

Teksty Drugie 2013, 4, s. 312-326



Sztuka czytania? Mieke Bal w teorii i w praktyce

Maciej Maryl

Maciej MARYL

Sztuka czytania? Mieke Bal w teorii i w praktyce¹

Dowody anegdotyczne zajmują poczesne miejsce w studiach nad odbiorem tekstów kultury. W *Czytaniu sztuki?* Mieke Bal opowiada historię męża przyjaciółki uwodzonego przez studentkę za pomocą pocztówki². Przypomnijmy: wysłanie pocztówki z *Łożem* Toulouse-Lautreca przez młodą kobietę (wraz z neutralnymi wyrazami szacunku) jest aktem „ofrankowania” obrazu, zmiany jego ramy odniesienia na intymną. W akcie odbioru zarówno obraz, jak i komunikat studentki nabierają nowego znaczenia. Historia przedstawiona przez Bal wpisuje się w długi szereg anegdot o używaniu tekstów i konsekwencjach takich praktyk w życiu codziennym.

W podobnym tonie utrzymana jest słynna opowieść Stanleya Fisha, który poprosił niczego nieświadomych studentów filologii, by zinterpretowali umieszczoną na tablicy listę lektur złożoną z nazwisk wybitnych językoznawców³. W akcie kolektywnej interpretacji niewinna lista przeistoczyła się w eschatologiczne arcydzieło literatury staroangielskiej. A zatem, według Fisha, dzieło literackie jest konstytuowane wyłącznie przez akt interpretacyjny i przyjętą strategię interpretacji.

Dowód anegdotyczny jest swoistą metaforą narracyjną, formą przypowieści, której przesłanie odnosimy do świata rzeczywistego, niczym znaczenie interpre-

¹ Artykuł powstał w ramach projektu *Blog jako nowa forma piśmiennictwa multimedialnego*, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS2/06232.

² M. Bal *Czytanie sztuki?*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012 nr 1-2.

³ S. Fish *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzebiński, w: tegoż *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. i przedm. A. Szahaj, przeł. K. Abriszewski i in., Universitas, Kraków 2002.

Maryl Sztuka czytania?

townego tekstu. Anegdota są sugestywne, choć nie zawsze oparte na zdarzeniach świata rzeczywistego, jak przypowieść, którą Andrzej Szahaj serwuje swoim czytelnikom na wstępie do artykułu o pragmatyzmie w badaniach literackich⁴. Oto wiele lat po zagładzie gatunku ludzkiego na ziemię przylatują kosmici i badają szczątki dawnej cywilizacji. Zacztytują się książkami telefonicznymi, bowiem rząd cyfr na żółtym papierze to forma wykorzystywana w ich kulturze do tworzenia poezji erotycznej. Umberto Eco, polemizując z poglądami pragmatystów, w sposób anegdotyczny opowiada o praktykach interpretacyjnych Czcieli Całunu (*Adepti del Velame*), czyli (nad)interpretatorów Dantego, doszukujących się w jego utworach niesamowitych przesłań⁵. Przykład Czcieli ma oczywiście posłużyć jako argument, iż – choć trudno wskazać interpretację poprawną – z całą pewnością możemy wyróżnić złą.

Anegdota Bal, Fisha, Szahaja i Eco, choć służą różnym argumentom, łączy jedna myśl – odbiorca posługując się kodem różnym od zamierzonego przez nadawcę/autora wypowiedzi, zmienia znaczenie przekazu. Różne są jednak konsekwencje: u Fisha, Szahaja i Eco konsekwencją jest błąd (ale już tylko Eco zakłada, że można go uniknąć), a u Bal...? Bal nie posługuje się kategorią anarchizmu interpretacyjnego, nie wyznacza granic możliwych odczytań. W jej anegdocie kontekst sytuacyjny odbioru obrazu (pocztówka z dwuznaczną propozycją) zmienia jego percepcję w oczach małżeństwa – z niewinnego obrazu śpiących, przeistacza się w propozycję, nabiera seksualności. Świadczy to jednak nie tyle o samym obrazie, ile o możliwościach posłużenia się nim jako znakiem określonych treści, odczytowanym w pewnym kontekście. Ta dość subtelna różnica jest – w moim przekonaniu – szalenie istotna dla zrozumienia prac krytycznych Mieke Bal. Holenderka chce się skupić właśnie na owej potencjalności, na możliwych znaczeniach i ich pozycji w kulturze. Nie interesuje jej, co znaczy tekst (i czy można w ogóle to ocenić), ale: co może znaczyć w danym kontekście, czyli w ramach nakładanych nań przez różne dyskursy. Co z tego wynika? Tym właśnie zamierzam się zająć.

Teoria literatury, z której zaczerpnąłem te przykłady, będzie powracać w dalszych częściach tego komentarza, jako dziedzina „macierzysta” Mieke Bal. W *Czytaniu sztuki?* badaczka próbuje zastosować tezy literaturoznawcze do analizy obrazów. Jako że w tej dziedzinie problematyka „czytania” stanowi jedno z kluczowych zagadnień, postanowiłem podjąć próbę rekonstrukcji proponowanej przez badaczkę metody czytania obrazów czy też – w szerszym kontekście – czytania tekstów kultury.

Propozycje zawarte w *Czytaniu sztuki?* stanowią transdyscyplinarny wkład metodologiczny Bal w dziedzinę badań kultury wizualnej na dość wczesnym etapie ich istnienia. Wielkie dyskusje nad przedmiotem tych dociekań miały dopiero nadejść parę lat później (mam tu na myśli słynną ankietę czasopisma „October”

⁴ A. Szahaj *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie” 1997 nr 6.

⁵ U. Eco *Nadinterpretowanie tekstów*, w: U. Eco, R. Rorty *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Znak, Kraków 2008, s. 61.

wydaną latem 1996 i dyskusje nad przedmiotem badań w „Journal of Visual Culture Studies” w kwietniu i sierpniu 2003). W *Czytaniu sztuki?* uderza swada, z jaką Bal broni nielingwistycznego podejścia semiotycznego, które obecnie, w ramach badań kultury wizualnej (i nie tylko – o czym później) uznajemy wszak za uprawomocnione. Badaczce nie chodzi bowiem o rozważania teoretyczne, tylko o czystą pragmatykę – pokazanie metody w działaniu. Nie będę zatem traktować tekstu Bal jak manifestu z zakresu filozofii nauki, tylko jako przykład metody czytania obrazu. Celem tego komentarza będzie prześledzenie propozycji Bal na najniższym poziomie, poziomie kontaktu z tekstem wizualnym.

W artykule *Czytanie sztuki?* Mieke Bal zbiera główne wątki teoretyczne i metodologiczne ze swojej książki *Reading „Rembrandt”*⁶. Jest to zatem forma dopowiedzenia – tekst prezentuje metodę w działaniu i uwagi polemiczne autorki, dotyczące właściwego rozumienia używanego przez nią pojęcia „czytania”, które bliższe jest analizie semiotycznej niż lekturze tekstu językowego. Sama historia powstania *Reading „Rembrandt”* mówi wiele zarówno o samym tekście, jak i o całej metodzie czytania sztuki. Mieke Bal została pod koniec lat 80. zaproszona do wygłoszenia cyklu wykładów z teorii literatury na Uniwersytecie w Toronto. Badaczka zaproponowała temat „Rembrandt”, który został zaakceptowany. A zatem mówienie o sztuce językiem literaturoznawczym było z góry wpisane w założenie książki. Jak sama autorka pisze we wstępie do *Reading „Rembrandt”*:

Badanie obrazów uświadomiło mi, w jak dużym stopniu uprzywilejowanie słowa utrudnia nam ocenę ogromnego wpływu obrazów wizualnych na myśl, wyobraźnię i interakcję społeczną w naszej kulturze. Ze zdziwieniem zauważyłam, że nawet historycy sztuki, często nieświadomie, w pewnym sensie uprzywilejowują warstwę werbalną w swych pismach. Jednocześnie, jako osoba wyczulona na elementy wizualne w literaturze i badaniach literackich, nie mogłam pozostać ślepa na fakt, że jawny nacisk na słowo ukrywa przytłaczający wymiar wizualny naszej kultury również w literaturze i badaniach nad nią. Skłoniło mnie to do systematycznych badań nad współzależnością elementów wizualnych i werbalnych.⁷

Tak zdefiniowany punkt wyjścia znajduje odzwierciedlenie w głównych założeniach metody krytycznej Mieke Bal, wśród których możemy wyróżnić: przeświadczenie o tożsamości sztuk wizualnych i językowych, zastosowanie metody czytania do analizy obrazów, traktowanie dzieła sztuki jako przedmiotu teoretycznego, wykorzystanie narzędzi literaturoznawczych oraz przeświadczenie o społecznym uwarunkowaniu interpretacji, co w konsekwencji prowadzi do ostatniego (chyba wręcz głównego) założenia, iż semiotyka jest swoistą metametodologią, którą można wykorzystać w różnych dyscyplinach. Omówię te założenia kolejno.

Tożsamość sztuk. Mieke Bal wychodzi od przeświadczenia, iż ostry podział na sferę wizualną i werbalną jest w dużej mierze konsekwencją tradycji badaw-

⁶ M. Bal *Reading „Rembrandt”: Beyond the word-image opposition. The Northrop Frye lectures in literary theory*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1991.

⁷ Tamże, s. XIII.

Maryl Sztuka czytania?

czych i założeń metodologicznych poszczególnych dyscyplin (historii sztuki, literaturoznawstwa, językoznawstwa).

Główne założenie leżące u podstaw tej pracy – pisze w „*Reading Rembrandt*” – polega na tym, iż kultura, w której pojawiają się i funkcjonują dzieła plastyczne i literackie, nie wprowadza ostrego rozgraniczenia pomiędzy domeną werbalną a wizualną. W życiu kulturowym te dwie domeny są nierozzerwalnie splecione.⁸

Konsekwencją tego założenia jest uznanie, iż *de facto* w praktykach kulturowych korzystamy z tej samej metody, interpretując teksty kultury z obydwu domen: „sposoby interpretacji, które stosujemy, czytając sztukę słowną czy plastyczną, są zasadniczo podobne, nawet jeśli akademicy przypisali tym praktykom odmienne nazwy”⁹.

Dzieło sztuki jako przedmiot teoretyczny. Dzieło sztuki jest pojmowane jako „myślący proces, działający poprzez swoje materiały, przestrzenność i proponowaną pozycję widza”¹⁰. Jak zauważa Mateusz Salwa, koncepcja ta zakłada, iż każde dzieło zawiera w sobie element kultury, budując tym samym własną teorię na temat sztuki¹¹. Dobrze widać praktyczne zastosowanie tych tez w tekście *A gdyby tak? Język afektu*, w którym instalacja Eii-Liisy Ahtili, potraktowana jako przedmiot teoretyczny, staje się polem, na którym krzyżują się różne dyscypliny „przywoływane” przez dzieło¹². Tak pojmowane dzieło sztuki należy analizować za pomocą metody czytania, która jest w stanie ujawnić przywoływane przez nie konteksty.

Czytanie jako metoda analizy. Badaczka proponuje uznać czytanie za tę właśnie metodę, którą można stosować do przekazów różnego typu. Czytanie jest dla niej „aktywnością semiotyczną, szerszą zakresowo od czytania piśmiennego, węższą jednakże od interpretacji w ogólnym znaczeniu”¹³. W innym miejscu definiuje „czytanie” jako „opisywanie i interpretowanie obrazów i opowieści zarówno werbalnych, jak i wizualnych”¹⁴. „Czytanie” według Bal polega zatem na skupieniu się na pewnych cechach wspólnych tych przekazów, czyli na warstwie znakowej i wytwarzaniu znaczenia. Metodę tę szerzej omawiam w dalszych partiach tekstu.

Narzędzia literaturoznawcze w analizie obrazów. W parze z powyższymi założeniami idzie przeświadczenie o przystawalności narzędzi literaturoznawczych

⁸ Tamże, s. 5.

⁹ Tamże, s. 17

¹⁰ G. Pollock *Kultura wizualna i jej niedogodności: przyłączając się do debaty*, przeł. M. Bryl, „Artium Questiones” 2006 nr XVII, s. 372.

¹¹ M. Salwa *Historia poprzedników. Kilka uwag wokół koncepcji „preposteryjności” Mieke Bal*, w: *Mieke Bal. Preposteryjna historia, wędrujące pojęcia, analiza kulturowa*, red. A. Zeidler-Janiszewska (w druku).

¹² M. Bal *A gdyby tak? Język afektu*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007 nr 1-2.

¹³ M. Bal *Reading...*, s. 38.

¹⁴ Tamże, s. 9.

do analizy materiału wizualnego. Istotny dla tej koncepcji jest fakt, iż narzędzia literaturoznawcze są w tym przypadku stosowane do analizy konkretyzacji tekstu, a nie do samego artefaktu. Znaki zostają zatem odczytane przez badaczkę jako elementy struktury opowieści, która jest następnie analizowana przy użyciu metodologii badań literackich. Dobrym przykładem jest analiza obrazu *Judyta w Czytaniu sztuki?*¹⁵. Narracja pojawia się w obrazach nie tylko w warstwie całej kompozycji, lecz jest także sygnalizowana przez drobny element, wprowadzający do dzieła jakąś obiegową narrację (jak mit w wypadku analizy *Oślepienia Samsona*). Analiza obydwu rodzajów narracji, ich związki i konflikt umożliwiają, według badaczki, świeże spojrzenie na dzieło¹⁶.

Społeczne uwarunkowanie interpretacji. Bal pojmuje znaczenie dzieła jako „efekt znaczenia”: „Efekt ten jest komplikowany społeczną konstrukcją wizualności, sposobami patrzenia, które nauczono nas przyjmować oraz różnorodnością interpretacji”¹⁷. Konsekwencje tego założenia są bardzo poważne – badaczka porzuca próby odczytania tekstu w jego kontekście macierzystym (który swoją drogą traktuje jako konstrukt), skupiając się na tym, jak dzieło jest (lub: może być) odczytywane w bieżącej sytuacji kulturowej. Próżno więc szukać w tekstach Bal tradycyjnych interpretacji, opartych na rekonstrukcji sytuacji komunikacyjnej, w której powstał utwór. Jedynym kontekstem komunikacyjnym brany pod uwagę jest kontekst nam współczesny. Pod tym względem *Reading „Rembrandt”* jest raczej o „reading”, niż o Rembrandcie traktowanym jako „Rembrandt”, czyli współczesny konstrukt kulturowy na który nakłada się cała historia jego obecności w kulturze¹⁸.

Semiotyka jako metametodologia. Klamrą spinającą te podejścia jest metodologia semiotyczna – skupienie się na znakach i praktykach tworzenia znaczenia. W semiotyce widzi Bal szansę na stworzenie metodologii multidyscyplinarnej, której narzędzia mogą służyć do analizy różnych przekazów:

Badacze z różnych dyscyplin mogli wkraczać na przyległe pola zainteresowań dzięki semiotyce, multidyscyplinarnej metodologii, która w żadnej mierze nie jest własnością literaturoznawstwa. Przydatność semiotyki jako metody, paradygmatu, perspektywy czy choćby sposobu na otwarcie oczu, jest dla historii sztuki w jej obecnym kryzysie, warta rozpatrzenia.¹⁹

Mieke Bal krytykuje badania nad słowem i obrazem (*word and image studies*) jako bezproduktywne, gdyż oparte na fałszywej opozycji. To semiotyka ma być właśnie kluczem do zrozumienia otaczających nas przekazów, stanowiąc płaszczy-

¹⁵ M. Bal *Czytanie sztuki?*, s. 53

¹⁶ M. Bal *Reading...*, s. 179.

¹⁷ Tamże, s. 7.

¹⁸ Zob. także M. Salwa *Historia poprzedników...*

¹⁹ M. Bal *Reading...*, s. 26.

Maryl Sztuka czytania?

znę spotkania elementów wizualnych i językowych. Jak zauważa Griselda Pollock, stosowanie przez Bal semiotyki pozwala na odrzucenie opozycji słowo – obraz i zwrócenie uwagi na retoryczną naturę tego, co wizualne i na sam wizualny charakter języka²⁰.

Tak zakreślone (z konieczności skrótowo) założenia teoretyczne badaczki skonfrontuję w dalszej części tekstu z jej praktyką badawczą. Zamierzam zrekonstruować metodę badawczą Bal, pokazując, w jaki sposób powyższe założenia znajdują zastosowanie i jakie mogą być tego konsekwencje.

Metoda krytyczna Mieke Bal

Zasadniczym rysem metody Bal jest koncentracja na szczegółu, który modyfikuje znaczenie całego dzieła. Bal traktuje dzieło sztuki jako organiczną całość złożoną z elementów znakowych, których znaczenie analizuje syntetycznie – pyta, co znaczy całość obrazu wobec drobnego szczegółu, który wpływa na zmianę znaczenia pozostałych elementów. Sama badaczka tak pisze o swojej metodzie:

[...] moje interpretacje zaczynają się od pępka – drobnego detalu, który nie pasuje do „oficjalnych” interpretacji, czyli poglądów na dzieło przyjętych na mocy konsensusu pomiędzy wcześniejszymi czytelnikami. Wszystkie te oficjalne odczytania bez wyjątków pozostawiają resztę, brak. Nie ma w nich czegoś, co tam być powinno, ale jest w nich coś, czego nie powinno być – uruchamia to w efekcie alternatywne odczytanie. To właśnie takie elementy, których klasyczne odczytania narracyjne nie mogą przyjąć bezproblemowo, uruchamiają inną narrację w pełnym napięciu spotkaniu narracji z wizualnością. W tym sensie koncepcja „pępka tekstu” jest programowa: zakłada interakcję – nie opozycję – pomiędzy dyskursem a obrazem.²¹

Metoda Mieke Bal polega zatem na wykryciu owego „pępka”, elementu podważającego „oficjalne odczytania” i na budowaniu wokół niego alternatywnej interpretacji. W sposób trochę mniej programowy ujmuje ten zabieg współpracowniczka Mieke Bal:

Jej „metoda” – jeśli można jej postępowanie tak określić – polegała na wzięciu uznanego dzieła sztuki i swawolnym „czesaniu go pod włos” [...] za pomocą wybranej, specyficznej teorii, a następnie sprawdzeniu rezultatów takiego zabiegu. [...] Nikt nie potrafił, tak jak Mieke, odkryć jakiś niewielki detal w dziele i budować wokół niego cały nowy intelektualny świat.²²

Czytanie obrazu jest u Mieke Bal procesem dynamicznym i wieloaspektowym. Sytuacja interpretacyjna jest zawsze przedstawiana w kategoriach dynamicznych – czytelnik jej tekstów niejako wraz z badaczką patrzy na obraz, a każda analiza to

²⁰ G. Pollock *Kultura wizualna...*, s. 370.

²¹ M. Bal *Reading...*, s. 24.

²² M.A. Holly *Teraz i wtedy*, przeł. M. Bryl, „Artium Questiones” 2006 nr XVII, s. 346.

Komentarze

seria zbliżeń zmieniających znaczenie całości po wykryciu owego „pępek” – szczegółu, który podważa daną narrację interpretacyjną, konstytuując kolejną. Wieloaspektowość zaś polega na tworzeniu przeróżnych narracji interpretacyjnych, „ewokowanych” przez dzieło. Badaczka posługuje się w swej konkretyzacji dostępnym materiałem semiotycznym, wplatając w dzieło inne dyskursy, niejako „wprowadzane” przez wykryte detale. Bal pisze:

Wprowadzona narracja nie wyklucza jednakże innych odczytań; wizualne opowiadanie i jego odczytanie są w stanie wytworzyć konkurujące narracje, które pozostają w napiętej relacji z obiegową opowieścią [...] Zamierzam opowiedzieć się za utrzymaniem tego napięcia; napięcia, które jest nierozwiązywalne, dynamiczne, które czyni możliwym nastawienie czytelnicze, w którym rozpoznanie jest elementem podstawowym, ale nigdy niezawodnym.²³

A zatem dynamika odczytania zasadza się na bezustannym napięciu pomiędzy tym, co dzieło zdaje się mówić (lub „podobno mówi”) – pomiędzy obiegowymi opowieściami i dyskursami, które przywołuje w bezpośrednim odbiorze – a konkurującymi narracjami, które odbiorca wyprowadza z drobnych detali i porównuje z poprzednimi odczytaniami.

Kim zatem jest czytelnik Bal? Kim jest odbiorca, który produkuje takie odczytania? Przyjrzyjmy się narratorowi tekstu Bal, owemu „czytelnikowi”, który staje przed dziełem i poddaje je interpretacji. Czytelnik Mieke Bal nie jest strukturalistycznym odbiorcą wirtualnym²⁴ – idealnym czytelnikiem wpisanym w dzieło – bo nie chodzi badaczce o wzorcowe odcyfrowanie komunikatu, lecz o dotarcie do nowego znaczenia. Nie jest to jednakże czytelnik empiryczny (rzeczywisty) – próżno szukać w tekstach Bal świadectw odbioru innych niż jej własne. Jest to z całą pewnością czytelnik-znawca, o wysokiej kompetencji kulturowej, odwołujący się do złożonych kontekstów teoretyczno-metodologicznych. Wydaje się jednakże, iż jest to również czytelnik zaangażowany. Sama badaczka w innym tekście postrzega krytyka sztuki jako mediatora między dziełem a publicznością:

Nie chodzi tu o to, że krytycy „tłumaczą” sztukę, określaną jako trudną, publiczności, uznawanej za niezdolną do zrozumienia jej na własną rękę. [...] zamiast przekładać i redukować dzieło sztuki do znaczenia, zadaniem krytyki jest otwarcie tego dzieła na przelaty innego rodzaju.²⁵

Trudno odmówić tekstom Bal pełnienia tak pojętej funkcji krytycznej. Wszystkie jej analizy pisane są z perspektywy widza, ustanawiając niejako ów akt mediacji między dziełem a publicznością. Tak pojęty krytyk opisuje swoje spotkanie z dziełem, które otwiera na nowe odczytania.

²³ M. Bal *Reading...*, s. 179.

²⁴ Zob. M. Głowiński *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

²⁵ M. Bal *A gdyby tak?*, s. 187.

Maryl Sztuka czytania?

Te nowe odczytania wynikają z zastosowania różnych metod do analizy utworu. Każdy akt interpretacji jest zawsze wyznaczany przez obrany przez badacza model, wizję świata (np. przez wybraną doktrynę filozoficzną), która określa sposób w jaki patrzymy na uniwersum (świat przedstawiony) dzieła²⁶. Bal określa ten kontekst terminem „rama”, zaczerpniętym z książki Jonathana Cullera *Framing the sign* [*Obramowywanie znaku*]. Culler stwierdza, że pojęcie „kontekstu” prowadzi do uproszczeń, ponieważ „opozycja między aktem a jego kontekstem zdaje się sugerować, że kontekst jest czymś danym i determinuje znaczenie aktu”²⁷. „Rama” pomaga zaś oddać płynność kontekstu: „znaki są ukonstytuowane (obramowane) przez różnorodne praktyki dyskursywne, ustalenia instytucjonalne, systemy wartości i mechanizmy semiotyczne”²⁸. Wyrażenie „obramowywanie znaku” jest, jak powiada Culler, dużo lepsze od „kontekstu”:

przypomina nam, że obramowywanie jest czynnością, którą sami wykonujemy; przywodzi na myśl wrabianie (*frame-up*) (fałszowanie dowodów czyjejs winy), czyli główne pole wykorzystywania kontekstu; [...] odwołuje się także do semiotycznej funkcji obramowania w sztuce, gdzie rama determinuje, ustanawia przedmiot lub zdarzenie jako sztukę, choć sama może pozostawać nieuchwytna [...].²⁹

Obramowywanie znaków to metafora kulturowych mechanizmów, które konstytuują znaki i nadają (lub zmieniają) im znaczenie. Interpretator jest zaś w tej koncepcji kimś w rodzaju ramiarza – rzemieślnika, który dobiera odpowiednie ramy (interpretacyjne), uwypuklające konkretne własności dzieła, nadające im znaczenie. Badaniem sposobu, w jaki różne modele przykładane są do dzieł zajmuje się choćby socjologia literatury, by wspomnieć na przykład koncepcję stylów odbioru czy badania recepcji utworów.³⁰

Mieke Bal nie interesuje jednak, jakie modele/konwencje/ramy wykorzystywane są w danym momencie historycznym – podejście Cullera nie rozwiązuje według niej problemu znaczenia³¹ – tylko jak korzysta się z nich tu i teraz. Dzieła nie należy traktować jako czegoś danego, powiada Bal, ponieważ funkcjonuje ono jednocześnie jako afekt i efekt; w takiej perspektywie, o czym była już mowa,

²⁶ J. Lalewicz *Semantyczne wyznaczniki lektury*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 16.

²⁷ J. Culler *Framing the sign: Criticism and its institutions*, University of Oklahoma Press, Norman 1988, s. XIV.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

³⁰ Zob. np. M. Głowiński *Styl odbioru...*, oraz J. Sławiński *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, w: tegoż *Dzieło, język, tradycja. Prace wybrane*, red. W. Bolecki, Universitas, Kraków 1998, t. 2.

³¹ M. Bal *Reading...*, s. 6.

Komentarze

jego znaczenie jest pojmowane jako efekt znaczenia³². Dobrym przykładem zastosowania różnych modeli do opisu jednego dzieła, przy jednoczesnym skupieniu się na afektywnych aspektach odbioru, jest przywoływane tu wcześniej *A gdyby tak? Język afektu*, gdzie badaczka proponuje serię odczytań, z których każde mówi coś innego o analizowanym tekście i wskazuje na ograniczenia pozostałych metod.

Trudno jednak jasno określić, czy interpretacje Bal zaczynają się „od pępka” czy raczej od teorii, która pozwala jej ten pępek dostrzec i posłużyć się nim jako pretekstem do wprowadzenia nowej narracji w akt czytania dzieła. Czytanie sztuki jest bowiem aktem dynamicznym, w którym współistnieją ze sobą: elementy obrazu jako znaki, obiegowe narracje, narracje wprowadzane przez interpretatora oraz określona teoria interpretacyjna.

Cele czytania

Skoro już poznaliśmy z grubsza metodę czytania, warto się zastanowić, jaki jest jej cel. W *Czytaniu sztuki?* Mieke Bal definiuje go dość enigmatycznie, jako próbę rozwinięcia myśli Griseldy Pollock o „wszystkim, co czyni to możliwym”³³. Poprzez „to” Bal rozumie kontekst społeczno-kulturowy, który wpływa na odbiór dzieła sztuki, wpisuje w nie nowe sensy. Ów kontekst, w którym zachodzi akt odbioru, powiada Bal, jest historyczny. Nie tylko widzowie są weń uwikłani, lecz także dzieło, które – mimo że powstało w innej sytuacji komunikacyjnej – samo stanowi element kontekstu i przez jego pryzmat jest czytane.

Deklarowane przez Bal zainteresowanie społeczną historią sztuki nie dotyczy w żadnej mierze szeroko pojętej socjologii recepcji, która zajmuje się komunikacją poprzez dzieła, jaka zachodzi między autorem i publicznością w określonym momencie historycznym. Bal odrzuca historyczne rekonstrukcje kontekstu historycznego jako konstrukty (ramy), w których odbija się nasza interpretacja przeszłości. Próżno szukać u Bal autora czy kontekstu powstania utworu, prób opisu ówczesnej kultury – dużo ważniejszy jest sam efekt dzieła. Badaczka koncentruje się zatem na analizie czegoś, co można nazwać kulturą jako taką, pewnego ponadczasowego konstruktu dostępnego widzom współczesnym. Bal rezygnuje z kontekstu badań historycznych, choć nie kwestionuje ich zasadności³⁴. Stanowią one dla niej jednakże odrębne zagadnienie.

Celem takich odczytań jest zatem stwierdzenie nie tyle, co obrazy komunikują, ile – co mogą komunikować nam, współczesnym. Jak zauważa Griselda Pollock, analiza kulturowa zapewnia „interdyscyplinarną możliwość badania sposobów, w jakich myślimy o obrazach i o tym, jak one działają. Uchyła przy tym

³² Tamże, s. 6-7.

³³ M. Bal *Czytanie sztuki?*, s. 56

³⁴ Por. G. Pollock *Kultura wizualna...*, s. 371.

Maryl Sztuka czytania?

problematykę autorstwa, biografii i specyfiki historycznej na rzecz poststrukturalistycznej semiotyki”³⁵.

A zatem mamy tu do czynienia ze swoistym lustrem – widz przegląda się wraz z całym współczesnym kontekstem w dziele, które dopiero w obecnej sytuacji może być zinterpretowane w dany sposób. W istocie nie ma to nic wspólnego także z badaniami recepcji współczesnej. Bal, mówiąc o „oficjalnych” interpretacjach i „obiegowych” opiniach, rzadko przytacza źródła, posiłkując się stwierdzeniami w stylu „mówi się” itp. Analizując *Panny dworskie* Velázqueza bierze pod uwagę interpretacje Searla i Foucaulta, które także trudno uznać za „oficjalne”³⁶. Bal samodzielnie konstruuje kontekst recepcji utworu, żeby następnie przeciwstawić takiej konstrukcji własne odczytania współczesne. I znów – nie są to odczytania wypływające bezpośrednio z danej sytuacji społeczno-kulturowej, tylko z pewnego jej wycinka branego przez badaczkę pod uwagę.

Praktyka proponowana przez Bal jest oczywiście znaną własnością odczytań potocznych. Czytelnik zapoznający się dzisiaj z tekstami dawnymi nie odnosi ich do świata, w którym powstały tylko do świata „po prostu”, samodzielnie skonstruowanego na wzór świata własnego bezpośredniego doświadczenia.

Interpretując poemat średniowieczny zgodnie z wiedzą ogólną o rzeczywistości, rozumiemy go więc tak, jak gdyby mówił o naszej rzeczywistości, o współczesnym nam świecie – podobnie jak utwory pisane w naszej epoce.³⁷

Oczywiście sam kontekst, w którym osadzamy utwór jest płynny i zmienny, zależny od tego, jak widzimy czasy dawne. Mieke Bal rezygnuje jednakże z tego kontekstu, traktując cały materiał wizualny (zarówno dawny, jak i współczesny) jako element jednej sceny wizualnej współczesnego widza, podporządkowanego wypracowanym kulturowo sposobom patrzenia.

Aby uchronić się przed zarzutem anachronizmu, Bal konstruuje kategorię preposteryjności, która zakłada, iż dzieło późniejsze warunkuje (sposób, w jaki odczytujemy) dzieła wcześniejsze. Koncepcja preposteryjności zasadza się na przeświadczeniu o społecznej konstrukcji spojrzenia – widzimy to, co nasza kultura pozwala nam zobaczyć. A zatem dzieło dawne jest historycznie współkonstruowane w naszym spojrzeniu przez dzieła późniejsze. Wstawiłem tu nawias, ponieważ wydaje się, że preposteryjność nie jest według Bal własnością recepcji („sposobu, w jaki odczytujemy”), tylko przynależy do dzieła jako konstrukcja znaczeniowa nadbudowana na nim przez okres jego istnienia w obiegu kulturowym. Na to zjawisko zwrócili wcześniej uwagę badacze turystyki. Turysta nie widzi rzeczy „jako takiej”, tylko znaki nadbudowane na przedmiocie spojrzenia – widok zostaje uprzednio uformowany przez pocztówki, książki, przewodniki,

³⁵ Tamże, s. 372.

³⁶ M. Bal *Czytanie sztuki?*, s. 45-47.

³⁷ J. Lalewicz *Semantyczne...*, s. 18.

foldery... O istotności przedmiotu nie zaświadcza jego immanentne cechy, tylko przeróżne dyskursy (autentyczności, atrakcji turystycznej, prawdziwej francuskości itp.), które stają między patrzącym a widokiem³⁸. Kategoria preposteryjności opisuje spojrzenie turysty na dzieło sztuki.

Czytanie sztuki według Bal nie jest jednakże zwykłą analizą współczesnych konkretyzacji dzieł dawnych i obecnych. Koncepcja przedmiotu teoretycznego zakłada, że w akcie recepcji pozwalamy dziełu mówić, a zatem – uaktywniamy (preposteryjny) materiał semantyczny wpisany w dzieło i nadbudowany na nim przez lata funkcjonowania w kulturze. Jak zauważa Salwa, zadaniem badacza w koncepcji Bal „nie jest zbudowanie teorii i w ramach interpretacji «przyłożenie» jej do dzieła, lecz przyjęcie odpowiedniej postawy, która wysuwa na plan pierwszy akt patrzenia na dzieło, a raczej wypatrywania w dziele istoty sztuki i jej mechanizmów”³⁹.

Należy tu zwrócić uwagę na pewien paradoks metodologiczny – z jednej strony (jako odbiorcy współcześni) odnosimy dzieło do danego modelu, z drugiej – pozwalamy temu dziełu mówić. W takim ujęciu nasza metodologia *de facto* uaktywnia ukryte sensy, a nie wytwarza je w procesie recepcji. Tak, jak pierwszy człon tego paradoksu odnosi się do praktyki badawczej, człon drugi dotyczy wartości samych wniosków. Jeżeli, mimo wszystko, „pozwalamy dziełu mówić”, nasze wnioski są więcej warte niż zwykłe przyłożenie danego modelu do dzieła. Efektem takich działań, według samej Bal, jest ukazanie, co dzieło komunikuje w ramach współczesnych praktyk patrzenia naszej kultury – zwrócenie uwagi na przekaz, który może zawierać.

Wiąże się to bezpośrednio z celem, jaki sama badaczka stawia badaniom kultury wizualnej, czyli z odnaturalizowaniem przedmiotów⁴⁰. Nie chodzi zatem o opis artefaktów i ich pochodzenia (co jest domeną historii sztuki), tylko o krytyczną analizę artykulacji kultury wizualnej, o wytropienie w przedmiocie tych – pozornie naturalnych – narracji i „denaturalizację” ich w akcie interpretacji, wyciągnięcie na światło dzienne, uwypuklenie. Punktem dojścia analizy jest ujawnienie takich narracji (czy też „reżimów”) jak nacjonalizm, imperializm czy rasizm, które są prezentowane jako naturalne i uniwersalne⁴¹.

Nieprzypadkowo działania Bal przypominają pracę mitologa w Barthes’a analizach tekstów kultury lat 50. XX wieku. Badacz tropił mity kulturowe, by „przy-

³⁸ Zob. np. D. MacCannel *The tourist. A new theory of the leisure class*, Schocken Books, Berkeley 1976; J. Culler *The semiotics of tourism*, w: tegoż *Framing the sign...*, s. 153-167; W. Percy *The Message in the bottle: How queer man is, how queer language is, and what one has to do with the other*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1975.

³⁹ M. Salwa *Historia poprzedników...*

⁴⁰ M. Bal *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Questiones” 2006 nr XVII, s. 322.

⁴¹ Tamże.

Maryl Sztuka czytania?

wrócić znakom ich znakowość, ich arbitralność, czyli historyczność”⁴². A zatem, podobnie jak później Bal, chodziło mu o zakwestionowanie naturalności mitu, podważenie jego oczywistości. Sam badacz przyznaje, że pisał *Mitologie*, gdyż:

dręczyło mnie to, że w opisie naszej rzeczywistości cały czas widzę pomieszanie Natury z Historią, i chciałem uchwycić w nienagannym wystroju tego, co oczywiste, owo ideologiczne nadużycie, które – moim zdaniem – zostało pod nim ukryte.⁴³

Metoda, którą posługiwał się Barthes to także „czytanie”. W swojej eksplikacji koncepcji Barthes’a Wincenty Grajewski zauważa:

„Czytać” przestaje być czasownikiem, który tworzy sensowne zdanie, kiedy dodamy podmiot i dopełnienie bliższe. Jeśli od „R. B. czyta książkę” przejść do „R. B. czyta samochód”, zauważa się brak, kamuflowany przez stereotypowość pierwszego zdania. W istocie Barthes’owi nie udało się przeczytać przedmiotu: poprawne sformułowanie powinno brzmieć: „R. B. czyta mit (zawarty) w przedmiocie”. Czyta się zatem coś w czymś: nie czyta się książki, czyta się „coś” w książce.⁴⁴

W ten sam sposób „M. B. czyta obraz” oznacza „M. B. czyta narrację (zawartą) w obrazie”. Jest to jednakże zawsze ta sama narracja, narzucana przez dyskursy teoretyczne, którymi operuje badaczka (krytyka feministyczna, psychoanaliza, postkolonializm). Podobny jest też cel Bal: demi(s)tyfikacja⁴⁵, odczarowanie, odnaturalnienie mitu (w *Czytaniu sztuki?* poddaje temu zabiegowi społeczną konstrukcję spojrzenia kobiety).

Porównanie R. B. i M. B., mimo że ujawnia oczywiste powinowactwa i inspiracje (nie tyle preposteryjne, ile jak najbardziej chronologiczne), kieruje naszą uwagę na dwie podstawowe różnice dzielące badaczy. Po pierwsze, analizy Barthes’a dotyczyły różnych obszarów kultury mieszczańskiej, jej mitów przejawiających się w odmiennych, często zaskakujących produktach. Mity, a raczej „reżimy” czy narracje, tropione przez Mieke Bal są z góry określone. Po drugie, Barthes nie tylko demaskował – interesował się także sposobami wytwarzania mitu, jego przejawami i funkcjonowaniem w kulturze. Bal podobnie analizuje dzieła współczesne (np. fotografie Schwarzeneggera i reklamę sprzętu *hi-fi* w *Czytaniu sztuki?*), ale w przypadku interpretacji dzieł dawnych podobieństwa się kończą. Jeżeli zastosujemy własny kod teoretyczny (np. krytyka feministyczna) do opisu dzieła, to trudno się dziwić, że odnajdziemy w nim to, co ów kod nam podsuwa. Pytanie tylko, czy w istocie pozwalamy „dziełu mówić”, eksplikując nadbudowane na nim spojrzenia kulturowe, czy też mówi sama interpretatorka, której spojrzenie jest

⁴² K. Kłosiński *Wstęp*, w: R. Barthes *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 16.

⁴³ R. Barthes *Mitologie...*, s. 27, podkr. M.M.

⁴⁴ W. Grajewski *Nauka lektury według Rolanda Barthes’a*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy...*, s. 50.

⁴⁵ Por. tamże, s. 49.

Komentarze

obramowane daną metodologią. Metoda krytyczna Bal dużo czerpie z Barthes'owskich mitologii, ale oparta jest przede wszystkim na przeżyciu estetyczno-semiotycznym widza, który staje przed dziełem. Podczas gdy Barthes skupiał się na tym, w jaki sposób mit funkcjonuje w przestrzeni publicznej, zwłaszcza politycznej, Bal interesuje się raczej tym, jakie mity mogą zostać wyczytane przez współczesnego czytelnika.

Teoria praktyki

Na koniec powróćmy do anegdoty Bal. W świetle tego, co zostało tu powiedziane, opowieść o studentce nie do końca pasuje do jej artykułu. Fakt, iż obraz został „ofrankowany” i wykorzystany do nadania komunikatu, nie mówi nam wiele o samym dziele. Owszem, możemy wyczytać intencję nadawcy, ale wtedy interpretujemy nie tyle dzieło, ile jego użycie. A obraz Toulouse-Lautreca jest wykorzystany jako symbol intymnego zbliżenia. Jeżeli anegdota miała pokazać, w jaki sposób kultura współczesna obramowuje spojrzenie na przedmiot (pozwalając nam dostrzec coś nowego), to mamy do czynienia z pomieszaniem sytuacji komunikacyjnej z samym odbiorem. Nikt nam bowiem „nie nadał” sensów, które wycytujemy z dzieła, przenosząc je do innego kontekstu, przynosimy je sami.

Metoda badawcza Mieke Bal zdaje się przypominać test apercepcji tematycznej – metodę diagnostyczną stosowaną w psychologii. Na podstawie wypowiedzi badanych o prezentowanych obrazkach (najczęściej przedstawiających sytuacje z życia codziennego), wnioskuje się o cechach osobowości, motywacjach etc. Narzędzia, które proponuje Bal, w dość interesujący sposób kreślą granice tego, co może powiedzieć interpretator. Interpretator, zauważmy, może powiedzieć w tej koncepcji wszystko, a w tych odczytaniach odnajdujemy określone dyskursy teoretyczne, jakie przyłożono do dzieła (krytyka feministyczna, postkolonializm i psychoanaliza...).

Te zastrzeżenia nie odnoszą się do sensu takiej praktyki, lecz raczej do statusu wniosków. Wiadomo wszakże, że dzieło mówi wiele w zależności od modelu, jaki do niego przyłożymy. Bal zdaje się jednakże brać potencjalność znaczeń za rzecz immanentną dzieła sztuki funkcjonującego w danym kontekście historycznym. I tutaj pojawia się problem. Bal, co widać w cytowanej wcześniej wypowiedzi Holly, jest rozdarta pomiędzy teorią a praktyką, pomiędzy metodologią badania sztuki, a efektownymi, dynamicznymi interpretacjami.

Bal-interpretatorka (albo nawet Bal-krytyczka) prezentuje bardzo ciekawe podejście do tekstów wizualnych. Dynamika jej interpretacji uświadamia czytelnikom – potencjalnej i faktycznej publiczności – że istnieją różne metody czytania dzieła sztuki i czynienia go nieoczywistym.

Bal-teoretyczka, obdarzona wysoką świadomością teoretyczno-metodologiczną, próbuje przetłumaczyć te praktyki na język akademii. Bal-teoretyczka nazywa i wpisuje interpretacje w szerszy kontekst, uprawomocniając w zasadzie każde odczytanie w postmodernistycznej feeri teorii i podejść teoretycznych.

Maryl Sztuka czytania?

Zauważmy, że w odczytaniach i metodzie Bal znajdziemy ślady wszystkich najważniejszych kierunków badań literackich XX wieku. Oprócz dyskursów wymienianych wcześniej (strukturalizm, psychoanaliza, krytyka feministyczna, badania postkolonialne), pojawiają się tu także elementy formalistyczne. Swoiście „uniezwykły” detal, od którego Bal zaczyna czytanie – ów „pępek” – może przekształcić znaczenie dzieła, ponieważ pojmujemy się utwór jako całość organiczną, w której wszystkie elementy są istotne i powiązane ze sobą. Do podobnych tradycji odsyła sama metoda badaczki, przywodząca na myśl postulat „ważnego czytania” i jego rozwinięcie w praktykach (i teoriach) dekonstrukcjonistów; przywołajmy choćby uwagi Paula de Mana dotyczące czytania opartego na samym tekście, uprzedniego wobec wszelkich teorii, czy „gotowych idei”, czyli – by użyć języka Bal – czytania unikającego ram przesłaniających znaczenie tekstu⁴⁶. Badaczkę interesuje jednak znaczenie nie tyle samego dzieła, ile ram; być może dlatego w *Reading „Rembrandt”* przywołuje de Mana tylko raz i to wyłącznie w kontekście rozważań nad alegorią. Dużo bliższy jej podejściu wydaje się za to kolejny kierunek teoretyczny – pragmatyzm – co przejawia się choćby w łatwości, z jaką Bal porzuca próby ustalenia kontekstu i skupia się na bieżących użyciach dzieła.

Mamy tu zatem amalgamat metodologiczny, który Bal-teoretyczka określa mianem semiotyki. Ale czy to jeszcze semiotyka? Owszem, bo semiotyka to nauka o znakach, ale także o komunikacji, używaniu kodów, czy (jak w wypadku Barthes’a) o strukturze znaków. Spostrzeżenia Bal-interpretatorki, zwłaszcza te podkreślające afektywność, przypominają raczej antropologię interpretatywną, „gesty” opis przeżycia estetycznego, w którym bardzo istotna (niezbywalna) jest osoba badacza. Skomplikowany gmach metodologiczny wznoszony przez Bal-teoretyczkę nie jest niezbędny do skonstruowania odczytań Bal-interpretatorki, a wręcz przeciwnie – zdaje się podważać ich status. Przypomnijmy wspomniany wcześniej paradoks metodologiczny: Bal-interpretatorka w akcie konkretyzacji dzieła tworzy narracje osnute wokół zdarzenia odbioru (zachodzącego „tu i teraz”), aktywowane przez dzieło w połączeniu z teoriami zastosowanymi w interpretacji. Bal-teoretyczka dowodzi zaś, iż owe narracje obecne są w dziele, a raczej: w naszym, społecznie uwarunkowanym, spojrzeniu na to dzieło, zawierającym w sobie sensy dodane do niego w wyniku funkcjonowania w kulturze. Z jednej strony mamy zatem idiosynkratyczne, niestereotypowe odczytanie, z drugiej – jego uprawomocnienie. Bal-teoretyczka pokazuje, iż Bal-interpretatorka nie tyle określa potencjalne odczytania, ile aspiruje do roli modelowego czytelnika obrazu – w ramach własnej metodologii odczytuje i demaskuje jego współczesne sensy.

Po lekturze tekstu Bal pozostaje pewien niedosyt. Pytanie, czy tezy Mieke Bal są istotnie świeżą propozycją rozwoju dla badań kultury wizualnej, czy też jest to po prostu solidna krytyka ideologiczna, aspirująca do tego, by być czymś więcej. Wszak nie trzeba od razu wznosić ogrodów Babilonu, by wybrać się na przechadzkę.

⁴⁶ Por. P. de Man *Return to Philology*, w: tegoż *Resistance to theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 23-24.

Komentarze

Abstract

Maciej MARYL

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

The art of reading? Theory and practice of Mieke Bal

The author analyses the main assumptions behind Mieke Bal's method of reading pictures: merging visual and linguistic arts, treating artworks as theoretical objects, applying the methodology of literary studies, assuming the social roots of interpretation and, last but not least, treating semiotics as a meta-methodology which could be applied to various disciplines. Comparing Bal's theoretical assumptions with her interpretative practice shows possible problems with this method.