

Wprowadzenie

Zobaczyć historię (literatury)

We wstępie do klasycznej już pracy *Podstawowe pojęcia historii sztuki* (1915) Heinrich Wölfflin analizował czynniki mające decydujący wpływ na ostateczny kształt dzieła malarskiego. Wyszedł w tym od prostej konstatacji: ten sam krajobraz uzyska odmienne reprezentacje w zależności od odwzorowującego go artysty. Światło, kolorystyka, stosunek poszczególnych elementów w kompozycji – wszystkie te składowe dzieła malarskiego stanowią wyraz indywidualnego oglądu poszczególnych twórców. Sandro Botticelli będzie więc prowadził linię w sobie tylko właściwy sposób – nada konturom postaci dramatycznego, pełnego mocy wyrazu. Lorenzo di Credi własny ideał piękna wyrazi mniej spektakularnie, choć ze znawstwem osoby o dobrze opanowanym warsztacie. Pejzaże Meindert Hobbema cechować będzie lekkość pociągnięć pędzlem – to raczej pogodne widoki o wyraźnych liniach, a wszystkie elementy krajobrazów Ruysdaela przenikać się będą wzajemnie, tworząc przygnębiającą całość¹.

Na indywidualny styl każdego z twórców nakładają się jeszcze kolejne style: narodowy oraz określonej epoki. W ramach wspólnoty wytwarzana jest właściwa tylko jej wrażliwość estetyczna – to dlatego malarstwo flamandzkie konsekwentnie różni się od włoskiego, niezależnie od tego, pod jakim kątem (gatunkowym czy czasu powstania) będą one porównywane. „Narodowy sposób odczuwania”² łączy się bowiem z dominującymi w danym

¹ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Gdańsk 2017, s. 9–11.

² Tamże, s. 13.

czasie tendencjami artystycznymi i razem tworzą obowiązujące w danej zbiorowości reguły i płaszczyznę treści.

Nowatorstwo teoretyczne Wölfflina mieściło się jednak w myśli, że istnieje jeszcze jeden, mniej oczywisty wymiar dzieła sztuki. Chodziłoby o to, co poprzedza jakąkolwiek twórczość wizualną – o podlegający historycznym przekształceniom model percypowania rzeczywistości, wyznaczający twórczości artystycznej zarówno możliwy horyzont, jak i nieprzekraczalne granice. Zdaniem niemieckiego uczonego:

[M]ożna podać historię rozwoju zachodnioeuropejskiego rodzaju widzenia, dla którego różnorodność indywidualnego i narodowego charakteru nie przedstawia już większego znaczenia. Nie jest rzeczą łatwą wydzielić ów wewnętrzny rozwój optyczny, gdyż możliwości przedstawieniowe pewnego okresu nie stanowią czystego sublimatu, lecz – co jest zupełnie naturalne – występują w powiązaniu z określoną treścią wyrazu, tak że obserwator jest skłonny przeważnie wyraźnie dopatrywać się objaśnienia całego zjawiska³.

Widzenie nie sprowadza się zatem jedynie do fizjologiczno-psychologicznej reakcji siatkówki na promienie światła, jak brzmiałaby najprostsza definicja tego procesu. Nie jest też tylko specyficzną formą ekspresji podmiotu w tym, jak patrzy na świat – w jaki unikatowy sposób ustanawia własny punkt postrzegania rzeczywistości. Pionierska na tamten czas teza Wölfflina opierała się na hipotezie, że widzenie jest tak samo indywidualne, jak i (przynajmniej do pewnego stopnia) uniwersalne. Definiował je jako zespół niejawnych, kulturowych znaczeń, realizujących się już na poziomie percepcji. Ujmując rzecz bardziej metaforycznie, widzenie to rodzaj percepcyjno-kulturowych kolein, którymi zawczasu już podąża nasze poznanie. Z tego też przekonania Wölfflin wyprowadził inne: jeżeli spojrzenie jest kulturowe, to wraz z kulturą podlega historycznym przekształceniom. Historię widzenia pojmował jako podziemny nurt historii sztuki, czyli form indywidualnej i zbiorowej ekspresji, które ujawniają

³ Tamże, s. 17.

się w dziele sztuki. W jego opinii przedmiotem tej dyscypliny powinno być badanie chronologii rozwoju koncepcji widzenia i opisywanie dróg ich ewolucji.

Koncepcja Wölfflina zapoczątkowała wielowątkową, trwającą do dzisiaj debatę nad historycznym i kulturowym wymiarem spojrzenia. W dyskusji tej da się wyszczególnić najważniejsze i nawracające kwestie: na ile to, jak widzimy, zależy od indywidualnych uwarunkowań, a na ile stanowi wytwór kultury, wypadkową właściwych epoce czynników społecznych i technicznych? Jak badać tak efemeryczne zjawisko, jak widzenie? Odpowiedzi na te pytania stale oscylują między dwoma zarysowanymi już przeciwstawnymi stanowiskami. Zwolennicy ujęcia naturalnego, bliżsi przekonaniu o uniwersalnym modelu percepcji rzeczywistości, twierdzą, że sposoby widzenia uzależnione są od fizjologii oka czy – szerzej – od biologicznej aparatury widzenia i przetwarzania danych wzrokowych. Z kolei badacze tacy jak chociażby Arthur Coleman Danto twierdzili, że to nie oko jest historyczne, tylko my⁴. Zmysł wzroku pozostaje dalece elastyczny, ale wciąż jest tylko fizjologicznym uposażeniem samego patrzącego. W efekcie „historyczna jest różnica między tym, co widzimy, a tym, co widzimy, przypisując temu znaczenie”⁵, jak podsumowała Maria Poprzęcka. Inne, już bardziej metodologiczne wątpliwości przeciwników koncepcji historii spojrzenia streścił Gottfried Boehm, pytając:

[C]zy sama idea takiej historii nie zasada się na bezprawnym wyłudzeniu? Czy nie jest tak, że oko można opisać tylko w kategoriach historii naturalnej? Czy wolno mówić o procesie zmian w odniesieniu do fizjologii organów, które wszak przynależą raczej do dziedziny

⁴ A. Danto, *Seeing and Showing*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2001, nr 59, s. 1–9; tenże, *The Pigeon within Us All: A Reply to Three Critics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2001, nr 59, s. 39–44. Bardziej szczegółowo dyskusję tę opisuje Bence Nanay, zob. B. Nanay, *The History of Vision*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2015, nr 73, s. 259–271.

⁵ M. Poprzęcka, *Inne obrazy: oko, widzenie, sztuka od Albrechta do Duchampy*, Gdańsk 2008, s. 9.

stałych antropologicznych? Czy takie próby nie zaliczają się przeto do królestwa ideologii, której wyobrażenia dotyczą fikcyjnej nadbudowy i która raczej kamufluje naturalne determinacje, nakłada im mylące maski, niż rzeczywiście je zmienia?⁶

Sam Boehm wręcz przekonywał o konieczności odtworzenia historii widzenia. Jak podkreślał, „historyczne przemiany widzenia dają się wielorako udokumentować; nie są to bynajmniej fakty peryferyjne, lecz czynniki mające wpływ na założenia i podstawy europejskiej myśli”⁷. W polemice z „naturalistycznymi przesadami” uzasadniał, że nawet w kręgu dzisiejszych nauk przyrodniczych coraz wyraźniejsza jest tendencja do tego, aby rozszczelniać czysto fizjologiczne definicje widzenia i uznać percepcję także za proces interpretacji docierających z oka do mózgu sygnałów nerwowych. Właśnie „interpretację” niemiecki historyk sztuki potraktował jako słowo klucz, wokół którego możliwe jest pogodzenie tak naprawdę wcale nieodległych od siebie stanowisk nauk ścisłych i humanistycznych.

Z podobnego założenia wychodził Marx Wartofsky, jeden z najbardziej znanych zwolenników historyczno-kulturowego rozumienia spojrzenia. W klasycznym już tekście *Sight, Symbol and Society: Towards a History of Human Perception* (*Spojrzenie, symbol i społeczeństwo: ku historii ludzkiej percepcji*) z 1981 roku pisał, że kulturowa historia spojrzenia to wciąż jeszcze nierozpoznany wymiar dziejów, mimo że stale obecny w badaniach. Dla Wartofsky’ego „ludzkie widzenie samo w sobie jest artefaktem”⁸, a jego „modalności nie są już biologiczne ani neurofizjologiczne, ale raczej kulturowe: artystyczno-historyczne, teoretyczne,

⁶ G. Boehm, *Sens obrazu a narządy zmysłów*, [w:] tenże, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 247.

⁷ Tamże.

⁸ M. Wartofsky, *Sight, Symbol and Society: Towards a History of Human Perception*, „Philosophical Exchange” 1981, t. 12, nr 1, art. 4, s. 28. Wszystkie cytaty pochodzące z tekstów obcojęzycznych, jeżeli nie wskazano polskiego przekładu lub tłumacza, stanowią przekład autorki.

praktyczno-techniczne”⁹. W konsekwencji Wartofsky opisywał widzenie jednocześnie jako nośnik i narzędzie złożonej komunikacji społecznej. Różne, zdeterminowane kulturowo i czasowo modele patrzenia nadają kształt reprezentacjom wizualnym, które zwrótnie „uczą nas, co i jak widzieć”¹⁰ – odczytywać ich znaczenia i nadawać nowe, a także lepiej orientować się w szerszym środowisku wizualnym. Sposoby patrzenia podlegają też stałej transmisji. W tym procesie nieustannie adaptują się do historycznych, technologicznych, teoretycznych, politycznych i ekonomicznych warunków naszego środowiska. Spojrzenie odbija więc zarazem przeszłość i teraźniejszość. Zarówno przechowuje dawne metody oraz koncepcje odbioru, jak i dostosowuje się do bieżących presji, jakim podlega nasze poznanie.

Wartofsky ubolewał, że spojrzenie nie doczekało się do-
tychczas własnej opowieści. Trudno oprzeć się jednak wrażeniu,
że zaproponowany przez niego projekt historii widzenia zawierał
deklarację, która tak naprawdę podmywała możliwość jej urze-
czywistnienia. Wartofsky, podobnie jak jego poprzednicy, wprost
uznawał historię sztuki za główny, szczególnie predysponowany
do badań nad historią widzenia obszar analiz¹¹. Tym samym ho-
ryzont studiów w tym zakresie został zawężony do granic jednej
dyscypliny. Tak w historię widzenia, której sednem miało być roz-
proszenie perspektywy na wielość różnorodnych, interdyscypli-
narnych zjawisk i praktyk, już zawczasu wpisano bardzo wyraźne
centrum. Jak pokazała późniejsza praktyka, rzeczywiście próby
odtworzenia naocznej historii kultury prowadziły w kierunku
historii sztuki i ku analizie konkretnych malarskich reprezentacji,
dla których społeczny, ekonomiczny czy technologiczny kontekst
ich wytwarzania pozostawał istotnym, ale wciąż jedynie tłem.
Dopiero studia z zakresu kultury wizualnej przyniosły zmianę,
widoczną w szczególnie ważnych dla niniejszej rozprawy pracach
Jonathana Crary’ego.

⁹ Tamże, s. 27.

¹⁰ Tamże, s. 33.

¹¹ Tamże.

Przedmiotem badań Crary'ego, zarówno w *The Techniques of the Observer* (*Techniki obserwatora*), jak i w *Zawieszeniach percepcji*, są XIX-wieczne praktyki i teorie skupione wokół zagadnienia percepcji oraz indywidualnej uwagi. Od tego, czy widzenie rzeczywiście mogłoby stanowić autonomiczny wymiar historii, ważniejsze jest dla niego inne rozpoznanie – że to właśnie przyjęcie spojrzenia za punkt wyjścia do badań historycznych uniemożliwia sensowne opisanie szerszych przekształceń wizualnych danego czasu:

Nie wierzę w to, że całkowicie wizualne idee – jak „spojrzenie” czy „postrzeganie” – same w sobie są wartościowymi przedmiotami historycznej interpretacji. Moje odwołanie do problematycznego pojęcia percepcji służy przede wszystkim zdefiniowaniu podmiotu za pomocą kategorii bardziej złożonych niż jednoznaczna modalność wzroku, a więc także kategorii słuchu i dotyku, oraz – co najważniejsze – nieredukowalnie **mieszanych** modalności, które w „studiach wizualnych” siłą rzeczy są analizowane w niewielkim stopniu lub nie są analizowane wcale¹².

W posłowie do *Zawieszeń percepcji*... Iwona Kurz słusznie zauważa, że tak formułowany zarzut chyba celu, jako że inni badacze kultury wizualnej nie mniej wyrażali sprzeciwiali się redukowaniu obszaru swoich analiz jedynie do kwestii widzenia¹³. Właściwe ostrze polemiki zostało jednak tak naprawdę zwrócone gdzie indziej – na te propozycje metodologiczne, które pozostają w orbicie tych samych zagadnień, zgrupowanych wokół kwestii niemożliwej do urzeczywistnienia bezpośredniości odbioru rzeczywistości. Crary pisał wprost:

Współczesna teoria krytyczna, w dużej części wywodzona z dziś już bezcelowej krytyki pojęcia obecności, jest niezdolna do uświa-

¹² J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa 2009, s. 16.

¹³ I. Kurz, *Między szokiem a rozproszeniem. Przygody obserwatora w nowoczesnym świecie*, [w:] J. Crary, *Zawieszenia percepcji...*, dz. cyt., s. 470.

domienia sobie, że w nowoczesnej kulturze dyscypliny i spektaklu nie ma żadnego znaczenia to, czy podmiot ma bezpośredni dostęp postrzeżeniowy do swojej obecności w świecie, czy też go nie ma. Od końca XIX wieku dla instytucjonalnej władzy jest ważne jedynie to, by percepcja działała w sposób zapewniający produktywność podmiotu, możliwość zarządzania nim, przewidywania jego działań, a także jego integrację i przystosowanie społeczne¹⁴.

Jedną ze stawek projektu Crary'ego było zatem przeformułowanie wyjściowego dla badań nad historią widzenia pojęcia, które w jego propozycji wytraca swój substancjalny i absolutystyczny charakter. Badacz starał się uniknąć kilku pułapek: opozycji między biologicznym czy kulturowym rozumieniem widzenia, (nie)możliwości wyodrębnienia jego historii, a przede wszystkim (anty)okulocentrycznych afektów, rządzących dyskursem o władzy oka¹⁵. W propozycji Crary'ego ważniejsze jest raczej to, w jakich warunkach indywidualne widzenie może się w ogóle realizować – jaka konfiguracja sił, tendencji i wpływów kształtuje swoiste pole wizualne danego czasu, czyli wypadkową niejednorodnego, dynamicznie zmieniającego się układu teorii i praktyk, oddziałujących na siebie, jak i znoszących się elementów szerszej siatki społecznych norm i zjawisk, technicznych innowacji, naukowych dyskursów czy ekonomicznych interesów danego czasu. We wcześniejszym *Techniques of the Observer* pisał:

Jeśli można uznać, że istnieje jakiś obserwator charakterystyczny dla wieku XIX – czy jakiegokolwiek innego okresu historii – to tylko o tyle, o ile zostanie on pomyślany jako wytwór nieredukowalnie heterogenicznego układu dyskursywnych, społecznych, technologicznych i instytucjonalnych związków. Nie istnieje żaden podmiot obserwator uprzedni wobec tego bezustannie zmieniającego się pola¹⁶.

¹⁴ J. Crary, *Zawieszenia percepcji...*, dz. cyt., s. 17–18.

¹⁵ Zob. M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Theory*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 1994.

¹⁶ J. Crary, *The Techniques of the Observer*, Cambridge 1992; cyt. za: I. Kurz, *Między szokiem...*, dz. cyt., s. 468.

Koncepcja tak rozumianego pola wizualnego, którego definicję przyjmuję w ślad za Crarym, otwiera dalsze, powiązane ze sobą wątki, pozwalające dookreślić metodologiczne podstawy *Modernizacji widzenia*. **Interesuje mnie, czy i jak historia literatury może sytuować się w badaniu heterogenicznego obszaru praktyk, technik i dyskursów wytwarzających właściwe danej epoce warunki i normy widzenia.** Wymaga to rozpatrzenia dotychczasowych literaturoznawczych prób włączenia refleksji nad wizualnością w obszar właściwych jej rozważań oraz prze-myślenia ograniczeń istniejących w ramach dyscypliny.

Wizualność literatury

W tym kontekście szczególnie ciekawie przedstawia się propozycja Jerzego Franczaka, który za światopoglądowe sedno modernistycznej formacji literackiej słusznie uznawał problem „rozpadu kodu centralnego” wypowiedzi literackiej oraz „zerwanego kont(r)aktu” z rzeczywistością:

Literatura modernistyczna, wolna od takowych złudzeń [utopii adekwatnej formy – przyp. S.B.K.], opisuje nieprzystawalność życia i opowieści. Czyni rozpad Kodu nie tylko punktem wyjścia [...], ale i przedmiotem dociekań. Przepaść między życiem a opowieścią okazuje się nieusuwalnym, ontologicznym rozziwem, a niewiara w stworzenie nowego kodu walczy z wiarą w opisanie rzeczywistości samej w sobie, z wiarą w uchwycenie „źródłowego materiału”, niegotowego, wiecznie stającego się życia, chaosu i nieumotywowanej przygodności. Takie utwory, jak *Pałuba*, *Opowieści maniaków*, *Sklepy cynamonowe*, *Jedyne wyjście* czy *Ferdydurke* ogniskują się wokół pytań epistemologicznych: jak dotrzeć do świata poprzez słowo? na ile poznaję prawdy, a na ile je tworzę? czy dotarcie do rzeczywistości *in crudo* jest możliwe? Wokół tych pytań krystalizuje się światopogląd polskiej prozy modernistycznej¹⁷.

¹⁷ J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 30–31.

Źródeł zasadniczych dla modernizmu zagadnień badacz do-
szukiwał się w epistemologicznym kryzysie o podłożu teoretycz-
no-psychologicznym (przede wszystkim związanym z teorią Freu-
da), filozoficznym (któremu w książce patronuje Nietzsche, ale
też Kant i tradycja wyrosła na *Krytyce czystego rozumu*) i antro-
pologicznym. Symptomatyczne jest jednak wymienne stosowanie
przez Franczaka terminów „modernistyczny światopogląd” i „mo-
dernistyczny światobraz”, sygnalizuje bowiem charakterystyczną
dla twórczości tego okresu „niesystemową i niezwerbalizowaną
syntezę poznawczą”¹⁸. Definicja tego zaś terminu, który sugero-
wałby potencjalne poszerzenie trybów literackiej lektury o pro-
blemy nieoczywiste, a artykułowane w kategoriach wizualnych,
została jednak zawężona jedynie do ograniczeń samego języka:

Zestawianie deklaratywnie formułowanych poglądów na świat z ukry-
tym światobrazem implikowanym przez formę narracyjną wydoby-
wa na jaw sprzeczność, którą nazywam *rozwarstwieniem* moderni-
zmu. Modernizm problematyzuje kwestie epistemologiczne, wpisując
je w szereg antynomii. Rozłączność porządków życia i opowieści
staje się źródłem autotematycznych refleksji nad nieskutecznością
słowa i atrofią opowieści¹⁹.

Literatura modernizmu, na różne sposoby usiłująca poradzić
sobie z brakiem obecności realności, próbowała opowiedzieć
to doświadczenie w obydwu porządkach: literackim i wizualnym.
Franczak sygnalizuje więc istnienie miejsc, gdzie literatura tego
okresu „rozwarstwia się”²⁰ na reprezentacje językowe i wizualne,
ale w dużej mierze wyłącza te ostatnie z analizy „rozpadu Kodu”.
Wizualność literatury pełni tu funkcję czysto negatywną – to nie-
werbalne miejsca wskazujące na słabość języka, jego nieprzystaw-
ność do świata oraz przeżycia. To puste pole, które wskazuje
podstawowy dla modernistycznej formacji lęk przed własną
niemocą w ustanawianiu relacji z absolutem realności.

¹⁸ Tamże, s. 32.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

Nie mogło stać się inaczej, jako że próba uzgodnienia obu porządków z perspektywy badań literaturoznawczych od razu grzęźnie w teoretycznoliterackich problemach intermedialności o długiej i skomplikowanej tradycji. W postawionym przez Sewerynę Wysłouch pytaniu o ekfrazę – „jak można konfrontować obraz i słowo, tekst wizualny i dzieło literackie, malarstwo i literaturę, jeśli stanowią odrębne i nieporównywalne światy?”²¹ – pobrzmiewa intuicja o ostatecznym niepowodzeniu takiego teoretycznego przedsięwzięcia; w najlepszym przypadku może ono prowadzić do ustalania powinowactw między literaturą a sztuką, ale nie do ustanowienia jasnych reguł ich współegzystencji.

W artykule *Ekphrasis and The Other* (*Ekfrazja i Inny*) W.J.T. Mitchell opisywał trzy afektywne momenty rozumienia ekfrazy. Pierwszym jest ekfrastyczna obojętność (*ekphrastic indifference*), wynikająca z przekonania, że porządek tekstowy od wizualnego oddziela szczelna, nieprzekraczalna granica. To dwa odrębne media reprezentacji, natomiast język:

[...] nie może uobecniać (*represent*) – czyli czynić obecnym (*present*) – swego obiektu w ten sam sposób jak reprezentacja wizualna. Może on odwoływać się do tego obiektu, opisywać go, przywoływać, ale nigdy nie może przedstawić jego wizualnej obecności w taki sposób, w jaki czynią to obrazy²².

Przeświadczenie to ewoluuje w drugi moment afektu, czyli ekfrastyczną nadzieję (*ekphrastic hope*) – wiarę w transparentność i elastyczność języka literackiego, który byłby zdolny zapośredniczyć przedmiot swojego opisu takim, jaki jest. Nadzieja ta swój finał znaleźć musi w ekfrastycznym lęku (*ekphrastic fear*) przed faktycznym zniesieniem różnic między porządkiem wizualnym a językowym. To moment „oporu lub kontrpragnienia, który pojawia się, gdy wyczuwamy, że różnica pomiędzy werbalną

²¹ S. Wysłouch, *Ut pictura poesis*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 17.

²² W.J.T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, [w:] tenże, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1995, s. 152.