didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 157/158**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-teatrze-swiata

/ teatr w książkach

W teatrze świata

Patrycja Cembrzyńska

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

W *Sztuce znikania* Agnieszka Sosnowska ukazuje teatralność jako medium interdyscyplinarności. W centrum uwagi autorki znalazły się działania na styku teatru i performansu, teatru i instalacji, teatru i fotografii. Sosnowska tropi momenty, w których teatralność wkracza do sztuk wizualnych. Próbując wniknąć w mechanizmy teatralności, sięga po ustalenia antropologii widowisk, performatyki, historii sztuki, a także filozofii i psychologii.

Atutem *Sztuki znikania* jest jednak nie tylko wielość perspektyw teoretycznych. Przyjemność lektury książki Sosnowskiej ma źródło przede wszystkim w przyjemności interpretacji, przyjemności płynącej z głębokiego czytania tekstów kultury, które potraktowane zostają jako czułe sejsmografy wyłapujące drgania w niej zachodzące, niejednokrotnie szybciej niż

teoretyczne wywody (s. 26-28); teorie więc pozostają służebne wobec analizowanych artefaktów, a nie odwrotnie. Dziełu „nie można niczego narzucić, choć można mu zadawać pytania” (Skuratowicz, Żuchowski, 2009, s. 220) – i to właśnie robi autorka.

Pytań w *Sztuce znikania* postawiono wiele, zaczynając od tego, jak teatralność realizuje się w sztukach wizualnych. To jednak przede wszystkim książka o tym, dlaczego topos *theatrum mundi* wciąż do nas przemawia. Jak przemawia? I jak koreluje z naszymi czasami, naznaczonymi świadomością kryzysu metafizyki? „Tym, co najbardziej zaskakujące w teatralności dla czasów ponowoczesnych, jest znikanie” – pisze Sosnowska – znikanie, które pozostaje „semantycznie i ontycznie związane ze śmiercią, a tym samym nietrwałością podmiotu” (Sosnowska, 2019, s. 19).

Autorka bada teatralność, wychodząc od praktyk pozateatralnych. Zaczyna od analizy minimalizmu, który o teatralność oskarżył w latach sześćdziesiątych amerykański krytyk sztuki Michael Fried. Identyfikuje moment zwrotu performatywnego w kulturze, pokazując, jak autonomiczne, formalistyczne dzieło modernistyczne ustępuje miejsca sztuce o charakterze zdarzeniowym, która emancypuje widza.

Dobrym przykładem jest tu *Untitiled (Mirrored Cubes)* (1965/1971) Roberta Morrisa – instalacja złożona z czterech identycznych sześcianów o lustrzanych ścianach. Zanim przeniesiono je do sali wystawowej, były eksponowane (o tym akurat Sosnowska nie pisze) w ogrodzie Tate Gallery – w plenerze. Sześciany przejmują, jak czytamy, „cechy pola wizualnego” (s. 50). Instalacja, która nie tyle jest, ile się wydarza, dobrze tłumaczy, jak dzieło i widz warunkują się nawzajem.

Mirrored Cubes dają ciągle inne przedstawienie. I, co nie mniej ważne,

granica między nimi a światem jest płynna. Instalacja wystawia siebie do patrzenia i zarazem na naszych oczach rozkłada się w naturze. Z tym że otaczająca sześciany natura też zostaje rozbita na kawałki, pofragmentowana.

Przeglądając się w zwierciadłach, trafiamy jakby do wnętrza kubistycznego obrazu. Nie ma takiego lustra, w którym mógłby się odbić cały świat. Zaaranżowany przez Morrisa spektakl, opowiadający historię bycia i niebycia, obecności i nieobecności – nic przecież, żadna scena, na lustrze na trwałe się nie zapisze – ujawnia rozpęknięty charakter świata i czasowy charakter rzeczywistości. To spektakl otwierający nas na otchłań, na „doświadczenie prawdy wycofania się prawdy" (Caputo, 2001, s. 210). Świat zdaje się tu serią nakładających się na siebie odbić, krainą zwierciadlanych ech, nadmiaru znaczących tańczących na szkle. Tutaj zaczyna się ponowoczesny teatr świata.

Nasza kultura zbudowana została na pragnieniu obecności (Markowski, 1999), któremu towarzyszy lęk przed zniknięciem. Czy przedstawienie może uobecnić to, co osuwa się w nieobecność, i lęk ten uchylić? Jedynie w reprezentacji symbolicznej, noszącej wyraźne piętno teologii, obraz zbiega się z rzeczą reprezentowaną, uobecnia ją w sobie. Natomiast w świecie naznaczonym rozpadem, pozbawionym substancjalnego sensu, sens rzeczom nadają alegorie: przestawienia, w których znaki odsyłają jedynie od innych znaków – i to przede wszystkim, jak sądzę, warto dopisać na marginesie książki Sosnowskiej.

„Bohaterowie dramatu żałobnego umierają więc, gdyż jedynie w ten sposób – jako zwłoki – mogą zadomowić się w alegorii" – pisze Walter Benjamin (2013, s. 294).

Ludzie wraki z The Factory Warhola – Sosnowska patrzy na fenomen The Factory jako na sytuację prototypową dla teatru czasów ponowoczesnych – wyrzutki show-biznesu, siostry i bracia w nicości, szukają ratunku w nadwyżce formy. Gdzie jest otchłań – gdzie między znaczonym i znaczącym dochodzi do rozsunięcia – tam otwiera się przestrzeń dla improwizacji (stąd już niedaleko do idei teatru życia) i superkompensacji (czyż nie teatralnej w swej przesadnej naturze?).

Bardzo ciekawe wydają mi się rozważania Sosnowskiej o The Factory jako laboratorium mimikry. Szczególnie, po pierwsze, w perspektywie przypomnianej przez autorkę uwagi Rogera Caillois, który uznał owadzią mimikrę za nadwyżkę estetyczną, zjawisko pozbawione pragmatycznego celu (obrona przed drapieżnikiem), a więc za ozdobnik – ornament, co, powiada Sosnowska, „nieuchronnie kojarzy się z odgrywaniem ról w teatrze" (Sosnowska, 2019, s. 85). Po drugie zaś, w świetle koncepcji Jacques'a Lacana, który interpretował mimikrę jako wejście w obraz (s. 89), co mnie z kolei kojarzy się z wejściem w alegorię, która, wedle Benjamina, jest nie „konwencją wyrazu", ale „wyrazem konwencji", czyli, jak tłumaczy Adam Lipszyc, „wyrazem samej konwencjonalności znaku" (Lipszyc, 2004, s. 321). Z nieudaną mimikrą – czytaj również: nieudanie odegraną rolą – mamy do czynienia wtedy, gdy coś w grze aktora nie wpasowuje się w puzzle spektaklu.

Momenty, w których jakiś artysta uzurpator z otoczenia Warhola zdaje się zrzucać maskę konwencji, wyłapuje kamera. „Stale rejestruje zachowania ludzi w intymnych sytuacjach, które za jej sprawą tracą naturalność i płynnie nabierają cech przedstawienia teatralnego" (Sosnowska, 2019, s. 107). Gdy jedna sceniczna postać umiera, w jej skórę wchodzi następna: „przecież mieszkaliśmy wewnątrz obrazu" (mówi Ivy Nicholson – dodajmy: pośród

ścian wyłożonych potłuczonymi lustrami). Przedstawienie trwa, jedne rzeczy prezentują się przez drugie – i „nic z tego nie wynika poza pustką świata" (Lipszyc, 2004, s. 233). Nie ma tu nic do zobaczenia, albo lepiej: do zobaczenia jest NIC.

Warhol, innymi słowy, tworzy biotop („teatrotop" – Sosnowska, 2019, s. 91), w którym panuje hiperwidzialność. Przedstawienie niczego nie objawia, niczego nie uobecnia, po prostu jest i tylko ono jest: „widzialna maszyneria ikon zastępuje jasną i zrozumiałą ideę Boga" (Baudrillard, 1997, s. 179, por.: Markowski, 1999, s. 18); „ja" umiera i w ten sposób ciało, tego „ja" powłoka, może wejść do królestwa alegorii.

Benjaminowska alegoria w każdym razie rzuca, jak sądzę, światło na działanie The Factory Warhola, a także na *Factory 2* Krystiana Lupy, który odtwarza w swoim spektaklu realia pracowni króla pop-artu, mówiąc swoim aktorom: bądź interesujący; wystaw się, zanim na zawsze znikniesz, bo przedstawienie, iluzja, ucieczka w obraz, w imitację, od „nic" w tobie to jedyna twoja szansa. Tylko że to ucieczka z „nic" do NIC (stąd estetyka nudy u Warhola/Lupy – zob.: Sosnowska, 2019, s. 92-96).

Sosnowska umieszcza *Untitiled (Mirrored Cubes)* w kontekście zwrotu performatywnego, ale zauważmy, że ta ironiczna gra z motywem „szklanych domów" uderza również w (nowoczesny) fantazmat przezroczystości – usuwania niewiadomych.

Marek Bieńczyk pisze w *Przeźroczystości* – inspiracją do jego rozważań jest *Zaproszenie na egzekucję* Nabokowa (wyd. książkowe 1938) – że fantazmat ten wspomagał (z przeźroczystością przecież połączyła się higiena: „obsesja mikrobów wycisza swój niepokój dopiero w szklarniach i szklanych domach" – Bieńczyk, 2007, s. 125) autorytarne formy rządów i organizacji

społecznych, takich jak komunizm i faszyzm (tamże, s. 152). W tej perspektywie odsłania się jeszcze jeden wymiar analizowanego w *Sztuce znikania* happeningu Tadeusza Kantora *Ambalaż ludzki*, który odbył się w 1968 roku w norymberskim „koloseum", miejscu zjazdów NSDAP.

Sosnowska odnajduje w ambalażach artysty – w tych zwłaszcza, w których opakowany zostaje człowiek – podwójność. Są więc ambalaże metaforą uprzedmiotowienia czy ubezwłasnowolnienia („performanse katastrofy"), lecz są również „symboliczną próbą ukrycia czegoś przed cudzym wzrokiem" (Sosnowska, 2019, s. 161) – ambalowanie, innymi słowy, staje się gestem ochrony w obliczu zagrożenia. Ochrony czego? Asamblaż, powiada Sosnowska, służy „rehabilitacji stabilnej podmiotowości" (s. 32), opakowanie przecież „zawsze odsyła nas do pewnej obecności – do przeczucia czy potrzeby stabilnej podmiotowości" (s. 163). Powiedziałabym, że jeśli już, to odsyła do „pragnienia obecności", ale w moim rozumieniu Kantor chroni raczej to, co nietożsame (faszyzm był obsesją toż-samości), co kruche (i dlatego musi się opancerzyć), co zawsze w drodze (Kantorowi wędrowcy, ludzie z walizkami, to „byty z miejsca w miejsce", które wywędrowały z tego, co domowe, swojskie ku obcemu – mówiąc Sławkiem, 2006, s. 110-111), chroni to, co święte i przeklęte (*homo sacer*), i co, właśnie jako nieprzejrzyste, tylko w obszarze jeszcze większego zagęszczenia materii może się schować i zniknąć (maksymalny poziom zagęszczenie materii, jak uczy współczesna fizyka, to gęstość, przy której powstaje czarna dziura).

Za Bieńczykiem: „W środowisku skrajnej przeźroczystości życie zamiera" (Bieńczyk, 2007, s. 154). Zanim Bóg umarł, zanim metafizyczna obietnica transcendentalnego znaczonego osunęła się w NIC, mówiło się, że jedynie umarli przenikają pod powierzchnię rzeczy (por.: tamże, s. 185-186). A żywi? Żywi – i czyż nie o tym traktują spektakle Kantora? – mają tylko

przeźroczystości omamy, jakieś klisze pamięci: „wspominać to nagle zapalać żarówkę w ciemni” (tamże, s. 186) – i kiedy Sosnowska pisze o fotografii jako materialnej podstawie dla spektaklu *Wielopole, Wielopole*, przypominają mi się właśnie te słowa – przecież, ciągnie Bieńczyk, „wspomnienie jest przeźroczystości omamem, dziurą w głowie, przez którą wycieka nasz byt” (tamże, s. 186).

Ambalaż ludzki (opakowywanie) proponuję dopełnić (dla przeciwwagi) innym happeningiem Kantora, zresztą po raz pierwszy zrealizowanym też w Norymberdze – *Lekcją anatomii wedle Rembrandta* (odpakowywanie). Wiwisekcja trupa wystawia nam na widok „zapomniane resztki / wstydliwe odpadki, / zmięte i pogniecione / kieszenie! / śmieszne organy / ludzkiego / instynktu / przechowywania / i pamięci!” (jakieś chustki, zdjęcia, długopisy, szczotki do zębów, kapsle). Czy tylko takie tajemnice, takie NIC, mamy do wyjawienia?

Horror methaphysicus według Kantora. Chcemy wierzyć, że jest raczej coś niż nic, że rzecz ma sens, ma właściwe, nieredukowalne do czegokolwiek innego imię – zapakowane, zapieczętowane.

W swojej książce Agnieszka Sosnowska pokazuje, jak tworzone przez nas obrazy (iluzje obecności) służą powstrzymywaniu rozproszenia materii świata i opanowywaniu rozproszenia podmiotowości, wprawiając w ruch machinę teatru świata. Słusznie upomina się o kategorię teatralności: „Czy aby czegoś nie tracimy, rezygnując z metafory teatralnej na rzecz paradygmatu performatywnego?” (Sosnowska, 2019, s. 211). Dlatego opowiada nam o technikach pakowania, a najwięcej o autoinscenizacji (rozdział o The Factory, a także rozdział poświęcony związkom teatralności i śmierci na przykładzie twórczości Christiana Boltanskiego). Pokazuje, jak za jej pomocą nieprzejrzysty dla samego siebie podmiot podtrzymuje iluzję „ja”, a

równocześnie przed nami, widzami tego spektaklu, chowa się – w obrazach, które odsyłają jedynie do innych obrazów, a więc są nieprawdziwe i, *de facto*, puste (zob.: s. 196).

Dopiero śmierć, czytamy, kończy spektakl „ja". Czy rzeczywiście kończy? Póki są opakowania – jakieś fotografie, jakieś nagrania – odpryski niegdysiejszych performansów – przedstawienie („bohaterowie dramatu żałobnego umierają…") może przecież dalej trwać. W *Sztuce znikania* udało się jednak autorce pokazać, że śmierć determinuje spektakl „ja" – wszak podmiot cały czas musi konfrontować się z rozpadem „ja", składać „siebie" z ułamków luster, a śmierć jest w nim pogrzebana[1]. Śmierć, perspektywa śmierci uruchamia teatralność, ponieważ wyprowadza performera z równowagi (jak uciec od martwego obrazu?), wyprowadza go z tego, co „samowite", i otwiera go na wydarzenie się tego, co inne. Teatralność jawi się więc jako głęboka zasada rzeczywistości. Póki żyję, gram w teatrze świata, który jest młynem mielącym byty („Gdy patrzy się z perspektywy śmierci, życie okazuje się produkcją zwłok" – Benjamin, 2013 s. 294), gram w dramacie bez autora, choć może się znaleźć dramaturg, który mój performans włączy w większą całość – da mnie innym „do patrzenia" w swoim teatrzyku.

Autor/ka

Patrycja Cembrzyńska – historyczka sztuki ze stopniem doktora. Opublikowała książkę *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* (2012). Publikowała m.in. w „Didaskaliach", „Quarcie", „Tekstach Drugich", „Przeglądzie Humanistycznym".

Przypisy

1. Wątek cały czas powracający w *Sztuce znikania*: pomiot jest ontologicznie wybrakowany, nieprzeźroczysty dla samego siebie i ograniczony własną czasowością: nigdy nie-pozostaje-tym-samym i – wedle sformułowania Sosnowskiej: „stale aktualizuje się w teraźniejszości – jako znikający punkt" (SZ, s. 210); ciągle szuka luster, żeby się w nich przejrzeć, zobaczyć, podwoić – luster (mowa także o lustrach fotografii), które choć obiecują mu spoistość, oddalają go od siebie, rozbijają jego tożsamość; szuka potwierdzenia swojego „ja", w oczach innych – i wciąż rozpoznaje się w nich jako „nie-ja" – w sobie samym odnajduje Innego.

Bibliografia

Baudrillard, Jean, *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów,* pod red. T. Nycza, Universitas, Kraków 1997.

Benjamin, Walter, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, posł. A. Lipszyc, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.

Bieńczyk, Marek, *Przeźroczystość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.

Caputo, John D., *Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka*, przeł. T.K. Sieczkowski, „Nowa Krytyka" 2001 nr 12.

Lipszyc, Adam, *Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)*, „Teksty Drugie" 2004 nr 1-2.

Markowski, Michał Paweł, *Pragnienie obecności*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

Sławek, Tadeusz, *Przeciw swojskości, Piwnica i studnia*, [w:] tegoż, *Żaglowiec, czyli Przeciw swojskości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

Skuratowicz Jan; Żuchowski, Tadeusz J., *Rozważania wokół pierwszego przykazania*, „Artium Quaestiones" 2009, t. XX.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/w-teatrze-swiata*