

ZWROT PERFORMATYWNY W KULTURZE

Szkice o obyczajach, literaturze,
piosence, performansie i tańcu



WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

**ZWROT PERFORMATYWNY
W KULTURZE**

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

SERIA BADANIA INTERDYSCYPLINARNE NR 38

ZWROT PERFORMATYWNY W KULTURZE

Szkice o obyczajach, literaturze,
piosence, performansie i tańcu

pod redakcją
MONIKI BŁASZCZAK I IRENY GÓRSKIEJ



POZNAŃ 2015

ABSTRACT. Błaszczak Monika, Górska Irena (eds.), *Zwrot performatywny w kulturze. Szkice o obyczajach, literaturze, piosence, performansie i tańcu* [The Performative Turn in Culture: Essays on Customs, Literature, Song, Performance Art and Dance]. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Adam Mickiewicz University Press). Poznań 2015. Seria Badania Interdyscyplinarne nr 38. Pp. 136. ISBN 978-83-232-2940-7. ISSN 1895-376X. Polish text with English summaries.

This book, which was written as a result of a conference held by students and doctoral students, deals with selected subjects that are related to performance art. The texts that are presented here look at a broad range of topics, but they also show that the authors follow a similar train of thought, which gives the book coherence and continuity. This book represents an attempt at organizing the existing knowledge on performance art and at the same time allows one to discover new applications of performative tools to cultural phenomena, both those that are well-known and those that have yet to be analyzed.

Monika Błaszczak, Irena Górska - Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filologii Polskiej, ul. Aleksandra Fredry 10, 61-701 Poznań, Poland.

Recenzent: prof. dr hab. Małgorzata Leyko

Wydanie sfinansowane ze środków
Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015

Redaktor: EWA DOBOSZ
Redaktor techniczny: DOROTA BOROWIAK
Łamanie komputerowe: DANUTA KOWALSKA
Projekt okładki: EWA WĄSOWSKA

ISBN 978-83-232-2940-7
ISSN 1895-376X

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl
Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 6,50. Ark. druk. 8,50.

DRUK I OPRAWA: UNI-DRUK, LUBOŃ, UL. PRZEMYSŁOWA 13

Spis treści

Słowo wstępne (<i>Monika Błaszczak</i>).....	7
Jarosław Woźniak <i>Performatyka wobec koncepcji dzieła w toku</i>	15
Patrycja Bąkowska <i>Jak dawniej „działano słowami”? Kilka refleksji o literaturze staropolskiej</i>	37
Regina Lissowska-Postaremczak <i>Percepcja jako działanie. Kinestetyczne doświadczanie w sztukach performatywnych</i>	51
Julia Hoczyk <i>Performowanie kobiecości w spektaklach polskich artystek tańca współczesnego</i>	69
Magdalena Juźwik <i>Performans przekroczonych granic, czyli teatr fizyczny na przykładzie Exé-rèse monobloc</i>	89
Paweł Marciniak <i>Jacek Kaczmarski w performatywnych światach. Wstęp do tekstowych mikro-kosmosów sprawczości</i>	105
Patrycja Badysiak <i>„No co, nie podoba ci się? To powiedz to na głos!” – o performatywności tekstów piosenek Jacka Szymkiewicza</i>	117

Słowo wstępne

Niniejszy tom, czy raczej należałoby powiedzieć tomik, to efekt inicjatywy i pracy młodych naukowców, stojących u progu naukowych wyborów i odkryć. Grupa studentów skupionych w Studenckim Kole Naukowym Estetyczno-Literackim w Instytucie Filologii Polskiej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu zaproponowała organizację konferencji zatytułowanej „Zwrot performatywny w kulturze”. Propozycja ta padła jesienią 2013 roku, a 14 maja następnego roku odbyła się konferencja. Nieśmiało zaplanowana na jeden dzień rozrosła się do szczerlnie wypełnionego dnia obrad i dała nadzieję na kolejne takie spotkania (być może o wiele dłuższe i w znacznie szerszym gronie). W konferencji uczestniczyli studenci i doktoranci z kilku polskich ośrodków naukowych, co pokazuje aktualność i potrzebę podejmowania tychże zagadnień.

Książka, która trafia w ręce czytelnika, nie jest pełnym zbiorem referatów wygłoszonych w maju 2014 roku, ale publikacją siedmiu wybranych tekstów, pokazującą różnorodność tematów, zagadnień, problemów, przykładów i podejść młodych badaczy. Zbiór ten nie pretenduje w żadnym razie do bycia zamkniętą całością. Prezentuje jedynie pewne zagadnienia, które sytuują się w obszarze zainteresowań performatyki. Niewątpliwie to spotkanie młodych badaczy, odpowiadając na ich naukowe potrzeby, pozwoliło na prezentację ich osiągnięć i zainteresowań badawczych oraz przyczyniło się do integracji środowiska młodych adeptów humanistyki widzianej z perspektywy performatyki.

Tematyka poruszana na konferencji nie jest żadnym *novum* i zajmuje naukowców nie od dziś. Konferencja ta jednak udowodniła, że nadal jest sporo do powiedzenia w tej kwestii i można niezmiernie żywo na ten temat dyskutować. W dużej mierze inspiracją do zorganizowania tego naukowego spotkania zatytułowanego „Zwrot performatywny w kulturze” była taka oto diagnoza Anny Krajewskiej:

Od przeorientowania naszego myślenia z narracyjnego na dramatyczne zaczyna się w sztuce i nauce ponowoczesność. Patrząc z pierwszej perspektywy – zacierają się granice między lekturą literacką a teatralną, a nawet granice między samym dramatem a teatrem. W drugim ujęciu w lekturach literaturoznawczych wyraziście dramatyczną linię wyznacza tradycja Michała Bachtina (cudzego słowa, dialogiczności, polifonii i karnawalizacji) oraz Jacques’a Derridy (dekonstrukcji jako działania, inscenizacji tekstualnej, sceno-grafii). Obszar pierwszy rodzi performance, pole drugie owocuje zwrotem performatywnym¹.

Porządek tekstów zebranych w niniejszym tomie nie jest przypadkowy. Otwierający książkę artykuł Jarosława Woźniaka ma charakter przekrojowy. Wygłoszony został zresztą po inauguracyjnym konferencję wykładzie autorstwa A. Krajewskiej. Młody badacz wielokrotnie odnosi się w swoich rozważaniach do przemyśleń, tez i teorii badaczki, co stanowi doskonałą performatywną grę znaczeń i koncepcji między oboma tekstami. Literaturoznawcze rozważania wprowadzają w koncepcję dzieła w toku i odbiorcy jako aktywnego twórcy. Pojawiają się niemal wszystkie istotne dla performatyki nazwiska i dzieła – od teatrologów (Marvin Carlson, Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte), przez antropologów (Victor Turner, René Girard, Clifford Geertz), socjologów (Erving Goffman, Guy Debord), teoretyków estetyki (Rüdiger Bubner, Paul de Man, Gianni Vattimo, Richard Shusterman, Odo Marquard), po filozofów (Alain Badiou, Bruno Latour) oraz literaturoznawców i badaczy sztuki (Joseph Hills Miller, Jacques Derrida, Rodolphe

¹ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury*, Poznań 2009, s. 20.

Gasché, Derek Attridge). Autor przywołuje Johna McKenziego, jedną z najwybitniejszych postaci współczesnej performatyki, ale i polskie badaczki: wspomnianą już Annę Krajewską, Ewę Domańską, Annę Zeidler-Janiszewską czy Annę Burzyńską. Przypomina, że performatyka, choć wyrasta przede wszystkim z językoznawstwa rozwijającego się pod patronatem Johna Langshawa Austina i Johna Searle'a oraz teatrologii spod znaku R. Schechnera, dziś obejmuje niezwykle szerokie pole, także technoperformans, zarządzanie, kognitywizm czy neurosemiotykę. Zastanawia się również nad samym pojęciem performatyczności, performatyki, performansu. Odwołując się do przywołanych badaczy, dotyka kwestii doświadczenia dramatycznego, performansu jako kategorii najlepiej oddających bycie w świecie współczesnego człowieka. Terminy te wciąż budzą nieporozumienia i wprowadzają wieloznaczność, i choć zwrot performatywny dokonał się relatywnie dawno, to w obrębie teorii literatury nadal wymaga przemyślenia i przyswojenia. Autor podkreśla też, że warto pamiętać o niebezpieczeństwie rozmycia pojęcia „dzieła w toku”, gdzie wszystko staje się płynne, procesualne, zdarzeniowe i jednostkowe. Bo gdy niemal każde zjawisko jesteśmy w stanie nazwać performansem, to sam termin traci znaczenie i wartość poznawczą.

Po tym porządkującym i nakreślającym szeroką perspektywę badawczą tekście, niezwykle ciekawie wybrzmiewa przyłożenie narzędzi performatyki do literatury staropolskiej. Przywoływane w jednym z artykułów słowa A. Krajewskiej świetnie tłumaczą takie zastosowanie metodologii performatywności do tekstów dawnych:

Performatywność w sztuce nie jest wymysłem współczesności, nie oznacza nowatorskiej sztuki XX czy XXI stulecia, obecna jest od wieków i współlistnieje w różnych obszarach dokonań artystycznych, kulturowych, rytualnych, teatralnych w różnych kulturach i czasach (por. Sandra Richards o kulturach afrykańskich, ale też Richarda Shustermana ujęcie sztuki jako dramatyзації)².

² A. Krajewska, dz. cyt., s. 128-129.

Patrycja Bąkowska analizuje utwór zatytułowany *Lament Wolności i Wiary*, będący przykładem literatury barskiej. Na tym tekście ukazuje zacieranie granic między podmiotem, bohaterem, narratorem, inscenizatorem i odbiorcą. Upatruje w tym zacieraniu uzasadnienia dla odwołania się do pojęcia performatywności. Tekst rozgrywa się wobec odbiorców, nakłaniając ich do aktywnego uczestnictwa. Jego perswazyjność oraz nacisk na jego odpowiednie wykonanie, wygłoszenie, działanie, wskazują na silne przywiązywanie przez autora tekstu wagi do związku języka z działaniem, nakłanianiem odbiorcy do określonych zachowań czy postaw. Autorka podkreśla przy tym bardzo silną rolę staropolskiego odbiorcy słowa pisanego – akt kopiowania stawał się nierzadko aktem współtworzenia. Zestawiane są z sobą w przemyślany sposób takie pojęcia, jak: „auto-pojetyczna pętla feedbacku” (za E. Fischer-Lichte) czy *energeia* i *anergeia* (pochodzące z pism Arystotelesa).

Sporo miejsca poświęcają młodzi badacze kwestii tańca. Regina Lissowska-Postaremczak podejmuje tematykę aktywnej roli odbiorcy oraz nowych strategii w sztukach performatywnych zorientowanych na percepcję sensoryczną. Pojęcia współdoświadczenia, tworzenie więzi na poziomie wykonawca – odbiorca powiązane zostają z kontekstem, jakim jest odkrycie lustrzanych neuronów oraz dyskurs związany z kinestezją. Analiza pojęć wewnętrznej mimikry i kinestetycznej empatii służy pokazaniu szczególnego psychofizycznego połączenia między wykonawcą i widzem. Możemy zapoznać się z hipotezą Alaina Berthoza, dotyczącą konstruowania zmysłowego odczucia ruchu, sugerują również, iż ten sam proces zachodzi w przypadku obserwacji ruchu wykonywanego przez inną osobę. Badaczka przywołuje pracę Agnieszki Jelewskiej *Sensorium* i opisane tam zjawiska kształtujące zmysłową rzeczywistość współczesną stosuje do refleksji nad sztuką i jej percepcją. Naszkicowane zagadnienie percepcji kinestetycznej wydobywa zdaniem autorki referatu jeden z największych paradoksów sztuk performatywnych w zachodniej kulturze: tworzone są one poprzez doświadczenie fizyczne – poruszającego się ciała, podczas gdy dostępne

mają być przede wszystkim wizualnie dla widzów. Znaczenie tej wizualności zostaje podważone za sprawą nowych strategii artystycznych, gdy doświadczenie percepcyjne samo w sobie staje się przedmiotem sztuki. Postawione zostaje pytanie, że być może, mamy tu do czynienia ze zwrotem w obrębie performatywności.

Na tle tych teoretycznych rozważań świetnie wybrzmiewają dwa teksty dotyczące praktyki teatru tańca, odwołujące się do najnowszych spektakli tanecznych. Julia Hoczyk przygląda się problematyce genderowej, a zwłaszcza reprezentacji kobiecego ciała i konstrukcji kobiecości w spektaklach polskich artystek tańca współczesnego. Przedstawienia Anity Wach i Via Negativity, Barbary Bujakowskiej, Agaty Siniarskiej zostają przeanalizowane w świetle przywołanych zagadnień z punktu widzenia performatyki. Prezentowane projekty artystyczne stają się punktem wyjścia do rozważań o pozycji kobiety w świecie: o kobiecie jako Innej, kwestii jej podmiotowości, emancypacji, cielesności i nagości, ról społecznych i stereotypów społeczno-kulturowych kształtujących jej wizerunek.

Natomiast Magdalena Juźwik przedstawia ujęcie cielesności tancerza, który przekracza granice swojego własnego ułomnego ciała, jak w przypadku niepełnosprawnej artystki Pii Libickiej, która wraz z Januszem Orlikiem zrealizowała spektakl *Exérèse monobloc*. Badaczka prezentuje charakter teatru fizycznego, podkreślając, że taniec jest tutaj efektem indywidualnych cech tancerza, a próba stworzenia unikatowego języka ruchu i działanie zespołowe to jedne z ważniejszych punktów wyznaczających obszar zainteresowań tego typu teatru. Estetyzacja ciała zdeformowanego staje się dla niej niezwykle ważnym aspektem współczesnej performatyki. M. Juźwik wskazuje też na istotną rolę predyspozycji odbiorcy, którego powinna cechować empatia i wrażliwość na inność wynikającą z cielesnej ułomności tancerza. Obie autorki próbują nas przekonać, że w analizowanych przez nie spektaklach mamy do czynienia w jednym przypadku z performowaniem kobiecości, w drugim z performatywnym przekraczaniem granic cielesności tancerza.

Publikację zamykają rozważania dotyczące tematyki języka, w których przedmiotem analizy stają się teksty piosenek. Utwory Jacka Kaczmarskiego i Jacka Szymkiewicza, lidera grupy Pogodno, zdaniem autorów referatów mają charakter performatywny, choć każdy z nich na innym poziomie i o odmiennym charakterze. Możemy zatem za sprawą Pawła Marciniaka zagłębić się w szczegółową analizę tekstu Kaczmarskiego – *Prapradziadek*, stanowiącą zdaniem autora referatu pewną namiastkę performatywnego potencjału interpretacyjnego, kryjącego się w dorobku literackim barda. Autor uważa, że jedną z prymarnych kategorii realizowanych w tekstach Kaczmarskiego jest kategoria sprawczości, a wraz z nią pewien performatywny filtr, który w nowy sposób aktualizuje te utwory i pozwala wyciągnąć z nich dodatkową jakość. Nie chodzi tu o badanie samego języka tych tekstów, ale o wstępną rekonstrukcję pewnej odrębnej myśli, która daje uchwycić się w trakcie ich lektury. Teksty Kaczmarskiego potraktowane zostały jako mniej lub bardziej świadomie skonstruowane refleksje performatywnego postrzegania tradycji. *Prapradziadek* jawi się jako antropologiczna refleksja nad człowiekiem pierwotnym i wskazuje na naukową i biologiczną stronę performatywności gatunku ludzkiego. Przywoływane są też utwory takie jak: *Stworzenie świata*, *Kara Barabasha*, *Sara* czy *Lekcja anatomii doktora Tulpa*. W ich kontekście autor mówi o pre-performansie, performowaniu niewyraźnego, tożsamości czy otoczenia. W utworze *Romantyczność (Do sztambucha)*, który stanowi grę z konwencją romantycznej poezji sztambuchowej z XIX wieku, widzi przykład literatury dawnej jako przejaw działań performatywnych (o czym pisze Patrycja Bąkowska w przytaczanym już powyżej tekście).

Z kolei teksty Jacka Szymkiewicza, o pseudonimie artystycznym Budyń, przedstawione zostały jako świadectwo postmodernistycznej świadomości twórczej, objawiającej się w głównej mierze w nastawieniu na dialog i różnorodność. Stanowią one ponowoczesną próbę aktualizacji niektórych założeń awangardy wraz z jej aspektem performatywnym. Ze szkicu Patrycji Badysiak dowiadujemy

się, że muzycznie twórca łączy elementy różnych gatunków, balansując na granicy pastiszu i groteski, utrzymując je w kabaretowej formie, włącza też dźwięki pozamuzyczne – niczym „cytaty z rzeczywistości”. Teksty wykazują ogromne zróżnicowanie stylistyczne. To, co je wyróżnia, to także: autotematyzm, różne rodzaje intertekstualności i zabawy słowem oraz silne zdialogizowanie wewnętrzne, będące zarówno odbiciem tego niepowtarzalnego zdarzenia, jakim jest koncert, jak i czynnikiem wywołującym określone zachowania wokalisty na scenie. Również inspiracje czerpane z „żywej” mowy oraz z podejmowania kontaktu z publicznością nadają – zdaniem autorki – tym tekstom charakter performatywny. W przypadku koncertów Szymkiewicza można mówić o wpływie zarówno sytuacji lirycznych zawartych w tekście piosenki na sposób jej wykonywania przez odgrywanie określonej roli na scenie, jak i wpływie tych występów publicznych na strukturę i treść tekstów. Analiza praktyki artystycznej Szymkiewicza pozwoliła młodej badaczce dostrzec w jego działaniach inspiracje klasycznymi już dziś tradycjami literackimi i kulturowymi, z których najwyrazistszą jest futurizm i awangarda. Zostajemy wprowadzeni w wyjątkowość performatywnego wymiaru twórczości Budynia polegającej nie tylko na tym, jak utrzymuje autorka artykułu, iż na polskiej scenie muzycznej takie zjawiska o charakterze parateatralnym są rzadkością, lecz także na sile sprawczej niektórych zabiegów organizujących tekst w jego piosenkach oraz na wpisywaniu przez niego działań artystycznych w samą strukturę tych utworów.

Prace składające się na niniejszą książkę to wyraz poszukiwań młodych badaczy, co podkreślam jeszcze raz, podsumowując swoje rozważania. Przywoływanie pewnych podstawowych wydawałoby się kwestii, nakreślanie rysu historycznego i całego kontekstu performatyki ma charakter porządkujący oraz stanowi wyraz badawczej potrzeby usystematyzowania tego niezmiernie szerokiego zagadnienia. Zwrot performatywny w kulturze, jak już zostało wcześniej wspomniane, dokonał się już jakiś czas temu, jednak dla

stawiających swoje pierwsze kroki adeptów humanistyki dokonuje się on teraz, w ich debiutach na konferencjach i w druku. W przedstawionych artykułach widać szerokie spektrum tematyki podejmowanej przez autorów, ale i zbieżność myślenia, która nadaje temu tomowi spójny i konsekwentny charakter. Mam nadzieję, że czytelnik skorzysta w dwójnasób – zarówno uporządkuje swoją dotychczasową wiedzę na temat performatyki, jak i odkryje nowe sposoby zastosowania performatywnych narzędzi do tych znanych, jak i tych nieanalizowanych dotąd zjawisk kulturowych. Na koniec nie pozostaje mi nic innego, jak zaprosić do lektury.

Monika Błaszczak

JAROSŁAW WOŹNIAK

Uniwersytet Wrocławski

Performatyka wobec koncepcji dzieła w toku

Literaturoznawstwo to dziedzina, której celem jest refleksja nad specyficznym rodzajem fikcji (jaką jest literatura), rozumianej nie jako zwykła rozrywka czy ucieczka od rzeczywistości, a raczej praktyka, która „prowokując ponowne przemyślenia ludzkiego doświadczenia i pobudzając naszą kreatywność w sposób najbardziej dla nas naturalny”¹, „wyostrza naszą zdolność rozpoznawania zjawisk społecznych”². Fikcja, a więc też literatura, służyć może do opisywania, odbierania i, jeśli przyjąć twierdzenie o performatywnej mocy języka, przekształcania rzeczywistości, ale też jej umysłowego testowania³, innymi słowy, rozgrywania scen. Takie założenia sprawiają, że nurtem refleksji, który, jak się zdaje, może przynieść nauce o literaturze wiele korzyści, jest performatyka. Otworzyć może ona drogi do najnowszych kierunków badań, takich jak posthumanizm czy zwrot afektywny, ale także pozwala zobaczyć, zdawałoby się, przebrzmiałe już metodologie, jak na przykład for-

¹ B. Boyd, *O pochodzeniu opowieści. Spojrzenie wstecz i perspektywy: ewolucja, literatura i krytyka*, tłum. T. Markiewka, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 149.

² Tamże, s. 149.

³ A. Żychliński, *Laboratorium antropofikcji. Prolegomena*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 70.

malizm rosyjski⁴, w nowym świetle. Inspiruje także do spojrzenia na dzieło literackie jako na „dzieło w toku”. Termin ten sugeruje odejście od ujmowania tekstu jako bytu skończonego, zamkniętego, o ustalonym niezmiennym znaczeniu. Skłania natomiast do skierowania się w stronę koncepcji głoszących, że sens utworu wytwarzany jest każdorazowo w akcie lektury. Dzieło przestaje być artefaktem, a staje się zdarzeniem. Czytelnik natomiast nie jest już jedynie hermeneutą poszukującym znaczenia, a raczej jego aktywnym twórcą. Takie propozycje znane są już choćby z pism Rolanda Barthes’a czy Michela Foucaulta, jednak warto zapytać, czy performatyka może oświetlić rozpowszechnione już koncepcje w nowy, inspirujący sposób.

1

Przesadą byłoby powiedzieć, że performatyka jest dziedziną nową. Termin *performance* jest szeroko używany już od ponad pół wieku w wiedzy o teatrze i refleksji antropologicznej (Schechner, Turner), a olbrzymi wpływ na popularność kategorii performansu (i pochodnych) miały także „performatywy” Austina. To też jednak nie wyczerpuje historii performatyki (performansu i performatywności). W swojej pracy pt. *Dramatyczna teoria literatury* Anna Krajewska podkreśla, że:

Performatywność w sztuce nie jest wymysłem współczesności, nie oznacza nowatorskiej sztuki XX czy XXI stulecia, obecna jest od wieków i współlistnieje w różnych obszarach dokonań artystycznych, kulturowych, rytualnych, teatralnych w różnych kulturach i czasach (por. Sandra Richards o kulturach afrykańskich, ale też Richarda Shustermana ujęcie sztuki jako dramatyзації)⁵.

⁴ Zob. M. Czaja, *Nowa humanistyka a performatywność literatury*, <<http://sdk.pl/wakat/nr20/MichalCzaja.html>> [dostęp: 17.06.2014].

⁵ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury*, Poznań 2009, s. 128-129.

Performatyka obejmuje badania różnego rodzaju performansów, performatywów, performatywności czy sprawczości, tak w sztuce i kulturze, jak i w sferze społeczno-politycznej. Jeśli dodamy do tego spostrzeżenie Johna McKenziego, że „performans” zakorzenił się także w zarządzaniu oraz technologii, zauważymy, iż performatyka zyskuje status „uniwersalnego klucza”, którym zaczęto posługiwać się przy opisie wszelkich sfer aktywności (ludzkiej i nie-ludzkiej). Jak podkreśla wielu badaczy, w tym także Anna Burzyńska, badania performatyczne „początkowo obecne jedynie na obszarze filozofii języka i wiedzy o teatrze – pojawiły się następnie w estetyce, antropologii, historii, socjologii, psychologii, wiedzy o kulturze, etnografii itd.”⁶ Natomiast Ewa Domańska zauważa, że:

w ciągu ostatnich lat we współczesnej humanistyce angloamerykańskiej można zaobserwować szczególne zainteresowanie performancjami i performatywnością, które określane jest mianem „zwrotu performatywnego”. Performance stał się słowem w humanistyce tak popularnym, jak niegdyś tekst. Czasami odnosi się wrażenie, że słowo performance stało się wytrychem i właściwie wszystkie działania można określić mianem performancje’ów. Kiedyś byliśmy skłonni wszystko widzieć jako tekst, dzisiaj jako performance⁷.

Można powiedzieć, że performatyka włącza w obręb badań wszelkie przejawy performatywności, godząc, choć nie ujednolicając, różne perspektywy badawcze, tak, że pod wspólnym szyldem badań performatywnych można by umieścić zarówno teatrologów (Marvin Carlson, Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte), antropologów (Victor Turner, René Girard, Clifford Geertz), socjologów (Erving Goffman, Guy Debord), teoretyków estetyki (Gianni Vattimo, Richard Shusterman) oraz filozofów (Alain Badiou, Bruno Latour) i literaturoznawców. Zatem performatyka, choć wyrasta przede wszystkim z językoznawstwa rozwijającego się pod patronatem Austina i Searle’a oraz teatrologii spod znaku Richarda

⁶ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 248.

⁷ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48.

Schechnera, dziś obejmuje niezwykle szerokie pole⁸, zawierające także technoperformans, zarządzanie⁹, kognitywizm czy neurosemiotykę¹⁰. Jak pisze McKenzie we wprowadzeniu do *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*:

W ciągu ostatniego półwiecza formy związane z przedstawieniem teatralnym przekształcono w narzędzia analityczne, interdyscyplinarnie uogólniono na rozległe pola badań, wykorzystano w najrozmaitszych kontekstach. Antropolodzy i etnografowie badali rytuały osiadłych i rozproszonych ludów jako performanse interakcji społecznych i komunikacji niewerbalnej; kulturoznawcy w kategoriach performansu opisywali codzienne funkcjonowanie polityki rasowej czy płci kulturowej. Ukute przez Richarda Schechnera pojęcie „zachowanego zachowania” – żywej reaktualizacji społecznych systemów symbolicznych – stało się jednym z najczęściej przywoływanych konceptów kulturowego performansu¹¹.

Nie ulega wątpliwości, że tak zakreślony obszar zainteresowania performatyki właściwie uniemożliwia podanie jej dokładnej definicji, która jednocześnie nie wykluczałaby pewnych istotnych elementów. Jednak, przywołując myśl Marvinina Carlsona, należy pogodzić się z faktem, że performans jest pojęciem kształtowanym w obrębie sporu, którego uczestnicy nie dążą do pokonania swoich oponentów i narzucenia swego rozumienia terminu, ale chcą poprzez nieustanny dialog doprowadzić do pełniejszego zrozumienia zjawisk, które pojęcie to obejmuje¹².

Choć terminy utworzone od angielskiego czasownika *to perform* (Tomasz Kubikowski podkreśla, iż słowo to o łacińskim rdzeniu zostało w średniowiecznej Anglii zapośredniczone przez język fran-

⁸ Skojarzenie z polem dyskursywnym Pierre'a Bourdieu nie jest tutaj (na co też zwraca uwagę Anna Krajewska) bezzasadne.

⁹ Por. J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011.

¹⁰ A. Krajewska, dz. cyt., s. 134.

¹¹ J. McKenzie, dz. cyt., s. 10. W dalszej części artykułu cytaty z tej książki będą oznaczał skrótem *PA*.

¹² M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 24. Dalej odwołania do tej pozycji oznaczam skrótem *P*.

cuski) są obecne niemal w każdej dziedzinie humanistyki (a także w wielu dziedzinach niehumanistycznych), to, jak zauważa Krajewska, wciąż budzą nieporozumienia i wprowadzają wieloznaczność:

zapytajmy zatem, jak przetłumaczyć na język polski słowo performatywny. Przedstawiający? Teatralny? Odegrany? Dramatyczny? Historyk sztuki mógłby na przykład przekornie zapytać: czy ze swej natury każda sztuka nie jest przypadkiem performatywna? Językoznawca będzie może wolał wyjść od tradycyjnego odwołania do aktów mowy Austina i pokazać, co się dzieje w teatrze mowy. Teatrológ za performatywność uzna wszystko to, co odegrane, ale rozróżni teatr z aktorami od performerów uprawiających sztukę performance'u. Nie każdy teatr jest performatywny, ale każdy akt performatywny jest teatralny. Estetyk rozpocznie refleksję od próby opisu dramatycznego charakteru doświadczenia estetycznego związanego z początkami estetyki performatywnej. Literaturoznawca spróbuje zobaczyć samą istotę literackości w zdarzeniu, a w ślad za tym odrzuci tradycyjnie rozumiany tekst, by uchwycić równoczesność wersji, zmieszanie fikcji i rzeczywistości, aktorstwo autora rozgrywającego tekst i odbiorcy tworzącego wciąż na nowo jego kształt¹³.

Mimo iż zwrot performatywny dokonał się relatywnie dawno, wygląda na to, że raczej ma Krajewska, kiedy pisze, że na rodzimym polu zwrot performatywny nie został do końca przyswojony i prze-myślany, nie licząc teatrologii, gdzie termin performans i kategorie jemu pokrewne nie są żadnym *novum*. Literaturoznawczy niwiazę to właśnie z wyrzuceniem poza obręb teorii literatury refleksji dramatologicznej. Również Anna Zeidler-Janiszewska konstatuje, iż podstawowy termin dla badań performatywnych – performans – jest, zwłaszcza w Polsce, daleki od jednoznaczności – na równi funkcjonują takie znaczenia, jak: „wykonanie”, „przedstawienie” (inscenizacja), „odegranie roli” czy „szczególny typ działań z dziedziny praktyk artystycznych (wyrastających z plastyki i teatru), sytuujących się w obrębie «estetyki zdarzeń» przeciwstawianej «es-

¹³ A. Krajewska, dz. cyt., s. 122-123.

tetyce dzieł»¹⁴. Próbując zakreślić ramy badawcze performatywi-
zmu/performatyki, autorka *Perspektyw performatywizmu* pisze:

Najogólniej powiedzieć można, że performatywiści koncentrują się na „działaniowym” (dynamicznym) aspekcie praktyk symboliczno-kulturowych, aktualizując zarazem w odniesieniu do różnych praktyk sformułowane już w latach pięćdziesiątych przez Miltona Singera ogólne hasło *culture as performance*¹⁵.

Natomiast Tomasz Kubikowski, starając się uściślić zainteresowania performatyki, zauważa, że:

Refleksja na temat performansu – później przybrała kształt performatyki – zaczęła się kształtować w połowie ubiegłego stulecia. W gruncie rzeczy jednak stanowi ona dzisiejszy produkt refleksji niemal równie starej jak nasza cywilizacja. Stanowi próbę – po raz pierwszy tak systematyczną, wyraźną i pełną determinacji – odpowiedzi na pytanie, co w istocie może znaczyć odwieczna maksyma: „świat jest teatrem”. Towarzyszy ona europejskiemu odczuciu świata od starożytności – a więc w gruncie rzeczy niedługo po tym, jak teatr wykształcił się jako niezależna instytucja kulturowa i można było świat do niego porównać¹⁶.

Jednakże zdaje się, że rację ma McKenzie, kiedy twierdzi, że podejmowanie próby stworzenia ogólnej teorii performansu jest przedsięwzięciem poronionym lub naiwnym (*PA* s. 25). Wyciągając lekcję z lektury *Performuj albo...*, można dojść do wniosku, że teorię performansu/performatyki da się stworzyć jedynie poprzez performans. W kontekście tej wypowiedzi można rozumieć zwrot performatywny jako „opór wobec teorii”¹⁷ – opór rozumiany jako postawa wynikająca z założenia, iż teoria, jak to określił Jonathan Culler, staje na drodze spotkania ze sztuką¹⁸, czy mówiąc bardziej

¹⁴ A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 36.

¹⁵ Tamże, s. 34.

¹⁶ T. Kubikowski, *Performans według Marvina Carlsona*, [w:] M. Carlson, dz. cyt., s. 10.

¹⁷ Zob.: P. de Man, *Opór wobec teorii*, tłum. M. Rusinek, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.

¹⁸ J. Culler, *Literatura w teorii*, tłum. M. Maryl, Kraków 2013, s. 93.

językiem performatyki: zapośrednicza zdarzenie (estetyczne, etyczne, polityczne itd.). Z drugiej strony jednak performatywne w gruncie rzeczy teorie rezonansu czytelniczego były obiektem ataków Stevena Knappa i Waltera Benna Michaela – jednych z największych „przeciwników teorii”. Odrzucali oni ideę „działania tekstów” na rzecz intencji autorskiej¹⁹. Co wynika z takiego zamieszania dla performatyki? W odpowiedzi najlepiej chyba przywołać słowa Paula de Mana: „sama teoria jest owym oporem”²⁰ wobec teorii. W gruncie rzeczy performatykę można by uznać za swego rodzaju teorię praktyczną, która sama sobie rzuca wyzwanie. Jak pisze McKenzie: „Performatyka, podobnie jak kulturoznawstwo, rzuciła wyzwanie teorii, aby ta skontaktowała się z rzeczywistością; sobie samej rzuciła też wyzwanie, aby zadawać teoretyczne pytania o status rzeczywistości (o «rzeczywiste ciała», «realną materię», «prawdziwe życie»)» (PA s. 42). Taki pogląd podziela również Domańska, kiedy, nawiązując do dzieła Jeana Baudrillarda²¹, radzi, aby zapomnieć o Foucaultie²². Przeciwnie Burzyńska stara się podkreślić i umocnić związek między performatyką a wysoką teorią.

Dla performatyki niezwykle istotna stała się konstatacja, iż, choć performans podważa tradycyjne modele zachowań, to jednak opiera się na istniejącym uprzednio schemacie czy scenariuszu. Schechner dla określenia takiej sytuacji posługiwał się wyrażeniem „zachowane zachowanie”, akcentujące „proces powtórzenia i stałą świadomość pewnego «oryginalnego» zachowania – jakkolwiek byłoby ono odległe czy zniekształcone przez mit lub pamięć – które stanowi swoistą podstawę powtórzenia” (P s. 83), a John MacAloon stwierdzał wprost, że „nie ma performansu bez pre-performansu”

¹⁹ Krytykę ich założeń przedstawia Jonathan Culler w książce *Literatura w teorii*.

²⁰ P. de Man, *Opór wobec teorii*, tłum. M. Rusinek, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 105.

²¹ J. Baudrillard, *Forget Foucault*, trans. by N. Dufrense, Los Angeles 2007.

²² Zob. E. Domańska, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012, s. 145-160.

(por. P s. 37). Tak więc jasne się staje, że już w pierwszych latach rozwoju teorii performansu zauważono, że niesie on w sobie siły normalizujące, jak i wywrotowe.

2

Wyrażenie *work in progress* wręcz zachęca, aby zestawić je z pojęciem performansu oraz włączyć w obręb zainteresowania performatyki. Ujmowanie dzieła jako dzieła w toku wytrąca je ze stabilnej, statycznej siatki znaczeń. Tekst przestaje być depozytorem sensu umieszczonego w nim przez autora-boga, a staje się – tak jak ujęła to Krajewska – zdarzeniem. A nawet zderzeniem, granicznym polem teraźniejszości, polem negocjacji pomiędzy „uprzednim scenariuszem”, „aktorstwem” funkcji autora i czytelnikiem-skryptorem. W performansie, a więc także w dziele literackim ujmowanym z tej perspektywy, jak pisze Erika Fischer-Lichte:

nie ma [...] miejsca dla widzów jako tylko czujących czy myślących podmiotów. Biorą w nim udział również jako działający uczestnicy, jako wykonawcy. Ta istotna zmiana stawia pod znakiem zapytania tradycyjne heurystyczne rozróżnienie na estetykę produkcji, estetykę dzieła i estetykę recepcji, a może nawet świadczy o jego zupełnym anachronizmie. Jeśli bowiem nie istnieje już dzieło sztuki, egzystujące niezależnie od twórcy i odbiorcy, jeśli zamiast niego mamy do czynienia z wydarzeniem, w którym wszyscy – choć w rozmaitym stopniu i w rozmaitych funkcjach – biorą udział, a więc „produkcja” i „recepcja” ma miejsce w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie, to wysoce problematyczne wydaje się dalsze operowanie takimi kategoriami, jakie proponują estetyki oddzielające od siebie produkcję, artefakt i recepcję²³.

Dzieło, zwłaszcza tak zwane dzieło w toku, staje się więc przestrzenią graniczną. To spostrzeżenie kieruje myśl w stronę teorii liminalności. Pojęcie liminalności (graniczności, marginalności, *pro-*

²³ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 22.

gowości), które do dziś jest jednym z kluczowych pojęć performatyki, zostało zaczerpnięte z pism Arnolda van Gennepa. W ujęciu Victora Turnera performanse liminalne są w istocie działaniami konserwującymi kulturę, gdyż, choć pojawiają się w nich elementy kontestujące obowiązujący porządek, to jednak nigdy nie dochodzi do jego obalenia, a wręcz przeciwnie – zostaje on umocniony. Nie można nie zauważyć tutaj, pewnych zbieżności z teorią karnawału Michaiła Bachtina.

McKenzie, próbując wyróżnić cechy charakteryzujące performatykę, odpowiedzieć na pytanie: „czym jest performatyka?”, pisze: „liminalnością”, po czym od razu dodaje: „Paradoksalnie, nieustanne użycie tego pojęcia w naszej dziedzinie uczyniło z liminalności coś w rodzaju normy” (PA s. 64). Turner, przeciwstawiając go van Gennepowskiemu pojęciu liminalności, ukuł termin „liminoidalność”. Liminoidalnymi nazywa on działania, które, podobnie jak działania liminalne, podważają normatywne struktury, jednak dzięki większemu zindywidualizowaniu, większej swobodzie i przypadkowości „mogą być dużo bardziej wywrotowe, celowo albo przypadkiem wprowadzając lub penetrując różne struktury, które mogą stać się realnymi alternatywami *status quo*” (P s. 47). Turnerowskie rozróżnienie na działania liminalne i liminoidalne zostawiły znaczący ślad w naukach humanistycznych – na przykład Clifford Geertz wprowadza podobne rozróżnienie na „gry płytkie” i „gry głębokie”. Z ustaleń Turnera będzie korzystać także Judith Butler przy opracowywaniu koncepcji performatywności płci.

Jak zostało już zaznaczone powyżej, limin(oid)alne zjawiska kulturowe silnie korespondują z Bachtinowską koncepcją karnawału i karnawalizacji. W swojej pracy o Franciszku Rableais'm Bachtin wysuwa tezę, iż karnawał jest czasem, kiedy normy zostają odwrócone, a świat działa na opak, czyli wypróbowywane są inne możliwości strukturyzacji rzeczywistości. Jednak, co podkreśla Simon Critchley, karnawał jest swego rodzaju wentylem bezpieczeństwa, dzięki któremu obowiązujący porządek może umocnić swoje pa-

nowanie²⁴. Mimo to, jak wiadomo, zmiana bez wiedzy o potencjalności zmiany nie jest możliwa, a właśnie karnawał takiej świadomości dostarcza.

Trudno nie zwrócić uwagi na fakt, że takie teksty, jak: *Gra w klasy* Julio Cortáзара, *Rzut kośćmi* Stéphane Mallarmégo czy hipertekstowy *Blok* Sławomira Shutego, będące już w założeniu tekstami nieskończonymi, już-zawsze-w-procesie, niejako strukturalnie wprowadzają możliwość wypróbowywania alternatywnych strukturyzacji tekstu. Zbliża to owe dzieła do performansu, rozumianego jako jednostkowe wydarzenie przemieniające odbiorcę we współwykonawcę. Jak pisze Fischer-Lichte: „W literaturze podobny zwrot performatywny widać choćby na poziomie struktury samych dzieł, na przykład w tak zwanych powieściach labiryntach, które z czytelnika czynią autora, gdyż oferują mu materiał do samodzielnego układania”²⁵.

Przejście od ujmowania dzieła jako stabilnego konstruktów, którego sens należy odkryć, do ujmowania dzieła jako dzieła w toku przywodzi na myśl Barthes'owskie hasło „od dzieła do tekstu”. Kiedy dzieło wiąże się tutaj ze stałym strukturalizmem i semiotyką, tekst odsyła do płynnego poststrukturalizmu. Opozycję krystalizującą się między pojęciami dzieła i tekstu znosi termin „performans”. Dzięki stałemu odwołaniu do pre-performansu zamazuje on przeciwieństwo między strukturalistyczną stałością i poststrukturalistyczną płynnością.

3

Początkowo refleksja nad performatywnością zbliżyła się do literatury dzięki teorii aktów mowy Austina, paradoksalnie, gdyż autor *Jak działać słowami* wykluczył literaturę z pola zainteresowań. Wśród

²⁴ Zob. S. Critchley, *O humorze*, tłum. T. Mizerkiewicz i I. Ostrowska, Warszawa 2012.

²⁵ E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 25.

literaturoznawców wykorzystujących koncepcję Austina należy wymienić Richarda Ohmana, Mary Louise Pratt, Herberta Paula Grice'a i Stanleya Fisha. W ich pracach uwidacznia się także silny związek między performatyką a pragmatyzmem. Wspólne dla wymienionych badaczy jest zakwestionowanie ścisłego podziału na literaturę i język potoczny.

Zbliżenie literatury do illokucyjnego wymiaru zastrzeżonego wcześniej dla zwykłego dyskursu sprawiło, że wielu badaczy literatury uznało „performatywne” cechy różnych fikcji literackich za „akty mowy” ich autorów. Takie podejście jednak implikuje uznanie autora za ostatecznego depozytora sensu, co kłóci się z poststrukturalistyczną koncepcją autora jako zmiennej funkcji w tekście. Teoretycy postmodernistyczni w dużej mierze zaczerpnęli tę ideę z pism Michaiła Bachtina, który

zauważył, że „autor” nie tylko składa się z wielu głosów, ale też zajmuje określoną pozycję, przedstawiając się jako podmiot mówiący do wyobrażonego czytelnika. I podobnie aktualny proces czytania wiąże się z powtórnią projekcją mówiącego „autora”, tak że każde nowe odczytanie staje się nowym „performansem” w wykonaniu nowego zestawu „głosów” (P s. 113).

W tym kontekście należy pamiętać o stworzonej przez Julię Kristewą koncepcji autora jako aktora i obserwatora jednocześnie oraz pojęciu skryptora, wypracowanym przez Rolanda Barthes'a. Z kolei teoretycy, tacy jak Sandy Peterey omijali problem intencji autora, uznając, „że działanie słów, w literaturze i poza nią, «nie zależy od mówcy, tylko od (narzuconego przez konwencję) kontekstu»” (P s. 114).

Mimo że Austin wykluczył literaturę z zakresu badań jako „niepoważne” zjawisko językowe, teoretycy literatury raczej ochoczo zaanektowali na własny użytek pojęcie performatywu. Dla refleksji o literaturze niezwykle istotny był fakt, że Austin zmienił postrzeganie języka jako statycznego, orzekającego modelu funkcji na model aktywny, produktywny. Umożliwiło to literaturoznawcom ujmowanie także przedmiotu własnych badań w rozumieniu aktu. A z kolei, jak zauważa Culler, „koncepcja literatury jako performa-

tywu pomaga bronić literatury: nie składa się już ona z błahych pseudostwierdzeń, tylko plasuje pośród aktów języka, które powołują do życia to, co nazywają²⁶. To między innymi zastosowanie teorii Austina do literatury pozwoliło uwolnić wypowiedź literacką od kategorii intencji autorskiej. Jednak traktowanie wypowiedzi literackiej jako performatywu prowadzi do pytania o jej fortunność i na czym właściwie miałyby ona się zasadzać. Według Cullera fortunność można z jednej strony pojmować w odniesieniu do struktur wewnętrznych utworu²⁷, z drugiej jako relacje wewnątrzgatunkowe, zgodność z wymogami konwencji. Pamiętając jednak o rozpoznaniach Fisha²⁸, należy także odbiorcę rozważać w roli aktora w tym performansie. Również wspomniana już koncepcja iterowalności Derridy, wykształcona na krytycznej analizie teorii Austina, ma w tym kontekście niemałe znaczenie. Literatura, tak jak akty performatywne, nabiera mocy twórczej, daje czemuś początek, „wytwarza coś nowego zarówno w sferze politycznej, jak i literackiej”²⁹. Jak pisze Culler, przytaczając poglądy Derridy:

Jednym ze sposobów eksplikacji tej tezy jest stwierdzenie, że akt konstytutywny, tak jak akt literacki, zależy od złożonej i paradoksalnej kombinacji performatywu i konstatacji, gdzie skuteczność aktu wynika z przekonujących odwołań do stanów rzeczy, ale także zakłada powołanie do życia warunków, do których akt się odnosi. Dzieła literackie podobno mówią nam coś o świecie, ale jeśli osiągają skutek, to tylko na drodze powoływania do życia postaci i zdarzeń, o których opowiadają. Coś podobnego zachodzi w sferze polityki podczas aktów inauguracji³⁰.

²⁶ J. Culler, dz. cyt., s. 179.

²⁷ „Gdy czytamy, dajmy na to, pierwsze strofy sonetu Shakespeare’a „Nie słońcem jest ten promień, co z oczu jej pada”, nie pytamy, czy ta wypowiedź jest prawdziwa bądź fałszywa, tylko – jak ona działa, w jaki sposób pasuje do całego wiersza i czy dobrze współgra z pozostałymi strofami” – J. Culler, dz. cyt., s. 184.

²⁸ Zob.: S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*, tłum. A. Grzeleński, [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków 2008 oraz tegoż, *Czy na tych zajęciach jest tekst?* [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka*, dz. cyt.

²⁹ J. Culler, dz. cyt., s. 188.

³⁰ Tamże, s. 188.

Również de Man w swoich drobiazgowych, dekonstrukcyjnych analizach retorycznej warstwy tekstu oraz Butler w teorii performatywności płci uwypuklali niejednoznaczną relację między performatywem a konstatywem. Podejście autorki *Uwikłanych w płęć* do performatywności, czerpiące wiele z filozofii Derridy, a także zbieżne w pewnych punktach z poglądami Fisha, zestawione z rozpoznaniem Austina, „może być przydatne w refleksji nad istotą literatury jako zdarzenia”³¹. Derrida wydobywa performatywny, transgresywny, czy też, by posłużyć się terminem Turnera, liminoidalny charakter literatury:

opiera się [literatura] na przekraczaniu i przekształcaniu, a więc na wytwarzaniu stanowiących ją praw; albo, by wyrazić to lepiej, wytwarzaniu form dyskursywnych, „dzieł” i „zdarzeń”, w których sama możliwość fundamentalnego ustanowienia jest przynajmniej fikcjonalnie zanegowana, zagrożona, zdekonstruowana, przedstawiona w swej niepewności. Tak więc, mimo że literatura podziela pewną siłę i pewne przeznaczenie z „jurysdykcją”, z prawno-politycznym wytwarzaniem instytucjonalnych podstaw, konstytucji Państwa, systemu prawnego, a nawet teologiczno-prawniczymi aktami wypowiedzi pojawiającymi się u początków prawa, to w pewnym punkcie potrafi je ona także przekroczyć, zakwestionować, „sfikcjonalizować”: oczywiście, nie mając nic, lub prawie nic, na celu i wytwarzając zdarzenia, których „realność” lub trwanie nigdy nie jest pewne, lecz które z tego właśnie względu prowokują do myślenia, jeśli cokolwiek to jeszcze znaczy³².

Natomiast, o czym pisze Culler:

Model proponowany przez Butler pomaga nam – w sposób niezamierzony przez autorkę – wyobrazić sobie tę niecodzienną performatywność, która wprowadza wątpliwości przy pomocy powtarzanych aktów fundacyjnych – poprzez powtórzenie, które może mieć wartość krytyczną, ponieważ ożywia i przekształca formy, które powtarza³³.

³¹ Tamże, s. 201.

³² J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, tłum. M. P. Markowski, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, dz. cyt., s. 69-70.

³³ J. Culler, dz. cyt., s. 202.

Również odnosząc się do pism Derridy, ale podchodząc do tematu nie od strony lingwistycznej, lecz teatrologicznej, opisuje literaturę Krajewską. W jej dyskursie znaczną rolę odgrywają pojęcia iterowalności, Bachtinowskiej dialogowości i „zachowanego zachowania”. Z teoriami Barthes’a łączy Krajewską ujmowanie aktów pisania, czytania i interpretacji jako aktów właśnie – jako odgrywania, performowania.

Pisanie jest podobne działaniu teatralnemu, jest stałym rozgrywaniem sceny, wchodzeniem w dialog z partnerami, w momencie kiedy zaczyna się stabilizować, już się kruszy i rozpada, gdy ogarnia je czas. Nie ma w pisaniu postaci bez aktora, który mu nada charakter i sens, czasem ukryje pod maską, kiedy indziej wysunie na przód sceny. [...] Ruchomemu obrazowi płynnych granic performatywnej tożsamości twórcy i tekstu odpowiada także dramatyczny proces interpretacji związany z pozycją odbiorcy jako aktora rozgrywającego tekst (piszę rozgrywającego, a nie odgrywającego, by zaznaczyć zamazaną rację bytu tekstu uzależnionego od obserwatora)³⁴.

Akty te są, jak można się domyślić, mając na uwadze opisane wyżej teorie performatywności, jednocześnie powtórzeniem, odegraniem scenariusza oraz przesunięciem, roze-graniem. Posługiwanie się kategoriami dramatycznymi/performatycznymi zmusza niejako do uznania każdego dzieła, jako dzieła w toku, o kształcie płynnym, otwartym, niegotowym.

Krajewska, podobnie jak McKenzie (a za nim oraz przed nim wielu innych teoretyków), skłonna jest uważać doświadczenie dramatyczne³⁵, performans, za kategorię, która być może najlepiej od-

³⁴ A. Krajewska, dz. cyt., s. 9-11.

³⁵ Krajewska: „Słowo doświadczenie jest spokrewnione w nieoczekiwany sposób z dramatem poprzez ukryte w obu odniesienie do działania. Dramat oznacza działanie (z gr. *drama* – działanie), doświadczenie także się rozgrywa [...]. Jak pisze Barbara Skarga «Doświadczenie zatem jest strukturą relacyjną Ja doświadczającego z czymś innym». Doświadczenie dramatyczne zawiera ukrytą tautologię, jest związkiem głębokim. Splecenie tych dwóch słów oznacza sferę liminalną [...], nie można być do końca zewnątrz sztuki, ani wewnątrz całkiem nas nie zagarnie. Nie bez przyczyny bowiem współczesny dyskurs literaturoznawczy ma dramatyczny charakter. Doświadczenie dramatyczne jest doświadczeniem naszej kultury”. A. Krajewska, dz. cyt., s. 26-27.

daje bycie w świecie współczesnego człowieka. Rozpoznania te zbieżne są z wizją płynnej nowoczesności, którą opisał Zygmunt Bauman³⁶, a McKenzie ujął w ramy wszechogarniającego performansu. Jak pisze Krajewska:

Od przeorientowania naszego myślenia z narracyjnego na dramatyczne zaczyna się w sztuce i nauce ponowoczesność. Patrząc z pierwszej perspektywy – zacierają się granice między lekturą literacką a teatralną, a nawet granice między samym dramatem a teatrem. W drugim ujęciu w lekturach literaturoznawczych wyraziście dramatyczną linię wyznacza tradycja Michaiła Bachtina (cudzego słowa, dialogiczności, polifonii i karnawalizacji) oraz Jacques'a Derridy (dekonstrukcji jako działania, inscenizacji tekstualnej, sceno-grafii). Obszar pierwszy rodzi performance, pole drugie owocuje zwrotem performatywnym. W przestrzeni myśli o dramacie spotykają się refleksje wychodzące od strony teatru (Richard Schechner, Thomas Richards, Marvin Carlson, Erika Ficher-Lichte), z myślą literaturoznawczą prezentującą także zwrot performatywny w literaturze i sztuce (Joseph Hillis Miller, Jacques Derrida, Rodolphe Gasché, Derek Attridge), estetyczną (Rüdiger Bubner, Paul de Man, Gianni Vattimo, Richard Shusterman, Odo Marquard), antropologiczną (Victor Turner, René Girard, Clifford Geertz), socjologiczną (Guy Debord, Erving Goffman)³⁷.

Tak szeroki zakres oddziaływania metafor teatralnych w humanistyce świadczy według Krajewskiej, o tym, iż zasadne byłoby mówić nie tylko o dramatycznej teorii literatury, ale po prostu o dramatycznej teorii kultury³⁸. To dramat i performans stały się punktem odniesienia dla dyskursów tworzonych w obrębie filozofii, antropologii, socjologii, literaturoznawstwa. I tak, do refleksji nad literaturą weszły już terminy używane początkowo w dyskursie dramatologicznym: zdarzenie, inscenizacja, agon, spór, dialog, parabaza, scena³⁹.

Dyskurs performatywny miałby kwestionować binarność kategorii takich jak obraz/słowo czy mowa/pismo, zastępując je płyn-

³⁶ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006.

³⁷ A. Krajewska, dz. cyt., s. 20.

³⁸ Tamże, s. 22.

³⁹ Tamże, s. 21.

nymi kategoriami procesualności i zdarzeniowości⁴⁰, według McKenziego również Foucaultiańska para „wiedza-władza” roztapia się i traci jednoznacznie opresywny charakter. Zwrot performatywny w humanistyce przywraca moc działania (w) ponowoczesności.

McKenzie wysuwa tezę, że performatyka ma szansę dogłębnie przeformułować oblicze nauki, gdyż niweluje ona granice między różnymi, często bardzo odległymi, dyscyplinami. Jak stwierdza amerykański teoretyk:

performatywne teorie Butler, Lyotarda i Marcusego, jak również interpretacje teorii Foucaulta, Deleuze'a i Guattariego, i wielu innych prowadzą mnie do przepowiedni, że performans stanie się dla XX i XXI wieku tym, czym dyscyplina była dla wieków XVIII i XIX: ontologiczną formacją władzy i wiedzy. Jest to formacja ontologiczna, o ile przekształca byt, podważając nasze pojęcie historii; jest zarazem historyczna, o ile proces tego przekształcenia wpisuje się w materię (PA, s. 22-23).

Ale, jak zauważa Burzyńska, fakt,

że od pewnego momentu rozmaite terminy z rdzeniem utworzonym od czasownika *perform* tak bardzo upowszechniły się w amerykańskim i światowym dyskursie humanistycznym, nie oznacza bynajmniej, iż na przykład w Stanach Zjednoczonych myśl humanistyczna po etyczno-politycznym zwrocie przybrała jakiś zupełnie nowy, nieznany dotąd kierunek. Raczej było tak, że wspomniane wcześniej postulaty zaangażowania, działania czy aktywnego uczestnictwa humanistów w praktykach społecznych i kulturowych zyskały dzięki tendencjom performatycznym cenną podbudowę teoretyczną oraz nowe ramy pojęciowe⁴¹.

Trzeba przyznać rację autorce *Dekonstrukcji i interpretacji* – zwrot performatywny jest w gruncie rzeczy retroaktywnym rozpoznaniem działań performatywnych w kulturze, polityce i teorii, a nie całkowicie nowym kierunkiem, w którym świat odąd będzie zmierzał. Jest to raczej rozpoznanie sytuacji, która ma miejsce od wielu lat.

⁴⁰ Tamże, s. 36-37.

⁴¹ A. Burzyńska, dz. cyt., s. 256.

4

Wykorzystanie myśli performatycznej do analizy tekstów intencjonalnie pozostawionych w ruchu, niedokończonych bądź przeznaczonych do samodzielnego złożenia przez odbiorcę wydaje się, jeśli nie intuicyjne, to przynajmniej nie do końca pozbawione sensu. Jednak performatyka, zwłaszcza w swoim postmodernistycznym wymiarze, nie pozwala zatrzymać się wyłącznie na „dziełach w toku”, a skłania do ujmowania każdego tekstu jako już zawsze w procesie. Upłynnienie znaczenia, oderwania go od intencji autora i przeniesienie akcentu na rolę odbiorcy jako konstruktora sensu jest oczywiście zasługą francuskich teoretyków, często określanych jednym mianem postmodernistów, m.in. Barthes'a, Foucaulta czy Derridy, a także pragmatystów pokroju Fisha⁴². Nie do przecenienia są również wysiłki podejmowane w obrębie estetyki recepcji⁴³ i pojęcie

⁴² Jak słusznie zauważa Andrzej Skrendo, „projekt Fisha wydaje się atrakcyjny m.in. dlatego, że stanowi konkurencję dla różnych wersji hermeneutyki. Zamiast wydobywać znaczenie i pytać, co tekst znaczy, trzeba obserwować, jak tekst działa, ponieważ jego znaczenie jest jego działaniem” (A. Skrendo, *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i postscriptum*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 94).

⁴³ Jak pisze Ryszard Kluszczyński, którego słowa jak najbardziej można odnieść do pojęcia „dzieła w toku”, „awangardowe dzieło sztuki bądź przybierało postać opisaną najlepiej w teoretycznym manifeście tych lat [sześćdziesiątych] – w *Dziele otwartym* Umberto Eco – bądź też ulegało dematerializacji stając się procesem lub elementem dyskursu, w którym dla odbiorcy przewidziano rolę pierwszoplanową (R. W. Kluszczyński, *Interaktywność – właściwość odbioru czy nowa jakość sztuki/kultury*, [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 144; cyt. za: M. Czermińska, *Estetyka recepcji – literaturoznawstwo wobec awangard w sztuce XX wieku (głosa do problemu)* [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, dz. cyt.). Ujmowanie dzieła z perspektywy performatycznej także przypisuje odbiorcy znaczącą rolę, jednak, przynajmniej w teorii, nie prowadzi do dematerializacji dzieła. Niepozbawionym znaczenia może się zdawać fakt, iż rozwój estetyki recepcji zbiegał się w czasie z ekspansją sztuki awangardowej nierzadko mającej formę performansu. Należy także zwrócić uwagę, iż choć Fischer-Lichte, postulując estetykę performatywności, zarzuca estetyce recepcji

działa otwartego⁴⁴. Zdaje się, iż takie zaplecze teoretyczne nie najgorzej ujmuje status „dzieła w toku”, czy szerzej: dzieła.

Powyższe teorie zwracają uwagę na bardzo ważny dla performatyki aspekt (który zresztą zdaje mi się konstytutywny dla „dział w toku”) – zdarzeniowość i jednostkowość każdej aktualizacji tekstu, każdego jego odczytania. Takie podejście zmusza do zmiany, czy może bardziej równomiernego rozłożenia akcentów, zainteresowania twórcą, a także dziełem-artefaktem. Jak zwraca uwagę Fischer-Lichte:

Estetyka strukturalistyczna i estetyka recepcji nie tylko zrelatywizowały, ale wręcz kategorycznie odrzuciły dogmatyczne przekonania o prawdziwie zdeponowanej w dziele sztuki. W żaden sposób nie wyparło to jednak dzieła sztuki z centralnego miejsca w estetycznej refleksji. Nawet jeśli przyznano odbiorcy rolę współtwórcy, jeśli wyraźnie stwierdzono, że to właśnie on dociera do znaczeń w procesie recepcji i decyduje o całościowym sensie dzieła, to i tak ostatecznym punktem odniesienia dla estetycznej refleksji pozostawało samo dzieło, zaś funkcja odbiorcy ograniczała się do dopełnienia operacji hermeneutycznej⁴⁵.

Badaczka, tworząc projekt estetyki performatywności, przychylnie odnosi się do koncepcji Behrensa, Fuchsa i Herrmanna, którzy „zamiast artefaktu proponowali ulotne, jednorazowe i niepowa-

pewien anachronizm, to jednak właśnie kwestia odbioru i zaangażowania czytelnika zdaje się najistotniejsza w refleksji nad „dziełem w toku”. O związkach myśli performatycznej z estetyką recepcji bardzo dobrze świadczą słowa Sartre’a przytoczone przez Roberta Escarpita: „przedmiot literacki jest takim dziwnym bakiem, który istnieje tylko w ruchu. Aby się pojawił, trzeba konkretnej czynności zwanej czytaniem; jest on tak długo, jak długo trwa to czytanie. Bez tego nie ma nic prócz czarnych śladów na papierze” (R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, tłum. J. Lalewicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3, Kraków 1976, s. 158). Zbieżne z myślą performatyczną rozpoznania można także odnaleźć w *Apelacyjnej strukturze tekstów* Wolfgang Isera. Istotne zdaje się, że badacz zwraca uwagę na postępującą nieokreśloność tekstów literackich, prowadzącą do zwiększenia roli czytelnika w procesie konstrukcji sensu.

⁴⁴ Wśród terminów zaproponowanych przez Umberto Eco niejako na przecięciu performansu i dzieła w toku sytuuje się „dzieło w ruchu”, wymagającego wzmożonej aktywności odbiorcy (zob. M. Czermińska, dz. cyt., s. 70).

⁴⁵ E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 260.

rzalne wydarzenia”, relatywizujące, czy wręcz znoszące „podział na twórcę i odbiorcę, podstawowy dla obowiązujących wcześniej estetyk dzieła, produkcji i recepcji”⁴⁶.

Oczywiście podobnie jak performans nie istnieje bez pre-performansu, jest negocjowaniem wykonania z uprzednim scenariuszem, tak tekst jest polem negocjowania znaczeń między każdorazowym odczytaniem a uprzednim scenariuszem, jakkolwiek ujmowanym – jako grupa interpretacyjna, tradycja, sam tekst etc.

Na koniec warto, jak się zdaje, wprowadzić nieco zdrowego sceptycyzmu we wszechogarniający performans. Choć termin ten doskonale sprawdza się nie tylko w teatrologii, ale także w naukach społecznych, antropologii czy lingwistyce, to jednak związki z literaturoznawstwem wciąż wymagają umocnienia tak w teorii, jak i praktyce. I nawet jeśli „dzieło w toku” wręcz prowokuje do ujmowania go jako swoistego performansu, to jednak w momencie, w którym możemy wszystko nazwać performansem, właściwie nie jesteśmy w stanie nic powiedzieć, a termin performans (i wszystkie dzielące ten sam rdzeń) – sam w sobie niezwykle inspirujący i przydatny – może stracić jakiegokolwiek znaczenie i wartość poznawczą. Performans jest pojęciem łączącym w sobie wiele konceptów – dzieła otwartego, estetyki recepcji czy teorii (pozwolę sobie na uogólnienie) postmodernistycznych – co sprawia, iż niewątpliwie da się za jego pomocą badać literaturę, a zastosowanie metafor zaczerpniętych z performatyki czy teatrologii i dramaturgii otwiera nowe perspektywy badawcze i pozwala lepiej zrozumieć i opisać nie tylko dzieła literackie, ale również doświadczenia podmiotu zakorzenionego we współczesnej kulturze. Być może ujęcie dzieła jako performansu jest wyjściem, o które pyta Małgorzata Czermińska⁴⁷, poza dualizm zjawisk pisania/czytania. Jednak jeśli przeniesienie dokonań performatyki na grunt literaturoznawczy jest sprawa

⁴⁶ Tamże, s. 260.

⁴⁷ M. Czermińska, dz. cyt., s. 74.

wą istotną, to nagminne stosowanie takich nadorganizujących dyskursów pojęć jak „performans” doprowadzić może do błyskawicznego wyczerpania się całego nurtu refleksji.

Bibliografia

- Boyd B., *O pochodzeniu opowieści. Spojrzenie wstecz i perspektywy: ewolucja, literatura i krytyka*, tłum. T. Markiewka, „Teksty Drugie” 2011, nr 3.
- Burzyńska A., *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.
- Carlson M., *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007.
- Critchley S., *O humorze*, tłum. T. Mizerkiewicz i I. Ostrowska, Warszawa 2012.
- Culler J., *Literatura w teorii*, tłum. M. Maryl, Kraków 2013.
- Czaja M., *Nowa humanistyka a performatywność literatury*, <<http://sdk.pl/wakat/nr20/MichalCzaja.html>> [dostęp: 17.06.2014].
- Czerwińska M., *Estetyka recepcji – literaturoznawstwo wobec awangard w sztuce XX wieku (glosa do problemu)*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002.
- Derrida J., *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, tłum. M. P. Markowski, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
- Domańska E., *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012.
- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.
- Escarpit R., *Literatura a społeczeństwo*, tłum. J. Lalewicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3, Kraków 1976.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008.
- Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
- Man P. de, *Opór wobec teorii*, tłum. M. Rusinek, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
- McKenzie J., *Performuj albo... od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011.
- Skrendo A., *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i postscriptum*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002.
- Zeidler-Janiszewska A., *Perspektywy performatywności*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.
- Zychliński A., *Laboratorium antropofikcji. Prolegomena*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.

Performance art and the concept of work in progress

Summary

In this paper the author aims to look at the conception of 'work in progress' from the perspective that consists of concepts that underlie the so-called performative turn. Firstly, the author briefly presents trends, mainly philosophical and anthropological ones, that are important components of the performative turn and performance studies, whose indispensable characteristic, according to Richard Schechner, is openness. Then, by referring to Roland Barthes's writings and his concept of the scriptor as well as to Erika Fischer-Lichte's theory and Stanley Fish's philosophy, among others, the author analyzes the concept of 'work in progress' and extends it over the entire field of literature, thus trying to connect performance studies with literary studies.

PATRYCJA BĄKOWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Jak dawniej „działano słowami”? Kilka refleksji o literaturze staropolskiej

W opracowaniach poświęconych kwestii funkcjonowania tekstów w okresie staropolskim niejednokrotnie pojawiają się wzmianki dotyczące literackich kompetencji szlachty (nabytych powszechnie w procesie socjalizacji):

Kultura reguł wyznaczała kompetencje literackie oraz – co może ważniejsze – kształtowała u wielu odbiorców przekonanie o przygotowaniu do czynności twórczych¹.

[...] potencjalny odbiorca literatury opuszczając kolegium jezuickie znał sztukę układania wierszy i wygłaszania przemówień, znał sztukę pisania literackich parodii, bo i to było także przedmiotem nauczania, i wreszcie potrafił komponować słowne łąmiglówki zaliczane ówczesnie do sztuki poetyckiej².

Znamienną cechą kultury staropolskiej był wyrównany poziom i podobny zakres literackich kompetencji [...]. Powszechna niemal znajomość wzo-

¹ J. Kotarska, *Wiersze wariacyjne – autorska propozycja krytycznej lektury*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1985, s. 69.

² H. Dziechcińska, *Rola i miejsce gatunku literackiego w procesach odbioru*, [w:] *Publiczność*, dz. cyt., s. 59.

rów, cytatów, fragmentów, norm i szczegółowych przepisów sprawiała, że kontakty literackie mogły mieć charakter prawdziwego współdziałania³.

Aktywne uczestnictwo szlachty w kulturze upoważnia badaczy epok dawnych do sięgnięcia po narzędzia oferowane przez socjologię literatury. Janusz Sławiński traktuje kulturę literacką w ogóle jako swoisty „system orientacyjny”, umożliwiający odbiorcom „poruszanie się po obszarze tradycji literackiej”⁴. Charakterystyczna dla epok dawnych powszechna znajomość reguł tworzenia z pewnością sprzyjała owemu zjawisku. Warto jednak podkreślić, że wyszczególnione przez Sławińskiego swoiste role „twórcy” i „odbiorcy”, z którymi łączą się określone funkcje w procesie tworzenia i odczytywania⁵, w przypadku literatury okolicznościowej – są niewystarczające. Skoro utwory te funkcjonowały w obiegu rękopiśmiennym, należy pamiętać, że akt kopiowania bardzo często stawał się aktem współtworzenia. Dopisywanie lub wprowadzanie zmian (co umiejętności nabyte w procesie edukacji z pewnością ułatwiały) sprawiają, że często mówi się o autorstwie zbiorowym tego typu utworów.

Skomplikowana sieć powiązań i zależności między poszczególnymi utworami, ich autorami i odbiorcami (w kontekście kulturowym, który czyni odbiorców współtwórcami) sprawia, że nie powinno się wyznaczać jedynie wektora wpływów na osi rzeczywistość → literatura. Szkieletowo zaledwie zarysowane tło kulturowe doby przedromantycznej skłania do redefinicji kategorii twórcy i czytelnika w epokach dawnych. Adekwatne wydaje się tu określenie Eriki Fischer-Lichte – autopojetyczna pętla feedbacku⁶ – sugerujące samozwrotność, nieustanny ruch działań i znaczeń pośród

³ K. Dmítruk, *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce*, [w:] *Publiczność*, dz. cyt., s. 37.

⁴ J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod red. tegoż, Wrocław 1971, s. 46.

⁵ Tamże, s. 50-51.

⁶ Termin ten podkreśla, jak tłumaczy Anna Burzyńska, jednoczesność współkreatacji zdarzenia i jego znaczeń. A. Burzyńska, *Derrida i performatyka*, [w:] *też*, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 374.

wykonawców, podający w wątpliwość dychotomiczne uproszczenia, takie jak: autor – odbiorca, życie – kreacja kulturowa (tu szczególnie literatura).

Odrębność formacji staropolskiej polegała na tym, że literatura polityczna nie stała się jedynie grą komunikacyjną. Szlachcic „zabierając głos” w sprawach obywatelskich, wyzyskiwał nie tylko swoje prawo do wolności słowa, ale egzekwował równocześnie część udziału w zarządzaniu krajem⁷ – wcześniejsza od książki niemieckiej uczonej konstatacja Krzysztofa Dmitruka nasuwa skojarzenie z Austinowskim „działaniem słowami”. Należy podkreślić, że sformułowanie „literackie kompetencje” dotyczy znajomości gatunków literackich, reguł poetyckich, ale również retoryki⁸. Nie można zapomnieć, że (zwłaszcza w epokach dawnych) słowo mówione przenika się z pisany.

Dariusz Śnieżko, próbując ukazać skomplikowane relacje, jakie łączą słowo mówione i pisane, odchodzi od stereotypowego układu dychotomicznego, który ściśle rozróżnia płaszczyzny komunikacji. W zamian badacz podkreśla ich przenikanie się, przypominając, iż to: „Perspektywa diachroniczna po swojemu zaciera wyrazistość opozycji pomiędzy fonemicznością a grafemicznością, ponieważ drugie nie wyparło nigdy całkowicie pierwszego, a przejścia między nimi mają charakter procesualny”⁹. Przywołana przez badacza

⁷ K. Dmitruk, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*, Wrocław 1980, s. 104-105.

⁸ Warto tu, za Rolandem Barthes’em, ujmować retorykę w wielu aspektach. Jako kulturowy system komunikacyjny retoryka obejmuje zatem nie tylko techniki służące do wytworzenia wypowiedzi o funkcji perswazyjnej, ale też rozumiana jest jako „fundament rozległego systemu edukacyjnego”, praktyka społeczna i polityczna, a nawet system epistemologiczny. A. Rysiewicz, *Zagadnienie retoryki w analizie poezji polskiej przelotom XVI i XVII wieku*, Wrocław 1990, s. 15.

⁹ D. Śnieżko, *Pismo i głos: historia i literatura*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 11-12. Ciekawym zjawiskiem w obrębie tego zagadnienia są formy mówione literatury dawnej. Jak zwraca uwagę Janusz Maciejewski, dla subkultury masowo-szlacheckiej charakterystyczna była facecjonistyka, „opowieści plotkarskie” zapisywane w księgach typu *silva rerum* (nieprzeznaczone do druku ze względu na elementy niecenzuralne). Na uwagę zasługuje też gawęda. Powstawała ona pierwotnie w formie

średniowiecza *ars dictandi*, jako metoda komponowania utworu poprzez dyktowanie tekstu skrybie¹⁰, stanowi *exemplum* zależności tego, co wygłoszone od tego, co zapisane.

Szlachecki *modus vivendi* był zatem determinowany przez ustrój polityczny, jednocześnie zaś w jego ramach kształtowała się nie tylko społeczność, ale i jednostka. Zdaniem Claude'a Backvisa sejm pełnił w Rzeczypospolitej funkcję katalizatora społecznego wyznaczającego przebieg relacji międzyludzkich, ale też mającego ogromny wpływ na literaturę (i – szerzej oczywiście – kulturę) doby staropolskiej. Propozycja badacza, by *Satyra* Jana Kochanowskiego¹¹ czytać w kontekście wyznaczonym przez praktykę *votum* „jako dokument z zakresu bardzo bogatej literatury polemiczno-polityczne”¹², staje się przyczynkiem do wyjścia poza lekturę utworów o charakterze okolicznościowym jedynie jako formalnie określonego przekazu treści aktualnych w danym czasie i środowisku.

oralnej, zaś kształt literacki nadano jej wtórnie, „unieruchamiając w zapisie” w procesie stylizacji na dynamiczną, zmienną, niesformalizowaną postać ustnej twórczości, co zapoczątkował Wacław Rzewuski. J. Maciejewski, *Literatura i jej formy mówione*, [w:] *Żywioł słowa. Literatura i jej formy mówione*, pod red. tegoż, Warszawa 2007, s. 18.

¹⁰ D. Śnieżko, dz. cyt., s. 14.

¹¹ W *Satyrze* możemy znaleźć – obecne też w literaturze barskiej – znamiona typowe dla mentalności szlacheckiej. Elementy utopii regresywnej (zob. J. Kochanowski, *Satyr albo dziki mąż*, oprac. P. Buchwald-Pelcowa, Warszawa 1983, s. a2) – zwłaszcza mit lepszych przodków – stają się okazją do surowej oceny teraźniejszości, zaś ich kontynuacja w utworach okolicznościowych pochodzących z XVIII stulecia wskazuje na żywotność owej kultury oraz uniwersalność wzorców, aktualizowanych każdorazowo przy okazji konkretnych wydarzeń historycznych.

¹² C. Backvis, *Wokół „Satyra” Jana Kochanowskiego*, przeł. J. Prokop, [w:] tegoż, *Szkie o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975, s. 74. Ewokowanie w wypowiedziach *Satyra* publiczności sugeruje potrzebę dialogu oraz odzwierciedla – wspomniany wyżej – dyskusyjny charakter kultury dawnej: np. „Wszak po mnie wolno będzie każdemu wotować. / Ja mówię, co rozumiem; kto ma co lepszego, / Niechaj powiada, będę rad słuchał każdego. / Ale proszę, niechaj ja pirwej się odprawię, / A <obiecuję>, że was długo nie zabawię”. J. Kochanowski, *Satyr*, dz. cyt., s. b2-b3.

Ważne dla autorki niniejszego tekstu jest (marginalne) spostrzeżenie poczynione przez belgijskiego slawistę przy okazji analizy ulotnych, najczęściej anonimowych pism siedemnastowiecznych: „Dali oni [tj. anonimowi autorzy – P. B.] swoim współczesnym, dają nam także poprzez wieki, wyśmienitą ucztę indywidualizmu, w wielu jednak przypadkach osobowość, którą z upodobaniem manifestują, jest impulsywna i przypadkowa, jest wykwittem powierzchniowego dowcipu i powierzchownej świadomości”¹³.

Wydaje się zatem, że literatura okolicznościowa stanowi cenne źródło wiedzy o kulturze i mentalności danej epoki. Jako przykład posłużyć może utwór pt. *Lament Wolności i Wiary*¹⁴.

Wiersz ma charakter relacji ze spotkania z dwiema kobietami – upersonifikowanymi Wolnością i Wiarą. Narrator, a zarazem uczestnik owego spotkania, jest swoistym jego inscenizatorem, reżyserem¹⁵. Zważywszy na zawarte komentarze dotyczące wyglądu postaci, wykonywanych przezeń czynności, sygnalizowanie zmiany tonu głosu oraz przytoczenie przez narratora słów tytułowych bohatererek w mowie niezależnej możemy orzec, że opowiadana historia uzyskała wyposażenie charakterystyczne dla tekstu przeznaczanego do inscenizacji. Chociaż brak tu typowego dla dramatu wyodrębnienia partii dialogowych i didaskaliów, to wskazane wyżej elementy skłaniają ku podjęciu dramatycznej lektury wiersza. Jak zwraca uwagę Jerzy Ziomek, każdy utwór posiada określoną „dyspozycję wykonawczą”, co sprawia, że „między teatrem a litera-

¹³ C. Backvis, *Jednostka i społeczeństwo w Polsce doby renesansu*, przeł. U. Dąb-ska-Prokop, [w:] tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, dz. cyt., s. 532.

¹⁴ O specyfice literatury okolicznościowej konfederacji barskiej, której *Lament Wolności i Wiary* jest przykładem, pisze J. Maciejewski. Zob. *Wstęp*, [w:] *Literatura barska. Antologia*, oprac. J. Maciejewski, wyd. 2, Wrocław 1976.

¹⁵ Tekst, jak wskazuje Janusz Maciejewski, jest sparafrazowaną wierszowaną wersją krótkiego utworu fabularnego, poświęconego zagadnieniom politycznym. Zob. *Literatura barska. Antologia*, dz. cyt., s. 37-38. Wersja wierszowana jest jednak silniej nacechowana emocjonalnie oraz bardziej rozbudowana w porównaniu z pierwowzorem.

turą istnieje stosunek [...] krzyżowania”¹⁶. Projektowanie sposobu wykonania ma charakter perswazyjny, bazuje na odwołaniach do emocji, co zwiększa siłę przekazu. Za uogólniające przeformułowanie i dopełnienie spostrzeżeń badacza możemy uznać refleksję Anny Krajewskiej, według której dramatyczność (rozumiana jako rozgrywanie, działanie) charakteryzuje całą niemal kulturę. W tym ujęciu doświadczenie dramatyczne wiąże się z wszelkim odbiorem sztuki, będącym procesem „fizykalnym” i estetycznym¹⁷.

Ze względu na sposób prowadzenia narracji analizowany tu tekst to *genus mixtum*. Jak powszechnie wiadomo, już starożytni wyodrębnili w wypowiedzi literackiej tryb dramatyczny i narracyjny¹⁸. Obecność przekazu auktoralnego oraz bezpośredniego – poprzez oddanie głosu postaciom – pozwala, by utwór „rozgrywał” się w świadomości odbiorcy, ewokując działanie i akcję.

Na poziomie literackich środków ekspresji wiąże się to – jak sądzę – z pojęciami *energei* i *enargei*, które pojawiają się w pismach Arystotelesa. Przez stulecia narastało wokół tych terminów wiele nieporozumień, wynikających z leksykalnego podobieństwa, mimo

¹⁶ J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] tegoż, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 12.

¹⁷ A. Krajewska, *Doświadczenie dramatyczne a estetyka performatywna. Zarys problematyki*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6, s. 575.

¹⁸ W kontekście przywołanych rozpoznań A. Krajewskiej ciekawe jest spostrzeżenie Krystyny Bartoł, która w Arystotelesowskiej *Poetyce* znajduje potwierdzenie istnienia w IV w. p.n.e. koncepcji dramatyczności tekstu. „[...] podobieństwo epiki i tragedii dotyczy całościowego sposobu kształtowania treści. Konstrukcja epiki powinna mianowicie [...] być dramatyczna, to znaczy zawierać, podobnie jak przeznaczone do wystawienia na scenie utwory, perypetię, rozpoznanie i *pathos*”. K. Bartoł, *Dramatyczność w antycznej teorii narracji i wybranych gatunkach narracyjnych epiki cesarstwa*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, pod red. P. Dobrowolskiego, A. Krajewskiej, D. Ulickiej, Poznań 2010, s. 14. Wyeksponować tu warto przede wszystkim zwrócenie uwagi na inscenizacyjny potencjał tekstu dostrzeżony przez obie badaczki, przy czym A. Krajewska (co już sugerowałam) dramatyczność ujmując nie jako doznanie traumatyczne ani nie łączy tego z czynnikami treściowymi typowymi dla greckiej tragedii. Dramatyczność, z całym jej bagażem terminologicznym, jest dla niej przede wszystkim kategorią używaną przy okazji refleksji nad epistemologią i estetyką. A. Krajewska, dz. cyt., s. 569.

to jednak – za Barbarą Niebelską-Rajcą – możemy umownie definiować *energeję*¹⁹ jako dynamikę przedstawienia, ekspresyjność, aktywność prezentowanych rzeczy, *enargeia* zaś byłaby kategorią z obszaru retoryki popisowo-demonstracyjnej, ewokującą naoczność językowych przedstawień, animację prezentowanych obiektów²⁰. Pozostawiając na boku rozważania terminologiczne, wypadaloby wskazać – ważniejsze dla podejmowanego tu tematu – funkcje owych kategorii oraz ich związek z procesem odbioru.

W Arystotelesowskiej *Retoryce* pojawia się, związane z *energeją*, pojęcie „przedstawienia unaoczniającego”, odgrywającego ważną rolę w procesie perswazji, bo stymulującego zmysły i intelekt odbiorcy. Istotą tej właściwości języka poetyckiego jest bezpośredniość przedstawienia. Jak podkreśla Niebelska-Rajca:

Konsekwencją wizualizacji jest zatem wrażenie bliskości prezentowanych zjawisk, którego doświadcza słuchacz, ulegając złudzeniu wywołanemu przez działanie prezentacji unaoczniającej [...]. Kategoria wizualizacji połączona tu zostaje z zasadą „dramatycznego przedstawienia” (*hypocrisis*) sytuacji emocjonalnych [...]. Intensywna bezpośredniość (bliskość, „teraźniejszość”, natychmiastowość) imitowanych wydarzeń skuteczniej działa na psychikę, silniej rozbudza afekty odbiorcy, który pod wpływem wzruszeń niewątpliwie staje się bardziej podatny na perswazję²¹.

Zabiegi literackie zastosowane w *Lamencie Wolności i Wiary* podporządkowane są nadrzędnemu – jak sądzę – celowi, czyli ukazaniu, że fundamenty ustroju Rzeczypospolitej są zagrożone. Wrażenie teraźniejszości prezentowanych zjawisk oddaje mowa niezależna, właściwa dla dialogu. Widać to już na początku utworu, który stanowi swoisty prolog. Bohater mijając las, usłyszał skargi i postanowił sprawdzić, czym były spowodowane, woła więc:

¹⁹ Co istotne, *enargeia* jest terminem filozoficznym, istotnym elementem współtworzącym byt; to czynność, dzięki której rzecz zyskuje doskonałość. B. Niebelska-Rajca, „*Enargeia*” i „*energia*” w teoriach literackich renesansu i baroku, Warszawa 2012, s. 33-34.

²⁰ Tamże, s. 12-13.

²¹ Tamże, s. 41-42.

„[...] Woźnico, pędź, muszę
 Tym nieszczęśliwym ludziom być wczesną pomocą!”
 Stangret radzi zawrócić: „Nuż i nas obskoczą,
 Kto wie, siła ich w lesie; nas tylko trzech, panie,
 I toż się z nami, co z tamtymi stanie”²².

Kwestie postaci rozdziela odautorski komentarz „stangret radzi zawrócić”. Wykrzyknienia oraz apostrofy oddają ekspresyjny charakter rozmowy dotyczącej spodziewanego zagrożenia. Narrator, nadając akcji szybsze tempo, rezygnuje ze szczegółowej relacji sporu ze sługą, który kwituje kilkoma słowami: „Więc wołam na woźnicę, żeby pędził łaję”. Trzy czasowniki w jednym wersie dynamizują narrację (zwłaszcza czasownik ruchu – „pędził”) oraz oddają sposób mówienia bohatera („wołam”, „łaję”).

Wskazane przeze mnie fragmenty egzemplifikują, że w tekst wpisane są sygnały bądź bardziej precyzyjne wskazówki każące czytać utwór „poprzez teatr”. Odnosi się wrażenie, że przedstawiane wydarzenia dzieją się na naszych oczach²³. Na uwagę zasługują zwłaszcza opisy upersonifikowanej Wolności i Wiary:

²² *Literatura konfederacji barskiej*, [t.] 3, *Wiersze*, pod red. J. Maciejewskiego, Warszawa 2008, s. 118. Utwory pochodzące z niniejszego tomu będą odtąd sygnalizować następująco [*Lkb*, t. 3, nr s.].

²³ Warto wskazać, że Oliver Taplin, w odniesieniu do greckiej tragedii, zwrócił uwagę na to, iż ruch, postawy uczestników, przebieg wydarzeń scenicznych w aspekcie wizualnym są ewokowane przez słowo. Zob. O. Taplin, *Wizualny wymiar tragedii*, [w:] tegoż, *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Kraków 2004, s. 18. Wydaje się, że konstatacja badacza jest adekwatna również wobec tekstów epok dawnych, zwłaszcza gdy ma się w pamięci przywoływane tu refleksje H. Dziechcińskiej. Podobny typ myślenia prezentuje Barbara Judkowiak. Analizując *quasi-sumariusze* (teksty stylizowane na programy teatralne), badaczka stwierdza: „Od tytułu poczynając, poprzez zewnętrzne sygnały delimitacji tekstu [...] umacnia się w odbiorcy przekonanie o konieczności literatury poprzez teatr. Jest to teatr widziany od strony literatury, teatr, którego znaki pozajęzykowe przełożono na język naturalny”. B. Judkowiak, *Między literaturą a teatrem: quasi-summariusze polityczne przełomu wieków XVII i XVIII*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, pod red. J. Ziomka, Warszawa 1992, s. 296-197. Podążając dalej za tą myślą, warto wskazać, że ewokowanie cielesności, materialności było mediatyzowane przez wyobrażenia ściśle określone przez ikonologię, emblematykę, sama zaś

Widzę jakieś sędziwe matrony stojące,
Przez oczy, jak alembik, lży gęste pędzące,
A ręce załamane aż ku niebu wznoszą:
Nie wiem, nieba czy ludzi o ratunek proszą.
Jedna w purpurę, w bisior zaś druga przybrana,
Pierwsza z nich skaleczona, druga rozszarpana.

[*Lkb*, t. 3, s. 118]

Praesens historicum, użyty w przywołanym fragmencie, wzmacnia efekt naoczności i bezpośredniości wydarzeń, a opis postaci – strojów, wykonywanych gestów – oddziałuje na wyobraźnię czytelnika. By wspomnieć konstatację Magdaleny Górskiej, wygląd postaci upersonifikowanej Rzeczypospolitej wyrażał stan, w jakim znajdowało się państwo²⁴.

Poszukując środków uwznioślenia ważnego przekazu, odnajdujemy u Pseudo-Longinosa perspektywę komunikacyjną z naciskiem na – dziś powiedzielibyśmy – recepcję. W jego traktacie pojawia się, w kontekście językowej zdolności kreacji wyobrażeń, pojęcie fantazji twórczej, działającej synchronicznie z wyobraźnią odbiorczą przez nią pobudzaną. *Phantasia* pomaga w realizacji procesu mimetycznego, przy czym warto podkreślić, że wedle retora wykracza ona poza działania naśladowcze. Będąc źródłem wzniosłości, fantazja – zwłaszcza w poezji – wzmacnia żywość stylu, pozwala zadziwić odbiorcę²⁵. Wzniosłość tkwi zarówno w dyspozycjach autora

kreacja niby-teatralna, czego przykładem są owe *quasi*-sumariusze, ma charakter językowy. Zob. tamże, s. 305, 308. O roli konstrukcji emblematycznych w spektaklach teatralnych, dramatach, dialogach pisał Janusz Pelc, wskazując, że znajdowały one często swoje odzwierciedlenie we frazeologii czy metaforyce. Do tekstów dramatycznych przenikały też nieraz całe sentencje, których bohaterowie używali jako argumentu popierającego zajmowane stanowisko. J. Pelc, *Obraz-słowo-znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 210-211.

²⁴ Wizerunkowi Rzeczypospolitej często towarzyszyły atrybuty wiary (kielich z hostią, klucze) oraz sprawiedliwości (miecz, księga praw), co pozwala wysunąć wniosek, że zagadnienie pozycji prawa i religii w państwie było istotną kwestią przy rozważaniu problemów rządu wewnętrznego. M. Górka, *Polonia-Respublica-Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI-XVIII wieku*, Wrocław 2005, s. 138-139.

²⁵ B. Niebelska-Rajca, „*Enargeia*” i „*energia*” w teoriach literackich renesansu i baroku, dz. cyt., s. 81.

(„zdolność do wzniosłego sposobu myślenia”, „żarliwy i natchniony patos”), jak i w samej sferze sztuki tworzenia (tworzenie figur myśli i mowy, dobór tropów, odpowiednia kompozycja)²⁶. Najważniejsze wydaje się tu jednak wskazanie przez Pseudo-Longinosa, że słuchacz współtworzy górnosc, gdyż współodczuwa, angażuje się emocjonalnie²⁷.

Można zatem postawić hipotezę, że *Lament Wolności i Wiary* budzi uczucie wzniosłości, posługując się perswazją emocjonalną – poprzez ukazanie zagrożonych wartości fundujących ustroj Rzeczypospolitej, który nie jest tylko systemem politycznym, ale podstawą konstytuowania się i zarazem funkcjonowania tak jednostki, jak i szlacheckiej zbiorowości. Jarosław Płuciennik pisze nawet o retoryce wzniosłości, która „jest sztuką używania języka w celach perswazji emocjonalnej zawężonej do ewokowania emocji związanych z doświadczeniem wzniosłości”²⁸. Jej ślady możemy znaleźć w analizowanym tu utworze, w którym na pierwszy plan wysuwa się wzniosłość płynąca z cierpienia bohaterki, co stanowi rozbudowaną metaforę stanu, w jakim znajduje się Rzeczpospolita, a wyzwolić ma wyobraźnię empatyczną i adekwatną reakcję uczuciową odbiorców.

Znowu żalonym tonem zacznie lamentować,
 Rwać włosy i tłuc piersi, ręce załamować:
 „O dni co za krytyczne, i nieszczęśliwości,
 Czasy miejsca w okręgu niegodne wieczności!”.
 Ja to słysząc, zdretniałem, jeżą mi się włosy,
 Krew w żyłach jak lód ścina na takie jej głosy,
 Obumarłym językiem prawie mówię do niej.
 [Lkb, t. 3, s. 121-122]

²⁶ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 44.

²⁷ Tamże, s. 64. Samej kategorii wzniosłości nie można jednak upraszczać i sprowadzić jej tylko i wyłącznie do środka retorycznej perswazji. W ujęciu Pseudo-Longinosa bowiem górnosc należy rozpatrywać przez pryzmat moralności i psychologii, przeciwstawiając retoryczną *peitho* (uniesienie) i zachwyty (*ekstasis*). W świetle performatywności ważne może być też spostrzeżenie Płuciennika o niemożności rozróżnienia wzniosłości tkwiącej w autorze od tej zawartej w tekście czy odczuwanej przez słuchaczy. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 50-51.

²⁸ Tamże, s. 169.

W tekście, powstałym w 1768 roku, poruszono kwestię ustaw sejmku delegacyjnego (na którym zrównano prawa katolików i dysydentów) ukazanych jako kara Boża za upadek obyczajów. Biblijna stylizacja wzmacnia patetyczność, buduje podniosły nastrój wiersza, a także pozwala nadać wydarzeniom o charakterze politycznym wymiar sakralny, co stanowi zabieg często spotykany w literaturze okolicznościowej konfederacji barskiej.

W przywołanym fragmencie warto jeszcze zwrócić uwagę na narratora-bohatera, projektującego sposób lektury tekstu. Jako szlachcic i poseł – na początku utworu pojawia się wzmianka o powrocie z sejmku – oddaje własne emocje i przerażenie wywołane wydarzeniami z przełomu lat 1767-1768, jednocześnie jednak, pozostając przecież anonimowym, reprezentuje zbiorowość. Podmiot, bohater, narrator, inscenizator to ta sama osoba/postać, która dodatkowo wpisuje się też – czy może raczej utożsamia – z grupą adresatów. Niemożność postawienia ostrej granicy między autorem, bohaterem, odbiorcą – do czego przyzwyczała nas tradycyjna historia literatury, uzasadnia w moim przekonaniu odwołania do performatywności. Tekst, który rozgrywa się niejako wobec odbiorców (używam tego terminu umownie, z braku bardziej adekwatnego określenia), nakłania tychże do aktywnego uczestnictwa w owym rozgrywaniu i partycypowaniu w ustanawianych mocą słowa wydarzeniach.

Perswazyjność, jako jeden z głównych celów retoryki, determinuje kształt stylistyczny *Lamentu Wolności i Wiary*. Monologi tytułowych postaci nasuwają skojarzenia z przemówieniami, a ich wieszczcy ton oraz biblijne reminiscencje przypominają *Kazania sejmowe* Piotra Skargi. Istotny w tym kontekście wydaje się również przytoczony wyżej autokomentarz narratora-bohatera informujący o jego doznaniach, zwracający uwagę na silne fizjologiczne reakcje na usłyszane słowa (eksponują to zwłaszcza związki frazeologiczne „Krew w żyłach jak lód ścina”, „jeżą mi się włosy”). Jak podkreśla Michał Rusinek, w retoryce ważne jest nie tylko przygotowanie tekstu, ale i *actio*: wykonanie, wygłoszenie, działanie (*pronuntiatio*

i *gestus*). Badacz wskazuje na związek języka z działaniem, eksponując obecność w antycznych definicjach retoryki performatywności (jako skutecznej perswazyjności, czyli wywierania wpływu na odbiorcę, skłonienie go do określonych działań, zachowań, zmiany postawy)²⁹. Gdy idzie o jakość perswazji – by rozwinąć myśl Rusin-ka – ogromną rolę odgrywa reakcja czytelnika/słuchacza, której charakter można założyć (albo spróbować zaprojektować, jak w analizowanym tu utworze), ale której nie da się przewidzieć³⁰.

Bibliografia

- Backvis C., *Jednostka i społeczeństwo w Polsce doby renesansu*, przeł. U. Dąmbska-Prokop, [w:] tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975.
- Backvis C., *Wokół „Satyra” Jana Kochanowskiego*, przeł. J. Prokop, [w:] tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975.
- Bartol K., *Dramatyczność w antycznej teorii narracji i wybranych gatunkach narracyjnych epoki cesarstwa*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, pod red. P. Dobrowolskiego, A. Krajewskiej, D. Ulickiej, Poznań 2010.
- Burzyńska A., *Derrida i performatyka*, [w:] tejsze, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.
- Dmitruk K., *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*, Wrocław 1980.

²⁹ M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003, s. 109-111.

³⁰ Tamże, s. 128. W podobny sposób o przedstawieniu pisze E. Fischer-Lichte: „Aktorzy i widzowie ze swoimi działaniami figurują jako elementy w pętli feedbacku, jako ci, których stwarza dla siebie samo przedstawienie. Z tego także powodu wymyka się ono «rozumieniu». Nie chcę przez to powiedzieć, że poszczególnym elementom, sekwencjom czy działaniom nie można przypisać określonych znaczeń i interpretować, na przykład, zamiany ról jako próby stworzenia symetrycznych relacji między równoprawnymi podmiotami. Nigdy jednak nie można traktować spektaklu jako wyrazu zadanego z góry sensu lub realizacji autorskich intencji”. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 78.

- Dmitruk K., *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1985.
- Dziechcińska H., *Rola i miejsce gatunku literackiego w procesach odbioru*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1985.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Górska M., *Polonia-Respublica-Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI-XVIII wieku*, Wrocław 2005.
- Judkowiak B., *Między literaturą a teatrem: quasi-summariusze polityczne przełomu wieków XVII i XVIII*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, pod red. J. Ziomka, Warszawa 1992.
- Judkowiak B., *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*, Poznań 1992.
- Kochanowski J., *Satyra albo dziki mąż*, oprac. P. Buchwald-Pelcowa, Warszawa 1983.
- Kotarska J., *Wiersze wariacyjne – autorska propozycja krytycznej lektury*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1985.
- Krajewska A., *Doświadczenie dramatyczne a estetyka performatywna. Zarys problematyki*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6.
- Literatura barska. Antologia*, oprac. J. Maciejewski, wyd. 2, Wrocław 1976.
- Literatura konfederacji barskiej*, [t.] 3, *Wiersze*, pod red. J. Maciejewskiego, Warszawa 2008.
- Maciejewski J., *Literatura i jej formy mówione*, [w:] *Żywiot słowa. Literatura i jej formy mówione*, pod red. tegoż, Warszawa 2007.
- Niebelska-Rajca B., „Enargeia” i „energia” w teoriach literackich renesansu i baroku, Warszawa 2012.
- Pelc J., *Obraz-słowo-znak, Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973.
- Płuciennik J., *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.
- Rusinek M., *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003.
- Rysiewicz A., *Zagadnienie retoryki w analizie poezji polskiej przełomu XVI i XVII wieku*, Wrocław 1990.
- Sławiński J., *Socjologia literatury i poetyki historyczna*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod red. tegoż, Wrocław 1971.
- Śnieżko D., *Pismo i głos: historia i literatura*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2.

Taplin O., *Wizualny wymiar tragedii*, [w:] tegoż, *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Kraków 2004.

Ziomek J., *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] tegoż, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.

How did people “use words” in the past? Reflections on Old Polish literature

Summary

A blurred boundary between the author/creator and the recipient/reader is a characteristic of Old Polish culture. The popularity of manuscript circulation and widespread knowledge of rhetoric and poetics (among noblemen) allows one to use research tools that are connected with the performative turn to study the literature of that period. This kind of conceptualization may shed new light on Old Polish literature and culture, thus showing a connection between the past and the present.

REGINA LISSOWSKA-POSTAREMCZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Percepcja jako działanie. Kinestetyczne doświadczanie w sztukach performatywnych

Wstęp

W 1999 roku podczas festiwalu tańca w Awinionie odbyła się premiera bardzo niezwykłego spektaklu zatytułowanego *Con forts fleuve* Borisa Charmatza. Widzów kierowano wyłącznie na miejsca po prawej stronie, lewa strona widowni pozostała pusta. Jeden z tancerzy powoli i ostrożnie wspinał się po rzędach pustych krzeseł, by dołączyć do pozostałych tancerzy na scenie. Światła były prawie całkowicie wyciemnione, a zarysy postaci ledwie widoczne. Wykonawcy mieli spodnie pozakładane na głowy, co czyniło ich jeszcze bardziej nierozpoznawalnymi i anonimowymi. Poruszali się po scenie chaotycznie, jakby zagubieni w przestrzeni i czasie. Zmiany w charakterze i dynamice ruchu wydawały się nieprzewidywalne, bez wzajemnych powiązań. Jakość ruchu – jego niepewność, chwiejność – była wyraźnie determinowana przez fizyczne warunki na scenie. Dodatkową przeszkodą był opuszczany z góry gruby materiał, który częściowo przysłaśniał wykonawców.

Przez cały spektakl nie doszło do momentu kulminacji, nie pojawił się też ani jeden sygnał dla widzów, który pozwoliłby zidenty-

fikować „postaci” lub rozpoznać jakikolwiek kod czy konwencję. Charmatz posunął się nawet dalej, by uniemożliwić powstanie mechanizmów współdziałania wykonawców w czasie spektaklu: jeden z tancerzy otrzymał inne wytyczne co do improwizacji, wprowadził też na scenę dwóch „figurantów”, którzy nie znali spektaklu ani jego założeń.

Ruch w tym „tanecznym” spektaklu najwyraźniej nie był wykonywany dla wizualnej percepcji publiczności ani nawet samych wykonawców, którzy zmuszeni byli do orientacji w ruchu poprzez słuch i dotyk. Charmatz skonstruował ten chaos bardzo świadomie i precyzyjnie, eliminując i zaprzeczając wszelkim konwencjom „teatralnego oglądania”; praktycznie uniemożliwiając widzom interpretację. Niemniej *Con forts fleuve* był interpretowany na wiele sposobów, dopatrywano się w nim m.in. krytyki zachodniej cywilizacji, wizji postapokaliptycznego świata, czy nawet problemu AIDS. Sama koncepcja była jednak znacznie prostsza – wobec nawarstwienia przeszkód, praktycznie blokujących możliwość oglądania, analizowania i interpretowania ruchu, pobudzona zostaje percepcja sensoryczna. Ruch i całe otoczenie zaczynały być odbierane innymi niż wzrok zmysłami¹.

Tematem niniejszego artykułu jest aktywna rola odbiorcy oraz nowe strategie w sztukach performatywnych zorientowane na percepcję sensoryczną. Jak w opisanym wyżej przykładzie, bezpośrednie doświadczenie na poziomie sensorycznym i kinestetycznym nie tylko dominuje nad kategoriami estetycznymi, ale nawet zastępuje interpretację. W tej perspektywie performans jest coraz częściej postrzegany jako wspólne doświadczenie, dzielone przez widza i wykonawcę.

Peggy Phelan w słynnym tekście *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji* pisała: „Performans żyje tylko w teraźniejszo-

¹ Por. J. Fabious, *Seeing the body move. Choreographic investigations of kinaesthetic at the end of the twentieth century*, [w:] *Contemporary choreography. A critical reader*, pod red. J. Butterworth, L. Wildschut, London 2009, s. 335.

ści. Nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany czy w inny sposób uczestniczyć w reprezentacji; wkraczając w nią staje się bowiem czymś innym niż performans”². Podejmowana przez nią perspektywa odnosi się do niemożności włączenia performansu w zasady szeroko pojętej produkcji i reprodukcji oraz paradoksów wynikających z rynkowej i politycznej konieczności wpisania go w takie ramy, traktowania performansu jako „dzieła”. Tymczasem pozostające po nim materialne ślady czy dokumentacja są już czymś innym. Performans istnieje wyłącznie w teraźniejszości, w bezpośredniej relacji między performerem i widzem.

Oczywiście ten fenomen „współdoświadczenia”, unikatowej i niepowtarzalnej więzi, która wytwarza się podczas spektaklu – na poziomie emocjonalnym czy nawet fizjologicznym – nie jest własnością performansu jako formy, lecz nieodłączną cechą wszystkich tzw. sztuk performatywnych (wykonawczych) – włączając teatr, taniec czy nawet formy z pogranicza sztuk wizualnych lub muzyki.

Samo istnienie takiej więzi było chyba od zawsze intuicyjnie dostrzegane i wykorzystywane przez artystów. Starano się też poznać jej istotę, nazywaną czasem wewnętrznym zmysłem lub instynktem. Jednak dopiero niedawne odkrycia na polu neurologii naukowo potwierdziły i zdefiniowały to zjawisko. Kluczowym dla niego kontekstem jest odkrycie lustrzanych neuronów oraz dyskurs związany z kinestezją.

Kinestezja

Kinestezja jest powszechnie rozumiana jako zdolność odczuwania ruchów kończyn i ciała³. Nie jest to jednak sam ruch, lecz złożony

² P. Phelan, *The Ontology of performance: representation without reproduction*, [w:] tejsze, *Unmarked. The Politics of Performance*, London 1993, s. 146.

³ J. S. Longstaff, *Cognitive structures of kinesthetic space. Reevaluating Rudolf Laban's choreutics in the context of spatial cognition and motor control*, London 1996, s. 34.

proces, angażujący działania wszystkich systemów zarządzających doświadczeniem różnych doznań podczas ruchu. Złożoność odczucia kinestetycznego powodowała, że do niedawna wymykało się ono naukowemu poznaniu, choć i wcześniej podejmowano próby jego intuicyjnego rozpoznania.

Termin „kinestezja” (od *kinesis* – ruch i *aisthesis* – odczucie zmysłowe) wprowadzony został przez neurofizjologa Henry’ego Charltona Bastiana w 1887 roku. Bastian zsyntetyzował badania nad różnymi receptorami z własnymi odkryciami na temat ich połączeń z korą mózgową, co pozwoliło mu ostatecznie potwierdzić i zdefiniować „zmysł ruchu”⁴.

Na przestrzeni XX wieku zjawisko i pojęcie kinestezji było wielokrotnie omawiane i redefiniowane. Poszukiwano odpowiedzi na takie pytania, jak:

– Jaka jest natura i procesy prowadzące do odczucia kinestetycznego?

– Czy i w jaki sposób doświadczenia kinestetyczne wykonawcy mogą być odbierane przez obserwującego? A jeśli tak, jakiego rodzaju reakcje i odczucia wywołują u widza?

– Czy taki związek jest zjawiskiem o naturze psychologicznej czy fizycznej? Jakie są warunki jego zaistnienia?

– Czy obserwacja poruszającego się ciała może wywoływać podobne, kinestetyczne odczucia? I w jaki sposób te reakcje wpływają na to, jak doświadczamy ruchu i jak przekazuje nam on swoje znaczenie?

Zrezygnuję tu z próby streszczenia całego dyskursu wokół tego zagadnienia. Przedstawię jedynie wybrane teorie, które ukształtowały współczesne rozumienie kinestezji.

⁴ Do wieku XIX zjawisko opisywane było za pomocą określeń takich jak: „zmysł wewnętrzny”, „zmysł organiczny”, czy też „instykt wewnętrzny”, które miały wskazywać na bliżej nieokreślony, niesklasyfikowany poziom doznania mięśniowego. Por. A. Jelewska, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2012, s. 61.

Wewnętrzna mimikra

W latach trzydziestych XX wieku amerykański teoretyk tańca John Martin⁵ pisał o empatycznym doświadczeniu, które początkowo nazywał „metakinezą”. Emocjonalne zaangażowanie powstałe w wyniku tego procesu uznawał za jeden z najważniejszych aspektów oglądania tańca i nieodzowny warunek jego rozumienia⁶.

Opierając się na badaniach Vernona Lee nad psychologiczną naturą doświadczeń estetycznych⁷, Martin początkowo zakładał, że przekaz tańca pojmowany jest przez widza dzięki kombinacji „kinestetycznej sympatii”, czyli doświadczenia „współodczuwania” aktywności mięśniowej innego ciała, z „metakinezą”, czyli procesem, poprzez który przekazywana (dedukowana) była intencja ruchu⁸. Martin zakładał również, że taniec jako akcja ruchowa może być „odtworzony” na podświadomym poziomie w ciele widza. Twierdził, że nieodłączną cechą każdego ruchu jest intencjonalność, fundamentalne połączenie między ruchem a emocją, które umożliwia widzowi nie tylko pojmowanie treści tańca, ale też bycie przez taniec „poruszonym”.

Kiedy widzimy poruszające się ludzkie ciało, widzimy ruch, który potencjalnie może być wytwarzany przez jakiegokolwiek ludzkie ciało, i wtedy poprzez nasze własne [...] poprzez kinestetyczne odczucie reprodukowujemy ten ruch pośrednio w naszym doświadczeniu mięśniowym i pobudzamy

⁵ John Martin był jednym z czołowych krytyków tańca związanych z amerykańskim *modern dance*, jednym z jego głównych teoretyków i popularyzatorów. Jego prace teoretyczne i krytyczne stworzyły grunt dla przyjęcia nowych technik tańca, interpretacji nowych wówczas form i estetyki oraz dowartościowania roli choreografa jako artysty. Uczyniły też zagadnienia związane z kinestezją jednym z najważniejszych problemów rozwijającej się w XX wieku teorii tańca.

⁶ Por. J. Martin, *America Dancing. The Background and Personalities of Modern Dance*, New York 1936, s. 146.

⁷ Por. V. Lee, *The Beautiful. An Introduction to Psychological Aesthetics*, Cambridge 1913, s. 35-49.

⁸ Por. J. Martin, *The Modern Dance*, Nowy Jork 1933, s. 85. Więcej na temat tej koncepcji Martina i jej rozwoju por. S. L. Foster, *Choreographing Emaphy. Kineasthesia in performance*, London-New York 2011, s. 155-162.

asocjacyjne konotacje jako własne doznania rodzące się podczas wykonywania ruchu⁹.

W roku 1939 Martin dopracował i przebudował swoją teorię komunikacji poprzez taniec. Porzucił pojęcia „metakinezy” i „kines-tetycznej sympatii”, syntetyzując te operacje w jednym procesie, zwanym „wewnętrzną mimikrą”. Dowodził, że istnieje bezpośrednia więź między widzem a tancerzem, którą uznawał za podstawę związku między obserwowanym ruchem a emocjami. Postulował istnienie wewnętrznej świadomości (*inner-self*), która pod wpływem wrażenia wywołanego oglądaniem tańca odpowiada unikalną interpretacją jego ekspresji.

„Wewnętrzna mimikra” obejmowała więc cały proces fizycznego percypowania i emocjonalnego odczucia stanów innego ciała, które nie prowadziło do wytworzenia przez widza kopii doświadczenia, lecz prawdziwego odczucia. Martin, podobnie jak wcześniej Vernon Lee¹⁰, postrzegał to empatyczne połączenie jako pierwotne, zachodzące głównie na poziomie podświadomości i istniejące poza rzeczywistością językową¹¹.

Wprowadzona przez Martina koncepcja „wewnętrznej mimikry” jako zdolności odczuwania obserwowanego ruchu poprzez mięśnie, dzięki czemu taniec przekazuje widzowi swoje znaczenie, był szeroko dyskutowany przez badaczy tańca. Ponownie rozbudził też zainteresowanie tym zagadnieniem wśród naukowców zajmujących się neurofizjologią, neuropsychologią i innymi naukami behawioralnymi.

⁹ J. Martin, *America Dancing*, dz. cyt., s. 117.

¹⁰ Ciekawą analizę koncepcji „wewnętrznej mimikry” oraz jej źródeł przedstawia też Dee Reynolds (*Rhythmic Subjects*, Alton 2007, s. 47). Zwraca ona uwagę na silne związki między koncepcją Martina i psychologią estetyki Vernona Lee. Dla Lee wewnętrzna mimikra pełniła ograniczoną rolę w empatycznym doświadczeniu, uczestnicząc w mięśniowym połączeniu z innym, ale nie imitując go. Martin natomiast przedstawiał wewnętrzną mimikrę w odniesieniu do roli tańca i wpływu, jaki ruch ciała mógł wywierać na obserwatora. Zarówno Lee, jak i Martin zgadzali się, że empatyczne połączenie istnieje pierwotnie i poza rzeczywistością językową, jako bardziej bezpośrednie i głównie podświadome lub nieświadome doświadczenie.

¹¹ Por. S. L. Foster, dz. cyt., s. 157.

Kinestetyczna empatia

Zagadnienia związane z kinestezją w teorii tańca najszerzej rozwija Susan Leigh Foster, wybitna amerykańska badaczka tańca. Formuluje tezę, że kinestezja jest podstawą choreografii; pierwszym poziomem, na którym zapisuje się w ciele. W książce *Choreographing Empathy* Foster przedstawia genealogiczne studium trzech powiązanych ze sobą terminów: choreografii, kinestezji i empatii, w kontekście ich kulturowych i tradycyjnych uwarunkowań. Ukazuje ewolucję ich koncepcji i znaczenia od XVIII wieku do współczesności oraz to, w jaki sposób postrzeganie i dyskusje o tańcu zmieniały się z czasem. Zrozumienie tego rozwoju uznaje za klucz do rozumienia cielesności:

Każde pojęcie choreografii zawiera ucieleśnioną w nim kinestezję, określony sposób doświadczania fizyczności i ruchu, który z kolei determinuje sposób odczuwania go przez inne ciała. Dlatego „choreografowanie empatii” pociąga za sobą konstruowanie i podtrzymywanie określonej fizyczności, której kinestetyczne doświadczenie prowadzi naszą percepcję i określa związek z tym, co odczuwa inne ciało¹².

Analizując różne stanowiska dotyczące psychofizycznego połączenia między wykonawcą i widzem, Foster zwraca uwagę na wątpliwości, jakie budzi wspomniana wyżej koncepcja Martina (spontanicznego i mechanicznego związku między obserwowanym ruchem a fizyczną reakcją) – jego zdaniem zakładająca daleko idące uproszczenie. W zamian proponuje postrzeganie „kinestetycznej empatii” z politycznego punktu widzenia, dowodząc, że spektakle taneczne wykorzystują w przeważającym stopniu zmysły, subiektywność i poczucie ciała w danym czasie. Kinestetyczne połączenie uznaje za wysoce zapośredniczone i poddane wpływom zmiennych społeczno-kulturowych obyczajów. Percepcja widza jest kształtowana przez poczucie ciała i subiektywizmu w danym

¹² Tamże, s. 2.

społecznym momencie i kontekście oraz zależne od okoliczności oglądania tańca¹³.

Foster pokazuje, jak ważne jest dowartościowywanie w sytuacji odbiorczej wszystkich wymiarów somatyczności, aby móc w pełni rozumieć ruch człowieka na scenie oraz język, jakim się on posługuje¹⁴. Podobnie jak wcześniej Deidree Sklar¹⁵ i Randy Martin¹⁶, wprowadza do podstawowego, fizjologicznego rozumienia kinestezji wymiary kulturowe, społeczne oraz polityczne, a jednocześnie rozwija także poziom psychologiczny.

Myślące ciało

W obszarze badań psychologicznych termin „kinestezja” na nowo rozbudził zainteresowanie za sprawą studium percepcji Jamesa J. Gibsona – *The Senses Considered as Perceptual Systems*¹⁷ – opublikowanemu w 1966 roku. Amerykański psycholog zakreślił nowe poziomy rozumienia kinestezji, włączając w jej obręb kilka zmysłów, które współuczestniczą w procesie kinestetycznym oraz orientują nas w przestrzeni.

Zdaniem Gibsona kinestezja była centralnym procesem odpowiadającym za integrację informacji pozyskiwanych z różnych zmysłowych receptorów, takich jak skóra czy oko, ich połączenia z odczuciem grawitacji oraz ogólnych dyspozycji ciała i ruchu. Kładł przy tym nacisk na aktywność percepcji w czerpaniu informacji z otoczenia. Tak rozumiana kinestezja pozwala na orientowa-

¹³ Por. S. L. Foster, *Kinesthetic empathies and the politics of compassion*, [w:] *Continents in Movement: Proceedings of the International Conference, The Meeting of Cultures in Dance History*, red. D. Tétrico, Lisboa 1988, s. 248.

¹⁴ Por. A. Jelewska, dz. cyt., s. 77.

¹⁵ D. Sklar, *Can Bodylore Be Brought to Its Senses?*, *Journal of American Folklore*, Vol. 107, No. 423, 1994, s. 16.

¹⁶ R. Martin, *Dance Diversity: A U.S. Perspective*, [w:] *Dance Transcending Borders*, pod red. U. Sakara Munsu, New Delhi 2008, s. 137.

¹⁷ J. J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Westport 1966.

nie się w przestrzeni, na odczucie i świadomość nawigacji w świecie zewnętrznym, na czytanie map, na poruszanie się w jakiegokolwiek sytuacji.

Anektując rozwiązania Gibsona (szczególnie uwzględnienie wewnętrznych i zewnętrznych stymulantów) do analizy *modern dance* i *contact improvisation*, Foster pisze:

Zarówno moderniści, jak i Gibson wyjaśniali kinestezję jako mięśniowe połączenie z głębszą naturą uczuciową i jako orientor naszych zmysłów i poczucia tożsamości. [...] Kinestezja jako włączona w sferę emocji zakładała, że wszyscy ludzie dzielą te same emocje i poruszają się podobnie, z tym samym położeniem części ciała i wysiłkiem, jaki wkładają w działanie. Gibson przyjmował założenie, że wszyscy ludzie mają równy dostęp do tych samych warunków odczuwania świata. I nawet jeśli fizyczne ograniczenia powodowały, że dana osoba postrzegała świat inaczej, czynniki społeczne nie miały na to wpływu¹⁸.

Ivar Hagendoorn również przedstawia tezę, że widz nie jest pasywnym obserwatorem, gdyż percepcja obserwowanego ruchu na poziomie poznawczym jest bardzo aktywnym procesem. Powołuje się na badania rezonansem magnetycznym (fMRI), które wykazały, iż „obserwator może wewnętrznie pobudzać zmysłowe odczucie ruchu, szybkości, wysiłku i zmian w układzie ciała”¹⁹.

Lustrzane neurony

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku dokonała się kolejna rekontekstualizacja kinestezji. Neurofizjolodzy z Uniwersytetu w Parmie (Giacomo Rizzolatti, Leonardo Fogassi i Vittorio Gallese) odkryli nowe klasy komórek mózgowych, nazwanych „lustrzanymi neuro-

¹⁸ Por. S. L. Foster, dz. cyt., s. 117-118.

¹⁹ I. Hagendoorn, *Some speculative hypothesis about the nature and perception of dance and choreography*, *Journal of Consciousness Studies*, nr 11/2004, s. 3. Por. też: I. G. Hagendoorn, *Dance Perception and the Brain*, [w:] *Thinking in Four Dimensions*, pod red. S. McKechnie i R. Grove, Melbourne 2005.

nami”²⁰. Uaktywniają się one i reagują identycznie podczas wykonywania ruchu lub w czasie obserwowania tego ruchu u innych osobników. Badacze postawili hipotezę, że to właśnie lustrzane neurony odpowiadają za zdolność do rozpoznawania cudzych emocji i intencji wyrażanych niewerbalnie, czyli empatię oraz współczucie.

To odkrycie potwierdza pogląd Martina o istnieniu bezpośredniego, fizycznego połączenia między wykonawcą a widzem, choć obie teorie różnią się znacząco co do natury i sposobu, w jaki zachodzi subiektywna percepcja²¹. Kinestetyczna empatia w rozumieniu Martina łączy odczucie mięśniowe z uniwersalnym poziomem emocjonalnym, podczas gdy badania włoskich naukowców skupiają się wyłącznie na procesach neurofizjologicznych. Jakkolwiek akt percypowania i ruchu mogą mieć zabarwienie emocjonalne, lustrzane neurony wskazują raczej na obustronność odczucia zmysłowego i fizycznego działania: „Niezależnie od tego, czy obserwując kogoś chodzącego po krawędzi urwiska czujemy strach, czy nie, nasze ciało chce poruszyć rękami i nogami jakby próbując przemieścić ciężar ciała na bezpieczną stronę”²².

Kinestetyczne symulacje

Alain Berthoz, uwzględniając tę nową klasę neuronów i prowadząc badania nad stanem nieważkości organizmu, którego doświadczają astronauta, wprowadził poszerzone rozumienie kinestezji. W książce *The Brain's Sense of Movement* przedstawia hipotezę dotyczącą konstruowania zmysłowego odczucia ruchu. Jego zdaniem zmy-

²⁰ Podczas szczegółowych badań kory ruchowej mózgu makaków.

²¹ Por. S. L. Foster, dz. cyt., s. 2.

²² G. Rizzolatti et al., *From Mirror Neurons to Imitation: Facts and Speculations*, [w:] *The Imitative Mind: Development, Evolution, and Brain Bases*, pod red. A. N. Meltzoff, W. Prinz, Cambridge Studies in Cognitive Perceptual Development, Cambridge, England 2002, s. 155-157.

słowa i kinestetyczna percepcja ruchu poprzez ciało poprzedza jego świadomość. Sugeruje również, iż ten sam proces zachodzi w przypadku obserwacji ruchu wykonywanego przez inną osobę²³.

Berthoz przedstawia też rozwijaną w kognitywistyce tezę, że percepcja jest symulowaniem działania; mózg zapowiada i wyprzedza określone akcje naszego ciała. Te mikroakcje są jednak indywidualizowane wobec kontekstów kulturowych. Obserwatorzy danego zdarzenia nie dzielą wspólnego świata, w tym znaczeniu, że każdy może odbierać rzeczywistość w sposób indywidualny, na który mają wpływ choćby różnice kulturowe czy płciowe. W tym sensie, gdy oglądamy spektakl, nasza percepcja uruchamia w nas dokładnie te same napięcia i zmysły, które angażują wykonawcy podczas działania. Jednak każdy z nas może percypować ten ruch na bardzo wiele sposobów.

Berthoz nawiązuje do teorii Gibsona, percepcji jako aktywnego związku ze światem i, podobnie jak on, przypisuje kinestezji centralną rolę w orientacji i organizacji wszystkich zmysłów, choć w odróżnieniu od niego postrzega je raczej jako współzależne systemy niż wykluczające się wzajemnie kanały. Oddala się też od poprzednika w dwóch kluczowych kwestiach: po pierwsze, stwierdza, że percepcja jest jednocześnie działaniem/symulacją działania. Po drugie, nie zakłada, że obserwatorzy dzielą wspólne otoczenie, lecz przeciwnie – że każda jednostka postrzega świat całkowicie indywidualnie, na podstawie choćby kulturowych czy genderowych różnic, które ukształtowały ich *habitus*²⁴.

Łącząc dużą liczbę neurologicznych eksperymentów dotyczących percepcji i poznania, Bertoz podkreśla antycypujące właściwości uwagi. Na przykład patrząc na krzesło, mózg już symuluje ruchy kojarzone z siedzeniem na nim (choć niekoniecznie skutkują

²³ A. Berthoz, *The Brain's Sense of Movement. Perspectives in Cognitive Neuroscience*, Cambridge-London 2000, s. 9.

²⁴ Berthoz nawiązuje tu do pojęcia *habitus*, według koncepcji Pierre'a Bourdieu, które odnosi się do związku stylu życia, wartości, zachowań, poglądów z pamięcią i doświadczeniem.

one widocznym ruchem). Na widok świateł hamowania w samochodzie z przodu koordynujemy precyzyjnie czas i siłę hamowania. Percepcja i działanie zawierają się w sobie nawzajem. Poprzez „kinestetyczne serie”²⁵, jak pisze Berthoz, umysł symuluje różne opcje: „Percepcja jako taka pozwala indywiduum na dokonanie wyboru wobec wielu różnorodnych opcji dla każdego kolejnego ruchu”²⁶. Biorąc pod uwagę czynnik empatii kinestetycznej, człowiek „wypróbujemy” liczne role, zarówno poprzez własne działania, jak i poprzez obserwowane działania innych.

Mózg symuluje różne możliwości ruchu w celu wybrania najlepszej strategii. Jest to zdolność rozwijana na drodze ewolucji, która umożliwia dostosowanie się i przetrwanie w środowisku. Ponadto, jak twierdzi Berthoz, u ludzi ta zdolność przekształciła się w bardziej złożony proces percepcji. Sposób, w jaki człowiek percypuje świat, zależy od fizycznego i kulturowego środowiska. Doświadczenia związane z percypowaniem i interakcjami z otoczeniem głęboko wpływają na to, jak patrzymy, a w konsekwencji – co widzimy. Obszary te są, według niego, trudne do oddzielenia; można powiedzieć, że razem istnieją w sferze kinestetycznej²⁷.

Jest to teoria kinestezji, jak do tej pory, najbardziej uaktualniona; łącząca niejako w sprzężeniu zwrotnym poziom fizjologiczny kinestezji z ośrodkami neuronalnymi. Reakcja na ruch jest więc zarówno cielesna, jak i kognitywna, jest też uwarunkowana kulturowo²⁸.

Rozumność percepcji

Warto w tym miejscu przywołać inną teorię z zakresu psychologii percepcji, która, mimo iż wywarła ogromny wpływ na sztuki wizu-

²⁵ Por. S. L. Foster, dz. cyt., s. 122.

²⁶ A. Berthoz, dz. cyt., s. 22-23.

²⁷ Współcześnie poszerza się te odkrycia o kwestie związane z szeroko pojętą kategorią pamięci.

²⁸ Por. A. Jelewska, dz. cyt., s. 79.

alne, do tej pory nie była dyskutowana w kontekście badań nad sztukami performatywnymi czy zjawiskami takimi jak kinestezja. Rudolf Arnheim w swojej pracy *Myślenie wzrokowe* kwestionuje szeroko rozpowszechniony pogląd na temat percepcji zmysłowej, jako oderwanej od myślenia. Jak pisze:

Współpraca percepcji i myślenia w procesie poznania byłaby niezrozumiała, gdyby rzeczywiście istniał taki podział. [...] Materiał uzyskany z postrzeżeń nadaje się do użycia przez myśl jedynie dlatego, że już sama percepcja zbiera różne typy rzeczy czyli pojęcia. I odwrotnie – bez nieustannej obecności treści zmysłowych umysł nie ma czym myśleć. [...]²⁹.

Sprzeciwia się też zakorzenionemu w tradycji naukowej traktowaniu percepcji jako niższej funkcji poznawczej, ograniczonej do „dostarczania materiału” myśleniu rozumowemu.

[...] Formułuję tezę, że czynności poznawcze zwane myśleniem nie są przywilejem procesów zachodzących w umyśle, poza postrzeganiem czy ponad nim; uważam bowiem, że są one aktywnymi składnikami samej percepcji. Mam tu na myśli takie czynności, jak aktywne badanie, dokonywanie wyboru, oddzielanie tego, co istotne, upraszczanie, abstrakcja, analiza i synteza, uzupełnianie, poprawianie, porównywanie, rozwiązywanie problemów, a także kojarzenie, rozróżnianie i umieszczanie w kontekście³⁰.

Poglądy Arnheima, rozpowszechnione w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przyniosły rewolucyjną zmianę w myśleniu o zdolnościach percepcyjnych człowieka. Wywarły ogromny wpływ na sztuki wizualne zarówno w praktyce twórczej, krytyce, rozważaniach estetycznych, jak i edukacji. Dowartościowanie percepcji zmysłowej i postrzegania jako formy rozumienia świata wyzwoliło sztuki wizualne z paradygmatu opisowości czy podporządkowania sferze językowej. Wpłynęło również na myślenie o architekturze, a nawet wzornictwie. Choć Arnheim w swojej pracy koncentruje się na percepcji wzrokowej (jako że specjalizował się

²⁹ R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011, s. 5.

³⁰ Tamże, s. 23.

w sztukach wizualnych), wyraża pogląd, że te same zasady można odnieść do wszystkich obszarów percepcji zmysłowej. Współczesne teorie dotyczące kinestezji zdają się uzasadniać traktowanie kinestetycznych odczuć jako równorzędnej z rozumową formą poznania. Co ważniejsze, ta zmiana paradygmatu już dokonuje się we współczesnej praktyce artystycznej.

Sensorium

Jednocześnie z nowymi teoriami kinestezji jako procesu symulacji, nowe cyfrowe technologie zaczęły radykalnie przekształcać system orientacji i funkcjonowanie człowieka w świecie. Coraz szybciej i coraz intensywniej rozwijające się technologie łączności, nawigacji, systemów przetwarzania danych oraz ciągle zanurzenie w otoczeniu coraz bardziej taktylnych³¹ technologii pociąga za sobą nieuniknione zmiany w funkcjonowaniu ludzkiego ciała i modelu percepcji.

Zagadnienie to podejmuje Agnieszka Jelewska w pionierskiej na gruncie polskim pracy zatytułowanej *Sensorium*, opisując zjawiska kształtujące zmysłową rzeczywistość współczesną i implementując je do refleksji nad sztuką i jej percepcją. Autorka rozpatruje kinestezję jako jeden z poziomów funkcjonowania ludzkiego organizmu i mechanizmów percepcji, ale też istotną kategorię w odniesieniu do dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych koncepcji teatru i techniki aktora, pisząc:

Dowartościowanie takich zagadnień jak kinestezja daje szansę nowego spojrzenia na sztuki wykonawcze, również w perspektywie historycznej, wskazując nowe poziomy komunikacji między performerem a odbiorcami. Właściwie jest formą zbliżenia się do tego, co nazywamy stylem aktorskim w jego źródłowości czy sposobach oddziaływania na widza. Tym samym powraca zagadnienie cielesności oraz somatycznych doznań, jakie od zaw-

³¹ Ang. *tactile technologies* – technologie związane z tworzeniem urządzeń dotykowych, intuicyjnych interfejsów i systemów nawigacji.

sze (choć w różnych formach) generował teatr aktora czy tancerza. Ruch jego ciała stał się jednym z najbardziej konstytutywnych poziomów interakcji z widownią³².

Poziom kinestetyczny nabiera szczególnego znaczenia w kontekście zjawisk z pogranicza sztuk performatywnych, wizualnych oraz nowych technologii, dla których doświadczenie jest często podstawowym lub jedynym obszarem odniesienia.

Kinestezja jest bardzo istotną sferą opisu sztuk wykonawczych, ale też form wideo czy instalacji, ponieważ dotyczy ona samego aktu percepcji. [...] Doświadczenie kinestetyczne przełamuje również czysto estetyczne paradygmaty opisu sztuki i wskazuje na relację między życiem, sztuką i kulturą; relację zawierającą się w akcie percepcji³³.

Podsumowanie

Nie ośmieliłabym się posunąć do stwierdzenia, że naukowy dyskurs ma bezpośrednie oddziaływanie na praktykę artystyczną. Niemniej, przedstawione tu teorie i koncepcje związane z empatią kinestetyczną oraz lustrzanymi neuronami przenikają do powszechnej świadomości³⁴. Z drugiej strony, zdolność do komunikowania odczuć i emocji niewerbalnie i poza kulturowymi, symbolicznymi kodami, jest w sztuce wykorzystywana od dawna.

Powracając do przytoczonego na początku przykładu spektaklu, warto jednak zaznaczyć, że percepcja kinestetyczna wydobywa jeden z największych paradoksów sztuk performatywnych w zachodniej kulturze: sztuka powstaje poprzez doświadczenie fizyczne

³² A. Jelewska, dz. cyt., s. 65.

³³ Tamże, s. 80.

³⁴ Świadczy o tym choćby zainteresowanie tą tematyką w kulturze popularnej. Nawiązania do lustrzanych neuronów pojawiają się m.in. w popularnych serialach (np. *Dr House* czy *Hannibal*), a nawet literaturze młodzieżowej (np. seria Verinici Roth *Divergent*) Zagadnienia te, mimo licznych niedokładności i wypaczeń, funkcjonują tam jako atrakcyjny materiał z pogranicza *science fiction*.

– poruszającego się ciała, podczas gdy udostępniana jest widzom przede wszystkim wizualnie. Znaczenie tej wizualności zostaje podważone za sprawą nowych strategii artystycznych, gdy doświadczenie percepcyjne samo w sobie staje się przedmiotem sztuki. Być może mamy tu do czynienia ze zwrotem w obrębie performatywności.

Bibliografia

- Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
- Berthoz A., *The Brain's Sense of Movement*, Cambridge 2000.
- Fabius J., *Seeing the body move. Choreographic investigations of kinaesthetic at the end of the twentieth century*, [w:] *Contemporary choreography. A critical reader*, pod red. J. Butterworth, L. Wildschut, London 2009.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Foster S. L., *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, London-New York 2011.
- Foster S. L., *Kinesthetic empathies and the politics of compassion*, [w:] *Continents in Movement: Proceedings of the International Conference*, pod red. D. Térrico, *The Meeting of Cultures in Dance History*, Lisboa 1988.
- Giacomo Rizzolatti et al., *From Mirror Neurons to Imitation: Facts and Speculations*, [w:] *The Imitative Mind: Development, Evolution, and Brain Bases*, pod red. A.N. Meltzoff, W. Prinz, *Cambridge Studies in Cognitive Perceptual Development*, (Cambridge), Cambridge 2002.
- Gibson J. J., *The Ecological Approach to Perception*, Boston 1979.
- Gibson J. J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Westport 1966.
- Hagendoorn I. G., *Dance Perception and the Brain*, [w:] *Thinking in Four Dimensions*, pod red. S. McKechnie, R. Grove, Melbourne 2005.
- Hagendoorn I. G., *Some speculative hypothesis about the nature and perception of dance and choreography*, „*Journal of Consciousness Studies*” 2004, nr 11.
- Jelewska A., *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2012.
- Lee V., *The Beautiful. An Introduction to Psychological Aesthetics*, Cambridge 1913.
- Longstaff J. S., *Cognitive structures of kinesthetic space. Reevaluating Rudolf Laban's choreutics in the context of spatial cognition and motor control*, London 1996.
- Martin J., *America Dancing. The Background and Personalities of Modern Dance*, New York 1936.

- Martin J., *The Modern Dance*, New York 1933.
- Martin R., *Dance Diversity: A U.S. Perspective*, [w:] *Dance Transcending Borders*, pod red. U. Sakara Munsu, New Delhi 2008.
- Phelan P., *The Ontology of performance: representation without reproduction*, [w:] *teje, Unmarked. The Politics of Performance*, London 1993.
- Reynolds D., *Rythmic Subjects*, Alton 2007.
- Sklar D., *Can Bodylore Be Brought to Its Senses?*, „*Journal of American Folklore*”, nr 423/107, 1994.
- The Senses in Performance*, pod red. S. Banes, A. Lepecki, New York 2007.

Perception as action:

A kinesthetic experience in the performing arts

Summary

This article focuses on the issue of the kinesthetic perception of dance and other performing arts. The author reviews the key concepts and theories related to kinesthesia that have influenced the contemporary understanding of this concept as the active perception of movement, not only by the performer, but also by the observer. The development of scientific discourse and an increasingly deep understanding of processes that are associated with kinesthetic perception are also reflected in an interest in this issue in artistic practice. This leads to creating new strategies in contemporary choreography and other performing arts, which are focused on kinesthetic perception and the active involvement of the viewer. A kinesthetic experience not only dominates over aesthetic categories, but it even replaces interpretation. From this perspective, a movement-based performance is defined as an experience that is shared by the viewer and the artist.

JULIA HOCZYK

Polska Akademia Nauk w Warszawie

Performowanie kobiecości w spektaklach polskich artystek tańca współczesnego

W ostatniej dekadzie do głosu w polskim tańcu dochodzi pokolenie, którego przedstawiciele kształcili się w zagranicznych szkołach tańca współczesnego – zarówno w tych tradycyjnych, skupiających się na nauce różnorodnych technik tanecznych, jak i w bardziej eksperymentalnych, nastawionych na indywidualne poszukiwania w szeroko rozumianym obszarze tańca i performansu. Polscy tancerze zaczęli wyjeżdżać do zagranicznych szkół już w latach dwudziestych, lecz tendencja ta nasiliła się w kolejnej dekadzie, a szczególnie po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej w maju 2004 roku. Spośród tych, którzy nie wyjechali, z powodu braku lub niewystarczającego systemowego wsparcia dla zawodowych tancerzy tańca współczesnego, wielu twórców regularnie pracuje za granicą, korzystając z możliwości zagranicznych rezydencji lub w systemie projektowym, co sprzyja wymianie doświadczeń przez osoby pochodzące z całego świata. Zarysowana przeze mnie sytuacja sprzyjała pojawieniu się w polskim tańcu¹ – do tej pory ograniczają-

¹ Zaliczam tu także prace Polaków/Polek, którzy/re na stałe osiedlili się za granicą, lecz regularnie prezentują swoje prace w kraju.

cym się raczej do form estetyczno-psychologizujących, najczęściej z obszaru teatru tańca – problematyki społeczno-politycznych uwarunkowań cielesności, a także indywidualnej (z widocznie sygnalizowaną reprezentatywnością) biografii. Na pewno ma na to wpływ dystans – dosłowny i metaforyczny – wobec własnego kraju, dzięki czemu wiele kwestii można zobaczyć wyraźniej i ostrzej. Ale istnieje także druga strona tego zjawiska – przyglądanie się nurtom dominującym w sztukach performatywnych (w tym: w tańcu) za granicą, szczególnie na Zachodzie i przejmowanie ich, równoległe z ich pojawianiem się lub z wieloletnim przesunięciem czasowym. Podobna tematyka podejmowana jest jednak przez wielu twórców młodego pokolenia europejskiego tańca. Przefiltrowana przez ich percepcję, wpisana zostaje w nowe ujęcia, a niekiedy także kształtujący się styl artystyczny. O specyfice lokalnej mówić jest znacznie trudniej, choć problematyka ta jest bardzo złożona i przekracza ramy niniejszego tekstu.

Wśród podejmowanych przez młodych twórców tematów szczególnie istotne miejsce zajmują zagadnienia genderowe. W swoim referacie chciałam przyjrzeć się reprezentacji kobiecego ciała i konstrukcji kobiecości w spektaklach polskich artystek tańca współczesnego.

Kobiecość niezdyscyplinowana

Solowy spektakl *OOPS* Anity Wach (premiera: 2012 rok), zrealizowany we współpracy ze słoweńskim kolektywem *Via Negativa*, ujęty jest w ramę dialogu, który z artystką (przez pierwsze 2/3 spektaklu milcząc) prowadzi tu – za pomocą wyświetlanych napisów – „stage” (scena). Z powodu jego postawy i przekonań, jakimi się posługuje, przypisać mu można płęć męską. Przemawia on jednocześnie w imieniu scenicznych konwencji i praktyk, rozkoszując się własną władzą i wiedzą, a na początku przede wszystkim samym trwaniem, potencjalnością, pełnym napięciem oczekiwaniem,

podczas którego panuje niemal zupełny mrok. Ledwie widoczne są tu zarysy sylwetki artystki – słychać za to jej rytmiczny krok, spacer kobiety z charakterystycznym stukiem wysokich obcasów. Następnie „stage” „popada w słowotok”, przywołując rozważania Kanta na temat Oświecenia, które stało się projektem mającym na celu doprowadzić ludzkość do stanu dojrzałości. W epoce Ludwika XIV, zwanego Królem Słońce, scena upatruje zainicjowania drogi ludzkości ku ideałowi rozumu, logiki i umysłu. Wraz z tym stwierdzeniem, światło (jeszcze mocniej podkreślający teatralność i umowność sytuacji reflektor punktowy) pada wreszcie na tancerkę. Ironiczna dwuznaczność wymiaru filozoficznego i teatralno-performatywnego jest tu jak najbardziej zamierzona. Z akompaniamentem radosnej, dworskiej muzyki, wykonuje ona taniec, polegający wyłącznie na muskaniu i delikatnym podrzucaniu włosów w rytm muzyki – włosy są niesforne, nie dadzą się do końca ułożyć, nie można przecież zaprojektować ruchu dla każdego z nich. W ten skrótowy sposób zostaje w spektaklu zasygnalizowana niemożność całkowitego podporządkowania cielesności rozumowi i strukturze, a zarazem stale ponawiana próba wtłoczenia jej w ramy racjonalnych kalkulacji i kompozycji.

Przez wieki cielesność łączono właśnie z kobiecością, a Oświecenie posłużyć może jako modelowy przykład polaryzacji płci: jego projekt zakładał szczególną waloryzację cech łączonych z męskością: odcieleśnionego rozumu, ciała pozbawionego afektów oraz panującej nad nimi wszechwładnej logiki i klarowności. W myśl tej narracji kobieta jest Inną – inną rozumu, inną racjonalnego, męskiego podmiotu, utożsamianego z umysłem właśnie, z transcendencją (przekraczaniem własnych uwarunkowań), zewnątrz, sferą publiczną, jest koniecznym, ale drugorzędnym członem wszelkich binarnych dychotomii, ugruntowujących męską tożsamość i męską – ale przecież „uniwersalną”, „ogólnoludzką” perspektywę². Nic

² Te i następne rozważania o pozycji kobiety jako Innej, stanowiące wstępny punkt odniesienia dla późniejszej analizy strategii artystycznych w wybranych

dziwnego, że to Oświecenie przyniosło pierwsze dążenia emancypacyjne kobiet i narodziny feminizmu. Kobiet przypisanych do ciała, materii, chaosu, natury, irracjonalności, immanencji, przypadkowości i prywatności. Jak dziś wyrażać się mogą te dążenia? W sztukach performatywnych nie zawsze w sposób wyłącznie poważny, lecz także z niezwykłą ironią i świadomością wielu poziomów przekazu, co pozwala na oswojenie tej tematyki. Narracja oświeceniowa to także opowieść o tym, co na scenie pokazywać wolno – a zatem, co może być na niej reprezentowane jako odbicie społecznego porządku – jeśli ciało, to wyłącznie w gorsecie konwencji i norm; a kobiece ciało – wiotkie, idealnie zbudowane, poruszające się w sposób harmonijny i lekkie, pozbawione ciężaru i aspektu biologicznego, pewnie wspierające się na męskich ramionach. Takie właśnie ciało jest konstruktem, który przynosi taniec klasyczny.

O narodzinach baletu w dalszym ciągu spektaklu opowiada „stage”, mówiąc, że za obecność widowni i artystów tego spektaklu odpowiedzialni są: Ludwik XIV, który przyczynił się do profesjonalizacji tańca i powstania zawodu tancerza w nowożytnym rozumieniu; Jean-Baptiste Lully – założyciel Academie Royale de Musique et de Danse (dziś istniejąca pod nazwą Opery Paryskiej), odpowiedzialny za wprowadzenie na scenę tancerek-kobiet; Pierre Beauchamps – choreograf i tancerz, twórca pięciu podstawowych pozycji stóp, z których wyewoluowały zasadnicze pozycje tańca klasycznego, i przeciwko którym – jak dopowiada „stage” – buntowali się tancerze tańca współczesnego, ale w istocie nie byli bez nich w stanie niczego stworzyć; i Molière – twórca tzw. komediobaletu, składającego się ze scen mówionych, podzielonych baletowymi interludiami. W ten sposób, jak twierdzi „stage”, przybliżył on taniec zwykłym ludziom, przenosząc go z królewskiego dworu – co moż-

spektaklach, (a także przywołane kategorie już w obrębie tej analizy) podają za wieloma badaczkami feminizmu, ale szczególnie wiele zaczerpnęłam z rozważań Joanny Bator z książki *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001.

na uznać za „prapoczątki” procesu demokratyzacji tańca. I oto jesteśmy tu i teraz – podsumowuje scena/„stage” – zwykli ludzie na pięknej scenie, wspieranej przez dwór Unii Europejskiej, profesjonalna tancerka wykonująca komediobalet.

W czasie monologu „stage” artystka wykonuje taniec będący połączeniem jego odmiany współczesnej i bardzo luźnej stylizacji na styl dworski – z korpusem wyprostowanym i pozami pełnymi gracji. Dalszy ciąg spektaklu zaburza jednak tę ironiczną harmonię. Performerka bowiem, nie zważając na protesty i niezadowolenie sceny/„stage”, rozbiera się, pozostając tylko w bieliznie, kilkakrotnie zdejmując też biustonosz. Przypomina to dziecięcą zabawę – tancerka udaje, że przyjmuje reguły odpowiedniości i przyzwoitości (powidok dawnego *decorum?*), dyktowane przez „stage”, jednak za chwilę całkowicie z nimi zrywa, rzucając wyzwanie porządkowi reprezentacji, na którego straży chciałby on stać. To jednocześnie przywołanie fallocentrycznego uprzywilejowania założeń okulo-centrycznych, przypisujących wiodącą rolę zmysłowi wzroku i temu, co widzialne, możliwe do przedstawienia. Dlatego „stage” pozwala sobie na uszczypliwe uwagi o wyraźnie seksistowskim zabarwieniu – kiedy nie masz nic do powiedzenia, oczywiście jest, że aby przyciągnąć uwagę, musisz pokazać piersi. Mówi, że nawet Lully uważał, że kobiety nie powinny się odzywać, bo nie mają nic do powiedzenia. Jednocześnie krytykując widzialność kobiecego ciała, „stage” zupełnie pomija tu rolę stuleci patriarchy, który taką właśnie rolę narzucił kobietom, sprowadzając je do cielesności ujarzmianej i podporządkowanej mocy (męskiego) spojrzenia.

Dalsza część spektaklu to kontynuacja monologu „stage” na temat rozwoju filozofii i nauki – pojawiają się tu nazwiska Kanta (ponownie), Edisona i Tesli. Z prezentowanych rozważań wyłania się jedna z hipotez – rozwój ludzkości, w tym także rozwój kultury i sztuki, warunkujący cywilizacyjny postęp, w sposób nieodzowny składa się z naprzemiennego ciągu sukcesów i porażek. W tym czasie tancerka proponuje kolejne sekwencje ruchowe i działania, m.in. taniec ponownie przypominający dworski, pełen godności, który

zakłóca jednak fakt, że za godną postawę ciała i utrzymanie stóp blisko siebie odpowiadają zsunięte aż do kostek figi tancerki, służące jako rodzaj przeszkody dla ruchu. Nasuwają one również skojarzenia z oświetleniowymi strojami krepującymi ruchy, ale również z pozycjami baletowymi (i butami typu pointy), które wciskają ciało w sztywne ramy określonych form. Dlatego jednym z kulminacyjnych momentów spektaklu jest ten, w którym tancerka w cielistej bieliźnie (biustonosz, figi) podchodzi do publiczności ze szminką w dłoni i najpierw w rytm muzyki rysuje uśmieški – przypominające uproszczone znaki graficzne, emotikony, a następnie prosi o to widzów, wybierając trudno dostępne miejsca na swoim ciele. Scenę tę można traktować jako rodzaj prześmiewczego odwrócenia analiz Michela Foucaulta³ i innych badaczy o ciele jako powierzchni kulturowo-społecznych zapisów czy też jako podane w lekkiej formie echo działań artystów *body art*, mających na celu odzyskanie podmiotowości. Ciało nie staje się jednak polem walki, a źródłem radości i przyjemności (którą zarówno Foucault, jak i Georges Bataille⁴ uważali za zdecydowanie subwersywną) – geneza tej sceny sięga improwizacji wokół abstrakcyjnej idei/pojęcia „szczęścia”. To sama artystka, mająca przekonanie o prawie do samostanowienia i niezależnej podmiotowości, decyduje o sposobie wykorzystania, reprezentacji i prezentacji (przywołując Erikę Fischer-Lichte – byłby to porządek obecności – przejawiania się ciała fenomenalnego⁵) własnej cielesności. Te same dążenia leżą u źródeł feminizmu, a w dążeniach radykalnych feministek zostały rozwinięte w walkę o prawo do decydowania o własnej seksualności i sposobach jej ekspresji – nawiązanie do ich działań i postulatów widać w spektaklu Wach. Ponadto artystka przełamuje barierę scena-widownia, nakłaniając

³ Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. i wstęp T. Komendant, Warszawa 2009.

⁴ Por. m.in. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, a także (w mniejszym stopniu): tenże, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008.

⁵ Por. E. Fischer-Lichte, *Performatywne wytwarzanie materialności*, [w:] *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 121-222.

widzów do rezygnacji z zawstydzenia i bierności towarzyszącym odbiorowi ciała, dokonującego poprzez dystansujące spojrzenie znacznie większego uprzedmiotowienia cielesności aktorów-tancerzy niż aktywny udział widzów. Kolejną częścią staje się taniec tancerki, podczas którego choreografia dyktowana jest przez te miejsca na ciele, na których namalowane zostały uśmiechy, a tancerka składa na swojej skórze delikatne pocałunki, które z czasem zaczynają przypominać pełne radości liźnięcia, afirmujące cieszenie się własną cielesnością i brak tabu.

Przedstawienie Wach i Via Negativity wciąż się zmienia, powstały już dwa zakończenia, w obu tancerka pali papierosy – w pierwszym z nich kładąc się na krześle i zwieszając głowę w stronę widzów, a papierosy umieszczając między palcami stóp; stopami wykonuje zaś taniec przypominający gimnastyczną figurę nożyc. Killkrotnie pojawiają się na scenie podstawieni technicy, którzy zabierają jej papierosy, mówiąc, że na scenie absolutnie nie wolno palić. W drugiej wersji tancerka stoi i kolejno wyciąga ukryte w bieżni – figach i biustonoszu – papierosy i zapalniczki, tym mocniej akcentując realizację własnych pragnień i potrzeb oraz ich prezentacji na scenie – co kiedyś nie miałyby możliwości zaistnienia. Finał spektaklu to w pierwszej wersji zapadająca ciemność, którą zarządza „stage”, bardzo już zmęczony niesfornością tancerki, w drugiej wersji – wręcz przeciwnie, jest to jasność, spowijający scenę dym i piosenka *I'm alive* oraz tańcząca performerka.

Choć przedstawienie Via Negativity i Anity Wach można interpretować na wielu poziomach, wymiar feministyczny zdecydowanie jest jednym z nich, dlatego w swoim omówieniu skupiłam się jedynie na wybranych wątkach i scenach. Inny poziom ma charakter autotematyczny i obejmuje odniesienia do struktur organizacyjnych, w obrębie których funkcjonuje taniec współczesny i do nagości, która stała się w nim już dość powszechna, będąc zarówno łatwo dostępnym i nadużywanym środkiem ekspresji, jak i obszarem autentycznych poszukiwań – tak dzieje się w spektaklu *OOPS*. Tematykacja cielesności i uznanie nagości za jeden ze społeczno-

-kulturowych kostiumów, stymuluje wciąż nowe sposoby jej eksploracji przez współczesnych artystów, czego konsekwencje obserwujemy również w Polsce.

Od kobiecości do dziewczęcości i z powrotem

W inny sposób konwencje i normy związane z kobiecością problematyzuje Barbara Bujakowska w swoim solo *Swan...like* (premiera: 2008 rok). Już sam tytuł jest grą słów, przywołującą na myśl jeden z najsłynniejszych w historii utworów baletowych – *Jezioro łabędzie* – i charakterystyczną dla tańca klasycznego konwencję, dokonującą apologii lekkiego, eterycznego i pięknego ciała kobiecego. W tytule i opisie spektaklu artystka przywołuje jednak bardziej współczesne skojarzenie – telewizyjny program *Swan* o kobietach, które dzięki chirurgii plastycznej dokonują metamorfoz swoich ciał i siebie. Stanowi to bezpośrednie odniesienie do wpływu popkultury i mediów na ciało, wygląd i przemiany tożsamości współczesnych kobiet, czego znakiem staje się pojawiająca się w spektaklu i na zdjęciu go promującym lalka Barbie. Jednak w przedstawieniu Bujakowskiej brakuje dwupoziomowości *Ops* – nie tyle konwencje teatralno-taneczne, ile zdecydowanie teatralność życia codziennego stoi tu w centrum zainteresowania artystki. Zarysowuje ona swoiste przejście, jak również płynną oscylację między stanem kobiecości a dziewczęcości, między którymi i w ramach których poruszają się współcześnie kobiety. Wciąż jeszcze dziewczynki socjalizuje się do roli usługowych i opiekuńczych pomocnic, pracownic, żon, matek. Choć stopniowo podejście to ulega przekształceniom, szczególnie w krajach UE, dzięki działaniom w ramach *gender mainstreamingu* i *gender equality*, zmiana mentalności wydaje się znacznie trudniejsza.

U Bujakowskiej dorosła postać w satynowym szlafroku gimnastykuje się i pali papierosa przy dźwiękach piosenki Renaty Przymyk *Makijaż twarzy*, w której refrenie powracają słowa „nie szukaj

mnie/ukryłam się/nie poznasz twarzy/pod makijażem". Przejście między tym, co dziewczęce, a tym, co kobiece sygnalizuje tu siedząca na dużym krześle lalka Barbie – dwuznaczna, szkodliwa zabawka, adresowana do dziewczynek, ale mająca za zadanie kreować przeznaczone im w przyszłości wzorce kobiecości i piękna⁶. Wkrótce artystka sama próbuje zamienić się w Barbie – nakłada czerwoną obcisłą sukienkę w typie halki i blond-perukę o zmierzwionych włosach, które bezskutecznie próbuje uładzić. Już po sposobie, w jaki artystka ubiera się i nakłada charakteryzację, dostrzec można dystans, nieprzystawalność realnego ciała i przywdziewanego kostiumu. Wrażenie to potęguje jeszcze karykaturalność jej tańca, w którym pobrzmiewa dalekie echo idiomatyki ciała właściwej dla eleganckich kobiet sukcesu i modelek. Ciało za nic nie chce zastygnąć w wybranej pozie ani choćby poprawnie odtworzyć nakładanych na nie gestów. Na twarzy maluje się zagubienie, dłoni, jak gdyby wyzwolona i należąca do kogoś innego (mężczyzny, abstrakcyjnie ujętego porządku społecznego?), raz po raz sięga do twarzy, oplatając ją. Zamiast ruchu pełnego gracji, powstaje niezgrabny taniec, w którym patrzymy na groteskowe kobiece ciało, wciąż wymykające się przeznaczonym dla niego scenariuszom. Po pewnym czasie tancerka zdejmuje czerwoną sukienkę, białe czółenka na wysokim obcasie oraz perukę i przebiera się w częściowo ażurową, białą sukienkę. Na plecy zarzuca dziecięcy plecak-maskotkę w formie pluszowego królika. Wchodzi na krzesło i z całej siły, niczym flagą (czy zwycięską?) wymachuje lalką Barbie. Towarzyszą jej słowa i dźwięki piosenki *White Rabbit*. Wykorzystanie tego utworu jest znaczące – przygody baśniowej Alicji w Krainie Czarów zestawione są tu z wrażeniami psychofizycznymi, jakich doznaje się po zażyciu środków halucynogennych. Dzieciństwo miesza się z dorosłością, to, co zmyślane, z tym, co realne, lalka Barbie próbuje odfrunąć

⁶ Por. M. F. Rogers, *Barbie jako ikona popkultury*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2003; oryginalne wydanie: M. F. Rogers, *Barbie Culture (Cultural Icons series)*, 1998.

z dłoni tancerki (wyrwać się na wolność?). Następna sekwencja to choreografia, w której powidoki określonych póz i gestyki ciała dobrze ułożonych kobiet przeplatają się ze swobodnym tańcem. W kolejnej scenie artystka otwiera starą walizkę, wysypując z niej na ziemię kolorowe pąki sztucznych kwiatów. Przygarnia kwiaty do siebie, a następnie rozsypuje – jak dziewczynka w procesji podczas święta Bożego Ciała (możliwe, choć nie tak trafne, jest skojarzenie z orszakiem ślubnym). To przywołanie, owszem, służebnej roli dziewczynki – przyszłej kobiety – ale też czasów beztroski i niewinności. Tych cech postać pozbywa się już w następnej scenie, w której przeżuwa pojedyncze kwiaty, wypluwając je w taki sposób, że wyłaniają się z jej ust od nowa, w tym samym kształcie – piękne i jakby nietknięte. Czy to inkorporowanie określonych wzorców i niemożność wcielenia ich w życie oznacza dosłowne ich zwracanie, wymiotowanie nimi (co luźno kojarzy się także z ewidentnie społecznym podłożem takich chorób, jak bulimia czy anoreksja), przeciwstawienie się? Jeśli natomiast kwiaty potraktować jako znaki kobiecości, wtedy scena ta mogłaby znaczyć jej narodziny (inicjację w kobiecość), ale też godność i determinację kobiet – deptanych, poniżanych i wciąż powracających do „życia”, odradzających się. W finale artystka wsuwa sobie kolejne kwiaty za ucho, pozwalając im wypaść i gładząc miejsce blisko twarzy, w którym przez chwilę były. Pogrążona jest w melancholijnym letargu, jakby nieobecna. Czy tęskniąc za bezpowrotnie utraconym dzieciństwem – dziewczęcością?

O różnicach w socjalizacji dziewcząt i chłopców, a przede wszystkim o psychologicznych kosztach, jakie z tego powodu ponoszą dziewczęta i kobiety, pisze w swoich książkach Carol Gilligan (zwłaszcza w *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*⁷). Dziewczynki z jej opowieści z początku śmiałe i otwarte, stopniowo milkną, podczas nauki w szkole i w późniejszym życiu oddając pole

⁷ Por. C. Gilligan, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2015.

chłopcom. Rzadko mówią to, co naprawdę czują i myślą. Dlatego Gilligan (co szczególnie mocno obecne jest w jednej z jej ostatnich publikacji, *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*⁸) postuluje etykę troski i odpowiedzialności jako wartości ogólnoludzkich, niezależnych od płci, czy raczej – usytuowanych ponad płcią. Poprzez uznanie tych wartości za nie dość istotne, mniej ważne i z wyżyn swojej hierarchicznej struktury przypisanie ich wyłącznie kobietom, patriariat zaburzył również postrzeganie samych siebie przez dziewczynki/kobiety i chłopców/mężczyzn, przyczyniając się do zaburzenia relacji między nimi. Dlatego dziewczynki tracą dzieciństwo, a dorosłe kobiety są bardzo łatwo infantylizowane, wpychane na powrót w zmanipulowany obraz dziewczęcości i dziewczęco-kobiecych, najniżej waloryzowanych, cech i umiejętności. Stąd być może melancholijne zakończenie spektaklu Bujakowskiej, która jako jedna z niewielu polskich artystek podejmuje nie tylko tematykę kobiecości, ale i dziewczęcości.

Kilka lat później, w roku 2014, artystka przygotowała drugą część spektaklu – *Swan...like II. Po tamtej stronie*. Bohaterka obu części – młoda kobieta i dziewczynka – wciąż nią pozostaje, ale jednocześnie przeobraża się w dorosłą kobietę: jeszcze bardziej skrepowaną potencjalnymi rolami, w jakie może się wcielać. Solo Bujakowskiej to właściwie kolaż mityczno-kulturowych, silnie naznaczonych stereotypami i społeczną mitologią wizerunków kobiety. Kolejne sceny to na przemian zastygłe w ruchu lub delikatnie poruszone obrazy kobiet, jak chciała Maria Janion, utkanych z mitu. W pierwszej scenie artystka leży na ziemi w białej sukni, jej twarz zakrywa biała woalka, a dookoła ułożono sztuczne kwiaty, które obrysowują kontury jej ciała. Skojarzenia z grobem, czy przetworzeniem rytualnego kręgu – z nieodłączną kobietą ofiarą, niczym w *Święcie wiosny* – nasuwają się same. Inny obraz przywodzi na myśl sferę baśni – śpiącą królową czekającą na pocałunek księcia, by się przebudzić

⁸ C. Gilligan, *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Warszawa 2013.

(i w domyśle: zacząć naprawdę żyć). Feministyczne odczytania baśni często zwracają uwagę na bierność lub – dla odmiany – demoniczność ról, jakie przypisuje się ich kobiecym bohaterkom. Postrzegają je jednak nie tylko jako jeden z groźnych – bo naznaczających małe i dojrzewające dziewczynki na całe dorosłe życie – symptomów patriarchatu, ale także jako opowieści zawierające w sobie potencjał zmiany zastanego porządku⁹. Lecz oto królewna powstaje i przeobraża się w Matkę Boską, a przynajmniej tę jej wersję, którą znamy z ikonografii, a zwłaszcza ze sztuki sakralnej i użytkowej (od ołtarza, poprzez kapliczki, aż do kiczowatych figurek). Kroczy powoli przez scenę, nieobecna, ręce trzyma wyciągnięte sztywno przed siebie, jakby miały doznać cudu krwawienia, stygmatów poświadczających Jej łączność z Synem. Ta sama postać powróci w zakończeniu, lecz nagle zburzy swój wizerunek; przyjmując pozę popowej piosenkarki, zaśpiewa *Nie budźcie mnie* Kaliny Jędrusik – to ostatnie słowa, jakie postać (poprzez *playback*) wypowiada przed ponownym ułożeniem się wśród kwiatów.

Pomiędzy tym kłamrowym początkiem i finałem pojawiają się jednak inne, może nie tak spektakularne obrazy. Kobięca postać odsłania swoje atletyczne ciało, chodząc nieco sztywno, jak gdyby dokonywała autoprezentacji lub szykowała się do jakichś zawodów. Paradoksalny, sztywno-sprężysty chód powraca w kilku wariantach, gdy zatrzymuje się ona nieruchomo, ubiera się w sztuczne futerko i „odśpiewuje” (z *playbacku*) wspomnianą już piosenkę Jędrusik z Kabaretu Starszych Panów. Scena ta powtarza się, podobnie jak wcześniejsza i następna, które powracają w wariantach i przetworzeniach, tym mocniej podkreślając nieuchronność performowania kobiecości, samoodgrywających się ról, społecznych skryptów. Teksty oddzielają się od „śpiewającej” je postaci, a gesty – od ciała. Nie bez powodu napisałam jednak nie tylko o poczuciu bycia skępowaną, ale i o potencjale ucieleśnienia – artystka prowa-

⁹ Por. na przykład: K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne: feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

dzi tu z widzom metakulturową grę, od początku zaznaczając swój dystans wobec postaci. Swoiste odklejenie bohaterki i artystki od przywoływanych wizerunków ma więc podwójny wymiar. Zarysowana ambiwalencja – pastisz przy jednoczesnym czerpaniu satysfakcji z roli, wzbudzanie nie tylko uśmiechu, ale i zachwytu – w sobie i w widzach, wynika nie tylko z aktorskich umiejętności performerki. Pomaga w tym muzyka, która najczęściej rozbija powagę lub pozorną hieratyczność wizerunków – od electro punka, poprzez zasygnalizowaną już w tytule (cytat z *Nie budźcie mnie*) Jędrusik, aż do Doroty Masłowskiej z projektem *Mister D*. Znacomie obnażona tu zostaje nadmierna, kulturowo (patriarchalnie!) przypisana kobiecie dbałość o powierzchowność, a następnie jej zakleszczenie w kreowanych obrazach. Niczym jedna z popularnych ikon dwudziestowiecznej kobiecości, Jędrusik, chce być wciąż pogrążona we śnie, lecz z drugiej strony – zmodyfikowany w tytule spektaklu cytat (już nie *Po tamtej stronie rzęs*, a po prostu *Po tamtej stronie*) wnosi niepokój, a nawet poczucie zagrożenia. Jak gdyby nie chodziło już jedynie o kobiecą autonomię i zagrażającą jej skłonność do bycia nacechowanego nieobecnością siebie – bycia pustą, pasywną, niczym naczynie dla mitów i wizerunków – ale także o pozostanie żywą. Po tamtej stronie rzęs – we śnie, w marzeniach, miocie, baśni, tak pociągających dla dziewcząt i młodych kobiet (od sukienki komunijnej do sukni ślubnej, będącej przecież nawiązaniem do kulturowego obrazu Matki Boskiej), ale i po tamtej stronie – w niebyciu, roztopieniu się, rozpadzie osoby, kobiety jako podmiotu, w nieistnieniu. O takim właśnie, jednocześnie pociągającym i niebezpiecznym rozumieniu „tamtej strony” pisze M. Janion, analizując uwodzącą siłę (auto)destrukcyjnych romantycznych mitów i fantazmatów¹⁰. Przyglądając się literacko-kulturowym portretom kobiet/kobiecości, ale i realnym postaciom polskiej literatury XIX i XX wieku, prekursorka polskich badań feministycznych wnikliwie

¹⁰ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, a szczególnie rozdział „Panna i miłość szalona”, s. 102-136.

przybliża fascynującą inność kobiecości i jej wywrotowy potencjał. Podobna siła tkwi również w baśniach, które coraz częściej stają się materiałem dla kulturowych reinterpretacji w sztukach performatywnych, ale także popkulturze (kino).

Kobiecość ikoniczna i podporządkowana

Do filmowych portretów kobiet wprost nawiązuje i właściwie na nich się opiera solowa praca Agaty Siniarskiej zatytułowana *Śmierć 24 klatki na sekundę albo zrób mi tak jak w prawdziwym filmie – choreografia spowolniona w rozdziałach* (premiera: 2013 rok). Do zatrzymania w kadrze, utrwalonego wizerunku, zamkniętego w ramie kulturowego obrazu, choreografka odwołuje się zatem jeszcze bardziej bezpośrednio niż Bujakowska w drugiej części *Swan...like*. Aby zanalizować wszystkie z nich, potrzebna jest znakomita znajomość kina, gdyż autorka przywołuje takie artystki, jak Monica Vitti, muza Michelangelo Antonioniego, Anna Karina u Jeana-Luca Godarda, ale także inspiracje konkretnymi filmami, jak np. thriller Alfreda Hitchcocka *Marnie*. Swojemu spektaklowi artystka nadaje ramę filmu, co dostrzec można nie tylko poprzez użycie napisów początkowych i końcowych, lecz także poprzez strategię, jaką Siniarska tu przyjmuje. Całe przedstawienie to zestawienie stop-klatek z klasyki filmowej z udziałem aktorek-ikon kobiecości. Całość została również podzielona na tytułowe rozdziały – sekcje filmowe – których tytułów widz jednak nie zna. Stawiają one kobietę w rozmaitych sytuacjach: emocjonalnych, kulturowych i społecznych, stając się pastiszem powszechnych wyobrażeń i ich filmowych wizji – szczęśliwego związku, nieuchronnej według patriarchy heteronormy, ale też miłości przerażającej, budzącej skrajne emocje, satysfakcji odczuwanej przez kobietę po akcie seksualnym, czy relacji z męskim bohaterem, bez którego właściwie nie istnieje („On jest całym jej światem. Jej świat jest zatem mały, ale waży dużo”, „ale obiecał

być nieśmiertelny”¹¹). Tytuły rozdziałów pojawiły się w trakcie pracy nad spektaklem i miały stanowić jego opis promocyjny, jednak artystka zrezygnowała z tego pomysłu. W scenicznej wersji jej solo mijają po prostu kolejne rozdziały, w których zawsze występują: „Kobieta, mężczyzna i wielu innych mężczyzn”. Choć na scenie fizycznie nieobecny, mężczyzna tym silniej zaznacza swoją paradoksalną obecność – artystka wciela się w postaci widziane wyłącznie męskimi oczami i wpisując się w męską ekonomię pożądania oraz okulocentryzm, na który zwracałam uwagę w opisie spektakli Wach i Bujakowskiej. Perfekcyjne zatrzymania „wielokobiety” zostają jednak stopniowo wprowadzone w ruch, polegający na wystudiowanych, a z upływem czasu coraz bardziej kompulsywnych, zmianach póz. Pojedyncze głoski, jakie słychać z ust artystki, parodiujące emocje i orgazmiczne dźwięki, pod koniec spektaklu coraz bardziej odklejają się od ciała artystki, przywołując na myśl skomlenie lub żalosalne szczekanie udręczonego psa. Co ciekawe, w czasie tego solo śmieje się najczęściej męska część publiczności, podczas gdy kobietom śmiech zdaje się zamierać na ustach. Nic dziwnego – inkorporowana przez kobiety wizja kobiecości najczęściej nie jest ich wizją, a mechanizm *backlashu* (po polsku od niedawna: „reakcji”¹²), bagatelizujący osiągnięcia kobiet i spychający je na powrót w krąg tradycyjnych wyobrażeń i ról, wciąż działa. Zbyt często jeszcze doskonała kobiecość to kobiecość ujarzmiona (por. przemoc, gwałt, napaści na tle seksualnym, szczególnie w kręgu kultury arabskiej) i spetryfikowana – zatrzymane w stop-klatkach ciało (to samo, które u Bujakowskiej zastygnać nie zawsze chciało) przywodzi na myśl nie tylko przemysł filmowy, popkulturę i fotografię, ale za

¹¹ Wszystkie cytaty ze scenariusza spektaklu oraz późniejszej wersji komiksowej podaję we własnym tłumaczeniu, artystka posłużyła się tu bowiem językiem angielskim, podobnie jak w przypadku wersji scenicznej.

¹² Por. S. Faludi, *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciwko kobietom*, przeł. A. Dzierzgowska, wstęp A. Graff, Warszawa 2013 (w serii „Biblioteka Kongresu Kobiet”).

ich pośrednictwem także kobiecość martwą i pustą – kobiety-lalki o pustych oczach, należące już częściowo do świata po drugiej (tamtej) stronie. Kobiety piękne i jałowe oraz udręczone i poświęcające się – w każdym przypadku tracące panowanie nad swoją cielesnością i gubiące podmiotowość.

Agata Siniarska przygotowała również grupową wersję spektaklu, z udziałem tancerzy-mężczyzn i tancerek, ucharakteryzowanych jednak na kobiece klony-sobowtóry pierwotnej postaci. Tym mocniej pokazuje tu unifikację i uprzedmiotowienie kobiet, podkreślając także powtarzalność kulturowych scenariuszy, które trudno jest na trwałe zmienić. Powstał także wykład Siniarskiej (przygotowany w Berlinie, gdzie artystka obecnie mieszka) oraz jego (a zarazem samego solo) skrócona, komiksowa wersja stanowiąca część instalacji *Solo Projekt Camp*, prezentującej filmowe autoportrety dotychczasowych rezydentów programu *Solo Projekt* w poznańskim Starym Browarze. Instalacja pokazywana była w ramach przeglądu „Stary Browar Nowy Taniec na Malcie 2014” i towarzyszyła obchodom jubileuszu 10-lecia programu performatywnego Art Stations Foundation (kuratorka: Joanna Leśniewska).

W instalacji Siniarskiej powraca pojawiający się już w spektaklach Wach i Bujakowskiej motyw kobiety niemej, pozbawionej głosu, w tym przypadku nie mówiącej, a „myślącej” za pomocą komiksowych dymków. Główna postać (fotomontażowo wklejone w tło zdjęcie autorki z jej solo) dokonuje meta- i autoanalizy samej siebie jako filmowego wizerunku kobiety – która pozostaje bierną (niemal spetryfikowaną) i olśniewa jedynie swoją powierzchownością, a jeśli już udaje jej się wymknąć z narracyjnych klisz, spotyka męskiego protagonistę, w którym się zakochuje, by następnie stać się jego własnością. Przyznaje również, że akceptuje swoją rolę kobiecego obiektu uwielbienia, rolę księżniczki, przy jednoczesnym całkowitym podporządkowaniu – jako wzorcowy wizerunek białej kobiety patriarchy – mężczyźnie. I oto na komiksowej scenie pojawia się ON (Sean Connery z *Marnie*) – jego sylwetka stopniowo się

powiększa, wprost proporcjonalnie do malejącej bohaterki. Rewolwer w rękach bohatera staje się fallicznym ekwiwalentem penisa, gdy bohaterka wspomina o udanym stosunku (tylko na tę chwilę jej wizerunek staje się równy męskiemu). Bohater wychodzi, a kobiece pożądanie wciąż trwa, dlatego postać pyta, do kogo ono właściwie należy? I sama sobie odpowiada - „moje pożądanie jest regulowane przez męską, heteroseksualną manipulację, którą mężczyźni nazywają kobiecą tożsamością”, tym samym esencjalizując kobiecość i utrudniając lub wręcz uniemożliwiając wszelkie próby kulturowo-społecznych zmian. Jednak ten model nie zapewnia jej życiowego szczęścia i spełnienia, które miała wcześniej, dlatego decyduje się na emocjonalną manipulację (wizerunek tancerki dosłownie wiruje z emocji). W końcu kapituluje i stwierdza, że sytuacja bycia obiektem seksualnym jest dla niej dziwna - co ma zrobić, gdy pożąda, ale zostaje umiejscowiona w takiej właśnie sytuacji (być może artystka nawiązuje tu do polityki umiejscowienia czarnych feministek, m.in. Bell Hooks), że nie wie, czy jej pożądanie należy do niej samej. Jednak mimo to decyduje się nie opuszczać tego miejsca - w spektaklu i komiksie zarówno literalnego, jak i kulturowego - i nie zmieniać niewygodnej pozycji. Pojawia się napis, który zwraca uwagę, że gdy kobieta przeobraża się w obiekt seksualny, na chwilę staje się centrum filmu, a kiedy postanawia pozostać w tej roli i pozycji na dłużej, jak gdyby zatrzymując kadr, wtedy to już jej bezsilność ogniskuje wokół siebie filmowy obraz. Ostatnie spostrzeżenie to także nawiązanie do końcowych scen spektaklu, gdy kobieta, mimo niewidoczności (niewidzialności?) mężczyzny, wydaje się coraz bardziej sponiewierana, upodlona (jak przywołane wcześniej zwierzę, pies). Jak pisze artystka, dokonując „zapętlenia” kadru, tej ziemi niczyjej dla kobiety, wprowadzając brak linearności, bohaterka jednocześnie zatrzymuje narrację i niszczy [fabularną/kulturową] ciągłość - co odnosi się także do scenicznej wersji solo Siniarskiej. W ten sposób nie pozwala głównej postaci męskiej na aktywne działanie, poświadczanie i realizację podmiotowości (wątek aktyw-

ności męskiego podmiotu i chęci jej przejścia przez podmiot kobiecy pojawia się również w solo Wach). Z powodu braku ruchu superbohater umiera – „Jaka szkoda, przecież obiecał być nieśmiertelny”. Na ekranie postać mężczyzny coraz bardziej maleje, aż w końcu całkiem znika. I konsekwentnie – kobieca bohaterka, niczym kolejna wersja Alicji, rośnie, zajmując coraz większą powierzchnię ekranu-kadru.

Choć omówiona na przykładzie kilku spektakli tematyka kobiecości – lub bezpośrednio feministyczna, jak w przypadku Siniarskiej – pojawia się w polskim tańcu coraz częściej, w propozycjach choreografek rzadko można spotkać konkretne propozycje zmiany porządku, ingerencji w rzeczywistą sytuację społeczną czy kulturową. To raczej znakomite, intertekstualne analizy, bazujące raczej na postmodernistycznej dekonstrukcji niż konstrukcji. Być może jednak przywoływanie na scenie procesów kulturowo-społecznych i odtwarzanie mechanizmów, według których działa patriarchy, stanie się jedną ze skutecznych strategii przeciwstawienia się mu, wyjścia poza porządek reprezentacji ku realnym ciałom i doświadczeniom realnych kobiet. Choć kobiety Zachodu, często będące paradoksalnymi rzeczniczkami *backlashu*, często nie zauważają możliwości zmian lub przyjmują pewne kwestie (osiągnięcia kobiet) za oczywiste, mimo niesłabnących na sile aktów przemocy domowej i gwałtów; tematyka ta jest jednak wciąż bardzo ważna i niezwykle aktualna dla kobiet Bliskiego Wschodu, Północnej Afryki czy Indii. Silniej niż Europejki czy Amerykanki odczuwają one rozdział między ambicjami kobiet, czy pełnionymi przez nie (coraz ważniejszymi) rolami w społeczeństwie, a wielowiekową tradycją i obyczajami. Z pewnością takie przypomnienie przyda się kobietom w wielu kulturach, choć w zależności od tych różnic będzie przybierać odmienne kształty.

Bibliografia

- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008.
- Bator J., *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001.
- Faludi S., *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciwko kobietom*, przeł. Anna Dzierzgowska, wstęp A. Graff, Warszawa 2013 (w serii „Biblioteka Kongresu Kobiet”).
- Fischer-Lichte E., *Performatywne wytwarzanie materialności*, [w:] *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009.
- Foucault M., *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. i wstęp T. Komendant, Warszawa 2009.
- Gilligan C., *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Warszawa 2013.
- Gilligan C., *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2014.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006.
- Rogers M. F., *Barbie Culture (Cultural Icons series)*, 1998.
- Rogers M. F., *Barbie jako ikona popkultury*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2003.
- Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne: feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

Performing femininity: Performances of Polish contemporary dance artists

Summary

In this text, Julia Hoczyk examines the representations of the female body and constructs of femininity that are presented in four performances (and one video installation) by Polish contemporary dance artists: Anita Wach, Barbara Bujakowska and Agata Siniarska, whose works are usually situated on the borderline between dance and performance art. These interdisciplinary performances focus on the body and the socio-cultural context that influences it. Hoczyk discusses the ways in which the female body, understood as the construct of a patriarchal system, is deconstructed and/or redefined in the performances. These attempts at regaining female subjectivity draw on contemporary pop culture as well as humanist systems of thought (poststructuralism, posthuman-

ism, etc.). The artists employ a plethora of conventions and references and are not afraid of incoherence or eclecticism. Hoczyk concludes that these performances are excellent interdisciplinary studies that draw on postmodern strategies of deconstruction. This is why the choreographers do not put forward any proposals for changing social and cultural reality. Still, exposing the workings of reality as well as the existing patriarchal mechanisms onstage may be an effective method of resistance and reaching out beyond the confines of the stage to real women, i.e. both their experiences and their bodies.

MAGDALENA JUŻWIK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Performans przekroczonych granic, czyli teatr fizyczny na przykładzie *Exérèse monobloc*

Określenie: „teatr fizyczny” zwykle odnosi się do teatru ruchu czy też teatru tańca. W języku angielskim przymiotnik „fizyczny” kojarzony jest w sposób bardziej bezpośredni niż w języku polskim z cielesnością człowieka – jego wyglądem zewnętrznym, sprawnością fizyczną, ale też seksualnością. W ujęciu teatru tańca poprzez ruch opowiada się społeczną historię ciał aktorów – ludzi-tancerzy. Lokuje się to blisko spostrzeżeń Zygmunta Baumana, który w wykładzie *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności* zastanawia się nad „bezcieleśnością” człowieka poddanego opisowi z perspektywy społecznej. Typowa obserwacja socjologiczna nie chce bowiem zauważyć cielesności istoty ludzkiej, oddając sprawy ciała biologii czy fizjologii. W powszechnym odczuciu ciało ludzkie nie należy do społeczeństwa i nie jest przez nie kształtowane, nie uczestniczy w historii ludzkiej kultury – jego dzieje należą do czasu ewolucji. Dalej Bauman pisze:

A co jeśli przyjąć, że ciało ludzkie, podobnie jak myśli i uczucia, jest wystawione na działanie społeczeństwa? Że na ciele, podobnie jak na myślach i uczuciach, społeczeństwo odciska swój kształt, że w tworzywiele dostarczonym przez ewolucję gatunków rzeźbi ono coraz to nowe postacie wedle

coraz to nowych modeli i z pomocą coraz to nowych dłut? Że ciało, podobnie jak myśli i uczucia, jest wytworem społecznym i że sens „bycia wytworem” ma swą historię w przypadku ciała, podobnie jak ma ją w przypadku myśli i uczuć?¹

Teatr fizyczny jest zorganizowanym strumieniem żywych impulsów ciała, układających się na scenie w nową rzeczywistość. Fizyczny, bliski kontakt jest tu czymś zupełnie naturalnym i koniecznym. Ideą prymarną tak rozumianego teatru fizycznego jest zasada symetrii – ujmowanej nie jako postulat estetyczny, lecz jako zasada zdradzająca sens i sposób istnienia świata. W teatrze ruchu zadanie fizyczne realizowane jest zawsze przez dwóch partnerów; obecność Drugiego tworzy elementarną równowagę. Ciało „kontempluje” swoją obecność poprzez obecność Drugiego – jego istnienie jest niezbędnym warunkiem fizycznego samookreślenia się człowieka. Teatru fizycznego nie można stworzyć samemu. Taniec wynikający z indywidualnych cech tancerza, próba stworzenia unikatowego języka ruchu, działanie zespołowe to jedne z ważniejszych punktów wyznaczających obszar zainteresowań teatru fizycznego.

Przedmiotem mojego referatu jest taniec wykonywany przez osoby inne, niepełnosprawne, różniące się od stereotypowego wyobrażenia tancerza. Estetyzacja ciała zdeformowanego jest niezwykle ważnym (choć często pomijanym) aspektem współczesnej performatyki. Chcę pokazać, że inność nie musi być waloryzowana negatywnie. W procesie takiego spektaklu nie bez znaczenia są predyspozycje odbiorcy, którego powinna cechować empatia i wrażliwość. Za przykład posłuży m.in. spektakl *Exérèse monobloc*, który został stworzony i wykonany przez Janusza Orlika i Pię Libicką. Pia jest osobą z niepełnosprawnością fizyczną, jej marzenia o karierze tanecznej musiały zostać „porzucone” tuż przed obroną dyplomu w szkole baletowej, wtedy to zachorowała na poważne schorzenie stawu biodrowego. Konieczna była operacja, najpierw jedna, druga,

¹ Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 70.

później kolejne. Na początku Pia miała nadzieję, że wróci jeszcze do szkoły baletowej i zrobi dyplom, tak się jednak nie stało – maturę zdała w przyszpitalnym Zespole Szkół Ogólnokształcących im. Wiktora Degi w Poznaniu. Spektakl jest metaforą przekraczania granic własnej fizyczności i barier psychologicznych.

Wspominałam wcześniej, iż teatr fizyczny wymaga obecności drugiej osoby, wymaga Innego dla osiągnięcia elementarnej równowagi; ciało „kontempluje” siebie poprzez współuczestnictwo Drugiego, którego istnienie gwarantuje fizyczne samookreślenie się. Myślę, że w tym miejscu warto przypomnieć rozważania Emmanuela Lévinasa na temat „Kogoś Innego”, który mówi:

Pragnienie kogoś Innego, doznawanie w najbanalniejszym doświadczeniu społecznym, jest odruchem fundamentalnym. Porywem czystym, bezwzględna orientacją, sensem. [...] Ktoś Inny, kto wychodzi mi naprzeciw, nie należy do całości wyrażonego bytu. Wylania się spoza skupienia bytowego jako ktoś, dla kogo wyrażam to, co wyrażam. Oto stoję przed tym Innym: nie jest on ani znaczeniem kulturowym, ani jedną z danych. Jest od razu sensem, ponieważ użycza go właśnie ekspresji, ponieważ dzięki niemu tylko taki fenomen jak znaczenie wkracza w byt sam przez się. [...] Ktoś Inny pojawia się oczywiście od razu zgodnie ze sposobem, w jaki wytwarza się wszelkie znaczenie. Ktoś Inny należy przez swą obecność do jakiegoś kulturowego zbioru i rozświetla się przez ten zbiór, tak jak tekst przez kontekst. Ukazanie się zbioru ubezpiecza jego własną obecność, ono samo się rozświetla światłością świata [...] Ktoś Inny podąża ku nam nie tylko wychodząc od kontekstu, on również znaczy sam przez się niezależnie od tego pośrednictwa. Znaczenie kulturowe, które samo się objawia – i które w ogóle objawia – horyzontalnie, które objawia się dzięki historycznemu, zawierającemu je światu, które objawia – by użyć fenomenologicznego terminu – horyzonty tego świata, otóż to światowe znaczenie jest zaczepiane i potrącane przez obecność inną, obecność oderwaną (a dokładniej to ujmując, absolutną), nie scaloną ze światem. Polega ta obecność na przebywaniu ku nam, na przygotowywaniu swego wystąpienia. Można to wypowiedzieć i tak: fenomen, jakim jest zjawienie się Kogoś Innego, to również twarz [...] Ktoś Inny, kto przejawia się w twarzy, przebija niejako własną plastyczną formę niczym ktoś, kto rozwarłby okno, w którym przecież widniały już jego rysy².

² E. Lévinas, *Znaczenie a sens*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 11-12, s. 259.

Lévinas zwraca uwagę na to, że nie tylko fizyczna obecność Innego jest istotna w naszych relacjach z nim. Ważne jest nie tylko ciało, ale również jego twarz. Jesteśmy lustrem w oczach innych ludzi i oni są dla nas lustrami, to oni nas definiują, pomagają określić własną tożsamość. W teatrze fizycznym cielesny kontakt z drugą osobą jest niezwykle ważny, tak samo jak kontakt wzrokowy, spojrzenia „twarzą w twarz”, dopiero „relacyjny” kontakt z drugą osobą tworzy taniec, który jest komunikacją niewerbalną, bez słów, przy użyciu ruchu, gestów, mimiki.

Teatr fizyczny polega na podejmowaniu ryzyka, przekraczaniu owych barier oraz jasnym komunikowaniu pomysłów. Ćwiczenia choreograficzno-fizyczne skupiają się na podstawowych komponentach pracy aktora/tancerza, takich jak: współpraca, precyzja, obecność, dynamika ruchu, reakcja i odruchy. Trening fizyczny w tym teatrze jest pracą nad świadomością ruchu ciała w przestrzeni, plastyczności. Także sprawności rozumianej jako gotowość ciała do wyrażania myśli i emocji. Rozwijanie umiejętności współdziałania z partnerem, reagowania na impulsy od partnera lub płynące z wyobraźni. Praca inspirowana jest treningiem Grotowskiego, teatrów wschodnich i wykorzystywaniem tzw. pamięci ciała – powtarzalność określonych ćwiczeń fizycznych powoduje, że po pewnym czasie nasze ciało zaczyna wykonywać je automatycznie – zapamiętuje je. Wyćwiczone ciało staje się niczym instrument, który posłusznie przekazuje sensory i obrazy lub współgra z psychologią i emocjami kreowanych postaci. W teatrze fizycznym ciało ludzkie jest podstawowym znakiem przekazu. To ono przekazuje wspomniane wcześniej obrazy i sensory, na nim opiera się cała teatralna komunikacja. Stworzenie z ciała posłusznego instrumentu wymaga doskonałości warsztatowej.

Jerzy Grotowski wywarł najtrwalszy wpływ w dziedzinie poszukiwań interkulturowych, bliskich antropologii. Towarzyszące mu od początku pracy zainteresowanie teatrem Azji rozwijał w sposób szczególny jego uczeń i asystent, Eugenio Barba, który w 1964 roku, po dwóch i pół roku współpracy z Grotowskim i po

kilkumiesięcznym pobycie w Indiach, założył własny Odin Teatret. Pozostawał początkowo pod bardzo silnym wpływem Grotowskiego i przyczynił się do popularyzacji jego idei na świecie (Teatr Źródło).

Stopniowe odkrywanie i poznawanie tajników tradycji azjatyckich w sposób niezwykle istotny wpłynęło na zachodnie poszukiwania i eksperymenty teatralne. Zarazem teatralne odkrywanie Azji, a następnie Afryki i innych kontynentów postawiło ludzi Zachodu wobec problemów natury fundamentalnej. Okazało się bowiem, że podziały i definicje przyjęte w Europie jako oczywiste i „naturalne” nie przystają do rzeczywistości świata przedstawień pozaeuropejskich. Zachód nauczył się np. wyraźnie oddzielać teatr śpiewany od mówionego i tańczonego, określając pierwszy mianem opery, drugi teatrem słowa (wąskie znaczenie), a trzeci baletem. Tymczasem w Indiach, Chinach czy Japonii podział ten okazuje się zupełnie nieadekwatny, gdyż tamtejsze tradycje teatralne w sposób ścisły łączą śpiew, taniec i słowo, akompaniament muzyczny, dodając do tego jeszcze rozbudowany i skodyfikowany gest, wyrafinowany kostium, maskę i makijaż. Charakteryzowanie ich za pomocą pojęć europejskich często doprowadza do nieporozumień. Rezygnuje się ze stosowania terminów właściwych kulturze Zachodu, dążąc do posługiwania się nazwami wypracowanymi przez kulturę opisywaną, aby zachować właściwy jej sposób myślenia. Zakładam, że eksperymenty teatralne Grotowskiego, które, jak sam mówił, inspirowane były teatrami Wschodu, mają wyraźne zabarwienie pozaeuropejskie. Tam ważna jest materia bezcielesna przedstawień, ważny jest gest, psychologia, relacja pomiędzy widzem i aktorem, świadome posługiwanie się ciałem, a jeżeli pojawia się rekwizyt, maska lub coś materialnego, to zawsze niesie ono ze sobą jakiś sens i znaczenie.

W teatrze fizycznym aktor/tancerz w swojej pracy skupia się na rozbudzeniu wyobraźni ruchowej oraz ekspresji cielesnej poprzez ćwiczenia umożliwiające poznanie i koordynację ciała oraz obserwację i analizę relacji ciało – ruch w przestrzeni. Część zajęć jest

poświęcona treningowi „neutralnego ciała”, w którym najważniejsza jest umiejętność kontrolowania ruchu oraz świadomość rozróżnienia pomiędzy „ruchem czystym” a „ruchem zabarwionym komentarzem psychologicznym”. Jednym z elementów programu jest studiowanie dynamiki otaczającego nas świata oraz przekształcanie jej w działanie sceniczne, co jest podstawą twórczej pracy. Poznanie intelektualne – obserwacja powinno być nierozzerwalnie połączone z działaniem fizycznym, w którym następuje przemiana „realnego” w „teatralne”. Poznanie otaczającej nas rzeczywistości może być niekończącym się źródłem inspiracji, zarówno dla aktora, reżysera, jak i choreografa. Co ciekawe, podczas treningów w teatrze fizycznym bardzo często obowiązują czarne, wygodne ubrania, pozbawione napisów i reklam, wszystko po to, aby tancerz skoncentrował się na własnym ciele, aby nic nie rozpraszało jego uwagi i ruchów, aby maksymalnie skupił się na komunikatach przekazywanych przez indywidualną fizyczność.

Trzy podstawowe składniki ruchu to przestrzeń, energia i czas. Zostały one wyodrębnione przez Rudolfa Labana, choreografa oraz jednego z pierwszych teoretyków tańca. Był on twórcą „kinetografii”, czyli graficznego systemu zapisywania ruchu. Dał też podstawy choreologii, nauce o tańcu. Doris Humphrey do tych trzech składników, które określiła jako rytm, dynamikę i rysunek, dodała jeszcze czwarty: motywację. Zwróciła w ten sposób uwagę na przyczynę ruchu, decydującą zarówno o naszych codziennych zachowaniach, jak i o ruchach tworzących taniec³. Elementy te są ze sobą bardzo silnie powiązane. Zmiana przestrzeni, w której komponowany jest taniec, pociąga za sobą selekcję dotyczącą pozostałych składników ruchu. Okazuje się to niezwykle ważne w momencie, kiedy taniec przestaje odbywać się jedynie na scenie, ale pojawia się też w przestrzeni filmowej. W tańcu współczesnym już dawno

³ Por. Skrypt wykładów opracowanych dla Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, pod red. B. Kręcielewskiej, Biblioteka Narodowa, 11076735.

przestano ukrywać zmęczenie. Eksponować je bowiem – to wyrażać pewną prawdę o człowieku, o jego cielesności. Zbliżenia, których można dokonać dzięki operowaniu kamerą, pozwalają z jeszcze mniejszej odległości obserwować reakcje tancerzy. Wkradamy się w ich intymny świat. Tutaj nie ma miejsca na najmniejszą sztuczność. Świat wykreowany w filmie tańca jest w pełni autonomiczny. Rozgrywa się w realistycznej przestrzeni, zatem język ciała, którym się posługuje, musi być w pełni uzasadniony, musi współgrać z otoczeniem. Decyduje to o komponowaniu obrazów w pewien sposób magicznych, odpowiadających może bardziej atmosferze snu, czy też świata wyobraźni. W teatrze fizycznym emocje, przefiltrowane przez specyficzny język ciała, opowiadają o najbardziej pierwotnych odruchach.

Pomysł stworzenia *Exèrèse monobloc* zrodził się w sierpniu 2003 roku podczas rozmowy Janusza Orlika z Pią Libicką na temat sztuki tanecznej i tego, czy może być ona wykonywana przez osoby niepełnosprawne fizycznie. Pragnienie powrotu na scenę, uzyskania odpowiedzi na stawiane sobie pytania po sześciu latach nieobecności w zawodzie, było głównym powodem do opowiedzenia o swoich przeżyciach za pomocą ruchu. Spektakl, który powstał, jest obrazem choreograficznym, stworzonym wspólnie przez Janusza Orlika i Pię Libicką. Dynamiczne sceny tańca przeplatane są przez nagrania wideo, monologi Pii, która opowiada o swoich wspomnieniach i przeżyciach. Czyni to, siedząc na krześle – scenariusz był tak pomyślany, aby Pia po momentach wyczerpujących fizycznie partii choreograficznych, mogła przez chwilę odpocząć i zregenerować siły, co jest niezwykle istotne, zwłaszcza w przypadku tańca wykonywanego przez osoby niepełnosprawne fizycznie. *Exèrèse monobloc* zadaje wiele pytań dotyczących niesprawności bądź ułomności fizycznej i jej wpływu na ruch taneczny. Czy ten ruch może być równie precyzyjny i trafiający do odbiorcy, jeśli jest przekazywany przez osobę (tancerza) nie w pełni sprawnego fizycznie? Czy wiemy, czym może być niepełnosprawność w sztuce tanecznej? Czy ma w niej swoje miejsce? Jakie może mieć odzwierciedlenie w złamanej

choreografii? „Złamany” ruch, próby siadania na krześle z unieruchomioną kończyną, taniec z asekuracją kul ortopedycznych, wspomnienia utraconych marzeń, odczuć, przeżyć i reakcji podczas hospitalizacji, to niektóre z elementów tej choreografii. *Exèrèse monobloc* to opowieść o przewyciężaniu trudności w życiu, spełnianiu marzeń, realizacji celów, dążeniu do bycia sobą. Taniec w spektaklu był dla Pii ogromnym obciążeniem fizycznym. Długie i ciężkie próby spowodowały, że spektakl został zagrany w Słodowni Starego Browaru tylko trzy razy, później artystka dostała od swojego lekarza prowadzącego kategoryczny zakaz dalszego tańczenia, a spektakl został nagrany na wideo. Udział w produkcji był dla tancerki dowodem na to, że możliwe jest „oswojenie” własnego ciała, które po chorobie wydawało się dla niej obcym. Spektakl pokazał, że możliwe jest przekroczenie granic własnej fizyczności i pokonanie psychologicznych barier. Przedsięwzięcie było i jest nadal (mam tu na myśli realizację wideo) świadectwem tego, że taniec wykonywany przez osoby niepełnosprawne fizycznie też może być estetyczny, subtelny i wzruszający.

Pia, usiłując wrócić do wydarzeń sprzed sześciu lat, rozpoczyna opowieść i pracę ze swoją pamięcią oraz procesem przypominania sobie swoich emocji stwierdzeniem: „Nie pamiętam, o czym myślałam leżąc w łóżku szpitalnym. Coś jednak zajmowało moje myśli...”⁴. W tym miejscu warto przywołać metody pracy, które wykorzystywane były w teatrze tańca Piny Bausch. Ta niemiecka reformatorka teatru tańca kładła duży nacisk na współpracę ze swoimi tancerzami i na pracę z ich pamięcią. Pina zadawała tancerzom temat danej choreografii i prosiła, aby „zatańczyli oni swoje emocje”, aby przypomnieli sobie, jak czuli się w danym momencie, jak zachowali się lub zachowaliby się w danej sytuacji – i właśnie swoje emocje, zapamiętane chwile, wrażenia, mieli przedstawić widzom za pomocą ruchu. Na przykład Pina mówiła tancerzom, że tematem choreografii będzie miłość – jej zespół artystyczny musiał przypo-

⁴ <<http://exereseomonobloc.januszorlik.com>> [dostęp: 26.10.2015].

mniej sobie, co czuje człowiek, gdy jest zakochany, jakie emocje wywołuje miłość, jak ją definiują – i te emocje, wrażenia, momenty, „zapisane” w pamięci wykonawcy mieli zatańczyć na scenie.

Wracając jednak do *Exérèse monobloc* – od dnia rozpoczęcia prac nad projektem, każde z zadań spektaklu, jakie wybrali do realizacji Janusz i Pia, odgrywało niebagatelną rolę. Jednak szczególnie dotyczyło to choreografii, która stała się głównym wyzwaniem i trudnym do wykonania zadaniem, zwłaszcza dla Pii, która po sześciu latach przerwy i ośmiu operacjach wróciła na scenę, by opowiedzieć o swojej przeszłości, opowiedzieć ją ruchem. Janusz Orlik tak mówił o swoich obawach przed realizacją spektaklu: „Wchodząc z Pią na salę baletową, nie wiedziałem, na co możemy sobie pozwolić, co, ile i jak możemy zrobić, gdzie jest granica bólu i bezpieczeństwa. Chciałem jednego, dla choreografa dość oczywistego, by taniec był efektowny, wizualnie estetyczny i perfekcyjnie wykonany”⁵. W przypadku *Exérèse monobloc* ważne było dodatkowo to, by przede wszystkim przekazywał to, co może i czego nie może wykonywać ciało osoby niepełnosprawnej. Możliwości ruchowe Pii były (i nadal są) dość ograniczone. Nie może się ona zginać przez prawą nogę, nie może jej unosić, mięśnie nie pracują, tak jak powinny. Dlatego właśnie taniec w tym spektaklu mówi o przekraczaniu granic: wysiłku, bólu i ryzyka, a także o tym, jak te granice należy przekraczać. Ruch taneczny Pii stał się z jednej strony wyrazisty i ostry, czysty. Z drugiej ograniczony przez chorobę. Spektakl jest obrazem uczuć i myśli, przekraczaniem granic niemożliwego. Kontakt pomiędzy partnerami w tańcu (w tym przypadku pomiędzy Pią i Januszem) nawiązuje się poprzez powolne zbliżenia, ale również przez atak. Ograniczone możliwości fizyczne Pii spowodowały, że w spektaklu „zatańczone” emocje są równie ważne, a nawet bardziej podkreślone niż sam ruch.

Najlepiej intencję teatru tańca i teatru fizycznego opisują słowa wspomnianej przeze mnie wcześniej Piny Bausch: „[...] Mniej zain-

⁵ Tamże.

teresowana jestem tym, jak ludzie się poruszają, a bardziej tym, co ich porusza”⁶ – te słowa opisują sposób rozumienia ruchu. Cele nie są tu estetyczne, a tradycyjne pojęcie tańca zostaje znacznie rozszerzone. Twórcy teatru tańca rezygnują z popisowych figur tanecznych, z repertuaru kroków baletu klasycznego. Szukają przyczyny ruchu, zarówno w ciele (koncentrując się przy tym głównie na siłach, które na nie oddziałują), jak i w sferze emocjonalnej, decydującej o wyrazie całości. Taniec, który rezygnuje z popisowych efektów, który przestaje przyciągać uwagę głównie ze względu na formę, staje się istotnym środkiem przekazu zawartych w spektaklu treści. Nie odgrywa roli dominującej, lecz współtworzącą przedstawienie. Ruch nie obrazuje konkretnych sytuacji, tylko tworzy własny język, który poprzez nawykowe zachowania jest odczytywany na poziomie fizycznym.

W teatrze fizycznym, jak również w spektaklu *Exérèse monobloc*, taniec wyrasta z gestu, jest podpatrywaniem codziennych ludzkich zachowań, jest przypominaniem sobie wydarzeń przeszłych, swoich wrażeń i emocji. W tym sensie tańcem stają się nawet najprostsze ruchy. Na przykład ludzie, którzy spacerują w rytm własnych oddechów. Obsesyjnie powtarzane gesty tworzą specyficzny taniec, w którym na pierwszy plan wysuwają się emocje. Ruch decyduje o tym, czy zaliczamy bohaterów do grupy ludzi żyjących według jakis konwenansów, czy do grupy osób nieprzystosowanych.

Wspominałam już o pojęciu „pamięci ciała”, którą propagował Jerzy Grotowski, ten z kolei inspiracje czerpał z teatrów Wchodu. Otóż teatry indyjskie lub japońskie odwołują się do starych wierzeń, obrzędów i ludowej estetyki brzydoty; inspiracją nierzadko jest też ekspresjonizm, koncepcja teatru okrucieństwa, filozofia; takie inspiracje w działaniach teatralnych, powodują, że teatr ten sam w sobie jest świętem i rytuałem wyzwalamą wewnętrzną energię i eksplorującym mroki podświadomości. Z premedytacją ukazuje zaka-

⁶ J. Leśniewska, *Teatr tańca*, [w:] *Słownik wiedzy o teatrze*, red. D. Kosiński, Warszawa – Bielsko-Biała 2008, s. 307.

zane dotąd obszary życia. Nie opiera się on na żadnej technice, w tradycyjnie rozumianym sensie techniki tanecznej. Zamiast choreografii czy pozycji tanecznej proponuje „totalną obecność”, którą można osiągnąć dzięki przyjęciu przez tancerza szczególnej psychofizycznej postawy, która nie oznacza fizycznego ciała, ale stan umysłu, czy raczej jedność ciała-umysłu. Stan ten – podobny świadomemu śnieniu – jest przekroczeniem dualizmu przedmiot-podmiot, świadomość-nieświadomość. Ciało tancerza nie jest obiektem kontrolowanym i kierowanym przez wolę podmiotu. Taniec taki jest procesem czystego doświadczenia (medytacją w ruchu), w którym to nie tancerz tańczy, ale „jest tańczony”.

Twórcą scenografii spektaklu był poznański architekt i scenograf Mariusz Szmytkowski. Według jego pomysłu dominującym wyznacznikiem miejsca akcji stały się dwie przestrzenie, charakterystycznie odmienne i ustawione naprzeciwko siebie elementy scenografii, które należą do dwóch różnych porządków przestrzennych. Obszar między nimi dzieli biała, czysta i sterylna podłoga, na której po jednej stronie ustawione jest łóżko rehabilitacyjne, a po drugiej rząd krzeseł szpitalnych – cała sceneria jasno nawiązuje do tej, którą znamy (i którą Pia pamiętała) ze szpitalnych sal i korytarzy. Wrażenia zmysłowe widzów potęguje oświetlenie, złożone z dwóch wyraźnych rzędów, przywróconych do sprawności, niemal 30-letnich jarzeniówek – myślę, że może to być metafora sytuacji, w jakiej kiedyś znalazła się Pia, zachorowała, ale stopniowo (choć nie całkowicie) powracała do sprawności. Jarzeniówki świecąc przeraźliwym, białym światłem, łączą dwie rzeczywistości stworzone przez scenografię. Na jednej ze ścian widzimy ogromnych rozmiarów napis *Exérèse monobloc*, będący zarówno tytułem spektaklu, jak i terminem medycznym, związanym z chorobą Pii. Zamknięciem sceny jest biały ekran (znajdujący się w jej centralnym punkcie), na którym prezentowane są filmy towarzyszące przedstawieniu, uzupełniające ruchy tancerzy i wypowiedzi słowne. Scenografia opisuje przestrzeń gry, stanowi integralną część całego przedsięwzięcia, a zarazem sama opowiada historię. Tancerze stoją-

cy na scenie wpisani są w świat, w dwa światy, o których opowiadają – w świat „sprawności” i „niepełnosprawności”.

Podczas pierwszych ćwiczeń Janusza i Pii na sali baletowej nie było jeszcze wiadomo, w jakich strojach wystąpią. Pewne było, że Pia ubrana będzie w paczkę baletową, że zdejmie ją w połowie spektaklu – miało to być symbolem i metaforą dwóch rzeczywistości – czasu, w którym Pia odnosiła sukcesy na scenach baletowych, i czasu, w którym nagle musiała porzucić baletowe marzenia, a paczkę zamienić na szpitalną koszulę. Kostium Pii, mając cechy współczesnego ubioru, nawiązuje do stroju baletowego. Upamiętnia także okres choroby poprzez użycie bandaża i spinek na prawej nodze. Jest jednocześnie w pełni oryginalnym strojem, zawierającym elementy dramatyizmu (jest porozdzierany, widać na nim ślady krwi, plastry – odbiorca patrząc na taki strój konotuje go jako ten, który należy do „rzeczywistości” szpitalnej, sfery bólu), którego odbiciem jest medyczna zieleń, jak i kokieteryą, tak bliską większości kobiet – mam tu na myśli połączenie zielonej, szpitalnej koszuli ze zwiewną, tiulową paczką. Kostium Janusza miał być mniej dosłowny, nie identyfikujący w sposób jednoznaczny jego obecności na scenie. Wyglądem przypominał fartuch chirurgiczny. Odczytując wpisane weń znaczenia, po bliższej obserwacji zmieniamy zdanie i domyślamy się w postaci noszącej ten strój innej osoby – Janusza, który (być może) miał być metaforą psychiki Pii.

Filmy, które wyświetlane są w poszczególnych scenach spektaklu, prezentują dwie, a nawet trzy przestrzenie. Widzimy „idealną” tancerkę w paczce, która wykonuje partię z *Dziadka do orzechów*, gdy w pewnym momencie jej ruch z pięknego staje się „złamany”. Tancerka upada, próbuje zatańczyć jeszcze raz i kolejny, niestety jest to coraz trudniejsze, aż w końcu niemożliwe – ta krótka wstawka filmowa jest metaforą losu, jaki spotkał Pię – z tancerki, która miała przed sobą świetlaną przyszłość, stała się pacjentką, która z dnia na dzień musiała porzucić swoje marzenia. Musiała zacząć zmagać się z samą sobą, ze swoim ciałem, pokonywać granice, które nagle zo-

stały przed nią postawione. Ten film pokazuje rzeczywistość sprzed choroby i świat, który nagle uległ zmianie. W kolejnych filmach widzimy Pię w rzeczywistości szpitalnej, która męczy się podczas ćwiczeń rehabilitacyjnych, walczy ze swoim ciałem – przerażające są nie tylko sceny nagrane w realiach szpitalnych, w sterylnych, białych ścianach klaustrofobicznej przestrzeni, w której gdzieś tam na jasnych płytkach widzimy krople krwi – ale również przerażająca jest muzyka, która towarzyszy nagranej scenie. Szczególnie przejmujący jest film skonstruowany ze zdjęć rentgenowskich biodra Pii. Zdjęcia te tworzą animację, na której powoli zauważamy, że w staw biodrowy wbijana jest kolejno jakaś tytanowa płytka, gwóźdź. W momencie, gdy widzimy tę animację, Pia siedzi na krześle, na środku sceny i relacjonuje swoje wspomnienia, wrażenia z pobytu w szpitalu, z czasu choroby. Wszystkie filmy są obrazami skontrastowanymi z sobą, które przypominają rzeczywistość sprzed choroby, czas pobytu w szpitalu i rehabilitacji oraz świat zastany – zmieniony przez chorobę, nagle utracone marzenia. Pia musiała pogodzić się ze swoim losem, nauczyć się „żyć na nowo”, przekraczać własne granice – granice możliwości fizycznych i psychicznych. Jak się okazuje, nauczyła się przekraczać granice w tańcu, w sposób estetyczny pokazywać „złamany” ruch. Czyni to w taki sposób, że widz nie jest w stanie wypowiedzieć po spektaklu słowa, że jest pod tak ogromnym wrażeniem estetycznym, wrażeniem tego, co zobaczył na scenie, że okazuje się możliwy performans przekroczonych granic.

Dziś Pia pracuje w sektorze administracji, była konsulem polskim w Brukseli. Niestety, nie jest w pełni sprawna fizycznie, ale swoją postawą pokazuje, że możliwe jest przekraczanie barier postawionych nam nagle przez los. Okazuje się, że otaczająca nas rzeczywistość i zjawiska życia codziennego zawsze są binarne, opozycyjne, a nawet triadycznie – zawsze mamy jakieś sytuacje sprzed danego wydarzenia znaczącego w naszym życiu; mamy świat pośredni, który jest momentem kryzysu i przejścia; aż w końcu mamy

rzeczywistość zmienioną, zastaną, która nagle staje się tą przekraczającą nasze własne bariery i ograniczenia. Mówiąc o binarności zjawiska w życiu codziennym, mam tu na myśli kategoryzację, która bardzo często odwołuje się do podziału „dobry-zły”, „ładny-brzydki”, „czarny-biały”. Są to opozycje charakteryzujące dwubiegunowość zjawisk. Podążając tą drogą, zauważamy, że podział binarny to redukcja układu triadycznego (proces niekończącej się semiozy C. S. Peirce’a). W triadycznej strukturze pomiędzy pierwszym a drugim elementem jest jakiś pośrednik, moment przejścia – przecież pomiędzy „dobrym” a „złym” musi być „coś”, co będzie miało cechy zarówno „dobrego”, jak i „złego”. Często charakteryzując jakieś zjawiska życia codziennego, stosujemy kategorie binarne lub triadyczne, wtedy taki opis jest pełniejszy i bardziej skonkretyzowany.

Kończąc wątek teatru fizycznego, chciałabym przypomnieć, że w tym teatrze najważniejsza jest sytuacja komunikacji i relacji, która zachodzi między partnerami w tańcu, w ruchu. W naszej kulturze znamy pojęcie wolnej woli i odpowiedzialności za „sprawne” działanie wolnej woli człowieka. Gdyby jednak można było sobie wyobrazić działanie woli ciała i odpowiedzialność za tę wolę, byłibyśmy blisko teatru fizycznego. (Odpowiedzialność nie w obliczu popełnionego czynu – wydarzenia, lecz odpowiedzialność, która jest świadomością ciała). Ten rodzaj postrzegania swego ciała jako elementu w kosmicznym modelu symetrii, modelu o równoczesnym biologicznym odwzorowaniu, wiąże się z pewnym typem umysłowości, którą za Claude’em Lévi-Straussem nazwalibyśmy „pierwotną”, gdyż rządzi się ona prawem metonimii, gdzie figura wzajemnej ekwiwalencji elementów symetrycznych, ciał symetrycznych, aktów symetrycznych jest typem konstruowania komunikatu, albo raczej krystalizacji komunikatu z ciągłości i nieprzerwalności świata; typem przemiany rzeczywistości w komunikat. W teatrze mamy do czynienia przecież z rzeczywistością, której jednym z powołań jest – być komunikatem.

Bibliografia

- Baiocchi R., *Wielka księga balet*, Ożarów Mazowiecki 2009.
- Barba E., *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Kraków 2005.
- Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.
- Guest I., *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978.
- Kosiński D., *Słownik wiedzy o teatrze*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008.
- Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Poznań 1988.
- Lévinas E., *Znaczenie a sens*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 11-12.
- Lukian z Samosate, *Dialog o tańcu*, tłum. J. Reiss, Warszawa 1951.
- Noverre J. G., *Teoria i praktyka tańca*, tłum. I. Turska, Wrocław 1959.
- Urbański K., *Teorie tańca – taniec jako przedmiot filozofii*, [w:] <http://mentalnespa.manifo.com/terapiatancem/teorie-genezy-tanca--taniec-jako-przedmiot-filozofii>.
- Skrypt wykładów opracowanych dla Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, pod red. B. Kręcielewskiej, Biblioteka Narodowa, 11076735.
- Wywiad z prof. Roderykiem Lange, choreologiem, antropologiem tańca, dyrektorem Instytutu Choreologii w Poznaniu przeprowadzony przez Izabelę Dachterę, „Głos Wielkopolski” z dn. 28.05.2005.
- <http://exeresemonobloc.januszorlik.com/>

A performance that pushes limits, or physical theater, based on the example of *Exérèse Monobloc*

Summary

This article is devoted to the topic of the physical body in the theater. The key concepts that are dealt with here are close to the problems that are associated with the aestheticization of a deformed body or with going beyond the limits of one's physicality. The author illustrates this topic based on the example of Janusz Orlik and Pia Libicka's piece of performance art titled *Exérèse Monobloc*. Pia, a dancer with physical disabilities, is living proof that it is possible to push the limits of one's physicality; one just has to have faith and be persistent when pursuing his or her goals. This article explains how the human body and its plasticity becomes a carrier of material, remembered content. Human memory is characterized by resentment; it remembers events from the past. It turns out

that the human body may also be a “store” of memories about a certain event. Social and political events also in a way determine what the body remembers. However, one’s own, personal memories are the most important. People such as Jerzy Grotowski and Pina Bausch, who are key figures in physical theater, are only presented here to serve as examples and allow one to better understand the concept of ‘body memory’.

PAWEŁ MARCINIAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Jacek Kaczmarski w performatywnych światach. Wstęp do tekstowych mikrokosmosów sprawczości

To – jakimi słowami język twój cię stwarza¹

Jacek Kaczmarski, *Rozróżnienie*

1. Działanie objaśniające

Literackie refleksje, które tworzył Jacek Kaczmarski, są zjawiskiem na tyle odrębnym, że można mówić o ich unikatowej pozycji w historycznoliterackim łańcuchu. Poeta sam najbardziej cenił sobie perspektywę brueglowską² i często stosował ją w swoich utworach, polemizując z zastanym twórczym kulturowym. Cały dorobek literacki Kaczmarskiego można uznać za samodzielne uniwersum i zakreślić w nim poszczególne zbiory gwiazd, które skupiają wokół siebie mniejsze podzbiory, określone przez autora tego tekstu jako „mikrokosmosy”. W tym wypadku jedną z takich gwiazd jest – zajmująca prymarne miejsce w *performance studies* – kategoria spraw-

¹ J. Kaczmarski, *Rozróżnienie*, [w:] *Antologia poezji* Jacka Kaczmarskiego, „Demart”, Warszawa 2012, s. 595.

² Odległość zapewniała potrzebny do globalnego spojrzenia dystans przy zachowaniu widoczności wszelkich detali.

czości. Wraz z nią na utwory Kaczmarzkiego nałożony zostaje pewien performatywny filtr, który aktualizuje je i nadaje im nową jakość.

Narzędzia performatywne powiązane są zazwyczaj z kontekstem społecznym oraz kulturowym. Na myśl niemalże automatycznie przychodzą związki performansu z różnego rodzaju happenin-gami lub wydarzeniami artystycznymi, które w dość wyraźny sposób prowokują, niekiedy zmuszają odbiorcę do aktywnego działania i ingerowania w rozgrywający się – tu i teraz – akt. Zastanawiająca zatem może wydać się próba przyłożenia performatywnej metody badawczej do utworów literackich autora *Wojny postu z karnawalem*. Przed analizą dokonaną na potrzeby tego artykułu należy zaznaczyć, że nie chodzi tu jedynie o badanie języka tych tekstów, ale o wstępną rekonstrukcję pewnej odrębnej myśli, którą można uchwycić w trakcie ich lektury. Wiersze Kaczmarzkiego potraktowane zostaną jako – mniej lub bardziej – świadomie skonstruowane refleksje performatywnego postrzegania tradycji. Artykuł ten naświetla tylko niektóre obszary, a odtworzenie całego procesu jest tematem wymagającym znacznie głębszych badań. Dlatego też szczegółowo zinterpretowany został tylko jeden wiersz Jacka Kaczmarzkiego. W pozostałych utworach przybliżono performatywne wykładniki, stanowiące przyczynek do dalszych analiz.

2. Działanie antropologiczne

Pamiętając o wszelkich niedookreśleniach, definicyjnych niejasnościach i nieściśłościach, Mirosław Kocur starał się wykorzystać narzędzia zaoferowane przez metodologię performatywną do badań nad kulturą pierwotną, która kryje w sobie mnóstwo niewyjaśnionych zjawisk i cały czas pozostaje polem do naukowych odkryć. W swoim projekcie *Źródła teatru* opisywał pierwsze performanse i zachowania pierwszych performerów, które okazały się niczym

innym jak tylko „dochodzeniem człowieka jaskiniowego do najwyższych wartości”³. Właśnie tak Jacek Kaczmarski w jednej z zapowiedzi wskazywał na ideę przewodnią utworu *Prapradziadek*, antropologicznej refleksji nad człowiekiem pierwotnym. „Docho-dzenie do” zakłada nie tyle zaistnienie jakiegoś faktu, ile wskazuje przede wszystkim na proces, który do czegoś doprowadził. Perfor-matywny jest już zatem sam koncept tekstu. W istocie, *Prapradziadek* jawi się jako mikroopowieść o zamierzchłych czasach, w której kolejno mówi się o zdobywaniu władzy, o sposobie pozyskiwania i przyrządzania pokarmu, o załączkach rytuałów magicznych, o uwalnianiu ekspresji artystycznej, o rodzącej się mimochodem potrzebie seksualnej, a także o tajemniczych skłonnościach metafizycznych. Od samego początku obecny jest w tym wierszu motyw ognia, który konsekwentnie – i pod różnymi postaciami – przewija się we wszystkich czterech strofach. Płomienie ogrzewają cały akt lekturowy. Ciągłe coś „skwierczy”, „płonie”, „dogasa”, „łśni”, „dymi”, „syczy” i „błyska”. Dająca się zaobserwować suma tych zjawisk stanowi prawdziwą dominantę utworu i urasta niemal do rangi sakralnej. Panuje błogie poczucie bezpieczeństwa. Ujarmienie ognia jest uznawane za ostateczne potwierdzenie człowieczeństwa, a wszelkie związane z nim czynności mogą uchodzić za pewien rodzaj performansu transformacyjnego, który gwarantował przemianę cywilizacyjną. Taka transformacja widoczna jest właśnie w analizowanym wierszu Kaczmarskiego i łączy się ściśle z obrzędem kulinarnym: „kroi pękniętym wzdłuż krzemieniem / tors człowieka, / wybrany ochłap nad płomieniem / opieka. / czeka aż palce mu oparzy / krew prawdziwa. / zbliża dymiący kęs ku twarzy – / spożywa”⁴. Przytoczony fragment jest opisem zachowania, załączkiem działania, które miało szanse rozwinąć się w przyszłości, stanowiąc tym samym wzór dla innych współplemieńców. Na ta-

³ Fragment zapowiedzi do utworu *Prapradziadek*, zarejestrowany podczas programu *Dwie Skaty*.

⁴ J. Kaczmarski, *Prapradziadek*, [w:] dz. cyt., s. 641.

kich hipotezach zbudowane jest właśnie performatywne działanie sprawcze jednostki, która wydaje się świadomie zaprojektowanym modelem pierwotnej indywidualności, zdecydowanie wyróżniającej się spośród reszty plemienia i pozostającej jednocześnie największym – jedynym? – autorytetem dla pozostałych członków grupy. Performatywnie skonstruowany jest także podmiot wiersza: podmiot-narrator, ale zwłaszcza obserwator, który ani na chwilę nie spuszcza z oczu „prapradziadka” dokonującego przełomowych czynów. Siła nie tkwi zatem w słowach, w samej opowieści, ale w postrzeganiu, które jest działaniem sprawczym, pozwalającym naśladować i zrozumieć nie tylko otaczający świat, ale także samego siebie. Prymat gestu nad językiem widoczny jest w tekście chociażby w momencie poprzedzającym dokonanie zabójstwa: „na znak unosi w ciemno niebo / złomek kija”⁵. Mowa nie służy tutaj komunikacji i z tego powodu jest po prostu nieobecna, a korelacja wzroku i ognia trzykrotnie powtórzona w wersie „wzrok prapradziadka lśni od błysków”⁶ stanowi apogeum wszelkich sprawczych działań, na które wskazuje ten utwór. W performatywnej – bo już nie mimetycznej – grze spojrzeń ogień jako symbol człowieczeństwa określa także niepokonane pragnienie powielania określonego wzoru postępowania, czego efektem byłoby – mówiąc za Richardem Schechnerem – „zachowane zachowanie”. Prapradziadek nie tylko inicjuje pewne wydarzenia, ale sam bierze w nich aktywny udział, wpływając na ich kształt. Nie wie, jaki będzie ostateczny rezultat jego działania, ale mimo to ani na chwilę nie przestaje być zaangażowany w relacje z tak naprawdę obcym dla niego światem. Przekształcanie rzeczywistości stanowi zatem o przekształcaniu samego siebie i przy okazji całego plemienia, pozostającego z nim we wzrokocentrycznej interakcji. Dlatego właśnie utwór Kaczmarzkiego uznać można za tekst o pradawnym performerze, który poprzez rozmaite zachowania prowokuje do działania tych, którzy

⁵ Tamże.

⁶ Tamże. Podkreślenie – autor tekstu.

nieustannie trwają wraz z nim w rytmicznym tańcu spojrzeń. Kategoria rytmu nie tylko ustanawia pewien porządek, ale zapewnia także koordynację cielesną i duchową, o której mówi trzecia strofa *Prapradziadka* – o wiele bardziej tajemnicza, bo mistyczna i dotykająca problemu okiełznania pojawiającej się u człowieka potrzeby twórczej: „w dogasającym palenisku / wciąż coś syczy. / wzrok prapradziadka lśni od błysków / magicznych. / wzdyma policzki, dmucha w popiół / jak natchniony, / obiema dłońmi w kościach kopie / zwęglonych. / spać mu nie daje znów, jak nieraz, / rozkosz grozy. / palcem po skale tłuszcz rozciera – / tworzy”⁷. I tak jak w poprzednich przypadkach – nieważne jest, co powstaje na naskalnych malowidłach, ale sam proces, który do tego doprowadza. Wersy są niezwykle zrytmizowane, a układ sylabiczny 9+4+9+3 konsekwentnie przewija się przez cały tekst. Powtarzalność ma na celu uzyskanie efektu pewnej prymitywizacji w konstrukcji utworu. Ostatnia strofa dotyczy reprodukcji gatunku, a wersy: „w zwierzęcych futer legowisku / coś się rusza. / na prapradziadka łydką błyska / pokusa. / pradreszcz mu cały świata zburzy / wizerunek”⁸ są doskonałym przykładem performowania niewyraźnego. Niewypowiedziane uczucie jest obecne także w trakcie tworzenia malowideł, czemu towarzyszy wspomniana już „rozkosz grozy”.

3. Działanie rytualne

W tym miejscu warto zastanowić się nad globalnym układem wszystkich performansów zawartych w tekście Kaczmarskiego. Potraktowane jako koherentna całość składają się na – stosując termin Johna MacAloona – pre-performans, a zatem pierwotny punkt wyjścia do dalszych performansów cywilizacyjnych, stanowiących wspólną tradycję, która zostanie potem radykalnie przetworzona.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 642.

Każda z czterech strof kończy się jednym tylko słowem – określeniem czynności, zaistniałej dzięki wcześniejszym gestom, zachowaniom, a nawet rytuałom. Tworzy się zatem dość logiczny ciąg: „zabija” – „spożywa” – „tworzy” – „wierzy”. Od bestialskiego mordu następuje stopniowe przejście do wartości metafizycznych. Przy tej okazji można przywołać inny tekst Jacka Kaczmarskiego – napisany 18 lat wcześniej – pochodzący z programu *Raj*. Chodzi o *Stworzenie świata*, gdzie podmiotem jest sam Pan Bóg, opowiadający, a raczej próżno zachwycający się własnymi dokonaniem związany z ukonstytuowaniem świata i życia, czego dowodem są powtarzające się sześciokrotnie słowa: „po czym uznałem dzieło swe za mądre”⁹. Boska performatywność w utworze Kaczmarskiego przejawia się nie tyle w samym działaniu, ile w relacji: nowostworzony człowiek a Bóg. Wskazuje na to wers „i człowiek taki jak ja”¹⁰, który może potraktowany zostać jako przyczynek do performatywnej interakcji. Bóg bezkrytycznie podchodzi do dzieła stworzenia. Co więcej, wydźwięk tekstu wskazuje na pewne znużenie, na działanie dla samego działania. Jednak boskim darem jest właśnie moc sprawcza: „człowiek panuje wszelkiemu istnieniu / władzę nad sobą uznając z pokorą”¹¹. Zatem jednym ze sposobów postępowania może być udowodnienie Bogu, że gatunek ludzki nie został stworzony na darmo. Człowiek może to uczynić poprzez rozmaite performanse, którymi w tym wypadku byłyby obrzędy sakralne, dające świadectwo wiary. Tekstem zogniskowanym wokół kultu pogańskiego jest z kolei *Noc świętojańska*, która również z powodzeniem poddałaby się performatywnej interpretacji.

Domykając wątek antropologiczno-rytualny, wyróżnić należy dwa przykłady pre-performatywnych wierszy, które w literackim świecie Jacka Kaczmarskiego reprezentują dwa zupełnie różne stanowiska wyjściowe. Jeden z nich – szczegółowo interpretowany

⁹ J. Kaczmarski, *Stworzenie świata*, [w:] dz. cyt., s. 99.

¹⁰ Tamże, s. 100.

¹¹ Tamże.

Prapradziadek – wskazuje na naukową i biologiczną stronę performatywności gatunku ludzkiego. Drugi – naszkicowane zaledwie *Stworzenie świata* – uruchamia szereg religijnych praktyk człowieka.

4. Działanie podmiotowo-tożsamościowe

Pozostając w kręgu tematyki biblijnej – obszaru, do którego dość chętnie sięgał Kaczmarski – warto wspomnieć o wierszu *Sara* z programu *Dzieci Hioba*. Tytuł utworu metatekstualnie wskazuje na konkretną postać i związaną z nią – budzącą wiele wątpliwości etycznych – przypowieść z *Księgi Rodzaju*. Sara na polecenie swojego męża Abrahama miała zostać nałożnicą faraona. Ta kontrowersyjna sytuacja z *Biblii* posłużyła Kaczmarskiemu do refleksji nad istotą tożsamości zdecentrowanego podmiotu ponowoczesnego. Pierwszy wers utworu: „czy jestem Sarą, czy gram Sarę?”¹², to udratyzowane pytanie postawione w celu zrekonstruowania jakiegokolwiek spójności narracyjnej. Niełatwo jednak zaprojektować jedno „ja” i Sara w tekście Kaczmarskiego jest tego doskonale świadoma. Nie wie, na ile jest w stanie sama stworzyć własną tożsamość, a na ile jest to społeczne odgrywanie wzorca, odtwarzanie kulturowo utrwalonego zachowania. Wiersz przyjmuje formę *soliloquium*. Wybrzmiewają w nim mocne echa feministycznego przełamania patriarchalnego dyskursu, w którym – jak wiadomo – kobieta podporządkowana jest mężczyźnie i wykluczona tym samym z fallocentrycznej kultury. Wywód Sary jest antyesencjalistyczny. Język służy jej jako narzędzie sprawcze, dzięki któremu ze wszystkich sił stara się zbudować spójną tożsamość. Znalazła się w sytuacji, w której musi odegrać niechlubną rolę społeczną. Nie ma jednak pojęcia, jaki jest cel tego przedsięwzięcia. Nie wie, czy Abraham chce powstrzymać gniew faraona, czy po prostu wkupić się w jego łaski. Nie potrafi powiedzieć, czy jest to kaprys męża, czy

¹² J. Kaczmarski, *Sara*, [w:] dz. cyt., s. 405.

czyni to z polecenia samego Boga. Nie jest nawet pewna, czy faraon rzeczywiście jej pożąda, czy jest to dla niego jedynie rytuał do wypełnienia. Największym problemem wydaje się samo działanie – nieświadome i nieintencjonalne aktorstwo, które odgrywane jest z konieczności, z przymusu wynikającego ze zniewolenia przez pewną odmianę dyskursu. Sara poprzez uzyskanie odpowiedzi na dręczące ją wątpliwości mogłaby osłabić mechanizmy społeczne, chociaż oczywiście nie wyrwałaby się z nich całkowicie. Pod koniec utworu powtarza się pytanie z pierwszego wersu: „czy jestem Sarą, czy gram Sarę?” Świadome i narzucone performowanie tożsamości nie pozwala w tym wypadku określić samego siebie. Podmiotowość również pozostaje rozmyta.

5. Działanie obyczajowe

Ostatni obszar skoncentrowany jest wokół powszechnie przyjętych form zachowania społecznego – w różnych okresach czasowych – na gruncie europejskim. Jednym z takich tekstów jest *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, ekfrazja słynnego obrazu Rembrandta pod takim samym tytułem. Epoka baroku była przesycona myślą o śmierci, która podsyciała chęć oswojenia się ze sprawami ostatecznymi. Sztuka tamtego okresu zarejestrowała rozmaite próby przełamywania strachu wobec kwestii turpistycznych. Obraz holenderskiego Mistrza wpisuje się w ten nurt, przedstawiając utartą w XVII wieku ideę popularnych „lekcji anatomii”. W książce *Performans, performatywność, performer* znaleźć można artykuł Joanny Jopek *Lekcja anatomii. O barokowej figurze anatoma-performera*, w którym znajduje się analiza najważniejszych zagadnień związanych z dziełem Rembrandta. Główna teza wybrzmiewa już w tytule artykułu. Chodzi mianowicie o postać samego doktora Tulpa – anatoma, który nie tylko naukowo przybliży uczniom biologiczne tajniki martwego ciała. Jest także kreatorem całego przedstawienia, bo tak można nazwać ową

lekcję, która dzieje się na oczach nie tylko studentów, ale prawdopodobnie większej liczby przypadkowych ludzi, dla których była to osobliwa forma rozrywki. W trakcie performansu próbuje on zneutralizować panującą powszechnie grozę śmiertelności, pochylając się nad publicznie wystawionymi zwłokami. Performatywny wymiar obrazu kumuluje się w miejscu przecięcia kultury i nauki¹³. Ten sam temat „lekcji anatomii” powraca właśnie w tekście Kaczmarskiego, który – jak zwykle zresztą – przewartościowuje sensy i detronizuje niejako postać Tulpa, o którym w wierszu wspomina się zaledwie jeden raz: „tłumaczy doktor Tulp (narzędzie lśni), / że szukamy tego, co nas trwoży w sobie”¹⁴. Tekst zbudowany jest dwugłosowo, na zasadzie dialogu z różnych światów. Tak jak Tulp rozcinał ciało trupa, tak Kaczmarski rozcina obraz Rembrandta i w dwóch strofach oddaje głos martwemu człowiekowi, który tak naprawdę jest najważniejszym aktorem w całym performansie. To on – za sprawą swojej śmierci – prowokuje do działania zarówno samego anatoma, jak i zebraną wokół niego publiczność. Drugi podmiot – jeden ze studentów – dokonuje własnych, psychologicznych refleksji nad zwłokami. Nie wydaje się zainteresowany wywodem profesora. Jeśli przedstawiony na obrazie doktor Tulp odgrywał performans wokół pewnej pustki i nieobecności, to w wierszu Kaczmarskiego właśnie ta pustka i nieobecność performują otoczenie. Trup, przewrotnie, posiada największą moc sprawczą.

Innym tekstem, który funkcjonuje na performatywnej płaszczyźnie obyczajowej, jest *Romantyczność (Do sztambucha)*, stanowiąca grę z konwencją romantycznej poezji sztambuchowej XIX wieku. Utwór odczytać można chociażby na poziomie intertekstualnym, ale najważniejszym wnioskiem dla badań performatywnych jest przywołanie całej obrzędowości podczas dokonywania wpisu. Wiesław Pusz określił ten proces jako „łapanie wieszczka za guzik”, czyli

¹³ J. Jopek, *Lekcja anatomii. O barokowej figurze anatoma-performera*, [w:] *Performans, performatywność, performer*, pod red. E. Bal, W. Świątkowskiej, Kraków 2013, s. 185-192.

¹⁴ J. Kaczmarski, *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, [w:] dz. cyt., s. 482.

po prostu nakłanianie poety do pozostawienia wiersza. Zważywszy na fakt, że ukonstytuowanie się sensu tego przedsięwzięcia koncentruje się wokół zachowania odbiorcy, to czy nie jest to doskonały przykład XIX-wiecznego, romantycznego performansu? Wiele sztuk i aktywności dopiero wpisuje się w obszar performatyki, a Richard Schechner wyjaśnia w jednej ze swoich książek, że „nie istnieje jednak możliwa do wyznaczenia – historycznie czy kulturowo – granica tego, co jest performansem. Pewne gatunki włączają się w to kontinuum, inne odpadają od niego. Gdzieś u podłoża jest poczucie, działanie, które zostaje opracowane, przedstawione, wyróżnione, wystawione na pokaz – jest performansem”¹⁵. Coraz częściej bada się różne przykłady literatury dawnej jako przejaw działań performatywnych. Jednym z nich może być właśnie rytuał sztambuchowego wpisu, który posiada sprawczą moc ocalenia przed bezzwzględną przemijalnością.

6. Działanie zamykające

Artykuł jest tylko szkicem pewnej całości, która ma szansę zaistnieć, jeśli do utworów Kaczmareckiego przyłoży się narzędzia oferowane przez performatykę. Szczegółowo przeanalizowany został tylko jeden wiersz, stanowiąc tym samym pewną próbkę performatywnego potencjału interpretacyjnego, kryjącego się w dorobku literackim Jacka Kaczmareckiego. Wybór tekstów jest całkowicie subiektywny i nie stanowi zamkniętego zbioru. Podobnie rzecz ma się w przypadku wymienionych „działań”, a więc wspomnianych w pierwszej części filtrów – można je oczywiście mnożyć. Tekst ma na celu pokazać, jak postrzega tradycję autor legendarnej *Oblawy*, a także, jak można tradycję rozumieć, zagłębiać się w nią i „dochodzić do” niej właśnie dzięki twórczości Jacka Kaczmareckiego.

¹⁵ R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 16.

Bibliografia

- Jopek J., *Lekcja anatomii. O barokowej figurze anatoma-performera*, [w:] *Performans, performatywność, performer*, pod red. E. Bal, W. Świątkowskiej, Kraków 2013.
- Kaczmarski J., *Antologia poezji Jacka Kaczmarskiego*, Warszawa 2012.
- Schechner R., *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.

Jacek Kaczmarski and performative worlds: An introduction to textual microcosms of agency

Summary

This text emphasizes the universality and topicality of Jacek Kaczmarski's works. To this end, certain performative interpretative tools were used. The focus is on ritualization that emphasizes a subject's "being in pursuit", which guarantees that it will be able to define itself and find its place in this world. Customs, which influence a range of gestures and one's conduct, are also of crucial importance. Certain specific areas related to tradition were generated in order to carry out interpretations. This article somewhat juxtaposes Kaczmarski's works and performative research. It is sketchy, and therefore, it does not fully exhaust the topic.

PATRYCJA BADYSIAK

Uniwersytet Jagielloński

**„No co, nie podoba ci się?
To powiedz to na głos!” –
o performatywności tekstów piosenek
Jacka Szymkiewicza**

Budyń, a właściwie Jacek Szymkiewicz, urodzony w 1974 roku, to artysta wszechstronny: muzyk multiinstrumentalista, występujący solowo lub z zespołem, kompozytor, wokalista, sporadycznie aktor, prozaik, a wreszcie: autor tekstów piosenek – piszący zarówno do własnych, jak i cudzych kompozycji. Uwzględniając rolę wszystkich tych aspektów jego twórczości, chciałabym się skupić na tym ostatnim, czyli tekstach, które, w moim mniemaniu, są świadectwem postmodernistycznej świadomości artystycznej, objawiającej się w głównej mierze w nastawieniu na dialog i różnorodność, oraz stanowią ponowoczesną próbę aktualizacji niektórych założeń awangardy wraz z jej aspektem performatywnym.

Muzycznie Budyń jako twórca „łączy elementy rocka alternatywnego, elektroniki oraz hip-hopu. Jednocześnie artysta balansuje na granicy pastiszu i groteski, utrzymując je w kabaretowej formie. Sporo tam elementów folklu (artysta śpiewa gwarą śląską, zaś tytuł [płyty – *Kilof* – przyp. P.B.] jest nawiązaniem do Górnego Śląska), a także jazzu”¹. Dodatkowym zabiegiem bywa włączanie dźwięków

¹ *Tekstylija Bis. Słownik młodej polskiej kultury*, pod red. P. Mareckiego, Kraków 2006, s. 324.

pozamuzycznych² – niczym swoistych „cytatów z rzeczywistości”. Ze względu na podkreślaną wielokrotnie wyobraźnię muzyczną i liczne mieszanki stylistyczne muzyka zespołów Szymkiewicza stawia opór jednoznacznej klasyfikacji. Podobnie jego teksty wykazują zróżnicowanie stylistyczne. To, co je wyróżnia, to także: autotematyzm, różne rodzaje intertekstualności i zabawy słowem oraz – ważne zwłaszcza w kontekście mojego tematu – silne zdialogizowanie wewnętrzne, będące zarówno odbiciem tego niepowtarzalnego zdarzenia, jakim jest koncert, jak i czynnikiem wywołującym określone zachowania wokalisty na scenie. Również inspiracje czerpane z „żywej mowy” oraz z podejmowania kontaktu z publicznością moim zdaniem nadają tym tekstom charakter performatywny.

Mówiąc o piosenkach, nie można pominąć faktu, iż są one przekazem zarówno słownym, jak i muzycznym, a wzajemne relacje tych dwóch kodów mają istotny wpływ na ich odbiór. Jak pisze Edward Balcerzan, „wiemy, że melodia potrafi zinterpretować sensy wiersza. [...] Interpretacja znaku jest możliwa tylko za pośrednictwem innego znaku. [...] Piosenka zatem to nie tylko «rzecz» muzyczna znacząca poprzez słowa tekstu. Piosenka to wypowiedź formułowana w dwóch różnych językach, w języku muzyki i języku poezji”³. Współistnienie form muzycznej i literackiej wpływa na takie elementy piosenki, jak rytmizacja, intonacja, tempo, właściwości głosu. Wychodząc od tych zależności, chciałabym jedynie zwrócić uwagę na paralelę języka piosenek i języka mówionego oraz

² Lucylla Pszczółowska dzieli zjawiska parajęzykowe na „elementy suprasegmentalne”, czyli „właściwości głosu i cechy artykulacyjne oraz intonację, tempo, rytmiczność i pauzy «niegramatyczne»” oraz „elementy mogące być tłem dźwiękowym mowy [tj. np. śmiech, płacz, ziewanie] oraz zjawiska, które dałoby się określić jako paraleksykalne: niejęzykowe kombinacje dźwięków, dźwięki mowę przerywające i pozawerbalne interiekcje. Wszystkie mają charakter fakultatywny”. – L. Pszczółowska – cyt. za: S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 90.

³ E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 291.

wpływ sytuacji koncertowej na organizację tekstów, które badam przede wszystkim jako zjawiska językowe.

Analizując praktykę artystyczną Szymkiewicza, nietrudno dostrzec w jego działaniach inspiracje klasycznymi już dziś tradycjami literackimi i kulturowymi. Najwyrazistszą spośród nich jest futuryzm i awangarda.

Wprowadzając zagadnienie paraleli Pogodno – futuryzm, należy zaznaczyć, że nie chodzi o ukazanie praktyki zespołu jako prostego naśladownictwa czy też epigonizmu. Podobieństwa nie występują oczywiście na wszystkich poziomach. W niektórych kwestiach istnieją wręcz znaczące różnice w źródłach, sposobach i celach działania. Ja zaś przyjrę się elementom wspólnym, które pozwolą wykazać zasadność moich założeń odnośnie do wewnętrznej aktywności tekstów, przede wszystkim w zakresie dialogowości i gry artystycznej.

Jednym z aspektów działalności ruchów awangardowych⁴ z początku XX wieku, dzięki któremu można porównać do nich zespół Pogodno, są wystąpienia publiczne artystów. Szczególnie znamieną wydaje się nie tyle autokreacja, ile rola bezpośredniego kontaktu z publicznością, który wywoływał emocje i reakcje bliskie clownadzie i bufonadzie. Słowu towarzyszył wówczas gest, a między sceną a widownią rodził się spontaniczny dialog o cechach dzisiejszego happeningu⁵. Należy przy tym zaznaczyć, iż reakcja publiki częściej miała formę pozawerbalną – komunikowano się z artystą gwizdząc, hałasując, śmiejąc się⁶.

⁴ Jak pisze G. Gazda, „Futuryści, a i cała ówczesna awangardowa sztuka, formowała w swoich utworach określony typ odbiorcy”. Ze względu na te wspólne tendencje, istotne dla moich rozważań, nazw „futuryzm” i „awangarda” używam wymiennie, choć między poszczególnymi ugrupowaniami artystycznymi tamtego okresu istniały rozbieżności – por. G. Gazda, *Elementy poetyki immanentnej polskiego futuryzmu*, [w:] tegoż, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 82.

⁵ G. Gazda, *Awangarda, nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Łódź 1987, s. 88-89.

⁶ B. Lönnquist, *Sztuka jako zabawa w futuryzmie*, przeł. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 1984, nr 2, s. 58.

Podobne zachowania towarzyszą koncertowi rockowemu, którego dramaturgiczna konstrukcja oraz typ przeżycia, oparty na poczuciu wspólnotowości, polegają na uczynieniu odbiorcy aktywnym uczestnikiem tego artystycznego zdarzenia – procesu⁷. Artur Duda, badając relacje koncertów rockowych i teatru, doszedł do wniosku, że koncerty mają wiele wspólnego ze współczesnym teatrem realności, zaś najtrafniejszym ich określeniem będzie „performans ludyczny”⁸.

W społeczeństwie polskim w dwudziestolecie międzywojennym w wyniku tendencji do demokratyzowania kultury i rozwijania się w tym czasie rynku rozrywki i nowego typu relacji z odbiorcą, *face to face*, zaczęła kształtować się nowa funkcja artysty – zabawiacza publiczności. Występy futurystów na żywo zacierały granice między sztuką a życiem, realizując ideę komplementarności życia – sztuki – działania, a także korespondencji sztuk. Autor tekstu stawał się aktorem, a jego słowo i gest bezpośrednio docierały do odbiorców. Wytwarzanie się specyficznej sytuacji komunikacyjnej, polegającej na możliwości aktywnego udziału publiczności w tym, co wydarzało się na scenie czy wdawaniu się przez wykonawców w „dysputę z tłumem”, niczym w jarmarcznym teatrze, było charakterystyczne również dla późniejszych form kabaretu.

Warto przypomnieć, że także skamandryci zasłynęli dzięki wykształceniu się instytucji, jaką była „kawiarnia poetów”. Omawiając kulturotwórczą rolę ugrupowania, badacz fenomenu Juliana Tuwima, Tomasz Stępień, stwierdza, iż na „przestrzeń własną grupy” składały się właśnie: strategie literackie, opcje polityczne i ludyczne happeningi. Jak wspomina Antoni Słonimski: „nie bardzo gdzie mogliśmy drukować nasze wiersze. [...] była tam mała cukierenka, gdzie trzeźwi poeci czytali swoje wiersze przed zupełnie przypadkową publicznością”⁹. W wyniku takiego właśnie sposobu pre-

⁷ W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 91.

⁸ A. Duda, *Koncert rockowy jako performans ludyczny*, [w:] tegoż, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011, s. 194.

⁹ A. Słonimski, cyt. za: T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989, s. 43.

zentaacji twórczości, słowo poetyckie zostawało „wzmocnione przez środki ekspresji, których w sztuce literackiej nie dostawało”¹⁰.

Istnieje oczywiście ryzyko, iż na koncertach słowo piosenki poprzez muzykę, sposób wykonania, gest czy wygląd sceniczny może ulec nie wzmocnieniu, lecz osłabieniu czy też rozmyciu. Przyjmując natomiast założenie o wzajemnym zrozumieniu wykonawcy i publiczności, chcę zwrócić uwagę na interakcyjne możliwości tych parateatralnych wystąpień, w czasie których „żywe mówione słowo – tworzy jakby swoisty środek przekazu”¹¹.

Rozważania na temat zespołu Pogodno jako grupy parateatralnej bądź też śladów zachowań teatralnych w ich twórczości są uzasadnione licznymi kontaktami i współpracą Budynia oraz innych członków zespołu z instytucją teatru. Należy tu wspomnieć przede wszystkim o wystawianym przez Pogodno przez pewien okres monodramie *Alinka* i nagraniu muzyki do rock-opery w reżyserii Dmitra Walczaka *Opherafolia*¹² czy – z najnowszych działań – skomponowaniu przez Szymkiewicza muzyki do spektaklu *Zbójcy* dla Teatru Narodowego w Warszawie¹³.

Jak podaje *Słownik młodej polskiej kultury*, „prawdziwy potencjał zespołu objawia się dopiero na koncertach, gdzie publiczność sta-

¹⁰ G. Gazda, *Awangarda*, dz. cyt., s. 88-89.

¹¹ Tamże, s. 100.

¹² Do wspomnianej rock-opery „muzycy zorganizowali casting, angażując do przedstawienia amatorskich aktorów, dzięki czemu powstał spektakl osadzony mocno w gombrowiczowskiej poetyce absurdu”. Oprócz tego zespół nagrał również piosenkę *Uśmiech się* do filmu Andrzeja Seweryna *Kto nigdy nie żył* oraz muzykę do serialu *Królowie śródmięscia*. Co także ciekawe, artyści na potrzeby płyty *Opherafolia* wzięli udział w sesji zdjęciowej, ucharakteryzowani na clownów. – *Tekstylija Bis*, dz. cyt., s. 395. Jak z kolei pisze Lönnquist, w czasach rozwoju awangardy „życie artystyczne było naznaczone piętnem teatralizacji”. Zainteresowanie „wieloma dziedzinami – cyrkiem, clownadą, komedią dell’arte i maskaradą – rzutuje również na pewne postawy estetyczne. Sztuka coraz bardziej przypominała grę, a rola artysty zbliżała się do występu cyrkowego, w którym usiłuje się przestraszyć i zadziwić widownię”. – Por. B. Lönnquist, dz. cyt., s. 57.

¹³ Spektakl z 2014 roku w reżyserii Michała Zadary – por. <http://www.narodowy.pl/spektakl_szczegoly/?s=8703> [dostęp: 14.07.2014].

nowi ważny element granego przez Pogodno «spektaku». Dosłownie. [...] koncerty zespołu na żywo są feerią nonsensownych zdarzeń i konwersacji. Muzycy na scenie iskrzą od błyskotliwych dowcipów. Bawią do łez, choć czasami świadomie przekraczają granice odpustowej prowokacji¹⁴. Koncerty Pogodna bywają też nazywane „swoistymi teatrzykami absurdu”¹⁵, Budyń natomiast zasłynął ze swobodnego wymyślania tekstów podczas improwizowanych monologów, trwających często ponad 10 minut, którym za podkład służą dźwięki instrumentów.

Ze względu na trudność udowodnienia charakteru występów Budynia, pozwolę sobie przytoczyć także fragmenty opublikowanych w Internecie relacji z koncertów Pogodna, pochodzących kolejno z 2003 i 2011 roku, a zatem świadczących o stałości strategii scenicznej zespołu, mimo znaczących zmian w jego składzie. Cytuję: „widać było już na pierwszy rzut oka, że to Budyń jest reżyserem tego show. Jego kontakt z publicznością [...] w kulminacyjnym momencie przerodził się w aktorską grę pijaczyny wyzywającego cały świat [...] chcącego rozkazywać całej publiczności”¹⁶. Kolejny cytat: „Żadnej bariery, żadnego podziału, po prostu wyśmienita zabawa. Między utworami dialog, w trakcie utworów wspólne śpiewanie i taniec. [...] Dowcipy i żarty na poziomie, błyskotliwe potyczki słowne między sobą i z widownią to także ich pomysły na występ”¹⁷.

Jak dowodzi Duda, teatralizacja zachowań scenicznych bywa charakterystyczna dla zespołów rockowych:

koncert rockowy mógł przerodzić się z typowej prezentacji kolejnych utworów w spektakl muzyczny, w którym wykonawcy poza śpiewem

¹⁴ *Tekstylija Bis*, dz. cyt., s. 396.

¹⁵ J. Wojdas, *O polskiej muzyce alternatywnej*, [w:] *Kultura niezależna w Polsce 1989-2009*, pod red. P. Mareckiego, Kraków 2010, s. 149.

¹⁶ K. Serafin, *Pogodno w Puzzlach – relacja*, *Uwolnij Muzykę*, 24.01.2011, <<http://www.uwolnijmuzyke.pl/pogodno-w-puzzlach-relacja>> [dostęp: 14.07.2014].

¹⁷ P. Nowak, *Pogodno* 28.07.2003, <<http://screenagers.pl/index.php?service=concerts&action=show&id=20>> [dostęp: 14.07.2014].

i grą na instrumentach, kiedy są sobą, to znaczy muzykami, grają ponadto pewne role aktorskie według określonego scenariusza [...]. Załącznikiem teatru wydają się takie sytuacje, kiedy wokalista wciela się w rolę nietożsamość z nim samym podmiotu mówiącego wpisanego w tekst piosenki¹⁸.

Moim zdaniem w przypadku koncertów Szymkiewicza można mówić o wpływie zarówno sytuacji lirycznych zawartych w tekście piosenki na sposób jej wykonywania przez odgrywanie określonej roli na scenie, jak i wpływie tych występów publicznych na strukturę i treść tekstów.

Pogłosy przywołanych wcześniej sytuacji scenicznych, przypominających świadomie zaplanowany happening, odnaleźć można np. w utworze *Sfinks*. W pewnym momencie wokalista przestaje śpiewać, a zaczyna mówić, imitując podjęcie dialogu z kimś z publiki:

No co, nie podoba ci się?
To powiedz to na głos!
Co ty, kurwa, jaja sobie ze mnie robisz?!¹⁹

Jest to zwrot do wymyślanego, anonimowego adresata, widza, którego repliki – prawdopodobnie właśnie niewerbalne – pozostają w sferze domysłów. Monolog ten jest więc stylizowany na spontaniczną wymianę zdań, jaka mogłaby być podjęta podczas koncertu na żywo. Przy okazji obserwujemy bezpośredniość, potoczność i wulgaryzację języka, która świadczy o prowokacyjnym charakterze „rozmowy”. Pragnę w tym miejscu przypomnieć, że jednym z elementów poetyki skandalu było wprowadzenie przez futurystów potocznego i wulgarnego słownictwa. Z kolei o tym, iż jest to świadoma stylizacja na koncertową interakcję, a nie zapis jednorazowego, przypadkowego zdarzenia, które miało miejsce w czasie występu, świadczy fakt nagrania takiej właśnie wersji piosenki w studiu i umieszczeniu jej na płycie. Podobnie jest w przypadku innych utworów.

¹⁸ A. Duda, dz. cyt., s. 224.

¹⁹ Pogodno, *Opherafolia*, 2007, Mystic Production.

Powołując się zaś na koncepcję „żywej mowy” Michaiła Bachtina, w myśl której „wypowiedź jest zawsze nasycona odgłosami dialogu”²⁰, można stwierdzić, iż w utworach Szymkiewicza dialogowość jest realizowana zarówno na poziomie jednostkowych wypowiedzi, jak i w relacji między nimi nawzajem oraz między nimi a większymi całościami – np. w postaci gry z tradycją i kulturą współczesną. Odbywa się też ona na kilku płaszczyznach: struktury rozmowy wpisanej w sytuację liryczną, intertekstualnych relacji między poszczególnymi tekstami własnymi i cudzymi oraz poprzez ślady performatywności scenicznej w postaci komunikacyjnych odniesień do odbiorcy.

Na początek przedstawię kilka przykładów, ilustrujących formułę „aktywnego rozumienia współodpowiadającego”²¹. Piosenka pod tytułem *Ciłość* zaczyna się od słów:

nieprawda, przecież wiem, że coś jest
przecież wiem, że jest coś jeszcze²².
(*Ciłość*)

Mimo braku kontekstu przedstawionej sytuacji, odbiorca ma wrażenie, że podmiot z kimś polemizuje. Może to być wynikiem urwanej wcześniej rozmowy, ale też oznaką dialogicznej natury mowy ludzkiej – człowiek zawsze wypowiada się w odpowiedzi na wypowiedź cudzą. Podobny typ dialogowości prezentuje zwrotka, w której sposób mówienia podmiotu świadczy o zaistnieniu pewnej sytuacji komunikacyjnej:

o! to co cię karmi?
i co jeśli ci tego nie jest brak
a ty ciągle drzesz ryło
o! chyba cię tutaj nie było²³.
(*Nie I*)

²⁰ M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 392.

²¹ Tamże, s. 360.

²² Pogodno, *Wasza wspaniałość*, 2010, Mystic Production.

²³ Tamże.

Fundamentalnym składnikiem dialogowej struktury jest określenie adresata, którym może być zarówno bezpośredni partner rozmowy, jak i „nieskonkretyzowany inny”²⁴. W podanym niżej fragmencie, oprócz skierowania wypowiedzi na drugiego, występuje również oznaczenie mowy zależnej:

Dzisiaj
Spytałaś, a ja ci powiedziałem
Że wcale nie przytyłaś²⁵.
(Poli)

Przywołanie fikcyjnych cytatów z cudzej wypowiedzi, wnoszące różne perspektywy, choć utrzymane w podobnej stylistyce, znajduje się w utworze *Trzech chłopców*:

co niedziela grają w remizie strażackiej
dorośli kręcą nosem i mówią: e to jest takie za szybkie,
e to jest takie za wolne, e te teksty takie o niczym,
[...]
lecz chyba o to chodzi i nie było żadnego menadżera,
kogoś kto by powiedział, jesteście tacy a tacy
jedźcie tu i tam, zróbcie to i tamto
podpiszcie taki a taki papier
oni sami na siebie spojrzeli pewnego pięknego dnia
i powiedzieli sobie tak, powiedzieli sobie tak

jesteśmy młodzi, jedźmy w kraj, a nóż coś się wydarzy,
a nóż talar jakiś wpadnie w kieszeń
i jak mówili – tak zrobili²⁶.

Kolejną wyróżnioną przez Bachtina cechą zdialogizowania mowy jest wyznaczenie granicy wypowiedzi poprzez zmianę podmiotów mowy, czyli mówiących²⁷. Przykład takiej operacji odnotować można m.in. we frazie: „a więc idę, a niedawno chciałeś siedzieć” (*Góral*), gdzie zmiana podmiotu mówiącego wyznaczana jest przez

²⁴ M. Bachtin, dz. cyt., s. 396.

²⁵ Budyń, *Baset*, 2008, Polskie Radio Szczecin.

²⁶ Pogodno, *Sejtenik miuzik & romantik luff*, 2001, Noff.

²⁷ M. Bachtin, dz. cyt., s. 363.

formy gramatyczne, a także w utworze *Narkotyki*, w którym nieujawniający się wcześniej podmiot nagle zwraca się do konkretnego adresata, następnie wraca do quasi-narracyjnego tonu, a w końcu replikę podejmuje obcy, jak wynika z kontekstu, głos:

Melancholia to kolia z chwil niebieskich co są jak pinezki (pinezki)
 gdzie na stole układa jak pasjans
 gdzie na to człowiek kładzie nagi
 z nieuwagi
 na małe kuj kuj kuj
 idź pan w chuj z taką kolia
 co robi duszę niespokojną, duszę niespokojną
 [...]
 a on dzwoni do mnie, proponuje narkotyki
 ta toksyna Cię zabije, czy to działa czy nie działa²⁸.

Podobny zabieg, tyle że już z indywidualnym rozdzieleniem ról pomiędzy mówiących, występuje w utworze *Dżez*. Dialog rozgrywa się tu na kilku poziomach. Główna postać mówiąca, relacjonująca sytuację liryczną, przyjmuje niejako pozę narratora – świadczą o tym m.in. metatekstowe wtręty, takie jak „i drugie odnajdujesz” oraz „i ostatnie plum plum”, oznaczające przejście do kolejnej zwrotki – sceny. Ów „narrator” zwraca się do „bohatera” opowiadanych historii jako do bezpośredniego adresata, po czym cytuje jego wypowiedź. Robi to zaś w odpowiedzi na pytania dwóch innych osób, które również zostają przytoczone dosłownie. Do nich jednak nie kieruje się bezpośrednio, posługując się formą trzecioosobową:

wchodzi misiu, uśmiecha się, pyta co
 odpowiadasz
 dobrze mi wchodzi dżez
 [...]
 Wchodzi panna i pyta się
 Co, śpisz
 A ty mówisz
 Nie trawię
 Nie trawię²⁹.

²⁸ Pogodno, *Pogodno gra Fochmann'a – Hajle Silesia*, 2002, Sony Music.

²⁹ Budyń, *Kilof*, 2004, Sony Music.

Ciekawe obserwacje mogłoby też przynieść spojrzenie na wszystkie piosenki Budynia jako na pewną całość tekstową, w obrębie której dochodzi do wewnętrznych dialogów pomiędzy poszczególnymi utworami³⁰, starć między nimi, pomieszania gatunków. Całość taka obejmowałaby wymienione przez Bachtina elementy menippeji, mianowicie diatrybę (której przykładem byłyby omawiane wyżej utwory) i *soliloquium*. Właściwe satyrze menippejskiej pomieszanie mowy prozatorskiej z mową wiązaną jest także częstym chwytem Budynia, czego *exemplum* może być przywołany wyżej utwór *Trzech chłopców*.

Analizując teksty Szymkiewicza w kontekście menippeji, szczególnie uwagę chciałabym zwrócić na dialogowy stosunek człowieka do siebie samego, którego forma może niekiedy sprawiać wrażenie rozdwojenia jaźni. Przykładem może tu być utwór *Blacha*, w którym kontekst wskazuje na to, iż bezpośrednim adresatem komunikatu jest sam jego nadawca:

ach jakbym chciał
wypalić Ci dziś blachę
blachę niepodszytą strachem
[...]
ej ty w tym głupim lustrze
Twój ryj sam krzyczy do mnie
weź mnie ustrzel
czy aż kipie jak boli
żeby Ci przypierdolić
[...]
jak można żyć tak, do diabła
nieudana kopio szalonego wahadła
[...]
równocześnie tli się we mnie nadziei iskra
że pogrozę palcem tylko
a ty opamiętasz się natychmiast³¹.

³⁰ Przykładem związków intertekstualnych są u Szymkiewicza także auto-cytaty.

³¹ Budyń, *Kilof*, dz. cyt.

Sposobem na zaznaczanie kontaktu z odbiorcą w samym tekście są natomiast metatekstowe uwagi umieszczane między poszczególnymi zwrotkami czy częściami utworów, odsyłające do sytuacji zewnętrznej, pozatekstowej, najczęściej wykonywane przy zmiennej intonacji, na przykład: „Teraz będzie o...”, „a teraz czas na podsumowanie”, „bajka miała lecieć tak”, „a teraz po angielsku”, „niech się zacznie składanie historii”, „dobra, sorry, bez sensu, jeszcze raz” czy, przywoływane już w tej pracy, „i ostatnie plum plum”.

Jednym z wyznaczników Bachtinowskiej dialogowości jest właśnie relacja między wypowiedzią a samym mówiącym i innymi uczestnikami komunikatu językowego³². Zasadę tę odnieść można także do sytuacji wewnątrztekstowej, co w przypadku utworów Budynia obrazują fragmenty autotematyczne, dotyczące procesu twórczego lub procesu komunikowania i nazywające je wprost bądź też odwołujące się do sfery mówienia i słyszalności w ogóle: „a ona mi mówi, że to to jest wszystko”, „tylko nie mówcie, że się opowiadacie”, „strzeżcie się, mówię Wam – strzeżcie się”, „na mieście ludzie mówili o cudzie”, „moje uszy słyszą szelest, który możesz robić / Tylko ty”, „Twój sam ryj krzyczy do mnie”, „takie se śpiewanie”.

Jedną z konstytutywnych funkcji kolażu jest „przełamywanie automatyzmu językowego i systemu oczekiwań odbiorcy nowym, zwracającym na siebie uwagę, użyciem elementów językowych”³³. A zatem wydobywanie starych bądź też stworzenie nowych związków dialogicznych tak między pojedynczymi słowami czy wyrażeniami, jak i między większymi jednostkami tekstu literackiego lub tekstu kultury, zauważalne w tekstach Szymkiewicza, sprawiają, że poza ich funkcją ludyczną, można także mówić o ich quasi-kolażowości. Należy przy tym pamiętać, iż kolaż zakłada również dialogiczną lekturę, pobudzanie aktywności czytelnika – w tym

³² M. Bachtin, dz. cyt., s. 381.

³³ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 256.

przypadku słuchacza, a zatem stwarza nową sytuację performatywną po stronie odbiorcy tekstu piosenki.

Zasadniczym tworzywem językowym kolażu są klisze, cytaty, a także imitujące je stylizacje. Jednostką, którą Szymkiewicz często posługuje się w krytyczny, ale i twórczy sposób, jest klisza, czyli wszelkie formy skonwencjonalizowane: frazeologizmy, szablony stylistyczne i wyrażenia zaczerpnięte z repertuaru socjolektów³⁴. W twórczości Budynia niebagatelną rolę stanowi bowiem rozbijanie i twórcze przekształcanie związków frazeologicznych oraz innych skonwencjonalizowanych wyrażeń. Poprzez dekontekstualizację i operowanie dwuznacznosciami, autor nie tylko wprowadza do utworu element ludyczny, lecz także zwraca uwagę odbiorcy na potencjał znaczeniowy danych wyrażeń, zatarty w świadomości społecznej przez powszechne użycie.

Jako egzemplifikację powyższej tezy, podaję zakończenie utworu *Ekwador Lou*, które było dla mnie asumptem do podjęcia rozważań na temat związków Pogodna z futuryzmem:

A eo?
 eo eoeoeoeoeoeoeoeoe
 Futuryzm
 To fu tofu tofu tofu tofu
 A Eo eoeoeoeoeoeoeoeoe
 Futuryzm to
 Tofu tofu tofu³⁵.
 (*Ekwador Lou / Ekwador Bosyhaj*)

Pretensjonalność tak bezpośredniego odwołania do praktyk awangardowych, przy jednoczesnym powieleniu futurystycznego wzorca stylistycznego – echolalii – zostaje natychmiast podważona przez wyswobodzenie obciążonego tradycją i kulturowym znaczeniem słowa „futuryzm” z jego macierzystego kontekstu i przez uruchomienie jego słowotwórczego potencjału. W wyniku nowego procesu konotacyjnego, abstrakcyjnie brzmiąca nazwa ugrupowa-

³⁴ Tamże, s. 258.

³⁵ Pogodno, *Opherafolia*, dz. cyt.

nia zamienia się – za sprawą istotnego syntaktycznie wyrażenia bezokolicznikowego „futuryzm to” – w atrakcyjną fonetycznie nazwę konkretnego produktu spożywczego. Zabieg ten nie tylko przełamuje automatyzm językowy, lecz również, poprzez niedorzeczność skojarzenia ze sobą dwóch odległych semantycznie wyrazów, rodzi efekt komiczny³⁶. Jednocześnie zostaje tu zastosowana zasada montażu kolażowego, czyli zestawienie elementów kontrastujących ze sobą³⁷, a także zderzenie wartości wysokoartystycznych (w tym ujęciu byłby to futuryzm) z pozaartystycznymi³⁸, związanymi z życiem codziennym (tofu), co stanowiłoby punkt przecięcia sztuki i rzeczywistości. Humorystyczna gra słowem oraz z tradycją sprawia zaś, że – choć przekornie – autor sam niejako bawi się w futurystę.

Interesujące w tym kontekście wydają się również słowa wcześniejsze:

Hose: nono...

Maria: sisi...

– Męczy mnie to sisi.

– Ciebie męczy?!

Dialog ten, tym razem z wyraźnie zaznaczonym, imiennym podziałem na dwie osoby, składa się z absurdalnie brzmiących, monosylabicznych replik. Stwierdzenie „męczy mnie to sisi” może być interpretowane jako gest obnażający konwencjonalizację „słowa bez znaczenia”, którego użycie także może się wyczerpać, wyrażający potrzebę nowości, wyrwania się z zapętlonych schematów czy autpowtórek.

³⁶ Operację słowną Budynia, wywołującą wrażenie „jawnej niedorzeczności” przez zestawienie ze sobą pojęć w sposób zaskakująco nielogiczny, „uderzający w poczucie zdrowego rozsądku”, można uznać, według przywołanej przez Tomasz Stępnia definicji, za dowcip purnonsensowy. – Por. za: T. Stępień, dz. cyt., s. 63.

³⁷ Jak pisze Nycz, „odrębność i kontrastywne nacechowanie implikuje zarazem istnienie celowej organizacji owej złożonej, niejednorodnej całości artystycznej”. – R. Nycz, dz. cyt., s. 290.

³⁸ Por. tamże, s. 292.

Utwarem, który na pewno warto przywołać ze względu na podwójną stylizację, intertekstualność, a także zdialogizowanie, jest *Pani łaskawa*:

co mi tam niesiesz pani łaskawa
co mi tam niesiesz w koszyku
co mi tam niesiesz, o kurde

śmierć ci niosę w koszyku
śmierć pocieszycielkę strapionych
śmierć łagodną bez krzyku
jak powrót w rodzinne strony
dobrą cichą śmierć

oj

po czemu koszyk pani łaskawa
po czemu skarby, co w środku
powiedz, a ja pomyślę

śmierć dobra swoje kosztuje
śmierć dobra, za takie życie
co jest o zmierzchu tak samo swoje
jak jest o świcie
tyle za dobrą śmierć

oj

zechciej poczekać pani łaskawa
rzekłem do niej strapiony
a sam do siebie, to jestem w dupie³⁹.

Anafory, liczne paralelizmy syntaktyczne, wyrażenia potoczne i stylizacja na język mówiony wskazują na „cytat struktury” pieśni ludowej, a także biesiadnej⁴⁰. Na poziomie treści z kolei istnieje wy-

³⁹ Budyń, *Kilof*, dz. cyt.

⁴⁰ Fraza „co mi tam niesiesz w koszyku” nasuwa skojarzenia z popularną piosenką biesiadną, zaczynającą się od słów: „Karluku, Karluku, co tam niesiesz w koszyku”.

rażne nawiązanie do średniowiecznego motywu tańca śmierci⁴¹. Kontrastujące ze stylistyką reszty utworu wyrażenie „o kurde” oraz końcowy wers sugerują dystans od wymienionych wyżej tradycji – można zatem traktować całość jako parodię.

Stylizacja na język mówiony zaś, będąca także odmianą kliszy językowej, jest w znaczący sposób wykorzystywana w tekstach Szymkiewicza. Tym, co sprawia, że utwór może być rozpatrywany nie tylko jako imitujący elementy bądź całe struktury mowy, lecz także jako zaprogramowany na mówienie, recytację lub śpiew, jest zwiększona wieloznaczność wypowiedzi podczas jej realizacji wokalnej.

Środki, które pozwalają uchwycić wieloznaczność danego wyrażenia bardziej podczas jego oralnej artykulacji, to przede wszystkim: homofonie: „a co na to NATO / NATO na to nic”; paronoma-zje i powtórzenia: „Komu mnie komu mnie / Komu sprzedać [...] Komunie”, „a ten to ma, ten to ma, ten to ma”; „sza / szare / szarpanie / spanie / byle gdzie / i byle jak / byle śniadać”; elipsy i słabe zorganizowanie syntaktyczne: „Twarz przeora mi bruzda”, „Wchodzi panna i pyta się / Co, śpisz / A ty mówisz / Nie trawię / Nie trawię”, „A gdzie są te wszystkie bakterie / które nas tak bardzo ko / a gdzie są te wszystkie bakterie / które nas tak bardzo ko / a gdzie są te wszystkie bakterie / które nas tak bardzo kochają”, „ściąga frotę / cię na fotel / mnie pod spodem / zresztą obojętnie gdzie”; geminacje: „Od-od-odklejasz się od wszechświata”, „I cio cio cios”; onomatopeje: „górniczno-hutnicza orkiestra dęta / robi nam paparara”, „A ja co / bujam bujam bujam”, „słowa sobie bach bach bach”, „Głęboko w sadzie zagulgotała indyczka / Wysokie gul

⁴¹ Marcin Świetlicki zauważa tematyczne podobieństwo ze średniowiecznym moralitetem: „tekst utworu *Pani Łaskawa* to niemal tekst średniowiecznej rozmowy jakiegoś mistrza Polikarpa ze śmiercią” – M. Świetlicki, *Recenzja płyty: Budyni – „Kilof”*, „Lampa” 2004/2. <<http://muzyka.onet.pl/recenzje/alternatywa/budyn-kilof,1,4635140,recenzja.html>> [dostęp: 14.07.2014].

gul gul gul gul z sadu”; zrytmizowanie⁴², wzmacniane często przez rymy, zwykle męskie, gramatyczne; paralelizmy: „nigdy nic nie myślimy, nigdy nic nie mówimy”, „dobrze mi wchodzi dżez / to znaczy masz zdrowy łeb”; a także aliteracje: „po co komu klucz bez domu”.

W tym miejscu chciałabym znów przywołać pewną tendencję ruchów awangardowych, do której nawiązania można zauważyć w twórczości Budynia, czyli zabiegi językowe związane z dźwiękiem. Tak jak futurysty traktowali rytm jako odpowiednik ruchu, tak w tekstach piosenek rytm pozwala lepiej oddać muzyczność śpiewanych czy melodeklamowanych fraz, bo nie tyle jest podporządkowany melodii czy rytmowi piosenki, co sam ją często wyznacza. Najbardziej istotna dla moich rozważań jest jednak chęć oddania zarówno przez futurystów, jak i przez Budynia, „żywego, mówionego słowa”, wprowadzanie kolokwializmów, języka ulicy i języka ludowego, a także oswobodzenie więzi syntaktycznych i zabawę dźwięcznością słów.

Zwrócenie uwagi na wartość fonetyczną wyrazu wraz z ignorowaniem znaczenia, częsta onomatopeizacja, jak również eksperymenty z możliwościami i ograniczeniami języka zbliżają teksty Szymkiewicza do praktyk awangardzistów fascynujących się spontaniczną aktywnością lingwistyczną dziecka, do traktowania języka jako zabawy czy improwizacyjnej gry, której reguły wyznacza sam artysta, a wreszcie do koncepcji języka pozarozumowego Władimira Chlebnikowa. Pewne pokrewieństwo z założeniami tej filozofii, które na gruncie polskim zostały poddane realizacji m.in. w *Słownikach* Tuwima, wykazują takie utwory jak np. *Jaksy draksy*:

Jaxy draxy droni
Cypka drybka lampamponi
Jaxy z cypkom, jaxy draxy z cypkom drybkom

⁴² Jak pisze Artur Duda, „emancypacja rytmu, czyli tendencja do opierania utworów na powtarzających się całościach melodyczno-rytmicznych”, jest „obok riffu, znakiem rozpoznawczym utworu rockowego”. – A. Duda, dz. cyt., s. 204.

Jaxy draxy droni z cypkom drybkom lampamponi
Szach szaracha droni⁴³.

Również *Kosmiczak* jest świadectwem pasji słowotwórczej – tu akurat w zakresie fleksji:

gwiazdacz kosmiczak...
ucebulacz chlastacz...
rozbryzgiwacz szastacz...
rozpierniczak...
galaktyczak...
gwiazdacz kosmiczak...
nocny wysławiacz firmamentu...⁴⁴

Co również istotne, w takich utworach jak np. *Oglądamy się, Pani w obuwicznym, Gibka Begina* czy *Orkierstra* oś tematyczną, stylistyczną bądź kompozycyjną danej piosenki stanowi brzmienie jednego, konkretnego wyrazu, jego konotacje semantyczne lub potencjał słowotwórczy, co podczas koncertów często daje asumpt do podejmowania nieplanowanych wcześniej działań muzycznych bądź gry z odbiorcą. A jak pisze Artur Duda, zabawa słowami wiąże się właśnie z „charakterystyczną dla rocka atmosferą ludyczności – zabawą muzyką, dźwiękami, efektami specjalnymi [...], cytatami z różnych gatunkowo utworów muzycznych”⁴⁵.

Podsumowując, mogę stwierdzić, że wyjątkowość performatywnego wymiaru twórczości Budynia polega nie tylko na tym, iż na polskiej scenie muzycznej takie zjawiska o charakterze parateatralnym są rzadkością, lecz także na sile sprawczej niektórych zabiegów organizujących tekst w jego piosenkach oraz, jak starałam się udowodnić, na wpisywaniu przez niego działań artystycznych w samą strukturę tych tekstów.

⁴³ Pogodno, *Pielgrzymka psów*, 2004, Sony Music.

⁴⁴ Pogodno, *Pogodno gra Fochmann'a – Hajle Silesia*, dz. cyt.

⁴⁵ A. Duda, dz. cyt., s. 211.

Bibliografia

- Bachtin M., *Problem gatunków mowy*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Balcerzan E., *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.
- Budyń, *Baset*, 2008, Polskie Radio Szczecin.
- Budyń, *Kilof*, 2004, Sony Music.
- Duda A., *Koncert rockowy jako performans ludyczny*, [w:] tegoż, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011.
- Gazda G., *Awangarda, nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Łódź 1987.
- Gazda G., *Elementy poetyki immanentnej polskiego futuryzmu* [w:] tegoż, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974.
- Lönquist B., *Sztuka jako zabawa w futuryzmie*, przeł. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 1984, nr 2.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Nowak P., *Pogodno*, 28.07.2003, <<http://screenagers.pl/index.php?service=concerts&action=show&id=20>> [dostęp: 4.07.2014].
- Pogodno, *Opherafolia*, 2007, Mystic Production.
- Pogodno, *Pielgrzymka psów*, 2004, Sony Music.
- Pogodno, *Plemnik*, 2011, Mystic Production.
- Pogodno, *Pogodno*, 2000, Biodro Records.
- Pogodno, *Pogodno gra Fochmann'a – Hajle Silesia*, 2002, Sony Music.
- Pogodno, *Sejtenik miuzik & romantik loff*, 2001, Noff.
- Pogodno, *Tequila*, 2003, Sony Music.
- Pogodno, *Wasza Wspaniałość*, 2010, Mystic Production.
- Serafin K., *Pogodno w Puzzlach – relacja*, *Uwolnij Muzykę*, 24.01.2011, <<http://www.uwolnijmuzyke.pl/pogodno-w-puzzlach-relacja>> [dostęp: 14.07.2014].
- Siwak W., *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.
- Stępień T., *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.
- Świetlicki M., *Recenzja płyty: Budyń – „Kilof”, „Lampa” 2004/2*. Online: <<http://muzyka.onet.pl/recenzje/alternatywa/budyn-kilof,1,4635140>>, *recenzja.html* [dostęp: 14.07.2014].
- Tekstyliia Bis. Słownik młodej polskiej kultury*, red. P. Marecki, Kraków 2006.
- Wojdas J., *O polskiej muzyce alternatywnej* [w:] *Kultura niezależna w Polsce 1989-2009*, red. P. Marecki, Kraków 2010.

“What? You don’t like it? Then say it out loud!”:
On the performativity of Jacek Szymkiewicz’s
song lyrics

Summary

This paper analyzes Jacek Szymkiewicz’s lyrics in terms of their performativity. The dialogism of words and voices in Budyń’s lyrics, which is a manifestation of postmodernist artistic awareness, constitutes the main research problem. By studying the issue of intertextuality and the language devices that were used by this artist, the author of this paper employs a collage technique and Bakhtin’s conception of dialogism. She also refers to the tradition of futurism.

Zwrot performatywny w kulturze jako wynik studencko-doktoranckiej konferencji prezentuje wybrane zagadnienia sytuujące się w obszarze zainteresowań performatyki. Podejmowane tu zagadnienia nie są oczywiście niczym nowym i zajmują badaczy nie od dziś, lecz bezsprzecznie dowodzą, że performatyka to obszar niewyczerpany czy też raczej niewyczerpywalny i wciąż niezwykle inspirujący. Ujmując rzecz metaforycznie, można powiedzieć, że choć zwrot performatywny w kulturze dokonał się już dość dawno, to dla stawiających swoje pierwsze kroki adeptów humanistyki dokonuje się właśnie teraz, w ich debiutach na konferencjach i w druku. W przedstawionych tekstach młodych badaczy widać szerokie spektrum zagadnień podejmowanych przez autorów, ale i zbieżność myślenia, która nadaje temu tomowi spójny i konsekwentny charakter. Znajdziemy tu teksty literaturoznawcze i językoznawcze, z zakresu teatru tańca, jak i szeroko rozumianych sztuk performatywnych, analizujące piosenki, a nawet utwory literatury barskiej. Książka, podejmując próbę uporządkowania podstawowej wiedzy na temat performatyki, pozwala zatem jednocześnie odkryć nowe sposoby zastosowania performatywnych narzędzi zarówno do tych znanych, jak i tych nieanalizowanych dotąd zjawisk kulturowych.

ISBN 978-83-232-2940-7

ISSN 1895-376X



9 788323 229407