

STRESZCZENIE

Tytuł rozprawy doktorskiej:

„Zabiegi znikania jako reakcja na kryzys nowoczesności. Analiza wybranych praktyk artystycznych od połowy XX wieku w ujęciu kulturoznawczym”

Jednym z najważniejszych zadań badawczych, jakie stawiam przed sobą w pracy doktorskiej jest rozpoznanie zmian w funkcjonowaniu kategorii teatralności w czasach ponowoczesnych. Moim celem jest udowodnienie, że kryzys nowoczesności jako projektu cywilizacyjnego wiąże się bezpośrednio z przededefiniowaniem teatralności i istotnym przesunięciem w rozumieniu tej istotnej kategorii kulturowej. Twierdzę, że tym, co kuszące i zwracające uwagę myślicieli i artystów w sytuacji teatralnej, przestaje być już odniesienie do *theatrum mundi*, a staje się jej strukturalna niestabilność – niematerialność i efemeryczność; to, że w przeciwieństwie do obrazu nie wytwarza artefaktu. Ma miejsce w czasie i przestrzeni, po czym nieuchronnie znika. Ponowoczesność jest więc momentem kolejnej aktualizacji metafory teatralnej – zarówno jej powrotu, jak i przeformułowania czy zniuansowania. Załamanie się światopoglądu modernistycznego prowadzi do przekonania, że teatralność stała się pierwotnym warunkiem rzeczywistości.

Moja propozycja polega nie tylko na próbie krytycznej analizy teatralności w kontekście wyczerpania paradygmatu modernizmu, ale również na podkreśleniu roli, jaką zaczęła odgrywać w procesie przełamywania podziałów między dziedzinami sztuki, a także między sferą artystyczną a życiem potocznym. Staram się pokazać, że stała się medium interdyscyplinarności.

Cóż to jednak znaczy? Aby zbadać, jak pojęcie teatralności zmienia się w reakcji na kryzys nowoczesności, przenoszę je w obszar praktyki artystycznej i przyglądam się jego funkcjonowaniu w wybranych tekstach kultury od połowy XX wieku. Ze względu na nieostrość pojęcia, zawężam je, przyjmując założenie wstępne, że tym, co najbardziej fascynujące w teatralności dla czasów ponowoczesnych, jest znikanie. W obrębie pracy często zamiennie posługuje się więc tymi dwoma pojęciami¹.

Praca składa się z czterech rozdziałów, w których analizuję znikanie jako reakcję na kryzys nowoczesności. Przyglądam się temu zagadnieniu z różnych perspektyw – za każdym

¹ To stanowisko zostaje wyprowadzone i szczegółowo opisane we wprowadzeniu do pracy.

razem starając się przemyśleć je od nowa w obrębie poszczególnych rozdziałów. Za Samuelem Weberem twierdzą bowiem, że napotykały trudność w określeniu właściwych granic pojęcia teatralności. Jako drogowskazy pozwalające na poruszanie się w tej złożonej sytuacji, służą mi cztery istotne pojęcia, które od połowy XX wieku ulegają przewartościowaniu i poddawane są krytyce w pismach takich myślicieli, jak Michael Foucault, Roland Barthes, Jacques Lacan czy Jean-François Lyotard – *mimesis*, metafizyka obecności, stabilny podmiot i metanarracja. W każdym z rozdziałów kolejna z tych kategorii funkcjonuje jako dominująca, mimo że, co należy wyraźnie podkreślić, w moim przekonaniu, próbując zrozumieć ponowoczesność, musimy traktować je jako komplementarne.

Można wyznaczyć również inny podział w mojej pracy – byłyby nim dwa odrębne segmenty. W pierwszym – na który składa się rozdział pierwszy i drugi – skupiam się na tym, jak metafora teatralna w swoim uwikłaniu w znikanie związana jest ze zwrotem performatywnym w kulturze i humanistyce. W drugim zaś – składającym się z rozdziałów trzeciego i czwartego – staram się pokazać, że teatralność jest nie tylko związana ze znikaniem dzieła sztuki w jego materialnej formie i uruchomieniem ciała widza, ale można wskazać sytuacje, w których dochodzi do zaburzenia granicy między sztuką a życiem potocznym.

W pierwszym rozdziale staram się odczytać twórczość Tadeusza Kantora w kontekście kryzysu nowoczesności. W tym celu rekonstruuje podejście artysty do kategorii *mimesis* na przykładzie ambalaży. Wobec ambalaży Kantor formułuje bowiem bardzo konkretne zadanie: mają one „przekroczyć próg widzialności”. W ramach analizy przyglądam się więc temu jak Kantor siłuje się z kategorią *mimesis*, widząc w ambalażach strategię znikania – czyli ukrycia, schowania czy wyjęcia z pola wizualnego. Szczególnie interesuje mnie tutaj relacja między *mimesis* a podmiotowością. Czy gest opakowywania ludzi jest atakiem na podmiotowość czy odwrotnie – jej ochroną? Pokazuję, że gest opakowywania uwikłany jest w istotny paradoks: stanowiąc próbę wyjścia poza *mimesis* rehabilituje stabilną podmiotowość.

W drugim rozdziale staram się wypracować ramy pozwalające na ukazanie roli, jaką odegrała kategoria teatralności w zainicjowaniu zwrotu performatywnego w sztukach w latach 60. i 70. XX wieku. Analizie zostaje poddana przede wszystkim sztuka minimalistyczna w kontekście tekstu Michaela Frieda „*Art and Objecthood*”, w którym krytyk oskarża sztuki wizualne o „zarażenie” się teatralnością. W kolejnych częściach tekstu krok po kroku, stosując metodę *close reading*, rekonstruuje, co Fried rozumie pod pojęciem teatralności (bezprecedensowy w tej sytuacji jest fakt, że definicja powstaje na podstawie obserwacji

praktyk sztuk wizualnych). Badam dalej jak działanie tejsze teatralności w obrębie sztuk wizualnych przełożyło się na proces znikania dzieła sztuki jako materialnego obiektu, prowadząc do otwarcia dzieła sztuki na interakcję z widzem i wprowadzenie (tak bliskiej teatrowi) kategorii doświadczenia.

W trzecim rozdziale staram się spojrzeć na fenomen The Factory jako na sytuację modelową dla teatru w dobie ponowoczesności. Stawiam prowadzące dla wywodu pytanie badawcze o to, czy model konstruowania tożsamości w The Factory można uznać za analogiczny do modelu budowania tożsamości postaci scenicznej doby kryzysu nowoczesności opisywanego przez Elinor Fuchs w *Śmierci postaci scenicznej?* Przemyslenie obecności metafory teatralnej w środowisku skupionym wokół Andy'ego Warhola pozwala pokazać, że destabilizacja relacji między fikcją a życiem codziennym w The Factory jest bliska rewolucyjnym zmianom, które równoległe dokonywały się w teatrze. Chodzi tutaj przede wszystkim o status postaci, a także koncentrację na widowisku, a nie na literaturze dramatycznej.

W czwartym rozdziale analizie poddane zostają centralne dla praktyki artystycznej Christiana Boltanskiego projekty, w których jego własna biografia staje się materią twórczą. Punktem wyjścia dla rozważań jest projekt *La vie de C. B. (The life of C. B.)*, w ramach którego artysta poddaje się stałej obserwacji kamer wideo aż do momentu śmierci. Traktuję tę pracę jako rodzaj kłamry pozwalającej na przyjrzenie się wcześniejszym działaniom artysty, w których na polu różnych mediów podejmuje próbę stworzenia własnego portretu. Równocześnie archiwizuje i fałszuje on własną przeszłość; oszukuje i mówi prawdę. W efekcie powstaje paradoks – autoportret, który nie przedstawia jednostki, a stanowi odbicie zbiorowości. Na przykładzie Boltanskiego staram się uchwycić teatralność w kontekście kryzysu wielkich narracji. Istotne pytanie badawcze dotyczy tego, jak nie zniknąć zupełnie – czyli relacji między znikaniem a praktykami archiwizacyjnymi.

A. Sosnowska