LUND UNIVERSITY

(Od)tworzenie porządku

narracyjność i światopoglądy ukryte w obrazach

Ranta, Michael

Published in:
Tekstualia

2015

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Ranta, M. (2015). (Od)tworzenie porządku: narracyjność i światopoglądy ukryte w obrazach. *Tekstualia*, *4*(43), 57-78. http://www.tekstualia.pl/images/ArchiwumNumerow/43_4_2015/Ranta_Michael_Odtworzenie.pdf

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Download date: 23. Dec. 2025

Michael Ranta
(Uniwersytet w Lund)

(Od)tworzenie porządku. Narracyjność i światopoglądy ukryte w obrazach[1]

Przełożył Piotr Kubiński

Mimo pewnego zainteresowania, którym ostatnio cieszą się pytania o narracyjność obrazową[2], badacze opowieści powinni uczynić jeszcze wiele, aby uwydatnić znaczenie narracji obrazowych w dyskusji o naturze narracji. Tymczasem z perspektywy tradycyjnej historii sztuki potencjał narracyjny sztuk wizualnych bywał czasem traktowany jako oczywisty. Nie towarzyszyły temu jednak próby objaśnienia związanych z tym głębszych kwestii kognitywnych, semiotycznych czy filozoficznych. W niniejszym artykule staram się zbudować most pomiędzy badaniami narratologicznymi a teorią sztuki, by w ten sposób otworzyć nowe drogi pozwalające badać opowieściowy potencjał obrazów.

Narracje obrazowe – tak jak inne typy opowieści – pełnią jedną z kluczowych funkcji, jakie przypisuje się wszelkim narracjom, a mianowicie przyczyniają się do ludzkiego dążenia, by redukować nieprzewidywalność zmiany – zwłaszcza zmiany w sferze egzystencji. W tym sensie narracje obrazowe pomagają ludziom porządkować doświadczenia, łagodząc w ten sposób krótkotrwałość i egzystencjalną kruchość, które wiążą się z byciem-w-świecie. Jak jednak podkreślają teoretycy, na przykład Jerome Bruner[3], „opowiadalność" narracji [*tellability* – cecha polegająca na byciu wartym opowiedzenia, (przyp. tłum.)] wiąże się z odstępstwami od tego, co odbiorca traktuje jako kanoniczny porządek wydarzeń. W niniejszym artykule dokonuję przeglądu możliwych kryteriów narracyjności (i opowiadalności) i badam możliwość ich zastosowania w odniesieniu do obiektów obrazowych. Dowodzę, że dzieła obrazowe mogą wyrażać lub implikować struktury narracyjne wysokiego poziomu, włączając w to podstawowe składniki szerszych światopoglądów czy schematów świata. Czerpię także ze współczesnej psychologii kognitywnej, by naświetlić źródła i rolę tych schematów. Ponadto omawiam przykłady narracji obrazowych prezentujących lub przywołujących światopoglądy, a szczególną uwagę poświęcam freskom Giotta w Kaplicy Scrovegnich (Padwa, ok. 1306–1307) oraz *Pejzażowi z upadkiem Ikara* (ok. 1555–1568) Pietera Bruegla (starszego).

---

[1] Artykuł ukazał się w czasopiśmie „Storyworlds: A Journal of Narrative Studies" 2013, nr 5, wydawanym nakładem Nebrasca University Press. Tłumaczenie artykułu było finansowane w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki" w latach 2014–2016.

[2] E. Kafalenos, *Implications of Narrative in Painting and Photography*, „New Novel Review" 1996, nr 3; M. Ranta, *Stories in Pictures (and Non-Pictorial Objects): A Narratological and Cognitive Psychological Approach*, „Contemporary Aesthetics" 2011, nr 9; W. Steiner, *Pictorial Narrativity* [w:] *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, pod red. M.-L. Ryan, Lincoln 2004; W. Wolf, *Pictorial Narrativity* [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, pod red. D. Hermana, M. Jahna i M.-L. Ryan. Londyn 2005.

[3] J. Bruner, *Acts of Meaning*, Cambridge 1991.

Składniki narracyjności i funkcje narracji

Pytanie o to, co konstytuuje narrację, było i cały czas jest przedmiotem dyskusji we współczesnych badaniach. W tej części artykułu naświetlam wybrane wątki tej dyskusji, które mogą służyć jako punkt wyjścia do badań poświęconych narracyjności obrazowej, a konkretnie – do badań koncentrujących się na zdolności narracji obrazowych do przekazywania oraz krytykowania światopoglądów.

Niektórzy teoretycy podchodzili do narracyjności w dość opisowy, ekstensjonalny, ustalony sposób, odróżniając historie od tekstów nienarracyjnych dzięki zestawowi kryteriów, takich jak sekwencyjność, fabularyzacja, wydarzeniowość, przyczynowość lub sprawcze działanie oraz specyficzność (w odróżnieniu od typowości, ogólności). Według Geralda Prince'a minimalnym wymogiem, którego spełnienie okazuje się konieczne do zaistnienia narracji, jest „reprezentacja przynajmniej dwóch prawdziwych lub fikcyjnych wydarzeń czy sytuacji w sekwencji czasowej, z których żadne nie zakłada z góry ani nie implikuje drugiego"[4]. Mimo to sama obecność minimalnego połączenia narracyjnego nie wystarcza w naszym rozumieniu do nazwania tekstu „dobrą" czy prototypową historią. Dlatego, chociaż zdanie „Woda się zagotowała, a potem zaczęła się druga wojna światowa" można z tej perspektywy uznać za minimalną opowieść, to jednak na pewno nie za historię dobrą, interesującą czy nawet zrozumiałą (w znacznej mierze dlatego, że między tymi dwoma wydarzeniami zdaje się brakować kilku połączeń przyczynowych)[5].

Taki namysł nad zakresem czy rozciągłością kategorii narracji uwidacznia znaczenie najnowszych badań nad naturą kategorii w ogóle. Mówiąc ogólnie, wiele kategorii – rozumianych jako psychologiczne konstrukty czy narzędzia – nie ma jednoznacznych granic, lecz charakteryzuje się stopniowalną strukturą. Stopniowalna natura kategorii została potwierdzona przez eksperymentalne badania w obrębie psychologii kognitywnej, w szczególności przez pionierską pracę Eleanor Rosch[6]. Ustalenia Rosch sugerują, że pewne egzemplarze danej kategorii są doświadczane jako kognitywne punkty odniesienia (albo jako najbardziej klarowne egzemplarze przynależące do danej kategorii), podczas gdy inne egzemplarze stopniowo od nich odbiegają, chociaż nadal należą do danej kategorii. Mówiąc inaczej, kategorie są formowane wokół ich najbardziej reprezentatywnych przykładów, które można by określić jako prototypowe. Podobnie możemy wyobrazić sobie, że narracje tworzą kategorię o rozmytych granicach, koncentrującą się wokół klarownych przykładów „opowieści". Nie należy przy tym domagać się zbyt sztywnego i esencjalistycznego spojrzenia na naturę tej kategorii[7]. Wszakże narracje

---

[4] G. Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin 1982, s. 4.

[5] Ibidem, s. 145.

[6] E. Rosch, *Cognitive Representations of Semantic Categories*, „Journal of Experimental Psychology: General" 1975, nr 104; eadem, *Categorization* [w:] *Encyclopedia of Human Behavior*, pod red. V.S. Ramachandrana, San Diego 1994; eadem, C.B. Mervis, *Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories*, „Cognitive Psychology" 1975, nr 7; *Cognition and Categorization*, pod red. E. Rosch, B.B. Lloyd, Nowy Jork 1978.

[7] Zob. D. Herman, *Basic Elements of Narrative*, Chichester 2009; M.-L. Ryan, *Narrative* [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, pod red. D. Hermana, M. Jahna i M.-L. Ryan, London 2005; L.A. Skalin, *Centres and Borders: On Defining Narrativity and Narratology* [w:] *Borderliners: Searching the Boundaries of Narrativity and Narratology*, pod red. P. Krogh Hansena, Copenhagen 2009.

– mógłby ktoś powiedzieć – splatają się z opisami, ekspozycjami, argumentacjami czy wyjaśnieniami (lub je po prostu zawierają); narracje mogą się manifestować w różnych gatunkach i mediach, podczas gdy różnego rodzaju nośniki znaczenia mogą być mniej lub bardziej narracyjne. Narracyjność może być zatem postrzegana jako kwestia raczej stopnia niż rodzaju; to zaś oznacza, że jedne narracje są bardziej narracyjne od innych.

Zgodnie z tymi ostatnimi sugestiami teoretycy uzupełnili ekstensjonalne podejście do opowieści o skalarne spojrzenie na narracyjność. Prince[8] kontrastuje ze sobą ekstensjonalne podejście do narracyjności [*narrativehood*] – w którym badacz traktuje narrację jako swego rodzaju obiekt czy byt – z intensjonalnym podejściem do narracyjności [narrativeness][9], w ramach którego na pierwszy plan wysuwa się jakość czy raczej zestaw cech kojarzonych z narracją. W tym drugim podejściu cechą często proponowaną jako kryterium jest opowiadalność fabuły, czyli to, co czyni ją w ogóle wartą opowiedzenia. Ów koncept, mający swój początek w analizach opowieści konwersacyjnych[10] [*conversational storytelling*], był później stosowany w badaniu różnego rodzaju narracji[11]. Badacze reprezentujący ten nurt wskazywali na cechy decydujące o opowiadalności narracji, na przykład wydarzeniowość, zmiany sytuacji czy sekwencje zdarzeń odbiegające od ustalonych z góry oczekiwań. Alternatywne kryteria opowiadalności to między innymi suspens, ciekawość i zaskoczenie; nietypowość; zwroty i kontrasty; pogwałcenie określonych porządków (politycznych, społecznych, moralnych), przełamywanie konwencjonalnych schematów; nagłe zwroty akcji[12].

Dodatkowo można powiedzieć, że kluczową rolę odgrywają emocjonalne znaczenie oraz ilustracyjny status opowiadanych wydarzeń. Przykładowo Monika Fludernik podkreślała związek między „doświadczeniowością" [experientiality] i narracyjnością. Zamiast koncentrować się na właściwościach formalnych, takich jak struktura układu wydarzeń, Fludernik definiuje narracje jako reprezentacje światów możliwych w językowym lub wizualnym medium, włączając (działających, myślących i czujących) „protagonistów o antropomorficznej naturze, którzy są egzystencjalnie zakotwiczeni w sensie czasowym i przestrzennym i którzy (w głównej mierze) podejmują działania obliczone na osiągnięcie celu"[13]. Owe reprezentacje są z kolei przeżywane przez odbiorcę jako emocjonalnie i doświadczeniowo znaczące. Fludernik sugeruje zatem, że odwołanie się do prototypowych

---

8 G. Prince, *Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability* [w:] *Theorizing Narrativity*, pod red. J. Piera, J.Á. García Landy, Berlin 2008.

9 W artykule *Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability* Gerald Prince wyodrębnia dwa aspekty narracyjności: *narrativehood* (narracja rozumiana ekstensjonalnie) oraz *narrativeness* (narracja rozumiana intensjonalnie). Ze względu na brak przyjętego tłumaczenia tych terminów na język polski zostały one podane w oryginalnym brzmieniu – przyp. tłumacza.

10 Na przykład W. Labov, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia 1972.

11 Zob. na przykład J. Bruner, op. cit.

12 D. Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln 2002; M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington 1991; M. Sternberg, *How Narrativity Makes a Difference*, „Narrative" 2001, nr 9.

13 M. Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Londyn 2009, s. 6. Zob. także eadem, *Towards a „Natural" Narratology*, Londyn 1996, s. 28–30.

kwestii egzystencjalnych jest tym, co odróżnia autentyczne narracje [*genuine narratives*] od prostych narracyjnych sprawozdań z przebiegu zdarzeń. W rzeczy samej – wiele udanych opowieści dotyczy mniej lub bardziej uniwersalnych ludzkich zainteresowań, takich jak seks, niebezpieczeństwo, życie i śmierć, władza, pieniądze[14]. Według znanej anegdoty francuski przepis na wartą opowiedzenia (opowiadalną) historię zawiera takie składniki, jak religia, seks, arystokracja i tajemnica. W rezultacie przykład narracji charakteryzującej się wysokim stopniem opowiadalności (i kondensacji) mógłby brzmieć: „Mój Boże, rzekła księżna, jestem w ciąży. Któż to uczynił?"[15].

Jednakże tego rodzaju historii zdaje się brakować wystarczającej złożoności semantycznej, by móc ją nazwać satysfakcjonującą narracją. Złożoność ta może być osiągnięta poprzez zwielokrotnienie liczby bohaterów, wydarzeń i miejsc związanych z akcją. Niespodziewane odejścia od ustalonych z góry scenariuszy czy schematów także grają znaczącą rolę w zwiększaniu narracyjności – podobnie jak implikacje wynikające z historii czy wprowadzane do niej elementy zagadkowe lub wieloznaczne. Co więcej, narracja może zawierać elementy, które Prince określił mianem nieopowiedzianych [*disnarrated*][16]. Zaliczają się do nich alternatywne lub potencjalne przebiegi zdarzeń (to, co mogło się zdarzyć, ale się nie zdarzyło), które wpływają na złożoność fabuły poprzez przywoływanie niezrealizowanych możliwości. Innymi elementami nieopowiedzianymi mogą być błędne przekonania, kalkulacje, założenia – podobnie jak niezrealizowane działania czy intencje.

Podążając za Chatmanem[17], narratolodzy często dokonują rozróżnienia między fabułą a dyskursem narracji. Podczas gdy fabuła (co narracji) składa się z przedstawionych wydarzeń (łańcucha zdarzeń, bohaterów i miejsc akcji *etc*.), dyskurs obejmuje poziom komunikacji i ekspresji (*jak* coś zostało zamanifestowane lub przekazane) – na przykład w odniesieniu do formalnej struktury fabuły, użytych kodów, kanałów zmysłowych, środków technicznych i zastosowanego tworzywa[18]. Jak pokaże dalszy wywód, trzeba pamiętać o tym ważnym rozróżnieniu w trakcie dyskusji o narracyjności w mediach niewerbalnych, włączając w to obrazowe adaptacje (czy tematyzacje) fabuł, które pierwotnie zostały zaprezentowane w sposób werbalny.

Dalej można by zapytać, dlaczego w ogóle narracje istnieją, jakie funkcje pełnią i jakie potrzeby zaspakajają. Zgodnie z sugestiami różnych badaczy narracja może być[19]:

1. podstawowym narzędziem porządkowania ludzkiego doświadczenia i tworzenia modeli rzeczywistości;

---

14 R.C. Schank, *Interestingness: Controlling Inferences*, „Artificial Intelligence" 1979, nr 12.

15 M.-L. Ryan, *Tellability* [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, op. cit., s. 590. Chociaż źródła tej anegdoty są niejasne, to jednak zdaje się ona ujmować główny wątek noweli *Markiza z O*. Heinricha von Kleista z 1808 roku.

16 G. Prince, *The Disnarrated*, „Style" 1988, nr 22.

17 S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1978.

18 M.-L. Ryan, *Narration in Various Media* [w:] *The Living Handbook of Narratology*, pod red. P. Hühna i in., Hamburg 2011 (podrozdział 3.2.).

19 Zob. na przykład M.-L. Ryan, *Narrative* [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, op. cit, s. 345; L. Korthals Altes, *Ethical Turn* [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, op. cit.

2. środkiem do tworzenia, utrwalania i przekazywania tradycji kulturowych, tożsamości oraz systemów przekonań;

3. instrumentem dominujących ideologii i narzędziem władzy, zaprojektowanym, by wpływać na postawy i zachowania odbiorców;

4. narzędziem indywidualnej lub zbiorowej autokreacji;

5. repozytorium wiedzy praktycznej i środkiem empirycznej nauki;

6. formą kształtowania oraz przechowywania pamięci indywidualnej i zbiorowej;

7. źródłem edukacji i zabawy;

8. źródłem scenariuszy eksperymentów myślowych;

9. narzędziem kształtującym empatię.

Wydaje się, że nie będzie kontrowersyjne stwierdzenie, że narracje często (czy wręcz: zasadniczo) działają jako znaczące instrumenty kognitywne do organizowania i utrwalania różnorodnych doświadczeń, służące nadawaniu koherencji ludzkiemu – złożonemu i zmiennemu – życiu. Jak wskazuję w ostatniej części artykułu, opowieści – postrzegane jako strategie rozwiązywania problemów – tworzą czy zapewniają miniaturowe modele rzeczywistych lub fikcjonalnych światów, które pomagają nam uchwycić rzeczywistość, konkretyzować nasze (mniej lub bardziej ukryte) światopoglądy i mierzyć się z:

„fundamentalnymi wyzwaniami w procesie wytwarzania sensu przez człowieka – zwłaszcza w kontekście narodzin, śmierci i innych doświadczeń przemijania, a także wypadków czy innych wydarzeń losowych"[20].

Uprzywilejowanym medium do przekazywania narracji wydają się struktury językowe, na których do niedawna koncentrowała się większość narratologów. I rzeczywiście, w najwcześniejszej znanej nam formie opowieści manifestowały się dzięki językowi[21] – chociaż paleolityczne reprezentacje obrazowe (na przykład te z jaskiń w Lascaux we Francji czy na Ziemi Arnhema w Australii) mogły zawierać składniki narracyjne lub mogły funkcjonować jako narracyjne rekwizyty.

Narracyjność w obrazach

W tej części korzystam z zarysowanej powyżej dyskusji nad narracyjnością, by zbadać problemy związane z narracyjnością obrazową. Pytanie przewodnie brzmi: czy media obrazowe, w sposób mniej lub bardziej niezależny od języka, są zdolne do opowiadania historii, a jeśli tak, to w jaki sposób? Zadając to pytanie, sugeruję jednocześnie, w jaki sposób badania nad naturą narracji mogą dostarczyć nam nowej wiedzy o opowieściach tworzonych za pomocą technik obrazowych. I odwrotnie: w jaki sposób narracje obrazowe mogą stymulować rozwój narratologii.

Chociaż statyczne narracje obrazowe – takie jak obrazy malarskie – nie mieściły się w głównym obszarze zainteresowań narratologii koncentrującej się na werbalnej opowieści, teoretycy narracji angażowali się w badania przekazów wizualnych, w tym mediów

[20] W. Wolf, op. cit., s. 166.

[21] M. Donald, *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge 1991.

operujących ruchomym obrazem – filmu i telewizji[22]. Co więcej, historycy sztuki badali narracyjne aspekty sztuk wizualnych, choć głównie z opisowego, interpretacyjnego i historycznego punktu widzenia[23]. Jednak próby naświetlenia teoretycznych i kognitywnych podstaw narracji wizualnej – zwłaszcza w odniesieniu do statycznych obrazów – były stosunkowo rzadkie[24]. Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że narracje najlepiej realizują się w „autentycznych" sztukach czasowych, takich jak poezja, dramat, literatura czy film, które mają z natury sekwencyjną strukturę. Statyczne obrazy, z drugiej strony, miałyby być zdolne jedynie do reprezentowania niezmiennych sytuacji czy pojedynczych chwil. Spostrzeżenia tego rodzaju były czynione już w XVIII wieku – być może najdobitniej wyraził je Gotthold Ephraim Lessing[25]. Chociaż na pierwszy rzut oka wydają się uzasadnione, powyższe poglądy były krytykowane na wielu poziomach – całościowe przedyskutowanie tego problemu dalece wykracza poza możliwości tego artykułu[26]. W każdym razie Lessing przyznawał, że w malarstwie mogą do pewnego stopnia przejawiać się struktury narracyjne. Dokładnie rzecz biorąc, malarstwo jest zdolne do pokazywania działań, choć jedynie niebezpośrednio, poprzez sugestie – zwłaszcza poprzez prezentowanie najważniejszego momentu w sekwencji zdarzeń.

Z tej perspektywy reprezentacja czy percepcja działań w obrazie nie jest niemożliwa – raczej wymaga większego wysiłku; w malarstwie jest mniej „dogodna" niż w poezji. A zatem różnica między malarstwem a poezją może być rozumiana jako problem stopnia, a nie rodzaju: poezja reprezentuje działania bezpośrednio, natomiast malarstwo – niebezpośrednio. W tym miejscu można jednak zgłosić pewne zastrzeżenia. Na przykład media obrazowe w porównaniu z mediami werbalnymi wydają się nie dysponować narracyjną precyzją, gdy chodzi o uchwycenie wewnętrznych stanów bohaterów lub ich motywacji. Statyczny obraz zdaje się ponadto jedynie sugerować zmiany (które odbiorca musi wywnioskować), a nie je reprezentować. Można by także wskazać, że media obrazowe mogą jedynie w bardzo ograniczonym stopniu przedstawiać elementy nieopowiedziane, takie jak alternatywne wersje wydarzeń czy niezrealizowane intencje bohaterów[27]. Ogólnie rzecz ujmując, wydaje się, że media obrazowe w porównaniu z tymi,

---

22 D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985; E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Londyn 1992; S. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca 1990.

23 Zob. na przykład L. Andrews, *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge 1995; M. Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991; R. Brilliant, *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca 1984; M. Lavin Aronberg, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600*, Chicago 1990; E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Nowy Jork 1962.

24 Zob. Kafalenos, op. cit.; B. Nanay, *Narrative Pictures*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 2009, nr 67; M. Ranta, *Narrativity and Time in Static Pictures* [w:] *Proceedings: XVth International Congress of Aesthetics*, Tokio 2002; idem, *Narrativity and Historicism in National Socialist Art*, „Kunsttexte.de" 2010, nr 3; idem, *Stories in Pictures*, op. cit.; G. Sonesson, *Mute Narratives: New Issues in the Study of Pictorial Texts* [w:] *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and the Media*, pod red. U.B. Lagerroth, H. Lunda i E. Hedlinga, Amsterdam 1997; W. Steiner, op. cit.; H. Theissing, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987; W. Wolf, op. cit.

25 G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012.

26 Na ten temat zob. W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s. 94–115; M. Ranta, *Stories in Pictures*, op. cit.

27 Zob. W. Wolf, op. cit., s. 434.

które operują językiem, wymagają od odbiorcy większej aktywności w rekonstruowaniu narracji. Ale ponownie – ów kontrast nie jest aż tak ostry, jak mogłoby się początkowo wydawać. Dzieła literackie także wykorzystują elipsy, niewypowiedziane fakty czy założenia, implikowane relacje przyczynowo-skutkowe, luki, punkty niedookreślenia [*points of indeterminancy*][28] itd. Wszystkie te struktury również wymagają działań ze strony interpretatora. W istocie wszystkie teksty zawierają luki i wymagają aktywnego wysiłku w tworzeniu znaczenia i spójności. Dlatego wcześniejsi teoretycy być może przesadnie podkreślali różnice w narracyjnych możliwościach języka i obrazów statycznych.

W kontekście sztuki Zachodu wydaje się bezdyskusyjne, że liczne (mniej lub bardziej klarowne) przykłady obrazowych opowieści można już znaleźć w czasach starożytnej Grecji i starożytnego Rzymu – nie wspominając o średniowieczu i renesansie (można by także wskazać liczne przykłady z Bliskiego Wschodu i Azji – włączając w to starożytne narracje obrazowe z Egiptu, Indii i Chin). Po pierwsze, da się wskazać dzieła malarskie, w których pojedyncze, odrębne obrazy – każdy prezentujący osobną scenę – są połączone w narracyjne serie, mające określony porządek czytania, często horyzontalny lub wertykalny. Współczesne przykłady takiej narracji obrazowej da się odnaleźć w komiksie, ale ten tryb narracji wizualnej w istocie pojawia się już w wiekach średnich – na przykład w scenach ze Starego i Nowego Testamentu na brązowych drzwiach katedry w Hildesheim (około 1015 roku), a także w *Karierze rozpustnika* Williama Hogartha (1732–1733).

Podczas gdy opowiadanie za pośrednictwem serii obrazów jest dość powszechne, da się wskazać – po drugie – pojedyncze obrazy pokazujące różne wydarzenia i postacie w tej samej przestrzeni obrazu, co czasami określa się mianem „narracji kontynuacyjnych" [*continuous narratives*] czy przypadkami „symultanicznego następstwa" [*simultaneous succession*] lub „obrazów wielofazowych" [*polyphase pictures*][29]. Choć różne fazy ciągu wydarzeń są w tego rodzaju obrazach reprezentowane symultanicznie, to jednak są też często przedzielone (na przykład elementem architektonicznym), co nadaje im bardziej określoną strukturę narracyjną. Taką wielofazową narrację obrazową można odnaleźć we wcześniejszych epokach – natomiast w ostatnich stuleciach była ona stopniowo zarzucana. Przykładami mogą być: fresk *Grosz czynszowy* Masaccia z około 1427 roku (il. 1) – trzykrotnie ukazujący świętego Piotra (w różnych momentach) w tej samej przestrzeni obrazu – lub kolumna Trajana, będąca epicko-dokumentalną reprezentacją wojny cesarza z Dakami (około 101–106 roku p.n.e.).

---

[28] Gwoli ścisłości należy odnotować, że autor artykułu nie odwołuje się tu do Ingardenowskich miejsc niedookreślenia – przyp. tłumacza.

[29] Zob. L. Andrews, op. cit.; M.-L. Ryan, *Narration in Various Media*, op. cit. (podrozdział 3.4.1). W. Steiner, op. cit.; W. Wolf, op. cit.

Ilustracja 1. Massacio, *Grosz czynszowy* (1424–1428). Kaplica Brancaccich w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji. Reprodukcja za zgodą właściciela, FEC del Ministero dell'Interno.

Co jednak z obrazami (nazywanymi czasem monofazowymi), w których cała historia jest skondensowana i zawarta w jednej scenie? Lessing utrzymywał, że narracyjność obrazowa w dziełach monofazowych wymaga reprezentacji znaczącego, zamarłego w bezruchu momentu, który jest częścią szerszej struktury fabularnej. To jednak otwiera następne pytanie: do jakiego stopnia narracja obrazowa zakłada, że oglądający zna historię komunikowaną werbalnie? Wiele prac, które powstały w mediach wykorzystujących nieruchomy obraz, pasożytowało na historiach przekazywanych językowo – jak na przykład w hellenistycznej rzeźbie *Grupa Laokoona* (prawdopodobnie I w. n.e.), omawianej także jako typowy przykład przez samego Lessinga. „Brzemiennym momentem" jest tu śmiertelna walka między kapłanem Laokoonem i jego synami a dwoma wężami wysłanymi przez Atenę, by ukarać Laokoona za to, że próbował ostrzec Trojan przed przyjmowaniem do miasta drewnianego konia z greckimi wojownikami ukrytymi wewnątrz. A zatem oglądający, który zna odpowiednie tło narracyjne, może dostrzec w tej rzeźbie znaczący czy kluczowy moment w sekwencji narracyjnej rozciągającej się zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość (w której Laokoon i jego synowie giną, Trojanie zaś zostają pokonani przez Greków). Można to także zilustrować majoliką z Urbino we Włoszech (il. 2). Naczynie, datowane

Ilustracja 2. *Grupa Laokoona* (ok. 1530), krąg Francesca Xanto Avellego, Urbino, Włochy; majolika, szkliwo cynowe i ołowiowe, farby podszkliwne, 4 x 45 cm. Dar George'a i Helen Gardiner, G83.1.390. Gardiner Museum, Toronto.

mniej więcej na 1530 rok, powstało kilka dekad po odkryciu rzeźby w Rzymie i było nią bezspornie inspirowane. Majolika umieszcza Laokoona i jego synów w złożonym, skomplikowanym kontekście sytuacyjnym, podobnym do tego, którego użyłaby przynajmniej część współczesnych odbiorców do interpretacji rzeźby.

Obrazy monofazowe mogą pełnić mniej lub bardziej ilustracyjną funkcję, będąc czasem uzupełniane o zewnętrzne lub wewnętrzne opisy, komentarze i inne elementy paratekstowe. W innym wypadku tytuł (wyrażony słownie) podpowiada odbiorcy, jak sytuować obraz w kontekście narracyjnym[30]. Jednak bodźce obrazowe mogą być także narracyjnie nieokreślone czy wieloznaczne i otwierać wiele ścieżek interpretacyjnych. Na przykład – poza wspomnianymi wcześniej elementami nieopowiedzianymi, które mogą zostać odczytane czy wydedukowane przez oglądających na podstawie materiału obrazowego – różne porządki czasowe czy relacje przyczynowo-skutkowe mogą być narzucane na treść obrazu, chociaż ściśle rzecz ujmując, dany obraz nie wyraża wyłącznie tych porządków czy relacji. Czy zatem na naczyniu przedstawiającym Laokoona i jego synów wszystkie ukazane postacie zostały zaatakowane przez węże w tym samym czasie? Czy może – najpierw ojciec, a dopiero potem synowie? Albo na odwrót? Czy Laokoon zamierza podnieść, obniżyć, czy rozprostować prawe ramię? I co ze wszystkimi pozostałymi ruchami ciała? Jak odnoszą się one do ruchów innych postaci lub w jaki sposób z nich wynikają? Rzeźba sama w sobie nie odpowiada na te pytania. Jednakże brak narracyjnych szczegółów czy dosłowności w reprezentacji obrazowej nie musi koniecznie oznaczać całkowitej dowolności – nie musi też odbierać interesującemu nas bodźcowi statusu narracji. Nawet bez znajomości mitu o Laokoonie większość oglądających skłoniłaby się do interpretacji tej sceny jako rozpaczliwej, śmiertelnej walki między (broniącymi się) ludźmi a (agresywnymi) wężami. Interpretator już na podstawie samej wiedzy o świecie byłby zdolny zrekonstruować strukturę narracyjną.

Składniki światopoglądów

W pierwszej części artykułu sugerowałem, że uprzednia wiedza o narracjach pozwala oglądającym usytuować statyczny obraz w szerszym wątku fabularnym. Zaznaczyłem ponadto, że także wiedza ogólna może mieć w tym względzie kluczowe znaczenie. Zakładam, że zarówno tworzenie, jak i odbieranie narracji wszelkiego rodzaju (tak werbalnych, jak obrazowych) wiąże się z konieczną znajomością różnych kontekstów: życia społecznego, konwencji dyskursu czy gatunków literackich i malarskich. Twórca opowieści i jej odbiorca dzielą liczne – niewypowiedziane wprost – założenia dotyczące: przyczynowo-skutkowej relacji między zdarzeniami; koncepcji klas i ról społecznych, płci czy wieku; szerszej wiedzy kulturowej; skryptów i scenariuszy różnych sytuacji czy działań itd. Co więcej, narracje wyrażają wiele normatywnych założeń bądź twierdzeń o charakterze etycznym, politycznym czy epistemicznym. Mówiąc ogólnie, zasadniczą ramę albo siatkę

[30] Zob. także M.-L. Ryan, *Narration in Various Media*, op. cit. (podrozdział 3.4.1).

tych niewypowiedzianych lub jawnie reprezentowanych faktów i wartości (należących czy to do świata fikcyjnego, czy do rzeczywistego świata twórcy/odbiorcy) możemy zręcznie określić mianem światopoglądu albo *Weltanschauung*.

W obrębie tradycyjnego namysłu historyczno-artystycznego dzieła sztuki są często postrzegane jako symptomy danego światopoglądu lub kulturalnego klimatu. Według Erwina Panofskiego ikonologiczny poziom znaczenia może być:

„zrozumiany poprzez ustalenie leżących u podstaw dzieła reguł, które ujawniają zasadniczy charakter narodu, epoki, klasy, religijnych lub filozoficznych przeświadczeń – reguły te są nieświadomie nabywane przez daną jednostkę i skondensowane w dziele sztuki"[31].

Choć podejście ikonologiczne jest dobrze znane i cenione wśród historyków sztuki, to jednak w takich kontekstach pojęcie światopoglądu (i pojęcia mu pokrewne) okazuje się nieprecyzyjne i może być używane w różnych znaczeniach. Może zatem pokrywać się z konkretnymi doktrynami filozoficznymi, religijnymi, epistemicznymi, politycznymi, moralnymi oraz ideologicznymi przekonaniami, interesami czy pragnieniami – jak również ze wzorcami zachowań. Co więcej, termin ten był stosowany w odniesieniu do grup ludzi, jak również do okresów historycznych bądź pojedynczych jednostek[32]. Badania ikonologiczne koncentrowały się głównie na abstrakcyjnych doktrynach filozoficznych w odniesieniu do dzieł sztuki (na przykład myśl neoplatońska w sztuce renesansowej), choć światopoglądu w szerszym znaczeniu nie da się zredukować do pojedynczej filozofii. Idee filozoficzne mogą mieć swój wkład w światopoglądy i mogą je artykułować, ale nie konstytuują ich w sposób wyczerpujący. Co więcej, trzeba jeszcze zdawać sobie sprawę z licznych terminów pokrewnych (lub przynajmniej częściowo się pokrywających), takich jak „ideologia", „paradygmat", „kosmologia", „horyzont hermeneutyczny" czy *Lebenswelt* Husserla lub (w innym znaczeniu) Habermasa. Ponadto takie szerokie terminy, jak „teoria" czy „kultura" również czasem odnoszą się do tego, co moglibyśmy nazwać światopoglądami (czy ich aspektami lub fragmentami). Gruntowna dyskusja na temat tych konceptów i ich (ro)zbieżności z pewnością byłaby wartościowa, ale wykracza poza zakres tego artykułu[33].

Twierdzę, że wiedza na temat światopoglądów i ich składników (lub przynajmniej ich części) ma kluczowe znaczenie w rozumieniu narracji obrazowych. Ze względu na niezliczone luki, wymagające uzupełnienia przez interpretatora, oglądający musi stosować (i faktycznie robi to, mniej lub bardziej spontanicznie) ogólne ramy faktograficzne i normatywne, by zrozumieć znaczenie danego obrazu, to znaczy – by nadać mu spójność i (zre)konstruować możliwe struktury narracyjne. Oczywiście im bardziej szczegółowa i precyzyjna jest wiedza odbiorcy na temat ram czy światopoglądów, które mogły być rzeczywiście wykorzystane (lub wzięte za pewnik) w kontekście produkcji i odbioru dzieła,

---

[31] E. Panofsky, op. cit.

[32] Zob. G. Hermerén, *Representation and Meaning in the Visual Arts: A Study in the Methodology of Iconography and Iconology*, Lund 1969, s. 134 i nast.

[33] Na ten temat zob. na przykład P.G. Hiebert, *Transforming Worldviews: An Anthropological Understanding of How People Change*, Grand Rapids, MI 2008; D.K. Naugle, *Worldview: The History of a Concept*, Grand Rapids, MI 2002.

tym lepsze informacje będą stanowić fundament hipotezy w procesie narratywizacji. Do tego problemu wracam jeszcze w dalszej części artykułu. Najpierw jednak doprecyzuję zakres terminu „światopogląd", którego używam w analizie dwóch narracji obrazowych w następnej części tekstu.

Według antropologa Michaela Kearneya światopogląd to „sposób patrzenia na rzeczywistość, [który] (…) składa się z elementarnych założeń i obrazów [to jest mentalnych reprezentacji], zapewniających mniej lub bardziej spójny – choć niekoniecznie trafny – sposób myślenia o świecie"[34]. Choć nie ma konsensusu co do natury rzeczywistości i naszego stosunku do niej, to jednak nadal da się rozróżnić „tryby konceptualizacji [które w różnych kulturach i epokach okazują się] niezbędne do tego, by człowiek mógł wchodzić w interakcję z innymi ludźmi i z otoczeniem"[35]. Mimo że konkretne manifestacje i treści światopoglądów mogą się różnić, ich status jako kategorii fundamentalnych dla ludzkiej myśli zdaje się kulturowo niezmienny.

Kearney rozróżnia pięć minimalnych aspektów możliwych światopoglądów[36]. Po pierwsze, niezbędnym wymogiem, by coś mogło być światopoglądem, jest (poza koncepcją wszechświata czy „kosmicznej totalności") świadomość oraz rozróżnienie Ja i Innego, to znaczy otoczenia, innych ludzi, zwierząt, bogów – innymi słowy: nie-Ja. Po drugie, w różnych światopoglądach relacje między Ja i Innym mogą się różnić. W niektórych kontekstach kategorie Ja i Inny mogą być doświadczane jako głęboko współzależne, pasywne, mniej lub bardziej harmonijne, jak w społeczeństwach plemiennych. W innych kontekstach ta relacja wiąże się jednak z mocnym naciskiem na indywidualizm i osobistą aktywność, podczas gdy Inny jest pojmowany jako ten, który istnieje, by nim manipulować i go wykorzystywać. W epokach renesansu i oświecenia – a także we współczesnym społeczeństwie Zachodu – ten nacisk na indywidualizm ma charakter szczególnie dominujący.

Po trzecie, różne światopoglądy wiążą się z rozmaitymi sposobami *kategoryzowania rzeczywistości*. Proces klasyfikacji – to znaczy nazywania obiektów i konceptualnego podciągania ich do większych, bardziej ogólnych grup – zdaje się występować we wszystkich społeczeństwach, chociaż oczywiście istnieje wiele schematów klasyfikacji. W rozmaitych kulturach kluczowe rozróżnienie klasyfikacyjne dotyczy tego, co należy uznać za „prawdziwe" i „nieprawdziwe" czy „naturalne" i „nadprzyrodzone".

Po czwarte, przyczynowość – albo relacja między działaniami, ich przyczynami i (pożądanymi) skutkami czy zakończeniami – także odgrywa istotną rolę w światopoglądach. Chociaż sam koncept relacji przyczynowo-skutkowej wydaje się uniwersalny, to jego konkretne manifestacje znacząco się między sobą różnią. Na przykład zakładane z góry rozróżnienie pomiędzy „prawdziwym" i „nieprawdziwym" czy „naturalnym" i „nadprzyrodzonym" może wpływać na to, czemu przypisuje się przyczynowość – w rezultacie może to skutkować na przykład astrologicznymi, religijnymi lub magicznymi wierzeniami.

[34] M. Kearney, *World View*, Novato, CA 1984, s. 41.
[35] Ibidem, s. 42.
[36] Ibidem, s. 65–107.

Z ewolucyjnego punktu widzenia rozsądne wydaje się jednak założenie, że istnieją stałe międzykulturowe pewniki co do wiary w przyczynowość, co bezpośrednio wiąże się z koniecznością przetrwania i takimi podstawowymi potrzebami, jak jedzenie, zdrowie, bezpieczeństwo czy reprodukcja seksualna.

Po piąte, postrzeganie czasu i przestrzeni także może być elementem charakterystyki światopoglądów. Kearney twierdzi, że w kwestii przeszłości, teraźniejszości i przyszłości różne kultury kładą szczególny nacisk na jeden z tych obszarów, a mniejszy na dwa pozostałe. Nakierowanie na przyszłość zdaje się dominować w judaizmie, chrześcijaństwie i społeczeństwach współczesnego Zachodu. Poza odmiennym stosunkiem do odcinków czasu da się wskazać także różnice w postrzeganiu procesów czasowych. We względnie prostych, przedpiśmiennych społeczeństwach bez żadnej tradycji historiograficznej tendencja do postrzegania czasu jako „oscylacyjnego" jest bardziej rozpowszechniona. W wizji tej podkreślony zostaje wahadłowy ruch powracających wydarzeń, stanów i sytuacji, takich jak dzień i noc, pory roku, susze i powodzie, życie i śmierć (oraz zmiany pokoleń), święta i ceremonie. Inaczej jest w wizji czasu linearnego, postrzeganego jako jednokierunkowy i nieodwracalny. Wizja czasu linearnego dominowała w szczególności w dawnych społeczeństwach żydowskich i chrześcijańskich, ale pełni także istotną funkcję we współczesnych kulturach cywilizacji zachodniej z jej rozwiniętym rozumieniem historiografii. Postrzeganie czasu jako linearnego zdaje się związane – albo przynajmniej zgodne – z orientacją na przyszłość.

Światopoglądy obejmują poza tymi podstawowymi, uniwersalnymi pojęciami także bardziej konkretne kwestie. Według Wernera Wolfa, narratologa:

„[Światopogląd] może być definiowany jako dowolny system znaczeń – zdroworozsądkowy, religijny, filozoficzny, polityczny, ideologiczny czy też naukowy – który stara się zapewnić odpowiedzi na podstawowe i ogólne pytania dotyczące ludzkiej egzystencji, a także na bardziej konkretne problemy (dotyczące np. szczegółów koncepcji społeczeństwa, etyki, estetyki etc.)"[37].

W Centrum Leo Apostela [CLEA – The Center Leo Apostel] założonym w 1995 roku jako transdyscyplinarna inicjatywa badawcza na Wolnym Uniwersytecie Brukselskim opracowano strategie badania i analizowania konstrukcji światopoglądów, przy jednoczesnym zbliżeniu perspektyw charakterystycznych dla nauk przyrodniczych, społecznych i humanistycznych. Jedno z głównych opracowań zbiorowych przygotowanych przez CLEA wskazuje, że światopoglądy wyrażają odpowiedzi na fundamentalne pytania i niepokoje. To oznacza, że:

„konstruujemy obrazy lub modele naszych fizycznych czy społecznych środowisk; nas samych jako działających, myślących i czujących istot (…); historii; naszych wzorców wartości i strategii działań – i konfrontujemy je z naszą wiedzą o kosmosie, ziemi, biosferze"[38].

Zgodnie z sugestią filozofa (i członka CLEA) Clémenta Vidala światopogląd może być zasadniczo ujęty jako próba wyjaśnienia sześciu typów problemów[39]:

[37] W. Wolf, op. cit., s. 170.

[38] D. Aerts, L. Apostel i in., *World Views: From Fragmentation to Integration*, Bruksela 1994, s. 11.

[39] C. Vidal, *What Is a Worldview?*, http://cogprints.org/6094, s. 4–7 [dostęp: 12.10.2015].

1. Jaka jest natura i struktura naszego świata? – *Model świata/rzeczywistości*;

2. Dlaczego my i świat jesteśmy tacy, jacy jesteśmy? – *Model wyjaśniający*;

3. Jaka możliwa przyszłość otwiera się przed nami? – *Model przewidywalnej przyszłości*;

4. Czym są dobro i zło? Do jakich celów powinniśmy dążyć? – *Model oceny*;

5. Jak mamy postępować i wpływać na świat? – *Model działania*;

6. Co jest prawdziwe, a co – fałszywe? Jak możemy nabywać wiedzę (także w odniesieniu do pytań 1–3)? – *Model epistemologiczny*.

Światopoglądy opisane za pomocą tych kryteriów mogą być postrzegane jako fundamentalne struktury kierujące tym, jak rozumiemy nasze otoczenie i jak wchodzimy z nim w interakcję. Poza tworzeniem składników opisujących oraz objaśniających naszą rzeczywistość światopoglądy oceniają także faktyczną i możliwą rzeczywistość – a zatem dostarczają normatywnych wskazówek co do naszych działań, zapewniają nam bezpieczeństwo emocjonalne, porządkują nasze uczucia, pomagają zintegrować naszą kulturę oraz relacje z rzeczywistością zewnętrzną[40].

Z kolei w wypadku systemów normatywnych czy zasad związanych ze światopoglądami (zob. pytanie 4) możemy wyróżnić przynajmniej następujące typy:

a) moralny (na przykład: „Powinniśmy pomagać ludziom w potrzebie", „Kłamstwo jest zawsze złe");

b) polityczny („Demokracja parlamentarna jest lepsza niż dyktatura wojskowa");

c) epistemiczny („Należy wybierać najprostsze z możliwych hipotez będących w zgodzie z dostępnymi faktami");

d) estetyczny („Obrazy Matisse'a są piękne");

e) adjunktywny („To jest dobry samochód" w znaczeniu: „To jest samochód, istnieje klasa funkcji o nazwie »samochody«, a ten samochód skutecznie spełnia funkcje swojej klasy").

Trzeba przyznać, że nie zawsze da się wytyczyć jasne granice pomiędzy takimi rodzajami wartościujących sądów. Na przykład sądy polityczne są czasem trudne do odgraniczenia od sfery etyki, prawa czy religii. Także sądy estetyczne, etyczne oraz epistemiczne często bywały ze sobą historycznie splecione. I chociaż niejednokrotnie sądy adjunktywne są otwarcie wyrażane jako normatywne, to w istocie mogą być ukrytymi sądami faktualnymi, dotyczącymi efektywności danego obiektu (narzędzia, działania, postawy), gdy chodzi o realizowanie określonych celów, które mogą być później oceniane zgodnie ze standardami od a) do d).

W następnej części artykułu korzystam z powyższych rozważań, by pokazać, jakie znaczenie dla studiów nad narracją obrazową mają różne aspekty światopoglądów. Mówiąc bardziej konkretnie, zarysowuję strategie integrowania konceptu światopoglądu ze współczesnymi badaniami kognitywno-psychologicznymi nad narracyjnością. Sięgam przy tym po dwa konkretne przykłady, żeby pokazać, w jaki sposób skoncentrowanie

[40] P.G. Hiebert, op. cit., s. 28–30.

się na światopoglądach pozwala rzucić nowe światło na narracje obrazowe – a także na bardziej ogólne pytania dotyczące samej narracyjności: jej zakresu i ograniczeń.

Światopoglądy i narracja obrazowa – studium dwóch przypadków

Światopoglądy – zdefiniowane jako modele rzeczywistości i jako modele działań, które są fundamentalne dla naszych relacji z rzeczywistością – kierują także produkcją i rozumieniem opowieści. Jak już wcześniej zaznaczyłem, narracje składają się z niezliczonych luk i zależą od rozmaitych niewypowiedzianych wprost założeń. Na podstawowym poziomie te punkty niedookreślenia [*points of indeterminancy*] mogą zostać wypełnione na podstawie ogólnych przekonań dotyczących różnych aspektów rzeczywistości. Koncepcja światopoglądu może także wpływać na fabularny poziom narracji. Jak ujmuje to Wolf, narracje wyrażają „ukryte perspektywy, postawy i normy leżące u podstaw działań bohaterów, ich wypowiedzi czy myśli (oraz ich konsekwencji), (…) a także (…) jawnie sformułowane normy i światopoglądy"[41]. Co więcej, narracje przekazują światopoglądy zarówno przez to, co włączają w swój obręb, jak i przez to, co z niego wyłączają: „implikowane światopoglądy są także kształtowane przez to, co pomijają (co jest jawnie nieobecne), oraz przez czynniki kontekstowe: układy odniesienia i wiedzę o świecie, która jest z góry zakładana jako niezbędna do zrozumienia [narracji]"[42].

Powyższe rozumienie światopoglądów współgra z badaniami takich psychologów kognitywnych, jak Bruner i Schank, którzy twierdzą, że narracje mają kluczowe, fundamentalne znaczenie jako instrumenty czy narzędzia kognitywne[43]. Według tych teoretyków opowieści wspierają lub zwiększają inteligencję. W opublikowanej niedawno pracy, która rozszerzała jego wcześniejsze badania na temat schematów działań, Schank twierdzi, że inteligencja w dużej mierze obejmuje przechowywanie i przypominanie sobie scenariuszy, to znaczy uogólnionych zestawów oczekiwań co do przebiegu zdarzeń w sytuacjach, które się dobrze rozumie.

„[Na podstawie doświadczenia] tworzymy zestawy historii, które konstytuują nasze spojrzenie na rzeczywistość i nasze przekonania. W pewnym sensie możemy nawet nie zdawać sobie sprawy z tego, jaki jest nasz własny pogląd na świat, dopóki nie zaktualizuje się on pod postacią historii ilustrującej naszą opinię na dany temat"[44].

Co więcej, struktury pamięci mogą reprezentować wydarzenia na różnych poziomach abstrakcji. Na niższych poziomach to sceny grają kluczową rolę – jako że są ogólnymi strukturami, które opisują, w jaki sposób i kiedy dany zestaw działań ma miejsce (na przykład scena w poczekalni u lekarza, scena w recepcji, scena w gabinecie lekarskim). Każda scena definiuje miejsce akcji, cel oraz działania, które uczestnik zwykle podejmuje, by ów cel osiągnąć. A zatem scena może odwoływać się do skryptów, które zawierają szczegóły typowych działań podejmowanych w obrębie sceny. Następnie mogą

[41] W. Wolf, op. cit., s. 174.

[42] Ibidem. Zob. także D.K. Naugle, op. cit., s. 297–303.

[43] J. Bruner, op. cit.; R.C. Schank, *Tell Me a Story: Narrative and Intelligence*, Evanston 1995; idem, *Dynamic Memory Revisited*, Cambridge 1999.

[44] R.C. Schank, op. cit., s. 29.

być organizowane w szersze „pakiety organizacji pamięci" [*memory organization packages* – MOPs], które są nastawione na osiąganie głównych celów. Na jeszcze wyższym poziomie znajdują się „pakiety organizacji tematycznej" [*thematic organization packages* – TOPs], które łączą wydarzenia w sceny, aby wyabstrahować nowe zasady czy konteksty. Wszystkie te poziomy wiążą się z tworzeniem, przechowywaniem i odtwarzaniem opowieści. W przeciwieństwie do pamięci epizodycznej czy opartej na wydarzeniach (na przykład przypominanie sobie wizyty w sklepie spożywczym), pamięć oparta na opowieści powstaje jako rezultat naszych prób zachowania „łączności między wydarzeniami, które w przeciwnym razie ulegałyby rozdzieleniu w czasie"[45]. Co więcej, jak sugeruje Schank, tożsamość danej kultury jest w dużej mierze oparta na współdzielonych strukturach narracyjnych (zarówno niższego, jak i wyższego poziomu)[46]. Takie współdzielone kulturowo opowieści – czy też opowieści w ogóle – występują często w wysoce skróconej postaci: jako powiedzenia, szkielety historii czy „sedna historii". Ludzie często nie pamiętają konkretnych narracji, lecz raczej właśnie ich sedno. Według Schanka:

„W pamięci znajduje się raczej baza częściowych niż całościowych opowieści. (…) Główne elementy pamięci to właśnie opisane sedna; ustrukturyzowane zestawy wydarzeń, które funkcjonują jako osobne jednostki w pamięci. Dzięki rozmaitym procesom można je przekształcać we właściwe historie. Za każdym razem, gdy jakaś historia jest opowiadana, dochodzi do dostępu do tych uproszczonych zestawów wydarzeń i do przekształcenia ich w konkretnym celu. Sedno jest bowiem dynamiczną jednostką, która z biegiem czasu może się zmieniać lub być zastępowana poprzez dodawanie lub usuwanie wybranych szczegółów w kolejnych opowieściach. Jednakże same słowa, których używamy, są nieistotne – nie przypominamy sobie dodanych słów"[47].

Zatem skondensowane wypowiedzi językowe mogą przypominać nam o możliwych sednach, które następnie bywają rozciągane w pełnowymiarowe narracje.

Materiał obrazowy często funkcjonuje w podobny sposób. Obrazy mogą mieć mniej lub bardziej wyraźną czy rozwiniętą strukturę narracyjną, ale w określonych kontekstach nawet bardzo skondensowany czy niedookreślony obraz może uruchomić interpretację narracyjną ze strony oglądającego. Te interpretacje mogą być bardzo indywidualne, ale mogą również być dzielone lub tworzone intersubiektywnie. Można powiedzieć, że na tworzenie dzieła sztuki wizualnej (czy też obrazu w ogóle) wpływają potrzeby i oczekiwania konkretnej publiczności. Autor na nie odpowiada i tworzy sposobność do tego, by oglądający mógł wnieść do dzieła swoje doświadczenia (sposób życia, założenia wynikające ze światopoglądu, a także znajomość konwencji artystycznych). Oglądający interpretuje dzieło sztuki w odniesieniu do takich nabytych systemów kategorii i zwyczajów związanych z percepcją sztuki, do których zostało ono zaadaptowane. W ten sposób oglądający mogą wypełnić luki narracyjne w materiale obrazowym niezbędnymi detalami. Co więcej – w sposób, który harmonizuje z rozumieniem opowiadania i procesów kognitywnych zaproponowanym przez Schanka – światopoglądy wyrażone w obrazach mogą mieć wpływ

[45] Ibidem, s. 114.
[46] Ibidem, s. 189–218.
[47] Ibidem, s. 188.

na światopoglądy, jakie przywołują w umyśle odbiorcy. Wiele obrazów i innych dzieł sztuki wizualnej powstało z myślą o modyfikowaniu, konfrontowaniu czy nawet odrzucaniu mniej lub bardziej ustabilizowanych światopoglądów. Co więcej, zewnętrzne okoliczności – społeczne, ideologiczne, naturalne (na przykład związane ze zmianami klimatycznymi czy epidemiami), polityczne (wojny, inwazje) – stanowią zewnętrzne źródła zmian w światopoglądach, narracje obrazowe zaś mogą być instrumentami służącymi do modyfikowania i adaptowania światopoglądów w świetle wynikających stąd stanów nierównowagi. Jednakże zrozumiałość obiektów obrazowych wymaga przynajmniej częściowo wspólnego systemu przekonań. A zatem mniej lub bardziej świadome czy intencjonalne wyrażenie światopoglądu w obrazie (albo za pomocą obrazu) może być rozumiane jako uczestnictwo w bardziej ogólnych (społecznych czy kulturowych) symbolicznych próbach potwierdzania (lub zmieniania) światopoglądów. Dlatego też, gdy Vidal mówi o ludzkiej – psychicznej i społecznej – potrzebie światopoglądów, to sugeruje, że zapewniają one „wrażenie sensu życia, uczucie nadziei i zaufania, możliwość spojrzenia na życiowe troski z odleglejszej perspektywy i poczucie przynależności do większej całości”[48]. Vidal podkreśla wagę narracji obrazowych w procesie powstawania, modyfikowania i (mniej lub bardziej stopniowego) zastępowania światopoglądów.

Ilustracja 3. (*tu i na następnej stronie*) Giotto di Bondone, freski w Kaplicy Scrovegnich, Padwa, Włochy, ok. 1306–1307 r. Assessorato ai Musei Politiche Culturali e Spettacolo del Comune di Padova.

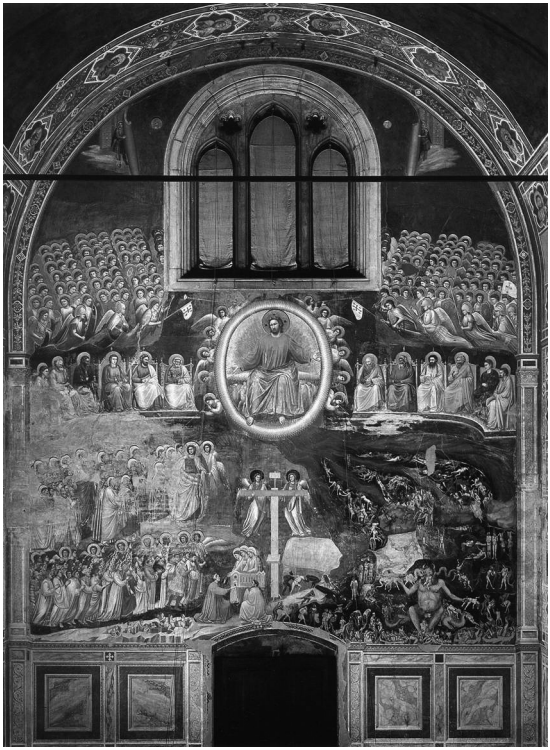
[48] C. Vidal, op. cit., s. 7.

Analiza dwóch materiałów wizualnych pozwoli skonkretyzować część powyższych twierdzeń. Pierwszy – freski Giotta z Kaplicy Scrovegnich (Padwa, około 1306–1307 roku) – stanowi czytelną egzemplifikację narracji obrazowej sugerującej konkretny światopogląd (il. 3, 4, 5). Obrazy te charakteryzują się konkretnym porządkiem odczytania, który sugeruje linearny, jednokierunkowy obraz czasu rozciągającego się od przeszłości (historia Maryi Dziewicy i jej rodziców, scena Pasji itd.) do przyszłości (Sąd Ostateczny). Seria zaczyna się od owijającej się spiralnie wokół kaplicy (zgodnie z ruchem wskazówek zegara) legendy o bezdzietnych Joachimie i Annie – rodzicach Maryi. Opowieść przechodzi przez trzy znaczące rejestry narracyjne, da się tam wskazać trzy mocne połączenia przyczynowo-skutkowe między poszczególnymi scenami, włączając w to działanie sił nadprzyrodzonych (aniołów zwiastujących narodziny Maryi i Chrystusa). Narodziny Maryi są koniecznym warunkiem przyczynowym narodzin Chrystusa, co z kolei jest niezbędne do zbawienia ludzkości, a także do nadejścia Sądu Ostatecznego. W sekwencjach narracyjnych obrazy prezentują personifikacje przywar i cnót *en grisaille*, namalowanych w imitowanych niszach. A zatem obrazy podkreślają zarówno teraźniejszość, jak i przeszłość czy przyszłość, przypominając współczesnym odbiorcom o ich życiu oraz o ich postępowaniu w kontekście przyszłych konsekwencji (w postaci kar lub nagród), jakie czekają ich podczas Sądu Ostatecznego (il. 4 i 5). Obrazy te zatem wyraźnie wskazują etyczne normy i nakazy, jak również „cały system [możliwego] boskiego odkupienia"[49].

Giotto di Bondone, freski w Kaplicy Scrovegnich, Padwa, Włochy, ok. 1306–1307 r. Assessorato ai Musei Politiche Culturali e Spettacolo del Comune di Padova.

[49] R. Smith, *Giotto: Artistic Realism, Political Realism*, „Journal of Medieval History" 1978, nr 4, s. 283.

Ogólnie rzecz ujmując, figury i ramy architektoniczne umieszczone w ciągłej i spójnej przestrzeni i zrealizowane w plastyczności trójwymiarowej ujawniają nowatorską świadomość zewnętrznej (empirycznej) rzeczywistości w zestawieniu z symboliczną abstrakcją, tak dominującą w poprzednich stuleciach. Co prawda siły boskie liczą się tu jako „realne" i wywierają silny wpływ na relacje przyczynowe w obrębie obrazów, ale zewnętrzny świat zdaje się zdecydowanie materialny i konkretny w porównaniu z jego prezentacjami na przykład w sztuce romańskiej. Innymi słowy można by powiedzieć, że Giotto nadawał swoim figurom „nominalistyczną specyfikę charakteru, ekspresji, działań i umiejscowienia"[50]. Zdecydowanie więcej można powiedzieć o światopoglądzie zawartym we freskach Giotta – także w kontekście ich politycznej legitymizacji papiestwa i wspierających je gwelfów (zwłaszcza rodziny Scrovegnich, która zleciła stworzenie kaplicy). Jednakże mówiąc bardziej ogólnie, jedną z zalet koncepcji światopoglądu – gdy odniesie się ją do narracji obrazowych, takich jak dzieła Giotta – jest to, że pozwala wiązać formalne cechy narracji wizualnych z szerszymi pytaniami politycznymi i historycznymi.



Ilustracja 4. Fragment fresków Giotta w Kaplicy Scrovegnich: *Sąd Ostateczny*. Assessorato ai Musei Politiche Culturali e Spettacolo del Comune di Padova.

[50] Ibidem, s. 271.

Ilustracja 5. Detal z fresku Giotta w Kaplicy Scrovegnich: *Sąd Ostateczny (Potępieni)*. Assessorato ai Musei Politiche Culturali e Spettacolo del Comune di Padova.

W wypadku *Pejzażu z upadkiem Ikara* (il. 6) Pietera Bruegla (starszego) opowiadana (czy przywoływana) historia nie jest tak jawnie obecna jak we freskach Giotta, ale także ona może zostać zanalizowana w odniesieniu do wyrażanego światopoglądu (lub światopoglądów), który przedstawia, rozważa i krytykuje. Poniekąd wbrew tytułowi sam Ikar jest na obrazie ledwie widoczny – w prawym dolnym rogu, gdzie w wodzie widać tylko jego bezradnie rozrzucone nogi (po pełnym pychy locie zbyt blisko słońca, które stopiło wosk jego sztucznych skrzydeł – zob. il. 7). Elementem dominującym w tej scenie jest chłop – obojętny na dramatyczną sytuację rozgrywającą się poniżej (lub jej nieświadomy). Na podstawowym poziomie projektowanie i interpretacja obrazu mogą być powiązane z kluczowymi aspektami światopoglądu, takimi jak przyczynowość (na przykład działanie prawa grawitacji) i czasowość linearna (na przykład sytuacja Ikara w chwili już po upadku; bruzda zoranej ziemi jako skutek pracy chłopa). Co więcej, przedstawione obiekty można łatwo podzielić na ożywione i nieożywione, na ludzi i nieludzi. Podobnie reprezentacje obiektów i przestrzeni wyraźnie ujawniają głębię, przestrzenne rozróżnienie na pierwszy i drugi plan. Te aspekty są jednak stosunkowo łatwe do wychwycenia w porównaniu z głębszymi implikacjami światopoglądów. W tym sensie obraz Bruegla jest wysoce polisemiczny. Jak wskazuje historyk sztuki Robert Baldwin:

„wieloaspektowe odczytanie wydaje się całkowicie uzasadnione w wypadku tak złożonego dzieła sztuki z tak licznymi i różnorodnymi odniesieniami. Z pewnością Pejzaż z upadkiem Ikara sprowokował wiele reakcji w odniesieniu do doświadczeń i postaw XVI-wiecznych odbiorców. Zredukowanie go do wypowiedzi wizualnej o jednym znaczeniu zaciemniłoby artystyczne osiągnięcie Bruegla i doprowadziłoby do przekłamania dzieła sztuki"[51].

[51] R. Baldwin, *Peasant Imagery and Bruegel's 'Fall of Icarus'*, „Konsthistorisk tidskrift. Journal of Art History" 1986, nr 55.3, s. 111.

Zgadzam się z tym całkowicie – w obrazie jest jeszcze wiele innych złożoności i subtelności, które warto w tym kontekście przedyskutować[52].

Ilustracja 6. Pieter Bruegel (starszy), *Pejzaż z upadkiem Ikara* (ok. 1555–1568). Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels (Copyright © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels).

Uderzającą cechą obrazu jest niezwykły kontrast pomiędzy chłopem, który dominuje w warstwie wizualnej, a Ikarem (tytuł obrazu sugeruje, by traktować go jako postać centralną). Ten aspekt obrazu dotyka problemu normatywnej hierarchii, która oddziela chłopa i Ikara (i ich wysiłki), oraz kwestii tak fundamentalnych, jak właściwy stosunek człowieka do natury czy rzeczywistości. Upadek Ikara może być postrzegany jako bardziej ogólna ilustracja ryzyka, zuchwałości, samooszukiwania się, nieznajomości właściwego sobie miejsca w naturze. Mówiąc konkretniej, Ikar może być postrzegany jako człowiek oderwany od rzeczywistości – z mistycznymi, nieziemskimi aspiracjami, które przynoszą śmiertelne konsekwencje. Ważnym źródłem wpływu może tu być światopogląd związany z wczesnym humanizmem, wyrażanym przez takich myślicieli, jak Erazm z Rotterdamu czy Dirck Coornhert, których Bruegel podziwiał. Światopogląd ten promował raczej rozwagę i twarde stąpanie po ziemi niż scholastykę czy metafizyczny intelektualizm. Równolegle z tym poglądem orzący chłop może być uznany za prezentującego postawę (kontrastującą z postawą oderwania od rzeczywistości wyrażaną przez Ikara) „prostego rozumienia praw Natury i produktywnej pracy utrzymującej ludzkie życie"[53]. Jego zakorzenienie w realiach rolnych także implikuje egzystencjalną stabilność i harmonię, które kontrastują z wyłaniającymi się formami miejskiej alienacji bądź innymi znaczącymi zmianami społecznymi i ekonomicznymi. Ponadto *Pejzaż z upadkiem Ikara* został z całą pewnością stworzony dla bogatego mieszkańca miasta, oracz zaś mógł wskazywać na nostalgiczny ideał posłusznego chłopa pozbawionego jakichkolwiek groźnych aspiracji do wspinania

[52] Zob. także S. Duner, *Bilden och det verkliga: Om konst, fi losofi och trädgĺrdar*, Hedemora 1991, s. 16–31.
[53] R. Baldwin, op. cit., s. 110.

Ilustracja 7. Detal z obrazu Pietera Bruegela (starszego), *Pejzaż z upadkiem Ikara* (ok. 1555–1568). Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels (Copyright © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels).

się po drabinie społecznej. Innymi słowy, chłop ostentacyjnie nie przejawia „potencjalnie fatalnej pychy, by żądać lepszej doli"[54]. A zatem miecz w pochwie widoczny w lewym dolnym rogu płótna może być postrzegany jako element optymalnie zastąpiony przez pług. Z tych względów obraz sugeruje i promuje elementy lub aspekty światopoglądu (z perspektywy ontologicznej, etycznej i społecznej) – zrozumienie historii przekazywanej przez dzieło zakłada przynajmniej częściową znajomość tych elementów i aspektów.

Podchodząc do problemu bardziej ogólnie, myślę, że freski Giotta i *Pejzaż z upadkiem Ikara* Bruegla – jak wiele innych obrazów – wyrażają ontologiczne i etyczne założenia, dotykają interesujących z perspektywy odbiorcy kwestii egzystencjalnych, lęków i nadziei, a także zapewniają narracyjne rusztowanie dla kruchości i delikatności ludzkiej egzystencji, czyniąc je godnymi uwagi i wartymi opowiedzenia. Obrazy te – mniej lub bardziej wprost – opowiadają historie o świecie (lub o jakichś jego aspektach) i o możliwych lub zalecanych sposobach działania i interakcji. W ujęciu Schanka można powiedzieć, że funkcjonują jako narracyjna „główna myśl", która po rozwinięciu przez oglądającego w pełnowymiarową opowieść korzysta z typowych „pakietów organizacji pamięci" (takich jak działania poświęcone gloryfikacji Boga lub pracy na polu) oraz lokuje się w szerszych „pakietach organizacji tematycznej" (na przykład powab unikania podniebnych lotów czy zuchwałych prób wykraczania poza swoje miejsce w życiu). Obrazy te

[54] Ibidem.

są wypełnione (wynikającymi ze światopoglądu) założeniami dotyczącymi przyczynowości, kategoryzacji, koncepcji czasu i przestrzeni, a także prognoz na temat możliwych przyszłości. Ponadto są przeniknięte radami dotyczącymi moralnie właściwego postępowania. Wraz z wieloma innymi formami opowiadania historii obecnymi w kulturze obrazy te przyczyniają się do powielania, potwierdzania lub kwestionowania światopoglądów. W tym sensie zaangażowanie w narracje obrazowe pozostaje trwale powiązane z codziennymi koncepcjami przeżywanych doświadczeń – niezależnie od tego, czy te światopoglądy są zakorzenione, dopiero się wyłaniają, czy są w zaniku.

Podziękowania

Na szczególne podziękowania za cenne komentarze do wczesnych wersji tego artykułu zasługują Chris Sinha i David Herman.

Summary

(Re-)Creating Order: Narrativity and Implied World Views in Pictures

The philosophical debate on the nature of narrative has been mainly concerned with literary narratives, whereas forms of non-literary and especially pictorial narrativity have been rather neglected. Within traditional art history, however, the narrative potential of the visual arts has usually been taken for granted, though rarely by attempting to elucidate any deeper cognitive, semiotic, and philosophical aspects involved. Now, generally speaking, narratives contribute to the human endeavour to reduce the unpredictability of worldly changes, and human existence in particular, attempting to establish order in our experiences of transitoriness and existential vulnerability.

The paper discusses some possible criteria of narrativity with regard to their applicability to pictorial objects. It demonstrates thatpictorial works may express or imply high-level narrative structures or, put in another way, wider world views or schemata, and that our comprehension of and need for these schemata can be explained by taking recent research within cognitive psychology, schema theory, and narratology into account.

Słowa kluczowe: narratologia, teoria, obrazy, psychologia kognitywna, światopogląd

Keywords: narratology, schema theory, pictures, cognitive psychology, world view