

# Wstęp

## Paradoksy estetyzacji i artyficyjności jako formy oswajania ze światem

*Pomiędzy ideę  
I rzeczywistość  
Pomiędzy zamiar  
I dokonanie  
Pada Cień...*

(T.S. Eliot, *Wydrżeni ludzie*, przeł. Cz. Miłosz)

Celem niniejszej książki, zbierającej rozważania analityczno-interpretacyjne o dziełach sztuki operowej, dramatycznej i filmowej, jest między innymi próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób dokonuje się za pomocą tego typu działań artystycznych specyficzny paradoks uobecnienia tego, co stanowi istotną wartość i jakość procesu mimetycznego jako formy doświadczania świata? Poszczególne studia i szkice, mocno zróżnicowane pod względem tematycznym i problemowym, łączy co najmniej kilka wątków i motywów przewodnich skupionych wokół zagadki estetycznego odbioru i pytań o rolę, i sens sztuki, rozpatrywanej tak w kontekście historycznym, jak społeczno-kulturowym w odniesieniu do otaczającej rzeczywistości.

W kolejnych rozdziałach zostały poddane refleksji rozmaite procesy estetyzacji realnego doświadczenia zachodzące w sztuce. Stanowi ono, jak wiadomo, ich bazę i podstawę, poddane zaś estetyzacji – ma za zadanie poszerzenie poznania i ustanawia, jak to ujmował Hans-Georg Gadamer, kolejne etapy procesu oswajania odbiorcy

z rzeczywistością pozatekstową. W eseju *Sztuka i naśladownictwo* niemiecki filozof w ciekawy sposób komentował liczne przejawy i założenia estetyzacji uzasadniające celowość i znaczenie procesów mimetycznych zachodzących w sztuce różnych epok. Komentując Arystotelesowską wykładnię mimetyczności, podkreślał między innymi znaczenie kategorii rozpoznania (*anagnorisis*), stanowiącej według niego kluczowy składnik paradoksu uobecnienia, który zachodzi na specjalnych zasadach właśnie w doświadczeniu przeżycia estetycznego. Gadamer, obok innych dwudziestowiecznych krytyków i myślicieli podejmujących próbę reinterpretacji i swoistej apologii procesów mimetycznych w sztuce, jak choćby Carl Ginzburg, Northrop Frye czy Paul Ricoeur, rozpatrywał znaczenie dotąd wewnątrztekstowej zasady *anagnorisis*, przenosząc jej funkcję na płaszczyznę zewnętrznej wobec tekstu strategii odbiorczej. Pisał on:

Rozpoznanie świadczy i potwierdza, że przez zachowanie mimetyczne coś się uobecnilo, coś zaczęło istnieć. [...] Rozpoznanie zachodzi wtedy, gdy poznaję coś jako coś już widzianego. Ale cała zagadka tkwi właśnie w tym „jako”. Nie jest to cud pamięci, ale **cud poznania**. Jeśli bowiem rozpoznaję kogoś lub coś, przedmiot rozpoznania wolny jest od przypadkowości obecnego i ówczesnego zetknięcia. Dla rozpoznania znamienne jest, że **to, co widziane, jawi się jako trwałe i istotne**, i ta istotność nie jest zakłócona przez przypadkowe okoliczności, w jakich widzieliśmy je kiedyś i w jakich widzimy je ponownie. Na tym polega rozpoznanie i jako takie obecne jest w radości naśladownictwa. **Naśladując, ujawniamy zatem właściwą istotę rzeczy**. [...] Rozpoznając coś, **dostrzegamy to, co ogólne, trwałą postać rzeczy**, oczyszczoną z przypadkowych okoliczności, w jakich się z nią stykamy. Jednakże rozpoznanie czegoś jest również poznaniem siebie samego. Każde **rozpoznanie jest doświadczeniem rosnącego oswojenia**, a przecież wszelkie nasze doświadczenia świata są w końcu **formami naszego oswajania się ze światem**. Teoria Arystotelesa słusznie chyba powiada, że sztuka, jakakolwiek by była, jest sposobem rozpoznania, w którym zarazem  **pogłębia się samopoznanie, a więc i oswojenie ze światem** [podkr. – K.L.]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> H.-G. Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 135.

Przypomnijmy, że Gadamerowska metoda wykazywania istotności działań mimetycznych pozostaje w ścisłym związku zależności z postulatami Arystotelesa dotyczącymi roli i sensu *mimesis* definowanej jako działalność niosąca przyrost poznania powiązany z estetyczną przyjemnością. W tym kierunku zmierzają również studia i szkice zebrane w niniejszym tomie. Stanowią one bowiem swoistą próbę obrony, ale i podkreślenia wagi estetycznego doświadczenia, które przyczynia się u odbiorcy do wzrostu świadomości i poczucia intensyfikacji istnienia, rozpatrywanego zarówno z perspektywy egzystencjalnej, jak i duchowo-afirmatywnej. Oczywiście nie mam tu na myśli kwestii odnoszących się do *stricte* filozoficznych dylematów dotyczących rozstrzygnięcia stopnia referencjalności sztuki względem świata realnego, czy też jej – w dużej mierze sfalsyfikowanej współcześnie – przydatności do określenia relacji adekwatności powiązań pomiędzy rzeczywistością, ludzkim doświadczeniem a artystyczną kreacją. Na gruncie sztuki teatru operowego, jak również w pokrewnych wobec niej współczesnych widowiskach teatralnych i dziełach sztuki filmowej zasada referencjalności w zasadzie z założenia nie odgrywa roli wiążącej czy pierwszoplanowej. Nawet w ramach stylu czy konwencji z założenia realistycznej. Wręcz przeciwnie, to raczej programowa artyficyjność i spotęgowana estetyzacja wątków, tematów i konwencji bazujących na owych realistycznych odniesieniach są wiodącym, kluczowym spoiwem i parametrem podejmowanych w ramach tego typu sztuk zadań i projektów artystycznych. Stanowią więc one tym bardziej ciekawy paradoks „mimetycznej anty-reprezentatywności” i solidny argument – jak chciałby m.in. Samuel Weber – w dyskusji na temat uwikłań sztuki w mediatyzacyjne pułapki „nieprzezroczyściego” przekazu<sup>2</sup>.

By nadać podejmowanym tu zagadnieniom związków sztuki i rzeczywistości odpowiednio szeroki kontekst ideowo-formalny, wyjątkowo przydatne i zręczne zarazem pod względem kompozycyjnym okazało się odwołanie do wspomnianego już źródłowego

---

<sup>2</sup> Cf. S. Weber, *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2009.

„zaczynu” wszelkich dyskusji na tematy estetyczne, mianowicie – do antycznej koncepcji *mimesis*. Ważnym punktem odniesienia dla tego kręgu zagadnień formowania się nowożytnej kultury i tożsamości uczyniono zatem refleksję Arystotelesa na temat sztuki przedstawieniowej, zestawiając ją zarazem z rozważaniami Stagiryty o formowaniu się zasady wspólnoty i jej kluczowych założeń w realiach greckiej *polis*. Nieco prowokacyjny sposób zestawienia poglądów Mistrza ze Stagiry – wyłożonych w *Poetyce*, *Polityce* czy *Etyce nikomachejskiej*, dotyczących istoty polityczności greckiej *polis* – z fenomenem teatru operowego i założeniami jego ideowego podłoża, konstytuujących się w społecznych ramach XVII-wiecznej kultury dworskiej i później w fazie jego XVIII-wiecznego rozkwitu, (dla której reprezentatywnym *exemplum* jest niewątpliwie teatr operowy Mozarta), miał na celu wydobycie oraz podkreślenie rangi i właściwego znaczenia procesów estetyzacyjnych, zachodzących w europejskiej kulturze teatralnej. Urzeczywistniły się one dzięki swoistej fuzji sztuk i horyzontów<sup>3</sup> w operze poprzednich epok i – z racji swej nadal żywej obecności w obszarze odbiorczym – wciąż odciskają na nas swój ślad, przyczyniając się, choćby jedynie subtelnym gestem trwałej obecności w repertuarach teatralnych, do estetycznej afirmacji doświadczenia i uobecniania ważnych nurtów tradycji dotyczących wyjściowych, charakterystycznych dla europejskiej kultury, wspólnotowych idei. Pierwsza część książki została poświęcona właśnie temu zagadnieniu, oglądanemu przez pryzmat różnych przykładów reprezentatywnych dla specyfiki estetyczno-formalnej sztuki operowej i eseistycznej.

Refleksję związaną z ideą wspólnotowości, dotyczącą formowania się tożsamości zbiorowej, zarówno w sensie politycznym, jak i społeczno-kulturowym, poddano tu także próbie zogniskowania wokół kontekstów estetycznych, reprezentowanych przez dwie powstałe w tym samym czasie nowożytne formy wypowiedzi arty-

---

<sup>3</sup> Więcej na ten temat piszę w: *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019.

stycznej – literacki esej i teatr operowy. Jak zauważył Klaus Günther Just<sup>4</sup>, opera za sprawą swej dramatycznej proveniencji i literackiej struktury ujętej w ramy libretta, wykazuje formalno-tematyczną – jedynie pozornie paradoksalną – zbieżność właśnie z gatunkiem nowożytnego eseju. Obie nowożytne formy powstałe w „epoce przejścia”<sup>5</sup> Renesansu w stronę Baroku, okazują się wyjątkowo trwałą formą refleksji o kulturze, o jej mitach, opowieściach i formach doświadczenia. Są one nadal ważne i atrakcyjne poznawczo, nawet jeśli owe mity i opowieści stojące u ich podstaw, za sprawą upływu czasu i procesów ich artystycznego przeobrażania, ulegały pewnej petryfikacji i niejako wtórnemu zestetyzowaniu, odrywając się tym samym od tego, co w ścisły sposób jest powiązane z rzeczywistością konkretną – społeczną, wspólnotową czy polityczną. Operowe opowieści, tak jak zanurzone w refleksji o kulturze i jej społeczno-historycznych aspektach eseje, współtworzą bez wątpienia kulturowy rezerwuar tropów, ale i – co warto podkreślić – swój własny mit określający tożsamość i duchowy wymiar tożsamości i wspólnotowej egzystencji europejskiej kultury. Paradoksalnie, to właśnie dzięki owemu oderwaniu i artyficyjności są one nadal wartościowym impulsem prowadzącym odbiorcę sztuki – niezależnie od zmieniających się mód i kontekstów społeczno-politycznych – do uchwycenia intensywności i afirmacji realnego doświadczenia w sztuce. Esej i opera jako wyjątkowe formy refleksji o kulturze, poddające artystycznemu procesowi estetyzacji różnorodne sposoby doświadczania świata, zakładające konieczność ciągłego stosowania figur uogólnienia, dystansu i intensyfikacji, okazują się niezmiennie – tak dawniej, a i może nawet zwłaszcza dziś, w obecnym kontekście kryzysu europejskiej kultury – trwałą i pojemną formą pamięci, dającą możliwość uchwycenia i utrwalenia tego, co reprezentatywne i ważne zarówno dla określonej koncepcji wspólnotowości, jak i dla poszczególnych,

---

<sup>4</sup> Vide: K.G. Just, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, w: idem, *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, München 1976.

<sup>5</sup> P. Beaussant, *Przejścia. Z Renesansu do Baroku*, przeł. W. Klenczon, Warszawa 2017.

reprezentatywnych dla niej pod względem czasowo-historycznym form jej istnienia. Eseistyczne rozważania Zbigniewa Herberta nad mitem tożsamości europejskiej kultury są swoistym kontrapunktem dopełniającym ten uniwersalny, choć wciąż aktualizowany na nowo, arystotelesowski kontekst odniesień związany z tworzeniem także w ramach sztuki operowego teatru mitu jedności wspólnoty.

Część druga poświęcona została operowej działalności ojca teatru polskiego – Wojciecha Bogusławskiego i tylko pozornie odbiega od pozostałych zagadnień dotyczących procesów estetyzacji zachodzących w sztuce i jej związków z rzeczywistością. Co warte podkreślenia, powiązania ojca teatru polskiego z operą nadal czekają na osobne całościowe opracowanie. Jednocześnie, chęć uchwycenia operowego fenomenu twórczości Bogusławskiego i zarazem recepcyjny paradoks niedowartościowania tej tak znaczącej części jego dorobku w syntetycznych ujęciach historyczno-teatralnych skłaniają – niejako wbrew tym tendencjom – do umieszczenia operowej twórczości Bogusławskiego w szerokim kontekście procesów estetycznych i przemian ideowo-mentalnych kształtujących kulturę i sztukę różnych epok. Działania i dzieła Bogusławskiego są dla niej niewątpliwie równie interesującą reprezentacją, co inne przywoływane i analizowane utwory. Metoda Bogusławskiego, polegająca na estetyzacji doświadczenia i uniwersalizacji przekazu, jak również umiejętności „przechwytywania” dla potrzeb własnej działalności teatralnej nośnych tematów, fabuł i konkretnych dzieł, poddawanych następnie procesowi ich adaptacji i umiejscawiania w lokalnym kontekście odbiorczym, daje szansę na oświetlenie z jeszcze innej, równie ciekawej i odrębnej perspektywy, tych walorów operowej reprezentacji różnych form estetycznego doświadczenia, które budują przekaz uniwersalny adresowany do publiczności teatru nie tylko przełomu XVIII i XIX wieku, ale i późniejszych epok.

Część trzecia, *Doświadczenie, estetyzacja, opera*, poświęcona została w całości zagadnieniom dramaturgii teatru operowego. W formie studiów i szkiców przedstawiono różnorodne dzieła i formy dramatyczno-muzyczne, możliwe do ukonstytuowania się dzięki współist-

nieniu różnych sztuk. Na wybranych przykładach oper powstałych od przełomu XVIII i XIX wieku do wieku XX-go – takich jak *Così fan tutte* Mozarta, *Demetrio* Simona Mayra, *Tannhäuser* Wagnera, *Pelleas i Melisanda* Debussy'ego i *Młodziankowie w piecu ognistym* Brittena – podjęte zostały wątki dotyczące różnych procesów estetyzacji, które nieodłącznie wydają się być powiązane ze sferą egzystencjalno-duchowych doświadczeń znajdujących swoje kulturowo-historyczne i estetyczno-filozoficzne zakorzenienie w uniwersalnych ujęciach aksjologicznych i czytelnych kodach i wątkach kulturowych, takich jak: relacje powinności i poświęcenia, miłości i odpowiedzialności, przekraczania granic i odkupienia win, czy wreszcie – zanurzenia w rytuale i estetyzacji sfery *sacrum*. Operowe reprezentacje wskazanych tematów i zjawisk zdają się mieć jedyne w swoim rodzaju zakorzenienie w ideowo-historycznym zapleczu reprezentatywnej dla nich europejskiej kultury i tożsamości. Składają się wspólnie w wyrazistą panoramę motywów i tropów, które dzięki procesowi ich zestetyzowania i intensyfikacji artystycznej zyskały swe jeszcze pełniejsze, wyjątkowe uprawomocnienie w obrębie nośnych, audiowizualnych form przedstawienia.

Ostatnia, czwarta część, zatytułowana *Sztuki pokrewne*, zawiera rozważania i refleksje dotyczące dzieł dramatycznych i filmowych, dla których istotnym motywem przewodnim stały się kwestie metafizyczne i egzystencjalne. Stanowi ona oczywistą konsekwencję i przedłużenie wcześniejszych rozdziałów. Estetyczne potyczki z artyficyjnością sztuki oraz z możliwościami i sposobami artystycznego wyrażania i przetwarzania doświadczeń świata realnego oraz projektowanych kulturowo i historycznie wizji zaświatów stanowią bazę problemową tej części książki. Na trzech wybranych przykładach podjęto próbę ukazania związków zachodzących pomiędzy różnymi typami działań artystycznych a tematami odnoszonymi się niejako do sfery pogranicza świata fizycznego i metafizyki. W każdym z tych przykładów kluczowe znaczenie odgrywała konfrontacja tworzywa fabularno-ideowego z indywidualną wizją i koncepcją artystyczną twórcy, podejmującego swoistą grę z tym tworzywem

przy użyciu instrumentarium danej dziedziny sztuki – dramatyczno-teatralnej, filmowo-operowej i filmowo-obrazowo-epickiej. Przedmiotem zainteresowania stała się zatem teatralna inscenizacja II, III i IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza w reżyserii Pawła Pasiniego, zrealizowana w Teatrze Lalki i Aktora w Opolu, filmowa próba przetworzenia i adaptacji operowego i literackiego tworzywa *Carmen* Bizeta podjęta przez Carlosa Saure, polegająca na przenieśnięciu struktury fabularnej w ramy teatru tańca flamenco, wreszcie – w ostatnim studium – kluczowe okazały się meandry angelologicznych tradycji doświadczenia duchowego przedstawione przez Wim Wendersa w filmie *Niebo nad Berlinem*. Reżyser w mistrzowski sposób zestawił je z doznaniem upływającego czasu, jego historycznych zapętleń i zatrzymań, co stanowiło zarazem fabularny pretekst do podjęcia swoistej gry z widzem, z tradycją metafizyczną, jak i – z filmowymi środkami artystycznego przekazu.

Zaprezentowane w niniejszej książce ujęcie oczywiście nie wyczerpuje tematu związków sztuk audiowizualnych z szeroką sferą doświadczeń świata realnego. Wystarczającym powodem jej przygotowania było jednak dla mnie ukazanie stopnia złożoności i swobodnego bogactwa odniesień do wszelkich „potyczek” z realnością, które – w swej założeniu artyficyjnej i silnie zestetyzowanej strukturze, niejako na przekór własnym, genetycznym założeniom – podejmuje w różnych odsłonach historyczno-kontekstowych, tak dawnej, jak i dziś, teatr operowy oraz inspirowane nim sztuki siostrzane i pokrewne, realizujące z pełną świadomością potencjału własnych środków, niemal symfoniczną w swym przekazie, audiowizualną dramaturgię.