

Łukasz Zaremba

Pocztówki z podróży? : obrazy wizualne w lekturze Mieke Bal

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (142), 299-311

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.

Łukasz ZAREMBA

Pocztówki z podróży? Obrazy wizualne w lekturze Mieke Bal¹

Gdy Mieke Bal – lub jak sama by może wolała napisać w tym kontekście: „Mieke Bal” – dedykuje *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych* uczestnikom seminarium teoretycznego z analizy kulturowej, „byłym, obecnym i przyszłym”, nie należy jej w pełni ufać. Już w tym momencie bowiem, zanim jeszcze napisze pierwsze słowa książki, rozpoczyna teatralną, jak ją później określi, pracę w tekście, świadoma pytań, które mogą zostać jej postawione i które sama wielokrotnie zadawała innym: kto mówi?, do kogo?, jak i w jakiej sytuacji?

Sztuczność teatru oznacza autorefleksję i zabawowość, zaangażowanie, mające na celu zagranie najlepiej jak się potrafi i przyjemność płynącą z niebycia zmuszonym do sztywnej autentyczności.²

Obcując z tekstami Bal, ani na chwilę nie powinniśmy więc zapominać, że to wyłącznie (tylko i aż) teksty, w których odgrywane są rozmaite role – nauczycielki, przyjaciółki (oba te słowa zyskują status pojęć), przewodniczki, opiekunki naukowej doktorantów, pracowniczki uniwersytetu w czasach ekonomicznego kryzysu (który jawi się jako permanentny – książka powstała w 2002 roku), polemicznej

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/03985. Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

² M. Bal *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 357. Kolejne cytaty z tej książki podane są w nawiasach w tekście.

badaczki rzucającej się do gardła innym współczesnym badaczom³ i zwalczającej zastane błędne założenia ugruntowanej historii sztuki i teorii literatury. Jest to również badaczka, która bardzo aktywnie i skutecznie buduje i po wielokroć powtarza opowieść o przemianach swojej własnej twórczości, przedstawiając ją w formie podróży pomiędzy mediami i dyscyplinami badawczymi, w której nie brakowało powrotów na uprzednio opuszczone terytoria, ale przecież, jak głosi motto zaczerpnięte z tekstu Jonathana Cullera, „aby odnieść sukces [...], trzeba wyruszyć z domu i odbyć daleką podróż”⁴, a wędrówka wiedzie jednak zawsze do jakiegoś celu. A w każdym razie taką się jawi z czasowego dystansu, gdy porządek zdarzeń (fabuła) został już odpowiednio zogniskowany (fokalizacja) i znarratywizowany. Bal opisuje więc swoją drogę od badań literatury nowoczesnej i współczesnej do badania Biblii (czy jej teoria literatury zadziała w kontakcie z tekstem dawnym?), stamtąd ku badaniu obrazów (które umożliwiły jej zrozumienie Biblii skupionemu na analizie dzieł sztuki (jak w *Reading „Rembrandt”*) oraz relacji wielu dzieł sztuki w czasie (jak w *Quoting Caravaggio*) i przestrzeni (choćby w *Double Exposures*), by w międzyczasie powracać również do literatury: francuskiej, w której się specjalizuje (*The Mottled Screen*, czyli wizualna lektura Prousta) i biblijnej (*Loving Yousuf*). Stale wydaje także kolejne poprawione wydania *Narratologii*, która niemal równolegle z *Wędrującymi pojęciami...* ukazała się właśnie po polsku ze wszystkimi trzema dotychczasowymi przedmowami (według ostatniego jak dotąd wydania z 2009 roku)⁵.

Taka samokontrola nad własnym projektem badawczym i pisarskim może onieśmielać. *Wędrujące pojęcia...* mają być, jak się zdaje, nie tylko kolejnym etapem konstruowanej podróży, lecz także osobnym rozdziałem poświęconym autorefleksji, porządkowaniu ścieżek dotychczas odbytych. Porządkowanie przyjmuje jednak formę nieoczywistą, przykrywającą nieco to, że mimo zastrzeżeń autorki, książka ta jest zarówno rodzajem podręcznika, jak i podsumowania dotychczasowych badań.

Z jednej strony, nie znajdziemy tu bowiem rozdziałów poświęconych pojęciom podstawowym dla Bal, jak tekst, narracja, kontekst, znaczenie; pojęciom specjalistycznym rozwijanym przez nią samą, jak fokalizacja czy preposteryjność; poję-

³ Słynne są jej polemiki z Nicholasem Mirzoeffem (zob. *Dyskusja nad artykułem Mieke Bal i odpowiedź autorki*, przeł. M. Bryl, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009) czy Jamesem Elkinsem (*M. Bal Semiotic Elements in Academic Practices*, „Critical Inquiry” 1996 vol. 22 no 3; J. Elkins *What Do We Want Pictures To Be? Response to Mieke Bal*, „Critical Inquiry” 1996 vol. 22 no 3).

⁴ J. Culler *Philosophy and Literature. The Fortunes of the Performance*, „Poetics Today” 2000 vol. 21 no 3.

⁵ M. Bal *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, przekład zespołu tłumaczy ze specjalizacji przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, Kraków 2012.

ciom najbardziej ją irytującym jak intencja, linearna chronologia itd.; ani meta-pojęciom oznaczającym podejścia czy tryby badawcze, jak narratologia, analiza kulturowa czy interdyscyplinarność. Bal nie może powtarzać gotowych definicji, gdyż wówczas zaprzeczyłaby jednemu z podstawowych warunków uprawiania propagowanej przez siebie analizy kulturowej, który mówi, że pojęcia (i obiekty, a może również badacze i badaczki) istnieją w praktyce (s. 34); że analiza jest właśnie dynamiczną praktyką, przekształcającą wszystkie jej człony. Musi więc testować kolejne pojęcia w kontakcie z kolejnymi obiektami (nie wszystkie obiekty są zresztą nowe).

Z drugiej strony jednak, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że tę książkę Bal już przynajmniej częściowo wielokrotnie czytaliśmy, że wszystkie wymienione nieobecne, a oczekiwane pojęcia wyznaczają ramy dla tych rozwijanych w ośmiu rozdziałach *Krótkiego przewodnika*. Dodatkowo, kontekst publikacji przekładu *Wędrujących pojęć...* – na który składają się choćby równoczesne wydanie tłumaczenia *Narratologii* oraz działania artystyczne i kuratorskie Mieke Bal podejmowane lub prezentowane w ciągu ostatnich lat i poprzedzające obie publikacje w Polsce – pozwala nieco przełamać tę pobieżnie zrekonstruowaną spójną opowieść o wędrowce badaczki przez granice dyscyplin, mediów i sztuk. Nieuchronnie zmusza zaś do dowartościowania praktyki artystycznej, obiektów sztuki czy też obrazów jako tego, ku czemu w poszukiwaniu języka Mieke Bal zwraca się dziś coraz częściej, *ex post* dowartościowując stronę obrazową czy wizualną swojego projektu. Tymczasem *Narratologia* i *Wędrujące pojęcia...* to przecież podręczniki stojące po stronie odbiorcy-czytelniczki: przedstawiające pewne ogólne podejście, tryb działania (jeśli narracja to „siła kulturowa” to jej analiza jest ogólną podstawą badania kultury, analizy kulturowej) oraz precyzyjne, choć z zasady nigdy niedokończone narzędzia, którymi dysponuje interpretator wszelkich tekstów⁶. Oczywiście deklaracje autorki wyprzedzają podobne zarzuty o dominacji czytelniczki nad badanym obiektem – w charakterystykach analizy kulturowej zawsze znajdziemy postulat pracy na warunkach stawianych przez obiekt (s. 31), a niekiedy również nakaz poszukiwania „obektów teoretycznych”⁷, które same prowadzą autorefleksję. Pozostaje jednak wątpliwość, czy można zadowolić wszystkie strony relacji dzieło – pojęcie – czytelniczka.

W dalszej części tekstu, rekonstruję wybrane założenie dotyczące „czytania” obrazów i relację obiektu wobec odbiorcy i pojęć. Staram się pokazać, że wątpliwości te, podobnie jak często krytykowane podporządkowywanie przez Bal obrazów tekstowi i modelowi lektury, rozwiązywane bywają – przynajmniej częściowo – dopiero w praktyce badawczej: wówczas, gdy Bal nie projektuje, ale przeprowa-

⁶ Zob. S. Czekałski *Narodził się czytelniczki i preposteryjna (halucynacyjna) historia obrazów*, w: tegoż *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2006.

⁷ Zob. M. Bal *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*, University of Chicago Press, Chicago 2001.

Komentarze

dza analizę. Przedstawię również przykład analizy materiału wizualnego nie po to jednak, by udowodniać, że Bal wbrew deklaracjom zakłada jednak pewien rodzaj medialnego czy zmysłowego esencjalizmu⁸, lecz po to, by pokazać tryb działania, a być może także niektóre ograniczenia „czytania” jako narratologicznego badania obrazów wizualnych (ograniczenia te są zresztą częściowo świadomie przyjmowane przez autorkę).

*

„Nie mówimy tym samym językiem” – tak Raymond Williams niemal 40 lat temu zaczynał wstęp do *Keywords*⁹. Zdawał wówczas sprawę z przemian znaczenia kluczowych terminów dotyczących życia społecznego, ale także ich praktycznego, również politycznego „znaczenia” i niebezpieczeństw, jakie pociągają za sobą nieporozumienia i różnice w rozumieniu (budujące hierarchie społeczne). Książka Bal odcina się od tego rodzaju projektów, relacjonujących przemiany pojęć, reprezentowanych ostatnio także przez coraz liczniejsze leksykony *critical terms*. Zarazem nosi jednak podtytuł „Krótki przewodnik”, odsyłając nie tylko do planowanych tras wędrówek, ale także podręcznych słowniczków. W projekcie tym chodzi bowiem przede wszystkim o mówienie tym samym językiem – o wyklarowanie specjalistycznego języka, doprecyzowanie pojęć dystansujące nas jednak wobec słownikowych definicji otwierających każdy rozdział *Wędrujących pojęć*... Gdy słowa stają się pojęciami lub są ujawniane jako pojęcia, tracą niewinność, ale także otwierają się na wędrówki, w ramach których zachodzi zmiana tyleż otoczenia, co samego pojęcia. Dodatkowo, trzeba dodać, że wędrówki te są ujęte w ramy polityczne, przede wszystkim krytyki feministycznej, która stanowi podstawową subiektywną soczewkę interpretatorki, wpływającą zarówno na wybór pojęć, jak i obiektów, a także ich ostateczny kształt.

Dobłą ilustracją wędrującego pojęcia są losy „fokalizacji”. Na tym przykładzie można pokazać bowiem zarówno wędrówkę pojęcia, jak i – dystansując się nieco od samej autorki – wędrówkę jako formułę narracyjną, którą nie tylko w autobiograficznej narracji preferuje Bal. Zarazem za sprawą focalizacji wkroczyliśmy w złożony obszar relacji widzenia i tekstu.

Fokalizacja w ujęciu Gérarda Genette’a była swoistym trybem narracji, rozdzielała to, co dotychczas kryło się za metaforą „punktu widzenia”¹⁰, a więc zarówno „mówienie” jak i „patrzenie”. Genette uważał focalizacj  za pewną możliwośc narracji, zakladaj c, że może ona również w niektórych narracjach nie

⁸ Zob. M. Bal *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej, w: Perspektywy współczesnej historii sztuki...*

⁹ R. Williams *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York 1986, s. 11.

¹⁰ J. Culler *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, Pruszyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 106.

Zaremba Pocztaówki z podróży?

występować. Z kolei Bal opisuje focalizację jako „czynność konsekwentnie niewerbalną – relację między podmiotem a obiektem percepcji”¹¹. W tekście wykładającym tę koncepcję Bal wychodzi od wizualnego przedstawienia, olbrzymiej płaskorzeźby stworzonej w południowych Indiach w VII wieku, ukazującej medytującego Ardżunę, medytującego kota i gromadkę roześmianych myszy¹². Wszystkie postaci zawieszono są w próżni. Bal pokazuje, że aby zbudować interpretację, widzowie muszą uwzględnić istnienie spojrzenia: kota na Ardżunę i myszy na kota (myszy, widząc kota, który naśladuje Ardżunę, pokładają się ze śmiechu). Dopiero wówczas to, co dzieje się na obrazie zyska status fabuły¹³. Wojciech Michera, który precyzyjnie analizuje różnicę pomiędzy „ogniskowaniem” u Genetta i Bal, pisze:

Pojęcie focalizacji służy więc czemuś więcej niż tylko próbie sformalizowania tych szczególnych sytuacji narracyjnych, w których przyjmuje się „punkt widzenia” jednej z postaci, a nawet tych, które przedstawiają aktywność percepcyjną tej postaci. W istocie reformułowaniu ulegają zasady działania całego „aparatu narracyjnego”, ponieważ dodatkowo zostaje w nim wyodrębniony aspekt *d y n a m i c z n y*.¹⁴

Nieco uprzedzając następujący dalej wywód, należy zwrócić uwagę na rolę wizualnego obrazka w ukształtowaniu aspirującej do znoszenia granic mediów narratologii. Sama Bal konsekwentnie bowiem odrzuca ten wymiar i słusznie podkreśliwszy, że w „widzeniu mamy do czynienia zarówno z samym patrzyeniem jak i interpretowaniem”, sprowadza je następnie do „odczytywania” (s. 63), będącego u niej rzecz jasna synonimem interpretowania, wytwarzania znaczeń. Przyznaje jednak, że termin ten „pomógł [jej] przewyciężyć ograniczenia narzędzi powstałych z inspiracji lingwistycznej”, które „opierały się na strukturze zdania i nie sprawdzały się jako pomoc w relacjonowaniu tego, co dzieje się między postaciami w narracji, figurami na obrazie i czytelnikami jednych i drugich” (s. 63).

Samą koncepcję focalizacji – ujętą wyżej przez Micherę synchronicznie – autorka opisuje w sposób bardziej dynamiczny:

Wędrując najpierw z dziedziny wizualności do narratologii, a potem do bardziej specjalistycznych analiz obrazów wizualnych, focalizacja, przybywszy w nowe miejsce analizy wizualnej, nabrała pewnego znaczenia. Nie pokrywa się ono ani ze starym znaczeniem wizualnym (focalizacja za pomocą soczewki), ani z nowym narratologicznym (wiązka

11 W. Michera *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, WUW, Warszawa 2010, s. 117.

12 M. Bal *Laughing Mice, or On Focalisation*, „Poetics Today” 1981 no 2. Przykład ten znajdziemy również w *Narratologii*, s. 149-154.

13 „Oglądający widzi myszy, które widzą kota, który widzi Ardżunę. I oglądający widzi, że myszy mają rację. Każdy czasownik percepcyjny («widzieć») w tym opisie wskazuje na czynność focalizacji. Każdy czasownik dynamiczny wskazuje na wydarzenie”, M. Bal *Narratologia*, s. 150-151.

14 W. Michera *Piękna jako bestia*, s. 119.

Komentarze

postrzeżeń i interpretacji, która steruje uwagą w narracji). Obecnie [...] widoczna staje się w ruchu spojrzenia.¹⁵ (s. 65)

Ta skłonność do budowania opowieści jest tutaj przede wszystkim retorycznym chwytym regularnie wykorzystywanym przez badaczkę, dążącą do udowodnienia przekształcania się pojęć pod wpływem analizowanych obiektów. Pojęcia mają być zarazem czytelne i precyzyjne oraz dynamiczne. Dzięki pierwszej właściwości mogą stanowić język interdyscyplinarnej analizy kulturowej, druga zaś – ich „prowizoryczna natura” – ma uchronić je przed skostnieniem, zmianą w sztywne teorie-klucze, matryce odciskające w przedmiotach analizy przewidywalne interpretacje. Bal, budując swoją koncepcję interdyscyplinarnej analizy kulturowej stroni od wielkich, zamkniętych, wyrastających z jednej dyscypliny teorii i nazywa pojęcia zaledwie „miniaturowymi”, „prowizorycznymi” teoriami, podkreślając ich podatność na materiał analizowany. Ruch i zmiana są więc konieczne, by ustrzec się teorii w starym stylu, której tak obawia się Bal.

Jednak sama narracja ma rzecz jasna w twórczości badaczki znaczenie bardziej zasadnicze niż retoryczne porządkowanie biografii autorki i losów pojęć. Według Mieke Bal bowiem musimy „mówić tym samym językiem” jeszcze na bardziej podstawowym poziomie niż poziom skrupulatnie wypracowywanych pojęć analizy kulturowej; musimy podzielać ogólne założenia, co do rozumienia, trybów i możliwości interpretacji. Tym wspólnym obszarem, od ponad 30 lat projektowanym przez autorkę, jest rzecz jasna narratologia i towarzysząca jej poststrukturalna semiotyka, a *Wędrujące pojęcia...* jak wiele innych książek Bal stanowią wykład z ich zastosowania. Narratologia i semiotyka są w tej pracy obecne niejako z założenia, jako wspólna podstawa, na której buduje się dopiero język specjalistyczny – język interdyscyplinarności, wędrujące pojęcia. Gdyby na tym zasadniczym poziomie konstruować podstawowy słownik czy przewodnik – co zresztą Bal w niemalym stopniu sama zrobiła, choćby w tekście napisanym wspólnie z Normanem Brysonem *Semiotics and Art History*¹⁶ – należałoby wyjść właśnie od pojęcia tekstu, a przede wszystkim od lektury jako źródła znaczenia. Niezależnie od medium, w którym pojawiają się znaki „tekst [na przykład obrazowy tekst] jest utworem oderwanym od osoby autora ukonstytuowanym w akcie lektury i zależnym od indywidualnych predyspozycji interpretatora”¹⁷. Proces wytwarzania znaczenia, czy też „rozsiewania znaczenia”, nie lokuje go w żadnym znaczonej, „ustanawianym przez wewnętrzne działania synchronicznego systemu; znaczenie powstaje zaś właśnie w ruchu pomiędzy jednym znakiem czy też znaczącym a kolejnym”¹⁸. Te podstawowe Derridiańskie rozpoznania owocują kolejnym zestawem pojęć podstawowych: kontekstem, który „nie da się wysycić”, czy traktowaną jako odniesie-

¹⁵ Pominięto podkreślenia.

¹⁶ M. Bal, N. Bryson *Semiotics and Art History*, „The Art Bulletin” 1991 vol. 73 no 2.

¹⁷ S. Czekański *Intertekstualność i malarstwo*, s. 224.

¹⁸ M. Bal, N. Bryson *Semiotics and Art History*, s. 177.

nie negatywne, intencją autorską, rozumianą jako fałszywe źródło znaczenia, powstrzymujące międzyznakowe i intersubiektywne „rozsiewanie znaczeń”.

Konsekwentne przełożenie modelu tekstowego na analizę obrazów i innych dzieł sztuki zaowocowało ważnym w swoim czasie (przełom lat 80. i 90.) teoretycznym dociążeniem koncepcji obrazu jako reprezentacji. O ile założycielka i pierwsza naczelna pisma „Representations” (pierwszy numer ukazał się w 1983 roku), Svetlana Alpers, aby osiągnąć podobny cel, poszerzała obszar badawczy (artyści jako eksperci od wizualności; wizualność zaś jako rodzaj historycznego porządku czy reżimu skopiecznego)¹⁹, utrzymując jednak tradycyjną wizję poznania historycznego, o tyle Bal z jednej strony wyciągała zdecydowane wnioski z odrzucenia koncepcji znaku jako miejsca skrywającego znaczenie, proponując między innymi kategorię preposteryjności, z drugiej zaś dzięki zrównywaniu obrazów z tekstami (otwartymi zestawami znaków) skutecznie zwalczała traktowanie dzieł malarskich jak scenek teatralnych, które toczą się gdzieś tuż za ramą obrazu. Obrazy nie są stopklatkami z życia, ani oknami otwartymi na wydarzenia toczące się na zewnątrz. Odtworzenie ciągu wydarzeń, a także rozpoznanie „autentycznych” postaci i sytuacji przedstawionych, nie musi dać odpowiedzi na pytanie o znaczenie obrazu, a z pewnością nie powinno rządzić tą odpowiedzią. Co za tym idzie, obraz malarski – ujrzany jako tekst – nie ma głębi, jest jedynie płaską kompozycją czy też układem, który uruchamia spojrzenie widza (dwuznaczność zamierzona). Pojęciem kluczowym stać się powinna więc właśnie płaskość – szyba ze słynnego obrazka Barthes’a o szybie i krajobrazie za nią²⁰. Pojęcie to odnosi się rzecz jasna zarówno do obrazów, jak i tekstów w węższym znaczeniu. Bal rozwija je zresztą w książce poświęconej obrazom w literaturze:

Pojęcie to zakłada brak głębi i objętości. Jako takie podkreśla rozczarowującą i złudną istotę fikcyjnego „poзору głębi”. Czytelnik przyjmuje dosłowną konkretną płaskość jako cenę za dostęp do diegetycznego świata powieści, a w zamian otrzymuje niemal całkowitą wolność wyobraźni”.²¹

Brak głębi oznacza więc zarówno brak przestrzennej objętości, jak i brak upływu czasu po stronie samego obrazu (jego „treści”), a także banalność tekstu i obrazu. Bal przypomina, że mamy do czynienia „jedynie” z obrazem. Czas, fundamentalna kategoria dyskusji *ut pictura poesis*, a zarazem warunek narracji, pojawia się jednak w pożądaney czytelniczej relacji z obrazem, gdy nie zapominamy (przynaj-

¹⁹ Zob. S. Alpers *Interpretacja bez reprezentacji*, przeł. M. Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, WUW, Warszawa 2012.

²⁰ „Jadąc samochodem i patrząc przez szybę na krajobraz, mogę dowolnie skupiać wzrok na krajobrazie i na szybie: raz uchwycę obecność szyby i odległość krajobrazu, drugim razem – przeciwnie – przezroczyłość szyby i głębię pejzażu”. R. Barthes *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008. s. 255.

²¹ M. Bal *The Mottled Screen. Reading Proust Visually*, Stanford University Press, Stanford 1997, s. 3.

Komentarze

mniej nie do końca), że krajobrazy za szybą auta, są w tym przypadku płaskimi znakami na samej szybie, których lekturę powinniśmy podjąć.

Wątpliwości tradycyjnie budzi rzecz jasna owa „niemal całkowita wolność wyobraźni” czytelniczki. W polskiej recepcji Bal Stanisław Czekalski zwracał uwagę, że jedyne ograniczenie swobody interpretacji znajduje się po stronie ograniczeń (kulturowych kompetencji) interpretatora, zaś Andrzej Leśniak zarzucał Bal, że wypracowywany w polemicznej relacji z tradycyjną historią sztuki „poznawczy sceptycyzm”, staje się dominującą, odrywającą od obiektu badań praktyką „nie dającą nadziei na dostęp do tego, co opisywane”²². Wielu autorów dostrzega niebezpieczeństwo zagubienia obiektu badania²³. (Należy dodać, że wątpliwości te wzmacniać może również koncepcja preposteryjności, której zarzuca się ahistoryczność lub taologiczność – historia, która twierdzi, że jest późniejsza od tego, co opisuje²⁴).

Częściowo podzielając wątpliwości dotyczące trudności pogodzenia wszystkich elementów relacji interpretacji (dzieło – pojęcie – czytelniczka), sądzę jednak, że właśnie na poziomie praktykowania analizy – zwłaszcza analizy obrazów wizualnych – Bal udaje się co najmniej osłabić te zarzuty. Co więcej, gdy przyjrzymy się tej praktyce, a nie tylko teoretycznym deklaracjom, problem „czytelności” znaków wizualnych, częściowo – choć nie całkowicie – traci na znaczeniu. Zamiast więc powtarzać wielokrotnie przeprowadzoną dyskusję o tym, czy czytanie jako model analizy nie musi prowadzić nieuchronnie do zubożenia wymiaru znaczeniowego (ale i doświadczenia) innych mediów niż tekst, oraz czy media i zmysły posiadają swoje esencje, warto przyrzeć się samej lekturze, by sprawdzić, jak rozgrywa się ta relacja widza i dzieła i jaką rolę w czytaniu odgrywa patrzenie.

*

Autorzy wprowadzenia do *Wędrujących pojęć...*, Wojciech Józef Burszta i Anna Zeidler-Janiszewska, postępując nieco wbrew proponowanym przez Bal procedurom, zwracają się w tradycyjnym geście ku źródłu pojęcia „teorii”. Posunięcie to wydaje się jednak uzasadnione – otwiera konteksty istotne dla praktyki badawczej Bal, zwracając przede wszystkim uwagę na źródłowy związek teorii i podróży.

Grecki termin *theorein* [...] pierwotnie oznaczał praktykę podróżowania i obserwacji. [...] „Teoria” jest więc rezultatem przemieszczania się, porównywania, a jednocześnie przyglądania się z dystansu.²⁵

²² A. Leśniak *Współczesne studia nad kulturą wizualną. Poststrukturalistyczne klisze i krytyka anachroniczna*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010 nr 2 (8), s. 90.

²³ Zob. *Dyskusja nad artykułem Mieke Bal*; M. Salwa *Historia poprzedników. Kilka uwag wokół koncepcji „preposteryjności” M. Bal* (tekst niepublikowany).

²⁴ Dokładne omówienie oraz krytyka koncepcji preposteryjności: zob. M. Salwa *Historia poprzedników*.

²⁵ W.J. Burszta, A. Zeidler-Janiszewska *Poza akademickimi podziałami. Wędrowanie z Mieke Bal*, w: M. Bal *Wędrujące pojęcia...*, s. 16.

Zaremba Pocztywki z podróży?

Sama Bal, poprzez dobór zagadnień – takich, jak „tradycja”, „rasizm” czy „informaty” – przywoływanych lektur i problemów (choćby dystans i bliskość) wyraźnie wskazuje analogie pomiędzy analizą kulturową a intersubiektywnym badaniem etnograficznym (czy w takim razie wzorem dla interdyscyplinarności i intersubiektywności miałyby być międzykulturowość?²⁶). Jeśli teoria jest u Bal wędrówką, to odbywa się ona na wielu poziomach: przy samym wytwarzaniu lub odkrywaniu (demaskowaniu?) pojęcia, gdy przestaje być słowem a staje się „miniaturą teorią”; pomiędzy dyscyplinami i mediami, a także rejestrami naukowości (naukami ścisłymi a naukami humanistycznymi – przypadek pojęcia hybrydyczności); wreszcie, bywa to podróż w czasie.

Jednak związek pomiędzy teorią a wędrówką można jeszcze mocniej wyzyskać, pokazując w ten sposób swoistość wędrówek (pojęć u) Bal. Po pierwsze sama koncepcja wędrówki ma w sobie zasadniczy potencjał narratologiczny. Nie tylko dlatego, że wędrówka stanowiła często powtarzalną podstawę schematu narracyjnego rozpoznawanego u strukturalnych początków narratologii – podstawę „ogólnego wzorca budowania opowieści, rozumianej jako sekwencja zdarzeń”²⁷. Wędrówka odróżnia się od turystyki, ale także od szwendania się bez celu. W tym sensie przypomina to, co Frank Kermode opisywał jako najbardziej podstawową strukturę narracyjną: początek i koniec. „Tik-tak” wydawane rzekomo przez zegary (dlaczego nie „tik-tik?”), punkt wyjścia i punkt dojścia²⁸. Wracamy tu więc do zarysowanego już ulubionego schematu Bal – opisu dotarcia do celu z czasowego dystansu.

Ale, po drugie, teoria (*theorein*) to nie tylko wędrówka i narracja o wędrówce, ale także patrzeć, „ogłąd”. „Przeziąknięcie języka czynności intelektualnych metaforami wizualnymi wskazuje – zdaniem Martina Jaya – głębokie powiązanie w zbiorowej nieświadomości kultury zachodnioeuropejskiej idei nauki i wiedzy z potęgą «najwyższego ze zmysłów»”²⁹. Jednak z tego nierozwiązywalnego splotu teorii jako widzenia (czy idei – *eidolon* – jako obrazu) można wyciągnąć również inne wnioski. W.J.T. Mitchell, literaturoznawca, który podobnie jak Bal przewędrował z obszaru teorii literatury na teren wizualności zajmowany dotąd głównie przez historię sztuki i estetykę, proponuje poszukiwanie w historii myśli zachod-

²⁶ W tym kontekście istotne wydaje się również jedno z zadań analizy kulturowej: „Szczególnym i ważnym obszarem w ramach tego projektu jest to, co Gayatri Spivak nazywa ponadnarodowymi studiami kulturowymi, obejmującymi analizę historii wytwarzania wartości poprzez krytykę «umysłu homogenizującego»”. M. Bal *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, New York 1996, s. 11.

²⁷ M. Głowiński *Wokół narratologii*, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 8.

²⁸ F. Kermode *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, Oksford 1967, s. 45. Przykład ten przywołuje J. Culler *Teoria literatury*, s. 100.

²⁹ R. Sendyka *Poetyki wizualności*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, s. 145.

Komentarze

niej, zdominowanej przez pismo, wizualnych figur, obrazów-teorii, które nie byłyby ilustracjami teorii, ale – tak jak choćby platońska jaskinia – właściwymi przedstawieniami, formami istnienia teorii. Projekt Mitchella idzie następnie dalej, ku poszukiwaniu swoiście obrazowych trybów wytwarzania znaczeń (ikonologia rozumiana jako nauka o tym, co i jak mówią obrazy) i metaobrazów: wtórnych wypowiedzi, czy też wypowiedzi drugiego stopnia obrazów na temat samych obrazów w żargonie obrazów. To ostatnie pojęcie przypomina nieco „obiekt teoretyczny” w ujęciu Mieke Bal (najpełniej wyzyskany w książce o Louise Bourgeois). Ale Mieke Bal nigdy nie posunie się tak daleko. Musiałaby wówczas założyć, że media i zmysły wypracowują swoiste tryby wytwarzania znaczenia, a wówczas narracja przestałaby być trybem uniwersalnym. Dlatego w przypadku projektu Bal o wiele ważniejsza od deklarowanych założeń dotyczących obiektu wydaje się praktyka analityczna. W obliczu kontekstu, jaki proponuje źródłostów, chodzi więc tym razem o teorię jako praktykę badawczą (praktykę jako miejsce ustanawiania teorii) i teorię jako praktykę widzenia, która rozpoczyna się w przypadku obrazów wizualnych od spojrzenia czytelniczki (jak w schemacie fokalizacji: spojrzenie poprzedza narrację) na przedstawienie.

Przykładem niech będzie efektowne otwarcie analizy *Kobiety z wagą* Vermeera³⁰. Analiza Bal również tym razem nie jest, rzecz jasna, wolna od całego zestawu teoretycznych rozważań i polemik, wykorzystujących Derridiańskie figury rozsiewania znaczenia, parergonu i *hymen*. Ale naprędce i w oparciu o wizualny wymiar dzieła tworzone są tu również nowe pojęcia (czy to jeszcze pojęcia?), wyłaniające się z obrazu, a przynajmniej bliżej (jeśli nie integralnie) z nim związane. Bal zauważa wpadające przez wysokie okno charakterystyczne światło i przedstawia je jako warunek widzenia w ogóle, a zarazem czynnik wprowadzający ruch w tym wyjątkowo nieruchomym i jak powiedziałoby wielu nienarracyjnym obrazie. Punktem wyjścia analizy staje się podstawowe założenie, że skoro nie jest to realny moment, w którym kobieta w niebieskiej sukni trzyma w dłoni wagę stojąc na tle obrazu *Sąd Ostateczny*, ale stworzone dzieło, przedstawienie, należy przekroczyć „realizm”, by odnaleźć te momenty, które mogą zacząć pracować jako znaki. Nieustannie jednak to obraz zdaje się kierować spojrzeniem i choć może to być wyłącznie rozwiązanie retoryczne, to jednak należy docenić je jako dowartościowanie obiektu, którego elementy w kontakcie z czytelniczką działają niczym Peirce’owskie wskaźniki. Kluczowymi znakami wskazanymi przez światło są gwoździ i pusty otwór po gwoździu na ścianie obok obrazu:

Na białej ścianie w górnym lewym rogu obrazu, w pobliżu *Sądu Ostatecznego*, znajduje się gwoździ, a w niewielkiej odległości od niego dziura w ścianie. Drobiazgowość dzieła jest tak wielka, że możemy dostrzec cień zarówno wewnątrz otworu, jak i obok gwoźdźcia. Delikatne, ciepłe światło spływające przez okno z górnej lewej strony lekko dotyka tych

³⁰ M. Bal *Rozsiewanie obrazu. Opowieść Vermeera*, przeł. Ł. Zaremba *Almanach Antropologiczny* 3. *Słowo/obraz*, WUW, Warszawa 2009.

Zaremba Poczłtówki z podróży?

dwóch nieregularności, jakby chcąc pokazać, że realistyczny opis widzialnego świata nie zna ograniczeń.³¹

Czemu jednak służy przewieszanie, zmienianie lokalizacji obrazu w ramach innego obrazu i zostawianie śladu tej zmiany? Przecież, gdy zwalczymy naiwny realizm i przypomnimy sobie, że mamy do czynienia z płaskim malowidłem (a nie studium malarskim), w którym światło nie wpada przez rzeczywiste okno, a obrazu nie trzeba przewieszać, by otrzymać właściwą relację pomiędzy nim, przedstawionym na nim bogiem a kobietą, staniemy przed zagadką. Zagadki tej nie rozwiąże odwołanie się do pre-tekstów i leksykonów, odpowiedzi nie przyniesie analiza ikonologiczna. Bal również jej ostatecznie nie rozwiązuje – choć podąża dalej za wskazówkami światła, czego nie będziemy tu rekonstruować – pozostawiając czytelników w sytuacji, w której znaczenie ikonologiczne (zrównanie kobiety z bogiem) zostało nie tyle podważone, ile rozchwiane. Nawet jeśli rezultat dalszych rozważań okaże się ostatecznie podobny do dotychczasowych analiz tego dzieła w ramach historii sztuki, oparty będzie na innych przesłankach: na skupieniu nie na tym, co natychmiast czytelne (waga, *Sąd Ostateczny*), ale na detalach, takich jak światło czy gwóźdź, „powodujących tekstualne rozproszenie, odchylenie i mobilność czytania”, a pochodzących z obrazu³². Szukanie równowagi wskazywane przez znaki na ścianie odnosi się więc również do modelu lektury – nieustannego balansowania, relacji elementów. W ramach tej analizy zachodzi również proces wymiany w obrębie członów analogii budowanej przez Bal pomiędzy rozsiewaniem znaczenia a rozproszonym światłem w obrazie. Światło przestaje jedynie ilustrować wytwarzanie znaczeń, a zaczyna je interpretować. Przedstawiona jako światło semioza jest procesem uwidaczniania i ukrywania (i obie te własności są znaczące), ale przede wszystkim, podobnie jak światło – podstawowym, niezbędnym warunkiem widzenia, a zatem jedyną możliwością rozumienia. Tak jak nie ma widzenia bez światła, tak też nie możemy oczekiwać rozumienia jako stabilnej, obiektywnej i trwałej własności relacji z analizowanym obiektem.

Opór dzieła wobec „odczytania” nie jest więc w ujęciu Mieke Bal efektem zderzenia z tym, co niewyraźne w wizualności, ale działaniem prowokującym czytanie, uruchamiającym znaki, każącym poszukiwać nowych układów, umożliwiających rozumienie (które nie pretenduje do roli ostatecznego ani oczywistego znaczenia). W praktyce udaje jej się przede wszystkim uważnie patrzeć, a stosowane przez nią zewnętrzne wobec dzieła pojęcia, wychodzące najczęściej od detalu.

Gdy choćby bywają przekształcane pod wpływem obrazów. W lekturze wytwarzane są zaś nowe kategorie pomocnicze roboczo oddzielimy deklaracje i dyskusje teoretyczne autorki *Wędrujących pojęć...* od analiz i idąc za jej postulatami przyjrzymy się teoriom (czyli pojęciom) w działaniu, może okazać się, że udaje się jej balansować na granicy równowagi pomiędzy obiektem, pojęciami a obrazem. In-

³¹ Tamże, s. 83.

³² Tamże, s. 97.

Komentarze

tencji znaczeniowej autora nie zastępują wyłącznie intencja i kompetencje czytelniczki, a pojęcia nie podporządkowują sobie obrazów, służąc raczej za uruchamiające je kamertony niż niszczący młot.

„Czytaniu” obrazów w wydaniu Mieke Bal można zarzucić wiele, poczynając być może od nieco irytującego tonu pedagożki, która w każdym tekście czuje potrzebę rozprawienia się z błędami dyscypliny. Można mieć do niej pretensje o ograniczenie zestawu analizowanych obrazów niemal wyłącznie do dzieł sztuki (choć ten wybór można również usprawiedliwiać ich potencjałem refleksyjnym a nawet autorefleksyjnym). Można łatwo wytknąć ograniczenia wprowadzane przez semiotykę – Bal interesuje się niemal wyłącznie znakami na obrazie (na jego powierzchni), a w bardzo niewielkim stopniu innymi własnościami i trybami istnienia obrazu. Jej fizyczny kontakt z obiektem często przypomina wędrówki bezcielesnego oka po białych ścianach modernistycznego muzeum. Mimo deklaracji o dowartościowaniu zarówno pojęć, jak i obiektów, daleko jej więc do realnego upodmiotowienia przedstawiń wizualnych, czy choćby rozważania społecznego życia rzeczy. Fetyszym pozostaje jedynie przydatnym kontekstem, nie realną możliwością relacji z obiektem. Wprost niezwykle i niezrozumiałe jest jej konsekwentne przeinaczanie Lacanowskiego rozumienia spojrzenia, który w jej ujęciu jawi się od ćwierćwiecza jako „wizualna strona kulturowego porządku symbolicznego” (s. 67), a nie to właśnie co w polu wizualnym wymyka się i niszczy spójność symbolicznego w wizualnym³³. Paradoksalnie można jej wreszcie zarzucić błąd podstawowy tak krytykowanej przez nią ikonologii, a więc nieproblematyzowanie podstawowej możliwości rozpoznania (co widać na obrazie? czy naprawdę zawsze wiemy, że gwóźdź to gwóźdź?), które tak doskonale wyzyskuje Didi-Huberman.

Przeprowadzane przez Bal analizy przedstawiń wizualnych zasługują jednak na uwagę. Jej teoria – co nieraz umyka naszej uwadze ze względu na silne zakorzenienie w tradycyjnie związanych z tekstem dyscyplinach – opiera się bowiem również na uważnym patrzeniu, przełamywaniu oczywistości oglądanego obiektu i nie zakłada możliwości ustąpienia, poddania się. Zaś podejście analityczne, nakazujące poszukiwania znaków i ich relacji, o wiele częściej wzbogaca możliwości interpretacji niż je ogranicza, jeśli tylko przyjmiemy wyżej wymienione zastrzeżenia dotyczące interpretowanego obszaru. Może przede wszystkim jednak są to interpretacje we wszystkich swoich elementach składowych niedomknięte – otwarte na nasze konteksty, kompetencje, wątpliwości, ale również na uważne spojrzenie.

³³ Zob. J. Lacan *Anamorfoza i spojrzenie*, przeł. W. Michera, w: *Antropologia kultury wizualnej*.

Zaremba Pocztówki z podróży?

Abstract

Łukasz ZAREMBA
University of Warsaw

Postcards from a journey? Visual images in a reading of Mieke Bal

Beginning with the recently published Polish translation of Mieke Bal's "short guide", *Wandering Concepts in the Humanities*, the article presents her idea of "reading" images, sketching problematic elements and aiming at a critical discussion of the model of analysis offered by Bal. The author claims that Bal's theoretical declarations – originating in narratology and the semiotics – stress too strongly the domination of the researcher over the object of her study, suggesting a radical isolation of the viewer from an interpreted object. Meanwhile in Bal's analytic practice both the object as well as the concepts gain the status of active elements of the process of "dissemination of meaning".