

Tomasz Załuski

Umberto Eco : powtórzenie i pozaestetyczny sens awangardy

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Philosophica nr 18, 69-101

2006

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.

Tomasz Żaluski
Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi

UMBERTO ECO: POWTÓRZENIE I POZAESTETYCZNY SENS AWANGARDY

W semiologicznych rozważaniach, jakie Umberto Eco poświęca zagadnieniu awangardy artystycznej, wątki o charakterze estetycznym splatają się z zagadnieniami uznawanymi zwykle za wykraczające poza sferę estetyki. Te ostatnie nie występują jednak u Eco o b o k problemów estetycznych ani też nie stanowią ich tła czy też określającego je z zewnątrz kontekstu. Eco nie wykracza po prostu poza estetykę, lecz na przykładzie awangardy artystycznej pokazuje, w jaki sposób sam żywioł estetyczny przekracza swoją sferę, dotykając zjawisk względem siebie zewnętrznych. Pozaestetyczny sens awangardy nie jest tu czymś odrębnym od jej sensu estetycznego. To w samej swej quasi-autonomiczności, w samym swym byciu zjawiskiem „estetycznym” awangarda rodzi efekty, które można określić mianem „pozaestetycznych”. W analizie swej, opartej zasadniczo na *Dziele otwartym* i *Nieobecnej strukturze*¹, skupię się na sposobie, w jaki Eco charakteryzuje specyficznie estetyczne efekty poznawcze, społeczne i antropologiczne awangardy.

Rola, jaką problem powtórzenia odgrywa w tak zarysowanym kontekście, jest ściśle związana z perspektywą metodologiczną dyskursu Eco. Wedle jego własnych słów, semiologia jest badaniem opartym na założeniu, że „wszystkie zjawiska kultury są systemami znaków” (NS, s. 35), w konsekwencji czego na gruncie semiologii zjawiska te są postrzegane „jako fakty komunikacji, gdzie pojedyncze przekazy są organizowane i stają się zrozumiałe w odniesieniu do kodów” (NS, s. 27). Czyniąc komunikację paradygmatem badawczym semiologii, Eco wykorzystuje w swych analizach

¹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Bustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994; i d e m, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003; cytowane dalej w tekście odpowiednio, jako: DO i NS.

narzędzia pochodzące z innych nauk i teorii, które również zajmują się tą kwestią, przekształcając je i dostosowując do swoich potrzeb. I tak chcąc sprecyzować samo pojęcie komunikacji, „zdefiniować stosunek komunikacyjny w jego zasadniczej dynamice” (NS, s. 36), sięga on po pojęcia wypracowane w obrębie teorii informacji. Wśród pojęć tych kluczową rolę odgrywa para informacja – redundancja. To właśnie drugie z tych pojęć, redundancja, stanowi zasadniczy element kształtujący funkcję problemu powtórzenia w rozważaniach Eco, co wynika stąd, że traktuje on redundancję i powtórzenie jako synonimy². Biorąc zaś pod uwagę fakt, że pojęcia redundancji nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od pojęcia informacji, analiza problemu powtórzenia w dyskursie Eco staje się badaniem roli, jaką pełni w nim relacja między informacją i redundancją.

Relacja tych dwóch pojęć stanowi rodzaj infrastruktury teoretycznej wielu badań Eco³; odgrywając ważną rolę w większości pojawiających się tam kontekstów, wyznacza też zasadnicze rysy sposobu, w jaki Eco charakteryzuje awangardę oraz jej pozaestetyczny sens. Przebiegając przez różne konteksty i współkształtując interpretacje zagadnień mieszczących się w ich granicach, relacja ta sama ulega przekształceniom, zyskując coraz to nowe aspekty. Odcienie znaczeniowe, jakich nabiera ona w obrębie analizy poszczególnych problemów, przechodzą wraz z nią do innych kontekstów, gdzie stanowią ważny lub wręcz niezbywalny element analizy kolejnych zagadnień. Ta specyfika konstrukcji wywodów Eco powoduje, że chcąc ukazać złożoność roli, jaką problem powtórzenia odgrywa w odniesieniu do kwestii pozaestetycznego sensu awangardy, trzeba przeanalizować charakter występowania relacji między informacją i redundancją także w obrębie innych, logicznie poprzedzających tę kwestię zagadnień.

*

Prezentując to, co nazywa „elementarną strukturą komunikacji” (NS, s. 36), Eco wyposaża pojęcia informacji i redundancji w charakterystykę, jaką posiadają one na gruncie teorii informacji. Proponuje on rozważenie cybernetycznej sytuacji komunikacyjnej, w której zarówno „nadawcą”, jak i „odbiorcą” komunikatu są maszyny. Maszyna nadawcza wysyła sygnał o określonej postaci fizycznej, który biegnąc pewnym „kanałem” – np. po przewodzie elektrycznym – dochodzi do modułu przekształcającego go w „komunikat” ostatecznie docierający do maszyny odbiorczej. W roz-

² Zob. U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, tłum. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1–2, s. 13, gdzie wprost zestawia on powtórzenie i redundancję na zasadzie apozycji.

³ Zob. DO; NS; U. Eco, *Superman w literaturze masowej*, tłum. J. Ugniewska, PIW, Warszawa 1996; idem, *Innowacja i powtórzenie...*, s. 12–36.

ważanej sytuacji „źródłem” komunikatów jest zbiornik wodny, maszyna nadawcza zaś jest zaprogramowana w ten sposób, aby zawiadomiać o zajściu określonego zdarzenia – przepełnienia zbiornika. W sytuacji gdy woda przekracza poziom alarmowy, maszyna nadawcza przesyła sygnał będący zakodowaną wiadomością o zajściu tego zdarzenia. Ów sygnał, docierając do odbiornika, zostaje przekształcony w komunikat. W wywodzie Eco wspomniany komunikat dla wyrazistości przybiera postać zapalenia się pojedynczej lampki, co przez odpowiednio zaprogramowaną czy też „zakodowaną” maszynę jest odbierane jako wiadomość o „przepełnieniu zbiornika wodnego”. Zapalona lampka stanowi tu element znaczący, któremu zaprogramowany kod przyporządkowuje określone znaczenie, „odczytywane” przez maszynę jako impuls do podjęcia określonych działań. W omawianym przykładzie działaniem tym jest obniżanie poziomu wody w zbiorniku. Zostaje ono przerwane w momencie, gdy lampka gaśnie, co maszyna odbiera jako komunikat o „braku przepełnienia”.

Działanie tej aparatury komunikacyjnej podlega jednak zaburzeniom ze strony różnych czynników. Może to być zanik prądu, powodujący zgaszenie wspomnianej lampki sygnalizacyjnej w sytuacji, gdy powinna się ona palić, co maszyna odbiorcza odczyta jako „brak przepełnienia zbiornika” i nie podejmie stosownych działań. Aby wyeliminować – a przynajmniej zmniejszyć – ryzyko wystąpienia takich zaburzeń (zwanych „szumem”), trzeba skomplikować strukturę elementu znaczącego. Wprowadzone zostają zatem dwie lampki, A i B, oraz następujący kod: B pali się tylko wtedy, gdy zachodzi przepełnienie zbiornika, natomiast A tylko wtedy, gdy przepełnienie nie zachodzi. W sytuacji tej brak prądu spowoduje zgaśnięcie obu lampek, co nie jest przewidziane w ramach powyższego kodu, dlatego też nie zostanie w ogóle uznane przez maszynę odbiorczą za komunikat. Chcąc jednak uniknąć bardziej złożonych zaburzeń, które mogłyby spowodować „błędne” zapalenie się jednej z lampek, należy dalej komplikować strukturę elementu znaczącego. W tym celu można np. raz jeszcze podwoić liczbę lampek i zakodować przepełnienie zbiornika jako kombinację zapalenia się lampek A i C, jego brak zaś jako zapalenie się lampek B i D.

Przykład podany przez Eco wyraźnie pokazuje, że pomimo wprowadzenia czterech lampek w miejsce jednej, struktura znacząca nadal komunikuje tę samą wiadomość – „przepełnienie” bądź „brak przepełnienia”. Gdyby dało się oddzielić skuteczność komunikacji – jej niepodatność na przypadkowe zaburzenia – od jej ekonomii, to z punktu widzenia tej ostatniej owe dodatkowe lampki są „zbędne”. Ich pojawienie się wynika z wprowadzenia

[...] do kodu elementów „nadmiaru” (redundancji): użycie dwu lampek przeciwstawionych drugim dwom dla przekazania czegoś, co umieliśmy wyrazić zwykłym zapaleniem i gaszeniem jednej lampki, pozwala nam podwoić komunikat, zabezpieczyć go przez pewnego rodzaju zdublowanie (NS, s. 35; podkr. – T. Z.).

Wprowadzone tu pojęcie redundancji⁴ jest zdefiniowane poprzez odwołanie się do takich określeń, jak „podwojenie” i „zdublowanie”. W powyższym przykładzie redundancja jest podwojeniem pierwotnej struktury znaczącej poprzez wprowadzenie do niej elementów będących powtórzeniami jej samej. Owa multiplikacja struktury znaczącej nie wnosi nic do treści komunikatu i jest w tym sensie „czystą” bądź „pustą” nadwyżką formy w stosunku do treści. Wynika to jednak z faktu, że przyjęty kod dopuszcza wciąż możliwość zakomunikowania jedynie dwu wiadomości, dla wyrażenia których wykorzystuje tylko dwie spośród wielu kombinacji oferowanych przez zmultiplikowaną strukturę znaczącą. Włączenie w obręb kodu innych kombinacji bądź też przyłożenie do tejże struktury znaczącej innych kodów otworzyłoby możliwość komunikowania innych treści. Eco wyraźnie podkreśla tę złożoność mechanizmu redundancji:

Redundancja oznacza jednak nie tylko, że możemy przekaz podwoić, by go uczynić bardziej niezawodnym; oznacza również, że rozbudowany tym sposobem kod mógłby nam pozwolić również na przesyłanie komunikatów innych typów. [...] Kod wyznacza pewien z asób symboli, spośród których możemy wybrać te, które chcemy przydzielić danym zjawiskom. Wszystkie inne symbole mogą pozostać jako rezerwa, jako możliwości nieznaczące [...], gotowe do oznaczania innych zjawisk (NS, s. 40).

Redundancję określają zatem dwa aspekty. Z jednej strony jest ona zabiegiem mającym zwiększyć niezawodność komunikacji, zminimalizować możliwość „nieporozumień”, uczynić komunikat jednoznacznym. Z drugiej strony, zabieg ten, zawierający się we wzbogaceniu struktury znaczącej komunikatu o powtórzenia jej samej (lub też jej fragmentów), stwarza możliwość komunikowania większego zbioru treści, ale także odczytania komunikatu zgodnie z kodem, który nie był zamierzony przez nadawcę.

Na tle tak naszkicowanego pojęcia redundancji Eco rozwija dokładny opis pojęcia informacji. Przede wszystkim zastrzega, że „informacja”, o jaką chodzi, „nie jest identyczna z komunikowaną wiadomością [...]. Informacja zależy nie tyle od tego, co się mówi, ile raczej od tego, co można powiedzieć. Informacja jest miarą naszych możliwości wyboru przy selekcji przekazu” (NS, s. 43). Jest ona miarą zbioru wiadomości, których prawdopodobieństwo zakomunikowania przez dane źródło jest takie samo. W opisanym powyżej, schematycznym modelu, źródło – maszyna nadawcza kontrolująca zbiornik wodny – mogło zakomunikować z równym prawdopodobieństwem dwie

⁴ Pojęcie redundancji w wykładni teorii informacji podaje Mieczysław Porębski: „Redundancja (rozwlekłość, nadmierność – termin zapożyczony z retoryki) cechuje przekazy, w których w sposób szczególnie liczono się z ewentualnymi zakłóceniami odbioru i przez zwiększenie pojemności starano się spotęgować ich odporność na działanie szumu mogącego zniszczyć lub nadwerżyć integralność przekazywanej informacji” – M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 32.

wiadomości: „przepelnienie” i „brak przepelnienia”. Informacja źródła rośnie jednak wraz ze wzrostem liczby możliwych, równie prawdopodobnych wiadomości, jakie mogą z niego wypłynąć⁵.

Dane źródło osiąga swoją maksymalną informację, kiedy wszystkie zdarzenia, jakie może ono zakomunikować, są równie prawdopodobne. W przypadku źródeł o znacznej liczbie równie prawdopodobnych możliwych zdarzeń zakomunikowanie pojedynczego zdarzenia wymaga albo niezwykle dużych nakładów czasu i energii, albo też jest po prostu niemożliwe ze względu na ograniczenia kanału przekazowego. Może też być tak, że z uwagi na cel komunikacji, wiadomość o zajściu każdego z równie prawdopodobnych zdarzeń nie jest konieczna. W tym miejscu pojawia się potrzeba wprowadzenia kodu – określonego stopnia uporządkowania możliwych zdarzeń, uznania niektórych z nich za bardziej prawdopodobne (bardziej przydatne dla celów danej komunikacji), co zawęży liczbę zdarzeń w stosunku do tej u źródła i wybrane z nich czyni łatwiej przewidywalnymi. W rezultacie informacja źródła zostaje ograniczona, lecz zarazem wzrasta możliwość (i skuteczność) przekazywania komunikatów. Jakkolwiek jednak kod stanowi zawężenie liczby możliwych zdarzeń u źródła, to wciąż jeszcze zakłada pewien ich zbiór. Pozwala to mówić, na zasadzie analogii względem informacji źródła, o „informacji kodu” (NS, s. 48).

Ta ostatnia ulega dalszemu ograniczeniu w momencie nadania pojedynczego komunikatu: „określony pojedynczy komunikat to twór konkretny, wybór takiego a nie innego ciągu symboli; stanowi on ostateczne (zobaczmy dalej, do jakiego stopnia) uporządkowanie, które nakłada się na (częściowe) nieuporządkowanie kodu” (NS, s. 48). Zarówno pojęcie kodu, jak i zawarte w przytoczonym cytacie zawieszenie sądu co do tego, czy w konkretnym komunikacie dochodzi do ostatecznego ograniczenia informacji – zawężenia zbioru możliwych „zdarzeń” czy też, inaczej mówiąc, „znaczeń” do jednego – pozwala na przejście od problematyki teorii informacji do problematyki ściśle semiologicznej. Wprowadzając pojęcia informacji i redundancji w kontekst semiologii, Eco zastępuje model cybernetyczny komunikacji międzyludzką, w ramach której kod nabiera wymiaru problemowego. Wyraża się to w fakcie, iż nadawca komunikatu i jego odbiorca nie zawsze korzystają z tego samego kodu, przez co możliwa jest „paradoksalna sytuacja” (NS, s. 71), w której ten sam komunikat, nadany z wykorzystaniem jednego kodu, zostanie odebrany i odczytany za pomocą kodu odmiennego, zmieniając w procesie komunikacji swoje znaczenie.

⁵ I tak „w powieści kryminalnej napięcie [informacyjne – T. Z.] jest tym większe, im więcej jest osób, wśród których można się dopatrywać mordercy, a więc im bardziej nieprzewidywalne jest rozwiązanie” (NS, s. 44).

Wydaje się, że Eco nie uznaje tej sytuacji za wynik przypadkowych zakłóceń procesu komunikacji międzyludzkiej, lecz za możliwość zasadniczą, wpisaną w samą istotę tegoż procesu. Pierwszą konsekwencją tej decyzji jest wprowadzenie rozróżnienia na komunikat-oznacznik, strukturę zorganizowanych w pewien sposób elementów znaczących, oraz komunikat-znaczenie, pojedynczy przekaz wynikający z odczytania komunikatu-oznacznika w świetle określonego kodu. Drugą konsekwencją jest konieczność wysunięcia na pierwszy plan zagadnienia kontekstu, w jakim zostaje usytuowany dany komunikat-oznacznik. Oddziaływania kontekstu na komunikat-oznacznik nie można już uznać – jak było to w odizolowanym od otoczenia modelu komunikacji cybernetycznej – za „szum”, który można i należy zniwelować. Wstawienie tego samego komunikatu-oznacznika w kontekst różnych kodów denotacyjnych, różnych „słowników konotacyjnych” (NS, s. 74) oraz różnych okoliczności, w jakich zachodzi komunikacja, powoduje każdorazowe przekształcenie odczytywanego komunikatu-znaczenia. W rezultacie „komunikat jako forma-oznacznik okazuje się formą pustą, której mogą zostać przypisane najrozmaitsze znaczenia” (NS, s. 74).

W ramach teorii informacji Eco charakteryzował informację źródła oraz informację kodu – będącego rodzajem „źródła wtórnego” – jako zbiór możliwych „zdarzeń” lub „znanzeń”. W ramach semiologii komunikat-oznacznik, będąc z jednej strony – jako wybór określonej kombinacji dopuszczalnej przez kod – ograniczeniem informacji, stanowi zarazem źródło wielu możliwych komunikatów-znaczeń i również daje się opisać za pomocą pojęcia informacji. Posunięcie to wymusza jednak pewną reinterpretację tego ostatniego pojęcia, dlatego też Eco mówi tutaj o semiologicznej informacji komunikatu: „na poziomie komunikatu-oznacznika da się ustalić informację jako wartość polegającą na bogactwie możliwych wyborów; informacja ta ulega redukcji wtedy, kiedy przekaz-oznacznik, odniesiony do określonych słowników, staje się przekazem-znaczeniem, a więc definitywnym wyborem dokonany przez adresata”⁶ (NS, s. 75). Pozwala to mówić o różnym stopniu informacji komunikatów-oznaczników: wraz ze wzrostem liczby możliwych znaczeń komunikatu-oznacznika, rośnie jego informacja.

W przeciwieństwie do szerokiego potraktowania kwestii informacji w kontekście semiologii, Eco nie podnosi tam wprost zagadnienia redundancji, dlatego też na próżno szukać jakiegokolwiek wyводу na temat „redundancji semiologicznej”. Niemniej jednak sądzę, że stworzona tu zostaje możliwość

⁶ Pojawia się jednak pytanie, czy rzeczywiście komunikat-znaczenie stanowi definitywny wybór jednej z wielu możliwości i czy „znanzenie” również nie dałoby się potraktować jako „oznacznik”, a zatem ponownie zawierałoby w sobie wielość możliwych znaczeń. Pytanie to prowokuje sam Eco, wprowadzając koncepcję nieograniczonej semiozy (opartej na określonym sposobie rozumienia pojęcia „interpretanta” w semiotyce Charlesa Pierce’a), wedle której znaczeniem danego znaku jest inny znak – zob. NS, s. 55–56.

poszerzenia znaczenia pojęcia redundancji w stosunku do tego, jakie miało ono przy omawianiu przez Eco teorii informacji. W kontekście tej ostatniej trudno było precyzyjnie określić relację między informacją a redundancją z uwagi na to, że pojęcia te odnosiły się do różnych elementów sytuacji komunikacyjnej – pierwsze do źródła oraz do kodu jako źródła wtórnego, drugie zaś do konkretnej kombinacji elementów kodu, a zatem do pojedynczego komunikatu. Tutaj jest inaczej, gdyż oba pojęcia odnoszą się do komunikatu jako struktury znaczącej. W rezultacie ich relacja, jakkolwiek nie poddana jeszcze tematyзації, staje się łatwiej dostrzegalna. Wyraźnie zarysowuje się ona we fragmencie, w którym Eco rozwija przeciwstawienie informacji komunikatu oraz komunikacji jednego, ustalonego znaczenia:

Znaczenie przekazu (a przekazem komunikacyjnym jest również układ malarski, który komunikuje wprawdzie nie odniesienia semantyczne, ale określoną sumę związków syntaktycznych, dających się odczytać pomiędzy poszczególnymi jego elementami) ustala się zależnie od porządku, umowności, a także „redundancji” struktury. Znaczenie będzie tym bardziej jasne i oczywiste, im bardziej będziemy przestrzegali reguł prawdopodobieństwa i uprzednio ustalonych zasad organizacji, zasad, do których raz po raz odwołujemy się na skutek powtarzania się dających się przewidzieć elementów. I przeciwnie, im bardziej struktura będzie nieprawdopodobna, wieloznaczna, nieprzewidywalna, nieuporządkowana, tym bardziej zwiększa się informacja. Informację należy więc rozumieć jako możliwość przekazywania, jako otwarcie ciągów możliwości (DO, s. 175).

Występujące tu dwie pary apozycji – „porządek” i „reguły prawdopodobieństwa”, „umowność” i „uprzednio ustalone zasady organizacji” – stanowią definicyjne składniki pojęcia kodu. Możliwość komunikowania przez daną strukturę znaczącą pojedynczego znaczenia, a także jasność i oczywistość tego ostatniego wynikają ze ścisłego posługiwania się kodem, z wyraźnego ucieleśnienia przez tę strukturę jednej z umownych zasad organizacji, których zbiorem jest kod. Owa „wyrazistość” odwołania do kodu jest z kolei uzyskiwana dzięki redundancji struktury, tzn. dzięki powtarzaniu w obrębie struktury elementów dających się przewidzieć dzięki znajomości kodu. Redundancja przedstawia się zatem jako przeciwieństwo informacji: o ile ta ostatnia stoi po stronie wielości znaczeń, braku uporządkowania i otwarcia ciągów możliwości, redundancja jest gwarantem jednoznaczności i porządku, ograniczeniem możliwości przypisania strukturze wielu znaczeń. Zarazem obie te „cechy” są ze sobą związane w sposób odwrotnie proporcjonalny, tak że np. wzrost redundancji danej struktury powoduje spadek jej informacji.

W tym miejscu narzuca się pewne pytanie, które, choć nieobecne w wywodach Eco, pozwala zrozumieć ich ogólny kierunek. Dotyka ono samej możliwości informacji komunikatu-oznacznika i brzmi następująco: w jaki sposób komunikat-oznacznik – który przecież odwołuje się do kodu, ucieleśniając jedną z oferowanych przezeń możliwości, a zatem odsyłając do przyporządkowanego jej znaczenia – może w ogóle być wieloznaczny? Dają

się tu wskazać dwie odpowiedzi. Wedle pierwszej z nich to sam kod byłby radykalnie wieloznaczny, a ściślej rzecz biorąc, każda z oferowanych przezeń kombinacji mogłaby odsyłać do wielu znaczeń. Przywoływany powyżej cytat, jak również rekonstruowane wcześniej fragmenty wyводу świadczą jednak, że tej interesującej możliwości Eco w ogóle nie bierze tu pod uwagę. Kod jest dla niego jednoznacznym przyporządkowaniem oznacznika i znaczenia – znaczenia „pojedynczego”, jasnego i oczywistego. Drugą odpowiedzią na powyższe pytanie jest uznanie możliwości stworzenia takiego komunikatu, który odwołując się do kodu, wyłamywałby się zarazem z systemu jego przyporządkowań. Tę właśnie odpowiedź wybiera Eco, ponownie rozważając sytuację⁷, w której odbierany komunikat stanowi kombinację symboli wchodzących w skład kodu, lecz kombinacji tej nie jest w ramach kodu przyporządkowane żadne znaczenie. O ile maszyna potraktowałaby taki komunikat jako szum, o tyle człowiek, domyślając się w owym niejasnym sformułowaniu jakiejś intencji, może zwrócić uwagę na sam ten komunikat, na sposób jego organizacji i podjąć rozważania nad jego istotą. Taki niejasny, nieoczywisty komunikat jest wieloznaczny – bądź niejednoznaczny – dzięki temu, że odwołując się do kodu, nie jest w pełni zgodny z jego zasadami. W rezultacie informacja komunikatu wypływa tu z faktu zakwestionowania, „rozregulowania” przezeń reguł danego kodu.

Sądzę, że przedstawione ujęcie informacji komunikatu, jako funkcji podważania kodu, pozwala też dostrzec ważny aspekt tego ostatniego pojęcia, szczególnie jeśli chodzi o jego relację z pojęciem redundancji. W świetle dotychczasowych wywodów redundancja stanowiła pewien dodatkowy zabieg polegający na wprowadzeniu do danej struktury powtarzających się odwołań do kodu. Była ona więc pojęciem podporządkowanym względem pojęcia kodu, a zarazem niezwiązanym z nim w sposób konieczny, dzięki czemu możliwy był jednoznaczny komunikat pozbawiony cech redundancji. Taki jednoznaczny komunikat byłby jednak w pełni zgodny z regułami kodu, a zatem w pełni realizowałby, powtarzałby jedną z wchodzących w skład kodu, uprzednio ustalonych zasad organizacji. Nie podważając kodu, komunikat ten byłby pozbawiony informacji. W konsekwencji byłby on redundantny nie dzięki wielu powtórzeniom kodu w obrębie swej struktury znaczącej, lecz poprzez „pojedyncze” powtórzenie kodu, jakim byłaby cała jego struktura znacząca. Już samo odwołanie do kodu bez jego podważenia byłoby swego rodzaju redundancją. Wreszcie to sam kod, jako zakładający komunikaty powtarzające jego reguły bez ich podważenia, byłby z istoty „redundantny”. W efekcie, rozszerzone w ten sposób pojęcie redundancji obejmowałoby niejako i opisywało pojęcie kodu.

⁷ Zob. NS, s. 76.

Wskazanie na powyższe przesunięcie znaczeniowe jest o tyle ważne, że w swych dalszych wywodach Eco opiera się na jego konsekwencjach. Mówi on zatem o „umiarkowanej redundancji” (NS, s. 99) komunikatu, opatrując tym określeniem komunikat, który odwołuje się do kodu bez jego podważenia, natomiast jego struktura znacząca jest „jednorazowym” powtórzeniem reguł kodu. Co więcej, „redundantnymi” są dla Eco ogólnie te komunikaty, w których nie dochodzi do podważenia kodu. Z drugiej strony, nie opatrując tego przypadku osobną nazwą i nie poświęcając mu zbyt wielkiej uwagi, napomyka on też o komunikatach, w których strukturze odwołanie do kodu występuje w postaci wielokrotnie powtarzanego przywoływania jego elementów. Komunikaty te charakteryzują się wyraźną redundancją, którą dalej będę określał mianem „ostentacyjnej”.

Dochodzi tu więc do wewnętrznego rozszczępienia pojęcia redundancji. Z jednej strony nie oznacza to, że od tej pory mamy do czynienia z dwoma, wzajemnie odrębnymi rodzajami redundancji, gdyż zgodnie z rekonstruowanym wywodem redundancja „ostentacyjna” może być sposobem na uczynienie komunikatu jednoznacznym, a zatem może stanowić niejako narzędzie redundancji „umiarkowanej”. Z drugiej strony nasuwa się pytanie, czy redundancja „ostentacyjna”, różniąc się mimo wszystko od „umiarkowanej”, musi jej zawsze być podporządkowana i do niej się w ostatecznym rozrachunku sprowadzać. Innymi słowy, czy redundancja „ostentacyjna” zawsze musi czynić komunikat jednoznacznym?

Pytanie to dotyka bezpośrednio charakteru relacji między informacją i redundancją. Odpowiedź na nie zarysowuje się w dalszych rozważaniach Eco, ale już dotychczas przywołane pozwalają poczynić w tej kwestii pewne uwagi. Zgodnie z tym, co stwierdziłem wcześniej, redundancja i kod przeciwstawiają się informacji. Należy jednak zarazem przypomnieć, że omawiając redundancję pojmowaną jako zdublowanie, wewnętrzne powielenie struktury komunikatu, mające zabezpieczać komunikację cybernetyczną przed szumem, Eco zauważył, że multiplikacja elementów kodu umożliwia też przesyłanie komunikatów innych typów. Spośród wszystkich kombinacji symboli, jakie dopuszcza kod, dla celów danej komunikacji wybiera się pewną grupę, przyporządkowując im określone znaczenia. Lecz inne symbole „mogą pozostać jako r e z e r w a, jako możliwości nieznaczące [...] gotowe do oznaczania innych zjawisk” (NS, s. 40). Otóż komunikat podważający kod stanowi właśnie taką „nieznaczącą” kombinację symboli. W efekcie podważenie kodu jest możliwe dzięki rezerwie zawartej w strukturze samego kodu – podważenie kodu i wyływająca stąd informacja są możliwe dzięki samemu, z istoty swej „redundantnemu” kodowi. Pociąga to za sobą konieczność odejścia od ujęcia relacji między informacją i redundancją jako prostej opozycji. Konieczność tę można również dostrzec w samym ujęciu informacji: podważając kod, komunikat cechujący się informacją musi się wciąż jeszcze

do kodu tego po części odwoływać, po części go powtarzać, a w ten sposób pozostaje – do pewnego stopnia – uzależniony od niego i od cechującej go redundancji.

Wątek ten zostaje rozwinięty przez Eco w ramach analizy zagadnienia komunikatu estetycznego. Sięgając do sposobu, w jaki Jakobson określa „poetycką funkcję językową”⁸, Eco uznaje, że komunikat można nazwać estetycznym, gdy dochodzi w nim do podważania systemu oczekiwań, jaki ustanawia dany kod. Nie przestrzegając zasad tegoż kodu, komunikat staje się samozwrotny, co oznacza, iż zwraca on uwagę odbiorcy na swą własną strukturę. Co więcej, nie powielając zasad kodu, stojących na straży jednoznaczności przekazu, komunikat estetyczny jest wieloznaczny i skłania odbiorcę do licznych wyborów interpretacyjnych, przez co cechuje się znacznym stopniem informacji. Tu jednak pojawia się ważne zastrzeżenie. Komunikat mógłby osiągnąć maksymalny stopień informacji, gdyby całkowicie zrywał ze wszelkim dostępnym kodem. Eco podkreśla jednak, że w takim wypadku komunikat stawałby się szumem⁹, nie dając się w ogóle zakomunikować¹⁰. Oznacza to, że musi on w pewnym zakresie powtarzać elementy podważanego kodu, które pełniąc rolę wskazówek dotyczących dekodowania, ograniczają i ukierunkowują tworzącą się dzięki podważeniu kodu wieloznaczność. Elementy nieoczekiwane i nieprawdopodobne muszą znaleźć oparcie i uzupełnienie w momentach prawdopodobnych i zgodnych z kształtowanym przez kod systemem oczekiwań widza: „napięcie informacyjne [...] wymaga oparcia się na faktach o charakterze normalnym i oczywistym. Aby informacja mogła występować z całą siłą swego „otwartego” napięcia, musi się opierać na pasmach redundancji”¹¹ (NS, s. 81).

Informacja wymaga więc pewnej redundancji, z którą wchodzi w dynamiczną relację, określaną przez Eco mianem „dialektycznego związku” (NS, s. 99). Ujmując rzecz w skrócie, dialektyczność owego związku polega na tym, że informacja, aby się pojawić, musi nie tylko oprzeć się na elementach redundancji, ale też umożliwić przekształcenie samej siebie w nowy kod, a tym samym ponowne pojawienie się redundancji. Podważenie kodu ma miejsce zawsze w ramach pojedynczego komunikatu, dokonując się na jego różnych poziomach według tej samej reguły. Ową regułą, ów

⁸ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. II, PIW, Warszawa 1989, s. 86.

⁹ Zob. NS, s. 80.

¹⁰ Zob. DO, s. 126. Można się zastanawiać, czy sytuacja taka jest w ścisłym sensie możliwa, jako że komunikat całkowicie zrywający z kodem byłby absolutnie niejasny względem kodu: w ten sposób kod wciąż warunkowałby komunikat w samym tym „całkowitym” zerwaniu, które byłoby zatem – z samej swej struktury – zerwaniem niepełnym.

¹¹ Twierdzenie o koniecznym powiązaniu informacji z redundancją nazywa też Eco „podstawową zasadą semiologiczną” (NS, s. 212).

swoisty indywidualny kod danego komunikatu estetycznego, nazywa Eco „idiolektem” (NS, s. 85) twórcy komunikatu. Dany idiolekt, będąc w momencie swego zaistnienia innowacją, staje się następnie obiektem powtórzeń, rodzi naśladownictwa, manierę, normy stylistyczne, by wreszcie zmienić się w nowy kod. Ten ostatni zostaje z kolei podważony przez inny komunikat estetyczny i w ten sposób cały cykl zaczyna się od początku.

Oba elementy, między którymi zachodzi dialektyczna relacja, nie mają jednak takiego samego statusu. Mamy tu do czynienia z wyraźną asymetrią, zawierającą się w uznaniu, że informacja jest zasadniczym aspektem komunikatu estetycznego, redundancja zaś stanowi element jej podporządkowany – rola redundancji wyczerpuje się w „lepszym uwydatnianiu informacji” (NS, s. 85). Redundancja jest zapośredniczeniem informacji, które nie dając się wyeliminować, może podlegać daleko posuniętej minimalizacji. Eco potwierdza to, gdy pisze, że komunikat estetyczny w postaci tekstu poetyckiego „opierając się tylko na minimalnych pasmach redundancji (czyli respektując w jak najmniejszym stopniu oczekiwania adresata), narzuca użytkownikowi pewien wysiłek interpretacyjny” (NS, s. 104). Sformułowania te zdają się sugerować, że w komunikacie estetycznym redundancja odgrywa jedynie marginalną rolę i mimo koniecznego udziału w tworzeniu informacji, wciąż stanowi element jej przeciwstawny.

Pojawiającej się tutaj „minimalnej redundancji” nie należy jednak mylić ze wspomnianą wcześniej „redundancją umiarkowaną”. W odróżnieniu od tej ostatniej redundancja minimalna występuje w komunikacie, który podważa kod. Jak jednak w praktyce dochodzi do podważenia kodu i powstania informacji? Chcąc skonkretyzować ten mechanizm, Eco podaje przykłady mające być ilustracją jego twierdzeń teoretycznych. Sądzę jednak, że te przykładowe komunikaty estetyczne, jak i towarzyszące im komentarze wykraczają poza owe teoretyczne ramy i pozwalają na sformułowanie odmiennego ujęcia funkcji redundancji w komunikacie estetycznym. Tym, co już na pierwszy rzut oka uderza i zastanawia, jest fakt, że struktura każdego przykładu zawiera ciąg powtarzających się elementów. Mamy tu zatem do czynienia z tym, co nazwałem redundancją ostentacyjną.

Skupię się na dwóch przykładach¹². Pierwszym jest użycie anafory – figury retorycznej polegającej na powtarzaniu tego samego słowa lub zwrotu na początku kolejnych wersów lub zdań – dla opisu defilady: „Idą kawalerzyści, idą piechurzy, idą sztandary...”. Oto fragment komentarza Eco:

¹² Pomijam tu – jako mniej istotną z perspektywy mojej analizy – interpretację sloganu politycznego „I like Ike”, opartego na grze powtórzeń czy też wariacji dźwiękowych i graficznych, którą Eco przywołuje za Jakobsonem; zob. NS, s. 83 oraz R. Jakobson, *Poetyka w świetle...*, s. 87.

[...] równomierny przebieg treści, oddawany przez równomierne następstwo oznaczników, kształtuje się odpowiednio do równomiernego pochodu ludzi, których przemarsz przedstawiamy; używamy kodu w sposób niezwykły i to niezwykle użycie kodu sprawia, że uchwycone zostaje pokrewieństwo przedmiotów odniesienia, znaczeń i oznaczników” (NS, s. 82).

Niezwykłe użycie kodu polega w tym przypadku na wprowadzeniu redundancji, dzięki której „fizyczny zespół oznaczników w określonej kolejności i związku stwarza pewien rytm (słuchowy lub wzrokowy) nieobojętny dla znaczeń” (NS, s. 82). Redundancja oznaczników powoduje, że zmieniają one swe znaczenia, jak również odpowiada za wpisanie ich przedmiotów odniesienia w konfiguracje relacyjne odmienne od występujących w podważanym kodzie. Zarysowuje się tu konieczny związek między redundancją i relacyjnością. Rytmiczne powtórzenie „stwarza” lub „pozwala uchwycić” relacje między oznacznikami, a w konsekwencji między ich znaczeniami oraz przedmiotami odniesienia. „Stwarza” lub „pozwala uchwycić”: wahanie to można zinterpretować jako wskazówkę, że efektu powtórzenia nie sposób tu sprowadzić ani do kreacji czegoś nowego, ani też do prostego odsłonięcia czegoś istniejącego już wcześniej.

Owym stwarzanym lub ukazywanym elementem są relacje – kwestia odgrywająca niezwykle ważną rolę w charakterystyce samozwrotności, cechy definiującej komunikat estetyczny. To właśnie w trakcie analizy tej cechy pojawia się rozpatrywany tu przykład anaforycznego powtórzenia. Aby komunikat mógł zwracać uwagę odbiorcy na swą strukturę, oznaczniki wchodzące w jej skład muszą nabierać znaczeń „dopiero po wpływie wzajemnego oddziaływania kontekstowego [...]. Jeśli zmienimy któryś z elementów kontekstu, również i pozostałe zmienią swe znaczenie” (NS, s. 82). Twierdzenie to głosi radykalną relacyjność elementów struktury znaczącej komunikatu estetycznego. W procesie odbioru znaczenie każdego z oznaczników konstytuuje się i transformuje w relacji z innymi oznacznikami. Ze swej strony, redundancja oznaczników niewątpliwie podkreśla ich radykalnie relacyjny charakter, przez co zwraca uwagę odbiorcy na strukturę komunikatu, czyniąc go komunikatem estetycznym. Co więcej, biorąc pod uwagę fakt, że każdy oznacznik stanowi tu kontekst dla innych, samą relacyjność jako strukturę komunikatu estetycznego można ująć – nawet jeśli komunikat pozbawiony jest redundancji oznaczników – jako możliwą dzięki „powtórzeniom” jednych oznaczników w kontekście innych¹³.

Należy więc uznać, że redundancja może odgrywać o wiele ważniejszą rolę w komunikacie estetycznym, niż wynikałoby to z proponowanego przez

¹³ Sformułowanie to może się wydać nieco zbyt metaforyczne, niemniej jednak sam Eco, opisując relacyjną strukturę komunikatu estetycznego, ucieka się z kolei do metaforyki świata: oznaczniki „w świetle kontekstu zabarwiają się kolejno wciąż nową jasnością i niejasnością; wskazują na określone znaczenie, ale już z tą samą chwilą stają się brzemienne w inne możliwe wybory” (NS, s. 82).

Eco ujęcia dialektyki informacji i redundancji. Przykład ten pokazuje również, że ostentacyjna redundancja fragmentów kodu nie musi, jak sugerował wcześniej Eco¹⁴, czynić komunikatu jednoznacznym. Może ona ten kod podważać, a zatem, paradoksalnie, sama stawać się informatywna.

Wniosek ten pojawia się zresztą u samego Eco w trakcie analizy drugiego przykładu – powiedzenia Gertrudy Stein „a rose is a rose is a rose is a rose”. Wśród pięciu poziomów, jakie wyróżnia on w tym komunikacie, najistotniejsze wydają się pierwsze dwa:

1) niewątpliwie niezwykle użycie kodu – komunikat przedstawia się niejasno właśnie na skutek redundancji na poziomie użycia oznaczników; tym samym użycie redundancji zostaje posunięte tak daleko, że wytwarza napięcie informacyjne;

2) komunikat jest redundantny także na poziomie znaczeń denotowanych; żadne twierdzenie nie może być bardziej oczywiste; zasada tożsamości [...] jest tak prowokująco powtarzana, że staje się niejasna, że budzi podejrzenie (pytanie: czy oznacznik ma w każdym swoim nawrocie to samo znaczenie?) (NS, s. 83–84).

W odniesieniu do poziomu pierwszego Eco zauważa, że daleko posunięte, ostentacyjne użycie redundancji samo może wytwarzać napięcie informacyjne. Ów brak precyzji, wyrażający się słowem „daleko”, jest tutaj wysoce symptomatyczny. Sugeruje on niemożność znalezienia momentu, gdy redundancja przestaje potwierdzać kod, a zaczyna stawiać go pod znakiem zapytania. Obie aspekty redundancji nie dają się bowiem od siebie oddzielić. Można wyobrazić sobie sytuację, w której ostentacyjna dbałość o jednoznaczność komunikatu, wyrażająca się w opatrzeniu go szeregiem redundantnych oznaczników, przynosi efekt przeciwny – podważa kod oraz prowadzi do pojawienia się informacji, a zatem wieloznaczności komunikatu. Sytuacja ta mogłaby również dotyczyć powiedzenia Stein, które dałoby się wtedy potraktować jako próba wyrażenia tożsamości róży z nią samą, natomiast jego redundancja jako środek służący szczególnie dobitnemu ukazaniu tej treści. Eco w pewnym sensie bierze tę możliwość pod uwagę, sprzęgając kwestię redundancji z wątkiem tożsamości jako denotacji występującej na drugim poziomie analizowanego komunikatu. Nieprzypadkowo wspomniałem tutaj o „sprzężeniu”: metafora ta ma oddawać fakt, iż Eco dotyka zarówno kwestii redundancji tożsamości, jak i tożsamości redundancji, choć ten ostatni problem występuje tu jedynie *implicitie*.

Spróbuję nieco rozwinąć szkieletowe uwagi Eco. Jego zdaniem, ostentacyjna redundancja zasady tożsamości – tego, od czego nic nie może być bardziej oczywiste – prowokuje pytanie o samą oczywistość, a zatem jednoznaczność tej zasady. Dokładniej rzecz biorąc, powtarzanie wspomnianej zasady prowadzi do

¹⁴ „Znaczenie będzie tym bardziej jasne i oczywiste, im bardziej będziemy przestrzegali reguł prawdopodobieństwa i uprzednio ustalonych zasad organizacji, zasad, do których raz po raz odwołujemy się na skutek powtarzania się dających się przewidzieć elementów” (DO, s. 175).

pytania o tożsamość znaczeniową powtarzanego elementu w każdym z jego powtórzeń, a zarazem rodzi podejrzenie, że powtórzenie elementu może zmienić jego tożsamość. Jeżeli weźmiemy teraz fragment powiedzenia Stein, będący jednorazowym sformułowaniem zasady tożsamości, *a rose is a rose*, to łatwo dostrzeżemy, iż redundancja staje się wewnętrzną strukturą tejszy zasady: stwierdzenie, że dany element jest tożsamy z sobą samym wymaga potraktowania go jako powtórzenia siebie samego. Skoro jednak powtórzenie elementu może skutkować jego przekształceniem, to „zasada tożsamości” traci swą jednoznaczność i może również, paradoksalnie, być „zasadą transformacji” – trzeba bowiem zauważyć, że całe powiedzenie Stein można odczytać jako formułę zasady tożsamości, której elementami są również formuły zasady tożsamości: *a rose is a rose IS a rose is a rose*. Wszystko to nie oznacza jednak, że zasada tożsamości po prostu jest ambiwalentna. Powstające tu napięcie informacyjne sięga jeszcze „głębiej”, będąc efektem oscylowania tej zasady między jednoznacznością i ambiwalencją. Tak odmiennie rozumiane napięcie informacyjne obejmuje zarazem, niczym w sprzężeniu zwrotnym, tożsamość redundancji. Przyglądając się powiedzeniu Stein, nie sposób jednoznacznie orzec, czy ostentacyjna redundancja powoduje, że powtarzany element ulega przekształceniu, ale też nie można być pewnym, że pozostawia go ona nienaruszonym. W rezultacie może ona zarówno potwierdzać, jak i podważać kod.

*

Charakterystyka redundancji ostentacyjnej, zawarta *implicite* w komentarzach, jakimi Eco opatruje powyższe przykłady, nie odpowiada tej, jaką zagadnienie redundancji uzyskało *explicite* w ramach teorii dialektyki informacji i redundancji, choć zarazem nie wydaje się stać do niej w opozycji. Rozbieżność ta, jak również wynikające z niej napięcie dyskursywne nie mają charakteru lokalnego, nie ograniczają się do problematyki komunikatu estetycznego. Oba ujęcia redundancji odgrywają ważną rolę w analizach, jakie Eco poświęca kwestii pozaestetycznego – poznawczego, społecznego i antropologicznego – sensu awangardy. Wynika to stąd, że problematyka komunikatu estetycznego spełnia w dyskursie Eco rolę swego rodzaju teoretycznej matrycy, która wyznacza kształt interpretacji sztuki awangardowej.

Możliwość istnienia tego, co określam mianem pozaestetycznego sensu awangardy, wypływa z podstawowej cechy komunikatu estetycznego, a mianowicie z faktu, że dochodzi w nim do podważenia kodu będącego pewnym systemem oczekiwań odbiorczych. Kodem tym jest przede wszystkim język czy też, ujmując rzecz szerszej, system formalny, na jakim opiera się dany komunikat. To z podważeniem tak rozumianego kodu wiąże się specyficzny efekt poznawczy komunikatu estetycznego. Komunikat, w którym dochodzi do podważenia kodu, jest wieloznaczny i skłania odbiorcę do różnorodnych

wyborów i decyzji interpretacyjnych. W tym procesie interpretacji dochodzi do rewizji kodu – pojawiają się nieistniejące wcześniej bądź też nieuświadomione możliwości jego użycia. Dlatego też, jak uściśla Eco, każdy komunikat estetyczny „przebudowuje kod” (NS, s. 95): zarazem podważa go i umacnia, narusza i scala, wzbogacając go o nowe możliwości i rodząc u jego użytkowników krytyczną względem niego postawę. W ten sposób

[...] w krytycznie rozpatrywanym kodzie zarysowują się możliwości aluzji, rzeczy nie wypowiedziane, rzeczy dające się wypowiedzieć, rzeczy już wypowiedziane, ale odświeżające się i na nowo ujawniające, podczas gdy poprzednio były albo nie zauważone, albo zapomniane. [...] Adresat zauważa nową możliwość językową i poprzez nią myśli o całym języku, o wszystkich jego możliwościach, o całym bogactwie rzeczy dających się wypowiedzieć i już wypowiedzianych (NS, s. 96).

Nawiązując do formalistów rosyjskich, Eco określa ten proces poznawczy mianem deautomatyzacji języka¹⁵. Ta ostatnia polega na odejściu od skodyfikowanych w języku formuł przedstawiania świata, na opisaniu w nowy sposób czegoś, co znane, gdyż opisywane od niepamiętnych czasów w ten sam sposób, zgodnie z tymi samymi regułami. Przedstawiona w odmienny sposób dana rzecz nie jest już tą samą, znaną rzeczą: staje się inna, obca. W rezultacie po stronie odbiorcy, który w wyniku niejasnej struktury komunikatu względem kodu nie może rozpoznać przedstawionej rzeczy, pojawia się efekt wyobcowania. Umożliwia on, jeśli wręcz nie wymusza, nowe spojrzenie na sposoby konstrukcji komunikatu, na kod, na środki przedstawiania świata, ale również na sam przedmiot przedstawienia, na świat. W najszerszej perspektywie podważanie kodów, będące przekształcaniem systemów oczekiwań, może w tym sensie dostarczać poznania, iż prowadzi do zrewidowania założeń naszego sposobu patrzenia na świat i działania w nim. Dzięki swej specyficznej funkcji poznawczej, komunikat estetyczny może zmienić naszą wiedzę o świecie, nasze oczekiwania co do niego i dać asumpt do stworzenia nowych sposobów działania. Poznanie ściśle splata się tu z działaniem, jeśli wręcz nim nie jest.

Tak rozumiane efekty poznawcze zostają przypisane sztuce awangardowej. Nie sposób jednak nie zauważyć, że wypuklając za pomocą pojęcia deautomatyzacji funkcję poznawczą komunikatu estetycznego, Eco faktycznie reinterpretuje pojęcie informacji. Wzbogacając w ten sposób to ostatnie, przyznaje mu kluczową rolę w ujęciu poznawczego sensu sztuki awangardowej. Zasadniczo rzecz biorąc, Eco odnosi pojęcie informacji do każdego przejawu sztuki, pisząc, że „wszelka forma sztuki, jakkolwiek akceptuje konwencje zwykłej wypowiedzi czy tradycyjne symbole figuratywne, niemniej jednak opiera swą «inność» na nowej organizacji danego materiału, która stanowi w każdym wypadku zwiększenie ilości informacji” (DO, s. 175).

¹⁵ Zob. NS, s. 96–97.

Zarazem przeprowadza on jednak wyraźną granicę pomiędzy sztuką awangardową a sztuką tradycyjną.

Sztuka tradycyjna „przeciwstawiała się konwencjonalnemu łaadowi w ściśle określonych granicach”, wprowadzając rozwiązania pozostające „w obrębie danego systemu językowego, którego podstawowe zasady z głębokim szacunkiem respektowała” (DO, s. 126). Informacja w sztuce tradycyjnej – odchYLENIA od uznanych schematów i podważanie systemu oczekiwań przyjętych przez wrażliwość powszechną¹⁶ – sprowadzała się do przeciwstawienia określonym prawom redundancji, określonej kombinatoryce tworzenia tylko po to, by je raz jeszcze potwierdzić, raz jeszcze powtórzyć. W efekcie sztuka tradycyjna proponowała jedynie wariacje tego samego paradygmatu.

W odróżnieniu od tradycyjnej, sztuka awangardowa „przypomina raczej «rewolucję naukową»: każde dzieło sztuki nowoczesnej tworzy nowe reguły, narzuca nowy paradygmat, nowy sposób widzenia świata”¹⁷. Analogia z procesem rozwoju nauki, sfery *par excellence* poznawczej, jest tutaj nieprzypadkowa¹⁸. Wydaje się, że Eco zakłada, iż poznanie może być efektywne jedynie wtedy, gdy jego przedmiotem jest to, co uprzednio nieznanne. Twierdzenie to może wydać się – z pewnego punktu widzenia – banalne, lecz na banalności tej traci, gdy odnieść je do pojęcia paradygmatu. W ujęciu Eco wszystkie dzieła sztuki tradycyjnej opierały się na tych samych, ogólnych zasadach. Pojedyncze dzieło sztuki tradycyjnej było zatem „aktem poznawczym” jedynie w ograniczonym zakresie: pozostając w granicach określonego paradygmatu, mogło zaoferować odbiorcy jedynie uszczegółowienie ogólnych, znanych mu już zasad. Dlatego też, niosąc ze sobą to, co już odbiorcy zasadniczo znane, sztuka tradycyjna nie mogła zapewnić efektywnego poznania we wskazanym wyżej sensie. Inaczej jest w przypadku sztuki awangardowej. Każde jej dzieło jest aktem poznawczym, gdyż narzucając nowy paradygmat, konfrontuje odbiorcę z nieznanymi mu wcześniej regułami. Dzieło sztuki awangardowej zrywa z powtarzalną organizacją materiału według uprzednio ustalonych reguł i wprowadza nowy rodzaj organizacji, nowy rodzaj ładu.

Pojęcia innowacji, oryginalności, rozumiane jako wysoki poziom informacji, są, zdaniem Eco, głównymi kryteriami wartości w estetyce modernis-

¹⁶ Co więcej, nawet ta oryginalność może wynikać jedynie ze spojrzenia na sztukę tradycyjną z perspektywy modernistycznej wrażliwości estetycznej. Eco podkreśla, że nawet w tych przypadkach, gdy wrażliwość ta „postrzega «rewolucję» dokonywaną przez artystę klasycznego, współczesny mu odbiorca cenił krótko i odmiennie aspekt jego dzieła, a mianowicie szacunek dla zastanych modeli” – U. Eco, *Innowacja i powtórzenie...*, s. 13.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ W innym miejscu Eco wskazuje wręcz na istnienie strukturalnej odpowiedności pomiędzy ustaleniami współczesnych metodologii naukowych a strukturą awangardowych dzieł sztuki. Odpowiedność ta powoduje, że sztukę awangardową można traktować jako „metaforę epistemologiczną” – zob. DO, s. 165–174, 293–294, 304.

tycznej¹⁹. Ta ostatnia narodziła się, według niego, w manieryzmie, rozwijała w romantyzmie, szczególnie zaś wyraziste sformułowanie zyskała wraz z pojawieniem się sztuki awangardowej. To, iż „modernistyczna” estetyka obejmuje tu również romantyzm i manieryzm (a raczej pewne ich przejawy), sugeruje, że Eco uważa ją za odejście od estetyki, którą można by określić mianem „mimetycznej”, postrzegającej sztukę jako opartą zasadniczo na – mniej lub bardziej odtwórczym – przedstawieniu rzeczywistości widzialnej lub też tworzeniu artefaktów zgodnie z określonym regułami²⁰. Podczas gdy estetyka „mimetyczna” sytuuje się po stronie redundancji, będąc w tym sensie „estetyką powtórzenia”, estetyka modernistyczna w pełni zasługuje na miano „estetyki anty-powtórzenia”.

Anty-powtórzenie: oryginalność, innowacja, informacja. Trzeba jednak podkreślić, że opisując w tych terminach sztukę awangardową i estetykę modernistyczną, Eco wydaje się dokonywać tylko rekonstrukcji rodzaju intencjonalnego projektu, którego realizacją miały być wspomniane zjawiska kulturowe. Ujmując bowiem sztukę awangardową jako przykład komunikatu estetycznego, Eco zmuszony jest projekt ten skorygować. Jego reinterpretacyjna korekta polega na uznaniu, że sztuka awangardowa, podobnie jak inne zjawiska komunikacyjne, podlega dialektyce informacji i redundancji. Wprowadzając zatem na powrót elementy powtórzenia do sztuki awangardowej – a w rezultacie również do estetyki modernistycznej – Eco pisze:

[...] oryginalność sztuki współczesnej polega na wprowadzeniu (czasem dla potrzeb poszczególnego dzieła) nowego systemu językowego, który opiera się na nowych zasadach. W rzeczywistości bardziej niż o instauracji nowego systemu można mówić o bezustannym ruchu wahadłowym między odrzucaniem tradycyjnego systemu językowego a powrotem do niego. Gdybyśmy wprowadzili system zupełnie nowy, wypowiedź przestałaby być komunikatywna (DO, s. 126).

Reinterpretacja efektów sztuki awangardowej, z jaką mamy tu do czynienia, występuje nie tylko w planie teoretycznym, lecz również historycznym. Na przykładzie malarstwa *informel* Eco pokazuje niemożność powołania do życia sztuki, która ma osiągnąć maksimum informacji, całkowicie zrywając z dotychczasowymi kodami i regułami – z matematyczno-geometrycznymi kodami tworzonego mniej więcej w tym samym czasie malarstwa abstrakcyjno-geometrycznego. Niemożność ta ma w pierwszy rzędzie charakter „logiczny” i wyraża się w tym, że całkowite zerwanie ze wspomnianymi kodami nie może, paradoksalnie, być pełne, gdyż zrywając z nimi, obraz *informel* wciąż się do nich odwołuje poprzez sam akt zerwania. W efekcie informacja tego rodzaju malarstwa również opiera się na elementach redundancji, choć ta zaznacza się w obrazie właśnie jako nieobecna²¹.

¹⁹ U. Eco, *Innowacja i powtórzenie...*, s. 12.

²⁰ Zob. W. Tatariewicz, *Pierwszy wyłom w klasycznej teorii sztuki – manieryzm*, „Życie i Myśl” 1967, nr 6, s. 1–11.

²¹ Zob. NS, s. 171.

Owa „nieobecna obecność” elementów redundancji w malarstwie *informel* nie zmienia faktu, że stanowi ono „próbę doprowadzenia informacji do progu maksimum” (NS, s. 171). Tu jednak zauważamy kolejny paradoks, będący innym wyrazem niemożności, o której przed chwilą wspominałem. Tworzony przez dzieło sztuki *informel* nowy kod jest zawarty w samym tym dziele, nie poprzedza go i nie stanowi jego zewnętrznego odniesienia. Z drugiej strony, dzieło to może komunikować coś jedynie temu, kto owe reguły już zna. W efekcie ów wewnętrzny kod może być wykrywany jedynie z zewnątrz, drogą sformułowania odpowiedniej poetyki bądź teorii. Konieczność ta wyznacza, zdaniem Eco, rolę, jaką w odniesieniu do tego malarstwa pełnią różnego rodzaju autokomentarze, teksty teoretyczne czy też deklaracje intencji:

Dzieło tak bardzo dąży do niezależności od obowiązujących konwencji, że ustanawia swój własny system komunikowania, ale komunikuje w pełni dopiero wtedy, gdy się oprze na użyciu pełniających systemach komunikowania językowego (sformułowaniach poetyki), użytych jako metajęzyk w stosunku do jego własnego języka-kodu” (NS, s. 173; podkr. – T. Ż.).

Aby dzieło mogło w pełni komunikować swój nowy kod, a zatem aby zerwanie z redundancją – poprzedzającymi je kodami – mogło być pełne, dzieło musi być z zewnątrz współkształtowane przez uzupełniające elementy redundancji w postaci dyskursywnego powtórzenia jego kodu. Owo transponujące kod powtórzenie jest tu nieuniknione i konstytutywne. Bez niego dzieło malarstwa *informel* nie mogłoby w ogóle niczego zakomunikować za pomocą nowych, wprowadzanych przez siebie konwencji.

Ta niemożność uniknięcia redundancji została, wedle Eco, zaakceptowana w kierunkach, które pojawiły się po sztuce *informel*: nowej figuracji i pop-artcie. Tworzenie nowego kodu dla każdego nowego dzieła – lub przynajmniej dla każdej nowej serii dzieł – nadal pozostaje, jego zdaniem, głównym wyznacznikiem działalności artystycznej, jednak artyści wykorzystują w tym celu gotowe, konwencjonalne kody. Powszechnie stosowanym przez nich zabiegiem jest dekontekstualizacja oznaczników – przedmiotów realnych, komiksów, plakatów, reklam, reprodukcji dzieł malarstwa europejskiego itd. – stanowiących elementy już istniejących kodów, a następnie powtarzanie ich w nowych kontekstach, w których nabierają one odmiennego znaczenia. Zabieg ten jednak „nabiera sensu tylko pod warunkiem, że jest współmierny z kodami wyjściowymi – naruszanymi i przypominanymi, kwestionowanymi i jeszcze raz potwierdzanymi” (NS, s. 174).

W rezultacie dzieła powstające w obrębie nowej figuracji i pop-artu zyskują w logice wywodu Eco status przykładów potwierdzających postulowane przez niego dialektyczne ujęcie redundancji. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że w ramach tej dialektyki rola redundancji była określona jako „minimalna” i sprowadzana do „uwypuklenia informacji”, należałoby się

zastanawiać, czy w przypadku dzieł zaliczanych do wspomnianych kierunków sztuki nie mamy raczej do czynienia z sytuacją opisywaną przez pojęcie redundancji ostentacyjnej. Komentarz Eco nie zawiera jednak żadnych dalszych sugestii, które pozwalałyby rozwinąć to przypuszczenie²².

Sformułowania dające się powiązać z redundancją ostentacyjną pojawiają się w innym miejscu analiz Eco, w rezultacie czegoś, co nazwę impasem dialektycznej koncepcji redundancji. Impas ten następuje, moim zdaniem, w momencie gdy dialektyka informacji i redundancji wykracza poza poszczególne dzieła czy nawet nurty sztuki awangardowej, by odcisnąć piętno na samym mechanizmie działania awangardy jako takiej. Opierając się na założeniach przyjętych przez Eco, można dokonać następującej rekonstrukcji tego procesu. Pierwszy akt awangardowy stanowił podważenie kodu czy też raczej paradygmatu, jakim była sztuka tradycyjna. Zgodnie ze wspomnianą dialektyką, owo podważenie kodu samo dało początek nowemu kodowi. Podważając zatem sztukę tradycyjną, pojedynczy akt awangardowy, niósł ze sobą ryzyko faktycznego odtworzenia czy też powtórzenia struktury wiążącej się z nią sytuacji – pojawiła się groźba, iż wprowadzany przezeń nowy kod sam stanie się analogicznym do sztuki tradycyjnej paradygmatem, w ramach którego będą powstawać redundantne, oparte na tych samych regulach wariacje. Dlatego też sztuka awangardowa nie mogła poprzestać na pojedynczym akcie podważenia i konieczne było podważenie paradygmatu wprowadzonego przez ów inauguracyjny akt. Również to podważenie, ze względu na pojawienie się analogicznego niebezpieczeństwa, musiało samo zostać podważone, a po nim następne, pociągające za sobą całą serię analogicznych aktów. I właśnie w tym miejscu pojawia się pytanie, czy usiłując zerwać ze strukturalną sytuacją wpisaną w sztukę tradycyjną, awangarda, za sprawą dialektycznej wolty, nie odtworzyła tej sytuacji niejako na „wyższym poziomie”. Wyznaczające rytm historii awangardy, wielokrotne podważenia uprzednich paradygmatów same wydają się bowiem wpisywać w ramy pewnego jeszcze ogólniejszego „super-paradygmatu”, który powtarza się w każdej realizacji awangardowej, czyniąc ją swą redundantną wariacją. Owym „super-

²² Na poparcie tej hipotezy można przytoczyć pewne świadectwa „zewnętrzne” wobec dyskursu Eco. Przede wszystkim w dziełach nowej figuracji i pop-artu występują powtórzenia elementów dobrze znanych odbiorcy i to znanych jako powtarzalne, gdyż już podlegające ustawicznej redundancji w sferze, z której zostały zaczerpnięte (sztuka masowa, reklama itd.). Po drugie, u wielu artystów, np. u Armana lub Warhola, w obrębie pojedynczego dzieła pojawiają się wielokrotne powtórzenia tych samych elementów. Co więcej, nie sposób jednoznacznie określić tożsamości tych działań artystycznych, rozpatrywanych, tak jak czyni to Eco, jedynie w relacji do podlegających redundancji konwencjonalnych elementów. W równym stopniu wydaje się do nich wtedy stosować interpretacja, wedle której podważają one sens powtarzanych elementów, jak i taka, wedle której są one wyrazem neutralnego lub afirmatywnego podejścia, wiążącego się nie z transformacją, lecz z potwierdzeniem tożsamości powtarzanych elementów.

paradygmatem”, powracającym w przypadku wszystkich informatywnych, podważających istniejące kody dzieł awangardowych, jest sam gest podważania istniejących kodów. W efekcie, tak jak w sztuce tradycyjnej, każde dzieło awangardowe powtarza tę samą, znaną odbiorcy regułę. Rezultatem konsekwentnego rozwinięcia dialektyki informacji i redundancji okazuje się zakwestionowanie poznawczego wymiaru awangardy. Podważając system oczekiwań odbiorczych niższego poziomu, dzieło awangardowe potwierdza takowy system poziomu wyższego – spełnia oczekiwanie podważenia kodu.

Jakkolwiek Eco nie przeprowadza podobnego wywodu, to jednak wydaje się pokrótce dotykać poruszanej w nim problematyki, pisząc, że sztuka awangardowa podnosi „do rangi modelu i schematu nietrwałość modeli i schematów oraz konieczność ich wymiany nie tylko z dzieła na dzieło, ale w obrębie jednego dzieła” (DO, s. 157). Co więcej, wysuwa on twierdzenia, które stanowią opis konsekwencji zrekonstruowanego powyżej impasu dialektyki. Przede wszystkim przyznaje, że zagadnienie awangardy poddawałoby się wyczerpującej analizie, natomiast uzyskane wnioski byłyby nie do zakwestionowania, gdyby w historii pojawił się tylko jeden akt awangardowy, określanymi przezeń mianem „preawangardy”²³. W rzeczywistości w modernizmie wystąpiło wiele awangard, przez co

[...] traci sens podział na odrzuconą tradycję i ustanawiającą nowy porządek awangardę, każda bowiem awangarda neguje inną awangardę, a ich równoległość w czasie nie pozwala, by jedna względem drugiej występowała w roli tradycji. Podejrzewać więc można, że z twórczego aktu rodzi się maniera awangardowa. Jedynym zaś sposobem wejścia w sferę tradycji jest działanie awangardowe” (DO, s. 278).

Wspomniany wyżej, pierwszy, „prawdziwie” awangardowy akt ustanowił zarazem awangardową *t r a d y c j ę*, otwierając możliwość swych „manierycznych” powtórzeń. Manieryczność tę można tu rozumieć dwojako. Z jednej strony Eco zawęża i precyzuje jej znaczenie, wskazując, że nowe odkrycia w sferze sztuki są natychmiast powierzchownie – na zasadzie pewnego stylu, pewnej manieri twórczej – podejmowane przez legion naśladowców. Nie chcąc stracić swej autentyczności, awangarda musi natychmiast zaprzeczyć

²³ Jak dodaje dalej Eco, „przedrostek «pre» wskazuje nie tylko na kolejność chronologiczną, lecz przede wszystkim na miejsce w systematyce logicznej” (DO, s. 278). Myśl o pojedynczym akcie awangardowym – mająca tu status swego rodzaju heurystycznej fikcji – wydaje się rozwiązywać problem, z którym tu zmaga się Eco, lecz jest to rozwiązanie zarazem konieczne i niemożliwe. Z jednej strony jest ono konieczne, gdyż w razie pojawienia się kolejnych aktów awangardowych będziemy mieli do czynienia z opisanym wyżej „super-paradygmatem” i awangarda *nolens volens* powtórzy strukturalną sytuację sztuki tradycyjnej. Z drugiej strony, rozwiązanie to jest niemożliwe, gdyż – jak to już wskazałem powyżej – pojedynczy akt awangardowy niesie ze sobą ryzyko, iż wprowadzany przezeń nowy kod sam stanie się analogicznym do sztuki tradycyjnej paradygmatem. Wydaje się, że paradoks ten jest konstytutywny dla rozpatrywanego tu pojęcia awangardy.

sobie, odciąć się od swej własnej przeszłości nowym odkryciem, które ponownie rodzi manierę itd. Z drugiej strony, zacytowany powyżej fragment sugeruje znaczenie szersze, wedle którego każda kolejna awangarda, właśnie po to, aby móc być „autentycznie nowym” podważeniem kodu wprowadzonego przez awangardę poprzednią, musi powtórzyć samą strukturę, a raczej samą konwencję, samą „manierę” aktu awangardowego. Oba te znaczenia są ze sobą tak ściśle powiązane, że trudno je od siebie oddzielić²⁴. Ich zbieżność nietrudno dostrzec w hipotezie, która w radykalny sposób wyraża impas dialektyki informacji i redundancji. Chodzi tu o „neokapitalistyczne obłaskawienie buntów artystycznych: artysta buntuje się, ponieważ żąda tego od niego rynek, bunt zaś nie ma żadnego znaczenia, bo stał się konwencją” (DO, s. 278).

Eco przywołuje to twierdzenie, jednak nie wydaje się wyrażać dla niego aprobaty. Stanowi ono konsekwencję, której, jak sądzę, nie może on zaakceptować. Szukając wyjścia ze wspomnianego impasu, proponuje komplementarne względem awangardy sposoby działania mającego na celu rozregulowanie istniejących kodów:

Poszukiwania awangardowe są najłatwiej dostrzegalnym sposobem stawiania czoła istniejącej sytuacji po to, by ją zakłócić i doprowadzić do rozprężenia, ale nie jest to jedyna metoda walki. Jest inna, pozornie pozostająca wewnątrz układu, który się neguje: parodystyczne przejęcie tego porządku, wykorzystanie ironiczne [...]. Innymi słowy, można zwalczać banalne, zużyte środki wyrazu, rozkruszając ich fundamentalną komunikatywność, ale można też egzorcyzmować je, postępując się nimi ironicznie. Zarysowuje się tu teoria parodii i ironii jako tajnych sposobów działania, odmiennych od rewolucyjnej gwałtowności „ulicy”, czyli awangardy w ścisłym znaczeniu. Jest wreszcie trzecia możliwość – niebezpieczna, ale godna uwagi: przejęcie chwytów artystycznych związanych z tradycyjnym układem po to, aby użyć ich w celu zakomunikowania czegoś, co może obudzić ten stan świadomości, który kiedyś sam ten układ pograży w stan kryzysu. Tą możliwością, którą często się odrzuca, jest także użycie mass media, które budzi postawy świadome tam, gdzie destrukcyjna aktywność awangardy jest absolutnie niekomunikatywna, a jej kultywowanie mogłoby wydawać się prowokującym elitaryzmem²⁵ (DO, s. 279–280).

We fragmencie tym można dostrzec wiele sformułowań przemawiających za zestawieniem powyższych propozycji Eco z redundancją ostantacyjną. Przede wszystkim jest tu wprost mowa o „zakłóceniu” zużytego kodu drogą powtórzenia, „przejęcia” jego elementów. Prostemu posługiwaniu się użytym

²⁴ „Pozorne nowości, które w istocie są tylko zmanierowaną wariacją na określony temat, mieszają się z rzeczywistymi nowościami, które negują właśnie samą możliwość wariacji na dany temat. W rezultacie niektóre formy, negowane przez szereg kolejnych awangard, zachowują więcej wigoru, niż go mają nowe propozycje formalne” (DO, s. 279).

²⁵ Eco rozwinął ostatnią ze wspomnianych tu możliwości w swej koncepcji „party-zantki semiologicznej” – zob. NS, s. 406–407 oraz U. Eco, *Partyzantka semiologiczna*, tłum. J. Ugniewska, [w:] i d e m, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1996 s. 157–167.

kodelem, sprowadzającemu się do powtórzenia rozumianego jako ponowne zdarzenie się tego samego, Eco przeciwstawia powtórzenie będące oscylacją między potwierdzeniem i przekształceniem tożsamości powtarzanego elementu²⁶. Ścisłej rzecz biorąc, proponowane strategie nie polegają na „przeciwstawieniu” się danemu kodowi, gdyż redundancja elementów tegoż kodu lokuje się tak wewnątrz jego systemu, jak i poza nim. To dlatego Eco z jednej strony mówi o „p o z o r n y m pozostawianiu wewnątrz negowanego układu”, a z drugiej podkreśla „niebezpieczeństwo” wiążące się z „przejęciem” elementów tegoż układu, mając na myśli niebezpieczeństwo pozostania zamkniętym wewnątrz układu przy pozorze wyjścia poza niego. Niebezpieczeństwo to dotyczy zresztą obu propozycji i wynika stąd, że ze względu na skomplikowaną strukturę ich relacji z kodelem nie można być pewnym, iż p o p r o s t u dokonują one podważenia kodu. W odróżnieniu od „łatwo dostrzegalnej” informatywności awangardy, informatywność efektów powyższych strategii nie jest czymś, co daje się jednoznacznie stwierdzić. Eco potwierdza to przypuszczenie, charakteryzując parodystyczno-ironiczne powtórzenia jako „tajne sposoby działania”, jak również wskazując, że powtórzenie elementów kodu ma jedynie „możliwość” tworzenia efektów poznawczych – budzenia świadomości wprowadzającej ów kod w stan kryzysu. Owa niebezpieczna, strukturalna niepewność co do tożsamości powtórzenia zawieszona pomiędzy potwierdzeniem i przekształceniem kodu jest wszakże koniecznym warunkiem tych strategii, o ile mają one r ó ż n i ć się od dialektycznej negacji kodu.

W ten sposób Eco przyznaje, że redundancja ostentacyjna może nieść ze sobą efekty poznawcze. Zarazem jednak nie sposób nie zauważyć, że ujmuje on ją jako strategię różną od awangardowej, co sugeruje, że opartych na niej dzieł nie sposób zaliczyć do awangardowych. Można by się jednak zastanawiać, czy nie dałoby się odnaleźć redundancji ostentacyjnej również w dziełach uważanych za „awangardowe”, a w ten sposób zreinterpretować samego pojęcia „awangardy”. Możliwość takiej konceptualnej transformacji pojawia się w rozważaniach, jakie Eco poświęca kwestii społecznego i antropologicznego sensu awangardy.

*

Spróbujmy spojrzeć na logikę dotychczas przeanalizowanych wywodów Eco. Projekt awangardy polega na zerwaniu ze sztuką tradycyjną – z powtórzeniem rozumianym jako powracające zdarzanie się tego samego, które

²⁶ Konkretny przykład tej oscylacji stanowi sposób, w jaki Eco charakteryzuje stosunek Strawińskiego do systemu muzyki tonalnej. Píše on mianowicie, że „w pewnej mierze i w pewnym okresie swej twórczości” Strawiński stawia ów system „pod znakiem zapytania w tej samej chwili, w której go gloryfikuje” (DO, s. 273).

nie przynosi efektywnego poznania. Jednak aby zerwanie to było w ogóle możliwe, sztuka awangardowa nie może całkowicie odrzucić wszelkich elementów redundancji, wydając się w ten sposób potwierdzać zasadność teorii dialektyki informacji i redundancji. W ramach tej dialektyki powtórzenie, wciąż ujmowane jako ponowne zdarzenie się tego samego, zyskuje pewną „minimalną” rolę, wyczerpującą się w kontrastowym wypuklaniu innowacji. Okazuje się wszakże, iż dialektyczny ruch, za sprawą którego awangarda miała zerwać z powtórzeniową strukturą sztuki tradycyjnej, faktycznie prowadzi do odtworzenia tejże struktury, a w rezultacie do impasu. Impas ten zmusza do zwrotu ku redundancji ostentacyjnej – powtórzeniu oscylującemu między potwierdzeniem i przekształceniem tożsamości powtarzanego elementu.

Impas dialektyki oraz zwrot ku redundancji ostentacyjnej pojawiają się w długim przypisie, lokując się na marginesie rozważań Eco. Wspomniany przypis jest jedynie wskazaniem możliwości odmiennego podejścia do kwestii redundancji. Ulega ono wdrożeniu i rozwinięciu w trakcie innych analiz, poświęconych społecznemu i antropologicznemu sensowi awangardy. W swych głównych zarysach analizy te również opierają się na wskazanej wyżej logice, choć dzięki wyjaśnieniom Eco jest ona w nich lepiej widoczna.

Przed przystąpieniem do rekonstrukcji dalszych wywodów Eco trzeba krótko sprecyzować charakter relacji, w jakiej pozostają względem siebie poszczególne pozaestetyczne „sensy” awangardy: poznawczy, społeczny i antropologiczny. Każdy z nich powstaje w efekcie relacji, jaka zachodzi pomiędzy występującym w komunikacie estetycznym – a zatem również w sztuce awangardowej – podważaniem kodów i odpowiednimi sferami ludzkiej aktywności. „Sensy” te dają się więc potraktować również jako różne aspekty faktu podważania kodów, w coraz większym stopniu wzbogacające jego charakterystykę. W rezultacie, ich wzajemny stosunek można ująć następująco: aspekt antropologiczny opiera się na aspekcie społecznym i stanowi jego rozszerzenie, natomiast aspekt społeczny pozostaje w analogicznym związku z aspektem poznawczym.

Społeczny i antropologiczny sens awangardy są ściśle ze sobą powiązane w ujęciu Eco, co narzuca konieczność ich wspólnej analizy. Kluczową rolę w wyznaczeniu głównych rysów społecznego sensu awangardy odgrywa pojęcie ideologii. Zakładając istnienie rodzaju strukturalnej odpowiedniości między systemami oczekiwań w świecie znaków i systemami oczekiwań w świecie sposobów myślenia, Eco pisze, że badania semiologiczne mają ukazać „wewnątrz uniwersum znaków uniwersum ideologii, które odbijają się w góry ustalonych sposobach komunikowania” (NS, s. 30). Ideologia jest dla Eco pojęciem w tym sensie neutralnym, że nie oznacza zafałszowanego obrazu rzeczywistości, lecz całokształt wiedzy uczestnika procesu komunikacji i grupy społecznej, do jakiej on należy – system jego oczekiwań

psychologicznych, postaw myślowych, nabytego doświadczenia, zasad moralnych i kryteriów estetycznych²⁷. Na czym jednak polega ów ścisły związek między ideologią a światem znaków – z czego wynika fakt, że znaki „odbijają” ideologie? Eco przyjmuje, że jednostka może poznać myśli innej jednostki jedynie wtedy, gdy zostaną one *uzewnętrznione, zakomunikowane*, aby zaś zakomunikować myśl, trzeba sprowadzić ją do określonego systemu konwencji komunikacyjnych. Powoduje to, że dana ideologia, ulegając uspołecznieniu, staje się systemem znaków, dzięki czemu można rozpoznać ją i poddać analizie. W wyniku tego procesu określony sposób użycia kodu, określona retoryka utożsamia się z określoną ideologią – z określonym sposobem pojmowania społeczeństwa – stając się jednym z jej nośników.

W nawiązaniu do powyższej charakterystyki Eco wskazuje, że cechująca sztukę tradycyjną redundancja formalna stanowiła odzwierciedlenie występującej w tworzących tę sztukę społeczeństwach redundancji ideologicznej. Społeczeństwa te były oparte „na ładzie hierarchicznym, na pojęciu absolutnego autorytetu, na przekonaniu o prawdzie niezmiennej i jednoznacznej, prawdzie, której koniecznym wyrazem była organizacja społeczeństwa i którą formy sztuki na swój sposób uświęcały i odzwierciedlały” (DO, s. 152). Przedmiotem redundancji ideologicznej, wpisanej w różne formy i instytucje ówczesnego życia społecznego była właśnie wiara „w autorytet niezmiennego porządku rzeczy” (DO, s. 274). Również sztuka tradycyjna odzwierciedlała ten ład społeczny, który miał być ustalony raz na zawsze, a przez to sprowadzała się do powtórzenia, które zawsze przynosiło to samo. Eco dotyka tej kwestii, przywołując z aprobatą fragment tekstu Henriego Poussura poświęcony muzyce klasycznej:

Opierając się zasadniczo na estetyce powtórzenia, bezustannym wyodrębnianiu tego, co tożsame, z tego, co różne, tego, co stałe, z tego, co przelotne, muzyka ta nawiązuje w każdym ze swych przejawów, nawet najmniejszym, do starych mitów Wiecznego Powrotu, do cyklicznej, okresowej koncepcji czasu, jak gdyby nieustannie powtarzającej się przemiany wewnętrznej. [...] Klasyczny sposób słuchania muzyki wyraża całkowite poddanie, bezwzględne podporządkowanie się słuchacza autokratycznemu i absolutnemu *ładowi*²⁸ (DO, s. 152).

Estetyka powtórzenia polega tu na ujmowaniu odmiennych zjawisk w taki sposób, że jawią się one jako redukowalne do jednej, w każdym przypadku tej samej, stojącej za nimi wszystkimi zasady. W przebraniu różnorodności wiecznie powraca wciąż ten sam, absolutny ład, zdający się posiadać tożsamość niezależnie od poszczególnych, ufundowanych w nim zjawisk.

W cytacie tym podkreślona jest też bierność słuchacza i jego heteronomia – konieczność podporządkowania się zewnętrznemu prawu – odzwiercied-

²⁷ Zob. NS, s. 109.

²⁸ Fragment ten pochodzi z tekstu H. Poussura, *La nuova sensibilità musicale*, „Incontri Musicali”, maj 1958.

lająca jego pozycję w owych „hierarchicznych” społeczeństwach, o których wyżej wspominał Eco. Słuchacz jest „odbiorcą”, który w swej recepcji utworu muzycznego ma jedynie pasywnie powtórzyć zaprogramowane przez twórcę struktury formalne utworu, a poprzez nie daną ideologię społeczną. Pozwala to zauważyć, że dla Eco nie jest właściwie istotne, jaka określona „treść” ideologiczna podlega redundancji. Już samo powtórzenie, pojmowane jako ponowne zdarzenie się tego samego, jest dla niego rodzajem formalnego paradygmatu ideologicznego i ma wartość negatywną. Wynika to stąd, że powtarzalność przekazu wyrabia i utrwała bierność zachowań odbiorczych. Sytuacja ta nie dotyczy, zdaniem Eco, jedynie przeszłości, lecz jest jedną z przyczyn kryzysu współczesnego społeczeństwa. Kryzys ten wyraża się w tym, że formy, za pomocą których jednostka pojmuje świat społeczny i działa w nim, nie wynikają z jej aktywnego zaangażowania w rzeczywistość, lecz są konwencjami, stanowią część systemu form narzuconych z zewnątrz. W efekcie „choroby społeczne tego typu, jak konformizm czy poddawanie się cudzemu kierownictwu i uleganie masie, stanowią owoc biernego odbioru standardowych myśli i sądów [...] zarówno w moralności, jak i polityce, w dietetyce, jak i modzie, w sferze gustów estetycznych i w dziedzinie zasad pedagogiki” (DO, s. 157). Bierność odbioru rodzi heteronomię jednostki w sferze myślenia, a także wyklucza jej zaangażowanie w tworzenie nowych sposobów działania w świecie.

Motywy bierności oraz heteronomii stanowią łącznik pomiędzy rozważaniami społecznymi i antropologicznymi Eco. W ramach tych ostatnich stają się one konstytutywnymi rysami zagadnienia alienacji człowieka poddanego prawom działania czegoś innego niż on sam. Jak pisze Eco, „wyobcować się w coś oznacza utratę siebie samego po to, by poddać siebie obcej sile, w niej stać się kimś innym i nie móc już oddziaływać na coś, lecz być poddanym działaniu czegoś, co nie jest nami” (DO, s. 248). W sferze sztuki tym „czymś” jest system formalny, paradygmat twórczy, który narzucając artyście określone reguły postępowania, ogranicza jego wolność twórczą i skazuje na redundancję danej kombinatoryki schematów. To jednak nie wszystko. O wiele ważniejszy jest fakt, że reprodukując zasady formalne danego systemu, artysta *nolens volens* powiela zarazem odzwierciedlaną czy też raczej ucieleśnianą przezeń ideologię, z którą sam może nie chcieć się utożsamiać: „już sam system transponuje na płaszczyznę związków strukturalnych cały określony sposób widzenia świata i cały sposób bycia w tym świecie” (DO, s. 274). Będąc wyalienowanym w tym systemie, artysta nie może podejmować własnych decyzji co do sposobu swojego bycia w świecie, a także – za sprawą dzieł, o których trudno powiedzieć, że są jego dziełami – przyczynia się do reprodukcji tej sytuacji po stronie odbiorców.

W ten podwójny, społeczno-antropologiczny kontekst Eco wpisuje sztukę awangardową, sugerując, że wznosi się ona „ponad poziom upodobań

artystycznych i struktur estetycznych” i spełnia rolę „wychowawczą”, „wskażując współczesnemu człowiekowi możliwość ocalenia i odzyskania autonomii” (DO, s. 157). To, że sztuka awangardowa może mieć takowy efekt, wynika raz jeszcze z faktu, iż jej dzieła posiadają strukturę komunikatów estetycznych. Cechując się informatywnością, są one w stanie podważać różne systemy oczekiwań, poczynając od systemów oczekiwań retorycznych – oczekiwań dotyczących samych kodów. Eco przyznaje, że zdarzają się próby zakwestionowania danej ideologii za pomocą komunikatów (umiarkowanie) redundantnych pod względem retoryki – to znaczy nie podważających kodów komunikacyjnych – lecz nie wierzy w ich skuteczność. Opisane wcześniej ściśle powiązanie znaku i ideologii prowadzi go do uznania, że przewrót w sferze ideologii wymaga, jako swego warunku koniecznego, jednoczesnego przewrotu w sferze retoryki. Co więcej, wydaje się, że jego zdaniem, ten pierwszy przewrót jest koniecznym następstwem drugiego: „wszelkie jednak rzeczywiste burzenie oczekiwań ideologicznych jest skuteczne tylko o tyle, o ile odbywa się za pomocą komunikatów burzących również systemy oczekiwań retorycznych. Każde zaś głębokie burzenie oczekiwań retorycznych wywołuje też zmianę oczekiwań ideologicznych” (NS, s. 112). Dzięki temu założeniu Eco może stwierdzić, że sztuka awangardowa jest w stanie oddziaływać na sferę ideologii i nawet w swych najbardziej „formalistycznych” przejawach podważać systemy oczekiwań ideologicznych, gdyż dokonuje ona zakwestionowania istniejących kodów komunikacyjnych: „używając kodu w sposób wysoce informatywny nie tylko poddaje go w wątpliwość, lecz wraz z myślą o wątpliwym charakterze kodu nasuwa myśl o wątpliwym charakterze ideologii, z którymi kod ten się utożsamia” (NS, s. 112).

W przypadku awangardy owym użytym, alienującym kodem był system formalny sztuki tradycyjnej. Odrzucając go wraz z cechującą go redundancją, awangarda odrzuca również ucieleśniany przezeń świat stosunków międzyludzkich, uporządkowany i spokojny, uznając, że nie odpowiada on faktycznej rzeczywistości społecznej. Nie istnieje jednak język odrębny od tradycyjnego, mogący adekwatnie oddać tę ostatnią. Świat wymykający się językowi tradycyjnej sztuki można jedynie ujmować w relacji do wizji rzeczywistości implikowanej przez tenże język, co powoduje, że nie sposób go opisać inaczej, niż jako znajdujący się w stanie „kryzysu”. Zarazem jednak kryzys wynika właśnie stąd, że człowiek doświadcza alienacji ze strony tradycyjnych, nieprzystających już do rzeczywistości form opisu świata. Jak pisze Eco, świat

[...] podlega kryzysowi, ponieważ ład słów nie pokrywa się już z ładem rzeczy [...]. Jest w stanie kryzysu, ponieważ definicja uczuć, zwapniała w stereotypowych wyrażeniach i równie stereotypowych sformułowaniach etycznych nie odpowiada treści przeżyć; ponieważ język reprodukuje strukturę zjawisk, która nie pokrywa się ze strukturą, w jakiej zjawiska prezentują się w opisach eksperymentalnych; ponieważ normy współżycia społecznego wzorują się na modelach, które nie uwzględniają faktycznego braku równowagi w społeczeństwie” (DO, s. 276–277).

Chcąc ukazać ten kryzys i alienację, a zarazem nie ulec im, nie re-produkować ich, lecz je zdemaskować i zapanować nad nimi, artysta awangardowy wyklucza dalsze naiwne używanie, dalsze powtarzanie tradycyjnego, zużytego języka form²⁹, choć zarazem nie ma do dyspozycji żadnego języka alternatywnego. Nie może on zatem po prostu odrzucić tradycyjnego systemu form – jeżeli odrzucenie oznacza unicestwienie – lecz musi działać w jego obrębie, próbując podważyć go od wewnątrz. Warunek możliwości takowego działania leży jednak, zdaniem Eco, w samym zużytym systemie form. Artysta korzysta bowiem „z pewnych tendencji do rozpadu”³⁰, które w systemie tym „zarysowują się jako nieuniknione” (DO, s. 277). Próbując zatem wyzwolić się z owego systemu, artysta musi się weń częściowo wyalienować, zaakceptować i wykorzystać jego tendencje wewnętrzne. W efekcie jednak, używając języka w stanie rozpadu, artysta opisuje świat, w którym żyje, za pomocą środków wyrazu zrodzonych przez kryzys, nad którym miał zapanować: „w ten sposób artysta idzie na ugodę ze światem współczesnym, mówiąc językiem, o którym mniema, że go wynalazł, podczas gdy w istocie narzuciła mu go sytuacja” (DO, s. 277).

Eco precyzuje powyższą „podwójną operację” (DO, s. 277) artysty awangardowego, który chce ukazać alienację, nie ulegając jej zarazem, poprzez porównanie do sytuacji socjologa czy też raczej antropologa. Ten ostatni, opisując stosunki moralne panujące we wspólnocie prymitywnej, „ryzykuje, że popełni któryś z dwu przeciwstawnych błędów: bądź dokona oceny wedle norm kultury zachodniej, bądź też przejmie całkowicie mentalność tubylców i pozbawi tym samym własną pracę wszelkiego materiału wyjaśniającego” (DO, s. 285). Analogicznie rzecz biorąc, aby używany przez artystę język opisu mógł w ogóle zapanować nad kryzysową sytuacją, nie może być wobec niej zewnętrzny, nie może być jej obcy, lecz musi z niej wynikać. Z drugiej strony, o ile język ten, wyrastając z wnętrza wspomnianej sytuacji, pozwala artyście ją opisać i nad nią zapanować, o tyle „staje się jej odbiciem, a więc jest dotknięty tym samym kryzysem, który dotyka sytuację” (DO, s. 285). Będąc „odbiciem” kryzysowej sytuacji, awangardowe dzieło odtwarza charakteryzującą ją alienację.

²⁹ „Gdyby artysta starał się zapanować nad bezładem obecnej sytuacji za pomocą zasad skompromitowanych ze znajdującą się w stanie kryzysu sytuacją, stałby się zaiste prawdziwym mistyfikatorem. Mówiąc bowiem o aktualnym stanie rzeczy, jednocześnie sugerowałby słuchaczom, że na zewnątrz istnieje jakaś sytuacja idealna i że z jej pozycji można osądzić sytuację rzeczywistą; tym samym utrwalałby wiarę w świat porządku wyrażony językiem uporządkowanym” (DO, s. 277–278).

³⁰ Eco nie wyjaśnia wprost, skąd biorą się owe tendencje do rozpadu, jednak z jego wywodów można wywnioskować, że mogą one być efektem „zużycia” się, „zwapnienia”, konwencjonalizacji systemu form, dokonującej się pod wpływem ich ciągłej redundancji.

Artyście nie udaje się wymknąć alienacji, co oznacza, że jego działania pozostają heteronomiczne, uzależnione od czegoś innego niż on sam. Czym jednak jest owa obca siła, pod której dyktando działa artysta? Przyglądając się krótkiemu streszczeniu, w którym Eco kondensuje powyższe wywody, można dostrzec, że za wspomnianą wcześniej „podwójną operację” nie odpowiada sam artysta, lecz „dialektyka wewnętrzznego rozwoju języka” (dająca się ze względu na analogię struktury zestawić, jeśli wręcz nie utożsamić, z dialektyką informacji i redundancji). To właśnie owa dialektyka stanowi faktycznie siłę czy raczej sytuację alienującą:

Artysta dostrzega, że język, wskutek ciągłego posługiwania się nim, wyobcował się w sytuację, która go zrodziła, by ją wyraził. Dostrzega, że jeśli akceptuje tę formę języka, wtedy sam wyobcowuje się w sytuację. Stara się więc podważyć i przełamać od wewnątrz konwencję językową, by wydobyć się z sytuacji i móc ją ocenić. Ale perspektywa rozbitcia języka jest określona w gruncie rzeczy przez dialektykę wewnętrznego rozwoju samego języka, toteż każde pęknięcie języka odbija bezpośrednio kryzys sytuacji historycznej [...]. Poddaje język procesowi dysocjacji wtedy, gdy wzbrania się używać go dla wyrażenia fałszywej jedności zjawisk, której już nie uznaje. W tej samej jednak chwili ryzykuje akceptację rozkładu zrodzonego z kryzysu, mimo, że chciałbym szukać wypowiedzi słownej po to, by nad kryzysem zapanować. Nie ma wyjścia poza tę dialektykę: aby znalazła swój wyraz słowny, alienacja musi być wyjaśniania i zobiektywizowana w formie, która ją odtworzy (DO, s. 300–301).

Nie ma wyjścia poza tę dialektykę. Twierdzenie to wydaje się zarazem konstatacją impasu awangardowego projektu przewyciężenia alienacji płynącej ze strony tradycyjnego systemu form. Skierowany przeciwko powtórzeniu, rozumianemu jako ponowne zdarzenie się tego samego, projekt ten kończy się jego odtworzeniem. Z jednej strony, awangardowy artysta chce odejść od tradycyjnego systemu form, gdyż narzuca mu on bierne powtarzanie zdezaktualizowanej ideologii, mistyfikującej faktyczną sytuację społeczeństwa i świata. Z drugiej strony, próbując ukazać, a przez to zdemaskować tę faktyczną, „kryzysową” sytuację, artysta musi pozwolić, aby jego dzieło stało się odbiciem tegoż kryzysu, by również zostało nim dotknięte, stając się w ten sposób jego powtórzeniem.

Problem ten jest jednak bardziej złożony. Będąc sygnałem impasu, awangardowe powtórzenie kryzysu zawiera w sobie zarazem pewien komplementarny wymiar, za sprawą którego może ono w jakimś stopniu wykroczyć poza kryzysową sytuację. Eco wskazuje na ten wymiar, dokonując rodzaju reinterpretacji pojęcia „awangardy” (cudzyśłów, zawierający znaczenie uprzednio przypisane temu pojęciu, pochodzi od samego Eco):

Jest to sztuka, która po to, aby opanować świat, sama siebie ogranicza, przyswaja sobie charakterystyczne cechy sytuacji kryzysowej oglądanej od podszewki i aby tę sytuację opisać, korzysta z tego samego wyalienowanego języka, w jakim wyraża siebie ów opisywany świat. Równocześnie ujawniając cechy tego języka, ostentacyjnie prezentując go jako formę wypowiedzi, pozbawia go własności alienujących i umożliwia jego zdemaskowanie (DO, s. 293).

Powtarzając wyalienowany język, awangardowe dzieło umożliwia jego zdemaskowanie, gdyż powtórzenie to jest dokonywane w sposób ostentacyjny, pozwalający dostrzec jego powtórzeniowy charakter i oferujący pewien dystans względem tego, co powtarzane. W efekcie owa ostentacyjna redundancja oscyluje pomiędzy ucieleśnianiem alienacji i ukazywaniem jej jako takiej, pomiędzy podległością względem alienacji i jej przekroczeniem³¹. Na czym jednak dokładnie polega powtórzenie wyalienowanego języka, prezentujące go jako „formę wypowiedzi”? Eco podkreśla, że opis kryzysu nie może sprowadzać się do sięgnięcia po sytuacje, w których, przykładowo, stosunki ludzkie ukazują się jako powikłane, zakłócone, rozbite, jeśli sytuacje te zostaną przedstawione za pomocą tradycyjnych środków wyrazów. Te ostatnie bowiem w samej swej strukturze formalnej implikują istnienie stabilnego porządku rzeczy, a w ten sposób maskują znamiona kryzysu. W rezultacie artysta, wykorzystując tradycyjną formę przedstawienia, zamiast intencjonalnej demaskacji, dokonuje mimowolnej mistyfikacji. Aby więc w ogóle zaistniała możliwość zdemaskowania alienacji, powikłanie, zakłócenia i rozbicie muszą charakteryzować strukturę samego przedstawienia. Hipotetycznie, jeżeli artysta chce ukazać powtarzalność jako alienującą cechę tradycyjnego języka, musi wpisać ją w samą strukturę przedstawieniową swego dzieła, musi nadać powtórzeniu status strategii przedstawieniowej dzieła. Warto zauważyć, że w ten sposób można by niewątpliwie zinterpretować analizowane wcześniej powiedzenie Gertrudy Stein: „a rose is a rose is a rose is a rose”. Przywołany wyżej fragment rozważań Eco wskazuje jednak, że wielokrotne powtórzenie „tego samego” elementu w obrębie „pojedynczego dzieła” nie jest koniecznym warunkiem redundancji ostentacyjnej. Fakt ten pozwala uogólnić to ostatnie pojęcie i odnieść je również do przypadków, gdy quasi-całość struktury znaczącej dzieła stanowi pojedyncze powtórzenie elementów wyalienowanego języka.

Jak widać, redundancja ostentacyjna nie gwarantuje zdemaskowania alienacji – oferuje jedynie takową możliwość. Eco nie waha się podkreślić, że niesie to ze sobą pewne niebezpieczeństwo. Polega ono na tym, że chcąc

³¹ Powołując się na jeden z rozdziałów *Ulysses* Joyce'a, w którym pisarz zawarł „ocenę wewnętrznej pustki” cechującej mass media, Eco pisze, że Joyce „nie może wypowiadać sądu ma temat «współczesna informacja dziennikarska» za pomocą języka nie skażonego jej cechami. [...] Wyobcowuje się w sytuacji, przyjmując tworzące ją elementy, ale równocześnie [podkr. – T. Z] ujawniając je, uświadamiając ich funkcję kształtującą, przekracza sytuację i panuje nad nią” (DO, s. 290). Oscylację tę ucieleśnia i ukazuje także sam wywód Eco, w którym można dostrzec wahanie między dwoma twierdzeniami – że awangarda jedynie otwacza alienację oraz że ukazując alienację, awangarda przewycięża ją, uwalnia się od niej. Nawiasem mówiąc, z uwagi na to, że Eco ujmuje alienację jako nieusuwalną „cechę struktury egzystencji” (DO, s. 254), można by się zastanawiać, czy samo pojęcie „alienacji” – ze względu na swe implikacje – m. in. na określającą je perspektywę teleologicznego zniesienia – jest wystarczającym narzędziem opisu podejmowanych przez Eco zagadnień.

przewyciężyć kryzys, awangarda musi go najpierw na dużą skalę doświadczyć. Porównując tę sytuację do pewnych koncepcji gnostyckich, wedle których droga do dobra prowadziła przez całkowite doświadczenie zła, Eco wprowadza do swych rozważań odniesienie do etyki. Redundancja ostentacyjna, umożliwiająca demaskowanie alienacji, z konieczności zawiera w sobie również możliwość perwersyjnego lub „manierystycznego” odwrócenia, delektowania się kryzysem:

[...] wystarczy, gdy do artysty, który wynalazł sposób dotarcia do rzeczywistości poprzez przyswojenie sobie języka znajdującego się w stanie kryzysu, dołączy się manierysta, który przyjmie metodę nie umiając spojrzeć poprzez nią, a operacja awangardowa staje się manierą, przyjemnym ćwiczeniem, jednym z wielu sposobów alienacji, rozkładającym niepokój buntu i wysiłek krytyki w rewolucji rozgrywanej na poziomie struktur³².

Wspomniane niebezpieczeństwo to zatem możliwość pozostania dzieła na poziomie ucieleśniania kryzysu. Trzeba jednak zauważyć, że wiąże się ono z redundancją ostentacyjną, rozważaną jako świadome działanie awangardowego artysty, jako intencjonalny projekt zdemaskowania alienacji. Strukturalna złożoność redundancji ostentacyjnej powoduje bowiem, że może ona również występować niejako „po drugiej stronie barykady”, rodząc nieprzewidziane, mimowolne efekty demaskowania alienacyjnego charakteru danej sytuacji u twórców sytuację tę akceptujących, potwierdzających i ucieleśniających w swym dziele. Twórca taki, „nawet jeśli akceptuje bez zastrzeżeń cały kompleks zjawisk, czyni to po ogarnięciu całego bogactwa ich implikacji, a tym samym wyodrębnia, nawet nie oceniając ich negatywnie, te kierunki rozwojowe, które mogą się wydać negatywne” (DO, s. 303). Podając przykład Balzaka, „legitymisty i reakcjonisty”, Eco pisze, że pisarz ten „akceptował sytuację, w której żył, ale tak przenikliwie ujawnił jej wewnętrzne powiązania, że przynajmniej w swym dziele nie pozostał biernym wziętniem swej epoki” (DO, s. 303).

Złożony charakter redundancji ostentacyjnej powoduje, że wspomniana możliwość zdemaskowania alienacji ma szansę na aktualizację tylko pod warunkiem zaangażowania „odbiorcy”. Oscylacja między ucieleśnianiem alienacji i ukazaniem jej jako takiej może zostać do pewnego stopnia rozstrzygnięta i ukierunkowana ku jednemu ze swych biegunów jedynie przez interpretacyjną decyzję „odbiorcy” skonfrontowanego z jednostkowym dziełem. Eco podkreśla, że jakkolwiek ukazanie alienacji wymaga przyswojenia sobie wyalienowanego języka, to jednak „nie można określić granic

³² Zob. DO, s. 302. Ów rozpatrywany w perspektywie etycznej fakt, że nie sposób odróżnić „autentycznie awangardowego dzieła” od „dzieła manierysty”, można by zestawić z występującym u Kanta zagadnieniem zewnętrznej nieodróżnialności czynków dokonywanych z obowiązku od tych, które są jedynie zgodne z obowiązkiem – zob. I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, tłum. M. Wartenberg, Wydawnictwo Antyk, s. 14–15.

takiego postępowania i ustalić, kiedy artysta w swej wyprawie odkrywa coś naprawdę, kiedy zaś wyprawa przekształca się w przyjemną, łatwą wycieczkę. Ustalenie tego jest obowiązkiem refleksji krytycznej dotyczącej kolejno poszczególnych dzieł” (DO, s. 302). Jeśli się nad tym dłużej zastanowić, łatwo dostrzec, że nie jest to przypadkowa niedogodność, lecz konieczna i pożądana konsekwencja obranego przez Eco podejścia do kwestii społecznego i antropologicznego sensu awangardy. Gdyby redundancja ostentacyjna nie tyle oferowała możliwość zdemaskowania alienacji, co po prostu demaskację tę zapewniała, gwarantowała, dawała odbiorcy jako już dokonaną, ten ostatni pozostawałby bierny, podporządkowany heteronomicznemu, a zatem równie alienującemu przekazowi dzieła. Zdemaskowanie alienacji może być efektywne jedynie wtedy, gdy „awangardowe” dzieło oferuje „odbiorcy” możliwość podjęcia decyzji co do aktywnego zaangażowania i współtworzenia – najpierw kształtu i sensu samego tego dzieła, a następnie działań w innych sferach rzeczywistości. Redundancja ostentacyjna nadaje dziełu strukturę propozycjonalną, otwierając je na decyzję „odbiorcy”³³.

*

Jak już wcześniej wspomniałem, w przeciwieństwie do silnie eksponowanej teorii dialektyki informacji i redundancji, koncepcja redundancji ostentacyjnej jest obecna w wywodach Eco jedynie *implicitie*. Ścisłej rzecz biorąc, stanowi ona bardziej zarys, otwarcie odmiennej przestrzeni problemowej, powstałe w wyniku trudności związanych z teorią dialektyczną, niż wypracowaną koncepcję. Mimo tego stanowi ona cenne narzędzie reinterpretacji awangardy i może być też – choć oczywiście nie bez pewnych modyfikacji – użyta do opisu wielu współczesnych praktyk artystycznych. Chcąc pokrótce pokazać, że cała złożoność, wszystkie komplikacje i niebezpieczeństwa charakteryzujące problematykę redundancji ostentacyjnej zachowują żywą aktualność również i dzisiaj, na zakończenie przytoczę fragmenty wywodu Piotra Piotrowskiego, poświęconego pracy Zbigniewa Libery *Obóz koncentracyjny – Lego* (1996). Praca ta składa się z zestawu klocków Lego oraz ze zdjęć, umożliwiających zbudowanie obozu koncentracyjnego; zestaw ten został skompletowany przez Liberę z elementów przeniesionych (można by rzec „powtórzonych”) z zestawów ogólnie dostępnych w sprzedaży. Jak pisze Piotrowski:

[...] wielu widzów protestowało przeciw tej pracy, zarówno w Polsce, jak i za granicą, w tym w Danii, gdzie pokazywano realizację i gdzie istnieje swoisty kult klocków lego. Artysta był nawet oskarżany o projektowanie zabawek propagujących przemoc i wykorzystywanie pamięci ofiar nazistowskiego terroru. Tego rodzaju supozycje dowodzą jednak nie

³³ Zob. też NS, s. 221–223, gdzie kwestia ta pojawia się w kontekście motywu projektowania przyszłości, jednego z pierwszoplanowych zagadnień awangardowych, splatającego w sobie jej sens poznawczy, społeczny i antropologiczny.

tylko braku zrozumienia tej pracy czy ignorancji, ale wręcz złej woli. Można powiedzieć odwrotnie. Libera ujawnia – z pomocą bez wątpienia drastycznych środków – że to właśnie kultura masowa, w której wszyscy żyjemy, manipuluje zbrodnią, zmieniając ją w towar. [...] [Libera] proponując nam wyobrażenie sobie dzieci bawiących się tymi przerażającymi zabawkami, sugeruje, że nasza praktyka bynajmniej nie jest od tego wyobrażenia odległa. Kultura konsumpcyjna stępia naszą etyczną wrażliwość. Kupujemy przecież plastikowe modele karabinów maszynowych naszym dzieciom, oglądamy thrillery, w końcu ktoś wpadł na pomysł wybudowania supermarketu tuż za płotem dawnego KL Auschwitz. To nie Libera jest okrutny, lecz nasza codzienność. [...] Artysta jednak nie moralizuje. W tym tkwi jego siła i współczesność metody, którą się posługuje. Formułując krytykę kultury konsumpcyjnej, nie buduje kontestatorskiej alternatywy. Raczej ujawnia mechanikę otoczenia, w którym żyje on i my wszyscy. Nie twierdzę jednak, że nie można zgłaszać wątpliwości do tej pracy, do jej fajerwerkowego, krzykliwego charakteru; do jej języka, który tym razem nie stanowi alternatywy wobec języka kultury masowej, raczej odwrotnie, wykorzystuje go. Alternatywa wobec konsumeryzmu tkwi w przesłaniu artysty, ale nie w jego języku. Czy krytyczność *Obozu koncentracyjnego – Lego* na tym traci, czy zyskuje? To jest otwarte pytanie, kierowane zresztą nie tylko do tej pracy, ale do szerszej formacji sztuki współczesnej, która przecież często formułuje krytyczne dyskursy wobec współczesnej kultury masowej w jej własnym języku, świadomie zacierając granice między językiem i meta-językiem; co więcej w tej grze upatruje zasadniczą metodę artystycznej strategii³⁴.

Tomasz Żaluski

UMBERTO ECO: REPETITION AND THE EXTRA-AESTHETIC MEANING OF THE AVANT-GARDE

(Summary)

The subject matter of the text is an examination of the role the problem of repetition plays in cognitive, social and anthropological aspects of the artistic avant-garde as those are viewed from the standpoint of Umberto Eco's semiology. In Eco's *The Open Work* and *The Absent Structure* the above-mentioned problem takes the form of the concept of redundancy. The latter must be analysed in its relation with the concept of information, as they constitute each other; additionally, they shape Eco's approach to the world of signs, being therefore a kind of conceptual infrastructure of his discourse.

The author demonstrates that there are in Eco two interpretations of the relation between information and redundancy. According to the one that Eco himself calls "dialectical", the two concepts, although purported to be inextricably linked, remain opposed to each other: information is held to be a function of challenging established communicational codes, thus opening up a possibility of multiple interpretations of signifying structures, whereas redundancy does not question those codes and guarantees communication of single univocal meaning. As for the other, more complex interpretation, the author maintains that a sketch of it can be found on the margins of Eco's discourse. It is largely implicit there and the author makes an attempt to throw it into relief under the name of *ostentatious redundancy*. The latter oscillates,

³⁴ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999, s. 246–248.

in a highly ambiguous manner, between confirming and challenging communicational codes. By the same token it can be regarded not as opposing information but as creating it, or even as being, paradoxically, informative in itself.

The tension between the two interpretations shapes Eco's internally divided approach to the question of the avant-garde and its cognitive, social and anthropological aspects. Discussing these aspects, the author indicates that Eco has recourse, obliquely, to ostentatious redundancy every time the dialectical interpretation, which is an explicit driving force of his discourse, poses serious difficulties and starts to undermine itself. Ostentatious redundancy is therefore shown to play an important role in all the avant-garde's aspects as well as to govern Eco's reinterpretation of the concept of "avant-garde" itself and his critical re-examination of modernist aesthetics. Finally, it has a strong connection with Eco's theory of the open work. Advocating a further development of the concept of ostentatious redundancy, the author argues that it may and should, with all its necessary internal complexity, be used for analysing contemporary artistic practices.