

ZOFIA MAJEWSKA

(Lublin)

## MECHANIZMY METASEMIOTYCZNE W SZTUCE – REZERWY CZY WYCZERPANIE?

Hybrydyzacja wypowiedzi artystycznych, paraartystycznych i filozoficznych skłania do postawienia pytania o źródła i funkcje tych zjawisk. Określone zjawisko kulturowe nabiera sensu poprzez sposoby jego rozpoznawania, z czym wiąże się nie tylko uświadomienie go sobie przez uczestników kultury, ale i umiejętność nazwania, opisu. Musimy dysponować językiem, który umożliwi artykulację tego, co zdarza się w obszarze kultury. Jednolity język do opisu heterogenicznych dziedzin kultury proponuje semiotyka. Kultura pojmowana jest jako wielość systemów semiotycznych (ewentualnie repertuarów znaków) – o różnym stopniu komplikacji i odmiennej dynamice – wchodzących ze sobą w złożone relacje.

Ludzkie potrzeby nie przesądzają tempa rozwoju kultury. Jurij Łotman i Borys Uspieński zaznaczali, że: „dołącza się tu wewnętrzna logika przyspieszonej zmiany pracujących mechanizmów informacji”<sup>1</sup>. Mechanizm sugeruje niejako automatyczne wyłanianie się metapoziumu z systemu semiotycznego. W świetle poststrukturalnych twierdzeń o śmierci podmiotu twórczego takie rozwiązanie nie szokuje. Zbieżne są z nim przekonania o władających człowiekiem anonimowych mocach: „Zwariowani, dwuwymiarowi bohaterowie Vonneguta, Bartha, Pynchona czy Hellera świadczą nie tylko odstępstwie autorów od zasad realizmu, lecz także o mrocznych przeczuciach, że życie coraz bardziej podporządkowane jest bezosobowym siłom”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: E. Janus, M. R. Mayenowa (red.), *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977, s. 169.

<sup>2</sup> M. Dickstein, *Czarny humor a historia. Proza lat sześćdziesiątych*, w: Z. Lewicki (red.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa 1983, s. 175.

Łotman i Uspieński zdawali sobie sprawę z niebezpieczeństw wynikających z narastającego chaosu informacyjnego, ale sądzili, że kultura dysponuje również mechanizmami obronnymi przed dezintegracją i posiada jeszcze zasoby informacyjne: „...wiek XX wytworzył nie tylko metajęzyki naukowe, lecz również metaliteraturę, metamalarstwo (malarstwo o malarstwie) i prawdopodobnie zmierza w stronę zbudowania metakultury – wszechobejmującego systemu metajęzykowego drugiego rzędu. (...) Możliwość samopodwojenia metajęzykowych konstrukcji o nieograniczonej liczbie poziomów wytwarza – obok włączenia do sfery komunikacji coraz to nowych obiektów – informacyjne rezerwy kultury”<sup>3</sup>. Cztery lata wcześniej John Barth użył słynnego określenia „literatura wyczerpanych możliwości”<sup>4</sup>. Powstaje zatem problem: czy samorefleksyjność i intersemiotyczność we współczesnej sztuce stwarza szanse odrodzenia sztuki, czy zapowiada jej rychły uwiąd? Chciałabym podkreślić, że termin „metasemiotyczne” – szerszy zakresowo od terminu „metaartystyczne” – nie przesądza przynależności niższego poziomu do dziedziny kultury. Taka decyzja terminologiczna wynika z faktu, że współczesna sztuka korzysta z dyskursów pozaartystycznych (np. naukowych, historiograficznych) i paraartystycznych.

### Łotmanowska semiotyka kultury

Twierdzenie pojmujące kulturę jako system znakowy wiąże się z wszystkimi dobrodziejstwami i niebezpieczeństwami wynikającymi z tworzenia jednolitego języka do opisu zróżnicowanych zjawisk kulturowych. Łotman powstanie semiotyki kultury wyjaśniał dążnością kultury do samoopisu czy też budowania swego automodelu. Wiadomo, że Łotmanowi przypisywano tzw. językopodobny obraz kultury. Jakkolwiek trudno mu zarzucać literalne przenoszenie wyników językoznaawstwa na inne obszary kultury, jak to miało miejsce w licznych badaniach strukturalistycznych, tym niemniej inspiracje lingwistyczne jego teorii są wyraźne. Świadczy o nich choćby koncepcja języka naturalnego jako pierwotnego systemu modelującego i określanie innych dziedzin kultury mianem wtórnych systemów modelujących.

Łotman już od początku wprowadził element dynamizmu do opisu zjawisk kulturowych. Dostrzegał dwie przeciwstawne tendencje w kulturze: dążenie do wzrostu różnorodności i dążenie do wzrostu jednolitości. Pierwsza tendencja ob-

<sup>3</sup> J. Łotman, B. Uspieński, dz. cyt., s. 170.

<sup>4</sup> J. Barth, *Literatura wyczerpania*, w: *Nowa proza amerykańska*, wyd. cyt., s. 38–54.

jawia się powstawaniem wciąż nowych tekstów i coraz bardziej złożonych systemów ich kodowania. Tekst pojmowany jest szeroko jako wypowiedź kulturowa w jakimkolwiek systemie znaków. To narastanie ilości tekstów i wzrastanie ich wewnętrznej komplikacji w konsekwencji mogłoby doprowadzić do tak dalece posuniętej wielojęzyczności, że groziłoby to wieżą Babel. Kultura dysponuje jednak swoistym mechanizmem obronnym przed tym narastaniem chaosu informacyjnego. Są to nieustannie ponawiane próby porządkowania, co zawsze odbywa się za cenę uproszczeń. Całkowitą petryfikację kultury uniemożliwia jednak stałe napięcie między organizowaniem ładu a zakłócaniem porządku.

Dążenie do jednolitości wyraża się w budowaniu automodeli kultury. Typologia Łotmana obejmowała trzy automodele kultury: mitologiczny, artystyczny i naukowy. Nie były one traktowane jako etapy rozwoju, mogły ze sobą współistnieć. Język mitologiczny, artystyczny lub naukowy przejmował funkcję wyrażania samoświadomości kultury. W swoich analizach dotyczących języka filmowego Łotman wykazywał, że film jako wypowiedź artystyczna buduje automodel dwudziestowiecznej kultury. Podkreślał, że film potrafi też korzystać z języka mitologicznego i naukowego, że „jednoczy bieguny semiotyczne”.

W *Kulturze i eksplozji*<sup>5</sup> Łotman stwierdza, że obecnie jesteśmy świadkami odwrotu języków sztuki (szczególnie poezji i filmu) wobec ofensywy języków związanych z postępem technicznym. Uważa to jednak tylko za przesunięcie akcentów w dialogu. Nie posługuje się wcześniej wprowadzonym rozróżnieniem pierwotnych i wtórnych systemów modelujących. Zasadnicze problemy, jakie widzi przy opisie systemów semiotycznych, to relacja systemu to tego, co znajduje się poza nim oraz stosunek statyki do dynamiki. Łotman kwestionuje dążenia filozofów do stworzenia uniwersalnego języka. Dzięki temu, że kultura dysponuje różnymi systemami semiotycznymi, zostaje zażegnane niebezpieczeństwo radykalnego oddzielenia człowieka od rzeczywistości pozajęzykowej. Wielość języków umożliwia stereoskopowy opis świata a ich nieprzekładalność warunkuje przepływ informacji. Dynamikę kultury można opisać, badając nie tyle teksty kulturowe, ile śledząc funkcje tekstów w skomplikowanej semiosferze. Droga teoretyczna, którą przeszedł Łotman, jest coraz mocniejszym akcentowaniem wielojęzyczności kultury oraz wyjaśnianiem następujących w niej zmian. Autor wyróżnia dwa typy dynamiki kulturowej: procesy stopniowe (przewidywalne) i tendencje „wybuchowe” (nieprzewidywalne). W sztuce doszukuje się rozwoju na zasadzie eksplozji, bo jest ona domeną nieprzewidywalności.

---

<sup>5</sup> J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999.

## Metaszuka

Wyróżniana wśród nurtów dwudziestowiecznej sztuki tzw. metasztuka stanowi zjawisko analogiczne do metajęzyków naukowych czy metafizologii. Sytuuje się o jeden poziom logiczny wyżej. Zacytujmy Mieczysława Porębskiego: „...zapropnuję na razie pojęcie metasztuki na określenie tego nowego *univers du discours*, którym przyszło nam się zajmować. Chodzi wszak o odrębną, formującą się dopiero dyscyplinę twórczą, która nie przekreślając niczego zajmuje zarówno wobec dzieł dawnych, jak współczesnych, wobec tego, co robi sama i co znajduje ‘gotowe’ wokół siebie, podobną postawę, jak metamitologia wobec mitologii. Określając równocześnie ich, i swoją własną istotę, buduje jakby przykładowo dla każdego nowego dzieła (a raczej dla każdej nowej ich serii) osobną, nieprzenośną technologię, typologię i morfologię, ustosunkowuje je raczej do kontekstu innych dzieł niż do świata natury czy wyobraźni, informuje nie o rzeczach, relacjach, wrażeniach czy wyobrażeniach, ale o granicach informacji samej. Jeżeli stanowi inicjację, to jest to inicjacja nowego, wyższego (relatywnie) stopnia, jeżeli przekroczenie, to przekroczenie wiązanych z nią dotąd przez wszystkie czasy pozorów i złudzeń”<sup>6</sup>. Porębski, którego rozważania dotyczyły głównie sztuk plastycznych, podkreślał, że metaobrazowość zawiera w sobie wszystkie poprzednie typy obrazowości: obrazowość izolowaną, zautonomizowaną i otwartą.

Walka współczesnych artystów z mimetyzmem wiąże się m. in. z nieustannym akcentowaniem konwencjonalnego charakteru sztuki: „Brecht nie chce, byśmy myśleli, że oglądamy ‘życie’, zmusza nas, byśmy pamiętali, że oglądamy sztukę. Podobnie we wczesnych realizacjach sztuk Brendana Behana sam autor pojawiał się na widowni, krytykował aktorów, wykrzykiwał swe uwagi pod adresem reżysera, komplementował samego siebie za jakiś wyjątkowo efektowny fragment. Nie dziwi już nas, gdy na ekranie widzimy reżysera i kamerzystów kręcących film, który właśnie oglądamy. We wszystkich dziedzinach sztuki, także w powieści, łamie się iluzję uczestniczenia w autentycznym życiu i na różne sposoby manipuluje się nią. Malarze dawno odkryli, że można stworzyć obraz, którego tematem jest farba. Gide przed czterdziestu laty napisał *Falszerzy*, powieść o tworzeniu powieści. Nowelistyka dopiero niedawno odkryła te możliwości, zdobyła umiejętność przedstawiania ‘zewnętrznej’ rzeczywistości poprzez świat, którego realność jest celowo obalana refleksyjnymi komentarzami o samym utworze – opowiadaniem o opowiadaniu”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 77.

<sup>7</sup> P. Stevick, *O nową prozę*, w: *Nowa proza amerykańska*, wyd. cyt., s. 157–158.

Metasztukę Grzegorz Banaszak wyprowadza z poszukiwań awangardowych na początku XX wieku. Wyróżnia dwa warianty metasztuki: wariant pierwszy waloryzuje poprzez dokonania artystyczne sens sztuki i miejsce artysty w kulturze (zbliżając się do komunikowania sensów światopoglądowych w rozumieniu Jerzego Kmity<sup>8</sup>); wariant drugi programowo oddziela dokonania artystyczne od przekonań światopoglądowych, rekonstruuje jedynie dotychczasowe doświadczenie artystyczne i projektuje jego nowe odmiany<sup>9</sup>. Poszukiwania metamuzyczne zdaniem autora najczęściej obejmują drugi typ metasztuki: „Stają się czymś w rodzaju komunikatu o wyniku ‘badań’ metaartystycznych, który przekazany zostaje w języku struktur dźwiękowych”<sup>10</sup>.

Próba typologii metasztuki, wykraczająca poza proste wyliczenie względnie autonomicznych dziedzin sztuki, następuje już jednak kłopoty. Zaliczane do niej bywają nie tylko utwory autotematyczne, ale też manifesty artystyczne, eseje, recenzje. Banaszak te ostatnie sytuuje w obrębie dyskursów paraartystycznych. Zważywszy jednak, że powstają nowe obszary artystyczne korzystające ze współczesnej techniki, że tworzona jest sztuka interdyscyplinarna, przeprowadzenie linii demarkacyjnej nie stanowi łatwego zadania. Z tego powodu zdecydowałam się na termin „mechanizmy metasemiotyczne” – nieostry, ale i mniej zobowiązujący. Można nim objąć zarówno utwory autotematyczne, jak i utwory podejmujące motywy gry z konwencjami artystycznymi: parafrazy, pastisze, parodie, stylizacje, utwory zawierające cytaty, klisze, kolaże. Ponadto bez oporu dadzą się tu włączyć dzieła interdyscyplinarne oraz wykorzystujące (poprzez cytowanie lub stylizację) teksty nieartystyczne. Poziom metasemiotyczny w sztuce interpretowany być może jako konsekwencja wyprowadzona z autotematyzmu, ale także jako efekt zderzenia między różnymi systemami semiotycznymi prowadzący do wyostrenia kulturowej samoświadomości.

Semiotyka kultury dysponuje bogatą ofertą terminologiczną do opisu tego zjawiska, podsuwając takie określenia, jak: metajęzyk, metatekst, intertekstualność, dialogiczność. Terminy te używane są jednak w różnych znaczeniach. Liczne dopowiedzenia i typologie oznaczanych przez nie zjawisk kulturowych, wieloznaczności nie usunęły, a raczej skomplikowały sytuację teoretyczną. Komplikacja ta jest nie tylko wynikiem rozbieżności pomiędzy różnymi teoretykami, ale i następstwem złożoności opisywanych zjawisk, które z oporem przystają do sztywnych schematów pojęciowych i zaprojektowanych modeli rzeczywistości kulturowej.

---

<sup>8</sup> J. Kmity, *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985, s. 158–178.

<sup>9</sup> G. Banaszak, *Formy współczesnej kultury muzycznej*, Warszawa 1991, s. 103–106.

<sup>10</sup> Tamże, s. 108.

Kategoria metajęzyka stosowana do nauki o sztuce nie budzi zastrzeżeń, natomiast stosowanie jej w odniesieniu do metasztuki wzbudza wątpliwości. Nie chodzi tylko o to, że trzeba rozstrzygnąć, czy każda ze sztuk ma swój specyficzny język. Podejście semiotyczne przesądza o pozytywnym rozwiązaniu tej kwestii. Natomiast nie wszyscy teoretycy godzą się na to, by metasztukę pojmować jako refleksję nad językiem artystycznym.

Termin „metatekst” w stosunku do metasztuki jest określeniem zbyt szerokim. Jeśli rozumiemy metatekst jako wypowiedź, w której intencja znaczeniowa podmiotu ulega rozdzieleniu, obejmując wypowiedzenie i komentarz, to trzeba wskazać na zróżnicowane formy realizacji takiej wypowiedzi. Metatekst przybiera postać osobnego fragmentu (wstęp, posłowie, przypis) lub rozproszonych w dziele uwag dotyczących określonych tekstów. Narracja jest metatekstem w stosunku do dialogu, ale narrację też można objąć poziomem metarracyjnym. Przypomnijmy Ingardenowskie rozważania o szczególnej strukturze dzieła sztuki jako przedmiotów czysto intencjonalnych. Wyrażone w innym języku analizy Ingardena wskazywały na możliwość szczególnej piętrowej struktury dzieła literackiego, w którym mogą być nadbudowane kolejne piętra intencjonalności, każde o wielowarstwowej budowie. Ingardenowskie analizy bez wątpienia dotyczyły sztuki, a nie metasztuki. Wielopoziomowość strukturalna nie musi się wiązać z dominacją autotematyzmu. Nie każdy zatem metatekst można zaliczyć do metasztuki. Warunkiem niezbędnym jest autorefleksyjność.

Trzeba się ponadto ustosunkować do twierdzenia o końcu metanarracji. „Postrzegający umysł nie przekształca życia w opowieść. Jeśli chce się być wiernym swemu fenomenologicznemu kątowni widzenia, trzeba tworzyć dzieła równie bezkształtne, jak umysły, które tylko postrzegają”<sup>11</sup>. Tendencje dekonstrukcyjne, dążenie do zanegowania wizji całościowych wynika z przekonania, że każda z nich okaże się jeszcze jednym ze złudzeń. Świadomość tkwienia w sztywnych konwencjach kulturowych oraz niewiara w odnalezienie osi orientacji wiąże się z dostrzeganiem procesów entropijnych: „Samo słowo ‘entropia’ znaleźć można u takich pisarzy, jak Norman Mailer, Saul Bellow, John Updike, John Barth, Walker Percy, Stanley Elkin czy Donald Barthelme. William Burroughs nie używa go wprawdzie, ale ukazany w jego utworach świat opanowany jest przez entropię... (...) w bardzo wielu powieściach mamy do czynienia z opisanym przez Susan Sontag poczuciem, iż ‘wszystko się rozpada’: wszechobecny lęk przed ‘entropią’ przejawia się zresztą częściej pod inną jeszcze postacią: jako obawa przed ujednoczeniem się wszystkiego”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> P. Stevick, *O nową prozę*, wyd. cyt., s. 163.

<sup>12</sup> T. Tanner, *Entropia*, w: *Nowa proza amerykańska*, wyd. cyt., s. 208.

Owe procesy entropijne nie potwierdzają tezy o powstawaniu metakulturowego poziomu drugiego stopnia. A groza ujednoczenia działać wręcz może hamująco. Współczesna przeciążona dyskursywnie literatura parodiuje, ale także imituje skłonność do tworzenia systemów, jak zauważa Linda Hutcheon. Narracje tego typu wzbudzają lęk wobec „potęgi wzorca”: „groza sumującego się układu fabuł wpisana jest w teksty charakteryzujące się niczym innym jak przerostem intrygi i zbytnio intertekstualnie uwarunkowaną autoreferencjonalnością. Sam tekst staje się ostatecznie zamkniętym, odnoszącym się do siebie systemem”<sup>13</sup>.

Bardziej obiecującą kategorią okazać się może pojęcie intertekstualności, które wprowadziła Julia Kristeva: „Każdy tekst tworzy się jako mozaika cytatów, Każdy tekst jest wchłonięciem i transformacją innych tekstów”<sup>14</sup>. Intertekstualność pojmowana bywa synonimicznie z powiązaniem dialogowymi dzieła sztuki z innymi dziełami oraz wypowiedziami pozaartystycznymi. Relacje intertekstualne obejmują: – relacje wewnątrz dzieła (tekst – metatekst); – przywołane wypowiedzi; – stylizacje; – usytuowanie w obrębie gatunku; – relacje do tekstów do niego nawiązujących (tzw. wtórna intertekstualność); – odniesienia interartystyczne. Przy tak szerokim pojmowaniu intertestualności obejmuje ona nie tylko metasztukę.

Michał Głowiński proponował posługiwanie się pojęciem dialogowości w szerszym znaczeniu, a zawężenie terminu intertekstualność do sytuacji, w których dwa teksty są zaktywizowane. Sieć intertekstualna zostaje wprowadzona do utworu zwłaszcza poprzez cytaty oraz cytaty rzekome (stylizacja). Głowiński traktuje intertekstualność jako ruchomą. Wielu teoretyków podkreśla, że nie jest ona dostrzegana przez każdego odbiorcę. Jej dostrzeżenie wymaga od odbiorcy wiedzy, znajomości dzieł dawnych i współczesnych.

Bohdan Dziemidok pisał o koncepcji podmiotu percepcji w neoawangardzie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. „W twórczości neawangardowej intensyfikują się motywy autotematyczne, metaartystyczna refleksja na temat istoty sztuki, jej granic i funkcji zaczyna wypierać tradycyjny proces tworzenia przedmiotów lub zdarzeń artystycznych, w sztuce konceptualnej najważniejsza i samowystarczalna staje się sama idea artysty, a definicja sztuki staje się sztuką”<sup>15</sup>. Swoje konkluzje Dziemidok formułował w odniesieniu do muzyki (John Cage) i sztuk wizualnych (pop-art., op-art., happeningi, land-art., body-art., performance, minimal art. i konceptual art. Wobec podmiotu percepcji stawia się wysokie wymagania

<sup>13</sup> L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1997, s. 394.

<sup>14</sup> Cyt. za: Z. Mitosek, *Teorie badań literackich. Przegląd historyczny*, Warszawa 1983, s. 374.

<sup>15</sup> B. Dziemidok, *Podmiot percepcji dzieła sztuki w kulturze postmodernistycznej*, w: T. Szkołut (red.), *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu*, Lublin 1992, s. 129.

intelektualne. Nieprzypadkowo więc powstały teorie, które koncentrują się nie na estetycznych wartościach sztuki, lecz na jej poznawczych i komunikacyjnych funkcjach (N. Goodman, A. Danto, U. Eco J. Łotman i hermeneutyka w różnych wariantach)<sup>16</sup>.

Wypracowane przez semiotykę terminy w odniesieniu do metasztuki muszą być stosowane z szeregiem uściślających ograniczeń. Niemniej semiotyka umożliwia ich artykułację, stwarzając narzędzia do analizy zjawisk semiotycznych i meta-semiotycznych.

### Interpretacje metaliteratury

Będę się posługiwała głównie przykładami interpretacji metaliteratury. Charles Russell w rozważaniach dotyczących współczesnej amerykańskiej prozy autorefleksyjnej podejmuje problem relacji pomiędzy językiem a milczeniem. „Język jest zakamuflowanym milczeniem. Metafora, która określa znaczenie jest mostem nad otchłanią. Odnosi się tylko do siebie samej jako do protestu myśli wobec bezsensu, którego nie jest w stanie pojąć ani zdefiniować. Zdaje się ona jednak temu bezsensowi nadawać ludzkie znaczenie...”<sup>17</sup> Świadomość dystansu pomiędzy słowami a doświadczeniem skłania pisarzy do wciąż ponawianych prób wydobywania na jaw natury języka literackiego – zwłaszcza metafory. Utwory nieustannie podkreślają problem kreowania znaczenia. Gass zauważając nieprzejrzystość sztuki, stwierdzał: „Po drugiej stronie powieści leży pustka. (...) W głębi duszy wiemy, co naprawdę otacza ten posąg: to samo, co otacza wszystkie inne dzieła sztuki – pusta przestrzeń i milczenie”<sup>18</sup>.

Jedyną strukturą, na jaką może się powołać pisarz jest niejednoznaczny język. Wyczuwa jednak, że autentyczność znajduje się poza językiem, dlatego obnaża jego skostniałe formy. „Zapewnia sobie [literatura] niepowtarzalność jedynie poprzez swe czynniki autorefleksyjne. Uznając, że granice dzieła sztuki są granicami naszych zdolności tworzenia znaczeń, sztuka ta koncentruje się na określaniu znaczenia, na tworzeniu i obronie samego dzieła sztuki”<sup>19</sup>.

Russell dostrzega w literaturze autorefleksyjnej dwie zasadnicze tendencje: Barthelme, Brautigan, Kosiński, Pynchon, Sukenick zainteresowani są epistemo-

<sup>16</sup> Tamże, s. 130.

<sup>17</sup> C. Russell, *Sklepienie języka: autorefleksyjność współczesnej literatury amerykańskiej*, w: *Nowa proza amerykańska*, wyd. cyt., s. 361.

<sup>18</sup> Tamże, s. 363–364.

<sup>19</sup> Tamże.



logicznym wymiarem dzieła literackiego, zwłaszcza reakcją wyobraźni na świat; Borges, Barth, Coover, Gass, Nabokov penetrują strukturę języka. Ci pierwsi tęsknią do „mistycznego związku jaźni i świata nie skażonego przez język”. „Gdy dzieło literackie próbuje oczyścić język z potencjalnej sztywności znaczeniowej, akt twórczy musi być jednocześnie aktem destrukcji”<sup>20</sup>. W powieści Ronalda Sukenicka *Out* następuje stopniowa redukcja tekstu aż do pustki na ostatniej stronie, co Russell interpretuje jako „paradoksalne kwestionowanie milczenia”<sup>21</sup>.

„Współczesna proza nowatorska daje wyraz głębokiemu zainteresowaniu podstawowymi dla naszej kultury strukturami semiotycznymi i wskazuje, że gra znaczenia i braku znaczenia, języka i milczenia, jest twórczą dziedziną naszej rzeczywistości. Struktura mowy jest strukturą naszych dążeń i iluzji, naszych potrzeb i fikcji. Przyznając, że nie ma języków uprzywilejowanych, literatura autorefleksyjna nie pretenduje do ustalenia znaczenia świata, lecz proponuje uświadomienie sobie znaczenie znaczenia”<sup>22</sup>. Wszelkie wypowiedzi ustanawiają tylko przemijające znaczenie i odsłaniają iluzyjny charakter podejść systemowych.

Analizy współczesnej prozy amerykańskiej Robert Scholes poprzedza wstępem teoretycznym, w którym porządkuje dopuszczalne relacje pomiędzy prozą a warunkami ludzkiego istnienia. Zarówno proza, jak i życie nastawione być mogą na to, co zmienne, czasowe, przemijające (na formy prozy lub formy behawioralne). Za tymi zmiennymi formami prozy i życia można jednak poszukiwać idei i podstawowych wartości stanowiących o istocie człowieka. Warunki ludzkiego istnienia oraz proza podlegają zatem rozdzieleniu na egzystencję i esencję. Każdy utwór stanowi jakąś formę prozatorską i sytuuje się w diachronicznym ciągu dokonań literackich. Dominanty możliwe w prozie jako odzwierciedlające owe dwa aspekty prozy (forma, idea) i ludzkiego życia (egzystencja, esencja) stanowią kryterium dla funkcjonalnego uporządkowania prozy. Scholes wyróżnia: prozę form (romance), prozę idei (mit), które imitują fikcję literacką (pierwsza w porządku historycznym, druga w porządku czystych idei prozy); prozę egzystencji (powieść) i prozę esencji (alegoria), które imitują formy ludzkiego zachowania oraz głęboką strukturę ludzkiego istnienia.

Czterem wymiarom prozy odpowiadają cztery typy krytyki. Krytyka formalna i strukturalna interesuje się sposobem funkcjonowania prozy. Formaliści interesują jednak indywidualne utwory i ich następstwo czasowe. Strukturalista dąży do uchwycenia zasad konstrukcji prozy artystycznej w wymiarze synchronicznym. Krytyka behawioralna i filozoficzna kieruje się na to, co proza oznacza.

<sup>20</sup> Tamże, s. 368.

<sup>21</sup> Tamże, s. 372.

<sup>22</sup> Tamże, s. 376.

Krytyk behawioralny osadzony jest w świecie, ceni te utwory, które są zgodne z jego przekonaniami ideologicznymi. Krytyk filozoficzny poszukuje w prozie treści ogólnoludzkich i esencjalnych wartości.

Wszystkie poglądy krytyczne są włączane w obręb samej prozy. Powstają wówczas utwory metaprozatorskie o dominantach strukturalnych, formalnych, behawioralnych albo filozoficznych, „lecz większość twórców metaprozy zdaje sobie doskonale sprawę ze wszystkich zawartych w nich możliwości i na ogół wykorzystuje je w swych eksperymentach”<sup>23</sup>. Scholes prezentuje owe dominanty metaprozatorskie, analizując następujące utwory: *Zagubiony w lunaparku* Johna Bartha (aspekt formalny), *Miejskie życie* Donalda Barthelme’ego (aspekt behawioralny), *Pośmiertasy i piozdenki* Roberta Coovera (aspekt strukturalny), *W sercu serca kraju* Wiliama H. Gassa (aspekt filozoficzny).

„Barth i Barthelme są kronikarzami naszej rozpaczki, rozpaczki nad formami wyczerpania naszej myśli i egzystencji. Nic dziwnego, że tak często się śmieją. Coover i Gass sięgają przez formę i zachowanie ludzkie po ostateczne wartości, po prawdziwą prawdę. Nic dziwnego, że posuwają się z taką siłą. Wszyscy czterej tworzą w rozrzedzonej atmosferze metaprozy, usiłując wspiąć się wyżej niż Beckett i Borges, ku czemuś, czego żaden krytyk ani metakrytyk – nawet gdyby istniał ktoś taki – nie zdoła rozpracować”<sup>24</sup>.

Typologia zaproponowana przez Scholesa zasługuje na uwagę przynajmniej z jednego powodu. Okazuje się, że metaprozatorskie konstrukcje artystyczne nie eliminują odniesienia przedmiotowego w utworach o dominantach behawioralnych i filozoficznych.

Odrzucenie spójności narracyjnej, rozbitcie tekstu na fragmenty, parodia wyznaczników konstrukcyjnych powieści sprawia, że „metaliteratura jest demontażem literatury”<sup>25</sup>. Anna Jamroziakowa wskazuje też na tendencję, którą określa mianem „pozorowanej” metadyskursywności. Bezpośrednio narzucający się poziom wypowiedzi metartystycznych zmierza do dialogu z samą rzeczywistością. Uwidacznia to się nie tylko w literaturze, ale i w sztuce wizualnej. Fotografie takich twórców, jak R. Prince, R. Longo, C. Sherman, S. Levin, B. Kruger, V. Alexander, S. Kolbowska, korzystające z gotowych obrazów sprawiają wrażenie „studiów formalnych badających właściwości i wytrzymałość języka artystycznego tej dziedziny”<sup>26</sup>. Przywołując opinię A. Solomona-Godeau, Jamroziakowa przestrzega przed taką interpretacją: „wyjaśnianie tych fotografii fotografią

<sup>23</sup> R. Scholes, *Metaproza*, w: *Nowa proza amerykańska*, wyd. cyt., s. 135.

<sup>24</sup> Tamże, s. 148.

<sup>25</sup> A. Jamroziakowa, *Postmodernizm – nowa świadomość estetyczna?*, w: *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej*, wyd. cyt., s. 103.

<sup>26</sup> Tamże, s. 104.

w kategoriach autotematyczności sztuki jest najzupełniej chybione, nie pozwala bowiem uświadomić sobie – w związku z tymi obrazami – nowej płaszczyzny ontologicznej twórczych realizacji i nowych jakości, wokół których skupiają się realizacje ‘post’”<sup>27</sup>. Sztuka ta wykracza poza autoteliczną, angażuje się w sprawy światopoglądowe i polityczne.

Nieco inaczej problem ten interpretuje w odniesieniu do literatury Linda Hutcheon. Posługując się znaną tezą o izolacjonizmie estetycznym modernizmu, podkreśla, że techniki artystyczne modernizmu wykorzystane są przeciw nim samym: „autonomia sztuki jest zachowana; metafikcyjna autorefleksyjność nawet ją podkreśla, ale w obrębie tej pozornie zwróconej ku sobie intertekstualności, poprzez ironiczne inwersje dodano parodii nowy wymiar: krytyczną relację sztuki do ‘świata’ dyskursu – a poza tym do społeczeństwa i polityki”<sup>28</sup>.

Sądzę, że powyższa rozbieżność w interpretacjach wynika z odmiennego określania poziomu metaartystycznego. Nie jest chyba konieczne utożsamianie go z autorefleksyjnością i odmawianie mu możliwości przekazywania informacji o rzeczywistości pozaartystycznej i angażowania się w kwestie światopoglądowe.

## Oceny

Należałoby zapytać, czy metasztuka jest tylko zjawiskiem sztuki XX wieku? Pojawienie się metapoziomu zakłada poziom pierwszego stopnia. Wprawdzie autotematyzm i samoświadomość artystów towarzyszą sztuce od dawna, ale formę metasztuki przybrały dopiero w XX wieku. Częstkowe i fragmentaryczne realizacje metaartystyczne bądź ich zapowiedzi odnaleźć można wcześniej. Poprzednie wieki nie dysponowały ani językiem do ich opisu, ani nie przybrały one nigdy charakteru dominujących tendencji.

Awangardy dwudziestowieczne przyczyniły się do poszerzenia zakresu sztuki. Nasiliła się skala łamania konwencji gatunkowych i artystycznych. Świadomie korzysta się z tekstów i stylów pozaartystycznych.

Powstaje problem oceny wzmózonej metasemiotyczności sztuki. Z jednej strony jest ona wyrazem samoświadomości artystów. Wzbogaca kulturę poprzez włączenie do niej metapoziomu. Z drugiej strony takie praktyki artystyczne budzą podejrzenie, że określone dziedziny sztuki wyczerpały swoje twórcze możliwości. Już Nietzsche krytykował współczesną sobie kulturę za jej wtórność, pisanie

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść*, wyd. cyt., s. 397.

o sztuce bez tworzenia sztuki. Czy mamy koniec sztuki, który zapowiadał Witkacy, twierdząc, że kombinowanie form ma swoje granice?

Nie brakuje wypowiedzi krytycznych, jak choćby wypowiedź Morrisa Dicksteina pod adresem amerykańskiej literatury: „Proza lat sześćdziesiątych jest pełna inwencji, lecz zjawisko to posiada także drugą stronę. Jest nią wyraźna manipulacja i ciągła obecność autora, która sprawia, że przedstawione rzeczy, zdarzenia czy karykaturalne postaci nie są autentycznie żywe. Pisarz taki jak John Barth w ten właśnie sposób płaci swą brechtowską uczciwość, chyba że jago własny dowcipny i samoświadomy głos przejmuję ‘opowieść’, wygłaszając monolog o akcie twórczym. To zakłócenie równowagi między twórcą a tworem jest dość wąpliwym osiągnięciem”<sup>29</sup>.

W tej predylekcji metasemiotycznej dostrzega się nie tylko przytłoczenie artysty przez tradycję kulturową, ale również uleganie modom, niechęć do podejmowania wysiłku i pozbawione żenady korzystanie z istniejącego dorobku kulturowego: „... ‘radykalny eklektyzm’ stylistyczny sztuki postmodernistycznej, rządzącej się swoistą estetyką fragmentów, cytatów i aluzji artystycznych, może być – jak sądzę odczytany nie jako apologia wolności, lecz jako świadectwo bezsilności, bezwolnego poddania się nastrojom hedonizmu i konsumpcjonizmu, panującym w współczesnym ‘społeczeństwie dobrobytu’”<sup>30</sup>. Przytoczona opinia Tadeusza Szkołuta nie dotyczy autotematyzmu w sztuce modernistycznej, a ponadto i o sztuce postmodernistycznej czasami wypowiadał się przychylniej. W każdym bądź razie krytyka nie oznacza w tym wypadku wieszczenia końca sztuki.

Niektórzy tłumaczą wzmogoną tendencję do dyskursów metaartystycznych załamaniem się mitu szczególnej misji artysty: „Metaszuka jest substytutem upadłej utopii i wizji sztuki totalnej. Pełni rolę zastępczą, co swoiście dokumentuje wielu twórców, a jednocześnie jest jedyną żywą formą wypowiedzi, o czym świadczy wysoka wciąż ranga tekstów sylwicznych, hybryd łączących w jedną całość wątki autobiograficzne, krytycznoliterackie, filozoficzne, wreszcie artystyczne”<sup>31</sup>.

Inni niechęć do sztuki współczesnej wyjaśniają znacznie większymi wymaganiami, jakie stawia ona odbiorcy. Stevick pisze na temat prozy: „Pozostawanie w tym zjawiskowym świecie przez cały czas lektury może być dla czytelnika doświadczeniem trudnym, irytującym, klaustrofobicznym, bez wątpienia niełatwym do rozszyfrowania, a może nawet nudnym. Jednak ‘twórcy nowej powieści’, po-

<sup>29</sup> M. Dickstein, *Czarny humor a historia*, wyd. cyt., s. 175.

<sup>30</sup> T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 123.

<sup>31</sup> B. Bakula, *Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej*, Poznań 1994, s. 184.

zbywszy się konwencji beletrystycznych, do których wszyscy przywykliśmy, dają nam w zamian świat zjawiskowy, bogatszy, niż moglibyśmy się spodziewać, mistrzowski w formie i zadziwiająco żywotny”<sup>32</sup>. Tym, co utrudnia oceny jest ponadto brak dystansu czasowego: „Nie jestem pewien, ile spośród nich jest wielką nieprzemijającą sztuką. Tego nikt nie może być pewien. Ale jestem przekonany, że żadna z dziedzin współczesnej sztuki nie jest tak żywotna jak fabularna proza eksperymentalna”<sup>33</sup>.

Energia skierowana na wypowiedzi o sztuce przypomina też ostrzeżenia Łotmana i Uspieńskiego o lawinowym narastaniu informacji grożącym uruchomieniem mechanizmu, którego komplikacja i tempo wzrostu stłumić może logos<sup>34</sup>. Podobne obawy wyraża Richard Poirier: „...ludzkość może bez reszty zatopić się w materii, którą literatura pomogła wynaleźć i którą technika przetwarza najpierw w banał, a w końcowym efekcie w odpady”<sup>35</sup>.

Krytycy podkreślają, że żyjemy w przejściowych fikcjach. Typowy dla dzisiejszego życia nadmiar, bombardowanie człowieka mnóstwem intensywnych bodźców sprawiają, że pojawia się potrzeba wyciszenia czy anestetyzacji (Wolfgang Iser). Roland Barthes uważając literaturę za kontestację, sądził, że dysponuje ona metodą obrony przed mitem poprzez uprzedmiotowienie go. Tę nadzieję mają jeszcze co najmniej niektórzy krytycy, kiedy twierdzą, że literatura mieszając style na niewielkich fragmentach tekstu, imituje nieustanny agresywny atak bodźców, z którym spotykamy się codziennie.

Łotman podkreśla, że problem sztuki autentycznej i pozornej wiąże się z zagadnieniem nieprzewidywalności i przewidywalności. Aczkolwiek nieudanej wtórnej sztuki nie skazuje na potępienie. Ta ostatnia jest groźna tylko wówczas, gdy jest agresywna. Spełnia też zadania pożyteczne – oswaja z językiem sztuki, pełni rolę wychowawczą, stanowi wreszcie środowisko, w którym powstaje wielka sztuka: „W swoich poszukiwaniach nowego języka sztuka nie może się wyczerpać, podobnie jak nie może się wyczerpać poznawana przez nią rzeczywistość”<sup>36</sup>.

Dla Porębskiego metasztuka również nie stanowiła końca sztuki: „Metasztuka nie znosi sztuki, ale ją właśnie relatywizuje, tak jak obrazowość otwarta relatywizowała obrazowość izolowaną, a obrazowość zautonomizowana relatywizowała obrazowość otwartą”<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> P. Stevick, *O nową prozę*, wyd. cyt., s. 163–164.

<sup>33</sup> Tamże, 165–166.

<sup>34</sup> J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, wyd. cyt., s. 169.170.

<sup>35</sup> R. Poirier, *Literatura prawa i porządku*, w: *Nowa proza amerykańska*, wyd. cyt., s. 242.

<sup>36</sup> J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, wyd. cyt., s. 217.

<sup>37</sup> M. Porębski, *Sztuka a informacja*, wyd. cyt., s. 77.

Przeciwstawienia sztuki i metasztuki na zasadzie pewnego eksperymentu myślowego dokonał Jerzy Hanusek<sup>38</sup>. Autor stosował bardzo różnorodne kryteria i zaznaczał, że poprowadzenie takiej linii demarkacyjnej w odniesieniu do konkretnych dzieł jest bardzo trudne. Przewidywał, że rozwój sztuki w przyszłości przebiegać może według trzech scenariuszy: – sztuka zaniknie, pozostanie metasztuka; – proces marginalizacji sztuki będzie postępował; – nastąpi odwrócenie dotychczasowych tendencji (według Hanuska najmniej prawdopodobne).

Osobiście wolałabym wybrać wariant bardziej optymistyczny. Twierdzeniu, że metajęzyk jest beztreściowy, przeciwstawić można pogląd, że metajęzyk mówi o rzeczywistości, ale pośrednio, poprzez język przedmiotowy. Ponadto można i tę naukę zaczerpnąć z historii sztuki i kultury, że apokaliptyczne czasy pozostawiały wielkie dzieła. Iluż znamy artystów, którzy w swoim czasie nie znaleźli uznania. Pisał Norwid: „cisza jest głosów zbieraniem”. Mówiąc językiem poety niepokoi to, że wielu osiąga sukces, ale nie wiadomo, ilu będzie zwycięzców.

---

<sup>38</sup> J. Hanusek, *Ucieczka w metasztukę*, „Estetyka i Krytyka”, nr 6 (1/2004).