

Warszawa, 18.11.2016

Prof. dr hab. Krystyna Duniec
Zakład Historii i Teorii Teatru
Instytut Sztuki PAN
Warszawa

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Agnieszki Sosnowskiej
„Zabieg znikania jako reakcja na kryzys nowoczesności. Analiza wybranych praktyk
artystycznych od połowy XX wieku w ujęciu kulturoznawczym”

Virginia Woolf w swoim esej *Recenzowanie*, pisząc o pracy recenzenta, wprowadzie literatury pięknej, choć z powodzeniem można jej uwagi odnieść także do dzieł naukowych, zwróciła uwagę na recenzenckie dylematy: „musimy przyznać, że jesteśmy wymagający, i że mamy trudność z uzasadnieniem, czego właściwie wymagamy. Przy różnych okazjach różnie formułujemy swoje pytanie. Powtarza się ono najczęściej, kiedy skończywszy czytać z westchnieniem pytamy: czy było warto?”.

W przypadku pracy mgr Agnieszki Sosnowskiej, wymagając od rozprawy doktorskiej istotności tematu i oryginalnego jego ujęcia, dużej sprawności metodologicznej i biegłości języka, odpowiadam jednoznacznie: warto było. Nade wszystko cenię postawienie tezy, że w czasie liberalno- demokratycznym albo burżuazyjno-kapitalistycznym, kiedy nie obowiązują żaden kanon, a nawet trudno o herezję, kategoria teatralności święci triumfy za sprawą zabiegu znikania jako reakcji na kryzys nowoczesności. Sosnowska w swojej dysertacji stawia za Rosalind Krauss znak równości między teatralnością a hybrydyczną ponowoczesnością, upatrując rodowód założeń postawangardy czy poawangardy w sztuce performatywnej i wizualnej w awangardzie lat 60. i 70, realizującej marzenie historycznej awangardy o przywróceniu sztuki życiu codziennemu. Cieszy mnie fakt reaktywacji przez Sosnowską myśli Elinor Fuchs, ogłaszającej w 1996 roku „śmierć postaci scenicznej”, czyli mocnego podmiotu, który znika z pola widzenia na rzecz tożsamości zdecentrowanej i

niestabilnej. We współczesnej sztuce performatywnej, a zwłaszcza w teatrze postdramatycznym, nie tylko brakuje postaci - charakterów, ale wręcz nie ma na nie miejsca. Sosnowska trafnie zatem tezę o *śmierci postaci scenicznej* Elinor Fuchs traktuje jako punkt wyjścia, ale i dojścia swoich rozważań o znikaniu, jako zjawisku implikowanym przez kryzys nowoczesności, mimo paradoksalnych stałych prób ustanawiania mocnego podmiotu. Skoro zdaniem autorki, awangarda w sztuce lat 60. zalegitymizowała ponowoczesność jako czas, w którym rzeczywistość społeczna przemieniła się w teatr subiektywny, zindywidualizowany, kreatywny, niestabilny, niemimetyczny, a ponowoczesna estetyka utrwaliła dialektykę kopii i oryginału, to tradycyjną teatralność wyznaczaną przez dychotomię świata scenicznego i widowni, musiała zastąpić teatralność transgresyjna. Badawczo zatem praca Agnieszki Sosnowskiej metodologicznie sytuująca się na pograniczu nauk społecznych, filozofii, antropologii wizualnej i widowisk oraz performatyki „pisana z perspektywy współczesnej”, i subiektywnej (choć Sosnowska w bibliografii nie odwołuje się do prac narratystów, Ankersmita czy White’a), wydobywa wywrotowy potencjał praktyk artystycznych połowy XX wieku, uhistoryczniając tym samym najnowszą awangardę XXI wieku. Perspektywa zaproponowana przez Agnieszkę Sosnowską, kładąca nacisk na remediację między ciałem a przedstawieniem, pozwala redefiniować najnowsze praktyki performatywne, zwłaszcza najnowszego teatru, kierując uwagę w stronę ich awangardowego rodowodu.

Sosnowska tym samym wydaje się opowiadać, co cenne, za kulturową wspólnotą empatyczną, legitymizującą wzajemne fluktuacje, wpływy, różnice, przemieszczenia. Autorka rozprawy, traktując teatralność jako społeczną dialektykę ról płynnych tożsamości, dla których znaczenie ma ich zewnętrzny kłusowniczy wizerunek, prowokowany ich wewnętrzną labilnością, czyni więc ją medium interdyscyplinarnym, tak społecznym, jak estetycznym. Współczesny renesans teatralności, czyli proces oglądania i bycia wzajemnie oglądanym, ujętego w odpowiednie dla kryzysu mimesis ramy znikania, jest przedmiotem dysertacji doktorskiej Agnieszki Sosnowskiej. Autorka odwołuje się do wielu teoretycznych tekstów wybitnych filozofów, estetyków, psychologów, kulturoznawców, performatyków, teatrologów, tworząc funkcjonalną ramę metodologiczną. Zadowoliliby tym, przypuszczam, nawet Griseldę Pollock, która nie ceni „metodologicznego lukru” na torcie kulturoznawczej

dyscypliny, a jedynie pragmatyczne korzyści budowania teorii. Nie dziwi więc, że wśród wielu teorii, Sosnowska, oprócz Elinor Fuchs, wyróżnia także Josette Feral z jej próbą określenia różnic między teatrem i innymi rodzajami sztuki per formatywnej: tańcem, performansem, praktykami wizualnymi nowych technologii, i zwłaszcza, Pheggy Phelan, przekonującą, że performans realizuje się w teraźniejszości poprzez znikanie. O materialistycznej praktyce realizowania się rozmaitych praktyk performatywnych stanowi zaś ciało. Dziwi mnie w tej sytuacji, że autorka nie konfrontuje się z teorią Rebeki Schneider, udowadniającej, że performans nie znika, ale jedynie materialność nadawcy, performans bowiem pozostaje w pamięci jego ciała i odbiorców, i poprzez pamięć swoich śladów w kolejnych działaniach artystycznych i pozaartystycznych, performansach, remixach, spektaklach teatralnych, tańcu, instalacjach. Ta pamięć, według Schneider, teatralizuje zarazem pojęcie archiwum, przeciwstawiając się jego imperialności jako stałej ulokowanej w konkretnym miejscu dokumentacji. Warto, przygotowując pracę do druku poddać krytycznej refleksji także teorię Schneider.

Agnieszka Sosnowska reaktywując kategorię teatralności, szuka jej źródeł w społecznym i artystycznym doświadczeniu, w działaniu, nadając swoim analizom szeroki charakter kontekstowy. Autorka dowodzi przy tym, że w dobie rozmytych znaczeń i celów, historii pozbawionej teleologii, kiedy, ludzkość tworzy muzeum wyobraźni, jak powiedziała Ricoeur, w którym wszyscy są odrębni, znikają i odżywają w innych kreatywnych powtórzeniach, to teatralność właśnie, a nie performatywność określa współczesny świat i sztukę. Autorka waloryzuje tu stanowisko Samuela Webera, istotnego dla niej także przewodnika metodologicznego, że „teatralność” jest rodzajem pozytywnej skazy lub piętna, którego nie da się wyczyścić. Warto w tym miejscu przypomnieć, że już Wyspiański zwrócił uwagę w „Wyzwoleniu”: „zaledwie maska ta gdzie znika, już nowa za nim się pomyka”. Agnieszka Sosnowska uznając znikanie za warunek ponowoczesnej teatralności, przykłada się dziś do odwrócenia logiki tradycyjnej historiografii, utożsamiając znikanie ze stałą nieobecnością na rzecz znikania jako obecności. Jeśli więc wydarzenie performatywne stanowi „źródłowy” obraz dla kolejnych powtórzeń, to znikanie właśnie determinuje przemieszczenie jego obecności w kolejnej teatralizacji w dowolnym kierunku.

Agnieszka Sosnowska, upatrując teatralność w znikaniu, logicznie traktuje relację sztuki ze śmiercią jako założycielską dla teatralności. Swoje tezy udowadnia, analizując wybrane teksty kultury z pogranicza sztuk wizualnych i performatywnych, osadzając je zawsze w szerokim kontekście kulturowym. W rozdziale pierwszym *Ambaláže jako strategia wyjścia poza mimesis w twórczości Tadeusza Kantora*, drugim *Znikanie dzieła sztuki jako obiektu*, trzecim *Mimikra jako depersonifikacja w środowisku The Factory*, i w czwartym *Identyczność z własnym obrazem i koniec spektaklu* poddaje egzegezie kolejno: ambaláže Tadeusza Kantora, sztukę amerykańskiego minimalizmu, eksperymenty Andy'ego Warhola, prace Christiana Boltanńskiego. Podejmując refleksję nad kryzysem mimesis, upadkiem aksjomatów, iluzyjnym charakterem rzeczywistości, wskazuje zarazem na próbę rehabilitacji silnego podmiotu, na przykład w ambalážach Kantora, „opakowujących”, więc uprzedmiotawiających graniczne doświadczenie, jakim jest trauma, cierpienie i śmierć, po to, żeby wskazać na imperatyw ochrony przez „zapakowanie” silnego podmiotu i jego wartości. Wbrew strukturalizmowi, poststrukturalizmowi i narratywizmowi z ich hasłami śmierci podmiotu, śmierci autora, antyesencjalizmem i afirmacją konstytuowanego przez dyskurs „słabego podmiotu”, Kantor – twierdzi Sosnowska – próbuje przywrócić podmiotowi sprawczość w swoich happeningach, zmuszając widza do zajęcia postawy aktywności wobec tego, co ogląda. Przypomina się tu m.in. praca Mirosława Bałki w Modern Tate z 2009 roku, emblematyczna, sędzę, dla teatralności-znikania, „How It Is”, przedstawiająca ogromną prostopadłościenną otwartą strukturę z ciemnym całkiem wewnątrz, do którego prowadziła rampa, po której sunęli widzowie, którzy znikając w ciemności, zmuszeni byli, mimo pewnej bezradności, do określania swoich ról wobec siebie samych i innych ludzi.

We wszystkich wybranych do analizy praktykach artystycznych Agnieszka Sosnowska bada cielesne sieci powiązań oraz sposoby komunikacji, które same składają się na rodzaj „choreografii społecznej”, skądinąd przez autorkę opisywanej. Bardzo silnie nakierowane na relację sztuki z odbiorcą, analizy badaczki powinny w moim przekonaniu zostać skonfrontowane z różnymi teoriami estetyki relacyjnej i jej metodami badania dynamiki relacji społecznych i strategii demokratyzacji sfery publicznej, a także teatralnymi. Dynamikę

gestów/reakcji widzów wobec dzieła sztuki można by na przykład skontekstualizować ramą Brechtowskiej koncepcji *gestusu*, czyli rozmaitych gestów i wyrażeń, które nie inny człowiek, ale dzieło sztuki prowokuje. Brechtowski *Gestus* oznaczający wzajemny stosunek dzieła sztuki/spektaklu i człowieka, dając równoprawny wgląd w stosunki społeczne, jak ten, który osiąga się obserwując relacje międzyludzkie warto by wziąć pod uwagę. Niezmiernie ciekawe i odkrywcze są analizy Sosnowskiej sztuki neokonkretywizmu i tropikalizmu brazylijskiego, przypominające i wydobywające społeczny potencjał lokalnych praktyk artystycznych.

Podążając za myślą Michaela Frieda o zarażeniu się dzieła sztuki teatralnością, w kategorii tej Agnieszka Sosnowska dostrzega potencjał destrukcyjny. Jeśli zgodzić się, że dziś społeczna rzeczywistość/codziennosc, uległa teatralizacji, stając się przedstawieniem, to ma rację autorka, wykazując, że teatralność stanowi pewne zagrożenie jako strategia antyspołeczna, bo egotyczna i autoteliczna. Z drugiej jednak strony, to teatralność pozwala zarazem potraktować dzieło sztuki jako „wydarzenie”, bowiem, jak powiedziała Badiou, obdarza je pewnym nadmiarem, modyfikując jego podmiotowość i dodając przez to nowe, niejednokrotnie przełomowe znaczenie. Dobitnie zjawisko to pokazuje Sosnowska, poddając analizie artystyczne środowisko Fabryki Warhola jako destrukcyjnej społecznej sceny, na której znikają jedne tożsamości, żeby ustąpić miejsca drugim.

Analizując podporządkowujące sobie i uprzedmiotawiające ludzką intymność Warholowskie eksperymenty artystyczne i, zwłaszcza, prace Christiana Boltanskiego, Sosnowska wyostrza obsesję filmowania przez awangardowych artystów własnej i cudzej codzienności, inscenizujących w nagraniach video własne i cudze biograficzne doświadczenia, wymazujących indywidualną podmiotowość na rzecz teatralizowanej. W obsesji autoinscenizacji, stale aktualnej, widzi m.in. źródło renesansu teatralności. Sosnowska podważając zaufanie do realności obrazów, wykazując jej iluzoryczność, podkreśla ich magiczną sztuczność, teatralność właśnie. Realność więc traktuje jako konstrukt/efekt pojawiający się we wszelkiego rodzaju widowiskach, estetycznych i społecznych, w których uczestniczymy. Sosnowska, zwracając zarazem uwagę, że „bezpośrednie”/realne wydaje się to, co jest mediatyzowane/filmowane, a nie to, co dzieje

się na scenie w żywym kontakcie z widzem, ożywia dyskusję nad wymiarem *liveness*, opowiadając się, jak chce Philip Auslander za *nażywością* stymulowaną dynamiką produkowanego w widzach złudnego efektu realności. Współcześnie teatr prawie nigdy nie odbywa się bez kamer filmowych i video – nie dlatego tylko, by widzowie mogli śledzić przedstawienie na różne sposoby, czy w nich się symbolicznie odbijać, ale by mogli doznać różnokierunkowej refrakcji. Agnieszka Sosnowska reaktywuje w ten sposób zasadnie psychoanalityczną kategorię „placu widowiskowego” jako miejsca ucieczki od realności, czyli teatralizowanego jej znikania na rzecz przedstawienia. Teza Sosnowskiej o znikaniu jako podstawowym fundamencie teatralności ponowoczesnej czyni tym samym metaforę teatralną metonimią struktury społecznej. Mimo że nie przywołuje w swojej pracy bezpośrednio teorii Lakoffa, to aktualizuje swoim wywodem myśl kognitywisty, że racjonalizm wymaga wyobraźni, a metafora dostarcza jedyne sposobu postrzegania realności.

Traktując teatralność jako „udanie” rozmontowujące kognitywne ramy codziennego życia, waloryzuje Sosnowska tym samym wpływ doświadczeń cielesnych na mechanizmy i struktury poznawcze, przekształcanych przez nie w rozmaite reprezentacje mentalne, schematy i struktury wiedzy. Jeśli uznać, że teatralność w tym ujęciu implikuje intersubiektywny obraz performatywny, uzależniony od obserwacji tego, co przedstawiane, to jedyną realnością zostaje fakt uczestnictwa w przedstawieniu. Może warto więc, żeby autorka skonfrontowała psychoanalityczną koncepcję „placu widowiskowego” z teorią Anne Ubersfeld, traktującą teatr jako marzenie senne, czyli „konstrukcję wyobraźni”, o której widz wie, że jest zdecydowanie oddzielona od sfery egzystencji codziennej”. Wyeksponowanie przez Sosnowską materialności teatralności sytuuje pracę poniekąd w perspektywie myśli posthumanistycznej, skłaniając do głębszej refleksji nad performatywną funkcją wszelkich bytów, ożywionych i nieożywionych, znajdujących się w obrębie spektaklu, i ich równouprawnieniem..

Konkluzja. Praca doktorska Agnieszki Sosnowskiej, świetnie napisana, wszechstronna metodologicznie, interdyscyplinarna, wykorzystująca bogatą literaturę badawczą, sytuująca sztukę performatywną w nowych, interesująco redefiniowanych

kontekstach kulturowych, spełnia wszelkie wymogi stawiane pracy naukowej. Stanowi studium samodzielne i wnikliwe analitycznie, sytuujące w nowej perspektywie fundamentalną dla ponowoczesności kategorię teatralności. Wnoszę bez żadnej wątpliwości o dopuszczenie mgr Agnieszki Sosnowskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Prof.dr hab. Krystyna Duniec

