Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XVII (2014/4)
s. 105-120

Justyna Budzińska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wniebo(nie)wzięcie. Poststrukturalistyczna interpretacja świata przedstawionego

Zamiast wstępu. Apokalipsa I

> A z dymu wyszła szarańcza na ziemię, i dano jej moc, jaką mają ziemskie skorpiony. I powiedziano jej, by nie czyniła szkody trawie na ziemi ani żadnej zieleni, ani żadnemu drzewu, lecz tylko ludziom, którzy nie mają pieczęci Boga na czołach. I dano jej nakaz, by ich nie zabijała, lecz aby pięć miesięcy cierpieli katusze. A katusze przez nią zadane są jak zadane przez skorpiona, kiedy ugodzi człowieka. I w owe dni ludzie szukać będą śmierci, ale jej nie znajdą, i będą chcieli umrzeć, ale śmierć od nich ucieknie. A wygląd szarańczy — podobne do koni uszykowanych do boju, na głowach ich jakby wieńce podobne do złota, oblicza ich jakby oblicza ludzi, i miały włosy jakby włosy kobiet, a zęby ich były jakby zęby lwów, i przody tułowi miały jakby pancerze żelazne, a łoskot ich skrzydeł jak łoskot wielokonnych wozów, pędzących do boju. I mają ogony podobne do skorpionowych oraz żądła; a w ich ogonach jest ich moc szkodzenia ludziom przez pięć miesięcy.[1]

Ten apokaliptyczny początek w zasadzie powinien znaleźć się na końcu tekstu (wszak apokalipsa jako taka zazwyczaj następuje p o), a przynajmniej nieco dalej w toku poniższych rozważań. Ponieważ jednak jego — tekstu — przedmiotem (a zarazem zadaniem) jest poststrukturalistyczna dekonstrukcja (nie rzecz jasna tekstu Apokalipsy, choć o przytoczony fragment zahaczająca) — ja również postanowiłam trochę zdekonstruować zasadę pisania od ogółu do szczegółu, rozpoczynając właśnie od tego ostatniego. I choć skupię się nie na literaturze (jako egzemplifikacji swej interpretacji),

[1] Fragment *Apokalipsy Św. Jana*, Biblia Tysiąclecia Online, Poznań 2003, http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1097&werset=4#W4 [dostęp: 22.07.2013]

lecz na malarstwie, to przecież poststrukturalizm jako metoda (ale czy na pewno?...) interpretacji dotyczył początkowo właśnie dzieł literackich, by z czasem dopiero objąć swą *siecią* również (między innymi) sztuki wizualne. A po drodze i tak narratywizując — co naturalne, logiczne a przede wszystkim zgodne z pierwszymi, literackimi peregrynacjami poststrukturalistów — to co widzia(l)ne i postrzega(l)ne.

Poststrukturalizm — dekonstrukcja

Poststrukturalistyczne podejście do interpretacji reprezentowali przede wszystkim tacy badacze jak Jacques Derrida („Nie ma nic poza tekstem" — « Il n'y a pas hors-texte »[2] [„Tekst jak okiem sięgnąć"]); Roland Barthes („Obraz, mówi fenomenologia, jest nicością przedmiotu"[3]); Julia Kristeva („Każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu"[4]) czy Michel Foucault („Ponad wszystko zajmuje mnie problem istnienia dyskursów, przez sam fakt, że mówienie

[2] Tę konstatację Derrida komentował i wyjaśniał nieco później w następujący sposób: „To co nazywam tekstem, jest wszystkim, praktycznie wszystkim. Jest wszystkim, to znaczy że tekst pojawia się wraz ze śladem, ze zróżnicowanym odesłaniem jednego śladu do innego. I te odesłania nie pozostają nigdy w bezruchu. Nie ma granic w odsyłaniu jednego śladu do innego. Ślad zaś nie jest ani obecnością, ani nieobecnością. Tak powstało to nowe pojęcie tekstu, tekstu bez granic i stąd owo żartobliwe powiedzenie „nie ma poza-teksu". Nowe pojęcie tekstu pokazuje, że w ogóle niczego nie można powiedzieć poza obrębem różni-cującego odniesienia, co byłoby czymś rzeczywistym, czymś obecnym czy tekstową *différance*, co nie byłoby tekstem jako *différance* z „a". Sądziłem, że konieczne jest to poszerzenie, to strategiczne uogólnienie pojęcia tekstu, by dekonstrukcji dać więcej możliwości, tak więc tekst nie ogranicza się do tego, co nazywamy pismem w przeciwieństwie do mowy. Mowa jest tekstem, gest jest tekstem, rzeczywistość jest nieobecnym, czymś, co samo nie byłoby nacechowane przez tekst w tym nowym sensie. Nie chodzi więc o grafocentryzm przeciwstawiony logocentryzmowi czy fonocentryzmowi ani o tekstocentryzm. Tekst nie jest centrum. Tekst jest tą otwartością bez granic zróżnicowanych odsyłań" (P. Engelmann, *Positionen der Differenz: Jacques Derrida und Jean-François Lyotard*, [w:] Jenseits des Discurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne, Hrsg. A. Berger, G.E. Moser, Passagen Verlag, Wien 1994, s. 117 — cyt. za: E. Kuźma, *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy / Derrida — Luhmann /*, „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne", 16/2004, wersja elektroniczna: http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article229 [dostęp: 23.07.2014].

[3] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 194-195.

[4] J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, [w:] M. Bachtin, Dialog, język, literatura, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, PWN, Warszawa 1983, s. 396.

funkcjonuje jako zdarzenie w powiązaniu z ich źródłową sytuacją"[5]). Uogólniając założenia dotyczące poststrukturalistycznych praktyk interpretacyjnych, można, za Andrzejem Szahajem i Anną D'Allevą, stwierdzić, że poststrukturalizm[6]:

- ◊ nie potrzebuje jednoznacznej Teorii (w rozumieniu unaukowienia dyskursu, legitymizacji w „sprawdzonych" i/lub „aktualnych", czy wreszcie — „modnych" teoriach);
- ◊ unika Porządku (dodałabym też — Ładu, Konsekwencji i Linearyzmu) w świecie znaczeń;
- ◊ dowartościowuje to, co usilnie spycha na margines jego poprzednik — strukturalizm; odwraca przyjęte hierarchie, niweluje i lekceważy opozycje centrum — peryferie, konieczne — przygodne;
- ◊ jak na nurt postmodernistyczny przystało — staje w opozycji do jedynej i absolutnej Prawdy — mnożąc je, subiektywizując i każdą z nich uprawomocniając;
- ◊ wspomnianej wyżej naukowości przeciwstawia swobodną twórczość i ekspresję;
- ◊ zauważa istnienie systemu pomiędzy tekstami (jako tekst można tutaj również rozumieć obraz);
- ◊ wszelkie teksty/obrazy są pre-tekstami do dalszego wytwarzania tekstów/obrazów, a nie źródłem obiektywnej wiedzy (a po-/postmodernistyczna definicja źródeł informacji/historycznych — nic nie jest źródłem samym w sobie — „bycie" źródłem to „rzeczy" rola do odegrania; kwestia tymczasowości, nie arbitralności funkcji źródłowych);
- ◊ poststrukturalizm tworzy (nie odtwarza i nie odkrywa — jak to bywa w „tradycyjnym", ufundowanym na mimetycznej funkcji sztuki, pojmowaniu interpretacji) światy znaczeń, tekst/obraz natomiast jest tylko/aż pretekstem i polem do popisu dla twórczej intencji interpretatora, podchodzącego do niego poststrukturalistycznie (inaczej: dekonstrukcyjnie); tekst/obraz:

> [...] pączkuje w liczne teksty, skierowane w różne strony, lecz nie roszczące sobie uprzywilejowanej poznawczo pozycji, choć w pewnym sensie zachowując status metatekstu. W rezultacie otrzymujemy rój tekstów, amorficzny i jak rój wciąż zmieniający swe granice.[7]

[5] Ch.C. Lemert, G. Gillan, *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa — Wrocław 1999, s. 52.

[6] A. Szahaj, *Teksty na wolności (strukturalizm — poststrukturalizm — postmodernizm)*, „Kultura Współczesna", 1993/2, s. 6-7; A. D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. E. Jedlińska, J. Jedliński, Universitas, Kraków 2008, s. 162-183.

[7] A. Szahaj, *op. cit*, s. 8. Na ten transgresyjny charakter pisarstwa poststrukturalistycznego zwraca uwagę również P. Pieniążek w swej książce *Suwerenność a nowoczesność. Z dziejów*

Wykorzystując schemat „wielkiej czwórki" interpretacyjnej (autor — tekst[/obraz — J.B.] — interpretator — interpretacja), A. Szahaj ukazuje różnice w roli, jaką w procesie interpretacji przypisują poszczególnym elementom tradycyjnie zorientowane metody interpretacji oraz te spod znaku poststrukturalizmu[8]. Według tych pierwszych schemat wyglądałby następująco:

AUTOR — tekst — interpretator — interpretacja

Nacisk położony jest tutaj na, nieco upraszczając, poszukiwanie odpowiedzi na odwieczne pytanie: „Co autor miał na myśli?". To jednocześnie próba odtworzenia/zrekonstruowania różnorodnych kontekstów, w jakich powstało dzieło. Z kolei w przypadku interesującej nas metody poststrukturalistyczno-dekonstrukcjonistycznej, schemat przyjąłby taką postać:

autor — tekst — INTERPRETATOR — interpretacje

Według badacza sytuacja odwraca się radykalnie: oto już nie interpretowany tekst/obraz wysyła w kierunku interpretatora jakieś sygnały-wskazówki (i m p u l s y), które ułatwią mu odszukanie ukrytych w dziele przez autora znaczeń i kontekstów (u c h w y t y w a n y c h przez semiotyków czy strukturalistów, czy w s p ó ł k o n s t y t u o w a n y c h przez hermeneutyków). Tekst/obraz milczy a właściwym autorem sensu/znaczenia jest każdorazowy interpretator, tworzący „wariacje na tematy mające swe źródło raczej" w nim samym „niż w tekście". Podmiot nie zostaje jednak zde-

poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego, wyd. II zmienione, Wydawnictwo Toporzeł, Wrocław 2009, w której stwierdza m.in., że: „odrębność poststrukturalizmu widzimy przede wszystkim w jego transgresywnej strukturze, w permanentnym, znoszącym wszelkie totalizujące (i strukturalizujące) ograniczenia przekraczania rzeczywistości antropologiczno-kulturowej ku temu, co Niemożliwe, Niewypowiadalne, Nieludzkie. Otóż niewyczerpanym źródłem transgresji a zarazem jej nieosiągalnym w granicach świata ludzkiego horyzontem jest dla poststrukturalistów właśnie dionizyjski nadmiar istnienia, który wykracza poza logos i wszelkie kulturowo-antropologiczne struktury sensu. U Bataille'a transgresja oznacza stymulowany erotycznym pożądaniem, nieteleologiczny i ekscesywny ruch przekraczania kulturowo usankcjonowanego porządku norm i zakazów, ruch, w którym porządek ów jest przekraczany, a zarazem — jako warunek transgresji — zachowywany. Mówiąc o transgresji w odniesieniu do całej formacji poststrukturalistycznej, pozostawiamy jej formalne określenie z definicji Bataille'owskiej: transgresja oznacza niepowstrzymany i niewyczerpany ruch zarazem przekraczania i potwierdzania granic świata ludzkiego, ruch, którego nie zwieńcza żadna możliwa synteza, a który wzbudzany jest przez pragnienie tego, co — w granicach tych — Nieosiągalne i Niemożliwe" (*ibidem*, wersja elektroniczna: http://www.toporzel.pl/teksty/suwerennosc.html [dostęp: 10.07.2014]).

[8] A. Szahaj, *op. cit*, s. 8.

tronizowany (jak czynili to strukturaliści), lecz „raczej wraca on tylnymi drzwiami, choć bez stałej wewnętrznej natury”[9]. Zatem za każdym razem, kiedy tylko dzieło znajdzie się w czyimś polu zainteresowań — tworzy się/konstytuuje/wytwarza sensy na nowo, przy czym żadna z interpretacji, jakkolwiek reprezentowałyby całkiem odmienne światy, nie ma charakteru uzurpatorskiego, żadna nie może/nie chce kolonizować sfery wytwarzanych znaczeń.

Reprezentacja czy re-prezentacja

Pojęcie r e p r e z e n t a c j i, jako jedno z podstawowych pojęć współczesnej humanistyki — właściwie jego wieloznaczność i zmienność historyczną — podsumowuje M.P. Markowski, który zauważa, że:

> [...] dzieje tej dyskusji można bez przesady sprowadzić do historii wyborów między dwoma sposobami ujmowania tego, co widzialne [widziane — JB]: jako tego, co samo się prezentuje oczom i w tym samopokazaniu znajduje swój kres, oraz tego, co umniejszając własną autonomię, pozwala zaistnieć czemuś innemu.[10]

Pierwszy z nich dotyczyłby więc rozumienia, nazwijmy je — potocznego, *reprezentacji* jako przedstawienia/przedstawicielstwa/uobecnienia czegoś/kogoś, co „w całości” (lub ze względu na swój abstrakcyjny charakter) nie może być tu-i-teraz dostępny. Jeśli weźmiemy pod uwagę kontekst etymologiczny (łac. *repraesento* — uprzytomniam, uzmysłowiam, uczynię natychmiast, bez zwłoki, przyspieszam)[11] — okaże się, że chodzi o „reprezentację pojmowaną” jako coś, co jest uchwytne natychmiastowo, materializując się w danym momencie zarazem odkrywa się przed odbiorcą w całej okazałości, zawierając np. cechy większego zbioru, którego jest „reprezentantem”.

Jednakże bardziej interesujące w kontekście niniejszej rozprawy jest drugie znaczenie pojęcia, które tym razem przyjęłoby zapis „re-prezentacja”. Położenie nacisku na przedrostek *re-* („znowu”, „z powrotem”) powoduje, że tym razem mamy do czynienia z powtórną/ponowną obecnością, ontologiczną podróżą tam i z powrotem. O takiej „re-prezentacji” pisze m.in. Paul Ricoeur, który ponowne „u-obecnienie” rzeczy wiąże z przypominaniem,

[9] *Ibidem*, s. 7.

[10] M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 13 (cyt. za: M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 213-214).

[11] *Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, na podst. słownika H. Mengego i H. Kopii, wyd. 17, PWN, Warszawa 1988.

a zarazem akcentuje inny aspekt tak pojmowanej „re-prezentacji", jakim jest automatycznie niejako konstruowane obrazu/idei tej rzeczy w umyśle. W wyniku tej operacji przywołana zostaje rzecz nieobecna (dzięki jej, wspomnianemu wyżej „reprezentantowi", „przedstawicielowi"), a z drugiej — chodzi o „zakrycie operacji zastępowania przez podkreślenie obecności rzeczy zastępującej, która zaczyna wypierać rzeczywistość rzeczy reprezentowanej"[12].

Podobnie „re-prezentację" jako „u-obecnienie" traktuje Frank Ankersmit[13], wprowadzając jednocześnie pojęcie substytutu. Przekładając rzecz na obraz i pozostając w re-prezentacjonistycznej, Ankersmitowskiej nomenklaturze — obraz jest miejscem re-prezentacji, rozumianej jako s u b s t y t u t jakiegoś wycinka przeszłej rzeczywistości. Jest jej, nieobecnej przeszłości, pozostałością (dodajmy — pozostałością materialną), pewnym u-obecnieniem, fragmentem, śladem, artefaktem, który zachował się do czasów nam współczesnych. Istnieje fizycznie.[14] Parafrazując słowa Ankersmita moglibyśmy stwierdzić, że ponieważ przeszłość jest przeszła — a więc nieobecna w teraźniejszości — potrzebujemy jej re[-]prezentacji. Sztuka istnieje po to, abyśmy mogli korzystać z tych re[-]prezentacji przeszłości, które najlepiej spełniają funkcję malarskich substytutów prawdziwej, choć nieobecnej przeszłości.

A jeśli *prawdziwej przeszłości* nie było?... Przypadek manierystyczny

No właśnie. Podążając tropem koncepcji Ankersmita, sztuka „u-obecnia" przeszłość już niedostępną, ale „kiedyś" istniejącą. Pablo Picasso w *Masakrze w Korei* (1951) odnosi się (*apply to*) co prawda nie do konkretnego epizodu, ale do wojny koreańskiej 1950–1953. Johannes Vermeer w swoich nastrojowych, głównie jednofigurowych, scenach rodzajowych najchętniej umiesz-

[12] A. Maksimowska, *Kryzys reprezentacji. O niemożliwym przedstawieniu rzeczywistości i urzeczywistnionych przedstawieniach,* [w:] Antropolog wobec współczesności, tom w darze Profesor Annie Zadrożyńskiej, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 77-78 i n. Śledząc istotę tego rozróżnienia, badaczka odwołuje się do tez P. Ricoeura, zawartych w pracy *Pamięć, historia, zapomnienie,* przeł. S. Margański, Universitas, Kraków 2006.

[13] O nim także wspomina A. Maksimowska w swoim artykule.

[14] F. Ankersmit, *Wprowadzenie do wydania polskiego*, przeł. E. Domańska, [w:] *idem*, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii,* red. i wstęp E. Domańska, Universitas, Kraków 2004, s. 31; *idem*, *Pochwała subiektywności*, przeł. T. Sikora, [w:] *ibidem*, s. 177-178; Re-prezentację w rozumieniu Ankersmita analizuję w pracy doktorskiej (na której fragment się tu powołuję): Źródło ikonograficzne w szkolnej edukacji historycznej na przykładzie zbiorów muzeów wielkopolskich, Poznań 2008, s. 67-68 (mps; książka na podstawie dysertacji ukaże się w Wydawnictwie Naukowym UAM).

cza swych bohaterów w konkretnym miejscu tego samego pomieszczenia (być może swej pracowni). Zbylut Grzywacz w swoim „Porwaniu Europy II" (1978) komentuje PRL-owską rzeczywistość, szczególnie spod znaku pustych półek i haków w sklepach mięsnych.

Ale co w takim razie z obrazami religijnymi? (Także np. mitologicznymi, symbolicznymi/symbolistycznymi czy np. fantazyjnym rodzajem weduty zwanym *vedute ideate* (*alla pictoresca* — realnie niekiedy obiekty, ale w wyimaginowanych zestawieniach oraz „capriccio" — wyjątkowo osobliwa kompozycja obiektów). Z pewnością argumentem byłaby tu kwestia wiary/religii, która jednych doprowadzi do tekstu, a innych — jeszcze dalej i głębiej — do opisanej w tekście przeszłej „rzeczywistości". Gdy bowiem spojrzymy na sztukę religijną (nie tylko malarstwo) z „ateistyczno-estetycznego" punktu widzenia — nie znajdziemy Ankersmitowskiej „prawdziwej, choć nieobecnej przeszłości". Właściwie cała sztuka religijna opiera się tylko na (fakt — istniejącym realnie, ale o d n o s z ą c y m s i ę do niekoniecznie realnych dziejów) *Starym i Nowym Testamencie* (wliczając również wątki apokryficzne). I tutaj ponownie, za Manfredem Batorem, przywołam Derridę:

> 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 z n a k , j a k o o d m i e n n y o d r z e c z y , o d s y ł a w y ł ą c z n i e d o s i e b i e s a m e g o , a t y m s a m y m s t a j e s i ę j e d y n ą r z e c z y w i s t o ś c i ą [wyróżnienie — J.B.]. [...] 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. [...] 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 przezwyciężenia 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*).[15]

[15] M. Bator, *Ekspresja i dekonstrukcjonizm. O możliwości zastosowania teorii Harolda Blooma w interpretacji dzieła sztuki*, „DYSKURS. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wro-

Zostaje nam/widzom/interpretatorom (tylko?) to, co widzimy. Można zatem powtórzyć raz jeszcze, że dzieło malarskie n i e p r z e d s t a w i a , a raczej „przed-stawia się, u-obecnia się" (rola formy zwrotnej, w przeciwieństwie do przedstawiania, uobecniania czegoś/kogoś) za każdym oglądem od nowa, będąc powoływanym do życia przez każdorazowe zerknięcie na niego odbiorcy (za każdym razem innego).

Heinrich Wölfflin (1864–1945), szwajcarski historyk sztuki badający dzieła sztuki poprzez ich formę i zmieniające się w czasie sposoby widzenia/postrzegania, zaproponował pięć par antynomicznych kategorii, dzięki którym można scharakteryzować/zanalizować/zinterpretować kolejno następujące po sobie „wielkie style". Posługując się porównaniem sztuki renesansu i baroku, zauważył, że pod względem formalnym, każdej z nich przypisać można pewne niezbywalne cechy (odpowiednio): linearyzm — malarskość, płaszczyzna — głębia, forma zamknięta — forma otwarta, jasność absolutna (jasność) — jasność względna (niejasność), wielość — jedność, które w konkretnych dziełach tworzą pewne, niezależne od treści, wizualne schematy[16] (i w przypadku tych dwóch epok to się sprawdza). Ale oto w latach 20. XX w. pomiędzy tymi dwiema epokami artystycznymi zostaje zauważony jeszcze jeden prąd (nie styl i nie epoka), zwany m a n i e r y z m e m , które to „odkrycie" burzy Wölfflinowskie rozróżnienie[17]. Nie wchodząc zbyt głęboko w rozważania definicyjne, zaznaczmy tylko, że manieryzm (ok. 1520–1600) współistniał (czasami — jako prąd — płynąc równolegle, czasami się krzyżując) z późnym renesansem, a niekiedy jego cechy odnajdywane były także we wcześniejszej, tzw. dojrzałej fazie renesansu. Główne cechy sztuki zaliczanej do manierystycznej to:

> [...] wytworność, wyrafinowanie, kunsztowność, (świadoma) sztuczność form, swoboda wyobraźni twórcy, ale jednocześnie bezbłędność stylowa i formalna oraz *sprezzatura* (powściągliwa nonszalancja) — takie rozwiązanie trudności, by odbiorca zyskał wrażenie łatwego ich poskromienia i by powstał efekt „gracji" — doskonałego wdzięku. Dzięki temu tworzenie dzieła staje się grą, wirtuozerską żonglerką formami i kompozycyjnymi chwytami.

---

cławiu", 16/2013, s. 224-225; wersja elektroniczna: http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs16/Dyskurs16_BatorManfred.pdf [dostęp: 22.07.2014]

[16] H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problemy rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

[17] Na temat manieryzmu por. m.in.: J. Shearman, *Manieryzm*, przeł. M. Skibniewska, PWN, Warszawa 1970; J. Białostocki, *Manieryzm: tryumf i zmierzch pojęcia*, [w:] *idem*, Sztuka i myśl humanistyczna: studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce, PIW, Warszawa 1966.

> Ceniony jest efekt zaskoczenia, gra iluzji oraz fantazyjna niekonwencjonalność pomysłu [...].[18]

I choć tekst niniejszy ma przybliżyć i zastosować w praktyce teorie poststrukturalistyczne, a więc *a priori* odżegnać się od wszelkich metod i teorii oferujących uschematyzowane sposoby interpretacji, to postanowiłam, dla większej jasności wywodu (i aby móc się od czegoś „odepchnąć") przeplatać „tradycyjne" spojrzenie/-a na jeden z obrazów o cechach manierystycznych z próbą interpretacji utrzymaną w duchu dekonstrukcji.

Obraz, nad którym postanowiłam się pochylić, to jedno z dzieł włoskiego malarza Andrea del Sarto, zatytułowany „Madonna z harpiami"[19], obraz wielokrotnie opisywany i analizowany (co więcej — w miarę zgodnie) przez różnych badaczy.

Przytoczę jednak elementy analizy i interpretacji (i opatrzę je własnymi komentarzami) nie historyka/krytyka sztuki, lecz psychiatry (i jak wynika z zainteresowań badacza — psychoanalityka), Harry'ego Trosmana, który w swoim studium (z punktu widzenia psychoanalizy) sztuki del Sarto z jednaj strony zreasumował najistotniejsze podnoszone do tej pory wątki, a z drugiej — zaproponował inny sposób oglądu i wyjaśnienia obrazu[20].

Dzieło del Sarto, przeznaczone do małej kaplicy franciszkańskiego klasztoru San Francesco de'Macci we Florencji, początkowo (według zawartego między artystą a franciszkanami kontraktu) miało przedstawiać Madonnę z Dzieciątkiem[21] koronowaną przez dwa anioły, w towarzystwie śś. Jana Ewangelisty i Bonawentury. Ostatecznie jednak miejsce koronujących aniołów zajęły dwa putta wspierające umieszczoną na cokole Madonnę z Dzieciątkiem, a miejsce planowanego Św. Bonawentury znalazł się Św. Franciszek z Asyżu. Obraz w zasadzie mógłby być typową r e p r e z e n -

---

[18] Hasło: *Manieryzm*, [w:] Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 247-248.

[19] Andrea del Sarto, *Madonna z harpiami*, 1517, tempera na desce, 207x178 cm, Galeria Uffizi, Florencja (dostępność fotografii obrazu na stronie internetowej: http://cdn.uffizi.org/wpcontent/uploads/2013/05/sarto-harpies.jpg [przewodnik www po Uffizi])

[20] H. Trosman, *Studio psicoanalitico di Andrea Del Sarto. Un rivisitazione critica della ricerca di Ernest Jones effettuata da Harry Trosman del Dipartimento di Psichiatria dell'Università di Chicago*, http://www.cultorweb.com/DelSarto/DSC.html [dostęp: 25.07.2014] (przekład — J.B.).

[21] Choć wystarczyłoby użyć samego określenia „Madonna", bowiem w ten sposób nazywane są przedstawienia Marii właśnie z dziecięcym synem (choć prawosławna tradycja ikonograficzna dookreśla je w zależności od stosunku emocjonalnego widocznego między matką a synem, jako m.in. chłodna i wyniosła Hodegetria (Przewodniczka) czy czuła Eleusa (*Umilenje*)

t a c j ą popularnego w sztuce różnych epok motywu adoracji Madonny. Tak jednak nie jest.

Adoracja bez adoracji. Niesforne Dzieciątko

Wspomniany Trosman zauważa, że jeśli nawet święci upozowani są na modłę adoratorów (co wynika z ich „flankującego" zakomponowania względem Madonny), to nawiązują kontakt z widzem, komunikując to zwróceniem się w naszą, widzów stronę. I rzeczywiście, o ile jeszcze św. Franciszek zachowuje jako takie pozory adoracji, obracając ku nam jedynie twarz, o tyle już św. Jan wyraźnie „ześlizguje się" ze stopnia u podstawy postumentu, zwracając się ku widzowi w $^{3}/_{4}$, ledwo utrzymując w dłoniach gruby tom. Natomiast problemowy jest tutaj status ontologiczny Madonny. Stojąc na cokole (co nie jest jakimś ewenementem) może być odbierana zarówno jako posąg (r e - - p r e z e n t a c j a), jak i (zderzając porządek ziemski i niebiański) „rzeczywista", w rozumieniu r e p r e z e n t a c j i , postać kobieca. I tu wracamy do Ricoeura. Madonna jest tak „namacalna", „ludzka" i „żywa", że sekularyzuje sobą przestrzeń otaczającej ją niszy, wywyższoną i zaakcentowaną dzięki cokołowi, zarezerwowaną zwyczajowo dla sfery *sacrum* (nie sposób pominąć tutaj kompozycyjnej centralności postaci Madonny). Mamy tu więc do czynienia ze wspomnianym podkreśleniem obecności rzeczy zastępującej, która zaczyna wypierać rzeczywistość rzeczy reprezentowanej. Ten ziemski status Madonny podkreśla niesforne, z ledwością trzymające się jej dziecko, które według Trosmana przydaje poważnej zazwyczaj scenie charakteru humorystycznego. Nasuwa się tutaj nieodparcie inny obraz z „niesfornym Dzięciątkiem", a mianowicie „Madonna karcąca dzieciątko w obecności trzech świadków" Maxa Ernsta z 1926 r., który w zasadzie mógłby stanowić narracyjne *contunuum* sytuacji z obrazu del Sarto; oto Madonna, której w ferworze „karcenia" dziecka zsuwa się z ramion błękitny płaszcz, odarta zupełnie z tradycyjnego majestatu i/lub dobrotliwości, daje klapsy (o tym, że nie jest to tylko jeden klaps, świadczą zaczerwienione pośladki dziecka) „przełożonemu przez kolano" dzieciątku, któremu, ze względu na specyficzne ułożenie na kolanach matki (głową w dół) oraz siłę grawitacji, spada z głowy nimb.

Z uwagi na powyższe spostrzeżenia obraz jawi się wręcz jako groteskowy. Zamiast skupienia i uwagi (adoratorów na Madonnie, Madonny na niebiosach do których się udaje, putt na „uświęcaniu" i „dekorowaniu") mamy lekki chaos, potęgujący wrażenie, że misternie „upozowana" scena chwieje się i kołysze. I to w sensie dosłownym, bowiem dwa putta u stóp Madonny z wyraźnym wysiłkiem starają się utrzymać w miejscu/w pionie rozchybotaną kobietę

(jedno z nich — ze śmiechem?/z wyrzutem? oczekując pomocy — zwraca się ku św. Franciszkowi, drugie z zainteresowaniem patrzy na stopy św. Jana). Badacze piszący na temat tego obrazu są zgodni w jeszcze jednej kwestii — kompozycja, choć zachowując pozory statyczności (wpisana wszak jest w trójkąt równoramienny, z wyraźnie zaakcentowanymi wierzchołkami — głowa Madonny i stopy świętych), jest mimo to niespokojna i dynamiczna (co stwierdziliśmy).

Przerywane Wniebo(nie)wzięcie

Skupmy teraz uwagę na cokole. Najprawdopodobniej kamienny/marmurowy (co „widać") , sześcioboczny, umieszczony na jednostopniowym postumencie, zwieńczony jest gzymsem (na którym umieszczona jest/stoi Madonna), pod którym widoczny jest ograniczony listwami fryz z sygnaturą „AN-D[rea] · SAR[to] · FLO[rentini] · FAB[ricator]" — „Andrea Sarto Florentczyk Twórca". Poniżej, wewnątrz kartusza umieszczonego na frontowej płycinie cokołu, widnieje kolejna inskrypcja: „AD SVMMV[m] REG[i]NA TRONV[m] DEFERTVR IN ALTVM / · M · D · XVII" („Na ostatku czeka na Królową tron na wysokościach"), tym razem będąca, według Simony Cohen, fragmentem antyfony na cześć Wniebowzięcia Marii Panny, skomponowanej ok. 1300 r. przez Jacopo Gaetani de'Stefaneschiego z Padwy[22]. Wynika stąd (interpretacja tradycyjna), że obraz o d n o s i s i ę właśnie do Wniebowzięcia. Jednak — i tu kolejny paradoks/groteska — zamiast, jak to tradycyjnie ukazuje ikonografia Maryjna, unosić się w przestworzach w otoczeniu kłębiących się chmur, putt/aniołów oraz świętych — Sartowska Madonna tkwi na cokole, balansując ciałem (wysunięta ku przodowi lewa noga) w celu zachowania równowagi pod ciężarem wierzgającego dziecka (z ledwością podtrzymując je prawą ręką za pośladki; z lewej dłoni prawie wymyka jej się jakaś książka, którą przyciska do uda), miast ku niebiosom — patrzy ukośnie w dół, w karty księgi trzymanej przez św. Jana, który, opierając stopę o stopień, na którym ustawiono cokół — dodatkowo „przytwierdza" cokół do ziemi. Poza tym — według tradycji i ustalonego w 1950 r. dogmatu o Wniebowzięciu Naj-

[22] S. Cohen, *Andrea del Sarto's monsters: the Madonna of the Harpies and human-animal hybrids in the Renaissance*, [w:] "Apollo" 160/VI.2004, s. 38-45; wersja elektroniczna: http://www.thefreelibrary.com/Andrea+del+Sarto's+monsters%3A+the+Madonna+of+the+Harpies+and...-a0119268852 [dostęp: 26.07.2014]. Niestety nie udało mi się dotrzeć do polskiego tłumaczenia tego hymnu, zatem mogę jedynie zaproponować własne tłumaczenie, dość swobodne, lecz chyba oddające sens łacińskiego oryginału.

świętszej Marii Panny[23] — Madonna udała się do „niebieskiej chwały" sama, bez swego syna (który już tam był...).

A zatem, jeśli nawet inskrypcję na cokole potraktujemy jako prekognicję, zapowiadającą, mimo chwilowego zagubienia powagi i majestatu, szczęśliwe zakończenie — może to i tak być swoistą drwiną (lub delikatniej: grą) pomiędzy postaciami a widzem. Przedstawienie mruga do nas okiem (i to wcale nie okiem któregoś z „u-obecnionych" na obrazie świętych, którzy jednakowoż nie patrzą widzowi prosto w oczy, lecz lekko za jego/nasze prawe ramię), emitując czytelny komunikat: „Jeszcze nie teraz". Madonna jest na razie raczej Marią z Nazaretu, która została postawiona na cokole, zaopatrzona w przynależne roli Madonny/Matki Boskiej atrybuty (Dzieciątko, księga) i odziana w utrzymane w tradycyjnej symbolice barw maryjne szaty[24]. Kto wie, jak długo pozuje do nowej roli/nowego wizerunku (znudzony wyraz twarzy). Pozostając w wątku „pozowania" nie sposób pominąć fascynującego studium Michela Foucaulta, dedykowanego „Pannom dworskim" Diego Velazqueza[25], do którego twórczo i krytycznie podchodzi

[23] Dogmat ten, zawarty w ogłoszonej przez papieża Piusa XII *Konstytucji Apostolskiej Munificentissimus Deus*, otrzymał następującą definicję: „Dlatego zaniósłszy do Boga wielokrotne korne błaganie i wezwawszy światła Ducha Prawdy, ku chwale Boga Wszechmogącego, który szczególną Swą łaskawością obdarzył Maryję Dziewicę, na cześć Syna Jego, nieśmiertelnego Króla wieków oraz Zwycięzcy grzechu i śmierci, dla powiększenia chwały dostojnej Matki tegoż Syna, dla radości i wesela całego Kościoła, powagą, Pana Naszego Jezusa Chrystusa, świętych Apostołów Piotra i Pawła oraz Naszą ogłaszamy, wyjaśniamy i określamy, jako dogmat przez Boga objawiony, że Niepokalana Bogarodzica zawsze Dziewica Maryja, po zakończeniu biegu życia ziemskiego, została z ciałem i duszą wzięta do niebieskiej chwały" (cyt. za: http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/pius_xii/konstytucje/munificentissimus_deus_01111950.html# [dostęp: 26.07.2014]).

[24] „K o l o r c z e r w o n y wskazuje na miłość, krew, życie, czy ofiarę. [...] W kontekście Maryi kolor ten wskazuje na Jej troskliwą, matczyną miłość względem ludzi. [...] Często jednak czerwony na obrazach może nam się mylić z p u r p u r ą , która oznacza godność królewską. [...] K o l o r n i e b i e s k i to kolor nieba, czyli także świata wiecznego. W przedstawieniach Matki Bożej ten kolor może wskazywać na Jej świętość, która jest odbiciem świętości Boga. [...] Istnieje także interpretacja błękitnego płaszcza Maryi jako symbolicznego przedstawienia nieba. [...] Z e s t a w i e n i e k o l o r ó w c z e r w o n e g o i n i e b i e s k i e g o w przypadku szat Jezusa wskazuje na Jego dwie natury: ludzką (czerwony) i boską (niebieski). W takiej sytuacji szaty Maryi mogą być interpretowane jako odbicie lustrzane szat Jej Syna. [...] K o l o r b i a ł y symbolizuje boskie światło, czystość, niewinność i prostotę" (cyt. za: Cz. Wasilewski SJ, *Szaty NMP, symbolika*, notka umieszczona na portalu internetowym „Jezuici. Towarzystwo Jezusowe w Polsce: rozmawiamy o wierze", http://www.rozmawiamy.jezuici.pl/forum/47/n/1612 [dostęp: 26.07.2014]).

[25] M. Foucault, *Panny dworskie (Las meninas)*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *idem*, Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 17-28. Różne, bardziej i mniej udane próby zmierzenia się z tym obrazem prezentuje współau-

w swym eseju Svetlana Alpers.[26] Idąc tropem Foucaultowskiej koncepcji zogniskowanej wokół gry spojrzeń, Alpers podaje dwa przykłady obrazów/obrazowania, reprezentacji. Pierwszy z nich, w którym artysta stwierdza, że „widzi świat" (aktywizm artysty) i zakładający jednocześnie prymarność widza,

> [...] zaprojektowany jest jak o k n o [wyróżnienie — J.B.] otwierające się na postrzeganą rzeczywistość. Artysta ustawia się po tej samej, co widz, stronie powierzchni obrazu i wygląda na świat przez ramę. Świat ten rekonstruuje później na powierzchni obrazu za pomocą geometrycznej konwencji perspektywy liniowej. Z tego modelu korzysta na przykład [Albrecht] Dürer na grafice przedstawiającej rysownika przy pracy. Stosunek artysty-mężczyzny do obserwowanej kobiety, oferującej mu swoje nagie ciało, by ukazał je na rysunku, jest nieodłączną częścią władczego podejścia do świata wpisanego w ten model reprezentacji.[27]

Drugi model, w którym do głosu dochodzi strona bierna czasownika „widzieć" (tym razem „świat jest widziany", przybierając charakter uprzedni w o b e c j a k i e j k o l w i e k l u d z k i e j o b e c n o ś c i), pojmuje obraz jako p ł a s z c z y z n ę,

> [...] na którą świat rzuca swój obraz, podobnie jak światło zogniskowane przez soczewkę tworzy wizerunek na siatkówce oka. O ile w pierwszym modelu artysta, by stworzyć obraz świata, wkłada go w r a m y, o tyle tutaj to świat produkuje swój własny obraz, b e z ż a d n e j r a m y. Ta replikacja istnieje jako dana do oglądania, bez ludzkiego udziału. Zakłada się, że widziany w ten sposób świat jest uprzedni wobec artysty-widza. Porównajmy więc Dürera z mężczyznami przyglądającymi się obrazowi wytworzonemu przy użyciu camera obscura. [...] Mężczyźni znajdują się w ciemnym pokoju wyposażonym w otwór z soczewką. Trzymają materiał, na którym widnieje obraz zewnętrznego krajobrazu. W przeciwieństwie do mężczyzny, który dzięki sztuce staje się właścicielem obserwowanej kobiety, mężczyźni z ciemnego pokoju są raczej świadkami obrazu uprzedniego wobec nich świata.[28]

Jaki, w myśl takiego rozumowania, jest charakter świata u del Sarto? Z pewnością nie mamy do czynienia z u-obecnieniem artysty. Nie widzimy

---

torska monografia, do której eseje wybrał i opracował A. Witko, zatytułowana: *Tajemnica „Las Meninas". Antologia tekstów*, Wydawnictwo AA PP, Kraków 2006.

[26] S. Alpers, *Interpretacja bez reprezentacji, albo oglądanie „Panien dworskich"*, [w:] Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa UW, Warszawa 2012, s. 216-223.

[27] *Ibidem*, s. 221.

[28] *Ibidem*.

również lustra, sugerującego obecność artysty i/lub widza. Widzimy jednak spojrzenia świętych, skierowane nie ku centralnej postaci Madonny, ale są oni jakby wyrwani z adoracji nagłym wtargnięciem kogoś spoza/sprzed płaszczyzny malowidła. Może to właśnie każdorazowe wtargnięcie kolejnych obserwatorów sprawia, że pełna, kontemplacyjna adoracja nie może dojść do skutku, trwając w malarskim *loopie*?

Na obraz możemy także spojrzeć poprzez pryzmat tematu ikonograficznego artysty w pracowni/przy pracy, zakładając, że del Sarto podczas tworzenia dzieła, patrzył na swoich modeli, ucharakteryzowanych na Madonnę i dwóch Świętych, właśnie z takiej perspektywy, z jakiej czyni to widz[29]. I choć w tym przypadku sam artysta został wyrugowany z przedstawienia, jego obecność jest implikowana (z pewnością docelowo starannym, choć w tym momencie nieco rozchwianym) zakomponowaniem postaci. Podążając za spojrzeniami Świętych i Dzieciątka, odkrywamy jednak specyficzny moment. Otóż, jak wspomniano wyżej, nie patrzą oni bezpośrednio na nas, ale nieco obok, poza nasze praw ramię. Nie nawiązują więc z każdorazowym obserwatorem, jako to często ma miejsce w dziełach malarskich, kontaktu wzrokowego, wciągając go w przestrzeń obrazu (a jednocześnie rozciągając niejako pole obrazowe ku przodowi) i w ten sposób pełniąc rolę pośrednika/mediatora pomiędzy światem obrazu a światem realnie istniejącym. Raczej mamy wrażenie, że to my znajdujemy się w miejscu, z którego scenę malował del Sarto, a ktoś (inny widz? Nieoczekiwany gość w miejscu pracy?) pojawia się nagle za naszymi=artysty plecami, wprowadzając chwilę rozluźnienia w mozolnym, z pewnością wielogodzinnym pozowaniu. Model — św. Franciszek odwraca się, nadal jednak dzierżąc w dłoniach skierowany ku centrum krzyż, model — św. Jan zmienia układ zdrętwiałych nóg, poprawiając jednocześnie opasły tom wysuwający się z jego równie odrętwiałych dłoni, modelka — Madonna podtrzymuje małego modela — Dzieciątko (które z powodu monotonii sytuacji zaczyna dokazywać), zerkając z góry do książki trzymanej przez „Ewangelistę"... W gruncie rzeczy obraz byłby w tym przypadku właśnie wspominanym przez Alpers oknem, przez które i artysta, i widz „widzi świat", który z kolei powinien, za sprawą del Sarto, ulec sakralizacji jako przedstawienie „nieziemskiej" rzeczywistości. Na razie jednak ukazuje jak najbardziej „ziemski" — monotonny i nurzący — charakter pozowania.

[29] Temat artysty przy pracy (tzw. malarstwo autotematyczne — o samym sobie) był/jest bardzo chętnie podejmowany przez twórców, by przytoczyć choć parę przykładów: J. Vermeer van Delft *W pracowni artysty, czyli alegoria malarstwa* (1665), F. Goya *Autoportret w pokoju* (1793–1795), C.D. Friedrich *W pracowni* (ok. 1812), G. Courbet *Atelier malarza* (*Moja pracownia*; 1855), G. Caillebotte, *Autoportret przy sztalugach* (1886), V. Van Gogh *Autoportret ze sztalugami* (1888), J. Malczewski *Melancholia* (1890–1894), A. Marquet *Mattisse malujący w pracowni Manguina* (1905) i in.

Zamiast zakończenia — harpie, sfinksy i szarańcza. Apokalipsa II

W tym miejscu nasza opowieść zapętla się, powoli wracając do punktu wyjścia, czyli do fragmentu Apokalipsy św. Jana. Jak bowiem zgodnie twierdzą wspominani niejednokrotnie przedstawiciele tradycyjnych interpretacji (i takichż metod) — św. Jan (chwilowo nie model do jego postaci, lecz artystyczna r e - p r e z e n t a c j a Ewangelisty) po prawej stronie obrazu trzyma w dłoniach księgę, zawierającą właśnie tekst Apokalipsy własnego autorstwa. A w Apokalipsie mowa jest o szarańczy — uskrzydlonych, hybrydowych zwierzęco-ludzkich istotach. W zdobiących naroża cokołu stworach właśnie owej apokaliptycznej szarańczy doszukuje się część badaczy (jako pierwszy uczynił to A. Natali)[30]. Wcześniej jednak John Shearman zobaczył w tych istotach sfinksy, wywodzące się ze starożytnego Egiptu symbole władzy królewskiej a jednocześnie tajemniczości[31]. A wszystko zaczęło się w połowie XVI w. wraz z „Żywotami najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów", pierwszej historii sztuki pióra Giorgio Vasariego. To właśnie w otwierającym piąty tom „Żywocie Andrzeja del Sarto, znakomitego malarza florenckiego", Vasari nadaje tytuł omawianemu w niniejszym tekście obrazowi, który od tej pory przylgnął do dzieła del Sarto. Uznawszy zwierzęco-ludzkie elementy dekorujące cokół za na tyle istotne, by unaocznić je w tytule, zidentyfikował je (jak twierdzą późniejsi badacze — oczywiście błędnie) jako harpie właśnie. Doszukał się najprawdopodobniej podobieństwa do mitycznych stworów o kobiecych głowach i piersiach oraz sępich ciałach, wydzielających cuchnący odór i symbolizujących d e s t r u k c y j n y a s p e k t n a t u r y k o b i e c e j[32]. Jakkolwiek nazwalibyśmy te istoty — bez wątpienia zamieszkują one i r e - p r e z e n t u j ą inny wymiar, inną tradycję i inną sferę, niż trzy postacie ukazane przez del Sarto. Wszak dla interpretacji postrukturalistycznej i dekonstrukcjonistycznej nie ma większego znaczenia, czy tytuł obrazu to „Madonna z harpiami", „Madonna ze sfinksami" czy „Madonna z szarańczą". Przecież tytuły „Madonna ze szczygłem", „... z długą szyją", „... z goździkiem" czy „... z kądzielą" w gruncie rzeczy też są umownymi tytułami, nadanymi w celu „spersonalizowania" kolejnego wizerunku Madonny wobec innych (choć wykorzystujące ja-

[30] Cyt. za: S. Cohen, *op.cit*. (A. Natali, *L'angelo del sesto sigillo e 'l'altro amico del sposo*, Gli Uffizi, Studi e Ricerche, 1984, s. 46-54); *idem*, *Andrea del Sarto:* maestro della „maniera moderna", Leonardo arte, Milan 1998, s. 83-87.

[31] J. Shearman, *op. cit*.

[32] J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998, s. 72.

kiś specyficzny element/motyw przedstawienia). Wszystkie te artystyczne interpretacje na meta-poziomie intertekstualności nieustannie podejmują ze sobą dialog, odnoszą się do siebie nawzajem, tworząc ciągle nowe sieci znaczeń i uruchamiając wciąż nowe (hiper)łącza. I tak bez końca.

(Un)Assumption. A Poststructuralist Interpretation of the Presented World

By Justyna Budzińska

Abstract

The article analyzes the basic elements of poststructuralist and deconstructive approach to interpretation. The methodology proposed by such researchers as J. Derrida, J. Kristeva, and M. Foucault, stressing above all the concept of representation/re-presentation, is used for the analysis and interpretation of a specific sixteenth-century picture from the circle of Italian Mannerism. In order to emphasize the specificity of such an interpretation, references to (widely understood) traditional methods of interpretation of art works were used as a counterpoint.

Keywords: poststructuralism, deconstruction, intertextuality, interpretation, representation/re-presentation, art.