

# Joanna Ślósarska

---

## Funkcja struktur poetyckich i malarskich w świetle współczesnej analityki przedstawienia

---

Sztuka i Filozofia 7, 149-160

---

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Ślósarska

## FUNKCJA STRUKTUR POETYCKICH I MALARSKICH W ŚWIETLE WSPÓLczesNEJ ANALITYKI PRZEDSTAWIENIA

We współczesnej analityce przedstawienia podważono szereg dotychczasowych twierdzeń na temat związku przedmiotu (materialnego, wyobrażeniowego, pamięciowego) z jego prezentacją i reprezentacją w sztuce. Podważono również charakterystyki pojęć przedmiotu, znaku, funkcji znaku (symbolicznej, ekspresywnej, mimetycznej) oraz podmiotu jako „miejsca percepcji i intencji”<sup>1</sup>. Jedną z konsekwencji nowego podejścia do zagadnień twórczości artystycznej i technik interpretacji jest zmiana punktu widzenia na problem funkcji i etosu form poetyckich i malarskich. Wśród badaczy, którzy zakwestionowali tradycyjną koncepcję przedstawienia znajdują się przede wszystkim francuscy i amerykańscy dekonstrukcyjniści (J. Derrida, E. Donato, P. de Man, H. Bloom, B. Leitch). Zbieżne z nimi stanowisko zajmują w niektórych kwestiach M. Dufrenne, H.G. Gadamer i K. Maurin.

Za podstawę nowego ujęcia relacji *znak — przedmiot — podmiot* można uznać koncepcję różnicowania i różni sformułowaną przez J. Derridę. „Różnia jest tym, co sprawia, że ruch znaczenia jest możliwy tylko wtedy, kiedy każdy element zwany obecnym, ukazujący się na scenie obecności, odnosi się do czegoś innego niż on sam, zachowując w sobie zamię elementu przeszłego i pozwalając, żeby odcisnęło się już na nim zamię jego stosunku do elementu przyszłego, przy czym ślad odnosi się w nie mniejszym stopniu do tego, co nazywamy przyszłością, niż do tego, co nazywamy przeszłością, ustanawiając to, co

---

<sup>1</sup> Por. E. Donato: *Ruiny pamięci. Fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gostyńska. „Pam. Lit.” 1986, z. 3, s. 320.

nazywamy terażniejszością przez sam stosunek do tego, co nią nie jest, nie jest w sposób absolutny, tzn. do przeszłości lub przyszłości ujętych jako zmodyfikowana terażniejszość”<sup>2</sup>. Różnia, która nie jest bytem, ani przyczyną aktów różnicowania, działa na rozsypanych w czasie i przestrzeni jakościach. Jedną z takich jakości jest znak graficzny będący naturalnym fenomenem istnienia. Wchodzi on w skład zespołów materii, świadomości, uczuć, percepcji, idei, podmiotów i przedmiotów. Kategorie podmiotu i przedmiotu należy, zdaniem J. Derridy, ujmować jako *niecałości* i nie bezpośrednio dane<sup>3</sup>. Dekonstruując pojęcie przedstawienia J. Derrida zwrócił przede wszystkim uwagę na fakt pierwotności znaku (graficznego, malarskiego) w stosunku do rzeczy zawieszonych (rozsypanych) w przestrzeni różnicowania. Pierwotna (ale nie źródłowa) obecność pisma zapoczątkowuje uobecnianie się rzeczywsitości (konfigurację cech, działań, stanów) w zbiorze odniesień do znaku. Konteksty (percepcyjne, świadomościowe, podświadome, kody kulturowe, zespoły innych znaków) wytwarzają ”grę różnic” charakteryzującą się zmiennością i otwartością. Rozprzestrzenianie znaku w kontekstach sprawia, że jego „obecność zanika w promieniach swego oddziaływania”, nie przestając być „ukrytym źródłem światła prawdy i sensu”<sup>4</sup>. Znak jest „odroczoną obecnością” rzeczy. Więż genetyczna zapisu z tym, co zapisane, wyklucza relacje przedstawiania, zastępowania, symbolizacji i wyrażania przedmiotu (podmiotu) przez znak. Zasady te były uznawane za słuszne na skutek błędnej, zdaniem J. Derridy, ontologii.

W języku najprostszymi środkami czasowania, rozprzestrzeniania, łączenia i rozłączania jakości są techniki syntagmatyzacji wyrazów (będące same w sobie już efektem działania gry różnic). Przyjmując za punkt wyjścia dwuwyrazową syntagmę np. „pioruny kwiatów” (Z. Herbert) można zinterpretować ją gramatycznie jako połączenie dwóch rzeczowników. Poddając tę syntagmę odmianie przez przypadki, opatrząc ją przyimkami i spójnikami, zmieniając wiązania międzywyrazowe — otrzymujemy z r ó ż n i c o w a n y zbiór gramatycznych kontekstów, np. *piorunami kwiatów, kwiaty jak pioruny, nie kwiaty lecz*

<sup>2</sup> J. Derrida: *Różnia (différence)*, przeł. J. Skoczylas. W: *Drogi współczesnej filozofii*, pod red. J. Siemka. Warszawa 1978, s. 389.

<sup>3</sup> J. Derrida: *La voix et le phénomène*. Paris 1976.

<sup>4</sup> J. Derrida: *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, przeł. W. Krzemień. „Pam. Lit.” 1986, z. 3, s. 314.

*pioruny, w piorunach kwiatów* etc. W kontekście semantycznym i percepcyjnym dochodzi w każdym z tych związków do innego ugrupowania jakości, np. syntagma „pioruny kwiatów” ustanawia spłot stanu i zachowania kwiatu (rozkwitanie) ze stanem i zachowaniem piorunu (wybuch). Następuje tutaj natężenie własności kwiatu współgrające ze skrótem przestrzennym na osi wertykalnej (obniżenie piorunów — podniesienie kwiatów) i skrótem czasowym (natężenie szybkości rozkwitania). W syntagmie z zaimkiem „jak” odniesienia znaczeniowe i percepcyjne dotyczą również kształtu (wyrastająca z ziemi łodyga — spadający w dół piorun). Z punktu widzenia gramatyki funkcjonalnej, formy przypadków, przyimki i pozycja syntagmy w konstrukcji zdaniowej będą decydować o tym, czy syntagma wypełni miejsce podmiotu, narzędzia, przedmiotu, własności, lokalizacji, celu. Traktując wyraz „kwiat” jako znak pierwotnie obecny, uznamy, że zawiera on w sobie ślady znaczeniowe wyrazu „piorun”. Genetyczna więź obu wyrazów uobecnia się w metaforze, która znów zawiera w sobie ślady znaczeniowe możliwych dla niej kontekstów — gramatycznych, semantycznych, percepcyjnych.

Skrót czasowy i przestrzenny w figurach stylistycznych sprawia, że odnoszą się one i nie odnoszą zarazem do sfery percepcji zmysłowej i świadomości. „Metafora jest czymś zagrażającym i obcym wobec oglądu (zobaczenia lub dotknięcia), wobec pojęcia (uchwycenia lub właściwej obecności *signifié*), wobec świadomości (bliskości własnej obecności), ale zarazem metafora jest współniczką tego, czemu zagraża, jest niezbędna w takiej mierze, w jakiej od-wrót jest po-wrotem skreślonym przez funkcję podobieństwa (*mimesis* i *homioiosis*). Pod tym względem przeciwstawienia między oglądem, pojęciem i świadomością tracą wszelką ważność. Te trzy kategorie przypisywane są porządkowi i ruchowi tak samo jak metafora”<sup>5</sup>.

W malarstwie konfiguracje jakości zapisuje linia i barwa. Według W. Kandinsky’ego linie pionowe i poziome, grube i cienkie, długie i krótkie, stopień ich zakrzywienia na płaszczyźnie, są nośnikami odrębnych skojarzeń zmysłowych i podświadomych. Linia pozioma jest chłodna, rozlewna, czarna, żeńska, materialna. Linia pionowa jest jasna, świetlista, gorąca, męska, duchowa<sup>6</sup>. Zderzenie linii pod kątem prostym

<sup>5</sup> J. Derrida: *Biała mitologia...*, op. cit., s. 317.

<sup>6</sup> W. Kandinsky: *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski. Warszawa 1986, s. 55–126, por. także: J.C. Bouman: *The Figure-Ground Phenomenon in Expe-*

(przeciwieństwo jakości np. jak w syntagmie „pioruny kwiatów”) lub ich płynne przechodzenie w siebie po łukach, decyduje nie tylko o rytmie i kierunkach przez nie wyznaczanych, ale także o zestroju ich śladów znaczeniowych. Ślady te zachowują się również wtedy, gdy skomplikowanie linii prowadzi do zarysownia śladów rzeczy. Linia w immanentnej czasoprzestrzeni obrazu może wydłużać, skracać, nateżać lub osłabiać formy istnienia. W obrazach J. Miró, cienkie obrysy figur są wydłużonymi, geometrycznie uproszczonymi przez przestrzeń i czas, formami postaci ludzkich, przedmiotów, gwiazd, zwierząt, roślin. Linie wielokrotnie nie domykają kształtów, co powoduje, że postacie zlewają się z tłem. Otwarte, faliste linie wyodrębniają fragmenty przestrzeni, otaczają inne formy, łączą je biegnąc przez środek płaszczyzny obrazu. Stanowią same w sobie zarys rzeczy, których uobecnienie wymaga kontekstu transcendentnego lub podświadomościowego. Kształty barwne bez obrysu liniowego nakładają się w obrazach J. Miró na figury wydobyte linią. Stanowią odrębną sferę rzeczywistości. Niektóre z figur zamykają elementy barwne będące zwielokrotnieniem szczegółów świata ożywionego, np. oczu, rąk, twarzy. Niedomykanie konturów przedmiotów, przeplatanie ich struktur wewnętrznych (prześwitujące nakładanie jednych przedmiotów na drugie), zawieszanie rzeczy w przestrzeni, rozpościeranie linii oderwanych od kształtów, wprowadza dyskurs z danymi percepcji. Dla doświadczenia zmysłowego niezbędne jest, aby przedmiot był „spójny w czasie i przestrzeni, jego części muszą być powiązane, a ponadto niezbędne jest, aby przedmiot można było wyizolować i poddać manipulacjom (...), aby tworzył całość, zamkniętą w sobie i wydzieloną lub możliwą do wydzielenia spośród innych, ale też żeby jego części nie były rozproszone, lecz znajdowały się blisko siebie, a zwłaszcza aby posiadał on granice określające jego domknięcie i zabezpieczające jego wnętrze”<sup>7</sup>. Formy plastyczne, podobnie jak metafora, tworzą, niszczą i zachowują odbieraną zmysłami rzeczywistość. Metamorfozy linii w malarstwie (według W. Kandinsky’ego barwy są również metamorfozami linii) odpowiadają metamorfozom wyrazów. Linia, która może być poprowadzona w kierunku poziomym lub pio-

---

*rimental and Phenomenological Psychology*. Stockholm 1968, s. 240, s. 134–138, F.E. Boesch: *Das Magische und das Schöne*. Stuttgart 1983, s. 250–261.

<sup>7</sup> J. Piaget: *Równoważenie struktur poznawczych*, przeł. Z. Zakrzewska. Warszawa 1981, s. 111.

nowym, nie przestaje być tą samą linią. Jej ciągłość jest odpowiednikiem więzi genetycznej wyrazów w syntagmach poetyckich.

Przedmioty wyłaniające się w polu różnicowania znaków językowych i plastycznych nie są, zdaniem J. Derridy, zakorzenione ani w naturze, ani w świadomości, ani w transcendencji. W analizie metafizyki E. Lévinasa J. Derrida stwierdza, że sfera transcendencji wyłania się również ze znaku. Gdyby znak nie zawierał śladów znaczeniowych transcendencji, nie mogłaby się ona objawić umysłowi. Błędem dawnej metafizyki było rozłączenie i przeciwstawienie sfery duchowej i materialnej<sup>8</sup>. Założenie o „braku zakorzenienia” przedmiotów przedstawionych stanowi różnicę w poglądach J. Derridy, E. Donato, M. Dufrenne’a i H. Blooma. Każdy z badaczy zajmuje w tej kwestii inne stanowisko. E. Donato uważa, że „jeśli przedstawienie wyklucza obecność lub jeśli epifania przedmiotu naturalnego uniemożliwia przedstawienie, percepcja utrzymuje »Przedmiot Naturalny« w stanie zawieszenia w czasie (...) dzięki pamięci. Takie przedstawienie można następnie przywrócić przez wspomnienie bądź ponowne przypomnienie w mowie poetyckiej”<sup>9</sup>. Zdaniem H. Blooma przedmioty przedstawione są zakorzenione w osobowości podmiotu. Przedstawienie wyłania się i rozrasta z wnętrza osobowości, której rdzeniem jest jedność psychiki, natury i transcendencji. H. Bloom przyjmuje tutaj punkt wyjścia W. Blake, podkreślając, że „Drzewo Natury” rośnie nie w naturze, ale w umyśle ludzkim. Figury stylistyczne są zbiorem środków wyrażających psychiczne gesty obronne wobec rzeczywistości zmysłowej. Służą, według H. Blooma, zawieszeniu tej rzeczywistości w imię przedstawień zabezpieczających emocje i podświadomość podmiotu<sup>10</sup>. Zdaniem M. Dufrenne’a, kształty plastyczne, stanowiąc „pierwszą wizję pierwszego przedmiotu”, zakorzenione są w porządku egzystencji przeciwstawiającym się porządkowi kosmologicznemu. Równocześnie są częścią natury, składnikiem gry świata. Przedstawienie to ostateczny wyraz harmonijnego zestrojenia natury, znaku i podmiotu<sup>11</sup>. Istotne znaczenie różnic

<sup>8</sup> J. Derrida: *Violence et Métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Lévinas*. W: *L'écriture et la différence*. Paris 1967, s. 117–228.

<sup>9</sup> E. Donato: Op. cit., s. 324.

<sup>10</sup> H. Bloom: *The Visionary Company, a Reading of English Romantic Poetry*. New York 1961.

<sup>11</sup> M. Dufrenne: *Esthétique et philosophie*. Paris 1976, T2, z. 62/63, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris 1953, s. 549–562.

w poglądach J. Derridy, M. Dufrenne'a i H. Blooma ujawnia się w proponowanych przez wymienionych autorów interpretacjach struktury znaków jako zbioru uporządkowanych (porządkujących się) elementów.

H. Bloom, w analizie poezji W. Blake'a wyodrębnił kilka, zasadniczych jego zdaniem, spłotów formalno-tematycznych odpowiadających rozrastaniu się struktury z podmiotową genezą. Podstawę struktury stanowi kreacja bohatera lirycznego. W poezji W. Blake'a kreację taką stanowi np. postać Orka z poematu *Księga Urizena*. Ork jest postacią przechodzącą cyklicznie koło narodzin i śmierci. Każdy cykl oznacza zmianę tożsamości bohatera (Adonis, Apollo, Chrystus). Ork jest równoczesnym uosobieniem ludzkich pożądań, wyobraźni, sfery piekła i sfery blasku. Gdy jest bogiem Słońca, emanującym światło i odbijającym światło słoneczne, depcze znaki tożsamości ze sferą piekła (węża i nietoperza). Działania bohaterów W. Blake'a rozgrywają się w czterech przestrzeniach: raju, emanacji raju (kraina uśpienia, żeńskości), krainie odrodzenia (obszar płodności) i świecie chaosu. Przedmioty przechodzące przez kolejne przestrzenie zmieniają swoją formę. Kwiaty w Edenie są czystymi płomieniami, w krainie snu płomień przyjmuje pozór kwiatów, w świecie odrodzenia posiadają formę identyczną z kwiatami postrzeganymi zmysłowo, w świecie chaosu stają się nie-mi kwietnymi, siecią, która więzi elementy. Czas dla W. Blake'a to terażniejszość skupiająca w sobie przeszłość i przyszłość. Ruch w czasie w przód i w tył, przekraczanie „teraz”, to bycie w rzeczach przeszłych i przyszłych, które jest byciem w „teraz”. Samostwarzanie i samoutwierdzenie się w naturze dokonuje się poprzez uwspółzależnienie człowieka i jego ciała, człowieka i drugiego człowieka, człowieka — jego przeszłości i przyszłości. W relacjach tych najważniejszą funkcję pełni opozycja „jest” do „ma”. Człowiek „jest” ciałem, gdy rozprzestrzenia się jako istota zmysłowa i pożądająca (co jest równoznaczne z rozszerzaniem percepcji), jeśli tego nie czyni, wówczas „ma” swoje ciało, które go więzi. Podobnie jak ciało, może zostać uwięziony umysł, który można „mieć”, ale który nie „jest”, jeśli nie uczestniczy w poznawaniu<sup>12</sup>. Przyjęta przez H. Blooma technika interpretacji wydobywa z poezji W. Blake'a etos struktury, w której następuje przegrupowanie danych doświadczeń zewnętrznych i wewnętrznych. Gra czasów, prze-

<sup>12</sup> Por. H. Bloom: Op. cit., s. 8–110.

strzeni, form i jakości uobecnia taką rzeczywistość, wobec której podmiot może ustalić własną tożsamość. Zdaniem H. Blooma, początek wypowiedzi poetyckiej to bliżej nieokreślone „ja-tutaj-teraz”. Rozrastanie się struktury odpowiada procesowi przemian wewnętrznych i krystalizacji prawdy o „ja”. Wiedza o „ja” nie jest domeną świadomości, lecz podświadomości i musi zostać wyłoniona w zapisie. Podobne stanowisko w tej kwestii zajmują J. Derrida i M. Dufrenne. Sprzeciwiają się oni tradycji husserlowskiej, wedle której samoobecność podmiotu i samoświadomość składa się na akty autoprezentacji w przedstawieniach.

Domeną nieświadomości jest również indywidualna, intuicyjna wiedza o ładzie natury. Konfiguracja składników świata dokonuje się w sztuce przede wszystkim w kontekście, zawartych w znakach, śladów znaczeniowych porządków kosmologicznych. W kosmogoniach i mitach spotykamy się ze statyczną charakterystyką przestrzeni. Opozycji wertrykalnej (góra-dół) i horyzontalnej (prawy-lewy, przed-za) towarzyszy zróżnicowanie jakości przysługujących odpowiednim fragmentom przestrzeni. Podstawą zróżnicowania jest przeciwieństwo dobra i zła. „Pozytywnie nacechowane są przeważnie: górny, prawy, męski, starszy, bliski, swój, suchy, widzialny, biały lub czerwony, dzień, wiosna, niebo (w odniesieniu do ziemi), ziemia (w stosunku do piekła), ogień (wobec wilgoci), dom, wschód (w przeciwieństwie do zachodu), południe (w stosunku do północy), Słońce; negatywna kwalifikacja przysługuje natomiast kategoriom: dolny, lewy, żeński, młodszy, daleki, obcy, ciemny, wilgotny, niewidzialny, czarny, noc, ziemia (wobec nieba), piekło, wilgoć (w stosunku do ognia), las, zachód, północ, Księżyc”<sup>13</sup>. W świetle poetyckim W. Blake’a ślady znaczeniowe porządku mitycznego widoczne są w zróżnicowaniu sfer przestrzeni, w metamorfozach rzeczy przechodzących przez kolejne sfery, w cykliczności procesów i binaryzacji składników.

Śladami ładu kosmicznego są także linie napięć na pustej płaszczyźnie obrazu malarskiego. Zdaniem W. Kandinsky’ego góra płaszczyzny obrazu przyciąga elementy rozproszone, lekkie i jasne. Dół — skupione, ciężkie i ciemne. Strona lewa przyjmuje bez oporu elementy swobodne, otwarte i lżejsze w stosunku do prawej. Strona prawa przyjmuje elementy ograniczone i statyczne. Wartość każdego z kątów jest

<sup>13</sup> E. Mielecinski: *Poetyka mitu*, tł. J. Dancygier. Warszawa 1981, s. 288.



inna i skupia w złożeniu elementy góry i strony oraz dołu i strony. Centrum, potencjalnie najbardziej nasycony fragment obrazu, skupia wartości kierunków i stron<sup>14</sup>. Układ znaków plastycznych na obrazie powstaje m.in. wobec ukrytych linii napięć, śladu porządku mitycznego nakładającego się częściowo na dane percepcji. W obrazie J. Miró, *Blask słońca raniący spóźnioną gwiazdę*, w górnej, lewej części obrazu narysowana jest grubymi liniami, ośmiopromienna, czarna gwiazda. W dolnym, lewym rogu zawieszony jest pomarańczowy księżyc wystylizowany na ludzką twarz. Między nim a gwiazdą namalowany jest nieodmknięty, żółty trójkąt słońca z czułkami ważki dotykającymi gwiazdy. J. Miró przemieścił sferę nieba wzdłuż linii pionowej lewej strony obrazu naruszając w ten sposób porządek percepcyjny i kosmologiczny. Odwołał się zarazem do podświadomości archetypicznej, dla której dół oznacza ciemność i sen, a góra światło i świadomość. Czerni gwiazdy w sferze nieba i blasku komentuje zapis językowy (tytuł obrazu). Zastosowana przez J. Miró forma przekazu oparta jest na spięciu, w jednym, zasadniczym składniku kompozycji, fenomenowi świadomości (nałożenie blasku słońca na niewidzialną, w więc czarną w dzień, gwiazdę), percepcji (kształt, umiejscowienie), podświadomości (czerni gwiazdy). Dominanta tematyczno-kompozycyjna obrazu zostaje zestrojona ze wszystkimi pozostałymi składnikami. Postacie mają otwarte oczy, są zbudzone. W dole obrazu, nieco po prawej stronie owal głowy-ciała, narysowany podobnie jak gwiazda (grube, czarne linie) zdaje się uosabiać ziemię, materię. Owalny kształt (linie ziemi to linie poziome), z wydłużonymi liniami pionowymi sugeruje także zbudzenie i przenikanie światła w obszar ziemi, mimo czarnego konturu.

Zdaniem M. Dufrenne'a, w akcie tworzenia obrazu malarskiego dochodzi do integracji, bezpośrednio w tworzywie linii i barw, wszystkich porządków bytowych: naturalnego (tak jak postrzegana jest konfiguracja składników w obserwowanym fragmencie rzeczywistości), świadomościowego (aktualna konfiguracja fenomenów świadomości) i kosmologicznego (mityczny porządek natury i aprioryczne formy poznania)<sup>15</sup>. Obraz, jako konkretna przestrzeń, w której ów akt integracji się dokonuje, zawierać może tzw. pierwsze przedmioty, które nie dają się

<sup>14</sup> W. Kandinsky: Op. cit., s. 127–164, także: R. Arnheim: *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach. Warszawa 1978, s. 45–48.

<sup>15</sup> M. Dufrenne: *Phénoménologie...*, op. cit., s. 543–549.

całkowicie sprowadzić ani do danych świadomości, ani natury, ani praw rządzących naturą. Metamorfozy form, jakim ulegają przedmioty, są bowiem związane z ukrywającą się w nich i wokół nich czasoprzestrzenią. Struktura przekazu artystycznego rodzi się z porządku egzystencji podmiotu, z intuicji ruchu i zmian życia rozgrywającego się w immanentnej czasoprzestrzeni. Malowanie obrazu jest działaniem w imię uzgodnienia własnego rytmu życia z rytmem natury<sup>16</sup>.

Rytm życia i porządek jego przejawów to również problem koordynacji treści wyłaniających się na różnych poziomach egzystencji: psychofizycznym, metafizycznym, doświadczeniowym. W technikach malarskich spójne wyrażenie treści tego rodzaju wiąże się z jedno- lub wielopunktowym ukazywaniem przedmiotów. Uruchomienie kontekstów łączy się pierwotnie z rozwojem psychofizycznym podmiotu. W początkowym okresie rozwoju „przeważają związki topologiczne (sąsiedztwo, ciągłość, zamknięcie, położenie w stosunku do linii granicznych itp.), a dopiero później jednocześnie kształtują się współzależne relacje euklidesowe i projekcyjne, i dalej, odpowiednie odniesienia metryczne (umieszczenie w dwóch lub trzech wymiarach i współrzędne naturalne) oraz koordynacja różnych punktów widzenia”<sup>17</sup>. W strukturach plastycznych na tle percepcyjnej koordynacji punktów widzenia dokonuje się koordynacja treści świadomości i podświadomości. Proces ten może doprowadzić do ustalenia i prezentacji jednego punktu widzenia (perspektywa) lub przeciwnie — do rezygnacji z niego. Techniki pionowego nakładania planów (lub też w ogóle ich nieodróżnicowania) są jednym z wariantów eliminacji podmiotu jako „miejsca percepcji i intencji”. Pokorna desynchronizacja struktury stymuluje w odbiorze dzieła indywidualne akty synchronizacji punktów widzenia. W strukturach językowych wielopunktowość oglądu przedmiotów wpro-

---

<sup>16</sup> M. Dufrenne: *L'Hexagone: une poésie naturante*. W: *Esthétique et Philosophie*. Paris 1981, T 3, s. 179—188; *Vers l'originare, L'Esthétique de la représentation*. W: *Esthétique et philosophie*, T. 2, op. cit., s. 51—63, 85—98.

W podobnym duchu, co M. Dufenne, sformułował swoją koncepcję sztuki jako sym-bolicznego (łączącego) spotkania K. Maurin w: *Logos — symbol — reprezentacja*. (*Próba filozofii teorii reprezentacji*). „St. Fil.” 1983, z. 5/6, s. 86—87, por. także nieco inne ujęcie: H.G. Gadamer: *Sztuka i naśladownictwo*. W: *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 1979, s. 128—141.

<sup>17</sup> J. Piaget: *Psychologia i epistemologia*, przeł. Z. Zakrzewska. Warszawa 1977, s. 26—27.

wadzają łańcuchy figur stylistycznych syntagmatyzujące dużą grupę wyrazów, np. w konstrukcji syntagmatycznej „śnieg zgasi zielone płomyki drzew” (Z. Herbert) więzi genetyczne pomiędzy poszczególnymi wyrazami odsłaniają coraz to inne ugrupowania jakości. Ich synchronizacja zależy od kompetencji odbiorcy.

M. Dufrenne łączy w swojej koncepcji etos integracji podmiotu, natury i znaku w dziele sztuki z etosem rytmu, harmonii i melodii — podstawowych według niego wyznaczników struktury artystycznej (M. Dufrenne stosuje termin „melodia” zarówno do muzyki, jak do malarstwa i poezji). Rytm, harmonia i melodia nie są autonomicznymi składnikami dzieła lecz składnikami rzeczywistości obiektywnej i świadomości równocześnie. Podejście M. Dufrenne’a zgodne jest z postulatami W. Kandinsky’ego, który stwierdził, że celem twórczości i badań teoretycznych poświęconych formom plastycznym winno być: „1. odnaleźć elementy życia, 2. jego pulsowanie uczynić dostrzegalnym, 3. uchwycić prawidłowość życia”<sup>18</sup>.

Propozycję M. Dufrenne’a J. Derrida uznałby za niekonieczną próbę poszukiwania źródeł i zabezpieczeń dla obecności znaków. Zdaniem J. Derridy, podstawowe wyznaczniki struktury (centrum, rama, relacje wiążące poszczególne składniki, dominanta kompozycyjna) charakteryzują się dyskursywnością. Sama struktura jest nieciągła i niereferencjalna. Nie zawiera w sobie — ani też nie odnosi się do — żadnych praw determinujących układ jej składników. Struktury nie można zinterpretować inaczej, jak w systemie różnic. Konteksty w polu różnicowania się struktury mogą uobecniać niektóre tylko związki elementów. Tworzenie struktury i jej interpretacja, to spontaniczna, nie podlegająca przyjętym z góry założeniom, gra znaków i gra ze znakami. Krytykując europejski logocentryzm J. Derrida napisał: „istnieje przecież bezpieczna wolna gra: ta, która jest ograniczona do poddawiania danych i istniejących obecnych części”<sup>19</sup>. Dane, istniejące i obecne części to znaki. Ich zestawianie ma stanowić genezę swobodnej, lekkiej, radosnej gry ze światem. Podjęcie gry wyraża postawę afirmacji i całkowitej ufności w stosunku do pisma. Pismo rodzi się z pragnienia pisania. „Pragnąć pisać” jest jedyną, dopuszczalną,

<sup>18</sup> W. Kandinsky: Op. cit., s. 164.

<sup>19</sup> J. Derrida: *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk. „Pam. Lit.” 1986, z. 2, s. 253.

zdaniem J. Derridy, motywacją twórczą. Afirmacja pisma i pisania to zgoda na ruch i stawanie się, bez przeświadczenia, że działanie to ku czemuś określönemu zmierza. „Bezpieczna, wolna gra”, to gra znaków, w której nie chodzi o mówienie prawdy, ale która także nie wnosi fałszu. Etos pisma w ujęciu J. Derridy, to etos nieskrępowanego istnienia.

Analizując problem struktury, J. Derrida zwraca przede wszystkim uwagę na poprawną interpretację centrum struktury i jej ramy. Dotychczasowe interpretacje centrum dotyczyły, jego zdaniem, jakiejś stałej obecności — „eidos, arche, telos, energia (istota, egzystencja, substancja, podmiot), aletheia, transcendentalność, świadomość, sumienie, Bóg, człowiek itd.”<sup>20</sup>.

Tymczasem centrum rodzi się również z różnicowania, nie jest nigdy całkowicie obecne poza systemem różnic. Centrum jako analogon źródła, odsyłające ku Bogu lub jaźni podmiotu mistyfikuje akty rozpoznawcze. W analizie poezji P. Valery’ego J. Derrida ujmuje podmiot jako nieokreślone „ja-teraz-tutaj” wchodzące w dyskusję z „nie-ja”. W dyskursie tym nie dochodzi do orzeczeń, ale do ciągu wątpliwości i negacji. Podmiot rozpoznaje się w tym, czym nie jest, jak mówi J. Derrida, w sposób absolutny<sup>21</sup>. Dyskursywność ramy struktury J. Derrida uzasadnia możliwością zawarcia jej wewnątrz całości. W poezji ramę wewnętrzną (ograniczającą strukturę od wewnątrz) mogą stanowić zasady np. cykliczności przemian postaci, binaryzacja składników, przyjęcie określonych reguł metamorfoz rzeczy etc. W malarstwie rama struktury może być tożsama z rytmem form sugerującym ich powtarzanie się w nieskończonym ciągu. Postulat J. Derridy różnicowania struktury oznacza — podobnie jak w odniesieniu do znaku → rozprze-strzenie się struktury w istnieniu ("rozsiewanie"). Zarazem w wyniku różnicowania otrzymujemy całość strukturalną zbudowaną z jej tylko właściwych składników.

*Zniesienie we współczesnej analityce przedstawienia opozycji między znakiem a przedmiotem i podmiotem, elementem znaczącym i znaczo-nym, między mową i pismem, stanowi powrót do antycznych idei trój-jedności filozofii, gramatyki i logiki. W stosunku do tradycji arystotelesowskiej istotą tego powrotu jest zmiana ontologicznej interpretacji*

<sup>20</sup> J.w., s. 266.

<sup>21</sup> J. Derrida: *Marges de la philosophie*. Paris 1972, s. 325–363.

istnienia. W tradycji arystotelesowskiej „u podstaw klasyfikacji sposobów orzekania i sposobów bycia tkwiło założenie, że świat fizyczny składa się z rzeczy (substancji), które posiadają pewne cechy (akcydensy), inicjują pewne procesy albo im podlegają, znajdują się względem siebie w pewnych relacjach i mają pewną rozciągłość i położenie w przestrzeni albo w czasie (...), że struktura języka odzwierciedla strukturę świata: wyrazy sygnifikują rzeczy zgodnie ze sposobami bycia tych ostatnich: jako substancje albo akcydensy. Znajomość świata możliwa jest dzięki tej właśnie odpowiedniości między sposobami bycia a sposobami sygnifikacji. Kategorie bytu, sygnifikacji i rozumienia, odpowiadają sobie nawzajem”<sup>22</sup>. Według J. Derridy, M. Dufrenne’a i H. Blooma, znaki stanowią składnik bytu i rozumienia, przy czym byt to uobecnienie akcydensów, jako że przedmiot rozbija się w polu różnicowania na strumień cech, stanów, jakości. Znak otwierający przestrzeń różni, umożliwiający jej zdarzenie się, jest impulsem do przywołania (integracji — M. Dufrenne) rozproszonych treści świadomości i percepcji. Etos moralny i poznawczy struktur językowych i plastycznych to wzorcowanie mechanizmów myślenia i przeżywania. Sztuka nie jest, jak to podkreślał Dufrenne, filozofią istnienia; sztuka jest działaniem w istnieniu. Figury stylistyczne (literackie i malarskie), typy kompozycji, koordynacja punktów widzenia stanowią zbiór technik samozabezpieczania przed naturą i własnymi popędami (H. Bloom). W najszerszej formule — obecności w istnieniu — zaproponowanej przez J. Derridę, wytwarzanie struktur artystycznych i ich aktywna interpretacja dokonuje się bez żadnego celu i nie posiada absolutnej przyczyny (źródła). Nie opiera się też na wcześniejszych ustaleniach dotyczących technik tworzenia i technik dyskursu z zapisem. Każde zapisane słowo jest „bezpieczne”, podobnie jak każdy znak malarski. Pismo zapoczątkowuje doświadczenie rzeczywistości przez ciąg niesystemowych odniesień do „odroczonej obecności”. Gra ze znakami pisma to gra nieobecności z obecnością, a także, jak napisał J. Derrida, w ostatecznym wymiarze, gra życia ze śmiercią<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> J. Lyons: *Wstęp do językoznawstwa*, przeł. K. Bogacki. Warszawa 1975, s. 301.

<sup>23</sup> J. Derrida: *Signéponge — Signsponge*. New York 1984, s. 109–121.