

1

Co to jest performatyka?

Przedstawiam książkę, dziedzinę i siebie samego

Książka, którą trzymasz w ręce, stanowi „wstęp” do performatyki. Powstaną i inne takie wstępy, co bardzo mi odpowiada. Naczelnym, podstawowym założeniem performatyki jest bowiem otwartość jej pola. Performatyka nie ma końca, zarówno jeśli chodzi o wymiar teoretyczny, jak i roboczy. Istnieją różne głosy, tematy, opinie, metody i przedmioty. Jak pokażę w rozdziale II, wszystko i cokolwiek można badać „jako” performans. Nie znaczy to jednak, że performatyka jako dyscyplina akademicka pozbawiona jest właściwych sobie pytań i przedmiotów badania. Teoretycznie jest szeroko otwarta; w praktyce poszła drogą, którą przedstawię w tym rozdziale.

Otwartość nie znaczy też, że nie obowiązują tu żadne wartości. Ludzie pragną, potrzebują i używają standardów, wedle których żyją, piszą, myślą i postępują. Jako jednostki i jako elementy społeczności czy narodów stykają się z innymi ludźmi, innymi gatunkami, swoją planetą i tym, co poza nią. Wartości, którymi ludzie się kierują, nie są jednak „naturalne”, transcendentne, ponadczasowe, dane od Boga i niezmiennie. Należą do ideologii, nauki, sztuki, religii, polityki i innych dziedzin ludzkich wysiłków i dociekań. Wartości wypracowywane są w pocie czoła, przygodne, zmienne z biegiem czasu, stosownie do okoliczności społecznych i historycznych. Stanowią funkcję kultur, grup i jednostek. Można ich używać do ochrony i wyzwolenia albo do ucisku i kontroli. W istocie, różnica między „wolnością” a „uciskiem” zależy w dużej mierze od tego, skąd pochodzisz.

Ta książka obejmuje wartości, teorie i praktyki pewnej dziedziny badań naukowych, tak jak rozumie je pewien człowiek w ósmej dekadzie swe-

go życia. Człowiek ten jest żydowsko-hinduistyczno-buddyjskim ateistą, mieszkającym w Nowym Jorku, żonatym ojcem dwojga dzieci. Jest profesorem Wydziału Performatyki New York University i redaktorem kwartalnika „TDR: The Journal of Performance Studies”. Reżyseruje przedstawienia teatralne, pisuje eseje i książki, wykłada i prowadzi warsztaty. Podróżował do wielu miejsc świata i pracował tam. To nie jest bez znaczenia, kim jestem. Poprowadzę was w tej podróży: powinniście wiedzieć coś o swoim przewodniku.

Ponieważ performatyka jest tak rozległa i otwarta na nowe możliwości, nikt nie może w tej chwili uchwycić jej w całości ani też wtłoczyć jej ogromu i różnorodności w jedną książkę. Moim punktem wyjścia są: moje własne nauczanie, badania, praktyka artystyczna i doświadczenie życiowe. Nie ograniczę się jednak do tego. Będę przedstawiał idee dalekie mi, a nawet sprzeczne z moimi wartościami i opiniami.

Ramki

Zanim zacniemy, chcę wskazać pewną cechę tej książki. Nie stosuję w tekście cytatów, odwołań ani przypisów. Czerpię idee z wielu źródeł, jednak ten zapisany głos jest w całości mój własny. Mam nadzieję, że umożliwi to łatwiejszą lekturę niż lektura większości uczonych tekstów. Chcę jednak również, aby moi czytelnicy słyszeli wiele głosów. W ramach zamieszczam więc wtręty i opinie, które uzupełniają mój wywód lub są wobec niego alternatywą. Rozpoczynają one rozmowę tak, jak sam nie mógłbym tego zrobić. Stanowią hiperłącza, ukazujące nieco performatycznej rozmaitości. Chcę, żeby dało to efekt seminarium z wieloma podniesionymi do głosu rękami albo pulpitu komputera z wieloma otwartymi oknami.

Co wyróżnia performatykę

Performanse są działaniami. Jako dyscyplina akademicka performatyka bierze działania niezwyczajnie poważnie. Czyni to na cztery sposoby. Po pierwsze: „przedmiot badań” performatyki stanowią zachowania. Jakkolwiek performatycy na wielką skalę wykorzystują materiał archiwalny – książki, fotografie, świadectwa archeologiczne, pozostałości historyczne itp. – w swoich badaniach szczególnie koncentrują się na „repertuarze” – na tym mianowicie, co robią ludzie, kiedy to właśnie robią. Po drugie: ogromną część performatycznego projektu stanowi praktyka artystyczna. Liczni performatycy są zarazem czynnymi artystami, zaliczającymi się często do awangardy czy też uprawiającymi performans wspólnotowy; inni opanowali rozmaite formy sztuki Zachodu i innych regionów. Między studiowaniem a uprawianiem performansu zachodzi ścisły związek. Po trzecie: nader cenioną metodą są tu badania w terenie, w postaci „obserwacji uczestniczącej”; wzięte z antropologii i przystosowane do nowego użytku. W badaniach antropologicznych rodzimą kulturę przeważnie stanowi kultura Zachodu; tę „inną” zaś – któraś z pozostałych. W performatyce jednak „inna” może być część własnej kultury (zachodniej czy nie) lub nawet aspekt własnego zachowania. W terenie ustawia to performatyków w pozycji brechtowskiego dystansu, pozwalającego na krytykę, ironię i osobisty komentarz, jak również na pełne wczucia uczestnictwo. Praca w terenie również stanowi w ten sposób performans. Przybieranie krytycznego dystansu wobec przedmiotów badania i wobec siebie wymaga pewnej rewizji, rozpoznania, że warunki społeczne – łącznie z samą wiedzą – nie są stałe, lecz podległe „procesowi prób”, testów i korekt. Po czwarte: idzie za tym fakt, że performatyka aktywnie włącza się w praktyki i strategie społeczne. Niewiele osób spośród praktyków performansu aspiruje do ideologicznej neutralności. W istocie naczelnym założeniem teoretycznym jest to, że żadne stanowisko ani podejście nie jest „neutralne”. Nie ma czegoś takiego jak brak uprzedzeń. Wyzwanie polega na tym, by o ile to możliwe, uświadomić sobie własną postawę wobec postaw innych – a potem podjąć środki, by tę postawę utrzymać lub zmienić.

Performanse – jak bardziej szczegółowo pokażę w rozdziale II – przybierają wiele postaci i rodzajów. Trzeba je rozważać jako „szerokie spectrum” lub „kontinuum” ludzkich działań,

sięgające od rytuałów, zabaw, sportów, popularnych rozrywek, sztuk wykonawczych (teatr, taniec, muzyka) i występów życia codziennego, poprzez role społeczne, zawodowe, płciowe, rasowe i klasowe, aż do uzdrawiania (od szamanizmu do chirurgii), mediów i Internetu. Przed rozpoczęciem studiów performatycznych, zachodni uczeni sądzili, że dokładnie wiedzą, co jest, a co nie jest „performansem” – występem czy przedstawieniem. W rzeczywistości 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. Wiele z nich należy do kilku obecnych w kontinuum kategorii. Na przykład piłkarz, który strzeliwszy bramkę, tańczy po boisku i odbiera gratulacje od kolegów, zarazem spełnia pewien rytuał, popisuje się – jako sportowiec i jako dostawca rozrywki.

Performatyka jest stosunkowo nową dyscypliną i metody, którymi bada performans, są w stadium formowania. Performatyka czerpie z szerokiego wachlarza innych dyscyplin i syntetyzuje ich ujęcia: sztuk wykonawczych, nauk społecznych, studiów feministycznych i *gender studies*, historii, psychoanalizy, *queer theory*, semiotyki, etologii, cybernetyki, studiów regionalnych, teorii mediów i kultury popularnej, kulturoznawstwa. Jednakże „performatyka jest czymś więcej niż tylko sumą zapożyczeń” (zob. 1 ramkę Kirshenblatt-Gimblett). Performatyka zaczyna się tam, gdzie większość określonych dyscyplin się kończy. Performatyk nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako takiego, lecz tylko jako element ciągłej gry związków i relacji – „jako” performans. Co to znaczy „jako” performans, wyjaśnię, w rozdziale II. Mówiąc krótko, bada się wszystko jako praktykę, zdarzenie czy zachowanie, nie jako „przedmiot” czy „rzecz”. Jakość dziania się „na żywo” – nawet gdy mowa o mediach czy o materiale archiwalnym – stanowi jądro performaty-

BARBARA KIRSHENBLATT-GIMBLETT: amerykańska teoretyczka performansu, specjalizująca się w estetyce życia codziennego, performansie żydowskim i folklorze. Założycielka i kierowniczka (od 1981 do 1993 roku) Wydziału Performatyki New York University. Autorka *Destination Culture* (1998).

Barbara Kirshenblatt-Gimblett

PERFORMATYKA JEST CZYMŚ WIĘCEJ NIŻ SUMĄ SWOICH SKŁADOWYCH

Performatyka wychodzi z założenia, że przedmiotu jej badań nie należy dzielić i szufladkować, w zależności od środków wyrazu, pomiędzy różne inne dyscypliny – muzykę, taniec, literaturę dramatyczną, historię sztuki. Obowiązujący podział sztuk wedle środków wyrazu jest arbitralny, podobnie jak tworzenie dyscyplin i wydziałów poświęconych każdej z nich.

Badanie performansu, jako formy sztuki, która nie ma żadnego swoistego środka wyrazu (i dlatego wykorzystuje wszelkie środki), wymaga zajmowania się wszystkimi rodzajami sztuki. To odróżnia performatykę od dziedzin skupiających się na pojedynczych rodzajach – tańcu, muzyce, plastyce, teatrze, literaturze, kinie. Między innymi dlatego performatyka lepiej radzi sobie z badaniem większości występujących na całym świecie artystycznych ekspresji, stanowiących syntezę czy jakieś połączenie ruchu, dźwięku, mowy, narracji i przedmiotów.

Performatyka – tymczasowe, ruchome zjednoczenie – jest czymś więcej niż sumą swoich składowych. O ile można uznać, że „performans jako forma artystyczna nie ma znamiennego dla siebie środka wyrazu” [Carroll, *Performance*, 1986, s. 78], powracającym w performatyce punktem odniesienia jest ucieleśniona praktyka i zdarzenie. Co znaczy, między innymi, że obecność, żywość, działanie, ucieleśnienie i zdarzenie są nie tyle pewnymi aspektami przedmiotów naszych badań, ile kwestiami stanowiącymi samo sedno naszej tematyki badawczej. Jedni mogą się nimi zajmować w odniesieniu do sztuk wystawianych na scenie, inni – w odniesieniu do artefaktów z muzealnej gabloty.

Idziemy tropem historycznej awangardy i współczesnej sztuki, które od dawna kwestionowały granice między rodzajami sztuk i je rozmywały – granice między środkami wyrazu, rodzajami sztuki czy tradycjami kulturowymi. To, co je zainteresowało – opera pekińska, bałijski *barong*, cyrk – interesuje i nas.

Takie pomieszanie kategorii nie tylko poszerzyło zakres tego, co można zaliczyć do działań sztukotwórczych, lecz stanowi też źródło wyraźnie nieteatralnej sztuki performatywnej; sztuki performansu, która dematerializuje swój przedmiot i nabiera charakteru performansu.

1999, autorski wyciąg z raportu dla Fundacji Rockefellera *Performance Studies*,
www.nyu.edu/classes/bkg/ps.htm

ki. Performatycy nie „czytają” zatem działań ani też nie pytają, jaki „tekst” się odgrywa. Pytają raczej o „zachowanie”, którym jest np. malowanie obrazu: o to, jak, kiedy i przez kogo został on sporządzony, w jakie interakcje wchodzi z tymi, którzy go oglądają, jak zmienia się z biegiem czasu. Przedmiot może być stosunkowo stabilny, lecz performance, które tworzy, lub w których uczestniczy, zmieniają się radykalnie. Performatyk bada okoliczności, w jakich obraz powstał i został wystawiony na pokaz; zastanawia się, jak odbiór obrazu kształtuje galeria czy inny budynek, w którym dzieło się znajduje. Podobnego rodzaju performatyczne pytania można stawiać wobec każdego zachowania, wydarzenia czy przedmiotu materialnego. Oczywiście, kiedy performatyka zajmuje się zachowaniami – artystycznymi, co-

dziennymi, rytualnymi, zabawowymi itp. – owe pytania bliższe są tym, które teoretycy widowisk tradycyjnie stawiali wobec teatru i innych sztuk wykonawczych. Szerzej omawiam i stosuję ten rodzaj analizy w każdym rozdziale tej książki.

Kwestie ucieleśnienia, działania, zachowania i czynności performatyka traktuje interkulturowo. Podejście to uwzględnia dwie rzeczy. Po pierwsze, w dzisiejszym świecie kultury pozostają w ciągłej interakcji – nie ma grup całkowicie izolowanych. Po drugie, różnice między kulturami są tak głębokie, że żadna teoria performansu nie może być uniwersalna – nie obejmie wszystkich. Boiska, na których współgrają kultury, nie są przy tym równe. Dzisiejszy sposób wymiany kulturalnej – globalizacja – wprowadza niezwykłą nierównowagę władzy, pieniędzy, dostępu do mediów i kontroli

zasobów naturalnych. Jakkolwiek jest to pozostałością kolonializmu, globalizacja różni się od kolonializmu pod paroma zasadniczymi względami. Rzecznicy globalizacji obiecują, że „wolny handel”, Internet i postęp naukowo-techniczny doprowadzą ludy świata do lepszego życia. Globalizacja prowadzi też do ujednoczenia na poziomie kultury popularnej – przykłady stanowić mogą „world beat”, rozpowszechnienie fast foodów i filmów na modłę amerykańską. Te dwa wątki łączą się ze sobą. Ujednoczenie kulturalne i gładka komunikacja ułatwiają międzynarodowym twórcom obieg wiadomości. Jest to istotne o tyle, że rządy i przedsiębiorstwa coraz częściej uznają, że skuteczniejsze jest rządzenie i zarządzanie przy współpracy siły roboczej niż wbrew niej. Aby pozyskać tę współpracę, należy nie tylko z łatwością przekazywać informacje w obrębie globu, ale też i umiejętnie nimi zarządzać. Widoczne zwycięstwo „demokracji” i kapitalizmu następuje wraz z napływem kontrolowanych mediów. To, czy Internet ostatecznie stanie się areną oporu, czy zgody, pozostaje otwartą kwestią. Sprzeciwiających się „nowemu porządkowi świata” piętnuje się jako „terrorystów”, „państwa bandyckie” lub „fundamentalistów”. Omówię szerzej te retoryczne i performatywne strategie w rozdziale VIII.

Performatycy badają szeroki zakres tematów i używają wielu metodologii, by zmierzyć się z pełnym zamętu i sprzeczności światem. W odróżnieniu od bardziej tradycyjnych dyscyplin akademickich performatyka nie jest jednak zorganizowana w jednolity system. W dzisiejszych czasach wielu artystów i intelektualistów wie, że wiedza nie daje się łatwo – jeśli w ogóle – doprowadzić do koherencji. W istocie, charakterystyczną cechą performatyki stanowi to, że ekspozuje ona napięcia i sprzeczności nurtujące współczesny świat. Nikt z uprawiających performatykę nie jest w stanie ogarnąć całego jej pola. Dzieje się tak, ponieważ performatykę cechuje ogromny apetyt, by odnajdywać, a nawet wynajdywać nowe odmiany performansu i sposoby jego analizy, przy jednoczesnym przeświadczeniu, że wiedza o kulturze nigdy nie może być kompletna (**zob. ramkę Geertza**). Gdyby performatyka była sztuką, byłaby sztuką awangardową.

Jako dziedzina badań performatyka żywi sympatię do tego, co awangardowe, marginalne, nietypowe, mniejszościowe, wywrotowe, zakręcone, przegięte, kolorowe i kiedyś skolonizowane. Projekty performatyczne często dotyczą ustalonych hierarchii idei, organizacji i ludzi, i występują

przeciwko nim. Trudno zatem wyobrazić sobie, by performatyka osiadła i zebrała swoje wysiłki w jedno; lub nawet, by chciała to uczynić.

Clifford Geertz

PUŁAPKI ANALIZY KULTUROWEJ

Analiza kulturowa jest ze swej natury niekompletna. I, co gorsza, im głębszych poziomów sięga, tym mniej kompletna się staje. Jest to dość osobliwa nauka, której najbardziej znamienne twierdzenia opierają się na najbardziej chwiejnych podstawach, w której doprowadzenie gdziekolwiek poruszanego problemu oznacza tylko umocnienie przypuszczeń, zarówno własnych, jak i wysuwanych przez innych ludzi, że tak naprawdę wcale nie pojmujemy danego problemu właściwie. Na tym jednak – a także na zadreczaniu wrażliwych ludzi głupimi pytaniami – polega los etnografa.

2005 [1973], *Interpretacja kultur*, s. 44–45.

Znajomość pisma i hiperteksty

Niektórzy skarżą się, że zanika znajomość pisma – nie tylko, gdy chodzi o podstawową umiejętność czytania, lecz także o to, co się czyta i jak się pisze. Wszechobecna telewizja w połączeniu ze wzrastającą na całym świecie dostępnością do Internetu dają żywej mowie i komunikacji wizualnej znaczną przewagę nad konwencjonalnym pismem. Nie wielu pisarzy początku XXI wieku tworzy „wielkie” epickie powieści w rodzaju *Wojny i pokoju* **Lwa Tołstoja**, a nawet hiperliterackie prace takie, jak *Ulisses* czy *Finnegans Wake* **Jamesa Joyce’a**. Żyje się dziś szybko, często przewija do przodu i używa guzika pauzy. Wydarzenia i „gwiazdy” przemijają, zanim zdążymy je dobrze zauważyć. Każdy sensacyjny uczynek przedstawia się niemal natychmiast na światowej scenie mediów. **Andy Warhol** był na właściwym tropie, przepowiadając, że „w przyszłości każdy zyska światową sławę na piętnaście minut”. Archiwa naszej epoki piszą się raczej na płytach kompaktowych, DVD lub w zapożyczonych w hiperlinki e-mailach niż w tym, co uważa się za dzieła literackie.

LEW TOŁSTOJ (1828–1910): rosyjski pisarz, myśliciel społeczny i mistyk. Autor m.in. powieści *Wojna i pokój* (1863–1869) i *Anna Karenina* (1875–1877).

JAMES JOYCE (1882–1941): irlandzki pisarz, autor m.in. *Ulyssesa* (1922) i *Finnegans Wake* (1939), powieści eksperymentalnych językowo, opiewających wyobrażenia i wędrówki dublińczyków. Joyce wywarł duży wpływ na swego asystenta, Samuela Becketta.

ANDY WARHOL (1928? –1987): amerykański artysta i reżyser filmowy. W latach 60. i 70. przywódca ruchu pop-artu. Zawłaszczył ikony amerykańskiej kultury popularnej – puszki zupy Campbella, Marylin Monroe – winując je na poziom wysokiej sztuki.

Można też rozumieć, co się dzieje, uznając nasz czas za moment eksplozji wielorakich piśmienności. Ludzie coraz lepiej odczytują „język ciała”, „język obrazu”, „język dźwięku” itp. Mamy do dyspozycji filmy o wszelkim stopniu wyrafinowania oraz nagraną muzykę. E-mail rozkwitł w międzyludzkiej korespondencji. Nie elegancka, rękopiśmienna epistolografia XVIII- i XIX-wiecznej Europy czy Ameryki Północnej, lecz pospieszna, na poły tekstowa, a na poły obrazkowa komunikacja hipertekstualna. Nie tylko wisimy wciąż na telefonach komórkowych: porozumiewamy się nieustannymi SMS-ami, a swój język ciała i nastroj uczymy się odczytywać pomiędzy kulturami. Ludzie podróżują faktycznie lub wirtualnie do odległych miejsc – czasem to zabawne, a czasem niebezpieczne – porozumiewając się i łącząc ponad granicami etnicznymi, narodowymi, językowymi, religijnymi i płciowymi. Pełno jest kamer sieciowych i kanałów czatu. Takie wielopoziomowe i wielokierunkowe działanie wymaga rozmaitych rodzajów piśmienności. Stanowią one „performatywy” – spotkania w dziedzinie uczynku, podążania za akcją. Następuje przemiana: pisanie, mówienie, nawet zwykłe życie obraca się w performans. To, jak dokładnie dokonuje się owa przemiana i co ona może oznaczać, jest głównym przedmiotem tej książki. Świat wielokrotnych performatywów stanowi głębię performatyki lub, ujmując to inaczej, akademicka performatyka rozkwitła jako odpowiedź na coraz bardziej performatywny świat.

Tradycyjna znajomość pisma rozchodzi się ku skrajnościom – ku piśmienności niskiej – tabloidowej gumy do żucia dla oczu – oraz piśmienności wysokiej, wyspecjalizowanej. Domena pi-

śmienności średniej lub zwyczajnej bardzo się natomiast skurczyła. Umiejętność czytania, pisanie i rachowania powyżej poziomu podstawowego najprawdopodobniej upada w tzw. społeczeństwach rozwiniętych. To, czy zlikwiduje się na świecie analfabetyzm, pozostaje otwartym pytaniem. Komputery przejmują od nas podstawowe zadania. Sprzedawca w sklepie podstawia dziś tylko towar z kodem kreskowym pod skaner, wstukuje sumę pieniędzy, którą otrzymał, i czeka, aż skomputeryzowana kasa wyświetli mu, ile ma wydać reszty. Programy konwersji głosu sprawnie zamieniają mowę w pismo. Istnieje już oprogramowanie pozwalające zapisywać ustne wypowiedzi od razu w innym języku. Wiele witryn sieciowych oferuje tłumaczenie tekstów na kilka języków. Przekleństwo Wieży Babel przeszło do historii – przynajmniej na poziomie podstawowej komunikacji.

Na ważności zyskuje natomiast hipertekst, w najszerszym tego słowa znaczeniu. Hipertekst łączy słowa, obrazy, dźwięki i rozmaite skróty funkcjonalne. Przez telefon komórkowy można oczywiście rozmawiać. Można nim jednak także robić zdjęcia, a na klawiaturze wystukiwać komunikaty łączące litery, kombinacje znaków przestankowych i inne rodzaje grafiki. Rozwija się odmienny gatunek „wolności słowa”, szybciej nawet w tzw. krajach rozwijających się niż w Europie czy Ameryce Północnej. W Chinach – na największym światowym rynku – w roku 2005 telefonem komórkowym dysponowało ponad 350 mln ludzi. Ponad 100 mln Chińczyków ma dostęp do Internetu. Rząd chiński chce zachować kontrolę nad rozpowszechnianymi tam treściami, nie może tego jednak uczynić, gdyż nie da się skutecznie wysledzić, skąd pochodzą komunikaty. Liczba ludzi używających komunikacji hipertekstowej rośnie wykładniczo – nie tylko w Chinach, lecz wszędzie. E-mail, telefonia komórkowa, blogi, SMS-y i Wi-Fi zmieniają pojęcie znajomości pisma. Czytelnicstwo książek zostaje uzupełnione, a po części zastąpione ideami, uczuciami, żądaniami i pragnieniami komunikowanymi na wiele odmiennych sposobów. Ludzie są zarazem czytelnikami i autorami. Odsłania się, maskuje, fabrykuje i kradnie tożsamości. Ten rodzaj komunikacji jest wysoce performatywny. Zachęca nadawców i odbiorców, by używali wyobraźni, nawigując poprzez dynamiczną chmurę możliwości otaczających każdy komunikat i interpretując ją.

Zaawansowana znajomość pisma w szybkim tempie staje się specjalnością uczonych, którzy

opanowali jedną lub więcej odmianę wyspecjalizowanej wiedzy. Niektóre z tych odmian – domeny cybernetyki, biotechnologii, medycyny, badań wojskowych czy ekonomii – wywierają przemożny wpływ na świat. Całe gałęzie przemysłu zajmują się „tłumaczeniem” wysokospecjalizowanych badań na użytek rynkowy. Jednocześnie wielu uczonych nie czuje bynajmniej potrzeby, by zwracać się do szerszej publiczności albo też, by dokładnie wyjaśniać, na czym opierają się nowe odmiany wiedzy. Dzieje się tak niestety i w performatyce. Na przykład performatycy, którzy „odczytują” kulturę popularną, nie zawsze piszą przystępnie dla zwykłych ludzi – tych, którzy kulturę popularną uprawiają. Nastąpiło pęknięcie między uczonymi a tymi, o których oni piszą.

Performatyka tu, tam i wszędzie

Performatyka zyskuje na ważności i uznaniu. Sama nazwa jest modna – przez co niektóre wydziały uniwersyteckie nazywają się „performatycznymi”, nie zmieniając specjalnie niczego w programie studiów. Można tego oczekiwać, ponieważ performatyka jest niekanoniczna w tym sensie, że szalenie trudno ją zdefiniować czy zasufladkować. Dyscyplinę tę pomyślano, wyklada się i instytucjonalizuje na wiele rozmaitych sposobów. Mówiąc z grubsza, dzieli się ona na dwie główne odnogi, jedną związaną z New York University (NYU), drugą z Northwestern University (NU) w stanie Illinois, w USA. Performatyka z NYU jest zakorzeniona w teatrze, naukach społecznych, badaniach feministycznych i *queer*, studiach postkolonialnych, poststrukturalizmie

Shannon Jackson

GENEALOGIA PERFORMATYKI NA NORTHWESTERN UNIVERSITY

Rozwój Wydziału Performatyki na Uniwersytecie Northwestern przebiegał inaczej [niż na Uniwersytecie Nowojorskim]. Niektórzy przywołują go rzadko, dla innych tylko on się liczy. [...] Wydział (Ustnej) Interpretacji istniał przez dziesięciolecia w bardzo odmiennym środowisku instytucjonalnym – to znaczy w Szkole Wymowy, która obejmowała też wydziały Komunikacji, Radia, Telewizji i Filmu oraz Teatru. Tak więc inaczej niż prekursorzy z NYU, którzy z czasem odeszli od swojej pierwotnej instytucjonalnej tożsamości teatralnej, wydział z Northwestern przez całe swoje istnienie uważał się za coś różnego od Wydziału Teatralnego. Interpretację Ustną zaliczano najczęściej do estetycznych poddziedzin Wymowy, Komunikacji lub Retoryki. Jej rzecznicy, powołując się na klasyczną tradycję mówionej poezji, dowodzili wagi performansu przy analizie i rozpowszechnianiu tekstów kulturowych, a specjalizowali się w przystosowywaniu pisemnych środków wyrazu do przekazu ustnego i cielesnego. Niespotykane było, aby przeznaczyć dla tej dziedziny cały wydział. Większość wykładowców tam kolegów i dawniejszych studentów mogła łatwo znaleźć sobie zatrudnienie na wszechstronniejszych wydziałach komunikacji – na Środkowym Zachodzie, Południu, Południowym Zachodzie i na Wschodnim Wybrzeżu USA. To sprzyjało rozwinięciu całej sieci instytucjonalnej. Oznaczało też, że decyzję o wprowadzeniu nazwy „performatyka” i zmianie orientacji podjęto w obrębie całej tej sieci, a nie na obszarze wydziału. Odpowiednią sekcję National Communication Association przemianowano na sekcję performatyczną [1985], a za tym przykładem poszli specjaliści z całego kraju. [...]

Jeżeli te dwie historie [Uniwersytetu NY i Northwestern] pokazują, że konteksty instytucjonalne różnie kształtują naukową tożsamość, sugerują też, iż los dyscypliny naukowej zmienia się zależnie o tego, w jakim miejscu postanawia się zacząć. Sposobem na przecięcie tej dwutorowej historii formacji z końca XX wieku jest scalenie w obrębie performatyki tradycji teatru i żywego słowa – retoryki.

2004, *Professing Performance*, s. 9–10.

i performansie eksperymentalnym. Ta z NU zakorzeniona jest w naukach o komunikacji i studiach krasomówczych, w teorii aktów mowy i etnografii (zob. ramkę Jackson). Z biegiem czasu te dwa odmienne podejścia zbliżyły się do siebie, dzieląc zainteresowanie rozszerzoną wizją „performansu” i „performatywności” – dwóch terminów, które omówię w tej książce. Performatyka to jednak o wiele więcej niż tylko opowieść o dwóch uniwersyteckich wydziałach.

Tworzy się bowiem coraz więcej wydziałów, programów studiów i kursów performatycznych; niektóre z nich ambitne i dalekosiężne, inne zasadzające się tylko na zmianie nazwy, bez rewizji

programów (zob. ramki: **Witryn internetowych, e-maili i reklam; Maxwella i Kennesaw State University**). Niekiedy uprawia się performatykę pod inną nazwą, jak na Wydziale Sztuk i Kultur Świata (Department of World Arts and Cultures) University of California w Los Angeles. Istnieją liczne szkoły, w których performatyka zapuściła cienkie korzonki – jeden czy dwa kursy „na próbę”. Trend jest jednak wyraźny. Powstaje coraz więcej wydziałów, programów i kursów. Liczni performatycy działający w odmiennym otoczeniu akademickim także tworzą silną i zyskującą coraz większe wpływy armię, zmieniającą kształt wielu obszarów i dyscyplin.

Witryny internetowe, e-maile, reklamy

PERFORMATYCZNY WACHLARZ MIEJSC, PROGRAMÓW I MOŻLIWOŚCI

University of Wales, Aberystwyth, Wielka Brytania Performatyka skupia się na sztukach uprawianych na żywo – na tańcu, teatrze, sztuce performansu, rytuale i popularnej rozrywce – i wykorzystuje performans jak lupę, przez którą można badać rozmaite praktyki reprezentacji, tym samym poszerzając rozumienie performansu zarówno jako żywej praktyki artystycznej, jak i środka pozwalającego zrozumieć procesy historyczne, społeczne i kulturalne. Performatyka umożliwi nowoczesne, całościowe, interdyscyplinarne i interkulturowe spojrzenie na kontinuum ludzkiego działania, od teatru i tańca po publiczne obrzędy, fikcyjny performans i performans życia codziennego.

www.aber.ac.uk/~psswww/pf/general/introduction.htm

Brown University, Providence, RI, USA Nie uważamy naszego programu za „hybrydę”, podobnie jak nie uważamy teatrologii czy performatyki za „czyste”; z pewnością sądzimy, że najlepsza performatyka nieustannie skłania się ku hybrydyczności. Na naszym uniwersytecie studiuje teatr i różne gatunki performansu, jak również „performatywność” i „performans w życiu codziennym” w perspektywie globalnej, historycznej, praktycznej i teoretycznej. Na wielu zajęciach wykorzystujemy metodologię performatyki. Jesteśmy wydziałem teatrologii ORAZ performatyki, ponieważ prowadzimy wiele zajęć z performatyki i uczymy performatyki jako metodologii badawczej, mającej zastosowanie w teatrologii; uczymy też jednak wiedzy o „performansie”, wykraczającym poza granice „właściwego teatru”. Uważamy, że granice są przez cały czas niezwykle płynne i nie ciekawi nas sztywne oddzielanie teatrologii od performatyki, tylko ich wzajemne uzupełnianie się.

E-mail od Rebeki Schneider i Johna Emigha

performancestudies.org podaje listę 42 szkół i uniwersytetów z programem performatyki. Większość z nich znajduje się w Wielkiej Brytanii i USA, kilka w Australii, Kanadzie, Niemczech i Afryce Południowej.

www.psi-web.org (Performance Studies international) wymienia szkoły z powyższych krajów oraz z Izraela, Wenezueli, Szwajcarii, Serbii, Francji, Włoch, Finlandii, Słowenii i Japonii.

Queen Mary College, University of London, Wielka Brytania Faktycznie jesteśmy Wydziałem Dramatycznym w School of English and Drama. Nie mamy w programie performatyki jako takiej, ale jest ona, że tak powiem, włączona do naszych studiów licencjackich i magisterskich. Wielu doktorantów włącza ją też do swoich prac, tak że trudno powiedzieć konkretnie, jak wielu studentów ją „uprawia”. Mamy około 150 studentów na studiach licencjackich, około 10 na magisterskich i około 10 (ich liczba rośnie) na doktoranckich.

E-mail od Jen Harvie

National University of Singapore, Singapur Żeby uzyskać akceptację mojego wykładu „Performans kulturowy w Azji: rytuał i teatralność”, musiałem przekonywać, że performatyka coraz bardziej się rozwija, a jej krytyczne podejście nadzwyczaj owocnie krzyżuje się z kulturowymi i performatywnymi praktykami w tym regionie. Oto opis mojego kursu: „Jaka jest rola i funkcja teatralności we współczesnym społeczeństwie azjatyckim? Na tych zajęciach szuka się odpowiedzi na owo pytanie, badając szeroki wachlarz żywych zdarzeń – obrzędów religijnych, pokazów sztucznych ogni, widowisk dla turystów, parad. Te zbiorowe praktyki symbolicznego działania i tworzenia sensów, przedkładające życie ponad zapośredniczenie, stały się znane pod nazwą «performans kulturowy». Metodologiczne perspektywy performatyki – antropologia, etnografia, kulturoznawstwo, estetyka – pozwolą umieścić obrzęd i teatralność w kontekstach, które zespolą je ze spektaklami i pokazami tak mocno wpływającymi na rzeczywistość społeczną miejskiej Azji”.

E-mail od Paula Rae uzupełniony przez
http://ap3.fas.nus.edu.sg:8000/appl/web9/mod_offered/sem1/TS4217.htm

De Montfort University, Leicester, Wielka Brytania Przez ponad dwadzieścia lat studenci performatyki pracowali z wieloma zawodowymi praktykami [...]. Badacze zajmują się bardzo różną tematyką – wielokulturowym performansem Tara Arts, Brechtem w Berlinie, postmodernistycznym tańcem w Nowym Jorku. To pozwala na kontakty z ważnymi artystami i uczonymi, krajowymi i zagranicznymi. Wielu wykładowców z naszej kadry jest praktykującymi performerami. [...], wszyscy są uczonymi i badaczami. Stanowimy ciekawą społeczność – pełną oczekiwań, oryginalną i serdeczną.

www.dmu.ac.uk/faculties/humanities/pa/patext.jsp?ComponentID=6695&SourcePageID=6704

Arizona State University West, Phoenix, Arizona, USA Na ASUW mój Wydział Sztuk Interdyscyplinarnych i Performansu oferuje 6–8 zajęć z performatyki (z których większość na zasadzie rotacji prowadzę ja, niektóre kto inny). Studenci obowiązani są wybrać dwa kursy performatyki, a na ogół biorą 3–4. Ponieważ jestem tylko ja jeden, tylko paru studentów wybiera performatykę jako przedmiot kierunkowy, co daje mi jakichś 3 studentów rocznie.

E-mail od Arthura Sabattiniego

University of Limerick, Limerick, Irlandia Posuwamy naprzód program studiów doktorskich z wykorzystaniem performansu i zaczynamy wprowadzać nowy program licencjacki Głosu i Ruchu. Chcielibyśmy osadzić ten program w performatyce.

E-mail od Helen Phelan

Georgetown University, Washington, DC, USA Opuściłem ostatnio Wydział Performatyki UNC Chapel Hill, żeby przejść do Georgetown University, gdzie na studiach licencjackich rozwijamy specjalizację teatralną i performatyczną, mając w planie wprowadzenie w najbliższych latach podobnej specjalizacji na studiach magisterskich. Nasz program zajęć obejmuje adaptację i performans literatury, sztukę performansu, etnografię performansu, performans międzykulturowy i polityczny itp.

E-mail od Dereka Goldmana

University of California, Berkeley, Kalifornia, USA Umieściliśmy „performatykę” w centrum naszych najważniejszych akademickich aktywności wraz z niezrównanym nauczaniem tańca i choreografii, aktorstwa, reżyserii, scenografii i technik teatralnych. W minionym dziesięcioleciu poddano energicznej renowacji studia w dziedzinie dramatu, teatru i performatyki, a sam „performans” nabrał w naukach i badaniach humanistycznych decydującego znaczenia. Jednocześnie ów ferment w uczelniach wymagał od planujących akademicką karierę na poziomie college’owym i uniwersyteckim kandydatów na studia doktoranckie dużo wyższego stopnia wyspecjalizowania i naukowej dyscypliny. Grupa doktorancka na Wydziale Performatyki w Berkeley toruje drogę tej epistemologicznej zmianie. Obecnie doktoranci zajmują się różnymi tematami od teatralności postkolonialnej po performans medycyny; od lalkarstwa i gry przedmiotem po współczesne aktorstwo szekspirowskie; od dyskursów teatru latynoskiego po feministyczną topografię w dramacie współczesnym.

<http://ls.berkeley.edu/dept/theater/GraduateProgram/index-grad.html>

Critical Studies in Performance na University of California w Los Angeles z kursami krytyki międzynarodowej i międzykulturowej, badań historiograficznych i historycznych, tożsamości i identyfikacji scenicznej, teorii performansu. Studia z interdyscyplinarną kadrą w nowym Centrum Performatycznym.

Reklama w „TDR”, jesień 2005

Concordia University, Montreal, Quebec, Kanada Concordia University wprowadza dodatkowe przedmioty z performatyki (licencjat), a za kilka lat zacznie interdyscyplinarne studia magisterskie w dziedzinie sztuk performatywnych, na razie niemające jeszcze nazwy; prawdopodobnie nie będzie to „Performatyka”, ale ja będę je tworzyć i zapewniam, że będą zawierały elementy performatyki. Do tego mnie wynajęli.

E-mail od Marka Sussmana

Róża niejedno ma imię W Wielkiej Brytanii są trzy instytucje dość mocne w performatyce – University College w Northampton, Plymouth i University of Wales w Aberystwyth – ale szkoły wprowadzają liczne kursy performatyki – na przykład De Montfort University. Z performatyki zdaje się teraz egzamin końcowy – kiedy dopytywałem, czym on się różni od wcześniejszego egzaminu ze sztuki performansu, powiedziano mi, że w gruncie rzeczy jest to tylko zmiana nazwy bez istotnej zmiany treści. Aberystwyth przywiązuje wagę do nazwy! Usiłując zrozumieć, co takiego tkwi w nazwie (a już to nie było łatwe), próbowaliśmy ustalić, czy są ludzie, którzy w oficjalnych opisach nie występują jako trudniący się performatyką, ale sami z siebie tak się określają – lecz nie dostaliśmy odpowiedzi na nasze pytanie. Sądzę, że wszystkie kursy performatyki w Wielkiej Brytanii wiążą się raczej z kursami dramatycznymi, teatrologicznymi czy tanecznymi niż z wykładami z nauk społecznych.

E-mail od Franca Chamberlaina

University of Chicago, Illinois, USA Tu, na University of Chicago, mamy hybrydę: powstający Komitet Teatru i Performatyki. Jak wam pewnie wiadomo, na tym Uniwersytecie tytuły naukowe otrzymuje się poprzez wydziały bądź komitety – takich, jak Komitet Myśli Społecznej czy Komitet Badań nad Kinem i Środkami Przekazu. Pozyskaliśmy naszych wykładowców wydziałów humanistycznych (lingwistyki, kino- i medioznawstwa, muzyki i etnomuzykologii) oraz nauk społecznych (np. antropologii, polityki). Obecnie oferujemy pełny program studiów licencjackich; program studiów magisterskich ruszy za parę lat.

E-mail od Davida Levina

University of Bristol, Bristol, Wielka Brytania Od sześciu lat we współpracy z Welfare State International prowadziłem zajęcia z performansu kulturowego na pierwszym roku magisterskich studiów dziennych, w ramach których studenci spędzali semestr w Bristolu, przyglądając się naukowemu i twórczemu podejściom do PK, i drugi semestr w WSI w Cumbrii, gdzie uczestniczyli w warsztatowo-edukacyjnym programie tej firmy oraz w zaawansowanym treningu twórczej wynalazczości i praktycznym pisaniu rozpraw. Jest to, moim zdaniem, coś jedyne w swoim rodzaju w Europie, a może i gdzie indziej.

E-mail od Baza Kershawa

Roehampton University, Londyn, Wielka Brytania Performatyka ma za przedmiot performans w tysiącach jego form kulturowych, od tradycyjnych zainteresowań dramatem, tańcem i przedstawieniem teatralnym – po szersze kwestie zachowań rytualnych, roli społecznej i performatywnego charakteru tożsamości kulturowej. Skupia się na krytyce i problematyzowaniu tradycyjnych form wiedzy, stwarza nowe interdyscyplinarne ramy, pozwalające zbliżyć się do materialności performatywnego działania w teatralnych i quasi-teatralnych sytuacjach.

Magisterskie i badawcze programy performatyki różnią się charakterem i profilem od dotychczasowych istniejących na tym polu propozycji. Ich specyficzne badania i krytyczne analizy w porę zakłóciły ustalony na międzynarodową skalę tor rozwoju tej dyscypliny. Otwierane przez nie perspektywy i zajęcie się kwestiami performansu i przestrzeni, etyki, polityki kulturalnej i krytyki stanowią jedyny w swoim rodzaju stymulujący program dla studentów, którzy chcą się zajmować nowatorską dyscypliną.

Roehampton znajduje się na czele placówek wprowadzających performatykę do brytyjskiego życia akademickiego. Ma wiele poważnych publikacji z tej dziedziny, a zespół pracowników utrwała rosnącą renomę Uniwersytetu jako miejsca innowacji, ciekawych programów i pierwszorzędnej roli w dziedzinie performatyki.

www.roehampton.ac.uk/pg/ps/

Ian Maxwell

CZYM JEST PERFORMATYKA NA UNIWERSYTECIE W SYDNEY?

Na Wydziale Performatyki wychodzimy z założenia, że performans nie ogranicza się do form tradycyjnie określanych jako „artystyczne” i że w związku z tym wszelka teoria performansu musi dać się rozciągnąć – na szeroki zakres praktyk performatywnych, na wskroś różnych kultur i na obszary pomiędzy nimi, na historię i na obiegowe kategorie społeczne.

Performatyka skupia się na teatrze, przedstawieniu, tańcu i obrzędzie, korzystając między innymi z takich dyscyplin, jak antropologia, historia, socjologia, semiotyka, architektura i teatrologia. Badamy, jak performans kulturowy wiąże się z interakcjami życia codziennego.

Performatyka zajmuje się różnymi zagadnieniami: brazylijskim karnawałem, zapustami w Sydney, postmodernistycznym i awangardowym performansem czy muzyką popularną, na równi z tym, co można uważać za bardziej „konwencjonalny” teatr, taniec i dramat.

Niektórzy studenci performatyki skłaniają się ku zawodowemu teatrowi i tańcowi, ale nasz kurs ma za zadanie dostarczyć teoretycznych podstaw, dzięki którym studenci, cokolwiek zdarzy im się robić, będą wiedzieć, jak i dlaczego w złożonym świecie relacji społecznych ludzie zachowują się tak, jak się zachowują. [...] Tradycje europejskiego teatru i tańca wiążą się z tradycjami performansu, wywodzącymi się z innych kultur, dlatego też wciąż szukamy takiego podejścia do praktyki performansu, żeby ani nie marginalizować pracy zawodowego aktora, ani nie eliminować krytycznej i teoretycznej perspektywy, fundamentalnej dla akademickiej dyscypliny naukowej.

Dla performatyki rozwijanej na Uniwersytecie w Sydney istotne znaczenie ma współpraca z artystami uprawiającymi rozmaite gatunki performansu, a podczas takich wspólnych przedsięwzięć studenci mają za zadanie obserwować, dokumentować, analizować i teoretycznie ujmować praktyki performansu, których są świadkami. [...] Studenci stykają się bezpośrednio z dokumentacją zarówno etapu prób, jak i samego performansu; podejmują szczegółowe analizy performansu (żywego i rejestrowanego), a w poszukiwaniu sposobów pisania o performansie sięgają do obecnie stosowanych praktyk etnograficznych.

2005, www.arts.usyd.edu.au/departs/perform/about_us/profile.shtml

Kennesaw State University, Georgia, USA

PERFORMATYKA: ŻYCIE, PATRZENIE, NAUKA

„Performatyka”, świeży dodatek w nazwie Wydziału Teatru i Performatyki Kennesaw State University, docenia różne cele edukacyjne i artystyczne tego kierunku studiów, lokuje uniwersytet wśród najlepszych współczesnych szkół artystycznych i daje studentom szerszy wachlarz naukowych, osobistych i zawodowych możliwości.

Ale co to takiego „performatyka”?

Wyobraźcie sobie, z łaski swojej, mocne związki:

- Związek między antropologią kulturową, socjologią, dramatem, ustną interpretacją literatury, krytyką literacką, folklorem, mitologią i psychologią;
- Związek między procesem tworzenia sztuki i krytycznym procesem analizowania performansów: zarówno performansów wystawianych na scenie, tak jak sztuki, w których zawodowi artyści wykorzystują swoje umiejętności; jak i wydarzeń społecznych, podobnych obrzędom performansów codziennego życia;
- Związek między „odgrywaniem” naszych ról zawodowych czy społecznych, opowiadaniem kawałów czy ludowym bajaniem – i zbiorowymi widowiskami takimi, jak parady, cyrk, sport, ślub, olimpiada i publiczne egzekucje, z których to wydarzeń wszystkie przebiegają wedle sztywnego porządku wymagającego efektów wizualnych i publiczności, i niosącego pewien przekaz. [...]

Śledzenie tych związków jest poważnym przedsięwzięciem. Zmiana w nazwie nie tylko jednak odzwierciedla to, jak od kilku lat wygląda program naszego uniwersytetu, ale też pokazuje, na co stawia Kennesaw State University College od Arts. Na Wydziale Teatru i Performatyki naucza się performansu jako formy sztuki i jako metody badawczej (czy sposobu poznania).

2005, *What is Performance Studies?*,
www.kennesaw.edu/theatre/NEWS_EVENTS/What-Is-TPS.html

Czy performatyka jest odrębną dziedziną badań?

Nawet jednak, gdy uaktualni się tak nomenklaturę: czy performatyka naprawdę tworzy odrębną dziedzinę badań? Czy da się ją odróżnić od teatrologii, kulturoznawstwa i innych blisko spokrewnionych dyscyplin? Można zbudować kilka wersji historii intelektualnej, wyjaśniającej odmienne oblicza performatyki w praktyce różnych szkół myślenia. W tej książce przedsta-

wiam moją własną wersję „nowojorskiej szkoły performatyki”. Nawet jednak moi obecni i dawni koledzy z NYU opowiedzą tę historię odmiennie (zob. 2 ramkę Kirshenblatt-Gimblett, ramki Taylor i Phelan). Opowieść o tym, jak performatyka rozwinęła się na NYU, obejmuje interakcje między filozofiami Zachodu i Azji, antropologią, *gender studies*, feminizmem, estetyką życia codziennego, badaniami stosunków rasowych, badaniami społeczności

Barbara Kirshenblatt-Gimblett

WYDZIAŁ PERFORMATYKI NEW YORK UNIVERSITY

Kiedy w 1980 roku zostałam zatrudniona na uczelni, ówczesny Podyplomowy Wydział Teatralny School of Art Uniwersytetu Nowojorskiego szedł w rozsypkę. Na początku uważałam się za nieodpowiednią kandydatkę na jego kierownika. Miałam doktorat z folklorystyki, nie z teatru. Zajmowałam się performansem w codziennym życiu, nie na scenie. Wkrótce okazało się jednak, że to nie była pomyłka. Zatrudnienie kierownika niewywodzącego się z obszaru dramatu czy teatru świadczyło o powadze, z jaką Uniwersytet podszedł do przekształcania wydziału. Do badań kulturoznawczych wniosłam perspektywę performatywną, która wyraźnie wiązała się z powstającą teorią performansu i z szerokim obszarem performansu eksperymentalnego i popularnego. Dzięki kierownikowi nieteatrologowi wydział mógł bardziej zdecydowanie odciąć się od poprzedniego Wydziału Dramatycznego i przekształcić w Wydział Performatyki.

Kiedy mnie zatrudniano, wydział składał się z czterech mężczyzn – Richarda Schechnera, Brooksa McNamary, Michaela Kirby’ego i Theodora Hoffmana. Nigdy nie pracowała na nim żadna kobieta. W rejestrze figurowało ponad 400 studentów i doktorantów, niektórzy już nieżyjący.

Idea performatyki, z jaką się zetknęłam, rozwijała się w kontekście współczesnego performansu eksperymentalnego, w powiązaniu z historyczną awangardą. Schechner, Kirby i McNamara uczestniczyli w ruchu off-off-Broadway. Performatyka pozwoliła im połączyć działalność artystyczną z pedagogiczną. To oznaczało odejście od tradycyjnego europejskiego i amerykańskiego programu nauczania dramatu i teatru. Euroamerykański teatr miał zatem figurować w interkulturowych, międzygatunkowych, interdyscyplinarnych przedsięwzięciach badawczych jako jeden z wielu przedmiotów. Biorąc przykład z awangardy i współczesnego performansu eksperymentalnego, uznano, że zachodni teatr i tekst dramatyczny nie będzie zajmował centralnego miejsca w nowym programie performatyki; choć nadal odgrywa w nim ważną rolę. [...]

Przez ponad dwanaście lat mojego kierownictwa (1980–1992) udało nam się stworzyć bogaty program studiów, do którego dzięki Marci Siegel weszły badania nad tańcem, a dzięki Peggy Phelan – teoria feministyczna. Położyliśmy większy niż dotychczas nacisk na teorię. Podnieśliśmy poziom naukowy i wymagania przy rekrutacji, ograniczyliśmy liczbę studentów i wprowadziliśmy wyłącznie studia dzienne, zwiększyliśmy pomoc finansową, zmieniliśmy układ przedmiotów obowiązkowych oraz zwiększyliśmy tempo i prawdopodobieństwo kończenia studiów. Stworzyliśmy Archiwum Performatyki, a na jubileusz dziesięciolecia zorganizowaliśmy pierwszą międzynarodową konferencję performatyczną.

2001, prywatna korespondencja

lokalnych, popularnymi rozrywkami, *queer theory* i studiami postkolonialnymi. Interakcje te zostały mocno naznaczone przez nieustający kontakt z awangardą – zarówno euroamerykańską „historyczną awangardą” (od symbolizmu i surrealizmu po dada i happeningi), jak i bardziej współczesnymi kierunkami awangardy, które uprawia się w wielu częściach świata. Wielu studentów i niektórzy profesorowie performatyki na NYU są też czynnymi artystami – sztuki performansu, tańca, teatru i muzyki. W przeważającej mierze stosują oni podejście eksperymentalne – rozciągają granice swoich sztuk podobnie do tego, jak performatyka rozciąga granice dyskursu akademickiego.

Filozoficzne antecedencje performatyki obejmują kwestie, którymi zajmowano się w starożytności, w okresie renesansu i w latach 1950–1970, czyli w okresie bezpośrednio poprzedzającym usamodzielnienie się performatyki. Dawni filozofowie, zarówno na Zachodzie, jak i w Indiach, rozważali zależności między codziennym życiem, teatrem i tym, co „prawdziwie rzeczywiste”. Na Zachodzie, związek sztuk i filozofii nazaczył, wedle greckiego filozofa **Platona**, długotrwały spór między poezją a filozofią. Ten starożytny Grek uważał, że to, co prawdziwie rzeczywiste, idealne, istnieje tylko w postaci czystych idei. W swoim *Państwie* (ok. 370 p.n.e.), Platon wywodził, że zwykłe byty są jedynie cieniami, rzuconymi na ścianę mrocznej jaskini niewiedzy. (Można się zastanawiać, czy Platon wiedział o lalkowym teatrze cieni, tak popularnym w Azji od najdawniejszych czasów.) Sztuki – także sztuki wykonawcze – naśladują te cienie i stąd podwójnie oddalają się od rzeczywistości. Jakby tego nie dosyć, Platon nie ufał teatrowi, ponieważ odwołuje się on raczej do emocji niż do rozumu, syćąc emocje, którym powinno się raczej pozwolić uschnąć. Platon wyklął poezję łącznie z teatrem ze swego idealnego państwa. Dopiero jego uczeń **Arystoteles** przywrócił sztuki do łask. Arystoteles twierdził, że Najrzeczywistsze jest w rzeczywistości inherentne jako plan lub potencjał, coś w rodzaju kodu genetycznego. W swojej *Poetyce* wywodził, że poprzez naśladowanie działań i poprzez odegranie logicznego ciągu skutków wynikłych z działań, można uczyć się tych inherentnych form. Daleki od tego, by unikać uczuć, Arystoteles pragnął je pobudzać, zrozumieć i oczyścić ich niszczycielski skutek.

Filozofowie indyjscy rozumieci to zupełnie inaczej. Pisząc mniej więcej w tym samym czasie co

PEGGY PHELAN: amerykańska feministyczna uczona, od 1993 do 1996 roku kierowniczka Wydziału Performatyki New York University, założycielka Performance Studies international. Autorka *Unmarked* (1993), *Mourning Sex* (1997) i *Art and Feminism* (2001, wspólnie z Heleną Reckitt).

PLATON (ok. 427 – ok. 347 p.n.e.): grecki filozof, zwolennik rozumu, umiaru i logiki, przeciwstawionych nieopanowaniu i namiętności. Rozwinął dialogiczny czy dialektyczny styl wykładu – rozumowanie za pomocą rozmowy i zderzanie przeciwnych stanowisk. Paradoksalnie, Platońskie dialogi są niezwykle teatralne, a Platon bardzo pasjonował się życiem umysłowym.

ARYSTOTELES (384–322 p.n.e.): grecki filozof, uczeń Platona. Napisał wiele traktatów filozoficznych, m.in. *Poetykę* (ok. 335 p.n.e.), w której określa zasady greckiej tragedii. Idee Arystotelesa wywarły głęboki wpływ na europejską i europejskiego pochodzenia teorię performansu.

Grecy, uważali, że cały wszechświat, począwszy od zwykłej rzeczywistości, aż po dziedzinę bogów, jest *maja* i *lila* – złudzeniem, grą i teatrem na wielką skalę. Teoria maja-lila uznaje, że to, co najrzeczywistsze jest rozigrane, zawsze zmienne i złudne. A co jest „poza” maja-lila? Co do tego indyjscy filozofowie różnili się w opiniach. Niektórzy twierdzili, że poza maja-lila nie ma nic. Inni podejrzewali rzeczywistości zbyt straszne, by ludzie ich doświadczali. Kiedy Ardżuna wojownik-bohater *Mahabharaty* prosi Krisznę, by ten pokazał się w prawdziwym kształcie, doświadczając czegoś skrajnie przeraźliwego. Jeszcze inni filozofowie uznawali istnienie Brahmana, absolutnej wszechjedni, którą można osiągnąć poprzez medytację, jogę lub życie doskonałe. Osiągnąwszy *moksha*, czyli wyzwolenie z cyklu śmierci i ponownych narodzin, jednostkowy *atman* każdej osoby jednoczy się z Brahmanem. Jednakże dla większości ludzi, przeważnie, rzeczywistość jest maja-lila. Bogowie także wchodzą w ten świat. Przybierają ludzką postać, jak czyni Kriszna w przedstawieniu *raslili* (taniec Kriszny z czczącymi go pasterkami krów i z jego ulubioną kochanką Radhą), albo jak czyni Rama w przedstawieniu *ramlili* (kiedy to Wisznu wcielił się jako Rama, żeby uwolnić świat od demona Rawany). *Raslile* i *ramlile* przedstawia się i dzisiaj. Setki milionów hindusów wierzą w te sceniczne wcielenia – kiedy mali chłopcy na pewien czas stają się bogami. Pojęcia maja-lila omówię pełniej w rozdziale IV.

Diana Taylor

PERFORMATYKA: ORIENTACJA HEMISFERYCZNA

Moje szczególne zaangażowanie w performatykę wiąże się nie tyle z tym, czym ona jest, ile z tym, co pozwala robić. Ja chcę, żeby performatyka dostarczyła teoretycznych narzędzi wspierających historyczną analizę praktyk performatywnych – przedmiotem mojego szczególnego zainteresowania są przy tym obydwie Ameryki. Liczne definicje słowa „performans”, które każde z nas odnotowało mniej lub bardziej obficie, dały w rezultacie złożoną, czasem sprzeczną mieszankę. Dla niektórych jest to proces, dla innych „rezultat” procesu. Dla niektórych jest to coś ulotnego, dla innych coś, co pozostaje jako ucieleśnione wspomnienie. Ponieważ te różne użycia rzadko się ze sobą zająbiają, „performans” ma historię swojej nieprzekładalności. Jak na ironię, słowo to tkwi w naukowych szufladkach, którym się przeciwstawia; odmawia mu się uniwersalności i przejrzystości, którą, zdaniem niektórych, ma ono zapewniać przedmiotom ich analiz. Oczywiście te liczne poziomy „nieprzekładalności” powodują, że sam termin i praktyki performansu są tak odkrywczyste. Performans nie może nam dać dostępu do innej kultury i wglądu w nią, ale na pewno wiele nam powie o pragnieniu takiego dostępu i o polityce naszych interpretacji.

W Ameryce Łacińskiej nie ma odpowiednika „performansu”. Tłumaczone dosłownie, ale dwuznacznie w rodzaju męskim (*el performance*) i żeńskim (*la performance*), zwykle odnosi się do sztuki performansu. Niemniej uczeni i artyści zaczęli używać tego terminu szerzej w odniesieniu do dramatów społecznych i do praktyk ucieleśnionych. Podejście performatyczne pozwala nam na rzecz kluczową: na przemyślenie od nowa twórczości i ekspresji kulturalnej z pozycji innej niż dominujące w Ameryce Łacińskiej od czasu konkwisty słowo pisane. Chociaż pismo było w użyciu przed konkwistą – w formie piktogramów, hieroglifów bądź systemu węzłów – nigdy nie zastąpiło ono spełnianej na żywo wypowiedzi. Pismo było podpowiedzią performansu, mnemotechniczną pomocą, a nie oddzielną formą znaczenia. Od czasu konkwisty uznanie wyższości pisma nad innymi systemami znaczeniowymi i mnemotechnicznymi służyło umacnianiu władzy kolonialnej z wyłączeniem ogromnej większości ludności – tubylczej, zepchniętej na margines ludności niemającej dostępu do pisma. Niektórzy uczeni zajmujący się *indigenismo* skupiają się na ustnej tradycji, ale rozłam nie przebiega między słowem mówionym a pisanym, lecz raczej między systemami dyskursywnymi a performatywnymi.

W zachodniej kulturze, wiernej słowu pisanemu bądź mówionemu, język może uzurpować sobie władzę poznawczą i wyjaśniającą. Performatyka pozwala nam potraktować poważnie inne formy kulturowej ekspresji, zarówno w sferze *praxis*, jak i *episteme*. Tradycje performatywne służą również gromadzeniu i przekazywaniu wiedzy. W Stanach Zjednoczonych wydziały iberystyki ograniczają się do „języka i literatury”, z pominięciem całej, obfitej, reszty. Na uczelniach latynoamerykańskich *departamentos de letras* utrwalają podobny rozłam między literaturą i kulturą ucieleśnioną. Wyłączenie z analizy licznych form ucieleśnionej wiedzy unicestwia zaś także i ich performans.

Performans to tyleż zapominanie, co pamiętanie, to znikanie i ponowne pojawianie się. Orientacja „hemisferyczna” pokazuje, jak dalece „Ameryka” – którą Stany Zjednoczone lubią się nazywać – zapomniała o tej Ameryce, której nazwą, terytorium i zasobami tak długo i wytrwale starała się zawładnąć. Panowanie poprzez kulturę, poprzez „definicję”, poprzez roszczenia do „oryginalności” i „autentyczności” idzie w parze z przewagą militarną i ekonomiczną. Chociaż w większości ahistoryczna, performatyka pozwala nam się zajmować nieustanną historyczną analizą praktyk performatywnych. I właśnie tego od niej wymagam!

2001, osobisty kontakt

DIANA TAYLOR (ur. 1950): wybitna teoretyczka latynoamerykańskiego performansu, założycielka i dyrektorka Hemispheric Institute of Performance and Politics. Od 1996 do 2002 roku kierowniczką Wydziału Performatyki New York University. Napisała między innymi: *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991), *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'* (1997) i *The Archive and the Repertoire* (2003).

Peggy Phelan

INNA HISTORIA, INNA PRZYSZŁOŚĆ PERFORMATYKI

Jedna z możliwych wersji historii performatyki brzmi tak, że narodziła się ona z płodnej współpracy Richarda Schechnera i Victora Turnera. Obydwaj oni dostrzegli to, jak głębokie kwestie pojawiają się, gdy na ekspresje kulturowe spojrzeć z połączonej perspektywy teatru i antropologii. Jeżeli różnorodność ludzkiej kultury cechuje się trwałą teatralnością, to czy performans może stanowić uniwersalny wyraz ludzkich znaczeń pokrewny językowi? [...] Czy termin „teatr” odpowiedni jest do szerokiego zakresu „aktów teatralnych”, których powszechność odkryła międzykulturowa obserwacja? A może „performans” lepiej ujmuje i wyraża rodzaj aktywności wywołujący te pytania? Ponieważ tylko niewielka część kultur świata utożsamiała teatr z pisaniem tekstem, performatyka zaczęła od prób międzykulturowego zrozumienia tego podstawowego terminu – zamiast gromadzić i dodawać międzykulturowe studia poszczególnych przypadków, retorycznie czy ideologicznie uzasadnione przypadki inkluzji i powiązań.

Taka krążyła opowieść, kiedy zaczęłam uczyć na Wydziale Performatyki [...] w 1985 roku. Natychmiast zafascynowała mnie idea, że coś narodziło się ze związku dwóch mężczyzn. [...]

Kiedy po raz pierwszy zaczęłam czytać prace Turnera i Schechnera, uderzyła mnie ich szczodrość i swoboda, nieskrywana chęć „wciągnięcia” czytelnika. [...] Ale też nieco nieufnie podchodziłam do tej ich łatwości, poczucia, że wszystko da się pojąć, jeśli tylko spojrzymy dość głęboko i szeroko. [...] W latach 80., kiedy w Stanach i za granicą performatyka instytucjonalizowała się coraz szerzej (niekiedy pod inną nazwą), otwartość jej zasadniczego paradygmatu sprawiała niekiedy wrażenie, że performatyka może (w nieskończoność) wchłaniać idee i metody z bardzo różnych dyscyplin. [...]

Instytucjonalizacja rzadko kiedy wychodzi na dobre i można by bez trudu opowiedzieć historię konsolidacji performatycznej dyscypliny studiów mniej pochlebnie. Słyszałam wiele takich opowieści (w tym moje własne głosy wewnętrzne), ale używam trybu warunkowego, żeby wyłumić ich donośne echa; a także ze względu na to, że bardzo lubię winowajcę. Mianowicie: można by zarzucać tej dyscyplinie, że uprawia równie kolonialne i imperialistyczne praktyki, jak te, które sama ostro krytykowała. Można by twierdzić, że performatyka to ograniczona, nawet małostkowa odmiana kulturoznawstwa. Można by powiedzieć, że performatyka dlatego właśnie ma tak szeroki przedmiot badań, że nie ma nic oryginalnego do powiedzenia. Można by twierdzić, że Austinowskie „pasożytnicze użycie języka” świetnie opisuje samą performatykę. Można by nawet przekonywać, że cała ta nauka powstała w odruchowej odpowiedzi na symulacje i pozory postmodernizmu; w latach 80. uniwersytety łatwo podchwytowały naukę poświęconą żywej, artystycznej, międzyludzkiej wymianie właśnie dlatego, że przestawała być ona żywą formą wymiany kulturowej. Nowa dyscyplina, akurat w porę, by upamiętnić martwą sztukę, pasowała do nekrofilii większości akademickiej praktyki.

Jednak każde z tych (warunkowych) twierdzeń pomija coś, co uważam za najważniejszą, uświadomioną przez performatykę możliwość. Chociaż teatr i antropologia odegrały oczywiście główną rolę wśród zarodkowych dyscyplin performatyki, inne „punkty styku” były też wyjątkowo silne. [...] Musimy zacząć sobie wyobrażać czasy poteatralne i poantropologiczne. [...]

Myślenie o performansie w poszerzonym polu elektronicznego paradygmatu wymaga przemyślenia od nowa terminów, które w minionej dekadzie (od 1988 roku) stanowiły samo sedno performatycznej krytyki: udawania, przedstawiania, pozorów, obecności i – przede wszystkim – śliskiego trybu „jak gdyby”. Elektroniczny paradygmat tworzy z „jak gdyby” fundament sławetnej „globalnej komunikacji”, nawet jeżeli zmusza nas to do działania tak, „jak gdyby” taka sieć wytwarzała fantazmatyczną rasę, klasę, płęć, umiejętność czytania i pisania czy inne wyróżniki. [...]

Elektroniczny paradygmat jako przypadek poznawczy stanowi coś więcej niż nowy sposób przekazywania informacji; przetwarza samą wiedzę w coś, co można przesłać, i w coś, co można zmagazynować. Performatyka [...] zwraca baczną uwagę na możliwość spłaszczenia i zasłonięcia w Sieci wszystkiego, co może najbardziej chcielibyśmy pamiętać, kochać, wiedzieć. Stworzyliśmy i studiujemy naukę opartą na tym, co znika, sztukę, której nie da się zapisać ani przesłać. A wiemy, że performans wie rzeczy warte wiedzenia. Kiedy elektroniczny paradygmat stanie się rdzeniem uniwersytetów, korporacji i innych systemów kontrolowania wiedzy, „wiedza”, której nie da się zapisać czy przesłać, może wywołać bunt jeszcze większy niż protesty dzisiejszych mdłych luddystów przeciw technice.

W renesansowej Europie szeroko rozpowszechnione pojęcie, że świat jest wielkim teatrem nazywanym *theatrum mundi*, dobrze ujmuje **William Szekspir** w *Jak wam się podoba*, gdzie jeden z bohaterów, Jakub, powiada: „Świat jest teatrem, aktorami ludzie, / Którzy kolejno wchodzą i znikają. / Każdy tam aktor niejedną gra rolę” (II, 7, w. 139–141, przekład Leona Ulricha). Hamlet, w pouczeniach dla aktorów, wyraża nieco odmienne zdanie, bardziej zgodne z arystotelejską koncepcją *mimesis*: „przeznaczeniem [teatru], jak dawniej, tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnotcie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno” (III, 2, w. 21–25, przekład Józefa Paszkowskiego). Dla ludzi w *theatrum mundi* codzienne życie było teatralne i na odwrót: teatr dawał roboczy model tego, jak żyć.

Najnowsza wariacja na temat *theatrum mundi* powstała niedługo po II wojnie światowej i trwa do dziś. W 1949 roku **Jacques Lacan** opublikował artykuł *Scena lustrzana*, doniosłe studium psychoanalityczne, w którym dowodzi, że sześciomiesięczne niemowlęta rozpoznają się w lustrze jako „innych” (zob. ramkę Lacana). W 1955 roku **Gregory Bateson** napisał *A Theory of Play and Fantasy* (Teorię zabawy i wyobraźni). Bateson podkreśla wagę tego, co nazywa „metakomunikacją” – przekazu, który mówi odbiorcy, że oto wysyła się przekaz określonego rodzaju. Komunikacja społeczna odbywa się poprzez system nawiasów. Idee Batesona rozwinął

WILLIAM SZEKSPIR (1564–1616): dramaturg, poeta i aktor, powszechnie uważany za największego pisarza angielskiego. Do jego 38 sztuk należą m. in. *Hamlet*, *Król Lear*, *Otello*, *Kupiec wenecki*, *Makbet*, *Miarka za miarkę*, *Jak wam się podoba*, *Henryk V*, *Sen nocy letniej*, *Romeo i Julia*, *Burza*.

JACQUES LACAN (1901–1981): francuski strukturalista-psychoanalityk, który zajmował się teorią rozwoju wyobcowanej jaźni, odwołując się do interakcji między Wymyślonym, Symbolicznym i Realnym. Z jego dzieł w Polsce wydano *Funkcje i pole mówienia i mowy w psychoanalizie* (1953, pol. 1996).

GREGORY BATESON (1904–1980): urodzony w Wielkiej Brytanii antropolog, cybernetyk i teoretyk komunikacji. Do najważniejszych jego prac należą: *Naven* (1936), *Steps to an Ecology of Mind* (1972) oraz *Umysł i przyroda* (1979, pol. 1979).

Jacques Lacan

FAZA LUSTRA

Dziecko [sześciomiesięczne] potrafi już rozpoznać swoje odbicie w lustrze. [...] Ten akt [...] natychmiast odzwierciedla się w wielu gestach, poprzez które, bawiąc się, doświadcza ono związku między gestami przyjmowanymi w wizerunku a odbitym otoczeniem, i między tym pozornym kompleksem a powieloną przezeń rzeczywistością – własnym ciałem dziecka i osobami oraz rzeczami wokół niego. [...] Faza lustra to i d e n t y f i k a c j a , w pełnym, analitycznym tego słowa znaczeniu: przemiana, która następuje w podmiocie, kiedy dostrzega on odbicie. [...] Faza lustra to dramat, którego wewnętrzna siła z niedostatku przechodzi w antycypację i który fabrykuje dla podmiotu, zwabionego przynętą przestrzennej identyfikacji, wiele fantazji, począwszy od niekompletnego obrazu ciała, po pewną całościową jego formę, którą nazwałbym ortopedyczną – i wreszcie pancierz alienującej tożsamości, którego sztywna konstrukcja określi cały mentalny rozwój podmiotu. [...] W późniejszym życiu, podczas swobodnych skojarzeń w procesie psychoanalizy] uświadomił on sobie, że ten byt był jedynie tworem jego wyobraźni i ten twór niweczy wszystkie jego pewniki, gdyż w wysiłku odtworzenia siebie dla kogo innego od nowa odkrywa podstawowe wyobcowanie, które doprowadziło go do konstruowania siebie tak jak kogo innego i skazywało na to, że k t o i n n y będzie z niego czerpał.

1977, *Écrits*, s. 1, 4, 42.

Erving Goffman w serii prac o naszych występach w życiu codziennym, z których najbardziej wpływową stał się *Człowiek w teatrze życia codziennego*, opublikowany w roku 1959. Mniej więcej w tym samym czasie filozof **John Langshaw Austin** opracował swoje pojęcie „performatywności”. Wykłady Austina o performatywach opublikowano pośmiertnie w 1962 roku pod tytułem *Jak działać słowami*. Według Austina performatywy są to wypowiedzi w rodzaju zakładów, obietnic, ochrzczeń itp., które w istocie dokonują tego, o czym mówią. Niedługo później we Francji **Jean-François Lyotard**, **Gilles De-**

ERVING GOFFMAN (1922–1982): urodzony w Kanadzie antropolog zajmujący się badaniem performansów i rytuałów dnia codziennego. W Polsce z jego książek wydano: *Człowieka w teatrze życia codziennego* (1959, pol. 1981), *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* (1963, pol. 2005) i *Rytuał interakcyjny* (1967, pol. 2006).

JOHN LANGSHAW AUSTIN (1911–1960): angielski filozof i lingwista. Jego wygłaszane na Uniwersytecie Harvarda wykłady na temat pojęcia „performatywu” wywarły duży wpływ i zostały pośmiertnie wydane pod tytułem *Jak działać słowami* (1962, pol. w tomie rozpraw i wykładów *Mówienie i poznawanie*, 1993).

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD (1924–1998): francuski filozof. W Polsce ukazały się: *Fenomenologia* (1954, pol. 2000), *Kondycja ponowoczesna* (1979, pol. 1997), *Postmodernizm dla dzieci* (1988, pol. 1998).

GILLES DELEUZE (1925–1995): francuski filozof poststrukturalista, współpracujący z Félikiem Guattarim (1930–1992). Autor wydanych po polsku książek: *Empiryzm i subiektywność* (1953, pol. 2000), *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz* (1963, pol. 1999), *Proust i znaki* (1964, pol. 2000), *Bergsonizm* (1966, pol. 1999), *Różnica i powtórzenie* (1968, pol. 1997). Wspólnie z Guattarim napisał *Anti-Oedipe* (1972), *Mille plateaux* (1980), *Co to jest filozofia* (1991, pol. 2000).

MICHEL FOUCAULT (1926–1984): francuski filozof-historyk, który analizował i poddawał krytyce systemy więziennictwa, psychiatrię i medycynę. Badał zależności między władzą i wiedzą. Napisał m.in. *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych* (1966, pol. 2005), *Historię szaleństwa* (1972, pol. 1987), *Archeologię wiedzy* (1969, pol. 1977), *Nadzorować i karać* (1975, pol. 1993), *Historię seksualności* (1976–1984, pol. 1995).

JEAN BAUDRILLARD (ur. 1929): francuski teoretyk kultury, znany z prac na temat symulacji. Napisał m. in. *Les Sociétés de Consommation: ses mythes et ses structures* (1970), *O uwodzeniu* (1981, pol. 2005), *Symulakry i symulacja* (1981, pol. 2005), *Les Stratégies fatales* (1983), *Ameryka* (1986, pol. 1998), *L'illusion de la fin ou La grève des événements* (1992), *Duch terroryzmu: requiem dla Twin Towers* (2002, pol. 2005), *Pakt jasności: o inteligencji zła* (2004, pol. 2005).

PIERRE BOURDIEU (1930–2002): francuski socjolog. Zanim został profesorem w Paryskim Collège de France, wiele pracował w Algierii. Do licznych jego książek należą: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia* (1979, pol. 2005), *Reguły sztuki* (1992, pol. 2001), *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action* (1994), *Méditations pascaliennes* (1997), *La domination masculine* (1998).

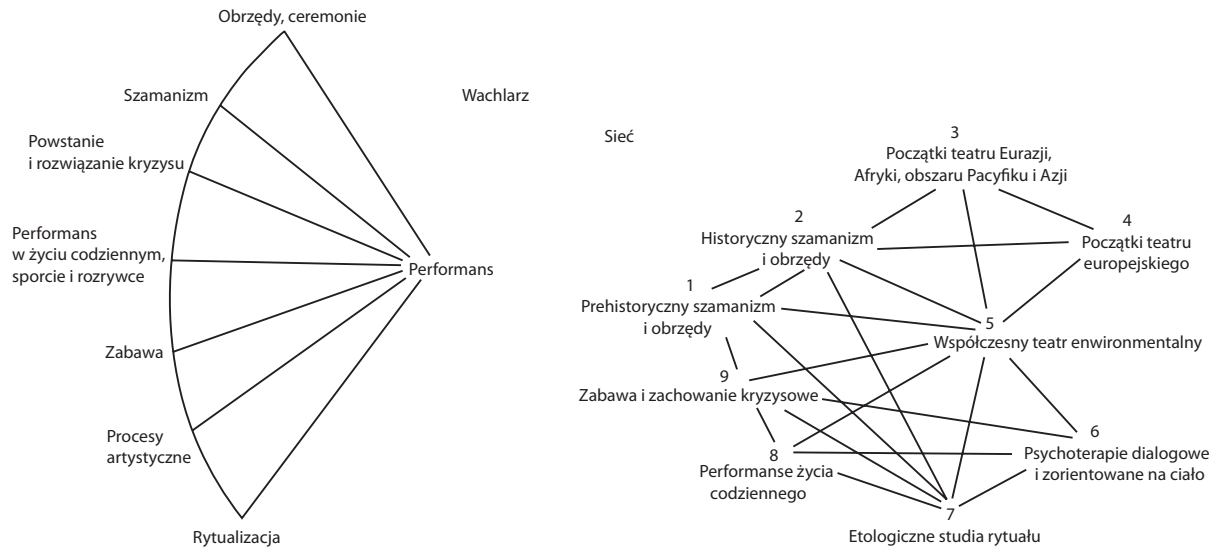
JACQUES DERRIDA (1930–2004): francuski filozof urodzony w Algierii, pionier literackiej i kulturowej teorii dekonstrukcji. Napisał m.in. *L'Écriture et la différence* (1967), *O gramatologii* (1967, pol. 1999), *Głos i fenomen* (1967, pol. 1997), *Marginesy filozofii* (1972, pol. 2002), *Chorę* (1993, pol. 1999).

GUY DEBORD (1931–1994): francuski pisarz i reżyser filmowy, twórca Sytuacjonistów (1957–1972), rewolucyjnej grupy artystów i pisarzy, którzy zyskali sławę podczas paryskich rozruchów w maju 1968 roku. Autor książki *Społeczeństwo Spektaklu* (1992, pol. 1998).

leuze, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Guy Debord i Féliks Guattari przedstawili radykalnie nowe, jak na owe czasy, sposoby rozumienia historii, życia społecznego i języka. Wiele z tych pomysłów pozostaje w obiegu i dzisiaj. Performatywność, postmodernizm, symulacje i postrukturalizm omówię w rozdziale V.

Moja własna rola w kształtowaniu performatyki zaczęła się w połowie lat 60. XX wieku. W eseju *Approaches to Theory/Criticism* z roku 1966 określiłem pewien teren badań, który nazwałem „performansowymi działaniami człowieka” – zabawę, gry, sporty, teatr i rytuał. Opublikowane w roku 1970 *Actuals* rozpatrywały rytuały kultur spoza świata zachodniego w odniesieniu do przedstawień awangardowych. W 1973 roku, gościnnie redagując specjalny numer czasopisma „TDR” poświęcony „performansowi i naukom społecznym”, wyodrębniłem siedem „obszarów, na których zbiegają się teoria performansu i nauki społeczne”:

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



Il. 1.1 Odmianny performansu można przedstawić graficznie na planie wachlarza lub sieci. Otwarty wachlarz przedstawia uporządkowaną panoramę, rozciągającą się od „rytualizacji”, poprzez „performanse życia codziennego”, aż do „obrzędów i ceremonii”. Rytualizacja to termin etologiczny, obrzędy i ceremonie są właściwe tylko ludziom. Sieć obrazuje ten sam system bardziej dynamicznie – a stąd bardziej doświadczalnie. Każdy węzeł współgra ze wszystkimi innymi. Nie przypadkiem umieściłem w centrum mój własny „współczesny teatr environmentalny”. To arbitralny i subiektywny wybór, odzwierciedlający moje doświadczenie życiowe. Inni mogą umieścić w centrum co innego. W gruncie rzeczy centrum nie istnieje – powinno się wyobrażać sobie system w nieustannym ruchu i przebudowie. W dodatku umieszczam w nim historyczne fakty obok spekulacji i performansów artystycznych. Podobną metodę stosują rdzenni Australijczycy, przypisujący snom nawet większą rzeczywistość niż wydarzeniom na jawie. Moja metoda przypomina też klasyczne ćwiczenie teatralne, w którym „magiczne gdyby” równa się istnieniu. Rysunek „wachlarza” i „sieci” z książki *Performance Theory*, 1977 i wyd. nast.

Uważałem, że te węzłowe punkty łączą się ze sobą na podobieństwo „wachlarza” albo „sieci” (zob. il. 1.1). W roku 1977 ukazało się pierwsze wydanie *Performance Theory* (Teorii performansu), poprawione i rozszerzone w roku 1988. W 1985 roku opublikowałem *Between Theater and Anthropology* (Pomiędzy teatrem a antropologią), a w 1993 *Przyszłość rytuału*. Byłem też współredaktorem kilku książek i dwukrotnie pełniłem funkcję redaktora naczelnego „TDR” (1962–1969 i od 1986 do dzisiaj). Odnosiłem swoje teorie do mojej pracy artystycznej i do badań prowadzonych w różnych częściach świata, jak również do mojej rosnącej świadomości szerokiego spektrum performansu (zob. il. 1.2 i 1.3).

Wkład Victora Turnera

Całą tę sieć idei i praktyki wzmacniał mój związek z antropologiem **Victorem Turnerem**. Jakkolwiek już wcześniej znaliśmy nawzajem swoje prace, spotkaliśmy się w roku 1977, kiedy Turner zaprosił mnie do uczestnictwa w organizowanej przez niego konferencji na temat „Rytuał, dramat i widowisko”. Konferencja udała się do tego stopnia, a pomiędzy Turnerem i mną wytworzyła się

tak pozytywna chemia, że wspólnie zaplanowaliśmy „Światową Konferencję na temat rytuału i performansu”, który to projekt zaowocował trzema związanymi ze sobą konferencjami w latach 1981–1982. Pierwsza skupiła się na performansach Indian Yaqui z północnego Meksyku i południowego zachodu USA; druga na pracach **Tadashiego Suzukiego**. Najważniejsze spotkanie odbyło się w Nowym Jorku w dniach 23 sierpnia – 1 września 1981. Obecni byli na nim artyści i uczeni z obydwu Ameryk, Azji, Europy i Afryki. W sumie w cyklu naszych spotkań wzięły udział 74 osoby, z tego 49 w konferencji nowojorskiej; tylko Victor i Edith Turnerowie, **Phillip Zarrilli** i ja byliśmy na wszystkich trzech konferencjach. Turner emocjonował się nimi jako zgromadzeniami utopijnymi (zob. ramkę **Turnera**). Na podstawie dokonań trzech odcinków Światowej Konferencji powstała antologia *By Means of Performance* (1990).

Turnerowskie konferencje były tak szczególne, ponieważ stanowiły długie, trwające od pięciu dni do dwóch tygodni spotkania stosunkowo niewielkiej grupki ludzi. Uczestnicy mieli mnóstwo czasu, aby dzielić się ideami, oglądać przedstawienia, opowiadać i spędzać wspólnie czas. Te

VICTOR TURNER (1917–1983): antropolog szkockiego pochodzenia, który wprowadził do teorii pojęcia liminalności i dramatu społecznego. Do jego najważniejszych prac należą: *Forest of Symbols* (1967), *The Ritual Process* (1969), *Gry społeczne, pola, metafory* (1974, pol. 2005) oraz *From Ritual to Theatre* (1982). Przy swoich projektach badawczych Turner współpracował ze swoją żoną, **Edith Turner** (ur. 1921), która jest autorką m. in. *Experiencing Ritual* (1992) i *The Hands Feel It* (1996).

TADASHI SUZUKI (ur. 1939): japoński reżyser teatralny, założyciel i dyrektor artystyczny Suzuki Company of To-ga, z którą wyreżyserował wiele znaczących przedstawień, m. in. *Trojanki* i *Dionizosa*. Był zwolennikiem intensywnego fizycznego treningu aktorskiego, którego zarys przedstawił w *The Way of Acting* (1986).

PHILLIP ZARRILLI (ur. 1947): urodzony w Ameryce reżyser, pisarz i nauczyciel aktorstwa. Wykładowca Performance Practice w Exeter University. Rozwinął koncepcję psychofizycznego aktorstwa, wykorzystującą azjatyckie sztuki walki, praktyki medyczne i medytacyjne. Napisał m. in. *When the Body Becomes All Eyes* (1998), *Kathakali Dance Drama* (2000) i *Acting (Re) Considered* (red., 2 wyd. 2002).

konferencje w dużym stopniu ukształtowały moje poglądy na temat tego, czym mogłaby stać się performatyka. Na moje zajęcia prowadzone na NYU zaprosiłem wielu z tych, którzy byli na którejś z konferencji: żeby wykładali lub nauczali gościnnie. Przyjaciele sięgali do przyjaciół. Antropologiczne odchylenie performatyki – szczególnie mocno w latach 70. i 80. XX w. – związane było z moją współpracą z Turnerem i ludźmi,

z którymi mnie poznał; w późniejszym czasie mocno doszły do głosu i inne możliwości uprawiania performatyki.

Po śmierci Turnera w roku 1983 zorganizowałem jeszcze jedną konferencję w jego stylu – spotkanie na temat „performansu interkulturowego” w roku 1990, na które około dwudziestu artystów i uczonych przyjechało do willi Fundacji Rockefellera w Bellagio we Włoszech. Wielu uczestników związanych było z tym, co wówczas nazywano „powstającą dyscypliną performatyki”. Trzy konferencje, które odbyły się w ciągu ponad piętnastu lat, zdefiniowały pole badań, posłużyły ich rozpowszechnieniu i stały się prototypami przyszłych konferencji „Punkty styku”, organizowanych przez Centre for Performance Research w Walii, oraz dorocznych konferencji Performance Studies international (PSi).

Centre for Performance Research i PSi

Począwszy od roku 1980, kiedy Wydział Podyplomowych Studiów Teatralnych (Graduate Drama Department) NYU przekształcił się w Wydział Performatyki (Department of Performance Studies) – pierwszy taki wydział na świecie – performatyka rozwijała się gwałtownie. W 1986 roku ponownie objąłem redakcję „TDR”, nadając mu podtytuł „The Journal of Performance Studies” – „czasopismo performatyczne”. W 1988 roku, w Walii, **Richard Gough** założył Centre for Performance Research (CPR). CPR zwołało serię konferencji zatytułowanych „Points of Contact” („Punkty styku” – nazwanych tak za wstępem do mojej książki *Between Theater and*

Victor Turner

PO ICH PERFORMANSACH POZNACIE ICH

Kultury najpełniej wyrażają się i nabierają samoświadomości poprzez swoje rytuały i performanse. [...] Performans jest dialektyką „przepływu”, to znaczy spontanicznego ruchu, w którym działanie i świadomość stanowią jedno, oraz „refleksyjności”, w której zasadnicze sensy, wartości i cele ukazują się „w działaniu”, kształtując i wyjaśniając zachowanie. Performans jest świadectwem naszego wspólnego człowieczeństwa, ale wyraża też wyjątkowość poszczególnych kultur. Wnikając w swoje performanse i ucząc się ich gramatyki i słownictwa, lepiej się wzajemnie poznamy.

1980, ze spotkania organizacyjnego przed „Światową konferencją na temat rytuału i performansu”, cytowane we *Wstępie* do: *By Means of Performance* Richarda Schechnera i Willi Appel (red.), 1990, s. 1.

II. 1.2 Wybór fotografii z przedstawień w reżyserii Richarda Schechnera



Yokasta Redux (Jokasty wracają) Saviany Stanescu i Richarda Schechnera. Jokasty przybierają pozy. Od lewej: Phyllis Johnson, Jennifer Lim, Daphne Gaines, Rachel Bowditch. East Coast Artists, Nowy Jork, 2005. Fot. R. Jensen



Cherry Ka Bagicha (Wiśniowy sad) Antona Czechowa. Akt II, Duniusza flirtuje z Jepichodowem. Repertory Company of the National School of Drama, New Delhi, 1982. Fot. R. Schechner



Ma Rainey's Black Bottom Augusta Wilsona. Akt II, Ma Rainey (Sophie Mcina, siedzi), jej służąca Dussie Mae (Baby Cele) i jej siostrzeniec, Sylvester. Grahamstown Festival, Republika Południowej Afryki, 1992. Fot. R. Schechner



Oresteja Ajschylosa (po chińsku). Agamemnon (Wu Hsing-kuo) wchodzi na purpurowy dywan. Contemporary Legend Theatre, Taipei, 1995. Fot. R. Schechner



Trzy siostry Antona Czechowa. Akt II, Wierszynin (Frank Wood) rozprawia o przyszłości. With East Coast Artists, Nowy Jork, 1997. Fot. R. Schechner

II. 1.3 Zdjęcia „szerokiego spektrum performansu”



Rytuał

Zamaskowany performer podczas karnawału w Gwinei-Bissau, lata 80. XX wieku. Fot. Eve L. Crowley. Fot. ze zbiorów R. Schechnera



Rytuał

Chłopcy w czasie uroczystej mszy Pierwszej Komunii Świętej. Fot. ze zbiorów prywatnych



Zabawa

Dzieci na baliku karnawałowym. Fot. ze zbiorów prywatnych



Sport

Piłkarze reprezentacji Francji i Włoch podczas meczu finałowego o Mistrzostwo Świata, Berlin, 9 lipca 2006. Fot. Ku-ba Atys/Agencja Gazeta



Rozrywka popularna

Festiwal muzyczny w Woodstock, 1968. Fot. Ken Regan



Sztuki wykonawcze: teatr

Hamlet w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego z Jackiem Poniedziałkiem w roli głównej. Fot. Stefan Okołowicz/Archiwum Teatru Rozmaitości, Warszawa



Sztuki wykonawcze: taniec

Ni Wayan Sudi z balijskiej grupy Pura Desa Ensemble, w trakcie demonstracji pracy podczas XIV sesji ISTA realizowanej przez Ośrodek Grotowskiego, 10 kwietnia 2005. Fot. Tomasz Hołod



Performans życia codziennego

Dyskusja „Między teatrem a antropologią – dwadzieścia lat później” na Uniwersytecie Warszawskim, 27 lutego 2006. Fot. Monika Blige



Performans polityczny

Uczestnik pomarańczowej rewolucji na Ukrainie. Fot. Jolanta Kilian



Sztuka performansu

Performance View Poetry Project w Saint Marks Church, Nowy Jork, 1985. Karen Finley wykonuje *Don't Hang the Angel*. Fot. Dona Ann McAdams

Anthropology), a w 1996 zaczęło wydawać własne czasopismo „Performance Research”. W roku 1990 wydarzenie planowane jako skromna konferencja prowadzona przez doktorantów, a upamiętniająca dziesięciolecie wydziału performatycznego NYU, zgromadziło 110 osób, z tego 43 spoza USA. Organizatorzy konferencji dla żartu nazwali ją – Performance Studies international – PSi – i nazwa przyłgnęła (**zob. ramkę Performance Studies international**). W 1993 roku członkowie ATHE (American Theatre in Higher Education) założyli performatyczną „grupę roboczą”, subsydiując panelowe dyskusje performatyczne, a ostatnio dwudniową „prokonferencję” w ramach dorocznego spotkania ATHE. W 1995 roku pierwsza doroczna konferencja PSi – „Przyszłość dyscypliny” – zgromadziła na NYU 550 osób. Na jej podstawie powstała książka *The Ends of Performance* (1998, pod red. Peggy Phelan i Jill Lane). W 1996 PSi spotkała się na Northwestern University. Od tego czasu i dalej w XXI wieku ruchome święta dorocznych konferencji PSi odbyły się do tej pory w Wielkiej Brytanii, Niemczech, Nowej Zelandii, Singapurze i w USA. PSi stała się oficjalnie organizacją w 1997 roku; jej pierwszym prezydentem został Richard Gough, a w 2006 roku pełni tę funkcję Adrian Heathfield.

RICHARD GOUGH (ur. 1956): założyciel i dyrektor Centre for Performance Research (CPR) w Aberystwyth w Walii oraz pierwszy prezes PSi. W latach 90. XX w. Gough zorganizował szereg konferencji pod tytułem „Punkty styku”, które pomogły zdefiniować, czym jest performatyka. Twórca i redaktor naczelny czasopisma „Performance Research”.

„Północno-zachodnia” gałąź performatyki

Nie przypadkiem druga doroczna konferencja PSi odbyła się na Northwestern University w Evanston, w stanie Illinois w USA. „Północno-zachodnia” gałąź performatyki, która przybrała swój obecny kształt w latach 80. XX wieku, powstała z badań nad komunikacją językową, „interpretacją w mowie” (performansem opartym na literaturze niedramatycznej) i antropologią miejską. Zwolennicy podejścia NU zapatrują się bardzo szeroko na to, co stanowi „tekst” (**zob. ramkę Stern i Hendersona**). W latach 80. dwaj historycy performatyki uznali, że jest „zbyt wcześnie” na to, aby ogłosić zmianę paradygmatu „interpretacji ustnej” i teatru na paradygmat performatyczny (**zob. ramkę Peliasa i VanOostinga**). Na początku nowego tysiąclecia zmiana ta wydała się już jednak ustalona.

Performance Studies international (PSi)

ARTYŚCI I UCZENI Z CAŁEGO ŚWIATA

PSi jest stowarzyszeniem zawodowym, założonym w 1997 roku w celu nawiązania kontaktów i wymiany myśli między teoretykami i praktykami performansu. Staramy się stworzyć okazję do rozmowy artystów i nauczycieli akademickich różnych dziedzin, których zainteresowania spotykają się na wciąż rozwijających się obszarach sztuki wykonywanej na żywo i performansu.

PSi stara się stworzyć ośrodek scalający artystów i uczonych z całego świata. Mamy świadomość, że skoro performatyka jako pewna dziedzina wiedzy prowokuje do rozmów przekraczających granice poszczególnych dyscyplin, fachowcy z różnych stron świata często chcieliby mieć więcej sposobności do wymiany materiałów badań i informacji o performansie z innymi, którzy dzielą ich zainteresowania i kompetencje. PSi stanowi sieć wymiany dla uczonych i praktyków pracujących na rozmaitych obszarach, zarówno zawodowych, jak i geograficznych. Jesteśmy tygłem nowych idei i form performatywnego dyskursu i performatywnej praktyki, często wypróbowywanych we wzajemnym stosunku. Jako organizacja zawodowa PSi stara się zapewnić rozwój zarówno początkującym, jak i uznanym artystom i uczynom.

2005, *PSi Mission*, <http://psi-web.org/mission.html>

Carol Simpson Stern i Bruce Henderson

CAŁA DZIEDZINA LUDZKIEJ AKTYWNOŚCI

Termin „performans” ogarnia całą dziedzinę ludzkiej aktywności. Obejmuje codzienny akt mówienia, wystawianą sztukę, obrzęd rzucania obelg na miejskich ulicach, spektakl zaliczany przez tradycję Zachodu do sztuki wysokiej i performans artystyczny. Obejmuje też performanse kulturowe takie, jak prywatne opowieści czy ludowe gawędy i baśnie, jak również bardziej wspólnotowe formy ceremonii – Kongres Partii Demokratycznej, wieczorny marsz czuwania w intencji chorych na AIDS, zapusty czy walkę byków. Obejmuje wreszcie performans literacki, wystawianie czyjegoś geniuszu, podporządkowanie się zachodnim definicjom sztuki. We wszystkich tych przypadkach akt performansu, ze swej natury interakcyjny, wykorzystujący formy symboliczne i żywe ciała, stanowi sposób ustanawiania sensu oraz potwierdzania indywidualnych i kulturowych wartości.

1993, *Performance*, s. 3.

Ronald J. Pelias i James VanOosting

MAGICZNA ZMIANA NAZWY OTWIERA DRZWI

Termin „performatyka” staje się coraz popularniejszy jako nazwa dyscypliny zastępująca bardziej znaną etykietkę: „interpretacja ustna”. [...]

Performatyka podaje w wątpliwość akademicki autorytet, uznając wszystkich posługujących się mową członków społeczności za potencjalnych artystów, każdą wypowiedź za potencjalnie estetyczną, każde zdarzenie za potencjalnie teatralne, a wszystkich widzów za potencjalnych czynnych uczestników, mogących autoryzować artystyczne doświadczenie. Odrzucając bezpieczeństwo kanonów i zapewniając wyłączenie konwenansu, performatyczni praktycy wyrzekają się artystycznego imperializmu na rzecz estetycznej wspólnotowości. Ich roszczenia tworzą ideologię demokratyczną pod względem rasowym i antyelitarną. [...]

Ruch w stronę performatyki instytucjonalizuje to, co „interpretacja ustna” traktowała jako eksperyment. [...] Nadana wprost całej dziedzinie komunikacji ustnej [nazwa] „performatyka” wskazuje na wyraźne powiązania z teatrem, etnografią i folklorystyką, kulturą popularną i współczesną krytyką literacką. Jednak to nowe nazewnictwo trudno uznać za dowolne czy merkantylne; uzasadnia je proces długiego rozwoju dyscypliny „interpretacji ustnej”. [...] Zatem performatyka to akt magicznego przemianowania, oznaka ewolucyjnego rozwoju, rewizjonistycznej potrzeby. Czy jednak za zmianą nazwy idzie zmiana paradygmatu? Za wcześniej jeszcze na odpowiedź.

1987, *A Paradigm for Performance Studies*, s. 219, 221, 228-229.

DWIGHT CONQUERGOOD (1949–2004): amerykański etnograf i teoretyk performansu. Dziekan Wydziału Performatyki Northwestern University w ważnym okresie jego formowania (1993–1999). Jego nauka, praca etnograficzna i wykłady w dużej mierze złożyły się na świetną markę performatyki tego uniwersytetu. Razem z Taggartem Siegelem wyreżyserował dokumentalny film wideo *The Heart Broken in Half* (1990).

Impuls do niej dał w dużym stopniu **Dwight Conquergood**, dziekan performatyki na NU w latach 1993–1999, wybitny teoretyk, etnograf i filmowiec. Conquergood opowiedział się za tym, żeby raczej bazować na pojęciu performansu niż tekstu, łącząc przy tym badanie naukowe z kształceniem i praktyką artystyczną (**zob. 1 ramkę Conquergooda**). W połowie lat 90.

Dwight Conquergood

PERFORMATYKA NA NORTHWESTERN UNIVERSITY

O radykalizmie studiów teatralnych, performatycznych i medialnych na Northwestern University świadczy to, że obejmują one zarazem piśmiennictwo naukowe i twórczą aktywność, teksty i performans. [...] Drukowane teksty są dla nas zbyt ważne i mocne, żeby z nich zrezygnować. Jednak to nie dość. Zajmujemy się też twórczością, która idzie obok tradycyjnej nauki i pozostaje z nią w metonimicznym napięciu. Traktujemy performans i działalność praktyczną jako uzupełnienie – nie substytut – pracy naukowej. [...]

Gdy charakteryzujemy mój wydział, mówimy czasem o trzech A performatyki: artyzmie, analizie i aktywizmie. Bądź – żeby zmienić literę – o trzech K: kreatywności, krytyce i kolektywności. Przez kolektywność rozumiem postawę obywatelską i walkę o sprawiedliwość społeczną. Studia teatralne, performatyczne i medialne na NU starają się pełnić wyjątkową funkcję jednoczącą w trójkącie tych sposobów patrzenia na performans i na pracę twórczą:

1. Artyzm (tworzenie sztuki i kultury; kreatywność; ucieleśnienie; praca wyobraźni; proces i forma artystyczna; poznanie wynikające z działania, pojmowanie przez uczestnictwo, praktyczna świadomość, performans jako forma poznania).
2. Analiza (interpretacja sztuki i kultury; krytyka; myślenie performansem i o performansie; performans jako pewien sposób widzenia, metafora albo teoretyczny model pojmowania kultury; wiedza pochodząca z przypatrywania się i porównywania – skupiona uwaga i kontekstualizacja jako sposób poznania).
3. Aplikacja (aktywizm, powiązanie ze społecznością; społeczne konteksty i artykulacje; badanie działania; artystyczne i badawcze przedsięwzięcia wykraczające poza uczelnię i oparte na zasadzie wzajemności i wymiany; wiedza sprawdzana w praktyce w obrębie społeczności – zaangażowanie społeczne, współpraca, udział i interwencja jako sposoby poznania: *praxis*).

Obecnie wyzwaniem dla naszego wspólnego programu jest pozbycie się głęboko zakorzenionego podziału pracy, apartheidu różnych dziedzin wiedzy, którego wyrazem wewnątrz uczelni są rozróżnienia między myśleniem i robieniem, interpretowaniem i wykonywaniem, konceptualizacją i twórczością. Podział na teorię i praktykę, abstrakcję i rzeczywistość jest arbitralny i fałszywy, i jak wszystkie binarne podziały okazuje się pułapką. To Faustowski cyrograf. Jeżeli pójdziemy jednokierunkową drogą abstrakcji, odetniemy sobie dostęp do żywnego obszaru doświadczenia uczestnictwa. Jeśli pójdziemy jednokierunkową drogą praktyki, zapchamy się w ślepią uliczkę praktycznych warsztatów czy kolonii artystycznej. Musimy zatem zdecydowanie skręcić i zawrócić na skrzyżowanie dróg.

1999, z rozmowy podczas konferencji *Cultural Intersections*, Northwestern University.

Dwight Conquergood

PIĘĆ OBSZARÓW PERFORMATYKI

1. **Performans i proces kulturowy.** Jakie są pojęciowe konsekwencje uznania kultury za czasownik zamiast rzeczownik, za pewien proces, nie produkt? Kultura jako pewna rozwijająca się performatywna inwencja zamiast zreifikowanego systemu, struktury czy zmiennej? Co dzieje się z naszym myśleniem o performansie, kiedy wychodzimy z nim poza estetykę i umieszczamy go w samym środku żywego doświadczenia?

2. **Performans i praktyka etnograficzna.** Jakie są metodologiczne konsekwencje uznania pracy w terenie za wspólny performans tworzenia pewnej fikcji między obserwatorem i obserwowanym, poznającym i poznawanym? Jak taka koncepcja pracy w terenie jako performansu różni się od koncepcji pracy w terenie jako zbierania materiału? [...]
3. **Performans i hermeneutyka.** Jaki rodzaj wiedzy zdobywa pierwszeństwo lub zostaje wyparty, kiedy performatywne doświadczenie staje się metodą poznania, metodą krytycznego dociekania, sposobem pojmowania? [...]
4. **Performans i prezentacja badań naukowych.** Jakie retoryczne kwestie wynikają z uznania performansu za uzupełniającą czy alternatywną formę „publikowania” badań? Jaka jest różnica pomiędzy czytaniem analiz materiałów terenowych i słuchaniem głosów z terenu przefiltrowanych interpretacyjnie przez głos badacza? [...] A co z możliwością, żeby ludzie sami mogli przedstawić swoje doświadczenie? [...]
5. **Polityka performansu.** Jaki jest związek między performansem i władzą. Jak performans pomnaża, umożliwia, podtrzymuje, podważa, obala, krytykuje i przejmuje ideologię? Jak performans zarazem pomnaża i powstrzymuje hegemonię? Jak performans godzi się na dominację i z nią walczy?

1999, *Rethinking Ethnography*, s. 190.

XX w. Conquergood wezwał zwolenników performatyki, by „przemysłili” pięć zakresów badań (zob. 2 ramkę Conquergooda). Jego program tworzy rdzeń ujęcia performatyki na NU.

„Inter” performatyki

Performatyka opiera się ścisłym definicjom. Nie ceni „czystości”. Najlepiej czuje się, działając w gęstej sieci powiązań. Poszczególne dyscypliny najżywsze są na swym wiecznie zmiennym styku. W kategoriach performatyki oznacza to interakcje teatru i antropologii, folklorystyki i socjologii, historii i teorii performansu, *gender studies* i psychoanalizy, performatywności i faktycznych zdarzeń o charakterze performansu – i wiele innych. Z biegiem czasu powstają nowe styki, stare zanikają. Uznanie tego „inter” oznacza sprzeciw wobec dążeń, by ustanawiać jednolity system wiedzy, wartości czy tematyki. Performatyka jest otwarta, wielogłosowa i sama sobie przeczy. Każde zatem wezwanie do „ujednocionej dziedziny” badań świadczy moim zdaniem o niezrozumieniu podstawowej dla performatyki płynności i rozigrania.

Na poziomie bardziej teoretycznym – jaki jest stosunek performatyki do samego performansu? Czy performatyka ma jakieś granice? Czy istnieje cokolwiek poza zakresem performatyki? Oma-

wiam te kwestie w rozdziałach II i V. Tymczasem powiedzmy, że performatywność objawia się w miejscach i sytuacjach nieprzypisanych przez tradycję do „sztuk wykonawczych” (*performing arts*); poczynawszy od różnorodnych przebrań, aż po pisanie i mowę. Uznanie performatywności za kategorię teoretyczną coraz bardziej utrudnia rozróżnienie między pozorem a rzeczywistością, faktem a udaniem, powierzchnią i głębią. Pozory są realiami – nie bardziej i nie mniej niż to, co się pod pozorami kryje. Rzeczywistość społeczna jest w każdym calu budowlą. W epoce nowożytnej, to, co „głębokie” i „ukryte” uchodziło za „prawdziwsze” od tego, co na powierzchni (platonizm jest żywotny). W epoce ponowoczesnej, związek głębi z powierzchnią jest płynny; podlega dynamicznym prądom konwekcyjnym.

Kwestie etyczne

Wielu z tych, którzy praktykują performatykę, opiera się lub przeciwstawia globalnym siłom kapitału. Znacznie mniej skłonne jest przyznać, że owe siły świetnie wiedzą – zapewne lepiej niż my – na czym polega performans, we wszystkich znaczeniach tego słowa. Wzajemna gra skuteczności, produktywności, aktywności i rozrywki – jednym słowem, performans – przenika i napędza niezliczone operacje. Na wielu kluczowych

obszarach ludzkiej działalności „performans” stanowi o sukcesie. Słowo to pojawia się w najrozmaitszych okolicznościach. Te rozproszone pojawienia świadczą zaś o podstawowym, ogólnym podobieństwie na poziomie teoretycznym. Performans stał się dziś naczelnym ośrodkiem wiedzy i władzy (zob. ramkę McKenziego). Wobec tej stosunkowo nowej sytuacji otwiera się i obnaża wiele kwestii etycznych. Najważniejsze z nich dotyczą „interwencji” – biologicznych, wojskowych i kulturalnych. Kiedy i czy w ogóle można użyć siły, by „ratować” lub „chronić” ludzi – i dlaczego można w Kosowie, a nie można w Sudanie? Kto ma prawo to „tak” lub „nie” wypowiedzieć i kto weźmie za nie odpowiedzialność? A co z interwencją genetyczną? Kto sprzeciwi się zapobieganiu lub leczeniu chorób i powiększeniu zbiorów zbóż? A co z kolei z klonowaniem? Albo z modyfikacją cech ludzkich? Jak wyznacza się „chorobę” i które cechy są „złe”? Wieki XIX i XX widziały wiele nikczemności spełnianych pod hasłem eugenicznego „ulepszania” ludzkiej rasy. Co z supersportowcami powstałymi w drodze inżynierii genetycznej (zob. ramkę Longmana)?

W dziedzinie sztuki zaś i nauki, jakie mają być i czy w ogóle mają być jakieś granice twórczości i zapożyczeń kulturowych? Podejmuję niektóre z tych kwestii w rozdziale VIII.

Wnioski

Performatyka powstała w gwałtownie zmieniających się okolicznościach intelektualnych i artystycznych ostatniej ćwierci XX wieku i stanowiła na nie odpowiedź. W miarę upływu XXI wieku wielu ludzi pozostaje rozczarowanych status quo. Zaopatrzeni w coraz potężniejsze środki pozyskiwania i rozpowszechniania informacji – Internet, telefony komórkowe, wymyślne komputery – coraz częściej odbieramy świat nie jako księgę, lecz jako performans, w którym uczestniczymy. Paradoksalnie, to jest książka o świecie, który coraz mniej jest książką. Performatyka jest dyscypliną akademicką, która ma pomóc poradzić sobie ze zmiennymi warunkami tego, co „glokalne” – potężną kombinacją globalnego z lokalnym. Performatyka jest bardziej interaktywna, hipertekstualna, wirtualna i płynna od wielu dyscyplin nauki. Zarazem jej przedstawiciele napotyka ją na przy-

Jon McKenzie

PERFORMANS JEST NOWYM PRZEDMIOTEM WIEDZY

Dla XX i XXI wieku performans będzie tym, czym dla XVIII i XIX wieku była dyscyplina – onto-historycznym kształtowaniem władzy i wiedzy. [...] Podobnie jak dyscyplina, performans tworzy nowy przedmiot wiedzy, jednakże jest on całkowicie różny od tego, który powstał pod panowaniem panoptycznego nadzoru. Migrujące tożsamości, międzyplciowe ciała, cyfrowe wcielenia, ludzki genom – wszystko to dowodzi, że performatywny podmiot jest konstruktem raczej fragmentarycznym niż jednolitym, raczej rozproszonym niż skupionym, raczej wirtualnym niż realnym. Również performatywne przedmioty są raczej zmienne niż stałe, raczej symulowane niż rzeczywiste. Nie zajmują w wiedzy jakiegoś określonego, „własnego” miejsca, nie ma czegoś takiego jak „rzecz sama w sobie”. Przedmioty są wytwarzane i utrzymywane w istnieniu przez rozmaite systemy socjotechniczne, kodowane przez wiele dyskursów i lokowane na licznych obszarach działania. O ile instytucje i mechanizmy dyscypliny doprowadziły w Europie Zachodniej do rewolucji przemysłowej i do systemu kolonialnych imperiów, instytucje i mechanizmy performansu wyznaczają tory naszego postindustrialnego, postkolonialnego świata. Wynalazki w rodzaju elektronicznych mediów i Internetu bardziej niż alfabet, drukowana książka czy fabryka ułatwiają łączenie w jeden obieg i klejenie dyskursów i praktyk z różnych obszarów geograficznych lub historycznych, ich elektroniczną archiwizację i odtwarzanie ich tradycji, wykorzystywanie ich form i metod jako surowego materiału do innych produkcji. Podobnie maszyna badawcza i dydaktyczna, którymi kiedyś rządziła wyłącznie i liniowo książka, reorganizowana jest dziś przez multimedia, hipertekstową metatechnologię i technikę komputerową.

2001, *Perform Or Else*, s. 18.

Jere Longman

GENETYCZNIE ZMODYFIKOWANI SPORTOWCY

Geny pełnią funkcję scenariusza kierującego ciałem tak, żeby wytwarzało proteiny. Myśl, że wstrzyknięcie genu mogłoby spowodować dużo szybsze skurcze włókien mięśniowych, pozwalając sprinterowi przebiec sto metrów w sześć sekund zamiast w dziesięć, wydaje się dzisiaj fantazją. Podobnie myśl, że wstrzyknięcie genu mogłoby zwiększyć pojemność płuc maratończyka tak, że przebiegłby on 42,195 kilometra w półtorej godziny zamiast w ponad dwie. Jednakże zdaniem niektórych uczonych i członków Komitetu Olimpijskiego inżynieria genetyczna w sporcie to już tylko kwestia około dziesięciu lat. Inni spodziewają się jej za dwa lata. Jeszcze inni sądzą, że jej prymitywne formy już mogą być w użyciu, poważnie zagrażając zdrowiu lekkoatletów. [...] Zamiast ciągle połykać pigułki czy brać zastrzyki, sportowiec może po jednokrotnym wszczepieniu materiału genetycznego zachować powiększoną masę mięśni lub pojemność płuc na miesiące, a nawet lata. Taka manipulacja genetyczna byłaby niezwykle trudna, a w praktyce niemożliwa do wykrycia [...].

2001, *Someday Soon, Athletic Edge May Be from Altered Genes.*

tłaczające kwestie polityczne i etyczne. Czy i jakie można wyznaczyć granice sposobom pozyskiwania, przetwarzania i rozpowszechniania informacji? Czy ci, którzy mają po temu środki, mogą interweniować w interesie „praw człowieka”, czy też za wszelką cenę muszą szanować lokalną autonomię kulturową? Artyści i uczeni odgrywają coraz to bardziej decydującą rolę w odpowiedzi na te etyczne i polityczne pytania. Jednym z celów tego podręcznika jest pomóc Ci myśleć o tych pytaniach.

ROZMOWA

1. Clifford Geertz napisał: „Analiza kulturowa jest ze swej natury niekompletna. I, co gorsza, im głębszych pokładów sięga, tym mniej kompletna się staje” (*Interpretacja kultur*, s. 44). Czy jest to prawdą w odniesieniu do twego wydziału i performatyki? Jakie jest „miejsce” performatyki na twoim wydziale?
2. Jak performatyka może pomóc radzić sobie z pewnymi problemami, przed którymi stoi świat takimi jak: zagrożenie środowiska, ucisk i wyzysk ludzi, przeludnienie i wojna?

PERFORMANS

1. Stańcie w kole. Niech każde wypowie kolejno swoje imię, aż wszyscy w grupie poznacie swoje imiona.
2. Ktoś przechodzi przez pokój. Ktoś inny opisuje to działanie. Pierwsza osoba przechodzi przez pokój powtórnie, „pokazując” to, co przedtem tylko „zrobiła”. Jakie różnice zachodzą między pierwszym a drugim razem?