

Wstęp

Temat najnowszego numeru „Napisu”: „*W soczewce*”. *Wybrane aspekty wizualności w kulturze XIX wieku* pojawił się w związku z antropologiczno-filozoficznymi zainteresowaniami współczesnej humanistyki, na które redakcja naszego pisma stara się konsekwentnie reagować. Wiele się dziś o tym mówi i pisze, jednak sama problematyka została podjęta znacznie wcześniej. W jednym ze swoich klasycznych tekstów *Czas światobrazu* Martin Heidegger związał narodziny współczesnej antropologii z wizualnością. Pisał tam:

» Rozstrzygające o istocie nowożytności krzyżowanie się obu procesów – gdy świat staje się obrazem, a człowiek *subiectum* [podmiotem – M. P.] – rzuca zarazem światło na podstawowy proces dziejów nowożytnych, który na pierwsze wejrzenie wydaje się niemal absurdalny. Im mianowicie szerszy jest zakres dyspozycyjności podbitego świata, im jest ona radykalniejsza, im obiektywniejszy pojawia się obiekt – tym subiektywniej, tzn. natrętniej wywyższa się *subiectum*, tym bardziej niepowstrzymanie obserwacja świata i nauka [*die Lehre* – K. W.] o świecie przekształcają się w naukę o człowieku, antropologię. Nic dziwnego, że humanizm dopiero tam wypływa na wierzch, gdzie świat staje się obrazem¹.

Do tego studium niemieckiego filozofa odwołuje się wielu współczesnych teoretyków kultury wizualnej, odnajdując w tym tekście projekt, wyznaczający podstawowy

1 M. Heidegger, *Czas światobrazu*, tłum. K. Wolicki, w: *idem, Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997, s. 80.

zakres rozważań, a także świadectwo fundamentalnego charakteru problematyki wizualności dla badań nad kulturą nowoczesną. Czyni tak między innymi Nicholas Mirzoeff w swojej książce *An Introduction to Visual Culture* (Londyn, Nowy Jork 1999), gdzie zwraca uwagę na nieoczywisty charakter dominacji wzroku wśród zmysłów kluczowych dla ludzkiej socjalizacji i akulturacji. Bowiem dla Heideggera – a za nim dla badaczy, nie uprawiających już filozofii, lecz właśnie antropologię lub badania kulturowe wizualności – „światoobraz” nie oznacza obrazu świata, ale kluczowy dla nowożytności fakt, iż świat stał się obrazem, postrzeganym z punktu widzenia człowieka. Dlatego też – jak twierdzi Heidegger – nie ma sensu mówić o starożytnym czy średniowiecznym „światopoglądzie”:

- » To nie swiatioobraz zmienia się z niegdyś średniowiecznego w nowożytny, to sam fakt, że świat staje się obrazem, znamionuje istotę nowożytności. Dla średniowiecza natomiast byt jest *ens creatum*, stworzonym przez osobowego Boga-stwórcę jako najwyższą przyczynę. Być bytem znaczy wówczas: stać na jakimś zawsze określonym stopniu w porządku stworzenia i jako coś w ten sposób spowodowanego odpowiadać przyczynie stwórczej (analogia entis)².

Inny sposób „nie-optycznego” ujęcia bytu dominował u Greków:

- » Byt nie dzięki temu dopiero bytuje, że człowiek spogląda na niego [...], że go sobie przedstawia na sposób subiektywnej percepcji. To raczej człowiek jest tym, na którego spogląda byt [...]. Być tym, na którego spogląda byt, wprowadzonym w jego otwarcie, zatrzymanym w nim i unoszonym, oplecionym sprzecznościami bytu, naznaczonym jego rozterką – oto jest istota człowieka w czasach greckiej wielkości³.

Z tej właśnie przyczyny, można dodać, teorie percepcji filozofów greckich skupiają się w dużej mierze na aktywnej roli przedmiotu postrzegania w tym akcie (chodzi np. o teorię *eidola* – obrazów emitowanych przez obiekty postrzegania ku oku, które je percypuje). Jednak ów prosty, wydawałoby się, podział pomiędzy epokami przednowożytnymi a nowożytnością komplikuje się już w punkcie wyjścia, ponieważ

2 *Ibidem*, s. 78. Warto zwrócić uwagę na fakt, że filozof w tej właśnie nieistotności pojęcia „ludzkiego obrazu świata” dla średniowiecza odnajduje przyczynę specyficznego charakteru ówczesnej sztuki (w tym także nierespektowania przez artystów średniowiecznych zasady perspektywy linearnej).

3 *Ibidem*.

właśnie w antyku położone zostały podwaliny pod nowoczesną, perspektywiczną i subiektywistyczną koncepcję wizualności⁴. Rzecz nie tylko w tym, że to właśnie *eidos* – obraz stał się wedle badaczy podłożem Platońskiej koncepcji „idei”, lecz także w tym, iż aspekt wizualnej percepcji, regulujący ład ludzkiego świata, pojawił się już w starożytnym Egipcie i właśnie tam zyskał szczególne, polityczno-moralne znaczenie. Jak pisze Camille Paglia:

» Faraon, wywyższony i wyniosły, kontemlował panoramę życia. Jego oko było słonecznym dyskiem na szczycie społecznej piramidy. Miał punkt widzenia, apolińską linię widzenia. Egipt wymyślił magię obrazu. Majestat królewski musiał być projektowany na tysiące kilometrów, by utrzymać naród w jedności. Konceptualizacja i projekcja – w Egipcie opracowano formalistyczną linię apolińską, która kończy się we współczesnym kinie, mistrzowskim gatunku naszego wieku. [...] Porządek społeczny staje się widoczną estetyką, przeciwdziałając niewidoczności chthonicznej natury. Farańska budowla jest doskonałością materii w sztuce. Natomiast faszystowska władza polityczna, pompatyczna i samoubóstwiająca się, tworzy hierarchiczną, kategorię strukturę zachodniego umysłu⁵.

Zapewne tylko jeden, logiczny i historyczny krok, wiodący oczywiście przez Grecję, dzieli tak pojmowaną kulturę egipską od – analizowanej przez Michela Foucault – Benthamowskiej wizji Panopticonu, w której władza co prawda nie jest już personalna i deifikowana, ale zachowuje z nadstatkiem swój przywilej, polegający na „widzeniu, nie będąc widzianym”.

Czy jednak sam ów akt „percepcji – władzy” (nad innymi i światem) jest jednoznaczny i łatwy do zdefiniowania? Pojawia się tu kolejna komplikacja, świadcząca nie tyle o ambiwalencji samego aktu wizualnego postrzegania, lecz raczej jego kulturowej roli. Bowiem charakterystyczna dla nowoczesności struktura doświadczenia, określana przez Heideggera mianem „czasu światooobrazu”, przez Martina

4 Z jednej strony dominacja zmysłu wzroku nad pozostałymi w sensualistycznym odbiorze rzeczywistości jest charakterystyczna dla kultury nowożytnej (dziewiętnastowieczne polskie kompendium wiedzy, jakim była *Encyklopedia powszechna* Orgelbranda, podaje: „Zwykle wzrok stawiają na czele zmysłów i uważają go za najważniejszy” – hasło: „Wzrok”, w: *Encyklopedia powszechna*, nakład, druk i własność S. Orgelbranda, t. 28, Warszawa 1868, s. 118), z drugiej – owa uznana dominacja zaczyna być wyraźnie kwestionowana na rzecz tak poznania „wielozmysłowego”, jak i w ogóle podważania wartości świadectwa zmysłów na rzecz intelektu i emocji (zob. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, praca zbiorowa pod red. R. Nycza, wyd. 2, Kraków 2004).

5 C. Paglia, *Seksualne osoby: sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, tłum. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006, s. 54-55.

Jaya nazwana „reżimem optycznym” (*scopic regime*), a przez Paulo Virilio – „maszyną wizualną” opiera się w tej samej mierze na akcie wzrokowej percepcji, co na jego zignorowaniu. Mówi się dzisiaj o „deprecjonowaniu potencjału wizualnego” kultury (*denigration of visual potential*), ze względu na to, że aspekty semiotyczne obrazu ujawniają w ponowoczesności swą dominację nad jego cechami sensualnymi. Jak pisze Chris Jenks:

» Koncepcja wizualności jako społecznie skonstruowanej lub kulturowo uwarunkowanej struktury percepcyjnej zarazem uwalnia, jak i zmienia rolę konkretnego „obserwatora” – ów czynnik ludzki aktu postrzegania – przemieszczając go od pozycji zwiastuna zjawisk Natury do funkcji teoretyka. Dzięki temu widzenie zostaje określone wprost jako rodzaj sztuki. W nowoczesności akt patrzenia został równocześnie pozbawiony swej oryginalności, zarówno w sferze realnej, jak i wyobraźniowej. W środowisku percepcyjnym zmieniających się wciąż i zastępujących w nieskończoność obrazów oraz przedstawień bardzo wiele z tego, co zostało faktycznie „zobaczone”, było już wcześniej „ujęte” (*pre-received*) [...]. Istnieje pewnego rodzaju kulturowa przepaść pomiędzy porzuceniem obrazu (*abandonment of the image*) i wszechogarniającym uzależnieniem od wizualności; to coś, co [William John Thomas – M. P.] Mitchell określił jako „walkę pomiędzy ikonoklazmem a idiolatrią”⁶.

Wiele problemów związanych z tym szczególnym „napięciem” pomiędzy wszechobecnością wizualności (oraz związanej z nią metaforyki) a faktycznym odrzuceniem bezpośredniego aktu optycznej percepcji, ze swoistym kulturowym konfliktem wokół tego zagadnienia, który nasilił się właśnie w nowoczesności, zostało poruszonych w artykułach niniejszego tomu „Napisu”. Wystarczy wspomnieć choćby o tym, że jeden z kluczowych aktów dostosowania obrazu do sfery komunikacji kulturowej polega (zdaniem Jenksa i innych badaczy) na zredukowaniu danych percepcyjnych do postaci „zestawu obiektów”, zaprezentowanych obserwatorowi we właściwym i ściśle określonym porządku, sterowanym przez utopię semiotycznej jednoznaczności (zob. artykuły poświęcone dziewiętnastowiecznym praktykom wystawienniczym). Inny zabieg polegałby na pozornym oczyszczeniu percepcji z jej emocjonalnej otoczki, uczynieniu wizualności „apatyczną” i „apatetyczną”, czym zajmowali się aktywnie także polscy pozytywści, próbując ustalić relację pomiędzy

6 Ch. Jenks, *Introduction*, w: *Visual Culture* pod red. Ch. Jenksa, Londyn i Nowy Jork 1995, s. 11 (tłum. M. P.).

zmysłowością a „duchowością”. Również – czy może przede wszystkim – paradygmat realizmu, odwołujący się do idealnego modelu odzwierciedlenia widzianej rzeczywistości w artystycznym tekście, uwikłany był w Mitchellofską „walkę pomiędzy ikonoklazmem a idiolatrią”, a liczne ślady tych zmagania odnaleźć możemy choćby w tekstach i biografii Bolesława Prusa. Ujmując rzecz z tej perspektywy, można zastanawiać się też nad tym, czy to nie artyści romantyczni byli w wieku XIX ostatnimi przedstawicielami kultury Zachodu, którzy mieli pełną świadomość tego, iż „społeczny charakter obrazu, realna obecność w nim znaku” (Norman Bryson) jest radykalną przeszkodą dla utopijnego projektu intersubiektywnej przejrzystości i pełnej obiektywności spojrzenia (artykuły o Słowackim i Krasińskim). Zaś biorąc pod uwagę fakt, że tym, co ukryte w Kartezjańskim schemacie percepcji, jest (wedle Jenksa, Virilio, Mitchella i innych) władza pojęta jako organizacja „światoobrazu” w celu socjotechnicznej manipulacji, trudno się dziwić, że nawet opisy zjawisk astronomicznych w dziewiętnastowiecznych tekstach popularnonaukowych mają charakter polityczny.

Tematem XX serii „Napisu” jest oczywiście także specyficznie pojmowany aspekt wizualności, związany z rozwojem optyki, badań nad mechanizmami widzenia (anatomią i fizjologią oka) oraz sposobami postrzegania świata, które funkcjonowały w wieku XIX. Chcielibyśmy zastanowić się nad pytaniem, czy zaznaczająca się w owym stuleciu przewaga tego „zmysłu dystansu” nad „zmysłami kontaktu” (by posłużyć się rozróżnieniem Martina Jaya) miała wpływ na kształt pozytywistycznego racjonalizmu? W jaki sposób przyrządy optyczne (takie jak teleskop, mikroskop, coraz popularniejsze i doskonalsze okulary, aparat fotograficzny, latarnia magiczna, fotoplastykon, kinematograf) wpływały na metody poznawania, utrwalania i opisu świata? Jak funkcjonujące powszechnie stereotypowe skojarzenia na równi z indywidualnymi predyspozycjami wizualnymi artystów odzwierciedlały się w formie i kształtowały treść tworzonych przez nich dzieł sztuki? Jak wyglądał świat widziany przez mikroskop przyrodnika, teleskop astronoma, lupę lekarza, okulary dziennikarza i pisarza, a wreszcie – jaki wpływ na percepcję opisywanej, analizowanej czy utrwalanej w sztukach plastycznych rzeczywistości miały wady wzroku twórców?

Interesują nas także „przedpozytywistyczne” doświadczenia związane z optyką oraz mechanizmami widzenia – zarówno te osiemnastowieczne, jak i romantyczne. W związku z tą kwestią pojawiają się pytania m. in. o to, jak przyrządy optyczne współtworzą oświeceniową koncepcję poznania? Jak pojawiają się w dyskursie romantyków – czy tylko jako atrybut krytykowanego racjonalisty?

Część tematyczną prezentowanego rocznika (dział *Rozprawy i materiały*) stanowią artykuły, będące pokłosiem konferencji naukowej pod takim samym tytułem, zorganizowanej w Siedlcach w dniach 29–30 maja 2014 r. przez Uniwersytet Przy-

rodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Uniwersytet Warszawski, Instytut Badań Literackich PAN oraz Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Teksty poświęcone romantycznym mitom widzenia, chorobom wzroku twórców oraz ich wpływowi na postrzeganie świata, a także wizualności przedstawień (iluzja i złudzenie optyczne w Oświeceni, dziewiętnastowieczne wzorce oglądania wystaw, kultura cyrkowa końca wieku), przyrządom i paradoksom optycznym (mikroskop jako instrument-metafora, związki między postrzeganiem a halucynacją w *Fantazyjnych objawach zmysłowych* Wiktora Feliksa Szokalskiego), czy wreszcie wizualnej wzniosłości w dziewiętnastowiecznym dyskursie naukowym, to rozwinięte wersje wygłoszonych podczas obrad referatów. Konferencji towarzyszyła wystawa prac Pauliny Stawskiej, absolwentki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – cykl fotograficzny *Tak to widzę...*, będący artystyczną wizją postrzegania świata przez ludzi z wadami wzroku. Wybrane fotografie z wystawy zostały zamieszczone w części *Varia* – razem z najlepszymi pracami studentów Pracowni Projektowania Intermedialnego Wydziału Sztuki Mediów warszawskiej ASP, wyłonionymi w konkursie *W soczewce*, oraz komentarzami autorów i artykułem wprowadzającym dr Katarzyny Stanny *Pryzmaty postrzegania: estetyka, ideologia, interpretacja w sztukach pięknych*.

Numer uzupełniają dwa wyjątkowo bogate w tym roku działy: *Pasje i potyczki edytorskie i tekstologiczne* oraz *Recenzje*. W pierwszym prezentujemy Czytelnikom opracowane i opatrzone aparatem krytycznym, a także obszernymi wstępami trzy bardzo różne teksty – oświeceniową odę Jana Chrzciciela Albertrandiego *O miłości ojczyzny*, zestawioną z innymi przekazami transliterację z autografu wiersza Cypriana Kamila Norwida *Do Nikodema Biernackiego* oraz nigdy niepublikowaną recenzję wydawniczą Jana Brzechwy. Dział recenzji również koncentruje się na publikacjach dotyczących literatury i kultury wieku XIX (prezentujących nietypowe interpretacje Oświecenia, pierwszą polską antologię tekstów romantycznych na temat dróg żelaznych, początki dziennika intymnego w Polsce czy obraz Warszawy w wyborze kronik Bolesława Prusa). Poetyka „innych punktów widzenia”, zasugerowana przez wizualną dominantę tomu, skłoniła nas do zamieszczenia w dziale *Varia* również tekstu w pewnym sensie polemicznego wobec jednej z recenzji – artykułu Bartłomieja Szleszyńskiego *O Bolesławie Prusie, upowszechnianiu wiedzy i wydawaniu „Kronik” słów kilka* – z nadzieją na zainicjowanie dyskusji nad różnymi modelami upowszechniania wiedzy o dziewiętnastowiecznym piśmiennictwie, tak by stało się ono żywą i atrakcyjną częścią kultury wieku XXI.

BARBARA WOLSKA, AGNIESZKA BĄBEL, MAREK PĄKCIŃSKI