

Marta Karasińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-7348-9084>

Dzieło nie/udane w perspektywie ambiwalencji estetyk

Przyjęte na użytek seminarium, a w ślad za nim tomu pokonferencyjnego, pojęcie dzieła nieudanego nie ma słownikowej kategoryzacji. Przynależy raczej do obszaru komunikacji kolokwialnej i pozwala na dużą dowolność jego rozumienia, *ergo* subiektywizm formułowanych w jego ramach ocen. Zadaniem artykułu jest zatem próba wyznaczenia puli rozmaitych kryteriów, niekiedy pojawiających się w przestrzeni różnych, wielokroć nieprzecinających się dyskursów, pozwalających na stosowanie tego określenia. Częściej będącego kwestią bardziej pragmatyczną niż teoretyczną.

Refleksje nad prezentowanym zagadnieniem zacząć można od tautologicznego pytania. Czy będące zaprzeczeniem dzieła nieudanego dzieło udane w istocie zawsze jest dziełem prawdziwie udanym? A zatem tekstem wysoko artystycznym? Arcydzielnym? Zapewniającym prestiżowe nagrody? Ponadczasowym? Wchodzącym do obowiązkowego kanonu, który znać należy, a przynajmniej wypada? A może zapewniającym jedynie/aż popularność? Podbijającym czytelników, widzów, słuchaczy, bywalców wystaw? Przynoszącym finansowe gratyfikacje? W upowszechnionym, obowiązującym dyskursie akademickim dzieło udane to dzieło spełniające wysokie kryteria estetyczne. O ile kategoria arcydzieła zdaje się podpadać pod intersubiektywne, weryfikowalne systemy wartościowania, o tyle zjawisko dzieła udanego (bądź nie) jawi się jednak także już w perspektywie ocen indywidualnych, osadzonych w jed-

nostkowych gustach, modach, modelach odbiorczych i odbiorczych oczekiwaniach zwykłych zjadaczy chleba, a również w potrzebach i planach jego autora. Arcydzieło wprawdzie wpisuje się w konteksty innych dzieł i tradycję epoki, w której powstało, broni jednak ponadczasowych jakości estetycznych za sprawą niepodważalnych walorów artystycznych, w tym swego nowatorstwa. Można zaryzykować tezę, że arcydzieło, także to niezrozumiane i odrzucone przez jemu współczesnych, „czekające na wnuka”, zawsze jest udane. Jednak odwrotna zależność już nie jest tak oczywista. Arcydzieło zawiera się ostatecznie w perspektywie ponadczasowości, dzieło, choć udane, lecz niearcydziełne, przynależy głównie do czasu, który je wydał.

Do progu nowoczesności kryteria wartościowania tekstów artystycznych (formułowane z perspektywy tradycyjnej aksjologii) były stosunkowo proste. Obejmowały z jednej strony obiektywne wskazania poetyki, z drugiej strony preferowanego adresata dzieła wraz z jego intelektualnym uposażeniem i społecznym statusem. Rozróżnienie dzieła udane/nieudane wiązało się nierzadko z rozstrzygnięciami – także normatywnej – taksonomii genologicznej bądź przeciwnie – ostentacyjnie burzącymi ją manifestami przywódców artystycznej awangardy. Radykalnym zwrotem w ocenie tekstów artystycznych okazała się modernistyczna ekspansja kultury masowej. Podnoszący problem komercjalizacji i utowarowienia dóbr kultury Max Horkheimer i Theodor W. Adorno podkreślali zjawisko degradacji wartości estetycznej dzieła i zanik związanej z nim kategorii jednostkowości, przy jednoczesnej marginalizacji roli elit intelektualnych jako konsumentów sztuki wysokiej¹. Przemysł kulturalny działający w zgodzie z prawami rynku, akcentujący komercjalizację sztuki, dewaluje dotychczasowe kryteria oceny dzieła. Zamiast na oryginalność, stawia na standaryzację i wynikającą z niej powtarzalność estetyk oraz związane z nią ułatwienia odbioru i skutkujące zwiększeniem zysków poszerzenie kręgu konsumentów sztuki. Kolejnym etapem deprecjacji tekstów artystycznych, pogłębiającym procesy wskazywane przez (podejmujących już zagadnienie roli środków masowego przekazu) autorów *Dialektyki oświecenia*, jest dokonywana za sprawą nowych mediów reprodukcja jednostkowych dzieł. Walter Benjamin w znanym tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*² po części dezaktualizuje obligatoryjną kategorię autentyczności dzieła, wyprowadzając

¹ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, w: *idem, Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 138–188.

² W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: *idem, Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, przeł. J. Sikorski, Poznań 1975.

z obszaru oceny jego najistotniejszą wartość, jaką jest jednostkowość i oryginalność.

Patronami fundamentalnego dla kultury ponowoczesnej przekonania o wszechobecności konstytuujących ją „kopii kopii” są, idący o wiele dalej niż Benjamin, Jacques Derrida³ i Jean Baudrillard⁴. Reprezentujący optykę postmodernistyczną, filozofowie podają w wątpliwość możliwość istnienia oryginału jako fundującego tradycję pierwowzoru, podlegającego procedurom intertekstualnym. W obiegu kulturowym pozostają wyłącznie same kopie, żyjące własnym życiem, pozbawione oryginału i niepodlegające ocenom związanym ze swoją wtórnością – uznawaną przecież powszechnie za obniżającą wartość dzieła, a w zasadzie negującą warunkującą ją oryginalność. Z rozważaniami Derridy i Baudrillarda współbrzmi radykalna refleksja Rolanda Barthes’a sankcjonująca śmierć autora⁵.

W sukurs rozważaniom filozofów przychodzą nie tylko popularne w kulturze XX wieku gry intertekstualne z tradycją artystyczną, ale także wykorzystywany wprost zabieg multiplikacji, stanowiący charakterystyczny chwyt artystyczny choćby w twórczości Andy’ego Warhola. Zwielokrotnienie portretu Marilyn Monroe dyskredytuje niepowtarzalność i niezwykłość hollywoodzkiej gwiazdy. Emblematyczne dla malarstwa Warhola rozmnożenie powielonej w obrazie puszki zupy Campbell dodatkowo podnosi do rangi dzieła pospolity, występujący masowo produkt spożywczy. Zadomowienie się w sztukach wizualnych przedmiotów codziennego użytku awansuje je do wymiaru obiektu nacechowanego estetycznie, czego szczególnie obrazoburczą manifestacją była słynna *Fontanna* Marcela Duchampa już z 1917 roku, stanowiąca prowokacyjny gest unieważniania kategorii arcydzieła. Postmodernizm dokonuje częściowej rewizji fundowanego przez kulturę modernistyczną zjawiska dewaluacji dzieła i uruchamia mechanizm jego oscylacji między kulturą wysoką a popularną i masową, często zapraszając na artystyczne salony nobilitowany kicz. Urągające zwyczajowym regułom dobrego smaku rzeźby i obrazu Jeffa Koonsa sprzedają się za rekordowe sumy i trafiają do muzeów, co czyni z ich autora najdroższego żyjącego artystę amerykańskiego. Film *Barbie* wkracza na oscarową galę. Współczesna sztuka często także nobilituje teksty popularne, za sprawą autorskich transformacji, poprzez wprowadzenie ich w konteksty przetwarzanych dzieł wysokiej próby, które poddawane zostają przeróbkom pod postacią

³ J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1993.

⁴ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

⁵ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–252.

remake'ów, recyklingu, samplowania, remiksów, kolaży, hybryd gatunkowych czy szczególnie modnego w obszarze dramatu przepisywania. Akcent estetyczny w dziełach podejmujących gry intertekstualne z pierwowzorami przeniesiony zostaje z jednostkowego tekstu na rozpoznawalne związki między tekstami. Tym samym korpus izolowanego dzieła mniej estetycznie waży niż relacje, w jakie zostaje wprowadzony. Dialogiczność, w którą wchodzi tekst pochodny z tekstem macierzystym, okazuje się prymarną podstawą oceny jego jakości estetycznej. Z kolei sukces tekstu pierwotnego, o początkowo miernej wartości, a zatem w rozumieniu tradycyjnej estetyki nieudanego, sprowadza się do nadania mu przez gry intertekstualne rewaloryzującej go długiej historii, obfitującej po wielokroć w dzieła o wysokiej już randze artystycznej. Przykładem jednej z najbardziej spektakularnych karier tekstu przynależącego do obszaru kultury popularnej są losy *Draculi* Brama Stokera z 1897 roku. Inspirowana legendą krwawego Vlada Palownika z Transylwanii fabuła stała się przedmiotem wielu kolejnych, artystycznych artykulacji, niekiedy o uznanej już wartości. Szczególnie wyrazista okazała się filmowa kariera motywu zapoczątkowana przez – uważaną za arcydzieło kinematografii ekspresjonistycznej – ekranizację powieści pt. *Nosferatu. Symfonia grozy* z roku 1922 w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnaua, kontynuowana w wielu filmach, stanowiących bliższe lub dalsze, często też popkulturowe, odwołania do utworu Stokera, w tym w wielokrotnie nagradzanym (m.in. trzema Oscarami) *Draculi* Francisa Forda Coppoli (1992). Filmowcy sięgali także do literackiego tematu Drakuli już w sposób pośredniczony, poprzez jawne odwołania nie do samej powieści, lecz do obrazu Murnaua. *Nosferatu wampir* Wernera Herzoga (1979) był zrealizowanym wprost remakiem ekspresjonistycznego *Nosferatu. Cień wampira* Edmunda Eliasa Merhige'a, z Johnem Malkovichem w roli Murnaua, opowiada fikcyjną historię realizacji filmu w zamku w Transylwanii. Reżyser metatekstualnego *Cienia wampira* puszcza do widzów żartobliwie teatrologiczne oko. Kiedy jego bohaterowie udają się na nocleg do pobliskiego miasteczka, w zamczysku pozostaje jedynie rezydujący tam już w pełnym kostiumie i charakteryzacji, nie chcący się rozpraszać, odtwórca roli Drakuli, przypominający bliźniaczo bohatera filmu z 1922 roku. Występujący gościnnie w obrazie Murnaua aktor teatru Konstantego Stanisławskiego, „przeżywający rolę”, w realiach filmowej fabuły w istocie okazuje się prawdziwym wampirem, który został zaangażowany do pracy w zamian za możliwość utoczenia krwi z jednej z grających w filmie aktorek. Bezpośrednio do dzieła Murnaua nawiązuje również, zdobywający już po pierwszych pokazach entuzjastyczne oceny, *Nosferatu* Roberta Eggersa, przywołujący gotyckie klimaty oryginału, którego oficjalna premiera odbyła

się 25 grudnia 2024 roku. Szczególną formą literackiego opracowania w formie popularnej powieści Stokera jest opublikowana w roku 2021 (polskie wydanie 2022) powieść paragrafowa Jonathana Greena *Dracula. Kłątwa wampira*⁶. Wpisana w konwencję gry książkowej, zaproponowana jako hipertekstualna historia bohaterów literackich, podlega regułom rozgrywki interaktywnej. O nieliniowym przebiegu jednej z wielu potencjalnych fabuł decydują zarówno wybory czytelnika, jak i rozstrzygnięcia losowe dyktowane wynikiem rzutu kostką czy rozdaniem kart. Autor, biorąc za podstawę strukturalną tekstu narrację oryginału prowadzoną z kilku punktów widzenia, proponuje czytelnikowi rozegranie fabuły za pośrednictwem jednej z czterech uczestniczących w zdarzeniach postaci. Jeszcze dłuższą listę intertekstualnych nawiązań niesie ze sobą, nie mniej od historii Drakuli popularna, dylogia o przygodach Alicji Lewisa Carrolla, której nie sposób oczywiście uznać z powodów artystycznych za dzieło chybione. Jednak jej, wielokrotnie opracowywane, dzieje artystycznych przeróbek, być może jeszcze bardziej niż wartość pierwowzoru, skazują znany tekst na miano dzieła udanego – nade wszystko za sprawą książek podejmujących motyw parafrazowanych przygód Alicji oraz wielu filmów stanowiących adaptację powieści, a także z powodu towarzyszących jej gadżetów – talii kart, szachów, gier planszowych, puzzli, porcelany, kostiumów, obrusów, puszek z herbatą... Powieściowe przygody Alicji w 2021 roku (polskie wydanie 2022) doczekały się również swej paragrafowej wersji pt. *Koszmar Alicji w Krainie Czarów*, znów autorstwa Jonathana Greena w interesującym, „makabrycznym” opracowaniu graficznym Keva Crossleya⁷. Warto zauważyć, że ilustracje do utworu Carrolla, niekiedy o wybitnej wartości (jednym z ilustratorów książki był Salvador Dali), to mająca długą historię osobna forma wchodzenia w dialog z utworem.

Tekst artystyczny, zgodnie z tradycyjną teorią dzieła, spełnia kilka założonych funkcji, z których za najważniejszą uznaje się zwyczajowo funkcję estetyczną. To tę jakość uważamy najczęściej za nieredukowalny wyznacznik wartości utworu. Położenie głównego akcentu na odbiorcę jako partnera komunikacji artystycznej, uwzględniającego jego oczekiwania i dyspozycje intelektualne, przewartościowuje jednak kryteria oceny dzieła i prowadzi np. do nobilitacji gatunków uznawanych zwyczajowo za niskie – powieści popularnej, kina akcji czy komiksu. Podjęcie szczegółowych rozważań na ten temat wymagałoby już wyizolowania odrębnych obieguów artystycznych, adresowanych do różnych grup odbiorców, obejmujących odmienne, przewidziane dla nich

⁶ J. Green, *Dracula. Kłątwa wampira*, przeł. M. Nowak-Kreyer, Podlęże 2022.

⁷ Idem, *Koszmar Alicji w Krainie Czarów*, przeł. Ł. Małecki, Podlęże 2022.

strategie komunikacyjne. Włączenie do rozważań kategorii dzieła udanego zmienia punkt widzenia, przesuwa uwagę z obiektywnych, artystycznych walorów tekstu na jego funkcjonalność związaną ze stawianymi przed nim zadaniami. I tak prymarna (np. obok ekspresji nadawcy, funkcji fatycznej, poznawczej czy terapeutycznej – istotnej w przypadku arteterapii) może okazać się przykładowo jego perswazyjność, częstokroć nieuchronnie dewaluująca wymiar artystyczny utworu. Typowa dla tradycyjnej, „wychowującej” literatury dziecięcej czy sztuki propagandowej, ze zbanalizowanym przykładem kultury socjalistycznego realizmu, spełnia się, w przekonaniu jej twórców, za sprawą popularyzowania pożądanych treści społecznych i postaw jednostki. Ostatnie trzydziestolecie z dużym nasileniem akcentuje wymiar społeczny tekstów artystycznych i praktyk kulturowych, co szczególnie łatwo można zauważyć w twórczości teatralnej i w związanym z nią dramacie. Estetyka zdominowana zostaje jako medium służące nadrzędnemu przekazowi doraźnych treści, interwencyjnym przesłaniom dotyczącym aktualnych problemów społecznych i politycznych. Działalność performerów, teatr społeczności lokalnych, teatry związane ze środowiskiem LGBT, ruchami ekologicznymi chcą nade wszystko oddziaływać na poglądy i aktywność swoich widzów, włączając się w główne nurty debat publicznych, nie zaś zachwycać estetyką. Miarą sukcesu interwencyjnego dzieła (także dramatu), skazanego na szybką przemijalność, staje się jego skuteczność w propagowaniu pożądanych postaw i w zmianie światopoglądu odbiorcy. Dzieło udane to dzieło efektywnie przeobrażające dookolną rzeczywistość. Choć zjawisko teatru zaangażowanego społecznie nasiliło się szczególnie na przełomie XX i XXI wieku, to przecież swoich znanych antenatów odnajduje ono w politycznym teatrze Erwina Piscatora i Bertolta Brechta – jednak autora dzieł o uznanej już wartości artystycznej, choć o bardzo uproszczonej, propagandowej, za to z perspektywy założonych celów, skutecznej wymowie. Przecistawiając teatrowi mieszczańskiemu teatr epicki, autor *Operry za trzy grosze* za naczelne zadanie sztuki scenicznej uznawał budowanie racjonalnych, krytycznych postaw widza, prowadzących do jego zaangażowania społecznego i pobudzanie go do aktywnych prób przeobrażania świata.

Istotny wpływ na kształtowanie kryteriów estetycznych stanowiących podstawę oceny dzieła odgrywa nie tylko jego immanentna poetyka czy zewnętrzne już realia rynku kulturowego, w ramach którego funkcjonuje, ale także przewartościująca je, często *ex post*, zmiana paradygmatów naukowych. Wszechobecny przez wiele lat w badaniach humanistycznych strukturalizm izolował dzieło od uwarunkowań zewnętrznych, często nawet od biografii autora, skupiając uwagę wyłącznie na dynamicznych relacjach jego elementów składowych

i niesionych przez nie wartościach artystycznych. Jeśli np. w obszarze poddanej optyce strukturalistycznej teorii tekstu literackiego pojawił się nurt refleksji nazywany socjologią literatury i tak najczęściej oderwany był od kontekstu realnej praktyki czytelniczej, koncentrując się na abstrakcyjnych partnerach komunikacji definiowanych jako kategorie wewnątrztekstowe. Zamiast czytelnika z krwi i kości, dysponującego określonym wyposażeniem intelektualnym, indywidualnymi gustami i jednostkowymi oczekiwaniami, otrzymywaliśmy odbiorcę idealnego i wirtualnego. Pisarza zastępował udatnie autor wewnętrzny czy implikowany. Dzieło udane w przypadku ujęć strukturalistycznych spełniało zatem zawsze wysokie wymagania dotyczące estetyki. Strukturalizm „skazywał” autonomicznie funkcjonujący tekst na obiektywizm ocen, uniezależniał jego wartość od innych niż wywiedzione z reguł poetyki przesłanek zewnętrznych. Pojawienie się współczesnych nurtów w humanistyce (np. poetyki kulturowej) włączyło w proces oceny dzieła nowe, jakości pochodzące już spoza utworu – m.in. szerokie konteksty społeczne, w tym perspektywę realnego odbiorcy. Ciekawy aspekt oceny dzieła wniosła teoria afektów, formułowana w jej najbardziej znanym wydaniu przez Briana Massumiego⁸ czy – w odniesieniu do dzieła teatralnego – przez Anne Ubersfeld⁹, obecna także w refleksji Rolanda Barthes’a¹⁰. Teoria afektów w szczególnie zaawansowanym stopniu uniezależniła procedurę wartościowania tekstu artystycznego od obiektywnych, intersubiektywnych, „mierzalnych” jakości estetycznych, przyznając prymat indywidualnemu przeżyciu, jednostkowym emocjom towarzyszącym odbiorowi dzieła. Dynamika udane/nieudane przeniesiona została w subiektywny „interior” odbiorcy z pogwałceniem pętających ją rygorów tradycyjnej estetyki. Tekst naiwny, kiczowaty, wtórny, niosący ze sobą spontaniczną radość czytelnika, słuchacza, widza, dyskutowany z perspektywy teorii afektów okazuje się niekiedy o wiele bardziej udany niż wychwalane przez profesjonalistów, kurzące się na półce arcydzieło. Teoria afektów przesuwając proces waloryzowania dzieła z obszaru teorii *stricte* estetycznych ku psychologii odbioru. Pozostająca w kręgu metodologii strukturalistycznej Ubersfeld porządkuje wiążące się z aktem jednostkowej percepcji teatralnej rodzaje przyjemności odbiorczej w binarnym ciągu:

- podobań się i niepodobań
- rozumienia i nierozumienia

⁸ B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134.

⁹ A. Ubersfeld, *The pleasure of the spectators*, przeł. P. Bouillaguet, C. Jose, „Modern Drama” 1982, t. 25, nr 1, s. 127–139.

¹⁰ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.

- intelektualnego dystansu i zaangażowania emocjonalnego
- śledzenia rozwoju opowieści i obserwowania obrazu
- śmiechu i płaczu
- snienia i wiedzy
- zabawy i cierpienia
- pożądania i ochrony przed afektem.

Nadrzędnym aspektem przeżywania radości kontaktu z dziełem, czyniąc je udanym, jest według Ubersfeld dekodująca tekst „przyjemność znaku”, w znacznej mierze bardziej przynależąca do przestrzeni odbioru niż nadania, w większym stopniu dyktowana dyspozycjami intelektualnymi i emocjonalnymi odbiorcy niż obiektywną wartością tekstu artystycznego. O wiele bardziej radykalne stanowisko zajmuje Massumi. O ile Ubersfeld odwołuje się w swych rozważaniach ostatecznie jeszcze do definiowanej przez semiologię kategorii znaku, o tyle Massumi podkreśla głównie somatyczny aspekt afektu towarzyszącego aktowi percepcji dzieła. To już nie niezależny od odbiorcy język utworu, będący jego immanentną cechą, *ergo* jego wymiar estetyczny, lecz konstytucja emocjonalna czytelnika decydują o jego satysfakcji odbiorczej. Massumi, unikając skrajnego radykalizmu swej koncepcji, subiektywną emocjonalność uczestniczącej w akcie komunikacji jednostki uzupełnia o konstrukt afektu niezależny od indywidualnej jaźni, podlegający już intersubiektywnej weryfikacji, zatem poddany konwencjonalizacji i historycznej zmienności. Jego ponadjednostkowy charakter i tak jednak nadal postrzegany pozostaje w jego somatycznym umocowaniu.

Współczesność, z wszechobecnością mediów cyfrowych, w ocenie zjawisk artystycznych zdecydowanie uprzywilejowała ich realnych odbiorców. Epoka lajków zdyskredytowała nie tylko opinie badaczy, ale i krytyków, w znacznie większym stopniu niż kiedykolwiek oddając w ręce właściwych masowych konsumentów kultury przywilej wydawania werdyktów tyczących weryfikowanej wyłącznie przez społeczne realia wartości dzieła. Sztuka współczesna to także przesunięcie części decyzji autorskich na jej konsumenta. Próby poszerzania roli odbiorcy jako aktywnego współtwórcy komunikatu artystycznego przyniosły ze sobą awangardy XX wieku. Sztuka konceptualna, happening, instalacje interaktywne, nowa muzyka, interaktywne powieści Julio Cortáзара przenoszą część kompetencji twórczych na odbiorcę. Jednak dopiero dzięki zastosowaniu technologii cyfrowych dzieło w niespotykanym wcześniej stopniu uniezależnia się od jednostkowego twórcy, stając się „produktem” artystycznym, powstającym za sprawą decyzji jednocześnie w tej samej osobie nadawcy i odbiorcy dzieła. To poziom satysfakcji aktywnego, jako współtwórcy tekstu, odbiorcy

zadecyduje o wartości powstającego tekstu, którego ostateczny kształt zależy także od sprawności i jakości programistycznego skomplikowania zastosowanego softwaru.

Powyższe refleksje dotyczące głównie dzieła udanego jako traktowanego *à rebours* dzieła nieudanego są tylko generalną próbą wyznaczenia kilku wybranych kierunków rozważań, dla których najistotniejsze jest zaaprobowanie kategorii dzieła udanego w rozumieniu pojęcia operującego zakresem szerszym niż tylko utwory wysoko artystyczne. Przyjmowane na użytek akademickiej historii i teorii literatury, muzyki, teatru, filmu, sztuk pięknych kryteria oceny obiektów artystycznych, absolutyzujące jako nadrzędną wartość jego jakość estetyczną, okazują się w odniesieniu do tak rozumianego dzieła udanego niewystarczające. Przesunięcie refleksji naukowej nad tekstem w kierunku kulturoznawstwa, antropologii, nauk społecznych, medioznawstwa, psychologii czy pedagogiki powoduje wyraźne osłabienie roli wyznaczników ściśle estetycznych przy jego pozycjonowaniu. Takie przekierowanie uwagi sprawia, iż głównym przedmiotem analiz przestaje niekiedy być izolowane dzieło. Sztuka, miast być podstawowym celem opisu, staje się również narzędziem rozpoznania rzeczywistości jej twórców i konsumentów oraz uwarunkowań społecznych towarzyszących łączącemu ich przekazowi. Zasady oceny jakości tekstu nie mają zatem charakteru bezwzględne. Podlegają zarówno uporządkowaniom diachronicznym (są zatem zmienne w czasie), jak i przejawiają się na płaszczyźnie synchronicznej, choćby jako wybory nie tylko jednostek, ale różnych wspólnot odbiorczych¹¹, będących często celowanym adresatem przekazu, modyfikującym jego wymiar artystyczny. W związku z tym zróżnicowaniem kryteriów odbioru wielokrotnie samo dzieło jednocześnie możemy uznawać za udane, po części nieudane lub całkowicie chybione. W zależności od perspektywy jego odczytań dokonywanych nawet w tej samej jednostce czasu, niezależnie od historycznej zmienności estetyk. Szczególnym terenem przyznającym prawo do ambiwalencji ocen jest sztuka teatru. Dla przykładu – Gordon Craig nie cenił dramatów Szekspira jako utworów przeznaczonych do realizacji scenicznej, uważając je za nieteatralne¹². Teksty o lichej wartości literackiej, choćby niewyszukane farsy, w swej istocie jednak przesyczone wysoką dyspozycyjnością sceniczną, mogą okazać

¹¹ Termin „wspólnota odbiorcza” stosuję w rozumieniu nadanym mu przez Stanleya Fisha; zob. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka: eseje wybrane*, przeł. K. Abriszewski [i in.], Kraków 2002.

¹² Craig wielokrotnie podejmował motyw nieteatralności sztuk Szekspira, spełniających się wyłącznie w czytaniu – m.in. w artykułach *Sztuki i autorzy dramatyczni, obrazy i malarze w teatrze* (1908), *Sztuki Shakespeare’a* (1908); zob. E.G. Craig, *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1964, s. 199.

się często podstawą wybitnych spektakli. Najważniejszą tezę, jaka wybrzmiewa w przedstawionych rozważaniach, staje się zatem konieczność posadowienia namysłu nad podjętym zagadnieniem w klasycznej binarności aktu komunikacji, nakazującej odnoszenie wartościującej kwalifikacji tekstu zarówno do potrzeb nadawcy, jak i odbiorcy. Kategoria dzieła udanego/nieudanego, umieszczana w szerszych niż akademickie/krytyczne kryteria estetyczne kontekstach społecznych, w znacznym stopniu przenosi ocenę abstrakcyjnie opisywanego wymiaru artystycznego ku praktyce nadawczo-odbiorczej. Zamiast obiektywnej, wywiedzionej z poetyki jakości tekstu będziemy bardziej zainteresowani funkcjonalnością jego przekazu spełniającą lub nie zamierzenia autora oraz oczekiwania i potrzeby odbiorcze, wpisywane przecież także często w perspektywę aktu nadania.

Bibliografia

- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, przeł. J. Sikorski, Poznań 1975.
- Craig E.G., *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1964.
- Derrida J., *La dissémination*, Paris 1993.
- Fish S., *Interpretacja, retoryka, polityka: eseje wybrane*, przeł. K. Abriszewski [i in.], Kraków 2002.
- Green J., *Dracula. Klątwa wampira*, przeł. M. Nowak-Kreyer, Podłęże 2022.
- Green J., *Koszmar Alicji w Krainie Czarów*, przeł. Ł. Małecki, Podłęże 2022.
- Horkheimer M., Adorno T.W., *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, w: M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- Massumi B., *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134.
- Ubersfeld A., *The Pleasure of the Spectators*, przeł. P. Bouillaguet, C. Jose, „Modern Drama” 1982, t. 25, nr 1, s. 127–139.

Marta Karasińska, An un/successful work from the perspective of aesthetic ambivalence

The article deals with the relative nature of the concept of an “unsuccessful work”. A significant element of the evaluation of an artistic text is its long duration in time; this is obvious in the case of a masterpiece entered into the canon, often questionable in relation to texts from the area of popular culture, doomed to quickly pass away. The oscillation of a work

on the border between high and low art, characteristic of postmodern culture, legitimizes the new system of values of aesthetic qualities previously treated in their intersubjective rigours. Now, it is mainly the recipients who evaluate the work. Therefore, an important factor that determines the quality of a work becomes not an objective, constant body of artistic values, but the perspective from which it is described, accepting the multiplicity and variability of formulated aesthetic assessments.

Keywords: masterpiece, high art, pop art, reader-response theory, affect theory

Słowa kluczowe: arcydzieło, sztuka wysoka, sztuka popularna, nadawca, odbiorca, teoria afektów

Marta Karasińska – literaturoznawca, teatrolog, profesor w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Zajmuje się teorią teatru, dramatu i dramaturgią współczesną. Autorka książek o dramaturgii dla dzieci, twórczości Bogusława Schaeffera, polskim i obcym dramacie najnowszym, studiów z zakresu teorii teatru i teorii kultury. Wieloletni współpracownik scen poznańskich.