

Grażyna Borkowska

"The Winking Owl : Visual Effect and Its Art : Historical Trick Description", Eugene Y. Wang, [w]: „Critical Enquiry”, No 3 (Spring), vol. 26, 2000 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 92/2, 243-245

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

wencji świadectw, otwierając drogę niełatwej pracy pamięci. Na obrazie jednego z Aborygenów, Rovera Thomasa, w wydrążonym pniu drzewa spoczywa ni to głowa, ni to czaszka. Obraz nosi tytuł *Ruby Plains Killing I*. Nie żywioł przyrody jest tu ważny, ale człowiek szukający w niej schronienia.

Eugene Y. Wang, *The Winking Owl: Visual Effect and Its Art. Historical Thick Description*. „Critical Inquiry” vol. 26 (2000), no 3 (Spring).

Rozprawa Eugene’a Y. Wanga, profesora historii sztuki Uniwersytetu Harvarda, autora wielu prac na temat chińskiego malarstwa oraz tłumacza na język chiński *Fragmentów dyskursu miłosnego*, składa się z dwu różnych, lecz ściśle ze sobą połączonych warstw. Warstwa pierwsza, przedstawiona niezmiernie zajmująco, dotyczy faktów historycznych i politycznych odnoszących się do czasów chińskiej rewolucji kulturalnej i sposobu funkcjonowania ówczesnego środowiska artystycznego. Część druga jest bardziej teoretyczna i wiąże się z wprowadzeniem pojęcia oddziaływania wizualnego („*visual effect*”).

Historia przedstawia się mniej więcej tak: w roku 1974, a więc w czasie słabnięcia rewolucji kulturalnej, jeden z „liberalnych” funkcjonariuszy partii zamówił u wybitnych artystów chińskich malowidła mające zdobić budynki użyteczności publicznej, szczególnie te przeznaczone dla cudzoziemców. Huang Yongyu, znany malarz i wykładowca Akademii Sztuk Pięknych, w ramach tego zamówienia stworzył obraz sowy siedzącej na grubej gałęzi. Jedno oko ptaka jest zamknięte, a drugie otwarte. Można uznać, że sowa drzemie, ale można też przyjąć, że porozumiewawczo mruga do publiczności. Póki protektor Huang Yongyu cieszył się poparciem swych zwierzchników, póty problem sowy puszczającej oko nie istniał. Kolejne przetasowania w kierownictwie partii zmieniły sytuację: obraz Huang Yongyu został pokazany wspólnie z innymi pracami na wystawie, która miała uzmysłwić wrogi, reakcyjny i bluźnierczy charakter sztuki chińskiej. Nagonka trwała tak długo, że aż sprowokowała do zabrania głosu samego Mao. Nie znalazł on w sowie niczego dziwnego. „Przecież te ptaki często mają jedno oko otwarte, a drugie zamknięte” – miał powiedzieć, kładąc kres absurdalnej akcji potępienia Huang Yongyu. Z czasem artysta został zupełnie oczyszczony z zarzutów, chociaż niektórzy dalej uważali, że jego sowa aluzyjnie puszczała oko do publiczności. Gratulowali autorowi odwagi i pomysłowości.

Choć więc Mao umarł, problem pozostał. Eugene Wang stawia pytanie, czy przekaz malarski może zawierać jakąś konkretną informację, którą kieruje do odbiorcy. Jednocześnie przyznaje, że nie jest to problem nowy. Pojawiał się m.in. u Hansa-Georga Gadamera, który w doświadczeniu artystycznym widział odmienny sposób poznawania świata. Także inni badacze, historycy literatury i sztuki, szukali w dziele artystycznym (malarskim) jego znaczenia wewnętrznego („*intrinsic meaning*”) lub treści poznawczej („*cognitive content*”). Nawiązując do prac Wolfganga Isera, Stanleya Fisha i Donalda Davidsona, w których proponowano zastąpienie pytania o znaczenie dzieła sztuki (metafory) pytaniem o jego (jej) oddziaływanie, Wang wprowadza pojęcie oddziaływania wizualnego („*visual effect*”).

Pojęcie to i zakres jego użycia objaśnia Wang stopniowo poprzez polemikę z propozycjami Panofsky’ego, który analizę dzieła malarskiego włącza w trójstopniową procedurę badawczą, zakładając, oczywiście, istnienie wewnętrznego znaczenia i konieczność dotarcia do niego. Poziom pierwszy wymaga identyfikacji przedmiotu przedstawionego z przedmiotem realnym. Poziom drugi – to konfrontacja tematu obrazu z wiedzą na tenże temat dostarczoną przez inne teksty kultury. Poziom trzeci zakłada intuicyjne rozpoznanie owego znaczenia wewnętrznego; rozpoznanie, które dokonuje się na podstawie przyswojonej wiedzy o obrazie i eposie.

Wang przekonuje, że każdy z punktów tej procedury, z pozoru jasnej, niesie nierozstrzygalne kwestie, gdy przejść do konkretnego przykładu, np. chińskiej sowy. Poziom pierwszy: nie ma wątpliwości, że przedmiot przedstawiony na obrazie *Owl* (podaję angielski odpowiednik oryginalnego tytułu) to sowa. Ale czy jest to sowa puszczaająca oczko, czy sowa zwykła, leniwie rozglądająca się po świecie? Tego już nie jesteśmy w stanie powiedzieć. Poziom drugi: w tradycyjnych przekazach sowa stanowi symbol lub zwiastun śmierci, nocnych koszmarów, ciemności. Tymczasem w chińskiej rzeczywistości powojennej jej pole znaczeniowe zmieniło się: sowa zyskuje pozytywne konotacje, ponieważ staje się sojusznikiem w walce z ptakami wydziobującymi zboże. Nie sposób orzec, do którego pola znaczeniowego odwołał się artysta w konkretnym obrazie. Poziom trzeci: niejasności pojawiające się na niższych poziomach uniemożliwiają intuicyjne rozpoznanie „treści” obrazu. Można się tylko zdać na wycucie, które – jak przestrzega sam Panofsky – bywa zawodne.

Widząc niedostatki analizy znaczeniowej, Wang powraca do pojęcia oddziaływania wizualnego: dzieło malarskie charakteryzuje się jakimiś obrazowymi własnościami („*pictorial properties*”); dzięki nim wywołuje u odbiorcy określone reakcje („*perceptual responses*”). Nie możemy porównywać jednak przedmiotów ze stanami uczuciowymi. Aby porównanie stało się możliwe, trzeba sprowadzić oba jego człony (malarski, przedmiotowy – i psychologiczny, odbiorczy) do tej samej klasy zjawisk. Temu właśnie służy kategoria oddziaływania wizualnego. Malarskie własności określa się bowiem często w terminach uczuciowego działania na odbiorcę. Mówi się np., że obraz jest ciepły lub chłodny. W tych samych terminach wyrażają się reakcje widzów na dany obraz. Teoria oddziaływania wizualnego nie uzależnia treści wywoływanych przez obraz ani tylko od jego wewnętrznej zdolności produkowania znaczeń, ani tylko od psychosocjologicznych predyspozycji odbiorcy, lecz od obu tych rzeczy naraz. Pozwala się spotkać obu dziedzinom na neutralnym gruncie wrażeń odczuwanych przez widza i jego reakcji. Przy czym wrażenia te płyną w obie strony: nie tylko od odbiorcy ku obrazowi, ale także od obrazu ku patrzącemu.

Wang szczęśliwie dysponuje subtelnymi świadectwami wizualnego oddziaływania dzieła Yongyu na widzów. Młoda dziewczyna, Dai Qing, opisała swoje spotkanie z mrugającą sową. Oglądaniu obrazu towarzyszyły burzliwe myśli i skojarzenia, ale zasadniczo reakcja zamykała się między odczuciem chłodu, przemocy, wyobcowania i wrogości a doznawaniem ciepła, wsparcia, rozpoznania własnego losu dzielonego z innymi. Wang przyjmuje, że ową nieprzekraczalną matrycę reakcji (chłód–ciepło) wyznacza samo dzieło; to, co wypełnia ten przedział, zależy od odbiorcy.

Wynikałoby z tego, że obraz Yongyu jest wewnętrznie pęknięty. Wang potwierdza to rozpoznanie, posługując się różnymi argumentami: artysta namalował sowę techniką tradycyjną, tj. tuszem, choć już od wieków ptak ten nie pojawiał się w skonwencjonalizowanej „wysokiej” odmianie chińskiego malarstwa. To stanowiło jedno źródło zaskoczenia. Drugie wiązało się ze złamaniem reguł sztuki socrealistycznej: mrugająca sowa nie mieściła się w konwencji walczącego realizmu. Dysonansowe własności obrazu docierały do widza w postaci odczucia dziwności i niepokoju. Tymczasem inne cechy dzieła warunkowały skojarzenia ciepłe: sowa została mocno uczłowiczona. Chowała głowę w pióra i ostrożnie rozglądała się po świecie. Nie była demoniczna, ale prosta, zwyczajna i ludzka.

Dziewczyna oglądająca obraz w czasach rewolucji kulturalnej dopasowywała do matrycy wyznaczonej przez własności dzieła swoje doświadczenia: lęku, wyobcowania, dziwności świata, a także potrzebę przetrwania w najbardziej zwyczajnej postaci.

Odbiorca staranniejszy niż Dai Qing mógł odebrać ten obraz jeszcze silniej pod warunkiem, że pamiętał, iż w klasycznej literaturze chińskiej sowa jest symbolem niewyjawionej tajemnicy. Podobno jeden z najstarszych chińskich poematów profetycznych

został zapieczętowany w skrzyni; gdy pieczęć zerwano, znaleziono jednak tylko dziwny obrazek z podpisem: „Sowa”. Wizerunek sowy kojarzy się więc z obietnicą odsłonięcia prawdy, która nie może być odkryta. Huang Yongyu nie musiał znać tych wszystkich kontekstów, podobnie jak nie musieli ich znać odbiorcy jego sztuki. Wystarczyło, że docierała do nich szczątkowa wiedza na temat roli symbolu sowy w kulturze chińskiej, jego wieloznaczność i semantyczna ambiwalencja. Resztę dopisywało życie i ich własna historia.

Grażyna Borkowska