

Dobrawa Lisak-Gębała, *Wizualne odskocznie. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Universitas, Kraków 2016, ss. 376

Obecność sztuk wizualnych w badaniach literaturoznawczych chyba najczęściej zaznacza się w publikacjach dotyczących zagadnienia ekfrazy. Sprzyja temu bogaty materiał literacki: obecność opisów obrazów zarówno w poezji, jak i w tekstach prozatorskich, co poszerza pole analiz. Jeszcze większe możliwości daje przyjrzenie się tekstom ekfrastycznym przez pryzmat badań nad oddziaływaniem obrazów (David Freedberg) czy auratycznością (Walter Benjamin). Dobrawa Lisak-Gębała swoją książką *Wizualne odskocznie* wpisuje się w szerokie badania intermedialne, ale bardzo dokładnie precyzuje, jaki materiał i relacje pomiędzy jakimi dziedzinami sztuki ją interesują. Przedmiotem analizy stały się wybrane eseje wydane w drugiej połowie XX wieku oraz na początku XXI wieku, a wśród autorów, do twórczości których najczęściej odwołuje się autorka, znaleźli się: Ewa Bieńkowska, Zbigniew Herbert, Jacek Dehnel, Wojciech Nowicki i Joanna Pollakówna. Wybór tych nazwisk wskazuje na odniesienie się do dwóch typów obiektów wizualnych – dzieł malarskich oraz fotografii. Lisak-Gębała wspólnie traktuje je jako tytułowe „wizualne odskocznie”. Refleksja eseistów, aby rozwijać się zarówno ku problematyce epistemologicznej, jak i estetycznej, potrzebuje „zapośredniczonego medium”, którym stają się obrazy (35).

Publikacja licząca 376 stron została podzielona na pięć rozdziałów dotyczących różnych aspektów doświadczenia dzieł malarskich i fotografii. Wprowadzeniem do właściwej części analitycznej jest w *Wizualnych odskocznich* rozbudowana refleksja genologiczna. Esej nie jest dla autorki jedynie medium, dzięki któremu mogły zaistnieć interesujące ją wątki, ale także sam w sobie staje się obiektem badań. Założony temat książki nie mógłby zostać zrealizowany bez wydzielenia „eseistyki o malarstwie i fotografii”, czym Lisak-Gębała wchodzi w polemikę z przeciwnikami takich podziałów, między innymi Andrzejem Zawadzkim, Romą Sendyką czy Carlem H. Klausem. Autorka, posługując się kryterium tematycznym, zdaje sobie jednak sprawę z jego umowności, a sam esej chce traktować ektradyscyplinarnie, bowiem, jak twierdzi: „takie ujęcie otwiera interesujące pole badań, gdyż pozwala ujrzeć eseje o fotografii i malarstwie w kontekście innych dziedzin — jako powiązane z nimi, ale rezydujące we własnej niszy dyskursywnej” (21).

Wprowadzenie kończy się podrozdziałem „O cezurze chronologicznej. Przyczynek do historii polskiej eseistyki o malarstwie”, w którym autorka uzasadnia cezurę czasową dla interesujących ją tekstów. W okresie powojennym polska eseistyka nie tylko wchodzi w „stadium dorosłości”, ale także na gruncie tematycznym da się zauważyć zwrot ku opisowi zjawisk estetycznych. W tym fragmencie *Wizualnych odskoczni* widać jednak problem, który będzie aktualny także w kolejnych częściach publikacji — o ile autorka nawiązuje do tradycji pisania o malarstwie, to temat fotograficznych reprezentacji zostaje wprowadzony praktycznie *ad hoc*, bez zaznaczenia jego specyfiki; proporcje między eseistycznymi pozycjami dotyczącymi malarstwa i fotografii są także mocno zachwiane.

Pierwszy rozdział *Wizualnych odskoczni*, najbardziej zróżnicowany pod względem tematycznym, nosi tytuł *Podróże w czasie i przestrzeni*. Punktem wyjścia do analizy wybranych esejów staje się pojęcie auratyczności dzieła sztuki, bowiem to właśnie poszukiwanie autentycznego doświadczenia w kontakcie z obrazem staje się dla pisarzy impulsem do podróży. Celem peregrynacji są najczęściej Włochy będące „przestrzenią maksymalnie nasyconą pod względem kulturowych skojarzeń” (62). Swoją włoską podróż udokumentowali w esejach między innymi Zbigniew Herbert, Jarosław Iwaszkiewicz, Wojciech Karpiński i Ewa Bieńkowska — ich nazwiska przeplatają się w analizach Lisak-Gębali, stając się przykładem konfrontacji jednostkowego doświadczenia autorów z historią sztuki i sposobami jej odbioru. Aura dzieła malarskiego to także ślad miejsca, w którym powstało, a dzięki temu rzeczywista podróż pisarza łatwo zmienia się w podróż wyobrażoną, w której obraz staje się znakiem przeszłości. Podobne doświadczenie nie jest jednak udziałem Wojciecha Karpińskiego i Michała Pawła Markowskiego, którzy podróżując do Ameryki, nie odczuwają ani historii stojącej za dziełem, ani jego aury. Jednak nie tylko odległy kontynent nie sprzyja podobnym doświadczeniom — w rozdziale pierwszym autorka poruszyła także problem muzealnictwa jako sztucznego działania porządkującego i pozbawiającego eksponaty właściwego im kontekstu. Krytyka podążania utartymi, turystycznymi szlakami przechodzi w refleksję nad modelem antypodróż. Alternatywnego sposobu poznawania obrazów i przestrzeni, w której powstały, poszukują nie tylko zainteresowani dawnym malarstwem, ale także fotografiami. W drugim przypadku Lisak-Gębala odnotowuje jednak odmienny kierunek podróży, co w esejach Andrzeja Stasiuka i Wojciecha Nowickiego prowadzi do przeciwstawienia kultury Wschodu i Zachodu Europy.

Drugi rozdział bazuje na rozpoznanej wcześniej dychotomii przeszłości i współczesności obecnej w wyszczególnionych esejach. Obrazy zostały przez pisarzy potraktowane jako reprezentatywne wobec epok, w których powstały, co prowadzi do szerszych refleksji aksjologicznych związanych z kulturą. Tytuł rozdziału sugeruje, że będzie to spojrzenie krytyczne, w związku z czym autorka rozpoczyna od zdefiniowania na potrzeby analiz terminu „krytyka”, odnoszonego następnie zarówno do obrazów, jak i szeroko rozumianej kultury. Kolejne podrozdziały zostały wyodrębnione z wykorzystaniem klucza personalnego — pierwszy z nich dotyczy eseistyki Zbigniewa Herberta, kolejny Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej, w dwóch następnych połączono refleksje nad twórczością Joanny Pollakówny i Ewy Bieńkowskiej oraz Henryka Wańka i Arkadiusza Pacholskiego. Różne aspekty krytycznego namysłu nad współczesną kulturą można by zawrzeć w łączącym je zdaniu: „Postawa właściwa wyróżnionym eseistom stanowi część zjawiska, które za Rafałem Konersmannem można by określić jako »krytykę restytucyjną«, czyli krytykę wskazującą na pożądaný wzór rodem z dawnych czasów, co, rzecz jasna, wiąże się często z negatywnym wartościowaniem odmiennych od ideału modeli” (125).

Oddziaływanie obrazów i fotografii na kontemplujący je podmiot może wiązać się także z odczuciem nagłego wstrząsu estetycznego, „wizualnego »nakłucia« wrażliwości eseisty”, które stało się tematem trzeciego rozdziału. Autorka na gruncie metodologicznym odnosi się do problematyki podnoszonej przez antropologów obrazu — w szczególności Davida Freedberga i Hansa Beltinga. Na pierwszym planie w odbiorze eseistów nie znajduje się już doświadczenie estetyczne, ale psychologiczne konsekwencje obcowania z obrazem. Istotne staje się sięgnięcie do nieświadomości jako źródła silnej reakcji — eseisty bądź reprezentowanej przez niego zbiorowości, co wiąże się z obecnością w tekście trzech perspektyw: indywidualnej, historycznej oraz zbiorowej.

W odróżnieniu od pozostałych rozdziałów *Wizualnych odskoczni* w części trzeciej dominuje tematyka fotografii. Szczególnie wiele uwagi poświęcono Wojciechowi Nowickiemu, autorowi *Dna oka* oraz *Odbicia* — wykorzystywane przez niego zdjęcia zawsze budzą silne emocje, które warunkuje doświadczenie Barthes’owskiego *punctum*. Dzięki niemu możliwe jest także wpisanie zdjęcia w nowy kontekst: genderowy, postkolonialny, akcentujący „inność” fotografowanego modelu. Dzięki zmianie perspektywy obiekt wizualny, będący w epoce powstania neutralnym, staje się dla współczesnych odbiorców przedmiotem kulturowych badań. Prowokuje to zarówno Nowickiego, jak i Dehnela do stawiania pytań o wiarygodność fotograficznej reprezentacji. Lisak-Gębała, poruszając tę kwestię, stara się odszukać analogiczne problemy związane z odbiorem obrazów, co potęguje wrażenie, że są one głównym punktem odniesienia w publikacji.

Czwarty rozdział publikacji został pomyślany jako refleksja nad konfrontacją wymuszaną przez dzieło wizualne. Po jednej stronie znajduje się eseista-widz, po drugiej osoba sportretowana; w osobnym podrozdziale relacja ta zostaje rozszerzona o osobę malarza — portrety i autoportrety twórców budzą szczególne emocje, dając wrażenie obcowania z realnym człowiekiem, pogłębione jeszcze przez wykorzystanie techniki ujęcia *en face*. Ewa Bienkowska, Zbigniew Herbert czy Ewa Kuryluk przywołani w tej części analiz autorki, piszą wręcz o odwróceniu ról i poczuciu, że to postać z obrazu spogląda na widza. Pogłębienie relacji na linii eseista–malarz jest tematem podrozdziału „Identyfikowanie się z malarzem”. Aby skonceptualizować omawiane zagadnienia, autorka odniosła się do krytyki tematycznej uprawianej przez przedstawicieli szkoły genewskiej, m.in. Georges’a Pouleta czy Jean-Pierre’a Richarda. Metoda badania tekstów literackich została zaadaptowana do analizy szczególnego rodzaju eseistyki, z jakim mamy do czynienia w *Wizualnych odskoczniach*, zachowano natomiast kluczową rolę dwóch pojęć: tematu i identyfikacji.

Gatunkowe cechy eseju, którym wiele miejsca poświęciła Dobrawa Lisak-Gębała we „Wprowadzeniu”, ponownie stają się głównym tematem w ostatniej części publikacji. Relacja podmiot–obraz, opisana w poprzednich rozdziałach, została poszerzona o trzeci element, a mianowicie tekst i jego kompozycję. Dużą rolę odgrywa tu wykorzystanie koncepcji antropologicznego ujęcia eseju zaproponowanej przez Romę Sendykę. Jak ujmuje to Lisak-Gębała w oparciu o prace krakowskiej badaczki: „esej jest »re-kreowaniem« doświadczenia »ja« (Adornowską »skonstruowaną obocznością«, »statyką uśmierzonych napięć«), czyli unieruchomionym, gotowym zapisem migotliwego dynamicznego procesu rozważania określonych kwestii, a nawet — zapisem jednorazowej i niepowtarzalnej medytacji” (292). Celem założonym przez autorkę jest konfrontacja modelu tekstu-podmiotu z powtarzalnymi elementami występującymi w wyodrębnionych esejach (293).

Podsumowując swoje rozważania nad eseistyką dotyczącą wizualnych przedstawień, Lisak-Gębała stawia pytanie, na którego pojawienie oczekuje się od początku: „Czy zatem między eseistyką dotyczącą dzieł malarskich a eseistyką odnoszącą się do zdjęć można wskazać istotne różnice w zakresie projektu estetycznego i epistemologicznego?” (337). Odpowiedź na nie nie jest jednak wyczerpująca, a autorka potwierdza wrażenie, które towarzyszy czytelnikowi podczas lektury: że celem nie jest poszukiwanie cech swoistych dla każdego typu eseistyki. Traktowanie ich jako dziedzin komplementarnych tłumaczy w pewnym stopniu dysproporcje między poddawanymi analizie tekstami i prowokuje do dalszych rozważań w tym kierunku.

DAGMARA PAWLIK