

Andrzej Miś

Metatwórczość i metasztuka

Sztuka i Filozofia 1, 242-258

1989

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.

Andrzej Miś

METATWÓRCZOŚĆ I METASZTUKA*

Zamierzam w tekście niniejszym dokonać filozoficznej analizy pewnych zjawisk w sztuce współczesnej, bardzo obecnie rozpowszechnionych, a nazywanych "metaszuką". Termin ten jest w powszechnym użyciu, a oznacza "sztukę o sztuce", odnosi się do sztuki, której celem jest namysł - przeprowadzony środkami artystycznymi - nad samą sobą, nad warunkami i sposobami swojego istnienia.

I

Rozważania te opieram na określonym pojmowaniu samej sztuki. Nie mogąc prezentować go tutaj w rozwiniętej postaci, ograniczę się jedynie do zarysowania głównych jego punktów - przy czym rezygnuję także z wykazywania, ile koncepcja ta zawdzięcza już istniejącym ujęciom twórczości artystycznej, na ile jest do nich zbliżona, a w czym się od nich różni.

Zacznę od banalnego stwierdzenia, że działalność ludzka jest działaniem świadomym. Oznacza to - po pierwsze - że człowiek posiada pewne wyobrażenie czy wiedzę o warunkach wykonywanych przez siebie działań i w oparciu o tę wiedzę wytycza cele i dobiera środki do ich realizacji. Świadomość ta wyraża się w owej "chytrości", z jaką człowiek uruchamia - w miejscu i cza-

sie przez siebie wybranym - siły tkwiące w świecie. Ale oprócz tego, że człowiek wie, jak działać, jest on także świadom tego, że działa, że panuje nad światem /a dokładniej nad jego wycinkiem/, że kontroluje siły zewnętrzne, że jest podmiotem. Przedmiotem refleksji nie są tu już warunki, determinanty, określniki itd. działania, lecz sam proces praktyki, praktyka sama.

Tę pierwszą świadomość można nazwać świadomością instrumentalną - gdyż dotyczy ona właśnie instrumentów uruchamianych w procesie praktyki. Druga zaś świadomość - ponieważ dotyczy samego aktu działania - mogłaby być nazwana świadomością substancjalną.

W tym właśnie momencie otwiera się możliwość ukazania twórczości artystycznej jako koniecznego momentu praktyki. Można bowiem stwierdzić, że o ile ta pierwsza świadomość przejawia się w odpowiednim doborze środków do wykonania zaplanowanych działań, to ta druga znajduje swój wyraz właśnie w aktywności twórczej, w sztuce. Polega to na tym, że człowiek wykonuje pewne czynności w przebiegu swym identyczne ze zwykłymi działaniami, ale zbędne z punktu widzenia założonego uprzednio celu. Ich sensem jest bowiem co innego, niż wyprodukowanie określonych wartości użytkowych czy też spowodowanie pożądanego stanów rzeczy. Wykonując działania pozaużytkowe człowiek manifestuje swoją władzę nad światem. Działając - robił z owej władzy użytek; teraz zaś daje wyraz swojej podmiotowości. Z początku jedno i drugie działanie jest ze sobą ściśle zespolone. Człowiek na przykład lepi garnek, wykorzystuje w tym celu określone właściwości gliny i innych materiałów, a także swoich rąk - oprócz tego jednak kreśli na tym naczyniu ornament, robi więc coś zbędnego z punktu widzenia celu, jaki sobie założył. Ale wykonując ów ornament człowiek manifestuje swoją umiejętność - już nie tylko umiejętność lepienia garnka, ale w ogóle swoją władzę nad światem zewnętrznym. Stopniowo twórczość artystyczna staje się działaniem oddzielnym od procesu wytwarzania wartości użytkowych. Jednak w genezie swej sztuka jest tym właśnie: manifestacją władzy człowieka nad światem /co oznacza także - nad swoim ciałem, głosem, językiem/. Każdą dziedzinę sztuki można by więc określić wskazując ten obszar rzeczywistości, nad którym panowanie dzie-

ła do owej dziedziny należące dokumentują, manifestują. I tak na przykład rozliczne sztuki plastyczne są manifestacją władzy człowieka nad kształtami, figurami, barwami, fakturami itd. Z kolei muzyka musiałaby zostać określona jako manifestacja władzy człowieka nad światem dźwięków, literatura jako manifestacja władzy nad językiem itd.

Oczywiście taka koncepcja sztuki musiałaby zostać uzupełniona o wiele jeszcze dodatkowych uwag, aby można było uznać ją za w miarę adekwatne wyjaśnienie tego, co się nazywa twórczością artystyczną. Sądzę jednak, że przedstawiona tu definicja sztuki może stać się dogodnym punktem wyjścia dla prób określenia metatwórczości i metasztuki.

Jeśli bowiem określimy sztukę jako manifestację ludzkiej władzy nad światem, to musimy też uznać, że twórca, chcąc rzeczywiście dokonać takiej manifestacji, musi nie tylko pokazywać swą władzę nad jakimś materiałem - przekształcając, formując go - ale musi też w samym dziele pokazywać swoją odrębność od innych manifestacji. Dzieło musi się prezentować jako w specyficzny sposób "chytre" przekształcenie danego materiału - ale i jako oryginalne wykroczenie poza już istniejące sposoby manifestowania. Każde więc dzieło sztuki jest nie tylko manifestacją władzy nad światem, ale i manifestacją swojej odrębności od innych dzieł. Albo dokładniej: dzieło sztuki jest manifestacją władzy człowieka nad światem o tyle tylko, o ile jest równocześnie manifestacją niezależności od innych manifestacji. W przeciwnym razie jest jedynie świadectwem uległości wobec innych artystów, powtarzaniem, które daje w rezultacie kicz.

Tak więc każda twórczość chcąc być twórczością musi być nie tylko określonym stosunkiem do świata, ale musi także zawierać w sobie odniesienie do innych aktów twórczych. Przez analogię do znanych pojęć językoznawczych powiedzieć można, że każda twórczość jest też metatwórczością, że każda sztuka jest też - i musi być - metasztuką.

W dzisiejszych czasach jednak bardzo często dochodzi do tego, że ów metatwórczy moment zaczyna przeważać nad twórczością samą, sztuka przeradza się w metasztukę. Inaczej mówiąc: działalność twórcza bardzo często polega dziś nie na tym, że

artysta manifestuje swoją władzę nad światem, lecz ogranicza się do zmanifestowania swojego stosunku do innych dzieł sztuki. Według trafnego wyrażenia Edwarda Balcerzana "doświadczenie poetyckie polega na samodzielnym wysiłku przekroczenia anonimowości mowy - w stronę ekspresji doznań osobistych"¹. Inaczej mówiąc: dzieło sztuki poetyckiej zawiera w sobie część negatywną i część pozytywną, poeta musi bowiem czemuś się przeciwstawić /już istniejącym sposobom mówienia/ - nie może jednak na tym poprzestać, musi podjąć wysiłek pozytywnego budowania. Tymczasem - powtórzmy - ten negatywny moment niekiedy staje się celem samym w sobie, sztuka przeradza się w metasztukę.

II

Zanim przystąpię do analizy konkretnych przypadków meta-twórczości, chciałbym omówić pokrótce trzy problemy, jakie mogą powstać w związku z zaprezentowaną wyżej definicją sztuki i metasztuki.

Po pierwsze - jeśli mówimy, że w każdym dziele sztuki jest odniesienie do innych dzieł, że sztuka zawiera w sobie zawsze metasztukę, to czy nie opisujemy tego samego, co Julia Kristeva nazywa "intertekstualnością" każdego dzieła sztuki? Kristeva - posilkując się dokonaniem Michaiła Bachtina, ale swoiście je rozumiejąc - a razem z nią inni antyhumaniści francuscy /Derrida, Lacan/ i zwolennicy tzw. krytyki dekonstrukcjonistycznej - używają pojęcia intertekstualności, aby podważyć tezę o autonomii jakiegokolwiek tekstu i w konsekwencji tezę o autonomii /utożsamianej z niezależnością/ autora. Mówią oni, że każdy tekst - w sposób dla autora niezauważalny - zawiera odwołania do innych tekstów /przejmując cytaty, obrazy, imiona, słowa, wątki/, przez co jego sens nie jest nigdy samodzielny; jest w polemice, w dialogu z innymi sensami. Jak widać, teza o meta-twórczości ma całkiem inne znaczenie. Po pierwsze - obecność elementów metatwórczości w każdym dziele sztuki wyjaśniam odwołując się nie do ontologii człowieka, lecz - by się tak wyrazić - do ontologii twórczości. Po drugie - teza moja ma całkiem inny wydźwięk filozoficzny. Według mnie bowiem obecne w każdym

dziele sztuki odwołania do innych dzieł nie świadczą o braku autonomii, o totalnym uwikłaniu człowieka w język /szeroko rozumiany: tak jak szeroko rozumie się tutaj słowo "tekst"/, w ogólne struktury sensu - lecz przeciwnie: służą one jako przygotowanie do ukazania ludzkiej podmiotowości, wyrażają dystans artysty do swoich poprzedników.

Problem następny wiąże się z pojęciem oryginalności. Powiedziałem, że artysta chce i musi odgrodzić się od innych manifestacji twórczych, że musi być oryginalny, jeśli chce się spełnić jako artysta. Tymczasem istnieje dobrze ugruntowane mniemanie, że oryginalność stała się w sztuce wartością od niedawna, nie można przeto wszystkim artystom przypisywać czegoś, co jest właściwe tylko czasom nowożytnym.

Władysław Tatarkiewicz na przykład pisze o starożytnych artystach i estetykach, że brakło im twórczego pojmowania sztuki. "Pierwszym objawem tego braku była przewaga teorii naśladownictwa w greckich poglądach na sztukę. Wedle nich artysta nie tworzy swych dzieł, lecz je odtwarza wedle rzeczywistości. Drugim zaś objawem było poszukiwanie dla sztuki kanonów i kult tych kanonów, które uważano za znalezione. Nie ceniono w sztuce oryginalności, lecz tylko doskonałość, która jest jedna, i gdy została osiągnięta, powinna być powtarzana bez zmian. Oryginalność nie była intencją greckich artystów, lecz niejako wbrew ich woli przenikała do ich sztuki; rzec można, że ulegali jej pod naciskiem tego, że ich sposób widzenia i odczuwania podlegał stałemu rozwojowi. Jednakże przez cały okres klasyczny /.../ tradycjonalizm był wszechmocny, a nowość była uważana za obelgę. Przed Herodotem i Ksenofontem nie wymieniano artystów z nazwiska. A jeszcze Arystoteles twierdził; że artysta powinien zacierać w dziele sztuki ślady swej osoby. Produkcja artystyczna pojmowana była rutynistycznie. Występowały w niej - wedle rozumienia Greków - jedynie trzy czynniki: materiał, praca i forma. Materiał w sztuce jest dany przez naturę, praca nie jest różna od pracy rzemieślnika, a forma jest, lub przynajmniej powinna być, jedna i wieczna. Brakło czwartego czynnika, który występuje w poglądach nowożytnych: wolnej i twórczej jednostki"². Najciekawsze w tej wypowiedzi jest stwierdzenie, że oryginalność

przenikała do sztuki greckiej wbrew woli artystów. Moim zdaniem można w sprawie tej zaryzykować następującą hipotezę, którą wyłożę w postaci pewnego porównania. Otóż Grecy, Rzymianie i ludzie średniowieczni sądzili, że stąpają po nieruchomej Ziemi, wokół której obiega Słońce - ale w gruncie rzeczy chodzili po planecie, która z ogromną szybkością kręci się wokół własnej osi i obiega Słońce. Tak samo sądzili, że tworząc dzieła sztuki składają hołd wiecznym formom tego świata - ale w istocie dawali wyraz swojej podmiotowości i konstruowali oryginalne dzieła sztuki. One same o tym świadczą, gdyż sztuka grecka, rzymska i średniowieczna bynajmniej nie jest jednolita, każdy artysta ma swój indywidualny styl. Kanoniczność owej sztuki jest fałszywą świadomością jej twórców, bądź też - o czym już wspomniałem - ową świadomość służby kanonicznemu pięknu można traktować jako nadbudowaną nad podstawowym sensem twórczości artystycznej, sensem rzadko wyjawianym.

Trzeba oczywiście spytać w tym miejscu, dlaczego świadomość własnej podmiotowości była tak skrętnie ukrywana i zastępowana przez teorie - aby użyć dzisiejszych terminów - historycznego, epistemologicznego i wreszcie artystycznego procesu bezpodmiotowego? Jest to jednak zagadnienie zbyt skomplikowane, by je tutaj podejmować.

Trzecia moja uwaga dotyczy kiczu. Używając przyjętej tu przeze mnie terminologii można powiedzieć, że kicz jest efektem powtarzania pewnych już istniejących i rozpowszechnionych sposobów manifestacji ludzkiej władzy nad światem, naśladownictwem cudzych dzieł.

Nie jest to nowa, projektująca definicja kiczu, gdyż takie jego pojmowanie jest już i w literaturze naukowej i w mowie potocznej dobrze zakorzenione. Wiadomo również, że naśladowane masowo /a ten warunek także musi być spełniony, jeśli bowiem mamy do czynienia z jednostkowym naśladownictwem, mówimy raczej o plagiacie/ jest to, co najłatwiejsze. "Zapożyczenia kiczowe sięgają zwykle po najłatwiejsze składniki pierwowzoru, a przy tym zniekształcają je, spłycają, trywializują"³.

Do wszystkich tych określeń warto dopisać uwagę - która wynika z zaproponowanej tu definicji sztuki - o genezie kiczu.

Dlaczego dokonuje się tych upraszczających naśladownictw? Nie można zadowolić się odpowiedzią, że decydują o tym mechanizmy kultury masowej - bo przecież aby ówa kultura mogła dostarczać kiczowatych dzieł sztuki, musi najpierw istnieć na nie zapotrzebowanie. Wydaje się, że poprawna odpowiedź na zadane pytanie mogłaby tak wyglądać: sztuka jest wartością, bo jest znakiem ludzkiej podmiotowości, świadectwem władzy człowieka nad takim czy innym fragmentem świata; z drugiej strony wielu ludzi pozbawionych jest takiej władzy - naśladują więc oni jedynie /z konieczności nieudolnie/ artystyczne gesty, gdyż chcą i siebie i innych przekonać, że ich także stać na udział w artystycznym tworzeniu. Kicz |jednak nie jest manifestacją ludzkiej władzy, lecz manifestacją|uległości wobec już istniejących manifestacji. Jest więc zaprzeczeniem prawdziwej sztuki - ale jest też, na razie przynajmniej, jej koniecznym dopełnieniem.

III

Z całej obfitej metatwórczości artystycznej będę wybierał do analizy przypadki skrajne - tj. takie, w których tendencja przez nas badana zaznacza się wyraziście - by tym jaśniej ukazała się ich istota.

Zacznijmy od muzyki, od utworu Johna Cage'a "4 minuty i 33 sekundy ciszy na fortepian". Cage jest autorem kilkunastu awangardowych utworów muzycznych przeznaczonych do wykonywania przy użyciu różnorodnych instrumentów muzycznych, czasem tylko z towarzyszeniem instrumentów tradycyjnych. Znane są także jego błyskotliwe eseje z teorii muzyki. Omawiany utwór był już kilkakrotnie wykonywany. Odbywało się to w ten sposób, że pianista siadał do fortepianu, siedział nieruchomo przez 4 minuty i 33 sekundy, po czym wstawał, kłaniał się i wychodził. Wywoływało to zawsze śmiech i oklaski; odnotowywano też bisy, tzn. artysta jeszcze raz wykonywał jakiś fragment utworu. Publiczność więc wyraźnie traktowała utwór Cage'a jako dobry żart. Ale czy to tylko żart, przedsięwzięcie nie mające nic wspólnego ze sztuką muzyczną? Otóż nie: utwór Cage'a jest właśnie przykładem metatwórczości, jest wypowiedzią o innych dziełach muzycznych, jest

manifestacją samoświadomości artystycznej. Jest to przy tym manifestacja używająca środków - choć paradoksalnie to być może brzmi - najgwałtowniejszych, najwyrazistszych. Cage chce ujawnić pewne cechy utworów muzycznych, chce sprowokować dyskusję na ich temat. W historii muzyki niejednokrotnie mieliśmy z czymś takim do czynienia: na przykład twórca na początku utworu przedstawiał jakiś tradycyjny motyw, jakby dając do zrozumienia, że jest świadom tamtego muzykowania - a potem rozbijał go, przekształcał, zmieniał, dając w rezultacie coś nowego. Manifestował w ten sposób swoją wyjątkowość, swoją oryginalność, swoją "chytrość" muzyczną, prezentował nie tylko swą wolność od dawnych wzorów, ale dokumentował też pozytywną wolność do samodzielnego tworzenia. /Duża część wariacji muzycznych na tym właśnie polega, że wzięty od kogoś motyw muzyczny przetwarza się w nową formę. Znane są również przykłady "cytowania" fragmentów cudzych dzieł przez różnych kompozytorów. Powstają też muzyczne kolaże: "W kolażach cytaty łączone są w sposób mechaniczny, przypadkowy, co podkreśla ich charakter integralnych, wyrwanych z pierwotnego kontekstu segmentów. Zachowując oryginalną postać i przywodząc na myśl utwory, z których zostały zaczerpnięte, stają się ponadto symbolami stylistyk i epok"⁴/. U Cage'a znajdujemy tylko ten pierwszy - negatywny - moment. Twórca w wyolbrzymieniu i może dzięki niemu pokazuje pewne właściwości muzyki. Na przykład wiadomo, że tak samo jak w drukowanym tekście przerwa między wyrazami jest też elementem znaczącym, tak i cisza w muzyce nie jest tylko brakiem dźwięków, ale czymś współtworzącym utwór. Zwłaszcza w muzyce współczesnej cisza jest - jeśli można się tak wyrazić - bardzo często "używanym" środkiem wyrazu. W utworze Cage'a zaś cisza jest jedynym środkiem. Kompozytor używa go po to właśnie, by podkreślić ową rolę ciszy. Dalej: wiadomo, jak bardzo wykonawcy i słuchacze zniekształcają utwory muzyczne - pierwsi wykonując je niezgodnie z kompozytorskimi intencjami, drudzy odbierając muzykę po swojemu, według swego widzimisię. W tej sytuacji Cage zdaje się mówić: "przecież wam wszystko jedno, co ja napiszę, i tak zagracie to i usłyszycie po swojemu - a jeśli wszystko jedno, to równie dobrze mogę nic nie napisać". /Podobny sens ma chyba inny utwór Cage'a

zatytułowany "Imaginary Landscape". Tu kompozytor stworzył system wykresów, do czego posłużyła mu metoda losowa, ukazujących kiedy, na jak długo i z jakim natężeniem ma być uruchamianych dwanaście odbiorników radiowych, nastawionych na różne fale. Dyrygent przekazuje wskazówki zapisane w wykresie dwunastu osobom obsługującym odbiorniki/.

Na pewno można by odnaleźć jeszcze inne cele, jakie Cage stara się zrealizować w swoim dziele. Zawsze jednak musielibyśmy stwierdzić, że utwór Cage'a nakierowany jest na inne utwory muzyczne, że jest manifestacją stosunku kompozytora do minionej /czy wszelkiej/ twórczości muzycznej - jest więc dziełem metasztuki.

Ale na podstawie czego wiadomo, że analizowany utwór jest w ogóle utworem muzycznym, jak odróżnić owe cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy ciszy od innych minut i sekund innej ciszy? Otóż na podstawie tego, że jest to utwór "zrobiony" i wykonywany przy użyciu środków właściwych sztuce muzycznej. Przede wszystkim jest on dziełem artysty kompozytora, tak jak inne utwory muzyczne, Cage jest bowiem skądinąd znanym już i cenionym kompozytorem. W przypadku innych ludzi, nie-kompozytorów, utwór taki byłby rezultatem "nic nierobienia", wyrazem niemocy czy nieumiejętności, w przypadku Cage'a zaś jest to - mamy prawo domniemywać - rezultat celowych zabiegów, polegających na coraz to dalej idących eksperymentach ze zwiększaniem dawki ciszy w muzyce - aż do momentu, kiedy to cisza wypełniła cały utwór. Dalej - "partytura" tego utworu została już parokrotnie "opublikowana" w specjalnych wydawnictwach, tak jak to bywa z partyturami innych dzieł muzycznych. Wreszcie utwór Cage'a był wykonywany na koncertach. Był to fragment koncertu - a więc można powiedzieć, że ów utwór nie był brakiem dźwięków, lecz obecnością ciszy.

Ale powtórzmy - nie jest to utwór należący do sztuki muzycznej, lecz dzieło metasztuki. Nie jest to manifestacja ludzkiej władzy przekształcania świata, lecz manifestacja stosunku do innych manifestacji.

Przejdźmy teraz do analizy innych przykładów metatwórczych. Tym razem mowa będzie o literaturze. Mam na myśli przede wszy-

stkim tzw. "nową powieść" francuską czy literaturę tzw. postmodernistyczną - w grę wchodzi bowiem tacy autorzy jak Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, John Barth, Thomas Pynchon, Philip Roth czy John Irving. Bardzo często określa się tę literaturę jako "powieść o powieści" albo jako "metaprozę" właśnie⁵. Są to powieści, ale nie o opowiadanie jakiejś historyjki w nich chodzi, lecz o analizę "powieściowości", pokazanie chwytów prozatorskich i dyskusję z nimi, ukazanie kondycji pisarza itd. W dużej mierze są to więc dzieła metasztuki. Utworem w tej dziedzinie przykładowym będzie dla nas powieść A. Robbe-Grilleta "Żaluzja".

Cel, jaki przyświecał całemu ruchowi nowej powieści, można by - jak pisałem - najkrócej wyrazić następująco: pokazać reguły "powieściowości", sposób istnienia utworu literackiego. Wyśunięcie takiego zadania - i nawet sukcesy w jego realizacji - nie dałoby grupie takiego rozgłosu. Chodziło tu w gruncie rzeczy o coś innego: o uzasadnienie owych zamierzeń. Przedstawiano je jako iście kantowskie. Tak jak Kant - mówiono - pozbawił ludzi złudzeń co do bezwzględnej wartości ich pojęć i twierdzeń o świecie, udowadniając, że są to wszystko jedynie ludzkie i po ludzku subiektywne obrazy świata, rezultaty patrzenia przez ludzkie okulary, a nie wiedza absolutna, tak ruch nowej powieści ma obnażyć "ludzki" charakter powieści. Tak jak Kant wskazywał, że nasza wiedza powstaje przez przyłożenie do świata naszych form naoczności i kategorii intelektu, tak analizy utworów literackich miały pokazać, że powieść również jest rezultatem specyficznego patrzenia, miały ukazać występujące w powieści stereotypy, którym pisarz ulega, ograniczenia, którym musi podlegać itd. Powieść stała się podejrzana: poczynania szkoły nowej powieści miały doprowadzić do zmiany sposobu czytania powieści, miały wzbudzić tę podejrzliwość. Naiwny czytelnik - mówią uczestnicy ruchu - bierze rzeczywistość przedstawioną w utworze literackim za dobrą monetę, za obiektywny opis, rejestrację, kopię faktów. Wedle takiego pojmowania literatury autor jest jedynie bezwolnym przekaznikiem: zauważył i opisał to, co widział. O ile dopuszcza się, żeby autor na przykład wiersza miłosnego przedstawił jakąś swoją wizję, to powieść - od czasu wielkich realistów

- uważa się za obraz świata, autora zaś - by przypomnieć porównanie Stendhala - za zwierciadło przechadzające się po gościńcu i odbijające wszystko, co w swojej wędrówce napotka. Ale to złudzenie, to zła wiara - powieść nie jest obiektywnym opisem świata /mimo, że czasem do tego pretenduje/, lecz jedynie zapisem tego, co autor wie i sądzi o świecie. Bo też autor nie jest przezroczystym medium, przekątnikiem, ale pisząc realizuje swoje interesy, ulega swoim obsesjom, dysponuje swoją specyficzną wrażliwością i inteligencją itd. Uświadomić to czytelnikowi - oto pozytywny podstawowy cel ruchu nowej powieści. Czasem mówi się też o innym - negatywnym - celu. Jeśli pokaże się pisarzom ich "gierki" i "oszustwa", jeśli złapie się na - niezamierzonym nawet - grzechu nieuczciwości /podają oni przecież za obiektywną prawdę to, co jest jedynie subiektywnym poglądem czy indywidualnym wyborem, selekcją/, to - prorokowali niektórzy - pisanie powieści stanie się niemożliwe, powieść zniknie. Dlatego też grupa nowej powieści głosiła czasem hasło antypowieści.

Program ten można było zrealizować pisząc teoretyczne artykuły. Ale wygodniej czy bardziej skutecznie pokazać to, co się ma do powiedzenia, na żywym przykładzie. Chodzi o to, żeby powieść sama mówiła o sobie, żeby sama obnażała swój "podejrzany" charakter, żeby pretensje do bycia obiektywnym obrazem świata same się kompromitowały.

Taka jest właśnie "Żaluzja" Robbe-Grilleta. Z założenia jest to opis - suchy, obiektywny i wyczerpujący. W tekście nie znajdziemy żadnych rozwlekłych dywagacji czy ocen, jest za to dokładność, wręcz drobiazgowość i niemal maniackie dążenie do obiektywności. Na przykład opisy przyrody, w których zwykle używa się nie wiedzieć co znaczących słów: "piękny", "cudowny", "zachęcający", "majestatyczny" itd., tu wyglądają następująco: "na przeciwległym brzegu rozciąga się płat ziemi w kształcie trapezu - jeden z jego boków stanowi kręta rzeczka; owoce ze wszystkich rosnących tam drzew bananowych zebrano dopiero co, lub bardzo niedawno. Łatwo więc przeliczyć szczepy... Obliczając drzewa w poszczególnych szeregach - od lewej ku prawej - otrzymamy następujące cyfry: dwadzieścia trzy, dwadzieścia dwa, dwadzieścia dwa, dwadzieścia jeden, dwadzieścia jeden, dwadzieś-

cią, dwadzieścia, dwadzieścia itd."6. Jeśli powieść ma być opisem tego, co się po prostu jawi w polu widzenia, to wypada bez różnicy obdzielić zainteresowaniem zarówno osobę bohaterki, jak i na przykład jakiś szczegół wyposażenia domu. Stąd długie opisy pokoju, kamiennych płyt na dziedzińcu, naczyń na stole czy okien.

Ale powieść ta/i - to powinien dopowiedzieć sobie czytelnik - każda powieść/ pozornie tylko jest opisem. Można powiedzieć, że sama kompromituje się jako opis: opis sam siebie zdradza, że opisem bynajmniej nie jest. I to począwszy już od tytułu. W oryginale francuskim brzmi on "La Jalousie". Słowo to można rozumieć na dwa sposoby /dwuznaczności tej nie udało się niestety utrzymać w polskim przekładzie/. Raz oznacza ono żaluzję okienną - i wtedy stanowi konwencjonalny tytuł opowiadania. Ale słowo to znaczy również "zazdrość" - i jeśli tak by je czytać, to w żaden sposób nie mogłoby ono być tytułem zawartego w książce opisu. Tak czytane odsyła ono do czegoś, co wprawdzie w samej powieści jest nieobecne wprost, nie jest przedstawione, ale co jest poza nią, przenika narratora powieści. Zaczynamy się domyślać, że na przykład, to co wyglądało na wyszukany obiektywizm, owo dokładne opisywanie krajobrazu czy domu, jest jedynie funkcją zazdrości narratora o żonę. To wielokrotnie powtarzane wyliczanie drzew rosnących na plantacji i kratek w okiennych żaluzjach to oznaka powstrzymanego wybuchu, uspokajanie się. Maniackie powroty do pewnych scen, drobiazgowość ich roztrząsanie - mogłoby się wydawać, że w celu jeszcze dokładniejszego opisanie i wyjaśnienia - to także napady zazdrości. Przy końcu czytelnik już wie: obiektywizm narratora to tylko skrajny subiektywizm, interesuje go wyłącznie jedno: romans jego żony z sąsiadem. Z właściwą zazdrośnym mężom maniacką dokładnością zwraca uwagę na najdrobniejsze szczegóły - ale tylko na wybrane, je go interesujące szczegóły. Opisuje jedynie to, co dla niego ważne, jest interesownym opisywaczem i ani mu w głowie troszczyć się o czytelników, którzy sądzą, że mają do czynienia z bezdusznym lustrem, beznamiętnie odbijającym wszystko bez wyboru.

Taki jest sens "Żaluzji" Robbe-Grilleta. Ten utwór - i wszystkie inne powieści członków ruchu nowej powieści - są manifes-

tacją pisarskiej samoświadomości, czyli wyrazem stosunku do innych dzieł, do całej literatury jako instytucji. Konkretnie: "Żaluzja" ujawnia nieobiektywność, stronniczość tzw. literatury opowiadającej, jest więc powieścią o powieści - czyli należy do kręgu metasztuki.

Przechodzę teraz do omówienia paru przykładów metatwórczości plastycznej. Zacząć tu wypada od opisu poczynañ Marcela Duchampa, prekursora wielu wydarzeń we współczesnej plastyce. Wszystkie dzieła Duchampa - poczynając od obrazu "L.H.O.O.O", a będącego reprodukcją Giocondy z domalowanymi wąsami - są wdzięcznym przedmiotem analizy dla badacza metasztuki. Najbardziej znane są jednak ready-mades Duchampa. Można je zrozumieć jedynie wtedy, gdy potraktuje się je jako dzieła metasztuki, jako środkami artystycznymi wykonane manifestacje wiedzy artysty o panujących sposobach uprawiania sztuki, o istniejących na zewnątrz i w artyście tkwiących ograniczeniach, o warunkach odbioru i tajemnicach artystycznego sukcesu itd. Jak zwykle manifestacje te polegają na przedstawianiu w izolacji i wyolbrzymieniu pewnych cech sztuki. Oto na przykład Duchamp zaobserwował, że aby coś było dziełem sztuki, musi jako takie być przyjęte przez publiczność i że często zdarza się, iż żadne immanentne cechy tego dzieła nie mają wpływu na ową akceptację, że więc to wola widza czyni jakiś przedmiot dziełem sztuki. Manifestacją tej świadomości artystycznej - i być może protestem przeciwko takiemu stanowi rzeczy - są właśnie ready-mades Duchampa, na przykład "Suszarka do butelek" /czyli zwykły przyrząd do suszenia butelek, ustawiony w galerii/, "50 cm³ powietrza paryskiego" /czyli przywieziona przez Duchampa do Nowego Jorku szklana bańka z zamkniętym w niej paryskim powietrzem/ czy wreszcie dzieło pt. "Fontanna" /czyli muszla klozetowa/.

Pomysły Duchampa rozpowszechniły się. Na przykład Yves Klein zaprosił publiczność na swoją wystawę; gdy goście przyszli, w galerii nie było nic, za to Klein prezentował i sprzedawał - z powodzeniem - fiołki napełnione powietrzem z galerii. Kupno uznać można za wyraz przekonania, że to co się kupuje, jest dziełem sztuki - a do tego, by coś było dziełem sztuki, wystarczy jedynie to uznanie; fiołki z powietrzem są więc dziełem sztuki

ki - tak można by przetłumaczyć na język pojęć manifestację Kleina. Znowu - jak widać - przedsięwzięcia Kleina należą do dziedziny metasztuki.

Inny znakomity przykład metatwórczości to tzw. sztuka egocentryczna. Zapoczątkował ją mieszkający w Nowym Jorku Japończyk - On Kawara. W 1968 roku przez jakiś czas informował on - za pomocą kartek pocztowych i telegramów - wybraną przez siebie dość przypadkowo grupę ludzi o tym, o której godzinie się obudził. On Kawara znalazł wielu naśladowców. Zaczęto na wystawach pokazywać swoje elektrokardiogramy, zapiski z podróży, swoje zdjęcia robione w przypadkowych okolicznościach itd. Na pewno geniuszem w tej dziedzinie sztuki jest polski artysta, absolwent warszawskiej ASP, niejaki Tomek Kava /Tomasz Kawiak/, który oferuje publiczności swoje ekstrementy zatopione w żywicy syntetycznej, informując dokładnie, z którego dnia pochodzą.

Jakkolwiek wydawać się może, że jedynym celem tych artystów jest epatowanie publiczności /zresztą bardzo często tak właśnie jest/, to jednak możliwa jest inna interpretacja sztuki egocentrycznej, trafnie opisująca przynajmniej część ze wspomnianych tu przedsięwzięć. Otóż sztukę egocentryczną uznać możemy za dziedzinę metasztuki, a jej twórców za artystów, którzy - często w szokujący sposób - manifestują swój stosunek do pewnych uznanych kanonów sztuki. Robią to oni w ten sposób, że ironicznie wyolbrzymiają pewne cechy owej sztuki. Pewnym kanonem sztuki jest na przykład przekonanie, że artysta w swym dziele powinien dawać coś z siebie, powinien wyrażać jakąś część swojej osobowości. Swój sprzeciw wobec tego przekonania - albo tylko prośbę o namysł nad nim - twórcy sztuki egocentrycznej ogłaszają nie w teoretycznych traktatach, lecz manifestują w swych dziełach, używając nie słów, lecz środków sztuki plastycznej. Może nas zdziwić to stwierdzenie, gdy zechcemy je odnieść do działalności On Kawary: cóż mają wspólnego jego kartki i telegramy ze sztuką plastyczną? Przypomnijmy sobie jednak, co już było powiedziane o środkach artystycznych użytych przez Cage'a w utworze "4 min. 33 sek. ciszy na fortepian". Otóż On Kawara działa tak jak Cage: wysyła swe kartki nie jako znajomy swych adresatów, lecz daje do zrozumienia - działając w sposób nie

przyjęty w stosunkach między znajomymi - że robi to jako artysta, bo skądinąd jest już przecież uznanym plastykiem. Jeśli zaś uzna się, że Kawara działa tu jako artysta, to jego kartki przestają być zwykłymi kartkami, a muszą być traktowane jako dzieła sztuki. "Macie takie dzieła, jakich chcieliście" - zdaje się mówić On Kawara. "Chcieliście, by artysta wyrażał siebie w swych dziełach, by więc o sobie jakoś informował. Proszę bardzo - zrezygnowałem ze wszystkiego, co ja sam uważam w obrazie za ważne, realizuję wasze zamówienie - macie o mnie informację; dziś wstałem o godzinie takiej a takiej". W ten sam sposób można by zinterpretować i innych przedstawicieli sztuki egocentrycznej, która - jak widzieliśmy - jest w istocie metasztuką.

Z dziedziny plastyki zaczerpnijmy jeszcze jeden przykład metasztuki. Oto tzw. "sztuka buldożerowa" albo "sztuka ziemi" - polegająca na tym, że za pomocą buldożerów właśnie usypuje się ogromne ziemne czy skalne figury, kopie się rowy czy sypie groble itd. Nie o manifestację siły przekształcania świata tu chodzi. Jest to środkami artystycznymi przeprowadzona /bo robią to artyści, pisze się manifesty, ukazują się recenzje w fachowych pismach itd./ manifestacja stosunku do sztuki, wypowiedź o instrumentach przez nią używanych. Na buldożerach można by zawiesić transparenty /skoro jesteśmy na manifestacji/: "Należy uzupełnić listę tradycyjnych materiałów używanych przez artystę". "Sztuka to nie tylko to, co można powiesić lub postawić w galerii czy w mieszkaniu" itd.

Wróćmy na chwilę do literatury. Oto bowiem na temat metasztuki bardzo często wielu krytyków wypowiada surowe sądy - i metasztuka bardzo często na nie zasługuje - ale warto też odnotować przypadek krytyki może skuteczniejszej, bo przez parodię. Mianowicie Jorge Borges i Adolfo Casares w książce "Kroniki Bustosa Domecqua" w formie parodii właśnie - ale po parodię sięga się wtedy, gdy parodiowana rzecz zaczyna sama być śmieszna - przedstawiają różne możliwe postacie metasztuki, zwłaszcza metaliteratury. Opisują na przykład przedsięwzięcie Cezara Paladiona, który pod swoim nazwiskiem ogłaszał między innymi "Emila", "Egmonta", "Psa Baskerwillów", "Od Apeninów do Andów", "Chatę Wuja Toma" itd. Dlaczego by nie - pytają autorzy? "Przed naszym

Paladionem i po nim, jednostką literacką, jaką autorzy czerpali ze wspólnego dorobku, było gotowe zdanie albo najwyżej słowo. Jedyne centony Bizantyjczyka czy średniowiecznego mnicha poszerzały pole estetyczne przejmując całe wiersze. W naszych czasach obszerny fragment Odysei rozpoczyna jedną z Pieśni Pounda, i wiadomo wszystkim, że dzieło T.S. Eliota dopuszcza wiersze Goldsmitha, Baudelaire'a i Verlaine'a. Paladion już w 1909 roku posunął się dalej. Włączył, by się tak wyrazić, opus kompletne, Opuszczone ogrody Herrery Reissiga"⁷. Dalej opisują autorzy historię Nievensteina Souzy, który po napisaniu wielu dzieł zaczął wymyślać i puszczać w obieg banalne anegdotki, wcale nie myśląc ich publikować. "Nievenstein nawiązał do tradycji ciągnącej się od Homera po kuchnię wiejską i kluby, która zadowala się wymyślaniem i wysłuchiowaniem zdarzeń. Opowiadał źle wymyślane przez siebie historie wiedząc, że jeśli będą tego warte, czas je wygładzi, tak jak to uczynił z Odyseją i Baśniami z tyśiąca i jednej nocy. Jak literatura w swoich pradziejach, Nievenstein ograniczył się do ustnego przekazu, gdyż wiedział, że lata napiszą w końcu to wszystko za niego"⁸.

Pierwszy był kimś, kto chce pokazać, że literatura jest nieuchronnie zależna od poprzedników /co przypomina teorię intertekstualności Kristevej/. Drugi mówi, że nie jest ważne, co się rzeczywiście powie - czytelnicy i tak zrobią z tego, to co będą chcieli. Natomiast trzeci - Federico Juan Carlos Locmis - stara się pokazać, co naprawdę może oznaczać wymóg literatury zrozumiałej, bez dziedzictw, jednoznacznej. Oto opublikował on sześć dzieł, których tekst składa się wyłącznie z tytułów. "Fabała, epitet, metafora, bohaterowie, oczekiwania, rym, aliteracja, aluzje społeczne, wieża z kości słoniowej, literatura zaangażowana, realizm, oryginalność, służalcza imitacja klasyków, nawet składnia zostały w pełni przewyciężone"⁹.

Przyłączam się do tezy Borgesa i Casaresa: z tego, że dzieła metasztuki dają się w poważny i naukowy sposób interpretować i że często ich przesłania są godne uwagi - wcale nie wynika, że zawsze są to przedsięwzięcia wzbogacające sztukę. Taki zaś powinien być cel metatwórczości: stawia ona pytania o warunki twórczości artystycznej, o to, jak jest ona możliwa - a więc

sztuka jest tu punktem wyjścia i dojścia. Tak jak metodologia nauk ma sens o tyle, o ile istnieją nauki i o ile metodologowie o ich problemach traktują, tak też metasztuka ma rację bytu wtedy jedynie, gdy istnieje sztuka po prostu. Analizowany tu utwór Cage'a ma sens pod tym warunkiem, że istnieją rzeczywiście utwory muzyczne na fortepian. Inaczej byłby jedynie fragmentem ci-szy.

Tymczasem dziś - jak już pisałem - bardzo często metasztuka po prostu zastępuje i wypiera sztukę. O fakcie tym pisa-no wielokrotnie i na różne sposoby próbowano go tłumaczyć. Omó-wienie tej kwestii muszę jednak odłożyć do innej okazji.

Przypisy:

^xFragmenty tekstu przedstawionego w 1987 roku na semina-rium pt. "Praca - twórczość - kultura", kierowanego przez prof. Z. Cackowskiego w ANS w Warszawie.

¹E. Balcerzan: Poezja polska w latach 1939-1965. Część I. Strategie liryczne. Warszawa 1982, s. 12.

²W. Tatarkiewicz: Dzieje sześciu pojęć. Warszawa 1975, s. 106.

³T. Pawłowski: Pojęcie kiczu. "Studia Filozoficzne" 1972, nr 6, s. 93.

⁴J. Szerszenowicz: Nowa muzyka - nowe środki oddziaływa-nia. "Studia Filozoficzne" 1982, nr 1-2, s. 93.

⁵Por. na przykład teksty zamieszczone w: Z. Lewicki /ed./: Nowa proza amerykańska. Warszawa 1983.

⁶A. Robbe-Grillet: Żaluzja. Warszawa 1975, s. 56.

⁷J.L. Borges i A.B. Casares: Kroniki Bustosa Domecqa. Kra-ków 1985, s. 11.

⁸Tamże, s. 23.

⁹Tamże, s. 32.