

*Magdalena Krasińska*  
Uniwersytet Warszawski

## **Estetyka symptomu Georges'a Didi-Hubermana<sup>1</sup>**

Relacja między postrzeganiem zmysłowym a doświadczeniem artykułowanym pojęciowo stanowi szczególnie obszar zainteresowania estetyki. O ile badania semiotyczne, np. w zakresie teorii obrazów, koncentrują się na już ukonstytuowanym wymiarze znaków, o tyle dociekania fenomenologiczne próbują uchwycić ten moment postrzeżenia, w którym pojęciowe uformowanie jeszcze się nie zawiązało. Ta swoista dialektyka doświadczenia estetycznego, zakładająca napięcie między fenomenalnym i pojęciowym aspektem przeżycia, została – na swój sposób – wyrażona już w *Krytyce władzy sądenia* Immanuela Kanta. Zyskała ona tam jednak zgoła harmonijne oblicze w postaci wolnej gry wyobraźni i intelektu.

Wspomniane napięcie wewnątrz doświadczenia estetycznego jest silnie uwypuklone w koncepcji Georges'a Didi-Hubermana, jaką francuski historyk sztuki buduje w odniesieniu do wybranych obrazów renesansowych i poprzez krytykę własnej dyscypliny badawczej, której istotną składową jest interpretacja dzieł malarskich. Dostrzegając pewne maksimum wydolności pozytywistycznie ukierunkowanej historii sztuki w metodologii interpretacji ikonologicznej Erwina Panofsky'ego, Didi-Huberman proponuje swoiste „cofnięcie się” do Kanta, a konkretnie do *Krytyki władzy sądenia*. Konkluzje wynikłe z tej rozprawy na temat sztuk pięknych i doświadczenia estetycznego, zdaniem francuskiego autora, zostały przez większość wpływowych historyków sztuki czasowo zaprzepaszczone, tworząc miejsce nadziejom, jakie na unaukowanie własnej dziedziny historycy odnaleźli w *Krytyce czystego rozumu* oraz w nurcie neokantowskim spod znaku filozofii form symbolicznych.

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach projektu badawczego DSM 115300-15, finansowanego ze środków dotacji celowej MNiSW dla Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego (konkurs DSM 2017).

Opór wobec dominującej, „unaukowanej” opcji historii sztuki, który jest przez Didi-Hubermana wyrażenie manifestowany zwłaszcza we wstępie do *Przed obrazem*, stał się dla autora tej pracy punktem wyjścia do sformułowania własnego postulatu metodologicznego – wprowadzie dość ogólnego i wyrażonego w sposób lakoniczny, lecz, jak sądzę, dobrze oddającego intencje francuskiego myśliciela. Postulatem tym jest *estetyka symptomu*, mająca za zadanie integrować dwa tryby deskrypcji dzieła malarskiego: fenomenologiczny i semiotyczny. Celem niniejszej pracy jest zaprezentowanie tego, co u Didi-Hubermana stanowi ugruntoowanie estetyki symptomu, czyli: (1) pojęcie *symptomu*, sytuowane w kontrze do funkcji symbolicznej; (2) aplikacja symptomu do przeprowadzenia krytycznego namysłu nad historią sztuki jako *wiedzą*; (3) dwie ścieżki „rozwoju” historii sztuki jako nauki opartej na elementach (neo)kantowskich. Dopiero – jako poprzedzony tymi zagadnieniami – może pełniej wybrzmieć postulat zjednoczenia porządku fenomenologicznego i porządku semiotycznego, który powróci na sam koniec niniejszego tekstu.

## Symptom

Pojęcie symptomu, choć zaczerpnięte z Freudowskiej psychoanalizy, nie ma u Didi-Hubermana zastosowania klinicznego. Chodzi tutaj o wymiar związany z krytyką poznania, bowiem, jak czytamy,

Freud na nowo i gwałtownie zadał pytanie o podmiot – podmiot myślany jako rozdarty, nie jako zamknięty, podmiot, który nie poddaje się syntezie, nawet transcendentalnej – i dlatego mógł również otworzyć na nowo kwestię *wiedzy*.<sup>2</sup>

Symptom w dziedzinie psychiatrii jest gwałtownym przejściem „od ciała do kryzysu”<sup>3</sup>, w którym gesty tracą swoją jasną, przedstawieniową funkcję. W ujęciu Freuda symptom zawiera pracę ukrytej struktury, jest antytetyczny i jednocześnie nie całkiem pozbawiony sensu. Przykład symptomu stanowi obserwacja pacjentki, która jednym gestem, jako kobieta, przyciska do siebie ubranie, zaś drugim – w roli mężczyzny – usiłuje je z siebie zedrzeć. Równoczesność tych gestów charakteryzuje się wewnętrzną sprzecznością i stanowi, w odczytaniu Freuda, próbę skrycia nieuświadomionej fantazji. Symptom odznacza się zatem pojedynczością, będąc zarazem „wyrazem struktury znaczącej”<sup>4</sup>. Czyni to jednak tak, że sens nie daje się zidentyfikować jako stabilne znaczenie, a co najwyżej jako zagadka bądź wskazówka. Symptom, jako jednostka semiotyczna, sytuuje się pomiędzy wydarzeniem a strukturą.

<sup>2</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 10.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 176.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 178.

O tym, czym jest symptom w kontekście obrazu, mówi nam opisane przez psychoanalizę doświadczenie zapomnienia snu. Tu istotne jest rozróżnienie, jakim Didi-Huberman się posługuje – na obraz malarski i obraz senny. Obraz jako dzieło sztuki jest w jakimś sensie bytem społecznym: jest współdzielone i odbierane, a także rozumiane w określony sposób. Jego odbiorowi towarzyszy przytomność i widzenie. Natomiast przeznaczeniem obrazu sennego nie jest rozumienie. Sen cechuje się izolacją, ale też – wynikającą z niej – siłą spojrzenia. „Obrazy, rzecz jasna, nie są snami” – pisze Didi-Huberman. – „Widzimy je otwartymi oczami, ale być może właśnie z tego powodu coś nam umyka”<sup>5</sup>. Właśnie owo „coś” odgrywa w doświadczaniu obrazu niezmiernie istotną rolę: sytuuje się ono „w miejscu otwarcia i cięcia”, tam, gdzie wzrok rozdarty jest między charakterystycznym dla jawy widzeniem a typowym dla snu patrzeniem. „W tym rozdarciu pracuje zatem coś, czego nie mogę ująć, co z kolei nie może mnie trwale objąć, ponieważ nie śnię”<sup>6</sup>. Umykające w stanie przytomności „coś” wydaje się związane z doświadczeniem patyczności, opisywanym przez Bernharda Waldenfelsa:

[...] coś, co wywołuje sens nie będąc znaczącym, a jednak wciąż jako coś, przez co jesteśmy dotykani, poruszeni, stymulowani, zaskakiwani, a do pewnego stopnia pogwałceni. Nazywam to wydarzenie patosem, *Widerfahrnis* lub afektem.<sup>7</sup>

W ujęciu Didi-Hubermana można uchwycić owo „coś” w obrazie poprzez wspomniany już paradygmat zapomnienia snu, który nie jest tym samym, co p o g r ą ż e n i e w e ś n i e. Sen, rozumiany jako swoiste zamknięcie oczu przed obrazem (obrazem jako dziełem sztuki), symbolizuje bowiem te estetyki, które Didi-Huberman określa jako „najpiękniejsze”, a jednocześnie „najbardziej rozpaczliwe, ponieważ skazane na porażkę lub szaleństwo”<sup>8</sup> – estetyki takie zwracają się już tylko w stronę samego wrażenia, nieprzejrzyistości materii, niewiedzy. Tymczasem historia sztuki cechuje pragnienie wiedzy; jest tym, który budzi się „każdego ranka z poczuciem s u w e r e n n e j , l e c z z a p o m n i a n e j w i z u a l n o ś c i s n u”<sup>9</sup>. Stan zapomnienia snu oznacza jego fragmentaryczność zaraz po przebudzeniu, skazanie na rozpad. Zapomnienie nie jest wtedy brakiem pamięci, lecz problemem myśli, zbieraniem materii snu. To, co jest śladem, pozostałością, oznaką zapomnienia – owo „coś” – to właśnie jest symptom<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> „[...] something which provokes sense without being meaningful itself yet still as something by which we are touched, affected, stimulated, surprised and to some extent violated. I call this happening pathos, *Widerfahrnis* or affect” (B. Waldenfels, *The Question of the Other*, SUNY Press, Albany 2007, s. 74).

<sup>8</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 107.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Związek pojęcia śladu z obecnym w pismach Aby'ego Warburga terminem *Nachleben*, do którego Didi-Huberman nawiązuje w *L' image survivante*, otwiera wiele możliwości interpretacyjnych w zestawieniu z figurami Derridańskiej dekonstrukcji, o czym pisze Andrzej Leśniak w swojej monografii poświęconej Didi-Hubermanowi. Czytamy: „Jeśli podejmiemy próbę równoległej lektury tekstu Didi-Hubermana i fragmentów Derridy, będziemy musieli wziąć pod uwagę daleko idące konsekwencje zestawienia *Nachleben* i śladu. W perspektywie

Charakterystykę symptomu wzbogaca w ujęciu Didi-Hubermana jego odniesienie do symbolu, a zwłaszcza do funkcji symbolicznej, opisanej przez Ernsta Cassirera i zaadaptowanej na grunt metodologii historii sztuki przez Panofsky'ego. Forma symboliczna jest zintegrowana, cechuje się „formalną jednością”, co oznacza, że

[...] w ostatecznym rozrachunku jest przedmiotem rozumu, że ma wszelkie cechy Idei oraz że podporządkowuje swojemu transcendentalnemu prawu świat pojedynczych fenomenów.<sup>11</sup>

Jedność funkcji formy symbolicznej, dążąca do opanowania wielości form za pośrednictwem jednej idei rozumu, miałyby umożliwić wyrażanie tejże funkcji „w języku wiedzy”<sup>12</sup>, co zdaniem Didi-Hubermana zbliża ów neokantowski formalizm tyle do pozytywizmu, co do metafizyki:

To, że był on [symbol – przyp. M.K.] rozpatrywany pod kątem prymatu relacji nad jej członami i funkcji nad przedmiotem (lub substancją), wskazuje na istotny krok Cassirera, a później Panofsky'ego. [...] Cassirer i Panofsky mylili się jednak, wierząc, że dzięki tej zasadzie definitywnie przekroczyli tradycyjną metafizykę.<sup>13</sup>

Błąd formalistów, zdaniem Didi-Hubermana, tkwił w sprowadzeniu relacji do „jedności syntezy”, co czyni ich metodę niekompletną, a nawet idealistyczną<sup>14</sup>. To też powód, dla którego Didi-Huberman dostrzega wartość nie w uniformizującej funkcji, znajdującej się w centrum systemu pojęciowego Cassirera i Panofsky'ego,

---

zarysowanej przez dekonstrukcję *Nachleben* nie byłoby tylko i wyłącznie określeniem odnoszącym się do (przed wszystkim czasowej) struktury obrazu, jego temporalnej złożoności. Pojęcie to odsyłałoby również do sposobu tworzenia się znaczeń w obrazie. Jeśli obraz istnieje dzięki przetrwaniu, to każde jego odczytanie, każda próba interpretacyjna musi być konstruowana ze świadomością teoretycznych konsekwencji stosowania figury śladu, czyli dwuznaczności, źródłowego zawieszenia między obecnością i nieobecnością” (A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 204).

<sup>11</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 114.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Funkcjonalna wartość symbolu jest u Cassirera przeciwstawiona materialności sygnału, przejawiającej się ścisłym przyleganiem do fizycznego nośnika. Symbol nie należy do fizycznego świata bytu, lecz stanowi część „ludzkiego świata treści”, będąc czymś znacznie bardziej elastycznym, ruchomym i niejednorodnym niż pozostający w obszarze „zwierzęcości” sygnał. Jednocześnie Cassirer łączy symbol z myślą refleksyjną, powołując się przy tym na wywód J.G. Herdera dotyczący się pierwotnego charakteru świadomości jako zdolności rozpoznawania rzeczy, co znacznie ogranicza labilność symbolu. „Refleksja lub myśl refleksyjna to zdolność człowieka do wyodrębnienia z całej niezróżnicowanej masy, jaką jest strumień przepływających zjawisk zmysłowych, pewnych elementów stałych, po to aby po oddzieleniu ich skoncentrować na nich uwagę” (E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wprowadzenie do filozofii ludzkiej kultury*, przeł. A. Staniewska, Aletheia, Warszawa 2017, s. 69). Symptom, w odróżnieniu od tak pojawanego symbolu, nie daje się uszytnić ani wyabstrahować; powoduje zaburzenie uwagi skupionej na tym, co stałe, dynamizując przy tym przebieg doświadczenia.

<sup>13</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 114.

<sup>14</sup> Autentyczna relacja, taka, której opis uwzględni symptomy, a nie je pomija bądź wchłania na rzecz syntezy, przypomina swym kształtem sieć rybacką. Opis tej relacji, jaki w kontekście symptomu prezentuje Didi-Huberman, jest bardzo plastyczny: „Kiedy przyciągamy sieć do siebie (do swojego pragnienia wiedzy), musimy stwierdzić, że morze się oddaliło. Morze zawsze odpływa i ucieka, możemy je dostrzec jedynie wokół węzłów sieci, gdzie wodorosty oznaczają je do momentu, w którym ostatecznie wysychają na naszym brzegu. Czytając Freuda, rozumiemy, że psychoanalityk musi przyznać, iż w chwili, w której wyciąga swoją sieć, to, co najistotniejsze, zniknęło. Ryby (figury, detale, fantazje, które lubi kolekcjonować także historyk sztuki) znajdują się w środku, ale morze, które umożliwiło ich istnienie, zachowało swoją zagadkowość, obecne tylko w wilgotnym połysku kilku wodorostów zawieszonych na brzegach sieci” (*ibidem*, s. 115).

lecz we Freudowskiej metapsychologii pracy, w obrębie której symptom jest tym, „co niszczy każdą dyskursywną jedność, rozбивa porządek Idei, otwiera system i narzuca element niepoznawalny”<sup>15</sup>.

Symbol w ujęciu Panofsky'ego ma określoną treść znaczenia. W wymiarze metodologicznym odpowiada mu dedukcja. Jak pisze Didi-Huberman, „dedukcja otwiera tylko po to, by ponownie zamknąć”: nadaje sens, a jednocześnie „zamyka się na inne możliwe powiązania, inne wirtualne skojarzenia”<sup>16</sup>. Dynamiczny w swym charakterze symptom jest z kolei niesprowadzalny do funkcji; odpowiada psychoanalitycznej pracy, która wprawdzie też finalnie wyrażana jest w „w surowym, materialnym języku z n a c z ą c y c h”, jednak wówczas mamy do czynienia z „rozgałęzianiem się” asocjacji sensu, z unaocznieniem „węzłów wieloznaczności i zaznaczenia w symbolice miejsc nonsensu”<sup>17</sup>. Tymczasem u Panofsky'ego odnajdujemy znak równości między symbolem a symptomem. Symptomy są dla niemieckiego historyka formami symbolicznymi, alegoriami obecnymi w różnych dziełach sztuki i rozpoznawanymi w trzecim etapie jego metody, czyli w interpretacji ikonologicznej<sup>18</sup>. Dzieła sztuki są w ujęciu Panofsky'ego objawami (symptomami) ogólnej historii kultury duchowej, a głęboki sens dzieł zasadza się właśnie w formach symbolicznych. Didi-Huberman nie odmawia symptomowi i symbolowi wspólnego mianownika; jednakże nie dowiemy się, w jaki sposób uchwycić ich wspólny sens, jeśli zastosujemy formułę pytania: „Co symbolizuje symptom?”. Symboliczność symptomu nie sprowadza się bowiem do prostej relacji dwóch członów; stanowi ona „otwarty zbiór relacji między zbiorami elementów, które też mogą być otwarte”<sup>19</sup> – pisze Didi-Huberman.

[Symptom – M.K.] symbolizuje wydarzenia, które nastąpiły lub – równie dobrze – nigdy nie miały miejsca. Symbolizuje każdą rzecz wraz z jej przeciwieństwem. [...] Symbolizując przedstawia, ale w sposób zniekształcający.<sup>20</sup>

To, o czym mówi symptom, nie podlega jakiegokolwiek transkrypcji, ponieważ symptom jest rozdarciem. Symptom

[...] mówi nam o znaczeniu i powrocie tego, co pojedyncze, do tego, co uregulowane, [...] o załamaniu równowagi i o nowej równowadze, która niebawem ponownie się załamie.<sup>21</sup>

Z tego powodu symptom wymaga – w sioście hermeneutycznym duchu – nieustającego wysiłku ponawiania interpretacji. Teoria sztuki zaś, w jego obliczu, staje

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 118.

<sup>18</sup> Metoda Panofsky'ego zakłada trzy następujące etapy: opis preikonograficzny, analizę ikonograficzną oraz interpretację ikonologiczną. Zob. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, [w:] *idem*, *Studia z historii sztuki*, wyb. i oprac. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971.

<sup>19</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 119.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 110.

przed odrębnym zadaniem, którym jest nie tyle odróżnienie symptomu od symbolu, co uchwycenie momentu, „w którym wiedza o symbolu popada w kryzys i urywa się w obliczu nie-wiedzy symptomu”, poruszającego własną bogatą symbolikę, „wyrażającą wszystkie warunki sensu, obecne w obrazie”<sup>22</sup>.

## Symptom a krytyka wiedzy

Swój własny symptom – w szerokim sensie – mają także nauki humanistyczne, szczególnie historia sztuki, która począwszy od swojego zarania (od Giorgia Vasariego) aż po nowoczesną ikonologię stale wypierała to, co w samym obrazie stanowi ślad, pozostałość, oznakę zapomnienia. Doświadczenie psychoanalityczne, za pomocą takich pojęć, jak naznaczenie wsteczne, powtórzenie, deformacja czy przepracowanie, jest w stanie wyposażyć metodologię historii sztuki w krytyczne narzędzia, które pozwolą przemyśleć, jak pisze Didi-Huberman, sam status

[...] przedmiotu wiedzy, wobec którego zmuszeni jesteśmy przyznać, że zyskujemy coś w obliczu tego, co przez niego tracimy – w obliczu mrocznego i suwerennego wymogu niewiedzy.<sup>23</sup>

Tymczasem historycy sztuki jak dotąd „na sposób neokantowski” sytuowali samych siebie w centrum tworzonej przez siebie wiedzy, poszukując w dziełach sztuki znaków i symboli, nie zwracając natomiast uwagi na symptom, gdyż „oznaczałoby to akceptację przymusu niewiedzy, a więc rezygnację z centralnej i uprzywilejowanej pozycji przedmiotu wiedzy”<sup>24</sup>. Uznanie, że wiedza jest rozdarta na wzór rozdartego obrazu, doprowadziłoby niechybnie do utraty centralnej, uprzywilejowanej pozycji historyka sztuki – lecz jednocześnie pozwoliłoby zneutralizować „metodologiczną zarozumiałość” i „zamknięty charakter”<sup>25</sup> tej dziedziny.

Tymczasem – pisze Didi-Huberman – dzieła z obszaru historii sztuki sprawiają wrażenie, że ich przedmiot jest uchwycony, a każde jego oblicze rozpoznane, jak ujawniona w całości przeszłość. Wszystko wydaje się widzialne i rozpoznawalne. Zasada niepewności nie obowiązuje. Wszystko, co widzialne, wydaje się odczytane, odszyfrowane zgodnie z pewną – apodyktyczną – semiologią diagnostyki medycznej. To wszystko tworzy naukę, naukę opierającą się na pewności co do tego, że reprezentacja funkcjonuje jako jedność, że jest dokładnym odzwierciedleniem lub przejrzystą szybą, a na poziomie bezpośredniości („naturalnym”) czy transcendentalnym („symbolicznym”) może przełożyć wszelkie pojęcia na obrazy, wszelkie obrazy na pojęcia.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 110.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 11, 12.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 8.

W ów ikonologiczny dyskurs wiedzy, w „pozytywistyczny mit całkowitej przetłumaczalności obrazów”<sup>27</sup>, o którym również Gottfried Boehm pisze, że „stanowi jedynie system odniesień dla treści obrazów i ich identyfikacji”<sup>28</sup>, wpisuje się model zaproponowany przez Panofsky’ego. Jak zwraca uwagę Boehm, oczywistość założenia o przekładalności obrazu na język, będąca rudymmentem dyskursu o sztuce, sprawiła, że dotąd pytanie o relację między obrazem a słowem było przesłonięte<sup>29</sup>. Już sam fakt „jednokierunkowości”, jaką implikuje metoda Panofsky’ego, dowodzi niewystarczalności ikonologicznego modelu:

Jeżeli [...], jak można pokazać na przykładzie metodologii Panofskiego, interpretacja podąża za ideą substytucji, wówczas przekład z języka z powrotem na obraz jest już właśnie niemożliwy, a to dlatego, że jego ikoniczna gęstość nie została przełożona i może już tylko liczyć na emfatyczny apel.<sup>30</sup>

Rzecz w tym, że istotą obrazowości jest jej uprzedniość wobec metafizycznego rozróżnienia na znak i znaczenie, wewnątrz i zewnątrz, zmysłowość i pojęcie, formę i treść – tymczasem teoria sztuki doprowadziła do przeniesienia na obraz modelowej cechy języka, jaką jest „niezależność sensu od sposobu jego zmysłowego przejawiania się”<sup>31</sup>. Źródłem problemu stworzonego przez dotychczasową metodologię historii sztuki było jej głębokie przekonanie, że dzieła sztuki należy uwolnić z ich zewnętrznej szaty obrazowej, tak aby odsłonić ich fundament, jakim jest znaczenie (treść) obrazu. Podzielenie obrazu przez Panofsky’ego na odrębne poziomy sensu było przykładem zaprzeczenia, jakoby dziełu malarskiemu przysługiwało prawo do autonomii – do własnego, odrębnego języka. W związku z tym Boehm pyta retorycznie:

Ale czy – kiedy już zdejmie kolejną warstwę – obraz zniknie, tj. rozplynie się w języku? Czy obraz to rebus i liczy się tylko jego rozwiązanie?,

po czym stwierdza:

W ramach tej metodologii obraz [...] sam w sobie nie tworzy sensu i nie jest zdolny do przedstawienia własnych prawd. Ściśle rzecz biorąc, obraz „jest” tylko o tyle, o ile odsyła do sfery logosu, z którą stapia się w interpretacji.<sup>32</sup>

Symptom z kolei nie daje się sprowadzić do logosu. Jest on w rzeczy samej irracjonalny, dlatego odstręcza badaczy o inklinacjach pozytywistycznych. Trzeba jednak – jak uważa Didi-Huberman – z uwagi na rozdarty i niepokojący charakter obrazu przynajmniej próbować wyciągnąć krytyczne i metodologiczne konsekwencje

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> G. Boehm, *O hermeneutyce obrazu*, [w:] *idem*, *O obrazach i widzeniu*. Antologia tekstów, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014, s. 145.

<sup>29</sup> Por. *ibidem*, s. 147.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 157.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 153.

z Freudowskich badań nad symptomem, który tym się właśnie odznacza, że „nie pozwala na jakąkolwiek »symboliczną syntezę« czy »całościową interpretację«<sup>33</sup>.

## Dwa Kantowskie klucze

O inspirowaniu się neokantyzmem przez Panofsky'ego przy tworzeniu jego metody ikonologicznej Didi-Huberman pisze następująco:

Panofsky zwrócił się ku Kantowi, ponieważ autor *Krytyki czystego rozumu* potrafił otworzyć, otworzyć na nowo, kwestię poznania, określając relacje między jego granicami i subiektywnymi warunkami. [...] Korzystając z kantowskiego albo neokantowskiego (poprzez Cassirera) klucza, Panofsky otworzył przed swą dyscypliną nowe wrota. Ale kiedy były już otwarte, na powrót je za sobą zamknął, nie pozostawiając miejsca na krytykę, w najlepszym wypadku na strumień świeżego powietrza.<sup>34</sup>

Według Didi-Hubermana (i Boehma) metoda ikonologiczna wiedzie wprost do zapomnienia o wizualnym wymiarze obrazu, niepoddającym się transkrypcji na język pojęć. Interpretacje ikonologiczne mają się odznaczać pewną „totalnością”, całościowym charakterem, nie pozostawiając miejsca na „resztę”. Taka jest, zdaniem francuskiego autora, analiza trzech miedziorytów Albrechta Dürera.

W pracy zatytułowanej *Trzy ryciny Albrechta Dürera* Panofsky poddaje interpretacji dzieła, które w zbliżonym czasie opuściły warsztat niemieckiego rysownika; są to *Rycerz, Śmierć i Diabeł, Św. Hieronim w pracowni* oraz *Melancholia I*. Choć nie stanowią one kompletu, Panofsky dostrzegł w nich treściową jedność, polegającą na ukazaniu w formie symbolicznej trzech odmiennych dróg przez życie, odpowiadających scholastycznemu podziałowi cnót na moralne, teologiczne i umysłowe<sup>35</sup>. Mamy więc w pierwszym miedziorycie symbolicznie zaprezentowane życie chrześcijanina w sferze działalności ludzkiej, decyzji, czynu; w rycinie drugiej – żywot przepełniony kontemplacją religijną; w trzeciej – los świeckiego geniusza na ziemskim padole, obracający się w dziedzinie wiedzy, sztuki oraz w sferze wyobraźni. Wszystkie trzy interpretacje są bardzo gęste, wyjaśniają na drodze symbolicznej bodaj najdrobniejszy szczegół znajdujący się na płaszczyźnie obrazu. Najwięcej miejsca Panofsky poświęca *Melancholii*, dostrzegając w niej reprezentację losu renesansowego artysty, wręcz symboliczny autoportret samego Dürera. Wątpliwości Didi-Hubermana co do odszyfrowanego przesłania trzeciego miedziorytu dotyczą pominiętego, jego zdaniem, religijnego wymiaru dzieła – symptomu. Dostrzegając podobieństwo zachodzące między postacią Melancholii a figurą Chrystusa Bolesciwego Dürera, jaka znalazła się

<sup>33</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 108.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>35</sup> E. Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera. »Rycerz, Śmierć i Diabeł«, »Św. Hieronim w pracowni«, »Melancholia I«,* przeł. P. Ratkowska, [w:] *idem*, *Studia z historii sztuki*, s. 270.



na frontyspisie *Malej Pasji* z 1511 r., oraz powołując się na związek *Melancholii I i Świętego Hieronima* (obydwie ryciny ukazały się w tym samym roku; łączy je specyficzny nastrój oraz szereg komplementarnych przeciwieństw), Didi-Huberman stawia tezę, że Dürer zawarł w trzecim miedziorycie

[...] t a k ż e paradygmat religijny, paradygmat naśladowania Chrystusa, w którego ramach melancholia odnajduje paradoksalne, lecz suwerenne pole zastosowania.<sup>36</sup>

Francuski historyk sztuki wyraża przy okazji zdziwienie, że tak wytrawny znawca renesansu, jakim był Panofsky, nie uwzględnił wspomnianego kontekstu. Przyczynę tego Didi-Huberman rozpoznaje w neokantowskich założeniach ikonologii, zgodnie z którymi dąży ona do uzyskania „jedności syntezy”. Gdyby Panofsky wprowadził do swej interpretacji *Melancholii* motyw *imitatio Christi*, zaowocowałyby to wniesieniem n a d d e t e r m i n a c j i, wieloznaczności, antytetycznego sensu w obrębie analizy; „skomplikowałyby [to – przyp. M.K.], a nawet częściowo zniszczyło przejrzystość dedukcyjnego modelu, którego pragnął Panofsky”. Wreszcie też przywołanie takiego tematu wprowadziłoby anachroniczny element w postaci „średniowiecznego symptomu w jednym ze sztandarowych dzieł całego renesansu”<sup>37</sup>.

[...] analiza Panofsky'ego rozwija się w sposób imponujący i do końca stanowi prawdziwą rozkosz dla umysłu – pisze Didi-Huberman. – Owa synteza dostarcza zasady interpretacji, która sama w sobie – to jest w swojej ogólności – z a s p o - k a j a u m y s ł, nie zapominając o dokładnym przytoczeniu wielkiej liczby detalu ikonograficznych miedziorytu. Jest to zarazem interpretacja mocna, prawdziwa, wręcz niepodważalna. Wzbudza w nas krzepiące uczucie wyczerpania i domknięcia klamry – mamy wrażenie, że w dziele Dürera została pokonana pewna droga, która nie pozostawia reszty<sup>38</sup>.

Niepozostawianie reszty jest rodzajem wyparcia, wyparciem symptomu, „tyranią systemu”. Wszystko zostaje podporządkowane głównej idei, czyli „woli syntezy”, a prezentowana postawa wobec tego, co nie daje się subsumować pod funkcję symboliczną, jest typu: „Nie chcę nic o tym wiedzieć”<sup>39</sup>.

Dlatego zrozumiałe jest, dlaczego Didi-Huberman o wprowadzeniu do ikonologii Panofsky'ego pisze, że tworzy ona „semiologiczną baśń, w której wychodzimy od pewności”<sup>40</sup>. Ów „ton pewności” to w istocie, jak chce tego autor *Przed obrazem*, „ton kantowski”: swoisty syndrom, do którego jednak sam Kant mógłby się już nie przyznać. Czytamy bowiem:

[...] dyscyplina akademicka, która chciała się ukonstytuować jako p o z n a n i e, nie zaś jako sąd normatywny, odwoływała się raczej do kantyizmu czystego rozumu niż do władzy smaku estetycznego. Kantowski ton, który przyjmuje zazwyczaj

<sup>36</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 117.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 120.

historia sztuki, znajduje swoje uzasadnienie w tym, że *Krytyka czystego rozumu* mogła być uznana [...] za wielką świątynię, w której wypowiada się słowa dające podstawę wszelkiej prawdziwej wiedzy. [...] kantyzm czystego rozumu stał się obowiązkowym etapem dla wszystkich tych, którzy chcieli dać nowe podstawy swojej dyscyplinie i przededefiniować „sztukę” raczej jako p r z e d m i o t poznania niż temat sporów akademickich.<sup>41</sup>

Tutaj widzimy, w jakich kierunkach rozwidlają się dwie ścieżki (neo)kantowskiego dyskursu o sztuce. Pierwszy, obierając sobie za drogowskaz konkluzje wynikłe z *Krytyki czystego rozumu* i orientując się na nauki o kulturze (*Geisteswissenschaften*)<sup>42</sup>, utrzymuje, że człowiek żyje w otoczeniu form symbolicznych i że jego dostęp do rzeczywistości zawsze jest już zapośredniczony. Na ten właśnie nurt powołuje się w swojej oryginalnej metodzie ikonologicznej Panofsky. Drugi typ dyskursu neokantowskiego kontynuuje wątki myślowe zapoczątkowane w *Krytyce władzy sądenia*, a wśród nich ten, że doświadczenie estetyczne (doświadczenie piękna, a w niektórych interpretacjach trzeciej *Krytyki* – także sztuki) nie daje się sprowadzić do wiedzy, do p o j ę c i a, cechując się pewną nieokreślonością. Rüdiger Bubner, w swobodnym nawiązaniu do estetyki Kanta, pisze o „nieempirycznym naddatku”:

Nieempiryczny naddatek, który chce być poznany i rozumiany, ponieważ prześwieca w nim coś, co się tylko jawi, ale nie daje się zidentyfikować jako określony byt, stanowi o doświadczeniu estetycznym i [...] decyduje o tym, że jest ono procesem, którego nie sposób zamknąć [...]. Niemożliwość ostatecznego dotarcia do przedmiotu jest zatem cechą doświadczenia estetycznego [...] logiczna komunikacja między dziełem sztuki i odbiorcą nigdy nie może wejść w stadium pełnej realizacji.<sup>43</sup>

Wobec tego, jak zauważa Didi-Huberman, na biegunie przeciwnym do „tonu pewności” mamy „ekonomię wątpliwa”: ton niepewności, pozostający w ścisłym związku z myśleniem o symptomie (z naddatkiem, z czymś „więcej”). Dwa Kantowskie (czy też neokantowskie) klucze okazują się zatem dwoma odrębnymi trybami, spośród których jeden jest naznaczony pragnieniem wiedzy, drugi zaś – poddaniem się niewiedzy. Pierwszy klucz zostaje przez Didi-Hubermana skojarzony z formą symboliczną, z „tonem pewności” charakterystycznym dla pozytywistycznej historii sztuki, w myśl której wszystko, co na obrazie widzialne, daje się przekuć w pojęcie. Drugi klucz wyrasta z *Krytyki władzy sądenia*, przejmując, jak się zdaje, to, co Kant pisał na temat idei estetycznej:

[...] przez ideę estetyczną [...] rozumiem takie [wytworzone przez] wyobraźnię przedstawienie, które daje dużo do myślenia, przy czym jednak żadna określona

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>42</sup> Zob. E. Cassirer, *Logika nauk o kulturze. Pięć studiów*, przeł. P. Parszutowicz, Wyd. Marek Derewiecki, Kęty 2011.

<sup>43</sup> R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Wyd. Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 53.

myśl, tzn. pojęcie nie może być mu adekwatne i, co za tym idzie, żadna mowa ani całkowicie ująć, ani rozumiałym uczynić go nie może.<sup>44</sup>

Warto tu odnotować rzecz następującą: ikonologia, jak pisze Didi-Huberman, „chciała określić warunki tego, co jest do pomyślenia w dziele sztuki”, podczas gdy „otwarcie na symptom daje nam dostęp do tego, co nie do pomyślenia, a co przed naszymi oczami pojawia się na obrazach”<sup>45</sup>. Zacytowany fragment *Krytyki władzy sąđen*a, zwłaszcza zwrot o przedstawieniu, „które daje dużo myślenia”, musi być czytany w odpowiednim znaczeniu, by móc skojarzyć go z „otwarcie na symptom”. Nie chodzi bowiem o to, co jest możliwe do pomyślenia i zarazem nazwania w taki czy inny sposób; przedmiotem są tu raczej rozgałęziające się skojarzenia sensu, uniemożliwiające zawiązanie doznania i pojęcia w jedno (z kolei w pierwszej *Krytyce* synteza taka jest konstytutywna dla wszelkiego doświadczenia).

Dwa kantowskie klucze – dwa tryby deskrypcji obrazu (i zarazem doświadczenia wizualnego) – to, inaczej mówiąc, klucz semiotyczny i fenomenologiczny. Jeśli pierwszemu z nich bliższe jest nazywanie (zgodnie z zasadą pewności), a drugiemu przemilczanie (w myśl ekonomii wątpienia), to wydawać by się mogło, że daleko im do komplementarności. Didi-Huberman postuluje jednak konieczność spotkania obydwu porządków pod kuratelą wspólnej idei: estetyki symptomu.

## Estetyka symptomu

Symptom nie jest pojęciem o jednym obliczu – takim, które uwrażliwia jedynie na bezsens obrazu. Symptom ukazuje paradoksalność, niejednoznaczność malarskiego dzieła sztuki, w którym tak relacja zaprzeczenia, jak i relacja tożsamości są nie do utrzymania: „obraz może przedstawiać daną rzecz oraz jej przeciwieństwo, jest nie wrażliwy na sprzeczność i należy o tym nieustannie pamiętać”<sup>46</sup>. Widzimy to we wskazanych przez Didi-Hubermana detalach obrazów renesansowych, jak choćby w Vermeerowskiej *Koronczarce* czy *Dziewczynie w czerwonym kapeluszu*, gdzie „dochodzi do paradoksalnego, ale intymnego połączenia pracy mimetycznej i niemimetycznej”<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sąđen*a, przeł. J. Gałeczki, PWN, Warszawa 1986, s. 242.

<sup>45</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 121.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 178.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 179. Didi-Huberman poddaje interesującej interpretacji wybrane przez siebie obrazy, w których dostrzega swoistą „pracę” części: szczegółów i połąci. Szczegół jest tym, co mimetyczne, rozpoznawalne, uchwytnie i jednoznaczne, np. nić między palcami koronczarki, oddająca precyzję malarską Vermeera, bądź sekwencja piór na obrazie *Upadek Ikara* Pietera Bruegla. Połąć z kolei wymyka się analizie semiotycznej, ukazuje materialność obrazu, jego nieprzejrzystość, stanowiąc to, co w dziele sztuki irracjonalne, niefiguratywne. Didi-Huberman dostrzega połąć we fresku *Zwiastowanie* Fra Angelico (kredowa biel w centrum obrazu, rozpościerająca się między postaciami anioła i Dziewicy), w *Widoku Delft* Vermeera (połąć żółtej farby w miejscu, gdzie interpretacja semiotyczna rozpoznaje ścianę), w „ekspansji” czerwonej farby nad głową dziewczyny w czerwonym kapeluszu, a także w miejscu, w którym strzępy białej i czerwonej farby spletają się w *Koronczarce*. Połąć nie

Estetyka symptomu, dla której Didi-Huberman formułuje ogólne wytyczne, mogłaby stanowić odpowiedź na to, co w dziele sztuki znaczące, i na to, co w nim nieuchwytnie, ponieważ estetyka ta zakłada przenikanie się dwóch metod badawczych: semiotyki i fenomenologii<sup>48</sup>. Didi-Huberman pisze:

[...] pojęcie symptomu, pojęcie o dwóch obliczach, znajduje się dokładnie na granicy dwóch dziedzin teoretycznych: porządku fenomenologicznego i porządku semiotycznego. Cały problem teorii sztuki polega na tym, by wyrazić te dwa porządki, te dwa punkty widzenia<sup>49</sup>.

Opowiedzenie się po jednej ze stron: tej, która patrzy tylko na strukturę i system znaczenia, bądź tej, która widzi w obrazie przede wszystkim wydarzenie i nieprzejrzystą materię, jest droga wiodąca do zubożenia deskrypcji obrazu, jak i samego doświadczenia estetycznego, które poddaje się dialektyczności dzieła sztuki. Jak pisze Didi-Huberman, „chodzi o zdanie sprawy z pracy tworzenia figur”, o to, że „relacja figury do jej »figuracji« nigdy nie jest prosta – ta relacja, ta praca jest węzłem paradoksów”<sup>50</sup>. Dlatego zamykając się jedynie w obrębie fenomenologii

---

jest jednak prostym elementem niekodowanym: w odpowiedniej odległości, która pozwala oglądać całość obrazu i uchwycić szerszy kontekst, odsłania się znaczenie detalu: biała przestrzeń na fresku okazuje się murem, żółta połać – ścianą budynku, masa czerwonej farby – kapeluszem dziewczyny, zaś białoczerwone strzepy – kłębem nici wydobywających się z kufierka. Rozróżnienie szczegółu i połaci, niejako konkurujących ze sobą w obrębie jednego obrazu, lecz nie znoszących się wzajemnie, pozwala Didi-Hubermanowi wydobyć dialektyczny i dynamiczny charakter patrzenia na dzieło. Sens poszczególnych całości nie ujawnia się bowiem w chwili skierowania wzroku na obraz; w pierwszej kolejności mamy do czynienia ze zdarzeniem, którego „siła narzuca się przed rozpoznaniem jakiegokolwiek aspektu obrazu” (*ibidem*, s. 17). Tytuł książki Didi-Hubermana – *Przed obrazem...* – ujawnia zatem swą własną naddeterminację, swój podwójny sens: przestrzenny i czasowy. Przyimek „przed” zdaje się odnosić zarówno do przestrzennego usytuowania wobec obrazu, decydującego dla sposobu percypowania dzieła i jego części, jak i do temporalnego aspektu oglądania: nim to, co widziane, uformuje się w konkretne znaczenie, w obraz *czegoś*. Zob. rozdział pt. *Dodatek. Pytanie o szczegół, pytanie o połać*, w: G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 155-184.

<sup>48</sup> Napięcie między poznawalnym i nierozpoznawalnym w obrębie tego, co ma być świadectwem pewnej wizualnej spójności, Didi-Huberman analizuje także w pracach poświęconych „nielegalnym” fotografiom pochodzącym z czasów zagłady w obozie Auschwitz-Birkenau. Interesuje go w dużej mierze status obrazu jako świadectwa nie tylko tego, co niewyobrażalne czy też niepojmowalne, ale samego wizualnego zdarzenia, niejako „wydartego” rzeczywistości podporządkowanej rygorowi zakazu obrazowania. Rozedrgane zdjęcie, źle wykadrowane z punktu widzenia techniki fotografii, jest tyleż dokumentem, co pewną fenomenologią gestu uchwycenia obrazu. Z tego powodu Didi-Huberman krytykuje wszelkie manipulacje na fotografiach z Auschwitz celem ich „uczynienia”. Pisze on: „Wymazanie »strefy cienia« (masy wizualnej) dla uwydatnienia jasnej »informacji« (widocznego dowodu), to [...] stworzenie wrażenia, że Alex [grecki Żyd o nieznanym nazwisku – przyp. M.K.] mógł spokojnie zrobić swoje zdjęcia na wolnym powietrzu. [...] Owa czarna masa [...] Jest odpowiednikiem słownej relacji świadka – jego zawieszony głos, milczenia, ciężkości tonu. Gdy mówi się, że ostatnia fotografia [...] jest »bezużyteczna« – historycznie, ma się rozumieć – zapomina się o całym jej fenomenologicznym świadectwie: niemożliwości wymierzenia odległości przez fotografa, ponoszonym przez niego ryzyku, podjętej nagle decyzji [...]. Ten obraz jest, formalnie rzecz biorąc, u kresu sił – jest czystym »wypowiedzeniem« [...]” (G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 48). Wyrażone tu stanowisko jest, podobnie jak w przypadku malarstwa, któremu poświęcona jest praca *Przed obrazem*, apelem o nieabsolutyzowanie semiotycznej wartości fotografii. Fenomenalny wymiar obrazu jest równie prawomocny, co jego strona znaczeniowa. Zob. także: G. Didi-Huberman, *Kora*, przeł. T. Swoboda, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2013, s. 56-65.

<sup>49</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, s. 179.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 178.

[...] ryzykujemy całkowite milczenie w obliczu piękna; [...] zatracenie się w [...] empatycznej pojedynczości, w której stajemy się natchnieni i niemi, lub nawet oglupiali.

Z drugiej strony ograniczając się tylko do drugiego porządku, porządku semiotycznego,

[...] ryzykujemy, że powiemy zbyt wiele i odrzucimy wszystko, co nie wiąże się bezpośrednio z przyjętym modelem.<sup>51</sup>

W tym rozgraniczeniu porządków immanencja toczy bój z transcendencją o prymat jednej nad drugą – dlatego Didi-Huberman postuluje swoiste krzyżowanie się obu trybów, pisząc:

Należałoby więc zaproponować fenomenologię nie tylko prostej relacji do świata widzialnego, ale także relacji do znaczenia jako specyficznej struktury i pracy (co zakłada semiologia). W ten sposób można by zaproponować semiologię nie tylko modeli symbolicznych, ale także wydarzeń, przypadków czy pojedynczości obrazu (co zakłada fenomenologia).<sup>52</sup>

Estetyka symptomu – estetyka na granicy dwóch porządków – koreluje z niejako źródłowym dla niej symptomem Freudowskim. To sprzężenie powinno dla estetyki symptomu rokować korzystnie: trwałość symptomu, jego odporność na wchłonięcie przez to, co systematyczne, wynika, jak chce tego Freud, z jego „stanowiska granicznego”. We *Wstępie do psychoanalizy* możemy przeczytać, że przeciwstawne siły, które spotykają się w symptomie, „godzą się niejako przez kompromisowość jego powstania. Dlatego też objaw [symptom – M.K.] jest tak odporny; podtrzymują go obie strony”<sup>53</sup>.

*Magdalena Krasińska*

### **Georges Didi-Huberman's Aesthetics of the Symptom**

#### *Abstract*

The goal of this article is to present the aesthetics of the symptom proposed by Georges Didi-Huberman, which in the context of the theory of the image attempts to integrate a phenomenological and semiological description. The article starts with his critique of

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 179.

<sup>52</sup> *Ibidem*. Własne stanowisko w zakresie integracji semiotycznej i fenomenologicznej teorii obrazu wyraził również Martin Seel: „Dyskusja na temat teorii obrazu przebiega obecnie pod wpływem dalekosieżnej opozycji między kierunkiem zorientowanym (raczej) na teorię znaków i kierunkiem zorientowanym (raczej) fenomenologicznie. Podejście fenomenologiczne przyznaje, że obrazy mogą być znakami, ale kwestionuje, że one – jak twierdzą oponenty – są znakami mocą konieczności. Ta opozycja jednak przy dokładnym rozważeniu okazuje się sztuczna. Tylko ten, kto arbitralnie zawęża pojęcie znaku, może negować to, że obrazy są zawsze także znakami” (M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Universitas, Kraków 2008, s. 212).

<sup>53</sup> S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 255.

the discipline of art history as dominated by an effort to make it a science and to widen the range of knowledge about images, whose most striking manifestation the French author finds in Erwin Panofsky's iconological method, which is modelled on the "neo-Kantian" key, i.e., the philosophy of symbolic forms. Didi-Huberman proposes going back to the conclusions drawn from Immanuel Kant's *Critique of Judgment*, where we find, for example, the concept of the aesthetic idea. The impreciseness of experience and impossibility of reducing experience to a concept should, as Didi-Huberman contends, be given due recognition in the history of art, which he justifies with the application of the term "symptom" adapted from Sigmund Freud's psychoanalysis. The symptom undermines the central position of the art historian as a subject of knowledge and opens the theory of the image to lack-of-knowledge. In turn, the aesthetics of the symptom is supposed to encompass both the meaningful and the phenomenal.

*Keywords:* Aesthetics of the symptom, symptom, phenomenology, semiotics, history of art, Georges Didi-Huberman, Erwin Panofsky, Immanuel Kant.