

Justyna Tabaszewska

„Wędrujące pojęcia” : koncepcja Mieke Bal — przykład inter- czy transdyscyplinarności?

Studia Europaea Gnesnensia 8, 113-130

2013

Artykuł został 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.

Justyna Tabaszewska
(Kraków)

**„WĘDRUJĄCE POJĘCIA”. KONCEPCJA MIEKE BAL — PRZYKŁAD
INTER- CZY TRANSDYSCYPLINARNOŚCI?¹**

Abstract

The notions of inter- and transdisciplinarity represent categories which the humanities frequently resort to in the discourse, but which remain difficult to define. The attempts to do so are most often associated with subscribing to one of the possible models of interpreting relationships between individual disciplines of science. Mieke Bal's concept of transdisciplinarity, which this paper discusses, envisages a framework where the privileged form of formulating scientific concepts would be in research practice that is rooted not only in the methodologies of individual sciences but most of all in the everyday practices and experiences.

Keywords

interdisciplinarity, transdisciplinarity, visuality, image, *mise-en-scene*

¹Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS2/02092.

PROBLEMY Z DEFINIOWANIEM INTERDYSCYPLINARNOŚCI. TRANSDYSCYPLINARNOŚĆ JAKO NOWA PROPOZYCJA PROWADZENIA BADAŃ

Interdyscyplinarność, choć jest pojęciem często używanym we współczesnym dyskursie humanistycznym, jest zarazem kategorią na tyle trudną do zdefiniowania, że w dalszym ciągu — mimo funkcjonowania już co najmniej od 40 lat — toczy się wokół niej nasilona dyskusja. Próba jednoznacznego zakwalifikowania jakiejś teorii lub praktyki jako interdyscyplinarnej prawie zawsze budzi opór części badaczy, a także pytania o definicję interdyscyplinarności.

Żywotność owego sporu na polskim gruncie doskonale wyjaśnił Andrzej Hejmej², wskazując, iż dotyczy on nie tylko i nie tyle praktyki i teorii badawczej, ale także standardów kształcenia oraz prowadzenia badań oraz pozyskiwania środków finansowych przez instytucje naukowe. To zaś sprawia, że wątpliwości dotyczące tego, czym jest lub czym powinna być interdyscyplinarność obejmują zarówno sferę poznania i postrzegania świata, jak i obszar ekonomii. Zdaniem Hejmeja:

„Spór o interdyscyplinarność [...] obejmuje zasięgiem w dzisiejszym świecie, praktycznie rzecz biorąc, każdy obszar refleksji i każdą dziedzinę badań naukowych”³.

Z jednej więc strony można zauważyć, iż pojęcie interdyscyplinarności jest niezwykle modne i zazwyczaj używa się go do zasygnalizowania wysokiej wartości prowadzonych badań, z drugiej zaś nie sposób przeoczyć coraz wyraźniejszych objawów inflacji pojęcia. Opór wobec kategorii interdyscyplinarności wynika z co najmniej trzech, w sporym stopniu od siebie niezależnych, a nawet przeciwstawnych, źródeł. Pierwsze, najłatwiej uchwytnie, wiąże się z oporem wobec zauważalnej praktyki dotyczącej finansowania badań naukowych. Pozostałe dwa powody krytyki interdyscyplinarności związane są już bezpośrednio z problemem definiowania poszczególnych dyscyplin naukowych oraz zachodzących między nimi relacji. Jeśli bowiem interdyscyplinarność uważa się za

²A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.

³Ibidem, s. 81.

odpowieź na ideę dyscyplin naukowych jako zamkniętych, posiadających odrębny przedmiot i metodę badań, to jest krytykowana za nieuzasadnione naruszanie granic poszczególnych dyscyplin. Natomiast gdy postulowane jest całkowite przedefiniowanie granic między poszczególnymi dziedzinami nauki lub ich zlikwidowanie, wtedy interdyscyplinarność uważana jest za propozycję połowiczną, która nie przewyżcza problemów wynikających z tradycyjnego rozumienia dyscyplin jako izolowanych i autonomicznych.

To zaś oznacza, że spór o definiowanie i wartościowanie interdyscyplinarności jest w znacznym stopniu sporem o to, jak chcemy rozumieć podział na poszczególne dyscypliny i czy w ogóle uznajemy istnienie osobnych dziedzin nauki. Zwolennicy tradycyjnego podziału wskazują, iż badania interdyscyplinarne albo czerpią z metodologii jednej dyscypliny i wtedy nie sposób określać ich jako interdyscyplinarnych, albo naruszają panujące wewnątrz określonej metodologii zasady. Odpowiedzią na ten zarzut jest najczęściej wskazanie na przykłady takiego wykorzystania metodologii co najmniej dwóch różnych dyscyplin, które przynosi lepsze rezultaty badawcze niż pozostawanie przy wyłącznie jednej metodologii⁴.

Jednakże tak rozumiana interdyscyplinarność nie jest możliwa do zaakceptowania przez badaczy dążących do rozsadzenia granic między dyscyplinami. Czerpanie z dwóch i więcej metodologii jest w dalszym ciągu utrwalaniem tradycyjnego podziału, który blokuje rozwój nauki, ograniczając zarówno perspektywę badawczą, jak i zakres fenomenów, nad którymi możliwy jest namysł.

Mimo dwustronnej krytyki, idea interdyscyplinarności w dalszym ciągu cieszy się powodzeniem. Jedną z częściej wymienianych definicji interdyscyplinarności jest ta, którą posługuje się również Andrzej Hejmej. Wskazuje ona, iż badania interdyscyplinarne to: „indywidualnie dokonywana konfrontacja własnej dyscypliny z inną (bądź innymi)”⁵. Definicja, którą podaje Hejmej, stara się ominąć część wzmiankowanych już wcześniej zarzutów. Wskazuje na wagę indywidualnego wysiłku badacza, który podejmuje ryzyko wyjścia poza własną dyscyplinę naukową, by w pełniejszy sposób analizować interesujące go fenomeny. Jak łatwo zauważyć, tak rozumiana interdyscyplinarność nie narusza przekonania o istnieniu względnie odrębnych dyscyplin i konieczności szanowania wywodzących się z nich metodologii.

⁴Por. *ibidem*, s. 86.

⁵*Ibidem*, s. 87.

Przywołałam i omówiłam koncepcję interdyscyplinarności popieraną przez Andrzeja Hejmeja, ponieważ stanowi ona dobry punkt wyjścia do sformułowania dalszych, istotnych dla tego artykułu pytań. Nie sposób bowiem oprzeć się wrażeniu, że prezentowana definicja jest dość zachowawcza i nie opisuje części dostrzegalnych we współczesnej nauce dążeń do prowadzenia badań wychodzących poza ramy określonej dyscypliny. Największym mankamentem przywoływanego rozumienia interdyscyplinarności jest założenie *implicite*, iż każdy badacz jest przedstawicielem jednej dyscypliny (określonej jako „własna”), i tylko będąc w niej zakorzeniony, może czerpać z innej, która zawsze pozostaje mniej ważna.

Odpowiedzią na problemy wynikające z przyjęcia tak rozumianej definicji interdyscyplinarności były próby stworzenia nowych koncepcji, takich jak „interdyscyplinarność, multidydiscyplinarność, transdyscyplinarność czy adydiscyplinarność”⁶.

W tym artykule chciałabym omówić tylko jedno z tych pojęć, a mianowicie transdyscyplinarność. Pojęcie to ukształtowało się pod wpływem krytyki pojęcia interdyscyplinarności, przy czym stanowi odpowiedź raczej na zarzuty dotyczące wyłącznie pozornego otwierania dyscyplin naukowych, a więc jest zradyzalizowaną wersją projektu interdyscyplinarności. Powody, dla których pojęcie transdyscyplinarności na dobre zagościło w dyskursie nauk humanistycznych, dobrze wyjaśnia Ryszard Nycz. Zauważa on, że możemy mówić współcześnie o dyseminacji teorii, polegającej na równoczesnym rozprzestrzenianiu się ich zakresu i rozproszeniu form stosowalności teoretycznego dyskursu, wskazując równocześnie, iż przyczyną takiego stanu rzeczy jest w sporym stopniu rozprzestrzenianie się idei interdyscyplinarności⁷. W przeciwieństwie do Hejmeja, Nycz twierdzi, iż pragnienie powrotu do sytuacji, w której badacz może — dzięki swej wiedzy i intuicji — dążyć do zintegrowania opisu jakiegoś przedmiotu badań, jest utopijne:

„Tak rodzi się utopia interdyscyplinarności: solidarnie przez przedstawicieli różnych dyscyplin podejmowanych badań, które doprowadzić powinny do zin-

⁶Ibidem, s. 86–87.

⁷R. Nycz, Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego, [w:] M.P. Markowski, R. Nycz (red.), Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy, Kraków 2006.

tegowania opisu całej danej dziedziny przedmiotowej, opisu, który mógłby być współczesną wersją dawnego ideału opisu pełnego, pewnego i obiektywnego⁸.

Idea interdyscyplinarności jest tu zatem traktowana jako współczesny sposób przejawiania się ideału nauki: w pełni zintegrowanej, pozwalającej na spójny opis danego fenomenu z wielu perspektyw. Dążenie do wieloperspektywiczności jest rozumiane w bardzo upraszczający sposób: badanie danego fenomenu z wielu perspektyw ma służyć odkryciu jego możliwych do przeoczenia podczas badania z perspektywy wyłącznie jednej dyscypliny cech, niemniej wynik owych badań ma charakter sumaryczny: wszystkie perspektywy dają się uzgodnić, a wyniki ich badań są względem siebie co najmniej niesprzeczne, a najczęściej komplementarne.

Interdyscyplinarność nie pozwala zatem na to, co — deklaratywnie — chcieli osiągnąć jej badacze, a więc na wytworzenie takiej perspektywy, która będzie poszerzała pole badań. Projektem, który może na nie pozwolić, są badania transdyscyplinowe:

„Zmierzają one, z jednej strony do identyfikacji powinowactw przedmiotowo-problemowych idących w poprzek (poniżej, powyżej) istniejących granic dyscyplinowych, z drugiej zaś — uchwycenia historycznych procesów kształtowania i transformacji sztuk i nauk, procesów prowadzących współcześnie do powolnego wyłaniania się zarówno zarysów nowych dyscyplin, jak do stopniowej rekonfiguracji dyscyplinowych podziałów całego pola humanistycznej wiedzy⁹”.

Transdyscyplinowość, bądź też, używając mocniej zakorzenionego w polskim dyskursie humanistycznym ostatnich lat określenia, transdyscyplinarność, dąży do wyjścia poza granice poszczególnych dyscyplin oraz do zakwestionowania tradycyjnych podziałów. Tym, co w największym stopniu różni transdyscyplinarność od interdyscyplinarności jest właśnie podejście do zastanych granic między dyscyplinami: o ile interdyscyplinarność bada pogranicza dyscyplin, czerpiąc z niesprzecznych ze sobą metodologii, o tyle transdyscyplinarność zajmuje się raczej tymi obszarami, których przyporządkowanie do

⁸Ibidem, s. 29–30.

⁹R. Nycz, *Kulturowa natura*, s. 30.

określonej dyscypliny nie jest jednoznaczne albo które nie dają się objąć za pomocą przyjmowanych podziałów między poszczególnymi dyscyplinami.

KONCEPCJA WĘDRUJĄCYCH POJEŃ JAKO PROJEKT TRANSDYSCYPLINARNY

Po szkicowym zarysowaniu rozróżnienia na inter- i transdyscyplinarność chciałabym przejść do głównego tematu tego artykułu, jakim jest koncepcja wędrowania pojęć Mieke Bal. Już na samym wstępie wypada zaznaczyć, iż nie jest ona — przyjmując przywoływane zarówno przez Hejmeja, jak i Nycza definicje — interdyscyplinarna. Proponowana przez Bal koncepcja, choć dąży do takiego prowadzenia badań, które nie będzie ograniczane metodologią jednej dyscypliny, jest krytycznie nastawiona wobec przedstawionego wcześniej sposobu rozumienia interdyscyplinarności. Krytyka Bal opiera się na przekonaniu, iż klasycznie pojmowane badania interdyscyplinarne, a więc takie, w których dany fenomen badany jest z co najmniej dwóch różnych perspektyw badawczych, przy czym każda z nich pozostaje całkowicie autonomiczna, zachowując specyficzną metodologię i wyodrębniony przedmiot badań, nie są w stanie sprostać wyzwaniom, jakie nastęrcza konieczność radzenia sobie z coraz większą ilością pojęć, kategorii czy trudno klasyfikowalnych przypadków badawczych. Oznacza to, że Bal należy do tej grupy krytyków, którzy wskazują na w dalszym ciągu zbyt duże zamknięcie poszczególnych dyscyplin. Stworzona przez Mieke Bal teoria i praktyka badań jest zatem odpowiedzią na dostrzegane przez badaczkę zjawisko nadmiernego — także w koncepcjach interdyscyplinarnych — eksponowania utrwalonych granic podziałów dyscyplinarnych. Tymczasem owe granice nie są już ani oczywiste, ani do końca użyteczne.

Koncepcja wędrujących pojęć jest — odwołując się zarówno do określenia Ryszarda Nycza, jak i samej badaczki — transdyscyplinarna. Można ją w ten sposób określić, ponieważ pozwala na badanie tych fenomenów, które sytuują się między określonymi dyscyplinami naukowymi, nie dając się przyporządkować do żadnej lub też istniejąc jako niezbywalna część więcej niż jednej. Początkowo może się wydawać, że proponowana przez Bal typologia nie różni się zasadniczo od wcześniejszych koncepcji, jednakże gdy badaczka mówi o pojęciach, które są istotne dla więcej niż jednej dyscypliny, przyjmuje również, że nie funkcjonują one w nich w identyczny sposób.

To twierdzenie wydaje się punktem najsilniej odróżniającym koncepcję Bal od innych teorii bazujących na idei interdyscyplinarności. W praktyce oznacza

ono, że nie istnieje żadne naturalne ani niewinne metodologiczne przejście między poszczególnymi dyscyplinami i metodami badawczymi: choć w odrębnych dyscyplinach funkcjonują te same pojęcia, nie są one identyczne i nie odsyłają automatycznie do określonej metodologii. Wybór narzędzi badawczych pozostaje zawsze po stronie badacza, który jest integralną częścią sieci powiązań, jakie rodzą się między poszczególnymi pojęciami, kategoriami, przedmiotami badawczymi, czy wreszcie dyscyplinami naukowymi.

Dobrym przykładem pojęcia, które funkcjonuje w więcej niż jednej dyscyplinie naukowej, jest narracja. W okresie największego zainteresowania pojęciem narracji i narratologią była to kategoria funkcjonująca zarówno w dyskursie literaturoznawczym, filmoznawczym, jak i historycznym oraz dotyczącym wizualności. Do tej koncepcji odwoływali się praktycznie wszyscy ważni badacze swoich czasów, traktując ją jako w pewien sposób przezroczystą. Dopiero w latach 80., a więc kiedy minęła już największa fala zainteresowania narracją, dostrzeżono, że próba zachowania tożsamości i niezmienności pojęcia w różnych dyskursach prowadziła do dość krótkowzrocznego kopiowania i przerzucania metodologii między dyscyplinami. Brak wprowadzania koniecznych modyfikacji, a zwłaszcza brak świadomości wynikających ze skomplikowanego statusu takiego pojęcia problemów, zaowocował inflacją kategorii narracji. Przykład ten pokazuje zatem, że używanie jednego pojęcia w kilku dyscyplinach, bez wprowadzania koniecznych modyfikacji, podważa sensowność tak rozumianych badań interdyscyplinarnych oraz prowadzi do stopniowej utraty użyteczności określonej kategorii.

Oczywiście, przykład pojęcia narracji jest przykładem skrajnym. Funkcjonowanie jednego pojęcia w więcej niż jednej dyscyplinie naukowej jest, jak sądzi Bal, i możliwe, i pożądane. Zdaniem badaczki trzeba jednak pamiętać, iż nie istnieje możliwość przesuwania pojęć między dyscyplinami i zachowania ich użyteczności bez dwustronnej modyfikacji — pojęcia oraz dyscypliny, w której zaczyna funkcjonować.

Transdyscyplinarność, tak jak ją rozumie Bal, oznacza zatem konieczność uznania, że granice między poszczególnymi dyscyplinami są płynne, a możliwości przenikania poszczególnych pojęć między dyscyplinami — nieograniczone. O możliwości przemieszczania pojęć decyduje tylko ich użyteczność dla nowego dyskursu — jeśli otwierają nowe możliwości badawcze i interpretacyjne, a przy tym mogą przynajmniej w podstawowym stopniu współistnieć z dotychczasową metodologią, to zakorzeniają się w niej, ewoluując i prowadząc do mniej lub bardziej istotnych zmian w danej dyscyplinie.

Tutaj w jasny sposób rysuje się kolejna różnica między trans- i interdyscyplinarnością. Badania interdyscyplinarne, zgodnie ze swoją ideą, przyczyniają

się głównie do przysporzenia wiedzy o określonym przedmiocie badań, natomiast badania transdyscyplinarne służą także pogłębianiu samoświadomości określonej dyscypliny oraz przyczyniają się do poszerzenia lub wręcz przeformułowania jej metodologii i celów badawczych. Ponadto podejście transdyscyplinarne odkrywa i analizuje pojęcia oraz kategorie, które, choć w niektórych dyscyplinach pełnią ważniejszą, w innych mniej ważną funkcję, istnieją stale pomiędzy, nie mogąc być przyporządkowane do żadnej z nich. Jednym z takich pojęć, szczególnie dla badaczki istotnym, jest wizualność.

W dalszej części tego artykułu postaram się wskazać, dlaczego traktowanie wizualności jako kategorii transdyscyplinarnej może przynieść interesujące badawczo rezultaty. Zanim jednak to zrobię, warto poświęcić nieco uwagi sposobowi, w jaki Bal formułuje koncepcję wędrujących pojęć oraz przeanalizować przykłady, jakie przytacza.

W książce „Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide”¹⁰ Mieke Bal analizuje pojęcia, które przemieszczają się między poszczególnymi dyscyplinami naukowymi. Jej praca to specyficzne studium przypadków, studium jednak tak pomyślane, by na jego podstawie można było wskazać specyfikę współczesnych badań inter- i transdyscyplinarnych. Wzmiankowana książka, choć dotyczy głównie problemów związanych z transdyscyplinarnością oraz z koniecznością przeformułowania istniejących granic między dyscyplinami, dotyka także dwóch innych, ważnych dla badaczki problemów. Choć Bal omawia je szczegółowo w innych tekstach¹¹, warto szkicowo omówić wzmiankowane problemy, gdyż bez ich przywołania koncepcja wędrowania pojęć może wydać się niepełna.

W książkach poświęconych historii sztuki oraz wizualności Bal formułuje postulat tworzenia historii preposteryjnej. Preposteryjność jest tu rozumiana jako jedna z dróg odrzucenia tradycyjnie pojmowanych badań nad historią sztuki: następstwo historyczne nie jest konieczne dla wskazania, jakie teksty kultury wiążą się ze sobą. Oznacza to zatem, że można interpretować niejako wstecz: współczesne zjawiska odsłaniają nowe możliwości i służą jako źródło interpretacji dla tekstów kultury od nich znacząco wcześniejszych. Tak rozumiana historia preposteryjna narusza zarówno klasyczne rozumienie pojęcia tradycji, jak i wpływu. Dzięki możliwości zmiany wektora oddziaływania, poszczególne dzieła i obrazy mogą być interpretowane przez konstruowanie sieci nieliniarnych, pozornie alogicznych i niezgodnych z następstwem czasowym

¹⁰M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto 2002.

¹¹Por. eadem, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.

relacji. Postulat ten jest niezwykle istotny, ponieważ znajduje zastosowanie w koncepcji wędrowania pojęć — również one nie muszą nawiązywać relacji kształtowanych wyłącznie za pomocą następstw czasowych.

Drugim ważnym postulatem jest twierdzenie o konieczności tworzenia teorii wywodzącej się z praktyki¹². Badaczka polemizuje tu ze stanowiskiem mówiącym, iż teoria powinna wyprzedzać i kształtować praktykę badawczą. Zamiast tego Bal proponuje, by konkretne teorie były tworzone do analizy określonych fenomenów. Oznacza to, że problem badawczy do pewnego stopnia poprzedza i warunkuje teorię, prowokując do tworzenia nowych narzędzi analitycznych.

Dopiero na gruncie przedstawionych wcześniej dwóch postulatów można scharakteryzować koncepcję wędrowania pojęć. Badaczka definiuje je jako proces przemieszczania się konkretnych pojęć i kategorii badawczych z jednej dyscypliny do drugiej. Owo przemieszczanie nie ma jednak ani linearnego, ani statycznego charakteru: pojęcia stale ewoluują, zmieniając się pod wpływem metodologii dyscypliny, w której funkcjonują, a także pod wpływem konkretnych problemów badawczych. Równocześnie zmieniają także dyscyplinę, do której przywędrowały.

Proces, który opisuje Bal, na tym etapie nie wydaje się kontrowersyjny: większość popierających ideę interdyscyplinarności badaczy zgadzałoby się z przedstawionym wcześniej opisem przemieszczania się pojęć między dyscyplinami, a nawet z postulatem ich dalszego ewoluowania, wynikającego z konieczności ciągłego dostosowywania do przedmiotu badań. Niemniej Bal idzie krok dalej, stwierdzając, iż proces wędrowania nigdy się nie kończy, pojęcia nie zostają trwale przypisane do jakiejś dyscypliny. Co jeszcze ważniejsze, badaczka podkreśla, iż ewolucji ulega znaczenie pojęć nie tylko w tych dyscyplinach, do których przywędrowały, ale także w macierzystym — o ile taki istnieje — kontekście. Zatem pojęcia funkcjonujące w różnych dyscyplinach z jednej strony tracą identyczność, z drugiej jednak nie przestają na siebie wzajemnie oddziaływać. Znaczenia, jakich nabierają przemieszczone pojęcia zależą od ich konkretnego wykorzystania w praktykach badawczych, nie są natomiast pochodną z góry narzuconych definicji (a dokładniej: projektowane definicje nie oddają ich rzeczywistego działania).

W swojej książce Bal analizuje konkretne pojęcia i drogę, jaką przeszły, przy czym schemat jej dociekań można by, oczywiście w pewnym uproszczeniu, opisać w następujący sposób: badaczka najpierw wskazuje na podstawowe, słownikowe rozumienie konkretnych pojęć, po czym przywołuje i omawia

¹²M. Bal, I.E. Boer, *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*, New York 1994.

ich kontekst macierzysty. Następnie wskazuje na dyscypliny, w których owo pojęcie także występuje i jest użyteczne, po czym odnotowuje zmiany, jakim uległo, będąc używane do analizy konkretnego materiału. Jeśli — co zdarza się dość często — przekształcone pojęcie, w swej zmienionej formie, wędruje do kolejnej dyscypliny, bądź wraca do swej macierzystej, to także poddawane jest analizie. Szczególnie ciekawym przypadkiem takiej wędrówki jest sytuacja, w której określona kategoria istnieje na przecięciu różnych dyscyplin, stając się płynnym, transdyscyplinarnym pojęciem.

Dobrym przykładem takiego pojęcia, analizowanym w „Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide” jest *mise-en-scene*. Dwa podawane przez Bal znaczenia tego określenia to: układ aktorów, rekwizytów i scenografii na scenie w przedstawieniu teatralnym oraz środowisko lub otoczenie, w którym coś się wydarza¹³. Jak zauważa badaczka, pojęcie to wywodzi się z teatrologii, ale obecnie jest używane do analizy wszystkich tekstów kultury. *Mise-en-scene* jest pojęciem istotnym zarówno we współczesnej poetyce, zwłaszcza poetyce kognitywnej, jak i odgrywa istotną rolę w badaniach nad wizualnością. Bal podkreśla, że charakterystyczne dla teatrologii uznanie sceny za jednego z aktantów, równie ważnego jak inne postaci, sprawia, że pojęcie to jest niezwykle przydatnym narzędziem analizy we wszystkich tych dyskursach, w których znaczenie ma przestrzeń. To, czym jest przestrzeń i jakie może pełnić funkcje, różni się zależnie od tego, czy jest to przestrzeń funkcjonująca na gruncie literatury, teatru czy też sztuk wizualnych. Mówienie o *mise-en-scene* we wszystkich tych przypadkach rodzi dwa bardzo istotne pytania. Pierwsze dotyczy funkcjonalności oraz tożsamości: czy jeśli w każdej z wymienionych dyscyplin *mise-en-scene* rozumiane jest w odrębny sposób, to możemy w ogóle mówić o jedności tego pojęcia? Drugie natomiast dotyczy ograniczeń koncepcji Bal: co sprawia, że pojęcia wędrują między dyscyplinami i co decyduje, że tę zdolność posiadają tylko niektóre?

Odpowiedzi na te pytania warunkują się wzajemnie. Praktycznie wszystkie omawiane przez Bal wędrujące pojęcia są zakorzenione nie tylko w określonej dyscyplinie naukowej, ale przede wszystkim w naszych codziennych praktykach i doświadczeniach, w sposobach, na które poznajemy i interpretujemy świat. Oznacza to zatem, że te pojęcia, które mają zdolność ewoluowania i przemieszczania się między dyscyplinami, choć na pierwszy rzut oka wydają

¹³*Mise-en-scene*: układ aktorów, rekwizytów i dekoracji na scenie w przedstawieniu teatralnym; środowisko lub otoczenie, w którym coś się wydarza. M. Bal, *Travelling*, s. 96. (Wszystkie cytaty z tej publikacji są w moim przekładzie — J.T.).

się związane z określoną praktyką artystyczną bądź teorią badawczą, są także i przede wszystkim silnie zakorzenione w naszych kulturowych praktykach. Warto zacytować tu fragment dotyczący wyjaśnienia sposobu funkcjonowania pojęcia *mise-en-scene*:

„Jako praktyka artystyczna, *mise-en-scene* jest jedną z wielu technik, które angażują patrzącego w estetyczne doświadczenie. W tym sensie, jest to określona praktyka artystyczna, która wymaga umiejętności, ćwiczeń i talentu. Jednak jako koncepcja jest związana z czymś, co możemy w adekwatny sposób określić jako praktykę kulturową. Ta praktyka angażuje nas każdego dnia, ale mocniej w konfrontacji z sytuacjami, które postrzegamy jako ‘zamrożone’, jako scenę jako taką, podczas obserwacji, w czasie której nasza rutyna zostaje ograniczona, wzrasta samoświadomość i pojawia się satysfakcja wynikająca z wyjścia poza nas samych”¹⁴.

Wydaje się, że zdolność przenikania z jednej dyscypliny do drugiej, ewoluowania, ale wciąż pozostawania tym samym pojęciem, jest charakterystyczna tylko dla tych koncepcji, których działanie znamy z codziennych praktyk kulturowych, a nie jedynie artystycznych.

STUDIA WIZUALNE JAKO BADANIA TRANSDYSCYPLINARNE

Próba wykazania, że stworzona przez Bal koncepcja wędrujących pojęć może być przydatnym narzędziem badawczym oraz że jej zastosowanie do badań nad wizualnością przynosi interesujące poznawczo rezultaty wymaga najpierw szkicowej charakterystyki studiów wizualnych. Studia wizualne są stosunkowo młodą dziedziną badań, której zręby zostały stworzone w początkach lat 80. XX w. Choć późniejsze przemiany i rozbieżności studiów wizualnych na kilka zasadniczo się od siebie różniących prądów¹⁵ sprawiają, że trudno mówić o istnieniu jednolitej dyscypliny badawczej (i równie trudno twierdzić, iż studia

¹⁴M. Bal, *Travelling*, s. 131.

¹⁵Największe różnice występują między nurtem anglosaskim, reprezentowanym przez Williama Mitchella, a francuskim, którego najbardziej znanym przedstawicielem jest Georges Didi-Huberman. Odrębne stanowisko prezentują również badacze związani z pismem „October”, od połowy lat dziewięćdziesiątych krytycznie nastawieni wobec studiów wizualnych, choć w dalszym ciągu poruszający się w obrębie problematyki związanej z wizualnością.

wizualne są nową dyscypliną badawczą), można jednak wskazać te postulaty badawcze, dzięki którym wypracowano ich najważniejsze założenia.

W praktycznie każdym z istotnych dla kształtowania się studiów wizualnych tekstów¹⁶ można znaleźć twierdzenie, iż studia wizualne rodzą się z oporu przeciwko tradycyjnie rozumianej historii sztuki, a więc historii sztuki, która zajmuje się opisywaniem i katalogowaniem tych obrazów i fenomenów wizualnych, które zostały uznane za dzieła sztuki. Kontestacja tradycyjnego modelu badań historii sztuki wiązała się także z próbą sprzeciwu wobec pozostałości kartezyjańskiego wzrokocentryzmu¹⁷. Oznaczało to, że studia wizualne występowały przeciwko dwu ważnym z punktu widzenia obu tych dziedzin założeniom, podważając twierdzenie, iż wzrok jest zmysłem wyższym¹⁸ i podkreślając uwikłanie spojrzenia w cielesne, zmysłowe doświadczenie oraz polemizując z tezą o specjalnym, wyróżnionym statusie obrazów, którymi zajmowała się historia sztuki. Równocześnie zwracano uwagę na powiązanie funkcjonowania obrazów z innymi formami kultury oraz ich wieloaspektowość i zmienność.

Początkowo badania nad wizualnością miały zatem poszerzać działalność historii sztuki: interesowano się wszystkim, co wizualne, a nie tylko tym, co ma artystyczną wartość. Fotografia, reklama, nowe media, design, plakaty, komiksy, ale także sztuka, w tym też konstrukcja przestrzeni muzealniczej — to wszystko stało się przedmiotem zainteresowania badaczy studiów wizualnych. Dla większości z nich kluczowym pojęciem był obraz (i to zarówno dla anglosaskich badaczy, takich jak William Mitchell, naukowców ogniskujących się wokół pisma „October”¹⁹, jak i Georgesa Didi-Hubermana²⁰, czy antropologów wizualności, jak Hans Belting²¹).

Mimo sporych różnic między tezami poszczególnych badaczy studiów wizualnych można wyróżnić te najważniejsze. Jedną z nich jest twierdzenie o subiektywności obrazów. Pojawia się ono we wszystkich tekstach, niemniej

¹⁶Por. W.J.T. Mitchell, *What Is an Image?*, *New Literary History* 3, 1984; N. Mirzoeff, *Introduction to Visual Culture*, Taylor & Francis, Routledge 1999; H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.

¹⁷Por. M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, London 1994.

¹⁸C. Korsmeyer, *Gender and Aesthetics. An Introduction*, London 2004.

¹⁹Tutaj warto szczególnie wymienić dwoje badaczy, a mianowicie Rosalind Krauss oraz Hala Fostera.

²⁰G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho Chi, Kraków 2008.

²¹H. Belting, *Antropologia obrazu*.

subiektywność obrazów jest przez różnych badaczy rozumiana w odmienny sposób. W podstawowych podręcznikach dotyczących studiów wizualnych zwraca się uwagę na większe niż dotychczas uważano uwikłanie wizualności w podmiotowe, indywidualne sposoby spostrzegania. Jak zauważają Tom Schirato i John Webb, proces wytwarzania i negocjowania tego, co wizualne jest zawsze kształtowany przez takie czynniki jak świadomość podmiotu, selekcja, kontekst oraz możliwość omijania pewnych wrażeń. Jednakże, oprócz tych szeroko uznawanych czynników, powinniśmy wiedzieć, iż na naszą percepcję wpływa to, czy byliśmy skupieni oraz czy chcieliśmy coś zobaczyć²².

Schirato i Webb podkreślają konstrukcyjny charakter widzenia i postulują traktowanie wszystkich obrazów, także tych, które najchętniej uznalibyśmy za neutralne, odpowiadające rzeczywistości, za twór dalece subiektywny i stworzony zgodnie z dającymi się uchwycić regułami. Obrazy są przez badaczy traktowane podobnie jak tekst, a dokładniej są rodzajem tekstu. Tekst jest tu rozumiany bardzo szeroko, jako coś wyprodukowanego lub stworzonego, czego specyfikę określa status znaków (są arbitralne, sztuczne, a ich pozycja w tekście jest zawsze względna). Zdaniem badaczy nie istnieje żaden naturalny zbiór znaków, niezależny od kultury. Takim zbiorem nie są i być nie mogą też obrazy, dlatego też należy traktować je jako tekst, zbiór stworzony z potencjalnego, nieskończonego zbioru znaków²³.

Podobnie interpretuje funkcję, jaką współcześnie pełnią obrazy, Chris Jenks. Podkreśla on, iż to, co widzimy i sposób, w jaki widzimy, nie jest po prostu częścią naszej naturalnej umiejętności. Widzenie jest tu rozumiane jako umiejętność kulturowo uwarunkowana, mająca związek nie tylko i nie tyle z naszą fizjologią, ile z tym, w jaki sposób społeczeństwo nas ukształtowało. Jenks określając, czym jest kultura wizualna, podaje jej ogólną definicję, zgodnie z którą pojęcie ‘kultura wizualna’ powinno być rozumiane w odniesieniu do tych wszystkich przejawów kultury, dla których obecność wizualnego przedstawienia jest ważną częścią ich funkcjonowania lub celu²⁴.

Nieco inaczej rozumie kulturę wizualną Nicholas Mirzoeff, jeden z jej czołowych badaczy. Starając się przedstawić rozwój pojęcia kultury wizualnej, Mirzoeff wskazuje na jeden z zasadniczych motywów jej powstania. Owym motywem miało być niezadowolenie, kształtujące kolejne fale kultury wizualnej:

²²T. Schirato, J. Webb, *Reading the Visual*, Allen & Unwin, Australia 2004, s. 14.

²³Ibidem, s. 23.

²⁴Ch. Jenks, *Visual Culture*, London–New York 1995, s. 16.

„Czym jest owo niezadowolenie? W tym, co możemy nazwać pierwszą falą kultury wizualnej przełomu lat 80. i 90., niezadowolenie dotyczyło konserwatywności historii sztuki, która zajmowała się w głównej mierze XIX-wieczną sztuką francuską oraz historiografią. Wyznaczono zatem cele pośrednie, które koncentrowały się na rozszerzeniu dostępnych materiałów wizualnych oraz uwzględnieniu teorii poststrukturalizmu”²⁵.

Kultura wizualna rodzi się w opozycji względem tradycyjnej historii sztuki. Poszerzając swe pole badawcze o obrazy pozostające poza ramami historii sztuki, staje zarazem przed niezwykle trudnym zadaniem, jakim jest uszeregowanie świata odkrytych przez siebie obrazów. Zmiany, jakim podlegają obrazy, mają według Mirzoeffa²⁶ charakter jakościowy, nie zaś ilościowy. Uwagi Mirzoeffa na temat funkcjonowania obrazów we współczesnej kulturze wskazują, że kultura wizualna to nie kultura zdominowana przez ogromną ilość obrazów, ale kultura, dla której model funkcjonowania obrazów staje się dominujący. Dla badacza pojęciem centralnym dla owego modelu jest coś, co można określić jako zdarzenie wizualne, rodzaj interakcji zachodzącej między patrzącym i spostrzeganym. Owa interakcja wymaga od jej uczestników posługiwania się zrozumiętym dla obu stron kodem, umożliwiającym z kolei interpretację²⁷.

Odmienne zadania studiów wizualnych charakteryzuje William Mitchell, który w swej pierwszej książce poświęconej w całości problematyce obrazu wskazuje na konieczność rozróżnienia obrazu (*picture*) od wizerunku (*image*). Rozróżnienie to, pojawiające się w „Iconology. Image, Text, Ideology”²⁸, Mitchell uznaje za jedno z czterech fundamentalnych pojęć nauki o obrazie²⁹. Obraz jest czymś materialnym, istniejącym fizycznie, co może podlegać zniszczeniu, wizerunek zaś jest czymś, co pojawia się w obrazie i czego — ze względu na niematerialny charakter — nie można zniszczyć:

²⁵N. Mirzoeff, Imperium obozów, tłum. M. Walkowiak, Czas Kultury 1, 2004, s. 124.

²⁶Idem, Introduction, s. 7: „Pierwszym krokiem w stronę kultury wizualnej jest zrozumienie, że obraz nie jest statyczny, ale ciągle zmienia swe relacje z rzeczywistością zewnętrzną, zależnie od określonego momentu nowoczesności”.

²⁷N. Mirzoeff, Introduction, s. 13.

²⁸W.J.T. Mitchell, Iconology: Image, Text, Ideology, Chicago 1986.

²⁹Idem, Visual Literacy or Literacy Visualcy?, [w:] J. Elkins (red.), Visual Literacy, New York–London 2008, s. 11–21.

„Wizerunek [*image*] jest wysoce abstrakcyjnym i dość minimalistycznym bytem, który może zostać wywołany pojedynczym słowem. Wystarczy go nazwać, by przywołać go w umyśle — to znaczy, by wywołać go w świadomości, w postrzegającym lub pamiętającym ciele”³⁰.

Obok podziału na obraz i wizerunek, Mitchell wyróżnia pięć typów obrazów: obrazy graficzne, optyczne, percepcyjne, mentalne i werbalne³¹. Z tym, co do tej pory uznawano za obraz, najbardziej kojarzy się nam pierwsza kategoria. O ile więc status obrazów graficznych nie budzi wątpliwości, o tyle pozostałe typy obrazów są coraz bardziej skomplikowane i niejednoznaczne. Złożony jest status obrazów mentalnych i werbalnych. Mitchell wcale nie dąży do udowodnienia, iż posiadają one te same cechy, co inne typy obrazów, przeciwnie, badacz stara się podważyć opozycję między ‘prawdziwymi’ obrazami a obrazami ‘wtórnymi’, wskazując, iż te pierwsze nie są tak stałe, statyczne ani trwałe, jak zwykło się do tej pory uważać. Co ważniejsze, nie są postrzegane ‘obiektywnie’, w ten sam sposób przez różne osoby (a przynajmniej nie bardziej niż sny czy marzenia). Owe ‘prawdziwe’ obrazy są zatem zdaniem badacza o wiele bliższe temu, co sądzi się na temat ‘wtórnych’ obrazów, niż cechom, które były im tradycyjnie przypisywane³².

Niejednoznaczność ‘wtórnych’ obrazów sprawia, że dla Mitchella są niezwykle interesujące. Dlatego też badacz poświęca im sporo uwagi, omawiając możliwe rozumienia obrazów werbalnych i mentalnych. Jedną z najbardziej oczywistych i zarazem niezwykle inspirujących poznawczo możliwości rozumienia związku między pismem a obrazem jest dostrzeżenie graficznego i obrazowego charakteru samego pisma. Szczególnym przypadkiem owego związku były hieroglify, traktowane jako przejaw czegoś, co można określić jako ‘słowny obraz’. Autor „*Iconology: Image, Text, Ideology*” powoływał się w tym przypadku na przykład Ludwika Wittgensteina, używającego hieroglifów jako modelu dla obrazowej teorii języka, oraz Ezry Pounda, zafascynowanego chińskim pismem obrazkowym (dla pisarza pismo obrazkowe stanowiło model i zarazem metaforę poetyckiego obrazu).

Starając się określić funkcjonowanie obrazów, Mitchell odwołuje się do kilku koncepcji dotyczących relacji między obrazami a znakami innego rodzaju

³⁰Ibidem.

³¹W.J.T. Mitchell, *What Is an Image?*, s. 503–537.

³²Ibidem, s. 507.

(zwłaszcza znakami językowymi). Badacz stara się przeanalizować najbardziej znaczącą opozycję, poprzez którą zazwyczaj opisywano obrazy. Owa opozycja traktuje obraz i język jako zasadniczo odmienne od siebie twory, które można definiować przez wskazywanie, w jakim stopniu różnią się one między sobą.

Pogląd, iż obrazy należy interpretować w podobny sposób jak język, podziela wielu badaczy związanych ze studiami wizualnymi. Jednakże ich poglądy dotyczące tego, na czym owo podobieństwo interpretacji ma polegać, różnią się od siebie. William Mitchell interpretuje relację między językiem a obrazem w nieco odmienny od Nicholasa Mirzoeffa sposób, wskazując, iż obraz przejmuje funkcje pełnione niegdyś przez język, stając się rodzajem uniwersalnego modelu i zarazem nierozstrzygalnym problemem badań (podobnie jak język w poststrukturalistycznej refleksji)³³. Mitchell sugeruje zatem nie to, że obraz jest podobny do języka i należy go podobnie interpretować, lecz to, że obraz przejmuje obecnie te kulturowe funkcje, jakie pełnił niegdyś język.

PODSUMOWANIE

Już tak szkicowo zarysowany program studiów wizualnych wskazuje, że miały to być studia o charakterze co najmniej interdyscyplinarnym, a w zamierzeniu głównych badaczy — transdyscyplinarnym. Choć w najwcześniejszej fazie rozwoju badań wizualnych zajmowano się głównie tymi obrazami, które do tej pory pozostawały poza zainteresowaniem historii sztuki, później stopniowo rozszerzano zainteresowanie zarówno na dzieła sztuki, jak i na nowe rodzaje obrazów. Początkowo badacze studiów wizualnych postulowali zarówno odcięcie się od badań nad językiem i narracją, jak i od historii sztuki. Jednakże, jak starałam się pokazać, już w początkach lat 90. dostrzeżono, że badanie obrazów w oderwaniu od tych dyscyplin będzie równie ograniczające, jak uwięzienie w modelu tradycyjnie rozumianej historii sztuki.

Badaczką, która eksplorowała możliwości wynikające z łączenia perspektywy narratologicznej z osiągnięciami historii sztuki oraz spostrzeżeniami badań wizualnych jest także Mieke Bal. W „Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition”³⁴ dąży ona do takiej analizy wizualności, która nie sytuuje

³³W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago–London 1995, s. 13.

³⁴M. Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Amsterdam 2006.

się w opozycji do słowa. W innej książce „The Mottled Screen: Reading Proust Visually”³⁵ analizuje to, co wizualne w tekstach Prousta. Kategoria wizualności i obrazu funkcjonuje zatem nie tylko w studiach wizualnych, ale jest także istotnym pojęciem dla tych dyscyplin, w których nie może być mowy o występowaniu obrazu w rozumieniu *picture*, a jedynie jako *image*. Przemieszczając się z jednej dyscypliny do kolejnych, pojęcie wizualności i obrazu zmienia się, stopniowo rozszerzając swoje granice. W przypadku dyskursu historii sztuki — tego sprzed pojawienia się nowych teorii wizualności — nie mogło być mowy o obrazach mentalnych, jednakże obecnie jest pojęcie, które funkcjonuje szeroko zarówno na gruncie studiów wizualnych (które je wprowadziły i ugruntowały), jak i literaturoznawstwa (gdzie łączy się i ewoluuje pod wpływem pojęć związanych z poetyką, takich chociażby jak obrazowanie), a także wraca do dyskursu historii sztuki, zasadniczo odmienionego przez pojawienie się kulturowych badań nad wizualnością.

Kategoria wizualności i obrazu nie daje się zatem przypisać do końca do żadnej z dyscyplin. Same studia wizualne, choć uznawane za część kulturoznawstwa, są w swych zamierzeniach transdyscyplinarne, deklarując jedynie przedmiot zainteresowania, a więc wszelkiego typu obrazy, a nie metodologię czy nawet założenia badawcze. Podobnie jak inne wędrujące pojęcia, problem widzenia, konstruowania i interpretowania obrazów jest nie tylko elementem jakiejś praktyki artystycznej czy dyscypliny naukowej, lecz jedną z kategorii, które są istotne dla sposobu naszego funkcjonowania i stanowią ważną praktykę kulturową.

Proponowana przez Bal wizja transdyscyplinarności opiera się zatem nie na próbach łączenia metodologii dwóch dyscyplin, czy też na badaniu jednego fenomenu z dwóch lub więcej różnych perspektyw. Wędrowanie pojęć, ich przemieszczanie się między dyscyplinami prowadzi badaczkę do wniosku, że owe granice są płynne, a najciekawsze są te pojęcia, które sytuują się pomiędzy nimi, pozostając w ciągłym ruchu i stale się zmieniając. Transdyscyplinarne badania to badania nad pojęciami, które rozsadzają granice dyskursów, w których powstawały, a które w danym momencie wydają się istotne dla opisanja najważniejszych fenomenów kultury. Przyjęcie teorii Bal na temat przenikania i wędrowania pojęć wiąże się z niemożliwością wyznaczenia ostrych granic między dyscyplinami i zagrożeniem rozmyciem określonych kategorii. Jednakże przykład studiów wizualnych i kategorii obrazu pokazuje, że straty wy-

³⁵Eadem, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, Stanford 1997.

nikające z takiego stanu rzeczy są o wiele mniejsze niż zyski w postaci możliwości objęcia przez jedną kategorię badawczą pól, które były do tej pory przez tradycyjnie definiowane dyscypliny naukowe omijane. Wędrujące pojęcia są szczególnie przydatne do analizy tych fenomenów, które — przez sytuowanie się na granicy dyskursów — znajdowały się ciągle poza ich zainteresowaniem.

Justyna Tabaszewska

**“THE WANDERING NOTIONS”. THE CONCEPTS OF MIEKE BAL —
AN INSTANCE OF INTER- OR TRANSDISCIPLINARITY?**

Summary

In her “Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide”, Mieke Bal argues that the contemporary phenomenon of transdisciplinarity may be described by means of the metaphor of wandering and migrating notions which, relocating from one discipline into another, change their original meaning. Nevertheless, the motion is not unidirectional, the notions and concepts ‘circulate’ between various fields of the humanities, not merely pass from one into the other. They evolve while functioning within a given discourse, transform their original meanings so that they may better describe certain phenomena. Not infrequently, they return, transformed, into their initial domain where they turn out to be even more useful for the change. Thus, the continually migrating concepts may form a network of unique connections without damage to the methodology and specificity of particular fields.

Visuality is one of such ‘wandering notions’. Although Bal does not address it in that particular book, tracing the course of changes that the visuality underwent is a good starting point in determining the opportunities and risks resulting from the adoption of such framework of transdisciplinarity. With visual studies recognised as transdisciplinary studies, it becomes possible to disentangle oneself from the oppositional definitions of text and image.