

NATALIA PALICH
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

O dynamizmie obrazów. Podstawowe kategorie estetyczne w koncepcji obrazu Věry Linhartovej

Abstract

On Dynamism of Images. Primary Aesthetic Categories in Věra Linhartová's Concept of Image

The aim of this paper is to argue the thesis that the theory of art and literature postulated by Věra Linhartová, a Czech writer, art and literary theorist who has been living in exile in France since 1968, is based on two significant categories – spatiality and movement. While both notions are strictly entwined with each other, it is the movement that plays the role of the key denominator in Linhartová's theoretical and literary works which is pointed out by the author herself in her essay *For an Ontology of Exile* (1994). Due to a twofold – expository and comparative – character of the study, it is structured as an open and complementary diptych. First of all, drawing on Linhartová's interpretative and theoretical essays, the analysis strives to retrace her individual and peculiar vision of image. The exposition of Linhartová's methodological approach serves as the starting point for the comparison and contrast between her theory and methodological concepts concerning the theory of image – mainly Georges Didi-Huberman's idea of image. The paper concludes with an opening to further analysis and interpretation of Linhartová's theoretical and literary texts.

Keywords: Věra Linhartová, image, movement, poetry, theory of art, theory of literature, exile, Czech literature in exile.

Le présent, l'actuel, est ce qui, de façon durable, résulte de l'apparition filante des choses révolues.

V. Linhartová, *L'Anachronique*

Podejmując się analizy i interpretacji działalności literackiej i teoretycznej Věry Linhartovej, badacz bez względu na wiedzę dotyczącą reprezentowanej przez niego dziedziny diagnozuje na pewnym etapie tego procesu swoje poznawcze deficyty w zakresie poruszanej przez autorkę tematyki. Taka tożsamość interpretacyjna naznaczona brakiem – i tu warto byłoby się zastanowić w indywidualnych przypadkach nad tym, czego ów brak mógłby dotyczyć – automatycznie przenosi odpo-

wiedzialność na odczytywany tekst, który niczym Ricoeurowski symbol¹ zaczyna prowadzić interpretatora, wyznaczając mu ścieżkę, po której będzie się poruszać w obrębie jego interpretacji. Przyjmując tego typu założenia, godzimy się jeszcze przez podjęciem się samej egzegezy na fragmentaryczny i szczątkowy wymiar efektu pracy interpretacyjnej, a co za tym idzie – podejmujemy się tworzenia kolejnych prolegomen, rezygnując równocześnie z dążenia do holistycznych analiz.

Po akceptacji tych poniekąd niedogodnych warunków, jakie przynosi praca z tekstami Linhartovej, z korzyścią dla dyscypliny interpretacyjnej, warto w tym miejscu zarysować hipotezę badawczą, która będzie przyświecać przeprowadzanej przez mnie próbie odczytania, oraz wskazać klucze, którymi będę się posługiwać. Niemniej zanim sformułuję główną tezę niniejszego artykułu, zwrócę jeszcze uwagę na istotny aspekt podejścia do prac autorki, które w tym miejscu będzie miało niejako charakter syntetyzujący, mimo że sama Linhartová nie stworzyła żadnego spójnego projektu metodologicznego ani dla literatury, ani dla sztuki, a większość jej prac teoretyczno-interpretacyjnych, poza książkami *Joseph Šima, ses amis, ses contemporains* (1974), *Dada et Surréalisme au Japon* (1987) oraz *Sur un fond blanc. Écrits japonais sur la peinture du IXe au XIX siècle*, stanowią komentarze do dzieł europejskich i japońskich artystów, zawarte w katalogach wystaw, a w przypadku tekstów teoretycznoliterackich są to również pojedyncze, niekiedy związane tematycznie przedsięwzięcia interpretacyjne.

Abstrahując od kształtu i okoliczności powstania prac Linhartovej, z ich lektury wyłaniają się symptomatyczne dla używanego przez nią języka krytycznego kategorie – przestrzenności i ruchu, które nierozzerwalnie z sobą związane przesadzają o jego charakterze i sposobie ujęcia badanego przez nią przedmiotu. O ile obydwie pozostają węzłowymi figurami dla poetyki wpisanej w jej praktykę teoretyczną, o tyle to właśnie ruch, czy innymi słowy dynamizm, stanowi dla wszystkich tekstów kategorię prymarną, a co za tym idzie – przestrzenność pozostaje tu w sensie logicznym figurą wtórną. U podstaw niniejszego studium będzie tym samym leżeć teza o prymarności kategorii ruchu w pracach teoretycznych Linhartovej w stosunku do pozostałych wykorzystywanych przez nią kategorii estetycznych, na których czele stoi kategoria przestrzenności implikująca kolejne, takie jak materia, detal, cisza.

Przeprowadzona tu analiza będzie się opierać na dwóch zasadniczych podziałach – metodologicznym i tematycznym. Mimo że praktyka teoretyczna Linhartovej sprowadza się głównie do dwóch zasadniczych pól interpretacyjnych: obrazu i tekstu poetyckiego², skupię się tu przede wszystkim na pracach poświęconych

¹ Zob. P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, [w:] idem, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986. W koncepcji Paula Ricoeura interpretacja symbolu ma być daleka od dochodzenia do jego genezy, ale nieodzowne jest podejście, które „daje się mu prowadzić i dzięki temu wynosi sens na wyższy poziom, współtworzy go z pełną odpowiedzialnością samodzielnego myślenia” (ibidem, s. 330). Niniejszy tekst ma celu zaproponowanie podobnego, hermeneutycznego sposobu odczytania prac Linhartovej, w którym to właśnie proces odczytania będzie oparty na zasadzie interpretacyjnej wzajemności.

² Ze względu na to, że koncepcja języka poetyckiego przedstawiona przez Linhartová wymaga obszernego i samodzielnego studium, w niniejszym artykule skupię się przede wszystkim na teoretycznych i interpretacyjnych pracach badaczki dotyczących obrazu.

pierwszej z wymienionych problematyk, nawiązując *implicite* do uwag badaczki na temat poezji. Nad tym rozróżnieniem będą górować dwie metodologiczne ścieżki prowadzenia wywodu – ekspozycyjna, wynikająca z potrzeby szerszego zrekonstruowania koncepcji autorki, i porównawcza, która będzie wyrażać aktualność poglądów Linhartovej w stosunku do obecnie diskutowanych problemów metodologicznych. Traktowana w tym miejscu tematyka wymaga również odpowiedniej selekcji materiału badawczego, który w tym przypadku będą stanowiły przede wszystkim prace teoretyczne autorki poświęcone sztuce europejskiej, które zostały zebrane w wydanym w 2010 roku tomie przekładów *Soustrředné kruhy. Články a studie z let 1962–2002* pod redakcją Miloslava Topinki.

Opisana tu struktura niniejszego artykułu wyraża również stan badań nad twórczością autorki rozumianą zarówno jako praktyka literacka i teoretyczna obejmująca szerokie spektrum studiów³, jak i próba stworzenia summ interpretacyjnych we wstępach i posłowiach do wydań jej tekstów⁴. Wybór tematyki i podejścia jest tym samym motywowany nie tylko zainteresowaniami własnymi czy też potrzebą ekspozycji teoretycznych koncepcji Linhartovej, ale także próbą porównania jej autorskich koncepcji rozwijanych na polu estetyki i teorii sztuki z aktualnie diskutowanymi podejściami metodologicznymi, jakimi jest między innymi koncepcja obrazu Georges’a a Didi-Hubermana. Część analityczno-interpretacyjną poprzedzę związłymi uwagami historyczno-literackimi, które będą miały na celu nakreślenie sylwetki badaczki i pisarki oraz wprowadzenie do tematyki niniejszego artykułu.

Dla ontologii emigracji

W przedstawionym na kolokwium *Intelektualiści w Europie*, które odbyło się w Pradze w 1993 roku, a opublikowanym już w rok później tekście *Pour une ontologie de l'exil*⁵, Linhartová przedstawia apoteozę translokacji, waloryzuje akt emigracji i dowodzi, że warunkiem ontycznym podmiotu jest właśnie mobilność i dynamizm, a nie statyczność. To szeroko komentowane, między innymi przez samego Milana Kunderę⁶, stanowisko przywołuje jeszcze jeden istotny aspekt

³ W tym miejscu należy wspomnieć między wieloma innymi pracę Danieli Hodrovej, *Stanu se sebou neboli stanu se řeči. Nad texty Věry Linhartové*; Sylvii Richterovej, *Slova a ticho*; Xaviera Galmiche’a, *Les interférences multilingues dans les ‘textes lésardés’ de Věra Linhartová, le reflet de la ‘révolution’ de l’identité* czy też analizę francuskojęzycznych tekstów literackich Linhartovej autorstwa Veroniki Košnarovej, *Jinde. Francouzské texty Věry Linhartové* itp., a także zauważyć, że bibliografia zawiera jedynie wybór tekstów poświęconych pisarstwu Linhartovej, które stanowiły bezpośrednią inspirację podczas pisania niniejszego artykułu.

⁴ W tym przypadku na uwagę zasługuje posłowie (*Věra Linhartová, putování mezi slovem a obrazem*) do najnowszego wydania czeskojęzycznych tekstów krytycznych Linhartovej, *Soustrředné kruhy. Články a studie z let 1962–2002*, autorstwa Marii Langerovej.

⁵ Cytaty z tekstu *Pour une ontologie de l'exil* będą podawać za oryginałem francuskojęzycznym („Atelier du roman” 1994, nr 2, s. 127–132) w przekładzie własnym. W wypadku pozostałych tekstów autorki, w celu ujednolicenia źródła cytatów, podaję paginację według czeskiego wydania tekstów Linhartovej *Soustrředné kruhy. Články a studie z let 1962–2002*, przeł. V. Čihaková-Noshiro et al., Praha 2010, w tłumaczeniu własnym z języka czeskiego oraz francuskiego w zależności od języka oryginału.

⁶ Zob. M. Kundera, *L'exile libérateur*, „Le Monde” 7 maja 1994.

koncepcji pisarstwa postulowanej przez Linhartov, związanej z językiem ekspresji twórczej. Jak powiada pisarka, „jakielkowiek byłoby miejsce, w którym bym dziaalaa, jakielkowiek bylby język, którym bym wladaa, korzysc dla wspólnoty jest taka sama. Pisarz nie jest wiezniem jednego języka”⁷. Tego typu przesunięcie na polu językowym ujawnia, w sensie literalnym, że, jak ujmuje to Michel Foucault, „język jest (lub może stać się) kwestia przestrzeni. Nie jest istotne, czy j opisyuje, czy przemierza”⁸. Egzemplifikacj tego poglądu stanowi prawie natychmiastowa konwersja językowa Linhartovej motywowana emigracj do Francji w roku 1968, która dotknela zarówno teksty literackie, jak i teoretyczne, choć te ostatnie są okazjonalnie pisane między innymi w języku czeskim, niemieckim czy japońskim.

Kolejnym węzłowym punktem dla interpretacji twórczości pisarki w rozumieniu holistycznym jest postulowana w omawianym tekście pochwała translokacji: „moja sympatia jest skierowana ku nomadom, nie czuję się dusz osiadla. [...] Posunelabym się dalej: dla kogoś, kto wyrusza krętymi drogami na wendrwke bez końca, pytanie o emigrację pozbawione jest sensu”⁹. Wyraźnie jawi się zatem metaforyka ruchu i zdecydowana negacja inercji, które będą towarzyszyć lekturze emigracyjnych¹⁰ tekstów literackich Linhartovej. Poglebiona analiza pokazuje, że poczynione tu założenie nadaje również rytm tekstom teoretycznym autorki, nawet tym ogloszonym przed *Pour une ontologie de l'exile*, które wpisuję się w paradygmat spacialny¹¹, wzbogacony o uwagę na temat prymatu dynamizmu nad statycznoscia.

⁷ V. Linhartov, *Pour une ontologie de l'exile*, „Atelier du roman” 1994, nr 2, s. 132.

⁸ M. Foucault, *Język przestrzeni*, przeł. T. Komendant, [w:] idem, *Powiedziane, napisane. Szalestwo i literatura*, red. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 145.

⁹ V. Linhartov, op.cit., s. 132.

¹⁰ Warunek emigracyjnego przyporządkowania tekstów literackich, o których mowa w tym miejscu, jest istotny z punktu widzenia podstaw do postawienia tezy o prymacie dynamizmu. Wynika to między innymi z faktu umiejscowienia prozy pisanej w języku czeskim w zamkniętej przestrzeni wyznaczonej przez wyraźne granice, przedstawiającej zredukowaną wizj rzeczywistości (zob. np. V. Linhartov, *Prostor k rozlieni*, Praha 1964). Jak stwierdza Daniela Hodrová w interpretacyjnym studium powiecyonym tekstom Linhartovej, tego typu konstrukcja przestrzeni może stanowic metaforyczne wyrażenie pewnych tez lub też być okazją do gry z rzeczywistocia (D. Hodrová, *Stanu se sebou neboli stanu se reci. Nad texty Very Linhartové*, „Kriticky sbornik” 1991, s. 35).

¹¹ Porównaniu topiki spacialnej w tekstach przez emigracj i po niej, czyli przed konwersj językow i po konwersji, warto powiecic odrębne studium, które wymagałoby odpowiedniej dyscypliny metodologicznej – wyboru wlasciwej koncepcji tekstualizowanej przestrzeni oraz całościowego spojrzenia na tworczo literacką Linhartovej. Byłoby to z pewnocia istotne wzbogacenie badań nad francuskojezycznymi tekstami literackimi pisarki. W tym miejscu warto jednak podkrelic wspólny dla obu okresów twórczości Linhartovej dynamizm, który jest związany nie tylko ze sposobem tekstualizowania przestrzeni czy też emfaz deiktycznego „tu i teraz”, ale także zmienną form wypowiedzi podmiotu mowiacego w tekście, która implikuje jego efemeryczny wymiar.

Dynamiczny obraz

Przyjmując na wstępnym etapie swojego artykułu tezę o prymacie dynamizmu zarówno w tekstach literackich, jak i teoretycznych czeskiej pisarki, nałożyłam i na swoją własną analizę, i na analizy Linhartovej wyraźną ramę metodologiczną, którą stanowi kategoria ruchu, a w przypadku obrazów kategoria obrazu dynamicznego¹². Przez to pojęcie, opierając się na pracach teoretycznych Linhartovej, widzę dynamizm ujmowany nie tylko w sensie strukturalnym, a nawet ontologicznym, ale i epistemologicznym. Zarysowane tu dwie osie interpretacyjne – po przedstawieniu podstawowych kategorii estetycznych¹³ obecnych w dyskursie teoretycznym Linhartovej – pozwalają na indukcyjne sformułowanie definicji obrazu dynamicznego.

W napisanym 1963 roku tekście *Skutečnost obrazu*, zamieszczonym w katalogu *Jan Koblasa – Mikuláš Medek – výstava obrazů z let 1959–1963*, zostaje naszkicowana oryginalna koncepcja obrazu oraz jego struktury. Tekst ten przywołuje przede wszystkim problematykę z zakresu epistemologii związaną z kategoryzacją rzeczywistości, która w procesie poznania ma prowadzić do alienacji podmiotu i przedmiotu poznania, a co za tym idzie – do wyabstrahowania podmiotu z poznawanego przez niego świata. Automatyzm poznawczy prowadzi wówczas do ujęcia rzeczywistości rozumianej jako przedmiot naszego oglądu w trwałe, konkretne i uniwersalne ramy obrazu, który miałby być produktem świadomego dążenia do jej kategoryzacji. Wyłączenie podmiotu z ustrukturyzowanej w procesie poznania rzeczywistości wynika z tego, że w procesie poznania są wytyczane jej wyraźne granice, w wyniku czego podmiot poznania automatycznie się z niej wyklucza, stając się rzeczywistością inną. W rezultacie pojawia się pytanie o możliwość niezapśredniczonego poznania, które dawałoby szansę na ontologiczną spójność pomiędzy podmiotem a przedmiotem poznania. Odpowiedzią na tego typu potrzebę jest skonstruowanie apofatycznego dyskursu na temat rzeczywistości, stwierdzając bowiem, czym i jaka ona nie jest, docieramy do punktu, w którym możliwe jest jej zdefiniowanie jako właściwej dla nas – nieprzeniknionej, nieograniczonej, niesystematycznej, niedającej się ująć w ramy obrazu, a jednocześnie przerażającej i niewyobrażalnej, jednym słowem,

¹² Kategorie dynamizmu i ruchu zarówno w kontekście struktury tekstu, jak i jego recepcji zyskują w czeskim literaturoznawstwie coraz większe zainteresowanie. Wspomniana już wcześniej Daniela Hodrová w artykule *Text města jako síť a pole* („Česká literatura” 2004, nr 4, s. 541–544) proponuje podejście do lektury tekstu miasta w prozie jak do dynamicznie rozwijającej się sieci, które to pozostaje niejako kontynuacją definiowanej przez pisarkę we wstępie do książki *Místa s tajemstvím* dynamiki tekstu. W opublikowanej w 2009 roku „trylogii” *Text v pohybu* obejmującej prace Jana Matonohy *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text*, Marii Kubínovej *Text v pohybu četby. Úvahy o významové a komunikační povaze literárního díla* i Milana Jankoviča *Dílo v pohybu* autorzy przedstawiają kategorię dynamizmu (nie zawsze wyrażaną jako dynamizm, ale także ruch, przebieg, sieć itd.), która wydaje się nowatorską w stosunku do strukturalizmu metodologią czytania literatury i teoretyzowania na jej temat.

¹³ Jako kategorię estetyczną będę rozumieć tu terminy stosowane w dyskursie krytycznym i teoretycznym do opisu dzieł sztuki, które nadają im wartość estetyczną, warunkując równocześnie zaistnienie przeżycia estetycznego (zob. W. Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie*, Kraków 1951).

chaotycznej. Jako że świadoma¹⁴ kategoryzacja jest dla nas naturalnym procesem poznawczym, spojrzenie z zewnątrz na taką rzeczywistość może budzić strach, natomiast niepokój epistemologiczny znika, jeśli dopuścimy ją do siebie taką, jaka jest¹⁵. Natomiast „[...] obraz jako efekt naszego dialogu¹⁶ z rzeczywistością nie jest natychmiastową konstrukcją – ale wyjaśnianiem (uoczywistnianiem) rzeczywistości takiej, jaka jest”¹⁷. Jako istotny jawi się również w tym miejscu aspekt temporalny, immanentna cecha struktury obrazu rozumianego w ten właśnie sposób, wynikający z dystansu pomiędzy poznawaniem rzeczywistości a jej ostatecznym rozpoznaniem.

Przyjmując wymiar temporalny za jeden z nieodłącznych składników obrazu, pojawia się również pytanie o próg pomiędzy „rzeczywistością-przed-obrazem” a „rzeczywistością-obrazu”. W tym miejscu Linhartová wprowadza wyraźne rozgraniczenie, w którym główną rolę odgrywa kategoria ruchu. Otóż nazwana przeze mnie roboczo „rzeczywistość-przed-obrazem” utrzymuje się w stanie inercji, bezruchu, statyczności, pozostając sumą nieuporządkowanych elementów, aż do momentu, w którym zostanie wprawiona w ruch dzięki wkroczeniu w nią interpretacji rozumianej na warunkach procesu obrazowania. Sensem owego ruchu staje się więc dążenie do jedności obrazu, umiejscowienia poszczególnych komponentów na przynależnym im miejscu, poznanie ich bowiem jako takich jest możliwe jedynie pod warunkiem że znajdą się na odpowiednim miejscu. Możemy tym samym stwierdzić, że obraz wyjawia w tym ujęciu Heideggerowskie bycie bytu, w związku z czym prawda bytu miałyby odgrywać się właśnie, używając języka filozofa, w dziele¹⁸. Wytwarzając go, kierujemy się w stronę obrazowego wyobrażenia o rzeczywistości, która w procesie intersemiotycznej translacji jest przekładana na system języka obrazu (grę światła, kolorów, kompozycję itp.). Jego tworzenie nie prowadzi jednak do uzyskania ekwiwalentu znanego wcześniej konstruktowi myślowego, ale jest jedynie przesuwaniem się z pola jednej nieprzeniknionej rzeczywistości do kolejnej. Natomiast sam czas, będący istotnym twórczym komponentem w tym procesie, staje się pośrednikiem pomiędzy „rzeczywistością-przed-obrazem” a „rzeczywistością-obrazu”.

Abstrahując od epistemologicznych aspektów wytwarzania obrazu, Linhartová zwraca również uwagę na materię, która pośredniczy w tym procesie, a której waloryzacja będzie się przejawiać w jej praktyce interpretacyjnej. Owa mate-

¹⁴ Świadomość traktowana jest tu jako jedyna pewna wartość rozumiana nie tylko w sensie epistemologicznym, ale też praktycznym (zob. V. Linhartová, *Skutečnost obrazu*, [w:] eadem, *Soustrředné kruhy. Články a studie z let 1962–2002*, Praha 2010, s. 25).

¹⁵ W tym miejscu nasuwa się pewna analogia pomiędzy teorią porządków – Realnego, Symbolicznego i Wyobrazeniowego Jacques’a Lacana a teorią badaczki. Linhartová bowiem postuluje rezygnację z poznania zapośredniczonego w kategoryzacji, które odzwierciedlałoby Lacanowski porządek symboliczny, i zachęca do poznania samej rzeczywistości, czyli „dotknąć Realnego” stojącego na granicy potencjału reprezentacyjnego słów (por. J. Lacan, *Écrits*, Paris 1996).

¹⁶ W czeskim oryginale pojawia się w tym miejscu słowo *jednání*; ze względu na jego wieloznaczność będę używać tu w miarę neutralnego semantycznie słowa „dialog”, które oddaje szerszy aspekt relacji pomiędzy podmiotem a rzeczywistością.

¹⁷ Ibidem, s. 27.

¹⁸ Zob. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] idem, *Drogi lasu*, przeł. J. Gieramisiuk et al., Warszawa 1997, s. 9–67.

ria – między innymi płótno, farby – w „rzeczywistości-przed-obrazem” stanowią pewnię, którą, w chwili gdy doświadczamy chaosu wciąż budzącego niepokój poznawczy, możemy wykorzystać i wkroczyć w przestrzeń innej rzeczywistości. Tym samym wytwarzanie obrazu oznaczałoby wejście z nią w relację, otwarcie jej przedmiotowego zamknięcia, w wyniku którego straciłaby ona swoją materialną niezależność i stałaby się przedmiotem, konkretnym obrazem – *tym* obrazem¹⁹.

Linhartová, wyrażając swój sceptycyzm wobec tworzenia gotowych słowników języka sztuki, a także literatury, tworzy nową definicję obrazu, który wymyka się ramom rozumianej jako praktyka archiwizacji historii sztuki. Według niej ujęty w tytule niniejszego artykułu obraz dynamiczny rozwija się poza sformalizowanym opisem, przyjmując rolę nieograniczonego działania się utrzymującego się w ciągłym ruchu, nieprzerwanego dialogu prowadzonego w ramach bilingwizmu języka i obrazu. Jak stwierdza w posłowie do zbioru prac teoretycznych pisarki Marie Langerová, „obraz nie jest tu niczym statycznym, ale staje się raczej cezurą – frakturą »biegu«, która pozwala na wyłonienie się rytmowi heterogenicznego czasu”²⁰, dzięki czemu pozwala na ciągle przemieszczanie się sensu. Istotnie, Linhartová nie pyta o źródło obrazu, jak zrobił to Martin Heidegger, który źródło dzieła sztuki widział w samej sztuce²¹, ale o kondycję samego obrazu, przystępuje ona bowiem do teoretyzowania na jego temat niejako *in medias res*, stwierdzając bezcelowość prób ujęcia go w ramach instancji porządkujących. Konsekwencje płynące z takiego podejścia są dwojakie – po pierwsze, w sytuacji tej niemożliwe jest poddanie obrazu działaniu instrumentów opisu i kategoryzacji stosowanych przez historię sztuki rozumianą w sposób tradycyjny²², a po drugie, implikuje niemożność całościowego ujęcia obrazu, gdyż wszelkie ustalenia powzięte w procesie interpretacji będą niepełne i w miarę wytwarzania przez ten kolejnych sensów w pewnym aspekcie anachroniczne²³. Zadaje więc w sposób implicytny pytanie, antycypując niejako pytanie zadane przez W.J.T. Mitchella²⁴, o to, czego obraz wymaga od interpretatora, przez co warunkuje postawę metodologicznego poddania się badanemu przedmiotowi²⁵. Ten sposób pracy z obrazem tworzy przestrzeń do wyłaniania się kolejnych kategorii estetycznych, które poza podstawą, ruchem, będą współtworzyć repertuar zaproponowany przez Linhartová.

¹⁹ Zob. V. Linhartová, *Skutečnost...*, s. 28–31.

²⁰ M. Langerová, *Věra Linhartová, putování mezi slovem a obrazem*, posłowie do: V. Linhartová, *Soustředné kruhy...*, s. 477.

²¹ Por. M. Heidegger, op. cit., s. 25.

²² Temu zagadnieniu poświęcę jeszcze uwagę w dalszej, porównawczej części artykułu, w której postaram się porównać tryb myślenia o obrazie Linhartovej z koncepcją Didi-Hubermana.

²³ Anachronizm może być tu tym samym rozumiany dwojako – w sensie tradycyjnym jako wypływający z natury historii sztuki, która bada dzieło jako strukturę zamkniętą, powstałą przed przystąpieniem do badania, natomiast w kontekście poczynionych przez Linhartová założeń będzie on wynikał z otwarcia struktury dzieła i nieustannego wytwarzania przez nie sensów, wobec czego wnioski płynące z interpretacji będą zawsze wtórne w stosunku do wytwarzanych na nowo znaczeń.

²⁴ Zob. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienie przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

²⁵ Tu wracam do przyjętego przez siebie we wstępnej fazie artykułu hermeneutycznego stanowiska badawczego, upatrującego sam tekst jako dominantę w procesie interpretacji. Zbliżone podejście wypływa z omawianego tu tekstu Linhartovej oraz obserwacji dalszych prac teoretycznych, czego konsekwencją jest stosowany przez pisarkę słownik i aparat analityczno-interpretacyjny.

Powrót do obrazu

W swojej książce *Nie widać nic* Daniel Arasse proponuje alternatywne podejście do obrazu, które dalekie jest od utrudniającego poznanie czytania dzieł sztuki „obudowanej” w literaturę przedmiotu i szczegółowe instrumentarium analityczne. Wskazuje tym samym, wyrażając swój pogląd już w tytule, nowe, narracyjne i silnie zsubiektywizowane gatunki mówienia o obrazach – opowiadanie, list czy dialog – które nie są poddawane korekcie, co odzwierciedla jego tok myślenia o obrazie i równocześnie z pewną dozą dezynwoltury traktuje aparat naukowy. Wszystko to oddaje sposób dialogu z obrazem, strumień świadomości płynący z zetknięcia się z dziełem sztuki, którego nie przerywa kompulsywna potrzeba weryfikacji czy też kategoryzacji. Taka niepokorna podstawa badawcza postuluje w swoich założeniach powrót do obrazu²⁶, który wyraża się nie tylko w skupieniu uwagi na obrazie samym w sobie, ale również na jego materialności, a tezę tę w odniesieniu do propozycji Arasse’a potwierdza również wypracowane przez niego temporalne ujęcie obrazu. Otóż francuski badacz stwierdza, że istnieją trzy czasowe wymiary obrazu – chwila jego kontemplacji, moment stworzenia i aspekt diachroniczny, czyli istnienie dzieła w toku historii, które odciska swoje piętno na jego materialnym aspekcie poprzez różnorodne modyfikacje²⁷.

Abstrahując od, nazwijmy ją, faktograficznej precyzji²⁸, pisanie Linhartovej o obrazach nie jest dalekie od tej postawy badawczej, w jej tekstach bowiem spotykamy się z nią w czasowym wymiarze kontemplacji, którego reprezentacja bywa sporadycznie zakłócana przez wprowadzanie danych z porządku historii sztuki. Z lektury prac teoretycznych badaczki możliwe jest wyabstrahowanie zasadniczych dla jej podejścia do obrazu kategorii estetycznych. Rekonstrukcja słownika interpretacyjnego Linhartovej wymaga tym samym pewnych czynności syntetyzujących – wnikliwej lektury jej tekstów²⁹, selekcji pojawiających się w nich najistotniejszych kategorii oraz próby nieinwazyjnej systematyzacji. Idąc za założeniami przyjętymi na początku artykułu, w których za kluczową dla pisarstwa i teoretyzowania Linhartovej uznałam kategorię ruchu, ten właśnie aspekt stanowi punkt wyjścia w bardziej szczegółowych rozważaniach na temat interpretacyjnych tekstów autorki. Refleksji nad ruchem i dynamizmem oraz przestrzennością obrazów towarzyszy kolejna kategoria estetyczna eksploatowana przez badaczkę – materia, która w wielu momentach interpretacji wraz z ruchem

²⁶ Warto w tym miejscu zastanowić się na fenomenologicznym aspekcie tego typu postawy badawczej, który nie tylko nasuwa analogie z koncepcjami Merleau-Ponty’ego, ale i z samymi podstawami fenomenologii, jakimi są pojęcie fenomenu, metoda fenomenologiczna, *epoche* itp. Proponowane przez Linhartovą spojrzenie na przedmiot badania jako na to, co jest bezpośrednio dane, połączone z bezzałożeniowością, zdradza właśnie inspiracje fenomenologiczne.

²⁷ Zob. D. Arasse, *Histoire de la peinture*, Paris 2004 oraz A. Arno, *Malarstwo – przedmiot pożądania*, posłowie do: D. Arasse, *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów*, przeł. A. Arno, Kraków 2012.

²⁸ W tekstach interpretacyjnych Linhartovej pojawiają się w miarę dokładne dane z porządku historii sztuki dotyczące sylwetek twórców, tytułów, dat powstania dzieł czy też terminów wystaw.

²⁹ Przedmiotem badań uczynię tu teksty skoncentrowane w rozdziale *Studie a portréty, Sobě a bližním* (podaję za podziałem redakcji zbioru *Soustrředné kruhy. Články a studie z let 1962–2002*).

współwarunkuje otwarty charakter obrazu³⁰ oraz implikuje jeden z wyraźnych chwytów interpretacyjnych symptomatyczny dla Linhartovej, a mianowicie na metafory antropomorfizujące obraz.

Jak już ustaliłam na samym początku, dynamizm w ramach obrazu jest przez Linhartovą traktowany niemal jako warunek ontyczny jego istnienia. Tego typu przetasowanie w hierarchii opisu obrazu wyraźnie wpływa na presupozycje poznawcze warunkujące jego odbiór, a co za tym idzie – zarówno w czasowym wymiarze kontemplacji obrazu, jak i w jego czwartym wymiarze, którym jest rekonstrukcja stanowiska interpretacyjnego, myślimy o nim jak o centrum nieustannego rodzenia się sensów, które odbywa się w ramach dwóch języków – werbalnego i obrazowego. W takim momencie właśnie Linhartová wkracza do twórczości René Magritte’a, któremu poświęca esej *René Magritte: Úhlavní tajemství tajemství* skoncentrowany na ideograficznych inklinacjach twórczości artysty. Badaczka zauważa, że w tym wypadku język tłumaczony jest obrazem w obrębie swoistego intersemiotycznego przekładu, przy czym sam język jako znak staje się przeszkodą w komunikacji – w tym właśnie będzie się ona upatrywać różnic pomiędzy ideografią³¹ a malarstwem Magritte’a. Jak zauważa, w jego twórczości słowo stanowi niepewny nośnik znaczenia, przyczynia się do wytworzenia ostatecznej formy obrazowania, niemniej nie istnieje możliwość wypracowania werbalnego modelu poza rzeczywistością obrazu. W tym wypadku słowa „niosą ideę, transmitują obrazy, nie nadając im kolejnego znaczenia”³², a w konsekwencji obraz wywołuje wiele możliwości komunikacji, a równocześnie świadczy o jej niemożności³³. W ramach obrazu, inkoherencji relacji słowa i obrazu, ich wzajemnej nieredukowalności oraz wprowadzenia problematyki terminologicznej³⁴ dochodzi tu do transpozycji znaczeń, zmian semantycznych werbalnego obrazu oraz wyczerpania znaczącego: „obraz Magritte’a staje się w ten sposób znaczeniem lub raczej negatywnym twierdzeniem o danej rzeczywistości, która prawdopodobnie istnieje poza obrazem, ale pozostaje niewątpliwie nie do uchwycenia w ramach obrazu”³⁵. W tym wypadku ruch będzie tym samym dotyczyć znaczących, które przesuwają się w ramach mowy obrazu i wynikają z bilingwizmu prac artysty.

³⁰ Nie są to oczywiście wszystkie kategorie estetyczne, które wylaniają się z interpretacyjnych tekstów Linhartovej. Możemy poza nimi wyróżnić między innymi kategorię ciszy pojawiającą się w pracach teoretycznych poświęconych językowi poetyckiemu, niemniej jednak uwagę zwrócę na te najbardziej symptomatyczne i węzłowe dla całościowego oglądu prac badaczki.

³¹ Linhartová rozumie tu ideografię jako zamknięty system piktogramów tworzący autonomiczną całość (zob. V. Linhartová, *René Magritte: Úhlavní tajemství tajemství*, przeł. E. Pelánová-Blinková, J. Hamzová, [w:] eadem, *Soustrředné kruhy...*, s. 255).

³² Ibidem, s. 264.

³³ Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć o eseju Foucaulta *To nie jest fajka*, w którym filozof podejmuje się refleksji nad sensem malarskiej reprezentacji oraz związkiem słów i obrazu, zwracając uwagę na to, że słowo pozostaje również formą (zob. M. Foucault, *To nie jest fajka*, Gdańsk 1996).

³⁴ Linhartová pisze o dwojakim charakterze dzieł Magritte’a, wobec których użyć można słowa *image* (fr.), jak i słowa *tableau* (fr.), które oznacza obraz, tablicę, tabelę, komiks, czy też obraz obrazów (zob. V. Linhartová, *ibidem*, s. 260).

³⁵ Ibidem, s. 267.

W studium poświęconym twórczości Antoniego Tàpiesa, odznaczającej się według Linhartovej ekscentrycznym antropocentryzmem, badaczka wkracza na pole reprezentacji. Rekonstruując poglądy artysty, zwraca bowiem uwagę na fakt, iż według niego obraz nie reprodukuje rzeczywistości ani nie jest jej symbolicznym odbiciem, ale zajmuje ona bezpośrednio przestrzeń materii wykorzystanej na stworzenie obrazu³⁶. Materia prowadzi z widzem swego rodzaju deziluzyjną grę przez wyłanianie się ukrytej, podstawowej warstwy dzieła – między innymi szkiców czy konturów – które funkcjonują zarówno w czasie kontemplacji, jak i czasowym rozwoju materii dzieła. Możliwość obrazu przenosi zatem widza na poziom fenomenologiczny, na którym doświadcza on jego prawdziwej i pełnej postaci, a tworzenie obrazu staje się w rezultacie udziałem malarza i widza operujących w relacji autor–widz zamiast dotychczasowego układu autor–przedstawienie–widz³⁷.

Analizując fotografie Emily Medkovej, badaczka przywołuje natomiast omawianą wcześniej granicę pomiędzy tym, co statyczne, a tym, co dynamiczne, wyróżniając przy okazji dwa typy personifikacji wyraźne w twórczości fotografiki – pośrednią i bezpośrednią. W pierwszym z nich czynny podmiot obrazu zaznacza swój trop na przedmiocie, przez co nie zostaje wyrażony wprost, ale personifikuje obiekt poprzez odbicie na nim swojego śladu. Personifikacja bezpośrednia dotyczy natomiast sytuacji, w której przedmiot sam staje się podmiotem i przejmuje kompetencje spontanicznego wyrażania przez obiekt, który – dotychczas nieruchomy – zostaje wprawiony w ruch w wyniku procesu poznania lub nieruchomego wpatrywania się w niego³⁸.

Studium *Zbyněk Sekal: průhledný povrch* eksplicytnie przywołuje kolejną z kategorii estetycznych wykorzystywanych w pracach interpretacyjnych Linhartovej – materię artystyczną. Zdaniem badaczki rysunek, linie kreślące obraz „pozwalają przejść przez wielowymiarową, niedeterminowaną, nieuchwytną przestrzeń”³⁹, pozostawiając nienaruszoną dwuznaczność warstw przestrzennych. Obraz jest tu naznaczony dynamizmem – nieustannym wynurzaniem i zanurzaniem się – wprawiającym w otwartej przestrzeni w ruch otwartą formę, który może zatrzymać tylko kolor umożliwiający symultaniczne spojrzenia na nagromadzone i pogłębiające się warstwy przestrzenne⁴⁰. Istotną rolę odgrywa tu również „przestrzeń-pomiędzy” (*intervalle*) rozpościerająca się w zawrotnym tempie pomiędzy dwoma biegunami ruchu, który zachodzi w ramach obrazu. Materialny charakter obrazu pozwala uniknąć pytania o sam obraz – jeśli takie zostaje zadane, rozplywa się natychmiast w ciszy, ponieważ słowa wydają się w tym miejscu nieprzystające, a dialog odbywa się jedynie pomiędzy ciszą a poziomem prewerbalnym. Podobnie, interpretując prace Mikuláša Medka, Linhartová zwraca uwagę na nieprzenikniony charakter materiału, z którego korzysta artysta, oraz

³⁶ Zob. V. Linhartová, *Antoni Tàpies*, [w:] eadem, *Soustředné kruhy...*, s. 269–270.

³⁷ Ibidem, s. 271.

³⁸ V. Linhartová, *Fotografie Emily Medkové*, [w:] eadem, *Soustředné kruhy...*, s. 300.

³⁹ V. Linhartová, *Zbyněk Sekal: průhledný povrch*, przeł. V. Koubová, [w:] eadem, *Soustředné kruhy...*, s. 298.

⁴⁰ Ibidem, s. 298.

na redukcję świata przedstawionego do jednej sceny pozbawionej dostatecznej przestrzeni i światła, na której z nieczytelną materią miesza się wielość ujęć oraz pozbawione źródła światło⁴¹. Ostatecznie u Franty siłą napędową obrazu będzie natomiast gra kontrastów, rozdarcie i napięcie, z którego powstaje przestrzeń oraz powierzchnia obrazów⁴².

Linhartová poddaje również refleksji rolę artysty, którego działalność powinna się opierać na implicytnej zgodzie ze współtworzącymi świat ruchami i formami i który powinien raz na zawsze rzec się bezrefleksyjnej adaptacji obcych mu poglądów. W konsekwencji staje się on ofiarą zmian, metamorfoz, przewrotów, w których nie jest mu dane zabłądzić, ponieważ na tego typu perturbacje może odpowiedzieć gestem nowego, oryginalnego tworzenia⁴³. Mimo że jest pozbawiony jakiegokolwiek systemu obronnego, wyrusza w stronę „nieosiągalnego punktu, w którym drganie osiąga nieskończenie niską frekwencję światła, w którym przesyt łączy się z subtelnością”⁴⁴. Trzy lata później Linhartová napisze w tekście *Bílý svět Jiřího Valenty*, że „jeśli celem artysty stanie się absolut, materia staje się przeszkodą, malarskie rzemiosło nie jest tym samym niczym innym niż zadawaniem kolorowych blizn na niewzruszonej czystości jego postrzeżenia”⁴⁵.

W podsumowującym rozpoznaniu prac teoretycznych Linhartovej warto jeszcze wspomnieć o stosowanych przez badaczkę metaforach antropomimetyzujących obraz, poprzez które wyraża się, obecny w sposób implicytny w tekstach teoretycznych, walor estetyczny studiów. „Cienka skóra napięta na niemej twarzy rzeczy”⁴⁶, „rany zanikłych przedmiotów”⁴⁷, „blizna, która odsłania bazę lub podstawę obrazu”⁴⁸ – to wybór niewielu metafor obecnych w dyskursie interpretacyjnym badaczki, w których przejawia się wpływ znaczącego podmiotu interpretatora⁴⁹, który nie tylko nadaje sens przedmiotowi interpretacji, ale w ramach procesów interpretacyjnych staje się centrum wytwarzania następnych i nieznanych dotąd sensów, dając możliwość interpretacji metateoretycznej.

⁴¹ Zob. V. Linhartová, *Mikuláš Medek: Pohyblivé hroby*, [w:] eadem, *Soustředné kruhy...*, s. 301.

⁴² Zob. V. Linhartová, *Franta: tušové kresby*, przeł. J. Dratvová, [w:] eadem, *Soustředné kruhy...*, s. 319.

⁴³ V. Linhartová, *Mnohotvárný svět Jana Koblasy*, przeł. M. Žilina, [w:] eadem, *Soustředné kruhy...*, s. 286.

⁴⁴ Ibidem, s. 286.

⁴⁵ V. Linhartová, *Bílý svět Jiřího Valenty*, [w:] eadem, *Soustředné kruhy...*, s. 303.

⁴⁶ V. Linhartová, *Zbyněk Sekal...*, s. 297.

⁴⁷ Ibidem, s. 297.

⁴⁸ V. Linhartová, *Antoni Tàpies...*, s. 270.

⁴⁹ Kategorię podmiotu znaczącego używam tu za Louisem Marinem, który w tekście *O przedstawieniu*, wychodząc od tez de Saussure’owskiego językoznawstwa strukturalnego, sformułował tezę o przesunięciu roli podmiotu z nadającego sens do miejsca jego wytwarzania i przejawiania (zob. L. Marin, *Zniknięcie człowieka w naukach społecznych: model lingwistyczny i podmiot znaczący*, przeł. P. Pieniążek, [w:] idem, *O przedstawianiu*, Gdańsk 2011, s. 9–22).

Nowy słownik obrazu?

Jak pisze Langerová w posłowie do cytowanego tu wielokrotnie tomu artykułów i studiów Linhartovej, stanowisko badaczki „wypływa z radykalnego sceptycyzmu wobec gotowych obrazów języka – literackiego, malarskiego, historii sztuki i teorii, języka codziennej komunikacji, języka wspólnego doświadczenia”⁵⁰. Sceptycyzm ten wyraża się w przyjęciu na polu działalności literackiej i teoretycznej poetyki „pomiędzy” (*intervalle*), która w praktyce interpretacyjnej, i tu mam na myśli zarówno prace autorki, jak i te napisane na temat jej tekstów, zostaje odzwierciedlona w podejściu metodologicznym, którego korzeni możemy się dopatrywać w fenomenologii percepcji⁵¹. Otóż, jak postuluje Maurice Merleau-Ponty w eseju *Oko i umysł*, myślenie (w tym wypadku naukowe) powinno przesunąć perspektywę badawczą z odgórnego, ogólnego oglądu do funkcjonowania w kategoriach deiktycznych⁵². Mówienie o obrazach w ramach niezapośredniczonego poznania, o którym badaczka pisze w tekście *Skutečnost obrazu*, realizuje ten właśnie postulat, nadając aktowi interpretacji wymiar synchroniczny z wytwarzaniem sensów przez obraz. Czerpiąc równocześnie z projektu *nouveau roman*, głównie w kwestii niewyrażonego podmiotu, którego obecność ogranicza się jedynie do śladu, Linhartová wykorzystuje współczesne sobie narracje teoretyczne, między innymi psychoanalizę, fenomenologię, sformułowane poetyki surrealizmu czy poetyzmu, oraz niejako antycypuje nowe sposoby myślenia o literaturze i sztuce. Naszkicowanych przez nią propozycji badawczych nie można jednak traktować na prawach całościowego projektu, biorąc pod uwagę to, że mamy tu do czynienia z pojedynczymi, nierzadko okazjonalnymi, ale nie odosobnionymi tekstami, które natomiast łączy spójny sposób mówienia i teoretyzowania na temat obrazów, a także literatury. Zasadne wydaje się w związku z tym porównanie z dyskutowanymi obecnie szerzej rozumianymi koncepcjami historii sztuki czy też samym myśleniem o obrazie.

Wskazując na koncepcję Didi-Hubermana jako drugi biegun przeprowadzonego tu porównania⁵³, nie mam oczywiście na celu stwierdzenia, że w późniejszym wobec studiów Linhartovej projekcie teoretycznym możemy doszukiwać się inspiracji jej pracami, ale chciałabym przede wszystkim zwrócić uwagę na

⁵⁰ M. Langerová, *Věra Linhartová...*, s. 470.

⁵¹ Ujmowanie sztuki w kategoriach fenomenologicznych obecne będzie również w pracach czeskich filozofów – głównie Jana Patočki (*Umění a čas*, Praha 2004), ale i Jiří Nĕmca (*Smysl obrazu a časovost*, [w:] *Podoby. Literární sborník*, B. Doležal (red.), Praha 1967, 141–147).

⁵² M. Merleau-Ponty, *Eye and Mind*, przeł. M. Smith [w:] *Merleau-Ponty Aesthetics Reader, Philosophy and Painting*, G.A. Johnson (red.), Evanston 1993, s. 123.

⁵³ W tym miejscu nasuwa się również analogia pomiędzy pracami Linhartovej a koncepcją dzieła otwartego Umberto Eco (por. U. Eco, *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 2008). Niemniej biorąc pod uwagę bardziej ewidentne analogie pomiędzy pracami badaczki a teorią Didi-Hubermana, które odwołują się zarówno na poziomie bardziej ogólnym – dotyczącym między innymi statusu obrazu, podejścia metodologicznego, pracy reprezentacji, oraz szczegółowym – tu warto wskazać choćby na zbliżoną metaforykę stosowaną w opisie obrazu przez obu badaczy; skupię się jedynie na wskazanych przez siebie dwóch biegunach porównania – koncepcji obrazu Linhartovej i Didi-Hubermana.

aktualność reprezentowanego przez nią stanowiska i na pewną intuicję badawczą, którą przejawiają jej teksty. W celu uniknięcia rekapitulacji poglądów francuskiego teoretyka⁵⁴, ponieważ te nie stanowią przedmiotu niniejszego tekstu, w ramach kręgów tematycznych rozwijanych w jego koncepcji przyjrze się tym samym najważniejszym analogiom pomiędzy pracami obu badaczy.

Postulując otwarcie wiedzy o obrazie, Didi-Huberman rezygnuje z ustrukturyzowanego języka historii sztuki oraz traktowania jej jako przedmiotu akumulacji⁵⁵. Idąc za tym założeniem, teoretyzowanie na temat obrazów wychodzi poza ramy naukowej struktury, która wedle Merleau-Ponty'ego rezygnuje z życia w centrum rzeczy⁵⁶. Tego typu podejście uniemożliwia dążenie do kompletności, pełni wiedzy na temat przedmiotu badań, a co za tym idzie – uwalnia badacza, czy też interpretatora, od obowiązku kategoryzacji i dopuszcza interpretację naznaczoną brakiem. Przypominając zrekapitulowane na początku mojej analizy tezy Linhartovej dotyczące niezapśredniczonego poznania, możemy ulec pokusie uznania obu stanowisk, jeśli nie za analogiczne, to przynajmniej za komplementarne. Należy jednak zwrócić w tym miejscu uwagę, że czeska badaczka nie odnosi się bezpośrednio do uprawianej przez siebie dziedziny, ale stara się skonstruować w miarę uniwersalne podejście do samego obrazu. Niemniej wnioski płynące z przyjętych przez nią założeń prowadzą do kolejnego, istotnego aspektu wiążącego jej koncepcję z projektem Didi-Hubermana, którą jest przejście z obozu widzialności do wizualności.

Dla jaśniejszego oglądu sprawy warto przytoczyć tu dychotomię pomiędzy widzialnym a wizualnym, którą konstruuje w swojej pracy *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki* francuski badacz. Otóż pierwsza ze wskazanych kategorii wiąże się według niego przede wszystkim z warunkiem reprezentacji, a co za tym idzie – implikuje stabilność i jednolitość przedmiotu widzenia, jakim jest w tym przypadku obraz. Natomiast przyjęcie figury wizualności z repertuarem przeszkód, jakie stawia ona na drodze procedury badawczej i interpretacyjnej, pozwala na wyjście z dogmatu – „widzieć oznacza wiedzieć” – komplikując równocześnie status poznawczy obrazu⁵⁷. Dochodzimy zatem w tym punkcie do kolejnej artykulacji sprzeciwu wobec strukturyzowania myślenia o obrazie, a u Linhartovej również interpretacji. W rezultacie każdy z badaczy postuluje rewindykację swobody interpretacji, a przy okazji autonomicznego wytwarzania sensów przez sam obraz. Niemniej w wypadku Linhartovej będziemy mieli do czynienia z dodatkowym istotnym aspektem, jakim jest ruch (znaczących) w obrębie samego obrazu, co w pewnych aspektach różni się od figur stosowanych przez Didi-Hubermana, który mówi o swoistej niestabilności obrazu przechodzą-

⁵⁴ Co więcej, prace Didi-Hubermana są dostępne czytelnikowi polskiemu; poza tłumaczeniami na język polski najważniejszych publikacji Didi-Hubermana na polskim rynku wydawniczym dostępny jest istotny wybór prac i studiów poświęconych koncepcji francuskiego badacza, w tym książka Andrzeja Leśniaka *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, oraz tego samego autora *Ikono filia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy*, Warszawa 2013.

⁵⁵ Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 7–13.

⁵⁶ M. Merleau-Ponty, op.cit., s. 121.

⁵⁷ Zob. G. Didi-Huberman, op.cit., s. 23–26 lub A. Leśniak, *Obraz płynny...*, s. 42.

cej płynnie, w momencie wprowadzenia do jego dyskursu figury wyobrażającej, w dynamizm⁵⁸.

Jak pisze Didi-Huberman, „rozcięcie pojęcia obrazu [...] oznaczałoby powrót do badania obrazu, które jeszcze nie zakłada *figura figuranta*, to jest figury ustanowionej jako przedmiot przedstawienia, lecz jedynie *figura figurans*, czyli proces, drogę, barwę i objętość”⁵⁹. Świadczy to po raz kolejny o skierowaniu przez badacza uwagi na dynamiczny, procesualny charakter obrazu. Omówione już wcześniej przeze mnie stanowisko Linhartovej na temat myślenia o dziele sztuki w kategoriach ruchu, żywiołu, pola energetycznego, miejsca przesunięć sensu *implicite* świadczy o nieustannym działaniu w jego polu siły nazwanej przez Didi-Hubermana figurą wyobrażającą. Badaczka dopuszcza tym samym nie tylko możliwość przesunięć w ramach sensów wytwarzanych przez obraz, ale także poprzez dowartościowanie materii, innymi słowy, materialności dzieła, wyraża odejście od jego rozumienia jedynie w ramach przedstawienia figuratywnego. Opisując obrazy również w ramach ich materialności, tak jak między innymi w interpretacji prac Tàpiesa, Medka czy Sekala, zaburza prymat widzialności i otwiera w swoich tekstach przestrzeń dla rozumienia obrazu jako reprezentacji zaburzonej.

Ten punkt widzenia zbiega się również z psychoanalitycznymi inspiracjami, które pojawiają się w dyskursie interpretacji sztuki w znanych Linhartovej poetykach surrealistycznych. Autorka sama używa w swoich pracach kategorii modelu wewnętrznego, który zapożycza bezpośrednio od André Bretona⁶⁰ i późniejszych od francuskiego surrealizmu prac Karela Teigeego⁶¹, otwierając możliwość mówienia o obrazie jako substracie zdarzenia psychicznego. Stanowisko to implikuje trzy istotne zmiany w sposobie myślenia o obrazie – po pierwsze, daje możliwość wykorzystania aparatu krytycznego wypracowanego przez podejście psychoanalityczne w teoretyzowaniu na temat obrazu, po drugie, wprowadza do mówienia o obrazie wartości zdarzeniowości, a ostatecznie zmienia jego status ontyczny przez uznanie, że jest elementem pewnego procesu. Dwa pierwsze wnioski wysunięte na podstawie powyższej konstatacji pokazują, w jaki sposób Linhartová antycypuje projekt Didi-Hubermana, który dopuścił do metodologii myślenia o obrazie pewne elementy psychoanalitycznego aparatu krytycznego. W ramach praktyki interpretacyjnej badaczka zwraca bowiem uwagę na zaburzenia pracy reprezentacji, które wyraźnie odzwierciedlają repertuar dysfunkcji wywoływanych przez potencjał symptomu. W studium poświęconym pracom Franty, w których zaburzenia są wprowadzane przez kontrasty barw, z zetknięcia się białej i czarnej barwy, z delikatnych półcieni ma się wyłonić „obraz jako zapowiedź niepewnej, zachwianej równowagi”⁶². Wartość deformującą niesie również z sobą wprowadzenie do mowy obrazów elementów dyskursu onirycznego, a w rezultacie zdiagnozowanie w poetyce przedstawienia wizualnego mechani-

⁵⁸ G. Didi-Huberman, op.cit., s. 98–99.

⁵⁹ Ibidem, s. 98.

⁶⁰ Zob. A. Breton, *Surréalisme et la peinture*, Paris 2002.

⁶¹ Zob. Karel Teige, *Vnitřní model*, „Kvart” 1945/1946, nr 4, s. 149–154.

⁶² V. Linhartová, *Franta...*, s. 308–309.

zmów marzenia sennego – zagęszczenia i przesunięcia⁶³. Egzemplifikacją użycia kategorii wywodzących się z porządku marzenia sennego jest między innymi analiza prac Jana Koblasy oscylujących pomiędzy introspekcją i kontemplacją, a równocześnie opartych na zasadzie logiki odwracalnych analogii⁶⁴. W wielu studiach badaczka pisze również o gęstości, zagęszczeniu sensów, które wynikają ze struktury analizowanych obrazów i przywodzą na myśl pracę metafory. Widzimy więc, że w wyniku przyjęcia tezy o zmienności, fragmentaryczności obrazu, jego zaburzonej reprezentacji w sposób implicytny w pracach Linhartovej obecne są inspiracje krytycznym modelem psychoanalitycznym.

Fragmentaryczność i zaburzenie interpretacji odzwierciedla się również w omówionych przeze mnie wcześniej metaforach antropomorfizujących, z których istotny wybór wprowadza do słownika mowy obrazów topikę rozdarcia czy też przecięcia. Kiedy Didi-Huberman mówi: „Otwarcie oznacza rozbicie czegoś. A przynajmniej rozcięcie lub rozdarcie. Na czym ma ono polegać? Na tym, by dyskutować w ramach sieci, którą narzuca każde poznanie, i by nadać gestowi tej dyskusji – gestowi głęboko bolesnemu – wartość ponadczasowości lub cięcia”⁶⁵. Ma tym samym na myśli nie tylko otwarcie logiki mówienia o obrazie, ale także przerwanie funkcji symbolicznej, a w konsekwencji rozdarcie „tkaniny przedstawienia”⁶⁶. Linhartová owego przecięcia dopatruje się na poziomie materialności obrazu, dostrzegając już na tym etapie zaburzeń w pracy reprezentacji. W pracy poświęconej twórczości Magritte’a mówi o jego negatywności w ramach pracy reprezentacji. Jeśli rozwinie ten pogląd o tezę Didi-Hubermana, dla którego rozdarcie nie jest dla obrazu aktem negacji, ale samopotwierdzenia, gestem konstytutywnego przerywania i możliwości interpretacji w ramach deformującego potencjału figury wyobrażającej, możemy stwierdzić, że przyjmuje ona, podobnie jak francuski badacz, obraz w całej jego złożoności, fragmentaryczności i aporyczności.

Jak starałam się to pokazać, pomiędzy podejściem obu badaczy istnieje wiele analogii, które w przypadku Linhartovej składają się na intuicję badawczą wynikającą nie tylko z samego przedmiotu interpretacji czy też z dominujących w niej współcześnie dyskursom krytycznym, ale i z metodologicznej inwencji, którą przejawiała w swoich pracach. Powyższy ogląd jest raczej wstępnym zarysem, a nie ostatecznym rozpoznaniem, niemniej w sposób mniej lub bardziej udany pokazuje możliwości porównania koncepcji obu badaczy. Czytanie Linhartovej w kontekście Didi-Hubermana lub też Didi-Hubermana w kontekście Linhartovej przynosi, poza wartością komparatystyczną, istotny aspekt badawczy dla historii idei. O ile projekt francuskiego badacza nie czerpie bezpośredniej inspiracji z prac badaczki, o tyle stanowi w pewnym zakresie aktualizację idei, które obecne były wcześniej w dyskursie badawczym, co świadczy o ciągłości pewnych poglądów w ramach XX- i XXI-wiecznej humanistyki.

⁶³ Zob. S. Freud, *Marzenie senne*, [w:] idem, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenie senne*, przeł. L. Jekels et al., Warszawa 2000.

⁶⁴ V. Linhartová, *Mnohotvárný svět...*, s. 289–291.

⁶⁵ G. Didi-Huberman, op.cit., s. 97.

⁶⁶ Ibidem, s. 99.

Podsumowanie

Jak wynika z przeprowadzonej przeze mnie analizy, Linhartová posługuje się w swoich pracach teoretycznych i interpretacyjnych swoistym interpretacyjnym idiolektem, który odzwierciedla poglądy badaczki na temat sztuki i literatury. Pojawiające się tu kategorie estetyczne, które możemy rozumieć jako immanentne cechy tego języka, tworzą w rezultacie swego rodzaju zmetaforyzowany pojęciowy amalgamat funkcjonujący autonomicznie w słowniku języka obrazów stworzonego przez Linhartová. Jego oswojenie pozwala na swobodne poruszanie się w przestrzeni prac interpretacyjnych autorki. Mamy tu zatem do czynienia z wypracowanym w sposób szczególny instrumentarium analityczno-interpretacyjnym, które ma charakter czasowy i nie zdradza ambicji tworzenia większego projektu teoretycznego, ale zyskuje na aktualności w momencie konfrontacji z obecnie dyskutowanymi propozycjami teoretycznymi.

W celu podsumowania powyższych rozważań należałoby dokonać przeglądu kategorii estetycznych w pracach Linhartovej, który obejmuje założone we wstępnej części dynamizm i przestrzenność, realizowane na różnorodnych poziomach pracy obrazu oraz paralelną wobec nich materialność. Dokonana tu przeze mnie analiza nie stanowi jednak ostatecznego rozpoznania w przestrzeni prac teoretycznych badaczki. Na całość refleksji Linhartovej z zakresu historii sztuki składają się także prace dotyczące sztuki japońskiej, twórczości Josefa Šímy oraz czeskich twórców, takich jak Toyen czy Jindřich Štyrský, którym warto byłoby poświęcić odrębne studium. Repertuar kategorii estetycznych powinien zostać również uzupełniony o takie kategorie jak cisza czy wielojęzyczność, związane z rozwijaną przez badaczkę równoległe do praktyki literackiej koncepcją języka poetyckiego, która wyrasta z tradycji europejskiej awangardy i dla której punktem wyjścia będzie teza o niemożności kategoryzacji przedmiotu badań oraz postulat o dynamicznym charakterze tekstu poetyckiego. Obie koncepcje – obrazu i języka poetyckiego – postulowane przez Linhartová są wobec siebie komplementarne i w ramach prac badaczki stanowią pewien spójny paradygmat myślenia o ekspresji twórczej, dlatego też dla pełnego obrazu prac badaczki istotne jest rozważenie również tego aspektu jej praktyki teoretycznej.