pojęcia"[1]. Strine, Long i Hopkins przekonują, że performans jest takim właśnie pojęciem, kształtowanym w atmosferze „wyrafinowanego sporu", którego uczestnicy „nie zamierzają pokonać przeciwników ani też zmusić ich do milczenia, tylko chcą poprzez nieustanny dialog doprowadzić do wyraźniejszej artykulacji wszystkich stanowisk, a tym samym do pełniejszego uzmysłowienia sobie pojęciowego bogactwa performansu"[2]. W swojej pracy poświęconej „scenie post-strukturowej" Erik MacDonald twierdzi, że „sztuka performansu otworzyła niewidziane dotąd przestrzenie" w systemach przedstawieniowych teatru. „Podała ona w wątpliwość swą własną kategoryzację", przez co nieuchronnie objęła teoretyczną spekulację teatralną dynamiką[3].

Cele książki

Ta praca, uznając zasadniczą kontrowersyjność pojęcia performansu, ma zatem wprowadzić w ciągły dialog, poprzez który owo pojęcie w ostatnich czasach się artykułowało. Ma dostarczyć rozmaitych map pojęciowych, czasem pokrywających się ze sobą, a czasem dość rozbieżnych. Wobec tak dziś licznych i różnorodnych przejawów performansu – zarówno w teorii, jak i w praktyce – trudno o wyczerpujący ich przegląd. Postaram się jednak naszkicować na tyle wyraźny zarys i tło historyczne, by pozwoliły one wyodrębnić zasadnicze postawy, przyjrzeć się ważnym zjawiskom występującym w całej złożonej dziedzinie, pokazać, jakiego rodzaju problemy rodzi kontrowersyjne pojęcie performansu i jakiego rodzaju teatralne i teoretyczne strategie zastosowano, żeby się z tymi problemami uporać.

Ponieważ z wykształcenia jestem teatrologiem, interesuje mnie przede wszystkim to, w jaki sposób pojęcia czy teorie performansu poszerzyły i wzbogaciły te obszary ludzkiego działania, które leżą najbliżej sfery tradycyjnie uważanej za teatralną. Nie poświęcę jednak wiele uwagi tradycyjnemu teatrowi jako takiemu, tylko zajmę się rozmaitymi działaniami, które pokazuje się dziś widzom pod ogólną nazwą „performansu" czy „sztuki performansu" (*performance art*). Niemniej w tych wstępnych uwagach warto przynajmniej na chwilę odłożyć na bok moje zainteresowania i zastanowić się nad szerszym funkcjonowaniem terminu „performans" w naszej kulturze, aby zdać sobie sprawę, jakie ogólne treści semantyczne może on zawierać w swoich rozmaitych zastosowaniach szczegółowych. Powinienem też może zaznaczyć, że jakkolwiek uwzględniam przykłady zagranicznej sztuki performansu, zajmują mnie przede wszystkim Stany Zjednoczone. Po części z tego oczywiście powodu, że z własnego doświadczenia najlepiej znam tutejszą twórczość. Co jednak ważniejsze: również i dlatego, że pomimo międzynarodowego zasięgu sztuka performansu jest, zarówno historycznie, jak i teoretycznie, zjawiskiem z gruntu amerykańskim. Jeżeli zatem chce się ją właściwie zrozumieć, trzeba, jak sądzę, skupić się na jej rozwoju – w praktyce i teorii – w USA.

Pokaz umiejętności

Terminy „performować" i „performans" często spotyka się w tak różnych kontekstach, że wydają się one pozbawione jakiejkolwiek wspólnej podstawy semantycznej. Zarówno „New York Times", jak i „Village Voice" uwzględniają dziś osobną kategorię „performansu", odrębnego od teatru, tańca czy filmu, a obejmującego wydarzenia zwane również często „sztuką performansu", czy nawet „teatrem performansu". To ostatnie brzmi dla wielu tautologicznie, ponieważ w dawnych, mniej skomplikowanych czasach uważano na obszarze języka angielskiego, że wszelki teatr wiąże się z performowaniem (*performing*) i jest w gruncie rzeczy jedną z tak zwanych „sztuk performatywnych" (*performing arts*). Jeszcze dziś często mówi się o performansie w takim znaczeniu, podobnie jak nazywa się „performansami" poszczególne spektakle teatralne (albo też taneczne czy muzyczne). Gdyby jednak oderwać się na chwilę od tego popularnego znaczenia i zapytać, co powoduje, że sztuki performatywne są performatywne – odpowiedź byłaby mniej więcej taka: sztuki te wymagają fizycznej obecności wyszkolonych czy wprawnych istot ludzkich, które demonstrując swoje umiejętności, tworzą performans.

Ostatnio natrafiłem na znamienną ilustrację, która pokazuje, jak ważny dla tradycyjnie rozumianego „performansu" jest ów publiczny

[1] W. B. Gallie, *Philosophy and Historical Understanding*, New York 1964, s. 187–188.

[2] M. S. Strine, B. W. Long, M. F. Hopkins, *Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities*, w: *Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*, red. G. Phillips, J. Wood, Carbondale 1990, s. 183.

[3] E. MacDonald, *Theater at the Margins: Text and the Post-Structured Stage*, Ann Arbor 1993, s. 175.

pokaz technicznych umiejętności. W Stanach Zjednoczonych i za granicą, w wielu historycznych miejscowościach czy budowlach ludzie przebrani w kostiumy z epoki odgrywają dla turystów, wycieczek szkolnych i innych widzów improwizowane bądź wyreżyserowane wydarzenia. Nazywa się to często „żywą historią". Do takich miejsc należy Fort Ross w Karolinie Północnej, w którym gości wita małżeństwo przebrane w stroje z lat 30. XIX stulecia, występujące w roli ostatniego rosyjskiego dowódcy fortu i jego żony. Dawniej grająca Elenę Rotczewą Diane Spencer Pritchard wykonywała na fortepianie utwory z epoki, aby dać zwiedzającym namiastkę ówczesnego życia kulturalnego. Potem jednak zaniechała tego, czując (jak mówiła), że to „już przestaje być «żywą historią», a podpada pod występ – performans"[4].

Przemiana w fikcyjną osobę, przebranie się w historyczny kostium i „życie" w trzeciej dekadzie XIX nie były więc dla pani Pritchard performansem, dopóki w grę nie wszedł pokaz konkretnych artystycznych umiejętności, potrzebnych do muzycznego recitalu. W tego rodzaju „performansie" – „występie" – nieodzowne jest zazwyczaj ludzkie działanie (nawet w teatrze nie mówimy, że dekoracje czy kostiumy w y s t ę p u j ą); naprawdę jednak liczy się publiczna demonstracja konkretnych umiejętności. Nie muszą to być umiejętności ludzkie. Performować w ten sposób mogą też tresowane psy, słonie, konie czy niedźwiedzie[5].

[4] D. S. Pritchard, *Fort Ross: From Russia with Love*, w: *A Living History Reader*, red. J. Anderson, t. 1, Nashville 1991, s. 53.

[5] Jak większość zastosowań pojęcia performansu, to również było kwestionowane. Zwłaszcza przez znakomitego semiotyka cyrku, Paula Bouissaca. Bouissac twierdzi, że to, co bierze się za performans, jest w gruncie rzeczy niezmienną naturalną reakcją na bodziec dostarczany przez tresera, który nadaje jej „oprawę" performansu. Mówiąc słowami uczonego, zwierzę nie „performuje", tylko „radzi sobie ze społecznymi sytuacjami, polegając na repertuarze zrytualizowanych zachowań właściwych tym gatunkom" (*Behavior in Context: In What Sense Is a Circus Animal Performing?*, w: *The Clever Hans Phenomenon: Communication with Horses, Whales, Apes, and People*, red. T. Sebeok, R. Rosenthal, New York 1981, s. 24). To bynajmniej nie rozstrzyga sprawy. Jak zobaczymy, wielu teoretyków ludzkiego performansu mogłoby do niego odnieść twierdzenie Bouissaca. Ponadto, ktokolwiek tresował konie lub psy, wie, że (biorąc nawet poprawkę na antropomorfizujące myślenie) te zwierzęta nie tylko „radzą sobie z sytuacjami społecznymi", ale rozmyślnie powtarzają pewne czynności, oczekując fizycznej lub psychicznej nagrody – co wydaje się (mi przynajmniej) ważnym rysem również performansu ludzkiego.

Zachowanie według wzorca

Mimo wszystko większość widzów uznałaby działanie pani Pritchard za performans już wtedy, kiedy witała ich ona w kostiumie i w roli dawno zmarłej rosyjskiej pionierki. Udawanie, że jest się kim innym, stanowi pospolity przykład szczególnego ludzkiego zachowania, które Richard Schechner nazwał „zachowanym zachowaniem", zaliczając doń wszelkie zachowania świadomie oddzielone od osoby je podejmującej – teatralne i pozateatralne odgrywanie ról, transy, obrzędy szamańskie, rytuały[6]. Użyteczne Schechnerowskie pojęcie „zachowanego zachowania" kładzie w performansie akcent nie na wspomniany pokaz umiejętności, a raczej na pewien dystans pomiędzy jaźnią a zachowaniem, podobny do dystansu pomiędzy aktorem a rolą odgrywaną przez niego na scenie.

Nawet gdyby jakieś działanie sceniczne było identyczne z działaniem w rzeczywistości, na scenie traktujemy to coś jako „wykonane", a poza sceną zaledwie jako „zrobione". W słynnej odpowiedzi Hamleta, danej Królowej[7], odróżnia on wewnętrzne uczucia, których nie da się okazać, od tego, co „można zagrać" ze świadomością potencjalnego znaczenia. Jakkolwiek zwykłe teatralne użycie terminu „performans" („występ" Laurence'a Oliviera w roli Hamleta albo „przedstawienie" sztuki konkretnego wieczoru) na pierwszy rzut oka można wiązać raczej z techniczną umiejętnością, sądzę, że w gruncie rzeczy idzie w nim właśnie o tę podwójność, powtarzalność czy odtwórczość działania. David Román, opisując odcienie znaczeniowe pewnych „kluczowych słów" teatralnych, wprowadza przydatny podział na „performans" i wystawienie: „Performans stanowi sam w sobie zdarzenie; jest częścią toku wystawienia. Performans nie jest dla widza jakimś bytem bezczasowym; widz raczej przecina trajektorię nieustannego wystawiania. Wystawienie składa się w zasadzie z szeregu

[6] R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia 1985, s. 35–116.

[7] Wszystkie objawy, gesty, kształty żalu,
Nie określają mnie prawdziwie: Mogą
Doprawdy tylko „wydawać się", bowiem
Są to czynności, które można zagrać,
Lecz mam coś w głębi nie do przedstawienia,
Reszta to szata i pozór cierpienia.
Hamlet I, 2. Tłumaczenie Macieja Słomczyńskiego (przyp. tłum.).

performansów"[8]. Jakkolwiek – co zauważa Román – te performanse nigdy nie są takie same, stanowią świadomie powtarzane kopie i nawet ich odstępstwa od wzorca należą do dynamiki „zachowanego zachowania".

Odpowiedź Hamleta pokazuje również, jak świadomość „performansu" może przeniknąć ze sceny, obrzędu czy innej szczególnej, wyraźnie określonej sytuacji kulturowej do codziennego życia. Każdy jest w takim czy innym momencie świadom, że „gra pewną rolę" w społeczeństwie. Najnowsza myśl socjologiczna, którą szczegółowiej omówimy w rozdziale 2 tej książki, poświęca takiemu społecznemu performansowi wiele uwagi. Rozpoznanie, że nasze życie przebiega wedle powtarzanych i usankcjonowanych społecznie sposobów zachowania, otwiera możliwość, by wszelką ludzką aktywność, przynajmniej zaś aktywność spełnianą świadomie, rozpatrywać jako performans. Wówczas różnica między robieniem a wykonywaniem polegałaby nie na wyraźnym podziale na sfery teatru i rzeczywistości, tylko na naszym nastawieniu: możemy działać bezmyślnie, ale kiedy myślimy o swoich działaniach, pojawia się ich świadomość, która nadaje im jakość performansu. Zjawisko to najdokładniej zanalizował Herbert Blau, do którego również powrócimy.

Spełnienie normy

Mamy więc dwa odmienne pojęcia performansu; jedno związane z pokazem umiejętności, drugie również związane z pokazem, lecz nie tyle konkretnych umiejętności, ile uznanego i kulturowo skodyfikowanego wzorca zachowań. Trzecia grupa znaczeń prowadzi nas w zgoła inną stronę. Kiedy mówimy o wydolności seksualnej, o sprawności językowej albo pytamy o wyniki dziecka w szkole – za każdym razem używając w języku angielskim słowa „performance" – chodzi nam nie tyle o pokaz umiejętności (chociaż to też może wchodzić w grę) czy o realizację jakiegoś szczególnego wzorca zachowań, ile raczej o ogólne powodzenie działania z punktu widzenia pewnej normy sukcesu, która nie musi być wyrażona klarownie. I co może jeszcze bardziej znamienne: ocena sukcesu takiego performansu (a nawet ocena, czy jest

[8] D. Román, *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*, Bloomington 1998, s. XVII.

to performans) nie należy do performera, tylko do obserwatora. Hamlet sam najlepiej ocenia, czy „odgrywa" swoją melancholię i czy prawdziwie ją „przeżywa"; natomiast powodzenie performansu językowego, szkolnego, a nawet seksualnego określają i oceniają obserwatorzy. Dlatego słowo „performans" w tym znaczeniu (w przeciwieństwie do performansu w zwykłym znaczeniu teatralnym) może być i jest często stosowane w odniesieniu do działań pozaludzkich – telewizyjne reklamy bez końca mówią o osiągach (performansie) różnych marek samochodów, uczeni mówią o wydajności lub zachowaniu (performansie) substancji chemicznych czy metali w określonych warunkach. W październiku 1994 roku, w reklamie nowojorskiego metra, które świętowało wówczas swoje 90-lecie, zauważyłem zabawne połączenie teatralnego i technicznego sensu tego terminu. Reklama głosiła: „New York City's longest running performance" („Najdłużej chodzący performans w Nowym Jorku").

Jeżeli rozpatrzymy performans jako pojęcie z istoty swej kontrowersyjne, zrozumiemy daremność wszelkich poszukiwań wspólnego pola semantycznego, które objęłoby tak rozmaite użycia słowa, jak gra aktorska, szkolne wyniki ucznia czy osiągi samochodu. Chciałbym jednak wspomnieć o jednej, bardzo przekonywającej próbie takiego ogólnego sformułowania. Pojawia się ono w haśle poświęconym performansowi, napisanym przez etnolingwistę Richarda Baumana dla *International Encyclopedia of Communications* (Międzynarodowej Encyklopedii Komunikacji). Według Baumana, każdy performans zakłada świadomość podwójności, z jaką faktycznie spełnioną czynność porównuje się w myślach z pewną potencją, ideałem czy z zapamiętanym pierwotnym wzorem tej czynności. To porównanie zwykle przeprowadza obserwator – publiczność teatralna, nauczyciel w szkole, naukowiec – ale kluczowe znaczenie ma tutaj podwójna świadomość, a nie zewnętrzna obserwacja. Sportowiec, na przykład, może być świadom własnego performansu, zestawiając swoje działanie z myślowym wzorcem. Performans jest zawsze performansem dla kogoś, dla jakiejś publiczności, która go postrzega i ocenia jako performans – chociażby nawet, jak to się od czasu do czasu zdarza, publicznością była czyjaś własna osoba.

Przeróżne rodzaje działań występujących na współczesnej scenie kulturowej pod nazwą performansu czy sztuki performansu dużo łatwiej jest zrozumieć, odwołując się do owego wspólnego pola semantycznego niż do bardziej tradycyjnego rozumienia, właściwego pani

Pritchard, która czuła, że dopóki nie demonstruje wirtuozerskich umiejętności – nie performuje. Niektóre współczesne „performanse" polegają głównie na pokazywaniu umiejętności (na przykład pokazy klownów i kuglarzy zaliczanych do tak zwanych „nowych wodewilistów"). Jednak bardziej kluczowe dla tego zjawiska jest poczucie działania z uwagi na kogoś, działania wciągniętego w osobliwą podwójność, która wiąże się ze świadomością i jeszcze z nieuchwytnym Czymś Innym, którym performans nie jest, ale które wciąż bezskutecznie stara się urzeczywistnić.

Teatr i sztuka performansu

Chociaż w tradycyjnym teatrze za to „coś innego" uważano osobę dramatu, urzeczywistnianą (na drodze performansu) przez aktora, współczesna sztuka performansu na ogół nie wiąże się z podobną dynamiką. Performerzy nieomal z definicji nie opierają się na postaciach wcześniej stworzonych przez innych artystów, tylko na swoich własnych ciałach, własnych autobiografiach, własnych szczególnych doświadczeniach kulturowych czy życiowych, które nabierają performatywności dzięki uświadomieniu ich sobie i pokazaniu widzom. Ponieważ nacisk kładzie się na sam performans i na sposoby wyrażenia ciała czy jaźni poprzez performans – ośrodkiem zainteresowania pozostaje w tych działaniach ciało jednostki. Typowy performans jest solowy, a typowy performer niewiele korzysta z wyszukanych środków scenicznych tradycyjnego teatru. Najlepiej odpowiada sytuacji performansu kilka rekwizytów, parę mebli i byle jaki kostium (czasem nawet nagość).

Nic więc dziwnego, że taki właśnie performans stał się we współczesnym świecie doskonale znaną, można niemal powiedzieć: emblematyczną formą sztuki – w świecie tak bardzo samoświadomym, zajętym sobą, ogarniętym obsesją symulacji i teatralizacji w każdym aspekcie swej społecznej świadomości. Skoro performans posłużył za ostrze krytyki, metafora teatralności opuściła terytorium sztuk, by wkroczyć w każdą niemal sferę współczesnej refleksji nad ludzką kondycją i nad ludzkimi działaniami, w każdą dziedzinę ludzkiej wiedzy – socjologię, antropologię, etnografię, psychologię, językoznawstwo. A ponieważ performatywność i teatralność stały się w tych dziedzinach zarówno metaforami, jak i narzędziami badawczymi, z kolei teoretycy i praktycy performansu uświadomili sobie ich rosnące znaczenie i znaleźli w nich nowe źródła stymulacji, inspiracji i wizji własnej twórczości oraz jej teoretycznej interpretacji.

Sztuka performansu, dziedzina ze swej natury złożona i zmienna, okazuje się jeszcze bardziej złożona i zmienna, kiedy próbuje się wziąć pod uwagę – jak tego wymaga każde wnikliwe omówienie – gęstą sieć powiązań między nią a koncepcjami performansu powstałymi w innych dziedzinach oraz licznymi intelektualnymi, kulturalnymi i społecznymi prądami, warunkującymi dziś wszelkie projekty performatywne. Do nich należy pytanie o postmodernizm, o stosunek sztuki do struktur władzy, o poszukiwanie podmiotowości i tożsamości, o rozmaite wyzwania rzucane przez płci, rasy i grupy etniczne – by wymienić te najbardziej widoczne.

Plan książki

Książka próbuje, w krótkiej chociażby formie, wprowadzić w cały ten złożony obszar działań i myśli. Trzy pierwsze rozdziały przedstawiają ogólne intelektualne tło, na którym pojawia się współczesne pojęcie performansu, ukazując równoległy rozwój tego pojęcia w różnych naukach humanistycznych – najpierw w antropologii i etnografii, potem w socjologii i psychologii, na koniec w lingwistyce. Kiedy performatyka stała się odrębnym polem badań naukowych, zwłaszcza w USA, bardzo mocno związała się z rozmaitymi naukami społecznymi, co dało złożoną, ciekawą krzyżówkę. Badanie tradycyjnego „artystycznego" performansu – takiego jak przedstawienie teatralne czy taniec – nabrało nowych wymiarów i zaczęło obejmować nowo dostrzeżone związki pomiędzy nim a innymi działaniami kulturalnymi czy społecznymi. Jednocześnie różne nauki społeczne uznały teatr i performans za metafory przydatne w socjologicznych badaniach poszczególnych rodzajów ludzkich działań. O ile więc współczesna praktyka performatywna najściślej wiąże się z zagadnieniami socjologicznymi i psychologicznymi, o tyle teoria performansu i pewne stosowane przez nią metody są mocno związane z antropologią i etnografią. Lingwistyczne teorie performansu okazały się jak dotąd bardziej interesujące dla teoretyków tradycyjnego teatru niż dla teoretyków performansu, choć na przykład Derridiańska krytyka Searle'a otwiera intrygujące możliwości również przed analizą sztuki performansu – zwłaszcza w przypadku performansów związanych ze strategiami językowymi.

ROZDZIAŁ 1

Performans kulturowy

Podejście antropologiczne i etnograficzne

Termin „performans", z którym spotykamy się dziś na wydziałach czy kierunkach studiów „performatyki" w USA, wiele zawdzięcza terminologii i metodologiom opracowanym w latach 60. i 70. XX wieku na terenie nauk społecznych, zwłaszcza antropologii i socjologii. Szczególnie ważne w budowie związków pomiędzy tradycyjną teatrologią, antropologią i socjologią okazały się prace Richarda Schechnera, który wywodzi się ze środowiska teatru, antropologów Victora Turnera i Dwighta Conquergooda oraz socjologa Ervinga Goffmana. Ważne dla badaczy teatru stwierdzenie zbieżności zainteresowań nastąpiło jesienią 1973 roku na łamach specjalnego zeszytu „The Drama Review", poświęconego „performansowi i naukom społecznym". Zaproszony do redakcji tego numeru Richard Schechner wymienił we wstępie siedem „obszarów, na których zbiegają się teoria performansu i nauki społeczne". Oto one:

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.
7. Ustanawianie ujednoliconych teorii performansu będących w istocie teoriami zachowania[1].

Wykaz Schechnera przypomina próbę opisu przyszłych obszarów badawczych na pograniczu teatrologii i nauk społecznych, którą w 1956 roku przedstawił Georges Gurvitch w podsumowującym sprawozdaniu z odbytej we Francji konferencji na ten właśnie temat. Uprzedzając późniejsze badania Goffmana i Turnera, Gurvitch zwracał uwagę na elementy teatralne czy performatywne we wszystkich obrzędach społecznych, chociażby w „zwykłym przyjęciu czy spotkaniu towarzyskim"[2].

Obydwa wykazy zarysowują pole szersze od tego, które objęła potem główna linia badań; jednak w każdym z nich nadzwyczaj trafnie przewidziano jakiś istotny segment dzisiejszej performatyki. Dlatego analizę znaczeń współczesnego terminu „performans" najlepiej może zacząć od omówienia najważniejszych i najbardziej wpływowych dzieł literatury antropologicznej i socjologicznej. W tym rozdziale zajmiemy się tematyką performansu w najnowszej literaturze antropologicznej, w następnym zaś przejdziemy do socjologii. Nasze szkicowe ujęcia w żadnym wypadku nie stanowią wprowadzenia do najnowszej myśli antropologicznej lub socjologicznej w ogóle: mają tylko ukazać pewne ich aspekty, które zarówno w teorii, jak i w praktyce wpłynęły na dzisiejsze myślenie o performansie.

Performans i antropologia

Dla badaczy performansu antropologia stanowiła w ostatnich latach szczególnie bogate źródło. Performans budził bowiem w tej dziedzinie tak szerokie zainteresowanie, że jego wszechobecność zaczęła wręcz niepokoić niektórych antropologów. Dell Hymes narzekał, że „o ile niektórzy gramatycy pomieszali materię, wrzucając wszystko to, co ich nie interesowało, do jednego worka z etykietą «performans», antropolodzy kultury i etnografowie bynajmniej tej sytuacji nie polepszyli. Do worka z etykietą «performans» wrzucaliśmy bowiem wszystko, co nas i n t e r e s u j e"[3].

Hymes próbuje ograniczyć zakres zjawisk wrzucanych do worka z „performansem", przeciwstawiając mu dwa typy działań, które często się z nim myli: zachowanie (*behavior*) i postępowanie (*conduct*). Pierwszy z tych terminów odnosi się do „czegokolwiek, co się zdarza", drugi oznacza zachowanie „pod egidą norm społecznych, reguł kulturowych, wspólnych zasad interpretowalności". Postępowanie najwyraźniej stanowi pewien podzbiór zachowania, performans zaś z kolei stanowi taki podzbiór postępowania, w którym osoba bądź grupa osób „przyjmuje zobowiązanie wobec widzów i wobec tradycji, jakkolwiek ją rozumie". Z racji kontrowersyjnej natury performansu nawet tak konkretna definicja stwarza tyleż problemów, ile ich rozwiązuje – począwszy od pytania, co właściwie znaczy „przyjmować zobowiązanie". W większości definicji performansu (zwłaszcza tych, które próbują oddzielać performans od innego typu zachowań) publiczność odgrywa niewątpliwie kluczową rolę; ale jak rozumieć „zobowiązanie" performera wobec niej – to już stanowi przedmiot licznych dyskusji.

Jeszcze bardziej problematyczna wydaje się koncepcja „zobowiązania wobec tradycji". Teoretycy performansu w większości zgadzają się co do tego, że wszelki performans opiera się na pewnym wcześniej istniejącym wzorze, scenariuszu, schemacie działania. Richard Schechner posłużył się w odniesieniu do performansu trafnym i często cytowanym sformułowaniem „zachowane zachowanie"[4]. Podobnie John MacAloon twierdził, że „nie ma performansu bez pre-performansu"[5]. Z drugiej strony, większość najnowszych prac antropologicznych kładzie szczególny nacisk na to, że performans podważa tradycję i tworzy pola poszukiwań nowych, odmiennych struktur i schematów zachowania. Czy więc performans służy w kulturze przede wszystkim umacnianiu jej założeń, czy też poszukiwaniu założeń odmiennych? – spory na ten temat stanowią szczególnie wyrazisty dowód jego kontrowersyjnej natury.

[1] Por. R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 31 (przyp. tłum.). [R. Schechner, *Performance and the Social Science*, „The Drama Review" 1973, t. 17, s. 3].

[2] G. Gurvitch, *Socjologia teatru*, tłum. K. Wojtynek, w: *W kręgu socjologii teatru na świecie*, red. T. Pyzik, E. Udalska, Wrocław 1987, s. 34.

[3] D. Hymes, *Breakthrough into Performance*, w: *Folklore: Performance and Communication*, red. D. Ben-Amos, K. S. Goldstein, The Hague 1975, s. 13.

[4] R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia 1985, s. 35.

[5] J. J. MacAloon, *Introduction: Cultural Performances, Culture Theory*, w: *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, red. J. J. MacAloon, Philadelphia 1984, s. 9.

Na pytanie, czemu służy performans i w jaki sposób spełnia swoją rolę, można rzecz jasna odpowiadać rozmaicie. Zgoda panuje co do tego, że w każdej kulturze można znaleźć pewne działania (które wyróżnia szczególna przestrzeń, czas, podejście, bądź wszystko na raz), nazwać je performansem i jako takie badać. Ze wszystkich dziedzin antropologii i kulturoznawstwa do rozwoju pojęć performatyki najbardziej przyczyniła się etnografia. William H. Jansen – jeden z pierwszych antropologów, którzy ze słowa „performans" uczynili kluczowy termin teoretyczny – wykorzystał je w rozwiązaniu centralnego dla etnografii lat 50. XX wieku zagadnienia klasyfikacji. Jansen zaproponował system klasyfikacyjny z „performansem" na jednym i „uczestnictwem" na drugim krańcu całego spektrum działań, gdzie kryterium stanowił stopień zaangażowania uczestniczącej w wydarzeniu „publiczności"[6].

Teorie performansu kulturowego

Rozpowszechniony dziś w literaturze antropologicznej i etnograficznej termin „performans kulturowy"[7] wprowadził Milton Singer we wstępie do wydanego w 1959 roku zbioru szkiców o kulturze hinduskiej. Stwierdzał w nim, że przekaz tradycji kulturowej odbywa się zarówno poprzez określone środki kulturowe, jak i przez nośnik ludzki, antropologia zaś, badając działanie tych środków w konkretnych okolicznościach, może „wyodrębnić strukturę tradycji, stanowiącą dopełnienie organizacji społecznej"[8]. Dla mieszkańców południowej Azji, a być może dla wszystkich ludzi – powiada Singer – ich kultura zawiera się w poszczególnych zdarzeniach, w „kulturowych performansach", które można wystawiać sobie i innym i które stanowią „najkonkretniejsze dostrzegalne jednostki struktury kulturowej". Do takich „performansów" Singer zaliczał tradycyjny teatr i taniec, ale również koncerty, recytacje, uroczystości religijne, wesela i tym podobne. Wszystkie one mają charakterystyczne cechy: „zdecydowanie ograniczony czas trwania, początek i koniec, przewidziany program działania, grupę

[6] W. H. Jansen, *Classifying Performance in the Study of Verbal Folklore*, w: *Studies in Folklore in Honor of Distinguished Service Professor Stith Thompson*, red. W. E. Richmond, Bloomington 1957, s. 110.

[7] Dotąd tłumaczony w Polsce jako „widowisko kulturowe" (przyp. tłum.).

[8] *Traditional India: Structure and Change*, red. M. Singer, Philadelphia 1959, s. XII.

performerów, publiczność, miejsce i konkretną okazję"[9]. Gdyby ów Singerowy „przewidziany program działania" zastąpić „scenariuszem" – wyróżniki kulturowego performansu doskonale opisywałyby tradycyjny teatr. Toteż począwszy od wczesnych lat 70. XX wieku, koncepcja Singera znacznie dopomogła spotkaniu antropologii i teatrologii na terenie performansu. Wymienione przez Singera „cechy" performansu, a zwłaszcza podkreślane przezeń „wyróżniki" czasu, miejsca i okazji, nieustannie wracają echem w późniejszych badaniach. Uznanie zaś performansów za poszczególne konkretyzacje założeń kulturowych poważnie wpłynęło na coś, co można nazwać konserwatywnym rozumieniem roli performansu w kulturze.

W następnej dekadzie związki między kulturą a performansem stały się przedmiotem coraz większego zainteresowania zarówno etnografii, jak i ogólnie pojętej antropologii. W czasie dzielącym wydania dwu przeglądowych prac etnograficznych Richarda M. Dorsona (1963 i 1972) autor odnotował pojawienie się w badaniach folklorystycznych nowej orientacji, którą nazwał „podejściem kontekstowym"[10]. Przy takim podejściu akcent przenosi się z samego tekstu na funkcję tekstu – jako aktu performatywnego i komunikacyjnego – w konkretnej sytuacji kulturowej; większość teoretycznych i metodologicznych inspiracji zaś pochodzi z dziedziny socjolingwistyki. Dell Hymes nazwał to kulturowe umiejscawianie modeli komunikacyjnych nową „etnografią komunikacji"[11]. Dan Ben-Amos i Kenneth S. Goldstein we wstępie do wydanego w 1975 roku zbioru artykułów etnograficznych stwierdzali, że przeniesienie akcentu nie dotyczy „całej sieci kulturowo określonych zdarzeń komunikacyjnych, tylko sytuacji, w których między słuchającymi i mówiącymi powstaje relacja performansu"[12].

Kenneth Burke

Analizując elementy składowe tej relacji, etnografowie o „podejściu kontekstowym" zaczynają się upodabniać do badaczy performansu z innych dziedzin. Wielu z nich – zwłaszcza ci kontekstualiści, którzy

[9] Tamże, s. XIII.

[10] *Folklore and Folklife, An Introduction*, red. R. M. Dorson, Chicago 1972, s. 45.

[11] Hymes rozwijał tę koncepcję w licznych pismach z lat 60. i 70., ale zob. szczególnie jego *Introduction Toward Ethnographies of Communication*, „American Anthropologist" 1964, t. 66, s. 1–34.

[12] *Folklore: Performance and Communication*, red. D. Ben-Amos, K. S. Goldstein, s. 4.

zajęli się retoryczną funkcją ludowego performansu – czerpało ze wspólnego źródła: prac Kennetha Burke'a. Roger Abrahams, pracujący nad „retoryczną teorią folkloru", twierdził, że „performans to forma perswazji poprzez wzbudzanie przyjemności", i polecał szukać metod badawczych właśnie u Burke'a[13]. W sumie Burke bardziej może oddziałał na performatywnie nastawionych socjologów niż na antropologów – jednak uznanie języka i myśli za „osadzone sposoby działania" oraz pragmatyczne twierdzenie, że „każdy tekst to strategia opanowania sytuacji"[14], z pewnością były dla kontekstualistów wielce użyteczne. Cały zestaw teatralnych metafor, których Burke używał w swoich retorycznych analizach, jeszcze wyraźniej unaoczniał antropologom ów aspekt performatywnej sytuacji. Jako że Burke'owski model działania mocniej wpłynął na socjologię, zajmiemy się nim dokładniej, kiedy będzie mowa o tradycji socjologicznej.

Przeniesienie uwagi z etnograficznego tekstu na performatywny kontekst wiązało się – tak jak u Burke'a – z odejściem od tradycyjnych zainteresowań treścią ku bardziej „retorycznym" zainteresowaniom środkami i technikami wyrazu. W poświęconym narracji ustnej szkicu z 1986 roku Richard Bauman próbował opisać „istotę" performansu za pomocą określeń, które wyraźnie stanowiły echo wcześniejszych sformułowań Hymesa – ale też równie wyraźnie szły już w nowym kierunku. Definicja zaczyna się parafrazą Hymesa – performans to „podjęcie zobowiązania wobec publiczności, że pokaże się jej pewną komunikatywną umiejętność..." – w dalszym ciągu zastrzega się jednak znamiennie: „uwydatniając sposób, w jaki ta komunikacja się odbywa, p o n a d i p o z a j e j t r e ś c i ą r e f e r e n c y j n ą"[15] [podkreślenie M. C.]. W swoim wcześniejszym studium performansu werbalnego Bauman twierdził, że performans jest „naznaczony, by go oceniać pod względem sposobu jego wykonania, umiejętności performerów i skuteczności ich występu" i by „poszerzać doświadczenie poprzez uciechę z rdzennych własności samego aktu ekspresji"[16].

Pomimo wyraźnego nacisku na owo „jak" performansu Hymes i Bauman pozostają zdecydowanymi „kontekstualistami" – dużo bardziej zainteresowanymi ogólną sytuacją performansu niż konkretnymi działaniami performera. Kolejny bowiem „z istoty kontrowersyjny" aspekt performansu wiąże się z pytaniem, w jakiej sam mierze performans jest skutkiem czegoś, co robi performer, w jakiej zaś wynikiem szczególnego kontekstu, w którym się odbywa. Mówiąc, że performans jest „naznaczony" do określonego rodzaju interpretacji, Bauman – jak większość antropologów – przyjmuje, że właśnie owo „naznaczenie" pozwala doświadczać performansu j a k o performansu.

Funkcją „naznaczenia" zajmował się szczególnie Gregory Bateson, którego pracom – zwłaszcza wydanemu w 1954 roku szkicowi *A Theory of Play and Fantasy* (Teoria zabawy i fantazji) – teoria performansu zawdzięcza kilka ważnych pojęć i terminów. Batesona interesowało to, jak żywe organizmy odróżniają „powagę" od „zabawy". Aby doszło do „igraszek" (Bateson podaje przykłady zabaw zarówno zwierząt czy ptaków, jak i ludzi), „bawiące się" organizmy muszą być „w jakimś stopniu zdolne do metakomunikacji", do sygnalizowania sobie, że ich wzajemnych interakcji nie należy brać „poważnie"[17]. Aby mógł zadziałać metakomunikacyjny przekaz „to jest zabawa", w drodze pewnej umysłowej operacji musi dojść do ustalenia, czego owo „to" dotyczy, a czego nie dotyczy. Mówiąc słowami Batesona: „każdy metakomunikacyjny przekaz tworzy czy też określa pewne ramy psychologiczne"[18], w których mieści się cały przedmiot tego przekazu. Blisko ze sobą związane kwestie metakomunikacji i psychologicznego obramowania odegrały ogromną rolę w późniejszej refleksji nad performansem, mimo że połączenie „performansu" i „zabawy" niosło ze sobą kolejne problemy, o których powiemy później. Bazowali na tych ideach antropolodzy i etnografowie, jak również psychologowie i socjologowie (zwłaszcza Erving Goffman), tworząc koncepcję performansu, w którym więcej zależy od kontekstu i dynamiki odbioru niż od specyficznych działań performera.

Victor Turner

Rosnące w latach 60. i 70. XX wieku zainteresowanie antropologów kontekstem społecznym i zabawą pobudziło też zainteresowanie modelami analizy przejętymi z obszaru teatru i dramatu. Do rozwoju tego

[13] R. D. Abrahams, *Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore*, „Journal of American Folklore" 1968, t. 81, s. 145.

[14] K. Burke, *The Philosophy of Literary Form*, New York 1957, s. 3, 93.

[15] R. Bauman, *Story, Performance, and Event: Contextual Studies in Oral Narrative*, New York 1986, s. 3.

[16] R. Bauman, *Verbal Art as Performance*, Rowley 1977, s. 11.

[17] G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco 1972, s. 179.

[18] Tamże, s. 188.

kierunku najpoważniej chyba przyczyniły się prace Victora Turnera, począwszy od jego wydanej pod koniec lat 50. książki *Schism and Continuity* (Rozłam i ciągłość). W tym studium ludu Ndembu Turner zaproponował antropologom społecznym jako narzędzie pojęcie „dramatu społecznego". Turnerowski „dramat społeczny", podobnie jak „performans kulturowy" Singera, stanowi pewien model, wywiedziony z określonej kulturowo formy teatru, lecz mający służyć badaniom znacznie szerszego zbioru kulturowych zjawisk – tyle że model Singera odnosił się raczej do performatywnej sytuacji teatralnej, a model Turnera do tradycyjnej struktury akcji dramatycznej. Dlatego też Turnerowskiego „dramatu" nie określa ani sytuacja, w jakiej się go odgrywa (jego „rama" czy naznaczenie), ani też jego swoista fizyczna dynamika (przedmiot zainteresowania Eugenia Barby), tylko jego struktura organizacyjna.

Turner, jak obszernie wyjaśnia w książce *Od rytuału do teatru* (1982), swoje pojęcie dramatu społecznego stworzył, opierając się na pochodzących z początku XX wieku dziełach Arnolda van Gennepa; zwłaszcza na *Obrzędach przejścia* z 1908 roku. Van Gennep próbował opracować schemat struktury obrzędów rządzących przejściem jednostek lub całych społeczności z jednej sytuacji w inną. Skupił się przy tym na obrzędach przejścia jednostki z jednej roli społecznej w inną i z tym właśnie procesem – zwłaszcza z obrzędami przeprowadzającymi z dziecięctwa w dorosłość – zaczęto powszechnie wiązać termin „obrzędy przejścia". Turner zwraca jednak uwagę, że mówiąc o obrzędach przejścia, van Gennep miał na myśli wszelkie obrzędy towarzyszące indywidualnym lub społecznym zmianom: zmianie pokoju w wojnę, choroby w zdrowie; nawet powtarzającym się regularnie zmianom kalendarzowym – i właśnie ten ogólniejszy typ przejścia chce analizować.

Intelektualna zależność Turnera od van Gennepa mocno zaważyła na późniejszej teorii performansu. Ogólnie rzecz biorąc, Singer, Hymes, Bauman i Barba, pomimo bardzo różnych orientacji, uważają, że performans jakoś „wyróżnia się" z codziennych działań. Podobnie myślą też teoretycy „zabawy", o których powiemy za chwilę. Mówiąc o van Gennepowskich obrzędach przejścia, Turner kładzie nacisk nie tyle na „wyróżnialność" performansu, ile na jego „przejściowość": na funkcję łącznika pomiędzy dwoma stanami bardziej ustalonych czy konwencjonalnych działań. Obraz performansu jako granicy, obrzeża, obszaru negocjacji stał się niezwykle ważny w późniejszej refleksji nad tego typu aktywnością. Co więcej, w przemówieniu otwierającym

Pierwszą Doroczną Konferencję Performatyczną, która odbyła się wiosną 1995 roku w Nowym Jorku, Dwight Conquergood uznał graniczność i marginalność za cechy najmocniej odróżniające performatykę od innych tradycyjnych dyscyplin i obszarów badań, które zawsze starały się operować w centrum[19].

Van Gennep uważał, że obrzędy przejścia obejmują zwykle trzy kroki, którym towarzyszą konkretne typy rytuałów: obrzędy wyłączenia z przyjętej roli społecznej czy ustalonego porządku, obrzędy progowe lub graniczne, dokonywane w okresie zamiany ról czy porządków, oraz obrzędy ponownego włączenia w ustalony porządek. Van Gennep nazwał je kolejno *rites de séparation, marge* lub *limen* i *agrégation*, co Turner przetłumaczył jako *separation, transition, incorporation*[20], ciekawie i oryginalnie wykorzystując przy tym użyte przez tłumaczki M. B. Vizedon i G. L. Caffee pojęcia „preliminalności, liminalności i postliminalności".

Turner stosował metaforę dramatu w odniesieniu do nieteatralnych zjawisk również wówczas, gdy badał szersze spektrum przejawów kultury. W *Grach społecznych, polach i metaforach*[21] z 1974 roku wyjaśniał, jak w swoich wczesnych analizach zachowań społecznych plemienia Ndembu połączył strukturę procesualną van Gennepa z metaforą dramatu wywodzącą się z określonej tradycji teatralnej[22], a następnie zastosował tę metodę w analizie złożonych sekwencji zdarzeń o zasięgu państwowym – konfliktu króla Anglii Henryka II z Thomasem Becketem czy powstania Hidalga w Meksyku na początku XIX stulecia. W każdym z tych „dramatów społecznych" Turner dostrzegał ten sam schemat: najpierw naruszenie ustalonych i akceptowanych norm (odpowiadające wyłączeniu u van Gennepa), następ-

[19] D. Conquergood, *The Institutional Future of the Field* – przemówienie wygłoszone podczas Pierwszej Dorocznej Konferencji Performatycznej pt. „The Future of the Field" w Nowym Jorku 24 marca 1995 roku.

[20] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006, s. 36. W polskim przekładzie: rytuały wyłączenia (separacji), okresu przejściowego (marginalnego) i włączenia (integracji) – (przyp. tłum.).

[21] V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2005. Występujące w oryginalnym tytule (*Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Society*) słowo „dramas" tłumacz przekłada jako „gry społeczne". Na użytek tego przekładu pozostanę jednak wierna oryginałowi, używając słowa „dramat" (przyp. tłum.).

[22] Tamże, s. 40.

nie narastający kryzys, kiedy to tworzą się frakcje; potem przywracanie równowagi za pomocą oficjalnych i nieoficjalnych mechanizmów zapobiegania kryzysowi (te dwie fazy odpowiadają okresowi przejściowemu u van Gennepa), i wreszcie powtórna integracja, która najczęściej pociąga za sobą zmianę pierwotnej sytuacji kulturowej (odpowiadająca włączeniu u van Gennepa) bądź ewentualnie uznanie trwałego rozłamu.

Richard Schechner

Nikt w takim stopniu nie przyczynił się do rozwoju współczesnej performatyki czy do uświadomienia zależności między praktyką i teorią w badaniach teatralnych i społecznych, jak Richard Schechner. Szczególnie owocna okazała się jego znajomość z Turnerem. Kiedy w 1966 roku Schechner jako pierwszy domagał się, by w badaniach teatralnych szerzej uwzględniać dorobek nauk społecznych, powoływał się na historyków kultury, takich jak Johann Huizinga, albo na teoretyków psychologii społecznej, jak Erving Goffman czy Eric Berne. Później jednak zwrócił się w stronę antropologii i jego zainteresowania zaczęły się zbiegać z Turnerowskimi[23]. Współpracowali podczas warsztatów badawczych poświęconych związkom „dramatu społecznego i estetycznego" – eksperymentu, który, jak wspomina Turner, „uzmysłowił mi, że współpraca między antropologami a ludźmi teatru jest nie tylko możliwa, ale może stać się wspaniałym narzędziem dydaktycznym dla obu dyscyplin", a organizuje się ona wokół pojęć „performansu" i „dramatu"[24].

Schechnera interesowała zwłaszcza Turnerowska koncepcja „dramatu społecznego", którą w latach 70. XX wieku wielorako wykorzystywał w swoich pracach nad teorią i poetyką performansu. Sądził, że czterofazowy schemat Turnera daje się dostrzec nie tylko w każdym ludzkim porządku społecznym, ale również we wszelkim teatrze. Zarazem Schechner chciał badać związki i różnice między performansem a kulturowym usytuowaniem „dramatu społecznego" i „dramatu estetycznego". W szkicu *Selective Inattention* (Wybiórcza nieuwaga)

[23] R. Schechner, *Approaches to Theory/Criticsm*, „Tulane Drama Review" 1966, t. 10.

[24] V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 150.

z 1976 roku przedstawił schemat tych powiązań, który obydwaj z Turnerem wykorzystywali w późniejszych pracach. W schemacie Schechnera dramat estetyczny i dramat społeczny stanowią dwie połówki poziomej ósemki, po obwodzie której krąży społeczna energia. Dla ludzi teatru ważne wydarzenia z życia społecznego stanowią surowy materiał, z którego tworzą oni dramat estetyczny, podczas gdy działacze społeczni posługują się technikami rodem z teatru, żeby wspomóc działanie dramatu społecznego – który z kolei napędza teatr[25].

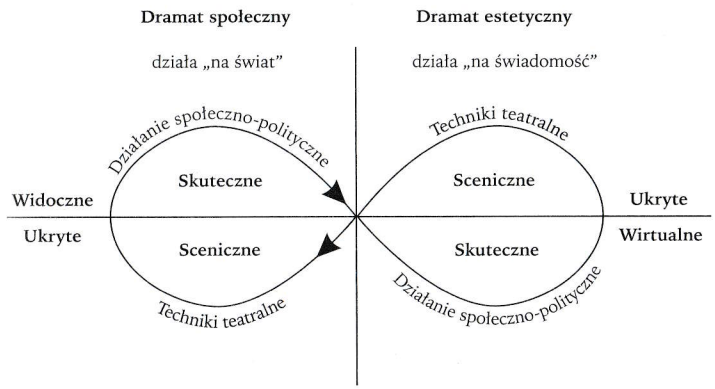

Diagram Richarda Schechnera ukazujący przepływy pomiędzy „dramatem społecznym" i „dramatem estetycznym".

Turner szeroko wykorzystał ten schemat, jak również inne spostrzeżenia Schechnera, w książce *Od rytuału do teatru*, w której – pomimo wielkiego uznania dla dzieła Schechnera – nie całkiem się z nim zgadza. Jego zdaniem w tradycyjnym dramacie nie zawsze powtarza się czteroetapowy schemat dramatu społecznego. Turner woli się więc skupić raczej na jego trzeciej fazie: zrytualizowanym powrocie do równowagi. Również schemat ósemki wydaje się autorowi: „dość karkołomny w swoich konsekwencjach", ponieważ wiąże się raczej z ruchem cyklicznym niż liniowym. Pomimo to w późniejszych pracach Turner wciąż odwoływał się do Schechnerowskiego schematu jako ważnego obrazu stosunków pomiędzy dramatem społecznym a „ekspresyjnymi gatunkami kulturowymi", takimi jak tradycyjny teatr[26].

[25] R. Schechner, *Essays on Performance Theory 1970–76*, New York 1977, s. 144.

[26] V. Turner, *Od rytuału do teatru*, s. 119.

Liminalność i zabawa

Liminalne i liminoidalne

Turner nieustannie pracował też nad własnym, złożonym rozwinięciem van Gennepowskiego pojęcia liminalności, któremu ostatecznie przeciwstawił swoje, pokrewne pojęcie „liminoidalności" – w późniejszej literaturze na temat performansu obydwa terminy znalazły szerokie zastosowanie. W książce *The Ritual Process* (Proces rytualny) z 1969 roku działania liminalne Turner nazywa „antystrukturą", w odróżnieniu od „struktury" zwykłych działań kulturowych (które to pojęcie również zawdzięcza van Gennepowi). Sytuacje liminalne stwarzają członkom danej kultury przestrzeń oderwaną od codziennej aktywności, pozwalającą im „myśleć o tym, jak myślą, w zdaniach, które nie zawierają się w kodach kulturowych, tylko o nich traktują"[27]. Jakkolwiek Turner nie podkreślał wywrotowego potencjału antystruktury, na ten jej aspekt zwrócił później uwagę Brian Sutton-Smith w pracach poświęconych zabawom dzieci i dorosłych. Jego zdaniem „nieład" działań liminalnych czasami może się wiązać tylko z „odreagowaniem nadmiernej dawki ładu" (pogląd konserwatywny); ale podejmuje się je również „dlatego, że poprzez nasz nieład możemy się czegoś n a u c z y ć". Nauczyć się, że możliwe są też i inne porządki:

> Struktura normatywna stanowi aktywną równowagę, „antystruktura" stanowi ukryty system potencjalnych alternatyw, z których – jeżeli jakieś przypadłości systemu normatywnego będą tego wymagać – wyłoni się coś nowego. Ten drugi system moglibyśmy trafniej nazwać systemem p r o k u l t u r o w y m, ponieważ jest prekursorem nowatorskich form normatywnych. Źródłem nowej kultury[28].

Społecznymi funkcjami tego performatywnego procesu Turner zajmował się dużo szerzej w pracy *Od liminalności do liminoidalności w zabawie, przepływie i rytuale*[29]. Świadczy ona o jego zainteresowaniu tą samą

[27] V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago 1969, s. 22.

[28] B. Sutton-Smith, *Games of Order and Disorder* – wykład wygłoszony podczas sympozjum „Forms of Symbolic Inversion" w Amerykańskim Towarzystwie Antropologicznym w Toronto 1 grudnia 1972 roku. Cyt. przez Turnera w *Od rytuału do teatru*, s. 42.

[29] V. Turner, *Od liminalności do liminoidalności w zabawie, przepływie i rytuale*, w: tegoż, *Od rytuału do teatru*, s. 29–96.

innowacyjnością performansu, o której z naciskiem mówił Sutton-Smith. Istotnie, Turner pisał: „interesująca wydaje się zaproponowana przez Sutton-Smitha perspektywa pozwalająca dojrzeć w zjawiskach liminalnych i liminoidalnych orne pole, na którym wyrastają nowe modele, symbole i wzorce kulturowe"[30]. W rzeczywistości Turner wciąż podzielał pogląd badaczy takich jak Singer: że performans pozostaje działaniem konserwatywnym, jakim był w społecznościach plemiennych i rolniczych. Jakkolwiek w tego rodzaju performansie, nazwanym przez Turnera liminalnym, mogły się pojawiać ślady kwestionowania obowiązującej struktury, ostatecznie jednak dochodziło do jej potwierdzenia. Liminalny performans może bowiem odwracać ustalony porządek, ale nigdy go nie obala. Przeciwnie, pokazuje zazwyczaj, że alternatywę ustalonego porządku stanowi przerażający chaos.

W złożonych nowoczesnych społeczeństwach uprzemysłowionych takie generalne potwierdzenie kultury nie jest już możliwe i tu właśnie pojawiają się działania, które Turner nazywa „liminoidalnymi": znacznie bardziej ograniczone i zindywidualizowane, poświęcone zabawie, sportowi, wypoczynkowi czy sztuce, całkowicie oderwane od „zwykłej" aktywności zawodowej czy handlowej. Działania liminoidalne, podobnie jak liminalne, wytyczają tereny, gdzie nie honoruje się już konwencjonalnych struktur – a zarazem, z racji ich większej swobody i otwartości na przypadek, mogą być dużo bardziej wywrotowe, celowo albo przypadkiem wprowadzając lub penetrując różne struktury, które mogą stać się realnymi alternatywami *status quo*. Teoretykom i praktykom performansu szukającym takich form społecznego zaangażowania, jakich nie daje większość skrępowanych kulturą struktur tradycyjnego teatru, zawarta w liminoidalnym działaniu możliwość społecznego i kulturalnego sprzeciwu, oraz przyjrzenia się innym opcjom, wydawała się szczególnie interesująca.

Turnerowskie powiązanie kulturowej autorefleksji z konserwatyzmem w przypadku tradycyjnych sytuacji liminalnych, a ze zmianami kulturowymi w przypadku nowszych działań liminoidalnych, wciąż stanowi przedmiot żywej dyskusji; podobnie jak cała kwestia związków performansu z kulturoznawstwem. Clifford Geertz wyróżnia w performansie „grę głęboką" i „grę płytką": rozróżnienie to przypomina wprowadzony przez Turnera podział na działania liminalne i liminoidalne, ale odwrotnie przyporządkowuje im cechy radykalizmu i kon-

[30] Tamże, s. 43.

serwatyzmu. Zdaniem Geertza tylko performanse, które wciągają uczestników w „grę głęboką", zdolne są wzbudzić rzeczywiste obawy o losy podstawowych idei i kodów danej kultury[31]. Bliższy Turnera wydaje się z kolei Bruce Kapferer, który uważa, że w „grze głębokiej" silne zaangażowanie performerów i widzów może uniemożliwić refleksję, natomiast – paradoksalnie – w bardziej „zdystansowanej" „grze płytkiej" miejsce na kulturową autorefleksję znajdzie się z największym prawdopodobieństwem[32].

Oczywiście, stosunek performansu do kultury, w której funkcjonuje, to kolejny aspekt jego „z istoty kontrowersyjnej" natury. Niektórzy sądzą, że utwierdza on kulturowe pewniki, inni – że (przynajmniej potencjalnie) im zagraża. Jeszcze inni – że zależnie od okoliczności może działać tak lub inaczej, jak w definicji MacAloona: performans kulturowy to „wydarzenie, podczas którego my jako kultura lub społeczeństwo zastanawiamy się nad sobą i określamy się, dramatyzujemy nasze zbiorowe mity i naszą historię, przedstawiamy się w innych wydaniach i ostatecznie zmieniamy się pod pewnymi względami, a pod innymi pozostajemy tacy sami"[33]. Jednakże nawet ci, którzy zgadzają się z MacAloonem, nie potrafią zgodnie odpowiedzieć na pytanie, co każe jednym zwyczajom się zmieniać, a innym zachować dotychczasową postać. Wszystkie te kwestie stoją, rzecz jasna, w centrum zainteresowań teoretyków i praktyków performansu o nastawieniu społecznym i politycznym, toteż w odpowiednim miejscu będziemy musieli do nich wrócić.

Performans i zabawa

Oprócz prac van Gennepa o obrzędach i rytuałach duży wpływ na Turnera – podobnie jak na większość antropologów kultury zajmujących się performansem – wywarły wcześniejsze badania nad ludzką zabawą. Dwie najpopularniejsze i najważniejsze prace na ten temat to: *Homo ludens* holenderskiego historyka kultury Johanna Huizingi oraz blisko z nią związana książka *Gry i ludzie* Rogera Caillois. Obydwaj

[31] C. Geertz, *Głęboka gra: uwagi o walkach kogucich na Bali*, w: tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 461–510.

[32] B. Kapferer, *The Ritual Process and the Problem of Reflexivity in Sinhalese Demon Exorcisms*, w: J. J. MacAloon, *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, s. 204.

[33] J. J. MacAloon, *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, s. 1.

badacze zajmowali się funkcjami zabawy w ludzkiej kulturze. Huizinga skupiał się na tworzonych w ramach kultury, artykułowanych formach igraszek, takich jak przedstawienia, popisy, parady, turnieje i zawody; Caillois zarzucał większe sieci, uwzględniając nawet igraszki dzieci i zwierząt. W istocie Caillois przedstawia pewne kontinuum zabawowych czynności, które rozciąga się od takich spontanicznych przejawów, jak śmiech niemowlęcia na widok grzechotki czy igranie kota z motkiem wełny – określanych terminem *paidia* – po działania coraz bardziej zinstytucjonalizowane i ujęte w normy nazwane *ludus*[34].

Pomijając tę różnicę, sześć istotnych „cech" gry i zabawy wymienionych przez Caillois (dobrowolność, wyodrębnienie, zawieranie elementu niepewności, bezproduktywność, ujęcie w normy, fikcyjność[35]) zasadniczo pokrywa się z „cechami formalnymi", które wyróżnia Huizinga. Pierwszą cechą zabawy jest według Huizingi swobodne działanie, dobrowolnie podjęte i dające się w każdej chwili przerwać lub porzucić. Wiąże się ono ściśle z „wolnym czasem" czy wypoczynkiem. Ta zależność jest szczególnie ważna dla Turnera, który uważa, że samo pojęcie wypoczynku pojawiło się wraz z powstaniem nowoczesnego społeczeństwa industrialnego i właściwym mu podziałem aktywności na pracę i nie-pracę. Nie-praca, wypoczynek, zabawy i rozrywki to właśnie Turnerowskie działania liminoidalne. Zestawienie działań liminoidalnych z okresami nie-pracy przywodzi też na myśl drugą z wymienionych przez Huizingę cech: zabawa nie jest „zwykłym" życiem, „jest to raczej wykraczanie z takiego życia w sferę tymczasowości o swoistych tendencjach"[36]. To wiąże się wyraźnie z procesem, który teoretycy nazywają „tworzeniem ram".

Zarówno dla Huizingi, jak i dla Caillois walka lub zawody to podstawowa forma zabawy. Caillois posługuje się tutaj – mającym w teorii teatru długą historię – słowem *agón*, które odgrywa także zasadniczą rolę w Turnerowskiej koncepcji „dramatu społecznego". Kolejna jego kategoria, *mimicry*, jest dla teorii teatru bodaj jeszcze ważniejsza (natomiast „konflikt" i „mimesis" – a zwłaszcza ta ostatnia – okazały się dla współczesnej teorii performansu o wiele mniej istotne, a bardziej

[34] R. Caillois, *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1977, s. 22.

[35] Tamże, s. 20.

[36] J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 21.

kłopotliwe; być może ze względu na bliskie powiązanie z tradycyjnym teatrem, wobec którego performans stara się raczej zdystansować).

Pozostałe dwie kategorie Caillois, choć na pozór mniej znane, w gruncie rzeczy dużo bardziej odpowiadają zainteresowaniom współczesnego performansu. Pierwsza z nich, *alea*, czyli „przypadek", przyszła do współczesnego performansu po części z obszaru wcześniejszych teatralnych eksperymentów dadaistów i surrealistów, po części z happeningów i „teatru przypadku" (*chance theatre*) lat 60. XX wieku, częściowo zaś z twórczości najważniejszej postaci nowoczesnego performansu: Johna Cage'a. O tym wszystkim szerzej powiemy w rozdziale poświęconym sztuce performansu. Tutaj odnotujmy tylko, że dla Caillois *alea* i *agón* są w jakimś sensie przeciwstawne. W tym ostatnim podkreśla się spryt, logikę, pomysłowość i zdyscyplinowanie – wszystko co, zdaniem autora, zaprzecza swobodzie i spontaniczności instynktu zabawy. Dla teoretyków i praktyków performansu przypadek również stanowi środek uwalniania się z mocno na ogół skodyfikowanych struktur i wymagań konwencjonalnego doświadczenia teatralnego.

Ostatnia kategoria, *ilinx*, czyli „stan oszołomienia", pełni podobną funkcję destabilizacyjną. Jest to „próba chwilowego unicestwienia stabilności odbioru i narzucenia świadomości swoistego upojnego lęku"[37] – jak opisuje Caillois. Nacisk kładzie się tu na wywrotowość, zniszczenie „stabilności", zmianę „świadomości" w „lęk", spowodowany przez dopuszczone do głosu fizyczne doznania, wyzwolenie ciała z obowiązujących na co dzień form kontroli i sensu. W pewnym sensie oszołomienie jest dla ciała tym, czym dla umysłu zdanie się na przypadek: rzuceniem się w swobodną grę; tam – żywiołów, tu – doznań. Huizinga mówi o podobnym wyzwoleniu z codziennych form i ograniczeń bardziej pozytywnie: dla niego to odczuwane w zabawie „oczarowanie" bądź „urzeczenie"[38]. Również Turner mówi o „oczarowaniu", choć woli znany termin „przepływ", który przejmuje od psychologów Johna MacAloona i Mihaly'ego Csikszentmihalyi'ego. Podczas „przepływu" – który psychologowie ci wiążą nie tylko z zabawą, lecz także z twórczym i religijnym doświadczeniem – refleksyjność ginie w pomieszaniu działania i świadomości, w skupieniu na chwilowej przyjemności i utracie poczucia własnej tożsamości lub celowości swojego działania.

[37] R. Caillois, *Gry i ludzie*, s. 30.
[38] J. Huizinga, *Homo ludens*, s. 24.

Caillois nie przeciwstawia wyraźnie oszołomienia *mimicry*, tak jak przeciwstawia przypadek walce. Jest jednak zastanawiające, że we współczesnej teorii jedna z głównych linii błędnego podziału przebiega podług tych właśnie kategorii – przeciwstawienie opartej na mimesis semiotyki i opartej na jednym z fizycznych doznań fenomenologii u Berta Statesa lub też u Jeana Altera przeciwstawienie (na tej samej w gruncie rzeczy zasadzie) semiotyki performansowi (bardziej szczegółowo o koncepcjach Statesa i Altera powiemy później). Współczesny performans, który określał się przez opozycję do tradycyjnego teatru, w dużej mierze trzymał się tych właśnie podziałów: opowiadał się za przypadkowymi działaniami i fizyczną świadomością w sytuacji performatywnej, a przeciw kontroli i naśladowczemu dystansowi konwencjonalnego teatru.

Zdaniem Huizingi zabawa pełni w kulturze głównie role konserwatywne: poprzez pogłębienie wspólnego doświadczenia i ludyczny pokaz wspólnych wartości i przekonań umacnia ostatecznie jej założenia. Rozwijanie czy wzmacnianie ducha bądź świadomości wspólnoty, owej *communitas*, to – jego zdaniem – jedna z podstawowych funkcji zabawy, której skutki wykraczają poza aktualne ludyczne doświadczenie. A zatem gra lub zabawa, podobnie jak performans kulturowy Singera, scala wspólnotę i „poprzez przedstawienie urzeczywistnia" ukryte w kulturze wartości, założenia i przekonania. Widać to szczególnie dobrze, gdy Huizinga mówi o bliskich powiązaniach zabawy i rytuału. Kiedy jednak weźmie się pod uwagę konieczną dla zabawy absolutną wolność (której wagę podkreślają i Huizinga, i Caillois), wyraźnie widać miejsce na jej znacznie poważniejszą wywrotową rolę: tę, o której mówił Sutton-Smith, a potem Turner – zwłaszcza gdy Huizinga stwierdza, że „jeszcze w rozwiniętych kulturach" ślady wielkich „ludowych" okresów zabawy zachowały się w „obyczajach Saturnaliów i karnawału", z właściwym im zachowaniem destrukcyjnym i bezładnym[39].

Wywrotowa zabawa

Teoretykiem, który we współczesnym literaturoznawstwie i performatyce najmocniej kojarzy się z pojęciem karnawału i karnawalizacji, jest Michaił Bachtin. To, co pisze na ten temat – zwłaszcza w książce

[39] Tamże, s. 27.

o Rabelais'm – bardzo przypomina Turnerowski opis liminalnych zjawisk kulturowych. Podczas karnawału – powiada Bachtin – gdy „zostawały zniesione wszystkie dzielące ludzi hierarchiczne różnice i bariery oraz uchylone pewne normy i zakazy obowiązujące w zwykłym, pozakarnawałowym życiu, tworzył się szczególny, idealno-realny, niemożliwy na co dzień typ stosunków międzyludzkich"[40]. Taki karnawał, jako nieustrukturowany teren, na którym testuje się nowe struktury społeczne i kulturowe, mógłby stanowić przykład Turnerowskiego działania liminalnego albo liminoidalnego. Do cech karnawału Bachtin zalicza swobodny i familiarny kontakt między ludźmi, nieskrępowane ujawnianie w ekscentrycznym zachowaniu skrywanych stron ludzkiej natury (akcentowana przez Huizingę wolność), profanacje, cudaczne mezalianse pozwalające łączyć i jednoczyć najróżniejsze i skrajnie niedopasowane rzeczy. Bachtin podkreśla, że nie wiążą się one z abstrakcyjną myślą, tylko ze zmysłową grą samego życia – czyli z kulturowym performansem. To prowadzi go dalej do omówienia konkretnych karnawałowych aktów, z których najważniejszym jest błazeńska koronacja i detronizacja karnawałowego króla – obrzęd głęboko nacechowany tragizmem i świadomością zmiany, tematyką śmierci i odrodzenia, leżącą u podstaw samego karnawałowego doświadczenia.

Bachtin, podobnie jak Turner, odróżnia karnawalizację właściwą wcześniejszym kulturom od bardziej zapośredniczonych, okrojonych i rozproszonych jej współczesnych potomkiń, a za cezurę podziału przyjmuje wiek XVII. Teatr i przedstawienie są oczywiście jedną z pochodnych tej potężnej niegdyś siły: „To znamienne, że subkultura teatralna zachowała coś z karnawałowych przywilejów, karnawałowego odczucia świata, fascynacji karnawałem" – powiada Bachtin. Karnawalizacja tradycji literackiej osiągnęła swoje apogeum w renesansie. Bachtinowska koncepcja karnawalizacji renesansowej literatury bardzo poważnie wpłynęła na najnowsze badania nad dramatem elżbietańskim[41]. Natomiast obraz karnawału jako terenu swobodnego badania i ewentualnego podważania tradycyjnych założeń i ról kulturowych przyciągnął uwagę artystów i teoretyków performansu zainteresowanych tymi właśnie kwestiami[42].

[40] M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 75.

[41] Zob. np. M. D. Bristol, *Carnival and Theatre*, New York 1985.

[42] Zob. np. M. Russo, *Female Grotesques: Carnival and Theory*, w: *Feminist Studies/Critical Studies*, red. T. de Lauretis, Milwaukee 1986, s. 213–229.

Poważną krytykę Huizingi i Caillois przeprowadził w 1968 roku Jacques Ehrmann. W teoriach obydwu autorów, jak również lingwisty Émile'a Benveniste'a, Ehrmann znajduje założony z góry podział na zabawę i powagę – zabawę powiązaną z marzeniami, wyobraźnią, dobrowolnością i tym podobnymi przejawami „wolności", oraz powagę łączoną ze świadomością, praktycznością i rzeczywistością. Ponadto, nie dość że autorzy wprowadzają tak wielce podejrzany podział, to zarazem uprzywilejowują tę drugą kategorię, uznając ją za podstawę pierwszej; odnośnik neutralny, obiektywny i bezdyskusyjny[43]. Mówiąc słowami Huizingi: „zabawa jest zawsze przedstawieniem czegoś"[44]. Argument Ehrmanna przypomina metodę używaną zwykle przez Derridę, który podobnie demaskował fałszywe „ugruntowywania" pary terminów poprzez tworzenie jednego aksjomatyczną podstawą drugiego. Z krytyki Derridiańskiej wynikają też istotne konsekwencje dla teorii performansu, do których powrócimy, omawiając związki performansu z myślą postmodernistyczną. W tym miejscu chciałbym tylko podkreślić, że Ehrmann, podobnie jak Derrida, jest przeciwny wywodzeniu zabawy z trwałej, stabilnej rzeczywistości, która ma ją poprzedzać i umożliwiać. W nowocześniejszym ujęciu zabawa, rzeczywistość i kultura należą do zmiennego układu wzajemnie się warunkujących pojęć i praktyk, a krytyk bądź teoretyk ludzkich działań, zamiast oddzielać czy wyróżniać jeden z tych terminów, powinien dążyć do wyjaśnienia, „jak ta natura-kultura przejawia się w różnych kontekstach historycznych i kulturowych"[45].

Zbliżone zagadnienia i metodę badawczą przedstawił Marshall Sahlins. Jego zdaniem antropolodzy zwykli sądzić, że kulturę kształtują struktury zarówno „normatywne", jak i „performatywne", z których pierwsze stanowią względnie stabilne, instytucjonalne formy społeczne, drugie zaś rozwijają się zależnie od przypadkowych okoliczności. Oczywiście można tu dostrzec zbieżność z „zabawą" i „rzeczywistością" Ehrmanna – zwłaszcza gdy zabawę wiąże się z kulturowymi zmianami lub modyfikacjami, których możliwość otwiera liminalność Turnera i van Gennepa. Jednakże Sahlins, podobnie jak Ehrmann, przestrzega przed tak ostrą dychotomią oraz – co jeszcze

[43] J. Ehrmann, *Homo Ludens Revisited*, tłum. C. i Ph. Lewis, w: *Game, Play, Literature*, red. J. Ehrmann, Boston 1968, s. 33.

[44] J. Huizinga, *Homo ludens*, s. 28.

[45] J. Ehrmann, *Homo Ludens Revisited*, s. 46.

ważniejsze – przed (częstym w naukach społecznych) stawianiem normatywności przed performatywnością, a więc również przed dawaniem pierwszeństwa stabilnej „rzeczywistości", z której wywodzi się zabawę. Oczywiście akt kulturowy może być, i nierzadko jest, narzucony przez formę społeczną, ale jednocześnie w tych właśnie aktach wszystkie społeczeństwa nieustannie improwizują kolejne formy społeczne, a mieszanka owych strategii i poziomy, na których one działają, bardzo się różnią zależnie od danego społeczeństwa[46].

Przestrogi Ehrmanna i Sahlinsa ogromnie zwiększają zakres i znaczenie aktywności liminalnej i performatywnej. Jeżeli jednak idzie o społeczne funkcjonowanie performansu, to nawet elastyczna definicja Sahlinsa budzi zastrzeżenia, ponieważ przenosi znaną dychotomię stałe–płynne na inną płaszczyznę, gdzie akty „performatywne", jak zawsze, znajdują się po stronie płynności, unieważniając (przynajmniej na jakiś czas) istniejące już „normatywne" struktury kulturowe.

Performująca antropologia

Badania Turnera zostały podjęte przez Colina Turnbulla i innych uczonych i poprowadzone w kierunkach zbieżnych z teorią performansu lat 90. (podobnie jak same teorie Turnerowskie zbiegały się z teoriami performansu lat 70. i początku lat 80.). W artykule z 1990 roku Turnbull zastanawia się zwłaszcza nad zbieżnością jego własnych teorii z ostatnią pracą Turnera (który zmarł w 1983 roku). Te nowe kierunki wiązały się ze zmianą w pojmowaniu natury performansu kulturowego, a zwłaszcza performatywnej natury samej pracy antropologicznej. O ile młody Turner stosował model teatralny w analizie pewnych zjawisk kulturowych, o tyle Turnbull dostrzegł możliwość jego zastosowania do samego procesu analizy[47].

Badania antropologiczne i performans mają wiele punktów wspólnych – twierdzi Turnbull – ponieważ badacz pracujący w terenie pełni „rolę" antropologa, której oczekuje od niego społeczeństwo, a także „spełnia" (*perform*) określone cele (tu pobrzmiewa echem Goffman – wrócimy do tych kwestii w następnym rozdziale). Badacz terenowy

[46] M. Sahlins, *Islands of History*, Chicago 1985, s. XI–XIII.

[47] C. Turnbull, *Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience*, w: *By Means of Performance*, red. R. Schechner, W. Appel, Cambridge 1990, s. 50.

jest też jednak widzem kulturowego performansu i – w subtelniejszym sensie, w szczególnym kontekście prowadzonego badania – widz ów jest zmuszony zmieniać swoje zwykłe zachowanie, tak by miało określony sens dla innych. Następny krok w Turnerowskiej koncepcji – twierdzi Turnbull – to uświadomienie sobie, że zjawisk liminalnych nie da się po prostu obiektywnie badać, tylko trzeba je też rozumieć poprzez uczestnictwo, przez drobiazgowe przygotowanie i ćwiczenie, które odsyła w dziedzinę teatru. Krótko mówiąc: badacz terenowy nie może już polegać na tradycyjnych metodach „obiektywnego" sprawozdania o performansie. Nie dlatego żeby obiektywność była niemożliwa (choć w najlepszym razie jest skrajnie trudna) do osiągnięcia, tylko po prostu dlatego, że performansu nie da się w ten sposób zrozumieć. Wkroczenie w sytuację liminalną czy performatywną wymaga, między innymi, dyscypliny i skupienia, wyraźnego określenia celu, a być może negacji wszystkich celów, oraz wyrzeczenia się własnego „ja" i przemiany w kogoś innego. Pierwsze z tych żądań – powiada Turnbull – dla większości antropologów nie stanowi problemu, ale drugie, które podaje w wątpliwość tradycyjne cele naukowe, wewnętrzne przekonania i poczucie tożsamości, stanowi już dużo poważniejsze wyzwanie[48].

Proponowana przez Turnbulla zmiana akcentu oznacza w rzeczywistości gruntowną przemianę we współczesnej antropologii: przejście od modelu neutralnego, obiektywnego sprawozdawcy, który opisuje zwyczaje kulturowe, do modelu tubylca z pewnej kultury, który przypatruje się tubylcom z innej kultury i tworzy złożony układ wzajemnych wpływów i dostosowań. Dwight Conquergood pisał w 1985 roku, że można wyodrębnić pięć typów postaw wobec etnografii performansu; cztery z nich są moralnie wątpliwe. Do tych podejrzanych należą postawy: zbieracza, entuzjasty, sceptyka i kustosza. Zbieracz gromadzi przykłady performansu, interesuje go tylko ich zdobywanie i wykorzystywanie. Sceptyk, jak wielu tradycyjnych etnografów, patrzy na badany performans z daleka i z wysoka. Entuzjasta, przeciwnie, szuka łatwej identyfikacji w szybkich uogólnieniach. Kustosz przyjmuje postawę turysty szukającego egzotyki czy widowiska. Tym czterem postawom Conquergood przeciwstawia performans „dialogiczny", który ma „gromadzić różne głosy, światopoglądy, systemy wartości i przekonania, tak żeby mogły ze sobą nawiązać rozmowę"[49]. Poszukiwanym

[48] Tamże, s. 76.

[49] D. Conquergood, *Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance*, „Literature in Performance" 1985, t. 5, s. 9.

efektem jest tu otwarty performans, który powstrzymuje się od wniosków i pragnie podtrzymać nieustanne dociekania.

„Dialogiczny" performans większości prac antropologicznych lat 90. XX wieku głęboko określił nie tylko formę kontaktu z materiałem kulturowym, ale też i sposób jego przedstawiania. Odkryto bowiem, że uznawane dotąd za neutralne i obiektywne „sprawozdanie" jest mocno uwikłane w kulturowe założenia i w performans. Wielu antropologów próbowało więc pisać „performatywnie", starając się wprowadzić do prezentacji materiału „dialogiczną" sugestywność, dramatyzm, otwartość. Znamiennym tego przykładem może być Michael Taussig, w latach 80. pracownik Wydziału Performatyki Uniwersytetu Nowojorskiego. Prowadzone na tym wydziale seminarium stanowiło podobno podstawę jego książki *The Magic of the State* (Magia państwa) z 1997 roku, którą Routledge, jej wydawca, zaliczył do dziedziny „fikcjokrytyki". Podobnie jak w swoich wcześniejszych książkach Taussig przeprowadza tu neomarksistowską analizę dzisiejszego imaginacyjnego zjawiska, które gdzie indziej nazywa „poetyką towaru"[50]. *The Magic of the State* bada punkty przecięcia sfer mitu i rytuału oraz sfer władzy i pieniądza. Przedstawia rozmaite, raczej fikcyjne postaci w rodzaju fantastycznonaukowego antropologa Kapitana Misji, który studiuje zjawisko opętania przez duchy w zaczarowanych górach gdzieś w Ameryce Południowej. Ich praca ma „ukazać i odtworzyć spektakle duchowego opętania", żywą rzeczywistość „dla większości ludzi z większej części świata"[51].

W nieco ironicznym, śmiałym eksperymencie z performatywnością i dialogicznością Taussig poszedł w całkiem inną stronę niż postmodernistyczni etnografowie, którzy manifestowali performatywną świadomość, wplatając w narracje własne ciała z taką gorliwością i premedytacją, z jaką Taussig swoje własne wykluczał. Wielu z nich jednak – jak Taussig – starało się ponownie włączyć do współczesnego dyskursu etnograficznego wcześniej odrzucone dyskursy magii i mitu. Stephanie Kane w *The Phantom Gringo Boat* (Widmowa łódź gringo, 1994) wyraźnie zestawia etnografię z performatywną praktyką szamanizmu „w jej próbie przekroczenia przepaści między znanym a nieznanym". Swój pisarski performans zaś nazywa próbą „wpisania rzeczywistości magicznej w politykę dnia codziennego"[52]. Z kolei Katherine

[50] M. Taussig, *The Nervous System*, New York 1992, s. 4.
[51] M. Taussig, *The Magic of the State*, New York 1997, s. 79.
[52] S. Kane, *The Phantom Gringo Boat*, Washington 1994, s. 20.

Pratt Ewing w *Arguing Sainthood* (Dowodzenie świętości, 1997), na podstawie swoich szeroko zakrojonych badań terenowych wśród sufickich mistyków w Lahaurze, tworzy model podmiotowości nieustannie negocjowanej poprzez konstrukcje zmiennych i rywalizujących ze sobą rzeczywistości[53].

W przeglądowym artykule na temat najnowszych prac etnograficznych Corinne Dempsey porównuje sposób widzenia performatywnych związków interkulturalizmu i podmiotowości przez Katherine Ewing z poglądem piszącej o Maroku Stefanii Pandolfo. Zdaniem obydwu pisarek – twierdzi Dempsey – podmiot działa w „szczelinie między językami i kulturami, między rodzajami i klasyfikacjami", w której „możliwa jest pewnego rodzaju uważność i międzykulturowy dialog"[54]. W świętych pismach muzułmańskich Pandolfo znajduje figurę, która dokładnie wyraża tę koncepcję, a jednocześnie antycypuje grę przedstawienia i podmiotowości, cechującą najnowszą myśl postmodernistyczną: *al-Finta*. *Al-Finta* to – według opisu Pandolfo – „wieloznaczne pojęcie z pogranicza przedstawienia i myśli, oznaka uporczywej różnicy, szczeliny, rozdźwięku, schizmy, dysjunkcji czy oddzielenia – oddzielenia od samego siebie – figura wygnania, która określa sytuację podmiotu i jako możliwość, i jako strata"[55].

Kulturowe doświadczenie ciała stanowi sedno zainteresowań Kirsten Hastrup, która za jedno z najważniejszych osiągnięć antropologii lat 80. i 90. XX wieku uważa przejście od „etnografii informacyjnej do performatywnej". Hastrup przytacza rozróżnienie, wprowadzone wcześniej przez Johannesa Fabiana: otóż w ramach tej pierwszej antropologii „etnograf ustala pytania i notuje odpowiedzi", w ramach drugiej zaś „etnograf nie gra pierwszych skrzypiec, tylko przygrywa do wtóru"[56]. Hastrup wywodzi pojęcie „etnografii performatywnej" od Turnera, ale wskazuje też zasadnicze zmiany, jakim uległo ono od momentu jego wprowadzenia. Turner traktował „dramaty społeczne" z zewnątrz, obserwacyjnie, zgodnie z ówczesną tradycją antropologiczną interesując się raczej wyrazami doświadczenia niż samym doświadczeniem. Jednak większość kulturowej wiedzy – jak przekonuje Hastrup – „magazynuje

[53] K. Pratt Ewing, *Arguing Sainthood*, Durham 1997, s. 106.
[54] C. Dempsey, *Religion and Representation in Recent Ethnographies*, „Religious Studies Review" 2000, t. 26:1, s. 38.
[55] S. Pandolfo, *Impass of the Angels*, Chicago 1997, s. 5.
[56] J. Fabian, *Power and Performance*, Madison 1990, s. 19. Cyt. w: K. Hastrup, *A Passage to Anthropology*, London 1995, s. 82.

się raczej w działaniach niż w słowach" i opiera się tego rodzaju dyskursywnej analizie. Trzeba zatem porzucić „chłodne spojrzenie" i próbować zrozumieć „ucieleśnione wzory doświadczenia"[57].

Co ciekawe, szukając sposobów podejścia do tych „ucieleśnionych wzorów", Hastrup dociera do teatru, a zwłaszcza do twórczości teoretyka performansu, który najmocniej związał się z podejściem antropologicznym – do Eugenia Barby. W rozmaitych pismach, ale najszerzej w książce *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, współredagowanej z Nicolą Savaresem (1991), Barba zajął się badaniem „spotkania-kulturowych i fizjologicznych zachowań" performera w różnych kulturach[58]. Wszelkie cielesne działania podzielił na trzy typy: techniki codzienne, zajmujące się przede wszystkim komunikowaniem treści; techniki wirtuozerskie, którymi popisują się na przykład akrobaci pragnący „przekształcać ciało i wzbudzać podziw", oraz pozacodzienne techniki, które nie mają ciała transformować, tylko je „informować": wkładać w formę, sytuować tam, gdzie jest „żywe i obecne", bez reprezentowania czegokolwiek[59]. Fundamentów performansu Barba doszukuje się nie w ramach czy znaczeniach kulturowych, ale na podstawowym, „preekspresywnym" poziomie organizacji ciała performera, które widz odbiera jako performans. Widz (o którym Barba mówi stosunkowo mało) reaguje na performans poza jakimikolwiek „ramami" kulturowymi, pod wpływem przedkulturowego zbioru ogólnych „reakcji fizjologicznych" na bodźce takie, jak równowaga i napięcia kierunkowe[60]. Barba zakłada, że ów preekspresywny poziom tkwi u korzeni wszelkiego performansu, już to na Wschodzie, już to na Zachodzie, oraz że istnieje transkulturowa „fizjologia", niezależna od tradycyjnej kultury, a związana z takimi zjawiskami, jak równowaga, dynamika, opozycja form. Jego zdaniem antropologia teatru ma właśnie badać tę fizjologię na poziomie międzykulturowym, szukać ogólnych fizycznych zasad rządzących preekspresywnością[61].

Hastrup zgadza się z Barbą, że większość elementarnego doświadczenia cielesnego ma charakter międzykulturowy i stanowi niejako

[57] K. Hastrup, *A Passage to Anthropology*, s. 82–83.

[58] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. różni, Wrocław 2005, s. 6. Tytuł oryginału to: *The Secret Art of Performer*, stąd właściwy przekład powinien brzmieć: *Sekretna sztuka performera* (przyp. tłum.).

[59] Tamże, s. 8.

[60] Tamże, s. 184.

[61] Tamże, s. 168–169.

podstawę analizy antropologicznej, która może korygować intelektualne, obiektywne struktury gramatyk kulturowych. Tak jak antropologia teatru odrzuca koncepcję ciała będącego narzędziem performera na rzecz koncepcji „jednej osoby, która w jednolitym performansie łączy cielesne i umysłowe obrazy", tak antropologia performansu musi stworzyć pewien model, który złączyłby w jedno umysł i ciało, kulturę i działanie[62].

Jeden z najbardziej fascynujących aspektów dzieła Hastrup stanowią refleksje nad jej własnym doświadczeniem nie w roli etnografa, tylko informatora. Wspólne zainteresowania zbliżyły do siebie Hastrup i Barbę (podobnie jak dekadę wcześniej Turnera i Schechnera) pod koniec lat 80. XX wieku, kiedy to Barba postanowił zrobić performans na podstawie jej życia i twórczości. Refleksje Hastrup nad całym tym procesem, nad związkiem między zachowaniem i zachowanym zachowaniem, między „ja" i „nie ja", między doświadczeniem i refleksją – przemieniają jej relację z pracy nad spektaklem Barby, zatytułowanym *Talabot*, w wyjątkowe, pasjonujące świadectwo spotkania Ja i Innego, spotkania teatru, performansu i antropologii w końcu XX wieku[63].

Kiedy przechodzimy do badania performansu spoza tradycyjnego terenu antropologii, rola „sprawozdawcy" przestaje być już tak ważną kwestią (chociaż wywołała pewne istotne refleksje, o których powiemy w następnym rozdziale). Jednak w ogólniejszym wymiarze performans krytyczny i teoretyczny uległ w latach 80. XX wieku podobnej i bez wątpienia pokrewnej zmianie, przestając niemal wyłącznie interesować się performerem i aktem performatywnym, a zaczynając uwzględniać również to, kto ów performans ogląda, kto go relacjonuje i jakie są społeczne, polityczne i poznawcze konsekwencje tych operacji. Co więcej, w latach 80. i 90. XX wieku te wspólne zainteresowania stworzyły jedno z najbardziej twórczych pól badawczych, zarówno etnograficznych, jak teatrologicznych. Przejście od modelu badacza terenowego, który jest neutralnym obserwatorem, do modelu badacza terenowego, który jest uczestnikiem performansu – zarówno na etapie początkowego doświadczenia, jak i na późniejszym etapie

[62] K. Hastrup, *A Passage to Anthropology*, s. 90.

[63] Relacja Hastrup pierwotnie ukazała się w formie artykułu *Out of Anthropology: The Anthropologist as an Object of Dramatic Representation* w „Cultural Anthropology" 1992. W przepracowanym wydaniu książkowym w: K. Hastrup, *A Passage to Anthropology*, s. 123–145.

przekazywania go innym – oznacza wkroczenie na złożony obszar performansu międzykulturowego. W dzisiejszym świecie łatwego transportu i łatwej komunikacji nie tylko antropolodzy, lecz również wszelkiego rodzaju kulturowe performanse lub fragmenty kulturowych performansów całkiem łatwo mogą krążyć i krążą po świecie, tkając skomplikowane wzory kontaktów z innymi kulturami czy innymi kulturowymi performansami.

Kilku europejskich teoretyków teatru, zwłaszcza Patrice Pavis we Francji i Erika Fischer-Lichte w Niemczech, zajmowało się teatrologicznymi badaniami interkulturalizmu. Jakkolwiek ich prace świadczą o dobrej orientacji w antropologii (na przykład Pavis w dużej mierze opiera swoje analizy na twórczości francuskiego antropologa Camille'a Camillieriego), nie znać w nich (jak dotąd przynajmniej) takiej potrzeby bezpośredniego obustronnego poznania i wzajemnej inspiracji, jaka cechowała w latach 70. XX wieku prace Schechnera czy Turnera. Obecne badania antropologiczne łączy jednak z dzisiejszą teatrologią ważny motyw: wspólne zainteresowanie tym, jaki wpływ wywiera na performans kulturowy rosnąca ilość zapożyczeń międzykulturowych w nowoczesnym i ponowoczesnym świecie. Dlatego też w pracach tradycyjnej teatrologii często cytuje się najnowsze teorie antropologiczne. Książka *Kłopoty z kulturą* (1988) historyka etnografii Jamesa Clifforda zawiera właśnie jedną z takich teorii wraz z przekonaniem, że współczesne społeczeństwa stały się „między sobą zbyt konsekwentnie powiązane, aby możliwe było łatwe wydzielenie odrębnych lub niezależnie funkcjonujących systemów"[64], jednostki zaś i grupy wszędzie „improwizują lokalne performanse ze zgromadzonych (na nowo) przeszłości, używając obcych mediów, symboli i języków"[65]. Clifford i inni nazywali to nowe zjawisko interkulturalizmem „skreolizowanym"[66], w nawiązaniu do mieszanej i wielowarstwowej kultury regionów takich jak Karaiby[67].

[64] J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. różni, Warszawa 2000, s. 249.

[65] Tamże, s. 22.

[66] Tamże, s. 196.

[67] Trzeba jednak zaznaczyć, że niektórzy teoretycy i praktycy sprzeciwiali się twierdzeniu, że wszelki performans kulturowy tworzy taką mieszankę. Peter Brook szukał teatru, który wykracza poza konkretne kultury, odwołując się do uniwersalnych ludzkich stanów, niezależnych od podziałów rasowych, kulturowych czy klasowych (Patrice Pavis nazywa ten typ „badaniami współkulturowymi"). Z kolei Eugenio Barba, jak widzieliśmy, stara się osiągnąć uniwersalność w całkiem przekonujący sposób: poprzez „preekspresywne" odwołanie się do pewnej podstawy, wspólnej dla całej ludzkości, zanim zostanie zindywidualizowana w poszczególnych kulturach. To podejście Pavis nazywa „przedkulturowym". (P. Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, tłum. L. Kruger, London 1992, s. 20. Zob. też: P. Pavis, *Ku teatrowi międzykulturowemu?*, tłum. E. Kubikowska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1997 nr 22, s. 48–51; nr 23, s. 38–41.)

Funkcjonowanie performansu w kulturze, ustanowienie i wykorzystanie określonych kontekstów performatywnych, stosunek performera do widzów i sprawozdawcy performansu do performansu, powstawanie i działanie performansu odwołującego się do kilku różnych kultur lub też przez nie inspirowanego – wszystkie te kulturoznawcze problemy poważnie wpłynęły na współczesne myślenie o istocie i działaniu performansu. Tak czy inaczej, teorie kultury nadal skupiają się przede wszystkim na performansie jako zjawisku etnograficznym lub antropologicznym; natomiast we współczesnych teoriach performansu równie ważny jest jego aspekt społeczny i psychologiczny. I do tego rodzaju teorii teraz przejdziemy.