

A d a m A n d r z e j e w s k i

Teatralizacja życia a estetyka codzienności¹

Słowa kluczowe: *estetyka codzienności, teatralizacja życia, performans, codzienność*

Tradycyjnie przyjmuje się, iż istnieją dwie wielkie klasy przedmiotów estetycznych, tj. dzieła sztuki i obiekty natury². Truizmem jest stwierdzenie, że natura i sztuka wymagają nieco innych modeli doświadczenia estetycznego, np. natura jest przez nas doświadczana na ogół jako coś, co powstało i istnieje bez ingerencji człowieka (inna sprawa, że o taką „naturę” teraz niezwykle trudno), natomiast sztuka jest problematyzowana niemalże zawsze jako coś, co zostało intencjonalnie wykonane przez człowieka po to, aby być przez innych ludzi doświadczonym, zrozumianym i ocenionym. Współczesna estetyka filozoficzna stara się przezwyciężyć powyższy dualizm w odniesieniu do rozumienia obiektów estetycznych. Czyni to poprzez zwrócenie uwagi na fakt, iż wiele przedmiotów (a także: czynności, procesów) codziennych, niebędących sztuką i naturą *par excellence*, wywołuje w nas silne reakcje estetyczne. Celem niniejszego artykułu jest zbadanie relacji, jaka zachodzi pomiędzy dwoma sposobami opisu fenomenów codzienności, tj. teatralizacją życia oraz estetyką codzienności.

Artykuł posiada następującą strukturę. W § 1 analizuję zastane definicje pojęcia *performansu* oraz proponuję własną definicję projektującą tego pojęcia. Następnie, w § 2, przybliżam pojęcie *dzieła teatralnego*, w szczególności zaś analizuję jego własności konstytutywne. W § 3 dokonuję charakterystyki zjawiska estetyzacji życia poprzez jego teatralizację oraz wskazuję na istniejące

¹ Dziękuję Iwonie Lorenc oraz Mateuszowi Salwie za cenne uwagi i krytyczne komentarze do wcześniejszej wersji tekstu. Praca powstała dzięki finansowemu wsparciu Narodowego Centrum Nauki (DEC-2013/09/N/HS1/00390).

² Takie pojmowanie przedmiotów estetycznych sięga co najmniej myśli Immanuela Kanta.

związki pomiędzy własnościami estetycznymi a własnościami dramatycznymi. W końcowej części tekstu, tj. w § 4, badam możliwość traktowania teatralizacji życia jako formy estetyki codzienności.

1. Pojęcie *performansu*

Analizę zjawiska teatralizacji życia należy w moim odczuciu poprzedzić szczegółową eksplikacją pojęcia *teatru* (*resp.* dzieła teatralnego) oraz jego relacji do szerszej kategorii, jaką jest pojęcie *performansu*.

Performans – mówiąc najogólniej – jest zdarzeniem, które wywołuje pewnego rodzaju zmianę w rzeczywistości kulturowo-społecznej. Intuicyjną strategią przybliżającą jego naturę jest wymienienie obszarów, w których mamy z nim do czynienia. Taką metodę przyjął Richard Schechner, podając następujące dziedziny, w których obecny jest performans (Schechner 2006: 31):

1. Performanse życia codziennego, łącznie ze zgromadzeniami wszelkiego rodzaju.
2. Struktura sportów, rytuałów, zabaw i publicznych zachowań politycznych.
3. Analiza rozmaitych odmian komunikacji (innych niż słowo pisane), semiotyka.
4. Związki pomiędzy ludzkimi a zwierzęcymi wzorcami zachowań, z naciskiem na zabawę i zachowania zrytualizowane.
5. Te aspekty terapii, które podkreślają bezpośrednią interakcję pomiędzy osobami, odgrywanie i świadomość ciała.
6. Etnografia i prehistoria – zarówno kultur egzotycznych, jak i swojskich.
7. Ustanawianie ujednoczonych teorii performansu będących w istocie teoriami zachowania.

Powyższe wyliczenie jest *de facto* próbą podania definicji ostensywnej terminu „performans”, tj. wskazania modelowych obszarów, w których występuje performans.

Można także uporządkować rodzaje bądź sposoby rozumienia performansu w zależności od ich struktury. Marvin Carlson (2007: 25–30) wymienia trzy zasadnicze sposoby rozumienia terminu „performans”. Po pierwsze, może on oznaczać „pokaz umiejętności”. Odwołujemy się przy tym do źródłosłowa pojęcia *performansu*, tj. „wykonywania” bądź „dokonywania” (ang. *to perform*). Po drugie, performans może oznaczać „zachowanie według wzorca”. W tym wypadku mamy do czynienia nie z pokazem jakichś umiejętności, lecz wykonywaniem działań w taki sposób, że istnieje „(...) pewien dystans pomiędzy aktorem a rolą odgrywaną przez niego na scenie” (tamże: 27). Carlson mówi także, że ten model performansu zakłada „podwójność, powtarzalność czy odtwórczość działania” (tamże). Po trzecie, performans może oznaczać „spełnienie normy”. To rozumienie odwołuje się do realizacji szczególnego

wzorca zachowań, który jest oceniany podług kryteriów dyktowanych przez pewną normę sukcesu. Możemy tutaj rozumieć performans jako pewnego rodzaju „sprawność”, tj. samochód jest sprawny, gdy dobrze się nim jeździ. Podobną strategię (powołując się zresztą wielokrotnie na Carlsona) przyjmuje Jon McKenzie w swojej pracy *Performuj albo... od dyscypliny do performansu* (McKenzie 2011). Wymienia on trzy rodzaje performansu (McKenzie 2011: 6–15): (1) organizacyjny: rozumiany jako osiągnięcie biznesowe, uzyskanie potęgi gospodarczej, znaczny przyrost zysków kapitałowych itp., (2) kulturowy, który jest ucieleśnionym wyrazem kulturowych tradycji, oraz (3) techniczny, który jest tożsamy ze sposobem działania zaawansowanych urządzeń (McKenzie odwołuje się tutaj do określenia *high performance*). Oczywiście, podziały przeprowadzone przez Carlsona i McKenziego pozostają w pewnej relacji do siebie. Na przykład wymieniane przez McKenziego performanse organizacyjny i techniczny pokrywają się znaczeniowo (przynajmniej w dużym stopniu) z pierwszym i trzecim sensem terminu „performans” podanym przez Carlsona. Natomiast McKenziego performans kulturowy zdaje się zakładać performans (2) w rozumieniu Carlsona.

W tym miejscu pragnę skupić się tylko na jednym, aczkolwiek z mojej perspektywy bardzo istotnym aspekcie typologizacji dokonanych przez Carlsona i McKenziego. Mianowicie, zakładają one, przynajmniej *implicite*, pewną teorię sprawczości, tj. wiążą pojęcie *performansu* z działaniem. Samo działanie może mieć oczywiście rozmaite formy i rezultaty (do czego zresztą po części odwołują się powyższe typologizacje). Z tego właśnie powodu przejdę teraz do – z konieczności pobieżnej – analizy sprawczego charakteru performansu (zob. Domańska 2007: 48–61; Burzyńska 2013: 243–289).

Punktem wyjścia – zarówno w perspektywie historycznej, jak i problemowej – dla tego typu analizy jest z pewnością praca o wyrażeniach performatywnych *Jak działać słowami* (1993) autorstwa Johna Austina (Wachowski 2011: 17–25). Zdaniem Austina, większość wyrażen językowych opisuje rzeczywistość, tj. ją konstatuje. Przykładem takiego wyrażenia (które określamy mianem konstatywu) jest zdanie „Na biurku Adama leży komiks”. Zdanie to opisuje fakt, że na biurku należącym do mężczyzny o imieniu Adam spoczywa przedmiot, który jest komiksem. Warunkiem prawdziwości owego zdania jest zewnętrznie istniejący fakt w świecie, tj. to, czy rzeczywiście na biurku Adama leży komiks, czy też nie. Istnieją jednak wyrażenia innego typu, tj. takie, które nie opisują rzeczywistości, lecz ją generują. Takie wyrażenia nazwał Austin wyrażeniami performatywnymi (*resp.* performatywami). Przykładem takiego wyrażenia jest zdanie „Nadaję ci imię Łucja”. Wyrażenie to nie opisuje rzeczywistości (wówczas mielibyśmy do czynienia ze zdaniem „Ona ma na imię Łucja”), lecz ją tworzy, tj. sprawia, iż od tego momentu pewnej dziewczynce przysługuje imię Łucja. Sytuację towarzyszącą przytoczonemu

wyrażeniu można scharakteryzować następująco: (1) dzięki wyrażeniu performatywnemu (na które składają się słowa i gesty) powstaje nowa rzeczywistość społeczna, oraz (2) słowa zawarte w performatywie są konieczne dla zaistnienia owej rzeczywistości. Performatywy, w przeciwieństwie do konstatywów, nie podlegają kategoriom prawdy i fałszu, lecz fortunności i niefortunności (Austin 1993: 563–564, 574–585). Innymi słowy, to, czy performatyw „działa”, tj. czy generuje nowy stan rzeczy, zależy od tego, czy zostały spełnione pewne zewnętrzne kryteria definiowane przez istniejącą konwencję.

Nawet tak pobieżna prezentacja teorii Austina wystarcza dla ukazania jej przydatności do rozumienia zjawiska performansu. Język jest czymś nie tylko opisującym rzeczywistość, ale i ją zmieniającym (por. Zeidler-Janiszewska 2007: 34). Kluczowym pojęciem dla zrozumienia zjawiska performansu, co wspomniałem już wcześniej, jest sprawczość (*resp.* działanie). W bardzo szerokim znaczeniu można powiedzieć, iż wszystkim przedmiotom wchodzącym w relacje przyczynowo-skutkowe przysługuje pewnego rodzaju sprawstwo. Na przykład można powiedzieć, że kropla drąży skałę, słońce ogrzewa ziemię czy że huragan zniszczył miasto. Nie są to jednak działania w sensie ścisłym, gdyż nie przysługują im żadna intencja sprawcza (Stout 2005: 2). Natomiast działaniem w sensie ścisłym jest zdarzenie intencjonalne z uwagi na pewien jego opis (Davidson 1980: 45–46).

Przejdę teraz do analizy i konstrukcji pojęcia *performansu*. Nie ulega wątpliwości, że wszystkie performanse są działaniami w sensie ścisłym. Nie zachodzi jednak zależność przeciwna, tj. nie każde działanie jest performansem. Aby to unaocznić, odwołam się do prostego przykładu. Wyobraźmy sobie, że pewna dziewczynka stroi się, tańczy i śpiewa w swoim pokoju. Temu zdarzeniu towarzyszy odpowiednia intencja dziewczynki, czyniąca z jej zachowania działanie. Działanie to może przybrać następujący przebieg: (1) dziewczynka jest sama w swoim pokoju, bądź (2) dziewczynka jest obserwowana przez jej mamę (dziewczynka jest tego świadoma). Wypadek (2) różni się od (1) tym, że dziewczynka nie tylko wykonuje działanie zgodnie ze swoją intencją, ale *także* robi to dlatego, żeby zyskać czyjąś uwagę oraz – być może – zostać pochwalona przez mamę. Zgodnie z potocznymi intuicjami (2) jest opisem pewnego rodzaju performansu, natomiast (1) jest tylko samym działaniem. Performans jest zatem działaniem, które ma na celu prezentację pewnej czynności przy jednoczesnym wystawieniu się na ocenę innych osób (Domańska 2007: 49; Davies 2011: 6; Woodruff 2008: 18). Pokrywa się to z Schechnera terminem „zachowanego zachowania”, tj. takim działaniem, które ma na celu wywołanie wrażenia (na odbiorcy), jakby było się kimś innym (Schechner 1895: 35–116).

Zgodnie z tym, co zasugerowałem wyżej, pragnę teraz sformułować następującą – do pewnego stopnia techniczną – definicję terminu „performans”:

Def. 1. x jest *performansem* wtedy i tylko wtedy gdy: (i) osoba A wykonuje czynność b w czasie t i miejscu p ; (ii) czynność b jest wykonywana przez A z intencją bycia przedmiotem oceny innych osób; (iii) osoba B postrzega rezultat czynności b wykonywanej przez A ; (iv) osoba B przebywa w tym samym czasie t i miejscu p ; (v) osoba A jest świadoma tego, że B postrzega rezultat jej czynności.

Powyższa definicja wymaga, aby była w pełni informatywna, precyzyjnego dookreślenia terminologicznego. Mówiąc, iż osoba B przebywa w tym samym czasie t i miejscu p , mam na myśli, że B jest świadkiem wykonywania czynności b . Miejsca p nie należy traktować tutaj zbyt dosłownie, niemożliwe jest bowiem, aby A i B przebywały dokładnie w tym samym miejscu i czasie (przyjęcie takiej tezy oznaczałoby, że dwa przedmioty tego samego rodzaju mogą kolokować czasoprzestrzennie). Chodzi tutaj raczej o to, że A i B „dzielą” pewne miejsce (*resp.* przestrzeń) p , w którym dokonuje się czynność b . Odwołując się do przytoczonego przykładu, takim miejscem jest pokój dziewczynki. Omawiany warunek jest konieczny, jeśli chcemy odróżnić bycie świadkiem pewnej czynności (w tym wypadku: performansu) od oglądania/słuchania (postrzegania) jej zapisu (por. Woodruff 2008: 43).

Postaje jednak, całkowicie uprawnione, pytanie o sposób interpretacji warunku (iii), tj. tego, iż „osoba B postrzega rezultat czynności b wykonywanej przez A ”. Warunek ten *explicite* zakłada, że rezultat czynności b jest oglądany/słuchany przez rzeczywistą osobę B (tylko taka osoba jest bowiem w stanie spełnić, omawiany w paragrafie wyżej, warunek (iv)). Ktoś mógłby jednak założyć, że osoba B nie jest rzeczywistym, lecz tylko *intencjonalnym* odbiorcą rezultatu b . Innymi słowy, aby coś było performansem, nie musi być oglądane bądź słuchane przez rzeczywistą publiczność (gdzie termin „publiczność” jest spełniany przez co najmniej jedną osobę), musi być jednak czynione w taki sposób, *jakby* było odbierane przez publiczność. Taka intuicja wydaje się usprawiedliwiona przez fakt, że tańczenie bądź granie na instrumencie muzycznym może odbywać się bez żadnej widowni i wysoce nieintuicyjne byłoby powiedzenie, iż nie są to performansy w sensie ścisłym. Zgodnie z powyższym, proponuję zmodyfikować przedstawioną wyżej definicję terminu „performans”. Jej zmodyfikowana forma przebiera następującą postać:

Def. 2. x jest *performansem* wtedy i tylko wtedy gdy: (i) osoba A wykonuje czynność b w czasie t i miejscu p ; (ii) czynność b jest wykonywana przez A z intencją bycia przedmiotem oceny innych osób; (iii) efektem czynności b jest rezultat y ; (iv) rzeczywista bądź intencjonalna osoba B postrzega rezultat y czynności b wykonywanej przez A ;

(v) rzeczywista bądź intencjonalna osoba B przebywa w tym samym czasie t i miejscu p ; (vi) osoba A jest świadoma tego, że B postrzega rezultat y jej czynności.

W myśl tej definicji warunki (v) i (vi) należy rozumieć w odpowiednio zmodyfikowany sposób. Po pierwsze, w wypadku intencjonalnej osoby B osoba A zachowuje się tak, *jakby* dzieliła przestrzeń i czas performansu z osobą B . Po drugie, osoba A jest przeświadczona o tym, że gdyby istniała rzeczywista osoba B , to postrzegałaby rezultat y czynności p^3 .

To jednak, że nie każdy performans zakłada rzeczywistego odbiorcę (tj. definicyjną „osobę B ”), nie oznacza jednak, iż nie istnieją takie klasy performansów, które *muszą* z konieczności być percypowane przez rzeczywistego odbiorcę. Klasą takich performansów są dzieła teatralne.

2. Pojęcie *dzieła teatralnego*

W niniejszej sekcji dokonam krótkiej charakterystyki ogólnej natury dzieł teatralnych. W tym celu posłużę się siatką pojęciową zaproponowaną przez Erikę Fischer-Lichte. Wymienia ona dwie własności, które mają zasadnicze znaczenie w rozumieniu tej formy sztuki. Są to pojęcie *przedstawienia* oraz pojęcie *żywej obecności*.

Przedstawienie, zdaniem Fischer-Lichte, jest naczelną kategorią ontyczną, w odniesieniu do której należy rozpatrywać dzieło teatralne (Fischer-Lichte 2008: 42). Sprowadza się to m.in. do tezy, iż „sztuką” w dziele teatralnym nie jest wystawione dzieło literackie (w szczególności dramatyczne), lecz sam akt przedstawienia, tj. pewne „wydarzenie się”. Pogląd ten skutkuje przypisaniem prymatu samemu zdarzeniu rozgrywającemu się na scenie względem relacji, jaka zachodzi pomiędzy tym zdarzeniem a istniejącym niezależnie dziełem literackim. Kluczowym aspektem przedstawienia jest cielesna obecność aktorów i widzów. Fischer-Lichte pisze (2008: 46):

Cielesna współobecność wykonawców i widzów umożliwia przedstawienie, to ona je stanowi. Żeby przedstawienie mogło się odbyć, wykonawcy i widzowie muszą się zebrać na określony czas w określonym miejscu i razem coś przedsięwziąć.

Tak rozumiana cielesność tworzy specyficzną relację pomiędzy aktorami a odbiorcami przedstawienia. Obie grupy stanowią konieczny element do jego zaistnienia, a to z kolei skutkuje tym, iż są oni równouprawnionymi

³ Co z kolei jest wewnętrznie spójne z warunkiem (iii).

uczestnikami przedstawienia. W przedstawieniu krystalizuje się też pewnego rodzaju materialność, zasadzająca się na fizycznej współobecności wykonawców i widzów (Fischer-Lichte 2008: 49):

(...) materialność przedstawienia powstaje raczej za sprawą ciał aktorów, którzy poruszają się w przestrzeni.

Można powiedzieć, iż właściwą materią (bądź: medium) dla przedstawienia teatralnego jest interakcja (a więc: działanie) pomiędzy osobami, które w nim uczestniczą. Warto też zauważyć, że w tym modelu przedstawienia widzowie reagują nie tylko na aktorów, lecz także na innych widzów (tamże: 43).

Kolejnym istotnym pojęciem odnoszącym się do dzieła teatralnego jest *żywa obecność*⁴. Fischer-Lichte zauważa, iż do pewnego momentu nie istniała potrzeba podkreślania tego aspektu dzieła teatralnego, gdyż wszystkie widowiska mały miejsca „na żywo”, tj. wydarzają się one w tym samym czasie i w tym samym miejscu dla aktorów i widzów (tamże: 109). Niemniej jednak ubiegły wiek przyniósł znaczne zmiany technologiczne, które okazały się brzemiennie w skutkach dla naszej percepcji widowisk teatralnych, zwłaszcza dostępnych w kulturze masowej. Chodzi tutaj o zjawisko transmitowania bądź nagrywania przedstawień teatralnych (czy też ogólnie, różnej maści performansów kulturowych). Fischer-Lichte przywołuje m.in. następujący fragment z pracy Philipa Auslandera (1999: 36):

Wszechobecność reprodukcji różnego rodzaju performansów w naszej kulturze doprowadziła do obniżenia wartości żywej obecności, co można zrekompensować tylko w chwili, kiedy percepcyjne doświadczenia przekazu na żywo staną się jak najbardziej podobne do percepcji przekazu zapośredniczonego, i to nawet w przypadkach, kiedy wydarzenia rozgrywające się na żywo odznaczają się sobie tylko właściwą bliskością.

Fischer-Lichte przeciwstawia się temu pogładowi, twierdząc, iż esencjalną własnością widowiska (*resp.* dzieła) teatralnego jest jego doświadczanie na żywo. Jest ono rozumiane tutaj w dosyć rygorystyczny sposób, tj. musi być odbierane przez widzów i aktorów w tym samym czasie i w tej samej przestrzeni (Fischer-Lichte 2008: 112). Taki pogląd jest bezpośrednią konsekwencją naszkicowanego wyżej pojęcia przedstawienia. Jeśli uzyskuje ono swoją kruchą materialność dzięki cielesnej współobecności wykonawców i widzów, to – niejako na mocy definicji – musi być ono przedstawieniem na żywo.

Reasumując, dzieło teatralne jest performansem artystycznym takiego rodzaju, który nie tyle zakłada istnienie potencjalnego odbiorcy, co wymaga jego rzeczowej obecności.

⁴ Fischer-Lichte często używa angielskiej wersji tego pojęcia, tj. *liveness*.

3. Estetyzacja życia poprzez jego teatralizację

Analizę zjawiska teatralizacji pragnę rozpocząć od prostego stwierdzenia, iż polega ono na przejęciu przez codzienne czynności cech charakterystycznych dla sztuki teatralnej. Co więcej, zjawisko podlegające teatralizacji jest problematyzowane w siatce pojęciowej podobnej do tej, w której opisujemy dzieła teatralne. W moim odczuciu najtrafniej zjawisko teatralizacji opisał Erving Goffman (1956).

Swoje rozważania rozpoczyna on od prostego, aczkolwiek niesłychanie ważnego stwierdzenia, że dzieło teatralne różni się od zjawiska teatralizacji strukturą wewnętrzną (Goffman 1956: i). To pierwsze, mając miejsce najczęściej na deskach teatru (bądź innej desygnowanej do tego przestrzeni), zawiera trzy zasadnicze człony, tj. (1) aktora (ang. *player*), który działa w „przebraniu” odgrywanej przez siebie postaci; (2) aktor ten wchodzi w interakcje z innymi aktorami, będącymi również w „przebraniu” odgrywanych przez siebie postaci, oraz (3) widowni, która ogląda interakcje zachodzące pomiędzy nimi. Zasadniczym celem tak rozumianego dzieła teatralnego jest wywołanie przekonania (ang. *make-believe*) widowni, że cała odgrywana sytuacja dzieje się realnie. Natomiast w życiu codziennym mamy do czynienia jedynie z dwoma członami, tj. (1) osoba odgrywająca daną rolę wchodzi w interakcję z innymi osobami, które odgrywają swoje role, oraz (2) te osoby jednocześnie konstituują widownię. Zjawisko to można określić mianem *teatralizacji*. Zdaniem Goffmana dotyczy ono „prawdziwych rzeczy”, a nie, jak w przypadku teatru, jedynie fikcjonalnych.

Goffman twierdzi, że zasadniczą własnością, jaką przejmują zjawiska życia codziennego od teatru, jest ich dramatyzacja. Jest ona realizowana przez jednostkę poprzez coś, co Goffman określa mianem „przebrania” (ang. *front*): „Przebranie jest zatem ekspresyjnym wyposażeniem intencjonalnie bądź nieświadomie zaangażowanym przez jednostkę w jego performansie” (tamże: 13). Posiada ono dwie części składowe (tamże: 14). Pierwszą z nich jest miejsce (ang. *setting*), tj. sceniczne aspekty przebrania. Składają się na nie np. miejsce, gdzie odbywa się performans, ale także dekoracja, umeblowanie czy strój. Drugą składową są osobiste cechy osoby biorącej udział w performansie, tj. wiek, płeć, postawa ciała, barwa głosu, mimika twarzy, gestykulacja itd. W tej osobistej części składowej przebrania możemy z kolei wyróżnić wygląd i zachowanie (tamże: 15). Przez wygląd należy rozumieć coś, co stanowi bodziec dla sądu o pozycji społecznej osoby performującej, jej pracy, rozrywce, kręgach zainteresowań itp. Zachowanie natomiast odnosi się do tego, jaki „kurs” – według osób będących widownią performansu – przyjmie osoba performująca w trakcie trwania swojego performansu, tj. czy zechce

ona sobie podporządkować widownię, wywołać w niej podziw, litość itd. Zdaniem Goffmana, tak rozumiane „przebranie” stanowi całościową prezentację osoby, która dokonuje performansu w życiu codziennym (tamże: 20). Samemu performansowi towarzyszy natomiast pewna idealizacja, tj. niejednokrotnie jest tak, że osoba performująca stara się wywołać wrażenie, iż jest bardziej zaangażowana w reakcję z publicznością, niż ma to miejsce naprawdę. Mowa tutaj oczywiście o różnych formach zaangażowania – np. emocjonalnym bądź rzekomo wspólnym celu dzielonym z publicznością (tamże: 30).

Powyższa, pobieżna, aczkolwiek wystarczająca dla celów stawianych w niniejszym artykule, rekonstrukcja stanowiska Goffmana domaga się dokonania pewnego istotnego uściślenia. Proponuję wyróżnić dwa zasadnicze sensy (czy też zakresy) terminu „teatralizacji”, tj. *sensu largo* i *sensu stricto*. Teatralizacja *sensu largo* odnosi się do zjawiska, w którym pewnemu zdarzeniu przypisujemy cechy charakterystyczne dla teatru. Dzieje się tak np. wtedy, gdy obserwujemy dziecko i matkę wydającą mu polecenia. Można powiedzieć, że dziecko jest „aktorem”, matka „reżyserem”, zaś miejsce, w którym przebywają – pewnego rodzaju „sceną”. O teatralizacji w tym sensie możemy mówić także wówczas, gdy ktoś przypisuje pewnej osobie „udramatyzowanie” pewnego zdarzenia, np. wypowiedzi bądź sposobu gestykulacji (w tym sensie teatralizacja jest najczęściej rozumiana jako coś negatywnego, tj. jako pewnego rodzaju nienaturalność, „sztuczność”)⁵. Natomiast teatralizacja *sensu stricto* polega na wejściu w pewne formy instytucji społecznych w celu uzyskania określonego skutku, np. dydaktycznego bądź politycznego. Ma to miejsce przykładowo w wypadku wykonywania niektórych zawodów (nauczyciel, polityk, duchowny). Teatralizacja ta jest najczęściej zabiegiem świadomym, tj. celowym „wejściem w rolę”. Istotny jest tutaj fakt, iż zarówno osoba odgrywająca rolę, jak i jej „publiczność” są przynajmniej po części świadome wytwarzających się pomiędzy nimi zależności. (Jest to w pewnym stopniu spowodowane tym, że – zgodnie z definicją performansu podaną wyżej – osoba wchodząca w daną rolę wystawia się na ocenę innych).

Oczywiście zaproponowany przeze mnie podział jest jedynie klaryfikacją pojęciową i w życiu codziennym obie formy teatralizacji zacierają się między sobą. (Można powiedzieć, że są to dwa – do pewnego stopnia skrajne – modele teatralizacji). Istnieje między nimi pewna istotna różnica, którą określam mianem różnicy eksplanacyjnej. Polega ona na stopniu informacji, jaki uzyskujemy interpretując dane zjawiska w siatce pojęciowej przedstawienia teatralnego. W wypadku teatralizacji *sensu largo* dowiadujemy się stosunkowo niewiele o rzeczywistych relacjach pomiędzy osobami biorącymi udział w danym zja-

⁵ Owa „sztuczność” może być zarówno po stronie obserwatora (mówiąc metaforycznie, w oku patrzącego), jak i po stronie osoby wykonującej obserwowaną czynność.

wisku. W wypadku teatralizacji *sensu stricto* dowiadujemy się znacznie więcej, wnosi ona bowiem informacje istotne dla zrozumienia zachodzących zjawisk, np. performansu władzy politycznej bądź performansu (*resp.* rytuału) religijnego.

Aby lepiej unaocznici przyjmowane przeze mnie rozumienie roli eksplanacyjnej, odwołam się do przykładu. Zauważmy, że – co zasadniczo nie ulega wątpliwości – w niektórych wypadkach opisujemy pewne przedmioty w kategoriach dzieł sztuki. (Nie jest przy tym konieczne rozstrzygnięcie, czy dany przedmiot jest *rzeczywiście* dziełem sztuki). Taki opis potrafi wnieść wiele do doświadczenia i rozumienia tychże przedmiotów. Istnieją także przedmioty, których opisywanie w kategoriach dzieł sztuki nie powoduje w nas pogłębienia ich doświadczenia i rozumienia, lecz – co ma czasem miejsce – wywołuje pewne zakłopotanie. Przykładowo, opisywanie dań kulinarnych przygotowanych przez Ferrana Adrià powoduje ich lepsze doświadczenie i rozumienie, podobna zależność nie zachodzi jednak w wypadku codziennego studenckiego obiadu. Analogicznie, pewnie przedmioty i zjawiska interpretowane w kategoriach dzieła teatralnego są bogatsze i lepiej zrozumiałe, inne zaś nie. W dalszym tekście odwołuję się jedynie do pojęcia teatralizacji *sensu stricto*.

Przechodząc teraz do opisu zagadnienia estetyzacji życia codziennego poprzez jego teatralizację, proponuję następującą jego konceptualizację:

(1) W pierwszej kolejności należy wspomnieć o oczywistym fakcie, iż nie każda teatralizacja oznacza estetyzację. Możemy bowiem bez trudu wyobrazić sobie sytuację, w której pewne x jest teatralizowane, lecz nie pociąga to egzemplifikacji przez x żadnych własności estetycznych.

(2) Należy od siebie odróżnić *estetyzację w codzienności* od *estetyzacji codzienności*. Pierwsza dotyczy tego, że w strumieniu codziennych wrażeń napotykaemy zjawiska, procesy bądź przedmioty, które egzemplifikują własności estetyczne. Tak rozumiana estetyzacja oznacza, iż obiekty estetyczne mogą „wkraczać” w nieestetyczny ciąg zdarzeń, które przytrafiają się nam w życiu. Towarzyszące temu doświadczenie estetyczne ma najczęściej doniosły i wyjątkowy charakter. Natomiast estetyzacja codzienności powinna być rozumiana jako zjawisko przypisywania własności estetycznych samej codzienności (*resp.* jej elementom), tj. sama codzienność stanowi przyczynek do doświadczenia estetycznego. Przez „codziennność” rozumie się tu przy tym ogół zjawisk, które charakteryzują się pewną rutyną, powszechnością i zwyczajnością (z perspektywy danej jednostki bądź grupy) (por. Naukkarinen 2013).

(3) Estetyzacja życia poprzez jego teatralizację może się cechować dwojakim aspektem czasowym. W pierwszym wypadku estetyzacja życia posiada charakter chwilowy, tj. jest ograniczona do ściśle wyznaczonego interwału czasowego. Interwał ten jest najczęściej dosyć krótki. W drugim wypadku estetyzacja życia (*resp.* odpowiednich jego fragmentów) przybiera formę trwałą, tj. teatralizacja życia jest stałą formą egzystencji danej jednostki bądź grupy ludzi.

(4) Relacja estetyzacji życia do teatralizacji życia może przedstawiać się dwojako, tj. estetyzacja może przebiegać niejako *obok* teatralizacji lub estetyzacja jest *spowodowana* (*resp.* jest pochodną) teatralizacji życia (lub, co najmniej, jest silnie z nią powiązana). Pierwszy przypadek odnosi się do sytuacji, gdy jakieś x egzemplifikuje⁶ własności estetyczne niezależnie od tego, że jest ono także teatralizowane i – co więcej – własności estetyczne x nie wpływają w żaden istotny sposób na jego teatralizację. Drugi przypadek odnosi się do sytuacji, w której x nabiera własności estetycznych dzięki temu, że podlega procesowi teatralizacji bądź własności estetyczne x stanowią istotny element jego teatralizacji. Innymi słowy, w drugim wypadku własności estetyczne są związane z bezpośrednim odwołaniem się do siatki pojęciowej teatru. Może tutaj np. chodzić o pewne własności związane z dramatyзмом pewnej sytuacji, miejscem, w którym się ona odbywa, relacjami, jakie zachodzą pomiędzy uczestnikami performansu itd. Przykładowo, odświętny ubiór (np. pełen garnitur) osoby uczestniczącej w procesji z okazji uroczystości Bożego Ciała egzemplifikuje pewne własności estetyczne (którymi mogą być tutaj np. schludność bądź uporządkowanie; por. Leddy 1995, 1997), niezależnie od tego, czy jego właściciel uczestniczy w rytuale religijnym, czy nie. Natomiast szaty ceremonialne kapłana zdają się egzemplifikować własności estetyczne dzięki procesowi bardzo sformalizowanej teatralizacji (*resp.* rytualizacji)⁷.

(5) Ponieważ teatralizacja jest możliwa dzięki przyjmowanemu przez jednostkę przebraniu, to można powiedzieć, iż właśnie ono ulega estetyzacji. Po pierwsze, ulegają jej przedmioty i miejsca (czyli „składniki” sceniczne przebrania). Mogą one swoim wyglądem i sposobem funkcjonowania przypominać przedmioty i miejsca teatralne, mogą się charakteryzować pewnego rodzaju „sztucznością” bądź „przerysowaniem”⁸. Po drugie, estetyzacji ulega personalny składnik przebrania, tj. wiek, płeć, sposób gestykulacji, barwa głosu itd. Te elementy mogą być modulowane bądź zmieniane w zależności od potrzeb. Na przykład ktoś może różnymi środkami („składnikami” scenicznymi) podkreślać bądź umniejszać swoją płciowość, wiek, rolę społeczną itp. Estetyzacja elementów przebrania jest związana z teatralizacją, tj. elementy estetyzowane mają służyć odgrywanej roli, a także to dzięki samej teatralizacji mogą się „nadbudowywać” pewne własności estetyczne. Przykładowo, w opinii widzów, która jest świadkiem jakiegoś zdarzenia teatralizowanego, było ono harmonijne, wzniosłe, piękne, spójne, delikatne itd. Estetyzacja przebrania jest więc ściśle związana z teatralizacją *sensu stricto*.

⁶ To znaczy egzemplifikuje na skutek zajścia zjawiska estetyzacji.

⁷ Na temat funkcji dzieł sztuki zob. Davies 2006.

⁸ Ma to także niekiedy miejsce w wypadku teatralizacji *sensu largo*.

4. Teatralizacja życia a estetyka codzienności

Powracając teraz do dwójakiego aspektu czasowego teatralizacji życia, tj. aspektu chwilowego i aspektu stałego, można zadać pytanie, czy estetyzacja przez teatralizację – w wypadku aspektu stałego – nie jest *formą* estetyki codzienności, gdzie przez „estetykę codzienności” należy rozumieć subdyscyplinę estetyki, której zakres badań obejmuje, jak definiuje to Thomas Leddy, wszystkie te przedmioty, które „nie są sztuką bądź przyrodą” (Leddy 2012: 8–9). Oczywiście, takie ujęcie estetyki codzienności owocuje groźbą błędu definicyjnego, tj. tego, iż definicja będzie za szeroka. Dzieje się tak dlatego, że jeśli ściśle zawężilibyśmy zakres estetyki codzienności do niesztuki i nieprzyrody, to w jej zakres mogłyby wchodzić zagadnienia dotyczące np. piękna przedmiotów matematycznych czy też aniołów (które przecież nie należą do codzienności). Z tego powodu proponuję dodatkowo ograniczyć zakres pojęciowy i przedmiotowy estetyki codzienności. W tym celu wykorzystam pomocne wyliczenie własności istotnych estetyki codzienności autorstwa Kevina Melchionne’a (2013):

- (a) *Ciągłość* (ang. *ongoing*), tj. fakt, że zjawiska, przedmioty i procesy estetyki codzienności są w pewien sposób stałe (*resp.* rutynowe) dla naszego życia, np. codzienny spacer po parku może być zjawiskiem wchodzącym w zakres estetyki codzienności, w przeciwieństwie do wyjazdu wakacyjnego, który trafia się rzadko.
- (b) *Powszechność*, tj. fakt, że zjawiska i przedmioty estetyki codzienności są zasadniczo nieskomplikowane, łatwo dostępne oraz powszechnie praktykowane.
- (c) *Czynnościowość*, która polega na tym, że estetyka codzienności jest definiowana raczej przez pewnego rodzaju praktyki niż sam przedmiot *per se*. Innymi słowy, przedmioty codziennego użytku nie są automatycznie przedmiotami estetyki codzienności. Tym, co je wyróżnia, jest pewna praktyka z nimi związana, np. poranne, rutynowe przygotowywanie kawy itp. Liczy się bardziej nasz stosunek do przedmiotów niż same przedmioty.
- (d) *Przygodna estetyczność*, polegająca na tym, że czynność bądź przedmiot egzemplifikuje własność estetyczną, lecz nie czyni tego z konieczności, np. wychodzenie na spacer nie jest *ipso facto* czynnością estetyczną, natomiast może oczywiście taką być.

Zdaniem Melchionne’a, estetyka codzienności powinna być zasadniczo zawężona do zjawisk, które są rutynowe, praktyczne i najczęściej powszechnie dzielone. Badacz ten wymienia pięć obszarów takich zjawisk, które stanowią trzon estetyki codzienności: jedzenie, odzież, mieszkanie, życie towarzyskie oraz mobilność.

Definicja Melchionne’a wymaga jednak pewnego komentarza, jeśli ma nam w pełni służyć do rozumienia praktyk charakterystycznych dla estetyki codzienności. Chodzi tutaj mianowicie o postulowaną *powszechność* przed-

miotów czy aktywności podpadających pod estetykę codzienności. Chciałbym zauważyć, że powszechność, tj. natężenie występowania pewnych zjawisk oraz nasz stosunek do nich (np. brak wyjątkowości), jest ściśle uzależniona od naszej codzienności. Z kolei to, co określamy mianem „codzienności”, jest bardzo niejednorodne. Sympatyzuję w tym miejscu z perspektywą Ossiego Naukkanena, który tak określa „codziennosc” (Naukkanen 2013: § 2):

Na moją codzienność składają się *przedmioty, aktywności oraz zdarzenia*, a także moje *nastawienia i relacje* do nich. Codzienne przedmioty, aktywności i zdarzenia, dla mnie i dla innych, są takimi, przy których spędzamy dużo czasu, regularnie i powtarzalnie. Najczęściej oznacza to, że przedmioty i zdarzenia są związane z *pracą, domem i hobby*.

Mianowicie chodzi o to, że każdy ma swoją *własną* codzienność. Truizmem jest stwierdzenie, że ludzie różnią się od siebie pod wieloma względami, np. wykształceniem, poglądami politycznymi, stopniem zamożności, klimatem, w jakim żyją itd. Różnice między poszczególnymi jednostkami sprawiają, że składniki ich codzienności mogą być diametralnie inne, np. tryb życia katolickiej zakonnicy w Kazachstanie i działaczki ruchów feministycznych z Berlina.

Istnieją dwa przeciwstawne sobie stanowiska odnośnie do metodologii estetyki codzienności, tj. stanowisko silne i słabe (zob. Dowling 2010; Ratiu 2013).

Adherentem pierwszej opcji jest głównie Yuriko Saito, która argumentuje za metodologiczną odrębnością estetyki codzienności od estetyki dzieł sztuki oraz natury. Saito wskazuje, iż przedmioty i praktyki codzienności, w przeciwieństwie do dzieł sztuki, nie mają wyraźnej tożsamości, granic, nie wymagają specjalnego nastawienia, rozległej wiedzy, są percypowane głównie za pomocą tzw. zmysłów niższych (smak, zapach, dotyk), ich własność estetyczna jest nietrwała i przygodna (Saito 2008: 40–43, 50–53). Co więcej, zdaniem Saito, doświadczenie estetyczne codzienności cechuje się pewnego rodzaju zwyczajnością oraz powiązaniem z innymi wartościami, zwłaszcza etycznymi (tamże: 238–241). Estetyka codzienności powinna więc poszukiwać własnych metod badawczych, które pozwolą adekwatnie uchwycić jej przedmiot.

Zwolennikami drugiego stanowiska są m.in. Christopher Dowling oraz Dan Eugen Ratiu. Twierdzą oni, iż pojęcie estetyczności, charakterystyczne dla sztuki i przyrody, może zostać odpowiednio poszerzone tak, aby ujmowało fenomeny codzienności (Dowling 2010: 241). Zasadniczym motywem przemawiającym za takim stanem rzeczy jest utrzymanie normatywnego statusu estetyki i tego, co estetyczne. Zdaniem wymienionych badaczy, największym zagrożeniem dla estetyki codzienności jest utrata znaczenia predykatu „estetyczny”. Jeśli bowiem wszystko może być „estetyczne”, to sam ten termin

wydaje się tracić znaczenie. Potencjalnym sposobem na wyjście z tego niepożądanego stanu rzeczy jest zaadaptowanie siatki pojęciowej sztuki do analizy zjawisk życia codziennego. Jesteśmy wtedy w stanie, przynajmniej z założenia, utrzymać pewnego rodzaju normatywność sądów estetycznych o codzienności (albo chociaż ich intersubiektywną komunikowalność) (Ratiu 2013: 15–23).

Możemy teraz zastanowić się nad relacją estetyzacji przez teatralizację do estetyki codzienności. Hipoteza, jakoby teatralizacja życia (w swoim estetycznym wymiarze) była formą estetyki codzienności, sprowadza się do twierdzenia, iż teatralizacja życia stanowi interesujący klucz interpretacyjny dla rozumienia praktyk życia codziennego (oczywiście o tyle, o ile rozpatrujemy ich wymiar estetyczny). Od razu trzeba powiedzieć, że nie chodzi tutaj o silne – w sensie metodologicznym – stanowisko w estetyce codzienności, gdyż ono *ex definitione* odżegnuje się od siatki pojęciowej sztuki. (Zjawisko teatralizacji, jak już zostało powiedziane wcześniej, zależy ściśle od siatki pojęciowej charakterystycznej dla przedstawienia teatralnego). Obiecującą perspektywą wydaje się jednak przyjęcie założeń słabej wersji estetyki codzienności, która zamierza opisywać zjawiska codzienności przy pomocy siatki pojęciowej sztuki. Innymi słowy, istnieje możliwość, że teatralizacja życia jest, w pewnych określonych wypadkach, *formą* estetyki codzienności.

Aby zbadać zasadność powyższej hipotezy, proponuję odwołać się do przykładu. Wyobraźmy sobie dystygowaną kobietę o imieniu Zuzanna. Sprawuje ona ważną funkcję publiczną (przyjmijmy, że jest urzędnikiem państwowym wysokiego szczebla). Sposób, w jaki się ubiera, zachowuje, wypowiada, gestykuluje itd. jest w wysokim stopniu estetyczny. Owe czynności i zachowania bez trudu można interpretować jako składniki umożliwiające zbudowanie określonego – zamierzonego przez Zuzannę – wizerunku. Opisu takiego stanu rzeczy można dokonać odwołując się do siatki pojęciowej zaczerpniętej ze zjawiska teatralizacji życia. Kobieta, manipulując odpowiednimi składnikami Goffmanowskiego przebrania, jest w stanie wywrzeć na widzach (*resp.* odbiorcach) pożądany efekt, który może mieć na celu przekonanie otoczenia o jej kompetencjach czy pozycji społecznej.

Wyobraźmy sobie teraz, iż Zuzanna zawsze działa *dokładnie* w taki sam sposób, tj. na jej działania i wybory nie ma wpływu to, czy jest przez kogoś obserwowana (minimalnie przez jedną osobę). W domu zachowuje się oraz gestykuluje *dokładnie* w taki sam sposób, jak czyni to na spotkaniach służbowych. Zasadnicze fizyczne elementy jej przebrania, takie jak ubiór, pozostają niezmiennie. Czy w takim wypadku moglibyśmy słusznie twierdzić, iż jej postawa, bez wątplenia estetyczna, jest trwale steatralizowana? Bądź precyzyjniej: czy do opisu jej zachowania możemy skutecznie odnieść siatkę pojęciową zaczerpniętą z teatralizacji życia? Odpowiedź może być tylko

negatywna. Estetyzacja życia poprzez jego teatralizację – nawet gdy posiada stały aspekt czasowy – nie może być postrzegana jako forma (*resp.* przejaw, odmiana) estetyki codzienności. Ma to miejsce nie tylko w wypadku tzw. silnego ujęcia estetyki codzienności, które *explicite* odzęgkuje się od terminologii charakterystycznej dla dzieł sztuki, lecz także w odniesieniu do tzw. słabego ujęcia estetyki codzienności. Przyczyny owego faktu upatruję w tym, iż teatralizacja posiada inną strukturę niż estetyka codzienności, tj. w wypadku estetyki codzienności osoba wykonująca pewne działanie (o charakterze estetycznym) może być jego *wyłącznym* odbiorcą. Idąc nieco dalej, można pokusić się o stwierdzenie, że działania wpisujące się w domenę estetyki codzienności nie są z konieczności performansami. Dzieje się tak dlatego, że większość aktywności estetycznych w codzienności jest wykonywana nie ze względu na jakiegoś wymagowanego (*resp.* intencjonalnego) odbiorcę, lecz ze względu na samą osobę działającą. Może się bowiem zdarzyć tak, iż świadomość braku bycia obserwowanym przez inne podmioty skutkuje całkowitym „zatopieniem się” w wykonywanej czynności. Taka aktywność w chwili jej wykonywania może być mniej autorefleksyjna, lecz za to bardziej zmysłowa i cielesna. Sytuacja tego rodzaju nie zachodzi jednak w wypadku estetyzacji przez teatralizację życia, gdyż zakłada ona istnienie co najmniej jednego (realnego) odbiorcy. Przedstawione przeze mnie zależności chciałbym wyrazić w sposób następujący:

Def. 3. *Teatralizacja codzienności:* (i) osoba A wykonuje działanie x ; (ii) x egzemplifikuje własność estetyczną p ; (iii) osoba B jest świadkiem/widzem działania x ; (iv) osoba A wykonuje je intencjonalnie, tj. z zamiarem „odczytania” przez B x -a jako działania powiązanego (luźno) z siatką pojęciową teatru; (v) osoba B odczytuje intencje A względem x -a; (vi) osoba A nie jest odbiorcą działania x .

Def. 4. *Estetyzacja codzienności:* (i) osoba A wykonuje działanie x ; (ii) x egzemplifikuje własność estetyczną p ; (iii) osoba A jest odbiorcą działania x ; (iv) odbiorcą x -a może być także osoba B .

Celem artykułu było dokonanie analiz pojęciowych relacji, jaka zachodzi pomiędzy zjawiskami teatralizacji życia a estetyką codzienności. W wyniku tych analiz udało się ustalić, że estetyzacja życia przez jego teatralizację *nie może* być formą estetyki codzienności. Przyczyny owego faktu należy upatrywać w odmiennej naturze omawianych zjawisk. Teatralizacja jest z koniecz-

ności performansem, tj. zakłada ona co najmniej jednego odbiorcę; natomiast w wypadku estetyki codzienności możemy mówić o osobie, która wykonuje jakąś czynność (o charakterze estetycznym) i jednocześnie jest jej jedynym odbiorcą. Owa zależność, co starałem się pokazać, nie zachodzi w przypadku teatralizacji.

Bibliografia

- Austin J.L. (1993), *Jak działać słowami*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa.
- Auslander P. (1999), *Liveness – Performance in a mediatized culture*, New York: Routledge.
- Burzyńska A. (2013), *Dekonstrukcja, performatyka i polityka*, Kraków: Universitas.
- Carlson M. (2007), *Performans*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Davidson D. (1980), *Agency*, w: tenże, *Essays on Action and Events*, Oxford.
- Davies D. (2011), *Philosophy of the Performing Arts*, Wiley-Blackwell.
- Davies S. (2006), *Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty*, „Philosophical Quarterly” 56 (223), s. 224–241.
- Domańska E. (2007), *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” nr 5, s. 48–61,
- Dowling Ch. (2010), *The Aesthetics of Daily Life*, „British Journal of Aesthetics” 3 (50), s. 225–242.
- Fischer-Lichte E. (2008), *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Goffman E. (1956), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh.
- Leddy T. (1995), *Everyday Surface Aesthetic Qualities: „Neat”, „Messy”, „Clean”, „Dirty”*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 3 (53), s. 259–268;
- Leddy T. (1997), *Sparkle and Shine*, „British Journal of Aesthetics” 3 (37), s. 259–273.
- Leddy T. (2012), *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*, Broadview Press.
- McKenzie J. (2011), *Performuj albo... od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków: Universitas.
- Melchionne K. (2013), *The Definition of Everyday Aesthetics*, „Contemporary Aesthetics”, vol. 11.
- Naukkarinen O. (2013), *What is „Everyday” in Everyday Aesthetics?*, „Contemporary Aesthetics”, vol. 11.
- Ratiu D.-E. (2013), *Remapping the Realm of Aesthetics: On Recent Controversies About the Aesthetics and the Aesthetic Experience in Everyday Life*, „Estetika”, The Central European Journal of Aesthetics 2 (50), s. 3–27.

- Schechner R. (1985), *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner R. (2006), *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Stout R. (2005), *Action*, Bucks.
- Wachowski J. (2011), *Performans*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Woodruff P. (2008), *The Necessity of Theater. The Art of Watching and Being Watched*, Oxford: Oxford University Press.
- Zeidler-Janiszewska A. (2007), *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” nr 5, s. 34–47.

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza dwóch filozoficznych metod interpretacji fenomenów codzienności, jakimi są: (1) estetyzacja życia poprzez jego teatralizację oraz (2) estetyka codzienności. W wyniku analizy takich pojęć jak performans, dzieło teatralne oraz codzienność zostaje ukazana natura wyżej wspomnianych metod. Pomimo iż obie metody dzielą wiele wspólnych wątków, nie można ich ze sobą utożsamić. Zjawisko teatralizacji życia wymaga z konieczności co najmniej jednego niezależnego „widza”, natomiast na estetykę codzienności ów warunek nie jest nałożony.