy opowiadający o procesie, którego wynik jest częścią suspense, film *noir* który opowiada o cynicznym bohaterze w skorumpowanym mieście. Por. S. Greenfield, G. Osborn, P. Robson, *Film and the Law*, Londyn 2001, s. 14–24.

Film dotyka ważnego problemu „prawdy sądowej”. Wymaga się, aby każda decyzja prawna była legitymowana poprzez odwołanie do prawdy empirycznej, czyli takiej, która jest niezależna zarówno od prawnika, jak i osoby zainteresowanej w danej sprawie. Jednakże każda decyzja prawna łączy się z konieczności z samym prawem, które nie jest faktem empirycznym, choć różne kierunki w filozofii prawa, np. neuronauki prawa, chciałby tak uważać¹³. Konieczność posłużenia się prawem (językiem, symbolem) w każdej decyzji prawnej sprawia, że ciężko jest powiedzieć o takich decyzjach, że są prawdziwe lub fałszywe. Rejestr symboliczny nigdy nie osiągnie bowiem pełni Realnego. Można natomiast powiedzieć, że słuszne albo nie lub sprawiedliwe albo niesprawiedliwe. Każda decyzja będzie legitymowana, jeśli będzie uzasadniona, jeśli nie będzie wobec nie żadnych wątpliwości¹⁴. Pojawia się tutaj ważne zagadnienie praktyczne i centralny punkt *Dwunastu gniewnych ludzi*: kiedy możemy powiedzieć, że nie ma już wątpliwości? Film Lumeta dostarcza nam odpowiedzi w jednej z pierwszych scen. Kiedy Ławnik nr 8 przedstawia swoje argumenty za szerszym omówieniem sprawy i poddaje w wątpliwość winę oskarżonego, proponuje, żeby pozostali ławnicy zagłosowali bez niego. Jeśli wszyscy opowiedzą się za winą, on także tak zagłosuje i wszyscy będą mogli rozejść się do domów. Jedna osoba głosuje wtedy „niewinny”. Mamy tutaj do czynienia z prawniczą wersją pragmatycznej koncepcji prawdy. Pomimo, że nie można określić, czym jest prawda w swojej istocie (metafizycznie), to można określić, czym są wątpliwości, a te związane są z przekonującą argumentacją. Jeśli jeden podmiot może przekonać inny podmiot, że należy mieć wątpliwości, to wątpliwości istnieją. Nie mamy tutaj do czynienia z narzuceniem jakiejś wizji Realnego, ponieważ Ławnik nr 8 nie mówi o tym, jak jest („oskarżony jest winny”), lecz o tym, jak może być („oskarżony być może jest niewinny”) i jednocześnie poddaje swój osąd demokratycznej procedurze głosowania.

O ile jednak w systemie *common law* ławnicy jako ciało kolektywne mogą przekonywać się, porównując argumentację i ich retoryczny wymiar, o tyle prawo kontynentalne oparte w większości spraw na jednostkowej decyzji sędziego wydaje się pozbawione takiej możliwości. Czy w takim razie takie decyzje są mniej legitymowane? Problemowi legitymizacji decyzji

¹³ Ponieważ rozwiązałyby to wiele problemów, zwłaszcza w zakresie legitymizacji tych nauk.

¹⁴ Więcej na temat kategorii „prawdy sądowej” por. F. Viola, *The Judicial Truth, Persona y Derecho*, 32/1995, s. 249–266, tekst dostępny na stronie http://www.unipa.it/viola/Judicial_Truth.pdf (01.08.2014).

prawniczych wiele teoretycznej uwagi poświęcił Artur Kozak¹⁵. Zdaniem wrocławskiego filozofa dyskurs prawniczy w ciągu swojej długiej historii obrósł wieloma regułami zawodowymi, które widoczne są jedynie wewnątrz tego dyskursu. Dlatego prawnicy, rozmawiając z osobami poza świata prawniczego, wydają się posługiwać innym językiem. Reguły te, pragmatycznie potrzebne społeczeństwu, uzasadniają decyzję prawników. Więc władza prawników nad innymi ludźmi, która z zewnątrz wydaje się rozległa, przy bliższym badaniu jest znacznie ograniczona. Przeformułując tę koncepcję na język Žižka, to historycznie wykształcone reguły świata prawniczego są Wielkim Innym. Więc nawet w momencie jednostkowej decyzji sędziego jest w ciągłym dialogu z Wielkim Innym i przed nim odpowiada. Widzimy więc po raz kolejny, że na gruncie teorii psychoanalitycznej rozróżnienie między jednostką a społeczeństwem może mieć charakter jedynie dydaktyczny.

6

Koncepcja Realnego pozwala zachować naszej analizie krytyczny charakter. Rola krytyki polegać będzie w tym przypadku na interwencji w momentach, w których jakiś dyskurs społeczny, polityczny, religijny czy prawny będzie twierdzić, że znalazł sposób na wyrażenie Realnego. Twierdzenie takie jest zawsze nieuzasadnione i ostatecznie może doprowadzić do przemocy wobec tych, którzy się z nim nie zgadzają, co ilustruje *Stowarzyszenie umarłych poetów* (1989) w reżyserii Petera Weira. Jest to opowieść o uczniach elitarnej szkoły. Przybycie nowego nauczyciela, którego gra Robin Williams, zaburza skostniałe relacje bezdusznego systemu edukacji, nastawionego jedynie na podporządkowywanie i dyscyplinowanie sobie swoich uczniów-podmiotów. Autorytarne relacje symboliczne, tłumaczone w filmie tradycją szkoły (jej Prawami), zostają skonfrontowane z ekscentrycznymi metodami nowego nauczyciela, który chce inspirować i pobudzać kreatywność swoich uczniów. W tym celu nie tłumaczy uczniom, jak mają się zachowywać, ale pyta jak sami chcą się zachowywać. Przypomina pod tym względem filozofa

¹⁵ Por. A. Kozak, *Granice prawniczej władzy dyskrecyjnej*, Wrocław 2002; *idem*, *Myślenie analityczne w nauce prawa i praktyce prawniczej*, Wrocław 2010.

prawa, którego Artur Kozak nazywał „wioskowym głupkiem”, chodzącym po Atenach Sokratesem, który zadaje niewygodne pytania, sam nie mając żadnych odpowiedzi. Nauczyciel z filmu Weira tym samym wytwarza nową symbolizację – nauczyciela ekscentryka uwielbianego przez uczniów. Tak też rola Williamsa przeszła do popkultury. Realne wkracza w filmie w postaci samobójstwa jednego z uczniów. Interwencja Realnego nie może jednak powstrzymać już nowej symbolizacji. Usunięcie ze szkoły nowego nauczyciela nie usunie stworzonego przez niego symbolicznego miejsca, które może zająć kolejna osoba.

7

Dyskurs powinno prowadzić się tak, jak przedmiot na to pozwala. Ponieważ prawo i film nie istnieje jeszcze jako odrębna dyscyplina akademicka zastosowana powyżej metoda „montażu”, odwoływania się w każdym punkcie do innego zagadnienia wydawała się najodpowiedniejsza. Staraliśmy się pokazać, jak mogą wyglądać spotkania prawa i literatury. Spotkania takie przypominają trochę próbę łączenia tragedii i komedii. Strukturalne podobieństwa nie mogą przysłonić faktu innego społecznego funkcjonowania obu przedmiotów. Dlatego póki co do spotkań takich może dochodzić na, nawiązując do sławnego pojęcia Jacques’a Derridy, „marginesach prawnoznawstwa” i tak chciałyby się lokować niniejsza praca.