

Jacek Wachowski

O WIDOWISKACH KULTUROWYCH I NIE TYLKO

W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, kiedy dojrzała koncepcja widowisk Zbigniewa Raszewskiego (a nawet na początku dziewięćdziesiątych, gdy została ogłoszona drukiem)¹, niewielu polskich teatrologów postugiwało się pojęciem widowisk. Termin ten stanowił raczej specyficzny składnik teatralności, niż osobną kategorię opisową, dającą możliwość charakteryzowania zjawisk pozateatralnych czy pozaartystycznych. Widowisk i widowiskowości używano najczęściej w celu podkreślenia scenograficznego rozmachu, charakteryzującego przedsięwzięcia teatralne wykraczające poza zwyczajowe oczekiwania publiczności. Rozmachu, który wpływał na reguły odbioru spektaklu w stopniu na tyle znaczącym, iż należało znaleźć kategorię opisową, która tą nową jakością pozwalałaby uchwycić. Tak rozumiana widowiskowość miała charakter służebny wobec teatru. Nie rościła sobie prawa do niezależności. Utrwalała raczej przekonanie, że stanowi składnik dzieła teatralnego i nawet jeśli się ostatecznie autonomizuje (na skutek licznych procesów kulturowych), to nie traci pamięci o swoim pochodzeniu.

1.

Ujęciu takiemu można zarzucić teatrocentryzm, a może nawet ignorancję, polegającą na nieliczeniu się z faktami opisywanymi przez antropologów, etnografów, archeologów czy historyków. Widowiska, wyłaniające się z ich badań, były nie tylko znacznie starsze od teatru, ale miały charakter dużo bardziej od niego uniwersalny. Argumenty prezentowane przez badaczy innych dyscyplin, jakkolwiek przyjmowane przez teatrologów bez entuzjazmu, doprowadziły do zmiany sposobu myślenia – z teatrocentrycznego na widowiskowocentryczny – wyrażającego się w przekonaniu, iż to widowiska stanowią źródło sztuki teatralnej, a nie odwrotnie. Jeśli z takiej perspektywy spojrzymy na koncepcję Zbigniewa Raszewskiego, to stanie się zrozumiałe, że mogła być ona impulsem – dla wielu późniejszych i śmielej formułowanych poglądów – mó-

1

Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa 1991.

2

Ibidem, s. 15.

3

L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*. Gdańsk 1999, s. 141–208.

4

Zob. T. Kubikowski, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*. Warszawa 2004, s. 203–214.

5

G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997.

wiących o tym, iż teatr zanurzony jest w żywiole widowisk rozmaitego autoramentu (a nie odwrotnie), ukierunkowanych na różne cele (najczęściej nieartystyczne). Rozważania Raszewskiego – zawarte w pięknej formie epistolograficznej – umożliwiły nie tylko zrewidowanie dwudziestowiecznych przekonań na temat dominującej pozycji teatru wśród innych widowisk, ale prowadziły do wniosku, że tak jak widowiskowość udziela się teatrowi, tak teatralność wpływa na widowiska. Co jednak najważniejsze, Raszewski zauważył, że te ostatnie biorą swój początek w zaskoczeniu widzów (*spectatores*), że skonstruowane są w celu „zahipnotyzowania” tych, którzy patrzą, i zmieniają ich w biernych, zastygłych w bezruchu obserwatorów, oczekujących w napięciu na to, co ma nastąpić.

Zasada, którą odkrył Raszewski i którą określił mianem „układu s” (wywodząc ją z łacińskiej sentencji: *spectamus aliquem quia spectandus est eoque nos spectatores fecit*)² dotykała w swej istocie źródeł widowiskowości. Mówiła o tym, że widowiska powstają zawsze przy współudziale patrzących i opierają się na ich bierności (która może wynikać zarówno z zauroczenia, zafascynowania, jak też niepewności, lęku, wstydu, strachu czy bezradności, a także innych podobnych do nich emocji). Raszewski zwrócił tym samym uwagę na pierwotność „układu s” w stosunku do działania, a więc na to, że poprzedza on wszelkie odmiany (potencjalnej) aktywności i stanowi jedną z najbardziej rudymentalnych form obecności podmiotu w świecie. W tym sensie „układ” Raszewskiego pozwala na opisanie stanu „sprzed działania”, a może nawet „sprzed myślenia”. Stanu charakteryzującego byt na poziomie przedfilozoficznym, który odnosi się jednocześnie do najbardziej pierwotnych i uniwersalnych zachowań (i potrzeb) ludzkich – do patrzenia, obserwowania, podziwiania.

Słynna polemika Leszka Kolankiewicza przedstawiona w *Dziadach* – którą traktuje się dzisiaj raczej w kategoriach historycznych i nie łączy się jej z aktualnymi dylematami badawczymi – ujawniła niewystarczalność projektu Raszewskiego³. Kolankiewicz bardzo słusznie zauważył, że „układ s” jest fragmentem większej całości, to znaczy, że może służyć do scharakteryzowania tylko niektórych widowisk. Nie pozwala bowiem na opisanie zachowań kulturowych, które opierają się na aktywności widzów. Tutaj „układ s” zawodzi albo w najlepszym razie może posłużyć do scharakteryzowania wybranej ich fazy. Niezależnie jednak od słuszności swojego odkrycia, Kolankiewicz – podobnie jak wielu innych antropologów mówiących o widowiskach kulturowych (*cultural performances*) – nie dokonał w ich obrębie żadnych dodatkowych rozróżnień. Podejście takie wydaje się niestuszne z tego przede wszystkim powodu, że zróżnicowanie widowisk – ujawniające się zarówno na poziomie formalnym, funkcjonalnym, konstrukcyjnym, jak i użytkowym – jest tak duże, że rodzi uzasadnioną wątpliwość: czy postępowanie się jedną „zbiorczą” kategorią opisową może mieć nadal jakiś poznawczy sens?

2. Zacząć wypada od etiologii widowisk. Można powiedzieć, że niektóre z nich powstają w wyniku celowej działalności podmiotu, performerera, sprawcy – widowiska sztuczne – a inne (wyłączywszy argumentację religijną) nie mają autora i nie ujawniają się poprzez działania żadnego performerera – widowiska naturalne. Do tych ostatnich należą zjawiska atmosferyczne i kataklizmy wywołane siłami natury oraz wszelkie anomalie odbiegające od zwyczajowych oczekiwań, takie jak: śnieg w środku lata i burza zimą, jak gradobicie, zaćmienie słońca czy erupcja wulkanu, burze z piorunami, tsunami i trzęsienia ziemi. Wszystkie one są jednak widowiskami kulturowymi. Niezależnie bowiem od swojej naturalności stają się częścią kulturowego obiegu i właściwej dla niego narracji. Bez odbiorców nie miałyby sensu. To przyglądająca się burzy publiczność ze zdarzenia o charakterze meteorologicznym czyni fakt kulturowy i nadaje mu określoną semantykę. W ten sposób widowiskami stają się zarówno działania wykonawców (nadawców), jak też zdarzenia, w których nie występują wykonawcy (a przynajmniej nie są oni konieczni do tego, aby zainteresowanie takimi widowiskami mogło powstawać).

W widowiskach naturalnych nie musi również pojawiać się autor. Podczas gdy jest on pożądanym w obrębie widowisk sztucznych (kto nie pragnie poznać autora spektaklu, wywołać go na zakończenie po to, żeby mógł się uklonić publiczności i zebrać zastużone brawa?) okazuje się całkowicie zbędny w obrębie widowisk naturalnych. Kto pragnie poznać autora tsunami, pożaru i trzęsienia ziemi albo popularnych widowisk organizowanych przez planetaria na całym świecie, w których za pomocą odpowiednich teleskopów widzowie mogą oglądać spadające komety, zmieniające swoje miejsce gwiazdy, zaćmienia poszczególnych planet, a także wiele innych efektów?

Odpowiedź na pytanie: dlaczego widowiska naturalne nie wywołują w nas pragnienia poznania ich autorów, a więc dlaczego są oni dla widzów mniej ważni od samego pokazu, nie wydaje się skomplikowana. Pozostają anonimowi, ponieważ nie mają wpływu na przebieg widowisk. Ujawnienie ich twarzy – nawet gdyby to było możliwe – niczego by nie zmieniło. Widowiska naturalne, w przeciwieństwie do sztucznych, nie są bowiem somatyczne. Ich materią nie jest ciało działającego performerera. Dlatego nie domagają się ujawnienia cielesności sprawcy. Do ich odbioru nie jest także potrzebne spełnienie żadnych warunków wstępnych. Publiczność równie dobrze może być przygotowana, jak też nie przygotowana do ich odbioru (niewykształcona). Ich istotą jest bowiem to, że nie wymagają rozumienia. Niezdolność do naukowego wyjaśnienia tęczy nie dyskwalifikuje jej widowiskowego potencjału. Aby na nią patrzył z zachwytem, nie trzeba jej rozumieć. Widowiskom naturalnym trudno byłoby też przypisać cechy pragmatyczne. Znakomita ich większość nie służy do realizacji żadnych celów. Nie powstają one z myślą o spełnieniu określonych powinności, a jeśli takie zostają im przypisane, to nie wynikają z ich natury, ale z bieżących potrzeb społecznych. Cóż pragmatycznego może być w zachodzie słońca albo tęczy? Jeśli towarzyszy im jakkolwiek pragmatyzm, to powstaje on na poziomie interpretacji. Ważna różnica dotyczy także publiczności. W przypadku widowisk naturalnych jest ona niezbędna. Stanowi konieczny warunek ich społecznego obiegu. Wyładowania atmosferyczne, którym nikt się nie przygląda, nie miałyby sensu bez publiczności. Inaczej jest w przypadku widowisk sztucznych. Nawet jeśli nie są one skierowane do żadnej publiczności, ich odbiorcą może być sam performer. „Widz wewnętrzny” – jeśli można go tak nazwać – występuje zawsze i w każdym performansie, co wynika z tego, że performanse są działaniami świadomymi (opartymi na aktach świadomości). Oznacza to – jak słusznie podkreśla Tomasz Kubikowski – że znajdują się pod kontrolą performerera⁴. To on jest bowiem instancją „nadzorującą” przebieg swoich czynów. Widowiska naturalne i sztuczne – niezależnie od występujących między nimi różnic – pod pewnymi względami są do siebie podobne. Przede wszystkim dlatego, że postępują się delimitacją. Naruszenie stanu równowagi nawet jeśli jest długotrwałe, w końcu kiedyś się kończy. Widowiska łączy także iterowalność, polegająca na niedokładności powtórzeń. Nawet jeśli te same zjawiska meteorologiczne wydają się bardzo podobne do siebie, to jednak za każdym razem nieznacznie się różnią. To samo można powiedzieć o każdym widowisku sztucznym, nie wyłączając przedstawienia teatralnego. Jego przebieg jest za każdym razem inny⁵.

Zakres podobieństw i różnic między widowiskami naturalnymi i sztucznymi można przedstawić następująco:

widowiska sztuczne

mają autorów i wykonawców

są pragmatyczne

somatyczne (ponieważ występuje w nich performer)

widzowie „zewnątrzni” nie są konieczni

są delimitowane

są iterowalne

widowiska naturalne

nie mają autorów i wykonawców

nie są pragmatyczne

nie są somatyczne

widzowie „zewnątrzni” są konieczni

są delimitowane

są iterowalne

3. Najszerzą i jednocześnie najbardziej zróżnicowaną kategorię stanowią widowiska sztuczne. Za ich podstawę uznaje się wyuczone i powtarzalne formy zachowań, które – postugując się terminologią Richarda Schechnera – należałoby określić mianem zachowanych zachowań (*restored behaviors*)⁶. Polskie tłumaczenie – nawet jeśli w pierwszej chwili wydaje się niedoskonałe – okazuje się jednak bardzo pożyteczne. Przede wszystkim dlatego, że pozwala uniknąć skojarzeń z teatrem, odgrywaniem roli i przedstawianiem. Schechnerowski termin opisuje bowiem wszelkie formy działań (a więc również i te, którym nikt się nie przygląda – oczywiście poza samym performerem). W tym też znaczeniu – także polskie tłumaczenie – otwiera pole dla rozważań wykraczających poza tradycyjne skojarzenia z występem i odnosi się do samej natury działania, przybierającego różnorodne – pod względem konstrukcyjnym, funkcjonalnym i pragmatycznym – formy. Widowiska sztuczne, o których najczęściej mówi się performanse (albo performanse kulturowe – *cultural performances* – co jednak w świetle przeprowadzonej przeze mnie stratyfikacji wydaje się rozwiązaniem znacznie mniej precyzyjnym), stanowią podstawową formę aktywności podejmowanej przez podmiot zarówno w wymiarze społecznym, jak też indywidualnym. Towarzyszą życiu odświeżonemu i codziennemu, publicznemu i intymnemu, zawodowemu i prywatnemu. Wypełniają zakłady pracy, kościoły, biblioteki, muzea, teatry, centra handlowe i zwykłe ulice.

Richard Schechner wyznaczył osiem podstawowych odmian performansów. Zaliczył do nich: 1) performanse towarzyszące życiu codziennemu, kucharstwu, doświadczeniom towarzyskim i innym powszechnym zdarzeniom; 2) występujące w sztuce, 3) w sporcie i innych rozrywkach popularnych, 4) w biznesie, 5) w technologii, 6) w seksie, 7) w świętych i w świeckich rytuałach, oraz 8) w zabawie⁷. Propozycja Schechnera – powiedzmy wyraźnie – nie uwzględnia jednak wszystkich odmian. Nie mówi nic o performansach militarnych, politycznych ani takich, które nastawione są na przekazywanie wiedzy lub umiejętności. Nawet jeśli uznałobyśmy, że towarzyszą one życiu codziennemu, to jednak znacząco wyróżniają się na jego tle. Nie są doświadczeniami równie powszechnymi, jak gotowanie czy zabawy w parku z psem. Mają nie tylko charakter odświeżony, ale zaspokajają szereg ważnych społecznych potrzeb. Wydaje się więc, że zamiast mówić o okolicznościach, w których performanse mogą występować, należałoby raczej zaakcentować znaczenie celów, ku którym zmierzają (lub/i które realizują). Różnica między okolicznościami i celami jest taka, że podczas gdy pierwsze opisują ogólne założenia – warunki wstępne – sprzyjające powstawaniu performansów, drugie mówią o ich ukierunkowaniu, nastawieniu na realizację określonych zadań. Pozwalają w ten sposób na dużo bardziej precyzyjne scharakteryzowanie ich odmian. Jest ich co najmniej trzynaście. Należą do nich performanse: codzienne, zawodowe, czasu wolnego, świąteczne, edukacyjne, przynależnościowe, biznesowe, technologiczne, artystyczne, sportowe, militarne, polityczne i religijno-magiczne⁸.

Wszystkie te odmiany performansów mają swoich autorów (sprawców), są działaniami somatycznymi, ukierunkowanymi na realizację określonych celów (a więc odznaczają się walorem pragmatycznym), są delimitowane (to znaczy potrafimy wyznaczyć ich czasoprzestrzenne granice), a także iterowalne (opierają się na niedokładnych powtórzeniach). Cechy te świadczą o związkach występujących między performansami na poziomie ich struktur głębokich i pozwalają – niezależnie od wszelkich różnic, które między nimi występują – na zrekonstruowanie ukrytego pokrewieństwa.

4. Czy w podobny sposób można opisać inne formy pozostające z performansami w łączności, takie jak instalacje, environment, asamblaże, kolaże, a także pojawiające się w ich kontekście obrazy i rzeźby? Wydaje się, że tak, choć trzeba jednocześnie uczynić zastrzeżenie, że ich opis, wynikający z zastosowania perspektywy performatywnej, może różnić się od ujęć dokonywanych na gruncie tradycyjnych dyscyplin.

Najbardziej pojemną kategorią wydają się instalacje. Nie tylko dlatego, że ich początki poprzedzają awangardowe manifestacje, ale przede wszystkim z tego powodu, że dają one możliwość opisanego konstrukcji usytuowanych na pograniczu tradycyjnych form. O instalacjach można powiedzieć, że są zbiorami obiektów pozostających względem siebie w nieobojętnych relacjach znaczeniowych, które mogą (ale nie muszą) mieć charakter dynamiczny (zmienny) i które umieszczone są w określonej przestrzeni. Ważną cechą instalacji jest możliwość przeniesienia ich do innego środowiska, bez szkody dla ich znaczenia. Inaczej jest w przypadku sztuki environment, składającej się z przedmiotów pozostających względem siebie w relacjach statycznych albo dynamicznych, które charakteryzują się nieobojętnym związkiem z przestrzenią, w której są pomieszczone. To właśnie przestrzeń wraz ze znajdującymi się w nim obiektami tworzy spójne – pod względem koncepcji artystycznej – dzieło.

6

R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*,
tłum. T. Kubikowski. Wrocław 2006,
s. 44–45.

7

Ibidem, s. 46.

8

Szczegółową charakterystykę
poszczególnych odmian performansów
czytelnik znajdzie w mojej książce
Performans. Gdańsk 2011, s. 44–52.

Performanse artystyczne, powstające na gruncie tak zwanej drugiej awangardy, wielokrotnie wykorzystywały inspiracje płynące zarówno ze sztuki environment, jak też instalacji. Działania licznych artystów ulokowane były w przestrzeniach artystycznych, które mogłyby uchodzić za osobne projekty plastyczne. Z taką sytuacją mamy do czynienia w *Eat* Allana Kaprowa, rozgrywającym się w specjalnie zaaranżowanych pomieszczeniach starego browaru na Bronksie, w pracach Georga Brechta, przekształcających relacje między znajdującymi się w przestrzeni obiektami, i Yves'a Kleina, tworzącego kompozycje z nagich ciał (pomalowanych na niebiesko) odcisniętych na białym płótnie. To samo dotyczy Orland ozdabiającej zdjęciami, rysunkami i obiektami sale operacyjne i tworzącej w ten sposób instalacje, które mogłyby funkcjonować jak autonomiczne formy plastyczne, a także performansów Franco B., prac Nam June Paika i Mariny Abramović. Na większość z nich można patrzeć niejako z po-

dwójnej perspektywy: 1) widzieć w nich instalacje składające się z określonych obiektów, tworzących układy znaczące i w pewnym stopniu samowystarczalne (to znaczy takie, które mogłyby istnieć jako niezależne instalacje); 2) postrzegać je w ścisłym związku z działaniami artystycznymi performerów. O wielu działaniach współczesnych artystów można jednocześnie powiedzieć, że są usytuowane na granicy instalacji, sztuki environment i performansu. Jednym z takich może być *Dream House* La Monte Younga. Projekt zainicjowany w 1964 roku miał kilka etapów. Początkowo był przedsięwzięciem stricte muzycznym, związanym z poszukiwaniem „uniwersalnych dźwięków”, które zdolne byłyby przetrwać w długiej perspektywie czasowej. W 1979 instalacja muzyczna została przekształcona w wizualną (zrealizowaną we współpracy z Marian Zazeelą – muzykiem). Najnowsza część projektu, pokazywana w pracowni Younga na Church Street w Nowym Jorku (z niewielkimi przerwami), jest instalacją artystyczną, składającą się z gry świateł i dźwięków. Zmienia się ona jednak w performans, gdy pojawiają się widzowie. To oni swoją obecnością nadają instalacji wymiar performatywny.

Na granicy między instalacją i performansem usytuowanych było także wiele prac Nam Juna Paika. W 1977 roku na festiwalu Documenta 6 zaprezentował on *TV-Garden*, przedstawiający migocące na kilkudziesięciu ekranach rośliny doniczkowe, a w głównej hali muzeum w Bremie – żółwia w różnych pozach i ujęciach. Można powiedzieć, że z jednej strony tworzyły one artystyczne środowisko (environment), z drugiej postugiwały się transmisją, a więc strategią charakterystyczną dla performansów medialnych. To, co Paik pokazywał na ekranach telewizorów, można było jednak zobaczyć bez ich pomocy, a na dodatek transmitowany obraz był nieruchomy. Jeszcze lepiej efekt ten widoczny był w *TV Buddha* z 1974, gdzie posążek Buddy usytuowany naprzeciw telewizora, przekazywany był na znajdujący się przed nim monitor.

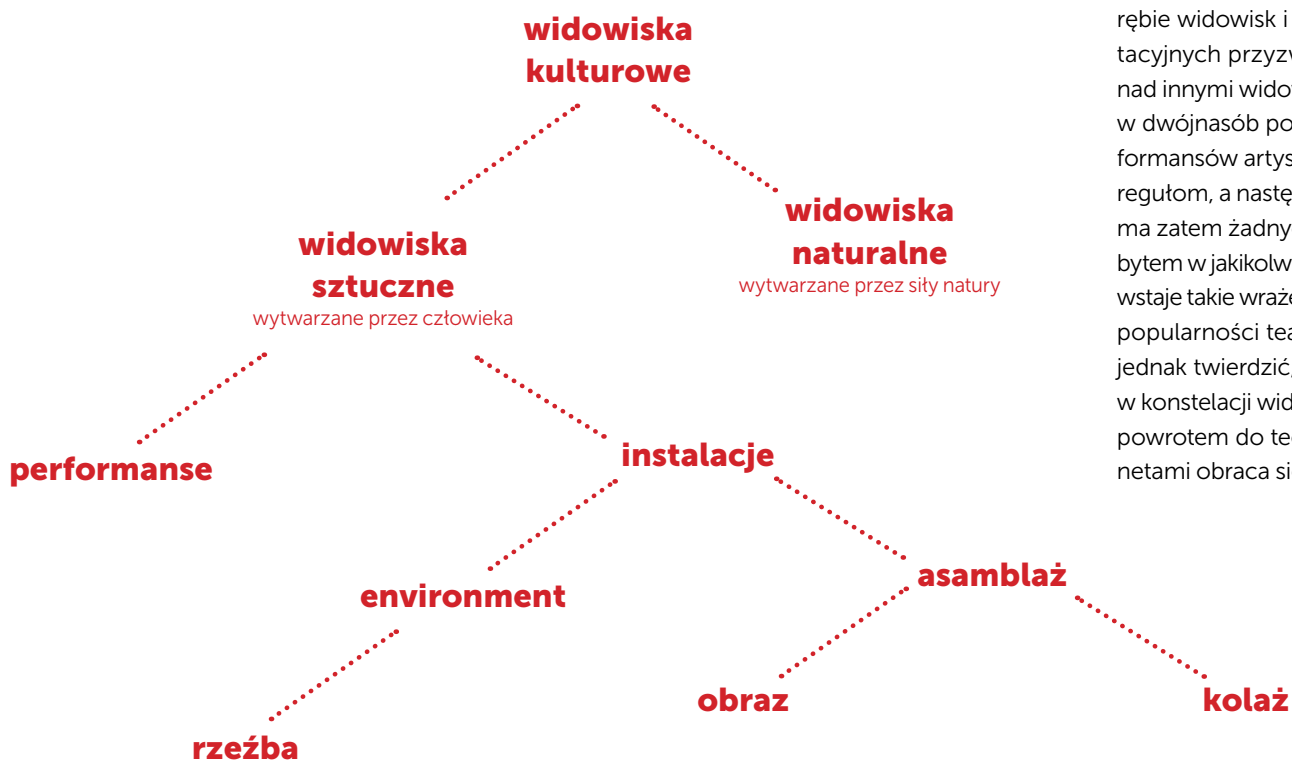
Praca miała kilka realizacji, w jednym z wariantów Buddha siedział naprzeciw pustej obudowy telewizora, w której środku paliła się świeczka.

Rozpatrując różnicę między performansami a instalacjami, można powiedzieć, że oddziela je od siebie rodzaj ruchu. W przypadku instalacji mamy do czynienia z działaniem przewidywalnym i mechanicznym. Jeśli wyobrazimy sobie konstrukcję składającą się z kostek domina, to ruch wywołany ich upadkiem – ze względu na swój mechaniczny charakter – będzie przewidywalny. W tym sensie różni się od działań performerów, nieporównanie bardziej skomplikowanych, wielokierunkowych i nieobliczalnych. Opozycja ruch-bezruch pozwala także na scharakteryzowanie różnicy między rzeźbą a instalacją. O rzeźbie należałoby powiedzieć, że jest statyczna. Jej elementy pozostają względem siebie w bezruchu (co oznacza, że nie występują między nimi relacje dynamiczne). Jeśli rzeźba może być źródłem działań, to tylko takich, które dokonują się wokół niej (lub z jej powodu). Sama nie wytwarza ruchu. Inaczej jest w przypadku instalacji, które składają się z przedmiotów pozostających ze sobą w relacjach dynamicznych (zmiennych) i które dodatkowo mogą być wykonane z materiałów niejednorodnych (heterogenicznych).

Zarówno w obrębie instalacji, jak też sztuki environment, wykorzystywane są asamblaże i kolaże. O pierwszych należałoby powiedzieć, że są trójwymiarowymi kompozycjami gotowych przedmiotów, zbiorami rzeczy (także porzuconych, zniszczonych, zdekomponowanych). Praktyka asamblaży – stosowana przez kubistów, dadaistów i konstruktywistów, ostatecznie sformalizowana w latach pięćdziesiątych przez wybitnego francuskiego malarza i rzeźbiarza Jeana Dubuffeta, który stworzył kompozycję składającą się ze skrzydeł motyli, nazwaną *assemblages d'empreintes* – polegała na zaskakiwaniu widza łąčeniem ze sobą elementów (przedmiotów) należących do różnych porządków i kategorii. Zestawienia obiektów miały charakter metaforyczny. Polegały bowiem na przenoszeniu właściwości jednych przedmiotów na inne, tworzeniu zaskakujących kontaminacji formalnych i znaczeniowych. Dzięki tej cesze asamblaże – choć były nieruchome – przechowały niejako pamięć działania (ruchu). Były efektem przemieszczania różnych – najczęściej „niepasujących” do siebie przedmiotów – i lokowania ich w nowej przestrzeni. Zdziwienie wynikało z ich zestawienia w nowym porządku (układzie), z tego, że pozostawały one w dynamicznych relacjach znaczeniowych. Nie chodziło zatem o to, że się fizycznie poruszały, ale że się „poruszały znaczeniowo”. Ich nieprzystające do siebie sensy wprawiły kompozycję w „semantyczny ruch”. Pozwalały widzieć ją nie tylko w wymiarze tego, co zostało przedstawione, ale także z czego poszczególne części zostały wykonane, lub też czym były (a może nadal są?), zanim nie stały się fragmentem nowego dzieła.

O kolażach należałoby z kolei powiedzieć, że są konstrukcjami dwuwymiarowymi, składającymi się z gotowych przedmiotów, fragmentów pochodzą-

cych z różnych materiałów. Wskazuje na to zarówno ich współczesny rodowód spod znaku awangardy futurystycznej, surrealistycznej, kubistycznej czy dadaistycznej, jak też archaiczna przeszłość, na którą powoływało się wielu artystów (mędzy innymi Braque i Picasso). Jakkolwiek kolaże różniły się od asamblaży tym, że były dwuwymiarowe, to podobnie jak one odznaczały się statycznym układem przedmiotów usytuowanych w określonych relacjach, które wytwarzały wrażenie „semantycznego ruchu”, wywodzących się z zaskakujących zestawień kompozycyjnych i formalnych. Relacje między poszczególnymi formami można przedstawić następująco:



zostają efektem przeobrażeń plastycznych i które nie postępują się działaniem. Można zatem powiedzieć, że widowiska kulturowe łączą niejako dwie tradycje: w y k o n a w c z ą , polegającą na przedstawieniu działań performerów w określonej przestrzeni, oraz e k s p o z y c y j n ą , która polega na zaprezentowaniu przedmiotów (wobec czego ruch i działanie performerów stanowią wartość dodatkową).

Wniosek trzeci ma charakter metodologiczny. Oto za pomocą narzędzi służących do rozpoznania widowisk można opisać również instalacje, asamblaże, kolaże, rzeźby i obrazy. Stanowią one bowiem część szeroko rozumianej tradycji widowiskowej i w tym sensie zastępują na głębsze zainteresowanie nie tylko historyków sztuki, ale także performatyków.

Wniosek czwarty dotyczy usytuowania teatru w obrębie widowisk i prowadzi do obnażenia interpretacyjnych przyzwyczajzeń, stawiających teatr ponad innymi widowiskami. W istocie teatr jest formą w dwójnasób podrzędną: najpierw należy do performansów artystycznych i podlega wszystkim ich regułom, a następnie do widowisk sztucznych. Nie ma zatem żadnych powodów żeby uważać, iż jest bytem w jakikolwiek sposób dominującym. Jeśli powstaje takie wrażenie, to jest ono wyłącznie efektem popularności teatru. Na tej podstawie nie można jednak twierdzić, że zmienia się jego usytuowanie w konstelacji widowisk, ponieważ myśl taka byłaby powrotem do teorii, że Słońce wraz z innymi planetami obraca się dookoła Ziemi...

5. Powyższy schemat pozwala na sformułowanie trzech wniosków. Po pierwsze, że widowiska kulturowe nie są jednorodne, mogą mieć bowiem charakter naturalny lub sztuczny. Pierwsze – poza nielicznymi wyjątkami, polegającymi na wykorzystaniu nowoczesnej techniki do wywoływania opadów deszczu czy przeciwnie oczyszczenia nieba z chmur – powstają bez ingerencji wykonawcy. Z kolei drugie są efektem działalności sprawcy. Mają też charakter ewolucyjny, co oznacza, że ulegają przeobrażeniom, dzięki czemu powstawać mogą nowe ich formy, odzwierciedlające aktualne potrzeby społeczne. Wniosek drugi odnosi się do heterogenicznej natury widowisk sztucznych. Należą do nich bowiem zarówno postępujące się działaniem performanse (codzienne, zawodowe, artystyczne, religijne, przynależnościowe, seksualne i wiele innych), podlegające na dodatek licznym przemianom społecznym, historycznym i kulturowym, jak też formy, które po-

Jacek Wachowski – profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, teatrolog, literaturoznawca. Kierownik Pracowni Historii i Teorii Widowisk, współzałożyciel i prezes Live Art Foundation. Członek Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego oraz Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Zajmuje się współczesnymi zjawiskami artystycznymi powstającymi w obrębie sztuki widowiskowej, ze szczególnym uwzględnieniem performansu, teoretyczną i metodologiczną refleksją nad dramatem i teatrem, badaniami nad komunikacją społeczną. Autor pięciu książek, m.in. *Performans*, Gdańsk 2011.