

# Maurice Merleau-Ponty

---

## Ekspresja i rysunek dziecięcy

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (40), 91-97

---

1978

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.

*Maurice Merleau-Ponty*

**Ekspresja i rysunek  
dziecięcy \***

Nasza epoka uprzywilejowała wymijające i aluzyjne formy ekspresji, a więc przede wszystkim ekspresję malarską, a w tym sztukę „prymitywów”, rysunki dzieci i chorych psychicznie. Dalej: wszelkie rodzaje poezji bezwiednej, tzw. świadectwa i język mówiony. Jednakże nawrót do ekspresji surowej nie jest wymierzony *przeciwko* sztuce muzealnej lub literaturze klasycznej, oczywiście poza przypadkami tych, których talent ma charakter neurotyczny. Przeciwnie, ożywia on te sztuki, gdyż przypomina nam o stwórczej mocy ekspresji, która nie przestała przecież istnieć w sztuce i literaturze „obiektywnej”, a którą straciliśmy z oczu jedynie dlatego, iż przyzwyczailiśmy się do ich późnych, wtórnych dokonań i zaczęliśmy traktować je jako naturalne. Po doświadczeniach z odmianami ekspresji wychodzącymi poza kanon, sztuka i literatura klasyczna wydają się najdoskonalszymi jak dotąd zdobyczami w dziedzinie ekspresji, która nie będąc niczym naturalnym, przejawia się jednak tam na tyle wyraziście, by przez stulecia sądzono, iż jest ona ze

Ekspresja  
tworząca...

i tworzona

---

\* Niedokończony rozdział z książki M. Merleau-Ponty'ego *La prose du monde*. Paris 1969 Gallimard, s. 204—211.

Akt ekspresji

światem zrośnięta. Sztuki te stały się więc dla nas na powrót tym, czym w istocie były zawsze: tworem historycznym ze wszystkim, co to oznacza, czyli ryzykiem, a także stronniczością i ograniczeniem. To, co nazywamy sztuką i literaturą *znaków*, nabiera treści jedynie w określonej sferze kultury, wiąże się więc z konieczności z ogólniejszą sferą komunikacji znakowej. Literatura i sztuka „obiektywna” odwołują się do znaczeń już obecnych w człowieku i w rzeczach, są — zarówno pod względem formy, jak i treści — wymyślane, o ich obiektywności zaś można mówić o tyle tylko, o ile wcześniej ponadobiektywna potrzeba ekspresji raz na zawsze otworzyła wspólne pole mowy; o znaczeniach zaś o tyle, o ile gest niesie znaczącą i samą przez się zrozumiałą treść (przy całym niebezpieczeństwie ryzyka, jakie cechuje zawsze akt twórczy). Zanim zajmiemy się badaniem związków, które łączą akt ekspresji z myślącym odbiorcą, jakiego zakłada i kształtuje, oraz z historią, której jest kontynuacją i odtworzeniem, zastanówmy się nad nim samym, nad jego przypadkowością i wszelkimi niebezpieczeństwami, jakie w nich tkwią.

Złudzenia obiektywistyczne

Złudzenie obiektywistyczne jest w nas głęboko zakorzenione. Jesteśmy przekonani, że akt ekspresji w jego normalnej, a więc elementarnej postaci, polega na stworzeniu takiego systemu znaków, w którym każdemu elementowi znaczonemu odpowiada jakiś element znaczący, czyli na *przedstawianiu*. Wychodząc od tego stwierdzenia, zbadajmy jedną z najbardziej eliptycznych form ekspresji (a więc taką, której odmawia się wszelkiej wartości) — ekspresję dziecięcą. Przedstawienie polega w tym wypadku na odtworzeniu jakiegoś przedmiotu lub sceny na papierze albo wykonaniu ich odpowiednika tak, by wszystkie elementy sceny były zasygnalizowane jednocześnie i w sposób uporządkowany. Perspektywa planimetryczna jest niewątpliwie jedynym rozwiązaniem tak postawionego problemu,

a rozwój rysunku dziecka opisuje się jako postęp zmierzający ku perspektywie. Wykazaliśmy wcześniej, że perspektywa planimetryczna w żadnym wypadku nie może być uznana za ekspresję postrzeżanego przez nas świata, nie można zatem traktować jej jako wiarygodnego odzwierciedlenia przedmiotu. Zobowiązuje nas to do ponownego rozpatrzenia rysunków dziecka. Nie mamy już bowiem prawa ani potrzeby definiowania ich wyłącznie w aspekcie efektu końcowego, kiedy to dochodzą do perspektywy planimetrycznej. Luquet wyróżnia następujące stopnie rozwoju rysunku dziecka: realizm przypadkowy, realizm nieudolny, realizm intelektualny i wreszcie — wizualny. Ale, jak stwierdziliśmy, perspektywa planimetryczna nie jest realistyczna, jest konstrukcją; aby zrozumieć poprzedzające ją fazy, nie wystarczy mówić o *braku należytej uwagi* lub o *niezdolności do syntezy* (jak gdyby rysunek perspektywiczny istniał już gdzieś przed oczami dziecka, a cały problem sprowadzałyby się do tego, dlaczego nie potrafi ono go odtworzyć). Należy natomiast ekspresję w tej pierwotnej postaci ująć jako dokonanie czysto pozytywne. *Tylko wówczas*, gdy chcemy nakreślić obraz sześcianu na papierze, *zmuszeni jesteśmy* przedstawić go jako kwadrat z dwoma rombami przylegającymi do jednego z boków i do podstawy. Oznacza to w istocie sporządzenie swoistego wyciągu, gdzie — po pierwsze — poza samym przedmiotem widnieje płaszczyzna, na której się on znajduje, oraz inne przedmioty sąsiadujące wraz z ich wszelkimi ukierunkowaniami, i gdzie — po drugie — wartości liczbowe tych różnych stosunków podlegają jednakowej skali; słowem, jest to wyciąg, z którego daje się wydobyc maksimum *informacji* nie tyle o samej scenie, co o stałych właściwościach percepcji patrzącego, niezależnie od jego punktu widzenia.

Fakt, iż perspektywa planimetryczna odbierana z jakiegoś określonego punktu widzenia daje wizję

Paradoksy  
plani-  
metrycznej  
perspektywy

Wiedzieć i (lub)  
widzieć

świata identyczną dla wszystkich innych punktów, jest paradoksem tylko pozornym. Perspektywa planimetryczna odtwarza bowiem perspektywę rzeczywistości: by przedstawić to, co postrzegam, wprowadza odpowiedni dla mego punktu widzenia współczynnik deformacji. Jednakże ten sztuczny zabieg sprawia, iż powstaje właśnie obraz, jaki optycznie daje się przełożyć na wszelki inny punkt widzenia i jaki — w tym sensie — stanowi obraz świata samego w sobie, czyli geometryczny schemat wszelkich perspektyw. Moja podmiotowość zaspokojona jest przez deformację uwzględnioną w sferze kształtów. Skoro jednak ma ona niezwykle konsekwentny charakter i przejawia się — wedle swego współczynnika — we wszystkich fragmentach obrazu, to prowadzi mnie do rzeczy samych, objawia mi je tak, jak widzi je Bóg, albo — ściślej rzecz biorąc — oddaje ona nie tyle ludzkie widzenie świata, co *wiedzę o tym widzeniu*, i to wiedzę, jaką posiadałoby bóstwo nie skażone ludzką skończonością. Oto cel, jaki mógłby przyświecać idei wyrażania świata. Można jednak wyobrazić sobie i inne cele. Jeśli chcemy wyrazić nasz związek ze światem nie poprzez intelekt, który byłby nieskończony, to wówczas perspektywa planimetryczna traci natychmiast swe walory jako ekspresja „prawdziwa”, „normalna”, „kanoniczna”. Uwalniamy się od rygorów, jakie narzucała ona rysunkowi, i możemy przedstawić np. sześcian jako część sąsiadujących z sobą kwadratów, szpulę jako dwa koła połączone z sobą „rączką od patelni”, śmierć jako przezroczystą trumnę, a ludzkie spojrzenie poprzez oczy wyjęte z twarzy. Wolno nam nie zaznaczyć „obiektywnych” konturów oblicza czy alei, a policzki ukazać rysując kółka, tak jak czynią to dzieci. Tak też postępuje Claude Lorrain, kiedy chcąc oddać obecność światła, nie rysuje snopu promieni, lecz okala je cieniem, co wypada o wiele bardziej przekonująco. Naszym celem nie jest już bowiem sporzą-

dzenie „obiektywnego” opisu sceny, ani też porozumienie z widzem, które polegałoby na odbieraniu rysunku poprzez pryzmat stosunków liczbowych, prawdziwych dla każdej percepcji. Idzie nam o to, by na papierze utrwalić nasz kontakt ze światem, kontakt, który poruszył nasze spojrzenie, a także — przynajmniej potencjalnie — dotyk, słuch, poczucie przypadku czy losu, poczucie wolności. Chcemy dać świadectwo, a nie udzielać informacji. Rysunku nie można już odczytać tak, jak to miało miejsce przed chwilą, wzrok nie panuje już nad nim, nie czerpiemy już radości z zawładnięcia światem. Nasza zgoda ma inny charakter: rysunek zapada w nas jak słowo, od którego nie ma odwołania, odsłania nam głęboki ład, który pozwalając nam żyć się z własnym ciałem, łączy nas ze światem; nosi on piętno naszej skończoności, lecz jednocześnie — i może właśnie dlatego — prowadzi do ukrytej substancji przedmiotu. Przedtem znaleźliśmy za ledwie jego powłokę. Perspektywa planimetryczna oddawała skończoność naszego postrzegania, imitując spojrzenie Boga rzutowaniem, spłaszczaniem, sprozaizowaniem. Tymczasem środki wyrazu dziecka, świadomie użyte przez artystę w twórczym geście, wywołują podskórny rezonans, dzięki któremu skończoność nasza stanie się poezją, otwartą na istotę świata.

To, co powiedzieliśmy o ekspresji przestrzeni, przemieśmy teraz na płaszczyznę czasu. Jeżeli dziecko w swych „narracjach graficznych” na jednym obrazie o niezmienniej scenerii umieszcza kolejne fazy historii, albo nawet rysuje każdą z postaci tylko jeden raz, za to w pozycji charakterystycznej dla danego momentu opowiadania (tak, iżby dźwigała ona całą historię, a wszystkie razem wiodły z sobą dialog poprzez gąszcz czasu i wytyczały oś akcji), to „rozsądny” dorosły, który ujmuje czas jako ciąg następujących po sobie punktów, odbiera tę relację jako niepełną i niejasną. Ale wedle poczucia czasu,

Ekspresja  
powszednich  
epifanii

Lektura  
rysunku

Temporalne  
elipsy

Symboliczność  
i obiektywność

jakie mamy na co dzień, terażniejszość zahacza jeszcze o przeszłość; te dwie sfery współistnieją z sobą w osobliwy sposób i to nieuchwytnie przenikanie daje się wyrazić jedynie poprzez elipsę graficznej narracji, podobnie jak współistnienie widzialnych i niewidzialnych aspektów przedmiotu poprzez „przenoszenie na płaszczyznę”. Niewątpliwie istnieje różnica między „bezgrzesznym” rysunkiem dziecka, śladem jednolitego doświadczenia, czy nawet między rysunkiem nieudolnym (istnieje przecież niewprawne pismo lub sposób mówienia) a prawdziwą ekspresją zjawisk, która nie ogranicza się do ukazania świata w jego cielesnej postaci, lecz ujawnia w nim świat inny. To, co poprzedza obiektywność, jest czymś symbolicznym, podobnie jak to, co jest ponad nią; rysunek dziecka sprawia, iż umieszczamy „obiektywny” rysunek w ciągu operacji ekspresyjnych usiłujących — bez żadnych gwarancji — osiąść wreszcie istotę świata i widzimy w nim szczególny przypadek takiej właśnie operacji. Nie jest ważne to, czy malarz stosuje perspektywę planimetryczną, czy też jej nie stosuje; idzie o to, czy traktuje ją jako niezawodny przepis ułatwiający tworzenie — wówczas zapomina o swym zadaniu i nie jest malarzem, czy też odnajduje ją w drodze ekspresyjnego wysiłku, z którym jest zgodna, lub w którym odgrywa rolę użytecznej pomocy, nie oddając jednak jego całego sensu. Cézanne przez długi czas uparcie odrzuca perspektywę planimetryczną, ponieważ ekspresję chce nadać barwie, a ekspresyjne bogactwo jabłka każe mu wyjść poza jego kontur i nie pozwala zadowolić się przestrzenią, jaką ten kontur wyznacza. Ktoś inny, czy nawet sam Cézanne w ostatnim okresie twórczości, przestrzega praw perspektywy, a raczej nie potrzebuje ich naruszać, gdyż ekspresji szuka w rysunku i nie musi już dbać o pełnię płótna. Ważne staje się tylko to, by perspektywa — nawet tam, gdzie została zastosowana — była za-

chowana w taki sam sposób, w jaki reguły gramatyki są zachowane w stylu danego pisarza. Przedmioty współczesnego malarstwa roztaczają przed naszymi oczami własną substancję, prowokują nasze spojrzenia, wystawiają na próbę pakt współistnienia, jaki za pośrednictwem ciała zawarliśmy ze światem. Przedmioty malarstwa klasycznego przemawiają do nas w sposób bardziej dyskretny: czasem jest to arabeska, niematerialne niemal pociągnięcie pędzlem, które odwołuje się do naszej cielesności, podczas gdy pozostałe formy zachowują dystans, pogrążone w czasie dokonanym lub wiecznym, i poddają się dogodnościom perspektywy planimetrycznej. Istotne, że tak w jednym, jak w drugim przypadku uniwersalność obrazu nigdy nie wynika ze stosunków liczbowych, jakie obraz zawiera, porozumienie malarza z nami nie zasadza się nigdy na prozaicznej obiektywności, a konstelacja znaków prowadzi nas zawsze do znaczenia, które przedtem nie istniało nigdzie.

Uwagi te można odnieść do mowy.

Mowa  
współczesnego  
i dawnego  
malarstwa

przełożyła *Maryna Ochab*