

Anna Szykowska-Piotrowska: Antyportret w wersji literackiej

„Gdyby wewnętrzne się pojawiło, to wyglądałoby się wszyscy podobnie”¹.

Nie tylko w wizualności znajdziemy ukryte organizacje i dezorganizacje sensów, ale też w dyskursywności dostrzeżemy malarską figuratywność. Obie sfery – wizualna i dyskursywna – się przenikają. Stanowią dwie drogi wyrażania i jawienia się znaczeń. Antyportret w wersji literackiej obejrzymy na przykładzie metafor Brunona Schulza, które wyzwalają obrazy (wizualne i dźwiękowe). Proza pisarza z Drohobycza nacechowana jest malarską figuratywnością, w której ujawniają się awangardowe zjawiska modernistyczne, niekiedy znajdujące kontynuację w kulturze współczesnej:

- zacieranie dychotomii wewnątrz–zewnątrze,
- rozbijanie zasady *mimesis*,
- hybrydyzacja rzeczywistości,
- nieufność wobec władzy wzroku.

Literackie obrazy uczestniczą zatem w dyskusji widzialności, tak jak widzialność w pojęciach. Zasilają się konwencjami malarskimi, ale jednocześnie wobec niektórych konwencji pozostają zbuntowane.

Na przełomie XIX i XX wieku literatura również przechodzi przemianę – od oddania zasadzie *mimesis* do awangardy, opartej na kruszeniu *mimesis* oraz towarzyszących jej złudzeń dotyczących możliwości totalnego poznania czy scalenia rzeczywistości poprzez jakikolwiek rodzaj przedstawienia, czy to obrazowego, czy językowego. Jednocześnie umacnia się przekonanie o arbitralności połączenia znaku i jego znaczenia. Jest ono obecne także u Schulza: „Autonomia języka, świadomość znakowego («semiotycznego») charakteru przedstawiania służy u Schulza nie tyle tworzeniu «dyskursu czystej kreatywności», który jest właściwie mitem, kolejnym mirażem próbującym «ocalić literaturę przed stadną mową»; wykorzystywana jest najczęściej do destrukcji złudzeń różnych odmian tekstu, opartego na micie referencji, czystego przedstawiania”².

malarska
figuratywność
prozy

1 H. Arendt, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, przedmową opatrzył M. Król, Warszawa 2002, s. 63.
2 K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 189.

W *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* mamy do czynienia z mnożeniem obrazów, z ich nawarstwieniami, które skutkują ciągłym przenikaniem się rzeczy, wprawianiem świata przedstawionego w ruch i pozbawianiem go stałej podstawy. Te awangardowe rozbicia rzeczywistości domagają się porównania do dwudziestowiecznych nurtów malarskich.

Nietrudno dopatrzeć się w obrazowości Schulza rysów kubistycznych, surrealistycznych i ekspresjonistycznych. Obecność elementów kubistycznych Krzysztof Stala dostrzega w „częstym zabiegu uprzestrzeniającym”, którym „u Schulza jest stereometryczna analiza kształtów, rozkładanie rzeczywistości na bryły: kuby, spirale, kule, słoje”³. Na myśl natychmiast nasuwają się skojarzenia z założeniami i praktyką kubizmu malarskiego.

kubistycznie

Stala wskazuje również na używaną przez pisarza metodę surrealistyczną: „Technika narracyjna surrealizmu przypomina zjawiska znane z marzenia sennego: «znika tu różnica między znakiem a znaczeniem», «przedstawiające utożsamia się z przedstawianym, widome z domyślnym», «znosi się zasadę logiczną, wedle której każdy przedmiot jest tylko sobą: tutaj zza każdego przeświecają inne»”⁴.

surrealistycznie

Zobrazujmy ten cytat cytatem malarskim. Przypomnijmy sobie obraz René Magritte’a *Syn człowieka* (*Le fils de l’homme*), przedstawiający mężczyznę w garniturze, z melonikiem na głowie i z jabłkiem, które przysłania jego twarz. Zza jabłka w sposób domyślny prześwieca twarz, stając się pograniczem przedstawianego i ukrytego. Jabłko funkcjonuje jak maska twarzy, natomiast zasłonięta twarz jest tym bardziej obecna i intrygująca. Dochodzi również do symbolicznego utożsamienia twarzy i jabłka, pomieszania porządków i przypisywanych twarzy i jabłku znaczeń.

U Schulza znajdziemy też wątki ekspresjonistyczne: „Twarz ludzka (najczęściej twarz Jakuba, ale również twarz Pana-włóczęgi, Doda) przypomina ekspresjonistyczne obrazy Muncha, wtapia się w krajobraz, w kosmos, rzutuje fakturę swego wyrazu w zewnętrzną, w smugi i spirale «krzyku natury»”⁵. Ilustracją tego przekonania Stali jest fragment *Traktatu o manekinach*: „W twarzy mego ojca rozwichrzona grozą spraw, które wywołał z ciemności, utworzył się wir zmarszczek, lej rosnący w głąb, na którego dnie gorzało groźne oko prorocze”⁶. Siła oddziaływa-

ekspresjonistycznie

3 Ibidem, s. 205.

4 Ibidem, s. 28. Krzysztof Stala przywołuje tu sformułowania Artura Sandauera z tekstu *Rzeczywistość zdegradowana* (*Rzecz o Brunonie Schulzu*), w: B. Schulz, *Proza*, Kraków 1973, s. 16.

5 K. Stala, op. cit., s. 213.

6 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 42.

nia i sugestywność deformacji, emocjonalnych drgnień, rozwichrzeń i zawirowań literacko kreślonych linii faktycznie przypominają obrazy Edvarda Muncha czy Vincenta van Gogha.

Proza Schulza wpisuje się zatem w techniki surrealistyczne, ekspresjonistyczne i kubistyczne, rozszarpując, rozczłonkując i podważając tradycyjną zasadę *mimesis*, a wraz z nią poczucie całości i stałości. Cechą wspólną obrazów awangardowych i Schulzowskich obrazów metaforycznych jest rozbijanie konwencji przedstawiania, także w odniesieniu do twarzy. Jedną z takich konwencji jest traktowanie jej jako całości⁷. W jaki sposób dokonywane jest rozbicie owej konwencjonalnej całości?

Przyjrzyjmy się następującemu fragmentowi: „Ale czasami inspiracja rozszerzała kręgi jego zmarszczek, które rosły jakąś ogromną, wirującą grozą, uchodząc w milczących wolutach w głąb nocy zimowej”⁸. Całość, którą w tradycyjnych portretach stanowi dla nas twarz, zostaje nie tyle rozbita, co zamazana. Twarz nie trzyma się swoich granic, rozplywa się i przenika z nocą. Podobnie więc jak w wypadku malarskiego cytatu z Magritte’a, dochodzi do przemieszania znaczeń przyporządkowanych twarzy i nocy, przenikania się ich „symbolicznych tożsamości”.

W kolejnym fragmencie twarz zmienia się jak kompozycja w kalejdoskopie, przechodzi metamorfozę w inną rzecz lub stapia się z otoczeniem, a ścierając z siebie swe rysy i rysy czasu, przestaje być twarzą. „Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamysłoną lineaturą zmarszczek, stała się podobna do sęków i słoików starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia”⁹.

Do ustanowienia i zachowania konwencji twarzy jako całości potrzebny jest scalający język, dzięki któremu może ona wyłonić się z tła, zaznaczyć swoje granice, które sprawiają, że staje się ona całością i jednością. Twarz widzimy jako taką za sprawą konwencjonalizacji patrzenia na nią oraz sposobów jej przedstawiania. Reszta widocznego na tradycyjnych portretach ciała często odgrywa rolę tła i ramy. To, co stanowiło ramę i tło, coraz częściej jednak wydobywa się na powierzchnię. Istnienie twarzy zostaje zakwestionowane. Treścią przedstawienia jest raczej maska lub zanikanie twarzy. Twarz zmieniona w maskę przestaje być synonimem jednostkowej całości i indywidualności, wskazuje na to, co kolektywne: „I wszyscy brodzący w tym dniu złotym mieli ów grymas

rozbicie
całości
(twarzy)

7 Krzysztof Stala pisze z kolei o krajobrazie: „Krajobraz rozpoznajemy jako krajobraz właśnie dzięki «pamięci» konwencji przedstawiania krajobrazów. Jego plany, tło i ramy, które czynią z niego widok, pewną integralną całość, kraj-obraz, są wynikiem zdolności osvajania świata w systemie pewnego języka” (op. cit., s. 194).

8 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, s. 40.

9 Ibidem, s. 47.

skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego; i wszyscy, którzy szli dziś ulicami, spotykali się, mijali, starcy i młodzi, dzieci i kobiety, pozdrawiali się w przejściu tą maską, namalowaną grubą farbą na twarzy, szczyrzyli do siebie ten grymas bakchiczny – barbarzyńską maskę kultu pogańskiego”¹⁰.

W analizach awangardowych zjawisk twarz okazuje się szczególnie wdzięcznym przedmiotem obserwacji, ponieważ wcześniej to właśnie ona najsilniej poddawana była konwencjonalizacji, łączącej ją z takimi znaczeniami, jak całość, źródło, centrum, prawda, istota, tajemnica, tożsamość, jedność. Jej obraz staje się zatem symbolicznym miejscem walki z *mimesis*. W twarzy atakowanej jako iluzja koncentruje się upadłość mitów.

Obserwowane w malarstwie awangardowym i postawangardowym praktyki przechodzenia do antyportretu – w których twarz zostaje przysłonięta lub zastąpiona przedmiotem, zamazana, zdeformowana, albo też jej części zostają zwielokrotnione do absurdu – można odnaleźć również w prozie Brunona Schulza. Widzimy tam przemianę twarzy w przedmiot (tapetę, bruk) lub przedmiotu w twarz. Deformacja i zamazanie również należą do stosowanych przez niego zabiegów: „Twarz jego była jak tchnienie twarzy – smuga, którą nieznanym przechodzień zostawił w powietrzu”¹¹. Zamazanie twarzy obserwujemy też w zdaniu: „Z mgły twarzy wyłoniło się z trudem wypukłe bielmo bladego oka, wabiąc mnie figlarnym mruganiem”¹². I podobnie dalej: „Ale tymczasem ta mgiełka uśmiechu, która się zarysowała pod miękkim i pięknym jego wąsem, związek pożądania, który napiął się na jego skroniach pulsującą żyłą, natężenie, trzymające przez chwilę jego rysy w skupieniu – upadły z powrotem w nicość i twarz odeszła w nieobecność, zapomniała o sobie, rozwiała się”¹³. W tych ujęciach twarz zanika, dematerializuje się.

Całościowy obraz twarzy zostaje więc naruszony, ale jednocześnie brak twarzy utożsamiany jest w kulturze z nijakością. To klasyczne¹⁴ przekonanie Schulz wyraża następująco: „Zasiadaliśmy do stołu, subiekci zacierali czerwone z zimna ręce, i nagle proza ich rozmów sprowadzała od razu pełny dzień, szary i pusty wtorek, dzień bez tradycji i bez twarzy”¹⁵. Twarz oznacza więc przeciwieństwo nijakości i pustki. A jednak

miejsce
walki
z *mimesis*

w stronę
antyportretu

¹⁰ Idem, *Sierpień*, w: *Opowiadania...*, s. 4.

¹¹ Ibidem, s. 12.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ W odróżnieniu od awangardowego.

¹⁵ B. Schulz, *Manekiny*, w: *Opowiadania...*, s. 30.

w awangardowych obrazach zmienia się w miraż, mistyfikację. W jaki sposób przeprowadzona zostaje demaskacja twarzy?

twarz poza
sacrum

Jednym ze stosowanych zabiegów – zarówno w malarstwie, jak i w literaturze – jest multiplikacja jej części, zwielokrotnienie oczu, ust, nosa, prowadzące do wynaturzenia i absurdu. Jeszcze innym zabiegiem jest utwarzowanie przedmiotów. W ten sposób kontestuje się znaczenie twarzy jako kulturowego *sacrum*. „[Ojciec] czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet, pełną szeptów, syków i sepleniń. Słyszał, nie patrząc, tę znowę pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały. Wówczas pogrążał się pozornie jeszcze bardziej w pracę [...], walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na oślepa za siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych arabesek, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroliła ze siebie”¹⁶. Poza utwarzowaniem tapet, zwielokrotnieniem części twarzy, które rosnąc i rozsypując się, odbierają twarzy jej twarzowość, warto zwrócić w tym fragmencie uwagę na kilkakrotnie podkreślane wyłączenie wzroku: „czuł, nie patrząc”, „słyszał, nie patrząc”, „rzucić się na oślepa”. Mamy tu jednocześnie do czynienia z rodzajem degradacji twarzy za sprawą pomnożenia jej części i z uciszeniem wzroku poprzez wskazane sformułowania. Twarz jest w końcu również siedliskiem oczu, siedliskiem wzroku.

Zacytowane fragmenty dają więc także wyraz nieufności wobec władzy wzroku. Ufanie wzrokowi to ufanie tradycyjnej zasadzie *mimesis*, przedstawieniu, które uprzedmiatawia i całościowo ogarnia świat. Zastanawiać może, dlaczego to właśnie wzrok, a nie słuch, stał się – jak mówi Arendt – metaforą myślenia. Metafora wzroku w naszej kulturze dotyczy jednak nie tylko myślenia, ale też zamieszkiwania świata i bycia przez świat – jako obraz – zamieszkiwanym: „jeśli rozważyć, jak łatwo dla wzroku, w przeciwieństwie do innych zmysłów, zamknąć świat zewnętrzny i jeśli wziąć pod uwagę wczesną ideę ślepego barda, którego opowieści słuchają wszyscy, to dziwnym się wyda, dlaczego słuch nie stał się główną metaforą myślenia”¹⁷.

a dźwięki?

Literatura obfituje w obrazy. Czy dźwięki pędzą w niej równie bujny żywot? Domeny metafizyczne zdają się zwracać ku słuchowi, mowie, słowu. Wzrok odnosi się do zawłaszczania, konsumpcji rzeczywistości, słuch dotyczy gotowości na nieprzewidywalne, które może przyjść do nas z każdej strony, jak dźwięk, który nie wiadomo skąd przychodzi.

¹⁶ Idem, *Nawiedzenie*, w: *Opowiadania...*, s. 15–16.

¹⁷ H. Arendt, op. cit., s. 160.

Wymaga więc niekiedy większej ciszy, spokoju, cierpliwości. Być może rzadziej mamy wrażenie posiadania dźwięków niż posiadania obrazów, nawet jeśli tylko pod powiekami.

Bruno Schulz, jako pisarz zbuntowany wobec utartych konwencji wzroku, a także jako pisarz „metafizujący”, włącza w swoją prozę dźwięki – jakby nie chcąc oddać obrazom władzy nad światem przedstawianym. Są to jednak dźwięki wylaniające się z obrazu. Zwraca uwagę na słyszalność rzeczy, dźwiękowy potencjał widoków, synestezję. Przechodzi od obrazu do dźwięku. Schulz pisze chociażby o twarzy kurczliwej jak miech harmonii, ukrywając w obrazie dźwiękową potencjalność, a także o tym, że Józef spaceruje z matką „przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc [...] załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach”¹⁸. Ta swoista tendencja do literackiej synestezji pozwala Schulzowi umknąć przed wszechwładzą wzroku.

Wzrok przed-stawia, stawia przed nami, spłaszcza. Sam obraz z twarzy czyni f a s a d ę. To wyrażenie, użyte przez Levinasa w *Całości i nieskończoności* w odniesieniu do twarzy wypłukanej z sensu, obecne jest również w opowiadaniu Schulza *Martwy sezon*. Przyjrzyjmy się opisowi, w którym obraz twarzy ojca i obraz fasady budynku nakładają się na siebie, nawzajem w siebie przechodzą: „Na chwilę stawał się ojcem płaskim, wrosniętym w fasadę, i czuł jak ręce rozgałęzione, drżące i ciepłe zablizniają się płasko wśród złotych sztukaterij fasady. (Iluz ojców wrosło już tak na zawsze w fasadę domu [...], z twarzą rozwiązaną w same równoległe i błogie bruzdy [...])”¹⁹.

Jak pisze Deleuze w pracy *Kino*, kiedy rzecz zostaje porównana do twarzy, utwarzowiona – wówczas my zostajemy niejako twarzy pozbawieni²⁰. Znakomitą tego ilustracją są przywołane wcześniej fragmenty opowiadań Schulza: utwarzowione zostają w nich tapety i powierzchnia bruku, a twarz ojca zmienia się w fasadę.

W kolejnym fragmencie słoneczne twarze bruku zostają zdeptane krokami. W tym miejscu pojawia się ambiwalencja²¹ w myśleniu o twarzy – nieufność wobec jej obrazu jako iluzorycznego współistnieje z prze-

słyszalność
rzeczy

18 B. Schulz, *Sierpień*, s. 5.

19 Idem, *Martwy sezon*, w: *Opowiadania...*, s. 244.

20 G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, Gdańsk 2008, s. 100.

21 Według teorii amerykańskich kognitywistów kierunki w przestrzeni łączą się z pozytywnymi bądź negatywnymi konceptualizacjami: DÓŁ – ŻŁE, GÓRA – DOBRZE, PRAWO – DOBRZE, LEWE – ŻŁE, PRZEDNIE – DOBRZE, TYLNE – ŻŁE, WEWNĘTRZNE – DOBRZE, ZEWNĘTRZNE – ŻŁE. Owe konceptualizacje znajdują odzwierciedlenie w języku, chociażby w kontrastowym znaczeniu wyrażen „upadek na dno” i „piąć się w górę”. Być może stąd między innymi pochodzi ambiwalencja twarzy, gdyż z jednej strony należy ona do góry ciała (dobrze), lecz jej symetria zawiera w sobie zarówno to, co prawe, jak i lewe (dobrze i źle), jest przednią częścią w ciele (dobrze), ale też zewnętrzną (źle). Jednocześnie można przypuszczać, że kiedy mówimy o „głębi twarzy”, próbujemy nadać jej pozytywne

ciwstawnym przekonaniem, że jej brak, jej pozbawienie, zdeptanie oznacza unicestwienie. „Kwadraty bruku miały powoli pod naszymi miękkimi i płaskimi krokami – jedne bladorożowe, jak skóra ludzka, inne złote i sine, wszystkie płaskie, ciepłe i aksamitne na słońcu, jak jakieś twarze słoneczne, zdeptane stopami aż do niepoznaki, do błogiej nicości”²². Ponownie doświadczamy utożsamienia braku twarzy i tego, co złudne lub nieudane, w opowiadaniu *Sierpień*: „Ale potomstwo ukazywało rację tej paniki macierzyńskiej, tego szału rodzenia, który wyczerpywał się w płodach nieudanych, w efemerycznej generacji fantomów bez krwi i twarzy”²³.

W *Sklepiach cynamonowych* odnajdziemy więc zarówno echa klasycznego ujęcia twarzy, odwołującego się do tradycji fizjonomiki i malarzkiej tradycji portretu, zakładających możliwość ekspresji, wyrażania wnętrza przez zewnątrz, jak i ujęcia twarzy należące do gatunku antyportretu, zacierającego granicę między wnętrzem a zewnątrz. Echa tego pierwszego w szczególności pojawiają się we fragmentach poświęconych ojcowskiej obsesji na punkcie ptaków. „W pamięci pozostał mi szczególnie jeden kondor, ogromny ptak o szyi nagiej, twarzy pomarszczonej i wybującej naroślami. Był to chudy asceta, lama buddyjski, pełen niewzruszonej godności w całym zachowaniu [...]. Gdy siedział naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich, z okiem zawleczonym bielmem, które zasuwiał z boku na źrenice, ażeby zamknąć się zupełnie w kontemplacji swej dostojnej samotności – wydawał się swym profilem starszym bratem mego ojca. Ta sama materia ciała, ścięgien i pomarszczonej twardej skóry, ta sama twarz wyschła i koścista, te same zrogowaciałe, głębokie oczodoły. Nawet ręce, silne w węzłach, długie, chude dłonie ojca z wypukłymi paznokciami miały swój analogon w szponach kondora”²⁴.

U Schulza z jednej strony wewnątrz i zewnątrz zacierają się w ciągłym kołowrocie przemian rzeczy, zwierząt i ludzi, z drugiej strony jednak gra on z ich znaczeniami, odnosząc się do klasycznego rozumienia ekspresji. To rozumienie ekspresji twarzy wiąże się z tradycją fizjonomiki, której echa przetrwały w klasycznym portrecie. Siedemnastowieczny fizjo-

cechy za pomocą rodzaju uwewnętrznienia, wymiaru, który ma odpowiadać za aspekt duchowy, za psychikę i osobowość, i w ten sposób słowo „twarz” powoli przejmuje funkcje słowa „człowiek”. Jolanta Maćkiewicz ciekawie interpretuje szczególnie istotne w twarzy oczy, idąc za bardzo częstą kognitywistyczną konceptualizacją pojemnika (CONTAINER). Oczy pełne są łez lub różnorodnych emocji, stąd OCZY jako POJEMNIK NA UCZUCIA (zob. J. Maćkiewicz, *Twarz to człowiek*, „Punkt po Punkcie”, z. 1: *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, Gdańsk 2000).

²² B. Schulz, *Sierpień*, s. 5.

²³ Ibidem, s. 11.

²⁴ Idem, *Ptaki*, w: *Opowiadania...*, s. 24.

nomista Charles Le Brun zaświadczał w swoich pracach o przenikaniu wnętrza na zewnątrz, a więc o ekspresji twarzy, ale również, wskazując w swoich szkicach na analogie między ludzkimi i zwierzęcymi fizjonomiami, czynił z twarzy ostateczny i wszechobecny punkt odniesienia. „Zamiast uzależnić [...] oblicze [ludzkie – A. Sz.-P.] od podobieństwa do zwierzęcia, szkice Le Bruna czynią z niego punkt wyjścia czy też dojścia analogii, na zasadzie *tertium non datur* – jego nieobecność jest właściwie wszechobecnością: ludzkie oblicze włada przedstawieniem, uzasadnia je i umożliwia. Zoomorficzne rysunki Le Bruna paradoksalnie ilustrują autonomię, jaką ludzki kształt zyskał wobec zwierzęcości”²⁵. Podobna wszechobecność twarzy widoczna jest w prozie Schulza, wyłania się z tapet czy bruku, rozmywa się, ale właśnie przez to jeszcze silniej zaznaczona zostaje jej obecność.

twarz – wszechobecność

Zarazem jednak owe rozmycia, rozpląnięcia się twarzy można rozumieć jako zatarcia dychotomii wewnątrz–zewnątrze. Można je wtedy traktować jako zabiegi rozbijające *mimesis*, a także kwestionujące możliwość ekspresji. Bez podziału na wewnątrz i zewnątrz nie może być mowy o wydobywaniu wewnętrznego na zewnątrz – co stanowi przecież sedno ekspresji. Nie może być również mowy o ukrytym w głębi sensie. Niekiedy zabiegi te odebrać można jako czystą grę powierzchni przenikających się wyglądom, innym razem – jako wszechobecność sensu²⁶.

...i rozmycie

Fragment książki *Kobiety i Schulz*, która ukaże się w 2016 roku nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria.

25 J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 56.

26 W wyniku zniesienia dychotomii wewnątrz–zewnątrze zmienia się miejsce znaczenia i jego rozumienie. Konceptualizuje się je nie jako uprzednio istniejące i wydobywane z wnętrza na zewnątrz, ale jako powstające w sytuacji i w działaniu, w zderzaniu się elementów znaczących. Następuje przejście od ekspresywnego do performatywnego rozumienia języka, to znaczy od jego uznawania za środek wyrażania wcześniej danego znaczenia do traktowania go jako aktywności, która znaczenie ustanawia.