

Mateusz Salwa

Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0003-4988-8912

Sztuka, teatralność, ponowoczesność

O książce Agnieszki Sosnowskiej

Agnieszka Sosnowska
Sztuka znikania

Teatralność w czasach ponowoczesnych

(Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019)

Książka Agnieszki Sosnowskiej *Sztuka znikania* poświęcona jest – jak wskazuje na to jej podtytuł – zagadnieniu teatralnego charakteru ponowoczesnej rzeczywistości kulturowej i społecznej, a właściwie: teatralnej kondycji ponowoczesnego podmiotu. Podstawowym powodem, dla którego autorka sięga po kategorię teatru, teatralności i teatralizacji, jest jej przekonanie (wpisujące się w długą i dobrze ugruntowaną tradycję badawczą), że pojęcia te stanowią narzędzia przydatne w analizach i interpretacjach współczesnych zjawisk

kulturowych¹. Jak pisze za Elinor Fuchs, „język teatru i teatralna metaforyka najlepiej wyrażają istotę postmodernistycznej przemiany”², ponieważ właśnie charakter i stopień teatralizacji ponowoczesnej rzeczywistości odróżnia ją od rzeczywistości nowoczesnej. Sosnowska sugeruje, że najłatwiej to zauważyć na przykładzie omawianej w książce sztuki ponowoczesnej. Drugim powodem – równie istotnym, a z perspektywy całej książki nawet istotniejszym – jest chęć wykroczenia poza tradycję performatyczną przez „upomnienie się o kategorię teatralności” (211). Innymi słowy, zdaniem autorki – a jest to niewątpliwie interesująca teza – chcąc zrozumieć swoistość tej szczególnej formacji kulturowej, jaką jest ponowoczesność, należy dostrzec nie tylko to, że jest ona, by tak rzec, teatrem poza teatrem, ale także fakt, że „właściwym obszarem badania teatralności nie jest sam teatr, lecz praktyka pozateatralna” (29). W takim ujęciu analizowanie rzeczywistości kulturowej za pomocą kategorii teatralizacji jest czymś więcej aniżeli próbą zrozumienia jej za pomocą metafory teatru świata. Sama ponowoczesność jest bowiem „teatropodobna”, jednak nie w takim sensie, że posiada analogiczne cechy, ale w takim, że sama jest teatrem: „teatralność stała się pierwotnym warunkiem rzeczywistości” (11); „rzeczywistość ponowoczesna przemienia się w teatr” (17).

Sosnowska pojęcia teatralizacji zasadniczo nie definiuje. Bliżej zajmuje się nim w otwierającym książkę syntetycznym – bardzo przydatnym, również dzięki swojej klarowności – wprowadzeniu, które dostarcza spoiwa dla analiz proponowanych w kolejnych rozdziałach, oferując zarys przyjętej metodologii, wyjaśnienie stosowanych terminów, a także zapowiedź omawianych dalej treści. We wprowadzeniu właśnie znajduje się podrozdział poświęcony różnym ujęciom teatralności funkcjonującym w literaturze przedmiotu. To tutaj autorka zadaje kluczowe dla jej projektu pytanie o to, „jak należy definiować teatralność?”. I odpowiada:

Badacze nie są co do tego zgodni. Za znamienny i pokazujący skalę trudności tego przedsięwzięcia można uznać fakt, że poświęcone zagadnieniu teatralności publikacje, które ukazały się w ostatnich latach, uchylają się od terminologicznej precyzji (17).

Tę niedookreśloność czy też otwartość pojęcia teatralności Sosnowska w znacznej mierze zachowuje – jest ona decydująca dla proponowanych przez nią interpretacji, ponieważ pozwala zebrać pod wspólnym szyldem prace, które pozornie niewiele łączy. W rezultacie teatralność jawi się jako konstelacja czy też mgławica, w której unoszą się tradycyjnie kojarzone z nią kategorie (aktor, scena, spektakl,

¹ Por. np.: Richard Schechner, *Performatyka: Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006); Samuel Weber, *Teatralność jako medium*, tłum. Jan Burzyński (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009).

² Agnieszka Sosnowska, *Sztuka zanikania: Teatralność w czasach ponowoczesnych* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019), g. Kolejne cytaty lokalizowane są w tekście głównym w nawiasach.

widownia, występ itd.), ale która sięga daleko poza nie. Taka otwartość – nazywana też wprost nieostrością (19) – jest z jednej strony bardzo frapująca i może być płodna poznawczo, ale z drugiej jest zwykle mało funkcjonalna. Z tej racji Sosnowska zawęża rozumienie teatralności, „przyjmując wstępne założenie, że tym, co najbardziej fascynujące w teatralności dla czasów ponowoczesnych, jest znikanie” (19), które pojmuje również szeroko jako stawanie się niewidocznym, mizernym, giniecie, umieranie itd. Gdy więc analizuje wybrane realizacje pod kątem ich teatralności, skupia się na tych ich aspektach, w których owo znikanie zachodzi: w minimalizmie (rozdz. 1) dostrzega między innymi „proces znikania dzieła sztuki w materialnej formie” (30), w działalności Warholowskiej *The Factory* (rozdz. 2) – odchodzenie „od stabilnej podmiotowości na rzecz podmiotu nieustabilizowanego” (31), w ambalażach Tadeusza Kantora (rozdz. 3) z kolei – „kryzys wiary w to, że obraz – reprezentacja – jest w stanie oddać rzeczywistość w obiektywny sposób” (31), a w „autobiograficznym” projekcie Christiana Boltanskiego (rozdz. 4) przejaw „ontologicznej niemożliwości ujęcia samego siebie przez podmiot” (32).

Nieprzypadkowo znikanie okazuje się w ujęciu Sosnowskiej kluczowe dla analizowanej teatralności artystycznych „praktyk pozateatralnych”. Bo to właśnie znikanie „koresponduje ze strukturalną niestabilnością oddającą ducha ponowoczesnych czasów” i umożliwia „przeciwdziałanie objawom kryzysu nowoczesności” (19). Pracę tę podjęli również artyści (należałoby dodać, że także artystki, ale w książce mowa jest niemal wyłącznie o artystach), którzy zainteresowali się strategiami „ukrywania, opakowywania ciała, dematerializacji czy depersonalizacji” (19) i których prace można potraktować jako wkłęsłe zwierciadła ukazujące w zintensyfikowanej postaci cechy ponowoczesnej rzeczywistości kulturowej.

Autorka posługuje się przy tym terminem ponowoczesność, a nie postmodernizm, bo – jak zaznacza – interesuje ją pewien „projekt cywilizacyjny” (23), sformułowany w odpowiedzi na kryzys nowoczesności, tymczasem postmodernizm może zanadto kojarzyć się z artystyczną reakcją na modernizm w sztuce. To trafny wybór, bo stawką w interpretacjach zaproponowanych w kolejnych rozdziałach nie jest przecież postmodernistyczny „styl” prac – trudno też byłoby uznać je wszystkie za postmodernistyczne w taki sam sposób lub w takim samym stopniu – ale ich ponowoczesna wymowa. Ponowoczesność Sosnowska pojmuje zaś jako kondycję człowieka ufundowaną na krytyce metafizyki obecności, czyli na zaniku wiary w istnienie obiektywnego porządku, który można by poznać i adekwatnie przedstawić, na „śmierci autora”, czyli na zaniku wiary w istnienie określonego sensu zjawisk, na utracie ontologicznych fundamentów podmiotu, czyli na rozwianiu przekonania, że istnieje stała natura człowieka, wreszcie na kryzysie wielkich narracji, czyli na utracie przeświadczenia, że można stworzyć spójny obraz rzeczywistości. Wszystkie te powiązane ze sobą kryzysy, o których pisali przywoływani we wprowadzeniu Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan czy Jean-François Lyotard oraz wielu innych filozofów w ostatniej ćwierci

xx wieku (wzmiankowanych w kolejnych rozdziałach), składają się na „zerwanie pewnej ciągłości i celowości, cechującej wcześniejsze postrzeganie rzeczywistości” (10), w związku z którym tracą oczywistość takie kluczowe dla nowoczesności (i wpisane w sztukę modernistyczną) pojęcia, jak prawda, tożsamość, podmiot, odbiorca, *mimesis*. W rezultacie – pisze autorka – „postmodernistyczni myśliciele zaczęli coraz wyraźniej postrzegać świat jako pozór. Takie postrzeganie świata w konsekwencji doprowadziło do podkreślenia jej teatralnego wymiaru” (10). Oto punkt wyjścia dla analiz i interpretacji Sosnowskiej. Na tym tle omawiane przez nią prace artystyczne jawią się jako dokumenty, a zarazem ekspresje przede wszystkim ponowoczesnego podmiotu. I choć sama autorka deklaruje, że najbliższą jej perspektywą teoretyczną jest filozofia teatru, to jej myślenie można także umieścić w kontekście szeroko rozumianej filozofii podmiotu (ponowoczesnego). Wprawdzie nie sytuje ona swoich rozważań na pograniczu teatru i filozofii, operując bardziej na styku historii sztuki, kulturoznawstwa i performatyki, ale ostatecznie jej analizy relacji takich, wydawałoby się, „technicznych” zagadnień, jak materialność dzieła, rola widzów, autonomia gatunków artystycznych prowadzą, jeśli nie *explicite*, to *implicite* do wniosków filozoficznych (egzystencjalnych) inspirowanych koncepcjami wymienionych wyżej filozofów.

Zasadniczy trzon książki tworzą cztery rozdziały. Każdy jest osobnym studium i bez większej przesady można powiedzieć, że wszystkie mają charakter monograficzny. Każdy stanowi zamkniętą całość poświęconą jednej czy dwóm wybranym pracom lub zjawiskom artystycznym, dobranym tak, aby ukazać inny aspekt ponowoczesnej teatralności (teatralizacji). Autorka przyznaje, że wybór kryteriów interpretacyjnych był arbitralny, podporządkowany założeniu, że prace mają być traktowane jako „obiekty teoretyczne», nie zaś jako ilustracje teorii” (26). Z kolei dobór materiału badawczego wiąże się z indywidualną perspektywą badaczki, będącej „czynnym uczestnikiem kultury, dla którego w praktykach artystycznych niczym w soczewce skupiają się jej najważniejsze cechy, a także odbijają dotykającą ją przewartościowania i zmiany paradygmatów” (26).

Pierwszy rozdział zatytułowany *Znikanie dzieła sztuki jako obiektu* poświęcony jest minimalizmowi, nurtowi w sztuce rozwijanemu w Stanach Zjednoczonych głównie w latach sześćdziesiątych xx wieku, oraz twórcemu w tym samym czasie brazylijskiemu artyście Héliowi Oiticicowi (1937–1980). Minimalizm jest omówiony „za pomocą” dwóch bardzo ważnych dla historii sztuki xx wieku tekstów, napisanych w tamtym czasie, Micheala Frieda, *Sztuka i przedmiotowość*³ i Roberta Morrisa, *Uwagi o rzeźbie*⁴, w których podjęte zostało zagadnienie relacji między przedmiotowością dzieła sztuki a rolą odbiorcy współkonstytuującego

³ Michael Fried, „Sztuka i przedmiotowość”, tłum. Krzysztof Pijarski, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, nr 15 (2016), <https://doi.org/10.36854/widok/2016.15.706>.

⁴ Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie: Teksty*, tłum. Paweł Polit i Krzysztof Pijarski (Łódź: Muzeum Sztuki, 2010).

dzieło. Oiticic zostaje z kolei przedstawiony jako autor między innymi prac „neo-konkretnych”, które jako przedmioty miały nakłaniać widzów do manipulowania nimi, a tym samym do współtworzenia sztuki. Drugi rozdział nosi tytuł *Mimikra jako depersonalizacja w środowisku The Factory* i dotyczy kręgu skupionego wokół Andy’ego Warhola. Autorka analizuje „teatralny charakter” jego pracowni, wynikający ze sposobu zaaranżowania oraz wykorzystywania jej przestrzeni, realizowanych w niej projektów artystycznych, stałej zachęty ze strony Warhola do inscenizowania życia oraz postawy samego artysty wykorzystującego rozmaite strategie autokreacji. Obraz funkcjonowania *The Factory* zostaje zestawiony z analizą *Factory 2*, spektaklu w reżyserii Krystiana Lupy⁵, którego tematem było właśnie to środowisko. W obu wypadkach dochodzi, zdaniem autorki, do zatarcia granicy między teatrem a życiem codziennym: w *The Factory* życie zostaje steatralizowane, natomiast w spektaklu – teatr przeistacza się w życie. *Ambaláže jako strategia wyjścia poza mimesis w twórczości Tadeusza Kantora* to tytuł trzeciego rozdziału. *Ambaláže* zostały w nim usytuowane na styku sztuk wizualnych i performatywnych. *Ambaláž* jest *de facto*

wydarzeniem, spełnia się w działaniu, polegającym na ukrywaniu czegoś albo kogoś. *Ambaláž* niczego nie przedstawia, niczego nie komunikuje swoją formą. Przeciwnie – stara się coś ukryć, uczynić niewidocznym (165).

Zarazem nie eksponuje on swojej materialności, udając, że jest czymś innym, niż jest – w tym też przejawia się jego teatralny charakter. Dzieła Kantora autorka interpretuje jako prace antymimetyczne i umieszcza w kontekście takich nurtów artystycznych jak konceptualizm czy happening, ale także zestawia je, i to obszerniej, z dadaizmem. W rozdziale czwartym, zatytułowanym *Identyczność z własnym obrazem i koniec spektaklu*, Sosnowska omawia z kolei rozpoczęty w 2010 roku projekt Boltanskiego *The Life of C.B.* Artysta zgodził się wówczas, by zainstalowane w pracowni kamery śledziły jego codzienne życie. Transmitowane obrazy trafiają do zbiorów tasmańskiego kolekcjonera sztuki, który w zamian za to wypłaca Boltanskiemu dożywotnią rentę. *The Life of C.B.* ma trwać nieprzerwanie do śmierci artysty, a potem ma zostać udostępniony widzom w zaplanowanej z góry formie. Sosnowska osadza ten projekt w tradycji performansów dokamerowych, pokazując zarazem, że tę tradycję – szczególnie rozwiniętą w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych xx wieku – przekracza. Kluczem dla zrozumienia *The Life of C.B.* jest spostrzeżenie, że artysta przedstawia w nim swoje życie w perspektywie śmierci, czyli w chwili, w której ja przestaje odgrywać swój spektakl.

Nie ma tu miejsca, aby bardziej wyczerpująco zrelacjonować, o czym mowa w kolejnych rozdziałach. Każde studium zasługiwałoby zresztą na osobne

⁵ *Factory 2*, reż. Krystian Lupa, prem. 16 lutego 2008, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków.

omówienie, bo w każdym pojawia się wiele wątków i interesujących konstatacji. Z tej racji poniższe uwagi ograniczą się do *Sztuki znikania* jako całości. Przede wszystkim wypada powiedzieć, że autorce książki udało się zrealizować swój zamiar, to znaczy pokazać kilka odsłon teatralnego wymiaru kondycji ponowoczesnej. Przy całej arbitralności ich wyboru (która może przypaść do gustu albo nie), przykłady zostały zestawione tak, że z jednej strony ukazują wybrane aspekty tego, co autorka nazywa teatralnością, a z drugiej splatają się ze sobą. W tym miejscu można – bardzo upraszczając – zauważyć, że w ujęciu Sosnowskiej prace i zjawiska w rodzaju *The Factory* pokazują, w jaki sposób dwudziestowieczna sztuka „znika”, to znaczy dematerializuje się, bo w coraz większym stopniu nabiera cech performatywnych (teatralnych) oraz zaciera granicę oddzielającą ją od codzienności, przez co teatralizacji ulega także rzeczywistość poza światem sztuki.

Nie wdając się w dyskusję z interpretacjami zawartymi w poszczególnych rozdziałach – nie czuję się wystarczająco kompetentny, aby ją podjąć – można jednak zastanowić się nad miejscem, jakie zajmuje w nich pojęcie teatralności, które autorka chce przywrócić jako kategorię operacyjną. Można zapytać, czy jej interpretacje nie byłyby możliwe bez pojęcia teatralności, to znaczy, czy bez niego nie dałoby się uchwycić sensu omawianych prac i działań. Co takiego w odniesieniu do analizowanego materiału wnosi idea teatralności, czego nie daje idea performatywności? Słowem, dlaczego pojęcie teatralności należy odzyskać? Z lektury czterech studiów trudno wywnioskować, jakich odpowiedzi należałoby udzielić. Być może kłopot tkwi w celowym niedefiniowaniu teatralności. Przypomnijmy: „zamknięcie definicji teatralności – jej doprecyzowanie – jest sprzeczne ze współczesną dynamiką tego zjawiska, które ujawnia się punktowo w rozmaitych praktykach artystycznych” (208) – pisze Sosnowska. Oczywiście, sztywne definiowanie czegokolwiek w humanistyce rzadko się sprawdza, niemniej pozostawienie tego rodzaju nieostrości, gdy zamierza się jedno pojęcie przeciwstawić innemu, jest problematyczne, bo nie pozwala ocenić rezultatów tego zabiegu. Podobnie nie jest zupełnie jasne, jak ostatecznie rozumieć teatralność poza teatrem: czy dosłownie – jak sugerują przywołane wyżej słowa – czy raczej metaforycznie, co oznaczałoby, że podstawowym obszarem teatralności pozostaje teatr. Sama autorka pisze zresztą o „konieczności wyraźnego oddzielenia teatru jako dziedziny sztuki od teatralności jako metafory” (29). Jeśli ta druga ewentualność wchodziłaby ostatecznie w grę, to nieuchronnie rodziłoby się z kolei pytanie, dlaczego w takim razie dla zrozumienia dziś teatralności ważniejsze są praktyki pozateatralne.

Z pojęciowym statusem teatralności wiąże się kolejne zagadnienie. Sosnowska we wprowadzeniu pisze: „nie formułuję nowych definicji znikania oraz teatralności, lecz próbuję na nowo odczytać te, które zostały już wcześniej zaproponowane przez artystów” (19), co współgra z padającą w zakończeniu deklaracją, że celem analiz było „uzupełnienie aktualnego stanu badań o analizę tych momentów w historii kultury, w których teatralność pojawiała się w nowych odsłonach” (210). Stwierdzenia tego rodzaju sugerują, że autorka przyjmuje perspektywę historyczną, co też istotnie

czyni, skupiając się przede wszystkim na działaniach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku (wyjątkiem jest tu projekt Boltanskiego, który jednakże zostaje osadzony w kontekście działań artystycznych prowadzonych w tamtym okresie). Zarazem jednak zaznacza, że książkę napisała „z perspektywy współczesnej”, i dodaje: „szukam pierwszych przejawów procesów, które dzisiaj obserwujemy w dojrzałej formie” (210). Interesująca ją „sztuka znikania” wyraża przy tym „typowe dla naszych czasów poczucie pęknięcia czy zerwania ciągłości” (208). Z tego też względu w książce jest sporo odwołań do tych filozofów i badaczy, którzy owo poczucie na rozmaite sposoby opisują. Trzeba jednak zauważyć, że choć przywoływani przez Sosnowską filozofowie rzeczywiście próbują opisać ponowoczesność i w tym sensie diagnozują historycznie określoną formację kulturowo-społeczną, to jednak ich koncepcje nie mają wyłącznie historycznego wydźwięku, bo traktują o ogólnych uwarunkowaniach kondycji człowieka, możliwości tworzenia wielkich narracji, zasadzie *mimesis*, prawdzie itd. Powstaje więc pytanie o to, czy – analogicznie – autorka, jakby wbrew swoim deklaracjom, nie formułuje jednak konstatacji o charakterze nie tylko historycznym, ale także filozoficznym? Zwłaszcza że można dostrzec w jej podejściu tendencję do generalizacji: zajmuje się zjawiskami, które pojawiły się na scenie artystycznej w określonych okolicznościach, ale zarazem uznaje je za soczewki, w których skupia się ponowoczesność, trwająca – jak można wywnioskować z jej słów – do dziś. Oczywiście, w połączeniu refleksji historycznej z filozoficzną nie ma niczego złego, wręcz przeciwnie – dobitnym przykładem są choćby filozofowie patronujący *Sztuce znikania* – niemniej warto zdecydować, czy się go dokonuje, czy też nie. Od tego zależy, między innymi, dobór materiału i sposób jego opracowania. Można przy tym zauważyć, że niektóre partie tekstu swoją szczegółowością sugerują ujęcie historyczne, inne – ujęcie filozoficzne, zwłaszcza tam, gdzie pewne kwestie są omówione bardzo szkicowo, jakby miały jedynie dostarczyć pretekstu dla przyjętej argumentacji.

Autorka niejednokrotnie zastrzega – skądinąd bardzo słusznie – że ogranicza się do studiów przypadków, by pokazać, jak ukazuje się w nich teatralność, która ma „migotliwą naturę” i uległa „rozbitciu, manifestując się jednostkowo, czyli punktowo” (208). Takie ujęcie koresponduje z podejściem historycznym (czy też monograficznym), konweniuje z nim też zarysowywanie szerszego kontekstu, który ma pomóc lepiej uchwycić interesujący *casus*. Zarazem jednak odniesienia te, obejmujące wszystkie ważniejsze nurty sztuki dwudziestowiecznej i pokazujące, gdzie należy osadzić omawiane przypadki, przyczyniają się miejscami do wrażenia, że książka proponuje coś na kształt „wielkiej narracji” o sztuce znikania, narracji, której *leitmotivem* jest, rzecz jasna, ponowoczesność, czyli pewna idea filozoficzna. Sosnowska pisze zresztą następująco:

Korzystając z tej siatki pojęciowej, mam pełną świadomość, że ze współczesnej perspektywy jest ona już nieco zużyta. Teoretyczne rekonstrukcje głównych rozpoznanych filozoficznych dotyczących nowoczesności i ponowoczesności, które pojawiają się

w kolejnych rozdziałach, mają więc charakter ogólny. Moim celem nie jest rewizja tych ustaleń, ale wykorzystanie ich jako w miarę stabilnej ramy metodologicznej, która pozwala uchwycić istotę teatralności (23).

Autorka przyjmuje zatem bardzo określone rozumienie ponowoczesności, które – co trzeba dodać – jest dobrze ugruntowane w literaturze, rozpowszechnione i niekontrowersyjne, o ile tylko uznajemy, że współczesny świat jest ponowoczesny. Innymi słowy, Sosnowska porusza się w ramach znanego paradygmatu. Odwołuje się przeto do ustalonego filozoficznego kanonu (do już przywołanych nazwisk dołączmy jeszcze Gillesa Deleuze'a i Jacquesa Derride), dodając do niego inne postaci, równie znane i kluczowe dla humanistyki drugiej połowy xx wieku, a raczej dla jednego z jej modeli (np. Mieke Bal, Maurice Blanchot, Roger Caillois, Umberto Eco, W.J.T. Mitchell). Przywołuje także stały zestaw wykorzystywanych pojęć (do tych wymienionych wcześniej można dodać: archiwum, ciało, dokument). W rezultacie oferowane przez nią interpretacje również wpisują się w ten paradygmat i tak też zostały pomyślane – nie chodziło o to, aby wywołać rewolucję naukową. Wydaje się zatem, że jeśli czytelnika lub czytelniczkę przekonuje proponowana wizja ponowoczesności (wraz z autorską figurą znikania), przekonają go i cztery studia zawarte w książce – pytanie tylko, czy coś go w nich zaskoczy? Mówiąc inaczej, lektura *Sztuki znikania* każe zastanowić się, czy – przyjmując wizję ponowoczesności Sosnowskiej – dałoby się inaczej zinterpretować omawiane przez nią prace. Albo też: czy można sobie wyobrazić interpretację którejkolwiek z nich, podważającą przyjęte w *Sztuce znikania* ujęcie ponowoczesności? Inna rzecz, czy nie mamy tu do czynienia z sytuacją *take it or leave it*? To znaczy: albo godzimy się na przyjętą w książce nieco aksjomatycznie wizję ponowoczesności i wówczas godzimy się na zawarte w niej interpretacje. Albo z jakichś względów nie odpowiada nam to ujęcie, a wówczas i interpretacje nas nie przekonują.

Trzeba przy tym zauważyć, że nawet jeśli same interpretacje uznajemy za przekonujące, nie musi to jeszcze oznaczać, że przekonująca jest wizja ponowoczesności, z której wypływają. Gdyby jednak tak właśnie patrzeć na te cztery rozdziały – na marginesie dodam, że ta perspektywa jest mi najbliższa – oznaczałoby to, że „stabilna rama metodologiczna”, na którą składają się diagnoza tytułowej ponowoczesności oraz pojęcie teatralności, nie jest – przynajmniej z punktu widzenia czytelnika lub czytelniczki – niezbędna. Być może gdyby obie kwestie autorka przedstawiła bardziej wyczerpująco i w sposób bardziej wyostrojony, wspomniana rama okazałaby się niezbędnym rusztowaniem także w trakcie lektury.

Dochodzimy tym samym do kwestii, która zapewne leży u źródeł wyżej wskazanej niepewności. W wielu miejscach – w moim przekonaniu, zbyt wielu – autorka deklaruje, co i w jaki sposób zamierza uczynić, wpisując się w paradygmat coraz silniej zaznaczający się w świecie akademickim w Polsce. Taka praktyka czy strategia, rzecz jasna, ułatwia lekturę (nawiasem mówiąc, zarazem utrudnia pracę recenzentowi, jeśli ten nie chce kopiować całych fragmentów, w których autorka

syntetycznie i zgrabnie omawia poszczególne partie własnego tekstu). Jednocześnie ma ona dowodzić świadomości metodologicznej w coraz większym stopniu stającej się akademickim fetyszem. Nadmiar deklaracji związany z nadmiarem świadomości metodologicznej kryje jednak w sobie pewne niebezpieczeństwo. Może bowiem powstać wrażenie, że choć punktem wyjścia są dzieła sztuki pojmowane jako „obiekty teoretyczne”, to znaczy obiekty, z których wyprowadza się teorię umożliwiającą ich zrozumienie, to *de facto* służą one za ilustracje teorii przywoływanych w metodologicznych deklaracjach. Być może ograniczenie deklaracji metodologicznych wyszłoby *Sztuce znikania* na dobre? Może zostawiłoby większe pole czytelnikom i czytelnikom, którzy nie musieliby stale mieć w pamięci ani „stabilnej ramy metodologicznej”, ani migotliwego pojęcia teatralności, a przez to zyskaliby poczucie, że przemawiają do nich „same” dzieła, nawet jeśli niemethodycznie? I w ten sposób mogliby dostrzec sztukę znikania...

W swojej książce Agnieszka Sosnowska podejmuje interesujące zagadnienie i proponuje bez wątpienia wartę uwagi interpretacje, przyjmując przy tym jasno określoną perspektywę. Lektura *Sztuki znikania* pozwala także zadać sobie frapujące pytania – część z nich została roboczo sformułowana wyżej. Być może nie są to pytania, których spodziewałaby się autorka, dzięki nim jednak książka daje do myślenia, a z jej lektury każdy odniesie korzyść. Ktoś znajdzie w niej potwierdzenie swoich przekonań i/lub zyska wiedzę o dziełach i działaniach, których być może wcześniej wcale nie znał lub znał w innym kontekście. Ktoś inny utwierdzi się w przekonaniach przeciwnych, co jednak będzie wymagało od niego uporania się z różnymi znakami zapytania wywołanymi lekturą, a tym samym przemyślenia propozycji autorki. W obu jednak wypadkach – co trzeba wyraźnie powiedzieć – lektura *Sztuki znikania* przyniesie dużo przyjemności, bo jest to książka bardzo klarownie, dobrze i warto napisana.



Bibliografia

Sosnowska, Agnieszka. *Sztuka znikania: Teatralność w czasach ponowoczesnych*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.

Abstrakt

Sztuka, teatralność, ponowoczesność: O książce Agnieszki Sosnowskiej

Artykuł stanowi prezentację książki Agnieszki Sosnowskiej *Sztuka znikania: Teatralność w czasach ponowoczesnych* (Kraków 2019), poświęconej zagadnieniu teatralnego charakteru ponowoczesnej rzeczywistości kulturowej i społecznej. Sosnowska zakłada, że kategorie teatru, teatralności i teatralizacji stanowią narzędzia przydatne w analizach i interpretacjach ponowoczesnej kondycji ludzkiej, a zarazem wskazuje, że to rzeczywistość pozateatralna stanowi najwłaściwszy obszar refleksji nad teatralnością. Analizuje wybrane prace i zjawiska

artystyczne, w których dostrzega wyznacznik teatralizowanej rzeczywistości ponowoczesnej, jakim jest dla niej zanik rozmaitych przeświadczeń determinujących nowoczesny stosunek do idei podmiotu, świata i sztuki: amerykański minimalizm, twórczość brazylijskiego artysty Hélio Oiticica, pracownia Andy'ego Warhola *The Factory* i spektakl Krystiana Lupy *Factory 2*, ambalaże Tadeusza Kantora oraz projekt Christiana Boltanski'ego *The Life of C.B.* W recenzji postawione zostały prowokowane przez książkę pytania, które wiążą się m.in. ze sposobem ujęcia tytułowej tematyki, zasadzającym się na niedookreśleniu pojęcia teatralności, wykorzystaniu bardzo określonego rozumienia ponowoczesności oraz nie całkiem przemyślanym połączeniu perspektywy historycznej z filozoficzną.

Słowa kluczowe

filozofia, performatywność, ponowoczesność, teatralność, sztuka xx w.

Abstract

Art, Theatricality, Postmodernity: About Agnieszka Sosnowska's Book

This article presents Agnieszka Sosnowska's book *Sztuka znikania: Teatralność w czasach ponowoczesnych* [The Art of Disappearance: Theatricality in Postmodern Times] (Kraków 2019), devoted to the theatrical character of postmodern cultural and social reality. According to Sosnowska, the categories of theater, theatricality and theatricalization can serve as useful tools for analyzing and interpreting the postmodern human condition. At the same time, she argues that it is the non-theatrical reality that constitutes the most appropriate area of reflection on theatricality. She analyzes selected works and artistic phenomena in which she sees an indication of theatricalized postmodern reality, namely the disappearance of various convictions determining the modern attitude towards the ideas of the subject, the world and art: American minimalism, the work of the Brazilian artist Hélio Oiticica, Andy Warhol's *Factory* and Krystian Lupa's theater production *Factory 2*, Tadeusz Kantor's emballages and Christian Boltanski's project *The Life of C.B.* The review raises questions provoked by Sosnowska's book, concerning, among other things, the author's approach to her topic, which, according to the reviewer, is based on an under-defined concept of theatricality, a very specific understanding of postmodernity, and a not-quite-thought-out combination of the historical and philosophical perspectives.

Keywords

philosophy, performativity, postmodernity, theatricality, 20th century art

MATEUSZ SALWA

dr hab., adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Ukończył filozofię i historię sztuki. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół wybranych zagadnień estetyki współczesnej, historii i teorii sztuki oraz filozofii śród-wiskowej.
