

Kategoria obrazu we współczesnym dyskursie humanistycznym

Podjmując temat rozważań nad Humanistyką na progu XXI wieku, historycy sztuki bez wątpliwości wskazałoby kategorię obrazu, jako zagadnienie, wokół którego od kilkunastu lat narasta najwięcej twórczych dyskusji, rozważań, refleksji. Tym samym zagadnienie obrazu stało się ważnym tematem współczesnej humanistyki. W przedmowie do kolejnego wydania książki, o znamienym tytule *Widzialności obrazu*, Lambert Wiesing dostrzegł w krajobrazie naukowym, a przede wszystkim w swojej pracy, zbyt małe nawiązanie do pojęcia obrazu: *Irytuje mnie skąpa obecność tego pojęcia: gdybym pisał tę książkę dzisiaj, sięgnąłbym po nie dziesiątki razy.*¹ Dalej pisze: *wyrażenie «teoria obrazu» nie było w użyciu (...). Jeśli się nim w ogóle posługiwano przed końcem wieku, to, chyba się nie pomyłę, mówiąc że w sposób niespecyficzny, nie jako pojęciem centralnym, nie pojawiało się ani w tytule ani w definicji.*² Od tamtego czasu pojęcie obrazu coraz wyraźniej wpisuje się w dyskurs dotyczący sztuki i ogólnie kultury. *W ostatnich latach modne stało się mówienie o obrazach*³ pisze Hans Belting. Jednakże, wraz z zainteresowaniem się tym pojęciem, zaczęły narastać wokół niego nieporozumienia, wątpliwości, pytania. Bowiem obraz jest bardzo pojemną kategorią, odnoszącą się do twórczości, myśli, wyobraźni, percepcji, przedmiotu sztuki i kultury człowieka, być może kryje się za nim więcej pytań niż odpowiedzi. O ile jeszcze kilkadziesiąt lat temu Panofsky pisał o tonie pewności, wyższości historyka sztuki, który *różni się od «naiwnego widza» tym, że jest świadomy tego, co robi,*⁴ tak Georges Didi-Huberman pisze o umiejętności zamknięcia oczu, a jednocześnie otwarciu się na niewiedzę i nieświadomość, która współtworzy historię sztuki,⁵ *im więcej patrzę, mniej wiem.*⁶ Roland Barthes pisał, że aby zrozumieć fotografię czasem *lepiej oderwać od niej wzrok czy zamknąć oczy.*⁷ Z jednej strony obraz jest enigmatycznym przedmiotem poznania, ale jednocześnie sam jest

¹ L. Wiesing, *Widzialność obrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008, str. 9.

² tamże, str. 10.

³ H. Belting, *Antropologia obrazu*, M. Bryl, Kraków 2007, str. 11.

⁴ E. Panofsky, *The History of Art as a Humanistic Discipline*, za: G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego boga*, tłum. M. Loba, [w:] „Artium Quaestiones”, X/2000, str. 230.

⁵ G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, Gallimard 2002, cyt. za włoskim wydaniem: tenże, *Ninfa Moderna*, tr. it. Aurelio Pino, Milano 2004, str. 112 (o ile nie podaję inaczej, przytoczone cytaty w moim tłumaczeniu – K. J.)

⁶ Tenże, *Obraz jako rozdarcie...*, dz. cyt., str. 266.

⁷ R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995, str. 96.

narzędziem poznania świata. Belting pisze o analizowaniu świata 'za pomocą obrazów', przy takim podejściu obraz jest *kluczem do świata*.⁸ *Świat staje się w fotografii archiwum obrazów. Gonimy za nim jak za fantomem, mogąc go osiąść wyłącznie w obrazach, którym jednak zawsze zdąży się wymknąć*.⁹ Jak więc zachować się wobec tej ambiwalencji, tej podwójnej roli obrazu? Od której zacząć? Jak mówić o obrazie, by nie utracić jego potencjału i wieloznaczności? Na gruncie współczesnej historii sztuki bardzo ciekawą propozycję wysuwa francuski myśliciel Georges Didi-Huberman. Tworząc swój system, łączy pojęcie obrazu z pojęciem anachronizmu (*l'anachronisme*) i odsyła do dorobku dwóch myślicieli Aby'ego Warburga i Waltera Benjamina, których nazywa *myślicielami anachronistycznymi*.¹⁰ Obraz, w koncepcji Didi-Hubermana, prowadzi do *nieokreślonego, niekończącego się doświadczenia czasu*.¹¹ Właśnie ten *potencjał czasowy* obrazu, podkreślany przez francuskiego myśliciela, wydaje mi się czymś, co stanowi o największej sile oddziaływania obrazu, o jego ambiwalencji i nieokreśloności: *Przed obrazem, jak stary by nie był, terażniejszość nieustannie przedstawia się na nowo, pod warunkiem, że spojrzenie nie będzie zastąpione zaciętą praktyką „specjalisty”. Przed obrazem, jak współczesny by nie był, przeszłość samego czasu nieustannie przedstawia się na nowo, gdyż ów obraz staje się zrozumiały wyłącznie w konstrukcji pamięciowej, jeśli nie obsesyjnej. W końcu, wobec obrazu powinniśmy przyjąć z pokorą fakt, że to on prawdopodobnie przetrwa, a my jesteśmy kruchym, przelotnym elementem, to obraz jest elementem przyszłości, elementem trwania*.¹² Obraz, odczytywany, czy widziany po *Didim-Hubermanie*, to czynnik wprowadzający niepewność, ale jednocześnie czynnik przewrotowy, niepokorny, rządzący się własnymi, często sprzecznymi i niezrozumiałymi prawami, można powiedzieć, że obraz to czynnik anachronistyczny. Didi-Huberman, rozpoczyna swoją książkę *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* od bardzo poetyckiego stwierdzenia: *Stojąc przed obrazem, zawsze stajemy przed czasem*.¹³ Po tym zdaniu odsyła czytelnika do analogii z opowiadaniem Kafki *Przed prawem*, używając enigmatycznego symbolu *drzwi prawa* do przedstawienia tego, czym jest obraz: *Jak biedny analfabeta z opowiadania Kafki, stajemy przed obrazem jak Przed prawem: jak przed framugą otwartych drzwi*. Metafora opowiadania Kafki jest bardzo sugestywna i interesująca, warto jednak zauważyć, że właściwym punktem odniesienia Didiego-Hubermana jest zupełnie inny tekst. Mimo, że nie czyni żadnych odwołań do niego,

⁸ H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., 260.

⁹ tamże, s. 261.

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it., Torino 2007, str. 53.

¹¹ A. Leśniak, *Obraz Płynny*, Kraków 2010, str. 115.

¹² G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte...*, dz. cyt., str. 13.

¹³ Tamże, str. 12.

poprzez cykliczne powtarzanie słów *devant l'image*, przywoływana jest myśl filozofa, który wyznaczył nowe tropy rozumienia obrazu. Mam na myśli Schopenhauera i jego zdanie: *Przed obrazem każdy powinien stać jak przed władcą, czekając, czy i jak się on do niego odezwie, ale pierwszemu odezwać się do niego nie wolno, tak jak do władcy, bo wtedy usłyszysz się tylko samego siebie.*¹⁴

Motyw Schopenhauerowski, mimo, że niezbyt eksponowany przez francuskiego myśliciela, wydaje mi się być ważnym elementem, prowadzącym do koncepcji *anachronistyczności*. Ów filozof zarysowuje bardzo wyrafinowaną koncepcję obrazu, otwierając zaskakująco szeroko pole jego interpretacji. Apriorycznie stwierdza potężną moc obrazu, który ma władzę przemawiania. W tym przemawianiu kryje się ambiwalencja kognitywna, jako władca, obraz pomaga nam w zdobywaniu świata, w zrozumieniu go. Ale również sam, wedle *własnej woli*, daje się poznać, jeśli ktoś nie staje wobec niego z pokorą, nic od niego nie uzyska. Jest niepewny i nieprzewidywalny, daje bowiem zawsze tylko *jakiś fragment, jakiś przykład, zamiast reguły, zamiast całości.*¹⁵ Jest on bowiem, z jednej strony, *obrazem naocznym,*¹⁶ czy *malowanym obrazem,*¹⁷ ale, z drugiej, *obraz jest myślą, którą [artysta – przyp. K.J.] ujrzał, zanim ją pomyślał.*¹⁸ Jest więc czymś *czego nie zdołamy sprowadzić do wyraźnego pojęcia, choćbyśmy długo nad nim myśleli.*¹⁹ Stąd jego efemeryczność i ulotność. Schopenhauer jasno różnicuje odpowiedź sztuki, która jest *ulotnym obrazem, a nie trwałym pojęciem,*²⁰ które dostarczałyby filozofia. Dlatego obraz jest również przedmiotem poezji: *poezja ukazuje swe obrazy.*²¹ W tej koncepcji zarysowuje się dychotomia pomiędzy obrazem zewnętrznym a wewnętrznym, rozwinięta przez Wilhelma Dilthey'a, kolejnego potencjalnego inspiratora pojęcia obrazu w jego wymiarze *anachronistycznym*. Jego myśl podąża podobnym tropem. Pisze on: *interpretujemy lub uzmysławiamy nasze stany za pomocą zewnętrznych obrazów i ożywiamy lub uduchowiamy obrazy zewnętrzne za pomocą stanów wewnętrznych.*²² Obraz jest złożonym tworem, *jest on życiem, procesem,*²³

¹⁴ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1995, t. 2, str. 583.

¹⁵ Tamże, str. 582.

¹⁶ Tamże, str. 582.

¹⁷ Tamże, str. 584.

¹⁸ Tamże, str. 586.

¹⁹ Tamże, str. 585.

²⁰ Tamże, str. 582, jest to przeciwstawienie adekwatne do owego zaproponowanego przez Goethego w *Betrachtung über Morphologie überhaupt*, gdzie przeciwstawia on wyjaśnienie [*Erklärung*] przedstawieniu [*Darstellung*], za: W. Bonaventura, *Prolegomeni a uno studio del concetto d'immagine in Benjamin*, wersja PDF, w archiwum autora, str. 19.

²¹ A. Schopenhauer, dz.cyt., str. 608.

²² W. Dilthey, *Wyobrażenia poetycka i obłęd*, [w:] tenże, *Pisma estetyczne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982, str. 17.

²³ Tamże, str. 16.

zawiera więc energię jakby popędu.²⁴ Jego źródło nie leży w materialnym oglądzie, ale w *prafenomenie wyobraźni*.²⁵ Cechuje go zmienność i pewna swoboda: *obrazy zmieniają się w ten sposób, że wypadają lub włączane są ich części składowe*,²⁶ tak więc stojąc przed obrazem mamy do czynienia z pewnym zmiennym tworem, na który ilekroć patrzymy, zawsze do niego *dołączają się nowe części składowe i połączenia*.²⁷ W tym sensie do wnikliwego oglądu obrazu potrzeba jest pokora podwładnego, o której pisał Schopenhauer, a za nim Didi-Huberman. Tym niemniej francuski myśliciel nie jest wiernym interpretatorem XIX myśli o obrazie. Zdanie *wielkie dzieła sztuki oddychają spokojem, który wyjmuje je z biegu czasu*²⁸ odwraca zupełnie, dając do zrozumienia, że obraz nie jest tworem *ponadczasowym*, ale bardziej *hiperczasowym*, w którym krzyżuje się wiele czasów. Obrazy nie stoją poza czasem, to czas zawarty jest w obrazach. Do tego czasowego charakteru obrazów odnoszą się koncepcje późniejszych myślicieli: Waltera Benjamina i Aby'ego Warburga. To koncepcje obrazu, wyrażającego się w *krzyżówce czasowej* formuł patosu (*Pathosformeln*), w przenoszeniu czasu przeszłego w teraźniejszość poprzez *Nachleben* (pojęcie trudne do przetłumaczenia, odnosi się do przetrwania, trwania, przeżycia) wyrażone przez Warburga, oraz w specyfice obrazu dialektycznego Benjamina.

Pasaże Waltera Benjamina przepełnione są słowem *obraz*, używanym w wielu różnych, często nieoczywistych kontekstach. Rolf Tiedemann pisze wręcz, że pojęcie *obrazu dialektycznego to niewątpliwie [jedna z – przyp. K.J.] centralnych kategorii Pasaży*.²⁹ Podejście, jakie reprezentował on wobec nowoczesności, dążące do osiągnięcia pewnego 'obrazu XIX wieku', obrazu rzeczywistości, obrazu pewnego przedmiotu czasowego, chyba nie byłoby możliwe bez gruntu jaki dała koncepcja *świata jako przedstawienia*" Schopenhauera, oraz *dilthey'owska koncepcja obrazu jako życie i proces*.³⁰ Aby Warburg problematyzuje pojęcie obrazu w nieco innym kontekście. Silvia Feretti, badaczka jego teorii, podkreśla, że: *Warburg mocno wierzył w ambiwalentny charakter obrazu, i, zamiast starać się wznieść dla niego fundament teoretyczny z punktu widzenia gnoseologicznego, odkrywał jego niekończące odradzanie się w różnych momentach i miejscach historii*.³¹ Dlatego zarys

²⁴ Tamże, str. 16.

²⁵ Tamże, str. 17, oto trop który wskazuje bezpośredni związek z myślą benjaminowską, która to samo pojęcie zapożycza ze wspólnego źródła, jakim są pisma Goethego. Patrz: S. Buck-Mors, *The dialectics of seeing*, Cambridge – London 1989, s. 71, W. Bonaventura, *Prolegomeni...*, dz. cyt.

²⁶ W. Dilthey, *Wyobraźnia poetycka i obłęd*, dz. cyt., str. 16.

²⁷ Tamże, str. 17.

²⁸ W. Dilthey, *Wyobraźnia poetycka*, dz. cyt., str. 15.

²⁹ R. Tiedemann, *Wprowadzenie*, [w:] W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, str. 24

³⁰ W. Benjamin *Pasaże*, dz. cyt., str. 16

³¹ S. Feretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Casale Monferato (AL) 1984, str. 4. Podobnie Didi-Huberman pisze, że „Warburg, z przyzwyczajenia, rzucił liczne

jego koncepcji obrazu można wyczytać jedynie *implicite* zawarty w tekstach naukowych. Ze względu na porządek rozważań, omawianie tej koncepcji osnute będzie wokół trzech emblematycznych kręgów zainteresowań: *Pathosformeln* (formuły patosu), zagadnienia astrologiczne i *Nacheben der Antike* (trwanie, odradzanie się antyku). Hans Belting celnie ujął znaczenie pojęcia *przetrwania*, przeciwstawiając je pojęciu przekazywania: *Przekazywanie i Nachleben są niczym dwie strony jednej monety. Przekazywanie jest intencjonalne i świadome; modelami reorientacji może ono czynić oficjalne obrazy przewodnie, jak to miało miejsce w renesansie z obrazami antycznymi. O trwaniu [nachleben] obrazów mogą jednak decydować czynniki ukryte, i to wbrew woli danej kultury, preferujące całkiem inne obrazy. Procesy tego rodzaju dotyczą problemu pamięci kulturowej, w ramach której obrazy prowadzą swoje własne życie, nie pozwalając na włączenie za pomocą ustalonych pojęć w historyczny schemat porządkujący.*³² Współtwórca współczesnego dyskursu o obrazie powiązał zagadnienie trwania z pewną ukrytą sferą danej kultury, niejako podświadomą czy wręcz nieświadomioną. Wobec tego koncepcja *Nachleben* opiera się na formułach patosu, *Pathosformeln*, które są wizualnym nośnikiem odradzającego się antyku, oraz na trwaniu wątków astrologicznych, poprzez które antyczne bóstwa odżywają w nowożytnej kulturze Europy. Poprzez te odniesienia, pojęcie *Nachleben* determinuje specyficzną czasowość, jak pisze Didi-Huberman, *lektura Nachleben oferuje model specyficznego czasu obrazów, model anachronistyczny, który rozbija ciągłość i sens historii.*³³ Warburg, który skupił się na badaniu narodzin Renesansu, w przedstawieniach obrazowych XIV-XVI wieku widzi konkretne *wskrzeszenie wyobrażeń greckiego świata bogów*,³⁴ a więc również pewien *sposób przywracania pamięci o świecie antycznych bóstw.*³⁵ Jednakże ów obrazowy świat bóstw antycznych nie jest ukazany wprost, dojście do niego wymaga: *ciągłego usuwania niezliczonych warstw niezrozumiałych naleciałości.*³⁶ Na przykładzie fresków ze Schifanoii Warburg pokazuje morfologię, czy może bardziej stratygrafię obrazu – wymienia kolejne warstwy czasowe, które składają się na wizualny palimpsest. Obierając sobie Saturna za przewodnika w *wędrówce po labiryncie świata demonów astralnych*,³⁷ Warburg pisze:

hipotezy – swoje szkice teoretyczne – nigdy nie tworząc ujednoczonego systemu, ani też prowizorycznego rozwiązania ich przeciwstawieństw” za: G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tłum. A. Serra, Torino 2006, str. 184; M. Barasch, *Pathos Formulae*, [w:] „Hebrew University Studies in Literatures and Art”, nr. 2, 1985, str. 258.

³² H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., str. 74.

³³ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta...*, dz. cyt., str. 79.

³⁴ Tamże, str. 194.

³⁵ Tamże, str. 195.

³⁶ Tamże, str. 199.

³⁷ Tamże, str. 239.

w obrazowej formie z nową siłą odżyły najistotniejsze cechy groźnego antycznego demona.³⁸ To obraz jest więc miejscem procesu *Nachleben der Antike*, odradzania się, przetrwania i trwałej egzystencji pogańskiego antyku w kulturze średniowiecznej i nowożytnej. Feretti pisała, że *cała warburgiańska interpretacja Renesansu skoncentrowana jest na wyłaniających się obrazach utrwalonych przez przyzwyczajenie i tradycję, które energiczny talent i mocna świadomość ludu greckiego utrwały w typach, pozostających stabilnie zakotwiczonych we wrażliwości ludzi.*³⁹ Te wyłaniające się obrazy Warburg odkrywał w opisanych formach, w przedstawieniu cierpienia poprzez formuły patosu oraz w wizerunkach bóstw, przechowywanych w nietkniętej przez chrześcijaństwo astrologii, później trwającej w ikonografii Europy Zachodniej, aż do czasów współczesnych Warburgowi, narodzin niemieckiego państwa totalitarnego w przededniu II Wojny Światowej.

Obaj niemiecko-żydowski myśliciele, Aby Warburg i Walter Benjamin, eksponują polityczny wymiar obrazów. Wynika to z powzięcia poważnie lekcji Nietzschego z *Niewczesnych rozważań*, dotyczących oddziaływania przeszłości na teraźniejszość: *jaki sens miałyby filologia klasyczna w naszych czasach, jak nie ten, by działać w nich niewcześnie — to znaczy wbrew czasowi i przez to na czas i, mam nadzieję, na korzyść czasu, który przyjdzie.*⁴⁰ Niemiecki filozof wyraził to, o co chodziłoby w swoistej historiozofii Didi-Hubermana, mianowicie o anachronistyczny aspekt historii. Ten aspekt narzuca się również przy analizie podstawowych zainteresowań Warburga i Benjamina. Czymże jest koncepcja *Nachleben*, trwania starożytnych motywów w obrazie nowożytnym, jak nie wyrażeniem myśli, że to te motywy *działają niewcześnie — to znaczy wbrew czasowi i przez to na czas i, mam nadzieję, na korzyść czasu, który przyjdzie.* Podobnie jest z benjaminowskimi pasażami, które *są dla nas tym, czym są, to dlatego, że ich już samych w sobie nie ma.*⁴¹ W tej przestrzeni utraconych obrazów nie chodzi oczywiście o odtwarzanie ich, ale o pytanie, jak te obrazy, których już właściwie nie ma, oddziałują na człowieka współczesnego: *istnieje tajemne sprzysiężenie między pokoleniami minionymi i pokoleniem naszym.*⁴² Nauka Benjamina, jak i Warburga, jest historią *czegoś utraconego*, co uporczywie powraca w obrazach. Benjamin w swoich *Pasażach*, unaoczniał to, co przeminęło, ale w jakiś sposób nadal trwa. Dlatego dążył on do przedstawienia XIX wieku *jako źródłowej formy prahistorii, a więc w formie ponownie koncentrującej całą prahistorię w obrazach przynależących*

³⁸ Tamże, str. 241.

³⁹ S. Feretti, *Il demone della memoria...*, dz. cyt., str. 7-8.

⁴⁰ F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Kraków 1912, str. 99.

⁴¹ W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., str. 953.

⁴² Tenże, *Anioł historii*, [w:] tenże, *Anioł historii*, dz. cyt., str. 414.

ubiegłemu stuleci,⁴³ należy podkreślić, obrazów, które już nie istniały. Warburg pisał o takim koncentrowaniu w obrazach pewnych treści z przeszłości, posługując się pojęciem engram: *W obrębie orgiastycznej egzaltacji mas należy poszukiwać matrycy, która tłoczy w pamięci ekspresyjne formy krańcowej egzaltacji wewnętrznej, wyrażonej w języku gestów, z taką intensywnością, że te engramy doświadczenia emocjonalnego, trwają jako bogaty dorobek pamięci, w szczególny sposób determinując zarys stworzony przez rękę artysty w chwili, gdy najwyższe walory języka gestów dążą do wyłonienia się w twórczości poprzez jego rękę.*⁴⁴

Obraz, w tej perspektywie, jest medium, przez które unaocniają się te problemy nieustannie wyłaniające się w kulturze. Jest medium historycznej analizy ludzkości, badania jak te same problemy unaocniają się w zmiennej formie. W obrazie zderzają się różne treści, zupełnie oczywiste i naoczne oraz, nieoczywiste, zamaskowane pod powierzchnią konwencji, wyrazy stanów emocjonalnych, doświadczeń. Te *nieoczywistości*, których nie da się wyrazić słowem, stanowią najbardziej żywotną ich cechę. Jak celnie wyraził to Didi-Huberman odnośnie fotografii z Auschwitz, które przemawiałyby o tym, o czym nie da się mówić, bo słowa zawsze wyrażają za mało: *obraz wyłania się tam, gdzie myśl – « refleksja » – wydaje się niemożliwa, lub przynajmniej trwająca w zawieszeniu, oszłamiająca i oszołomiona.*⁴⁵

⁴³ Tenże, *Pasaże*, dz. cyt., str. 510.

⁴⁴ Tamże, str. 821.

⁴⁵ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012, str. 25.