


Prof. dr hab. Bogumiła Kaniewska
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

UNIWERSYTET WARSZAWSKI
WYDZIAŁ POLONISTYKI
wpłynęło dnia 16. 10. 2017.


Recenzja pracy doktorskiej mgr Weroniki Lipszyc
Kryzys tradycyjnej władzy wzroku w polskiej literaturze i polskim
malarstwie na przełomie XIX i XX wieku,
przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Ewy Szcześniey, prof. UW

Dawne wieki, aż do XIX stulecia żyły w przekonaniu, że wzrok, spojrzenie – badacza, artysty, filozofa – wydobywa lub nadaje sens, znaczenie postrzeganemu przedmiotowi, zjawisku, przyczyniając się tym samym do porządkowania i poznawania rzeczywistości. Dziś nie dostrzegamy w spojrzeniu jego sensotwórczej mocy – patrzenie to indywidualne postrzeganie, jedno spojrzenie równe jest drugiemu, incydentalne, przypadkowe, zawsze przynależne do kontekstu, zawsze uzależnione od patrzącego. To – w największym skrócie – dwie postaci wizualności obecnej w kulturze.

Autorka pracy *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku w polskiej literaturze i polskim malarstwie na przełomie XIX i XX wieku*, we wstępie bardzo klarownie formułuje cel, który przyświeca jej rozważaniom, „Chodzi o usytuowanie rodzimej sztuki słowa i obrazu w zupełnie nowym kontekście: przełomu antywzrokocentrycznego, zaproponowanego przez amerykańskiego badacza Martina Jaya (...)”. Myśl Jaya, zgodnie z intencjami Doktorantki, pozwoli na wskazanie możliwości „odmiennego opisu epoki obejmującej przełom stuleci w dziejach kultury polskiej oraz procesu kształtowania się w Polsce formacji modernistycznej” (s. 6). Rekonstrukcja koncepcji wizualności, odtworzenie dziejów refleksji nad nią służyć ma także, w

założeniu Autorki, wpisaniu przemian polskiej sztuki przełomu wieków w kontekst europejski, a zarazem – wyodrębnieniu ich specyfiki, uwarunkowanej szczególną sytuacją społeczno-polityczną kraju.

Zgodnie z tą deklaracją doktorat jest z jednej strony przedstawieniem, omówieniem i wprowadzeniem nowego terminu literaturoznawczego (przełom antywzrokocentryczny, *scopic regimes*), z drugiej: próbą aplikacji owego terminu do opisu przemian zachodzących w polskiej sztuce i literaturze przełomu wieków. Temu zamysłowi odpowiada kompozycja rozprawy, która w swej pierwszej części (*„Scopics regimes” – rys teoretyczny*) ma charakter teoretyczny, omawia pojęcie przełomu antywzrokocentrycznego w kontekście epistemologicznym i estetycznym, część druga natomiast (*Polska literatura i polskie malarstwo przełomu XIX i XX wieku: kryzys i panowanie tradycyjnej władzy wzroku*) koncentruje się wokół praktyk twórczych wybranych pisarzy, poetów i malarzy, sytuujących się wokół jednego z dwóch biegunów artykulacji: antywzrokocentrycznej i wzrokocentrycznej.

Praca ma z założenia charakter interdyscyplinarny: przedmiotem badań jest literatura, sztuka, ale i publicystyka, filozofia, refleksja kulturoznawcza. Refleksji podlegają zatem „mechanizmy tekstowe o charakterze interdyscyplinarnym” (s. 11), których młoda badaczka poszukuje w powstałych pomiędzy rokiem 1890 a 1910 w dziełach Wyspiańskiego, Langego, Tetmajera, Boznańskiej, Malczewskiego, Gierzyńskiego i innych. By zbadać te złożone zjawiska, doktorantka sięga po narzędzia wypracowane przez strukturalizm, semiotykę i konstruktywizm, ze szczególnym uwzględnieniem badaczy eksplorujący obszar tzw. korespondencji sztuk oraz refleksję epistemologiczną.

Szczegółowo uzasadnia także przyjęty zakres czasowy powstawania tekstów i obrazów, które znalazły się w polu jej obserwacji. Wiek XIX – zdaniem Autorki – miał przełomowe znaczenie dla rozwoju sztuk wizualnych, gdyż to właśnie w drugiej jego połowie dokonywał się przełom antywzrokocentryczny, a u jego schyłku pozycja sztuk plastycznych umocniła się na tyle, by literatura i sztuki plastyczne mogły zostać uznane za „dziedziny równorzędne” (wcześniejsze epoki

bowiem odznaczały się wyraźnym prymatem literatury). Ta niższa pozycja – wyjaśniana jest właśnie poprzez podporządkowanie malarstwa dyskursowi wzrokocentrycznemu, uwarunkowaniom mimetycznym.

Przyjęty porządek pracy – od teorii do obserwacji praktyki twórczej – jest porządkiem odtwarzającym narastanie zjawisk. W „naturze” (jeśli paradoksalnie można użyć tego terminu do opisu zjawisk kulturowych) chronologia jest bowiem inna: zmiana (widzenia, przedstawiania) pojawia się najpierw w sztuce i dopiero wówczas staje się przedmiotem oglądu. Odwrócenie tego porządku jest badawczo słuszne, rodzi jednak niebezpieczeństwo podporządkowania zjawisk artystycznych teorii, przestawienia akcentów. Pytanie, czy pani Lipszyc udało się tego zagrożenia uniknąć, pozostawię (na razie) otwarte...

Najważniejszym punktem odniesienia dla przedstawionej koncepcji jest myśl Martina Jaya, który w pracy *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (wydanej w roku 1993 i nie tłumaczonej jak dotąd na język polski, choć funkcjonującej w obiegu literaturoznawczym) wyznacza trzy podstawowe „aspekty przełomu antywzrokocentrycznego” – detranscendentalizację perspektywy (tj. rezygnację z jednego, boskiego, uniwersalnego widzenia świata na rzecz wielości indywidualnych perspektyw); rewaloryzację czasu wobec przestrzeni (prowadzącą do prymatu czasu nad przestrzenią) oraz rekorporalizację podmiotu poznającego. Oznacza to, że dotychczasowa, kartezyjska, bezcielesna podmiotowość ustąpiła miejsca podmiotowi uwikłanemu w rzeczywistość, zaangażowanego w nią subiektywnie i cielesnie – sensualnie, zmysłowo odbierającemu świat i – co więcej – dążącemu do przedstawienia takiej, partykularnej i wielozmysłowej, perspektywy. Opierając się na tych ustaleniach, Autorka stawia bardzo wyrazistą tezę, dotyczącą polskiej literatury i sztuki na przełomie wieków:

„Detranscendentalizacja perspektywy się dokonała, nie dochodzi jednak jeszcze do przywrócenia podmiotowi wolności, pełnego otwarcia się na indywidualizm, cielesność, subiektywne przeżywanie czasu. Odrzucenie tradycyjnej

władzy wzroku nie wiąże się więc z całkowitą afirmacją nowego sposobu widzenia (a co zatem – poznania). Można postawić tezę, że polska kultura przełomu wieków zatrzymuje się pomiędzy paradygmatami wzrokocentrycznym i antywzrokocentrycznym [...]” (s. 12)

Warto zauważyć, że to założenie znakomicie wpisuje się w naszkicowaną wcześniej definicję modernizmu pojmowanego jako splot rozmaitych, często wewnętrznie sprzecznych dyskursów – trzeba tu przypomnieć, że takie definiowanie modernizmu ma w polskim literaturoznawstwie swoją tradycję, by przypomnieć choćby takich badaczy jak Bolecki, Markowski czy Bartoszyński. Pani Lipszyc koncentruje się na wątku epistemologicznym i wizualnym, wyodrębniając wyraźnie dwa współistniejące i biegunowo różne rodzaje poznania demonstrującego się w literaturze i sztuce, które można zakwalifikować jako klasyczne (wzrokocentryczne) i nieklasyczne (antywzrokocentryczne). Ciekawie będzie przyjrzeć się ich konsekwencjom.

Pierwsza część pracy ma za zadanie przedstawienie koncepcji Jaya, a także omówienie przemian, jakim podlegał paradygmat wzrokocentryczny w drugiej połowie wieku XIX – po to, by w części drugiej poddać analizie wspomnianą już twórczość. Część pierwsza nie ma jednak charakteru części wprowadzającej, wstępnej – to obszerny, merytorycznie bogaty traktat, w obrębie którego Autorka omawia myśl Jaya, opierając się na jednym z pojęć kluczowych dla tej teorii: pojęciu *scopic regimes*. Martin Jay używa tego terminu, by wyodrębnić trzy modele wizualności uzależnione historycznie i osadzone teoretycznie – kartezjański perspektywizm, sztukę opisu i podejście barokowe – na oznaczenie wzrokocentrycznego sposobu poznawania i przedstawiania świata – przy czym wśród tych modeli rolę najważniejszą odgrywa, najbardziej uniwersalny, perspektywizm kartezjański. On też – zdaniem Autorki pracy – stanowi podstawowy punkt odniesienia dla teorii Jaya.

Sposób, model widzenia wiąże się ze sposobem poznawania świata, ze zdobywaniem wiedzy o tym, co nas otacza – determinuje zatem epistemologię (i

odwrotnie – stan wiedzy, rozwój nauki, determinuje sposób widzenia i odwzorowywania). Ślady takiego myślenia, dowodzącego przekonania o prymarnym znaczeniu zmysłu wzroku, odnaleźć można także w języku oraz koncepcjach języka artystycznego – w tym u Arystotelesa i Giambattisty Vico. W rozdziale teoretycznym pani Lipszyc śledzi zatem te teorie, które skupiają się na kulturowych uwarunkowaniach postrzegania – za pionierską w tym względzie wskazując pracę Władysława Strzemińskiego. Także w koncepcjach językoznawczych i psychologicznych, kognitywizmie, pojęciu językowego obrazu świata, pojawia się przekonanie o prymarnym znaczeniu zmysłu wzroku w procesie zdobywania wiedzy o świecie. To u Lakoffa i Johnsona pojawia się przecież przekonanie o pojęciotwórczym mechanizmie metafory, umacniające przekonanie, iż wiedza to widzenie. Ten, obecny w kulturze, związek wiedzy i widzenia, zyskuje w koncepcji autorki miano dyskursu założycielskiego wobec *scopic regimes*, a zatem całej teorii Jaya. Opiera się on na pojęciu dyskursu, który doktorantka – za Foucaultem – pojmuje w sposób dość szeroki, wykraczający poza zjawiska językowe, jako zespół praktyk kulturowych zakorzenionych w społecznej i technicznej rzeczywistości. Zdaniem pani Lipszyc wrokocentryzm i antywrokocentryzm nie są dwoma odrębnymi dyskursami, lecz biegunowo usytuowanymi dwoma emanacjami tego samego dyskursu, w którym dominanty zmieniają się, współlistniejąc w różnym stopniu intensywności, nigdy jednak nie znosząc się całkowicie.

Część teoretyczna prezentuje się naprawdę imponująco: stanowi świadectwo przenikliwej lektury, badawczej dojrzałości, merytorycznej orientacji i pogłębionej refleksji. Wielką zaletą Autorki jest umiejętność przedstawiania stanu humanistycznej refleksji *in statu nascendi* – przemiany sposobu myślenia o kulturze wizualnej.

Druga część rozprawy ma – jak pisałam wcześniej – charakter aplikacyjny: precyzyjnie przeanalizowana teoria służyć ma opisowi literatury i sztuki polskiej w latach 1890-1910, przypadających na epokę Młodej Polski, czas w polskiej kulturze

bardzo dynamiczny i niezwykle ciekawy. Słusznie zatem ten fragment dysertacji rozpoczyna się od rozważań na temat uporządkowań przełomowego dwudziestolecia w koncepcjach historyków literatury oraz historyków sztuki. Przełom antywzrokocentryczny zostaje (słusznie) w ten sposób włączony w pojęcie przełomu modernistycznego i proces budowania nowoczesności w kulturze polskiej. Kolejnym wątkiem, prowadzącym do nakreślenia obrazu przełomu, staje się relacja między sztukami plastycznymi a literaturą, zwana także korespondencją czy syntezą sztuk, która – jak wskazuje Autorka – realizuje się w tym czasie raczej w literaturze niż w sztukach plastycznych. Odtwarzając poglądy wybranych polskich twórców (w skromnym jednak zakresie) oraz badaczek i badaczy korespondencji sztuk: Maryli Hopfinger, Seweryny Wysłouch, Umberto Eco, konfrontuje je z poglądami Martina Jaya, co prowadzi do stworzenia bardzo precyzyjnego narzędzia analitycznego czyli zestawienia zjawisk i pojęć charakteryzujących wzrokocentryzm (przestrzeń, historia, zbiorowość, dusza, duch) i antywzrokocentryzm (czas, natura, jednostka, ciało, materia). W tym miejscu miałabym tylko zastrzeżenia dotyczące ostrego rozróżnienia, jakie proponuje Autorka, uznając, że antywzrokocentryzm jest zwrotem ku rzeczywistości, a wzrokocentryzm – jej zaprzeczeniem. Myślę, że jest to stwierdzenie zbyt kategoryczne, zakładające w istocie swej – co wydaje się utopijne – możliwość dotarcia do rzeczywistości przy pomocy sztuki. Tymczasem każde przedstawienie jest obrazem, przedstawieniem, dokonującym się według różnych reguł – i praca pani Lipszyc jest świadectwem doskonałej tego świadomości. To uproszczenie wydaje się w tym świetle zbyt daleko idące: w istocie mamy przecież do czynienia z dwoma modelami, pojęciami, wyobrażeniami rzeczywistości, podporządkowanymi z jednej strony fizyczności, materii i incydentalności, z drugiej: duchowości, umysłowi i uniwersalności (zapewne dałoby się tu znaleźć bardziej precyzyjne określenia). To zaledwie drobne zastrzeżenie do tej części wywodu, wyznaczającej dalszy porządek analizy.

Czytanie tekstów malarskich i literackich wyraźnie pokazuje ich „przełomowość”, doktorantka zwraca bowiem uwagę na wszystkie te elementy,

które pokazują próby i sposoby wyzwolenia się spod presji „wzrokocentrycznego, mimetycznego paradygmatu”, a równocześnie jego nieustający wpływ na twórczą świadomość. Toteż, pisze pani Lipszyc: „Można postawić tezę, że polska kultura przełomu wieków zatrzymuje się pomiędzy paradygmatami wzrokocentrycznym i antywzrokocentrycznym, starając się przedłużyć utożsamienie oka umysłu i oka organu, choć jedność spojrzenia została rozbita i nie może zostać odzyskana” bowiem „nie dochodzi (...) jeszcze do przywrócenia podmiotowi całkowitej wolności, otwarcia się na indywidualizm, cielesność, subiektywne przeżywanie czasu” (s. 133).

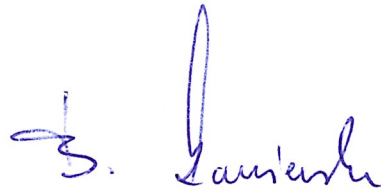
Poświadczenia dla tego przekonania poszukuje Autorka najpierw w metaforyce dotyczącej ciała (Lange, Tetmajer), w obrazach onirycznych młodopolskiej poezji, w gestach odrzucenia cielesności, w podejrzliwości wobec percepcji wzrokowej. Dalej przygląda się podmiotowej perspektywie w malarstwie Olgi Boznańskiej, pokazując, że sposób, w jaki malarka panuje nad przestrzenią, poddając ją władzy zmysłu wzroku (w dosłownym, niemetaforycznym znaczeniu) sytuuje ją w obrębie nurtu antywzrokocentrycznego.

Argumenty i analizy pani Lipszyc są przekonujące i trudno nie zgodzić się z jej konstatacjami dotyczącymi przyporządkowania kolejnych dzieł, poetyk, sposobów artykulacji do jednego czy drugiego paradygmatu. Niemniej: o ile część teoretyczna sprawia wrażenie pełnej, wnikliwej, pogłębionej i dojrzałej, o tyle część interpretacyjna wydaje się teorią przeciążona nadmiernie, literatura (zwłaszcza) funkcjonuje tu bowiem na prawach egzemplum bardziej niż badanej przestrzeni. Autorka znakomicie uzasadniła – niejednokrotnie – wybór ram czasowych, brakuje natomiast uzasadnień dla wyboru korpusu autorów. Nie będę komentowała wyboru artystów-malarzy, tym bardziej, że opis ich dzieł jest obszerniejszy i bardziej dokładny niż tekstów literackich, chciałabym się jednak dowiedzieć, co kierowało wyborem dzieł literackich i ich autorów. Dwudziestolecie 1890-1910 to czas w literaturze niezwykle ciekawy – przypada na ten okres na przykład twórczość Tadeusza Micińskiego, poety, dramaturga i prozaika, którego dzieła

bardzo interesująco wpisują się w krajobraz epoki. Czy jego wizyjna, plastyczna twórczość nie wnosi żadnej nowej jakości do paradygmatu antywzrokocentrycznego? W pracy ten twórca przywołany jest bodaj jeden raz, jako autor posługujący się motywami akwaticznymi. Ponadto w roku 1903 ukazują się dwie ważne dla XX wieku powieści: *Próchno* Berenta (wcześniej drukowane w prasie) oraz *Pałuba* Irzykowskiego, żadna z nich nie została wspomniana w rozprawie. Obydwa teksty, w których dochodzi do dominacji dyskursu (czy szerzej: języka) nad obrazem, stanowią klasyczny dla teorii narracji przykład tendencji antymimetycznych w prozie. Czy proponowane przez nie rozwiązania nie wniosłyby żadnych nowych jakości do rozważań nad *scopics regimes* na przełomie wieków? I jeszcze jedno pytanie, którego nie potrafię nie postawić: o twórczość Stanisława Wyspiańskiego. Autor *Wyzwolenia* był przecież nie tylko dramaturgiem, ale i inscenizatorem, scenografem, malarzem, projektantem – to jeden z najbardziej „korespondencyjnych” polskich twórców. Jeśli zatem rozważamy jego wkład w przemiany dyskursów wizualnych, warto dzieło Wyspiańskiego potraktować całościowo. Jestem niezmiernie ciekawa, czy teksty literackie oraz dzieła plastyczne, projekty etc. oświetlają się wzajemnie, czy są w swym stosunku do patrzenia i przedstawiania spójne, czy przeciwnie – pokazują rozdzieranie, przełomowość czasów. Mam pewność, że dla tak wnikliwej badaczki jak pani Marta Lipszyc, problemy te nie stanowiłyby żadnych trudności.

Uwaga ostatnia, formalna: praca napisana jest sprawnym, przejrzystym stylem, choć nie bez błędów. Niektóre z nich to nieznaczne usterki, które oznaczyłam w wydruku i nie będę ich komentować, nie wszystkie jednak... Czasem korektorska beztraska owocuje znacznie poważniejszymi nieporozumieniami, jak na stronie 171, gdzie błędy w cytowanym wierszu Wordswortha czynią tekst niezrozumiałym, a interpretację – absurdalną. Dopiero dotarcie do właściwego brzmienia przekładu Kubiaka, pozwoliło mi zrozumieć wywód Autorki. Podobnie dzieje się na s. 71, pod cytatem z Le Bona..., by ograniczyć się do dwóch tylko przykładów.

Podsumowując: praca *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku w polskiej literaturze i polskim malarstwie na przełomie XIX i XX wieku*, napisana przez mgr Weronikę Lipszyc, pod kierunkiem prof. Ewy Szczęsnej, jest dojrzałą, ciekawą i przemyślaną propozycją teoretyczną, wnosząca nowe wątki do polskiej refleksji nad wizualnością oraz nad rozwojem polskiej literatury. Pomimo pewnych zastrzeżeń, dotyczących jednak wykonania, nie zaś koncepcji, pracy, wysoko oceniam jej wymiar intelektualny i poznawczy, metodologiczną precyzję, badawczą pasję Autorki oraz interdyscyplinarny zakres. W świetle poczynionych uwag uznaję, że przedstawiona mi do recenzji rozprawa świetnie spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie pani mgr Weroniki Lipszyc do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'S. Gawronka', is positioned in the lower right quadrant of the page.