

Bogna Dowgiałło
(Uniwersytet Gdański)

PRZESTRZENNOŚĆ EMOCJI A POJĘCIE OBRAZU. PRZYMIARKI SOCJOLOGICZNE

Wędrowka pojęć to nie tylko wędrowka słów i ukrywających się za nimi koncepcji, to również przemieszczanie się odmiennych rodzajów i poziomów wrażliwości. Dobrym przykładem może być wędrowka pojęcia obrazu. Mieke Bal kreśli mapę takiej wędrowki między obszarem badań wizualnych i literackich¹. Z kolei cykl utworów muzycznych Modesta Musogorskiego zatytułowany *Obrazki z wystawy* wskazuje na inną translację. W tym przypadku obraz malarski zamienia się w obraz muzyczny. Musogorski w języku fraz muzycznych, dynamiki i tempa przedstawia to, co Wiktor Hartmann, którego rysunkami się inspirował, przedstawił na płaszczyźnie za pomocą barw i kreski. Natomiast pierwowzór Hartmanna nawiązuje już wprost do realnych sytuacji społecznych. Jego akwarele prezentują między innymi różne sceny z życia codziennego, takie jak rynek w Limoges czy kłótnię dzieci w ogrodach Tuileries. Codzienne sytuacje są widziane więc najpierw jako obraz, a w dalszej kolejności jako miniatura fortepianowa.

Moje pytanie brzmi, czy takie translacje są możliwe na gruncie nauki? Czy pojęcie obrazu może być użyteczne w naukach społecznych, a dokładniej, czy socjologia emocji może mieć użytek z pojęcia obrazu? To pytanie postawione jest na tyle ostrożnie, że nie rozstrzyga ani o sensie, ani o absurdzie złożonej tu propozycji. Odpowiedź na nie pokazuje jedynie wybrane powody, które mogłyby przekonać czytelnika do próby spojrzenia na emocje społeczne w kategoriach obrazu.

SOCJOLOGIA EMOCJI W OBLICZU LUK POJĘCIOWYCH I KONCEPTUALNYCH

Mimo że w kulturze europejskiej systematyczna refleksja nad naturą emocji trwa nieprzerwanie od czasów starożytnych, ich zrozumienie i opis wciąż stanowią wyzwanie dla nauki. Coraz to nowe dyscypliny i subdyscypliny mierzą się z zagadnieniem emocji. Takim przykładem jest socjologia emocji, która stara się wypracować perspektywę jakościowo inną niż dyscypliny dotąd prawomocnie

¹ Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2012, s. 84.

zajmujące się badaniem emocji; najpierw filozofia, później nauki przyrodnicze, obecnie psychologia i neuro nauki. Jednym z wyróżników socjologii emocji jest próba wyjścia poza rozumienie emocji w kategoriach psychobiologicznego mechanizmu adaptacji jednostki do otoczenia. Socjologia, nie negując biologicznego komponentu emocji, baczniej przygląda się owemu otoczeniu. Chce postrzegać emocje na wzór faktów społecznych zewnętrznych wobec jednostki i strukturyzujących jej doświadczenie.

Już lektura pierwszych stron jednego z pamiętników przesłanych w 1938 roku na konkurs *Życiorysy bezrobotnych* ogłoszony przez Instytut Socjologiczny w Poznaniu utwierdza nas w przekonaniu, że emocje mogą być wobec jednostki zewnętrzne. Bezrobotny Brunon S. pisze w pamiętniku: „[...] aż przy końcu jesieni umarła moja Babka, której się choroba wróciła i jeszcze pogorszyła i Bóg powołał ją do Siebie. Więc żyliśmy sami dalej już, dziadzius, najmłodsza moja ciocia Która jest tylko 6 lat starszą ode mnie i ja. Nie było już tak wesoło, smutek i żal był w domu [...]”². Autor pamiętnika używa bezosobowego określenia: „nie było już tak wesoło” oraz umiejscawia emocje na zewnątrz jednostki, pisząc: „smutek i żal był w domu”. Chociaż ta wypowiedź pochodzi z 1938 roku, czyli z czasów, kiedy procesy indywidualizacji nie były tak nasilone jak obecnie, zaryzykuję stwierdzenie, że i dziś smutek lub radość goszczą nie tylko w sercu, ale i w domu, i w innych zewnętrznych wobec jednostki „obszarach”, dlatego wątek ich „przestrzenności” wydaje się ciekawym problemem badawczym.

Nie bez przyczyny problem „otoczenia emocjonalnego” zdaje się zyskiwać na wadze w naukowej refleksji. W samej psychologii uwaga skupiana dotąd głównie na aspekcie intrapersonalnym powoli ustępuje miejsca zainteresowaniu interpersonalnym wymiarem emocji i nastrojów³. Przejawem takiego zainteresowania są badania prowadzone na temat zarażenia afektywnego. Psychologowie społeczni już dawno temu zaobserwowali, że będąc w otoczeniu innych ludzi, upodobniamy się do nich pod względem ekspresji mimicznych i motoryki ciała, co prowadzi do aktywizacji podobnego stanu afektywnego do stanu osoby, którą nieświadomie imitujemy. Jest to proces, który może przebiegać poza naszą kontrolą, dziać się jakby automatycznie, lub może być częściowo kontrolowany. Wówczas upodobnienie stanów afektywnych jest wynikiem świadomego porównywania się z innymi. Na tej zasadzie ludzie, przebywając w towarzystwie osób przygnębionych, zarażają się przygnębieniem lub odwrotnie, obserwują poprawę nastroju, gdy znajdą się w gronie wesołków. Często stan afektywny, który powstaje w wyniku działania tych mechanizmów, nie jest skierowany na konkretny obiekt, raczej „rozlewa się” w otoczeniu. Psychologowie nazywają taki stan nastrojem ze względu na krótkotrwałość, niespecyficzność i niemożność ustalenia jego źródła⁴. Mimo że w psychologii zauważa się dyfuzję stanów afektywnych, co by oznaczało, że emocje mogą być „zawieszane w powietrzu”, zawsze to jednostka, a nie przestrzeń społeczna, jest uważana za źródło zaraźliwych emocji.

² W cytowanym fragmencie zachowano pisownię oryginalną. Pamiętnik jest dostępny w formie skanu na stronie Archiwum Badań nad Życiem Codziennym, <http://archiwum.edu.pl/dlibra/doc-metadata?id=398226&from=pubstats> [dostęp 29.04.2017].

³ Monika Wróbel, *O transferze emocji i nastrojów między ludźmi – mechanizm i psychologiczne wyznaczniki zarażenia afektywnego*, „Psychologia Społeczna” 2008, nr 3 (8), s. 210–230.

⁴ Ibidem.

Odmienne głosy dają się słyszeć od dawna w filozofii. W *Nowej fenomenologii* Hermann Schmitz przypomina o przestrzenności uczuć. Zauważa, że uczucia niesłusznie sprowadza się do prywatnych stanów duszy. Według Schmitza: „Przestrzenne w bez-płaszczyznowej przestrzeni są także uczucia [pojęte] jako atmosfery”⁵. Zauważa przy tym, że dopiero XX-wieczny psychologizm, zamykając uczucia w wyraźnie oddzielnym świecie wewnętrznym jednostki, odrzucił przekonanie o przestrzenności uczuć. Przypomina poglądy Empedoklesa, który rozumiał miłość i gniew jako „przestrzenie rozpostarte atmosfery” oraz przywołuje przykład pierwszych chrześcijan, dla których miłość, radość i swoboda były takimi atmosferami⁶.

To podejście po części współgra z socjologicznymi przymiarkami do analizy emocji. Badacze pracujący w tym nurcie rozwijają koncepcje, które uwzględniłyby zewnętrżność emocji względem jednostki, ich powszechność oraz przymusowy charakter. Trudno zaprzeczyć, że te poszukiwania przyniosły wiele ciekawych rozwiązań. Przykładowe, charakterystyczne dla socjologii emocji sposoby teoretyzowania można odnaleźć w pojęciu reguł odczuwania i okazywania emocji, w koncepcji emocji jako relacji i praktyk społecznych oraz w pojęciu energii emocjonalnej.

Najbardziej znane i jednocześnie jedno z pierwszych jest ujęcie emocji jako norm społecznych. Arlie Hochschild⁷ zwróciła uwagę na fakt, że w procesie socjalizacji internalizujemy nie tylko normy dotyczące oczekiwanych zachowań, ale też reguły okazywania (*display rules*) i odczuwania emocji (*feeling rules*). Określone sposoby odczuwania i wyrażania emocji są wpisane w role społeczne i układy interakcyjne. Ich łamanie naraża jednostkę na negatywne sankcje ze strony otoczenia, co wymusza podporządkowanie. Wynika z tego, że okazywanie i odczuwanie emocji jest kulturowo regulowane. Ta obserwacja skłania do przypuszczenia, że określone przestrzenie społeczne mają własny koloryt emocjonalny: pogrzeb – koloryt smutku, wesele – koloryt radości. Hochschild jednak nie porusza zagadnień przestrzenności emocji.

Nieco inny zamysł teoretyczny leży u podstaw nowszej koncepcji inspirowanej socjologią relacyjną. Ian Burkitt⁸ chce nas przekonać, że emocji nie należy szukać w człowieku tylko pomiędzy ludźmi, czyli w relacjach. Zdaniem Burkitta emocje znajdują się w przestrzeni pomiędzy, ponieważ to relacje społeczne są nośnikami emocji realizowanych według kulturowych skryptów. Burkitt odrzuca podział na emocje odczuwane i okazywane, zastępując je pojęciem emocji w działaniu. To właśnie emocje w działaniu, a nie emocje jako niezależne byty ukryte głęboko w psychice człowieka, stanowią dla socjologii wyzwanie teoretyczne i metodologiczne. Żeby przekonać czytelnika do takiego myślenia, sięga po przykład zaproponowany przez Norberta Elias⁹, według którego to nie bycie agresywnym wywołuje konflikty, raczej to konflikty powodują agresję. Mimo że istnieją

⁵ Hermann Schmitz, *Nowa fenomenologia. Krótkie wprowadzenie*, przeł. Andrzej Przyłębski, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2015, s. 131.

⁶ Ibidem.

⁷ Arlie Hochschild, *Zarządzanie emocjami. Komercjalizacja ludzkich uczuć*, przeł. Jacek Koniczny, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009.

⁸ Ian Burkitt, *Social relationships and emotions*, „Sociology” 1997, nr 1 (31), s. 37–55.

⁹ Ibidem, s. 40–41.

wrodzone różnice osobowościowe, nie można lekceważyć emocjonalnych habitusów, wyuczonych dyspozycji do „realizowania” różnych emocji podczas odmiennych sposobów bycia z ludźmi. Emocje nie są więc ani dowolnie konstruowane przez jednostkę, ani nie są jedynie mechanicznym efektem procesów biochemicznych. Emocje otaczają jednostkę w postaci relacji, w które wchodzi. Sięgając do języka potocznego, można się posłużyć przykładem toksycznych relacji, które zawierają w sobie potężny ładunek emocji negatywnych.

O poruszeniu problemu przestrzenności emocji można również mówić w przypadku propozycji Randalla Collinsa¹⁰. Collins rozwija pojęcie energii emocjonalnej powstającej w wyniku udanych rytuałów interakcyjnych. Zdaniem badacza zbiorowe naładowanie następuje w wyniku podobnych mechanizmów jak te, na które zwracają uwagę psychologowie społeczni (naśladowanie motoryczne i sprzężenie zwrotne), które Collins nazywa rytmiczną synchronizacją. Dodatkowo jednak Collins zauważa, że energia emocjonalna nie ma jedynie charakteru sytuacyjnego. Pamięć o niej utrwalona w symbolach grupowych wpływa na kolejne rytuały interakcyjne, które tworzą powiązane łańcuchy. Mówiąc metaforycznie, emocje są jakby zamknięte w symbolicznych rezerwuarach (symbole święte, narodowe, klubowe), z których „rozlewają się” na uczestników rytuału. Co ciekawe, energia emocjonalna nie tylko wypełnia świadomych wzajemnej obecności uczestników, wpływając tym samym na ich samopoczucie. Energia emocjonalna jest cechą samego, udanego bądź nieudanego, rytuału, jest wpisana w jego przebieg, czyli znajduje się jakby na zewnątrz jednostek.

Podobną myśl można zauważyć w rozumieniu emocji jako praktyk zaproponowanym przez Monique Scheer¹¹. Wałorem tej koncepcji jest uwaga poświęcona elementom zmysłowym. Scheer, odwołując się do myśli Pierre’a Bourdieu, definiuje praktyki jako ucieleśnione, zapośredniczone przez przedmioty działania kierowane przez zmysł praktyczny zależny od habitusu. Każda praktyka, tak intencjonalna, jak nawykowa, przypadkowa, a wręcz nie do końca świadoma, nie jest jedynie wyrazem obowiązujących, mniej lub bardziej zinternalizowanych, norm, ale jest działaniem strategicznym zorganizowanym wokół wspólnego, praktycznego rozumienia. W tym ujęciu „emocji się nie ma” – „emocje są wspólnie robione”. Przyjrzyjmy się praktyce „robienia zakochania”. Zerkanie, odwracanie oczu, powłóczyństwo spojrzenia, które napotyka na lustrzane odpowiedzi partnera interakcyjnego również wychowanego na literaturze romantycznej – wszystko to myślące ciało odczytuje jako skrypt zakochania. Równocześnie osoba przypatrująca się tej praktyce z boku ma szansę poczuć (zależnie od posiadanego habitusu), że „miłość jest w powietrzu”.

To co wydaje mi się szczególnie ciekawe w powyższych koncepcjach, to nieśmiało zarysowana intuicja „emocjonalnego otoczenia”. Odwołując się do klasycznych pojęć (norma, relacja, rytuał, praktyka społeczna), możemy zobaczyć w emocjach fakty społeczne. Jednak zaproponowane tu rozwiązania w niewystarczającym stopniu uwzględniają komponent zmysłowo-estetyczny, który w przypadku badania emocji wydaje się fundamentalny.

¹⁰ Randall Collins, *Łańcuchy rytuałów interakcyjnych*, przeł. Katarzyna Suwada, Kraków: Nomos 2011.

¹¹ Monique Scheer, *Are emotions a kind of practice (and is that what makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding emotions*, „History and Theory” 2012, nr 1 (51), s. 193–220.

SOCJOLOGICZNE WĘDRÓWKI KU SZTUCE

Dostrzeżenie estetyki życia społecznego socjologia zawdzięcza Georgowi Simmlowi, który w oryginalnym pomysłu socjologii formalnej porównywał życie społeczne do dzieła sztuki¹². Wprowadzone przez niego pojęcie formy uspołecznienia odwołuje się do estetycznego wymiaru interakcji¹³. Simmłowska socjologia jest przede wszystkim poszukiwaniem konfiguracji i układów, które trzeba wydobyć ze strumienia życia i w takim ujęciu jest ona nauką estetyczną. Forma jest wyznaczana przez relację między elementami, asymetrię – symetrię, rytm, dystans, napięcie. Wzajemnie oddziałujące na siebie jednostki tworzą pewien geometryczny układ, tak że na społeczeństwo można patrzeć jak na dzieło artysty¹⁴. Paradoksalnie, mimo tego, że pojęcie formy uspołecznienia weszło do kanonu pojęć socjologicznych, jego sens został zredukowany do drugiego członu, przez co zostało pozbawione pierwotnie zamierzonych odniesień.

Wynika to z tego, że jeszcze do niedawna stosunek socjologii głównego nurtu¹⁵ do estetyki można było – w najlepszym razie – określić jako obojętny. Wprawdzie wrażliwość artystyczna tak charakterystyczna dla Simmla nie była pewnie obca i innym socjologom, jednak tylko nieliczni wykorzystywali ją w mniej lub bardziej wyraźny sposób w swoich pracach. Robert Nisbet robi to w sposób otwarty, żeby nie powiedzieć programowy, co widać najlepiej w jego pracy *Sociology as a Form of Art*, Norbert Elias ujawnia taką wrażliwość, wprowadzając pojęcie figuracji, które nawiązuje do figur tanecznych, z kolei Richard Sennet i Howard Becker nie potrafią uciec od wyobraźni muzycznej, którą chętnie wykorzystują w podawanych przykładach i licznych wątkach autobiograficznych.

Dopiero druga połowa XX wieku to czas stopniowej rehabilitacji estetyki w naukach społecznych. Pojęcie „estetyki”, które wywodzi się od greckiego słowa *aisthesis*, oznacza po prostu doznanie zmysłowe, jednak w wąskim rozumieniu przedmiotem estetyki są doznania sensoryczne płynące z kontaktów z pięknem¹⁶. Widoczny wzrost zainteresowania tym aspektem życia można łączyć z przełomem postmodernistycznym, którego jedną z cech staje się estetyzacja życia codziennego. Wolfgang Welsch¹⁷ zauważa, że coraz więcej elementów rzeczywistości ulega estetycznemu przekształceniu, a tym samym coraz częściej rzeczywistość w całości staje się konstruktem estetycznym. Względnie zamożni mieszkańcy Europy Zachodniej, bo to do nich głównie odnosi się obserwacja Welscha, cenią sobie szczególnie styl życia w rozumieniu *life style*. Przedmiotem coraz większej uwagi

¹² Georg Simmel, *Socjologia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.

¹³ Por. Murray Davis, *Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality*, „Social Forces” 1973, nr 51, s. 320–329.

¹⁴ Por. Jukka Gronow, *The Sociology of Taste*, London: Routledge 2003, s. 151–155.

¹⁵ Pomijam w tym miejscu socjologów sztuki, którzy z racji poruszanej, skądinąd wąskiej, problematyki podejmowali oczywiście zagadnienia związane z estetyką (nauką o pięknie), ale już rzadziej te związane z *aisthesis*.

¹⁶ Por. Maria Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2001, s. 10.

¹⁷ Wolfgang Welsch, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, w: *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. Krystyna Zamiara, Marian Golka, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1999.

staje się nie „co?”, a „jak?”. Jak się nosisz, jak nakrywasz stół, jak słuchasz muzyki. Oznacza to, że estetyka zaczyna być nie tylko wartością *per se*, ale wręcz staje się główną walutą społeczeństwa¹⁸.

Yurico Saito¹⁹ w książce *Everyday Aesthetics* idzie o krok dalej. Uważa za błędne przekonanie o elitarności i wzroście natężenia doznań estetycznych. Pisze, że wrażliwość estetyczna nie wymaga ani szczególnych zasobów, zdolności czy kompetencji, ani nie ujawnia się jedynie w kontakcie z dziełem sztuki. Odżegnuje się również od koncepcji estetyzacji życia codziennego, według której to, że współcześnie obserwuje się wzrost znaczenia wartości estetycznych w stosunku do wartości innego rodzaju, jest czymś wyjątkowym i charakterystycznym dla okresu późnej nowoczesności. Saito przekonuje raczej, że doznania estetyczne to doznania uniwersalne, jednak dotąd były po prostu ignorowane przez badaczy codzienności²⁰.

Teza o uniwersalności doznań estetycznych stanowi dla socjologii szczególne wyzwanie. Z jednej strony znosi prymat dotychczasowego sposobu myślenia o wyborach estetycznych jako wyborach dystynktywnych stanowiących odbicie różnic strukturalnych. Z drugiej strony pozwala na nowo odkryć zmysłowy – estetyczny w szerokim znaczeniu – wymiar świata społecznego. Przyjmując, że zmysłowość odgrywa ważną rolę w życiu społecznym, może warto byłoby się zwrócić w kierunku teorii sztuki, która osiągnęła mistrzostwo w przybliżaniu tej sfery, do czego, już jakiś czas temu, zachęcał Wilhelm Dilthey²¹. Pisząc o metodologii w naukach humanistycznych, Dilthey przekonywał, że studiując sztukę, można zrozumieć rzeczywistość kulturową. Sztuka to nic innego jak utrwalone ekspresje i przeżycia, które, jeśli artysta nie jest zwykłym wyrobnikiem i rozmyślnie dobiera środki przekazu „w postaci – naznaczonej emocją – plastycznej formy, barwy, lub poprowadzonej linii czy akordu”²², przybliżają do rozumienia zjawisk kultury. Podobnie argumentuje Ewa Domańska²³, pisząc o zwrocie performatywnym i referując wynikające z niego zmiany dla sposobu uprawiania nauk humanistycznych. Zwrot ku sztuce jako alternatywnej wobec nauki formie przedstawiania, analizowania, rozumienia i zmieniania świata wydaje się wielce obiecujący²⁴. Domańska pisze o wysiłkach współczesnych badaczy reprezentujących różne dyscypliny nauki, zmierzających do zbudowania pracujących w planie interdyscyplinarnym kategorii interpretacyjnych²⁵.

To, że pojęcia nie są raz na zawsze ustalone i przypisane wyłącznie do jednej dziedziny, można odebrać jako zachętę do swoistego eksperymentowania w poszukiwaniu słów, które mogą stać się nowymi pojęciami, lub starych pojęć, które stałyby się nośnikami nowych koncepcji, a nawet teorii. Taka praktyka nie jest w socjologii niczym nowym. Socjologia często robiła i robi użytek ze znanych pojęć (np. metabolizm, system, autopojęza) lub słów (np. warstwa, forma, aktor),

¹⁸ Ibidem, s. 23.

¹⁹ Yurico Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press 2007.

²⁰ Ibidem, s. 12.

²¹ Anna Musioł, *Elementy estetyki w Wilhelma Diltheya ujęciu człowieka i kultury*, „Kultura i Wartości” 2012, nr 4, s. 89–96.

²² Ibidem, s. 92.

²³ Ewa Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

²⁴ Ibidem, s. 51.

²⁵ Ibidem, s. 54.

jednak stosunkowo rzadko zapuszczała się w tych wędrówkach na tereny sztuki. Gdy filozof Hermann Schmitz pisał o „ogarniających siłach emocjonalnych”, wprowadził pojęcie atmosfer (*Atmosphären*)²⁶, które ma wprawdzie charakter interdyscyplinarny, ale zdecydowanie najmocniej jest zakorzenione w naukach przyrodniczych. Podobnie w socjologii, zwłaszcza w jej okresie początkowym, pojęcia zapożyczano głównie z nauk ścisłych. Sama socjologia była nazywana fizyką społeczną. Dopiero przełom antypozytywistyczny i nurt związany z postmodernizmem pozwoliły socjologom na bardziej swobodne rozglądanie się w innych kierunkach.

KŁOPOTLIWE I OBIECUJĄCE POJĘCIE OBRAZU

Gdy szukałam odpowiedniego pojęcia dla uchwycenia szczególnie mnie interesującego aspektu emocji – ich „przestrzennego” charakteru – pomyślałam o pojęciu obrazu. Zwróciło ono moją uwagę ze względu na kilka cech; w mojej ocenie bardzo przydatnych. Po pierwsze, jest to pojęcie z dziedziny sztuki, co oznacza, że doznania zmysłowe, a pośrednio emocje, łączą się z nim w sposób naturalny. Po drugie, obraz stanowi kompozycyjnie zamkniętą całość, co odpowiada holistycznemu myśleniu o emocjach. Po trzecie, zakładałam, że istniejąca teoria obrazu może stanowić źródło inspiracji teoretycznych i badawczych dla socjologii emocji. Jednak prawie równocześnie pojawiły się myśli podważające trafność dokonanego wyboru. Moje rozterki budziła rozległość semantyczna proponowanego pojęcia oraz jego potoczność.

Wydaje się, że „obraz” jako pojęcie spełnia warunki „wędrującego” pojęcia nakreślone przez Bał²⁷. Jest to pojęcie interdyscyplinarne, mocno zakorzenione w kulturze, równocześnie jednak (co stanowi pewien kłopot), jego status jest na tyle silny, że trudno abstrahować od wielości znaczeń, które wokół niego narosły. Już bardzo pobieżny przegląd literatury przekonuje, że zakres definicyjny pojęcia „obraz” pozostaje do dziś kwestią nierozstrzygniętą. Bał²⁸ w rozdziale o takimże tytule przywołuje rozmaite skojarzenia słownikowe związane z „obrazem”. Obraz ujmowany jest między innymi jako „przedstawienie”, „podobieństwo”, „figura retoryczna” czy „koncepcja”. Na gruncie nauk społecznych mniej abstrakcyjne rozumienie tego pojęcia można odnaleźć w antropologii i socjologii wizualnej²⁹, gdzie obraz jako część ikonosfery jest kojarzony głównie z konkretnym obiektem fizycznym poddawany badaniu. Z perspektywy moich poszukiwań szczególnie interesujący wydaje mi się jednak drugi, bardziej abstrakcyjny sposób jego rozumienia. Zakłada on przekształcenie obrazu z przedmiotu refleksji w kategorię analizy. W takim sensie funkcjonuje „obraz” jako pojęcie założycielskie nowego

²⁶ Por. Gernot Böhme, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przeł. Piotr Domański, Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN 1995, s. 165.

²⁷ Mieke Bał, *Wędrujące pojęcia...*

²⁸ Ibidem.

²⁹ Por. Krzysztof Olechnicki, *Obrazy w działaniu – obrazy w badaniu*, w: *Obrazy w działaniu*, red. Krzysztof Olechnicki, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2003, s. 7–9.

paradygmatu nazwanego przez Williama Mitchella³⁰ zwrotem piktorialnym i równolegle przez Gottfrieda Boehma³¹ zwrotem ikonicznym. Jak przekonują obaj teoretycy, tak jak w zwrocie językowym społeczeństwo i kultura stały się tekstem, tak w zwrocie ku obrazom staną się obrazem. Według Mitchella zwrot obrazowy jest odkryciem obrazu jako skomplikowanej gry między wizualnością, zmysłami, instytucjami, dyskursem i ciałem. Jest ponownym odkryciem widzenia³².

Widzenie pośredniczy w relacjach społecznych i podobnie jak język jest konstytutywnym elementem życia społecznego. Błędem jest sprowadzanie widzenia do kategorii dyskursu, ponieważ – nawiązując do pytania postawionego w książce *Czego chcą obrazy?*³³ – obrazy chcą przemówić własnym głosem, „językiem obrazu”, który jest jakościowy różny od „języka słów”. Chcą takich praw, jakie posiada język, a nie przekształcenia w język. Pragną koncepcji wizualności odpowiadającej ich ontologii³⁴. Podstawą takiej koncepcji jest przyjęcie założenia, że obrazy mogą stanowić komplementarną w stosunku do języka formę interpretowania. W takim ujęciu obrazy stają się, obok nauki czy wiedzy potocznej, „przymiarkami do rzeczywistości”³⁵. Podobnym założeniem kierowała się Mieke Bal, kiedy napotkała problemy interpretacyjne w studiach literaturoznawczych nad Starym Testamentem. „Zaczęłam oglądać obrazy, rysunki, grafiki i studiować ich język. Wydawało mi się, że obrazy nie opowiadają historii, ale są myśleniem, w pewnym sensie wyłaniają koncepcje i idee” opowiada w jednym z wywiadów³⁶.

Skoro obrazy są myśleniem, to jak myślą obrazy? Tu odpowiedź wydaje się prosta. Obrazy myślą kompozycją, światłem, modelunkiem. W rzeczywistości jednak tylko nieliczni badacze podejmują się próby zgłębienia tak postawionego problemu. Zastanawiając się nad hermeneutyką obrazu, Gottfried Boehm zwraca uwagę na znaczenie „międzyprzestrzeni”. Podkreśla, że obraz stanowi całość, odzegnując się tym samym od analizy semiotycznej wyrwanych z kontekstu elementów. Nawiązując do *Ostatniej Wieczerzy* Jacopa Tintoretta, przekonuje, że taki zabieg jest wręcz niemożliwy z tej prostej przyczyny, że wszystkie elementy obrazu przenikają się i dopełniają wzajemnie. „Wydzielenie jakiegoś kawałka powierzchni, w którym odczytujemy komunikat, np. głowa Judasza wyodrębnia zarazem szerszą powierzchnię, która nie tylko jest tłem dla tej postaci, ale też sama oznacza przestrzeń, stanowi tło, na którym wyodrębniają się inne postaci, krzyżuje się z systemem światłocienia itp.”³⁷. Zamiast więc mówić o wybranym elemencie obrazu, lepszym rozwiązaniem wydaje się poszukiwanie *punctum*, które jest efektem różnicy. Dla Rolanda Barthesa *punctum* to szczególnie, który przykuwa uwagę, zaskakuje, przyciąga, to to, czego nie potrafi się nazwać³⁸.

³⁰ W.J. Thomas Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2013.

³¹ Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, Kraków: Universitas 2014, s. 275–315.

³² Ibidem.

³³ W.J. Thomas Mitchell, *Czego chcą obrazy?*

³⁴ Ibidem, s. 80–81.

³⁵ Ibidem, s. 50.

³⁶ Mieke Bal, *Jestem feministką totalną. Dla mnie to rzecz naturalna* (wywiad), „Obieg” 2006, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5716> [dostęp 27.04.2017].

³⁷ Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu...*, s. 163.

³⁸ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo KR 1996, s. 73.

Logika obrazu ma własne prawa. Polega ona na absolutyzacji widzenia. Odbiorca obejmuje wzrokiem „rozległy układ linii granicznych języka plastycznego, skąd wynurzają się zjawiska, wynurza się sens [...]”³⁹. To właśnie układ granic otwiera dostęp do zmysłowego doświadczenia, ukazując kolor nieba czy kształt postaci, które swój byt zawdzięczają wzajemnej relacji. Obraz to struktura kontrastu oparta na pełnym napięciu stosunku wzajemnej zależności. To według Boehma stanowi istotę obrazowości. Obrazowość nie polega na odwzorowywaniu, ale „na uwidacznianiu tego, co bez obrazu i w oderwaniu od obrazu byłoby niewidzialne”⁴⁰. Boehm nazywa to „ikoniczną nadwyżką”.

Kolejnym ważnym pojęciem jest „ikoniczna gęstość”, która odnosi się już bezpośrednio do wymiaru afektywnego. „Ikoniczna gęstość jest tym, co najbardziej puste w obrazie: nie-postacią, tzn. jednoczesną formą relacji między postaciami, między postacią a kompozycją, między postacią a kolorystyką etc. W nieokreśloności kontrastu między granicami mieści się [...] niedająca się niczym zastąpić zmysłowość”⁴¹.

Przyjrzyjmy się obrazowi, którego zmysłowość do dziś jest przedmiotem fascynacji. *Mona Lisa* zawładnęła masową wyobraźnią do tego stopnia, że reprodukcje dzieła Leonarda da Vinci można oglądać prawie wszędzie, a pochodzenie Mony Lisy i historia jej relacji z artystą wciąż stanowią frapującą zagadkę. Wydaje się, że niezwykłość portretu jest zasługą wyjątkowości florenckiej damy, a zwłaszcza jej enigmatycznego uśmiechu. To potoczne przekonanie zupełnie jednak nie uwzględnia roli obrazowości. Spójrzmy na ten obraz inaczej, nazywając uśmiech Mony Lisy ikoniczną nadwyżką. Zaczniemy od sennego pejzażu w tle. Horyzont po lewej stronie leży niżej niż po prawej, co sprawia, że jeżeli patrzymy na lewą stronę obrazu, kobieta wydaje się bardziej postawna niż wtedy, gdy koncentrujemy się na jego prawej części. Podobna asymetria dotyczy twarzy. Już tylko ta różnica oddziałuje na odbiorcę, jednak ikoniczna gęstość obrazu jest przede wszystkim zasługą techniki *sfumato*, którą da Vinci opanował w stopniu mistrzowskim. *Sfumato* polega na zamazywaniu konturów i użyciu stonowanych kolorów. Cały obraz namalowany jest w tej technice, ale kąciki ust i kąciki oczów są jeszcze bardziej *sfumato*, jeszcze bardziej nieokreślone, przez co twarz Mony Lisy staje się *punctum*, na którym skupia się uwaga zaintrygowanego widza⁴².

Kluczem do odkrycia logiki obrazowości może być również różnica ikoniczna. To pojęcie odnosi się do kontrastu, który zachodzi między „całą, dającą się ogarnąć wzrokiem płaszczyzną a wszystkimi zdarzeniami wewnętrznymi w jej obrębie”⁴³. Gdy z kolei przyglądamy się *Kompozycji w szarości i czerni – Portretowi matki artysty* pędzla Jamesa Abbota Whistlera, możemy powtórzyć za Boehmem, że „artysta zoptymalizował stosunek między naoczną całością a zwartymi w niej szczegółowymi jakościami (koloru, kształtu, postaci etc.)”⁴⁴. W tym obrazie harmonia pozornie kontrastujących z sobą barw, których gama mieści się

³⁹ Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu...*, s. 162.

⁴⁰ Ibidem, s. 158.

⁴¹ Ibidem, s. 164.

⁴² Autorem wyjaśnienia fenomenu uśmiechu Mony Lisy poprzez analizę techniki *sfumato* jest Ernst Gombrich. Zob. Ernst Gombrich, *O sztuce*, przeł. z ang. Monika Dolińska et al., Poznań: Rebis 2009.

⁴³ Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu...*, s. 295–296.

⁴⁴ Ibidem, s. 295.

między ciemną plamą sukni i jasnym czepcem siedzącej pośrodku kobiety, nie mogłaby wywoływać wrażenia „przepełnionej rezygnacją samotności tak przyciągającej uwagę”⁴⁵, gdyby nie kulturowa konotacja użytej przez malarza kolorystyki.

Mimo podkreślania systemowości i zamknięcia obrazowości, trudno się zgodzić z autoreferencyjnością samego obrazu. Krytycy sztuki oczywiście wprawnie odczytują nawiązania do innych dzieł sztuki i zastosowanych tam rozwiązań formalnych, jednak semiotyka obrazu jest równie silnie zakorzeniona w znaczeniach kulturowych i w wiedzy potocznej. Pojęcie obrazu jest pojęciem szerszym niż pojęcie obrazowości. Przez swoją rozległą semantykę staje się kłopotliwe. Zawiera treści, od których nie można uciec, a które sprawiają, że trudno łączyć to pojęcie z ideą przestrzenności emocji, stanowiącym oś mojej uwagi. Podstawową przeszkodą jest wpisana w obraz funkcja substytucji. Pojęcie obrazu wskazuje na rodzaj zastępczej obecności. Obraz jest odwzorowaniem lub wyobrażeniem czegoś. Większość odbiorców wciąż oczekuje od obrazu podobieństwa. Pojęcie obrazowości nie rodzi takich konotacji. Odnosi się do całości o charakterze wizualnym (niekoniecznie materialnym – równie dobrze wyobrażonym czy mentalnym), a przez to mającym wymiar estetyczny w szerokim tego pojęcia znaczeniu. To właśnie pojęcie obrazowości – w której mieszczą się pojęcia ikonicznej różnicy, nadwyżki i gęstości – a nie pojęcie obrazu, wydaje się interesujące z punktu widzenia socjologii emocji.

UWRAŻLIWIENIE NA OBRAZ – UWAGI KOŃCOWE

Przywołując na początku przykład translacji: życie realne – obraz malarski – obraz muzyczny, kierowałam się skrytym zachwytem nad wirtuozerią takiego zabiegu. Jednak czy faktycznie mamy do czynienia z przekładem? Czy jest to translacja czy transformacja?⁴⁶

Tak samo jak zgodzimy się z tym, że jest to „tylko” transformacja, tak samo musimy przyznać, że translacja życia społecznego na obraz nie ma szans powodzenia. Nie chodzi tu jednak o jak najdokładniejszą translację, ale o sam trud jej podjęcia. Mojego zachwytu nie rodzi dokładność przekładu, lecz sztuka artysty mierzącego się z tragicznym faktem nieprzekładalności. Uwzględnienie innej wrażliwości i innego sposobu rozumienia przy jednoczesnym trzymaniu się reguł własnej dyscypliny wydaje się wielką zaletą, ponieważ otwiera nas na złożoność świata. W tym wypadku przybliży wielozmysłowość życia społecznego: jest nią obrazowość przejawiająca się raz jako malarskość, raz jako muzyczność. To obrazowość wydaje się podstawą stosunku między rzeczywistością społeczną, obrazem i muzyką.

Zastanawiając się nad tym, jaki błąd tkwi w teorii społecznej, Herbert Blumer⁴⁷ proponuje, żeby pojęcia były instrumentami, które służą uwrażliwieniu.

⁴⁵ Ernst Gombrich, *O sztuce*, s. 530.

⁴⁶ Por. Mike Bal, *Wędrujące pojęcia...*, s. 106.

⁴⁷ Herbert Blumer, *Interakcjonizm symboliczny*, przeł. Grażyna Woroniecka, Kraków: Nomos 2007, s. 109–118.

Pojęcia uwrażliwiające nie wskazują dokładnie, co zobaczyć, a raczej kierunek, w którym warto patrzeć⁴⁸. Ich wartość nie tkwi w precyzji – w naukach społecznych *definiens* i tak jest zazwyczaj kwestią sporną. Kryterium zasadniczym dla ich oceny jest odpowiedź na pytanie: Co pojęcia pozwalają robić?⁴⁹

Przyjmując, że w pojęcie obrazu jest wpisana koncepcja obrazowości, wydaje się ono pojęciem co najmniej wartym wypróbowania. O jego wartości nie sposób jeszcze rozstrzygnąć. W myśl rozumowania Blumera odpowiedź na pytanie o użyteczność pojęcia zależy od efektów, jakie jego zastosowanie pozwoliło osiągnąć. Wartość pojęcia polega głównie na tym, że umożliwia pracę nad empirycznym przypadkiem. Wydaje się, że potraktowanie obrazu jako pojęcia uwrażliwiającego może skierować uwagę na nową, odróżnialną od innych treści empiryczną, jaką jest przestrzenność emocji. Wymaga to jednak pogłębionej pracy empirycznej i analitycznej, która pozwoliłaby to zjawisko przedstawić w języku bliskim socjologii⁵⁰. Pokusa, żeby mówić o *chiaroscuro*, przyglądając się dynamice emocji opozycyjnych „atakujących” jednostkę z zewnątrz, czy o *sfumato* w znaczeniu osaczającej atmosfery, w której nie da się swobodnie oddychać, jest silna. Jednak powrót z pracowni artysty do warsztatu socjologa oznacza długie i żmudne poszukiwania trafnych kategorii uwzględniających opór, jaki rzeczywistość empiryczna stawia wyobraźni.

BIBLIOGRAFIA

- Bal Mieke, *Jestem feministką totalną. Dla mnie to rzecz naturalna* (wywiad), „Obieg” 2006, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5716> [dostęp 27.04.2017].
- Bal Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2012.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo KR 1996.
- Blumer Herbert, *Interakcjonizm symboliczny*, przeł. Grażyna Woroniecka, Kraków: Nomos 2007.
- Boehm Gottfried, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przekł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, Kraków: Universitas 2014.
- Burkitt Ian, *Social relationships and emotions*, „Sociology” 1997, nr 1 (31), s. 37–55.
- Collins Randall, *Łańcuchy rytuałów interakcyjnych*, przeł. Katarzyna Suwada, Kraków: Nomos 2011.
- Davis Murray, *Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality*, „Social Forces” 1973, nr 51.
- Domańska Ewa, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.
- Gernot Böhme, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przeł. Piotr Domański, Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN 1995.
- Gołaszewska Maria, *Estetyka współczesności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2001.
- Gombrich Ernst, *O sztuce*, przeł. z ang. Monika Dolińska et al., Poznań: Rebis 2009.
- Gronow Jukka, *The Sociology of Taste*, London: Routledge 2003.

⁴⁸ Ibidem, s. 115.

⁴⁹ Ibidem, s. 120.

⁵⁰ Oczywiście trudno mówić o uniwersalnym języku socjologii. Wystarczy zestawić ze sobą choćby prace Howarda Beckera, Niklasa Luhmanna i Zygmunta Baumana, żeby zobaczyć różnorodność języka socjologicznego.

- Hochschild Arlie, *Zarządzanie emocjami. Komercjalizacja ludzkich uczuć*, przeł. Jacek Konieczny, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009.
- Mitchell W.J. Thomas, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2013.
- Musioł Anna, *Elementy estetyki w Wilhelma Diltheya ujęciu człowieka i kultury*, „Kultura i Wartości” 2012, nr 4, s. 89–96.
- Olechnicki Krzysztof, *Obrazy w działaniu – obrazy w badaniu*, w: *Obrazy w działaniu*, red. Krzysztof Olechnicki, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2003, s. 7–9.
- Saito Yurico, *Everyday Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press 2007.
- Scheer Monique, *Are emotions a kind of practice (and is that what makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding emotions*, „History and Theory” 2012, nr 1 (51), s. 193–220.
- Schmitz Hermann, *Nowa fenomenologia. Krótkie wprowadzenie*, przeł. Andrzej Przyłębski, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2015.
- Simmel Georg, *Socjologia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.
- Welsch Wolfgang, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, w: *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. Krystyna Zamiara, Marian Golka, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1999.
- Wróbel Monika, *O transferze emocji i nastrojów między ludźmi – mechanizm i psychologiczne znaczniki zarażenia afektywnego*, „Psychologia Społeczna” 2008, nr 3 (8), s. 210–230.

SPATIALITY OF EMOTIONS AND THE CONCEPT OF IMAGE. ATTEMPTS OF SOCIOLOGICAL APPROACH

Summary

The cause to write an article was a question how to examine emotions which are of spatial nature. While the colloquial language copes with “spatiality” of feelings – it knows emotions and calls them (mood, atmosphere, climate, colour) – sociology has not developed a category enabling a systematic analysis of this phenomenon so far. In the theory of arts, the situation is different. The leading subject of the text is reflection on possibility of combining the theory of art and sociology of emotions. The proposed link is to be the concept of image treated as “sensitizing concept” (Herbert Blumer). In the article, I refer to the concepts having their roots in philosophy, social psychology and sociology of emotions which touch upon the issue of spatiality of emotions and compare them to the concepts related to the theory of image.

Trans. Izabela Ślusarek