

SZTUKA JAKO DRAMATYZACJA¹

I.

„Dramatyzuj! Dramatyzuj!” – tak brzmiało ciągle wołanie przesładujące geniusz artystyczny Henry’ego Jamesa². Ten słynny powieściopisarz doznał jednak porażki w teatrze. Odmówiono wystawienia właściwie wszystkich jego sztuk, a jedna z dwóch, które wystawiono, została sromotnie wygwizdana na scenie londyńskiej. Jednak James ze szczerą odwagą przyznawał, że mimo wszystko główna zasada dramatu stanowi klucz do wielkości artystycznej. Precyzyjnie rozróżniając między „tym, co teatralne” (*Theatre-stuff*), a „tym, co dramatyczne” (*Drama-stuff*) – pomiędzy konkretnym występem scenicznym a czymś, co nazwał głębszą „boską zasadą Scenariusza” (w równym stopniu dającą się realizować w powieściach, filmach i telewizji) – James z większą świadomością wprowadził w życie tę kluczową zasadę, kiedy tworzył swoje późniejsze dzieła, wieńczące jego wspaniałą karierę. „Metoda sceniczna – pisał – to moja prawda absolutna, mój imperatyw, moje j e d y n e ocalenie”. Ocalenie to widać w pośmiertnym sukcesie dramatycznym Jamesa, w licznych adaptacjach jego prozy na sztuki telewizyjne, filmy, a nawet dwie opery (*Owen Wingrave* i *The Turn of the Screw* Benjamina Brittena)³.

¹ R. Shusterman, „Art as Dramatization” (w:) *Surface and Depth. Dialectics of Criticism and Culture*, Cornell University Press, Ithaca and London 2002 (niniejszy przekład wejdzie w skład antologii: R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wyb., oprac. i przekł. W. Małecki, Atła 2, Wrocław 2007). Polskim odpowiednikiem występującego w tytule eseju terminu *dramatization* jest słowo „dramatyzacja”, które oznacza „[p]rzeksztalcenie jakiegoś tekstu, najczęściej epickiego lub poetyckiego, w formę tekstu dramatycznego, zwykle z myślą o jego wystawieniu scenicznym” (P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przekł. i oprac. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 2002; por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989: „nadanie tekstowi lit. formy scenicznej, przystosowanie go do wystawienia w teatrze”; hasło „dramat”). Warto jednak zwrócić uwagę, że pewne problemy pojawiają się, gdy Richard Shusterman wykorzystuje dwuznaczność czasownika *to dramatize*, który, podobnie jak jego odpowiednik polski („dramatyzować”), oznacza zarówno (1) „dokonywać dramatyzacji”, jak i (2) „brać, a. przedstawiać sprawy, zdarzenia zbyt poważnie” (W. Kopaliński, *ibidem*). Jako że w praktyce języka polskiego drugie znaczenie wyraźnie dominuje, to użycie tego słowa w formie nierozszerzonej o przedrostek („udramatyzować”) może być nieco mylące, choćby w kontekstach takich jak cytaty z Jamesa pojawiający się na początku eseju, gdzie ma chodzić o znaczenie pierwsze (przyp. tłum.).

² Zob. wstęp H. Jamesa do „The Altar of the Dead” (w:) *The Art of the Novel*, Scribner’s, New York 1934. W tym samym wstępie trzykrotnie pojawia się też wariant: „udramatyzuj to! udramatyzuj to!” – s. 249, 251, 260.

³ Cytaty z Henry’ego Jamesa pochodzą ze wstępnych esejów Leona Edela zamieszczonych w jego wydaniu *The Complete Plays of Henry James*, Oxford University Press, New York 1990, s. 10, 62, 64.

Na opinii Jamesa o wyższości dramatu mógł zaważyć autorytet filozofii starożytnej, jednak pogląd ten nie był rzadki również w jego czasach, a nawet później. Fryderyk Nietzsche na przykład, zaledwie rok młodszy od Jamesa, szybko uznał słuszność Wagnerowskiej idei „nieporównanego oddziaływania [teatru], przewyższającego wszelką sztukę”⁴. Kilka pokoleń później T.S. Eliot, rodak Jamesa i jak on anglofil, na nowo potwierdził wyższość dramatu „jako medium idealnego dla poezji”. Łącząc w sobie siłę znaczącej akcji z pięknem muzycznego porządku, dramat poetycki mógł uchwycić dwa równie cenne, a zarazem odmienne rodzaje wartości estetycznych, niedające się łatwo zsyntetyzować w jedną formę. Z kolei dzięki wystawieniu go w teatrze, dowodził dalej Eliot, dramat pozwalał poecie dotrzeć do „tak wielkiej i tak zróżnicowanej publiczności, jak to tylko możliwe”⁵. Eliot podejmował zatem ciągłe wysiłki, aby pisać dla teatru, jednak jego początkowe sukcesy były tylko odrobinę większe niż Jamesa (broadwayowski przebój *Cats*, choć opiera się w istocie na lekkich wierszach Eliota, jest pośmiertną inscenizacją poezji, której Eliot tak naprawdę nie napisał z myślą o teatrze, a co dopiero teatrze muzycznym).

Wysoka pozycja dramatu, rozpatrywana z punktu widzenia zawodowych artystów (bardziej niż z punktu widzenia filozofów), bierze się nie tylko z jego zakładanej zdolności docierania do większej liczby ludzi oraz poruszania ich mocniej i pełniej, niż robią to inne sztuki (co dzisiaj może być bardziej prawdziwe w odniesieniu do kina niż do teatru). Istnieje także (ośmielam się to powiedzieć jako Amerykanin) urok polegający na tym, że sztuka, która odniosła sukces, może przynieść autorowi najszybszy – jeśli ostatecznie nie zawsze największy – zysk. Wiemy z prywatnej korespondencji Jamesa, że pieniądze były z pewnością jednym z motywów jego zainteresowania pisaniem dla teatru. Jednakże obecność tego motywu w żaden sposób nie zaprzecza szczerości uwielbienia pisarza dla dramatu, który wychwalał jako „najszlachetniejszą” ze sztuk, na długo przedtem, zanim zaczął myśleć o karierze dramatopisarza. James uważał, że dramat jest najszlachetniejszy, dlatego że stanowi sztukę najambitniejszą, gdyż łączy w sobie najpoważniejsze wymogi formalne i wysokie wymagania co do istotności „tematu”⁶.

W niniejszym tekście chciałbym wyjść poza te bardziej znane twierdzenia o wybitnym wpływie dramatu i o jego szlachetności, po to, aby wskazać, że pojęcie dramatu zawiera w sobie, a zarazem jednoczy, dwa spośród najgłębszych, najistotniejszych warunków sztuki i może zatem być kluczowe dla stworzenia użytecznej definicji sztuki jako takiej.

Czymże jednak jest użyteczna definicja sztuki? Możemy się nigdy nie zgodzić, czym jest, ale powinniśmy przynajmniej zdać sobie sprawę z tego, że może ona być całkowicie odmienna od czegoś, co się zazwyczaj uznaje za prawdziwą i prawidłową formalnie definicję sztuki, której jako takiej się poszukuje. Tego typu prawdziwa (bądź „realna”) definicja sztuki jest zazwyczaj poj-

⁴ F. Nietzsche, „Richard Wagner w Bayreuth”, przekł. M. Łukasiewicz (w:) *Niewczesne rozważania*, Znak, Kraków 1996, s. 293.

⁵ T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London 1964, s. 152–153. Zob. także: idem, „Poezja i dramat”, przekł. H. Pręczkowska (w:) *Szkice literackie*, PAX, Warszawa 1963.

⁶ H. James, *The Complete Plays...*, op. cit., s. 34–35.

mowana w kategoriach zbioru istotowych właściwości, które należą wspólnie do wszystkich dzieł sztuki – i wyłącznie do nich – albo w kategoriach zbioru warunków koniecznych oraz wystarczających do tego, aby coś było dziełem sztuki⁷. Rzecznicy takiej definicji potwierdzają, że ma ona po prostu „powieźć nam, jaki jest zakres ‘sztuki’”. Nie implikuje nic więcej⁸. Mówiąc krótko, definicja ta ma objąć lub wyznaczyć wszystkie i tylko te byty, które są dziełami

⁷ Najprawdopodobniej to słynna krytyka możliwości „prawdziwych i realnych definicji”, przeprowadzona przez Morrisa Weitza, spowodowała, że termin „definicja realna” zyskał kluczową rolę w debatach estetycznych, estetycy zaś zaczęli następnie przejawiać skłonność do używania obu terminów w mniejszym lub większym stopniu zamiennie. Zob. M. Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1956, nr 15, s. 27–35. Weitz w innym miejscu jaśniej tłumaczy, co ma na myśli, kiedy mówi o „definicji realnej”, przeciwstawiając ją „definicji kontekstowej” oraz zwykłym definicjom nominalnym. Definicje realne różnią się od kontekstowych tym, że dotyczą realnych rzeczy, czyli „całości [complexes], które są nie-językowe, tj. niezależne od tego, jak używamy języka, podczas gdy definicje kontekstowe skupiają się wyłącznie na całościach językowych”. Empirycznie prawdziwe lub fałszywe mogą być jedynie definicje realne, natomiast definicje kontekstowe są analityczne, aprioryczne i ani prawdziwe, ani fałszywe. Obydwie te definicje różnią się od zwykłych definicji nominalnych tym, że nie są arbitralne. Zob. M. Weitz, „Analysis and the Unity of Russell’s Philosophy” (w:) *Philosophy of Bertrand Russell*, Open Court Press, La Salle 1946, s. 120. Można by argumentować, że współczesne definicje sztuki w takim zakresie, w jakim mają na celu uchwycenie naszych językowych użyć terminu „sztuka” lub zdefiniowanie naszego językowo i historycznie ukształtowanego pojęcia sztuki, bez przyjmowania założenia, że sztuka jest również jakąś rzeczą czy całością (complex) istniejącą niezależnie poza naszymi praktykami językowymi, które definiujemy, nie byłyby zatem „realne” w ścisłym, technicznym znaczeniu terminu Weitza, choć mogłyby być prawdziwe i zasadne w innym sensie.

⁸ R. Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania State University Press, University Park 1997, s. 14. Stecker jednak stanowczo opowiada się za tym, że taka filozoficzna definicja sztuki jest potrzebna, choćby była mało pouczająca, ma on bowiem na celu jedynie objęcie zakresu pojęcia. Pomimo tego, że odnotowuje on moją obiekcję, iż definicje te nie są informacyjnie bezużyteczne, właściwie nie odpowiada na argumenty motywujące ten zarzut. Chcąc uniknąć trudności, jakie przesładują definicje funkcjonalistyczne, historyczne oraz instytucjonalne, Stecker przedstawia wieloaspektową, rozłączną definicję – „historyczny funkcjonalizm albo teorię czteroczynnikową” – która łączy w sobie elementy tych trzech bardziej podstawowych podejść definicyjnych. Teoretykiem, który rozsądnie woli się skupić nie na realnej definicji sztuki, ale na teorii czy „niezawodnej metodzie identyfikowania dzieł sztuki”, jest Noël Carroll, który oferuje teorię historyczną w kategoriach „narracji identyfikującej” – zob. N. Carroll, „Identifying Art” (w:) *Institutions of Art*, Pennsylvania State University Press, University Park 1994, s. 3–38. Dobre omówienie podstawowych strategii definiowania sztuki w filozofii analitycznej zawiera praca: S. Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca 1991.

Cel, jakim jest zdefiniowanie pojęcia sztuki raz na zawsze za pomocą pojedynczego zbioru warunków koniecznych i wystarczających, które jasno i pouczająco podzieli wszelkie istniejące i możliwe obiekty na te, które są sztuką, oraz te, którą nią nie są, wydaje mi się problematyczny z wielu powodów. Najważniejsze z nich to: (1) wielorakie znaczenia i zastosowania terminu „sztuka”; (2) otwarta, kreatywna natura sztuki; (3) to, że jest ona z natury wartościowana, a zatem zawsze wzbudza kontrowersje; (4) zmieniające się w dziejach koncepcje sztuki; (5) rozmaite i zmienne sposoby tego, jak sztuka zasadniczo łączy się z innymi praktykami lub odróżnia od nich w różnych społeczeństwach, w których występuje. Kwestionuje jednak także moc wyjaśniającą i konserwatywny, zawężający rezultat tego rodzaju definicji, polegających na pokrywaniu zakresu pojęcia sztuki i nazywanych przeze mnie „opakowanymi teoriami sztuki”. Więcej szczegółów zob.: R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przekł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998; oraz: idem, *Surface and Depth...*, op. cit., rozdz. X.

sztuki, nie zaś objaśnić, co ważnego (estetycznie lub artystycznie) jest w nich lub w sztuce w ogóle.

Nie ma pewności, czy kiedykolwiek będziemy w stanie stworzyć taką definicję, która nie tylko dokładnie i zdecydowanie obejmie obecny zakres pojęcia sztuki, ale też utrzyma się w stosunku do wszystkich dzieł sztuki w przyszłości. Możliwość stworzenia tego rodzaju prawdziwej lub realnej definicji, która będzie zadowalająca po wsze czasy, wzbudza wątpliwości zarówno ze względu na powracające niezadowolenie z dotychczasowych definicji, jak i z uwagi na naszą świadomość tego, że historia sztuki jest kontrowersyjna i nieprzewidywalna, a samą sztukę charakteryzuje niepoohamowana skłonność do przekraczania definicyjnych granic przez sięganie po radykalnie nowe formy. Niektórzy estetycy ograniczyli zatem swój projekt definicyjny do proponowania procedur identyfikacji dzieł sztuki, a co za tym idzie – do określania w ten skromniejszy sposób jej zakresu. Inni, w dalszym ciągu zaangażowani w przedsięwzięcie szukania prawdziwej czy realnej definicji, pomysłowo wyczarowują złożone formuły definicyjne, które starają się być na tyle elastyczne, ogólne, niejednoznaczne i wieloopcyjne (np. zakładają rozłączny zbiór nadrzędnych funkcji, procedur lub historycznych związków dzieł sztuki i praktyk artystycznych), aby objąć wszystkie możliwe dzieła sztuki przyszłości.

Jednak to, czy tego typu „opakowaniowym” definicjom uda się całkiem i na stałe objąć zakres sztuki, czy też nie, nie jest dla mnie najważniejszą sprawą w definiowaniu sztuki. Bardziej interesuje mnie to, czy dana definicja sztuki przyczynia się do poprawy naszego rozumienia i doświadczenia sztuki przez ukazywanie, co jest w niej istotne, wyjaśnianie, w jaki sposób osiąga ona swój efekt, oraz zajmowanie stanowiska w kontrowersyjnych bataliach o jej znaczenie, wartość i przyszłość.

Definicja może być pożyteczna dla estetyki, nawet wtedy, gdy nie jest prawdziwa w formalnym sensie dokładnej delimitacji zakresu sztuki. Na przykład nobilitująca definicja sztuki, ograniczająca się wyłącznie do dzieł godnych wyróżnienia, byłaby w oczywisty sposób fałszywa względem uznanego zakresu pojęcia sztuki, a ponadto byłaby problematyczna logicznie, ponieważ jawnie wykluczałaby pojęcie sztuki złej. Gdyby jednak trafnie wyróżniała to, co jest dobrą sztuką (albo to, co dobre w dobrej sztuce), wtedy taka wadliwa definicja byłaby o wiele bardziej użyteczna dla celów estetycznych niż definicje prawdziwsze, które lepiej spełniają cel, jakim jest wierne oddanie zakresu pojęcia sztuki, w równym stopniu obejmując sztukę złą lub przeciętną. Jeśli spojrzeć z mojej pragmatycznej perspektywy, to okaże się, że w estetyce zazwyczaj ważniejsze jest to, aby definicje czy przekonania były użyteczne, niż żeby były formalnie prawdziwe (choć właściwości te mogą czasem występować jednocześnie). Z tego właśnie powodu, choć w swojej *Estetyce pragmatycznej* krytykuję Deweyowską definicję sztuki jako doświadczenia za beznadziejną nieściśłość, to jednak dowodzę także, iż jest ona o wiele użyteczniejsza dla estetyki od innego pragmatycznego wariantu definicji – który wydaje się znacznie dokładniejszy i właściwszy w sensie zakresu pojęciowego – ujmującego sztukę jako praktykę określoną historycznie i zakorzenioną społecznie⁹.

⁹ Zob. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., rozdz. 1 i 2.

Skoro dla pragmatyzmu wartość danej definicji sztuki tkwi w tym, że przyczynia się ona do naszego rozumienia i doświadczenia sztuki, to zadanie takie może być spełniane na wiele sposobów. Definicje mogą być przydatne do zalecania wartościujących standardów artystycznych. Stąd też znana uwaga Morrisa Weitz, że choć realne definicje sztuki są niemożliwe bądź błędne, to jednak „definicje nobilitujące” mogłyby być wartościowe jako „zalecenia, aby skupić się na pewnych kryteriach doskonałości w sztuce”¹⁰. Upierałbym się przy tym, że definicje nienobilitujące również mogą być przydatne, i to nie tylko do tego, aby dostarczać „kryteriów wartościowania”, na które kładzie nacisk Weitz. Definicje takie mogą służyć do podkreślania pewnych właściwości sztuki, którym nie poświęca się wystarczającej uwagi, a których zaniedbanie może doprowadzić do zubożenia estetycznego doświadczenia i rozumienia. Definicje mogą nam pomóc scalić różne aspekty sztuki w bardziej zrozumiałą konstelację, łącząc odmienne właściwości czy też godząc orientacje, które inaczej wydają się w niewygodny sposób oderwane od siebie albo nawet skonfliktowane.

Jeśli zatem wartość definicji sztuki zależy od jej zdolności do poprawienia naszego rozumienia i oceny sztuki, to jaki jest pożytek z definiowania sztuki jako dramatyzacji? Byłoby wspaniale, gdyby definicja ta mogła ująć i uwydatnić jakąś niezmiennie ważną i dystynktywną cechę sztuki. Zacznę jednak nieco skromniej, od dowodzenia, że definicja ta może przynajmniej zintegrować, a co za tym idzie – pogodzić, dwie najsilniejsze generalne orientacje, które dominują w estetyce współczesnej, a jednocześnie ją polaryzują. Możemy je nazwać historyzmem i naturalizmem¹¹.

II.

Naturalizm definiuje sztukę jako coś, co jest głęboko zakorzenione w naturze ludzkiej, a zatem coś, co znajduje swój wyraz, w tej lub innej formie, w praktycznie każdej kulturze ludzkiej. Wedle tego poglądu, przynajmniej tak starego jak dzieło Arystotelesa, sztuka powstaje z naturalnych potrzeb i dążeń człowieka: z naturalnej skłonności do naśladownictwa, naturalnego pragnienia równowagi, formy czy znaczącej ekspresji, pragnienia pewnego rodzaju spotęgowanego doświadczenia estetycznego, które daje żywemu stworzeniu nie tylko przyjemność, ale także intensywniejsze, wzmocnione poczucie życia¹². Sztuka, dowodzi naturalizm, jest nie tylko głęboko zakorzeniona w naturalnych

¹⁰ M. Weitz, „The Role of Theory...”, op. cit., s. 34–35, 46–61.

¹¹ Jestem rzecz jasna świadom, że terminy „naturalizm” i „historyzm” mają w teorii estetycznej wiele znaczeń, z których część okazuje się bardziej specyficzna niż ogólne znaczenia, jakie nadaje im w tym rozdziale.

¹² Zob. Aristotle, *Poetics*, 1448 b (w: R. McKenan (red.), *The Basic Works of Aristotle*, Random House, New York 1968, s. 1457–1458 (wyd. polskie: Arystoteles, *Poetyka*, przekł. i oprac. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983, 1448 b): „Sztuka poetycka, jak się zdaje, swe powstanie zawdzięcza dwu przyczynom tkwiącym głęboko w naturze ludzkiej. (...) Skoro wrodzony jest nam instynkt naśladowczy oraz poczucie rytmu (oczywiście to przecież, że miary wierszowe są częsteczkami różnych rytmów), dlatego ci, którzy pierwotnie byli najbardziej uzdolnieni w tym kierunku, doskonaląc stopniowo swą sztukę improwizacji, dali początek poezji”.

siłach, energiach i rytmach, ale także pozostaje ważnym narzędziem służącym przetrwaniu i doskonaleniu natury ludzkiej; tak więc dla wielu rzeczników naturalizmu estetycznego to właśnie sztuka życia stanowi sztukę najwyższą, a jednocześnie najbardziej frapujący dramat¹³. Nawet w przypadku, gdy sztuka jest w znacznym stopniu kształtowana przez społeczeństwa, kultury i wyspecjalizowane struktury, w których tkwi, naturaliści obstają przy tym, że sztuka – w swoim najlepszym wydaniu, najprawdziwsza i najsilniej oddziałująca – wyraża pełnię i siłę życia.

Ów nurt naturalizmu estetycznego zaznaczył się w filozofii niemieckiej dzięki Fryderykowi Nietzsche. W swoim wczesnym studium poświęconym początkom dramatu w starożytnej Grecji Nietzsche dowodzi, że sztuka zrodziła się z naturalnych źródeł i była wyrazem „życia” czy „żywiotowego działania”, wynikającym z „najgłębszej podstawy człowieczeństwa”, a „nawet z największych głębi Natury”¹⁴ i czerpiącym swą moc z „tryskającego zdrowia, z przeogromnej pełni” (NT, s. 20). Spotęgowane przeżycie ekstazy estetycznej, które według Nietzschego sięga wstecz od wczesnej tragedii greckiej do religijnego szaleństwa kultu dionizyjskiego, jest wychwalane jako „najwyższa, a mianowicie dionizyjska ekspresja natury”. W przeciwieństwie do tego Nietzsche potępia „kultur[ę] opery” z jej *stilo rappresentativo* jako coś całkowicie „nienaturaln[ego]” (DG, s. 63, 121; BT, s. 57, 113–114; NT, s. 137, 138). Wyłaniając się z najgłębszych studni Natury, dzięki „rozkoszom estetycznym”, prawdziwa sztuka święci zasadę „wieczn[ego] życi[a] – poza wszelkim zjawiskiem i wbrew wszelkiemu unicestwieniu”. Dla Nietzschego zatem „sztuka nie jest tylko naśladowaniem naturalnej rzeczywistości, lecz stanowi właśnie jej metafizyczny suplement” oraz „usprawiedliwienie świata jako zjawiska estetycznego” (DG, s. 108; BT, s. 101–102; NT, s. 170, 171).

Estetyka pragmatystyczna Deweya posługuje się podobną doktryną naturalizmu: „Sztuka – sposób postępowania, które jest brzemienne w znaczenia zdolne do natychmiastowego, radosnego posiadania, doprowadza przyrodę do pełnej kulminacji”, podczas gdy „nauka [sama będąc jedną ze sztuk – R.S.] ma doprowadzać naturalne zdarzenia do tego tak szczęśliwego zakończenia”¹⁵. Deweyowska *Sztuka jako doświadczenie* rozpoczyna się rozdziałem zatytułowanym *Istota żywa*. Jej głównym celem jest „odzyskać bliski związek doświad-

¹³ Dokładniejszą argumentację w odniesieniu do tych kwestii zob.: R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., oraz: idem, *Performing Live*, Cornell University Press, Ithaca 2000.

¹⁴ F. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie” (w:) G. Colli, M. Montinari (red.), *Sämtliche Werke*, t. 1, Walter de Gruyter, München–Berlin 1972, s. 1, 12, 28, 35, 61 (dalej jako DG); przekł. ang.: „The Birth of Tragedy” (w:) *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*, przekł. F. Golffing, Doubleday, New York 1956, s. 4, 22, 29, 55 (dalej jako BT). Daję odnośniki do obu wydań, ale czasem korzystam z własnego przekładu. (Ze względu na kontekst tłumaczę na podstawie tekstu angielskiego, w innych wypadkach korzystam z wyd. polskiego: F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przekł. B. Baran, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2001, dalej jako NT – przyp. tłum.).

¹⁵ J. Dewey, *Experience and Nature*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1981, s. 269, a także szczególnie: idem, *Art as Experience*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987, dalej jako AE. (Wyd. polskie: J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przekł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975, dalej zaznaczam w tekście jako SD z numerem strony; cyt. z *Experience and Nature* podaję za tym wydaniem, s. 33, przyp. 2 – przyp. tłum.).

czeń estetycznych ze zwyczajnymi przejawami życia" (SD, s. 14). Rozumienie estetyczne, dowodzi Dewey, nie może nigdy zapomnieć o tym, że korzenie sztuki i piękna tkwią w „podstawowych czynnościach życiowych”, „biologicznych uniwersaliach” (AE, s. 19–20), które człowiek dzieli z „ptakami i innymi zwierzętami” (SD, s. 17). Nawet w naszych najbardziej wyrafinowanych sztukach pięknych, które wydają się najmocniej oddalone od natury, „podłoże organiczne nadal spełnia swą ożywczą i głęboką rolę” (SD, s. 32), pozostaje źródłem dostarczającym emocjonalnych energii sztuce, której prawdziwym celem jest „służyć całej istocie w jej zjednoczonej żywotności” (SD, s. 143). Dewey podsumowuje: „Ukryty pod rytmem wszelkiej sztuki i wszystkich dzieł sztuki (...) tkwi zasadniczy wzorzec relacji istoty żywej z otoczeniem”, tak że „naturalizm w najszerszym i najgłębszym znaczeniu natury jest koniecznością każdej wielkiej sztuki” (SD, s. 182–183).

Żarliwe doktryny naturalizmu estetycznego Nietzschego i Deweya mają wspólne, aczkolwiek niedostatecznie znane, źródło w myśli Ralpa Waldo Emersona, apostoła transcendentalizmu, który z zapałem (i wszędzie) głosił pochwałę natury w jej wszystkich różnorodnych formach, zastosowaniach oraz w jej olśniewającej duchowości. Sztuka to tylko jeden z przykładów. „Sztuka” – jak definiuje ją Emerson – „to natura przepuszczona przez alembik człowieka”¹⁶. Celem sztuki jest raczej rozwój natury przez poprawę życia jej (natury) ludzkiego przejawu niż bycie tylko sztuką dla sztuki; tak więc „sztuka powinna przynosić wesołość”, angażując „cał[ą] (...) energi[ę]” człowieka i w pełni służąc „funkcjom życiowym”. „Sztuka ma większe zadanie niż być «sztukami»” – konkluduje Emerson – „Jedynie tworzenie człowieka i natury jest jej celem” (RWE, s. 192–194; E, t. II, s. 312–313).

Wychwalając naturę za to, że dostarcza naszemu doświadczeniu i językowi pięknych form oraz użytecznych symboli, Emerson antycypuje argument Deweya, głoszący, że sztuka czerpie swoje formy i symbole również ze środowiska naturalnego: np. ostrołukowy styl architektury gotyckiej naśladuje strzeliste leśne drzewa. Emerson antycypuje również pochwałę wielkiej wzniosłości doświadczenia estetycznego, uwydatnianego później przez Nietzschego i Deweya jako największe osiągnięcie kultury – szczytowe doświadczenie, które jest o wiele bardziej przekształcające oraz twórczo przenikliwe niż jakakolwiek dyskursywna prawda nauki. „Poeta zapewnia nam wyłącznie nadzwyczajne przeżycia – bóg chodzący po szczytach”. „Poezja – ciągnie dalej Emerson (używając zwrotu, który został bardziej rozstawiony przez Nietzschego) – t o w i e d z a r a d o s n a , poeta zaś to prawdziwszy logik” (RWE, s. 443, 455–456), ten, „który [r]ozluźnia nasze łańcuchy i ukazuje nam nową scenę” (E, t. II, s. 30).

Naturalizm estetyczny tych filozofów to coś więcej niż romantyczny sentymentalizm. Wspiera go w znacznym stopniu współczesna nauka. Badacze zajmujący się ewolucją uznają obecnie, że – ogólnie mówiąc – rzeczy, które z natury sprawiają nam przyjemność, są dobre do przetrwania i rozprzestrzeniania się naszych genów, jako że przetrwaliliśmy i wyewoluowaliśmy nie dzięki świado-

¹⁶ R.W. Emerson, *Nature* (w:) R. Poirer (red.), *Ralph Waldo Emerson*, Oxford University Press, New York 1990, s. 12 (RWE). (Dalej, tam gdzie to możliwe, korzystam z: R.W. Emerson, *Eseje*, przekł. O. Dylis i in., Wydawnictwo Test, Lublin 1997, II t. – zaznaczam bezpośrednio w tekście jako E z numerem tomu i strony – przyp. tłum.).

memu planowaniu, ale wskutek dokonywania wyborów, do których zostaliśmy nieświadomie skłonieni przez naturalne przyjemności. Na przykład intensywne przyjemności seksu pchają nas do prokreacji, nawet jeśli podejmowanie ryzyka wiążącego się z tak niebezpiecznie bliskimi kontaktami nie leży w najlepszym racjonalnym interesie jednostki. Można zatem argumentować, że piękno i rozkosze sztuki mają wartość ewolucyjną nie tylko dlatego, że wyostwiają naszą percepcję, zwiększają zdolności manualne i poczucie ładu, ale też dlatego, że tworzą znaczące obrazy, które pomagają scalać odrębne jednostki w organiczną wspólnotę przez łączące je upodobanie do form symbolicznych.

Przyjemności sztuki – przez samo to, że są przyjemnościami – mają wreszcie wartość ewolucyjną, ponieważ sprawiają, iż życie wydaje się warte życia, co jest najlepszym gwarantem tego, że uczynimy wszystko, co w naszej mocy, żeby przetrwać. To, że sztuka jako taka przetrwała do naszych czasów, że z taką pasją uprawiano ją pomimo nędzy i prześladowań, że jej obecność tak mocno przenika wszystkie kultury – wszystko to można wytłumaczyć tymi właśnie naturalistycznymi źródłami. Jest bowiem w żywości i intensywności doświadczenia estetycznego sztuki coś (i zdawali sobie z tego sprawę Emerson, Nietzsche, Dewey oraz inni afirmujący życie estetycy), co zwiększa naszą naturalną witalność dzięki temu, że odpowiada na głęboko zakorzenione ludzkie potrzeby.

Stymulująca, przekształcająca siła doświadczenia estetycznego, którą naturaliści wskazują jako istotę pobudzających właściwości sztuki, nie musi być jednak ograniczana do całkowicie pozytywnych doświadczeń jedności i przyjemności, jak mogłyby sugerować przedstawione przeze mnie cytaty z Emersona, Nietzschego i Deweya. Naturalizm wykracza poza radosną afirmację organicznych całości, jako że natura nie tylko łączy, ale i dzieli oraz niepokoi. Również fragmentacja i zetknięcie z nieprzyjemnym oporem mogą stymulować inspirujące i przyczyniające się do poprawy życia doświadczenie estetyczne, co wiedzą już od dawna teoretycy wzniosłości. Skoro najbardziej intensywne doświadczenia związane ze sztuką współczesną często należą do tego typu niepokojących, choć prawdziwie ekscytujących przeżyć, to uaktualniony naturalizm może przyswoić taką estetykę kontestacji. Estetykę, która widzi wartość sztuki w zdolności do wzbudzania niepokoju i sprzeciwiania się społecznym konwencjom dzięki sile oporu, jakiego dostarcza doświadczenie sztuki, nawet jeśli ta opozycyjna siła w części opiera się na konwencjach społecznych.

Historyzm, przeciwstawiając się krytycznie naturalizmowi estetycznemu, definiuje pojęcie sztuki wężiej, jako określoną historyczną instytucję kulturalną, wytworzoną przez zachodni projekt nowoczesności. Zwolennicy tego poglądu pojmują wcześniejsze oraz nieeuropejskie formy artystyczne nie jako właściwą sztukę, ale jako obiekty rzemiosła, rytuału czy tradycji, które w najlepszym wypadku są zwiastunami bądź niedoskonałymi odpowiednikami sztuki autonomicznej. Historyści podkreślają, że nasze obecne koncepcje sztuk pięknych i doświadczenia estetycznego zaczęły przybierać określony kształt dopiero w XVIII wieku¹⁷ i że osiągnęły one swoją obecną „autonomiczną” formę

¹⁷ Zob. np. pracę P.O. Kristellera, „The Modern System of the Arts”, *Journal of the History of Ideas* 1951 i 1952, nr 12 i 13, która jest bardzo często cytowana przez estetyków analitycznych.

wyłącznie dzięki zdobyciom społeczno-kulturalnym XIX wieku, które ustanowiły nowoczesną instytucję sztuk pięknych i osiągnęły swoją kulminację w koncepcji „sztuki dla sztuki” powstałej na przełomie stuleci XIX i XX. Mówiąc słowami francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu, prawdopodobnie najbardziej rygorystycznego i systematycznego spośród współczesnych historyków, to nie w naturze „tkwi naprawdę fundament postawy estetycznej i dzieła sztuki, [ale raczej – R.S.] w historii instytucji artystycznej”, która tworzy „społeczne warunki możliwości” zaistnienia sztuki i doświadczenia estetycznego. A zatem „choć oko dwudziestowiecznego miłośnika sztuki wydaje się darem natury, tak naprawdę jest wytworem historii”¹⁸.

Sztuka XX wieku, głosi dalej historykistyczny argument, przejęła tę autonomię i stała się dla samej siebie najwyższym celem i głównym tematem. Tak samo, jak utrzymuje się, że sztuka powstała w wyniku socjohistorycznego wyodrębnienia się jej z kontekstów realnego świata, tak uznaje się, że wartość i znaczenie sztuki są konstytuowane po prostu przez społeczne, instytucjonalne otoczenie, które odróżnia sztukę od reszty życia. Oczywiście to właśnie owo socjohistoryczne instytucjonalne otoczenie przekształca *ready mades* w dzieła sztuki i odróżnia je od ich nieartystycznych odpowiedników. Co za tym idzie, nie jest tak, że muzea, galerie i inne instytucje po prostu wystawiają sztukę – one pomagają stworzyć przestrzeń społeczną, bez której sztuka jako taka nie mogłaby zostać właściwie ustanowiona.

Również filozofowie analityczni, Arthur Danto i George Dickie, podkreślają tę kwestię. Ci i podobnie myślący historycy stwierdzają zatem, że dany obiekt staje się dziełem sztuki wyłącznie dzięki historycznie zmiennej strukturze świata sztuki: jego status jako taki nie zależy zatem wcale od piękna, satysfakcjonującej formy czy przyjemnego doświadczenia estetycznego, które, jak pokazała sztuka współczesna, są nieistotne, jeśli nie całkiem *passé*. Co więcej, niektórzy historycy upierają się przy tym, że nawet takie, wydawałoby się, szersze pojęcia, jak obiekt estetyczny i upodobanie estetyczne (nierozszcące sobie prawa do węższego statusu artystycznego), są w równym stopniu zdeterminowane przez historyczną instytucję sztuki, ponieważ instytucja ta, jak się utrzymuje, dzięki temu, że określiła samo znaczenie tego, co estetyczne, zdefiniowała ogólną postać, jaką powinien przybrać smak estetyczny.

Co zatem mamy wybrać: naturalizm czy historyzm? Prosty wybór jednego z tych spolaryzowanych poglądów wydaje się głupotą, każdy z nich bowiem ma poważne ograniczenia¹⁹. Podczas gdy pogląd naturalistyczny nie wyjaśnia

¹⁸ Zob. P. Bourdieu, „The Genesis of Pure Aesthetic” (w:) R. Shusterman (red.), *Analytic Aesthetics*, Blackwell, Oxford 1989, s. 148–149.

¹⁹ Inny powód, by odrzucić prosty wybór jednego spośród członów tej dualistycznej alternatywy, jest związany z generalną zasadą pluralizmu pragmatystycznego, którą nazywam „stanowiskiem alternatywy łącznej” (*the inclusive disjunctive stance*). Znaną alternatywę logiczną „albo *p*, albo *q*” rozumiemy tu na sposób pluralistyczny, tak by obejmowała jeden członek bądź obydwa człony (jak to się dzieje w standardowej logice zdań i w wielu zwykłych sytuacjach życia codziennego, kiedy możemy wybrać więcej niż jedną rzecz, np. albo wino, albo wodę, albo jedno i drugie). Stoi to w sprzeczności z rozłącznym rozumieniem „albo/albo”, gdzie jeden członek ściśle wyklucza drugi, jak to się czasem faktycznie dzieje i w życiu, i w logice. Przyjmując inkluzywne stanowisko pragmatyzmu, powinniśmy zakładać, że alternatywne teorie można w jakiś sposób pogodzić, dopóki nie przedstawi się nam dobrych

zadowolająco instytucji społecznych i konwencji historycznych, które strukturyzują praktykę artystyczną i sterują jej recepcją, opcja socjohistoryczna nie potrafi dokładnie wytłumaczyć celów, dla jakich powstały artystyczne praktyki i instytucje, tego, do jakiego dobra ludzkiego mają się przyczyniać, i dlaczego niezachodnie, nienowoczesne kultury także podejmują coś, co – jak się wydaje – należy do grupy przedsięwzięć artystycznych. Jeśli definiujemy sztukę po prostu jako wytwór nowoczesności, to podajemy tym samym w wątpliwość głębokie ciągoty historyczne, które konstytuują tradycję sztuki Zachodu od czasów greckich i rzymskich, poprzez sztukę średniowieczną i renesansową, aż do okresu nowoczesności, o którym mówi się, że to właśnie wtedy narodziła się sztuka.

Kolejnym powodem, dla którego nie powinniśmy dokonywać prostego wyboru między naturalizmem estetycznym a historycznym konwencjonalizmem albo między przeżywanym doświadczeniem a instytucjami społecznymi, jest to, że pojęcia te są w równym stopniu od siebie zależne, jak i względem siebie przeciwstawne. Już samo nasze pojęcie języka naturalnego, który przecież jest konstytuowany przez konwencje społeczne i historię, pokazuje głupotę dychotomii naturalne/socjohistoryczne. Naturalne życie bez historii jest pozbawione znaczenia, tak samo jak niemożliwa jest historia bez życia.

Jednak nawet jeśli głupotą jest wybierać między sztuką rozumianą jako coś naturalnego a sztuką ujmowaną jako coś nienaturalnego (ponieważ socjohistorycznego), to kłopotliwe napięcie między tymi dwoma podejściami wciąż pozostaje. Z jednej strony naturalizm widzi najcenniejszą istotę sztuki w żywiołowej intensywności przeżywanego dzięki niej doświadczenia piękna i sensu, w tym, jak sztuka bezpośrednio wpływa na nas i pobudza wskutek podejmowania tematów, które najgłębiej przemawiają do ludzkiej natury i zainteresowań. Z drugiej strony historyści upierają się przy tym, że podstawowa właściwość definicyjna sztuki nie ma nic wspólnego z żywiołowością dostarczanego przez nią doświadczenia, ale raczej mieści się w historycznie skonstruowanych ramach społecznych, które konstytuują dany obiekt jako sztukę, dzięki temu, że przedstawiają go jako taką i że określają instytucjonalnie, jak powinien być traktowany i odbierany. Po jednej stronie widzimy wymóg intensywności doświadczenia i znaczącej treści, po drugiej – potrzebę ram społecznych, bez których żadna treść artystyczna, a co za tym idzie – także żadne doświadczenie sztuki – nie wydają się możliwe.

III.

Chcę teraz pokazać, że idea sztuki jako dramatyzacji stanowi sposób na załagodzenie trwałego poczucia konfliktu między biegunami naturalizmu estetycznego i socjohistorycznego kontekstualizmu, w swoim pojęciu bowiem łączy te dwa momenty. We współczesnej angielszczyźnie i niemczyźnie występują dwa główne znaczenia czasownika *to dramatize* czy *dramatisieren*, które stanowią

dowodów na to, że wzajemnie się wykluczają. Wydaje się to najlepszym sposobem, by droga do dociekań pozostawała otwarta i by maksymalizować nasze korzyści. Bronię tej zasady w przedmowie do drugiego wydania *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman and Littlefield, New York 2000, s. x–xiii.

analogię dwóch momentów: intensywności doświadczenia oraz ramy społecznej. W bardziej technicznym znaczeniu „dramatyzować” znaczy „wystawić coś na scenie”, wziąć jakieś wydarzenie czy historię i ująć je w ramy przedstawienia teatralnego lub w formę sztuki czy scenariusza. To znaczenie „dramatyzowania” podkreśla fakt, że sztuka to ujmowanie czegoś w ramy, umiejscawianie w danym kontekście lub na scenie, dzięki czemu dzieło zostaje wyodrębnione ze strumienia zwykłego życia, czyli naznaczone jako sztuka. Sztuka to inscenizacja lub ujmowanie scen w ramy. Znany francuski synonim tego znaczenia „dramatyzowania” to *mise en scène*, poręczny termin, którego sam Nietzsche użył w *Ecce Homo*, aby pochwalić geniusz artystyczny paryżan: „Nigdzie indziej nie mają tej pasji w sprawach formy, tej powagi w *mise en scène* – jest to paryska powaga *par excellence*”²⁰. Oprócz idei „wystawiania” czy „ujmowania w ramy” słowo „dramatyzować” ma też drugie podstawowe znaczenie: wyraża ono intensywność. *To dramatise*, mówi *Chambers 21st Century Dictionary*, znaczy „traktować coś, jakby było bardziej ekscytujące lub ważniejsze, bądź sprawiać, że takim się wydaje”²¹. *Duden Fremdwörterbuch* czyni podobną uwagę dla języka niemieckiego: *dramatisieren* znaczy: *etwas lebhafter, aufregender darstellen*. W tym znaczeniu dramatyzacji sztuki ta ostatnia wyróżnia się ze zwykłej rzeczywistości nie dzięki fikcjonalnym ramom akcji, ale dzięki intensyfikacji doświadczenia i działania, która sprawia, że sztuka jest przeciwstawna nie wobec pojęcia *z y c i a*, ale raczej wobec tego, co martwe i monotonne. Jeśli spojrzymy z etymologicznego punktu widzenia, to okaże się, że nasze pojęcie „dramatu” pochodzi od greckiego słowa *drama* (*δραμα*), którego pierwotnym znaczeniem jest raczej prawdziwy uczynek lub działanie niż formalne obramowanie czy inscenizacja. Wszystko to stanowi sugestię, że siła dramatu wywodzi się, przynajmniej częściowo, nie z obramowującej sceny, ale z pobudzającej energii samego działania, bo działanie jest dla życia nie tylko koniecznością, ale i cechą, która je intensyfikuje. W jaki jednak sposób mamy zrozumieć działanie, jeśli nie za pośrednictwem obramowującego kontekstu czy obramowującej sytuacji?

Wróć jeszcze do zgłębiania tego bliskiego powiązania działania i miejsca, ale najpierw pozwolę sobie podkreślić przedstawioną już tezę: dramatyzacja skutecznie ujmuje obydwie te momenty – aktywną intensywność oraz ramę strukturalną – które przez teorie naturalistyczną i historyczną są odpowiednio bronione lub zwalczane, gdy teorie te definiują sztukę. Koncepcja sztuki jako dramatyzacji może zatem posłużyć jako poręczna formuła pełni czy syntezy oraz może załagodzić ten długotrwały i daremny, jak myślę, spór estetyczny.

²⁰ F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się stajemy, czym jesteśmy*, przekł. G. Sowiński, Wydawnictwo A, Kraków 2002, s. 56.

²¹ *Chambers 21st Century Dictionary*, Chambers, Cambridge 1996. To drugie znaczenie jest bardzo podobne do dominującego we współczesnej francuszczyźnie znaczenia czasownika *dramatiser* – „podkreślanie lub wyolbrzymianie znaczenia, powagi czy dramatyizmu zdarzenia”. Znaczenie to uważa się za rozwinięcie starszego użycia tego słowa, które obejmowało pojęcie ujmowania czegoś w formę właściwą dla dramatu, np. udratyzowanie opowiadania. To bardziej ograniczone i techniczne użycie odpowiada podstawowemu znaczeniu, jakie *dramatize* ma w językach angielskim i niemieckim. Francuski czasownik *dramatiser* został faktycznie wprowadzony w roku 1801 w odniesieniu do Szekspira. Więcej szczegółów zob. (w.): *Petit Larousse*, Larousse, Paris 1959; *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1, Robert, Paris 1992; oraz *Trésor de la langue française*, t. 7, CNRS, Paris 1979.

Aby upewnić się, że nie budujemy zbyt wielkiej filozofii na bazie pojedynczego słowa „dramatyzacja”, zwróćmy teraz uwagę na jego synonim, który jest preferowany przez wielu użytkowników języka niemieckiego: *Inszenierung*. Termin ten wyraźnie przypomina francuskie *mise en scène*. Obydwa pojęcia wywodzą się, rzecz jasna, z łacińskiego słowa *scaena* (podium lub scena teatralna), pochodzącego z kolei od greckiego wyrazu *skene* (σκηνή), którego podstawowe znaczenia nie były pierwotnie związane z teatrem, lecz stanowiły raczej pospolite określenia miejsca, takie jak: miejsce zadaszone, namiot, mieszkanie, świątynia. Koncepcja *mise en scène* czy *Inszenierung*, przywołująca scenę jako podium czy miejsce, wydaje się podkreślać w sztuce raczej moment obramowania niż intensywność działania i doświadczenia.

Nie powinniśmy jednak wyciągać z tego wniosku, że koncepcja ta pomija drugi moment, który odnaleźliśmy w pojęciu dramatu. Przede wszystkim *mise en scène* implikuje, że obramowuje się lub umiejscawia coś znaczącego; scena w *mise en scène* nie jest przestrzenią beznamiętnie neutralną, lecz stanowi miejsce, gdzie dzieje się coś istotnego. Nawet samo słowo „scena” zyskało tę konotację intensywności. W mowie potocznej „scena” nie odnosi się po prostu do każdego przypadkowego miejsca, ale określa miejsce, „gdzie coś się dzieje”. Termin ten dotyczy najbardziej ekscytujących rzeczy, które dzieją się, na przykład, w życiu kulturalnym albo nocnym życiu miasta. „Zrobić scenę” to w języku potocznym nie tyle „zrobić coś w danym miejscu”, ile „okazać lub sprowokować przesadną reakcję emocjonalną bądź aktywnie zakłócać spokój”. Krótko mówiąc, tak jak akcja dramatu implikuje ramy przestrzenne, tak miejsce dziania się sceny implikuje coś żywiołowego, istotnego i budzącego emocje, co zostaje ujęte w ramy. Z podobnych powodów angielskie słowo *situation* (w zwrotach takich jak: *We have a situation here*) jest obecnie często używane w języku potocznym, aby oddać większe nasilenie niepokojącego problemu (sprzeczki, wypadku, stanu kryzysowego, awarii).

Ta wzajemność spotęgowanego doświadczenia i szczególnie istotnego miejsca nie jest wyłącznie powierzchowną koincydencją językową, występującą w językach angielskim i niemieckim. Koncepcja sceny jako miejsca najintensywniejszych doświadczeń sięga aż najgłębszych źródeł starożytnych. Słowo *skene* (wraz ze swym derywatem *skenoma*), wymownie użyte przez Eurypidesa w odniesieniu do świątyni, służyło w dawnej grece jako termin oznaczający starotestamentowy świątyni przybytek, w którym, jak się mówiło, mieszkała obecność Boga. Oryginalne słowo hebrajskie określające przybytek to מִשְׁכָּן, wyprowadzane ze słowa שָׁכַן oznaczającego Bożą obecność – obydwie mają ten sam trzyliterowy temat שֶׁבַן (*skn*), który znaczy „mieszkać”²². Tak więc scena pojęta jako *skene* oznaczała nie tylko miejsce dziania się sztuki, ale też mieszkanie Boga, święte miejsce boskiej aktywności i doświadczenia, *locus* wstrząsającego uniesienia. Jak bowiem mówi *Biblia*, „chwała Pana nappełniła przybytek” (*Wj* 40, 34)²³, roztaczając tyle boskiej intensywności, że wstrząsnęło to nawet opanowanym Mojżeszem. Ta hebrajska *skene*, *Miszkan*, była teatrem, który Bóg

²² Ów hebrajski temat wydaje się wyraźnie powiązany z greckim tematem oznaczającym „mieszkanie”, z którego wywodzą się *skene* i „scena”.

²³ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. W przekładzie z języków oryginalnych*, przekł. i oprac. zespół, Pallotinum, Warszawa–Poznań 1980.

nakazał Mojżeszowi zbudować z ofiar dobrowolnie złożonych przez wszystkich Izraelitów: cennych kruszców, tkanin i klejnotów. O wadze świętości tego teatru świadczy szczegółowy opis jego złożonej budowy i zdobień, który wypełnia ostatnie sześć rozdziałów *Księgi Wyjścia*. Tak więc religijne korzenie dramatu czy *mise en scène*, a także ich rola jako świętych miejsc intensywnego doświadczenia – są wyraźnie obecne również w starożytnej kulturze hebrajskiej, a nie tylko w greckim kulcie Dionizosa, któremu odda później hołd Nietzsche (w końcu syn pastora).

IV.

Dramat, według Arystotelesa, to przedstawienie żywej akcji w dobrze skonstruowanych, cechujących się „skończoną i określoną wielkością” formalnych ramach „doskonale skomponowanej fabuły”, która posiada wyraźny „początek, środek i koniec”²⁴. Skoro dramat, który na głębokim poziomie definiuje sztukę w ogóle, jest złożoną grą spotęgowanego doświadczenia i ramy formalnej, to w takim razie dobra sztuka nie powinna pomijać żadnego z tych momentów. Całkowite skupienie się na ramie ostatecznie zdegeneruje się w czysty i ograniczony formalizm, w którym sztuka jest oderwana od inspirujących potrzeb i energii życiowych. Niemniej jednak odrzucenie uwagi, z jaką sztuka kultywuje swoje ramy, ze względu na gorączkową pogoń za intensywnością doświadczenia groziłoby analogicznym spustoszeniem artystycznym: w jałowym nieładzie powierzchownego sensualizmu, pozbawionym jakiegokolwiek trwałej formy, można w końcu zatracić zdolność odróżniania poszczególnych dzieł sztuki od siebie i od innych rzeczy. Nawet te gatunki, które najefektywniej rzucają wyzwanie separującym ramom sztuki (jak *performance* czy *happening*), opierają się w pewnym sensie na tych ramach, aby zapewnić sobie status artystyczny oraz zamierzone znaczenie.

Jeśli jednak dobra sztuka musi być fundamentalnie dramatyczna, w podwójnym sensie, który określiliśmy, to znaczy jako intensywne doświadczenie uchwycone w szczególne formalne ramy i przez nie ukształtowane, to jak mają do siebie pasować te dwa wymiary – intensywność doświadczenia (w działaniu czy odczuwaniu) oraz formalna inscenizacja? Jak bardzo kompatybilne mogą być? Wy d a j a s i ę one rozbieżne, szczególnie jeśli przyjmujemy popularne przekonanie, iż żywy ferment nie zniesie formalnej inscenizacji i że dystansująca rama sztuki niweczy rzeczywistą intensywność emocji oraz działania. Jeśli jednak zakwestionujemy te dogmaty, to będziemy mogli lepiej zrozumieć siłę sztuki. Zakończę zatem swój tekst dowodzeniem, że powinniśmy uznawać to pozorne napięcie między wybuchową żywiołowością odczuwania życia w sztuce a jej ramami formalnymi (napięcie to leży u podstaw konfliktu między naturalizmem estetycznym a historyzmem artystycznym) za nie mniej owocne i budujące niż znany konflikt między formą a treścią, z którym w oczywisty sposób się wiąże.

Rama nie jest po prostu barierą izolującą to, co obejmuje. Obramowywanie pozwala skupić się wyraźniej na danym przedmiocie, uczuciu, działaniu, a co za

²⁴ Arystoteles, *Poetyka*, op. cit., rozdz. 7, 1450 b (cytat zmodyfikowany – przyp. tłum.).

tym idzie – wyostrza, podkreśla i ożywia. Tak jak szkło powiększające potęguje światło i ciepło słońca, koncentrując je w ramach soczewki, tak samo ramy sztuki potęgują władzę, jaką doświadczana treść sprawuje nad naszym życiem emocjonalnym, czyniąc tę treść o wiele żywszą i znaczącą. Ale i na odwrót: intensywność uczucia lub spotęgowane poczucie działania, które zostają ujęte w ramy, usprawiedliwiają zwrotnie sam akt obramowywania. Przecież nie oprawiamy w ramy każdej dowolnej rzeczy. Rama pusta w środku byłaby czymś niezadowolającym, a zatem kiedy znajdujemy w galerii pustą ramę czy białe płótno wiszące na ścianie, to automatycznie dokonujemy projekcji jakiejś treści znaczeniowej na oczywistą pustkę, nawet jeśli treścią tą jest po prostu to, że sztuka nie potrzebuje innej treści niż ona sama bądź kluczowy dla niej aspekt obramowywania. Inne dziedziny sztuki dostarczają podobnych przykładów. Wystarczy pomyśleć o słynnym dziele 4'33 Johna Cage'a czy *Duecie* choreografa Paula Taylora (dwóch tancerzy stojących nieruchomo na scenie).

Krótko mówiąc, tak jak działanie nie ma sensu bez pojęcia miejsca stanowiącego ramę dla działania, które się w nim odbywa, tak nasze rozumienie ramy, miejsca lub sceny *prima facie* implikuje, że wypełnia tę ramę jakaś istotna czynność (by przywołać grecki źródłosłów dramatu). Wielcy pisarze, tacy jak Henry James, są więc chwaleni za to, że sprawiają, iż przedstawiane przez nich fikcyjne sceny wydają się tak urzekająco żywe i prawdziwe nie dzięki misternym, długim opisom materialnej scenerii, w której się dzieją (ponieważ opisy takie mogłyby być zabójczo nużące), lecz dzięki frapującej intensywności akcji, która odbywa się w tej scenerii, włączając w to akcję wyrażającą się w rozgorączkowanych myślach i uczuciach. Ta nauka płynąca z realizmu estetycznego znajduje potwierdzenie w teoriach psychologicznych słynnego brata Henry'ego, filozofa Williama Jamesa, który dowodzi, że ludzkie bezpośrednie poczucie rzeczywistości „oznacza po prostu relację do naszego emocjonalnego i aktywnego życia (...) W tym sensie cokolwiek podnieca i pobudza nasze zainteresowanie, jest rzeczywiste”²⁵.

Choć dramatyzujące ramy sztuki mogą zwiększyć poczucie rzeczywistości dzięki intensyfikacji odczuć, to nie wolno nam zapominać o ich innej, przeciwstawnej funkcji, która pojawia się w naszym myśleniu o sztuce o wiele częściej. Rama nie tylko skupia, ale i zamyka, jest zatem jednocześnie punktem skupienia i barierą, która odgradza to, co obramowane, od reszty życia. Ten ważny efekt brania w nawias, zmierzający do „odrzeczywistnienia” tego, co ujęte w ramy, nie tylko pomaga wytlumaczyć długą tradycję ostrego przeciwstawienia sztuki i rzeczywistości, ale także stanowi punkt oparcia dla wpływowych teorii dystansu estetycznego. Ten charakterystyczny dla ramy aspekt ujmowania w nawias wyraźnie inspiruje historyzm estetyczny, który, jak zobaczyliśmy, definiuje sztukę i to, co estetyczne, za pomocą ich społecznego odróżniania się od innych sfer – tj. za pomocą pewnej, będącej historycznym konstruktem, ramy społecznej, nadającej danemu obiektowi status dzieła sztuki lub czyniącej z jego odbioru doświadczenie specyficznie estetyczne.

Ów węzeł produktywnego konfliktu, który wiąże spotęgowane doświadczenie sztuki z jej formalną inscenizacją, zacieśnia jeszcze jeden wątek, jaki powin-

²⁵ W. James, *The Principles of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge 1983, s. 924.

niśmy zauważyć. Tym kolejnym momentem zwrotnym w dialektycznej grze intensywności przeżycia i separującej ramy jest to, że właśnie owo wydzielenie sztuki ze zwykłej przestrzeni życia sprawia, iż sztuka może dostarczać odczucia intensywności przeżycia i spotęgowanej rzeczywistości. Ponieważ doświadczenie sztuki wpisuje się w sferę, która jest rzekomo oddzielona od stresującego ryzyka związanego z czymś, co nazywamy zwykłym życiem, czujemy się o wiele swobodniej i bezpieczniej, oddając się w jej obrębie najintensywniejszym, najżywszym uczuciom. Ramy sztuki, jak to już zarysował Arystoteles w swojej teorii *katharsis*, pozwalają nam intensywniej odczuwać nawet najbardziej niepokojące namiętności życia, ponieważ dzieje się to w ramach bezpiecznej struktury, w której destrukcyjne zagrożenia, wiążące się z tymi namiętnościami, mogą zostać powstrzymane i wyeliminowane, tak aby ani jednostka, ani społeczeństwo nie poniosły poważnych szkód.

Jak się okazuje, ograniczająca rama sztuki paradoksalnie potęguje nasze emocjonalne zaangażowanie dzięki temu, że usuwa inne przeszkody dla intensywnego przeżywania. Często mówi się zatem, że odczuwamy fikcję sztuki jako wyraźnie prawdziwszą od tego, co powszechnie uważamy za prawdziwe życie. Jest tak, jakby oderwanie sztuki od zwykłej rzeczywistości pozwalało nam okrężną drogą odbierać to, co realne, pełniej i wnikliwiej, gdyż zostajemy postawieni przed rzeczywistością, która okazuje się wspanialsza przynajmniej ze względu na głębię doświadczanych dzięki niej żywych odczuć. Wyraźną zapowiedź tego argumentu stanowią słynne słowa Nietzschego, w których chwali dramat za to, że przebija codzienną zasłonę trwałych, odrębnych obiektów – czyli apolliniński idealny świat czystych form i osobnych jednostek, którym rządzi *principio individuationis* – abyśmy mogli doświadczyć głębszej, dionizyj-skiej rzeczywistości szalonej „Jedności” i płynności, podstawowej rzeczywistości „woli w jej wszechmocy wyrażającej się poza indywidualacją, wiecznego życia – poza wszelkim zjawiskiem i wbrew wszelkiemu unicestwieniu” (*NT*, s. 124 [cyt. zmodyfikowany]).

Można by protestować, mówić, że takie argumenty przekłamują samo pojęcie rzeczywistości, które powinno być zarezerwowane wyłącznie dla życia codziennego i absolutnie oddzielone od pojęcia sztuki, z jej wykonawczą ramą wyznaczającą to, co nierealne. Aby odpowiedzieć na te zarzuty, można przywołać fikcyjne konstrukcje i reżyserowane eksperymenty, które stanowią uznane realia nauki. Jednak powinniśmy także zauważyć, że realia codziennego życia są wszędzie odgrywane na scenach wyznaczanych przez rozmaite ramy instytucjonalne. W istocie rzeczy, jeśli patrzy się z pewnej wyniosłej, aczkolwiek znanej perspektywy, to wydaje się, że „świat cały jest sceną”, jak mówi nam Szekspir, gdzie samo życie okazuje się ledwie „Nędznym aktorem, który swoją rolę /Przez parę godzin wygrawszy na scenie/ W nicość przepada”²⁶. Można się zapewne zastanawiać, czy przyczyną faktu, że w starożytnych sporach między poezją a filozofią sztuka była tak często deprecjonowana jako zainscenizowana imitacja życia, nie było to, że samo życie jest wzorowane na przedstawieniu dramatycznym.

²⁶ W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, przekł. M. Słomczyński, Zielona Sowa, Kraków 2001, akt II, scena V; idem, *Makbet*, przekł. J. Paszkowski, Siedmioróg, Wrocław 1996, akt V.

Nie odważę się w tym miejscu na nic więcej w kwestii rzeczywistej natury „rzeczywistości”. Sprawa ta wydaje się beznadziejna po części dlatego, iż rzeczywistość jest ze swej istoty pojęciem kontrowersyjnym, ale po części także dlatego, że opiera się ono na gramatycznym rzeczowniku derywowanym od bardzo elastycznego przymiotnika „rzeczywisty”, który – jak pokazał J.L. Austin – jest używany w znaczeniu tak szczególnie zmiennym i w tak złożony sposób uzależnionym od kontekstu, że każda próba znalezienia wspólnego rdzenia, który konstytuuje rzeczywistość, jest „skazana na porażkę”²⁷. Zamiast tego zakończę swój esej, przywołując paradoks głoszący, że pozorne oderwanie sztuki od życia może być konieczną drogą okrężną, która prowadzi nas z powrotem do pełniejszego doświadczenia życia dzięki temu, że doświadczenie estetyczne jest zaraźliwie intensywne i uwalnia nas od zahamowań emocjonalnych. Wynika z tego, że nie powinno się zbyt sztywno pojmować ustanowionej dawno temu dychotomii sztuka/życie – w najlepszym wypadku mamy tu do czynienia z funkcjonalnym rozróżnieniem, które rozplywa się w pojęciu „sztuki życia”.

Przekład Wojciech Małecki

²⁷ J.L. Austin, *Sense and Sensibilia*, Oxford University Press, Oxford 1964, s. 70.