

Sztuka w teatrze życia

Autor tekstu: **Malgorzata Dorna**

„Celem sztuki jest "piękno samo w sobie"...
Sztuka nie polega na naśladownictwie,
imitowaniu, a na posiadaniu wizji."
E. G. Craig

Współczesna sztuka, otoczona jeszcze niedawno aurą skandalu, występku — staje się coraz bardziej uładowana, konwencjonalna, wyciszona. Artysta początków XXI wieku to już nie prowokator, czy dumny ze swej pozycji skandalista, autor manifestów i deklaracji, a w coraz większym stopniu — wyizolowany, wyalienowany badacz materii plastycznej i ludzkiej psychiki, eksperymentator i obserwator naszych zachowań i gestów lub, jak pragnąłby tego jeden z niegdysiejszych (zapewne nawet — wiecznych) awangardzistów, związanych z kameralnym środowiskiem naszego miasta — penetrator, penetrator przestrzeni nie „byle jakich” jednak, bowiem metafizycznych, wewnętrznych, mistycznych. W szerszym, bardziej uniwersalnym znaczeniu — zapis tego, co dokonuje się w psychice artysty i co znajduje swój wyraz w skończonym, pokazanym na wystawie dziele — można odczytywać na oprawach protestu przeciwko egzystencjalnej sytuacji człowieka przełomu XX i XXI wieku, który odrzucając wszelkie kanony i wartości, w tym także (coraz bardziej obce i niepojęte) wartości estetyczne, a szczególnie potrzebę poszukiwania i odkrywania piękna — kwestionuje (mniej lub bardziej świadomie) rolę humanisty, humanizmu i humanistyki. Nie stać go co prawda na bunt, bunt bowiem wyrasta z emocji i wiedzy na temat tego, przeciwko komu lub czemu powinien być on skierowany. Stać go na przyjęcie maski: obywatela świata, człowieka biznesu i sukcesu, patrioty, czy też wyedukowanego barbarzyńcy, miłośnika cywilizacji nazywanej metaforycznie „all inclusive” (wszystko zawarte w cenie), symbolizującą potrzebę unifikacji.

Maska jednak przyrasta niekiedy do twarzy, stając się drugim „Ja”, może bardziej rozpoznawalnym i oczywistym, niż owo „Ja” utajone, prawdziwe. Przyjmowanie masek i ról to także wyraz samotności i alienacji współczesnego człowieka, któremu poczucie więzi ze zbiorowością, czy grupą może przywrócić uczestnictwo w obrzędach, happeningach, działaniach artystycznych, czy wreszcie zdarzeniach tak naturalnych, jak wszechobecne, wirtualne (bowiem otwierane w Internecie) Salony Sztuk Wszelakich, otwierane na użytek grona przyjaciół i własny.

Jeszcze jednak w drugiej połowie poprzedniego stulecia zaznaczała się wyraźna granica, żeby nie powiedzieć przepaść, między artystą i odbiorcą. To właśnie wówczas protest lub może bunt, celowo sprowokowanego odbiorcy — stanowił demonstracyjną odpowiedź na wielce „teatralny” gest artysty, skierowany przeciwko „mieszczańskiemu”, noszącym piętno intelektualnego ograniczenia, stabilizacji i braku wyobraźni, wrażliwości sposobom i stylom życia. Przybierał był on wówczas formę dramatycznego, a w istocie także patetycznego, wyrafinowanego i za sprawą pewnej nonszalancji — eleganckiego, uroczego — działania. Nie oddzielając teatru od życia, zgodnie z tym, co sugerowali twórcy teatralnej awangardy — artysta, świadom swego posłannictwa i (jakże odległych od potrzeby podniesienia statusu materialnego) celów — okazywał się być wówczas mistrzem, demiurgiem, inscenizatorem, żywiącym przekonanie, że sztuka nie polega na imitowaniu, naśladowaniu tego co zewnętrzne, a na pielęgnowaniu, ujawnianiu i demonstrowaniu wewnętrznych przeczuć i wizji.

Był to bowiem jeszcze ten dość korzystny dla sztuki czas, kiedy przestrzeń artystycznego lub może teatralnego „dziania się” (wszystko w końcu po Gombrowiczowsku teatrem „podszyte”) była wydzielona z przestrzeni miasta. Czas, kiedy to happeningi organizowano w galeriach, prace malarskie demonstrowano w trakcie wernisaży, a przestrzeń teatru ulicy (niekończąca się feta jaką dla masowego odbiorcy okazywały się pochody i antypochody, pielgrzymki, „złoty gwiazdź”, wiece, demonstracje, polowe msze i plenerowe widowiska) nie wdzierła się brutalnie na scenę, czyniąc z niej miejsce już nie tak istotne, pozostające w tle politycznych i społecznych faktów.

Był to wreszcie czas celowego zaniedbywania formy, tym bardziej, że na gruncie sztuk wizualnych zaczęło liczyć się nie tyle „jak”, ale „co” zostaje przekazane. Tak więc forma okazywała się pełnić rolę służebną wobec pozaartystycznych treści, czym można łatwo wytłumaczyć karierę ekspresji „młodych dzikich”, czy akceptację zjawiska narracyjności w malarstwie, którego publicystyczną stylistykę (jeszcze u schyłku lat siedemdziesiątych) przywróciła do łask krakowska grupa „Wprost”, osadzona dość mocno w tradycji sztuki „zaangażowanej” i tak zwanej „nowej figuracji”.

Znamienny był jednak fakt, że twórcy tamtego pokolenia starali się dokonać rzeczy trudnej i pozornie niemożliwej: powiązać literackość, narracyjność z doskonałą wyrafinowaną formą, Racjonalista.pl

wywodzącą się z oszczędnego, niemal ascetycznego malarstwa Andrzeja Wróblewskiego, mistrza symbolu, metafory, ekspresji.

Nastąpiło też wówczas interesujące z punktu widzenia historii estetyki (lub szerzej — historii sztuki) zjawisko zacierania się granic między poszczególnymi dyscyplinami artystycznego przekazu, między inscenizacją, happeningiem, malarstwem, rzeźbą, a nawet tak kameralną zdawałoby się formą wypowiedzi jak rysunek, szkic, czy grafika. Kiedy tuż po ogłoszeniu stanu wojennego spektakle, wernisaże i literackie wystąpienia przeniosły się na (wielce symboliczną i jakże umowną) scenę Kościoła — sztuka wróciła „do korzeni”, zwróciła się ku sferze sacrum, zyskując nowe i jakże „teatralne” lub może podległe procesom „teatralizacji” — formy.

Paradoksalnie — zniewolone przez komunistyczną cenzurę dyscypliny, takie jak malarstwo, grafika i literatura, sztuka gestu, maski, scenicznego ruchu i słowa (znacząca okazuje się tutaj kolejność, gdyż dla awangardowych teatrów autorskich drugiej połowy XX wieku literatura stała się jednym z wielu, lecz nie jedynym tworzywem), dyscypliny ważne dla artystycznych działań pokolenia, które miały być w założeniu „czyste”, niepoległe żadnej ideologii — zaczęły pełnić funkcje służebne zarówno wobec wolnościowych idei, jak i wobec instytucji (pełniącego funkcję swoistego mecenasu) Kościoła.

Ponieważ jednak nasycenie sztuki pierwiastkiem ideologii i religii — przywraca nieuchronnie (wyrosłemu na gruncie religijnego obrzędu) teatrowi jego pierwotne znaczenie, przeto wszelkie działania, uznawane w czasach PRL-u za „niebezpieczne i wrogie”, nieliczące się z tak zwaną „polską racją stanu” — wkroczyły demonstracyjnie w sferę sacrum, zyskując znamiona teatralnego obrzędu, nabierając uroczystego i podniosłego charakteru działań zrodzonych z potrzeby buntu, protestu, gniewu (jak się to wówczas nie bez cienia ironii mawiało) „słusznego, acz pełnego godności”. W konsekwencji już po upadku owego nieszczęsnego i sztucznego tworu jakim był (powstały i funkcjonujący przy milczącej aprobacie Zachodu) PRL — artyści sztuk wizualnych zaczęli utrzymywać na swych monumentalnych płótnach, rozrastające się w całe sekwencje scen „opowieści” z życia współczesnego człowieka. Wystarczy tutaj przypomnieć serię rozbielonych, niemal pastelowych, celowo nazbyt „buduarowych” i „słodkich” kompozycji z cyklu „Notatnik ścienny” Jerzego Ostrogórskiego, w których punktem centralnym okazywała się postać nagiej modelki, upozowanej jak na okładce „Play Boya”, czy malarstwo laserunkowe Jerzego Dudy — Gracza, nawiązujące (mimo motywu upiornego Dance Macabre) do stylistyki sztuki niderlandzkiej, dzieła malarza, który ostatecznie związał się z teatrem, zarówno jako scenograf jak i jako reżyser.

Z drugiej jednak strony twórcy plastyki teatralnej, tej miary co Marian Kołodziej, czy Józef Szajna, nawykli do budowania przestrzeni teatralnej w taki sposób, w jaki komponuje się płaszczyznę obrazu zaczęli pokazywać rysunki, grafiki, odwoływać się do technik malarskich, nie rezygnując jednak z aranżacji przestrzeni wystawienniczej w konwencji przestrzeni scenicznej. Ciekawym przykładem wydaje się być tutaj artystyczna droga Macieja Świeszewskiego, którego najwcześniejsze prace, powstałe jeszcze w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia przywodzą na myśl wyrafinowane i surrealne konfiguracje rekwizytów, lalek, marionetek, by w końcu przerodzić się w początkach lat dziewięćdziesiątych w cykl monochromatycznych kompozycji, będących zapisem sennych widziadeł, makabrycznych impresji ze spektaklu Kantora „Umarła klasa”. Do monumentalnych, utrzymanych w konwencji spektaklu aranżacji należał też pomysł namalowania współczesnej wersji „Ostatniej wieczerzy”, stanowiącej próbę utrwalenia wielce efektownego zdarzenia, jakim było zaproszenie przedstawicieli elit politycznych, artystycznych i kościelnych Wybrzeża do wspólnego stołu, po przeprowadzeniu swoistego castingu — do rytualnej uczy, wieczerzowania na pustej scenie miejscowego teatru.

Co prawda stwierdzenie, że życie jest teatrem nie wydaje się być wielce odkrywczym, ale zastanawiając się nad tym, co stanowi istotę teatru warto odwołać się do definicji P. Brooka, która w swobodnym przekładzie brzmi następująco: „Mogę wziąć dowolną pustą przestrzeń i nazwać ją nagą sceną. Człowiek podąża poprzez tę pustą przestrzeń podczas, kiedy ktoś inny obserwuje go... i oto wszystko, co jest potrzebne by zaistniał teatr.” Skoro zatem teatr tworzą nie przestrzenie, nie rekwizyty, a ludzie — proponuję popatrzeć na Salon Sztuki Współczesnej (jeżeli istniałby takowy) przez pryzmat sztuki teatru właśnie. I nie chodzi tutaj o poszukiwanie prostych, oczywistych analogii między zaistnieniem w „teatrum” życia i obecnością (w charakterze artysty, organizatora lub widza) „na salonie”.

Problem odległości teatru od życia, problem interakcji między obserwowanym i obserwatorem porusza bowiem wielu teoretyków, a „teatralizacja życia” stała się właściwie potocznym, banalnym zwrotem, nadużywanym zarówno na łamach prasy codziennej jak i na gruncie współczesnej humanistyki. Wydaje się także, że o znalezienie odpowiedzi na pytanie o to, czy i w jakiej mierze artysta malarz, rysownik, rzeźbiarz, czy grafik aranżuje dla nas przestrzeń dzieła, w którym on sam

wyznaczył już sobie funkcję Wielkiego Inscenizatora, kreatora jednego, rozpisanego na szereg ujęć i kadrów spektaklu — każdy z widzów pokusi się sam, podejmując wyzwanie.

Wyzwaniem bowiem staje się każde dzieło sztuki wobec którego stajemy samotnie, czujni i skoncentrowani, świadomi konwencji i cudownie nieświadomi własnych odczuć, spontanicznych reakcji w tym pierwszym, jakże intuicyjnym poznaniu. Dlatego też bywalcom artystycznych „Salonów” (tych wirtualnych i tych funkcjonujących w realnym, nieco mniej doskonałym świecie) dedykuję z przekonaniem myśl znawcy polskiej i francuskiej literatury — myśl Mistrza Jana Błońskiego, który pisząc o trudnej, wielowarstwowej, polifonicznej prozie Marcela Prousta sugerował, by „widzieć jasno, w zachwyceniu”. Ośmielę się tylko dodać, że „jasno” oznacza tu „wyraziście i mocno”, w nagłym błysku świadomości, w momencie „czystej” iluminacji bez której nie istnieje ów magiczny i coraz bardziej potrzebny kontakt między artystą i odbiorcą...

Malgorzata Dorna

Felietonistka i polonistka, krytyk sztuki (absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Gdańskim), pisywała dla prasy wybrzeżowej (Głos Wybrzeża, Delta, Tygodnik Wybrzeże) i ogólnopolskiej (Sztuka Polska, Projekt). Od 2007 mieszka w Pile, gdzie pracuje w Galerii BWA.

[Pokaż inne teksty autora](#)



(Publikacja: 27-01-2015)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,9792) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,9792>)

Contents Copyright © 2000-2012 Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2012 Michał Przech

Właścicielem portalu Racjonalista.pl jest Fundacja Wolnej Myśli.

Autorem portalu jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane

w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tego portalu i jakiegokolwiek jego części.

Wszystkie elementy tego portalu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tego portalu oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tego portalu i nie korzystać z jego zasobów.

Informacje zawarte na tym portalu przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów portalu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej,

w jakiej występuje na portalu. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki prezentuje.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych portalu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl