




Manfred Bator



**Ekspresja  
i dekonstrukcjonizm.  
O możliwości  
zastosowania teorii  
Harolda Blooma  
w interpretacji  
dzieła sztuki**



Wskazany w tytule artykułu problem należy do tego rodzaju kwestii estetycznych, które domagają się wnikliwej analizy i rozważenia możliwości jego rozstrzygnięcia w perspektywie filozoficznej. Uzasadnieniem dla tej tezy jest fakt, że nurt ekspresji w sztuce europejskiej był odpowiedzią zarówno na poprzedzające go dokonania artystyczne, jak również, jeśli nie przede wszystkim, na sytuację społeczną, w jakiej się rodził, ta zaś była płaszczyzną odniesień refleksji filozoficznej i humanistycznej epoki. Z podobną sytuacją spotykamy się w przypadku „nowej ekspresji”, której towarzyszy dynamicznie rozwijająca się filozofia postmodernistyczna. Tok podjętych rozważań ma wykazać przydatność tych elementów dekonstrukcjonistycznej analizy literackiej Harolda Blooma, które wydają się odnosić w równej mierze do kreacji i analizy współczesnego malarskiego dzieła ekspresjonistycznego rozumianego jako tekst kultury.

Zakładanym rezultatem badawczym będzie wykazanie, że w dziele artystycznym, niezależnie od dyscypliny, w jakiej jest ono osadzone, nie należy poszukiwać jednego dyskursu, ale wielu – nieciągłych, przecinających się, a niekiedy sytuujących się wobec siebie w zdecydowanej opozycji, na co wskazuje twórczy stosunek artysty do dzieła, które z natury rzeczy osadzone jest w kontekście historycznym.

W zakres metodyki badań tak sformułowanego problemu powinny wchodzić przede wszystkim badania porównawcze, idące w ślad za tezą dotyczącą zmiany paradygmatu zachodzącego w relacji *signum* i *signatum*, a tym samym w dialogu pojęć wypracowanym na gruncie Derridiańskiej teorii filozoficznej i jej adaptacji dokonanej przez wybitnego przedstawiciela szkoły Yale, Harolda Blooma. Działania te powinny dotyczyć prób przeniesienia ciężaru terminów takich jak „znak” i „znaczenie” w kierunku nowych znaczeń i definicji wyznaczonych przez terminy takie jak „tropologia” i „metatropologia”, w które wpisana jest idea, głosząca że znaczenia dosłowne podlegają permanentnemu osłabieniu przez znaczenia figuralne, a w konsekwencji następuje pomieszczenie porządku języka (również wizualnego) i porządku poznania, zaś każda próba interpretacji z konieczności przybiera formę błędną.

#### **NIEMIECKI EKSPRESJONIZM MALARSKI I „NOWA EKSPRESJA” JAKO ARTYSTYCZNE TŁO REFLEKSJI POSTMODERNISTYCZNEJ**

Podobnie jak w Lyotardowskiej krytyce wielkich narracji na gruncie sztuk wizualnych i literatury stosunkowo wcześniej, bo na początku ubiegłego wieku, doszło do radykalnego buntu nie tylko wobec konwencji artystycznych, które były uwikłane w obrazowanie opowieści wolnościowych, ale również wobec tendencji, które w sztuce przełomu XIX i XX wieku definiowane były jako naturalistyczne, impresjonistyczne i konstruktywistyczne. Wilhelm Worringer w roku 1907 w swojej dysertacji *Abstraktion und Einfühlung* wspominał w powyższym kontekście paryskich syntetystów i ekspresjonistów: Paula Cézanne’a, Vincenta van Gogha i Henri Matisse’a. Natomiast czołowy przedstawiciel ugrupowania „Die Brücke”, Franz Marc, stwierdził wprost, że współczesne mu pokolenie, w obliczu powstającego nowego świata, nie chce, nie powinno i nie może żyć cechującą przeszłość beztróską. Nadszedł czas nie tylko odrzucenia niedawnego naturalizmu i impresjonizmu, ale także, jeśli nie przede wszystkim, realizacji postulatu wyrażania prawd uniwersalnych i idei społecznych za pomocą uzewnętrzniania stanów podświadomych za pomocą spotęgowanych środków wyrazu plastycznego.

Konstatacja ta wynikała z jednej strony z obecnych w społecznej świadomości nowych nurtów filozoficznych, przede wszystkim z akcentującej postawę dionizyjską refleksji Friedricha Nietzschego, z pesymizmu Arthura Schopenhauera i intuicjonizmu Henri Bergsona.

Z drugiej zaś strony nowej myśli sprzyjały obecne w literaturze wątki piętnujące założenia programowe naturalizmu i modernistyczny brak odpowiedzialności wobec świata. Jednocześnie pojawiły się apele o uznanie faktu, że prawdziwym bytem jest byt duchowy, zaś życie to niekończąca się ewolucja, której wyrazem byłyby reorganizacja życia społecznego i w efekcie eliminacja mieszczaństwa. Zgodnie z takim założeniem każdy tekst literacki powinien dotyczyć absolutu dzięki wprowadzeniu symbolizmu, wizyjności i stylizacji językowej.

Stosowne założenia literackie zostały po raz pierwszy sformułowane w Niemczech, w monachijskim czasopiśmie „Die Erde” w latach 1905–1906, jednak duży wpływ na tak rozumianą literaturę miały pisma berlińskie: „Der Sturm” (1910–1932), „Die Aktion” (1911–1932), „Die Weissen Blätter” (1913–1920). Literacki obraz epoki kształtowali m.in.: Johannes Robert Becher, Else Lasker-Schüler, Franz Werfl, Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Ernst Toller, Friedrich Wolf, Max Brod, Alfred Döblin, Kasimir Edschmid czy Leonhard Frank. Ponadto z kręgiem szeroko pojętego ekspresjonizmu łączy się takich twórców jak Bertolt Brecht, Franz Kafka, Heinrich Mann, Rainer Maria Rilke.

Jak się okazuje, wspólne dla całego środowiska artystyczno-intelektualnego Niemiec pierwszych dekad XX wieku było powszechne odczucie kryzysu, który wyzwał poczucie zagrożenia, zarówno o charakterze indywidualnym, jak i globalnym. W środowisku niemieckich ekspresjonistów skupionych wokół „Die Brücke” (Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde, Max Pechstein) oraz „Der Blaue Reiter” (Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke) stała się powszechna gloryfikacja buntu przeciw wszystkim symbolom ustalonego porządku społecznego i uświadomienie sobie konieczności zawiązania więzi z żyjącymi na marginesie społeczeństwa. Wszechobecne poczucie zachwiania porządku moralnego, które doprowadziło do rozluźnienia więzów międzyludzkich i tym samym przyczyniło się do pojawienia się poczucia zagrożenia i nieprzystosowania, ale również coraz bardziej odczuwalna przepaść między pokoleniami, zaburzenia nerwicowe i ujawniające się osobiste dramaty skłoniły artystów do posługiwania się zaburzonymi gamami malarskimi, brutalnym w wyrazie kontrastem, zdecydowanymi konturami oraz deformacją obrazowanych postaci i przedmiotów, które, ich zdaniem, dobrze służyły eksplikacji subiektywnie wyrażanych przeżyć wewnętrznych, często mających charakter skrajny i negatywny.

Ten ekspresjonistyczny warsztat malarski był przez artystę na każdym etapie ściśle kontrolowany; twórca przewidywał efekt, jaki chciał za pomocą swojego dzieła wywołać u odbiorcy, ten zaś w akcie percepcji dzieła nigdy nie był w stanie dociec, co było celem jego powstania, jak i co było przyczyną doznań towarzyszących w jego odbiorze (najczęściej był to stan euforii), związane bowiem z jego odbiorem przeżycia były pochodną już nie analizy obrazu, lecz jego psychofizjologicznych uwarunkowań. W 1927 roku Herwarth Walden stwierdził, że *malarz przedstawia to, co postrzega w najgłębszych warstwach swej świadomości, wyraża samego siebie, przemijająca rzeczywistość jest dlań jedynie symbolem, angażuje w ów proces samego siebie: to, co świat zewnętrzny zapisuje w jego świadomości, on z kolei wyraża od wewnątrz*, Herbert Kühn stwierdził natomiast dobitnie: *W przypadku ekspresjonizmu między tym, co ma być przedstawione, a samym przedmiotem istnieje głęboka przepaść. Przedstawiony przedmiot nie jest prostą projekcją tego, co prezentuje, lecz zaproszeniem do zrozumienia tego, co rzeczywiście przedstawia. To, co ma być przedstawione, rozpoczyna się niejako poza samym obrazem.*

„Nowa ekspresja”, często nazywana transawangardą (ten ostatni termin stosowany był zamiennie z pojęciem „postmodernizm”, podobnie jak źródło, z którego czerpie, a więc ekspresjonizm), definiuje się również w kontekście refleksji nad rzeczywistością społeczną XX wieku zarówno w perspektywie diagnozy doświadczeń ostatnich dekad (II wojna światowa i rozwój naukowo-techniczny), jak i refleksji filozoficznej (Jean-François Lyotard, Jacques Derrida) oraz badań wykraczających poza ustalenia filozoficzne (szkoła z Yale). Krytyczna ocena rzeczywistości i apel Lyotarda o odrzucenie wielkich narracji zyskują tu pełny artystyczny wymiar. Transawangarda z jednej strony apeluje o przywrócenie sztuce i artystom ich pierwotnego sensu, z drugiej zaś – podważa definiującą awangardę innowacyjność w wymiarze formalnym. Możliwość oddziaływania poprzez sztukę na życie czy wskazywanie celów historii lub negatywnego stosunku do popkultury uważa za złudzenia pozbawione realnych podstaw. Jest wyrazem gwałtownego sprzeciwu wobec modernizmu, formalizmu i stylistycznej spójności. Dystansując się czy wręcz negując wyrosłą z kompromitujących człowieka dziejów ostatniego wieku hierarchię wartości społecznych i artystycznych jako właściwą drogę postępowania, być może ostatnią możliwą, sytuuje się w wieloznacznej rzeczywistości współczesnego świata.

Kontekstem czysto artystycznym tak zarysowanej sytuacji społeczno-artystycznej jest opór „nowych ekspresjonistów” wobec wiodących konwencji lat 50. i 60., a więc minimalizmu, konceptualizmu i abstrakcji geometrycznej. W przeciwieństwie do chłodnych, estetycznie wyrafinowanych i pozbawionych wszystkiego, co sytuuje się poza ściśle zdefiniowanym ideowym założeniem artefaktów wyrosłych na gruncie abstrakcji analitycznej, dzieła transawangardy cechują się emocjonalną ekspresją i intuicją, zaś formalnie mieszają w sobie różne stylistyki, co efektywnie służy bardziej przekazowi emocjonalnemu niż ideowemu. Orężem w rękach artystów postmodernistycznych staje się ironia, żart, pastisz, kicz i absolutna dowolność w traktowaniu środków wyrazu plastycznego, jak również tworzywa dzieła sztuki. Takie rozumienie sztuki wyznaczało jej rozwój niemal do początków XXI wieku, zaś jej prekursorami byli: Georg Baselitz, Anselm Kiefer, A.R. Penck (właśc. Ralf Winkler), Sandro Chia, Francesco Clemente, Julian Schnabel, Susan Rothenberg.

Ze względu na różnorodność terminologiczną należy uściślić, że termin „transawangarda”, początkowo używany tylko w odniesieniu do sztuki włoskiej, w stosunkowo krótkim czasie objął swym znaczeniem wszystkie pokrewne ruchy artystyczne lat 80.; we Francji „Nouveaux fauves”, „La Figuration libre”, w USA „New Wave”, „New Imagine Painting”, „Bad Painting”, „Wild Painting”, w Niemczech, Austrii i Szwajcarii „Neue Wilde”, zaś w Polsce „nową ekspresję” (z wyjątkiem środowiska wrocławskiego, które pozostało przy nazwie „Neue Wilde”). W Niemczech, w których tradycje ekspresjonistyczne są szczególnie silne, prekursorami neoekspresjonizmu na początku lat 60. byli Georg Baselitz, Eugene Schöbeck, Jörg Immendorf i Mark Lüpertz.

Cechami definiującymi nową ekspresję były: respektowanie tradycji sztuki, warsztatowa dbałość (pomimo pozorów nonszalancji), ludyczność, intermedialność, figuratywność, narracyjność, subiektywizm oraz odrzucenie wcześniejszych ideologii (nowość, oryginalność, wyjątkowość, autentyczność). Z perspektywy czasu można stwierdzić, że nowa ekspresja, dzięki dokonaniom takich twórców, jak Dieter Hacker, Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé, Bernard Zimmer, Ina Barfuss, Thomas Wachweger, Elvira Bach, Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn, Georg Jiří Dokoupil, Gerard Kever, Gerhard Naschberger, Stefan Szczęsny, Volker Tannert, Milan Kunc, Peter Angermann, Jan Knap, Albert Oehlen, Markus Oehlen,

Werner Brüttner, Angela Hampel, Walter Libuda, Wolfgang Smy, dla sztuki współczesnej ma znaczenie istotne. Z jednej strony, podobnie jak niegdyś ekspresjonizm, jest sztuką odświeżającego przełomu (w jej kulminacyjnym punkcie niezależną i anarchistyczną), z drugiej zaś – ostatnią do dnia dzisiejszego konwencją artystyczną, która była ideowo i formalnie spójną odpowiedzią na pytania współczesności lub te pytania wręcz wyprzedzała. Być może dlatego związani z nową ekspresją artyści byli często pomawiani o skrajny relatywizm, hedonizm i skłonność do rewolty dla niej samej. Tymczasem w momencie, w którym przedmiot buntu (realia ponowoczesności, której cechą definiującą stała się kompromitacja epoki absolutyzującej rozum) został zdemaskowany, „nowi ekspresjoniści” zaprzestali działań, a skupili się wyłącznie nad czysto formalnym przekazie swoich dzieł. Wcześniejsze tematy, wyznaczające wewnętrzny sens ich działań, przeniesione zostały na grunt publicystyki artystycznej, która najpełniej uzewnętrzniła się w nurcie tzw. sztuki krytycznej.

#### **FILozOFICZNY KONTEKST DEKONSTRUKCJONIZMU**

Fundamentem rozwiązań interpretacyjnych w badaniach literackich dokonywanych głównie w środowisku „szkoły z Yale” (m. in. Paul de Man, Joseph Hillis Miller, Barbara Johnson, Geoffrey Hartman oraz Harold Bloom) była myśl francuskiego filozofa Jacquesa Derridy. Punktem wyjścia do podjęcia zagadnień związanych z tekstem, zgodnie z ustaleniami Nietzschego (dotyczącymi krytyki języka pojęciowego, który maskuje swoją retoryczność) i refleksją Freuda (podważającą homogeniczność i substancjalność podmiotu), było dla Derridy, jak sam twierdził, przezwyciężenie metafizyki znaku, którą nazywał logocentryzmem. W myśl przyjętej tezy filozof neguje tradycyjną koncepcję reprezentacji (metafizyczne rozróżnienie: znak – desygnat) i wykazuje, że znak, jako odmienny od rzeczy, odsyła wyłącznie do siebie samego, a tym samym staje się jedyną rzeczywistością.

Konsekwencją tego stwierdzenia było odrzucenie logiki zdania orzecznikowego na rzecz gry znaczeń oderwanych od desygnatu. Derrida ujawnił retoryczność tekstu wynikającą z iluzji przeświadczenia, według którego istnieje coś takiego, jak określone i obiektywnie obecne źródło sensów podporządkowujących sobie wszystkie pochodne znaczenia jako wtórne (Idea, Bóg, Świadomość), a tym samym stanowiących o mechanizmach językowych zawieszających

jego referencjalność. To fundamentalne stwierdzenie spowodowało konieczność zajęcia nowego stanowiska w kwestii znaczenia i interpretacji tekstu. Po pierwsze, należy zrezygnować z przyjęcia jako oczywiste istnienia opozycji binarnych (pismo – pierwotne słowo, ciało – dusza rozumiana jako żywy logos, egzystencja – ukierunkowana transcendentalnie esencja, rozum – nierozum, substancja – przypadłość, wewnątrz – zewnątrz, obecność – nieobecność), a po wtóre, przyjmując za nieistniejące językowe elementy, które są wyłącznie spod prawa różnicy (*différence*), która to „różnica” jest koniecznym mechanizmem wytwarzającym znaczenia zarówno w systemie języka, jak i w całej rzeczywistości (i stanowi tym samym quasi-transcendentalne źródło wszystkich różnic).

Derrida wykazuje, że skoro tekst jest ze swej natury aporetyczny – a więc warunek jakiejś możliwości (coś jest sobą, o ile siebie zdradza, różni się od innego) jest jednocześnie warunkiem jej niemożliwości, to należy wnioskować, że tożsamość jest możliwa wyłącznie wtedy, gdy jest odniesiona do inności, a definiująca odrębność różnica nie jest czymś czysto zewnętrznym, ale immanentnym, strukturalnym (Inność jest wpisana w strukturę Tożsamości). To myślenie według quasi-transcendentalistów każe uznać, że Inność stanowi zarówno horyzont filozoficznego myślenia, jaki również otwiera wymiar etyczny. Ciągła otwartość i gotowość powtarzania gestu ustalania tożsamości (kogoś lub czegoś) otwiera się na to, co nieprzewidywalne, nieantycypowane, co ma się dopiero wydarzyć, a jednocześnie nie podpadając pod żadne pojęcie, sytuując się poza horyzontem oczekiwań, jest ciągłym wyzwaniem.

Aplikując to stwierdzenie na pole badań nad tekstem (literatura jest obszarem tematyzacji paradoksu dekonstrukcji), Derrida wykazuje idiomatyczność każdego dzieła (wykraczanie poza ramy konwencji przedstawienia warunkujące jego zdarzeniowość i jednostkowość), ale także jego uwikłania instytucjonalne (podporządkowujące systemowi powstałemu na mocy gestu powtarzania i pozbawiające je indywidualności). Zawsze jednak, w konsekwencji przewyższenia logocentryzmu, zachodzi konieczność dokonania pod każdym tekstem kontrasygnaty (kontrasygnatury). Jest to możliwe, a nawet konieczne, gdy zastosujemy nowy, wykraczający poza dotychczasowe konwencje sposób odszukiwania znaczeń i ich interpretacje. Sposobem na dokonanie kontrasygnaty jest pisanie (*l'écriture*), które w swej istocie jest podporządkowane inwencji w wyznajowaniu form,



sposobów myślenia i aktów mowy, a tym samym jest wymazywaniem tego, co zostało już raz napisane, ponieważ żadne wyrażenie nie ma trwałego sensu. *Différend* wskazuje na fakt, że sens tkwi pomiędzy aktami pisania, a więc w negowaniu tożsamości zastanego w lekturze sensu tekstu (w procesie tworzenia własnej sygnatury), który przestaje być rzeczą, a *l'écriture* staje się momentem w ciągu różnicowania jego sensu. Interpretacja jest zatem dekonstrukcją, ta zaś wydobywaniem tego, co ukryte w procesie uwalniania od zewnętrznych reguł i przypisanych mu (na mocy konwencji) wartości, a efektywnie przypisaniem mu nowego sensu, który wyraża swobodną grę, nie zaś określoną konwencjonalnie trafność odczytania.

To wpisywanie znaczeń w niekończący się ciąg znaków (inskrpcja) sprawia, że znaczenie jest zawsze skontekstualizowane, a tym samym nigdy nie jest dane bezpośrednio samo w sobie. Należy dodać, że Jacques Derrida stwierdza, iż tekst i świat się nie wykluczają, że o świecie należy mówić jak o tekście, bo jest on umowną nazwą rzeczywistości, a tym samym podlega konieczności interpretacji. Właśnie dlatego w aktach transcendencji powinniśmy nieustannie przekraczać granice naszego doświadczenia rzeczywistości, co ostatecznie uzmysłowi różnicę, jaka rozpościera się między nami a światem.

Postmodernizm w filozofii i w badaniach nad literaturą jednoznacznie sugeruje, że relacje międzytekstowe nie są ograniczone do wewnątrzliterackich odniesień. Odnoszą się one w równej mierze do pozaliterackich gatunków i stylów mowy oraz są związane z innymi rodzajami komunikacji i sztuk, jak plastyka, film, komiks, reklama. Intertekstualność przejawia się w każdym rodzaju wypowiedzi, stąd możliwość potraktowania obrazu jako tekstu wizualnego/tekstu kultury i właśnie taki punkt widzenia dominuje w teorii i praktyce artystycznej ostatnich dekad. O ile w latach sześćdziesiątych i w pierwszej połowie siedemdziesiątych awangarda była najważniejszym nurtem modernizmu, na niej ogniskowała się niemal cała myśl teoretyczno-krytyczna towarzysząca sztuce współczesnej, to wraz z upływem czasu, z deprecjacją wartości artystycznych, wyjałowieniem konceptualizmu i opadnięciem pierwszej fali entuzjazmu związanego z powstaniem nowych mediów, a także równoległe z przedostawaniem się do refleksji humanistycznej koncepcji postmodernistycznych, wytworzyło się u teoretyków sztuki, krytyków, marchandów, publiczności itd. zapotrzebowanie na obrazy w bardziej klasycznym wydaniu, w co doskonale wpasowali się „nowi ekspresjoniści”.

Nowe malarstwo nawiązujące do tradycji fowistów i ekspresjonistów pojawiło się niemal jednocześnie pod koniec lat siedemdziesiątych w kilku krajach, z miejsca zyskując sympatyków w całej Europie i w Stanach Zjednoczonych. Za początek tej ery przyjmuje się rok 1980, kiedy to miały miejsce: wystawa *Nowi dzicy*, prezentacja organizowana przez Harolda Seemanna i Achille Bonito Olivę artystów „dzikich” na Perto '80 podczas XL Biennale weneckiego oraz pokaz malarstwa kolońskiej Galerie Paul Maenz, jednej z najważniejszych dla sztuki lat osiemdziesiątych, czy wystawy organizowane w Stanach Zjednoczonych, przede wszystkim przygotowywana przez Barbarę Rose w Nowym Jorku ekspozycja *Malarstwo amerykańskie: lata 80.*

Podobnie jak w przedwojennych Niemczech, przy całej różnorodności poszczególnych odłamów narodowych, „nową ekspresję” – sztukę „dzikich” uznaje się za odważną pod względem społecznym, obyczajowym czy politycznym. Młodych twórców wyraźnie łączyło wspólne pragnienie uwolnienia się od wszelkich teorii estetycznych, socjologicznych, od praw rozwojowych, dominujących cech i tendencji, które mogłyby określać sens i kształt sztuki. Artyści powracają do wątków historycznych i mitycznych, przy czym ich celem jest jak największe zbrutalizowanie tematów – zaakcentowanie tkwiącego w rzeczywistości cierpienia i przemocy.

#### **ANALIZA MALARSTWA EKSPRESJONISTYCZNEGO W PERSPEKTYWIE REFLEKSJI HAROLDA BLOOMA**

Fundamentalna dla dalszych rozważań praca Harolda Blooma *Lęk przed wpływem* wpisuje się w szeroko rozumiany kontekst badań na literaturę, realizowany w środowisku badaczy związanych z Uniwersytetem Yale, którzy wykorzystali ustalenia poczynione przez Derridę, przenosząc je poza granice filozoficznego dyskursu. Dekonstrukcyjniści z Yale przyjęli za oczywiste, że obecne w kulturze europejskiej pary pojęciowych przeciwieństw są anachroniczną iluzją. Jak twierdził Derrida, nic nie jest absolutnie obecne ani względem samego siebie, ani podmiotu poznającego, a tym samym podlega grze czasowego odwlekania i antycypacji, rządząc się czysto tekstualną logiką. Pismo siłą rzeczy uzyskuje zatem autonomię, która wymyka się ostatecznej interpretacji. Jednak w odróżnieniu od twórcy dekonstrukcji badacze z Yale powodów takiego stanu rzeczy doszukiwali się w samym tekście, w którym można odnaleźć to, co kwestionuje

jego znaczenie oraz w fakcie, że cechą permanentną tekstu jest rozbieżność, jaka zachodzi między jego znaczeniem retorycznym a gramatycznym.

Tak sformułowana konkluzja wskazuje na występowanie stałego zjawiska, jakim jest nieusuwalne napięcie między znaczeniem tekstu, jakie nadał mu jego autor, a znaczeniem powstałym wskutek gry tropów i figur retorycznych. Napięcie to zachodzi zatem między konstatywnym (stwierdzającym), a aktywnym (performatywnym) użyciem języka; jego ujawnianie i tematyzowanie problemów semantycznych jest najważniejszym celem dekonstrukcji. Należy dodać, że w odróżnieniu od Derridy, badacze z Yale odrzucają nienasycalność kontekstu i traktują tekst literacki jako wyraz przebiegłej gry językowej, jako samowystarczalny. Wskazane wyżej napięcie sprawia, że tekst uniemożliwia jego jednoznaczne odczytanie. Skoro nie można zapanować nad tropologiczną naturą języka, nad jego ciągłym niedoczytaniem (*misreading*), należy respektować jego strukturę ironiczną; to właśnie ironia jest nadrzędnym tropem językowym; uobecnia się w momencie, gdy słowa zawarte w tekście wybiegają poza oczekiwane intencje czytelnika. Tekst literacki posiadający strukturę tropologiczną (a tym samym ironiczną) nie poddaje się więc w swym ostatecznym znaczeniu całkowitej, a tym samym efektywnej kontroli.

*Misreading* (termin Blooma) jest określeniem twórczej, idiosynkratycznej lektury dokonywanej przez tzw. mocnego poetę (*strong poet*) tekstu swojego wielkiego poprzednika (innego silnego, autentycznego poety) i w swej istocie jest aktem twórczej korekty, która tym samym staje się błędną interpretacją dzieła poprzednika. Ta błędna interpretacja, błędne odczytanie czy też niedoczytanie (*misreading*) wynika, według Blooma, po pierwsze, z nadmiernego i nieuzasadnionego zaufania do języka (niepodlegającego całkowitej kontroli), a po drugie, z pomieszania porządku języka z porządkiem poznawczym. Jednakże efektem *misreading*, przy jednoczesnej obawie o wpływ, jaki może wywołać na czytającym lektura, jest jej siła inspirująca. Wielki poeta musi zatem stoczyć walkę ze swoim poprzednikiem, ponieważ z jednej strony nie może abstrahować od jego twórczości (jego arcydzieł), z drugiej zaś musi zachować swoją odrębność i własną wielkość. Te historyczne starcia mają zatem wyraz personalistycznej strategii tworzenia sztuki i wyznaczają jej rozwój.

Harold Bloom tę walkę mocnych poetów (*misreading*) w *Lęku przed wpływem* sprowadza do sześciu rewizji dokonywanych w akcie lektury:

### 1. *Clinamen* – czyli poetycka omyłka

Bloom, uznający się za spadkobiercę myśli romantycznej, ekspozuje przede wszystkim świadomość wpływu: każdemu, szczególnie silnemu, twórcy towarzyszy przekonanie, że wszystko, co istotne, ważne, zostało już uczynione, powiedziane.

### 2. *Tessera* – czyli dopełnienie i antyteza

*Tessera* (grecki symbol pojednania: dopełnienie mozaiki brakującymi elementami) jest ruchem odwrotnym do *clinamen*; jest nie tyle starciem, co próbą zadośćuczynienia krzywdy, jaką adept wyrządził mistrzowi/prekursorowi; w porządku tropów odpowiada mu synekdocha (*pars pro toto*): uczeń dopełnia dzieło prekursora, które pod wpływem wcześniejszego starcia/odchylenia/błędu (*clinamen*) wydaje się być niepełne, fragmentaryczne, niedoskonałe.

### 3. *Kenosis* – powtórzenie i nieciągłość

*Kenosis* – termin zaczerpnięty od św. Pawła, odnosi się do Chrystusa rezygnującego z własnej boskości; znaczy – wyparcie się siebie, samoponiżenie. W poetyckiej *kenosis*: adept rezygnuje ze swej drogi, godzi się zostać poetą nieudanym, „wypiera siebie jako obiecującego poetę”, jedynie powtarza, naśladuje prekursora, a tym samym go ośmiesza, jako że jego klęska jako syna hańbi samego ojca. Ale też: poeci nie chcą wiedzieć o swoich sekretnych wybiegach wobec prekursorów, zachowują swój ciemny warsztat (Nietzscheańska *Genealogia*, „ciemny warsztat twórczości”) w ukryciu. Inaczej poeta odkryłby, że wobec swego poetyckiego rodzica używa znanych od stuleci chwytów, podstępów, że wpisuje się w odwieczną walkę syna z ojcem, a więc, że jest podobny do tych, którzy od wieków cierpieli tak samo (tu: istotna jest freudowska psychoanaliza i schopenhauerowska terapia powszechności).

### 4. *Demonizacja* – kontrwzniosłość

Wzrastająca świadomość/moc poety. Poeta dojrzewa do odkrycia w sobie pneumy: *Counter-Sublime*, którą przeciwstawi wzniosłości prekursora; odkrywa, że również on/adept/silny poeta partycypuje w transcendentnym źródle chwały.

### 5. *Askesis* – oczyszczenie i solipsyzm

Na gruncie psychoanalizy jest to czas, w którym dziecko w buncie przeciw rodzicom, z obawy przed wpływem, odżegnuje się od własnych zdolności, talentów, rezygnuje z własnego potencjału (z obawy, iż nie są one do końca jego, lecz wynikają z oczekiwań rodzica, są odziedziczone po przodkach), by odkryć prawdziwą cząstkę siebie.

W Bloomowskiej ascezie pragnienie indywidualności powoduje często odcięcie się od tradycji.

#### 6. *Apophrades* – powrót zmarłych

Według Agaty Bielik-Robson *apophrades* to najślabiej opracowane zwarcie rewizyjne, co świadczy o tym, że Bloom przede wszystkim eksponuje walkę, uniemożliwiając tym samym odczytywanie stworzonej przez siebie drogi rewizyjnej jako cyklu wzajemności. *Apophrades* to powrót zmarłych (w czasie wiosennych ateńskich Antesteriów). U Blooma – to zwarcie rewizyjne kończące cykl, z wielością skojarzeń symbolicznych.

Idąc w ślad za powyższymi konstatacjami, można powiedzieć, że wydaje się uprawnione zastosowanie ustaleń Harolda Blooma zarówno w odniesieniu do samych dzieł, jak i postaw twórczych wielkich przedstawicieli klasycznego i nowego ekspresjonizmu, w oparciu o sześć wyżej wymienionych rewizji:

- artysta próbuje zdystansować się od prekursora w taki sposób, aby percypując jego twórczość dokonać świadomie złej interpretacji
- artysta uruchamia proces „dopełnienia”; „czyta” dzieła prekursora w taki sposób, aby przypisać jego środkom wyrazu plastycznego nowy sens

- artysta zupełnie zrywa ciągłość myśli, która łączyła go z prekursorem

- następuje proces dokonywania prób, mających na celu zatarcie oryginalności obrazu macierzystego

- Podjęte zabiegi artystyczne mają na celu pomniejszenie bogactwa twórczości prekursora

- Następuje moment (w schyłkowym okresie twórczości), kiedy artysta otwiera się ponownie na prekursora. Twórczość następcy współtworzy twórczość prekursora. Wydaje się wtedy paradoksalnie, że to następcą tworzył swego prekursora.

Za uzasadnioną zatem należałoby przyjąć możliwość zbadania relacji, w jak najszerszym aspekcie, jakie występują między prekursorem ekspresjonizmu (mimo że systematycy historii sztuki jego twórczość sytuują u schyłku postimpresjonizmu) – Paulem Gauguinem (1848–1903) a „silnymi malarzami” ekspresjonizmu i nowej ekspresji. Za właściwy punkt odniesienia należałoby przyjąć twórczość współzałożyciela i niekwestionowanego lidera grupy „Die Brücke”, Ernsta Ludwiga Kirchnera (1880–1938), którego kariera artystyczna kończy się w Berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych (artysta, którego dzieła

narodowi socjaliści eksponują na wystawie sztuki zdegradowanej, popełnia samobójstwo), a w dalszej kolejności Georga Baselitza (ur. w 1938 roku) – jednego z głównych przedstawicieli „Neue Wilde” w Berlinie.

Nową ekspresję końca XX wieku, podobnie jak w przedwojennych Niemczech, przy całej różnorodności poszczególnych odłamów narodowych, uznaje się za odważną pod względem społecznym, obyczajowym i politycznym. Tematem prac neofowistycznych są zwykli ludzie, często ukazani w konwencji pornograficznej lub agresywnej prowokacji. Artyści powracają do wątków historycznych i mitycznych, przy czym ich celem jest jak największe zbrutalizowanie danych tematów, zaakcentowanie tkwiącego w rzeczywistości cierpienia i przemocy. Technika malarska jest najczęściej agresywna, prace bywają niedokończone, pospiesznie i niestarannie kadrowane, a farba wyciskana bezpośrednio z tubki układa się w wyraziste pasma kontrastujących barw. Ostatnim mistrzem nowej ekspresji, którego twórczość bezpośrednio inspirowana jest niemieckim ekspresjonizmem, jak również sztuką prymitywną, jest Zdzisław Nitka (ur. w 1962 roku). Jego postawa artystyczno-intelektualna wyrasta z jednej strony, jak to zostało wyżej stwierdzone, z niemieckiego ekspresjonizmu (zarówno tego z pierwszego dwudziestolecia XX wieku, jak i doświadczeń „Neue Wilde”), z drugiej zaś z buntu wobec społeczno-politycznej rzeczywistości – oficjalnego obiegu sztuki i przynależności ideologiczno-pokoleniowej.

W przyjętym dla powyższych rozważań założeniu o możliwości zastosowania badań nad tekstem literackim do dzieł wizualnych ukazanie zestawienia relacji „mistrz – uczeń” lub, co wydaje się być bardziej uprawnione, „prekursor – mistrz”, rozważane w świetle Bloomowskiej teorii, ma wykazać w swej istocie zasadność próby potraktowania struktur obrazowych tak, jakby były one strukturami dyskursywnymi. Badanie stosunków pokrewieństwa między pojęciami w obrębie tekstu rozumianego dosłownie, zastosowane analogicznie do zakresu pojęciowego składającego się na interpretację obrazu – tekstu wizualnego – oraz łączących je „koligacji” pozwoli zbadać dyskursywną naturę przekazu wraz z jego kontekstem odnoszącym do procesu twórczego, którego podmiotem jest „silny malarz” rozumiany jako odpowiednik Bloomowskiej figury „silnego poety”.

## BIBLIOGRAFIA

- Bassie A., *Ekspresjonizm*, tłum. J. Tyczyńska, red. H. Podgórska, Warszawa 2006.
- Belting H., *The Invisible Masterpiece. The Modern Myths of Art*. London, Chicago 2001; tegoż: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.
- Belstein S. M., *Permissions. A Survival Guide. Blunt Talk about Art as Intellectual Property*, Chicago–London 2006.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000; tejsze: „Na pustyni” – kryptoteologie późnej nowoczesności, Kraków 2008; *The Saving Lie: Harold Bloom and Deconstruction*, Northwestern University Press 2011.
- Bloom H., *A Map of Misreading*, New York 1975; tegoż: *Poetry and Repression*, New Haven, Yale University Press 1976; tegoż: *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York 1982; tegoż: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002; tegoż: *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*, Yale 2011.
- Bryl M., *Historia sztuki wobec Derridy*, [w:] *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki*, Rogalin, kwiecień 2004, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006.
- Burzyńska A., *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.
- Colman F., *Affective Entropy Art as a Differential Form*, „Angelaki: Journal of the Theoretical Humanites” 11, 1 April 2006.
- Czekalski S., *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.
- Damisch H., *Okno w żółci kadmowej albo o tym, co kryje się pod spodem malarstwa*, tłum. M. Prosowska, Gdańsk 2006.
- Derrida J., *Psyche. Odkrywanie innego*, tłum. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996; tegoż: *Prawda o malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003; *Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2007.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho Chi, Kraków 2008; tegoż: *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, tłum. M. Loba, [w:] „Artium Quaestiones”, nr 10 (2000), Poznań 2010; tegoż: *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011; tegoż: *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. J. Margański, Kraków 2011.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, Warszawa 2008.
- Francuz P., Babiński D., *Własności kształtów jako podstawa kodów wizualnych*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją wizualną*, Warszawa 2007.

- Gadamer H-G., *Współczesna myśl estetyczna. Wybór tekstów*, opr. R. Różanowski. Wrocław 1993; tegoż: *Aktualność piękna: sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4., cz. 2, Kraków 1992.
- Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, [w:] Heidegger Martin, *Drogi lasu*, Warszawa 1997; tegoż: *W drodze do języka*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2007.
- Krystewa J., *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, [w:] Bachtin Michaił, *Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1985.
- Leśniak A., *Obraz otwarty. Współczesna topografia wizualności*, „Artium Quaestiones”, nr 18, 2007; tegoż: *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.
- Lipszyc A., *Międzyludzie: koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2002.
- Markowski M. P., *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, „Literatura na Świecie” nr 11-12, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.
- Marriner R., *Derrida and the Parergon*, [w:] *A Companion to Art Theory*, ed. Paul Smith, Carolyn Wilde, Oxford 2002.
- McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, tłum. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Markiewicz H., *Odmianny intertekstualności*, [w:] *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
- Nochlin L., *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York 2001.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakres*, [w:] Nycz Ryszard, *Tekstowy świat*, Warszawa 1995.
- Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007.
- Royle N., *After Derrida*, Manchester 1995.
- Seel M., *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Kraków 2008.
- Smolińska M., *Otwieranie obrazu*, Toruń 2012.
- Stanisławski K., *Nowa ekspresja. 20 lat*, vol. 1-2, *Introdukcja*, Olsztyn 2006.
- Stoichita V., *Ustanowienie obrazu*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2012.
- Vaurnet J-N., *Filozof-artysta*, tłum. K. Matuszewski, Gdańsk 2000.
- Załużski T., *Performatywność dyskursu o sztuce*, „Artium Quaestiones”, nr 13, 2002; tegoż: *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.



Manfred Bator

*Expression and deconstruction.*

*On the possibility of applying the theory by Harold Bloom to the interpretation of artwork*

**The problem indicated in the title of the article belongs to a sort of aesthetic issues that demand careful analysis and consideration in the context of possible settlement in philosophical perspective. His ideas are connected with the fact that the current expression in European art is a response both to the preceding artistic achievements and, if not primarily, and to the social situation in which he was born (the situation was the subject of philosophical and humanistic writing on the period). A similar situation is connected with the “new expression” accompanied by rapidly growing postmodern philosophy. The course of considerations undertaken is intended to demonstrate the usefulness of these elements in Harold Bloom’s deconstructive literary analysis that seem to be related as much to the creation and analysis of contemporary expressionist painting considered as cultural text.**

**An anticipated result of the research will show that the work of art, regardless of artistic discipline in which it is embedded, does not look for a single discourse, but many – non-linear but intersecting and sometimes antagonistic discourses, as evident in creative ratio of the artist’s work, which by nature is embedded in a historical context.**

**Stanisław Sasak**

*Eye-liner*, 2006,

druk cyfrowy, 50 x 70 cm