

STANISŁAW CZEKALSKI

INTERTEKSTUALNOŚĆ I MALARSTWO¹

W książce *Picture Theory* W.J.T. Mitchell konstatuje, że „zwrot językowy” (*linguistic turn*) charakteryzujący współczesną humanistykę znalazł rozwinięcie w postaci „zwrotu obrazowego” (*pictorial turn*): skierował uwagę na mechanizmy znaczenia obrazów jako systemów sygnifikacji szczególnego rodzaju, innych niż język dyskursywny². Za jeden z najbardziej istotnych impulsów tego zwrotu uznał Mitchell „gramatologię” Jacques’a Derridy, skoncentrowaną na nieredukowalnej do pojęciowego *signifié*, wizualnej stronie tekstu, na materii śladów pisma. Ta i inne teorie uogólniające kategorię tekstualności dają asumpt do postawienia w nowym świetle problematyki obrazu, tak by skonfrontować ją z wnioskami płynącymi z rewizji tradycyjnego, mimetycznego modelu reprezentacji językowej, a zarazem uwzględnić różnicę między obrazem a tekstem werbalnym. Powstaje pytanie, czy i jak poststrukturalistyczne koncepcje tekstu dają się zastosować do analizy malarstwa jako szczególnego systemu przedstawiania.

W tej perspektywie, aczkolwiek zbaczając z linii rozważań Mitchella, chciałbym zatrzymać się przy teorii intertekstualności, wskazać na wpisane w nią odniesienia do kwestii obrazu i malarstwa, a także zarysować możliwość przyjęcia jej za instrument krytycznej reinterpretacji wysiłków historii sztuki, mających na celu rozpoznanie genetycznych związków międzyobrazowych. Proponowany tutaj przeszczep zagadnień intertekstualności na grunt malarstwa różni się od operacji, którą podjęli Norman Bryson i Mieke Bal, a która – najogólniej rzecz ujmując – była próbą przekroczenia granic dzielących obrazu od tekstów. Redukowała ona specyfikę obrazowego „pisma”, wprowadzającą wizualny idiom obrazu w grę czytelnych śla-

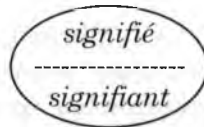
¹ Artykuł ten powstał z fragmentów tekstu przygotowywanej książki na temat problemów badawczych wynikających z odniesienia teorii intertekstualności do malarstwa.

² W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago 1994, s. 11-12, 16. Autor nawiązuje do obserwacji Richarda Rorty’ego, zawartych w książce *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago 1967.

dów, powtórzeń, cytatów z innymi obrazami i zarazem oddalającą go od odniesień pozaobrazowych, takich jak źródła literackie czy praktyki dyskursywne³.

1. GRAMATOLOGICZNE PODSTAWY INTERTEKSTUALNOŚCI. OBRAZ JAKO STRUKTURA ITERATYWNA

Derrida w swoich wczesnych pracach przeprowadził gruntowną krytykę metafizycznego pojęcia znaku, podtrzymanego między innymi w semiotologii de Saussure'owskiej, zakładającego, iż znak jest w istocie dwupoziomową strukturą o własnościach obrazu:

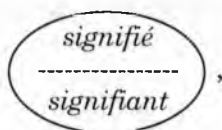


W ramach tej struktury znaczące przedstawia, odmalowuje, naśladuje uprzednie i obecne poza nim znaczone, wypowiedziane słowo wypływa ze źródła w myśli i przywodzi z powrotem do niej, podobnie jak obraz odtwarza swój model, „obecność rzeczy wobec spojrzenia”, i pozwala ją rozpoznać widzowi⁴. Dekonstrukcja tak rozumianego znaku-komunikatu jest więc zarazem dekonstrukcją mimetycznej, Albertiańskiej koncepcji obrazu-

³ Por. M. Bal, N. Bryson, *Semiotics and Art History*, „Art Bulletin”, LXXIII, June 1991; N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, London 1983; idem, *Intertextuality and Visual Poetics*, „Critical Texts”, vol. 4, nr 2, 1987; M. Bal, *Reading „Rembrandt”: Beyond the Word-Image Opposition*, London 1991. Krytykę Brysonowskiej koncepcji zastosowania teorii intertekstualności do analizy malarstwa przedstawiłem w referacie *Cóż po Derridzie u Brysona? Pytanie o intertekstualność obrazu*, wygłoszonym na seminarium „Cóż po Derridzie?” 22 kwietnia 2004 w Rogalinie. Zdecydowanie bliżej mojego rozumienia intertekstualnego, to znaczy międzyobrazowego poziomu znaczenia przedstawięń malarskich sytuuje się natomiast perspektywa zarysowana przez Bal w nowszej książce, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, którą omówiłem z kolei w referacie *Semiotyka widzenia i preposterowna historia obrazów Mieke Bal*, wygłoszonym na Seminarium Metodologicznym Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Obraz zapośredniczony” 25 listopada 2004 w Nieborowie. Mam nadzieję, że materiały z obu seminariów wkrótce ukażą się drukiem.

⁴ Czyniąc modelem znaku słowo mówione, de Saussure określił jego dźwięk (*signifiant*) mianem „obrazu akustycznego”, przedstawiającego myślane pojęcie (*signifié*). Zob. F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 1961, s. 79. Krytykę tego modelu przeprowadził Derrida w książce *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 32, a także 54-62, 73, 96; w odniesieniu do przedstawieniowej teorii znaczenia językowego Husserla por. idem, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997, zwłaszcza rozdział „Znaczenie i przedstawienie”.

-okna⁵. Wykazuje ona, iż forma znaku werbalnego nie znaczy przez wertykalne odniesienie do swego pierwowzoru w pojęciowej treści, tekst nie jest czytelny w odniesieniu do domniemanego źródła w zamyśle autora, obraz nie pozwala zobaczyć przedmiotu przedstawienia, nie daje się rozpoznać jako widok odmalowany przez artystę – jakkolwiek wywołuje taką iluzję, prowokuje „halucynacyjną projekcję” naocznej obecności modelu⁶. Semio-logicznemu, komunikacyjnemu ujęciu znaku, tekstu czy obrazu, zgodnie z którym znaczenie byłoby tożsame z transmisją *signifié* poprzez przezroczystą powierzchnię zapisu (*signifiant*), Derrida przeciwstawił ujęcie gramatologiczne, horyzontalne, wydobywające nieprzezroczystość i nieredukowalność pisma, medium tekstu: znak znaczy dzięki podobieństwu do analogicznie zapisanych znaków, tekst zyskuje czytelność na tle podobnych tekstów, obraz jest zrozumiały na tle obrazów. Przedstawiające pozoruje reprezentację tego, co przedstawione, nie przez powtórzenie jego samego, lecz przez powtórzenie przedstawienia. Iluzja wertykalnego, mimetycznego podporządkowania



przezroczystości obrazu na źródłową obecność, na widok pozaobrazowego pierwowzoru, jest w istocie efektem wytwarzanym przez poziomą strukturę repetycji: *signifiant* – *signifiant*, czyli obraz – obraz. Ruch znaczenia przebiega nie w kierunku od wyjściowego znaczonego (modelu) do naśladowającego je znaczącego (obrazu) i z powrotem, lecz w kierunku od jednego znaczącego do drugiego, które to pierwsze przypomina. Ponieważ znaczące pozostawione jako zapis nie pozwala wrócić do swego źródła, to ono, a nie obecność znaczonego, uruchamia *de facto* proces sygnifikacji, rozgrywający się w odczytaniu znaku; znaczenie to tyle, co czytelność. Znak i wszelki zapis znaczy pod warunkiem, że daje się rozpoznać, a żeby był rozpoznawalny, musi powtarzać zapis już znany, nosić ślady innych swoich zastosowań, które zarazem określają i odmieniają, różnicują jego znaczenie. Gra znaczeń, jaka wywiązuje się pomiędzy słowami, tekstami czy obrazami, gra uruchamiana swoistością formy ich zapisu i w niej ufundowanym podobieństwem jednych znaków-śladów do drugich, toczy się umykając kontroli nadrzędnego, centralnego sensu, który można by utożsamiać ze znaczeniową intencją (*signifié*) podmiotu wypowiedzi albo twórcy dzieła i w końcu

⁵ Zob. J. Derrida, *Pozycje*, przeł. A. Dziadek, Bytom 1997, s. 19-36 oraz *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, przeł. J. Margański, w: idem, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 377-404.

⁶ Por. J. Derrida, rozdział „Restytucje” w książce *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, szczególnie – jeśli chodzi o pojęcie „halucynacyjnej projekcji” – s. 429-430.

doprowadza do nierozstrzygalności. Znaczenie znaku, o ile jest czytelne, o tyle nie podlega ograniczeniu ze strony źródłowego znaczonego, może się pełnić w nieskończoność, „dyseminować”.

Zatem jedyną zasadą działania jakiegokolwiek systemu znakowego, wytwarzającą iluzjonistyczny efekt komunikacji, jest w istocie powtarzalność, iterowalność znaków, zdolność funkcjonowania tych samych znaczących w różnych związkach, w których dają się „zaszczepić”, przy czym pozostają rozpoznawalne, czytelne, jako własne ślady, „gramy”⁷. Tak na przykład słowo zyskuje znaczenie dzięki temu, że jest powtórzeniem czy cytatem identycznego słowa, które już padło gdzie indziej, śladem siebie w innym kontekście, lub też transpozycją, rodzajem anagramu słowa podobnego⁸. Owa powtarzalność i anagramatyczność wpisana w strukturę każdego elementu znaczącego rozspaja, rozszczepia jego tożsamość, wprowadza w nią wewnętrzną różnicę, *différance*, znamię innego. Zasada iteracji „łączy powtórzenie z innością”⁹. Znak jest identyfikowany jako przynależny do pewnego kodu i w jego obrębie znaczący przez to, co we własnej postaci dzieli z analogicznymi znakami tegoż kodu i co zarazem od wewnątrz go poróżnia, oddziela od bycia samym sobą: niepowtarzalnym idiomelem.

Przyjąwszy iterowalność za podstawową regułę czytelności znaków, Derrida z jednej strony eksponował jej działanie w praktyce gramatologicznej lektury tekstów, uruchamiając grę znaczeń między podobnie pisanyymi lub podobnie brzmiącymi słowami, odczytując poszczególne wyrazy jako cytaty czy anagramy innych wyrazów, z drugiej strony natomiast rozciągnął tę właściwość tekstu i pisma, wraz z dookreślającymi ją kategoriami śladu i „różni” (*différance*), na całokształt ludzkiego doświadczenia – obszar „tekstu ogólnego”¹⁰. W obu wymiarach, pisma *sensu stricto* i pisma *sensu largo*, Derridianńska gramatologia określa tekst jako strukturę iteratywną, to znaczy jako system oparty na możliwości powtarzania się identycznych form znaków, wszczepianych w różne związki, przy czym każdy znak jest w swoim szczególnym kształcie, w swoim zapisie, naznaczony poróżniającym go ze sobą śladem innego, staje się – można powiedzieć – znakiem mnogim czy też między-znakiem. Jakikolwiek element znaczący może „funkcjonować jako znak i język w ogóle tylko wtedy, gdy formalna tożsamość pozwala ponownie go użyć i rozpoznać”¹¹.

⁷ Zob. J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, op. cit. Szerzej kategorię iteracji omawia J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, New York 1982, s. 110-134.

⁸ Zob. idem, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, w: idem, *Pismo filozofii*, Kraków 1992, s. 42.

⁹ Idem, *Sygnatura, znaczenie, kontekst*, op. cit., s. 385.

¹⁰ Ibidem, s. 388-389.

¹¹ Idem, *Głos i fenomen*, op. cit., s. 84-85. Zaś w książce *Pismo i różnica* Derrida pisał: „Jak tylko znak się wylania, zaczyna od powtarzania. Bez tego nie byłby znakiem, nie

Rodzi się w związku z tym pytanie o zasięg powiązań intertekstualnych opartych na zasadzie iteracji i anagramatyczności. Czy elementy jednego systemu znaków mogą wchodzić w stosunek iteracji z elementami innego systemu? Paradygmat tego stosunku stanowi samo słowo *iterabilité*. Jego rdzeń, *iter*, znaczy przez swoje naznaczenie śladami dwóch różnych słów o podobnej formie: łacińskiego *itero* (powtarzać) i sanskryckiego *itara* (inny), dzięki czemu wiąże w swoim znaczeniu powtórzoną tożsamość z innością¹². Przypominając w zapisie tamte słowa, werbalny idiom *iterabilité* daje się odczytać jako ich anagram, cytat z wyrazów o analogicznym układzie *liter*¹³. Iterowalność jest własnością znaku wpisaną w jego szczególną formę i od niej nieoddzielną. Widać więc, że zasada iterowalności fundująca strukturę tekstu łączy znaki w zakresie ograniczonym tożsamością postaci elementów znaczących jako warunkiem ich powtarzania, cytowanych repetycji. Słowa mogą oczywiście powtarzać albo cytować w niezmięnionej bądź zbliżonej formie słowa, „przeszczepiać się” z jednego tekstu pisanego na inny tekst pisany; obrazy mogą na podobnej zasadzie powtarzać bądź cytować obrazy. Nie można natomiast równie dobrze powiedzieć, że obraz malarski powtarza tekst werbalny albo odwrotnie, ponieważ nie da się pominąć oczywiście, nieredukowalnej różnicy oddzielającej oba rodzaje znaków¹⁴. Przejście do porządku nad tą różnicą, utożsa-

byłby tym, czym jest, czyli ową nie-tożsamością ze sobą, która systematycznie odsyła do tego samego. Czyli do jakiegoś innego znaku, który sam narodzi się z własnego podziału”. Idem, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 508.

¹² Zob. idem, *Sygnatura...*, op. cit., s. 385 i na ten temat A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 209-214.

¹³ Przykłady tego rodzaju „anagramatycznych” odczytań słów, wiążących je ze słowami podobnymi, można znaleźć w wielu analizach Derridy. Wystarczy przypomnieć łańcuch *marque-marche-marge* (*Marginesy filozofii*, op. cit., s. 22), *spur-Spur, le voile-la voile, Distanz-Dis-tanz, tombe-tomber, Schleiermacher-Schleier-macher* (*Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 9, 10, 15, 17, 19, 77, 78), *trait-traiter-tire-tirer-tiroir-tirage, abord-bord, but-bout, un cartouche-une cartouche, or-mort-mors-corps-corpse-hors-fors-sort-bord-retors, peinture-peinture* (*Prawda w malarstwie*, s. 10-19, 65, 101-103, 223, 225, 252, 299).

¹⁴ Oczywiście dałoby się wskazać cały szereg obrazów problematyzujących to rozróżnienie, jak choćby analizowane przez Derridę w książce *Prawda w malarstwie* prace Adamiego; czyniąc kategoryczną dystynkcję między obrazem a tekstem werbalnym, mam na myśli obrazy iluzjonistyczne, wywołujące złudzenie otwarcia widoku rzeczywistości obecnej poza obrazową płaszczyznę. Nie zgadzam się z tego typu próbą pominięcia formalnej różnicy dzielącej obraz od tekstu, jaką stanowiła ikonologia Erwina Panofsky’ego, która zakładała możliwość redukcji znaczenia przedstawień wizualnych najpierw (na poziomie preikonograficznym) do werbalnego opisu rzeczywistości przedstawionej, a następnie (na poziomie ikonograficznym) do treści źródeł literackich. Por. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, w: idem, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971 oraz krytyka tego modelu interpretacji jako opartego na mimetycznym

mienie tekstu i odpowiadającego mu obrazu, oznaczałoby założenie doskonałej komunikacji między nimi, wzajemnej przezroczystości i wymienności, to znaczy przyjęcie mimetycznego, „transcendentnego” trybu lektury, „porzucenie zainteresowania znaczącym, formą, językiem” na rzecz identyfikacji domniemanych treści znaczonych (przedstawionych), zewnętrznych w stosunku do danego medium artykulacji znaczeń¹⁵. Tymczasem Derridańska gramatologia była przecież krytyką lektury transcendentnej wobec zapisu, redukującej specyfikę *signifiant*. Autor *Marginesów filozofii* badał iteratywną strukturę pism w obszarze wyznaczonym niepowtarzalną swoistością werbalnej, językowej materii. Jego teksty demonstrują działanie iteracji wyłącznie w planie szczególnej „substancji wyrażania”, zapisu słowa, który powtarza albo dokładnie to samo słowo w innym miejscu tekstu, w innym tekście czy nawet w innym języku, albo sekwencję liter występującą w słowie graficznie podobnym. Prezentowana w gramatologicznych lekturach Derridy, wyzwalających znaczeniowe napięcia między analogicznie pisanymi słowami, iteratywność języka okazuje się funkcją raczej zamykającą dany system znakowy w obrębie jego własnych granic, niż otwierającą go na inne systemy, funkcją idiomatyczności i niekompatybilności odrębnych gatunków *signifiants*; każdy rodzaj kodu jest iterowalny na swój oryginalny sposób, określony przez właściwy dla niego rodzaj substancji znaczącej, specyfikę medium – czy to werbalnego, czy wizualnego. W artykule *Freud i scena pisma* Derrida zarysował projekt gramatologii albo „psychoanalitycznej grafologii”, która skupiałaby się właśnie na oryginalności pisma literowego, czyli literatury, oryginalności wynikającej z podstawowego faktu, iż literatura powstaje z liter. Zdaniem Derridy gramatologia literatury powinna respektować tę „oryginalność literackiego *signifiant*”¹⁶. Podobnego poszanowania specyfiki *signifiant* obrazu, niesprowadzalnej do żadnego *signifié*, należałoby oczekiwać od gramatologii malarstwa.

Splot idiomatyczności i iterowalności indywidualnego dzieła rozważał Derrida w odniesieniu do tekstów literackich. Stwierdził, iż zrozumieć utwór literacki jako taki, w swoistości jego idiomu, to znaczy rozpoznać nie tyle jego „transcendentną” referencję do tego, co opisuje (przedstawia) jako swój przedmiot, pozatekstowe *signifié*, ile jego opierającą się takiej mimetycznej redukcji literackość, a więc gatunkową przynależność do literatury,

związku między przedstawiającym i przedstawianym, znaczącym i znaczone: O. Bätschmann, *Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki*, przeł. A. Labuda, „Artium Quaestiones” III, Poznań 1986.

¹⁵ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 31.

¹⁶ Derrida, *Pismo i różnica*, op. cit., s. 401.

wpisanie w jej szczególną przestrzeń i własną historię, wyznaczoną przez ciąg zróżnicowanych powtórzeń¹⁷. Chodzi o rozpoznanie, że dzieło literackie w swoim idiomie reprezentuje nie jakąś treść zewnętrzną wobec literatury, lecz przede wszystkim samą literaturę. Ta podstawowa identyfikacja warunkuje czytelność tekstu – tekst nieprzystający do innych, nierozpoznawalny jako przynależny do pewnego gatunku czy kodu, nim naznaczony i dzielący jego cechy, nie dałby się odczytać, a zatem, ujmując rzecz z drugiej strony, lektura tekstu jest równoznaczna z jego zaklasyfikowaniem do zespołu tekstów pokrewnych. „Absolutna, absolutnie czysta jednostkowość, jeśli taka istnieje, nigdy by się nie mogła ujawnić, a przynajmniej nie byłaby dostępna w czytaniu. Czytelność uwarunkowana jest podziałem, uczestnictwem i przynależnością. Tak więc dzieli się ona i bierze udział w gatunku, rodzaju, kontekście (...). Jednostkowość nigdy nie jest punktem, nigdy nie zamyka się jak pięść. Jest rysem, znakiem różnicującym i różnym od samego siebie: poróżnionym z samym sobą. Jednostkowość różni się od siebie samej, odwleka samą siebie po to, by być sobą i ulegać powtórzeniom w swej jednostkowości. Nie można przeczytać żadnego dzieła – ani niczego napisać – bez tej iterowalności”¹⁸. To samo można powiedzieć o obrazie. Zrozumienie obrazu nie jest równoznaczne z rozpoznanie tego, co zostało w nim przedstawione jako *signifié*, pozaobrazowy pierwowzór, obecność poprzedzająca jej malarską transpozycję – czy byłby to widok obecny przed oczyma artysty, czy jego wizja wewnętrzna, jakiś stan wyobraźni, twórcza intencja, czy też źródło literackie. Jakkolwiek nie można przeoczyć faktu odsyłania obrazu do zobrazowanego modelu, to równocześnie trudno także nie zauważyć, że owo odsyłanie nie doprowadza na miejsce, nie pozwala dotrzeć do przedmiotu przedstawienia. Obraz nie wraca do swojego pierwowzoru, nie uobecnia go i nie znika w jego obliczu, przeciwnie – odsyłając doń, prowokując mimetyczną, transcendentną wobec jego medium projekcję, zarazem stawia jej opór, ujawnia swoją nieprzezroczystość, „niewierność” przedstawienia i nieredukowalność własnych cech (*signifiants*) do właściwości jakiegokolwiek domyślnego a nieobrazowego modelu (*signifié*). Rozpoznanie obrazu jako czegoś, co stanowiłoby ów model, byłoby rozpoznanie błędne, pomyleniem go z czymś, czym on sam przecież nie jest. Widzenie obrazu jako obrazu właśnie wyklucza taką pomyłkę, uniemożliwia wzięcie go za cokolwiek innego niż tylko obraz; oznacza rozpoznanie w nim tych szczególnych cech, znamion, śladów, które oddzielają obraz od nie-obrazu i zarazem łączą go z innymi obrazami¹⁹. Zatem zrozumieć obraz to znaczy odczytać jego wizualny idiom, wpisany

¹⁷ Zob. *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, op. cit., zwłaszcza s. 31-33, 58-59, 63-65.

¹⁸ Ibidem, s. 64. Szerzej ten temat omawia M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 200-212.

¹⁹ Stwierdził już to dobitnie Nelson Goodman w książce *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976, s. 34-35.

w łańcuch podobnego rodzaju obrazowych przedstawień. Jak pisał Nelson Goodman, na przykład „obraz Constable’a przedstawiający zamek Marlborough więcej ma wspólnego z jakimkolwiek innym obrazem niż z tym zamkiem”²⁰. Uchwycenie swoistości dzieła Constable’a wymaga zobaczenia najpierw tego, co dzieli ono z malarstwem, do którego należy, które własnymi cechami – w innym sensie niż rozważany przez Goodmana – reprezentuje: iteruje²¹.

Zasada iteracji, konstytutywna dla każdego rodzaju tekstu w ogólnym sensie tego pojęcia, wiąże więc słowa ze słowami i – *mutatis mutandis* – obrazy z obrazami. Obraz jest swoistego rodzaju tekstem o tyle, o ile zawdzięcza swoją czytelność naznaczającym jego idiomatyczną formę śladom innych obrazów, o ile jako struktura iteratywna podziela, powtarza czy cytuje znane skądinąd formuły języka wizualnego, wpisując się w historię podobnych przedstawień. Horyzontalny łańcuch międzyobrazowych powiązań oddziela zarazem dzieło malarskie od odniesień zewnętrznych w stosunku do samego malarstwa, stanowi o jego nieprzekładalności na jakikolwiek pozaobrazowy poziom treści, przykładowo na źródła literackie.

Problem iteratywności obrazu jako szczególnego „tekstu” malarstwa poruszył Derrida w związku z *Butami* Vincenta van Gogha (il. 1). Zwrócił uwagę na fakt, iż obraz odstaje, oddziela się od tekstu języka dyskursywnego, nawet jeśli tym tekstem jest dołączony do niego tytuł; wizualne zróżnicowanie i zindywidualizowanie butów na płótnie stanowi jakość, której nie oddaje tytuł *Stare buty ze sznurówkami*, przez użycie liczby mnogiej automatycznie łączący je ze sobą w jedną parę²². Przedstawienie malarskie nie jest więc powtórzeniem tytułującego je tekstu. Z drugiej strony nie jest też powtórzeniem przedstawionej, naocznej rzeczywistości, jak postuluje mimetyczna koncepcja obrazu, sprowadzająca go do funkcji substytutu źródłowego, widzianego przez malarza w naturze pierwowzoru²³. Wpisane w logikę podporządkowania obrazu temu, co przedstawione, przedsięwzięcie rozpoznawczej restytucji namalowanej rzeczy nie udaje się. Obraz butów, który Martin Heidegger i Meyer Schapiro próbowali związać z realnym modelem, z obuwiem stanowiącym własność konkretnej osoby, nie pozwala się dopasować do czyichkolwiek stóp, a tym samym sprowadzić

²⁰ Ibidem, s. 5.

²¹ Zob. ibidem. Rozważając obraz w kategoriach znaku, Goodman podkreślał, że dzieło Constable’a, aczkolwiek przypomina bardziej inny obraz niż przedmiot przedstawienia, to jednak przedstawia (reprezentuje) nie obraz, lecz ów namalowany zamek.

²² Zob. J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, op. cit., s. 326.

²³ W książce *La dissémination* Derrida tak ujął tę mimetyczną funkcję obrazu: „malarz potrafi przywrócić nagi obraz rzeczy tak, jak przedstawia się on prostej intuicji, tak, jak narzuca się on naszemu widzeniu w poznawalnym *eidós*”. Cyt. za: Markowski, *Efekt inskrypcji*, op. cit., s. 233 (tutaj też szersze omówienie Derridiańskiej „dekonstrukcji przedstawienia”, s. 226-267).



1. Vincent van Gogh, *Stare buty ze sznurówkami*, 1886, Laren, Kol. V. W. van Gogh, repr. za: H. Liebau, *Vincent van Gogh*, Warszawa b. d., tabl. 11

na grunt pozaobrazowej rzeczywistości²⁴. Sposób, w jaki dzieło pokazuje buty, odróżnia je od butów znanych każdemu z doświadczenia bezpośredniego, praktycznego, w którym obuwiu spełnia swoją zwykłą funkcję. Oglądowe jakości nadane trzewikom na obrazie nie udostępniają widoku jakichś trzewików faktycznie istniejących w świecie zewnętrznym, które artysta odwzorowywał, nie można też stwierdzić, na ile van Gogh w ogóle kierował się obserwacją konkretnych butów, nadając kształt butom przez siebie malowanym, na ile o jakieś rzeczywiste buty mu przy tym chodziło. Obraz opiera się mimetycznej projekcji, nie dopuszczając rozstrzygnięcia, czy ukazane na nim zostały trzewiki żeńskie i wieśniacze, należące do chłopki (jak zakładał Martin Heidegger), czy męskie i miejskie, należące do samego malarza (jak zakładał Meyer Schapiro), czy stanowią one parę, czy też są dwoma lewymi butami, wziętymi z różnych

²⁴ Zob. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997 oraz M. Schapiro, *Martwa natura jako przedmiot osobisty – nota o Heideggerze i van Goghu*, (w:) M. Gołaszewska, *Estetyka w świecie*, t. 3, Kraków 1991.

par. Wszystkie te cechy butów z obrazu van Gogha, niesprowadzalne do cech źródłowego przedmiotu i do kategorii rzeczywistości pozaobrazowej, wiążą je z innymi przedstawieniami butów, podobnie od niej odstającymi, nie dającymi się w niej umieścić. *Stare buty ze sznurówkami* znaczą swą wyłączną przynależność do malarstwa, swoje osadzenie w serii obrazów przedstawiających buty i odsyłających do siebie nawzajem, rozpoznawalnych jako ślady, powtórzenia malarskiego motywu. Przedstawienie trzewików na obrazie van Gogha znaczy nie na wertykalnej osi referencji do obecności pozaobrazowego modelu, lecz na horyzontalnej osi „cytowania”, „iterowania”, przypominania analogicznych przedstawień jego autorstwa, jak również obrazów Milleta, idąc jeszcze dalej w głąb tradycji – portretu Arnolfinich van Eycka, a z drugiej strony – późniejszego *Czerwonego modelu* Magritte’a (il. 2).



2. René Magritte, *Czerwony model II*, 1937, Chirchester, Edward James Foundation, repr. za: A. M. Hammacher, *René Magritte*, London 1986, tabl. 21

W tym miejscu należałoby wyjaśnić pojęcie cytatu, zreinterpretowane przez Derridę w związku z kategorią iteracji. Oznacza ono już nie pewien szczególny tryb wypowiedzi, określony przez intencję jej podmiotu, który świadomie i celowo przytacza cudze sformułowania, odsyłając do ich źródła w wypowiedzi innego autora. Rozpoznanie cytatu przez odbiorcę potwierdzałoby wówczas komunikacyjne porozumienie z nadawcą: autor tekstu wie, kiedy, skąd i w jakim znaczeniu cytuje wybrane fragmenty, wplatając je we własny dyskurs, i czytelnik wie z tekstu to samo. Tymczasem Derrida przemieszcza pojęcie cytatu w dziedzinę pisma, którego nowa postać wyłoniła się z dekonstrukcji modelu komunikacyjnego: jest to pismo czytelne niezależnie od intencji autora, a jedynie w zależności od rozpoznawalnych w nim śladów, powtórzeń. Cytat staje się teraz generalną zasadą, normą znaczenia tekstu: *de facto* wszystkie jego słowa znaczą o tyle, o ile dają się rozpoznać, czyli przypominają słowa użyte gdzie indziej, w innym kontekście, o ile są naznaczone śladami tych odmiennych aplikacji. Cytatowość jest immanentną cechą zapisu odciętego od autorskiej intencji, cechą ujawniającą się i aktywizowaną w lekturze; to sam zapis, nie podlegający kurateli autora i pozostawiony do dyspozycji czytelnika, przechwytywany przez jego interpretację, pozwala na rozpoznanie siebie jako cytatu z już znanego zapisu²⁵. Tak rozumiany cytat nie znajduje swego przeciwieństwa w „słowie własnym”, gdyż każdy znak, o ile tylko jest rozpoznawany, odczytywany, staje się śladem, przyjmuje poróżniające znamię „cudzego”. Znaczenie jakiegokolwiek znaku nigdy nie należy do niego samego jako niepodzielna własność, zawsze jest „kradzione” czy „zapożyczone” – zapośredniczone przez analogie, które ów znak swoim zapisem nasuwa odbiorcy i które go naznaczają, czyniąc czytelnym.

Wyraz jako słowo wypowiedziane lub zapisane, list, jest zawsze skradziony. Zawsze skradziony, bo zawsze otwarty. Nie jest on nigdy własnością swego autora czy odbiorcy, a do jego natury należy, że nie przebiega on nigdy drogi prowadzącej od jednego do drugiego właściwego podmiotu. Równa się to rozpoznaniu jako jego historyczności owej autonomii *signifiant*, które przede mną zupełnie samo mówi więcej niż, jak mi się zdaje, ja chciałbym powiedzieć, i w stosunku do którego to, co ja chcę powiedzieć, ulegając zamiast działać, doznaje zawodu, zapisując się, powiedzmy to tak, w stronie biernej²⁶.

Żaden autor nie panuje nad językiem swego tekstu w takim stopniu, by całkowicie kontrolował efekt cytatowego przypominania przez użyte w nim słowa słów występujących w innych kontekstach i przyjmujących tam odmienne znaczenia – efekt wywoływany przez uważną lekturę

²⁵ Zob. J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, op. cit.

²⁶ Idem, *Pismo i różnica*, op. cit., s. 309.

tekstu, podążającą za jego zapisem, a nie przeskakującą ponad nim ku domniemanej na poziomie przedstawianego *signifié* intencji pisarza. Z drugiej strony czytelnik, któremu pewne wyrazy czy sformułowania użyte w tekście narzucają skojarzenia z wyrazami lub sformułowaniami występującymi w innych miejscach, w innym znaczeniu, nie jest w stanie rozstrzygnąć, na ile ta gra słów została świadomie zaprogramowana przez autora z intencją jej wychwycenia przez czytelników, na ile zaś działa pomimo albo wbrew jego woli. W każdym razie międzysłowne asocjacje możliwe do uruchomienia w lekturze tekstu rozspajają go na tyle, że nie daje się on już zrekonstruować jako spójna całość znaczeniowa, ześrodkowana w centrum autorskiej intencji. Interpretacja zorientowana na takie uspojnienie dzieła, które dowodziłoby jego podporządkowania zamysłowi autora, podważana jest przez niepowstrzymany ruch odsyłania słów do słów, w którym rozpleniają się znaczenia immanentnie tekstualne²⁷.

Reasumując, Derrida podkreśla, iż znak, a także tekst jako system znaków, zyskuje znaczenie – innymi słowy, czytelność – nie dzięki strukturze przedstawieniowej, lecz powtórzeniowej, cytatowej²⁸. Tekst, o ile skupia uwagę czytelnika na samym sobie, o tyle nie przedstawia, nie znaczy intencji autora, nie daje wglądu w stosunek jego świadomości do działania języka wytwarzającego semantyczne efekty w asocjacyjnej grze słów. Pod nieobecność autorskiego zamysłu tekst prezentuje się, otwiera na odczytanie, znacząc przynależność swoich elementów do tekstualnego łańcucha, pozwalając rozpoznać w sobie ślady, powtórzenia, przeszczepy czy transpozycje znaków z innych miejsc tej samej tkanki pisma, z innych tekstów²⁹. W takim też sensie należałoby rozumieć pojęcie cytatu zastosowane przez Derridę w rozważaniach na temat *Butów* van Gogha. Obraz ten znaczy – jako obraz właśnie, nie zaś jako reprezentacja modelu obecnego czy to przed oczyma, czy w świadomości artysty – przez wpisanie w łańcuch obrazów powtarzających motyw butów. Szczególnie, idiomatyczne cechy dzieła ujawniają się i dają odczytać jako te, którymi odznacza się ono od naznaczających je śladów innych obrazów, przy czym owo naznaczenie stanowi nieusuwalną właściwość sposobu, w jaki obraz prezentuje się widzowi, występującą niezależnie od tego, jakie ślady swoich malarskich inspiracji faktycznie odcisnął na formie obrazu sam artysta. Jeżeli więc Derrida dostrzega w *Czerwonym modelu* Magritte'a

²⁷ Por. rozważania Derridy na temat funkcjonowania słowa „uzupełnienie” w wywodach Rousseau, *O gramatologii*, op. cit., s. 205, 216-222, oraz słowa „farmakon” u Platona, *Farmakon*, op. cit., s. 39-42.

²⁸ Na temat rozróżnienia między strukturą przedstawieniową a powtórzeniową wiedług Derridy zob. A. Melberg, *Teorie Mimesis. Repetycja*, op. cit., s. 211.

²⁹ Zob. J. Derrida, *O gramatologii*, op. cit., s. 205; idem, *Pozycje*, op. cit., s. 27.



3. Jean-François Millet, *Saboty*, Paryż, Document Fondation Jacques Doucet, repr. za: A. Fermigier, *Jean-François Millet*, Genève 1977, il. s. 131



4. Nils Krueger, *Buty*, 1882, Sztokholm, Prins Eugens Gemäldgalerie, repr. za: *Van Gogh à Paris* (kat. wyst., Musée d'Orsay), Paris 1988, il. s. 64

cytatowe powiązanie z *Butami* van Gogha, to chodzi tu nie tyle o poprawną z historycznego punktu widzenia identyfikację dokonanego przez belgijskiego malarza zabiegu – zgodnie z tym, jak należałoby rozumieć pojęcie cytatu w sensie komunikacyjnym – co raczej o to, że jego obraz nawiązuje z obrazem van Gogha zwrotną relację naznaczania i bycia naznaczonym w wymiarze swej czytelności jako szczególnego malarskiego przedstawienia butów. Zgodnie z zasadą iteracji oba dzieła wzajemnie się warunkują i do siebie odsyłają, prowadzą grę powtórzenia i różnicy, w perspektywie możliwości lektury, niezależnie od tego, czy rzeczywiście wiąże je jakaś zależność genetyczna. Sam obraz Magritte’a nie pozwala wejrzeć w świadomość swego twórcy, by przekonać się, na ile zdawał on sobie sprawę z dialogu, jaki *Czerwony model* podejmuje z obrazem van Gogha jedynie przez fakt dzielenia z nim pewnych cech prezentacji motywu butów – o ile tylko oba dzieła zostaną ze sobą skojarzone. To samo można powiedzieć o wpisaniu przez Derridę *Starych butów ze sznurówkami* w tradycję malarstwa Milleta o tematyce wiejskiej. Wdając się w dyskusję między Meyerem Schapiro a Martinem Heideggerem, autor *Prawdy w malarstwie* zwraca uwagę, iż van Gogh malował wcześniej podobne buty, jako obuwie ewidentnie chłopskie. „Przykładem jest *Siewca* z roku 1881. Przynajmniej jeden z dwóch obrazów o tym tytule, datowanych na ten sam rok i namalowanych «według Milleta», ukazuje detal butów (...) tego samego typu (...)»³⁰. Jeśli przenieść spór Schapiro i Heideggera na grunt odniesień obrazowych, z którymi wedle reguł postępowania badawczego przyjętych w historii sztuki można by łączyć genezę dzieła van Gogha, to pozostanie on nierozstrzygalny. Z jednej strony bowiem faktycznie mamy Milleta i w jego *oeuvre* między innymi rysunek przedstawiający chłopskie chodaki (il. 3), z drugiej natomiast obraz Nilsa Kreugera, na którym buty, bardzo zbliżone do tych z obrazu van Gogha, stoją obok płócien opartych o ścianę pracowni malarza (il. 4)³¹. *Stare buty ze sznurówkami* czytelne są jako szczególne przedstawienie trzewików równie dobrze (choć inaczej) wówczas, gdy uznamy je za powtórzenie i transformację motywu Milletowskiego, jak i wówczas, gdy zobaczymy w nich cytat z Kreugera. To, czy i w jakim stopniu artysta kierował się wzorem Milletowskim albo Kreugerowskim – kwestia tyleż nierozwiązywalna w oparciu o sam obraz, co i nieznacząca dla sposobu znaczenia kompozycji van Gogha w łańcuchu przekształceń obrazowego motywu – z punktu widzenia zasad dekonstrukcyjnej lektury nie ma w istocie nic do rzeczy.

³⁰ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, op. cit., s. 387. Por. ibidem, s. 383.

³¹ Zob. komentarz do obrazu van Gogha w katalogu J. B. de la Faille’a, *The Works of Vincent van Gogh. His Paintings and Drawings*, Amsterdam 1970, s. 130. Derrida, chociaż powołuje się na ten katalog, ignoruje wskazane w nim prototypy dzieła van Gogha.

2. INTERTEKSTUALNOŚĆ W ŚWIETLE KRYTYKI PRZEDSTAWIENIOWEJ TEORII JĘZYKA:

HEIDEGGER, LACAN, KRISTEVA, BARTHES I DE SAUSSURE

Przeciwstawienie logocentrycznemu, przedstawieniowemu rozumieniu pisma jego funkcji powtórzeniowej, problem wymykania się tekstu spod kontroli autora pragnącego przezeń przekazać własną znaczeniową intencję, niemożność opanowania dyseminacyjnej gry znaczeń uruchamianych przez pracę języka, zamknięcia jej w ramach integralnego sensu całości zapisu dzieła, który odpowiadałby skupiającemu jego strukturę, źródłowemu konceptowi – to wątki dyskursu Derridy wpisujące dekonstrukcję z jednej strony w Heideggerowskie ujęcie stosunku między językiem a podmiotem, z drugiej w perspektywę rozważań na temat anagramatycznej budowy tekstów, otwartą przez obserwacje de Saussure'a. Cofnijmy się najpierw do Heideggera, wychodząc od cytatu z Derridy. W książce *O gramatologii* ten ostatni proponował widzieć tekst jako pole, które autor próbuje podporządkować przedstawieniu swojej intencji, a którego językowa materia stawia temu usiłowaniu opór i wymyka się kontroli, uruchamiając grę niezamierzonych, sprzecznych znaczeń i podważając semantyczny porządek całej struktury. W nawiązaniu do tekstu Rousseau badacz stwierdza: „(...) rzekomy podmiot wypowiedzi (...) mimowolnie zawsze mówi coś więcej, coś mniej lub coś innego niż to, co chce powiedzieć. (...) Pisarz pisze w jakimś języku i w obrębie jakiejś logiki, nad których systemem, prawami i życiem jego dyskurs z definicji nie może całkowicie zapanować. Posługując się nimi, pozwala więc, by nim w jakiś sposób i do pewnego stopnia system ów władał”³². Rousseau nie jest w stanie zapanować nad łańcuchem sygnifikacji, w jaki wpisuje się powtarzane przez niego słowo „uzupełnienie”, czytelne jako cytat z innych, zmieniających jego sens kontekstów; niezależnie od intencji podporządkowania go każdorazowo określonej myśli autora, wyraz ten samym swoim zapisem przyzywa niemożliwe do pogodzenia ze sobą funkcje znaczeniowe, które może pełnić. Na podobnej zasadzie Platonowi umyka gra znaczeń wywoływana przez różne aplikacje słowa „farmakon” – gra uchwytna w płaszczyźnie samego języka, oparta na zasadzie iterowalności jego znaków³³.

Heidegger zwracał uwagę, iż język, przyjmowany zwykle za poręczne narzędzie komunikacji, przedstawiania tego, co podmiot wypowiedzi chce za jego pomocą ustalić, uobecnić jako treść swojej świadomości – w istocie nie poddaje się takiej roli, nie pozwala sobą w ten sposób dys-

³² J. Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., tekst cytuję w przekładzie M. B. Fedewicz: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, op. cit., s. 374.

³³ Zob. idem, *Farmakon*, op. cit.

ponować, a wręcz przeciwnie: to on sam rozporządza tym, co mówi czyjaś wypowiedź, zachowuje mówiącego w swej władzy. Używany do mówienia, to on ze swej strony użycza się jako instancja poprzedzająca i kształtująca indywidualną wolę zabrania głosu, wysłowienia się. Mówi zatem nie tyle posługujący się językiem podmiot, co właśnie język władający podmiotem, który w nim zamieszkuje i do niego przynależy, jest jego dłużnikiem. Ludzka mowa wyrasta ze słuchania języka już mówiącego, jest zawsze odpowiadaniem, nawet jeśli bezwiednym, na uprzednio powiedziane, powiadaniem-po, powtarzaniem³⁴. Człowiek wywłaszczony z roli podmiotu panującego nad tym, co mówi, oddany we władanie mowy, staje się niemal tylko miejscem przejścia języka.

W świetle rozważań Heideggera nie może się już utrzymać model międzypodmiotowej komunikacji, zakładający, iż wypowiedź po prostu przedstawia jako swoje źródło znaczenie obecne w świadomości nadawcy i przekazuje je do świadomości odbiorcy, a zatem rozumienie wypowiedzi odtwarza jej źródłową intencję. U podstaw tego modelu tkwi krytykowane przez filozofa myślenie przedstawieniowe, w ramach którego uznaje się, że wypowiedź (tekst) posłusznie reprezentuje jej zamiysł i że reprezentacja ta działa symetrycznie w dwie strony: z jednej autor widzi w niej niepodzielnie kontrolowany przez siebie sens, z drugiej to samo dostrzega odbiorca. Rozumienie przekazu oznaczałoby więc pełne porozumienie obu podmiotów transmisji znaczeń, potwierdzające całkowitą służebność języka, jego zawłaszczenie i poddanie logice przedstawiania tego, co się chce. Taki schemat komunikacji językowej przyjął na przykład de Saussure. Na przedstawiającym go rysunku rozmówcy są współobecni, znajdują się naprzeciwko siebie, twarzą w twarz. Język, którym się porozumiewają, jest dla nich całkowicie przezroczysty; dzięki tożsamości stojącego do dyspozycji kodu operacja dekodowania elementów znaczących użytych w wypowiedzi, ich przekład na znaczenia, jest lustrzanym odbiciem operacji kodującej, sens odbierany odtwarza sens nadawany³⁵. Zgodnie z tym modelem interpretator przekazu, odczytując

³⁴ Zob. M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, zwłaszcza s. 9-10, 13, 24-25, 113, 130, 152-155, 161, 168-170, 174, 181, 191, 196, 200-202 oraz idem, *Cóż po poecie?*, przeł. K. Wolicki, (w:) idem, *Drogi lasu*, op. cit. Por. omówienia Heideggerowskiej filozofii języka: O. Pöggeler, *Droga myślowa Martina Heideggera*, przeł. B. Baran, Warszawa 2002, s. 312-349; A. Melberg, *Teorie mimesis*, op. cit., s. 194-218; C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004, s. 121-138, 153-258.

³⁵ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, op. cit., s. 27. Wspomniany rysunek przedstawia „obwód mowy” zawiązujący się pomiędzy dwoma rozmówcami, osobą A i osobą B. „Punkt wyjścia obwodu znajduje się w mózgu jednej z nich, na przykład u A, gdzie fakty świadomości, które nazwiemy pojęciami, kojarzą się z wyobrażeniami znaków językowych, czyli obrazami akustycznymi służącymi do ich wyrażenia. Założmy, że dane pojęcie wywołuje w mózgu odpowiadający mu obraz akustyczny; jest to zjawisko całkowi-

z niego pewien sens, rozpoznaje w nim cudzą świadomość, uznaje go za reprodukcję sensu obecnego w intencji nadawcy.

Tymczasem według Heideggera, który przeciwstawiał się metafizycznemu założeniu przedstawialności bycia dla opanowującego je poznania, język wypowiedzi w istocie nie wyczerpuje się w uprzedmiotawiającej go funkcji komunikacyjnej i nie daje się sprowadzić do świadomości podmiotu jako do swego źródła; zawsze wymyka się próbom instrumentalizacji i opanowania, mówi przed i poza tym, co podmiot chce w nim przedstawić jako własną treść. W indywidualnym przekazie z za komunikowanej intencji daje się słyszeć niekontrolowany przez nią, niedysponowalny dyskurs języka. Interpretacja przekazu zakładająca z góry, zgodnie z prawidłami tradycyjnej, logocentrycznej hermeneutyki, że powinna zrekonstruować go w postaci homogenicznej, wewnętrznie spójnej struktury, której wszystkie elementy są zgodnie podporządkowane nadrzędnemu sensowi całości zbiegającemu się we wszechwładnym zamyśle autora, traci zatem rację bytu. Stanowi próbę scalenia i opanowania poznawczą władzę rozumu tego, co w istocie jest heterogeniczne i tej władzy się wymyka. Uprzedmiotawia badaną wypowiedź, identyfikując jej prawdę z własnym złudzeniem podmiotu interpretacji, który przedstawia ją sobie jako całkowicie podległą zrozumieniu czy odczytaniu, to znaczy posłuszną, niezawodną w funkcji przenoszenia sensu, działającą zgodnie z planem. Tego rodzaju hermeneutyka ma charakter poniekąd „narcystyczny”: tworzy obraz jednolitego sensu rządzącego całością wypowiedzi niczym punkt zbiegu perspektywy i bierze go za odbicie sensu obecnego u jej źródła, w świadomości autora. Gdy interpretator przyjmuje, że sensowny efekt skonstruowanej przez niego wykładni siłą własnej spójności odzwierciedla zamysł podmiotu autorskiego, popełnia właśnie błąd Narcyza, który w lustrzanym fantomie samego siebie dopatrywał się postaci kogoś innego. Interpretacja przedstawiająca sobie w ten sposób wypowiedź jako stabilny, niezawodnie uchwytny w swym całościowym sensie, jaśniejący wewnętrzną logiką obraz, traci z oczu to wszystko, co takim wyjaśniającemu przedstawieniu stawia opór, co nie daje mu się oswoić, w czym dochodzi do głosu sam język, przekraczający nastawioną na poddanie go sobie świadomość „użytkownika” i przemawiający spoza niej własnym przesłaniem, w którym dzieje się, istoczy bycie³⁶.

cie psychiczne, po nim z kolei następuje proces fizjologiczny: mózg przekazuje narządom fonacyjnym impuls odpowiadający temu obrazowi; następnie fale dźwiękowe rozchodzą się z ust A do uszu B: proces czysto fizyczny. W końcu obwód zostaje przedłużony u B w kierunku odwrotnym: od ucha do mózgu fizjologiczna transmisja obrazu akustycznego; w mózgu skojarzenie psychiczne tego obrazu z odpowiadającym mu pojęciem”.

³⁶ Heidegger wiązał zmysłową, formalną, a zarazem dziejową stronę języka, przeciwstawioną jego funkcji przedstawiania znaczeń, z ziemią jako sferą skrycia, podobnie jak identyfikował z nią medium malarstwa, by przeciwstawić prawdę dziania się sporu świata

Heideggerowska krytyka przedstawieniowego modelu rozumienia łączy się ze zwróceniem uwagi na dziejowość bycia. Również obserwacja, że właściwym „podmiotem” wypowiedzi jest nie wypowiadające się *ego cogito* autora, lecz raczej władający nim i przemawiający przezeń język, otwiera perspektywę hermeneutyki zorientowanej na dziejowość wypowiedzianego. Uwzględniałaby ona wypowiedź nie tylko jako dzieło samoświadomego, kierującego się własną intencją podmiotu, ale także jako efekt ukształtowania autora i jego przekazu przez zawsze wcześniejszy, nie należący do niego, tylko dobywający się z dziejów dyskursu język³⁷. W tym kierunku podążał za Heideggerem Jacques Lacan³⁸.

Przeprowadzone przez Heideggera „wywłaszczenie” i dezintegracja podmiotu wypowiedzi, ujęcie go w dychotomiczną relację mówiącego i mówionego, zainspirowało Lacana do bliższego przyjrzenia się problemowi języka na gruncie Freudowskiej psychoanalizy i do podjęcia rewizji stosunku między podmiotem a dyskursem, rozbijającej kartezjańskie, centryczne pojęcie samoświadomego, wiedzącego, co mówi i panującego nad sensem własnych słów *cogito*. Podobnie jak Heidegger, Lacan uznaje prymat języka w stosunku do podmiotu: podmiot kształtuje się dopiero w zetknięciu z nim jako Innym i na tym styku doznaje w sobie podziału, rozdwójnienia. Nie istnieje poza nim, ale też w nim nie jest w pełni sobą. Gdy jako podmiot tego, o co mu chodzi, „podmiot znaczonego”, używa języka dla wyrażenia siebie, swoich intencji, staje się własnym przedstawieniem, *signifiant* różnym od *signifié*³⁹. Przyswajając język, dostaje się w obszar jego inności, wystawiana poza wnętrze tego, co pragnie wypowiedzieć. Język wnika w świadomość, wiąże się z nią, ale jednocześnie nie przestaje jej przerastać i od niej odstawać, występując jako obcy głos. Ta współobecna w dyskursie nieprzystawalność języka do świadomości

i ziemi przedstawieniowemu, mimetycznemu, czyli metafizycznemu rozumieniu obrazu jako reprezentacji rzeczy, uobecniającej je wobec spojrzenia w otwartości widoku. Por. Pöggeler, *Droga myślowa Martina Heideggera*, op. cit., s. 326 i M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, op. cit.

³⁷ Ze zwróceniem przez Heideggera uwagi na dziejowość języka wiążą się charakterystyczne dla jego sposobu czytania słów analizy ich związków etymologicznych, za których szczególne rozwinięcie można uznać konstrukcje łańcuchów słownych, jakie budował Derrida. Istotną rolę Heideggerowskiej filozofii języka dla nurtu dekonstrukcji akcentował V. B. Leitch, *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, New York 1983, s. 60-71.

³⁸ Znaczenie Heideggerowskich inspiracji Lacana podkreślał już w 1968 roku U. Eco w książce *La struttura assente* (polski przekład: *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996). Zob. na ten temat także: P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszeuski-Freud-Lacan*, Kraków 2000.

³⁹ Zob. S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator i P. Dybel, Wrocław 2001, s. 207-208; A. Doda, *Pośpiech i cynizm. Wokół teorii dyskursów Jacques'a Lacana*, Poznań 2002, s. 107.

wypowiadającej pewien sens, „zewnętrzność symbolicznego”, stanowi według Lacana obszar nieświadomości, niepanowania nad językiem, w którym przemawia Inny, czyli sam język, zakłócając pożądaną porządek sensu wypowiedzi. „Nieświadomość to dyskurs Innego” – głosi słynna Lacanowska formuła⁴⁰. Gdy mówi podmiot, zza niego przemawia w istocie ów Inny, na którego dyskurs podmiot odpowiada. Stosunek między świadomością a nieświadomością wypowiedzi określa ambiwalencja wewnętrzności i zewnętrzności. Dyskurs nieświadomości – zewnętrznie tego, co uwewnętrznione – nakłada się na dyskurs świadomości, ingeruje wewnątrz, nie jest od niego oddzielny. Dla oddania tego ambiwalentnego związku Lacan określił go mianem *extimité*, „ekstymność”, znoszącym opozycję wnętrza i zewnątrz, własnego i obcego⁴¹. Notabene, podobnie stosunek świadomości i nieświadomości czytelny w wypowiedzi językowej ujmuje Jonathan Culler, komentując Derridiańską koncepcję znaczenia: „nieświadomość jest nadwyżką tego, co się mówi, w stosunku do tego, co się wie, albo tego, co się mówi, w stosunku do tego, co się chce powiedzieć”⁴².

Wnioski płynące dla hermeneutyki z teorii Lacana przypominają te, do których prowadzą rozważania Heideggera, chociaż przybierają formę bardziej radykalnych konstatacji. Skoro w wypowiedzi – dodajmy: również w tekście – współbrzmie ze sobą dyskurs świadomości, zorientowany na wyrażenie intencji podmiotu, oraz niekontrolowany przez nią, zarazem kształtujący i odkształcający jej mowę dyskurs Innego, język, to błędne okazuje się założenie hermeneutyki logocentrycznej i „narcystycznej”, nastawionej na wydobycie spójnego, jednolitego sensu całej wypowiedzi, tak jakby jej struktura była w pełni podporządkowana logice autorskiego zamysłu i Innego nie dopuszczała do głosu. Fałszywe jest leżące u podstaw tej hermeneutyki wyobrażenie autora jako samoświadomego podmiotu, ponieważ podmiot, kształtowany przez język, który poza jego świadomość i zdolności poznawcze wykracza, nie może zrozumieć sam siebie. Jak pisał Lacan, „język w takim samym stopniu umieszcza nas w Innym, co radykalnie broni nas przed jego zrozumieniem”⁴³. Ten sam niekontrolowany, nieświadomie działający system języka oddziela interpretatora od pożądanej przez niego możliwości odtwarzającego przechwycenia jednolitego, autorskiego sensu cudzej wypowiedzi, który niepodzielnie by nad nią panował. Interpretator, poszukując

⁴⁰ J. Lacan, *Écrits*, Paris 1966, s. 379, cyt. za: M. P. Markowski, *Z powrotem do Lacana!*, „Literatura na Świecie”, 2003, nr 3-4, s. 381.

⁴¹ Zob. P. Dybel, *Urwane ścieżki...*, op. cit., s. 266-267.

⁴² J. Culler, *On Deconstruction*, op. cit., s. 127.

⁴³ J. Lacan, *Le Séminaire II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris 1978, s. 336, cyt. za: M.P. Markowski, *Z powrotem do Lacana!*, op. cit., s. 383.

w wyobrażeniu integralnego, samoświadomego podmiotu autora tego, czego jemu samemu w istocie brakuje, i z tym wyobrażeniem narcystycznie się identyfikując, nie dostrzega nieusuwalnej przeszkody języka, która stanowi o iluzoryczności tego wyobrażenia. Jego „narcystyczne ego odpowiedzialne za integrację obrazu z samym sobą zapoznaje prawdziwy podmiot [Innego – przyp. S. C.], którego nie dopuszcza do głosu w obawie przed niemiłą dla siebie prawdą o niemożliwości (po)rozumienia”⁴⁴.

Lacanowską, psychoanalityczną teorię relacji między wypowiadającym się podmiotem a językiem Julia Kristeva zaadaptowała dla potrzeb analizy utworów poetyckich, łącząc ją z jednej strony z teorią dialogowości literatury Michaiła Bachtina, z drugiej zaś z ideologią marksizmu. Efektem tej fuzji była semanaliza, w ramach której ukształtowała się koncepcja intertekstualności. Z inspiracji marksizmem Kristeva chciała przesunąć perspektywę widzenia dzieła literackiego tak, by ukazało się ono nie w postaci gotowego produktu i towaru, należącego do autora jako właściciela jego sensu i stanowiącego przedmiot komunikacyjnej wymiany między nim a adresatem (takie pojmowanie literatury wyznaczał, zdaniem badaczki, system kapitalistyczny), lecz w stadium produkcji sensu, „pracy piśmienniczej”, i w powiązaniu z całością struktury społecznej⁴⁵. Ujęcie tekstu w kategoriach produkcji i produktywności przeciwstawiało się zarazem reprodukcyjnemu (i „narcystycznemu”) modelowi komunikacji literackiej, zgodnie z którym dzieło skończone, ustalone w swym sensie, odbijające zamysł autora-właściciela, reprodukowało swoją pierwotną semantyczną wartość w procesie interpretacji niczym w lustrzanym odbiciu. Z kolei kojarząc Lacana z Bachtinem, Kristeva powiązała Lacanowską konstatację, iż podmiot mówi zawsze coś innego niż chce i nie może znaleźć *signifiant*, które byłoby „jego własne”⁴⁶ – z Bachtinowską koncepcją „cudzego słowa”.

Wyprowadzony z teorii Bachtina schemat komunikacji literackiej, przecinający poziomą oś dialogu między podmiotem a adresatem słów tekstu pionową osią odniesienia tych słów do korpusu literatury, nałożyła Kristeva na diagram Lacana obrazujący konstytucję podmiotu w porządku symbolicznym. W diagramie tym Albertiańskiemu trójkątowi perspektywy, który zakładał podporządkowanie pola widzenia autonomicznemu podmiotowi, obecnemu poza nim i wyznaczającemu je swym spojrzeniem z zewnątrz (Kartezjańskie *cogito*, transcendentalne *ego*), przeciwstawiony został trójkąt przeciwbieżny, pochwytyjący podmiot w pole widzenia i sytuujący go po stronie widzianego, przedmiotu oglądu.

⁴⁴ M.P. Markowski, *Z powrotem...*, op. cit., s. 385.

⁴⁵ J. Kristeva, *Problemy struktury tekstu*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” LXIII, 1972, z. 4.

⁴⁶ Zob. S. Žižek, op. cit., s. 207-208.

Oznacza to, iż indywidualne spojrzenie zawsze wpisane jest w uprzednio ukonstytuowane pole widzialności implikujące wzrok Innego, który odpowiada porządkowi symbolicznemu⁴⁷. Rozpostarte wzdłuż osi horyzontalnej pole wizualnych relacji między podmiotem a Innym przecina pionowa oś, która w Albertiańskim schemacie perspektywy oznaczała przezroczystą płaszczyznę obrazu-okna; Lacan przesłania ją nieprzezroczystym ekranem, na który pada projekcja spojrzenia Innego, chwytająca obraz podmiotu. W efekcie powstaje przesunięcie między byciem patrzącego a umiejscowieniem jego obrazu-maski na styku z patrzącym Innym⁴⁸. Ekran stanowi płaszczyznę „mediacji” podmiotu ze spojrzeniem Innego. Jak sugeruje Kaja Silvermann, pojęcie ekranu należałoby rozumieć jako repertuar obrazów wygenerowany przez kulturę, który podmiot zastaje, ale wpisując weń swój obraz, może z nim podjąć indywidualną grę⁴⁹.

Kristeva, sprzęgając ze sobą koncepcje Lacana i Bachtina, w miejscu ekranu umieściła korpus literacki, który stał się osią rozdzielenia autora między pozycją piszącego (podmiotu wypowiedzenia) i pozycją innego – czytelnika literatury (podmiotu czytanej wypowiedzi). Pisanie jest dialogiem z czytaniem; autor pisze niejako sam do siebie jako do czytelnika cudzego pisarstwa⁵⁰. Ta immanentnie dialogowa i intertekstualna struktura wypowiedzi literackiej w różnych rodzajach literatury bywa mniej lub bardziej ujawniana lub skrywana. W tekstach przyjmujących postać monologu „podmiot spełnia rolę jednego (Boga), któremu tym samym się podporządkowuje; dialog immanentnie tkwiący w każdej wypowiedzi zostaje stłumiony przez zakaz, ocenzurowany, toteż wypowiedź nie chce powracać do siebie samej (odmawia «dialogowania»)". Natomiast w tekstach o strukturze dialogowej „pisarstwo staje się czytaniem innego pisarstwa, czyta także samo siebie”⁵¹. Pisanie prezentuje się jako dialog podmiotu z czytaną literaturą, proces wchłaniania, przekształcania

⁴⁷ Zob. J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. J.-A. Miller, trans. A. Sheridan, New York 1981, s. 84; por. K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York and London 1996, s. 168, 132; M. Jay, *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley 1994, s. 364, 368; K. Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca and London 1994, s. 53.

⁴⁸ J. Lacan, *The Four Fundamental...*, op. cit., s. 107; por. K. Silverman, *Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image*, (w:) *Visual Culture: Images and Interpretations*, ed. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, Hanover and London 1994, s. 291.

⁴⁹ K. Silverman, *Fassbinder and Lacan...*, op. cit., s. 292; idem, *The Threshold of the Visible World*, op. cit., s. 135, 221.

⁵⁰ Zob. J. Kristeva, *Slowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, (w:) *Bachtin. Dialog Język-Literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 403-405.

⁵¹ Ibidem, s. 405, 406.

i odpowiadania na cudze teksty, w którym obok piszącego przemawia Inny.

W istocie każdy tekst jest dialogiem fenotekstu i genotekstu. Fenotekst stanowi gotową, ustrukturyzowaną wypowiedź (produkt), komunikacyjny poziom tekstu, na którym wydaje się on podporządkowany kontrolującej jego logiczną strukturę świadomości podmiotu, ten zaś ustanawia się „jako «ja», które zdaje się wiedzieć, co mówi, «ja» będące źródłem sensu”⁵². Fenotekst sugeruje ukonstytuowanie tekstu wedle porządku znaku i obrazu: prezentuje się jako *signifiant* wiernie reprodukujące i przekazujące stabilny, integralny, autorski sens (*signifié*). Genotekst natomiast stanowi fazę poprzedzającą i przekraczającą krystalizację fenotekstu, poziom wypowiedzenia, generowania i strukturywania, który destabilizuje tekst, nadając mu wymiar czasowy, dynamiczny, procesualny. Jest to sfera *signifiance* – nieustannej pracy sensoproduktywnej, ustawicznej gry elementów znaczących, która wytwarza ruch znaczeń. Tekst dzieje się, rozgrywa w genotekście pod nieobecność ustalonego sensu i świadomości podmiotu jako jego dysponenta – te instancje należące do fenotekstu genotekst wprowadza w *status nascendi*.

Genotekst, będąc procesem nieskończonego generowania, permutacji i wariacji zróżnicowanych elementów zanim jeszcze narodzi się sens, nie może stać się punktem oparcia dla podmiotu, który nieodmiennie jest podmiotem jakiegoś sensu. Genotekst jest strefą, w której podmiot zanika, ulega destrukcji lub – odwrotnie – skupia się w sobie, wytwarza sam siebie, by móc – w danej chwili – przedłożyć komunikacji produkt skończony: sensowną wypowiedź. (...) Oznacza to, że w genotekście podmiot nigdy nie jest, gdyż jest zawsze w trakcie stawiania się – ustanawiania samego siebie – dzięki zróżnicowanej grze znaczącego⁵³.

Genotekst stanowi obszar konfrontacji piszącego z Innym – z językiem, z wielością cudzych tekstów i dyskursów, w relacji do których artykułuje on swoją wypowiedź i zarazem konstruuje siebie w roli jej podmiotu: jest to zatem poziom intertekstualnej strukturyzacji tekstu⁵⁴. Teksty monologowe, podporządkowane zadaniu komunikacji (kojarzonej przez Kristevą z systemem kapitalistycznym) maskują, tłumią swój genotekst iluzją integralnego fenotekstu jako obrazu spójnej intencji znaczeniowej autora; fenotekst zdaje się mówić wyłącznie głosem jego świadomości, panującej nad homogeniczną całością tekstu. Teksty dialogowe natomiast obnażają w swej heterogenicznej strukturze poziom genoteks-

⁵² J. Kristeva, *Kilka problemów semiotyki literackiej*, przeł. M.P. Markowski, (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, część 2, Kraków 1996, s. 185.

⁵³ Ibidem, s. 187.

⁵⁴ Zob. J. Kristeva, *Problemy strukturywania tekstu*, op. cit., s. 235, 244, 246-7.

tu, otwarcie prezentują się jako pole sporu między funkcją komunikacyjną a dekonstruującą komunikację, nieopanowaną sensoproduktywnością, intertekstualną grą *signifiance*. Kristeva zaproponowała semanalizę jako metodę semiotycznej penetracji tekstów, mającą na celu ukazanie genotekstu na poziomie nieświadomości fenotekstu. Oba poziomy uważała za nieoddzielne: praca znaczących przenika strukturę wypowiedzi i tylko przez nią się przejawia⁵⁵. Każdy tekst jest dwugłosem kontrolującego swój przekaz podmiotu i uykającego tej kontroli, rozpraszającego znaczenia, języka. Ambiwalentny stosunek między wypowiadającym się podmiotem a językiem jego wypowiedzi, „immanentna dialogowość” czy „podwójność” słów, które nigdy nie są własne, lecz pojawiają się na styku między „ja” i „innym”, wyklucza możliwość jednoznacznej identyfikacji pewnych elementów tekstu jako głosu-monologu samego autora, przekazującego swoją znaczeniową intencję, a niektórych jako odniesień do innego lub jako cudzej, również monologowej, mowy⁵⁶.

Semanaliza, wpisując badany tekst w sieć tekstów jemu współczesnych i uprzednich, jednocześnie afirmuje nieustanną, rozchwiewającą stabilność struktury fenotekstu, pracę sensoproduktywną. Nie próbuje więc reprodukcować genotekstu jako przeszłości raz na zawsze powstałej, już ostatecznie ukształtowanej struktury tekstowej, lecz raczej ponownie uruchamia grę jej elementów znaczących we współczesnym horyzoncie czytania, a tym samym stanowi przedłużenie procesu produkcji znaczeń analizowanego tekstu. Autor analizy włącza się w jego dialogową pracę jako kolejny głos, nieodróżnialny od tego, co rozgrywa się w „samym” tekście, gdyż badany tekst znów nie jest sam, ustalony i skończony, lecz powstaje we współpracy z badaczem-czytelnikiem, jako dwugłos tekstu i uruchamiającego jego znaczenia, a zarazem ustanawiającego się w roli podmiotu orientacji w tych znaczeniach, czytelnika. Podkreślał to w swoim komentarzu Graham Allen: „Kristeva (...) próbuje uchwycić w tym podejściu wizję tekstów znajdujących się zawsze w stanie *produkcji*, a nie będących produktami przeznaczonymi do szybkiej konsumpcji. Ta nowa semanaliza rozpoznaje własną produktywną rolę w konstruowaniu «przedmiotu» badań (...). Kristeva kładzie nacisk na fakt, że nie tylko sam przedmiot badania znajduje się «w trakcie», w procesie bycia wytwarzanym, ale także podmiot, autor, czytelnik czy analityk”⁵⁷. W związku

⁵⁵ Kristeva, *Kilka problemów semiotyki literackiej*, op. cit., s. 180, 187.

⁵⁶ Na temat „ambiwaleencji” i „immanentnej dialogowości” słów zob. J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, op. cit.; Kristeva nawiązuje tu do koncepcji Bachtina, który posługiwał się pojęciem „słowa dwugłosowego”, „wewnętrznie zdialogizowanego”; zob. M. Bachtin, *Słowo w powieści*, (w:) idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 161-162. Por. M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” LXXXII, 1991, z. 4, s. 185-186.

⁵⁷ G. Allen, *Intertextuality*, London 2000, s. 34. Podkreślenie oryginalne.

z tym nie można również mówić o subiektywizmie interpretacji czy o nadinterpretacji jako samowolnym przypisywaniu tekstowi właściwości lub znaczeń nieobecnych w nim samym, lecz tylko jednostronnie narzuconych przez badacza. Podobnie jak pisanie, tak i analityczna lektura jest procesem intertekstualnym, który ogranicza dowolność czytania, wprowadza je w relację z Innym – „już czytany”, a zatem deautonomizuje czytający podmiot. Na te kwestie zwracał szczególną uwagę podążający za koncepcjami Kristevej Roland Barthes. Produktywność tekstu oznacza, że w istocie nigdy nie jest on gotowym produktem, „owocem pracy”, ale że jest „sceną produkcji, na której spotykają się producent tekstu i jego czytelnik: tekst «pracuje» w każdym momencie i bez względu na to, od jakiej strony do niego podejmiemy; nawet napisany (utrwalony) nie przestaje pracować, podtrzymywać procesu produkcji”⁵⁸. Teoria tekstu oparta na koncepcjach Kristevej odrzuca więc pojęcie lektury jako odczytania reprodukującego, odtwarzającego sens ustalony w strukturze dzieła i, uznając lekturę za operację współtworzącą znaczenia tekstu, „podkreśla równowartość (produkcyjną) pisania i czytania”⁵⁹.

Ponieważ tekst w swych właściwościach nie jest czytelnikowi dany poza perspektywą lektury („sam tekst nie istnieje” – powiada Barthes⁶⁰), intertekstualny wymiar tekstu odsłania się jedynie w niej, jest jej efektem. Z kolei podmiot lektury i, w związku z tym, sposób czytania, jest kształtowany przez pamięć tekstów czytanych uprzednio. „Owo «ja», które się zbliża do tekstu, samo jest już wielością innych tekstów (...). Subiektywność jest obrazem pełni, którą – jak się sądzi – obdarzam tekst, a która jest jedynie śladem wszystkich tworzących mnie kodów”⁶¹. Czytelnik, jego indywidualnie ograniczony zasób lekturowych doświadczeń, stanowi jedyny faktyczny punkt skupienia intertekstualnych związków każdego tekstu, teoretycznie rozszczepiających się w nieskończoność. „Tekst, zanim jeszcze zacznę go czytać, jest bardziej mnogi i mniej napisany” – stwierdza Barthes⁶². „Tekst utkany jest z wielorakich sposobów pisania (...); istnieje jednak miejsce, w którym owa wielorakość się skupia, a miejscem tym nie jest autor, jak dotąd mówiono, lecz czytelnik: (...) czytelnik jest (...) tym kimś, kto zbiera w tym samym polu wszystkie

⁵⁸ R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, (w:) *Współczesna teoria badań literackich...*, op. cit., s. 196.

⁵⁹ Ibidem, s. 204.

⁶⁰ R. Barthes, *Oeuvres complètes*, ed. établie et présentée par E. Marty, Paris 1993-95, t. II, s. 962. Cyt. za: M.P. Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, (w:) R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębowska, Warszawa 1999, s. 29. Temu stwierdzeniu Barthes'a wtórował Derrida: „żaden tekst nie istnieje przed bądź poza lekturą”. Zob. *Ta dziwna instytucja...*, op. cit., s. 51.

⁶¹ R. Barthes, *S/Z*, op. cit., s. 44.

⁶² Ibidem.

ślady, z których powstał tekst napisany⁶³. Czytelniczy podmiot z jednej strony, przynależąc do kulturowej wspólnoty, wyposażony jest w standardowy repertuar tekstowych wzorców i stereotypów, które stanowią swego rodzaju aparat wykonujący „za niego” operację lektury. Lekturowe reguły narzuca „odwieczna tradycja opowiadania, forma symboliczna, która tworzy nas, zanim jeszcze się narodzimy, jednym słowem ta olbrzymia przestrzeń kultury, której nasza osoba (autor, czytelnik) jest jedynie przejściem⁶⁴. Z drugiej jednak strony Barthes eksponuje także jednostkowy, osobisty aspekt lektury, określony przez indywidualnie skonfigurowany intertekst czytającego; ostatecznie przecież różni ludzie czytają różne książki i w różny sposób przyswajają je w swojej pamięci jako tło dla kolejnych czytanych tekstów, w różny sposób kojarzą dany tekst z innymi poznanymi wcześniej. Ten wątek znalazł rozwinięcie w *Przyjemności tekstu*. Czytanie jawi się tu jako wprowadzanie czytane-go w grę asocjacji z własnym zasobem lekturowych wspomnień. W związku z tym różni czytelnicy-badacze mogą z tego samego tekstu swobodnie wydobywać różne teksty wcześniejsze albo późniejsze:

Czytając tekst przytaczany przez Stendhala (...), odnajduję w nim Prousta dzięki maleńkiemu szczegółowi. Biskup Lescars określa siostrzenicę swego wikarego szeregami wyszukanych apostrof („moja maleńka siostrzyczko, moja przyjaciółko, moja śliczna bruneteczko, ach, mały łakomczuszk!”), które przywodzą mi na myśl hołdy dwóch pokojówek z Grand Hotelu w Balbec, (...) kierowane do narratora: („Och, patrz, ten czarny diabełek z włosami jak kruk, o, cóż to za szelma!... Och, młodość, och, ładna skórka”). U Flauberta z kolei, na podobnej zasadzie, poprzez Prousta, czytam o normandzkich kwitnących jabłoniach. Smakuję królestwo formuł, przenicowanie źródeł, swobodę, z jaką wydobywam tekst wcześniejszy z tekstu późniejszego. Pojmuję, że dzieło Prousta jest, dla mnie przynajmniej, dziełem odniesienia, powszechną *mathesis*, mandalą wszelkiej literackiej kosmogonii – tym, czym były listy pani de Sevigné dla babki narratora, powieści rycerskie dla Don Kichota itd. Nie znaczy to wcale, że jestem jakimś „specjalistą” od Prousta: Proust sam przychodzi mi na myśl, nie przywołuję go; nie jest dla mnie „autorytetem”, lecz po prostu *okrężnym wspomnieniem*. Oto czym jest inter-tekst: niemożliwością życia poza nieskończonym tekstem – czy będzie on Proustem, czy gazetą codzienną, czy ekranem telewizyjnym (...)⁶⁵.

Jeśli zatem tekst przybiera postać „mozaiki cytatów⁶⁶, są to cytaty z tekstów skojarzonych z nim przez czytelnika, które niekoniecznie od-

⁶³ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie”, 1999, nr 1-2, s. 251.

⁶⁴ R. Barthes, *Oeuvres complètes*, op. cit., t. II, s. 962, cyt. za: M.P. Markowski, *Ciało, które czyta...*, op. cit., s. 29.

⁶⁵ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 42-43.

⁶⁶ Zob. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, op. cit., s. 396; por. R. Barthes, *Teoria tekstu*, op. cit., s. 199.

powiadają asocjacom autora i które nie należą do samego tekstu, lecz ujawniają się w indywidualnym akcie jego lektury.

Teoria sensproduktywności tekstu jako współpracy jego elementów znaczących i czytelnika w tworzeniu intertekstualnych odniesień i znaczeń stanowi reinterpretację rozważań Ferdynanda de Saussure'a na temat anagramów, które to rozważania prowadziły do wniosków dekonstruujących przyjęty przez niego logo- i fonocentryczny model komunikacji językowej. Zakładał on, jak już wspomniałem, że komunikacja polega na przekazaniu myśli nadawcy, zakodowanej w *signifiant* (jej obrazie), do świadomości odbiorcy. Nadawca mówi to, co chce powiedzieć i wie, co mówi, odbiorca wie, co zawiera przekaz i co chce przez niego powiedzieć nadawca. Taki obraz komunikacji wynika ze strukturalnego ujęcia języka, prezentującego system znaków werbalnych (kod) w synchronicznym przekroju przez jego całość; wszystkie elementy systemu są tutaj współobecne i jednocześnie ze sobą porównywalne. Znaczenie każdego znaku określone jest obiektywnie przez jego wartość w obrębie całego systemu i wynika z pozycji względem znaków pozostałych, wśród których istnieje grupa związana z nim najbliższym stopniem semantycznego pokrewieństwa: zespół synonimów⁶⁷. Znak znaczy więc przez maksymalne podobieństwo do znaków sąsiadujących z nim na poziomie *signifié*, albo – co na jedno wychodzi – przez minimalną w stosunku do nich różnicę. Nie ma tu znaczenia stopień zróżnicowania na poziomie *signifiant*. Na przykład francuskie słowa *redouter*, *craindre* i *avoir peur* pozostają w ramach systemu w najbliższej styczności dzięki analogii znaczonych, mimo braku podobieństwa znaczących. Założenie obiektywności znaczeń elementów danego kodu stanowiącego medium komunikacji nadawcy i odbiorcy skłoniło de Saussure'a do uznania przezroczystości przekazu dla obu stron procesu wymiany znaków. Słowa wypowiedziane przez nadawcę, czyli wybrane z językowego kodu i połączone zgodnie z jego regułami, znaczą dla niego to samo, co dla odbiorcy, który odnosi je z powrotem do tego samego kodu. Operacja dekodowania przekazu jest zwierciadlanym odbiciem operacji kodującej.

Ten strukturalny model znaczenia wypowiedzi językowej, wyabstrahowany z kategorii podmiotu, uzupełnił jednak de Saussure opisem mechanizmu funkcjonowania języka w psychice jego użytkowników. W relację między komunikatem a kodem wprowadził pośredniczący czynnik jednostkowej pamięci, która przechowuje kod na poziomie podświadomym. To zapośredniczenie komplikuje proces komunikacyjnej wymiany znaczeń, ponieważ sposób kojarzenia ze sobą elementów kodu przez poszczególne osoby nie jest przez sam kod jednoznacznie określony, lecz

⁶⁷ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, op. cit., s. 123-124.

w istocie dowolny, okazuje się kwestią indywidualną. Jakikolwiek znak „może zawsze przypominać to wszystko, co da się z nim skojarzyć w taki czy inny sposób”⁶⁸. Zasada obiektywnego uszeregowania wyznaczona wyłącznie stopniem pokrewieństwa znaczonych przestaje obowiązywać. Dochodzi do głosu podobieństwo na poziomie znaczących. Tak poszczególne fragmenty, jak i całość *signifiant* znaku – w przypadku słowa brzmienie kolejnych sylab i współbrzmienie ich ze sobą – stają się potencjalnymi punktami wyjścia różnych szeregów asocjacyjnych, mogących wiązać znaki na zasadzie przypominania jednych przez drugie pod jakimś względem. „Składniki rodziny asocjacyjnej nie ukazują się ani w ograniczonej liczbie, ani w określonym porządku”⁶⁹. Wielokierunkowe łańcuchy skojarzeń wybiegających z danego znaku, teoretycznie nieskończone i dowolnie uporządkowane, ogranicza wyłącznie indywidualna konfiguracja pamięci użytkownika kodu, a jeśli znak pojawia się w strukturze komunikatu, rolę ograniczającą pełnią związki syntagmatyczne oraz nastawienie odbiorcy na zrozumiałość całego przekazu⁷⁰. W każdym razie relacja między komunikatem a kodem pozostaje zapośredniczona przez subiektywną i podświadomie działającą pamięć kodu, inną – jak można przypuszczać – po stronie nadawcy, inną po stronie odbiorcy. Paradygmatyczna, asocjacyjna oś rozumienia przekazu na tle systemu znakowego jest nieuchronnie naznaczona alternatywnością międzyznakowych skojarzeń⁷¹. Odczytywane znaki zyskują znaczenie wchodząc w asocjacje nie z samym systemem, lecz tylko z tymi znakami podobnymi, które podsuwa pamięć odczytującego. Tak przedstawiony mechanizm psychologiczny rozumienia znaków zbliża semiologię de Saussure’a – mimo wszystkich różnic, podkreślanych między innymi przez Derridę – do semiotyki Peirce’a z jej kluczową kategorią interpretantu. Trafnie tę zbieżność wychwycił Roman Jakobson, opisując paradygmatyczny wymiar funkcjonowania języka w Peirce’owskich terminach⁷². W świetle obu koncepcji odbiorca rozumie znak przekładając go na inny znak, wywołany z pamięci dzięki takiemu czy innemu podobieństwu.

Mechanizm kojarzenia się słów użytych w tekście z innymi słowami, działający na poziomie *signifiant* ponad syntagmatycznym powiązaniem wyrazów ze sobą i odniesieniem każdego z nich do kodu językowego, ob-

⁶⁸ Ibidem, s. 134.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, s. 133-134.

⁷¹ Ten aspekt teorii de Saussure’a, rozwinięty później przez J. Lacana, omawia szerzej R. Meyer-Kalkus, *Jacques Lacan: psychoanaliza jako lingwistyka mówienia*, „Teksty Drugie”, nr 1-2, 1998.

⁷² R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, t. 1, s. 143-144, 155-156, 364.

serwował de Saussure w starożytnej poezji łacińskiej. Rozwinął projekt analizy anagramatycznej, wychwytyjącej współbrzmienia głosek i sylab różnych słów w poszczególnych fragmentach wiersza, które to współbrzmienia układają się w inne słowa, to znaczy wywołują te słowa z pamięci czytelnika⁷³. Jego odkrycie, że spod powierzchni tekstu wyłania się w lekturze drugi poziom słów (pod-tekst), miało kluczowe znaczenie dla koncepcji intertekstualności sformułowanej przez Kristevą. Sam de Saussure jednak zarzucił badania nad anagramatyczną strukturą tekstów, gdyż jego własna teoria komunikacji językowej stawiała je wobec nierozstrzygalnych pytań: do czego w istocie dociera odczytanie anagramów? Czy rozszyfrowuje anagramatyczny kod, międzysłowne aluzje świadomie zaprogramowane w tekście przez autora i należące do jego przekazu? Czy, przeciwnie, odkrywa obecność w tekście powiązań wprowadzonych przez autora podświadomie, zdradzających działanie w jego psychice mechanizmu niekontrolowanych asocjacji werbalnych? A może ujawnia jedynie grę skojarzeń samego czytelnika, nie związaną ani z intencją, ani z językową podświadomością autora, której to gry nie powinno się identyfikować z właściwościami tekstu⁷⁴. Pojęcie nieskończonej pracy sensoproduktywnej, współgenerowania struktury tekstowej jako anagramu, permutacji czy transpozycji innych tekstów w dialogu tekstu i czytelnika, było odpowiedzią na nierozstrzygalność tych pytań; otwierało tekst jako genotekst na bezkres intertekstualnych asocjacji. Tekst nieustannie wydarza się w swej intertekstualności, poruszany każdorazową lekturą. Jedynym ograniczeniem tego procesu pracy czy „dziania się” tekstu są założenia, z jakimi badacz przystępuje do jego analizy. Kristeva wytknęła de Saussure’owi, że koncentrując się na poszukiwaniu w tekstach anagramów imion własnych, nie zwracał uwagi na inne możliwości anagramatycznych przekształceń⁷⁵.

⁷³ Zob. syntetyczne omówienie tego tematu w języku polskim: A. Dziadek, *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a – historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie”, nr 6/2001; por. w związku z teorią intertekstualności także L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Falicy, „Pamiętnik Literacki” LXXIX, 1988, z. 1, s. 277-278.

⁷⁴ Jak pisze A. Dziadek, zasadnicze wątpliwości de Saussure’a dotyczyły wyboru słów rozpoznawanych w anagramatycznej lekturze. Nasuwało się pytanie, „co uprawnia badacza do wyodrębnienia w danym tekście takiego, a nie innego słowa? Rzeczą oczywistą było, że w badanym fragmencie danego tekstu nie dało się znaleźć dowolnego słowa, ale słowo raz już znalezione można przecież było także odnaleźć, rozszerzając swobodnie fragment wybranego tekstu. Poza tym [de Saussure – przyp. S. C.] nie miał żadnej pewności, że słowo, które zostało znalezione poprzez lekturę anagramatyczną, jest słowem jedynym, tzn., czy obok niego nie występują jeszcze inne”. A. Dziadek, *Anagramy...*, op. cit., s. 114-115. Niepewność co do tego, czy de Saussure był odkrywcą, czy też raczej wynalazcą opisanych przez siebie anagramów, wyrażał także L. Jenny, *Strategia formy*, op. cit., s. 278.

⁷⁵ J. Kristeva, *Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, s. 293. Por. J. Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*,

Spróbujmy odnieść zreferowane wyżej tezy teorii intertekstualności do malarstwa. Każdy obraz daje się zrozumieć niezależnie od tego, co chciał w nim ukazać artysta, zyskuje on bowiem znaczenie nie jako przekaz poprzedzającej go wizji malarza, lecz jako obraz właśnie, malarzski „idiom”, o tyle, o ile jest on rozpoznawalny w odniesieniu do innych obrazów, które swoją formą przypomina. Obraz znaczy własną przynależność do obrazowej tradycji, dzieląc wizualne cechy podobnych przedstawień, innymi słowy – pozwalając dostrzec w sobie ich ślady, powtarzając czy cytując pewne malarskie rozwiązania, zarazem odróżniając się od nich i od samego siebie. Jeżeli zrozumieć obraz w jego swoistości bycia obrazem można tylko w ten sposób, poprzez rozpoznanie gry iteracji, powtórzeń i różnic w stosunku do innych obrazów, poprzez odczytanie go jako ich przekształcenia czy „anagramu”, to taka lektura, wprowadzająca obraz w międzyobrazowe związki, nie oznacza identyfikacji zależności genetycznych, systemu zapożyczeń i nawiązań, w jakie ze swej strony wprowadził dzieło malarz. Jest oczywiście tak, że chcąc uczynić własną malarską „wypowiedź” rozumiałą, artysta musi powtórzyć pewne rozwiązania z obrazów znanych sobie i projektowanym odbiorcom, a poza tym także mimowolnie pozostaje uwikłany w przyswojoną artystyczną tradycję; jednakże obraz może również ujawnić „cytatowe” odniesienia zupełnie niespodziewane dla jego twórcy, czytelne wbrew temu, co zamierzał ukazać, a co więcej – odniesienia te mogą dotyczyć dzieł, które nie miały nań żadnego wpływu. Malarz nie jest w stanie kontrolować międzyobrazowych skojarzeń, jakie jego płótno pozwala uruchomić różnym odbiorcom, także i profesjonalnym badaczom. Bezdykusyjny fakt, iż jeden obraz przypomina widzowi czy badaczowi drugi, niekoniecznie więc świadczy o wykryciu śladu ich zależności genetycznej. Jakkolwiek to przypominanie może wydawać się znaczące – czy to z punktu widzenia treści interpretowanego obrazu, czy to z punktu widzenia jego artystycznej genezy – pozostaje ono w istocie nie obiektywną własnością dzieła jako takiego, lecz nieweryfikowalnym przez nie samo efektem lektury, wytworem „sensoproduktywności” obrazu zachodzącej w jego recepcji. Badacz dostrzegający w analizowanym obrazie ślad innego staje przed nierozstrzygalnością problemu de Saussure’owskich anagramów: czy ów ślad włączyć w plan odautorskiego przekazu, czy uznać go za głos nieświadomości autora uwikłanego w grę obrazowego języka, czy też za własną projekcję.

Ithaca 1975, s. 249-250. Szerzej na temat relacji między koncepcją anagramów de Saussura, teorią intertekstualności Kristevej i założeniami psychoanalizy Lacanowskiej zob. A. Dziadek, *Anagramy...*, op. cit.

3. OKO SARRASINE'A I ŚPIĄCY ENDYMION

Książka Rolanda Barthesa *S/Z* stanowi jednocześnie modelowy przykład zastosowania teorii intertekstualności w analizie dzieła literackiego i podstawę odniesienia tej teorii także do malarstwa. Barthes konkretyzuje tutaj wnioski płynące z Derridiańskiej dekonstrukcji przedstawieniowego rozumienia tekstu – wnioski, które zwięźle podsumował Jonathan Culler: „Stosunki mimetyczne można uważać za intertekstualne: za stosunki nie tyle między tekstualną imitacją a nietekstualnym pierwowzorem, ile między jedną reprezentacją a drugą”⁷⁶.

Tekst nie przedstawia więc swego źródłowego modelu w postaci autonomicznej intencji autora, który chciałby wywołać realistyczny efekt przezroczystości swojego dzieła na prawdę opowiedzianej historii. Pisarz bowiem może jedynie przepisywać wcześniejsze teksty, „jego władza polega na mieszanii charakterów pisma”; jest on nie tyle samodzielnym podmiotem własnego pisarstwa, ile raczej „złożonym słownikiem, którego słowa można zrozumieć tylko przez inne słowa i tak w nieskończoność”⁷⁷. W efekcie „to nie autor mówi, lecz język”⁷⁸, tekst „nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłyby się pojedynczy, «teologiczny» sens (przesłanie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania (...): jest tkanką cytatów, pochodzących z nieskończonego wielu zakątków kultury”⁷⁹. Intertekstualnej konstytucji podmiotu autora odpowiada analogiczna konstytucja podmiotu lektury czy analizy utworu: „ja» nie jest uprzednim wobec tekstu niewinnym podmiotem (...). Owo «ja», które się zbliża do tekstu, samo jest już wielością innych tekstów, (...) śladem wszystkich tworzących mnie kodów”⁸⁰. „(...) Podmiot analizy (krytyk, filolog, uczonec) nie może już bez złej woli i z czystym sumieniem uznawać siebie za zjawisko zewnętrzne wobec języka, który opisuje; jego zewnętrżność jest całkowicie prowizoryczna i pozorna: także i on tkwi w języku (...)”⁸¹. W ten sposób – by odwołać się do sformułowania Kristevej, której koncepcje reinterpretujące poglądy Bachtina na temat dialogicznej struktury dzieł literackich inspirowały rozważania Barthes’a – miejsce intersubiektywności (komunikacji autonomicznych podmiotów autora i czytelnika) zajmuje intertekstualność.

⁷⁶ J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca 1982, s. 187. Cyt. za: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, op. cit., s. 345.

⁷⁷ R. Barthes, *Śmierć autora*, op. cit., s. 250.

⁷⁸ Ibidem, s. 248.

⁷⁹ Ibidem, s. 250.

⁸⁰ R. Barthes, *S/Z*, op. cit., s. 44.

⁸¹ Idem, *Teoria tekstu*, op. cit., s. 206.

Przejęte od Kristevej pojęcie tekstu jako aparatu redystrybucji materiału językowego uformowanego przez inne teksty Barthes przeciwstawia „klasycznemu”, „metafizycznemu” rozumieniu tekstu, które opierało się na idei znaku zgodnej z de Saussure’owskim ujęciem związku *signifiant* i *signifié*⁸². W świetle tej koncepcji tekst zajmował miejsce *signifiant*, stanowiąc „zjawiskową powierzchnię dzieła literackiego”, pod którą kryje się źródłowe dla niej *signifié*: „sens zarazem pierwotny, jednoznaczny i określony”, obecny w intencji autora. Związek *signifiant* i *signifié* „jest jednostką zamkniętą”, zawierającą w sobie stabilne, jedyne prawdziwe znaczenie, oczekujące na odkrycie przez czytelnika czy interpretatora. Dzieło realistyczne, takie jak *Sarrasine* Balzaka, tworzy iluzję prostej korespondencji między tekstem jako przezroczystą płaszczyzną czy „tkaniną” *signifiant* a denotowaną rzeczywistością jako *signifié*, które można przez nią dojrzeć. Ta denotacja jest jednak tylko efektem wywoływanym przez grę konotacji – odniesień do jakichś poprzednich wzmianek, do innych tekstów czy kodów, przy czym kod to „perspektywa cytatów”, „pole asocjacyjne” określone przez „księgę kultury”, katalog tego, co „już zobaczone, już przeczytane”⁸³.

Poszczególne sekwencje (*signifiants*) tekstu odsyłają więc nie w głąb poza jego powierzchnię do jakiegoś źródłowego, nietekstualnego modelu (*signifié*), lecz wzdłuż tejże powierzchni w głąb intertekstualnego ciągu; na przykład opis porwania „odsyła do wszystkich porwań już napisanych”⁸⁴. Żeby opis ten wydawał się prawdziwy, musi aktualizować pewien utrwalony w tradycji stereotyp przedstawiania podobnej sceny, wywoływać kliszę na tyle głęboko tkwiącą w kulturowej pamięci, że uchodzącą za oczywistość, naturę rzeczy („porwania tak wyglądają”), a nie dającą się skojarzyć z jakimś konkretnym literackim źródłem. Warunkiem działania efektu oczywistości stereotypu jest zapomnienie jego tekstowego rodowodu; wówczas sprawia on wrażenie, że pochodzi z samego życia. Konotacyjny łańcuch podobnych opisów czy przedstawień, biegnący ku źródłom tradycji, ginie we mgle tekstów już nie pamiętanych i dlatego na jego końcu, czy raczej u początku, wydaje się ukazywać

⁸² Ibidem, s. 190-191. Barthes podąża w tej kwestii za Derridą, który pisał: „Idea książki to idea skończonej lub nieskończonej całości znaczącego. Owa całość znaczącego może zaś być tym, czym jest – całością – jedynie wówczas, gdy poprzedza ją ukonstytuowana całość znaczonego, nadzorująca jej zapis i znaki, a dzięki swej idealności od niej niezależna. Idea książki odsyłająca zawsze do naturalnej całości jest głęboko obca sensowi pisma” (J. Derrida, *O gramatologii*, op. cit., s. 39).

⁸³ R. Barthes, *S/Z*, op. cit., s. 42-43, 55 oraz idem, *Analiza tekstualna opowiadania Edgara Poe’go*, przeł. M.P. Markowski, w: idem, *Lektury*, oprac. M.P. Markowski, Warszawa 2001, s. 161.

⁸⁴ Idem, *S/Z*, op. cit., s. 55.

prawda jako ostateczna denotacja i pierwowzór. Intertekstualny ciąg tworzy jej miraż: „denotacja nie jest pierwszym spośród znaczeń, ale udaje, że nim jest; pod postacią tego złudzenia okazuje się ona ostatecznie jedynie ostatnią spośród konotacji”⁸⁵. Ów miraż rzeczywistości poprzedzającej tekst budzi w jego czytelnikach pragnienie, by „wyjść poza papier (...) (choć poza papierem istnieje nie rzeczywistość, przedmiot odniesienia, lecz Odniesienie, «ledwo uchwytne bezmiar pisania»)”⁸⁶. „(...) Artysta «realistyczny» nie umieszcza u źródeł swego dyskursu «rzeczywistości», lecz zawsze tylko (...) rzeczywistość już zapisaną, kod prospektywny, wzdłuż którego, jak okiem sięgnąć, ciągnie się jedynie amfilada kopii”⁸⁷. Tak więc „rzeczywistość jest tym, co zostało napisane”⁸⁸.

Ponieważ sposób przedstawiania rzeczywistości zawsze zdominowany jest przez pamięć wcześniejszych przedstawień, artysta czy pisarz traci romantyczny status autora-ojca, którego geniusz miałby stanowić źródło poczęcia dzieła. Tak też jest z wszystkimi dziełami, w których można by upatrywać źródeł inspiracji dla innych; „pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek”⁸⁹. Jakieś „już czytane” albo „już widziane” za każdym razem poprzedza i warunkuje to, co się pisze czy maluje. „To, co intertekstualne w każdym tekście (ponieważ on sam jest między-tekstem innego tekstu), nie może być utożsamiane z jakimś źródłem: szukać «źródeł», «wpływów» jakiegoś dzieła, oznaczałoby tylko zgodę na mit filiacji; cytaty, z których zbudowany jest jakiś tekst, są anonimowe, nie do ustalenia, a jednocześnie już czytane: są to cytaty bez cudzysłowów”⁹⁰. W tej sytuacji, zdaniem Barthes’a, tracą rację bytu badania zmierzające z jednej strony do uchwycenia autorskiego sensu tekstu, z drugiej do wskazania tekstów względem niego źródłowych. Przedmiotem badań zostaje natomiast tekst jako przedmiot lektury, innymi słowy, zagadnienie czytelności tekstu. Reguły rządzące czytelnością, czyli kody lekturowe, o które mógłby pytać strukturalista, opierają się na podstawowym prawie repetycji: regułą, zasadą czy normą jest to, co się powtarza. Zza wertykalnie konstruowanego „mirażu struktur” odsłania się horyzontalna „perspektywa cytatów”⁹¹. Jedyne prawo czytelności stanowi tradycja. Tekst jest czytelny o tyle, o ile wykorzystuje już skądinąd znane sposoby pisania. Powtarzalność wątków i ich powiązań,

⁸⁵ Ibidem, s. 43.

⁸⁶ Ibidem, s. 162.

⁸⁷ Ibidem, s. 208.

⁸⁸ Ibidem, s. 74.

⁸⁹ R. Barthes, *Śmierć autora*, op. cit., s. 247.

⁹⁰ Idem, *Od dzieła do tekstu*, cyt. za: Z. Mitosek, *Teorie mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 135, przyp. 18.

⁹¹ Idem, *S/Z*, op. cit., s. 55.

schematów narracyjnych, typów bohaterów, charakterystycznych sformułowań, wytwarza stereotypy o zatartej tekstualnej genealogii, które właśnie dzięki temu zatarciu wydają się naturalnym obrazem samej rzeczywistości. Podobieństwo tekstu do tekstów wcześniejszych wywołuje efekt podobieństwa do prawdy. Intertekstualność jest więc podstawą zrozumiałości tekstu. Tak jak de Saussure wyjaśnił reguły działania języka, twierdząc, iż iluzja transparencji słów na ich znaczenie opiera się na automatyzmie asocjacyjnych związków między słowami w przyswojonym systemie językowym, tak Barthes wskazał analogiczną zasadę mimetyzmu tekstów, które wydają się w oczywisty sposób czytelne o tyle, o ile wchodzą w asocjacyjne relacje podobieństwa z innymi znanymi tekstami, odwołują się do lekturowych nawyków, powielają („cytują”) utarte formuły literackiego kodu⁹². Tak jak według de Saussure’a aparatura *langue* zwykłym trybem pracuje na poziomie podświadomości, dopóki jej funkcjonowania nie ujawni analiza lingwistyczna, tak też według Barthes’a w „normalnej” lekturze mechanizm kojarzenia czytanego z „już czytany” działa bezwiednie i ta właśnie nieświadomość międzytekstowych związków stanowi o skuteczności mimetycznego efektu. Analiza mechanizmów czytelności, zaprezentowana przez Barthes’a w *S/Z*, wydobywa na jaw ów skryty poziom intertekstualny jako pole współdziałania tekstu i czytelnika, którego zdolność lektury bierze się z uprzedniego przyswojenia innych tekstów i pisarskich konwencji.

Już w *Elementach semiologii* (1964) Barthes proponował widzieć algorytm *signifiant/signifié*, określający tradycyjnie rozumiany związek tekstu i jego znaczenia, jako relację przestrzenną, w której *signifié* znajdowałoby się w głębi za powierzchnią *signifiant*⁹³. Układ ten przypomina strukturę iluzjonistycznego obrazu, opartą na systemie projekcji perspektywicznej, gdzie przedstawiona trójwymiarowa rzeczywistość, domniemany model, zdaje się wyłaniać z głębi właśnie, zza płaszczyzny malowidła. Znamienne też, że swą teorię intertekstualności, wyrastającą z krytyki pojęcia reprezentacji literackiej, rozwinął Barthes analizując nowelę Balzaka, której tematem jest historia powstania obrazu – *Śpiącego Endymiona* Girodeta (il. 5) (jego reprodukcja otwiera książkę *S/Z*⁹⁴). Opowieść ta, osnuta wokół relacji między malarskim przedstawieniem a rzeczywistością, dawała doskonałe oparcie dla tezy, że reprezentacje ludzace swym realizmem w istocie odnoszą się nie tyle do świa-

⁹² Por. V. B. Leitch, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, New York 1983, s. 104.

⁹³ R. Barthes, *Elements of Semiology*, trans. A. Lavers, C. Smith, New York 1994, s. 49.

⁹⁴ Niestety, reprodukcji obrazu Girodeta zabrakło w polskim wydaniu książki (Wydawnictwo KR, Warszawa 1999), a zamiast niej, zupełnie bez sensu, na okładce pojawił się fragment fresku Michała Anioła z Sykstyiny.

ta zewnętrznego wobec nich, co do łańcucha reprezentacji. To, co Balzak zasugerował w związku ze sztukami plastycznymi, Barthes przyjął za klucz do analizy jego własnego utworu i przeniósł na grunt refleksji literaturoznawczej⁹⁵.



5. Anne-Louis Girodet, *Śpiący Endymion*, 1791-93, Paryż, Musée du Louvre, repr. za: T. Crow, *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, New Haven and London 1995, il. 101

Nowela Balzaka to opowieść o młodym francuskim rzeźbiarzu, Ernestie Janie Sarrasine, który przybył w roku 1758 do Włoch jako wielki miłośnik sztuki: „nie miał innej kochanki prócz rzeźby”⁹⁶. Po dwóch tygodniach pobytu w Rzymie, gdy jego wyobraźnia rozpalona oglądaniem wspaniałych arcydzieł osiągnęła stan ekstazy, wybrał się do teatru, gdzie zobaczył występ pięknej primadonny Zambinelli.

⁹⁵ Barbara Johnson zwróciła uwagę, że nowela Balzaka, demystyfikując „logocentryczną ślepotę towarzyszącą czytaniu przez Sarrasine’a tekstu Zambinelli”, już właściwie podejmuje dekonstrukcję tego rozumienia reprezentacji, na którym opiera się jego własna „czytelna” struktura. „Balzak już w pewnym stopniu wykonał pracę za Barthes’a”. Zob. B. Johnson, *Różnica krytyczna*, przeł. M. Adamczyk, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, op. cit., s. 276.

⁹⁶ H. Balzac, *Sarrasine*, przeł. T. Boy-Zeleński, w: R. Barthes, *S/Z*, op. cit., s. 278.

Sarrasine wydawał okrzyki rozkoszy. Podziwiał oto idealną piękność, której do tej chwili wciąż szukał w naturze, (...) nie znajdując nigdy pod zimnym niebem Paryża upajających tworów starożytnej Grecji. Zambinella ukazała mu najdelikatniejsze zespolenie owych tak gorąco upragnionych, rozkosznych proporcji niewieścich, których rzeźbiarz jest równocześnie najsurowszym i najnamiętniejszym sędzią. Wymowne usta, miłosne oczy, cera olśniewającej białości! Do tych szczegółów, które byłyby oczarowały malarza, dodajcie wszystkie cudy Wener, oddane pobożnym dłutem Greków. (...) To było więcej niż kobieta, to było arcydzieło. (...) Sarrasine pożerał oczami posąg Pigmaliona, który dla niego zstąpił z piedestału⁹⁷.

Mamy tu zatem do czynienia z relacją, w której artysta nie tyle kieruje się naśladowaniem natury, co przeciwnie, projektuje na jej wyobrażenie wzory pochodzące ze sztuki.

Wróciwszy po spektaklu do domu, Sarrasine zaczął rysować Zambinellę z pamięci; próbując uchwycić jej prawdziwą postać, rzutował na nią kalki znane z artystycznej tradycji, szukał identyczności żywego obiektu swego pożądanego z pamiętanymi obrazami pięknych kobiet. Nadawał wizerunkom primadonny rozmaite pozy z obrazów Rafaela, Giorgione'a i innych malarzy. Przez następny dzień, pracując nad jej figurą z gliny, „starał się skopiować Zambinellę mimo zasłon, spódnic, sznurówek i wstążek, które mu ją przesłaniały”⁹⁸. Znamienne, podkreśla w swym komentarzu Barthes, iż „rzeźbiarz ściąga z Zambinelli okrycie, by dotrzeć do tego, co według niego stanowi prawdę jej ciała (...). Sarrasine-artysta chce obnażyć pozór, iść wciąż dalej, poza, zgodnie z idealistyczną zasadą, która utożsamia tajemnicę z prawdą: trzeba zatem wejść w model, wnikać pod powierzchnię posągu, wyjść poza płótno (...)”⁹⁹. Ostatecznie jednak owej imaginowanej i pożądanej nagiej prawdy rzeźbiarz nie potrafi widzieć inaczej, niż przez pryzmat konwencji przedstawieniowych. Nawet na postawione wprost pytanie Zambinelli: „a gdybym ja nie była kobietą?”, odpowiada: „Myślisz, że można oszukać oko artysty? (...) Tylko kobieta może mieć to krągłe i miękkie ramię, te delikatne linie”¹⁰⁰. Barthes komentuje: „Przeciwstawiając bezpośrednio rację artysty wyznaniu Zambinelli, rzeźbiarz jedynie cytuje najważniejszy kod, stanowiący podstawę wszelkiej rzeczywistości, czyli sztukę, z której biorą początek wszystkie prawdy i oczywistości”¹⁰¹.

Pod czy poza ostatecznie powstałym posągiem Zambinelli nie kryje się zatem kobieta „prawdziwa”, oryginalny model, żywy pierwowzór, lecz

⁹⁷ Ibidem, s. 279, 280.

⁹⁸ Ibidem, s. 281.

⁹⁹ Ibidem, s. 161.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 288.

¹⁰¹ Ibidem, s. 208.

tylko kolejne warstwy przedstawień: szkice Sarrasine'a wzorowane na obrazach mistrzów włoskiego *cinquecenta*, które w pamięci ich twórcy nałożyły się na sumę wspomnień z oglądanych ostatnio „dzieł sztuki, od których roi się w Rzymie”, „upajających tworów starożytnej Grecji”¹⁰². Oko Sarrasine'a, tak pewne, że widzi Zambinellę prawdziwą, stanowi dla Barthes'a figurę spojrzenia każdego artysty, które nie jest w stanie przeniknąć przez ekran wzorów obrazowych ku domniemanej poza nimi „czystej” czy „nagiej” postaci rzeczy i, co więcej, nie jest w stanie odróżnić jednego od drugiego. Wobec niewidzialności, niepoznawalności oryginału *signifié*, które byłoby obecne poza sferą reprezentacji, a stanowi jedynie metafizyczny fantazmat, przedstawienia odsyłają w istocie nie do niego, lecz do innych przedstawień. To w nich, a nie spoza nich widzimy świat rzeczywisty. Ciało Zambinelli wygląda na realne „tylko o tyle, o ile pochodzi z ciała już zapisanego w rzeźbie (antyczna Grecja, Pigmalion)”¹⁰³, jest „repliką modelu uformowanego przez kod sztuki”¹⁰⁴.

Co ciekawe, zdaniem Barthes'a realistyczne opisy literackie opierają się na pewnych wyobrażeniach wizualnych, asocjacjach malarskich.

Wszelki opis literacki jest widzeniem; by uchwycić *continuum* przedmiotów, niedostępnych dla słowa, (...) by o tym wszystkim mówić, pisarz (...) musi najpierw przekształcić „rzeczywistość” w przedmiot namalowany (skadowany); następnie może go od-malować (odmalować, czyli rozwinąć kobierzec kodów, nie troszcząc się o relację między językiem a przedmiotem odniesienia, lecz odsyłając jeden kod do innego kodu). Realizm (źle nazwany, a w każdym razie źle interpretowany) polega więc nie na kopiowaniu rzeczywistości, lecz na kopiowaniu (namalowanej) kopii rzeczywistości: owa sławetna realność (...) zostaje odsunięta, opóźniona, a przynajmniej ujęta przez malarską kalkę, przez którą musi przejść, zanim jeszcze ujęta zostanie w słowa: realizm, czyli kod na kodzie. Oto dlaczego realizm nie „kopiuje” rzeczywistości, lecz ją „pastiszuje” (dzięki *mimesis* drugiego stopnia kopiuje to, co już jest kopią)¹⁰⁵.

Z kolei malarz „także musi kopiować inny kod, kod wcześniejszy”¹⁰⁶.

Cała opisana w noweli historia powstania posągu Zambinelli stanowi tylko jedno ogniwo w łańcuchu reprezentacji, rozciągającym się wstecz przez malarstwo renesansowe aż do starożytnej rzeźby greckiej, z drugiej zaś strony – jak opowiada narrator – prowadzącym do obrazu *Adonisa wyciągniętego na lwiej skórze* pędzla Viena, który był na dziele

¹⁰² Ibidem, s. 278, 279.

¹⁰³ Ibidem, s. 153.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 92.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 91-92.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 92.

Sarrasine'a wzorowany, a dalej do *Śpiącego Endymiona* Girodeta¹⁰⁷. To właśnie tutaj zarysowana zostaje wizja „nieskończonej amfilady kopii”, przeniesiona przez autora *S/Z* na teorię intertekstualności. Lektura noweli Balzaka prowadzi do wniosku, że dzieła sztuki plastycznej wiążą się nie tyle z pozaobrazową rzeczywistością czy z jakimkolwiek kontekstem zewnętrznym wobec ciągu wizualnych przedstawień, co przede wszystkim z autonomiczną artystyczną tradycją, której ślady odciskają się na ich formie.

Przyjrzyjmy się obrazowi Girodeta. Poza śpiącego zwraca uwagę swym wystudiowaniem. Długonoga postać leży skrzyżowana w sposób sugerujący przejście od pozycji spania na boku do spoczywania na plecach, tak iż zwrócona ku górze twarz odchyła się w stosunku do stóp o 180 stopni. Niejednoznaczność i niepewność usytuowania postaci w przestrzeni współgra z ekspozycją regularnego płaszczyznowego wykroju jej sylwetki, określonego z jednej strony przez ciągłą, falistą linię biegnącą od prawego biodra przez zarys torsu do uniesionego ramienia (poniżej biodra rozmytą w głębokim cieniu, spływającą jednak dalej stałym rytmem, odniesionym do przekątnej obrazu, przez krzywiznę uda do kolana i przez łydkę do stopy), z drugiej zaś przez równoległe do siebie a prostopadłe do przekątnej linie skosów prawego przedramienia ujmującego głowę i prosto wyciągniętej ręki lewej. Zorganizowana w ten wyrazisty, płaszczyznowy system linii, rywalizujący w doznaniu oglądowym z alternatywnym systemem wizualnego uporządkowania obrazu w strefy o różnym stopniu wydobywania światłem, postać ujawnia swoją przynależność do arbitralnej konstrukcji przedstawienia, podporządkowanie określonego efektowi formalnemu, słowem – prezentuje swoje bycie piękną pozą, zdradza artystyczną sztuczność wyglądu. Nieusuwalne dla widzenia umocowanie sylwetki Endymiona w płaszczyźnie obrazu odwodzi od prób jej translacji na kategorie doświadczeń praktycznych, zwykłego obycia ze światem rzeczy i zdarzeń danych bezpośrednio, poza sferą sztuki, jak chciał Panofsky. Trudno sobie wyobrazić możliwość przyjęcia Endymionowej pozy podczas snu w jakiejś realnej przestrzeni, gdzie byłaby pozbawiona czysto wizualnego oparcia w strukturze obrazowego pola. Jeżeli układ ciała postaci pokazuje nam sen, to nie dlatego, że tak wygląda śpiący człowiek w pozaobrazowej rzeczywistości, lecz dlatego, że taka jest konwencja przedstawiania snu w sztuce. Jedna ręka odsunięta od tułowia i bezwładnie zwieszona z pośłania, druga obejmująca od góry głowę – to bardziej konwencjonalne znaki denotujące czyjś sen, niż gesty w sposób naturalny uwarunkowane tą czynnością czy umotywowane wygodą ułożenia śpiącego ciała. Służą one przede wszystkim efektownej

¹⁰⁷ Zob. H. Balzac, *Sarrasine*, op. cit., s. 294.

ekspozycji widoku ciała dla kogoś, kto je ogląda i dlatego zdecydowanie bliżej jest pozie Endymiona do innych przedstawień uśpionych postaci niż do sytuacji spania, jakie możemy znać z życiowych doświadczeń. Jeżeli ulegamy wrażeniu, że Endymion na obrazie Girodeta śpi, to iluzję tę wywołuje fakt, że ułożenie jego ciała jest naturalne nie tyle dla postaci śpiących w rzeczywistości, co dla ikonografii snu. Efekt naturalności czy prawdopodobieństwa, jak zauważył Barthes, zachodzi w planie przedstawieniowego stereotypu. Tak jak na przykład opis porwania zyskuje wiarygodność przez podobieństwo do utartych sposobów opisywania porwań, tak też malarskie przedstawienie postaci pogrążonej we śnie wydaje się przekonujące o tyle, o ile przypomina schemat wyobrażeń snu, uformowany w tradycji sztuki. To, czy malarz opierał się na obserwacji żywego modelu i w jakim stopniu postać z obrazu pozostaje do niego podobna, traci znaczenie, gdyż wizerunek rozpoznawany jest jako odpowiadający naturze nie w relacji do wzoru zaczerpniętego z niej samej, lecz w relacji do podobnego typu wizerunków natury, do repertuaru „już widzianego” w sztuce.

Poza Endymiona oznacza sen, wpisując się w schemat przedstawieniowy wykształcony w antyku i nieskończoną ilość razy powielany w sztuce nowożytnej. Jego klasyczną redakcją jest rzeźba śpiącego Fauna, którą Girodet prawdopodobnie widział w Palazzo Barberini w Rzymie albo przynajmniej znał z kopii (il. 6)¹⁰⁸. Zastosowany w niej schemat układu rąk śpiącego wielokrotnie powracał w wyobrażeniach Endymiona (il. 7) a później Jonasza (il. 8, 9) na rzymskich sarkofagach i na pewno niektóre z nich malarzowi również były znane¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Zob. W. Davis, *Renunciation of Reaction in Girodet's „Sleep of Endymion”*, (w:) *Visual Culture*, op. cit., s. 192-193, 201 (przyp. 52); J.J. Whiteley, *Light and Shade in French Neo-Classicism*, „Burlington Magazine”, December 1975, s. 768-73; F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, London 1981, s. 202-206. Girodet malował *Śpiącego Endymiona* w Rzymie, gdzie przebywał od 1790 roku jako laureat *Prix de Rome*.

¹⁰⁹ Sam Girodet stwierdził, że postać Endymiona zaczerpnął z reliefu na rzymskim sarkofagu, wówczas znajdującym się w kolekcji Borghese (obecnie w Luwrze). W tym samym typie utrzymany jest wizerunek śpiącego Endymiona na innym rzymskim reliefie sarkofagowym, przechowywanym w Muzeum Kapitolińskim, który malarz mógł zapamiętać równie dobrze. Zob. J.H. Rubin, *Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration*, „Art Quarterly”, Spring 1978 s. 52. Whitney Davis doliczył się w sumie czterech podobnych reliefów z przedstawieniem Endymiona w typie Fauna Barberini, które Girodet mógł widzieć w rzymskich kolekcjach, a ponadto wskazał jeszcze jedną rzeźbę opartą na analogicznym schemacie jako prawdopodobny wzór do obrazu oraz dwa malowidła pompejańskie z tym samym motywem, przypuszczalnie znane artyście z okresu studiów na Akademii Francuskiej. Zob. W. Davis, *Renunciation of Reaction*, op. cit., s. 201, przyp. 54.



6. *Śpiący Satyr (Faun Barberini)*, ok. 220-210 p.n.e., Monachium, Glyptotek, repr. za: K. Scheffold, *Propyläen Kunstgeschichte. Die Griechen und ihre Nachbarn*, Berlin West 1967, tabl. 126

Obraz Girodeta powiela zatem stereotyp przedstawień uspiionej postaci, odnoszących się do tego samego tematu mitologicznego (choć nie tylko) i dzięki swojej konwencjonalności w tym zakresie wydaje się prezentować Endymiona w sposób naturalny. Z drugiej strony jednak jest w konstrukcji przedstawienia coś, co naturalność takiego ujęcia postaci podważa, a zakłócenie to dochodzi do głosu w punkcie, który dotyczy jej płci. Ujęcie to bowiem nawiązuje nie tylko do schematu obrazowania snu, bezproblemowo się w nim mieszcząc, lecz jednocześnie także do stereotypów ikonografii męskości i kobiecości, na których tle tożsamość płciowa Endymiona jawi się jako problematyczna. Efekt ten powstaje wbrew jednoznacznej denotacji męskości, jaką stanowi widoczny, choć umieszczony w zacienionej partii ciała, penis. Preikonograficzne odczytanie obrazu w przekładzie na kategorie świata pozaobrazowego musiałoby na tym *signifié* poprzestać, identyfikując postać jednoznacznie jako



7. Sarkofag z przedstawieniem historii Endymiona (fragment), ok. 210-220 n. e., Rzym, Museo Capitolino, repr. za: T. Krauss, *Propyläen Kunstgeschichte. Das Römische Weltreich*, Berlin West 1967, tabl. 238



8. Sarkofag z przedstawieniem scen biblijnych i filozofów (fragment ze spoczywającym Jonaszem), ok. 270, Rzym, S. Maria Antiqua, repr. za: T. Krauss, op. cit., tabl. 246 b



9. Pokrywa sarkofagu rzymskiego z przedstawieniem spoczywającego Jonasza, Rzym, Museo Nazionale, repr. za: F. Gerke, *Die Christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940, tabl. 26/2



10. Tycjan, *Danae*, 1544-46 Neapol, Museo Nazionale di Capodimonte, repr. za: *Titian. His World and His Legacy*, ed. D. Rosand, New York 1982, il. 1.10

mężczyznę. Denotowana męskość ukazuje się jednak na obrazie w sprzeczności z odwozającymi od niej i osłabiającymi jej wiarygodność żeńskimi konotacjami, które wpisane są w sposób opracowania postaci i wprowadzenia jej w kontekst całej sceny. Kluczową rolę odgrywa przy tym zastąpienie postaci Diany, która w ramach utartej konwencji ikonograficznej zwykle towarzyszyła Endymionowi, z jednej strony przez padające na niego światło księżyca, rozpoznawalne na mocy kodu mitologii, niezależnie od obrazu, jako identyfikowana z Dianą bogini Selene, z drugiej natomiast przez młodzieńczego Erosa, wpatrzonego w Endymiona z wyraźnym zadowoleniem i odsuwającego gałęzie, by księżycowe promienie do niego dotarły. W efekcie światło penetrujące wyprężone ciało w miejscu, na które spogląda Eros, jawi się nie tyle jako *alter ego* Diany, co jako figura pożądanego spojrzenia chłopca. Takie rozwiązanie relacji między nagą leżącą postacią a Erosem wpisuje obraz Girodeta w konwencję aktu, w ramach której bycie bezwolnym, uśpionym i poddanym oglądowi ciałem, sprowadzonym do roli biernego obiektu erotycznej żądzy i rozkoszy, jednoznacznie konotuje kobiecość, zaś dookreśleniu tej konotacji służy przeciwstawienie owemu ciału postaci Erosa czy Kupidyna jako kogoś znajdującego się w jego bliskości, mającego je nie tylko w polu widzenia, lecz także w zasięgu dotyku, będącego zastępczą figurą męskiego pożądania¹¹⁰. W tradycji ikonograficznej taka postać towarzyszyła zwykle nagiej kobiecie, Danae albo Wenus. Na obrazie Girodeta zestawienie Erosa z aktem mężczyzny z jednej strony odbiera temu ostatniemu męskość, z drugiej wprowadza czytelny podtekst homoseksualny. Scena, w której śpiący Endymion staje się obiektem seksualnej penetracji boskim światłem i zbliżenie to obserwuje Eros, przypomina przede wszystkim schemat przedstawień Danae (il. 10), przy czym czytelność obrazu jako transformacji tego schematu nie wymaga precyzyjnego rozpoznania jego konkretnych wersji czy źródeł, z których mógł korzystać malarz. Z kolei jeżeli chodzi o związek z ikonografią Wenus, to ze względu na relację między śpiącą wśród zieleni postacią a wpatrzonym w jej ciało i odsłaniającym ten widok młodzieńcem dzieło Girodeta kojarzy się szczególnie ze znanym obrazem Correggia z Luwru *Wenus, satyr i kupidyn* (il. 11), gdzie figurą uosabiającą męską żądź był rozpustny, kozłonogi bożek. Eros towarzyszący Endymionowi trzyma atrybut Wenus, wieniec mirtowy, przewiązany białą wstążką, taką samą, jaką Endymion ma wplecioną we włosy; motyw ten jest czytelnym znakiem identyfikacji śpiącego mężczyzny z boginią miłości¹¹¹.

¹¹⁰ Zob. na ten temat rozważania T. J. Clarka, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York 1985, s. 123-131.

¹¹¹ Znaczenie wienca jako atrybutu Wenus w obrazie Girodeta podkreśla, inaczej je interpretując w związku z postacią Endymiona, J.H. Rubin, *Endymion's Dream as a Myth...*, op. cit., s. 63-64.



11. Correggio, *Wenus, satyr i kupidyn*, 1528, Paryż, Musée du Louvre, repr. za: M. Fabiański, *Correggio. Le mitologie d'amore*, Milano 2000, il. 32

Asocjacje ze stereotypami kobiecego aktu uwydatniają niewieście cechy uchwytnie w sposobie pokazania samego ciała Endymiona. Chodzi nie tylko o jego długie, spływające na ramiona loki, lecz także o „kobieca”, krągłą linię wyeksponowanego prawego biodra oraz długość i szczu-



płóść nóg, podkreślona ich złożonym układem oraz zróżnicowaniem gry światła i cienia w poszczególnych partiach. To narzucające się współgranie obrazu Girodeta denotującego postać męską z konwencjami aktu kobiecego sprawia, iż Endymion, mówiąc słowami z noweli Balzaka, jest „za piękny na mężczyznę”¹¹² i przez to ujawnia istnienie poziomu znaczenia wizualnego, który pozostaje poza zasięgiem ikonologii, a zawiązuje się poprzez międzyobrazowe konotacje. Nic też dziwnego, że androgyniczny Girodetowski Endymion, naznaczony wewnętrzną sprzecznością płci denotowanej i konotowanej, napięciem między ukrytym czy usuniętym w cień fallusem a żeńskimi cechami pozy, w jakiej prezentuje się wobec Erosa, najpierw stał się prototypem Balzakowskiej Zambinelli¹¹³ i zainspirował opowieść o malarskim wizerunku mężczyzny, wprowadzonym z przedstawienia kobiety, a następnie dał asumpt do rozważań Barthes’a na temat intertekstualności. Balzak na kartach swej noweli osadził dzieło Girodeta w bezkresnym łańcuchu artystycznej tradycji i stworzył dlań fikcyjną genealogię, kreując na jego bezpośredni wzór rzekomy obraz Viena przedstawiający *Adonisa wyciągniętego na lwiej skórze*, który z kolei miał być transpozycją posągu Zambinelli, wykonanego przez Sarrasine’a. Barthes tak komentuje fragment utworu opisujący akt Viena:

Endymion przekazuje Adonisowi swój sens, swoją historię i swoją rzeczywistość; rozpoznajemy Endymiona dzięki tym słowom, które opisują Adonisa (...). Wszystko w Endymionie-Adonisie konotuje kobiecość (...): „rozkoszny wdzięk linij” (wyrażenie, którego używa się jedynie w stosunku do „zniewieściałych” aktów romantycznej kobiety albo mitologicznego efeba), poza wysilona, lekko odwrócona, sugerująca pełne oddanie, kolor blady i rozproszony (piękna kobieta tamtej epoki musiała mieć bardzo białą skórę), włosy gęste i skręcone (...); Adonis umieszczony jest w głębi teatru (półkolistego buduaru), Endymiona zaś odsłania mały Kupidyn, który ciągnie zieloną zasłonę, jak kurtynę sceny, wskazując tym samym centralny punkt obserwacji, czyli pleć, która u Girodeta została ocieniona, podobnie jak w okaleczonej Zambinelli. Selene, zakochana w Endymionie, odwiedza go; jej ruchliwe światło pieści śpiącego i bezbronnego pasterza i przenika go; Selene, choć kobieca, jest aktywna; chłopiec, choć męski, pozostaje bierny: podwójne odwrócenie, które dotyczy dwóch płci biologicznych i dwóch biegunów kastracji w całej noweli, gdzie kobiety są kastrujące, mężczyźni zaś kastrowani¹¹⁴.

Odczytując nowelę Balzaka, Barthes dostrzegł zatem fakt, że Girodet w swym obrazie podjął grę ze stereotypami przedstawiania kobiet

¹¹² H. Balzac, *Sarrasine*, op. cit., s. 273.

¹¹³ Por. R. Barthes, *S/Z*, op. cit., s. 110.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 107.

i mężczyzn. Owe stereotypy, wyznaczające normy ikonografii płci i tym samym pozorujące naturalność utrzymanych w nich wizerunków, budują tło „już widzianego”, na którym obraz Girodeta zyskuje przewrotne, transgresyjne znaczenie. Warto jeszcze raz podkreślić, że znaczenie to pozostaje niedostępne dla tradycyjnej ikonologii, poszukującej zgodności między obrazem a tekstem. Identyfikacja opowieści o Endymionie, która dostarczyła malarzowi tematycznego pretekstu, nie wyjaśnia seksualnej treści uchwytniej wyłącznie w relacji między wizualną formą jego obrazu a tradycją obrazową związaną z innymi tematami.

Utwór Balzaka, choć w zasadzie jest tekstem „klasycznym” i „czytelnym”, za sprawą analizy Barthes’a okazuje się ideowo bliski założeniom teorii intertekstualności, która demaskuje iluzję mimetycznej referencji tekstu do pozatekstowych zdarzeń, obrazu do pozaobrazowego modelu, odkrywając nieskończony ciąg odesłań od jednego tekstu i obrazu do drugiego. Podobnie obraz Girodeta, choć malowany w „klasycznym” stylu, jest w istocie przewrotnym „obrazem rozkoszy”. Według Barthesa dzieło iluzjonistyczne, „przyjemne”, „czytelne”, operuje formułami naśladowującymi, reprodukującymi formuły wcześniejsze; „mimetyczność języka (naśladowającego siebie), to źródło wszelkich przyjemności”¹¹⁵. To, co czytane, jest wygodne w odbiorze, bo powtarza i potwierdza już-przeczytane, trzyma się utartych dyskursywnych reguł, powiela stereotypy, konserwuje ideologie¹¹⁶. Jednym z filarów dyskursywnego porządku jest stabilny system pozornie oczywistych i naturalnych antytez¹¹⁷. Przeciwnieństwem tak rozumianej lekturowej przyjemności jest transgresyjna i perwersyjna ze swej istoty, przekraczająca reguły i wywrotowa, wprowadzająca nowe doznania rozkosz. Tekst rozkoszy, pisze Barthes, „narusza podstawy historycznych, kulturowych i psychologicznych przekonań czytelnika, stałość jego gustów, wartości i wspomnień, doprowadza do kryzysu jego związków z językiem”¹¹⁸. Źródłem rozkoszy jest pęknięcie, rozsuniecie systemu przedstawiania, w efekcie jego obnażenie. Drogę ku takiej literaturze wskazuje pisarstwo de Sade’a, przecinające porządek kulturowych kodów i przewrotnie łączące ze sobą przeciwstawne w taki sposób, że powstaje „erotyczne” napięcie między przywoływanym systemem reguł i stereotypów a ich pogwałceniem¹¹⁹.

Śpiący Endymion Girodeta jest obrazem rozkoszy, gdyż dokonuje erotycznej transgresji kodów płci, których antytetyczność szczególnie uwypuklało malarstwo Davida. *Przysięga Horacjuszy czy Brutus* to obra-

¹¹⁵ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, op. cit., s. 16.

¹¹⁶ Zob. ibidem, s. 58-64, 89.

¹¹⁷ Zob. R. Barthes, *S/Z*, op. cit., s. 61-63 i 102-103.

¹¹⁸ Idem, *Przyjemność tekstu*, op. cit., s. 89.

¹¹⁹ Ibidem, s. 11-13.

zy doprowadzające do ekstremum opozycję przedstawieniowych stereotypów, a zarazem ideologii męskości i kobiecości: męskość to heroiczna siła, aktywność woli, rozumu i działania, kobiecość to niemoc, uległość wobec woli i działań mężczyzn, a także wobec własnych uczuć¹²⁰. Przewrotnie wpisując postać Endymiona w konwencję kobiecego aktu, czyniąc mężczyznę pasywnym, bezbronny, uległym i nieświadomym przedmiotem seksualnej penetracji, Girodet pogwałcił reguły przedstawiania płci i tym samym ujawnił ich funkcjonowanie¹²¹.

4. „PRZYPOMNIENIOWA” LEKTURA OBRAZU A PROJEKCJA GENETYCZNA

Fakt, że obraz Girodeta prowadzi niejako podwójną grę ze stereotypami przedstawieniowymi (czyli z kanonami reprezentacji, które wydają się „naturalnym” sposobem ujęcia danego motywu), z jednej strony podejmując stereotyp obrazowania snu, z drugiej rewidując stereotyp aktu – utrudnia rozpoznanie w obrazie śladów nawiązań do jakichś konkretnych wzorów. Przyjęta w historii sztuki praktyka ustalania artystycznej genezy dzieł opiera się na założeniu, że dostrzegalne analogie łączące obraz późniejszy X z wcześniejszym obrazem Y, który mógł być twórcy X znany, jest prawdopodobnym świadectwem inspiracji, jaką ten ostatni czerpał wykorzystując Y w charakterze źródła. Oznaczałoby to, że wzór Y był obecny jeśli nie w oczach, to w pamięci artysty podczas jego pracy nad obrazem X i stamtąd oddziaływał na wybór określonych malarskich rozwiązań. Tylko na tej drodze, poprzez umysł malarza prowadzący dłoń, może *de facto* zaistnieć genetyczna zależność obrazów. Faktycznego zajścia takiego procesu inspiracji czy wpływu, rzecz jasna, nie sposób bezpośrednio potwierdzić, pozostaje tylko domyślać się go, przyjmując prawdopodobieństwo zetknięcia się autora dzieła X z dziełem Y. W *Śpiącym Endymionie* można dopatrzeć się wielu różnych odniesień do dzieł, które Girodet przypuszczalnie znał, ale nie można wśród nich jednoznacznie wskazać wzorów, które naprawdę rzutowały na proces konstrukcji obrazu, to znaczy tych, które za pośrednictwem świadomej lub nieświadomej pamięci i prowadzonej przez nią ręki malarza wycisnęły piętno na płótnie. Ta nierozstrzygalność nie ma jednak żadnego znacze-

¹²⁰ Por. N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, New York 1981, s. 236-7; idem, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, New York 1984, s. 70-76; W. Davis, *Renunciation of Reaction...*, op. cit., s. 176, 183; D. Carrier, *Principles of Art History Writing*, University Park, Penn. 1991, s. 139-149.

¹²¹ Por. A. Boime, *Art in an Age of Revolution, 1750-1800*, Chicago and London 1987, s. 449.

nia, gdyż obraz znaczy swoje miejsce w artystycznej tradycji i odsyła do innych obrazów nie przez ślady faktycznego przejścia dzieł źródłowych między psychiką artysty a powstającą kompozycją, lecz tylko przez swój potencjał „sensoproduktywny” – przez te ślady, te międzyobrazowe podobieństwa, które są czytelne dla odbiorców, także i badaczy, w ramach ich perspektywy widzenia historii sztuki.

Z jednej strony artysta, nawet gdy jakiegokolwiek związki z cudzą sztuką sam dostrzega w swoim obrazie, nie sprawuje kontroli nad językiem wszystkich wizualnych analogii i różnic, w których grze jego dzieło zdolne jest przemawiać czy znaczyć. Nie panuje nad „wzorami” i odniesieniami, które będzie ono później przypominało szeregującym obrazy badaczom. Z drugiej strony badacze nie panują nad śladami, które naczynają analizowane dzieło w ich widzeniu, gdy projektują na nie swoje międzyobrazowe skojarzenia, sterowane różnymi domysłami na temat twórczości danego artysty i jej znaczących kontekstów. Jeżeli zauważają, że obraz przypomina inny obraz, to nie są w stanie rozstrzygnąć, na ile owo przypomnienie wynika z jego obiektywnych właściwości, na ile zaś odbija tylko ich subiektywne asocjacje. Tak jak tekst nie jest poznawalny poza indywidualną lekturą, w którą czytelnik wprowadza własny horyzont oczekiwań i pamięć „już czytanego”, tak też obraz w swoich związkach z obrazową tradycją, czytelnych na podstawie podobieństw, nie jest poznawalny poza projekcjami poszczególnych historyków sztuki. W sytuacji lekturowego „stopienia horyzontów”, które głosił Barthes (dzieło spogląda na widza tym samym okiem, którym widz patrzy na nie)¹²² nie można więc mówić o tym, jakie odniesienia do innych dzieł, jakie ich ślady są obecne w samym obrazie; owe ślady, podobieństwa, wizualne reminiscencje są bowiem jedynie percepcyjnym efektem powstającym w dialogu między obrazem a widzem i nie sposób go przypisać tylko jednej ze stron tej interakcji. Analogie obrazowe stanowią wypadkową tego, co daje się w obrazach zobaczyć i zasobu „już widzianego”, w którego świetle widz rozpoznaje i rozumie to, co ogląda. Nie da się wyjść poza własną perspektywę widzenia obrazu jako śladu innych obrazowych śladów, by przyrzeć się mu bezpośrednio, obiektywnie i na tej podstawie ową perspektywę zweryfikować. Historykowi sztuki pozostaje w takiej sytuacji tylko sprawdzić możliwość przełożenia dostrzeżonych w obrazie znamion podobieństwa na historyczną narrację dotyczącą jego genezy, w ramach której wskazywane wzory sensownie wiązałyby się z sumą danych na temat twórczości artysty¹²³. Konfrontacja różnych prób rozpoznania

¹²² „Na scenie tekstu brak rampy – pisał Barthes – nie ma podmiotu i przedmiotu. Tekst (...) jest obojętnym okiem, o którym egzaltowany autor, Anioł Ślżzak, mówi: «Tym samym okiem, którym widzę Boga, i On mnie widzi»”. *Przyjemność tekstu*, op. cit., s. 21.

¹²³ Hayden White zwracał uwagę, że dyskurs historyczny konstruuje się na zasadzie selekcji i kombinacji różnych dostępnych danych w taki sposób, by powstała z nich spójna,

i wyjaśnienia międzyobrazowych odniesień *Śpiącego Endymiona* Girodeta pokazuje dwie rzeczy: z jednej strony to, że mogą powstać alternatywne, rozbieżne narracje historyczne wiążące dzieło z jego domniemanymi prototypami, przy czym każda z nich jest wewnątrznie spójna, z drugiej strony to, że ich domknięcie w ramach własnej logiki pozostawia poza wywodzoną genezę inne prawdopodobne wzory. Poszczególne narracje nie tyle odtwarzają, co wytwarzają historię zakorzeniającą dzieło w artystycznej tradycji. To, co historycy sztuki robią pod hasłem rozpoznawania obrazowych źródeł, w istocie jest tylko próbą umieszczenia po stronie autora i przypisania jego psychice tych przypomnień, które analizowany obraz wywołuje w ich własnych umysłach.

Ograniczę się do przywołania tylko dwóch alternatywnych lektur obrazu Girodeta, odmiennie konstruujących jego genezę. Obie są – mówiąc językiem Derridy – „mimetologiczne” w swoich podstawowych założeniach: po pierwsze, że międzyobrazowe asocjacje ewokowane przez dzieło (czytaj: dostrzeżone przez badacza) podlegają kontroli ze strony intencji artysty i sensownie zbiegają się w jedności jego źródłowego zamysłu, po drugie, że badacz w swojej spójnej interpretacji bezbłędnie rozpoznaje te wzory, które w autorskiej intencji były obecne, to znaczy, że interpretacja adekwatnie przedstawia panujący nad obrazem i jego odniesieniami do innych obrazów zamiar artysty, „logos” dzieła. Autorzy owych lektur obierają przy tym przeciwstawne strategie sytuowania pracy Girodeta w międzyobrazowych związkach: jeden mnoży domniemane źródła i zarazem zbiera wszystkie ikonograficzne koneksje w jedności usensawniającej je idei twórczej malarza, drugi odwrotnie – maksymalnie zawęza pole odniesień, eksponując ścisły związek z jednym tylko obrazem, w którym to związku oba skojarzone dzieła zyskują przyległość tak bezpośrednią i „szczelną”, że unieważniają jakiegokolwiek inne relacje. Nie mamy podstaw do rozstrzygnięcia, która z tych konstrukcji interpretacyjnych jest lepsza – lepsza w stosunku do czego? – nijak nie da się ich potwierdzić bądź im zaprzeczyć opierając się na obiektywnych, nie pod-

logiczna całość narracyjna, przekonująca siłą własnej koherencji. Podobnie jest z budowaniem twierdzeń na temat związków międzyobrazowych: zazwyczaj motywowane są one – zgodnie z prawidłami hermeneutyki – poszukiwaniem spójności z jednej strony między cechami rozpatrywanego dzieła a danymi dotyczącymi jego historycznego kontekstu, z drugiej między poszczególnymi elementami jego własnej struktury a jej sensowną całością. W pierwszym przypadku hermeneutyczna projekcja uprzywilejowuje te spośród potencjalnie uchwytnych związków międzyobrazowych, które najbardziej pasują do generalnej charakterystyki twórczości danego malarza, informacji na temat jego warsztatu, edukacji artystycznej, odbytych podróży – najogólniej: do miejsca przypisywanego mu w historii sztuki. W drugim przypadku nastawienie na znaczeniową spójność dzieła eksponuje takie międzyobrazowe związki, które pasują do jego całościowej interpretacji, a przez to są zrozumiałe na zasadzie cytatu bądź aluzji.

legających interpretacji faktach, każda z nich uprawomocnia się jedynie od wewnątrz, perswazyjną siłą własnej, samopotwierdzającej się logiki¹²⁴.

James H. Rubin odczytał *Śpiącego Endymiona* jako rodzaj obrazowej manifestacji romantycznej idei geniuszu twórcy, artystycznego natchnienia, które miałyby być porównywalne z natchnieniem boskim i zapewnić malarzowi nieśmiertelność chwały¹²⁵. Przyjmując tę lekturę, badacz niemal całkowicie usunął z pola widzenia erotyczną treść obrazu i jego związku z ikonografią płci. O ile przyznał, że impuls co do wyboru tematu

¹²⁴ W kwestii uprawomocnienia interpretacji wypada odwołać się do rozważań E.D. Hirscha i polemizującego z nim Stanleya Fisha. Zdaniem Hirscha, aby uprawomocnić interpretację, należy potwierdzić jej prawdopodobieństwo odwołując się do dostępnego zasobu wiedzy. Jednakże to, co wiadomo, a co może potwierdzać interpretację, również jej podlega. Relacja między wiadomym a interpretowanym przyjmuje strukturę kolistą. Dowody, które interpretatorzy przywołują na poparcie swoich konstrukcji hermeneutycznych, zawsze są w jakimś stopniu dostosowywane do tych konstrukcji. Każdy, kto na swój sposób rozumie dzieło i jest co do tego przekonany, pozostaje uwięziony w takim hermeneutycznym kole. Jego rozumienie wydaje mu się nieodparcie prawidłowe, gdyż hipoteza interpretacyjna dotycząca dzieła współkonstruuje dane o nim, na podstawie których się potwierdza (zob. E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven and London 1967, s. 164-198). Kolistą, samopotwierdzającą się strukturę rozumienia tekstu, zarysowaną przez Hirscha, trafnie określił Umberto Eco: „tekst jest przedmiotem budowanym przez interpretację, która ma postać zamkniętego koła, ponieważ potwierdza się na podstawie tego, co sama zbuduje” (U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 64). Hirsch (a także powołujący się na niego Ricoeur) wierzył jednak w możliwość obiektywnego porównania stopnia prawomocności różnych interpretacji, to znaczy ich zgodności z danymi dotyczącymi zewnętrznych i wewnętrznych powiązań rozpatrywanego dzieła. W tym punkcie przeciwstawił mu się Fish zauważając, iż ocena wartości dowodowej poszczególnych danych nie jest nigdy bezstronna, wolna od interpretacyjnych przesądów, lecz właśnie od nich zależy. Aby dać się przekonać dowodom potwierdzającym prawomocność czyjejs interpretacji, trzeba przede wszystkim dać się przekonać do jej założeń. Nie istnieje miejsce poza przekonaniami, z którego można by sprawiedliwie porównać rozbieżne konstrukcje interpretacyjne pod względem ich wartości dowodowej. Hirschowski model hermeneutyki był o tyle niekonsekwentny, że wymagał zdolności wyrznięcia poza indywidualną perspektywę widoku na dzieło i jego kontekstowe związki, by można było porównać z nią dzieło samo i obiektywny kontekst je ramujący, a w efekcie bezstronnie ocenić adekwatność założeń interpretacyjnych w świetle niezależnych od interpretacji faktów (zob. S. Fish, *Dowodzenie vs. perswazja: dwa modele krytycznej działalności*, przeł. K. Abriszewski, (w:) idem, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Kraków 2002). Taką możliwość odrzucił już Gadamer, konstatując, iż „tego, co dane, nie da się oddzielić od interpretacji. Dopiero w jej świetle coś staje się faktem (...)” (H.G. Gadamer, *Tekst i interpretacja*, przeł. P. Dehnel, (w:) idem, *Język i rozumienie*. Wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 111-112). Spostrzeżenie to nieodparcie prowadzi do wniosku sformułowanego przez Fisha: „nie ma nic poza interpretacją”.

¹²⁵ J. H. Rubin, *Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration*, op. cit.

ikonograficznego mógł pochodzić z takiego źródła, jak frontysepis Ponce-lota z wydanej w 1771 roku komedyjki Louisa d' Ussieux *Endymion*, to dlatego, żeby podkreślić zasadniczą odrębność dzieła Girodeta od wcześniejszych osiemnastowiecznych interpretacji historii Endymiona, zarówno literackich, jak i obrazowych, które trywializowały ją przez sprowadzenie do wymiaru frywolnej erotyki. Zdaniem badacza obraz Girodeta wyraźnie odbiega od nich swym poważnym nastrojem. Usunięcie postaci Diany oznaczałoby w tej perspektywie odejście od dosłowności a zarazem błahości erotycznego wątku i jego transpozycję na wyższy, podniosły poziom treści ideowej. Mirtowy wieniec jako atrybut Wenus, odniesiony przez Rubina do filozofii neoplatońskiej, staje się symbolem umiłowania Endymiona przez bogów, a co za tym idzie, nadziei na udział śmiertelnika w ich wiecznej szczęśliwości. Jednocześnie koronowany wieniec Endymion przeistacza się w figurę poety czy artysty dostępującego boskiej inspiracji i chwały. W samopotwierdzającej się strukturze narracyjnej wydobyty przez badacza wątek apoteozy artystycznego geniuszu z jednej strony rzutuje na wybór dzieł wskazywanych jako prototypy



12. François-Xavier Fabre, *Śmierć Abła*, Montpellier, Musée Fabre, repr. za: T. Crow, op. cit., il. 98



13. Rafael (warsztat), *Sen Jakuba*, fresk z loggi watykańskich, repr. za: W. Kelber, *Raphael von Urbino. Leben und Werk*, Stuttgart 1993, il. 134

odpowiadające ideowemu przesłaniu *Śpiącego Endymiona*, z drugiej zarazem uwiarygodnia ten wybór w związku z interpretacją obrazu. Zakwestionowaniu analogii z obrazami o treści erotycznej towarzyszy podkreślenie znaczenia związków z trzema innymi grupami dzieł: po pierwsze, z antycznymi wyobrażeniami snu Endymiona na sarkofagach, które czynią z tego motywu alegorię nieśmiertelności; chcąc podkreślić istotny sens rozpoznania obrazu Girodeta jako transpozycji sarkofagowego reliefu, Rubin określa to odniesienie mianem aluzji (skoro tak, to poza Girodetowskiego Endymiona nie powinna wydawać się widzowi naturalnym ujęciem śpiącej postaci, lecz właśnie ujęciem specyficznym, identyfikującym konkretny antyczny schemat, i to nie w kategoriach ogólnie pojętego nawiązania do sztuki starożytnej, lecz precyzyjnie w aspekcie funkcjonalnego i alegorycznego znaczenia motywu). Po drugie, znaczący staje się związek z formułą akademickiego studium aktu męzczyzny, tzw. *académie*, jako że studium to było sprawdzianem malarskiej biegłości młodych artystów. W obrębie tej tradycji Rubin kojarzy obraz Girodeta z *Hektorem Davida*, *Śpiącym Endymionem* Nicolasa-Guy Bre-

neta, a zwłaszcza ze *Śmiercią Abła* François-Xavier Fabre'a, rywala artysty z pracowni Davida (il. 12). Trzecia linia genealogiczna łączy, zdaniem badacza, dzieło Girodeta z przedstawieniami religijnych ekstaz i wizji, jako stanów mistycznych uniesień ducha, odpowiadających romantycznej idei artystycznego natchnienia. Idąc za sugestią George'a Levitine, Rubin przyjmuje za wzór do obrazu Girodeta fresk z loggi watykańskich, przedstawiający sen Jakuba (il. 13), oraz *Ekstazę świętej Teresy* Berniniego (il. 14).



14. Gianlorenzo Bernini, *Ekstaza świętej Teresy*, 1646, Rzym, S. Maria della Vittoria, repr. za: W. Weibel, *Jesuitismus und Barockskulptur in Rom*, Strassburg 1909, tabl. 8



15. Jean-Germain Drouais, *Umierający atleta*, 1785, Paryż, Musée du Louvre, repr. za: T. Crow, op. cit., il. 35

Inaczej *Śpiącego Endymiona* rozumie Thomas Crow, sytuując dzieło w odmiennej narracji i, co za tym idzie, w innych związkach międzyobrazowych¹²⁶. Dla niego historia powstania obrazu Girodet'a, uwewnętrzniona w jego strukturze, jest przede wszystkim historią artystycznej rywalizacji malarza z Jeanem-Germainem Drouais jako autorem przedstawienia *Umierającego atlety* (1786) (il. 15). Stanowisko Crow'a odpowiada poglądom Michaela Baxandalla, który przestrzegał przed zbyt konsekwentnym sprowadzaniem analizowanych obrazów do ich domniemych wzorów na podstawie dostrzeganych podobieństw, gdyż prowadzi to do umniejszania twórczego wkładu artysty, zdolnego przekształcić wyjściowe źródło inspiracji tak dalece, że wyprowadzone zeń dzieło może przypadkowo przypominać inne obrazy bardziej niż wzór faktycznie leżący u jego genezy¹²⁷. „Zamiast pytania, do czego obraz «jest

¹²⁶ T. Crow, *Observations on Style and History in French Painting of the Male Nude, 1785-1794*, (w:) *Visual Culture: Images and Interpretations*, op. cit.; por. idem, *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, New Haven and London 1995.

¹²⁷ Zob. M. Baxandall, *Prawda a inne kultury. „Chrzest Chrystusa” Piera della Francesca*, przeł. E. Wilczyńska (fragment książki Baxandalla *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London 1986), „Artium Quaestiones” V, Poznań 1991, s. 135.

podobny» – pisze Crow – powinno się raczej zapytać, skąd pochodzi¹²⁸. Otóż *Endymion* Girodeta pochodzi, zdaniem badacza, od dzieła, z którym nie łączą go podobieństwa, lecz przeciwnie, cały zespół różnic; jest wręcz odwrotnością *Umierającego atlety*, jako że powstał na drodze „negatywnej transformacji” swego prototypu¹²⁹. Ta antytetyczna więź między obydwooma obrazami jest na tyle ścisła, że właściwie każda dająca się określić cecha charakteryzująca postać atlety znajduje swoje przeciwieństwo w postaci Endymiona. Interpretując dzieło Girodeta jako przekształcenie jednego tylko wzoru, który z całą pewnością był artyście doskonale znany, Crow zyskuje maksymalną „oszczędność” historycznego wyjaśnienia obrazu, co również jest zgodne z poglądami Baxandalla, mianowicie ze stawianymi przez niego kryteriami poprawności eksplikacji¹³⁰. Na potwierdzenie tezy, iż płótno Girodeta stanowi odpowiedź na obraz Drouais, Crow przywołał inny przypadek transformacji obrazowego wzoru zaczerpniętego od twórcy *Umierającego atlety* przez autora *Śpiącego Endymiona* – przypadek bardziej przekonujący o tyle, że tutaj ewidentne jest podobieństwo konkretnych rozwiązań: Girodetowski *Hipokrates odmawiający przyjęcia darów Artakserksesa* (1792) przejmuje charakterystyczną pozę bohatera obrazu Drouais *Mariusz w Minturnae* (1786).

Na marginesie tej wiodącej narracji o genezie obrazu Girodeta Crow lakonicznie wspominał jednak o innych jego prototypach, których bliższe rozpatrzenie musiałoby rozerwać sugerowany przez badacza bezpośredni, dialogowy związek *Śpiącego Endymiona* z *Umierającym Atletą*. Takim prototypem, źródłem bardziej „pozytywnej” inspiracji, jest według niego *Śmierć Abła* Fabre’a. Podejmując dialog z tym wzorem, Girodet wykonał w wersji rysunkowej obraz *Domowe bóstwa Eneasza ukazują mu się we śnie* (1791), który określił kierunek poszukiwania przez artystę formuły własnego *académie*; podobnie jak *Endymion*, jest to nokturn tworzący efekt wydobywania promieniami księżycowego światła ciała śpiącego, leżącego w skrzyśonej pozie mężczyzny (il. 16). Wśród prawdopodobnych artystycznych źródeł *Endymiona* Crow wymienia ponadto *Rinalda i Armidę* Poussina (il. 17). Rzeczywiście, charakterystyczny układ prawej ręki, a przede wszystkim androgyniczne cechy bohatera śpiącego na łonie natury, którego dwuznaczna uroda budzi erotyczną fascynację kobiety czy bogini – to elementy pozwalające wiązać ze sobą oba obrazy. W nawiązaniu do hipotez innych badaczy Crow mnoży domniemane wzory, by ostatecznie stwierdzić, iż „wizualne odniesienia urosły do takiej ilości, że konkretnych zapożyczeń nie da się zidentyfikować, listę można by przedłużać niemal w nieskończoność”¹³¹.

¹²⁸ T. Crow, *Observations on Style and History in French Painting...*, op. cit., s. 161.

¹²⁹ Ibidem, s. 153.

¹³⁰ Zob. M. Baxandall, *Prawda a inne kultury...*, op. cit.

¹³¹ T. Crow, *Emulation...*, op. cit., s. 134.



16. François Godefroy wg rysunku Anne-Louis Girodeta, *Domowe bóstwa Eneasza ukazują mu się we śnie*, 1791, repr. za: T. Crow, op. cit., il. 100

Przykład obrazu Girodeta ilustruje różnorodność możliwości zbudowania takich narracji, które powiążą charakterystykę dzieła z jego domniemanymi źródłami i odniesieniami w spójną, logiczną i przekonującą całość. Ogrom dzieł, których znajomość dałoby się przypisać artyście, w powiązaniu z ogromem dających się wyinterpretować informacji historycznych i różnorodnością możliwych hipotez interpretacyjnych stwarza bardzo szerokie pole wyboru ram kontekstowych, wprowadzających ana-



17. Nicolas Poussin, *Rinaldo i Armida*, 1629, Londyn, Dulwich Picture Gallery, repr. za: R. Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton 1987, tabl. 8

lizowany obraz w genetyczne relacje z tradycją sztuki, produkujących analogie, zapożyczenia czy aluzje. Wszystko zależy od przyjętej przez badacza perspektywy rozumienia obrazu w związku z innymi obrazami, a każda pojedyncza perspektywa wytwarza artystyczną genezę dzieła siłą własnej zborności, jedne domniemane wzory włączając w pole widzenia, inne zaś pozostawiając poza nim. Pogodzenie się z faktem, że wewnątrzliteracka historia dzieła literackiego i, odpowiednio, wewnątrzartystyczna historia dzieła sztuki pisana jest zawsze w ograniczonym, indywidualnym horyzoncie skojarzeń interpretatora, odróżnia teorię intertekstualności od tradycyjnych badań genetycznych¹³². Balzac przedstawił fikcyjny obraz genealogii *Śpiącego Endymiona* nie tylko dlatego,

¹³² Dobitnie wyartykułował tę różnicę John Frow: „Identyfikacja intertekstu jest aktem interpretacji. Intertekst nie jest rzeczywistym i sprawczym źródłem, lecz teoretycznym konstruktem formułowanym przez czytanie i służącym czytaniu. (...) Prehistoria tekstu nie jest dana, lecz relatywna w stosunku do siatki interpretacyjnej”. J. Frow, *Intertextuality and Ontology*, (w:) *Intertextuality. Theories and practices*, ed. M. Worton, J. Still, Manchester and New York 1990, s. 46.

że wymienił nieistniejące dzieła, lecz także dlatego, że zarysował linear-ny model następstwa kolejnych przedstawień w prostej amfiladzie (po- sągi greckie i rzymskie – akt renesansowy – szkice Sarrasine’a – posągi Zambinelli – *Adonis wyciągnięty na lwiej skórze* Viena – *Śpiący Endymion* Girodeta), tak jakby drzewo genealogiczne obrazu dało się bez pro-blemu zrekonstruować. Tymczasem dzieło Girodeta, jak każde, wpisuje się pomiędzy inne nie przez swoją genezę, procesy zachodzące po stronie autora, lecz tylko przez te ślady, repetycje, analogie, które dostrzegają badacze z własnego punktu widzenia. W zależności od tego, jak te punk-ty widzenia mogą być różne, wyznaczone odmiennymi założeniami, różne będą także rekonstrukcje genezy artystycznej tego samego obrazu. Nie sposób rozstrzygnąć, która z zaproponowanych, alternatywnych wersji genealogii *Śpiącego Endymiona* – a możliwe są jeszcze inne – bliższa jest historycznej prawdy; w istocie są one tylko czymś w rodzaju „anagrama-tycznej” lektury obrazu, sensoproduktywnym efektem. Skoro zaś bada- czom nigdy nie jest dany transcendentny wobec ich interpretacji wgląd w artystyczną genezę dzieła, skoro nie mają powodów do satysfakcji z ostatecznego wyjaśnienia problemu jego źródeł (jakkolwiek by nie pró-bowali przekonać czytelnika, iż to właśnie z powodzeniem czynią, rekon- struując przeszłość), pozostaje im tylko przyjemność **pisania** historii i plecenia sieci międzyobrazowych związków.

INTERTEXTUALITY AND PAINTING

Summary

The present paper addresses the question of relations between picture in the context of a theory of intertextuality developed by Jacques Derrida, Julia Kristeva, and Roland Barthes. This theory stemmed for the most part from a critique of the communicational model of sign and text, based on a mimetic concept of the painting. The pictorial mimesis relied on a belief that the reading of a verbal message is identical with the recognition of an authorial intention which is the origin and model of the representing record; a text just as a painting, and a painting just like a window, conveys the truth of the object of representation that stands behind it. Deconstructing that approach, Derrida argued that the sign owes its intelligibility, and the text its readability, not to their reference to the original model (*signifié*), but to the iterability of the record (*signifiant*). The illusion of the vertical, mimetic relationship *signifié/signifiant*; the transparency of the representing which allows the represented to be perceived, is in fact an effect produced by the horizontal network of iterability – of repeating a sign by another sign, a picture by a picture, a *signifiant* by a *signifiant*. A sign, and any other record, is meaningful only inasmuch as it is recognizable, and in order to be recognizable it must repeat a record that is already

familiar, bear the traces of its other appearances that both determine and differentiate its meaning. Derrida called that principle of the intelligibility of sign, determining its status of a quote grafted from elsewhere, iterability. The logic of iterability introduces an internal difference, *différance*, the trace of the other in the identity of the text, and simultaneously inscribes it in the game of repetition and difference from analogical signs that share its characteristics within the system of notation to which they all belong. That play of signs-traces, triggered by the specificity of their notation and similarity of one to another, cannot be submitted to any central *signifié*, the key meaning which would bring them together as the *logos* of the message, determining its content. Derrida extended that rule of intelligibility, constitutive for the structure of the text, onto all spheres of human experience – the domain of “general textuality,” a fragment of which is also painting. By analogy to graphic writing and verbal texts, the principle of iterability connects in a meaning-disseminating play one painting with another. An approach to the painting in terms of iterative – and therefore intertextual – structure has been presented in the first part of the paper.

The transposition of the theory of intertextuality on painting has been inspired by Derrida’s considerations on van Gogh’s *Shoes* as an object of controversy between Meyer Schapiro and Martin Heidegger. The Schapiro-Heidegger polemic focused on the ownership of the pair of shoes painted by the artist: did it belong to a peasant woman working in the field, according to Heidegger, or to the painter himself, who then lived in Paris, according to Schapiro? Analyzing the texts of both authors and confronting them with the painting, Derrida deconstructed the mimetic illusion to which they both fell victim, trying to identify the painted shoes with some real model. He stressed specific visual features of the painting which make it significantly different from a view of a represented object, and prove irreducible to any context beyond the painting itself. These features signify an exclusive relationship of the painted shoes to painting and by the same token connect van Gogh’s *oeuvre* with other representations of shoes, all sharing the same feature of being different from the world of common experience and referring to one another; recognizable as traces, repetitions of the same painted motif.

The second part of the paper focuses on clear intertextual relations among the claims of Heidegger, Lacan, Kristeva, and Barthes, challenging the representational model of the *parole* which implied the control of the subject’s consciousness over language as a medium of intention. The recognition of the primacy of language over the subject that dwells in it leads to the subject’s loss of the privileged position of the dispatcher of meaning and to a reinterpretation of *parole* as an effect of a dialog of the author who wants to present his/her intention with the language under whose rule s/he remains. Thus, the text is a field of controversy between the voice of the subject, which wants to subject it to the function of communicating a stable authorial *signifié* (Kristeva calls this level of communication the “fenotext”), and the free discourse of language, its incessant production of meaning (level of the “genotext”). It is the latter which is the domain of the writer’s confrontation with the Other – with language, with the multiplicity of texts and discourses in relation to which s/he con-

structs his/her *parole* and him/herself as its subject. This is also the level on which the intertextual formation of the text takes place. The reading of the text is not only a passive, reproductive re-reading of its meaning determined by the author, but the experience of its semiotic productivity, cooperation in the process of meaning production. To read, claims Barthes, is to place the text in a dialog with all the previously read texts, to associate it with the "already-read." The text's intertextuality is not, then, its permanent genetic anchoring in a system of affiliations established by the author, but it takes place anew in each act of reading. If the text becomes a "mosaic of quotations," these quotations come from other texts associated with it by the reader. Such an approach to intertextuality refers to the anagrammatical reading of texts proposed by Ferdinand de Saussure, which cannot be explained in the framework of his communicative theory of language. If a reading of the text reveals its marking with the traces of other text(s), it is impossible to decide whether those traces are an effect of the reader's projection, or perhaps a feature of the text itself, pre-programmed by the author, since no text "itself" is available beyond an act of intertextual reading.

The theory of intertextuality, developed from a critique of the mimetic concept of the painting, which determined the paradigm of the representational approach to the text, paves the way toward analyzing in the same context the relations between or among paintings. Every painting can be understood regardless of the painter's intention, since it acquires meaning not so much as a medium conveying the artist's anticipating vision, but precisely as a painting, the painterly "idiom" recognizable in reference to other paintings which it resembles because of its form. A painting means its own belonging to the painterly tradition by sharing the visual features of similar representations or, in other words, letting the spectator realize its traces, repeating or quoting certain painterly devices, and making itself different both from them and from itself. If a painting can be understood in its uniqueness as such only in this way – by recognizing the play of iteration, repetition, and difference in reference to other paintings, by reading it as an "anagram" or transformation, then such a reading, placing a painting in relation with other paintings, does not equal indentifying the genealogy of origin and a system of borrowings and references depending on the painter. It is obvious that in order to make his or her own "*parole*" intelligible, the artist must repeat certain devices known from other paintings and familiar to the audience, not to mention that s/he is always willy nilly involved in the adopted artistic tradition, yet besides, a painting may reveal "quotes" which are surprising to its maker – identifiable against the grain of his/her intention or concerning other paintings which apparently had no influence on him/her. A painter is unable to control associations with other paintings which his/her canvas may trigger in the spectator and/or professional art historian. An unchallenged fact that one painting may seem to the spectator to resemble another does not necessarily imply an origin. No matter how significant such resemblance can appear – either as regards the content of the painting under scrutiny or in terms of its artistic origin – it is not an objective property of the work as such, but an effect of reading that cannot be verified by its substance, a result of the painting's "productivity of meaning" that

takes place in the process of response. A scholar who notices in the analyzed painting a trace of some other one faces the undecidable problem of de Saussure's anagrams: should this trace be assigned to the artist's intention, does it come from the artist's unconscious, or is just his or her individual projection?

The third part of the paper concentrates on an intertextual reading of Balzac's short story *Sarrasine* presented by Barthes in *S/Z*. Barthes makes a point that realistic illusion produced by the literary text does not actually refer to any extra-textual reality, but relies on a system of references to the traditional stereotypes of its description. This claim is validated in reference to a painting by Anne-Louis Girodet, *Sleeping Endymion*, mentioned in Balzac's text. According to the narrator, it was modeled after another painting, of nude Adonis, painted by Joseph-Marie Vien, while Vien's work itself was a transposition of a female statue connected to a story of a tragic mistake: the statue was an embodiment of the sculptor's futile dream of the beautiful, unapproachable singer, Zambinella. The artist saw her as an epitome of ideal female beauty which he admired in masterpieces, so trying to represent Zambinella as adequately as possible, he referred to art. In his eyes the image of a real person overlapped with beautiful images of women to such an extent that he could not admit the fact that Zambinella was a castrato, a flesh-and-blood illusion of a woman matching the stereotypes of representing femininity. A conclusion drawn from the story by Barthes, motivated by his analysis of the text, may be summarized in a claim that a representation, be it a piece of sculpture, a painting or a work of literature, produces the reality effect not due to its reference to a real model present beyond the sphere of representations, but by repeating the conventions of representation. Behind Zambinella's statue there is no woman of flesh and blood, but just a series of sculptures and paintings, and the same refers to the painting by Girodet which does not so much represent a living person, but draws on forms provided by the artistic tradition.

Looking at *Sleeping Endymion* from such a point of view, one may understand how Girodet's painting became an inspiration for Balzac and then for Barthes. On the one hand, it belongs to a hackneyed convention of representing a body in sleep, started in antiquity and then reproduced many times in tomb reliefs showing the story of Endymion and then that of Jonah, while on the other, it plays with the iconographic stereotypes of masculinity and femininity developed in the early modern art, which achieved the sharpest contrast in the early paintings of Jacques-Louis David. In reference to David, Girodet's Endymion is presented as "feminine" and becomes an androgyne.

The fourth and final part of the paper uses the theory of intertextuality to shed some new light on the adopted practice of establishing the artistic origin of paintings as well as identifying borrowings and patterns. The basis of that practice consists in projecting the similarities between the later and the earlier painting on the artist and the process of creation. Resemblance is interpreted as a trace of the pattern's presence in the artist's mind, and of its influence on his/her decisions. In fact, however, analogies between paintings depend in the first place on the associations of scholars as effects of interpretation conditioned by a certain perspective imposed by

the artistic tradition. A given painting marks its place among other paintings not because certain patterns actually passed from the painter's mind onto the canvas, but only by the traces, similarities between paintings noticed by art historians from their respective viewpoints. Depending on differences among those viewpoints, among specific presuppositions, there may be quite a number of reconstructions of the painting's artistic origin, which has been also indicated by various interpretations of *Sleeping Endymion*. For instance, James H. Rubin reads Girodet's painting ignoring its ambiguous eroticism stressed by Barthes. Instead, he approaches it as a manifestation of the romantic idea of creative genius; artistic inspiration which is supposed to be comparable with the divine one, thus guaranteeing the painter's eternal fame. Rubin tends to emphasize the painting's references to the ancient representations of Endymion's sleep on tombs, which turn it into an allegory of immortality, to the convention of an academic study of the male nude, proving the artist's skill, and to the representations of religious ecstasy and visions as mystical experiences of the spirit, matching the romantic idea of inspired art. A completely different interpretation of *Sleeping Endymion* has been proposed by Thomas Crow who interprets the painting's origin quite differently. In his opinion, the painting stems from the rivalry between Girodet and Jean-Germain Drouais who painted *A Dying Athlete*, and it came into being as a result of a "negative transformation" of that particular model. It is impossible to decide which of the two alternative hypotheses of the origin of Girodet's painting is closer to the truth. In fact, both are only "anagrammatical" readings, effects of the production of meaning.