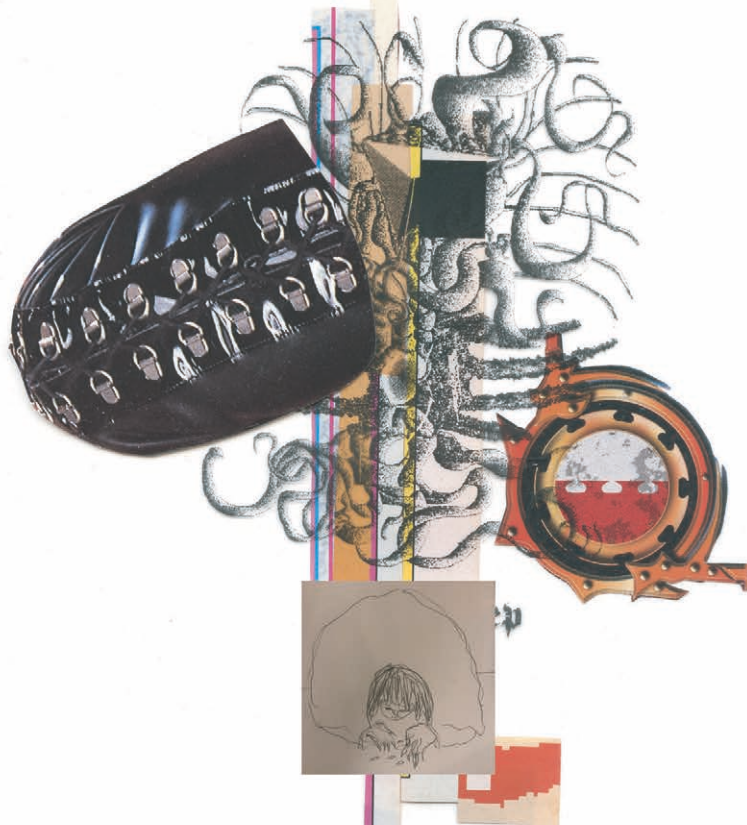


WYDAWNICTWO UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO
ZARZĄDZANIE W KULTURZE

TOM 24 NR 1
2023



LABORATORIA
KULTURY WSPÓŁCZESNEJ

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO
ZARZĄDZANIE W KULTURZE

2023 TOM 24 NR 1
ISSN 1896-8201

Pod redakcją
Piotra Graczyka
Alicji Kędziory

LABORATORIA
KULTURY WSPÓŁCZESNEJ

„Zarządzanie w Kulturze” 2023, 24(1), red. Piotr Graczyk, Alicja Kędziora

„Culture Management” 2023, 24(1), eds. Piotr Graczyk, Alicja Kędziora

RADA NAUKOWA | ACADEMIC EDITORIAL BOARD

Barbara Czarniawska, Yiannis Gabriel, Łukasz Gawel, Tommy Jensen, Monika Kostera, Paweł Krzyworzeka, Emil Orzechowski, Johan Sandström, Łukasz Sułkowski

REDAKTOR NACZELNA | EDITOR-IN-CHIEF

Małgorzata Ćwikła

ZASTĘPCA REDAKTOR NACZELNEJ | ASSISTANT EDITOR-IN-CHIEF

Marcin Laberschek

SEKRETARZ REDAKCJI | SECRETARY

Olga Kosińska

CZŁONKOWIE ZESPOŁU REDAKCYJNEGO | EDITORS

Anna Góral, Marta Keil, Karolina Prykowska-Michalak, Waldemar Rapior, Lidia Varbanova

ADRES REDAKCJI | EDITORIAL OFFICE

Instytut Kultury UJ, ul. S. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków

www.kultura.uj.edu.pl

PROJEKT OKŁADKI I GRAFIKI | COVER DESIGN AND GRAPHICS

Mateusz Kula

Projekt dofinansowany przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej, a także Instytutu Kultury.

Project co-financed by the Jagiellonian University from the funds of the Faculty of Management and Social Communication and the Institute of Culture.

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Autorzy

Wydanie I, Kraków 2023

Artykuły są dostępne na licencji CC BY 4.0.

Articles are licensed under a CC BY 4.0 license.

ISSN 1896-8201 (wersja papierowa / print version)

ISSN 2084-3976 (wersja elektroniczna / online version)

Pierwotną wersją czasopisma „Zarządzanie w Kulturze” (ISSN 2084-3976) jest wersja online, publikowana kwartalnie w internecie na stronie: www.ejournals.eu/Zarzadzanie-w-Kulturze/.

The electronic version is the primary version of the journal „Zarządzanie w Kulturze” (ISSN 2084-3976) published on the Internet on the website www.ejournals.eu/Zarzadzanie-w-Kulturze/



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Alicja Kędziora , <i>Wprowadzenie. Laboratoria kultury współczesnej. Część 2</i>	VII
Cezary Woźniak , <i>Spirala i amplituda. Dialektyka sztuki</i>	1
Monika Machowska , <i>Teatralność troski. Spektakl Kochana Wisielko, Najdroższy Zbyszku jako egzemplifikacja feministycznej etyki troski</i>	15
Alicja Kędziora , <i>Lekka opowieść o tym, co słyhać u innych. Anegdota w badaniach historycznoteatralnych</i>	23
Informacja o autorach i redaktorach naukowych czasopisma	IX

Laboratoria kultury współczesnej. Część 2

Punktem wyjścia do przygotowania dwóch zeszytów czasopisma „Zarządzanie w Kulturze” stało się powołanie w Instytucie Kultury Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego nowych studiów II stopnia o profilu ogólnokształcącym, co tłumaczy odmienną od dotychczasowych tematykę publikowanych tekstów. Laboratoria kultury współczesnej stanowią ideową kontynuację i twórcze rozwinięcie kierunku studiów kultura współczesna, z sukcesem prowadzonego przez kilka lat w Instytucie Kultury. W przeciwieństwie do wąskiego instytucjonalnego ujęcia kultury elitarnej, laboratoria kultury współczesnej zajmują się wieloaspektowym jej ujęciem, rozważając wszystko to, co dotyczy życia człowieka. Oprócz szeroko rozumianych aktywności na polu sztuki, działań performatywnych, kultury cyfrowej, twórczego funkcjonowania w przestrzeniach muzealnej i galeryjnej, w kulturze współczesnej obecne są refleksy przeszłości, zapomnianych, a nawet niezrealizowanych projektów artystycznych, inicjatyw z pogranicza wielu obszarów, w tym kultury ludowej czy miejskiej. Kultura w płynnej nowoczesności o nieustająco zmieniających się strukturach wymaga zarówno niezbędnych do uczestniczenia w niej kompetencji, umiejętności krytycznej analizy i interpretacji różnych jej przejawów, jak i kwalifikacji w zakresie organizowania i zarządzania w obszarze życia artystycznego w sposób wykraczający poza klasyczne ujęcia ekonomiczne. Tym aktualnym problemom i przemianom kulturowym odpowiada struktura studiów, oparta na laboratoryjnym modelu zarówno edukacji, jak i badań.

Dzięki uprzejmości Zespołu Redakcyjnego łamy czasopisma „Zarządzanie w Kulturze” zostały otwarte zarówno dla badaczy zaangażowanych w przygotowanie kierunku laboratoria kultury współczesnej – Małgorzaty Ćwikły, Mateusza Falkowskiego, Alicji Kędziory, Marcina Laberscheka, Michała Pałasza, Cezarego Woźniaka, jak i studentów oraz doktorantów, których zainteresowania naukowe mieszczą się w profilu badań nad kulturą współczesną realizowanych w ramach Instytutu Kultury – Moniki Machowskiej, Jagody Mytych, Jakuba Wydry.

Teksty zamieszczone w numerach „Zarządzania w Kulturze” poświęconych laboratoriom prezentują szerokie spektrum zainteresowań badawczych Autorów, dotyczących nie tylko – co sugerowałby tytuł obu zeszytów – kultury współczesnej, ale również dziedzictwa kulturowego, gatunków literackich o pretensjach dokumentacyjnych, miejscach pamięci. Ukazanie problemów badawczych z perspektywy skontekstualizowanej – studia przypadków: pomniki, anegdota teatralna, egzemplifikacja etyki troski w spektaklu teatralnym, oraz z perspektywy uniwersalistycznej – laboratoryjność badań nad kulturą współczesną, filozofia sztuki, feministyczna teoria moralna, odzwierciedlają trzy płaszczyzny kultury – moralną, poznawczą

i estetyczną (zob. Sztompka 2019: 12–19, 21). Te płaszczyzny przywołują naczelną wartość kultury – dobro, prawdę i piękno, a opisane w artykułach zjawiska są ich reprezentatywną konkretyzacją.

Dzięki kulturze życie w społeczeństwie staje się w ogóle możliwe, natomiast aktywne w niej uczestnictwo pozwala na życie ważne, potrzebne i wartościowe. Jak zauważa Piotr Sztompka: „Kultura okazuje się fundamentem i warunkiem rozwoju bogatej i żywej tkanki społecznej, a także tworzywem pełnej i twórczej osobowości członków społeczeństwa. Kultura to nie zbiór imponowalności, ale podstawowy wyznacznik stanu społeczeństwa” (Sztompka 2019: 22). Przygotowaniu dwóch ostatnich zeszytów „Zarządzania w Kulturze” towarzyszyło przekonanie, że zarówno badania nad kulturą współczesną, aktywne w niej uczestniczenie, jak i niezbędny proces kształcenia w celu nabycia kompetencji analizy i interpretacji przejawów kultury są niezbędne człowiekowi do życia w społeczeństwie.

Alicja Kędziora

Bibliografia

- Bauman Zygmunt (2011). *Kultura w płynnej nowoczesności*. Warszawa: Agora.
- Geertz Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Giddens Anthony (1996). *Introduction to Sociology*. New York: Norton.
- Kłoskowska Antonina (1981). *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN.
- Sztompka Piotr (2019). O pojęciu kultury raz jeszcze. *Studia Socjologiczne*, 1.

Spirala i amplituda. Dialektyka sztuki

Cezary Woźniak  <https://orcid.org/0000-0003-3905-9387>

Uniwersytet Jagielloński
e-mail: cezary.wozniak@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Woźniak Cezary (2023). Spirala i amplituda. Dialektyka sztuki. *Zarządzanie w Kulturze*, 24(1), 1–14.

Abstract

Spiral and Amplitude. Dialectic of Art

The article presents a certain dialectic of art, the dialectic developed on the basis of such concepts as essence, potentiality, completeness, sense and phenomenon. The completeness of art is hereby understood as the maximum actualisation of its potential, the pretence of art would be therefore something, in which the potentiality of art isn't elaborated on. What would be the sense of art then? It would be the process of certain actualisation of art potentiality. The history of art then presents itself as the amplitude whose extents are drawn by the level of the actualisation of that potentiality; from the pretence of art to the appearance of immanence, the epiphanic experience of the omni-completeness. This might have been the most maximalist vision of art, which can be found, for example, in Schiller, Schelling, Heidegger or Chögyam Trungpa.

We can also imagine a different variant of dialectic of art, in which its story would have unfolded in form of a spiral. The history of art would then have been driven by the need for the realisation of its *telos*. It would have been the achievement of complete sense of art inherent to its concept, which may be derived from Hegel's aesthetics.

Can this spiral and this amplitude be intersecting? And if so, how could this affect understanding of art? It seems that the dialectic form of spiral provides art with the terminological integrity, the possibility of its nominal creation, whereas the form of amplitude reinforces art as the epiphany of omni-completeness. Finally, the art would be the form of energy flow on the certain horizon, horizon of art; the form of flow into its condensation points of completeness; and the moments of transparency of this eternal flow...

Keywords: art, work of art, dialectic of art, aesthetics, sense of art, source of art, Hegel, Heidegger, Chögyam Trungpa

Wprowadzenie

Sztuka jest z człowiekiem od bardzo dawna. Zapewne zaczęła się ona w jakimś mitycznym momencie, kiedy człowiek po raz pierwszy, w pewnej formie albo jakimś gestem wyraził swe doświadczenie istnienia, odczucie swojego bycia w świecie. Ten

moment przejścia do tworzenia sztuki byłby też momentem transgresji człowieka z immersji w naturze ku możliwości refleksji, co otwierałoby zarazem horyzont obecności sztuki przy człowieku. Być może, otwierałoby to również potencjalność sztuki jako możliwość aktualizacji jej istoty. Możliwe jest obywatelstwo bez sztuki, życie bez sztuki, a nawet z pewnych przyczyn celowe jej nietworzenie, ale dziś przeważnie uważamy tworzenie i obecność sztuki za coś wręcz naturalnego, za część współczesnego życia, zwłaszcza w bogatych społeczeństwach Zachodu i Wschodu. Myślimy też nawet, że sztuka jest w jakiś istotowy sposób związana z człowiekiem, co potwierdzałoby jej trwanie w dziejach i to w różnych kręgach kulturowych. Ale jest też tak, że sztuka wciąż zmienia swą postać i wymyka się próbom konceptualizacji, stawia opór różnym rodzajom dyskursów, które chciałyby uchwycić jej istotę. Pytanie o sens sztuki może nawet zostać zawieszona, a ona i tak zapewne będzie powstawać i trwać...

Ta obecność sztuki w życiu człowieka nigdy nie była jednak wolna od fundamentalnych pytań o jej istotę czy o jej *telos*. Przez całe stulecia, i to w wielu kulturach, stawiano te pytania i padały na nie różne odpowiedzi. Czasem robili to sami artyści, ale wydaje się, że te najbardziej miarodajne określenia sztuki formułowali filozofowie oraz myśliciele, którzy czynili to jednak przeważnie w kontekście rozwijanych przez nich ogólnych ujęć rzeczywistości. Inaczej rzecz ujmując, sztuka byłaby przez nich objaśniana w horyzoncie poszczególnych eksplikacji rzeczywistości, a rozumienie i sens sztuki byłyby ich pochodną, co składałoby się na dzieje estetyki. Czyż nie takie określenia sztuki odnajdziemy w kilku najważniejszych jej teoriach, jakie na Zachodzie sformułowali Platon, Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche czy Martin Heidegger?

Artykuł ten ma na celu przedstawienie określonej dialektyki sztuki, rozwijanej na podstawie takich pojęć, jak: istota, potencjalność, pełnia, sens i pozór. Pełnia sztuki byłaby w nim rozumiana jako maksymalna aktualizacja jej potencjalności, a pozór sztuki byłby nieureczywistnieniem tej potencjalności. Czym byłby sens sztuki? Byłby on zaistnieniem jakiejś formy danej aktualizacji potencjalności sztuki. Jeżeli tak, to czy dzieje sztuki miałyby wówczas formę amplitudy? Byłaby to amplituda sensu sztuki z pełnią jako jej maksymalnym wychyleniem i pozorem sztuki jako jej wychyleniem minimalnym – wychyleniem będącym w zasadzie brakiem aktualizacji potencji sztuki, inaczej: wręcz niebytem sztuki. Możemy też wyobrazić sobie inne przedstawienie tej dialektyki, a mianowicie takie, w którym dzieje sztuki miałyby formę spirali wznoszącej się do jakiegoś jej ostatniego punktu – punktu pełni sztuki jako spełnienia *telos* sztuki, ale spirali wyznaczonej punktami jej sensów, czyli poszczególnych jej aktualizacji. Rozważmy teraz bardziej szczegółowo ową dialektykę z tymi dwoma jej wariantami.

Dialektyka sztuki: spirala

Najpierw przywołajmy w tym celu poglądy Hegla na sztukę. Należą one do najważniejszych ujęć sztuki na Zachodzie i wydają się ważnym przyczynkiem do rozumienia nie tylko istoty sztuki, ale także jej dziejowych przemian, istotnym także i dla obrazu sztuki współczesnej, której estetyka Hegla jest wręcz zapowiedzią. W swoich *Wykładach o estetyce* niemiecki filozof określa sztukę jako jedną z form ducha absolutnego. Dwoma innymi jego formami byłyby religia i filozofia. Hegel ogólnie twierdził, że sztuka i jej dzieła „pochodzą z ducha”, „są z niego zrodzone” (Hegel 1964: 23), a w dziełach sztuki mamy „do czynienia tylko z czymś, co jest jego własne” (*ibidem*: 24). Namysł nad sztuką jest tutaj częścią rozważań nad ewolucją ducha absolutnego, a sztuka jest jednym z etapów, przez które przechodzi duch absolutny na swej drodze do absolutnej wiedzy, co stanowiłoby *telos* owej ewolucji. Sztukę „zrodzoną z ducha” charakteryzowałoby „wyobcowanie w zmysłowość”, jej „eksterioryzacja” w „uczucia i zmysłowość”, co Hegel pojmował jako pewne ograniczenie i przyczynę do niedoskonałości immanentnej sztuce (*ibidem*: 24). Według Hegla, prawda jest pojęciową całością, która dzięki swemu rozwojowi dochodzi do ostatecznego zakończenia, dlatego proces ten musi obejmować także i sztukę jako „pochodzącą z ducha”. Jej prawda – w sensie prawdy o samej sobie – dzięki „mocy myślącego ducha” zostaje wydobyta z wyobcowania w sferze materialno-zmysłowej, co „sprowadza ją w ten sposób z powrotem do siebie” (*ibidem*: 24). Inaczej rzecz ujmując, za Heglem można to jeszcze tak rozumieć: duch absolutny, poddając sztukę namysłowi filozoficznemu, zaspokaja w ten sposób potrzebę najbardziej własnej natury, czyniąc dopiero teraz sztukę i jej dzieła „naprawdę swoimi” (*ibidem*: 25).

Wolfgang Welsch podsumowuje to w następujący sposób:

Interpretacja filozoficzna wyzwala więc sztukę od jej zmysłowej szaty i odsłania prawdę, którą sztuka chciała wypowiedzieć, ale nie była do tego rzeczywiście zdolna na skutek swego związku ze zmysłowością i materialnością. Pojmowanie filozoficzne wybawia prawdę obecną w sztuce ze zmysłowo-materialnych pęt i przeprowadza ją ku właściwej formie – ku formie pojęcia (Welsch 2005: 14–15).

Hegel postuluje więc w swej estetyce wyzwolenie sztuki, które dokonywałoby się dzięki filozoficznemu poznaniu sztuki i to dopiero w nim sztuka osiągałaby spełnienie – spełnienie swej pojęciowej istoty, co byłoby nie tylko jej *telos*, ale także jej dziejową koniecznością. Podkreślmy to, gdyż jest to ważne dla dialektyki sztuki, którą tu proponujemy: jeżeli – zdaniem Hegla – sztuka ma „swoją cel ostateczny w sobie samej”, to celem tym byłoby pojęcie sztuki (Hegel 1964: 96). To dziejowa konieczność – związana z ewolucją ducha absolutnego – sprawia, że sztuka domaga się „myślącej kontemplacji nie w tym celu, aby tworzyć nowe dzieła sztuki, lecz aby poznać naukowo czym jest sztuka”, poznać naukowo, czyli pojęciowo (*ibidem*: 21).

Hegel w swych *Wykładach z estetyki* przedstawia jeszcze diagnozę dotyczącą kondycji sztuki w epoce, w której przyszło mu żyć. Źródłem tej diagnozy jest jego wizja ewolucji ducha absolutnego, który manifestuje się w sposób epokowy (Hegel wyróżnia trzy takie epoki: religii, sztuki i nauki). Epoka prymarnego przejawiania się ducha absolutnego w postaci sztuki minęła, sztuka już nie spełnia swego najwyższego posłannictwa, a byłoby nim wyrażanie boskości, ukazywanie najgłębszych potrzeb człowieka oraz ekspresja najogólniejszych prawd ducha. Zdaniem Hegla, który zmarł – przypomnijmy – w 1831 roku, minęły już czasy, gdy sztuka „dawała pełne zadowolenie” (*ibidem*: 21), gdyż straciła już ona dla nas autentyczną prawdę i prawdziwe życie. „Nasza epoka w całokształcie swych stosunków nie jest okresem sprzyjającym sztuce” (*ibidem*: 20), bowiem „myśl i refleksja prześcignęły sztukę piękną” (*ibidem*: 21). Ostatecznie w *Wykładach* obwieszcza on w zasadzie koniec znaczenia tradycyjnej formy uprawiania sztuki, co musimy jednak rozumieć we właściwym kontekście: „Pod wszystkimi tymi względami sztuka jest i pozostaje dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością” (*ibidem*: 21). Tym kontekstem jest to, że sztuka – daleka w naszej epoce od tego, by być najwyższą formą ducha – dopiero w nauce, czyli w sferze namysłu filozoficznego, może uzyskać „prawdziwe uzasadnienie” (*ibidem*: 19).

Z estetyki Hegla można wywieść dwie podstawowe tezy, tezy niezwyklej wagi dla rozumienia sztuki, które też – w pewnym sensie – byłyby nawet tezami profetycznymi dla przyszłych jej losów. Pierwszą z nich byłaby teza o „końcu sztuki”, która nie może już być dalej najwyższą formą przejawiania się ducha; drugą zaś byłaby teza – łącząca się najściślej z tą pierwszą – o konieczności transformacji sztuki w filozofię sztuki. Hegel rozumie je obie jako konieczność dziejową, polegającą na (samo)zaspokojeniu ducha, który wszystkie wytwory swojego działania przesyca myślą i tym sposobem czyni je dopiero naprawdę czymś własnym. Filozof zdaje się mieć rację, mówiąc, że w naszej epoce potrzeba wiedzy o sztuce jest niepomiaralnie większa niż we wcześniejszych epokach, paradoksalnie bardziej sprzyjających sztuce. Być może, ma też rację, twierdząc, że w antycznej Grecji lub w średniowiecznej Europie sztuka zaspokajała najwyższe potrzeby człowieka, ale obecnie wyszliśmy już poza te potrzeby i chcemy „refleksji” o sztuce w postaci filozofii sztuki.

Według Arthura Danto filozofia zawsze dążyła do zniewolenia i ubezwłasnowolnienia sztuki oraz zamknięcia jej w pewnym systemie. Filozofia albo marginalizuje sztukę, czyniąc ją czymś nieistotnym (tak ze sztuką postępuje np. Platon), albo też dokonuje jej aneksji, polegającej na tym, że sztuce przypisane zostaje znaczenie, ale tylko w tej mierze, w jakiej czyni ona to samo, co filozofia, tylko bardziej niezdarnie (Danto 2006). Tak też dzieje się i w estetyce Hegla, gdzie sztuka zostaje podporządkowana filozofii, zyskując nawet przy tym pewien stopień ważności, tyle że ceną za to byłby już właściwie ikonoklazm sztuki. Wprawdzie sztuka osiąga u Hegla swoje ostateczne wyzwolenie – wyzwolenie pojęciowe – ale w sposób, który skazuje ją na zniknięcie jej specyficznych cech, bowiem materialność i zmysłowość sztuki musi

zostać usunięta na rzecz pojęcia, czy też „zniesiona” w pojęciu. Jeżeli spojrzeć na historię sztuki najnowszej, to Hegel zdaje się mieć rację. Sztuka „po Duchampie”, a więc cała tradycja zapoczątkowana przez *ready-mades* Marcela Duchampa prowadzi bowiem do sztuki pojęciowej. Sztuka pojęciowa określana jest też niekiedy mianem antysztuki.

Jakie wnioski płynęłyby z Hegłowskiego rozumienia sztuki dla naszej propozycji dialektyki sztuki? Otóż, przede wszystkim, wydaje się, że Hegel lokuje pełnię sztuki w sensie pełni jej pojęcia, co byłoby według niego zarazem jej *telos*, ale *telos* spełnionym dopiero u końca dziejów. Pełnia ta jest więc odsunięta w czasie, ale sztuka dalej performuje dziejowe, pojęciowe sensy, które odkładałyby się w całość pojęcia sztuki, czyli jej ostateczny sens ujawniony na końcu dziejów. Trzeba podkreślić jeszcze jedno. Jeżeli Hegel zawęży kwestię sztuki do jej pojęcia, to aby performować sztukę, jej pojęcie musi być otwarte, gdyż sam sposób jego użycia wymaga takiej otwartości. To zaś oznaczałoby paradoksalnie, że ideę antyesencjalizmu we współczesnej teorii sztuki także dałoby się wywieść z estetyki Hegla (Weitz 1956). To samo da się nawet stwierdzić o dominującym obecnie rozumieniu sztuki jako świata relacji składających się na *Art world*, do ukonstytuowania którego w decydującej mierze przyczyniłyby się poglądy na sztukę i sposób jej powstawania Arthura Danto i George’a Dickiego (Danto 1964: 571–584; Dickie 1974).

To wszystko składałoby się na ten wariant naszej dialektyki sztuki, którego przedstawieniem byłaby spirala z wieńczącym ją na końcu dziejów spełnieniem potencjalności sztuki, ale jako pełnią pojęcia sztuki. Przejdźmy teraz do drugiego wariantu naszej dialektyki: wariantu z przebiegiem wydarzania się sztuki w formie amplitudy.

Dialektyka sztuki: amplituda

Ten wariant dialektyki sztuki zakłada możliwość aktualizacji pełni jej potencjalności, ale nie w przeszłości, tak jak o tym mówi Hegel, ale w zasadzie w dowolnym miejscu i w każdym momencie, choć zarazem wydaje się, że pewne okoliczności czy dana epoka mogą bardziej lub mniej temu sprzyjać. Potencjalność sztuki, o której byłaby tu mowa, byłaby także innego rodzaju niż potencjalność implikowana przez samo pojęcie sztuki, co oznacza, że i jej pełnia miałaby inny charakter od tej pierwszej. Ta potencjalność byłaby możliwością jawienia się „całości wszystkiego”, pełnia zaś tej potencjalności byłaby taką jej aktualizacją w dziele sztuki, w której doświadczalibyśmy odsłonięcia tego czy też jego epifanii mającej już charakter kompletny i ostateczny. Przeważnie mówi się wówczas o przejawianiu się w sztuce absolutu, wszechcałości czy ostatecznego wymiaru wszystkiego, choć doświadczenie tego może mieć, a nawet przeważnie ma, pozaracjonalny czy też niekonceptualny charakter. Być może, byłaby to najbardziej radykalna i maksymalistyczna wizja

sztuki, wizja sztuki totalnej i doskonałej, w której urzeczywistniałaby się też sama jej istota. Wielki poeta grecki Pindar chyba jako pierwszy powiedział wieki temu, że sztuka jest rzeczą trudną. Być może, ostateczna trudność sztuki polega właśnie na tym, by sztuka sprostała tej swojej potencjalności, aż po jej pełnię... Jak jednak byłoby to możliwe?

Przeważnie żyjemy w jakimś fragmencie rzeczywistości, w jakimś jej horyzoncie, zamknięci w doświadczeniu skończoności i lokalności, żyjemy w niepełności i niecałości. Nie wiemy lub nie potrafimy już nawet wyobrazić sobie, a może o tym zapomnieliśmy, może też tego w ogóle już nie dopuszczamy, że możliwa jest kompletność, całość, możliwość ich doświadczenia, że możliwe jest miejsce i moment, gdzie takie znaczenie się odsłania, że możliwa jest sztuka, która jest takim odsłonięciem całości i wszystkiego, ich epifanią, ich wydarzeniem się, a artysta, który daje nam taką sztukę, jest artystą kompletnym, totalnym. Jak jednak byłoby to możliwe? Być może tylko tak i tylko wtedy, gdy sztuka przekracza swą konkretność, swą określoną jednostkowość, stając się sztuką niejednoznaczną, sztuką jak gdyby nie z tego świata, nawet aż po obcość i niezrozumienie, ale niezrozumienie z perspektywy potocznej, pragmatycznej racjonalności, którą to racjonalność sztuka może rozbić, stawić jej opór, ale tylko wtedy gdy staje się sztuką przekraczającą ten świat lub gdy go już nawet opuszcza, by wyjść poza to, co znane, w kierunku tego, co nieznanne, co inne. Wówczas też sztuka uwalnia nas w pewnym sensie od tego świata i od nas samych, wyrzuca nas poza ten świat, co byłoby też rodzajem zbawienia, które to właśnie sztuka by nam ofiarowywała. (...)

Jak jednak? Sztuka jest przecież zawsze osadzona w pewnej zmysłowo percypowanej materialności, co wydaje się być w niej czymś nieprzekraczalnym. Ma zawsze jakąś określoną formę, taką lub inną barwę, brzmi takim czy innym tonem, ma też zawsze jakieś znaczenie, zawsze zdaje się coś komunikować, powstaje w tym, a nie w innym miejscu, w danym czasie, dalej, jest odbierana przez publiczność, która zawsze zbliża się do niej z już jakimś własnym rozumieniem siebie, sztuki i świata. Nawet jeśli sztuka nie jest z góry skazana jedynie na przedstawianie czy ewokowanie czegoś, co byłoby czymś partykularnym bądź idealnym, to jak jednak może być ona ową sztuką całości i wszystkiego?

Tak, sztuka zdaje się mieć zawsze jakąś formę, jakąś postać, wydarza się w jakimś określonym miejscu, niekiedy też sama staje się miejscem, które obdarza wówczas – promieniując – jakimś znaczeniem. Taka sztuka, takie jej dzieło staje się tym miejscem, z którego teraz otwiera się nam, dopiero teraz, widok na to, co inne, co może być istotnie znaczącym dla nas, najbardziej znaczącym, nawet ostatecznie znaczącym. Wydaje się, że gdzieś jesteśmy, bo musimy gdzieś być, ale nie jesteśmy już tylko w tym wymiarze, w którym przeważnie jesteśmy, a przeważnie jesteśmy w tym, który znamy. Teraz nie przebywamy już tylko w kręgu tego, co powszednie i partykularne, nawet jak w nim jakoś jesteśmy, ale doświadczamy go już na inny sposób. Taka sztuka, takie jej dzieło, które im bardziej jest i im mocniej sobą promieniuje, tym bardziej nie jest, tym bardziej zanika i znika w sobie, staje się przejściem wyzwalamącej transformację

naszego zwykłego sposobu bycia w doświadczenie, które już nim nie jest, które staje się innym, dogłębnym doświadczeniem, doświadczeniem źródłowym.

Gdzie zatem możemy teraz być i to być właśnie dzięki sztuce? To, co nieznanne i inne, może być obce i nieludzkie, pozaludzkie, może być niezrozumiałym w sobie kamieniem, rysą, może być szumem, może być nawet chaosem, kakofonią. Może takie być. Ale może też być czymś innym, czymś, co nawet będąc takim, staje się jednak odsłonięciem czegoś innego, dotknięciem go, a zarazem w ten sposób poszerzeniem wymiaru i głębokości naszego istnienia, być istotnym wydarzeniem naszego jestestwa, ale także przekroczeniem go w kierunku przejrzystości, widzenia jasno, widzenia nawet w zachwyceniu, w ostatecznej afirmacji, w kierunku czystego widzenia, które byłoby jednocześnie widzeniem całości i wszystkiego, w tym dziele, w tym miejscu, (nie)miejscu, tu i teraz, w tej jednej chwili...

Nie każda sztuka otwiera takie doświadczenie. Raczej można powiedzieć, że takiej sztuki jest mało, jest rzadka. Zapewne dlatego, że może być ona tworzona tylko przez wyjątkowego artystę, który sam jest przeźroczysty, przez którego całość i wszystko przelewa się, w którego sztuce całość i wszystko osadza się. Warunkami koniecznymi tej przeźroczystości artysty wydaje się być jednak pewne jego odejście od świata, pewne wyrzeczenie się go, pewne wyciszenie się i skupienie, pewna jego kenoza, która czyni go dopiero artystą przejrzystości, otwiera go na nią i nadaje mu moc, moc jego kreacji.

Jego przeźroczystość czyni go w pewnym sensie bezbronnym wobec świata, ale to ta moc pozwala mu dokonać teraz transmutacji tego wszystkiego, co napotyka on w tym świecie. Jest to moc sublimacji tego wszystkiego z tego świata, w oczywistą i absolutną prostotę jako znaczenie, które jest przemożne, niepodważalne i ostateczne w swym własnym zaistnieniu dla nas, a w tym sensie byłoby to wydarzenie dobra i miłości. Wystarczy już, że taki artysta dotknie czegoś, że wykona jakiś gest, zaznaczy punkt, zrobi kreskę, że stworzy formę, ale formę pełną tej kosmicznej mocy, by całość i wszystko rozbłysło, w jednej chwili, w formie jako możliwości piękna, co byłoby ich możliwym kształtem, a zarazem mową milczenia całości i wszystkiego.

Taka sztuka mówi sama za siebie, nie potrzebuje słów objaśnienia czy komentarza, jest w tym sensie oczywista i obiektywna. W zasadzie jedyną właściwą postawą wobec takiej sztuki byłby jej bezsłowny odbiór, jej percepcja w niemym zachwycie czy w milczeniu. Jeżeli jednak zazwyczaj ulegamy imperatywowi mówienia, w tym mówienia o sztuce, jej objaśniania, jej tłumaczenia, jej przekładania na pojęcia i słowa, to musimy pamiętać, że mówienie o takiej sztuce całości i wszystkiego jest obarczone wielkim ryzykiem, ryzykiem niedotarcia do niej żadnym conceptem, żadnym słowem, a to z tego powodu, że żadne z nich nie może sięgnąć tej sztuki, wysłowić jej. W zasadzie jeszcze jedynie słuszną strategią jest tu takie mówienie o tej sztuce całości i wszystkiego, które pozwala jej samej przemówić w słowie, jako jej przekład

w słowo, ale taki, który by jednocześnie przenośli jej niedosięglą wsobność, a – ostateczne – jej milczenie (Woźniak 2020: 11–13)¹.

Fragment ten jest próbą opisu sztuki, którą tworzy Koji Kamoji, japoński artysta od wielu lat mieszkający i tworzący w Polsce. Czyż nie podobną wizję sztuki postulowali jeszcze Friedrich Schiller i Friedrich Schelling? Ten pierwszy mówił (14. *List o wychowaniu estetycznym*) o „stanie estetycznym” człowieka, inaczej: stanie „gry estetycznej” wywoływany „popędem gry” (*Spieltrieb*), a popęd ten byłby dążeniem do tego, by „znieść czas w obrębie czasu, by pogodzić stawanie się z bytem absolutnym i zmianę z tożsamością” (Schiller 1967: 35). Schiller łączył jeszcze sztukę z pięknem, ale zarazem w przeciwieństwie do Kantowskiego subiektywizmu poszukiwał on obiektywnych podstaw piękna, które mogłyby sferze tego, co estetyczne, nadać rangę rzeczywistości w ontologicznym sensie tego słowa (Siemek 1970: 94). Według Schillera to, co piękne, wyjaśnia samo siebie, nie jest i nie może być podciągnięte ani pod teoretyczne pojęcie intelektu, ani pod normę moralną, ani też pod techniczne reguły doskonałości. Dalej, jego zdaniem, tylko w sferze estetycznej gry – inaczej: sztuki – człowiek może afirmować się totalnie; tylko tam prawdziwie manifestuje się wolność, tylko tam zniesione zostają wszelkie determinacje narzucone człowiekowi wbrew jego woli, a „stan estetyczny” jest najpełniejszym i najszcześniejszym przejawem człowieczeństwa. Tylko sztuka przywraca człowiekowi utraconą totalność jego prawdziwej natury, harmonizując biegunowe przeciwieństwa wpisane w jego egzystencję. W 27. *Liście* Schiller kreśli nawet utopijną wizję „państwa estetycznego”, „trzeciego królestwa” rozciągającego się między „dynamicznym państwem” siły fizycznej a „etycznym państwem” praw i obowiązków:

W tym „trzecim królestwie” nie ma konfliktów między rządzącymi i rządzonymi. Każde indywiduum jest tu jednocześnie wolnym obywatelem i prawodawcą, a wspólnota zasadza się na swobodnej grze estetycznych podmiotów, z których każdy okazuje na zewnątrz własną wolność, ale zarazem wszędzie zakłada i respektuje wolność cudzą (Siemek 1970: 130).

Co ciekawe, Schiller będzie jednocześnie twierdził, że sfera piękna jest autonomiczną sferą pozoru (*Schein*), której nie należy mieszać z rzeczywistością życia. Ostatecznie jednak – jak twierdzi Marek Siemek – Schiller zamiast idei estetycznej utopii proponuje ideę wychowania estetycznego, zamiast wizji „pięknego człowieczeństwa” program „edukacji” człowieka, poprzez piękno, ku prawdzie, dobru

¹ Autor wykorzystuje fragmenty swojego tekstu zamieszczonego w katalogu wystawy *Znaczenie miejsca. Koji Kamoji*, która miała miejsce w okresie od października 2020 do marca 2021 roku w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym. Zarówno tekst z katalogu wystawy, jak i samo odniesienie się do niej są konkretyzacją i ilustracją problematyki omawianej w artykule.

i kulturze (*ibidem*: 132). Siemek sugeruje pewne wahanie Schillera co do *telos* sztuki, ale wyduje się, że Schiller niekoniecznie jest tu niekonsekwentny...

Schelling nazywał sztukę „*organonem* filozofii”, przez co rozumiał on metodę osiągnięcia absolutu (Schelling 1979: 23). Według niego, intuicyjny ogląd estetyczny uzupełnia i wspiera wprowadzony na wstępie systemu filozoficznego ogląd intelektualny i dopiero w oglądzie estetycznym poznanie absolutu staje się pełne. Podniesienie sztuki do poziomu „*organonu* filozofii” wiedzie już wprost do kultu sztuki i prymatu wartości artystycznych, co dokonało się jednak kosztem podważenia dyskursywności filozofii i pozbawienia jej obiektywnych kryteriów wiedzy. Przedstawione wyżej stanowisko Hegla można rozumieć jako reakcję na ten stan rzeczy.

W posłowie do rozprawy *Źródło dzieła sztuki* (1936), którą Martin Heidegger napisał w 1956 roku, czytamy, że sąd Hegla nad sztuką pozostaje nierozstrzygnięty, a to w tym sensie, że niewyjaśniona pozostaje rola sztuki w zachodnim życiu (Heidegger 1960: 84). Cytowana rozprawa Heideggera uchodzi za jedną z najważniejszych w zachodniej estetyce, a jej waga tkwi w tym, że autor rozpatruje w niej sztukę w kontekście myślenia bycia (*Sein*), inaczej: już w kontekście niemetafizycznego myślenia nieskrytości (*aletheia*), co oznacza, że odcina się w niej od zachodniej tradycji estetycznej, ta byłaby bowiem częścią zachodniej filozofii ufundowanej na metafizyce (Heidegger 1999: 78). Sztuka byłaby osadzaniem się w dziele sztuki prawdy bycia, inaczej: jego otwartości, a jeszcze inaczej: osadzaniem się w dziele sztuki Otwartego (*das Offene*), co Heidegger rozumie jako czysty wypływ źródła, będącego innym określeniem bycia (Heidegger 1960: 79). Sztuka jest tutaj rozpatrywana z perspektywy bycia i okazuje się wyróżnionym sposobem jego wydarzania się w epoce zdominowanej przez naukę i techniki zakrywające czy zastawiające bycie. W tym sensie sztuka jako odkrywanie i przechowywanie możliwości doświadczenia bycia byłaby ratunkiem, pozwalającym człowiekowi w tej epoce panowania nauki i techniki doświadczyć jeszcze nieskrytości i prześwitu (*Lichtung*).

Myślenie Heideggera można rozumieć jako wciąż radykalizowane badanie sfery źródłowej, sfery jawienia, co prowadzi od publikacji *Bycia i czasu* (1927), gdzie filozof ponownie stawia pytanie o bycie, przez takie jej nowe ujęcia jak „Bycie” (*Seyn*), „okolica” (*Gegend*), „Otwarte” (*Das Offene*), „bliskość” (*Nähe*), do takich późnych jej określeń, jak „wydarzenie” czy *tautophasis* i *phenomenophasis*, co możemy tłumaczyć odpowiednio jako „samojawialność” i „fenomenojawialność” (McNeill 2020: 113, 212). W nawiązaniu do zwrotu *Es gibt* („jest”, „są”, „bywa”, ale w dosłownym tłumaczeniu „To daje”) Heidegger będzie twierdził, że o byciu i czasie nie powiemy: bycie jest, czas jest – lecz: „To daje bycie”, „To daje czas”. W owym „To” przemawiałoby wydarzenie. Późny Heidegger dociera do myślenia tautologicznego, co byłoby źródłowym i ostatecznym sensem fenomenologii, która teraz zostaje określana mianem fenomenologii niejawialnego (*Unscheinbare*). W roku 1969, podczas seminarium w Le Thor Heidegger stwierdził, że w „wydarzaniu nie zostało już pomyślane nic greckiego”, co powinniśmy rozumieć jako deklarację

przekroczenia przez niego nawet greckiego myślenia, nawet myślenia nieskrytości, gdyż w trakcie tego seminarium niemiecki filozof mówił o pójściu dalej niż Grecy, co rozumiał jako myślenie i doświadczanie niemyślanego przez nich prześwitu (Heidegger 1986: 366). To pójście dalej niż Grecy, w kierunku prześwitu, oznaczało dalszą destrukcję całej metafizycznej struktury doświadczenia, którą Heidegger zapoczątkował publikacją *Bycia i czasu*, oraz ostateczne pogłębienie możliwości niemetafizycznego rozumienia i eksplorowania nieskrytości. Fenomenologia niejawnego byłaby metodą doświadczania tego wymiaru. To wszystko musimy też łączyć z rozumieniem i doświadczaniem sztuki jako czystego wypływu, inaczej: stanowaniem bycia, a jeszcze inaczej: wydarzaniem się samej nieskrytości w dziele sztuki, co byłoby najwyższą możliwością sztuki.

W roku 1958 odbyło się kolokwium *Sztuka i myślenie*, które Heidegger prowadził wspólnie z japońskim filozofem i mistrzem zen Shinichi Hisamatsu. W jego trakcie Heidegger powiedział, że swoje myślenie bycia jako czystego wypływu ze źródła łączy on ze wschodnim rozumieniem pustki (Heidegger, Hisamatsu 1989: 213). Heidegger od dawna interesował się kulturą Wschodu, jeszcze w latach 20. XX wieku utrzymywał kontakty z japońskimi filozofami (*ibidem*: 28). W dialogu *Z rozmowy o mowie* (1959) Heidegger wkłada w usta Japończyka rozmawiającego z Pytającym, którym zdaje się być on sam, następujące słowa: „w Japonii pustka (*Leere*) jest najważniejszą nazwą na to, co Pan chce powiedzieć za pomocą słowa «bycie»” (Heidegger 1959: 109). W trakcie kolokwium zgodzono się, że sztuka zen byłaby nie tyle sztuką bliskości źródła, co sztuką samego źródła. Heidegger na koniec kolokwium stwierdził, że Zachód nie może dotrzeć na drodze swojego przedstawieniowego myślenia tam, dokąd dotarła już sztuka japońska (Heidegger, Hisamatsu 1989: 215).

Stawiając najbardziej fundamentalne pytania o sztukę, Heidegger nie roztrząsa kwestii szczegółowych, sztuka nie jest też dla niego ani zjawiskiem kulturowym, ani też przejawem jakiegoś ducha. Jego rozważania zdają się jednak docierać do takiego poziomu, że ilustracja tego myślenia przykładem konkretnego dzieła sztuki może być czymś ryzykownym. Jeżeli się to już dzieje, to kryteria tej Heideggerowskiej sztuki „istoty sztuki” spełniałaby grecka „wielka sztuka”, katedra gotycka, poezja Homera, Pindara czy Hölderlina, malarstwo van Gogha i Klee czy rzeźby Chillidy.

Czogjam Trungpa (1939–1987, w transliteracji Wyliego *Chos rgyam Drung pa*) był wybitnym tybetańskim nauczycielem buddyzmu, mistrzem medytacji, który w decydującej mierze przyczynił się do przeniesienia buddyzmu na Zachód w latach 60. ubiegłego wieku. Był on również naukowcem, artystą i poetą, a jego charyzmatyczna osobowość przyciągała i inspirowała wielu wybitnych artystów Zachodu, takich jak chociażby Allen Ginsberg i William Burroughs, którzy byli jego uczniami, a także sami uczyli w założonym przez niego Instytucie Naropy w Boulder, w stanie Colorado, który później przekształcił się w pierwszy buddyjski uniwersytet w Stanach Zjednoczonych.

Trungpa był twórcą kontemplatywnej koncepcji sztuki dharmy, zakorzenionej w poglądzie o wrodzonej, oświeconej naturze każdej jednostki, która to natura może wyrazić się w sztuce, ale pod warunkiem, że będzie ona tworzona w konkretnym stanie umysłu, przeważnie określanym mianem stanu medytacyjnego, co byłoby już aktualizacją potencjału oświecenia właściwego każdej jednostce. Dharma jest wieloznacznym terminem, który od wieków jest obecny w kulturze indyjskiej, ale w buddyzmie jest on przeważnie używany na określenie uniwersalnego, kosmicznego prawa lub samej nauki Buddy, a także w znaczeniu „fenomenu”. Tworzenie sztuki dharmy byłoby zarazem – według Trungpy – realizacją wizji oświeconego społeczeństwa, którą rozwijał on, opierając się na micie Shambhali, mitycznej krainy idealnego społeczeństwa buddyjskiego (Trungpa 1996). Ta rola sztuki w wizji oświeconego społeczeństwa nasuwa skojarzenia z ideą „estetycznego państwa” u Schillera. Według Trungpy tylko sztukę dharmy można uważać za autentyczną i prawdziwą, bowiem jest ona tworzona w medytacyjnym stanie umysłu, kiedy ujawnia się prawdziwa natura i manifestują się cechy umysłu przebudzonego (*ibidem*: 27). Trzeba tu jednak wspomnieć, że Trungpa rozumie ten stan nawet poza spektrum buddyjskiej medytacji, bowiem twierdzi, że tacy artyści jak El Greco, Mozart czy Beethoven musieli tworzyć sztukę w specyficznym stanie umysłu, który także można rozumieć jako rodzaj medytacji (*ibidem*: 20). Trungpa uważał także, że sztukę dharmy każdy może tworzyć w swoim życiu codziennym, dzięki czemu moglibyśmy też doświadczać „wyjątkowości codziennego doświadczenia” (*ibidem*: 27) i odkryć „kosmiczną elegancję” (*ibidem*: 9). Sztuka dharmy byłaby wolna od narcyzmu i ekshibicjonizmu współczesnej kultury artystycznej, bowiem jej warunkiem jest wyzbycie się w akcie jej tworzenia postawy egocentrycznej.

Trungpa określał też sztukę dharmy mianem nieuwarunkowanego, niezrodzonego, nieprzerwanego i absolutnego symbolizmu, który jest niczym niebo i przestrzeń (*ibidem*: 41). Ten absolutny symbolizm związany byłby z doświadczeniem stanu pustki: „Aby urzeczywistnić nieuwarunkowany symbolizm, musimy rozpoznać pusty stan umysłu i to, w jaki sposób zaczynamy rzutować siebie w punkt, który jest poza wszelkimi odniesieniami”, w przestrzeń (*ibidem*: 37). Większość ludzi – twierdzi Trungpa – nie ma jednak żadnego wyobrażenia o tym doświadczeniu, a tymczasem to ono jest warunkiem, który dopiero umożliwia zaistnienie absolutnego symbolizmu. Wydarzenie się absolutnego symbolizmu wymaga bowiem przekroczenia konceptualnego, dualistycznie funkcjonującego umysłu, inaczej jeszcze: wymaga – jak to określa Trungpa – stanu „nie-umysłu” (*no-mind*), który byłby „wielkim umysłem” (*ibidem*: 41), umysłem o cechach „przestrzenności i otwartości” (*ibidem*: 17). To tylko przestrzeń może go zrodzić, ponieważ – paradoksalnie – ten symbolizm ani nie istniał, ani też nie istnieje. Dlatego też – właśnie z powodu tego jego nieistnienia – „manifestuje się ogromna energia i nadzwyczajna klarowność, precyzyjna, krystalicznie czysta” (*ibidem*: 41). Trungpa mówi tu w zasadzie o przebudzonym stanie umysłu, który charakteryzują takie pojęcia, jak energia i świetlistość, co byłoby

w zasadzie „istotą” czy też „treścią” sztuki dharmy, sztuki poza treścią. Sztuka dharmy byłaby też próbą przewyciężenia ego i agresji w sensie naszego posesywnego nastawienia do świata. Jest ona bowiem ekspresją nie-agresji, inaczej: manifestacją „podstawowego dobra” (*basic goodness*), które byłoby prawdziwym, autentycznym stanem bycia, naturalnym, autentycznym stanem umysłu (*ibidem*: 15). Postawa nie-agresji, nie-konkurencji, inaczej: uważno-kontemplatywne bycie w świecie, bycie o cechach wrażliwości, szczodrości i odwagi byłoby już praktykowaniem sztuki dharmy. Jak mówi Trungpa: „Świadomość jest bardzo ważna. Jesteśmy tutaj, nigdzie indziej. Ponieważ *jesteśmy* tutaj, dlaczego *nie być* tutaj?” (*ibidem*: 19). Dlatego w sztuce dharmy twórczość łączy się ściśle z medytacją, co określałoby też sytuację artysty: „Praktyka świadomości nie sprowadza się jedynie do siedzącej medytacji lub do medytacji w działaniu. Jest ona unikalnym treningiem ćwiczenia się w tym, jak zachowywać się jak twórcza istota ludzka. Według mnie na tym polega bycie artystą” (*ibidem*: 25). Ostatecznie praktykowanie sztuki dharmy rozumie Trungpa jako doświadczenie absolutne, w trakcie którego zaczynamy widzieć „rzeczy takimi, jakie one są” (*ibidem*: 55). „Układanie kwiatów czy też pociągnięcie pędzlem – powiada Trungpa – są czymś unikalnym i absolutnie rzeczywistym. Możesz oczywiście podsumować historię swojego życia jednym pociągnięciem pędzla – jest to możliwe” (*ibidem*: 97).

Wszyscy oni: Koji Kamoji, Schiller, Schelling, Heidegger i Czogjam Trungpa proponują ekstremalną wizję, zgodnie z którą sztuka urzeczywistnia swą potencjalność w pełni. Ten stan sztuki zdaje się zarazem osobliwym punktem jej zaniku, bowiem im bardziej sztuka jest sobą, aktualizując swą istotę, tym bardziej zdaje się ona znosić samą siebie, rozpuszczać się we wszechcałości, zanikać w „czystym wypływie”. Byłoby to zarazem maksymalne wychylenie przebiegu naszej dialektycznej amplitudy sztuki. Jej minimalnymi wychyleniami byłyby wszystkie aktualizacje potencjalności sztuki, bliskie zerowemu poziomowi urzeczywistnienia jej istoty, wszystkie te zjawiska w sztuce, które choćby Wiesław Juszcak określa mianem produktów paraartystycznych, naśladujących zjawiska artystyczne, pozornych dzieł sztuki, co wiąże on z brakiem kryteriów we współczesnym świecie sztuki i możliwością uznania wszystkiego za „sztukę” (Juszcak 2017). W minimalnych wychyleniach swej amplitudy sztuka też zdawałaby się zanikać, ale zanikać w nie-sztuce. W świetle tej logiki, olbrzymi obszar sztuki współczesnej – i to z jej pierwszorzędnymi przedstawicielami – być może, w ogóle nie byłby już sztuką...

Dialektyka sztuki: spirala i amplituda

Tak przedstawiałyby się dialektyka sztuki z dwoma możliwościami aktualizacji potencjalności sztuki: w formach wznoszącej się spirali i horyzontalnie przebiegającej amplitudy. Spróbujmy teraz w wyobraźni złożyć oba te przebiegi w jedną całość. Co

uzyskujemy w wyniku tego złożenia? Wydaje się, że dialektyczna spirala dawałaby tej całościowej dialektyce sztuki pojęciową i nominalistyczną spójność oraz kontynuację. Amplituda byłaby zaś zapisem mocy sztuki, mocy jawienia się wszechcałości czy immanencji w sztuce. Te dwa przebiegi niekoniecznie muszą się jednak przecinać. Być może, niektóre dzieła sztuki byłyby nimi tylko dzięki zarejestrowaniu ich w zapisie o formie spirali i w ogóle nie pojawiałyby się w przebiegu sztuki o formie amplitudy. Ostatecznie jednak, dzięki temu złożeniu, uzyskiwalibyśmy obraz płynięcia energii w postaci sztuki, energii kierującej się ku horyzontowi sztuki, ale z miejscami lokalnej kondensacji tego płynięcia w punktach pełni sztuki, co jednak nie byłoby żadnym zatrzymaniem tego ruchu, bo nie da się go niczym zatrzymać, ale wręcz jego intensyfikacją, także momentami przezroczyistości tego płynięcia...

Bibliografia

- Danto Arthur (1964). *The Artworld*. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571–584.
- Danto Arthur (2006). *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, przeł. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dickie George (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1964). *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski, t. 1. Warszawa: PWN.
- Heidegger Martin (1959). *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Günther Neske Verlag, 83–155.
- Heidegger Martin (1960). *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam.
- Heidegger Martin (1986). *Seminare*, red. Curd Ochswadt, GA 15. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Heidegger Martin, Shinichi Hisamatsu (1989). *Die Kunst und das Denken*. W: Hartmut Buchner (red.), *Heidegger und Japan*. Sigmaringen: Thorbecke, 211–216.
- Heidegger Martin (1999). *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. Krzysztof Michalski. W: *idem, Ku rzeczy myślenia*. Warszawa: Aletheia.
- Juszczak Wiesław (2017). *Fragmenty – szkice z teorii i filozofii sztuki*. Warszawa: PIW.
- McNeill William (2020). *The Fate of Phenomenology. Heidegger's Legacy*. Lanham–Boulder–New York–London: Rowman & Littlefield.
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph (1979). *System idealizmu transcendentalnego*, przeł. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: PWN.
- Schiller Friedrich (1967). *Über ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen, National Ausgabe 20*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger.
- Siemek Marek (1970). *Fryderyk Schiller*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Trungpa Chögyam (1996). *Dharma Art*. Boston–London: Shambhala.
- Weitz Morris (1956). *The Role of Theory in Aesthetics*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27–35.

Welsch Wolfgang (2005). *Estetyka poza estetyką*, przeł. Katarzyna Gućzalska. Kraków: Universitas.

Woźniak Cezary (2020). Znaczenie miejsca. Koji Kamoji. W: Dorota Seweryn-Puchalska (red.), *Znaczenie miejsca. Koji Kamoji*,. Kazimierz Dolny: Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 11–13.

Teatralność troski. Spektakl *Kochana Wiselko, Najdroższy Zbyszku* jako egzemplifikacja feministycznej etyki troski

Monika Machowska  <https://orcid.org/0000-0001-8347-9093>

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: monika.machowska@student.uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Machowska Monika (2023). Teatralność troski. Spektakl *Kochana Wiselko, Najdroższy Zbyszku* jako egzemplifikacja feministycznej etyki troski. *Zarządzenie w Kulturze*, 24(1), 15–22.

Laboratoria kultury współczesnej 2
2023, 24(1), s. 15–22
<https://doi.org/10.4467/20843976ZK.23.003.18042>
www.ejournals.eu/Zarzadzanie-w-Kulturze

Abstract

Histrionics of Care. The Play *Kochana Wiselko, Najdroższy Zbyszku* as the Exemplification of Feminist Ethics of Care

This article undertakes an attempt to prove validity of the claim that the play *Kochana Wiselko, Najdroższy Zbyszku* can be seen as an exemplification of feminist ethics of care, especially in reference to its interpretation by the theorist Nel Noddings. The methodological tools used, include the textual analysis of the script as well as the adaptation of phenomenological approach. The categories of a general assessment introduced alongside this reflection are as follows: relationality and receptivity, as well as the practice of empathy, care, understanding and attunement to other people's needs. The article proved the adequacy of the assumption that the aforementioned categories had been expressed in the play and that they can be clearly ascertained in its reception by the viewers.

Keywords: ethics of care, feminism, poetry, theatrical adaptation, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert

Wprowadzenie

W niniejszej pracy postaram się udowodnić tezę, że relacja między postaciami scenicznymi Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta w przedstawieniu, którego scenariusz został oparty na ich korespondencji, stanowi klarowną egzemplifikację feministycznej etyki troski.

Swoje rozważania rozpocznę od krótkiego przedstawienia twórców sztuki teatralnej oraz zdefiniuję, co dokładnie rozumiem przez określenie *feministyczna etyka troski*. Następnie przywołam argumenty na poparcie postawionej we wstępie

tezy, jako podstawę przyjmując treść wypowiedzianych kwestii (warstwę tekstową przedstawienia) i budowaną przez aktorów dynamikę interpersonalnej relacji na tle scenografii, oświetlenia, dźwięku oraz za pomocą ruchu scenicznego (z perspektywy doświadczenia o charakterze fenomenologicznym).

Sztuka teatralna *Kochana Wiselko, Najdroższy Zbyszku*

Premiera wybranej sztuki odbyła się 3 października 2020 roku w Teatrze Starym w Krakowie. Tekst przedstawienia oparto na opracowanej przez Ryszarda Krynickiego korespondencji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta, która została opublikowana w roku 2018, w tomie *Jacyś złośliwi bogowie zakpili z nas okrutnie. Korespondencja 1955–1966*, w krakowskim wydawnictwie A5. Scenariusz przygotował Tadeusz Nyczek, za reżyserię, dramaturgię i opracowanie muzyczne odpowiada Mikołaj Grabowski, zaś w głównych rolach obsadzono Katarzynę Krzanowską i Jacka Romanowskiego. Przedstawienie ma formę intymnego epistolarnego dialogu pisarzy, który został uzupełniony faktami z ich życiorysu oraz odniesieniami do sytuacji politycznej i społecznej. Warto dodać, iż dwukrotnie pojawiają się oryginalne nagrania – pierwszy to fragment *Przesłania Pana Cogito* czytany przez samego Herberta, drugi pochodzi ze spotkania z Szymborską, kiedy poetka recytowała wiersz *Kot w pustym mieszkaniu*. Kilukrotnie użyto także projekcji oryginalnych pocztówek i wycinanek z korespondencji poetów.

Jest to sztuka jednoaktowa, gdzie pierwszą kłamrą stał się temat telegramów, które zakończyły ich wieloletnią korespondencję: kontrastującego z dotychczasowymi listami, zdawkowego równoważnika zdania („Serdeczne gratulacje”), wysłanego przez Herberta w dniu 6 października 1996 roku po przyznaniu Szymborskiej Nagrody Nobla, i odpowiedzi pisarki – nadal serdecznej, emocjonalnej, wyraźnie zabarwionej poczuciem winy („Zbyszku, Wielki Poeto! Gdyby to ode mnie zależało, to Ty byś teraz męczył się nad przemówieniem”). Drugą kłamrę stanowi element scenografii – stylizowana na kamienną płytę brama z bukietem czerwonych róż, którymi podczas pogrzebu Herberta pożegnała go Szymborska wraz z Miłozsem.

Scenografia przedstawienia jest bardzo oszczędna, ograniczona do kilku rekwizytów. To dwie ławki, fortepian, półka z telefonem, stół, krzesła i łóżko. Silnymi akcentami są dźwięk, porządek światła i mroku oraz dym z papierosów, po które sięgnął Michał Grabowski.

Feministyczna etyka troski w ujęciu Nel Noddings i przyjęta metoda analiz

Podejście zaproponowane przez Nel Noddings charakteryzuje przesunięcie akcentu na dowartościowanie troski wobec drugiej osoby jako jednego z najważniejszych zadań człowieka (Noddings 2013: 79). Autorka w centrum stawia wrażliwość, uznając wagę relacyjności, przestrzeni empatii i zrozumienia. Nie aspiruje do zajmowania stanowiska w filozoficznych dysputach dotyczących moralności czy logiki. Proponuje w zamian alternatywne spojrzenie na etykę, która najpełniej wyraża się poprzez praktykę dobroci („głos matki”), nie zaś ocenę i oderwany od podmiotu namysł nad wyabstrahowanym systemem zasad i dyrektyw („głos ojca”) (Noddings 2013: 2). Warto zaznaczyć, iż wokół rozumienia feministycznej etyki troski¹ pojawiło się wiele sporów, na co w swojej pracy zwraca uwagę Aleksandra Kamińska², jednak istnieje krótka lista podstawowych wyznaczników cnót opiekuńczych³, co do których panuje zgoda. Są to kolejno: uważność w sensie reakcji moralnej na pojawiające się problemy (co wiąże się z umiejętnością dostrzeżenia potrzeb drugiego człowieka i adekwatną na nie reakcją), komunikatywna wrażliwość (pozwalająca na udzielenie takiego wsparcia, jakiego inni potrzebują) oraz szacunek i uwaga. Konsensus obejmuje także dowartościowanie sposobu sprawowania opieki (Juruś 2015: 195).

Mając na uwadze powyższe stanowiska, obszar, będący punktem wyjścia moich rozważań, stanowią wybrane przez autora scenariusza listy pisarzy, często uzupełnione o biograficzne komentarze, sposoby budowania postaci przez aktorów, ale także scenografia podkreślająca pierwszoplanowość epistolarnej narracji. Niewątpliwie percypowanie przez widza tego kameralnego i opierającego się na intymnym dialogu przedstawienia wpisuje się w założenia etyki troski, ponieważ w sposób zamierzony przez reżysera i skutecznie wprowadzony do gry przez Krzanowską i Romanowskiego angażuje emocjonalnie widzów, co przemawia także za wyraźnym, fenomenologicznym charakterem analiz. Będę poszukiwać gestów praktyki dobroci, pojawiających się w wypowiedzianych kwestiach przejawów troski, wrażliwości na potrzeby drugiego człowieka, a także przykładów receptywności i relacyjności.

¹ Twórczynią koncepcji jest Carol Gilligan, która podjęła dyskusję z założeniami teorii rozwoju moralnego Lawrence’a Kohlberga, wskazując na możliwość stworzenia alternatywnej skali dla kobiet, uwzględniającej szersze konteksty społeczne i kulturowe.

² Naukowiec pisze o tym w swojej pracy doktorskiej, w której także zauważa, że mimo rozpowszechnionego utożsamiania etyki troski z kobiecością, nie wyklucza ona możliwości internalizacji tego podejścia przez mężczyzn (Kamińska 2008: 89).

³ Takiego tłumaczenia z języka angielskiego używa m.in. Dorota Sepczyńska w swoim artykule dotyczącym etyki troski (Sepczyńska 2012). Pojawia się też określenie „cechy postawy troski”, używane przez Dariusza Jurusia (Juruś 2015).

Relacyjność i receptywność

Joan C. Tronto podnosi kwestię tendencji utożsamiania etyki troski z kobiecością, czego konsekwencją jest m.in. podkreślanie różnic między płciami, aż do wskazywania wyższości kobiet w tej dziedzinie (Tronto 1987: 66). Jest to forma nieuprawnionej generalizacji i wykluczenia, co stoi w sprzeczności z podstawowymi zasadami etyki troski⁴. Jak postaram się wykazać, w analizowanym przedstawieniu wraz z upływem czasu między postaciami pojawia się coraz głębsza relacyjność i receptywność, w którą zaangażowane są obie strony.

Znajomość poetów zapoczątkował utrzymany w formalnym tonie list Szymborskiej, ówczesnej redaktorki działu poezji tygodnika „Życie Literackie”, z 24 listopada 1955 roku. W warstwie tekstowej pojawiają się sformułowania: „Szanowny Kolego”, „Prosimy Was”, „przyślijcie”. Kolejne listy nadal zawierają bezosobowe formy grzecznościowe, które powoli ewoluują ku bardziej osobistym: „Drogi Panie Zbyszku”, „Najmilszy Panie Zbyszku” (list dotyczący spotkania z kuzynką Herberta w Paryżu) i „Uroczy Panie Zbyszku” (list o transporcie mapy krakowskiego Rynku z roku 1958). Ze strony poety pojawiają się początkowo określenia: „Pani”, „Pani Wisławo”, do których z czasem dodaje „śliczna moja”. Relacja rozwija się, przechodząc w coraz bardziej osobistą i przyjacielską, a od 1960 roku w korespondencji można odnaleźć określenia świadczące o obopólnych, serdecznych uczuciach: „Najmilszy Zbyszku”, „Kochany Zbyszku” oraz „Kochana Wiselko”, „Serce Moje Gorejące”, „Wiśka”, „Ty moje Życie”, „Kolumno i Różo mej tęsknoty”. Wymiana nabiera charakteru platonicznego flirtu pełnego ciepła, zrozumienia. Warto podkreślić, że to nie tylko osobista kronika przyjaźni czy czasów inwigilacji, cenzury i niedoboru, w której barwny język transponował codzienność w fantastyczną, pełną odcieni krainę humoru. To także prawdziwe archiwum życia literackiego i kulturalnego Polski.

Scenarzysta od pierwszych kwestii wypowiedzianych przez bohaterów buduje równoległą więź między nimi a publicznością. Przedstawienie rozpoczynają biogramy skierowane do widzów, a wyrażane w pierwszej osobie („gdybym żyła miałabym...”), uzupełnione o fakty z życia osobistego (w tym uwaga dotycząca choroby dwubiegunowej, na którą cierpiał Herbert). Wydarzenia i odpowiadające im konteksty ujawniają w sztuce nie tylko słowa, ale działające na emocje mrok, punktowe światło bądź jego kolory (np. scena z Herbertem, który wpada w wir towarzyskiego życia, co podkreśla migoczący czerwony reflektor, epizody nadużywania alkoholu czy pobytu w szpitalu, którym towarzyszy białe, zimne odcienie świetlówki).

Odbiorca czuje się zanurzony w nasycony emocjami dialog, co sprawia, że trudno mu zająć stanowisko zdystansowanego czy postronnego obserwatora (Fischer-Lichte

⁴ Tronto w przytoczonym artykule po pierwsze postuluje bardziej inkluzywną conceptualizację teorii troski, po drugie, by uniknąć zarzutu, że obejmuje ona przede wszystkim określony zestaw uczuć i wrażliwość, oczekuje także jej naukowej operacjonalizacji.

2012: 68). Kameralna atmosfera niewielkiej sali jest spotęgowana fizyczną bliskością aktorów wobec widowni. Fenomenologiczną immersyjność przedstawienia podkreśla wybór scenografii: ma ona być jedynie ascetycznym i symbolicznym tłem, które nie odciąga uwagi od dialogu poetów. Szyborska w skromnej czarnej sukience, w kapeluszu i z torebką, to nieśmiała, cicha mieszkanka Krakowa, która wydaje się znajoma i zupełnie zwyczajna. Herbert elegancki, w garniturze i prochowcu, silnie gestykulujący i głośny, to dla odmiany wielojęzyczny światowiec, podkreślający swoją wyjątkowość. Gdyby nie pełna humoru treść korespondencji i opiekuńczość przebijająca z komentarzy Szyborskiej, szczególnie w chwilach, kiedy poeta przechodził życiowe kryzysy, byłby widzom niedostępny i odległy.

Istotnym wątkiem relacyjności i receptywności jest wzajemne uznanie twórczości poetów. Z długoletniej korespondencji przebija szacunek Szyborskiej zarówno do twórczości własnej Herberta, jak i jego warsztatu tłumacza (kilkukrotnie zleca mu tłumaczenia z języka angielskiego). Zachwyca się jego wierszem *Stółek*, a on po publikacji tomiku *Sól* w 1962 roku, który pisarka poświęciła relacjom międzyludzkim, szczególnie tym o charakterze romantycznym, pisze: „to najlepszy tom wierszy, jaki ukazał się po wojnie”. W *Wierszach zebranych* z 1971 roku umieszcza dedykację: „Wisławie Szyborskiej – bo my z niej wszyscy”. Z tymi fragmentami kontrastuje pisemny kontakt z poetką, ograniczony do zdawkowych gratulacji w 1996 roku.

Praktyka dobroci, troska, zrozumienie i skupienie na potrzebach drugiego człowieka

Sceniczna postać Szyborskiej wielokrotnie wzbudza współczucie swoją bezradnością wobec chaotyczności pisarza, tłumacząc, a chwilami wręcz usilnie usprawiedliwiając jego niefrasobliwość, napady złości, konfliktowość czy lekceważenie zobowiązań. Pozorna słabość i uległość ustępują miejsca dominującej roli narratorki, która aktywnie kształtuje to, w jaki sposób widz będzie postrzegał osobę Herberta⁵. Naiwność, częstokroć zabarwiona pretensjonalnością, której czytelny rys oddała Katarzyna Krzanowska, okazuje się ostatecznie nie słabością, ale siłą postaci, pozbawionej rezydentu do końca znajomości. Jej postawa przepełniona zrozumieniem i troską wobec słabości i cierpienia drugiego człowieka pozwala dostrzec widzowi, że w imię zasad Herbert narażał się na szykany ze strony PRL-owskiego systemu nadzoru, doświadczał nawrotów choroby czy kierowany swoim *ego* wywoływał interpersonalne

⁵ Można potraktować ten wątek jako swoiste dowartościowanie siły postaci Szyborskiej. Niewątpliwie to ona narzuca empatyczne, wyrozumiałe, a nawet angażujące współczucie rozumienie kontrowersyjnych faktów z biografii pisarza. Wartość włączania kobiecej narratologii w dyskursy publiczne, jako koniecznego elementu uzupełniającego podejmuje np. Jolanta Brach-Czaina (Brach-Czaina 1997: 8).

konflikty w środowisku pisarzy (m.in. przywołana w przedstawieniu kłótnia z Czesławem Miłoszem), z których potem nie potrafił wybrnąć przez długie lata.

W listach mamy do czynienia z wybitnym poetą, serdecznym i czarującym mężczyzną, a jednocześnie zdarza się, że instrumentalnie traktuje przyjaźń z Szyborską, będącą wówczas przede wszystkim redaktorką czasopism literackich. Widz może chwilami odnosić wrażenie, że listy Herberta stanowią przede wszystkim pokaz kunsztu literackiego, są świetną zabawą. Jak wskazuje korespondencja, Szyborska doskonale zdawała sobie sprawę z tego, że próbował publikować swoje wiersze w kilku miejscach na raz. Wielokrotnie nie dosyłał ich na czas, żartując, by napisała je za niego sama (z komentarzem: „będą nawet lepsze”). Mimo to darzyła go głębokim uczuciem przyjaźni, traktując jak bliską osobę i koncentrując się na afirmowaniu relacji i jej pozytywnych aspektów. Jedyne i mocno zabarwione humorem uwagi krytyczne kierowała do „tego trzeciego”. Był nim „Frąckowiak”, odgrywający rolę specyficznego medium sekretnej komunikacji. To fikcyjny poeta, który przyjechał z Jasła „z walizką pełną sonetów” (według opowieści samej Szyborskiej), ironiczne *alter ego* Herberta, wyrażające to, co trudno wprost powiedzieć lub miało umknąć oku ewentualnego cenzora. „Frąckowiak” nie tylko tłumaczy Herberta „Wisielce”, ale i „uczłowiecza” go publiczności. Chwilami śmieszny i naiwny, balansując na granicy grafomanii, zdejmuje z Herberta nimb „księcia polskich poetów”⁶.

W liście z 1983 roku, który został użyty w przedstawieniu, to właśnie „Frąckowiak” pisze do Szyborskiej: „Pan dziwnie rozdrażniony kopie meble antyczne i cepeliowskie, zwraca się do mnie niekulturalnie per Ty ciemny chamie”. Jednocześnie dodaje: „Ale kiedy pozwoliłem sobie wymienić Pani nazwisko i przekazać pozdrowienia – cały rozpromienił się jak słońce” (Szyborska, Herbert 2018: 128). Herbert niewątpliwie tymi słowami wskazywał w korespondencji na wartość relacji z Szyborską, której mógł się zwierzyć i zostać zrozumiany bez narażenia na ocenę.

Teatralność troski

„Tak się głupio chowamy za ironią ale dla Ciebie mam ciepłe i bezradne uczucie” napisał w 1963 roku do Szyborskiej Herbert – mężczyzna i wypowiedział po raz pierwszy Romanowski – aktor na deskach Teatru Starego w 2020 roku. Teatralność listów poety można z jednej strony interpretować jako przywdzianie maski, odwracającej uwagę od swojej wrażliwości i okazjonalnej słabości, a z drugiej strony zadać pytanie, czy owa troska nie została użyta jako narzędzie kreacji bliskości, która ostatecznie przegrała z wpływem czasu i aspiracjami do Nagrody Nobla. Wobec kobiety

⁶ To określenie jest także stosowane w literaturze do Ignacego Krasickiego, Jana Kochanowskiego – zapewne każde pokolenie poetów ma swojego „księcia”.

– Szyborskiej był przyjacielem, człowiekiem. Wobec poetki – Szyborskiej stał się za pomocą dwóch słów urażonym w 1996 roku „herosem literatury”⁷.

Teatralizacja zarówno poezji, jak i korespondencji Szyborskiej jest interpretowana jako celowy zabieg poetki⁸, która wyrażała nią świadomość fragmentarycznej przekładalności emocji na słowa. Przerysowany świat epistolarnych krajobrazów, uzupełnionych o kolaże i wycinanki, krył w sobie intymne poszukiwanie przyjacielskiej bliskości z Herbertem. Zbliżanie się do zrozumienia drugiego, które zawsze jest niekompletne.

Zakończenie

Autor scenariusza *Kochana Wisielko, Najdroższy Zbyszku* zaproponował widzom uczestniczenie w opowieści o przyjaźni, która wykracza poza przestrzeń teatru. Wspomnienie pogrzebu poety i zabieg przywołania telegramu z 1996 roku nie domykają przedstawienia i nie oferują ostatecznych rozwiązań – widz pozostaje z pytaniem, czym i jaka była tak naprawdę ta relacja. Reżyserowi i scenarzyście nie przyświecały bowiem odpowiedzi, kto był większym poetą. Również na poziomie interpersonalnym elementy siły, słabości, sympatii i wzajemności przeplatają się i przenikają. Poznajemy zarówno elementy faktograficzne, jak i o wiele ważniejszą dla zrozumienia bohaterów intymną stronę epistolarniej opowieści.

W haśle *Wisława Szymborska w Przewodniku Encyklopedycznym Polskiej Poezji Współczesnej* odnajduję tezę, że twórczość Wisławy Szymborskiej prowokuje do rozmyślań o ujęciu feministycznym, ponieważ po pierwsze przyznanie jej Nagrody Nobla postawiło ją w pozycji „celebrytki” w świecie poezji zdominowanej przez mężczyzn, po drugie należała do twórców nurtu filozoficzno-refleksyjnego, transponując poezję „ponad” kwestię kobiecości w „sferę uniwersalnych doświadczeń”⁹. W mojej ocenie można spojrzeć na aspekt feministyczny korespondencji Noblistki w jeszcze inny sposób: przez pryzmat dowartościowania tego, co utożsamiane z kobiecością, a jednocześnie nadal uniwersalne – cnót opiekuńczych. Treść dialogów oraz fenomenologiczne doświadczenie przedstawienia, na które złożyło się zbudowanie intymnej i nienarzucającej się bliskości widza i postaci, a także emocjonalnego zaangażowania publiczności, zarówno przez aktorów, jak i elementy scenografii, zwraca uwagę na przestrzeń troski oraz wartość skupienia się na potrzebach drugiej osoby. W dynamice komunikacji postaci wyraźnie dają się odczytać elementy wzajemnej

⁷ Noblista Seamus Heaney określił go mianem „herosa literatury”.

⁸ Podobnie jak pasywność, bierność i czułość pojawiająca się w jej wierszach, o czym pisze Beata Przymuszała. Teatralizacja ma być tutaj jednym z aspektów trudności zamknięcia doświadczenia, wyartykułowania emocji, których nie da się wyczerpać słowami (Przymuszała 2013: 294–295).

⁹ Hasło: Wisława Szymborska. W: *Polska Poezja Współczesna. Przewodnik Encyklopedyczny AMU*, <https://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/wislawa-szymborska> [odczyt: 24.01.2023].

relacyjności w budowanej przez cztery dekady korespondencji. Przemawia to za uznaniem omawianej sztuki jako udanej egzemplifikacji feministycznej etyki troski.

Bibliografia

- Brach-Czaina Jolanta (1997). *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*. Białystok: Trans Humana.
- Fischer-Lichte Erica (2012). *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Warszawa: Instytut im. J. Grotowskiego.
- Hasło: Wisława Szymborska. W: *Polska Poezja Współczesna Przewodnik Encyklopedyczny AMU*, <https://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/wislawa-szymborska> [odczyt: 24.01.2023].
- Juruś Dariusz (2015). Czy etyka troski może prowadzić do zaniku troski? *Roczniki Filozoficzne*, 43(2), 187–206.
- Kamińska Aleksandra (2008). *Spory wokół feministycznej etyki troski we współczesnej filozofii amerykańskiej*. Niepublikowana praca doktorska. Uniwersytet Śląski.
- Noddings Nel (2013). *Caring: A Relational Approach to Ethics and Moral Education*. University of California Press.
- Przymuszała Beata (2013). Bezradność. Na marginesach wierszy Szymborskiej. *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, 4, 289–302.
- Sepczyńska Dorota (2012). Etyka troski jako filozofia polityki. *Etyka*, 45, 37–61.
- Szymborska Wisława, Herbert Zbigniew (2018). *Jacyś złośliwi bogowie zakpili z nas okrutnie. Korespondencja 1955–1966*, red. Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo A5.
- Tronto Joan C. (1987). Beyond Gender Difference to a Theory of Care. *Signs*, 12, 4: *Within and Without Women, Gender and Theory* (Summer 1987). University of Chicago Press, 644–663.

Lekka opowieść o tym, co słyhać u innych¹. Anegdota w badaniach historycznoteatralnych

Zarzą
dzenie
w Kulturze

Alicja Kędziora  <https://orcid.org/0000-0002-4407-9107>

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: alicja.kedziora@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Kędziora Alicja (2023). Lekka opowieść o tym, co słyhać u innych. Anegdota w badaniach historycznoteatralnych. *Zarządzanie w Kulturze*, 24(1), 23–32.

Laboratorium kultury współczesnej 2
2023, 24(1), s. 23–32
<https://doi.org/10.4467/20843976ZK.23.004.18043>
www.ejournals.eu/Zarzadzanie-w-Kulturze

Abstract

An Easy Little Story about What Others are Up To. Anecdote in Theatre History Studies

The aim of this article is to draw the attention to the formation process of the theatre history on the basis of the dominant perception of phenomena, relations between them and the oeuvre of the artists, which has been shaped by the selected research methods. The material, which constitutes the exemplification for the necessity of turning towards the unconventional readings of the sources seen as not so credible, is the autobiography, with the special focus on the anecdotes which are prevalent in it.

Keywords: theater history, autobiography, theater anecdote

Historiografia teatru

Gwałtowny rozwój technologii, szeroki dostęp do informacji, zmieniające się oczekiwania względem historii, stawianie przeszłości coraz to nowych, nierzadko zaskakujących pytań, poszukiwanie odpowiedzi wśród dotychczas nieeksplorowanych zjawisk i powiązań między nimi – to wszystko stawia historyka teatru przed koniecznością ponownego przemyślenia obecnego stanu badań nad kształtem historii teatru. Powtórna ocena zjawisk wymaga zarówno reinterpretacji dowodów

¹ Parafraza fragmentu definicji „anegdota”, autorstwa Wioletty Bojdy, zamieszczonej w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich: historia, anegdota, etymologia* (Bojda 2019: 56–57).

Otrzymano/Received: 16.03.2023
Zaakceptowano/Accepted: 20.04.2023
Opublikowano/Published: 25.06.2023

faktograficznych, usytuowania ich w nowych kontekstach i konfiguracjach, jak i sięgnięcia po nieoczywiste czy wręcz niekonwencjonalne źródła, których istotę stanowi nie tyle prawdziwość, ile autentyczność. Niniejszy artykuł jest zbiorem refleksji nad przydatnością dobrze znanego badaczom teatru gatunku literackiego, jakim jest anegdota teatralna, i próbą odnalezienia w nim funkcji nie tylko rozrywkowych czy artystycznych, narracyjnych, ale również wartości – choć niebezpośrednich – pośrednio faktograficznych. Punkt wyjścia do rozważań stanowią monografia Jacqueline S. Bratton, poświęcona współczesnej metodologii teatru dawnego *New Readings in Theatre History* (Bratton 2003), oraz artykuł Lionela Gossmana „Anecdote and History” (Gossman 2003), omawiający potencjalne korzyści, jakie płyną z wykorzystania anegdoty w badaniach historycznych. Anegdota teatralna w niniejszym artykule zostanie przybliżona w relacji do makro- i mikrohistorii teatru oraz usytuowana w kontekście wybranego gatunku, w którym pojawia się najczęściej, to jest autobiografii.

Jacqueline S. Bratton, rozważając skomplikowany status badań nad teatrem dawnym, zauważa, że zrozumienie teatru dawnego jest możliwe wówczas, gdy jasne stanie się, jak powstawała jego historia, jakie czynniki i relacje ją kształtowały. To zrozumienie pozwoli na spojrzenie na historię teatru od nowa, z innych perspektyw. Postawienie pytań – Jaki jest obecny stan rozumienia historii teatru? Co jest w nim problematyczne? Dlaczego? Czego nie wzięto pod uwagę, z jakich dowodów? Co źle zinterpretowano? – nie zmieni wiedzy źródłowej, pozwoli jednak na zrozumienie obecnego stanu historiografii teatralnej (Bratton 2003: 5–6), a zarazem funkcjonujących w tych badaniach modelach czytania wybranych zjawisk i osób. Dobrym przykładem modeli interpretacyjnych są badania biograficzne, w których ustalone kanonicznymi publikacjami odczytania kształtują współczesne analizy². Ich opiniotwórczy wpływ bywa tak silny, że niweluje konieczność każdorazowego sięgania do źródeł i reinterpretowania ich w zależności od aktualnych tez, metod badawczych czy założonych celów.

U podstaw badań teatru dawnego leży przekonanie, że pierwszym krokiem do jego dogłębnego poznania jest jego udokumentowanie. Pozyskanie i opracowanie źródeł pierwotnych staje się podstawą badań naukowych, wspartych na konkretnych, weryfikowalnych dowodach. Autorka *New Readings in Theatre History* niesłusznie dopatruje się w tak pojętej historiografii ograniczeń, niepozwalających na sięganie

² Przykładowo, trzy biografie stworzyły ramy interpretacyjne geniuszu Heleny Modrzejewskiej na gruncie polskojęzycznym – Jerzego Gota, Tymona Terleckiego, Józefa Szczublewskiego (bez wątpienia jednak wpływ *Żywota Modrzejewskiej* jest najsilniejszy), dwie na anglojęzycznym – M.M. Coleman, Beth Holmgren. Oczywiście koncepcje tych badaczy nie powstały w próżni, polscy biografowie wspierali się chociażby na *Helenie Modrzejewskiej* Franciszka Siedleckiego (1927), amerykańscy – na opracowaniach Mabel Collins (1883) czy Jamesona Torra Altemusa (1883), niemniej jednak to właśnie pozycje wymienione na początku zdominowały sposób odczytania życia i twórczości aktorki i stanowią punkt odniesienia do wszystkich kolejnych badań.

do szerokiego kontekstu funkcjonowania teatru, odcinania się od badań interdyscyplinarnych, niewychodzenia poza dające się udowodnić fakty (Bratton 2003: 5–6). Granica między materiałami źródłowymi i wynikającymi z nich niezbitymi dowodami na istnienie zjawisk a ich interpretacją i osadzeniem w rzeczywistości pozateatralnej została nakreślona sztucznie i zaciera kluczowe dla zrozumienia fenomenu historii założenie „nieobecności” teatru dawnego, stanowiącego dla badań historycznoteatralnych największe wyzwanie. Bratton, przywołując Jacques’a Le Goffa, zwraca uwagę na inne niż materialne lub pisane źródła, rozszerzając pojęcie dokumentów także na słowo mówione, obraz czy gesty (Bratton 2003: 7). Badanie teatru dawnego nie wyklucza stawiania hipotez, wręcz przeciwnie – przedstawienie teatralne stanowi część dziedzictwa niematerialnego: jego analiza z konieczności opiera się na wykraczających poza fakty hipotezach, jednak właśnie „archeologiczno-historyczna” dokumentacja stanowi tutaj punkt wyjścia, natomiast się do takich hipotez nie ogranicza. Pomędzy drobiazgowym gromadzeniem śladów teatru a próbą odtworzenia i zrozumienia ulotnej, nieobecnej sztuki scenicznej nie ma przepaści, jest natomiast naturalna, niemożliwa do przerwania relacja wzajemnego współlistnienia. Pisze o tym, analizując koncepcję anegdoty Joela Finemana, Roma Sendyka, zwracając uwagę na niemożność istnienia wielkich narracji bez mikronarracji – i odwrotnie (Sendyka 2010: 39).

Makro- i mikrohistoria

Spójne pole badawcze jest możliwe tylko wówczas, gdy uwzględni się wszelkie przejawy badanego zjawiska w danym okresie, także i te, które dostarczają informacji w tradycyjnym tego znaczeniu słowa nieprawdziwych bądź takich, których wiarygodności nie można zweryfikować. Narracja teatralna przepełniona jest anegdotami, plotkami, przekazywanymi z pokolenia na pokolenie opowieściami o spektaklach, spotkaniach, wrażeniach z gry aktorskiej, zachwytach nad garderobą artystów, ich deklamacją, historiami, przepełnionymi emocjami, opisami nieuchwytnych dźwięków, barw, zapachów. To nieprzebrane morze wartości jest niedostępne w przypadku korzystania jedynie ze źródeł historycznych, możliwych do zweryfikowania. Koegzystencja różnego typu materiałów źródłowych poszerza zrozumienie nieobecnego teatru, wprowadza go na odmienne tory, wychodząc od pozornie drobnych, nieistotnych szczegółów, pozwala na spojrzenie z innej perspektywy, dostrzeżenie sieci znaczeń, kształtujących zarówno lokalną, jak i globalną historię teatru.

W przeciwieństwie do makrohistorii, wielkich narracji, wspartych na faktach historycznych, operujących kategoriami państwa, industrializacji, rodziny, jednostki, mikrohistoria, skupiająca się na motywacjach, działaniach i interakcjach, zachowaniach, często wychodzi od opowieści z życia prywatnego, o drobnym wydarzeniu czy niepozornej osobie i łamie dotychczasowe kategorie poznania, co nierzadko

prowadzi do konwencjonalnych interpretacji zjawisk (Gossman 2003: 166). Przyjrzenie się wybranym aspektom historycznoteatralnym zakłada objęcie badaniami nie tylko źródeł zastanych, głównie pisanych, ale wszystkich przekazów teatralnych, odzwierciedlających wspólną tradycję teatralną, zwłaszcza wspólną pamięć artystów i publiczności danej epoki (Bratton 2003: 38). Nowe odczytanie badanego zjawiska czy postaci w większym stopniu niż na samym spektaklu skupia się na przestrzeni międzyteatralnej, dotykając sfery życia prywatnego w badanym okresie, na ponownym odszukaniu kontekstu teatru, nie tylko jego znaczenia materialnego, ale też symbolicznego (Bratton 2011: 5–6). Jednym z narzędzi uchwycenia tego, co ze względu na ogólnikowość i dążenie do generalizacji umyka wielkim narracjom, jest sięgnięcie po autobiografie (Hénaff, Morhange 2009: 98).

Autobiografia

Podstawową metodą wykorzystania autobiografii aktorskiej jest weryfikacja zawartych w niej informacji z faktami. Taka procedura z konieczności sprowadza autora opowieści do roli badanego obiektu, odbierając mu własny głos, a wraz z nim zubożając narrację o obraz świata widziany jego oczami, sposób postrzegania przez niego teatru i miejsca, jakie teatr zajmuje w społeczeństwie. Akceptacja anegdotyczności autobiografii i braku możliwości zweryfikowania wszystkich podanych w niej informacji umożliwia zrozumienie procesu kształtowania się nie tylko tożsamości autora, ale społeczności, do której należał (Bratton 2003: 101–102). Przykładowo, jedną z charakterystycznych cech autobiografii kobiecych XIX wieku – Bratton uważa nawet, że najczęstszą – stanowi sytuowanie siebie, a zarazem określanie i ocenianie, w kontekście innych znaczących osobowości, co z jednej strony wypukla patriarchalny system ówczesnego społeczeństwa, a z drugiej – podkreśla poczucie wspólnotowości i współzależności. To cecha feministycznego rozumienia narracji. Cechą, która najbardziej oddala autobiografię od możliwych do zweryfikowania faktów, jest jej anegdotyczność. Z drugiej strony, to właśnie aktorska autobiografia najpełniej realizuje ten gatunek (Bratton 2003: 101–104). Agata Grabowska-Kuniczuk zauważa, że dziewiętnastowieczne pamiętniki są świadectwem niezwykłej popularności anegdoty nie tylko jako formy pisanej, ale także ustnej (Grabowska-Kuniczuk 2007: 49–50). Anegdota może oczywiście funkcjonować samodzielnie, ale kiedy stanowi część innego gatunku, jak na przykład pamiętników, to wówczas staje się ich integralną częścią, a jej usunięcie odbywa się ze szkodą dla głównego tekstu. Jan Trzynałowski podkreśla, że bez względu na ocenę anegdoty w kategoriach prawdziwości/fałszywości, zawsze zostaje ona podporządkowana gatunkowi dominującemu, czyli autobiografii, zarówno pod względem strukturalnym, jak i tematycznym, co częściowo tłumaczy wędrowanie tych samych anegdot jednak z innymi bohaterami przez dekady i gatunki (Trzynałowski 1977: 107). Sonja

Laden wyróżnia nawet szczególny rodzaj omawianego gatunku – anegdotę autobiograficzną (Laden 2004: 16).

Historyczny potencjał anegdoty teatralnej

Podobnie jak historia, anegdota dąży do ujawnienia prawdy o społeczeństwie – ale w przeciwieństwie do historii, czyni to w sposób mitotwórczy (pośrednio faktograficzny), a nie faktograficzny. W anegdocie istotne jest przede wszystkim postrzeganie rzeczywistości i pamięć o niej, tak indywidualna, jak i zbiorowa. Wartością jest tutaj głównie pamiętanie znaczeń, legitymizujących porządek społeczny, a w mniejszym stopniu zachowanie faktów. Uwzględnienie anegdotyczności przekazu historycznego w autobiografii aktorskiej pozwala na włączenie rozważań o teatrze w szerszy nurt badań społeczno-kulturowych, ukazanie jego znaczenia w kształtowaniu niematerialnych wartości, praktyk i zachowań, budowania wspólnoty i kształtowania tradycji (Bratton 2003: 103–106). Tak samo uważa Malina Stefanowska, która zwraca uwagę na funkcjonowanie anegdoty w określonej wspólnocie, o sprecyzowanych zainteresowaniach, sposobach komunikowania się, oczekiwaniach społecznych, ideologii itp., co z kolei pozwalało na zacieśnianie więzi społecznych (Stefanowska 2009: 16–30).

Anegdoty teatralne przedstawiają społeczne oczekiwania i nastawienia, reprezentując je często niedokładnie, w sposób przejaskrawiony, ale nadając dzięki temu rzeczywistym wydarzeniom znaczenie przede wszystkim symboliczne (Bratton 2003: 112). Najczęściej są niemożliwe do zweryfikowania, nie da się ocenić ich prawdziwości, co jednak nie umniejsza ich wartości historycznej, ponieważ są autentyczne. Jacob Burckhardt zauważył, że anegdota jest niezwykle wymownym materiałem historycznym, dokumentującym jednak nie to, co się stało, ale to, co mogło się wydarzyć (za: Gossman 2003: 160). Autentyczność anegdoty przejawia się zatem w wysokim prawdopodobieństwie zaistnienia opisywanych zdarzeń, co z kolei wpływa na ich uniwersalność i ponadczasową aktualność. Narracja, co prawda, rodzi się z konkretnego wydarzenia, jednak wzrastając, skupia się przede wszystkim na spójności, logice narracji i znaczeniu, oddalając się od realnego faktu (Gossman 2003: 162).

Anegdota to

gr. Anekdota ‘nieopublikowane’ () – pierwotnie teksty, które nie mogły być z różnych przyczyn publikowane i rozprzestrzeniały się ustnie (...) mała forma epicka, opowiadająca w humorystyczny sposób, często z moralizującym podtekstem, prawdziwe lub fikcyjne (albo prawdziwe, ale zmienione, najczęściej uogólnione) historie – początkowo z życia znanych postaci, później również z określonego środowiska (grupa zawodowa, zamknięta zbiorowość, jakaś wspólnota, naród, grupa etniczna itp.). Źródłem anegdot był i jest przede wszystkim folklor.

Za najważniejsze jej cechy należy uznać zwięzłość fabuły, zwartość formy, humorystyczne, satyryczne, ironiczne czy w inny sposób komiczne zabarwienie oraz wyraźną, uderzającą pointę, do której zmierza opowieść (Štěpán 2012: 26).

Anegdotę cechują swoboda i pojemność tematyczna, intymny, potoczny język, jowialność, komizm, skupienie się na detalu (Wojda 2019: 53–58), wykorzystanie takich zabiegów stylistycznych, jak gra słów czy paradoksy logiczne, groteskowe przekształcenia opisywanych sytuacji i osób (Tokarczyk 2009: 10), asercja, pierwotna oralność, personalizacja bohaterów (Kącka 2022: 43). Nie wszystkie wymienione cechy muszą pojawić się w anegdocie, może ona przykładowo przybrać postać wizualną, może także posiadać ustalonego autora. Przywołane wyróżniki tworzą katalog najczęściej pojawiających się atrybutów, ewoluujący wraz z samym gatunkiem, którego proveniencja sięga antyku. Jest to gatunek literacki, choć o znaczącym, niekonwencjonalnym potencjale poznawczym, co uwypukla Lionel Gossman, zwracając uwagę na zbieżność, jaka zachodzi między *faits divers* w ujęciu Rolanda Barthes'a (Barthes 1964) a anegdotą. *Faits divers* jako krótka forma publicystyczna, notatka, o zaskakującym przebiegu akcji i niespodziewanym zakończeniu, podobnie jak anegdota ma prostą budowę, jest nieskomplikowana, niezależna od świata poza narracją. Oba gatunki są samodzielne – wprawdzie nawiązują do realnej rzeczywistości poprzez sensacyjne ujęcie przedstawianych wydarzeń, jednak funkcjonują bez kontekstu, wykraczają poza niego, choć zależą od światopoglądu czasów i go potwierdzają (Gossman 2003: 148, 169). Joel Fineman, analizując literackość anegdoty, wskazuje na jej autentyczny charakter, wynikający z kontekstu opowieści (Fineman 1989: 49–76). Nie odnoszenie się do realnych zdarzeń, ale funkcjonowanie w określonych okolicznościach społecznych, kulturowych, politycznych przesądza o potencjale historycznym gatunku.

Anegdota najczęściej jest definiowana według kryteriów strukturalnych. To krótka, zwykle trzyczęściowa forma narracji o dramatycznym charakterze, składająca się z ekspozycji, konfliktu i rozwiązania, zakończonego podsumowaniem (puentą lub morałem). Przemysław Chudzik zauważa jednak, że taka budowa często bywa zaburzona – zazwyczaj brakuje jej wstępu (co jest charakterystyczne zwłaszcza dla anegdot, gdzie bohaterami są osoby publiczne, powszechnie znane), a nieco rzadziej nie ma w niej wyraźnie wyeksponowanego konfliktu – i sugeruje doszukiwanie się istoty anegdoty w jej funkcjonalności. Autor „Najważniejszych funkcji i gatunkowych wyznaczników anegdoty...” wskazuje na takie funkcje, jak argumentacyjna, charakteryzująca, wyjaśniająca, rozrywkowa, dygresyjna i uzupełniająca. Funkcja argumentacyjna wynika przede wszystkim z wiarygodności anegdoty i jej komicznego charakteru. Anegdota udowadnia charakter, osobowość, tożsamość bohaterów oraz służy jako przykład, ilustrujący na zasadzie analogii opisywaną przez anegdotę sytuację. Rozpatrując gatunek pod tym kątem, staje się on przede wszystkim ideo- i opiniotwórczy, jego dydaktyczny charakter uwidacznia się

w aprobowaniu jednych, a dyskredytowaniu innych zachowań i postaw (Chudzik: 2014: 206–2013). Według Lionela Gossmana anegdota w badaniach historycznych służy potwierdzeniu istniejącego porządku, nie uwypuklają wyjątkowych zdarzeń lub zjawisk, które burzyłyby obowiązujący stan rzeczy, wręcz przeciwnie – stanowią jego egzemplifikację i usankcjonowanie (Gossman 2003: 155).

Druą z wymienionych przez Chudzika funkcji anegdota – charakteryzująca – jest kluczowa zwłaszcza dla biografii i autobiografii, gdyż poprzez zachowania i wypowiedzi bohaterów charakteryzuje ich wygląd zewnętrzny, status społeczny oraz relacje między nimi a otoczeniem (Chudzik 2014: 206). Anegdota może zatem uwiarygodnić wizerunek artysty, zbudowany z informacji, pochodzących z innych źródeł, może także zaburzyć dotychczasowy sposób postrzegania danej osoby. Jednym z jej celów jest ukazanie spójnego psychologicznie portretu przedstawianej osoby, oraz szerzej – całej społeczności (Łanowski 1984: VIII). Tę funkcję anegdota Marcel Hénaff i Jean-Louis Morhange przyrównują do psychoanalitycznej koncepcji Freudowskiej prawdy podmiotu, skupiającej się na marginaliach autobiograficznej opowieści, w niej doszukując się istoty narracji, nieuświadomianej i często bagatelizowanej (Hénaff, Morhange 2009: 105–106). Anegdota odzwierciedla charaktery i tożsamość bohaterów, stosunki społeczne, uwidacznia to, jak ludzie w danej epoce myśleli i czuli. To artystyczna forma historii kultury, paradoksalnie niezwykle w swoim subiektywizmie bardzo obiektywna, gdyż nieskażona ideologicznym bądź estetycznym aparatem pojęciowym i kategoriami, które przyjmuje się *a priori*, przystępując do badań historycznych (Gossman 2003: 159–160, 162). Agata Grabowska-Kuniczuk zauważa także, że ze względu na sposób percepcji, objawiający się w maksymalnym zaangażowaniu wszystkich zmysłów, anegdota wymusza większe skupienie na odbiorcy i potrzebę jej dogłębnego zrozumienia. Anegdotę bowiem nie tylko się czyta czy słyca, ale przede wszystkim przeżywa (Grabowska-Kuniczuk 2007: 300). Relacja pomiędzy narracją a czytelnikami autobiografii staje się w ten sposób bardziej osobista, wspólnotowa. W ten sposób anegdota, działając na prawach synekdochy, reprezentuje nieobecny teatr, a dzięki doświadczeniu przeszłości skraca historyczny dystans (Sendency 2010: 34)

Funkcja wyjaśniająca przejawia się w możliwości odnalezienia w anegdocie przyczyn realnych wydarzeń czy postępowania postaci, funkcja rozrywkowa – w pozytywnym nastawieniu adresatów anegdota, co można osiągnąć dzięki wzbudzeniu emocji wywołanych przez komizm oraz zmniejszeniu napięcia lub patosu narracji. Na ludyczny charakter anegdot zwraca także uwagę Stefanovska, uznając go nawet za nadrzędną cechę gatunku, w czym doszukuje się jego długiej historii i niegasnącej popularności. Deiktycznym przejawem tej funkcjonalności jest imperatywna chęć dzielenia się anegdotą (Stefanovska 2009: 25, 27). Dygresyjny charakter anegdota pozwala natomiast na chwilowe oderwanie się od głównego toku opowieści, zwłaszcza wówczas, gdy uwaga odbiorcy słabnie. Z kompozycyjnego punktu widzenia, anegdota pozwala na ożywienie narracji. Funkcja uzupełniająca, podobnie jak

charakteryzująca, realizuje się przede wszystkim w biografach i autobiografiach. Służy dostarczeniu informacji w sytuacjach, gdy nie odnaleziono materiałów źródłowych. Dzięki wpleceniu ich w opowieść nie dochodzi do przerwania narracji, a faktograficzne luki zostają zapełnione (Chudzik 2014: 206–2013).

Eliza Kącka dodaje jeszcze jedną funkcję anegdoty, która jest w omawianym kontekście istotna. To funkcja społeczna, objawiająca się w odwróconym porządku dyskursu społecznego. Anegdota jest jego antytezą, nie posiada racjonalnej argumentacji ani logicznych wniosków (Kącka 2022: 44). Właśnie takie niepokojące anegdoty, mało prawdopodobne, nielogiczne mogą stanowić inspirację do namysłu nad stanem posiadanej wiedzy i być impulsem do ponownego przemyślenia ugruntowanego obrazu przeszłości (Gossman 2003: 171).

Podsumowanie

Funkcjonalność anegdoty pokazuje jej szeroką przydatność w historii teatru. Jednak w badaniach anegdota dość rzadko pojawia się jako źródło historyczne na prawach równych z dowodami faktograficznymi. Najczęściej jest traktowana jako zabieg retoryczny, ilustrujący argument historyczny, co wydaje się tylko jedną z możliwości wykorzystywania tego gatunku. Dorota Jarząbek-Wasyl zauważa, że „Opowieść anegdotyczna stanowi klucz do poznania nie tyle wielkich procesów, ile małych spraw z porządku prawdy egzystencjalnej, psychologicznej, intymnej” (Jarząbek-Wasyl 2006). To bez wątpienia główna zaleta sięgania po teatralne anegdoty. Zwrócenie większej uwagi na mikronarracje nie musi jednak oznaczać radykalnego odsunięcia się od modernistycznej, klasycznej historii teatru i wielkiej narracji. Obie płaszczyzny badawcze można pogodzić, biorąc pod uwagę, jak komplementarnych treści dostarczają³. Anegdoty stanowią źródła faktograficznie pośrednie, które przy odpowiedniej strategii badawczej dostarczają równie cennych, co inne materiały, informacji.

Anegdota może się stać punktem wyjścia do badań, próbą nowego zrozumienia rzeczywistości, którą opisuje. Może – jak podsumowuje Wioletta Bojda – stanowić alternatywną formę historii: „Historia to zatem, ale nieoficjalna, obserwowana przez dziurkę od klucza, momentami podglądana kronika tego, co nieujawnione, sąd niesamowita popularność i pewnego rodzaju kosmopolityzm, który otwarł przed *anecdote* wrota rozmaitych języków” (Bojda 2019: 57).

³ Co autorka „Pochwały anegdoty” zresztą poniekąd potwierdza, przywołując opowieść o Pa-skiewiczzu, pożyczającym Alojzemu Żółkowskiemu futro, gdy ten występował w roli magnata, czy anegdotę o pierwszym spotkaniu Mariana Prażmowskiego i Żółkowskiego. Esej Doroty Jarząbek-Wasyl zawiera cenny katalog tematyki, poruszanej w anegdotach teatralnych, wraz ze skrywanymi w nich odniesieniami do ówczesnych realiów teatralnych (Jarząbek-Wasyl 2016).

Bibliografia

- Altemus Jameson Torr (1883). *Helena Modjeska with Illustrations*. New York: J.S. Ogilvie and Co.
- Barthes Roland (1964). Structure du fait divers. W: *idem, Essais critiques*. Paris: Seuil, 188–197, [dok. elektr.] <https://victorianpersistence.files.wordpress.com/2012/03/barthes-structure-du-fait-divers1.pdf> [odczyt: 15.03.2023].
- Bojda Wioletta (2019). Anegdota. W: Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki (red.), *Ilustrowany słownik terminów literackich: historia, anegdota, etymologia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 56–57.
- Bratton S. Jacqueline (2003). *New Readings in Theatre History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chudzik Przemysław (2014). Najważniejsze funkcje i gatunkowe wyznaczniki anegdoty w biografii antycznej. *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, 24(1), 205–226.
- Collins Mabel (1883). *The Story of Helena Modjeska (Madame Chlapowska)*. London: W.H. Allen & Co.
- Coleman M.M. (1969). *Fair Rosalind. The American Career of Helena Modjeska*, Cheshire: Cherry Hill Books.
- Gallop Jane (2002). *Anecdotal Theory*. Durham: Duke University Press.
- Gossman Lionel (2003). Anecdote and History. *History and Theory*, 42, 143–168.
- Got Jerzy, Szczublewski Józef (1958). *Helena Modrzejewska*. Seria *Almanachy poświęcone najwybitniejszym artystom sceny polskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Grabowska-Kuniczuk Agata (2007). (Roz)poznawanie anegdoty. Próba opisu zjawiska. W: Janusz Maciejewski (red.), *Żywioł słowa. Literatura i jej formy mówione*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, Fundacja Akademia Humanistyczna, 27–46.
- Hénaff Marcel, Morhange Jean-Louis (2009). Truth in Detail, *SubStance*, 38, 1, 97–111.
- Holmgren Beth (2011). *Starring Madame Modjeska. On Tour in Poland and America*. Indiana: Indiana University Press.
- Jarząbek-Wasyl Dorota (2016). Pochwała anegdoty. *Teatr*, 9, [dok. elektr.] <https://teatr-pismo.pl/5724-pochwala-anegdoty/> [odczyt: 4.02.2023].
- Kącka Eliza (2022). Anatomia anegdoty. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, 18(1), 41–52.
- Laden Sonja (2004). Recuperating the Archive: Anecdotal Evidence and Questions of „Historical Realism”. *Poetics Today*, 25, 1, 1–28.
- Łanowski Jerzy (1984). Wprowadzenie. W: Jerzy Łanowski (red.), *Antologia anegdoty antycznej*. Wrocław: Ossolineum.
- Raszewski Zbigniew (1990). Wstęp do teorii kawału. *Polska Sztuka Ludowa*, 44(2), 3–19.
- Sendyka Roma (2010). Anegdota i poetyki ‘New Historicism’. W: Włodzimierz Bolecki, Jerzy Madejski (red.), *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*. Warszawa: Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, Instytut Badań Literackich PAN, 33–46.
- Siedlecki Franciszek (1927). *Helena Modrzejewska*, Warszawa: Związek Artystów Scen Polskich.

- Stefanovska Malina (2009). Exemplary or Singular? The Anecdote in Historical Narrative. *SubStance*, 38(1), 16–30.
- Štěpán Ludvík (2012). Anegdota. W: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szczublewski Józef (1975). *Żywoł Modrzejewskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Terlecki Tymon (1991). *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tokarczyk Roman Andrzej (2009). Wprowadzenie. W: Roman Andrzej Tokarczyk (red.), *Antologia anegdoty akademickiej*. Warszawa: Wolters Kluwer.
- Trzynadłowski Jan (1977). *Małe formy literackie*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Informacje o autorach i redaktorach naukowych czasopisma

Piotr Graczyk – filozof, tłumacz, pracownik Instytutu Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się filozofią literatury, a także związkami polityki, sztuki i podmiotowości. Autor książek: *Maska i oko. Rozważania o tragedii, ironii i polityce* (2013), a także *Przyszłość pewnej przenośni. Przyczynek do pytania o historię sztuki* (2015) oraz *Warstwy ochronne. Zbiór szkiców o literaturze i polityce* (2021). Tłumaczył Hegla, Lukácsa, Adorno, Heideggera, Schmitta i Taubesa. Laureat Nagrody im. Barbary Skargi.

Alicja Kędziora – profesor w Instytucie Kultury Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią teatru i teatrem współczesnym. Autorka monografii *Polskie życie teatralne w Rosji (1882–1905)* (2007) i *Ikonografia teatralna „Tygodnika Ilustrowanego” (1859–1939)* (2018), kilkudziesięciu artykułów naukowych oraz opracowań źródeł. Kierownik Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego i wiceprezes Fundacji dla Modrzejewskiej. Członek Komisji Zarządzania Kulturą PAU. Kuratorka projektów kulturalnych i społecznych.

Monika Machowska – doktorantka Wydziałowych Kulturoznawczych Studiów Doktoranckich WSMiP Uniwersytetu Jagiellońskiego, obecnie także studentka na kierunku laboratoria kultury współczesnej. Politolożka, heritolożka i kulturoznawczyni. Jej główne zainteresowania badawcze obejmują tematykę American Studies, kulturę i sztukę współczesną.

Cezary Woźniak – doktor habilitowany filozofii, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, na którym studiował historię sztuki i filozofię. Specjalizuje się w estetyce, fenomenologii i filozofii immanencji. Opublikował książki: *Martina Heideggera myślenie sztuki* (1998) oraz *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii* (2008), współredagował *Estetykę i inestetykę. Współczesne teorie działań artystycznych* (z Mateuszem Falkowskim i Piotrem Graczykiem, 2020) oraz *Aesthetics, Organization, and Humanistic Management* (z Moniką Kosterą, 2020), tłumaczył Martina Heideggera *Sztuka i przestrzeń* (1993). Publikował m.in. w takich czasopismach jak „Kwartalnik Filozoficzny”, „Fenomenologia”, „Argument”, „Principia”, „The Polish Journal of the Arts and Culture”. Od 2016 roku kierownik Zakładu Badań Filozoficznych nad Kulturą w Instytucie Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego, od 2018 roku dyrektor Instytutu Kultury UJ.