

Magdalena Heydel

"Człowiek jako dzieło sztuki : z
problemów metarefleksji
artystycznej", Bogusław Bakuła,
Poznań 1994 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 86/1, 228-234

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

zawiera skodyfikowane i zgoła ziemskie reguły postępowania. Boję się, że te sprawy nie zostały wyraźnie rozgraniczone.

W *Mistyce dnia powszedniego* Anna Sobolewska odważnie i ciekawie łączy rozmaite inspiracje, wątki Wschodu i Zachodu, buddyizm, chrześcijaństwo i judaizm. Pokazuje epifanijne doświadczenia, mistyczną inicjację i tajemnice tarota. Przekonuje, że można w ich kontekście coś nowego powiedzieć o literaturze.

Seweryna Wysłouch

Bogusław Bakuła, CZŁOWIEK JAKO DZIEŁO SZTUKI. Z PROBLEMÓW METAREFLEKSJI ARTYSTYCZNEJ. Poznań (1994). Wydawnictwo WiS, ss. 192+errata na luźnej kartce.

Głównym przedmiotem analiz i dyskusji zawartych w szkicach wydanych pod zbiorowym tytułem *Człowiek jako dzieło sztuki* jest istniejący w różnych sposobach ekspresji artystycznej od początku ich historii, a w „dzisiejszych czasach” szczególnie wyraźnie się rysujący, poziom *meta-*. Pierwszym wielkim przejawem tego poziomu w literaturze, uważanym przez Carlosa Fuentesa i cytującego go autora książki za punkt zwrotny w dziejach twórczości, jest *Don Kichot* Cervantesa. Istota „kichotyczności” to ujawniona w utworze jako jego istotne przesłanie świadomość braków i ograniczeń twórczości i twórcy, poczucie konieczności komentarza, odniesień do innych utworów, uaktywnianie siatki powiązań z całą istniejącą kulturą, zrozumienie utopijności założeń realizmu (w szerokim tego słowa znaczeniu). „»Kichotyczność« sztuki, incydentalna w poprzednich stuleciach, dziś przybrała kształt lawiny i nadaje specyficzny wyraz całej współczesnej kulturze” – pisze Bogusław Bakuła (s. 5). Na tym właśnie polega kryzys sztuki, która zrezygnowała z mimetyczności oraz z wiary w idee postępu, a zatem i w sens ruchów awangardowych. Na tym samym polega specyficzna siła tej sztuki.

Szkice Bogusława Bakuły skupiają się na kilku obszarach współczesnej twórczości artystycznej (kino, teatr, plastyka, poezja, powieść), w których istnienie i działanie poziomu *meta-* jest wyraziste, chociaż wcale niekoniecznie płodne. Każdy ze szkiców stanowi zamkniętą i samodzielną całość, ale, według słów autora, łączą się one w cykl poprzez wspólnotę pewnych wątków myślowych. „Pierwszy – pisze Bakuła – dotyczy utopii estetycznej, niezmiernie ważnej w refleksji bohemy, potem awangardy, a dziś kompromitowanej, porzucanej, lecz nadal obecnej w myśleniu sztuki o sobie samej” (s. 6). Drugi wątek to osoba artysty, zarazem podmiot i przedmiot dzieła sztuki, równocześnie ośrodek uwagi i jego zewnętrzny obserwator. Kolejny wątek, łączący się z poprzednimi, to rozdarcie artysty między koniecznością i potrzebą tworzenia utopii estetycznych a świadomością ich niemożliwości. Czwarty wreszcie wątek, najszerszej sformułowany i w istocie pokrywający się z tematem całej książki, dotyczy zagadnień metasztuki i metajęzyka kultury. Opiera się na obserwacji, że nie udaje się już (!) artystom tworzyć dzieł, które odnoszą się wprost do rzeczywistości, że „operacje medialne” zagłuszają „sztukę pojmowaną jako sfera *sacrum*” (s. 7).

Bakuła stawia tezę, że pomimo, czy też wbrew, powszechności środków przekazu sztuki kończą się czasy uniwersalizmu twórczości artystycznej. Uznając poziom *meta-* za centralny, sztuka współczesna przyjmuje kierunek do wewnątrz. Wartość dzieła sztuki, a także, co przecież bardzo istotne, przyjemność i zabawa wynikająca z obcowania z nim oceniona może być jedynie przez specjalistę, który jest wystarczająco kompetentny, by odczytać dialog z rzeczywistością sztuki zawarty w dziele. Paradoksalne jest, że takie same zabiegi jak te, które w rezultacie przynoszą zamykanie się dzieł sztuki (dystansowanie się do istniejących kanonów i obalanie mitów przez dyskusję z nimi i budowanie mitów konkurencyjnych), służyć mają, zdaniem autora książki, odnowieniu kontaktu z odbiorcą, przybliżeniu, a nie oddaleniu się od publiczności. Ten

paradoks to objaw kryzysu, który jest, ale go nie ma, dowód na skalarność i nieostrość wartości i kategorii ocen. Waga i znaczenie „kichotyczności” obserwowanej we współczesnej sztuce odbiera badaczowi pewność sądu dotyczącego natury, źródeł i kierunków rozwoju samego zjawiska. Książka *Człowiek jako dzieło sztuki* jest, w zamierzeniu autora, próbą rozważenia i weryfikacji pewnych dotyczących poziomu *meta-* tez oraz przedyskutowania towarzyszących im wątpliwości.

Rozdział pierwszy: *Sztuka po awangardzie*, rozpoczyna się znamienne, bo właśnie od próby dyskusji pojęcia kryzysu w sztuce. Niejednoznaczność tego pojęcia prezentowana jest z perspektywy historycznej: w zależności od punktu widzenia okres kryzysu może być uznany za okres rozkwitu i odwrotnie. Dobry przykład stanowi tu Przełom Wieków: czas schyłku i upadku pewnej formacji kulturowej, a przecież czas ogromnych artystycznych dokonań. Analizowana jest też niejednoznaczność kryzysu dzisiejszej sztuki: mamy wszak do czynienia nie z brakiem, ale wręcz z nadmiarem dzieł oraz z ciągłym doskonaleniem metodologii i narzędzi interpretacyjnych. Poczucie kryzysu wynikać może ze struktury obecnej kultury. Bakula, parafrazując formułę Witkacego, nazywa ją „kulturą-workiem”, której regułą jest „całkowity pluralizm i wolność środków wypowiedzi” (s. 11). Tak właśnie zdaje się autor rozumieć postmodernizm, który nazywa też „poawangardową epoką w sztuce” (s. 13). Równocześnie Bakula chce traktować postmodernizm jako „kategorię poza układem periodyzacyjnym” i „element krytyczny wewnątrz modernizmu” (s. 13). Wizja procesu historycznoliterackiego nie jest tu chyba przemyślana do końca.

Słowo „postmodernizm” działa więc w książce raczej na zasadzie „terminu-worka” niż na zasadzie ścisłego pojęcia. Wywodząc wrzucone do tego „worka” tendencje w sztuce od Cervantesa, Bakula zaciera granice terminu „postmodernizm” tworząc pojęcie postmodernistycznie niejednoznaczne. Jego głównymi składnikami są tu autotematyzm połączony z intertekstualnością jako podstawa poetyki twórczości, meta-refleksja (nieustanne odkrywanie reguł wypowiedzi jako reguła wypowiedzi) oraz nieufność wobec systemów wiedzy traktowanych jako ostateczne odpowiedzi (koniec wielkich narracji).

Dzisiejszy stan całkowitej wolności (zasada Feyerabenda „*anything goes*”) oraz dominacja kierunków *auto-* i *meta-* w sztuce zapowiada, zdaniem autora książki, określoną przyszłość artystyczną. Tę przyszłość, i to już nieodległą, zdominować ma wirtualna rzeczywistość („*virtual reality*”), dzieło umysłu twórczego sprzężonego z komputerem. „To sztuka tworzona przez jednego i dla jednego – artystę, widza, konsumenta, uczestnika. [...] Być może spełnią się marzenia ubiegłowiecznych filozofów o świecie przenikniętym estetyką, świecie-dziele artysty, spełni się sztuczny raj będący zarazem potencjalnością wszelkich możliwych jego uzasadnień” – czytamy (s. 19). W takim ustawieniu postmodernizm jawi się jako epoka przejścia. Paradoks obecności i nieobecności kryzysu zyskuje w ten sposób kolejne wyjaśnienie.

Następnym, po kryzysie, zagadnieniem wynikającym z sytuacji sztuki po awangardzie jest dla autora *Człowieka jako dzieła sztuki* kwestia eksperymentu w sztuce. Kategoria eksperymentu łączona jest na ogół z nauką oraz awangardyzmem. Między tymi dwoma biegunami znajduje się obszar dla eksperymentu postmodernistycznego. Obszar ten zdaje się być zabezpieczony: chroni go programowe odrzucenie wielkich narracji i systemów globalnych wyjaśnień z jednej, a niewiara w utopie i niechęć do tworzenia nowych wspaniałych światów z drugiej strony. Bakula nie ustawia jednoznacznie stosunku nauki do sztuki. W krótkim rozdziałiku pisze, że świadomość artysty uprawiającego autorefleksję pozwala zarówno na zbliżenie, jak i na oddalenie się tych dwu dziedzin. Na koniec pociesza: „Istnieją jednakże płaszczyzny wspólnych doświadczeń” (s. 23). Eksperyment, podobnie, nie może być wiązany tylko i wyłącznie z ruchami awangardowymi w sztuce. Powieść autorefleksyjna jest wszak jego udanym przykładem. Paradoks eksperymentu w sztuce polega na tym, że zakończony sukcesem, czyli powtarzalny, staje się kanonem, a więc traci swoje znaczenie. Bakula pisze:

„Eksperyment prawdziwie udany jest zjawiskiem indywidualnym i nieepidemicznym. Pojawia się równie rzadko jak wybitne dzieła” (s. 29).

Pierwszy rozdział omawianej książki zakończony jest częścią, która daje – opartą na rozważaniach Lyotarda i Popoviča – definicję wyjaśniającą termin „metasztuka”, używany dotychczas trochę intuicyjnie. Pisze Bakula: „Czym jest zatem metasztuka? Aktywnością, której cel, poza przekazywaniem »zwykłych« informacji symbolicznych, polega na transmisji różnego rodzaju poglądów, dotyczących np. wartości sztuki, jej funkcji w społeczeństwie, przeznaczenia, kontekstów. Metadzieła są obiektami semantycznie dwupoziomowymi [...]. Metasztuka obiektem swoich zainteresowań czyni samą sztukę, proces twórczy” (s. 33). Metasztuka staje się koniecznością po odrzuceniu metanarracji (tzn. wielkich narracji – jak widać, zjawisk *meta-* jest wiele, i to całkowicie sobie przeciwstawnych!). Kolejny spośród licznych paradoksów polega na tym, że stanowiąc jedyne wyjście, jest metasztuka w istocie zamykaniem się w gabinecie luster: dzieło staje się lustrem odbijającym lustra. Pułapka ta zmusza do zdania sobie sprawy, że nie da się opisać rzeczywistości: przeciwnie, to rzeczywistość jest napisana, tak jak i wszystkie metafikcje (nie jest wszak możliwa fikcja czysta). Metaartystyczna otoczka dzieła rośnie i rośnie. Odkrywana jest w niej historia powstawania dzieła, jego szkielet, jego koncepcje. Zawiera ona też dyskusję z historią własnej dziedziny sztuki, gatunku i tak dalej.

Po tej dawce teoretycznych rozważań „człowiek jako dzieło sztuki” jest nam osobiście zaprezentowany w różnych swoich wcieleniach i przebraniach. Rozdział drugi, *Metaobrazy*, jest próbą „przedstawienia i analizy zjawiska sytuującego się na przecięciu różnych rodzajów aktywności twórczej, poddanego wpływom rozmaitych tradycji, zjawiska w swej istocie metaartystycznego i interdyscyplinarnego” (s. 40). Zjawiskiem tym jest osoba artysty kreującego siebie jako własne dzieło. Dandys stanowi najwyraźniejszy chyba przykład połączenia w jedno podmiotu i przedmiotu czynności twórczych. Równie spektakularny jest antydandys – kreacja siebie jako parodii człowieka-dzieła sztuki. Bakula przywołuje tu postać Alfreda Jarry’ego. Życie autora *Króla Ubu* zamieniane było przezeń w życie bohatera jego dramatu, a przy tym stanowiło poziom *meta-* dla działań artystycznych dandysa „serio”. Poziomy dzieła sztuki rosną na sobie nawzajem, powstaje, jak pisze Bakula, *homo duplex*.

Centralną pozycję osoby twórcy oraz wątek jej rozdarcia między przeciwnościami śledzi Bakula na szeregu innych przykładów. Kreacja sąsiaduje tu i przenika się z destrukcją. Zamierzone główne dzieło Salvadora Dali to życie Salvadora Dali jako dzieła sztuki. Ben Vautier wystawia siebie samego jako rzeźbę w londyńskiej galerii (cena: 250 funtów). Hermann Nitsch w aktach samoagresji widzi możliwość pojednania sztuki zawartej w człowieku i świata. Yves Klein, pod wpływem wizji Artauda, proponuje ludożerstwo artystyczne. Człowiek staje się już nie tylko dziełem sztuki (Księżą), ale i pokarmem – tylko tak można się upewnić o jego rzeczywistym istnieniu. Ceną za tę pewność jest jednak śmierć – a więc przeciwieństwo istnienia. Do tej granicy dotarł Artaud eksperymentujący na Heinzu Cibulce oraz Schwartzkloger i Mischima popelniający rytualne *harakiri* jako dzieło sztuki.

Wobec nieuchronnego końca, do którego prowadziła taka droga kreacji, pisze Bakula, człowiek-dzieło przeniósł się w sferę pozazmysłową: „TAM – trwała niewyczerpywalna, niepojęta i nieprzekazywalna pełnia. Tutaj – mieliśmy jedynie jej ślad” (s. 49). Ideologia taka, mająca swą granicę dużo bliżej, miała być odpowiedzią na kryzys kultury XX w. albo ucieczką z tego potwornego świata. Stąd sztuka narkotyczna. Stąd też – według zasady, że cesarzowi co cesarskie – „Gówno artysty w puszkach” ofiarowane światu przez Pierre’a Manzonięgo.

We wszystkich modelach tworzenia człowieka jako dzieła sztuki widzi Bogusław Bakula realizację dążeń humanistycznych: próbę przywrócenia sztuce możliwości komunikowania sensów transcendentnych, doprowadzenia do odnowienia więzów i wielkiego dialogu całej sfery kulturowej oraz do „zhumanizowania sztuki” (s. 52),

przywrócenia właściwego miejsca osobie ludzkiej, która w XX w. została zdegradowana do poziomu nieważnego szczegółu w wielkiej maszynie.

Wątek skazania na pośredniość poznania popiera autor książki przykładami z dziedziny sztuk plastycznych. Tu pojęcie awangardy, z nakazem absolutnej oryginalności i utopijną koncepcją sztuki, miesza się zadziwiająco z pojęciem ariergardy, dla której naśladownictwo jest sposobem istnienia. „*Art about Art*” (tytuł wystawy z 1978 r. w nowojorskim muzeum) działa właśnie na poziomie *meta-* poprzez obnażanie reguł budowy obrazu, przez nawiązywanie dialogu między dziełami na zasadzie posługiwania się cytatem, parodią, pastiszem. Bohaterem takich działań artystycznych nie jest nie istniejąca przecież poza dziełem sztuki rzeczywistość, ale same dzieła i otaczająca je tradycja. Na relacjach, jakie powstają pomiędzy oryginałem a repliką (choćby konsekwencja myślenia nakazywała rezygnację z tego rodzaju pojęć!), opiera się mechanizm tworzenia tradycji: mitów, schematów odbiorczych, ponownego wartościowania i nieskończonej interpretacji, tzn. odczytywania dzieł w zmieniających się kontekstach i konstytuacjach.

Takiemu właśnie celowi służą podane przez Bakulę przykłady multiplikacji obrazu, jak *Thirty Are Better Than One* Andy’ego Warhola, *The Greatest Homosexual* Larry’ego Riversa i inne. Podobnie rzecz ma się z techniką obrazu w obrazie. Bakula przywołuje tu przykład twórczości Roberta Rauschenberga. W obrazie *Persimmon*, stanowiącym replikę Rubensowskiej *Wenus*, Rauschenberg pozostawia tylko figurę bogini i jej odbitą w lustrze twarz. „Reszta jest spowita w mgłę rozmaitych, napierających na *Wenus* gadżetów. Chaos rzeczy przypadkowych i nieistotnych, stopy talerzy, strzępy reklam, fragmenty zaśmieconych ulic” — pisze Bakula (s. 62). Zderzenie ramy i zawartości jest symbolem zderzenia, jakie następuje w każdym akcie interpretacyjnego odbioru sztuki. Poziom *meta-* kształtowany jest zawsze przez sytuację dialogu. Dzieło sztuki staje się równocześnie zapisem dokonanych już odczytań i projektem odczytań możliwych. Nie wydaje się słuszna wyciągnięta z analiz palimpsestowych dzieł sztuki konkluzja autora, który sugeruje widzenie ich poprzez anegdotę czy biografię artysty. Problem jest poważniejszy. Dzieła takie są oczywiście zapisem konkretnej sytuacji przeżycia sztuki i rozmyślenia nad jej wartością we współczesnym świecie. Jednak traktowanie ich wyłącznie w kategoriach biograficznych, a nie hermeneutycznych odbiera im sens jako dziełom sztuki budującym strategię odbioru i przekształcającym tradycję.

Wątki autorefleksyjne śledzi Bakula także w historii najnowszego kina, które nazywa kinem egocentrycznym. W arcydziełach Felliniego, Godarda, Antonioniego i Wajdy autor odczytuje tendencję kina do odchodzenia od płaskiego zaangażowania w rzeczywistość ku refleksji intelektualnej nad możliwością analizy tej rzeczywistości i jej opanowania za pomocą narzędzi filmowych. Bohaterem znowu staje się artysta (reżyser), który marząc o dziele absolutnym przekonuje się o jego niemożliwości, a przy okazji prezentuje sztukę filmową od kuchni. Wielkie sceny, które „zwykłego” widza w „zwykłym” filmie porywają w świat iluzji, tu skonstrastowane są z demaskującymi tę iluzję zbliżeniami i wyjaśnieniami.

Zbliżenia i powiększenia (Antonioni) są eksperymentem odkrywającym prawdę o dostępie do prawdy. Tak jak w sztuce performerów dotarcie do pewnego poziomu równa się zagładzie sztuki i artysty, tak zbyt duże powiększenie nie daje dokładnego obrazu świata, ale nieprzydatny i niezrozumiały obraz fragmentu. Znowu okazuje się, że jesteśmy skazani na taką rzeczywistość, jaką proponują dzieła sztuki. Świat poza poziomem *meta-* nie daje się ująć. Próby zrobienia wielkiego dzieła o świecie kończą się fiaskiem, więc to, co pozostaje, to parodia i intertekstualność. Korzysta z tego rozwiązania Woody Allen ze swoim śmiechem o dwu dnach, ale i twórcy współczesnej komedii absurdu — istnych orgii parodystycznych.

Warsztat poezji to tytuł trzeciego rozdziału *Człowieka jako dzieła sztuki*. Jest on równie odważny ze względu na możliwości ujęcia tematu, co ograniczony ze względu

na konieczność dokonania wyborów. Autor wymienia kilka zaledwie sposobów ujęcia kwestii *meta-* w poezji: Przybosia (wiersz to próba zamachu na pełnię świata), Miłosza (metapoezja skupiona na pamięci kultury, dokonująca rewizji postawy moralnej w świecie), Różewicza (badanie możliwości istnienia kultury duchowej we współczesnej cywilizacji) i Białoszewskiego (pisanie jako akt autoironii i konkretyzacji materii znajdującej się „pod językiem”). Zawężenie pola zainteresowania autora, wykluczające chociażby poezję Szymborskiej i Barańczaka, poprowadzone jest jeszcze dalej: zasadniczą część szkicu poświęca autor tylko powojennemu Przybosiowi i Herbertowi. Na potrzeby tego szkicu podaje Bakuła definicję autotematyzmu w poezji. Są to „te utwory, które w sposób jawny obiektem swojej prezentacji czynią wiersz oraz gdzie występują, co najmniej, nazwy czynności twórczych względnie ich zmetaforyzowane odpowiedniki” (s. 97). Taka definicja, autor sam zastrzega się, że jest ona uproszczona, także ogranicza pole analizy. W jego ramach znaleźć się może tylko autorefleksja wyrażona *explicitie* lub pod przejrzytą symboliką. Tego rodzaju postawa nie obiecuje zbyt wnikliwych analiz.

Na przykładzie kilku fragmentów wierszy odpowiadających na pytanie, jak powstaje wiersz, oraz na podstawie eseistycznej i poetyckiej publicystyki Przybosia przedstawia Bakuła metarefleksję liryczną poety. Nie jest ona „rezultatem wyłącznie potrzeby pielęgnowania własnego słowa albo wyrazem narcyzmu tak rozpowszechnionego w poezji najnowszej pod pozorami mówienia o szerszych kwestiach, takich jak tworzenie, wartości kultury uniwersalnej *etc.* Wydaje się, iż płynie ona z nadrzędnej zasady utożsamienia ze sobą egzystencji i twórczości tak, iż sztuka staje się nieustanną refleksją o życiu, życie zaś zmusza ją, aby równie uważnie przyglądała się sobie” (s. 106). Przybosiowska metarefleksja zdaje się, w tym ujęciu, zjawiskiem wyjątkowym i nieprzystającym do tropionych w poprzednich (a i kolejnych!) rozdziałach wątków *meta-* i ich konsekwencji dla teorii i praktyki sztuki. Taka autorefleksja jest dowodem na epistemologiczny optymizm jej autora i awangardową wiarę w utopie estetyczne. Przyboś działa w tym zawikłanym postmodernistycznym metaświecie na zasadzie kontrastu – a może chwili oddechu dla czytelników zmęczonych kolejnymi pokładami *auto-* i *meta-*.

Nie bardzo wyraźnie rysują się także w szkicu o Zbigniewie Herbercie wątki przedstawione na początku książki jako nadrzędne. *Utopie Herberta* stanowią polemizm w stosunku do zawartej w *Uciekinierze z Utopii* Barańczaka interpretację postaci Pana Cogito. Herbert/Pan Cogito jest antyutopistą – i w swoich poglądach na rzeczywistość społeczną i polityczną, i w swojej wizji kultury. Jednak ta postawa podszyta jest świadomością, że bez utopii żyć się nie da. Według Bakuły Herbert/Pan Cogito chce nam uświadomić, że „zawsze będziemy wydani na łup złudzeń, niemożliwych do spełnienia nadziei, że kierować nami będą tyrani albo oszuści, i że z tej tragedii pomyłek i morza cierpienia wyłaniać się będzie jedyny możliwy kształt historii, sztuki, format człowieka” (s. 118). To przeświadczenie, pełne emocjonalnego zaangażowania i dalekie od zimnego antyutopizmu, nazwane jest w szkicu „tajemniczą metautopią, którą tylko on sam [Herbert/Pan Cogito] potrafi przemierzać i zgłębiać bez potrzeby wyjaśniania jej komukolwiek” (s. 118).

Do zagadnień człowieka jako dzieła sztuki powraca autor w ostatnim rozdziale książki, zatytułowanym *Powieści o powieściach*, którego pierwsza część poświęcona jest noweli Stefana Grabińskiego *Dziedzina*. Nawiązująca do romantycznej tradycji metempsychicznej *Dziedzina* opowiada o twórczym eksperymencie, który wyznacza granice sztuki i możliwości artysty. Wewnętrzny nakaz tworzenia skonfrontowany z całkowitą obojętnością i niezrozumieniem ze strony świata popycha bohatera noweli do działań pozamaterialnych, do materializacji wytworów umysłu i podświadomości. Wrześmian wierzy, że jego urojenia znajdą materialne spełnienie. On sam, jego psychika, będzie dziełem sztuki. Nadzieje Wrześmiana zostają spełnione z nie oczekiwanym jednak przezeń skutkiem. Twory jego mózgu stają się groźne dla swojego stwórcy.

W postaci wampirów i upiórów niszczą go, tym samym zabijając podstawę własnej egzystencji.

Wykreowanie człowieka-dzieła sztuki także w sferze psychicznej napotyka więc granicę, która jest nieprzekraczalna dla człowieka-żywej istoty. Natura pokazuje tu swoją wyższość nad kulturą, człowiek nad poetą. Natura u Grabińskiego kpi sobie z poety sama tworząc w starej beczce ze spleśniałą wodą potwornego homunkulusa... Tajemnica kreacji pozostaje nieodgadniona dla artysty. Autorefleksyjna nowela Grabińskiego pokazuje dramat twórczego umysłu, który dociera do granic własnych, a właściwie wszelkich możliwości.

O niemożności pisania połączonej z twórczą koniecznością mówi Bakuła w zatytułowanej *Tworzenie jako przymus* analizie trzech polskich powieści z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: *Gór nad czarnym morzem* Wilhelma Macha, *Głębokich źródeł* Wandy Karczewskiej i *Grupy pięciu* Bernarda Sztajnerta. Pomimo znacznych różnic w ujęciu interesującego go wątku autor dostrzega w nich pewne generalne rysy wspólne. Jest to obraz pisarza-Syzyfa (niemożliwy, jak twierdzi Bakuła, w postmodernizmie) podejmującego wysiłek twórczy nawet wobec beznadziei spustoszonego świata. Bakuła śledzi w tych powieściach „»obraz warsztatu« niejako zatrzymanego w ruchu” (s. 135) – z powodów poznawczych, psychologicznych i socjologicznych. Pewna tak czy inaczej sprecyzowana utopia estetyczna po raz kolejny okazuje się nieosiągalna. Jak wszystkie ogniwa przedstawianego w książce wątku *meta-* i ten zdaje się paradoksalny: pisarze piszą o własnej niemocy twórczej. Powieści przeczą swojemu istnieniu.

Mimo tego, a nawet na przekór temu, powieści żyją i czują się świetnie. Na przykładach XX-wiecznych dokonań fikcji Bogusław Bakuła pokazuje, jak realizowane są pomysły *meta-*, znane, przypomnijmy, od czasów Cervantesa. Pierwszym z nich jest postać literacka z pogranicza świata fikcji i świata realnego powieści. „Zwykłej” postaci, która żyje w powieści tak jak jej twórca w swoim świecie, nowoczesna fikcja przeciwstawia postaci o bardziej skomplikowanym losie. Bywają one niesamodzielne i całkowicie uzależnione od kaprysów swojego stwórcy (*Kwiaty polskie* Tuwima, *Mgła* Unamuna) albo, przeciwnie, zbyt emancypowane, rządzące pisarzem (*Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* Pirandella, *Przeobrażenie* Parnickiego). Granice między fikcją a rzeczywistością przekraczane są wielokrotnie, a tym samym podana jest w wątpliwość zasadność ich istnienia oraz realność obu światów.

Drugi postmodernistyczno-postcervantesowski pomysł to konstrukcja powieści wielonarracyjnej. Są to przypadki wzajemnego przeplatania się opowieści i jej ramy, co ciągnie za sobą różne odmiany gatunkowe i różne strategie narracyjne. Bakuła widzi trzy główne typy relacji narrator – opowiadanie: stały narrator i zmienne opowiadanie (*Z dnia na dzień* Goetla), zmienny narrator i stałe opowiadanie (*Góry nad czarnym morzem* Macha) oraz zmienny narrator i zmienne opowiadanie (*Miazga* Andrzejewskiego). W różnym stopniu we wszystkich tych typach relacji żywioł fabularny może dominować nad autokreacją autora.

Dzieło jako Biblioteka czy Katalog gromadzący wiedzę lub literaturę świata to trzeci wątek „kichotyczny” analizowany przez autora *Człowieka jako dzieła sztuki*. Sprawozdanie z lektur piszącego stać się może w ramach takiego pomysłu pretekstem do metarefleksji nad literaturą albo nad procesem twórczym w ogóle. Na różne sposoby uruchamiane są w takich utworach intertekstualne strategie, aż do poziomu *bricolage*’u, często również demaskowanego i komentowanego.

Do świata powieści wkracza więc (na powrót?) autor, który prowadzi grę ze swoją twórczością. Bakuła pokazuje maski, pod jakimi ukrywa się owa metapostać. Po pierwsze, jest to korekcjoner, poprawiacz i cenzor działający w świecie przedstawionym. Dalej mamy redaktora, który „przygotowuje do druku” czyjś tekst. Jest i kronikarz relacjonujący prawdziwą historię oraz scenarzysta, który ujawnia mechanizmy działania kultury masowej, mieszającej różne rodzaje czynności twórczych i sposobów przekazu.

Rozważania nad specyficznymi cechami twórczości „kichotycznej” kończy Bakuła analizą powieści Parnickiego *Przeobrażenie*, w której postać ze świata realnego zostaje porwana do świata fikcji. Postaci fikcyjne, niezadowolone ze swoich losów, prowadzą drobiazgowo dochodzenie w sprawie swojego autora. Bakuła przekonująco pokazuje, jak w retorycznym gąszczu powieści zawarte są refleksje nad koncepcją funkcjonowania kultury i rolą jej pamięci. Metaliteratura, której celem jest poznanie mechanizmów rządzących powstawaniem tekstu (kultury), staje się najistotniejszym zadaniem twórcy. Bohaterem (przedmiotem) takiej literatury jest autor (podmiot), a głównym „wydarzeniem” interpretacja, czyli stawianie się rzeczywistości w akcie jej poznawania i aktualizowania historii.

Interesująca książka Bogusława Bakuły zawiera przemyślenia dotyczące bardzo istotnego, jak się zdaje, i ciekawego obszaru współczesnej sztuki. Nie zgłaszając pretensji do bycia całościowym ujęciem czy też syntezą nurtu *meta-* w twórczości w. XX, wskazuje na jego istnienie w wielu dziedzinach. Najcenniejsze wydają się analizy interpretacyjne, przede wszystkim te poświęcone współczesnej prozie. Istotne jest skupienie się autora na tekstach polskich, często niesłusznie zaniedbanych i zapomnianych. W ten sposób Bogusław Bakuła przyczynia się do zniszczenia mitu o braku polskiej literatury postmodernistycznej oraz wychodzi poza kanoniczny już zestaw kilku zawsze cytowanych i omawianych autorów i tytułów.

Magdalena Heydel

Anna Pajdzińska, *FRAZEOLOGIZMY JAKO TWORZYWO WSPÓŁCZESNEJ POEZJI*. (Recenzent: Jadwiga Puzynina). Lublin 1993. Agencja Wydawniczo-Handlowa Antoni Dudek, ss. 248. „Literatura – Lingwistyka”. Nr 1. (Komitet Redakcyjny: Stefan Nieznanowski, Jerzy Świąch, Ryszard Tokarski). Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Problem frazeologizmów stanowi ważny element opisu stylu artystycznego i charakterystyki poszczególnych poetyk, zwłaszcza tych ukształtowanych w ostatnim półwieczu. Potwierdzają to manifesty literackie, głosy krytyków, interpretacje utworów poetyckich. Do tej pory jednak problem ten podejmowano w sposób cząstkowy i nader ogólnikowy, nie wniano głębiej w mechanizmy językowe determinujące kształt i sens użyć frazeologizmów w poezji. Brak też było systematycznego oglądu różnych zastosowań frazeologizmów, co uniemożliwiało właściwą ocenę ich funkcji w twórczości poszczególnych autorów.

Łukę tę wypełnia rozprawa Anny Pajdzińskiej. Zadania, jakie podjęła autorka, wymagały szerokich kompetencji językoznawczych i dobrego rozeznania w zakresie poetyki. Oba te warunki zostały spełnione w sposób wielce satysfakcjonujący. Kierunek poszukiwań i stosowane procedury analityczne sytuują rozprawę Pajdzińskiej na pograniczu językoznawstwa i lingwistycznie zorientowanej poetyki. Autorka bada uwarunkowania językowe poetyckich użyć i przekształceń frazeologizmów, pyta o sens tych wyrażen w kontekście utworu poetyckiego, o ich funkcję w tekście. Idzie też dalej, wskazując na związek pewnych ukształtowań językowych z poetyką danego autora lub kierunku artystycznego. Ujawnia przy tym dobrą znajomość współczesnej poezji, dużą wrażliwość na słowo poetyckie i ogromną wnikliwość w docieraniu do złożonych, różnorodnie uwikłanych sensów.

Rozprawa skomponowana jest w sposób klarowny. Składa się z dwóch części. W pierwszej dominuje ujęcie lingwistyczne, druga, niejako komplementarna, nachylona jest bardziej w stronę poetyki, przy czym opiera się na systematyczne użycie frazeologizmów przedstawionej w części pierwszej. Pajdzińska uprzedza: „Jako lingwista koncentruję się na mechanizmach i operacjach językowych, ograniczając analizę – o ile jest to możli-