

5

Performatywność

Termin trudny do określenia

Performatywność jest wszędzie – w codziennym zachowaniu, w pracy, w mediach i Internecie, w sztuce i w języku. Bardzo trudno określić ten termin, podobnie jak spokrewniony z nim termin „performatyw”. Obydwa słowa nabyły wielu różnych znaczeń. Czasami używa się ich ściśle. Częściej jednak stosuje się je luźno na oznaczenie „czegoś w rodzaju performansu”, co jednak nie jest nim w prawowitym, formalnym znaczeniu. Mamy tu zarówno rzeczownik, jak i przymiotnik. Rzeczownik „performatyw” oznacza słowo lub zdanie, które coś sprawia (objaśnię to wkrótce). Przymiotnik „performatywny” nadaje swojemu obiektowi jakość performansu – tak jest z „performatywnym pisaniem” (zob. ramkę Phelan). „Performatywność” zaś to jeszcze szerszy termin, obejmujący całą gamę możliwości powstałych w świecie, w którym nikną granice między faktami rzeczywistymi a medialnymi, oryginałem a kopią (cyfrową lub klonowaną), występem na scenie i w życiu codziennym. Rzeczywistości społeczne, polityczne, ekonomiczne, osobiste i artystyczne nabierają coraz wyraźniejszych własności performansu. W tym znaczeniu performatywność upodobnia się do tego, co w rozdziale II określiłem „jako” performans.

Performatywność stanowi najgłębszy temat całej tej książki. Dla performatyków performatywność obejmuje liczne zagadnienia, wśród nich konstrukcję rzeczywistości społecznej z uwagi na płeć i rasę, zachowane zachowania w widowiskach i złożony stosunek praktyki do teorii w tej dziedzinie. Niektóre z tych kwestii poruszam w innych rozdziałach, o niektórych powiem tutaj. Ażeby je zrozumieć, trzeba pojąć takie kluczowe terminy, teorie, nierozłączne podziały i praktyki artystyczne, jak:

- Performatyw Austina;
- czynności mowy Searle’a;

- Reality TV i to, co poza nią;
- Ponowoczesność;
- Symulakry;
- Poststrukturalizm i dekonstrukcja;
- Konstrukcja płci kulturowej;
- Konstrukcja rasy;
- To, co w czasie, przed i po *performance art*

Peggy Phelan

PISANIE PERFORMATYWNE

Pisanie performatywne różni się od osobiste zabarwionej krytyki lub eseju autobiograficznego, jakkolwiek zawdzięcza im wiele. Pisanie performatywne stanowi próbę znalezienia formy dla tego, „co filozof chciał wyrazić”. Zamiast bezpośrednio opisywać zdarzenie performatywne – co uważam za niemożliwe i średnio interesujące – chciałabym, aby pisanie odtworzyło afektywną siłę performansu, tak jak rozgrywa się on w biegu czasu, ożywiany procesami psychicznych zniekształceń (stłumieniem, fantazją, zgiełkiem indywidualnej i zbiorowej nieświadomości), uwydatniany fizyczną siłą politycznych represji w całej ich mutującej przemocy. [...]

Pisanie performatywne pragnie afektu przy całej swej nerwowości i drażliwości co do skutków tego pragnienia. Na przemian zuchwałe i bojaźliwe, przebiegłe i niebaczne, wskazuje zarówno na siebie samo, jak i na „sceny”, które je motywowały.

1997, *Mourning Sex*, s. 11-12.

Performatyw Austina

Pojęcie performatywu zgłębił filozof języka John L. Austin w swoich wykładach na Uniwersytecie Harvarda w 1955 roku (zebranych pośmiertnie i wydanych w książce *Jak działać słowami*). Austin ukuł termin „performatyw” na oznaczenie takich powiedzeń, jak: „Biorę sobie ciebie za żonę”, „Nadaję temu statkowi imię «Królowa Elżbieta»” albo „Idę o zakład, że jutro będzie padał deszcz” (zob. **1 ramkę Austina**). W podobnych wypadkach, jak zauważa Austin, „powiedzieć coś to coś zdziałać”. Wypowiadając pewne zdania, ludzie spełniają uczynki. Obietnice, zakłady, klątwy, umowy i wyroki nie opisują działań, ani ich nie przedstawiają – one je stanowią.

John Langshaw Austin

PERFORMATYW

Nazwa ta pochodzi oczywiście od angielskiego *perform* [...] – wskazuje ona, że wygłoszenie wypowiedzi jest wykonaniem jakiejś czynności, jest czymś, o czym nie myśli się normalnie jako tylko o powiedzeniu czegoś.

1993 [1962], *Jak działać słowami*, w: *Mówienie i poznawanie*, s. 555.

Performatywy stanowią nieodzowną część „prawdziwego życia”. Wiele już osób zbyt późno odkryło, że nawet kiedy serce mówi „nie”, to – skoro język powiedział „tak” – performatyw obowiązuje. Nie do końca jednak. Przeważnie słowa trzeba jeszcze potwierdzić odpowiednim działaniem. „Stawiam stówkę” przy stole pokerowym potwierdza się, przesuując żetony na środek stołu. „Tak” wypowiedziane w czasie ślubu zatwierdza się wymianą obrączek i podpisaniem aktu ślubu. Chrzest statku finalizuje się, rozbijając o jego burtę butelkę szampana. W amerykańskich sądach świadek przysięga „mówić prawdę, całą prawdę i tylko prawdę”, wypowiadając ten performatyw i równocześnie kładąc dłoń na Biblii (albo innym Piśmie). W innych społeczeństwach dzieje się podobnie.

Czy potrzeba, by wypowiedzi performatywne wzmacniać działaniami, wskazuje słabość albo niepełność samych performatywów? Czy wszystkie performatywy są napiętnowane skojarzenia-

John Langshaw Austin

TEATR PASOŻYTEM

Wypowiedź performatywna będzie [...] w szczególny sposób pusta czy daremna, jeśli wygłosi ją aktor na scenie, jeśli zostanie wprowadzona w poemacie lub wypowiedziana w wewnętrznym monologu. [...] W takich okolicznościach używa się języka na szczególne sposoby – a jest to zrozumiałe – jakoś nie na serio, lecz pasożytniczo względem normalnego sposobu użycia; sposoby te należą do teorii naruszeń języka. To wszystko wykluczamy z naszych rozważań. Nasze wypowiedzi performatywne [...] mamy rozumieć jako wypowiedzi wygłoszone w zwykłych okolicznościach.

1993 [1962], *Jak działać słowami*, w: *Mówienie i poznawanie*, s. 570-571.

mi z teatrem, gdzie słowa są „prawdziwe” a stąd skuteczne – jedynie w obrębie konwencji? Według Austina performatyw jest „niefortunny”, kiedy wypowie się go w nieodpowiednich okolicznościach. Jeżeli ktoś kłamie co do swojej tożsamości, wówczas gra rolę – i wszystko, co w tej roli zdziała, jest podejrzane. Bigamista w społeczeństwie, które nie zezwala na wielożeństwo, nie żeni się naprawdę, chociażby rzetelnie wypowiedział „tak”, a jego „żona” wierzyła, że jest dla niego tą jedyną. Austin pociągnął to rozumowanie dalej, utrzymując, że wszystkie performatywy wypowiedzane w teatrze są niefortunne. Postaci przysięgają, zakładają się i żenią; skoro same są jednak fikcyjne, nic z tego, co czynią nie dzieje się „naprawdę”. Według Austina performatywne wypowiedzi postaci teatralnych są „pasożytniczymi naruszeniami języka” (zob. **2 ramkę Austina**). Jednak przyjęty przez niego ścisły podział na performatywy rzetelne i pasożytnicze nie ostaje się w badaniu.

Austin nie rozumiał albo nie chciał uznać szczególnej siły teatru, w którym wyobrażenia stają się ciałem. Jednak wedle pojęcia rzeczywistości opartej na *maya-lila* to, co zdarza się na scenie, ma zarówno emocjonalne, jak i ideologiczne konsekwencje, zarówno dla performerów, jak i dla widzów. Postaci są realne w ich własnej do-

Jacques Derrida

UDANE PERFORMATYWY SĄ NIECZyste

Czy wobec tego to, co Austin wyklucza jako anomalię, wyjątek – mówienie „nie na serio”, cytat (na scenie, w wierszu lub w solilokwium) – nie stanowi aby określonej modyfikacji jakiejś ogólnej cytatości, a raczej ogólnej iterowalności, bez której nawet „udanych” performatywów by nie było? W ten mianowicie sposób – paradoksalna, lecz nieunikniona konsekwencja – że performatyw udany to z konieczności performatyw „nieczysty”?

2002 [1972], *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, w: *Marginesy filozofii*, s. 398.

menie i strefie czasowej. Zarówno aktorzy, jak i widzowie utożsamiają się z postaciami, leją prawdziwe łzy nad ich losem i głęboko się weń angażują. O ile postaci przebywają we własnej szczególnej rzeczywistości – ich performatywne wypowiedzi są w jej obrębie skuteczne. Poza tym, biorąc rzecz przynajmniej od strony erotycznej, wielu aktorów obojga płci zakochało się w swoich scenicznych kochankach, a po zejściu przedstawienia z afisza lub po zakończeniu zdjęć filmowych przekonało się, że rozwiały się również i namiętne przysięgi. Takie ulatnianie się życia scenicznego można nazwać „zemstą Austina” – niefortunna, podobnie jak wiele życiowych zakończeń.

Jakkolwiek jednak trwała czy nietrwała, artystyczna rzeczywistość ani nie równa się zwykłej rzeczywistości codziennej, ani też nie jest jej przeciwstawna. Stanowi własną domenę, czasoprzestrzeń pośrednią, liminalną, przejściową i *maya-lila*. To, co powoduje magiczne „jak gdyby”, jest czasoprzestrzenią, gdzie reakcje mogą być rzeczywiste, podczas gdy akcje, które je powodują, są fikcyjne. W tej czasoprzestrzeni *maya-lila* skutki niepomierne przerastają swoje przyczyny. Albo ściślej, przyczyny pochodzą tam z jednej domeny rzeczywistości – z domeny produkcji artystycznej – natomiast skutki wydarzają się w innej domenie, w domenie emocjonalnego odzewu. Tylko w jej obrębie widzowie dają się też ponieść uczuciom. Czujny pies drzemie gdzieś

Andrew Parker i Eve Kosofsky Sedgwick

DEFINICJE „PERFORMATYWU”

Chociaż „performatyw” łączy obecnie filozofię z teatrem jako wspólna dla obydwu dziedzin jednostka leksykalna, termin ten bynajmniej nie oznacza w obydwu dziedzinach „tego samego”. Jest raczej tak, że rozpiętość teatralnych i dekonstruktywistycznych znaczeń „performatyw” obejmuje takie skrajności jak, z jednej strony, ekstrawersję aktora, z drugiej zaś – introwersję *signifiant*. [...] W użyciach innego rodzaju teksty takie, jak *Kondycja postmodernistyczna* [Jeana-François] Lyotarda stosują „performatywność” na oznaczenie czegoś w rodzaju wydajności – podczas znów gdy dekonstrukcyjna „performatywność” Paula de Mana czy J. Hillisa Millera odznacza się chyba brakiem łączności przyczynowej pomiędzy *signifiant* a światem. Równocześnie warto pamiętać, że nawet w dekonstrukcji można orzec o performatywnych aktach mowy więcej, niż tylko to, że są one pozbawione związków ontologicznych i w swym introwertyzmie – odniesień. [...Performatyw charakteryzuje się] skręceniem, można by rzec – obopólną perwersją oznaczania i performatywności.

1995, *Introduction: Performativity and Performance*, s. 2-3.

w kącie umysłu, czasem tylko powarkując, że to, z czego się śmiejemy, albo czego się boimy, to „tylko gra”. Sytuacja jest paradoksalna i swoiście ludzka. Wymaga ona zdolności, by jednocześnie igrać dwiema przeciwstawnymi rzeczywistościami. Stanowi oszołamiające osiągnięcie, emocjonalne i intelektualne. Na swój sposób Austin, podobnie jak Platon, nie ufał poetom, bojąc się ich słów i deprecjonując je, o ile zgoła nie wyklinając ich wprost.

Zaledwie w kilka lat po Austinie Jacques Derrida i inni poststrukturaliści przywrócili artystów do łask. Poststrukturaliści odwrócili argumentację Austina. Derrida przekonywał – przebiegle, bo sam podważał własne rozumowanie, czyniąc

je nierozwiązywalnym paradoksem – że wszystkie w ogóle wypowiedzi są niefortunne; mowa w teatrze jest więc „określoną modyfikacją” „ogólnej iterowalności” (zob. 1 ramkę Derridy). To znaczy, że nie da się permanentnie ustalić żadnego znaczenia, a każda wypowiedź stanowi jakieś powtórzenie – tak jak wypowiedź sceniczna stanowi powtórzenie scenariusza. „Iterowalność” Derridy nie polega jednak tylko na papuzim powtarzaniu scenariusza; jest ona nieodzowną własnością języka, a zatem jest zawarta w myśli, w osobistej i kulturowej konstrukcji rzeczywistości. Znaczenie nie jest jednostkowe, oryginalne, możliwe do umiejscowienia. Nie przynależy do tego, kto mówi, do widza, ani nawet do okoliczności. Znaczenie, każde i wszelkie znaczenie, jest przygodne, tymczasowe – tworzy się w procesie poprzez złożoną współgrę wszystkich mówców – wszystkich uczestników gry i szczególnych okoliczności osobistych i kulturowych, w których ci gracze się znaleźli. W roku 1972, kiedy Derrida napisał *Sygnaturę, zdarzenie, kontekst*, Austinowską ideę „performatywu” podjęło już wielu badaczy – użycie tego słowa rozszerzyło się wykładniczo. Zważywszy charakterystyczne dla epoki ponowoczesnej rozmycie granic oddzielających poszczególne kategorie, nic dziwnego więc, że Austinowski termin zaczął samodzielne życie (zob. ramkę Parkera i Sedgwick).

Czynności mowy Searle’a

Jednym z pierwszych, którzy rozwinęli Austinowską koncepcję performatywu, był **John R. Searle**, który w latach 60. XX wieku uznał za podstawową jednostkę komunikacyjną „akt mowy”. Searle umieścił akty mowy w dziedzinie zachowania jako przynajmniej trojakić uczynki: 1) wypowiedzianie dźwięków, formowanych w słowa i zdania; 2) słowa i zdania, które odnoszą się do słów i wydarzeń, lub je przewidują; 3) słowa i zdania, które stwierdzają, kwestionują, każą, obiecują itp. Searle utrzymywał, że akty mowy należy studiować w szczególnych kontekstach –

JOHN R. SEARLE (ur. 1932): amerykański filozof, który w latach 50. XX wieku studiował w Oksfordzie u Johna L. Austina. Searle rozwinął pomysły Austina w *Czynnościach mowy* (1969, wyd. pol. 1987) i *Expression and Meaning* (1979). Do jego nowszych dzieł należą: *Umysł na nowo odkryty* (1992, pol. 1999), *The Construction of Social Reality* (1995), *Umysł, język, społeczeństwo: filozofia i rzeczywistość* (1998, pol. 1999) i *Mind: A Brief Introduction* (2004).

John R. Searle CZYNNOŚCI MOWY

Jednostką komunikacji językowej nie jest, jak się powszechnie utrzymuje, symbol, słowo lub zdanie czy nawet wypowiedzenie symbolu, słowa lub zdania, lecz jest nią raczej wytworzenie lub wysłanie symbolu, słowa lub zdania, w trakcie wykonywania czynności mowy. Traktowanie wypowiedzi jako przekazu to uznanie jej za wypowiedź wytworzoną lub wysłaną. Mówiąc dokładniej, wytwarzanie czy wysłanie zdania wypowiedzianego w pewnych warunkach to czynność mowy, a czynności mowy [...] są podstawowymi lub najmniejszymi jednostkami komunikacji językowej.

1987 [1969], *Czynności mowy*, s. 29.

nie tylko jako struktury formalne, ale jako zorganizowane systemy; podobnie jak szachy czy piłka nożna nie są jedynie działaniami podległymi regułom, lecz pełnoprawnymi gramami według reguł (zob. ramkę Searle’a). Twierdził też, że ludzie budują swoje rzeczywistości w znacznej mierze poprzez czynności mowy. Podobnie jednak jak Austin, Searle odróżniał zwykłą, rzeczywistą mowę od „pasożytniczych form takich, jak fikcja, komedia itp. ”

Searle i Austin zajęli podobne stanowisko, gdyż nie zauważyli, że sztuka stanowi raczej (lub także) wzór dla życia – niż jego odzwierciedlenie czy ucieczkę od niego. Już jednak przed latami 60. wielu artystów i teoretyków fascynował upadek rozróżnienia między „fikcją” a „rzeczywistością”. Niektóre dzieła sztuki badały i zarazem wspomagały erozję granic między rzeczywistością a fikcją. Począwszy od **Luigiego Pirandella** i **Nikołaja Jewreinowa** po Johna Cage’a, Allana Kaprowa i wielu dzisiejszych artystów performansu, ta współgra rzeczywistości stopniowo stała się centralnym tematem sztuki performansu, filmu i telewizji, Internetu, eksperymentalnego teatru, sztuk wizualnych i popularnej rozrywki. Być może dzieje się tak ze względu na coraz to bardziej wyrafinowane klonowanie – zarówno cyfrowe, jak i genetyczne. Stopniowo podważano samą ideę „oryginału”. Co dawniej było fikcją, staje się coraz

LUIGI PIRANDELLO (1867–1936): włoski dramatopisarz i powieściopisarz, który badał dwuznaczny styk sceny i prawdziwego życia. Do jego licznych sztuk należą: *Jest tak, jak się Państwu zdaje* (1917), *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* (1921) i *Żywa maska (Henryk IV)* (1922).

NIKOŁAJ JEWRIEINOW (1879–1953): rosyjski reżyser-wizjoner teatralny, który chciał znieść granicę oddzielającą wydarzenie sceniczne od publiczności. W 1920 roku wystawił *Zdobycie Pałacu Zimowego*, używając 10 tysięcy performerów, wśród nich żołnierzy Armii Czerwonej i Floty Bałtyckiej, z których wielu uczestniczyło w prawdziwym szturmie na Pałac Zimowy w roku 1917. Autor koncepcji „teatralizacji życia”. Żadna z jego książek nie została dotąd przełożona na polski, chociaż to w Polsce, w 1924, roku ukazało się pierwsze zagraniczne studium jego twórczości pióra Eugeniusza Świerczewskiego.

bardziej rzeczywiste, co było rzeczywiste jest coraz bardziej fikcyjne. Obydwie kategorie wydają się dziś co najmniej niedokładne, a być może całkowicie już przestarzałe. W jakim stopniu rzeczywista, a w jakim prefabrykowana jest „reality tv”? Tak samo można pytać o konferencję prasową prezydenta, o tajny raport wywiadu, a nawet o diagnozę lekarską przesłaną towarzystwu ubezpieczeniowemu do akceptacji i pokrycia kosztów.

Poza reality TV

Popularne filmy późnych lat 90. XX wieku, w rodzaju *Faktów i aktów*, *Truman Show*, *Ed TV* i *Blair Witch Project* bazują na niejasnej granicy między tym, co „prawdziwe” a „odegrane”. Opowiadają one fikcyjne historie o zanikaniu różnic pomiędzy rzeczywistością a fikcją. „Reality TV” idzie jeszcze dalej. Nadawany od maja 2000 roku *Survivor* [w Polsce znany jako *Rzykanci* lub *Wyprawa Robinson*] wciąż pozostaje jednym z najpopularniejszych amerykańskich programów telewizyjnych (zob. ramkę *Survivora*). Jego podstawowym założeniem jest zniesienie różnicy pomiędzy rzeczywistością a inscenizacją. Uczestnicy programu zostają wybrani spośród zwykłych ludzi i osadzeni w jakimś odległym, egzotycznym miejscu. Co tydzień grupa głosuje, kogo stamtąd wyrzucić, aż w końcu zostaje tylko jedna osoba, Robinson – zdobywca nagrody miliona dolarów. Motto *Wyprawy Robinson* stanowi „Przechytrzyć, ograć, przetrwać” – zwięzła summa rynkowego kapitalizmu. W sierpniu 2000 roku program oglądało ponad trzydzieści milionów ludzi, a wiele milionów ogląda go w dalszym

Z oficjalnej strony internetowej *Survivora*

PRZECHYTRZYĆ, OGRAĆ, PRZETRWAĆ

Pozbawieni podstawowych wygód, wystawieni na działanie żywiołów, los każdego z nich na łasce obcych... kim się staną? Przez 39 dni dwadzieścioro obcych sobie ludzi zostanie razem porzuconych w dziczy. Zmuszeni do tego, by ułożyć sobie nowe życie, wspólnie kombinują, jak w nieprzyjaznym środowisku mogłoby im być choć trochę łatwiej. Dzień po dniu żywioły i dzikie zwierzęta będą wystawiać wytrzymałość Rozbitków na próbę. Każde trzy dni ich pobytu na wyspie złożą się na jeden odcinek *Survivora*. Rozbitkowie muszą stworzyć współpracującą ze sobą społeczność, zbudować schronienie, zdobyć albo złowić żywność, a także zdobywać nagrody w zawodach. Jeżeli uda im się sprostać codziennie stawianym im wyzwaniom – będą otrzymywać rzeczy, które uczynią ich życie na wyspie znośniejszym. Jeżeli się nie uda – będą musieli się bez nich obejść. Pod koniec każdego trzydniowego okresu, rozbitkowie muszą odbyć Radę Plemienną. Na tym spotkaniu każdy z nich składa tajny głos na tego, kogo chce wysłać do domu. Osoba, która dostanie najwięcej głosów, musi natychmiast opuścić plemię. Tydzień po tygodniu, jedno za drugim, rozbitkowie opuszczają wyspę, aż zostaną tylko dwie osoby. W tym momencie powróci siedmioro ostatnio wyeliminowanych Rozbitków i wszyscy złożą ostatnią Radę Plemienną, która zadecyduje, kto zostanie ostatnim Robinsonem i otrzyma milion dolarów.

2005,

<http://www.cbs.com/primetime/survivor11/>

ciągu. Znakomicie prosperują klony *Survivora*, programy mu towarzyszące, strony internetowe i sprzedaż związanych z nim gadżetów. Widać, że programy tego rodzaju przemawiają do szerokiej publiczności.

HENRY MORTON STANLEY (1841–1904): angielski pisarz i podróżnik, który w latach 1870–1871 odbył szeroko rozgłoszoną (i udaną) wyprawę do środkowej Afryki, aby znaleźć innego angielskiego badacza **Davida Livingstone’a** (1813–1873).

Cóż ona dostaje? Dreszczyk związany z realnością i seksownością wydarzeń, z rozpoznawaniem ludzkich charakterów, nieprzewidywalnością i w końcu amatorskim statusem wykonawców – ów czynnik „to mógłbym być ja!”. Kamery działają nieustannie, czasem nawet obsługiwane przez samych zawodników. Strona internetowa *Survivora* informuje nas, że ekipa telewizyjna CBS mieszka w namiotach w pobliżu obozu zawodników, w podobnie trudnych warunkach. Filmowy zapis poddaje się w studio edycji, żeby zapewnić wysoki poziom dramatyzmu i usunąć „niestosowny” materiał. Uczestnicy wiedzą, że w razie prawdziwego alarmu zostaną ewakuowani. *Survivor* jest „rzeczywisty” w ramach wyznaczonych i nadzorowanych przez sieć CBS. Ponieważ własne głosy zawodników decydują o tym, kto zostanie Robinsonem, z biegiem tygodni narasta pomiędzy nimi napięcie. To, co odgrywają, nie jest improwizowanym teatrem w ścisłym znaczeniu, nie jest też jednak w ścisłym znaczeniu prawdziwym życiem. Podobnie podwójna rzeczywistość (zarazem wierna kopia i kłamstwo) przenika pokrewne reality show w rodzaju *Sądu grodzkiego* (*Peoples’ Court*) czy *Sądu rozwodowego* (*Divorce Court*). Połączenie podglądactwa i „to mogłabym być ja” wykorzystują tysiące witryn z obrazami kamer internetowych. Różnica polega na tym, że witryn tych nie kontrolują rządy, ani wielkie korporacje. Wchodzą one bezpośrednio na rynek, pokazując i sprzedając to, na co jest popyt. Popyt zaś bywa często właśnie na to, co zabronione. Nic dziwnego zatem, że większość owych witryn zawiera pornografię.

Czasami „najprawdziwsze życie” rywalizuje ze sztucznym prawdziwym życiem albo wręcz je wyprzedza. Stało się tak w 2001 roku, kiedy 59-letni doktor Ronald S. Shemenski, jedyny lekarz stacji antarktycznej Rothera Research, rozpoznał u siebie zaawansowaną kamicę żółciową. Fakt medialny – jak na zamówienie. Dzielni piloci-ochotnicy polecili w zimowych ciemnościach z południowego Chile aż na Antarktydę, wylądowali pośród śniegów, krótko odpoczęli i ewakuowali chorego medyka. Miliony widzów oglądały tę opowieść o ocaleniu prawdziwego

Robinsona. Shemenski powiedział telewizji CBS w kilka godzin po swym przybyciu do Chile: „Gdybym miał wybór, siedziałbym dalej na biegunie. Ale akurat zdarzyła się sposobność, żeby mnie zabrać, nie mogłem siedzieć beczynnym i czekać”. Już w szpitalu w USA okazało się, że Shemenski przeszedł tymczasem zawał serca – trzeba więc było odblokować arterie jeszcze zanim usunięto woreczek żółciowy. Ponieważ okazje medialne w rodzaju choroby Shemenskiego zdarzają się nader rzadko, producenci utrzymują coraz to nowe gatunki reality show, dopóki nie niknie zainteresowanie nimi.

Nienowe jest też sponsorowanie „rzeczywistych” przygód, by zwrócić na siebie uwagę i czerpać z tego zyski. Interes ten rozkręcił się niepostrzeżenie wraz ze wzrostem liczby gazet, czasopism i innych mediów, które tworzą i zaspokajają potrzebę ekscytujących wydarzeń; w XIX wieku dawało to jeszcze dodatkowy dreszczyk uczestnictwa w kolonialnych zdobyciach. Weźmy na przykład, sfabrykowaną przez „The New York Herald”, wyprawę brytyjskiego odkrywcy **Henry’ego Mortona Stanleya** do Afryki środkowej, żeby odnaleźć „zaginionego” odkrywcę **Davida Livingstone’a**. Po miesiącach poszukiwań Stanley znalazł Livingstone’a w roku 1871 w miejscowości Udziłzi nad jeziorem Tanganika. W momencie spotkania wypowiedział słynną kwestię: „Doktor Livingstone, jak sądzę?”. Ale czy naprawdę to zrobił? Wiemy to przecież tylko od niego. Wyprawę przygotował i sfinansował „Herald”, który miał też wyłączność na relacje Stanleya. Kolonialna praktyka wkraczania w to, co „egzotyczne”, „pierwotne” i „nieznane” (Zachodowi) trwa do dzisiaj pod skrzydłami organizacji w rodzaju National Geographic Society. Ponieważ niewłaściwe byłoby już traktowanie ludzkich społeczeństw tak, jak robili to dziewiętnastowieczni i wczesnodwudziestowieczni poszukiwacze, uwagę zwraca się raczej na zwierzyńce i na wyzwania „natury” – życie lwów w Serengeti, niebezpieczeństwa wspinaczki na Czomolungmę albo wyzwanie, które niesie wydobycie nieuszkodzonej porcelany z „Titanica”. Impuls pozostaje ten sam, jednak ulepszona technologia pozwala o wiele lepiej uczestniczyć w akcji oddalonym od niej widzom.

Telewizyjne relacje z ewakuacji Shemenskiego miały wiele wspólnego z historią Stanleya i Livingstone’a, jak również z *Survivorem* i podobnymi mu programami rozrywkowymi. Opowieść o Shemenskim odpowiadała naszym czasem –

była skondensowana, odcinkowa i wizualna. Wieści z samolotu nadchodziły poprzez satelitę, nie przez posłańców niosących rękopis bezdrożami. Rzecz budziła humanitarne zainteresowanie, zawierała doniesienia o niebezpieczeństwach i o postępie akcji, rósł niepokój o wynik, nastąpiło szczęśliwe zakończenie. *Survivor* również odznacza się tym wszystkim, z dodatkiem jeszcze zawodów na modłę sportową. Nie jest to prawdziwy sport, raczej rodzaj wrestlingu, z jego malowanymi bohaterami, podziwianymi przez upojonych kibiców. Z biegiem czasu widzowie wybierają sobie tych, których kochają, podziwiają, litują się nad nimi albo ich nie cierpią. Czy to prawdziwe zawody czy ustawione? Wiemy, że wynik przedstawienia teatralnego jest ustalony, zanim jeszcze podniesie się kurtyna. Publiczność oczekuje natomiast, że w sporcie nic nie będzie ustalone – choć użycie sterydów daje niektórym zawodnikom nieuczciwą przewagę nad innymi, a regularnie wybuchające skandale wskazują, że oszustwo w sporcie ma charakter endemiczny i strukturalny.

Stosy pieniędzy, o które toczy się gra w telewizji, zaciekle walka nadawców o udział w rynku spowodowały erozję ścian dzielących niegdyś „rozrywkę”, „wiadomości” i „sport”. Wszystko jest dzisiaj rozrywką – i jak na ironię, to właśnie stanowi „rzeczywistość”. Jeszcze słuszniej zaś można to samo orzec o Internecie, gdzie czynne całą dobę kamery przekazują nieprzerwany strumień „rzeczywistości”. Earthcam. com jest tylko jedną z wielu witryn, pokazujących aktualny obraz z kamer rozsianych po całym świecie (**zob. il. 5.1**) Tematy na stronie earthcam sięgają od sztuki, poprzez sporty, rozrywkę i gry hazardowe transmitowane na żywo z kasyn, ruch uliczny czy zwierzęta, aż po kategorię nazwaną „dziwaczne i osobliwe”. Strony sieciowe znają jeszcze mniej tabu niż telewizja, nawet kablowa. Seks i nagość stanowią naczelną atrakcję, uchodzi jednak niemalże wszystko. Prototyp tej odmiany rozrywki stanowiła wielomiesięczna transmisja życia rodziny Loudów z południowej Kalifornii w roku 1971. Pytano wówczas i pytanie to pozostało aktualne, czy obecność kamery zmienia zachowanie i zmienia czyjś dom z przybytku „życia” w „teatr”? Oto socjologiczne zastosowanie zasady nieoznaczoności Heisenberga, gdzie fakt obserwacji wpływa na wynik.

Loudowie i *Survivor* byli produktami wielkich sieci telewizyjnych. Szarzy ludzie też mają jednak pole do popisu. Od połowy lat 90. coraz więcej



Il. 5.1 „Trafalgar Square na żywo”, jak głosi witryna www.earthcam.com. Obraz zmienia się co kilka sekund. Powyższe ujęcie pochodzi z 17 czerwca 2005, godz. 17:41. Earthcam. com przedstawia setki takich ujęć z całego świata. Istnieją godziliony innych witryn z obrazami z kamer



Il. 5.2 Jenni robi minę do zawsze włączonej kamery. Widzowie musieli zapisywać się, aby oglądać ją w domowym otoczeniu; jak bowiem pisała Jenni na swej stronie internetowej – „*JenniCam* nie nadaje się dla dzieci”. Ze strony www.jennicam.org

jest w Sieci stron w rodzaju *JenniCam* – tworu Jennifer Ringley, która w 1996 roku, w wieku 20 lat, postanowiła zainstalować kamerę w swojej sypialni w Dickinson College w Pensylwanii. *JenniCam* działała do roku 2003, dostarczając milionom widzów obrazów Ringley – czasami zabawnych a czasem intymnych (**zob. il. 5.2 i ramkę Ringley**). Ringley oburzyła wielu, kiedy przed kamerą uprawiała seks z narzeczoną przyjaciółki – a przyjaciółka odkryła to dopiero, kiedy sama weszła na stronę *JenniCam*. *JenniCam* już nie istnieje, działają jednak tysiące podobnych witryn. Jakkolwiek sama Ringley powiadała, że nie

Jennifer Ringley

JENNICAM

JenniCam jest czymś w rodzaju okna do wirtualnego ludzkiego zoo. Nazywam się Jennifer Ringley. Nie jestem aktorką, tancerką ani nikim podobnym. Jestem maniaczką komputerową, która ma to szczęście, że może pracować we własnym domu. Zaprojektowałam tę stronę sieciową, administruję nią i prowadzę firmę, która ją utrzymuje.

[...] *JenniCam* to ciąg kamer rozmieszczonych w domu, w którym mieszkamy z Dexem, kamer transmitujących obrazy z tego domu bez przerwy, codziennie. [...] Możecie oglądać lub nie, wedle uznania. Można mnie kochać albo nienawidzić. Jestem po prostu sobą.

2001, www.jennicam.org

jest aktorką ani komediantką, reklamowała w swojej witrynie *JenniShow* – nadawany raz na dwa tygodnie program, którego gospodarzem była Jenni. Widzowie mogli jej przesyłać emaile, odczytywane w czasie programu. Do wielu podobnych stron „na żywo” mają dostęp jedynie subskrybenci – trzeba płacić za oglądanie – co przemienia „prawdziwe życie” w biznes.

Czasami płaci się też widzom – kiedy oglądają nas, choćby wbrew naszej woli, przez kamery monitorujące, używane w korporacjach i przez policję. Panopticon miał pierwotnie służyć strażnikom do nadzoru więźniów. Czy wszechobecność podglądających oczu zmieniła świat w więzienie (jak twierdził Hamlet o Danii)? Skoro ogląda się to, co przekazują kamery monitorujące – czasem nawet dalej się to transmituje w telewizji lub Internecie – zarówno zwykłe, jak i nielegalne czynności zamieniają się w „przedstawienie dla kamery”. Niemal każdy może dziś mieć sesję zdjęciową, niegdyś zastrzeżoną tylko dla gwiazd lub polityków. Gdzie więc narysować linię dzielącą publiczne od prywatnego? Czy w ogóle można? Linia ta znika, o ile już nie zniknęła. Oto sytuacje, którymi zajmują się, nie dochodząc bynajmniej do rozwiązań, teorie performatywności.

Ponowoczesność

Performatywność, którą zajmuje się performatyka, stanowi element ponowoczesności, lub też przynajmniej jest z nią blisko związana. Jedną z wyróżniających cech ponowoczesności jest to, że „zasadę performatywną” stosuje się do wszystkich aspektów życia społecznego i artystycznego. Performans nie ogranicza się już do sceny, sztuki czy rytuału. Jeden z pierwszych autorytetów

Jean-François Lyotard

PERFORMATYWNOŚĆ I WŁADZA

W ten sposób nabiera kształtów legitymizacja przez przyrost mocy [władzy]. Ta ostatnia nie jest już tylko dobrą skutecznością, ale też dobrą weryfikacją i sprawiedliwym werdyktem. Uprawomocnia naukę i prawo przez ich skuteczność, a skuteczność przez naukę i prawo. Uprawomocnia samą siebie jako system oparty na optymalizacji własnych „osiągnięć” [performansu]. Powszechna informatyzacja ma przecież zapewnić właśnie kontrolę nad kontekstem. Skuteczność wypowiedzi, czy to denotującej, czy to preskryptywnej, zwiększa się wraz z ilością informacji, jakimi dysponujemy na temat jej desygnatu. Dlatego też wytwarzanie, przechowywanie w pamięci, dostępność i operacyjność informacji służą dziś przyrostowi mocy [władzy] i jej samolegitymizacji.

Stosunek nauki i techniki ulega odwróceniu. [...] Podział funduszy na badania, jakiego dokonują państwo, przedsiębiorstwa i spółki mieszane, jest podporządkowany logice wzrostu mocy [władzy]. Strumień kredytów omija te działy pracy badawczej, które nie mogą wykazać swojej choćby pośredniej przydatności do optymalizacji osiągnięć [performansu] systemu, które są zatem skazane na uwiad. Administracje otwarcie przywołują kryterium skuteczności [performansu], uzasadniają odmowę wsparcia takiego czy innego ośrodka badawczego.

1997 [1979], *Kondycja ponowoczesna*, s. 133-134.

w sprawach ponowoczesnych, Jean-François Lyotard, twierdzi, że władza zależy od optymalizacji performansu (w sensie technicznym i ekonomicznym) jako samouzasadniającego się performatyw (zob. ramkę Lyotarda). Przeciwnie stanowisko zajmuje Linda Hutcheon. Biorąc pod uwagę nie ekonomię, rząd i technologię, a ponowoczesną sztukę, zwraca uwagę na artystów, którzy kontynuują wyrotowe praktyki historycznej awangardy, podminowujące podstawy burżuazyjnego liberalizmu (zob. ramkę Hutche-

Linda Hutcheon

POSTMODERNISTYCZNE PRAWDY LUDZKIEGO WYROBU

Podobnie sztuka ponowoczesna – potwierdza i zarazem rozmyślnie podważa takie, stanowiące podstawę burżuazyjnego liberalizmu pryncypia, jak wartość, porządek, znaczenie, nadzór i tożsamość. Ciągłe obowiązują one w naszej kulturze, przestaje się je jednak uważać za wieczne i niezmiennie. Sprzeczności – w obrębie zarówno ponowoczesnej teorii, jak i praktyki – odnajdują w systemie swoje miejsce, pomagając uznać jego podstawowe założenia za fikcje lub struktury ideologiczne. Nie pozbawia to owych założeń „prawdziwości”, określa jednak warunki tejże „prawdziwości”.

Proces ten bardziej odkrywa niż ukrywa ślady systemów znaczeniowych, konstytuujących nasz świat – czyli systemów skonstruowanych przez nas, by odpowiadały naszym potrzebom. Jakkolwiek ważne byłyby systemy, nie są one naturalne, dane nam ani uniwersalne. Te właśnie ograniczenia, które nakłada nam ponowoczesne spojrzenie, pozwolą, być może, otworzyć jakieś nowe drzwi; być może teraz właśnie możemy lepiej badać wzajemne relacje konstruktów społecznych, estetycznych, filozoficznych i ideologicznych. Aby to zrobić, ponowoczesna krytyka musi przyjąć do wiadomości swoją własną, zideologizowaną pozycję.

1988, *A Poetics of Postmodernism*, s. 13.

LINDA HUTCHEON (ur. 1947): kanadyjska krytyczka literacka, kulturoznawczyni i profesor anglistyki na University of Toronto. Wśród jej książek: *A Theory of Parody* (1985), *A Poetics of Postmodernism* (1988) i *The Politics of Postmodernism* (2002).

on). Frederic Jameson z kolei uważa, że w epoce ponowoczesnej „rynek stał się swoim własnym substytutem; stał się też towarem na równi ze wszystkimi produktami, które zawiera” (zob. ramkę Jamesona). Trudno pogodzić ze sobą te poglądy – jednak to właśnie zdolność do sprzeczności i eklektyzm stanowią czołowy wyróżnik ponowoczesności.

Nie jest łatwo ją podsumować, ponieważ co innego znaczy ona dla tancerzy, co innego dla krytyków lub filozofów, jeszcze coś innego dla architektów. Definiowanie postmodernizmu i teorie na jego temat rozpoczęły się w latach 60. wraz z atakiem na „wielkie narracje” nowoczesności – państwo narodowe, prawo naturalne, racjonalną logikę, władzę patriarchalną, przymusową koherencję i opowieści z początkiem, środkiem i zakończeniem. Co jednak wynikało z dekonstrukcji tych wielkich narracji? Fragmentacja, pastisz, relatywizm, prawdy lokalne, upodobanie w sprzecznościach?

Na pierwszy rzut oka media prześcigają się w tworzeniu „chwilowo wielkich narracji”. Telewizyjne wyrocznie rozprawiają o wydarzeniach dnia, zwłaszcza politycznych i gospodarczych; pięć prezenterzy, a reporterzy obracają codzienne życie w sensację. Tak „artystycznie” opracowuje się samo życie, że sztuka idzie w ką. Sztukę dramatyczną zesłano dziś do telewizji publicznych albo do specjalistycznych kanałów o niskiej oglądalności. Najpopularniejsze kanały z newsami nadają zaś chwytające za serce opowieści o ludzkich losach, przemieniając nawet wzrosty i spadki giełdowe w odcinki telenoweli. Nie zbiera się to w pojedynczą narrację, ani nawet w spójną wiązkę narracji, media rzucają za to ludziom setki fragmentarycznych opowieści i streszczonych dramatów.

Streszczenie i fragmentacja są na porządku dnia. Reklamy telewizyjne stanowią dramaciki trwające 15 do 30 sekund, technicznie wyśmienite, uczuciowe i przekonujące – bezgranicznie jednak puste, poza tym, że budzą chęć zakupów. Reklama idzie za reklamą, a po ciągu reklam następuje jakiś program na krótko skupiający uwagę. Jedynie zawody sportowe i filmy wyma-

FREDRIC JAMESON (ur. 1934): marksistowski kulturoznawca i profesor literaturoznawstwa porównawczego na Duke University. Autor *The Political Unconscious* (1981), *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) i *A Singular Modernity* (2002).

gają względnie dłuższej koncentracji. Serfowanie po Internecie przynosi nam kolejne, niezliczone teksty i łączy, a większość z nich zaleca się reklamowymi bannerami, które dźwiękiem i migotaniem natrętnie dopominają się o interakcję. „Spójrz na mnie, kliknij mnie, kup mnie” – intonują.

Rozpoznanie, analiza, teoretyczne ujęcie konwergencji i upadku jasno rozróżnialnych rzeczywistości, hierarchii czy kategorii – stanowi sedno postmodernizmu. Owocuje to głębokim odejściem od tradycyjnych zachodnich teorii performansu. Począwszy od Platona i Arystotelesa, teoretycy zgadzali się, że teatr „imituje”, „odzwierciedla”, „przedstawia” lub „wyraża” jednostkowe działania i życie społeczne. Jak mówi aktorom Hamlet, celem teatru jest „służyć za zwierciadło naturze”. Wszelkiego rodzaju sztuka przedstawiająca opiera się na przekonaniu, że „sztuka” i „życie” są nie tylko odrębne, ale należą do różnych porządków rzeczywistości: życie jest pierwotne, sztuka wtórna. Rozwój fotografii,

Frederic Jameson

CZYM JEST POSTMODERNIZM?

W kulturze ponowoczesnej „kultura” stała się zatem swoistym produktem; wolny rynek stał się namiastką samego siebie i w równym stopniu towarem, jak każdy z produktów, który w sobie mieści. Nowoczesność w niewielkim stopniu dopuszczała jeszcze krytykę towaru i wysiłki, by jakoś przekraczał on siebie. Ponowoczesność to czysty proces utowarowienia. [...] Pod względem kulturalnym, wstępne warunki [powstania postmodernizmu] można odnaleźć w ogromnych społeczno-psychologicznych przemianach lat 60. [...] Gospodarcze przygotowanie postmodernizmu rozpoczęło się w latach 50., po wyrównaniu wojennych niedoborów dóbr konsumpcyjnych i części zamiennych, kiedy zaczęto wprowadzać na rynek nowe wytwory i nowe technologie (wśród nich medialne). Z drugiej jednak strony, psychiczny *habitus* nowej ery wymagał absolutnego przełomu, podkreślonego przez pęknięcie międzypokoleniowe, które nastąpiło w latach 60. [...] Jak sugeruje samo słowo „ponowoczesność”, przełom ten odnosi się najczęściej do przekonania o zaniku czy wygaśnięciu stuletniego ruchu ku nowoczesności (albo o jego ideologicznym lub estetycznym odrzuceniu). Stąd ekspresjonizm abstrakcyjny w malarstwie, egzystencjalizm w filozofii, ostateczne formy reprezentacji w powieści, filmy wielkich autorów czy nowoczesne szkoły poetyckie [...] uważa się obecnie za szczytowe, nadzwyczajne wykwyty modernistycznego impulsu, który zużył się i wyczerpał wraz z nimi.

[...] Podstawową cechą [...] postmodernizmu stanowi zatarcie [...] dawnej (z istoty modernistycznej) granicy pomiędzy kulturą wysoką a tak zwaną masową czy komercyjną, i powstanie nowych rodzajów tekstów, zainspirowanych formami, kategoriami i treściami tego samego przemysłu kulturalnego, który z taką pasją wykłinały nowoczesne ideologie. [...]

Nie powinno się myśleć o rzeczonym przełomie jako o sprawie tylko kulturowej; w istocie teorie ponowoczesności – czy to pochwalne, czy wyrażane językiem moralnej odrzy i potępienia – cechuje rodzinne podobieństwo do wszystkich ambitniejszych uogólnień socjologicznych, które mniej więcej w tym samym czasie donoszą nam o nastaniu całkowicie nowego typu społeczeństwa, które wedle najślawniejszego dotąd określenia nazwano „społeczeństwem postindustrialnym” [...], często też jednak mówi się o społeczeństwie konsumenckim, medialnym, informacyjnym, elektronicznym, technologicznym itp.

1991, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, s. X, XX, 1, 2-3.

Walter Benjamin

AUTENTYCZNOŚĆ, OBECNOŚĆ, AURA

Reprodukcja dzieła sztuki zasadniczo była zawsze możliwa. Cokolwiek stworzył człowiek mogło być przez ludzi skopiowane. Toteż sporządzaniem kopii w charakterze wprawek parali się uczniowie dla nabrania biegłości w sztuce, mistrzowie gwoili rozpowszechnienia dzieł, wreszcie inni, powodowani chęcią zysku. Na tym tle techniczna reprodukcja dzieła sztuki stanowi *novum* [...].

Nawet przy najdoskonalszej reprodukcji dzieła nie ma mowy o jedynym, niepowtarzalnym związku dzieła sztuki z miejscem i czasem jego istnienia. A nie gdzie indziej, jak właśnie w tym niepowtarzalnym przywiązaniu jego egzystencji do konkretnego miejsca i czasu dokonała się historia, jaką ono przeszło w trakcie swego istnienia. Należą tu zmiany, jakich doznało ono z biegiem czasu zarówno w swej materialnej strukturze, jak i w stosunkach własności. [...]

Autentyczność rzeczy jest kwintesencją wszystkiego, co od początku jej istnienia poddawało się przekazowi, począwszy od jej materialnego trwania, aż po świadectwo, jakie wystawia historii. Ponieważ to ostatnie opiera się na egzystencji materialnej, przeto w reprodukcji [...] niepewne staje się również świadectwo wystawione za jej sprawą historii. Wprawdzie tylko ono, lecz w ten sposób podważony zostaje autorytet rzeczy.

Zatraca się tutaj coś, co się streszcza w pojęciu aury, słowem – to, co obumiera w epoce technicznej reprodukcji dzieła sztuki, to jego aura. Proces ten jest ze wszech miar symptomatyczny, znaczenie jego wykracza daleko poza sferę sztuki. Ogólnie biorąc, technika reprodukcji wyrывa reprodukowany obiekt z ciągu tradycji. A powielając reprodukcje, zamiast jego niepowtarzalnego istnienia oferuje masówkę.

1996 [1936], *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji mechanicznej*, w: *Anioł historii*, s. 203-207.

filmu, mediów cyfrowych obalił jednak tradycyjne teorie. Powstały kwestie dotyczące tego, co jest właściwie „oryginałem” – o ile w ogóle istnieje coś takiego, jak oryginał.

Przed powstaniem fotografii istniała „natura” i istniało „malarstwo”. Można było, owszem, kopiować obrazy – w drodze dozwolonej reprodukcji albo potajemnego fałszerstwa. Z nastaniem fotografii pojawił się negatyw, nie był on jeszcze samym fotogramem, lecz można było z niego otrzymać „pozytyw”, czyli odbitkę. Czy w takim razie oryginałem miał być negatyw, czy też otrzymany z niego pozytyw? A jeśli oryginałem miała być któraś szczególna odbitka – to czy pierwsza otrzymana z negatywu, czy raczej może najlepsza technicznie? Rzecz prosta w odniesieniu do malarstwa okazała się nagle bardzo zawiślana. **Walter Benjamin** podjął ten problem, pisząc o „dziele sztuki w dobie reprodukcji mechanicznej”. Skoro nie było już oryginału, nie mogło być też i „obecności”, „unikalności” ani też „aury” otaczającej dzieło sztuki (**zob. ramkę Benjamin**). To odzaczarowanie sztuki – a co za

tym idzie wszystkich wytworów kultury, łącznie z państwem i religią – nie było całkiem złą rzeczą. Umożliwiło ono transfer władzy z elit do mas.

Benjamin nie zdawał sobie jednak sprawy z dalszych komplikacji wprowadzonych przez cyfrowe media i biotechnologie. Skoro reprodukcja

WALTER BENJAMIN (1892–1940): niemiecki marksistowski eseista i intelektualista, który popełnił samobójstwo na granicy Francji i Hiszpanii, uciekając przed nazistami. Jego niezwykle ważne dzieła były wydawane w Polsce w zbiorach: *Twórca jako wytwórca* (1975), *Anioł historii* (1996) i *Pasaże* (2005).

DWIGHT D. EISENHOWER (1890–1969): trzydziesty czwarty prezydent USA (1952–1960), w czasie II wojny światowej naczelny dowódca sił alianckich w Europie. W roli prezydenta Eisenhower byłby dzisiaj okreśłany jako „umiarkowanie konserwatywny republikanin”.

Dwight D. Eisenhower

STRZEŻCIE SIĘ KOMPLEKSU WOJENNO-PRZEMYSŁOWEGO I ELIT NAUKOWO-TECHNICZNYCH

Aż do ostatniego z konfliktów światowych Stany Zjednoczone nie miały przemysłu zbrojeniowego. [...] Teraz jednak [...] zmuszeni zostaliśmy do tego, by stworzyć ogromny, stały przemysł zbrojeniowy. [...] Podobne połączenie licznej kadry wojskowej i ogromnego przemysłu wojennego jest dla Ameryki nowym doświadczeniem. W każdym mieście, w każdym stanie, w każdym biurze rządu federalnego odczuwa się jego przemożny wpływ – gospodarczy, polityczny, a nawet duchowy. Uznajemy nieodpartą potrzebę, która doprowadziła do jego powstania. Nie możemy jednak przeoczyć jego poważnych skutków. Idzie o naszą ciężką pracę, nasze naturalne zasoby i nasze środki do życia; idzie o samą strukturę naszego społeczeństwa.

W rządowych ciałach doradczych musimy strzec się nieuzasadnionego wpływu – chciwego czy niechcianego – wywieranego przez kompleks militarno-przemysłowy. Istnieje – i będzie coraz większa – możliwość katastrofalnego wzrostu źle umiejscowionej potęgi. Nie możemy nigdy dopuścić, aby groźne połączenie wojska i przemysłu zaciążyło na naszych swobodach obywatelskich ani na demokratycznych procesach. Nie powinniśmy niczemu dowierzać. Tylko czujna i rozumna postawa obywatelska może właściwie podporządkować olbrzymią obronną maszynę naszym pokojowym metodom i celom, tak aby bezpieczeństwo i wolność mogły kwitnąć wspólnie.

Podobna do głębokich zmian naszego przemysłowo-militarnego oblicza i w znacznej mierze za nie odpowiedzialna jest technologiczna rewolucja ostatnich dziesięcioleci. [...] W tej rewolucji centralne miejsce zyskały badania naukowe; stały się też one bardziej sformalizowane, złożone i kosztowne. [...] Wolne uniwersytety, w przeszłości źródła wolnych idei i naukowych odkryć, przeszły podobną rewolucję w sposobie prowadzenia badań. Częściowo z powodu ogromnych, rosnących kosztów badań, miejsce intelektualnej ciekawości zajął dziś kontrakt rządowy. Czarne tablice w salach wykładowych ustąpiły zaś miejsca setkom nowych elektronicznych komputerów.

Perspektywa zdominowania naszych uczonych przez zlecenia rządowe, przez granty na projekty badawcze i przez potęgę pieniądza jest dziś wyraźna i zbyt poważna, by ją lekceważyć. Zachowując należny szacunek dla badań i odkryć naukowych, musimy także być czujni wobec przeciwstawnego, równie groźnego niebezpieczeństwa: wobec groźby, że polityka społeczna stanie się narzędziem elity naukowo-technicznej.

1961, Pożegnalne przemówienie do narodu amerykańskiego, w: *Public Papers of the Presidents, Dwight D. Eisenhower*, s. 1035-1040.

zagroza „autorytetowi przedmiotu”, pomyślny, o ile większe jest to zagrożenie tam, gdzie w ogóle nie ma już oryginału. Obrazy cyfrowe nie mogą być obecne, nie mają aury i nie można potwierdzić ich autentyczności. Jest tak, ponieważ obrazy te są w istocie dwójkowym kodem, który może wygenerować wiele identycznych wizerunków, lub też cokolwiek innego określonego przez realizujący go program. W dziedzinie biologii z grubsza tym samym jest klonowanie. We wszystkich tych przypadkach – malarstwie, fotografii, obrazach cyfrowych, klonowaniu – „natu-

ra” ciągle istnieje oddzielnie albo przynajmniej poprzedza to, co następuje. Zamiast jednak, żeby „po” stanowiło odmianę „przed” – podobne, lecz nie takie samo – „po” jest identyczne z „przed”. W świecie klonów i kodów cyfrowych coraz trudniej jest robić klasyczne rozróżnienie między „naturą” a „sztuką”, „oryginałem” a „kopią”.

Zmieniają się nie tylko estetyczne teorie. „Integracja” stanowi potężne dążenie na najwyższych szczeblach scentralizowanej władzy globalnej. Wielki biznes już dawno uzyskał kontrolę nad środkami produkcji informacji. Gdzieś na mar-

ginesach pojedynczy dysydenci mogą kłaść, co chcą na swoje strony internetowe lub do blogów. Jednakże „środki produkcji cyfrowej” stanowią własność i pozostają pod zarządem bardzo nielicznych – kompleksu militarno-przemysłowo-rządowego połączonego z „elitą naukowo-techniczną”, przed którą ostrzegał prezydent USA **Dwight D. Eisenhower** w swoim pożegnalnym przemówieniu z roku 1961 (zob. ramkę **Eisenhowera**). Eksperymentujący artyści czasami opierają się temu potężnemu sojuszowi, a czasem go wspierają. Niektórzy z najbardziej twórczych performerów pogłębiają jeszcze zasadniczą niepewność, eksperymentując z „cyborgami” – amalgamatami tego co, biologiczne, mechaniczne i cyfrowe. Omówię takie eksperymenty pod koniec tego rozdziału.

Symulakry

Tym, wokół czego Benjamin krążył, nie dysponując odpowiednimi teoretycznymi narzędziami, było simulacrum. Wraz z simulacrum reprezentacja osiąga swój kres, a górę bierze reprodukcja.

Jean Baudrillard

FAZY OBRAZOWANIA

Oto zatem kolejne stadia obrazu:

- stanowi odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości,
- skrywa i wypacza głęboką rzeczywistość,
- skrywa nieobecność głębokiej rzeczywistości,
- pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest czystym symulakrem samego siebie.

W pierwszym przypadku obraz stanowi właściwy pozór – przedstawienie należy do porządku sakramentu. W drugim przypadku obraz stanowi niewłaściwy pozór – należy do porządku złych wróżb. W trzecim wypadku obraz udaje, że jest pozorem – należy do porządku czarnoksięstwa. W czwartym, obraz nie należy już do porządku pozorów, lecz do dziedziny symulacji.

2005 [1983], *Symulakry i symulacja*, s. 11-12.

Do niedawna biologiczna reprodukcja leżała w dziedzinie natury – można było majstrować przy niej środkami hodowli i ogrodnictwa. W miarę jednak, jak wykładniczo wzrosła wiedza genetyczna, klony i rośliny hodowane przy użyciu inżynierii genetycznej stają się coraz powszechniejsze. W dziedzinie sztuki i technologii informatycznej „kopie” cyfrowe nie są w rzeczywistości kopiami, lecz klonami. Jean Baudrillard przewidział to we wczesnych latach 80. (zob. **1 ramkę Baudrillarda**). Pojęcie simulacrum ewoluuje dalej w XXI wieku. Na poziomie kultury masowej blisko wiąże się z „reality TV” i z przedstawiającymi „prawdziwe życie” stronami internetowymi.

Simulacrum nie jest udaniem ani też imitacją. Jest replikacją... samego siebie jako czegoś innego. Czyni to symulacje doskonałymi performatywami. Sklonowana owca albo piosenka zespołu U2, w postaci cyfrowej kolportowana w Internecie, nie są kopiami, ale „oryginałami” występującymi w teoretycznie nieskończonym ciągu; albo też „kopiami” w teoretycznie nieskończonym ciągu. Nie ma żadnej różnicy między „kopią” a „oryginałem”. Decyzja, czy nazwać pewną sekwencję cyfrowych danych oryginałem, czy kopią, jest kwestią ideologii, a nie różnicy. Można ustalić „pierwszeństwo” pod względem chronologicznym czy prawnym, jak czynią to sądy; ustalenie zasadza się jednak na wiedzy niezależnej od samego simulacrum. Nie ma bowiem w samym kodzie niczego, co mówiłoby, czy jest ono pierwsze, piąte, czy n-te.

Simulacrum nie jest odegraniem fikcji, jak w przypadku kreowania przez aktorkę postaci Ofelii. Nie jest nim nawet kaczka internetowa, taka jak zapis ostatnich dni Kaycee Nicole Swenson, która po długiej walce z białaczką zmarła w maju 2001 roku wskutek związanych z nią komplikacji. Tysiące ludzi czytały blog Kaycee, wysyłały jej podarki i płakały na wieść o jej śmierci (zob. **ramkę Hafner**). Simulacrum jest obecnością pozoru (przy braku oryginału) albo repliką tak doskonałą, że nie da się jej odróżnić od oryginału. Możliwe jest oczywiście przejście od udawania, przez aktorstwo i performans, do simulacrum. Jak wskazuje Baudrillard, osoba udająca chorobę, wie, że jest zdrowa; jednak symulant rzeczywiście wykazuje objawy choroby i w tym sensie „jest” chory (zob. **2 ramkę Baudrillarda**). Skoro występują objawy, nie sposób odróżnić chorego od nie-chorego. Jakikolwiek cudzysłów można dodać jedynie z zewnątrz

Katie Hafner

ŚMIERĆ I ŻYCIE W INTERNECIE

14 maja [2001] tryskająca życiem 19-latką Kaycee Nicole Swenson ze stanu Kansas umarła z powodu komplikacji związanych z białaczką, z którą walczyła przez blisko dwa lata. Kaycee, niezłomnie optymistyczna gwiazda koszykówki swojego liceum, prowadziła kronikę remisji i nawrotów choroby w internetowym dzienniku czyli blogu, który nazwała: „żywe kolory”.

Przez niemal rok tysiące ludzi wchodziły na stronę tego blogu, by śledzić jej wysiłki. Wielu czytelników nabrało poczucia, jakby ją znali; niektórzy prowadzili z nią regularne rozmowy przez telefon. Niektórzy posyłali jej prezenty. Cierpiący na raka mówili o niej, jak o natchnieniu. [...] Setki ludzi [...] zdruzgotała wieść o jej śmierci. „Tak wielu ludzi potrzebowało tej pięknej dziewczyny, tak dzielnej w obliczu przeciwności” – powiedziała Saundra Mitchell, scenarzystka z Indianapolis.

Pani Mitchell była też jedną z pierwszych osób, które nabrały wątpliwości wobec – jak się okazało – sprytnego wymysłu. W kilka dni po obwieszczeniu o śmierci Kaycee, Debbie Swenson, 40-letnia gospodyni domowa przyznała się, że wymyśliła jej życie i śmierć. Pani Swenson, która ma dwoje dzieci i mieszka w stanie Kansas w Peabody, małym miasteczku około 50 mil na północ od Wichita, podawała się za matkę Kaycee. [...]

Zdaniem pani Swenson postać Kaycee przyniosła więcej pożytku niż szkody. „Wielu ludzi ma problemy – mówi. – Wiem, że na różny sposób pomogłam wielu osobom”. Może mieć rację. Jej twór był tak przekonujący, że powstały silne internetowe więzi między tymi, którzy uwierzyli w istnienie Kaycee i tymi, którzy tę wiarę rozwiali.

2001, *A Beautiful Life, an Early Death, a Fraud Exposed*, s. 1-2, 5.

Jean Baudrillard

UDAWAĆ, ŻE SIĘ CZEGOŚ NIE MA

Dysymulować – ukrywać lub taić – oznacza udawać, że nie posiada się tego, co się ma. Symulować oznacza udawać, że posiada się to, czego się nie ma. Pierwsze odsyła do obecności, drugie do nieobecności. Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana, gdyż symulowanie nie oznacza udawania: „Ten, kto symuluje chorobę, może zwyczajnie położyć się do łóżka i przekonać innych, że jest chory. Ten, kto symuluje chorobę, wywołuje w sobie niektóre z jej objawów” (Littré). Udawanie i ukrywanie pozostawiają zatem zasadę rzeczywistości nietkniętą: różnica jest zawsze wyraźna, pozostaje tylko w ukryciu. Symulacja natomiast podważa różnicę pomiędzy tym, co „prawdziwe” i tym, co „fałszywe”; tym, co „rzeczywiste” i tym, co „wyobrażone”. Czy symulant jest chory, czy nie, skoro prezentuje „prawdziwe” objawy? Nie możemy go traktować w sposób obiektywny ani jako chorego, ani jako nie-chorego.

2005 [1983], *Symulakry i symulacja*, s. 8.

(dzięki wiedzy, że zachodzi symulacja). Fenomenologicznie biorąc, zanika rozróżnienie pomiędzy tym, co rzeczywiste a tym, co udane – zanika jednak w osobiwy sposób. W symulowanej

chorobie i w podobnych wypadkach urzeczywistnia się bowiem to, co wyobrażone. Jak wskażę w następnym rozdziale, coś bardzo podobnego czynią szamani. Szaman nie udaje choroby, któ-

Adam Liptak

SYMULOWANY SEKS ZBYT PRAWDZIWIY?

W fantastycznonaukowym thrillerze *Matrix* Keanu Reeves stawia czoła przyszłości, w której rzeczywistość wirtualna nie tylko nie daje się odróżnić od prawdziwej, ale wywiera też na nią potężny wpływ. W zeszły poniedziałek [22 stycznia 2001] Sąd Najwyższy ogłosił, że w ślad z Reevesem podąży w wirtualną dziedzinę i zdecyduje, czy realistyczne cyfrowe symulacje uprawiających seks postaci dziecięcych zaowocują rzeczywistymi skutkami 30 lat więzienia.

Prawo federalne uznaje za przestępstwo tworzenie fałszywych, lecz uderzająco dokładnych obrazów dzieci w sytuacjach seksualnych. Sąd zadecyduje, czy prawo to jest zgodne z konstytucją i czy, jak ujmuje to w wydanym oświadczeniu Amerykańskie Stowarzyszenie Praw Obywatelskich, „istnieje rzeczywista różnica między dotykaniem dzieci w celach seksualnych i dotykaniem klawiszy komputera, by tworzyć obrazy”.

Kwestia ta stanowi odmianę szerszego zagadnienia, z którym sądy często spotykają się w erze cyfrowej, czy doskonałe repliki wymagają odmiennych reguł? Jak dotąd w okolicznościach w rodzaju sprawy Napstera albo przy delegalizacji kodów pozwalających na kopiowanie DVD, odpowiedź brzmiała raczej: tak. Innymi słowy, im lepsza symulacja, tym większe prawdopodobieństwo jej delegalizacji. [...]

Ani sądy, ani eksperci nie przewidzieli jakości dzisiejszych symulacji cyfrowych, ani łatwości, z jaką można je rozpowszechniać poprzez Internet.

When Is a Fake too Real? It's Virtually Uncertain, „The New York Times” z 28 stycznia 2001, s. 3.

rają współczuje z pacjentem – szaman symuluje ją tak dogłębnie, że sam staje się chory – a potem leczy pacjenta i przez to siebie.

Proces ten można naszkicować następująco:



Na papierze postęp idzie od lewej do prawej, w rzeczywistości tworzy pętlę, tak że „prawdziwe życie” z prawej pokrywa się z tym z lewej. Szaman – lub inny, równie głęboko przekonany performer – działa tak intensywnie i zapamiętane, że przekracza udanie z początku cechujące jego performans. Udaje się, potem się odgrywa, potem symuluje, na koniec dochodzi się do prawdziwego życia. Spełnia się coś w rodzaju doświadczeniowej wstęgi Moebiusa. Czy to drugie prawdziwe życie jest „naprawdę prawdziwe”, czy nie? Jak to odróżnić?

Rzecz stanowi zarówno kwestię legalno-etyczną, jak i filozoficzną, można przekonać się o tym na przykładzie sprawy o symulowaną pornografię dziecięcą, którą Sąd Najwyższy USA rozpatrywał w roku 2001 (zob. ramkę Liptaka). W 2002

roku Sąd Najwyższy uznał, że symulowana pornografia dziecięca należy do domeny prawnie chronionej swobody wypowiedzi, ponieważ nie wykorzystuje się tu żadnego prawdziwego dziecka. W Wielkiej Brytanii jednak, począwszy od 1994 roku, „nieprzyzwoite pseudofotografie” dzieci są zakazane tak samo, jak fotografie rzeczywiste.

Istnieje wiele różnych rodzajów symulaków – weźmy drobiazgowo opracowane ośrodki rozrywki w rodzaju parków Disneya symulujących Meksyk, Chiny, Włochy i inne miejsca (zob. il. 5.3 i 3 ramkę Baudrillarda). Ostatecznie jednak Disneylandy i im podobne są zaledwie symulakrami symulaków – filmową scenografią otwartą dla publiczności, zaludnioną aktorami i zaprojektowaną ku zadowoleniu konsumentów.

II. 5.3 Disneyworld na Florydzie zawiera wysterylizowane i skomercjalizowane wersje Meksyku, Chin, Włoch i innych krajów. Budynki składają się głównie z fotogenicznych fasad; za nimi kryją się sklepy i restauracje.



- Meksyk



- Chiny



- Włochy

W istocie niektóre z najpopularniejszych ośrodków tego rodzaju stanowią właśnie symulacje dekoracji filmowych – jak w Universal Studios w Orlando na Florydzie. Przedsiębiorcy urządzili tu maszyny symulacyjne, które symulują maszyny symulacyjne. Tylko kto się na to nabierze? Nieco bardziej wymyślny przykład stanowią odbudowane wsie w rodzaju Kolonialnego Williamsburga albo Plantacji Plimoth; nie tylko próbują one wyglądać „jak kiedyś”, ale i zatrudniają wykwalifikowanych „wykonawców”, żeby odgrywali postacie historyczne, które niegdyś tu mieszkały (**zob. il. 5.4**). Interes polega na wyprzedzący

narodowej nostalgii pod pozorem działalności edukacyjnej. Nabierają się jednak tylko dzieci – a i one nie na długo.

Najskuteczniejsze i najbardziej wpływowe symulakra XXI wieku powstają w dziedzinie działań korporacyjnych, gier wojennych i naukowych eksperymentów. Tutaj zastępuje się nimi realne zdarzenia, ponieważ wychodzi to taniej i daje się kontrolować lepiej od rzeczywistości, dostarczając zarazem o niej informacji albo też wywierając na nią skutek.

Japonia, której powojenna konstytucja zabroniła posiadania wojska, prowadzi symulowane woj-

Jean Baudrillard

DISNEYLAND JEST SYMULACJĄ

Disneyland stanowi doskonały model wszystkich splatających się ze sobą porządków symulacji. Jest on w głównej mierze grą iluzji i fantazmatów: Piraci, Pogranicze, Świat Przyszłości itp. Wyobrażony charakter tego świata uznawany jest za powód sukcesu całego przedsięwzięcia. Lecz tym, co przyciąga tłumy, w o wiele większym stopniu jest społeczny mikrokosmos, religijna, zminiaturyzowana rozkosz obcowania z rzeczywistością Ameryką, z jej wadami i radościami. [...]

Wszędzie zatem w Disneylandzie rysuje się obiektywny profil Ameryki, nawet w morfologii jednostek i tłumu. Wszelkie wartości obecne są tam w przesadnej, egzaltowanej formie, w zminiaturyzowanej i komiksowej postaci. Zabalsamowane i spacyfikowane. [...] Disneyland istnieje po to, by zataić fakt, że „rzeczywisty” kraj, cała „rzeczywista” Ameryka jest Disneylandem [...]. Disneyland przedstawia się jako przestrzeń wyobrażoną, by przekonać nas, że reszta jest rzeczywista, podczas gdy w istocie całe Los Angeles i otaczająca je Ameryka rzeczywistymi już nie są, lecz należą do porządku hiperrzeczywistości i symulacji. Nie chodzi tu już o fałszywe przedstawienie rzeczywistości (z czym mamy do czynienia w przypadku ideologii), lecz o ukrycie faktu, że rzeczywistość nie jest już rzeczywista.

2005 [1983], *Symulakry i symulacja*, s. 18-20.



Il. 5.4 Plimoth Plantation, gdzie „zawsze jest rok 1627” (jak głosi strona internetowa Plantacji). Jest to rekonstrukcja osady pionierów w Massachusetts. Nie przetrwał żaden z oryginalnych budynków, a Plantacja nie leży ściśle tam, gdzie była XVII-wieczna osada. Zdjęcie wykonano w latach 80. XX wieku. Fot. R. Schechner



Il. 5.5 Witryna internetowa National Simulation Center. Czy to zdjęcie prawdziwego patrolu, czy symulacja? <https://nsc.leavenworth.army.mil/new/nscstart.aspx>

ny. W ćwiczeniach przeprowadzonych na górze Fuji w roku 2000 trzystu japońskich żołnierzy starło się z setką napastników. Dowódcy obserwowali bitwę przez zamknięty system telewizyjny, monitorując każdy ruch i każdą wymianę ognia. Żołnierze naprawdę znajdowali się na stokach góry, jednak cała reszta – broń ręczna, artyleria, miny, moździerz – stanowiła wytwór programu komputerowego. „To były jedne z najbardziej oszołamiających ćwiczeń w mojej karierze” stwierdził któryś z oficerów. „Kiedy widzisz, jak twoi żołnierze kolejno giną lub zostają ranni, przydaje to realizmu rutynie”. Armia USA używa symulacji obficie, utajnia jednak szczegóły. Internetowa witryna National Simulation Center (Narodowego Centrum Symulacji) w Fort Leavenworth w stanie Kansas – <https://nsc.leavenworth.army.mil/new/nscstart.aspx> – jest otwarta tylko dla osób o odpowiednich uprawnieniach. Strona powitalna przedstawia fotografię trzech wyposażonych bojowo żołnierzy, przemieszczających się przez coś, co wygląda na krajobraz miejski w Iraku czy Afganistanie – obrazek nosi tytuł „Modeling and Simulation Support Center” (Centrum Wspomagania Modelowania i Symulacji), a podpis głosi „Operacja Wolność dla Iraku” (**zob. il. 5.5**). Nie da się orzec, czy to prawdziwa fotografia, czy też symulacja – choć ze względu na charakter strony brałbym ją raczej za symulację. Federal Bureau of Investigation (FBI) kończy szkolenia swoich agentów we własnym „miasteczku filmowym”, symulując tam sytuacje, w których agenci mogą znaleźć się podczas pracy (**zob. ramkę Colborn-Roxworthy**). Rząd nie jest w USA bynajmniej jedyną zainteresowaną symulacjami instytucją. Prywatne

firmy organizują krótkie, intensywne kursy w zakresie teorii i praktyki symulacji zarówno dla przemysłu, jak i dla wojska (**zob. ramkę Distributed Simulation Technology**). Skoro simulacrum może wydać się rzeczywistością, prawdziwe jest także przeciwieństwo – rzeczywistość może wydać się simulacrum. Wielu komentatorów zauważyło, że prawdziwe wojny – jak wojny USA z Irakiem w roku 1992 i ponownie od 2002, albo bombardowania Jugosławii w roku 1999 – przypominają gry wideo ze swoimi „inteligentnymi bombami”, rakietami wystrzeliwanymi z odległości wielu setek kilometrów i uszkodzeniami „zaliczanymi” (uznawanymi) przez obserwujące satelity.

Symulacje stanowią chleb powszedni nauki. Przed i po badaniu laboratoryjnym czy też obserwacyjnym eksperymencie, a czasami zamiast nich, użyteczne dane generuje się poprzez komputerowe symulacje. Przeszukawszy pięć roczników (2001-2005) „Science” – czasopisma American Association for the Advancement of Science – otrzymuje się aż 1317 artykułów, gdzie użyto symulacji – w całym zakresie badań naukowych, począwszy od genetyki, przez klimatologię i biologię molekularną, aż po astronomię, medycynę, prognozowanie trzęsień ziemi i wiele innych. Wzrost symulacji ściśle łączy się z większą szybkością, mniejszym rozmiarem, własnościami multimedialnymi i druzgocącą mocą obliczeniową komputerów – komputerów, które z roku na rok osiągają coraz lepszy „performans”. Skutkuje to połączeniem działań handlowych, wojskowych, badawczych i akademickich wedle „zasady performatywnej” łączącej teatr, władzę i wiedzę.

Emily Colborn-Roxworthy

PERFORMATYCZNY PARADYGMAT W HOGAN'S ALLEY

Puszczają oko ze stron branzowych czasopism, dowcipkują w felietonach wielkich gazet. Coraz bliższy związek performansu i nadzoru w dzisiejszych USA obracają w żart. To figuranci, których Federal Bureau of Investigation (FBI) wynajmuje do szkolenia swoich nowych agentów w akademii w Quantico, stan Wirginia. „Dżgano mnie, szturchano, skuto, aresztowano i strzelano do mnie” powiedział reporterowi pisma „Training” jeden z nich, zawodowy aktor Frank Robinson Jr. [...]

Ostatnie 90 godzin 16-tygodniowego szkolenia nowych agentów w Akademii FBI przypomina plan filmowy – po części dzięki obecności scenariusza i zawodowych aktorów (stanowią obecnie do 25 procent najmowanych figurantów), po części dzięki surrealistycznej dekoracji, w której rozgrywa się scenariusz – Hogan's Alley. FBI zaczęło budowę tego nibymiasta w 1986 roku [...], stosując style architektoniczne od lat 20. XX wieku do współczesności. [...] Wykorzystując personel biurowy, pracujący na terenach Hogan's Alley, Akademia FBI aranżuje prawdziwy ruch uliczny, „aby stworzyć kursantom realistyczne zadania taktyczne”: ci, którzy grają role, wmieszani są w tłum tych, którzy grają jedynie samych siebie. [...] Najlepiej jest badać ten kuszący i zarazem kłopotliwy fenomen realistycznych gier dramatycznych w FBI za pomocą trzech osi performatywnych, nakreślonych przez Jona McKenziego w *Perform Or Else: From Discipline to Performance*. Opierając się na wyrażonej w *Nadzorować i karać* tezie Michela Foucaulta, McKenzie wskazuje II wojnę światową jako punkt zwrotny w historycznym przejściu od dyscyplinarnego paradygmatu władzy i wiedzy do paradygmatu performatywnego. [...] McKenzie [...] zauważa „ekscesywny” charakter paradygmatu performatywnego, faworyzującego nadmiar i rywalizację, przeciwstawnego „represywnej” naturze paradygmatu dyscyplinarnego. „Nadmiarowość” nowego paradygmatu można zaobserwować w trzech pozornie rozdzielnych dziedzinach performansu, które – zdaniem McKenziego – kulturoznawcy powinni rozpoznać jako powiązane ze sobą i wobec siebie pochodne: performans biurokratyczny czy organizacyjny, który zasadza się na kryterium „sprawności”; performans techniczny czy technologiczny, głoszący „wydajność”; i wreszcie zwykły przedmiot performatycznego badania, performans artystyczny, od połowy lat 50. XX wieku skupiony na „powodzeniu”. Wskazanie performansu jako zasady organizującej powojenne amerykańskie (a za nim światowe): biznes, politykę i sztukę – jak to uczynił McKenzie – z pewnością sprawdza się w odniesieniu do organów porządkowych. Agencje w rodzaju FBI od początku II wojny światowej polegają na performatywnej retoryce i performatywnych strategiach; po 11 września to osadzenie w paradygmacie performatywnym zwiększyło się wykładniczo.

2004, *Role-Play Training at a „Violent Disneyland”*, s. 81-83.

Kto panuje nad tymi działaniami? W grze dominują szefowie korporacji, władze uniwersyteckie, generalicja i rządowi biurokraci. Robotnikami, którzy przedkładają teorie, prowadzą eksperymenty, prowadzą obliczenia, projektują poszczególne symulacje i eksperymenty „jak gdyby” i wreszcie przetwarzają wyniki w wiedzę, są profesorowie, żołnierze, uczeni i niektórzy artyści. To, co robi się z tą wiedzą, to, kto ją posiada, to, kto decyduje, jak ją „zastosować” – pozostaje wysoce problematyczne. Robotnicy jednak

w coraz mniejszym stopniu panują nad tym, jaki użytek czyni się z wyników ich eksperymentów. Na poziomie sztuki i masowej rozrywki symulacje, rzeczywistości wirtualne i cyborgi (interfejs człowiek-maszyna) mogą wylądować w strzelnicach wideo albo na wystawach sztuki. Omówię niektóre z takich przypadków w dalszej części tego rozdziału. Teraz jednak zauważam, że ta sama technologia, owoc zaawansowanych eksperymentów symulacyjnych, bywa też używana do odnajdywania celów i prowadzenia ku nim

Distributed Simulated Technology, Inc.

TECHNIKI SYMULACJI WOJSKOWEJ

Studenci odbędą wyczerpujący przegląd architektury, teorii i zastosowań systemów symulacyjnych. Po ukończeniu kursu staną się świadomi różnorodności technik symulacyjnych w świecie wojskowym i przygotowani do tego, by głębiej wkroczyć w świat symulacji [...]

Potęga symulacji – wykład przedstawia ewolucję symulacji w wojsku i podstawowe kategorie symulacji wojskowej. Omawia także wojskowe zastosowania symulacji, jak również jej wady i zalety.

Architektura systemów – wykład wskazuje podstawowe składniki, ich funkcje i sposoby ich łączenia. Omawia także środowiska syntetyczne, tworzenie scenariuszy i zarządzanie ćwiczeniami.

Interoperacyjność – wykład określa interoperacyjność i jej znaczenie na polu symulacji wojskowej. Omawia protokoły używane w symulacji wojskowej w celu zapewnienia interoperacyjności i wyjaśnia, na czym polega zgodność HLA. Omawia się też niektóre rodzaje architektur takie, jak JSIMS i OneSAF.

Zarządzanie zdarzeniami – wykład omawia rolę zdarzeń i obiektów w symulacji i przedstawia niektóre techniki zarządzania nimi.

Zarządzanie czasem – wykład kontynuuje temat zarządzania zdarzeniami, prowadząc do synchronizacji zarządzania czasem w symulacjach. Czas symulacji postępuje według zdarzeń; obydwa tematy łączą się ściśle.

Modelowanie fizyczne – wykład przedstawia zarys modelowania fizycznego wraz z niektórymi przykładami symulacji wirtualnych i konstrukcyjnych.

Modelowanie środowiska – wykład przedstawia techniki używane do przedstawiania wirtualnego środowiska i różnice pomiędzy środowiskami statycznymi a dynamicznymi. Omawia się też kwestie standaryzacji modelowania środowiska.

Modelowanie zachowań – wykład omawia modele rozumowania ludzkiego, decyzji wojskowych i użycia agentów w symulacji. Towarzyszy temu przegląd aplikacji wojskowych i technik modelowania zachowań.

Modelowanie rozwiązań wielorakich – przedstawia zastosowania wielopoziomowych rozwiązań modelowych w celu uzyskania informacji o różnym stopniu szczegółowości i jako mechanizmu łączenia symulacji.

VV&A – wykład przedstawia procedury weryfikacji, uwiarygodnienia, uprawomocnienia i certyfikacji symulacji wojskowych. Opisuje też proces VV&A, jego kategorie i techniki.

Przyszłość symulacji – omawia się projektowanie produktów, nauczanie rozproszone, symulacje w przemyśle rozrywkowym i źródła, które można wykorzystywać po powrocie do pracy. [...]

Koszt trzydniowego kursu wynosi [...] 1295 dolarów.

„inteligentnych bomb”. Inteligentne bronie są pod względem etycznym zaledwie robotami, tak do brymi jak ten, kto czyni z nich użytek; to nie wystarczy, by uniknąć tysięcy ofiar wśród ludności cywilnej.

Symulacja jest ważna dla sztuki – zwłaszcza dzieł z liminalnego obszaru pomiędzy tym, co społecznie, prawnie dopuszczalne i tym, co nie do przyjęcia. Usuwa się dzisiaj coraz więcej znaków ograniczających. Artyści performansu i sztuk wizualnych przedstawiają prace obejmujące chirurgię, części ciała a nawet kanibalizm. Omówię niektóre z tych dzieł w późniejszych rozdziałach. Tutaj chcę się skupić na tym, jak publicznie uprawia się i przedstawia seks. We współczesnej kulturze zachodniej dozwolona (a nawet pożądana) jest „erotyka”, podczas gdy gardzi się „pornografią” (choć zarazem się ją chroni). Niełatwo jest jednak odróżnić jedno od drugiego. Seks w sztuce sugeruje się lub symuluje, seks w pornografii – przynajmniej uchodzi za prawdziwy. W sprawie Jacobellisa przeciwko Sta-

nowi Ohio, rozstrzygniętej w 1964 roku przez Sąd Najwyższy USA, sędzia Potter Stewart sformułował sławną opinię, że jakkolwiek trudno jest ściśle zdefiniować pornografię w prawnym sensie, to jednak „rozpoznaję ją, gdy ją widzę”. Dla Sądu Najwyższego USA seks, aby stanowić pornografię, musi być rzeczywisty, obejmować pełny stosunek i być uprawiany dla niego samego. Nie są to jednak niezawodne wyznaczniki. W filmie Michaela Winterbottoma *9 songs* (9 piosenek – 2004) aktorzy Margo Stillej i Kieran O’Brien uprawiają seks przed kamerą. Zapytany, czy *9 songs* jest pornografią, Winterbottom odpowiedział w duchu Pottera Stewarta: „Kiedy obejrzyicie dziesięć filmów pornograficznych, a potem *9 songs*, różnica jest oczywista”. Naprawdę? Według Winterbottoma, tematem *9 songs* jest ukazanie seksu jako takiego, przy minimum zbędnej fabuły (**zob. ramkę Rodricka**). Czy jednak obecność ekipy filmowej, staranne komponowanie kadrów, użycie scenopisu, a przynajmniej scenariusza (Winterbottom nie stosuje raczej scenopisów)

Stephen Rodrick

KIEDY „PRAWDZIWIY SEKS” PRZED KAMERA JEST SYMULACJĄ

Margo Stillej i Kieran O’Brien, gwiazdy filmu *9 piosenek*, spotkali się zaledwie na trzy dni przed tym, jak po raz pierwszy uprawiali seks przed kamerą. Odbyła się krótka sesja zapoznawcza i trochę dłuższe zdjęcia próbne. [...] Pierwszego dnia zdjęć, jesienią 2003 roku, spotkali się ponownie w londyńskim hotelu. Najpierw pomogli [reżyserowi Michaelowi] Winterbottomowi i jego dwuosobowej ekipie wnieść sprzęt do pokoju. Potem wszyscy napili się herbaty. W kilka minut później para aktorów rozebrała się.

„Nakręciliśmy scenę, w której po prostu całujemy się z Margo i rozbieramy – wspomina O’Brien. – Seks zaczęliśmy dopiero po lunchu”. Kiedy Winterbottom po raz pierwszy spotkał się z aktorami przed rozpoczęciem zdjęć, powiedział im, że *9 piosenek* będzie powstawało bez scenariusza [...] i że o postaciach – Lisie i Matcie – niewiele będzie wiadomo poza tym, że ona jest Amerykanką studiującą w Londynie, a on naukowcem. Jedyną przerwę w seksie będą czasami stanowiły koncerty rockowe. [...]

W czasie samych ujęć Winterbottom niewiele pozostawiał przypadkowi. „Naprawdę zaplanował wszystko – mówi O’Brien. – Dyktował, w jakiej kolejności mam zdejmować swoje ubranie, jej ubranie, czy zostać w skarpetkach, czy nie. Miał dokładne pomysły na ruch naszych ciał. Czasami kazał nam zacząć, a potem zatrzymywał nas i mówił: „spróbujmy pod trochę innym kątem” i potem przez 15 minut przestawiał ujęcie. Zastanawiałem się, czy on w ogóle pamięta, jak delikatną maszyną jest męski organ”. [...] W miarę trwania zdjęć [30 dni] Stillej coraz trudniej było patrzeć na *9 piosenek* tylko jako na pracę. „Jedynym sposobem, żeby to zrobić, było stać się Lisą na planie i poza nim. Odbierałam telefony jako Lisa. Przyjaciele myśleli, że zwariowałam. Ale tylko tak mogłam poradzić sobie z tym uczuciem: «Boże, kim ja się stałam, że przywykłam do tego? »”.

2005, *Michael Winterbottom Gets Naked*, s. 25.

CINEMA VERITÉ – dosłownie „kino prawda” czy „kino prawdziwe” – to styl filmowy powstały we Francji w latach 60. XX wieku. Artyści *cinema verité* filmowali kamerą z ręki ludzi w autentycznych miejscach i bez prób. Powstawały w ten sposób zarówno filmy dokumentalne, jak i fabularne. Do bardziej znanych przedstawicieli tego nurtu należą: **Jean-Luc Godard**, **Jean-Pierre Rouch**, **Frederick Wiseman**, **bracia David i Albert Maysles** oraz **Donn Pennebaker**. Artyści *cinema verité* tworzą w dalszym ciągu, a wypracowane przez nich techniki nieustannie inspirują filmowców.

JEAN-LUC GODARD (ur. 1930): francuski filmowiec, który przeniósł techniki *cinema verité* ze sfery filmu dokumentalnego do fabularnego. Do licznych dzieł Godarda należą: *A bout de souffle* (*Do utraty tchu*, 1960), *Une femme mariée* (*Kobieta zamężna*, 1964), *Alphaville* (1965), *Nouvelle Vague* (*Nowa fala*, 1990), *Liberté et patrie* (*Wolność i ojczyzna*, 2002) i *Paris, je t'aime* (*Kocham cię, Paryżu*, 2005).

JEAN-PIERRE ROUCH (1917–2004): francuski filmowiec i antropolog. Do ponad stu jego filmów należą: *Moi, un Noir* (*Ja, czarny*, 1959), *Les Maitres Foux* (*Szaleni mistrzowie*, 1954), *Chronique d'un été* (*Kronika lata*, 1961), *La Chasse au lion* (*Polowanie na lwa*, 1957-1964) i *Dionysus* (1984).

FREDERICK WISEMAN (ur. 1930): amerykański filmowiec, autor brutalnych dokumentów telewizyjnych. Do jego filmów należą: *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968), *Hospital* (1969), *Juvenile Court* (1973) i wiele innych aż do *Domestic Violence* (2001), *Domestic Violence 2* (2002) i *The Garden* (2005).

BRACIA MAYSLES (David, 1932–1987 i Albert, ur. 1926): amerykańscy twórcy filmowi, których dzieła obejmują wiele tematów. Wśród nich: *What's Happening: The Beatles in the USA* (1964), *Salesman* (1968), *Gimme Shelter* (1970), *Abortion: Desperate Choices* (1992, z Susan Froemke i Deborah Dickson). Najpierw obydwaj bracia, później Albert z różnymi współpracownikami, dokumentowali prace Christo i Jean-Claude'a, począwszy od *Christo's Valley Curtain* (1974), poprzez *Running Fence* (1978) i *Umbrellas* (1995, z Henrym Corrą i Grahamem Weinbrenem), do *The Gates* (w produkcji 2005, z Antoniem Ferrerą).

DONN PENNEBAKER (ur. 1925): amerykański filmowiec. Do jego dzieł, poświęconych kampaniom przedwyborczym i kulturze pop, należą: *Primary* (1960), *Don't Look Back* (1967), *Monterey Pop* (1967), *The War Room* (1993) i *Elaine Stritch at Liberty* (2004).

i wiedza, że wytwór będzie oznaczony „jako” fikcja, nie stawiają tego, co się zdarzy – jakkolwiek byłoby „prawdziwe” – w cudzysłowie? To, co upewniało Stille i O'Briena, że uprawiając seks, służą sztuce, a nie pornografii, to wiedza, że film Winterbottoma będzie wyświetlany w kinach niezależnych, a nie w salonach porno. Większość filmów Winterbottoma jest podobna do *9 Songs*, są „prawdziwe”, nie będąc rejestracjami domowymi ani dokumentalnymi. Kręci się je za pomocą obmyślonych ujęć kamery, w sztucznym oświetleniu i w rytmie charakterystycznym dla niezależnego filmowca, znanego ze swego arcyzmu. Równocześnie Winterbottom prowadzi aktorów tak, że ani oni, ani on (ani w końcu też widowie) nie mogą dobrze odróżnić ich od granych przez nich postaci – o ile w ogóle są takie postaci. Tego rodzaju hiperrealizm zgadza się z zasadami *cinema verité* i bliższy jest kamerom internetowym niż filmom fabularnym. Czy to wschodząca postać symulowanej rzeczywistości – czy też jej identycznego przeciwstawienia, prawdziwej symulacji?

Poststrukturalizm i dekonstrukcja

Postmodernizm i poststrukturalizm stanowią podstawę akademickich teorii performatywności. Można je zrozumieć tylko wtedy, gdy będzie się je rozpatrywać we wzajemnej relacji. Postmodernizm jest pewną praktyką stosowaną w sztukach wizualnych, architekturze i sztuce performansu. Poststrukturalizm, zwany także „dekonstruktywizmem”, stanowi akademicką odpowiedź na postmodernizm. Razem wzięte tworzą one teorie i praktyki performatywne; jednakże tych teorii i praktyk nie stosuje się ani nie pojmuje spójnie w poszczególnych dziedzinach. W gospodarce, nauce i wojsku często czyni się z performatywności użytek przeciwny temu, jak rozumieją i stosują performatywność artyści. Uczni i artyści pierwszej fali – ci, którzy stworzyli poststrukturalizm i praktykowali postmodernizm – byli zaciekle anty-autorytarni. Rozwinęli więc Austińskie idee performatywności na sposób anty-autorytarny: filozoficznie, politycznie i estetycznie. Dzisiejsi poststrukturaliści i postmoderniści w dalszym ciągu podważają ustalony porządek rzeczy. Nie koniec jednak na tym. Zdarzyło się tak, że idee poststrukturalizmu i techniki performatywne – zwłaszcza symulacja – zostały gorliwie przejęte przez kręgi gospodarcze, naukowe i wojskowe, pragnące rozszerzyć swoje panowanie nad wiedzą; żądne większej władzy. Nie jest

FERDINAND DE SAUSSURE (1857–1913): szwajcarski językoznawca. Jego, opublikowany pośmiertnie, *Kurs językoznawstwa ogólnego* (1916, pol. 1961) dał podstawy językoznawstwu strukturalnemu, jak i strukturalizmowi w ogóle.

ROMAN JAKOBSON (1896–1982): językoznawca pochodzenia rosyjskiego. Z jego książek wydano po polsku: *Poetykę w świetle językoznawstwa* (pol. 1960), *Podstawy języka* (polska wersja autorska, 1964) i wybór pism *W poszukiwaniu istoty języka* (1989).

CLAUDE LÉVI-STRAUSS (ur. 1908): francuski antropolog, papież strukturalizmu. Z jego licznych książek po polsku ukazały się m. in.: *Smutek tropików* (1955, pol. 1960), *Mysł nieoswojona* (1962, pol. 1969), *Antropologia strukturalna* (1958, pol. 1970), *Totemizm dzisiaj* (1962, pol. 1998), *Antropologia strukturalna II* (1973, pol. 2001), *Drogi masek* (1975, pol. 1985), *Spojrzenie z oddali* (1983, pol. 1993), *Opowieść o rysiu* (1991, pol. 1994).

jasne, jak rozwiąże się sprzeczność pomiędzy artystami i intelektualistami – performatykami lub kulturoznawcami – a rzecznikami władzy. Siedlisko tej sprzeczności stanowią uniwersytety. Wiele wydziałów występuje pod sztandarami wyrotowego poststrukturalizmu-postmodernizmu, natomiast rady nadzorcze i zarządcy – ostateczne władze uniwersyteckie – usiłują zracjonalizować i skorporatyzować system, coraz bardziej dostrajając go do wielkiego biznesu, wielkiej nauki i wielkich rządów.

Poststrukturalizm, pewna odmiana dyskursu w sferze kulturalnej, lingwistycznej i filozoficznej, powstał w latach 60. XX wieku we Francji jako rewolta przeciwko „strukturalizmowi”, sympaty-

zująca zarazem z radykalnymi ruchami studenczkimi, które kulminowały w strajkach i powstaniach roku 1968. Poststrukturalizm nigdy nie rozstał się całkowicie ze swymi radykalnymi początkami, chociaż (jak zobaczymy) okazało się to dla niego ciężarem, w miarę, jak zmienił się świat.

Strukturalizm, który ściśle łączy się z „językoznawstwem strukturalnym” **Ferdinanda de Saussure’a** i **Romana Jakobsona**, a w latach 60. i 70. pozostawał pod przemożnym wpływem **Claude’a Lévi-Straussa**, przyjął za swój podstawowy program odkrycie uniwersalnych, nieświadomych struktur języka, umysłu i kultury (**zob. ramki Lévi-Straussa i Ehrmanna**). Strukturaliści analizowali praktyki kulturowe zarówno „diachronicznie” (w następstwie czasowym), jak i „synchronicznie” (jako pojedyncze jednostki strukturalne). Ulubionym ich narzędziem były „opozycje binarne”, którymi określano dialektyczne napięcia systemu. Poststrukturaliści zakwestionowali u strukturalistów zarówno chęć uniwersalizacji, jak i użycie tych binarnych opozycji. Twierdzili, że jedno i drugie sprowadza złożone sytuacje do nadmiernie uproszczonych modeli. Co więcej, uważali oni, że strukturalizm wspierał *status quo* społeczne, polityczne i filozoficzne. Poststrukturaliści sprzeciwiali się wszelkim pojęciom uniwersaliów, oryginałów i pierwszeństwa. Każde działanie, każda wypowiedź i każda idea stanowią dla nich performatyw.

Poststrukturaliści uważają każde zjawisko za część nieskończonego strumienia powtórzeń, gdzie nie ma żadnej „pierwotnej wypowiedzi” ostatecznego autorytetu (**zob. 1 ramkę Foucaulta**). Ich przywiązanie do procesu jest heraklitejskie i nietzscheańskie – wszystko stanowi prze-

Claude Lévi-Strauss

UNIVERSALE STRUKTURALIZMU

Jeśli, jak utrzymujemy, nieświadomiana działalność umysłu polega na nakładaniu form na pewną treść, jeśli nadto formy te są zasadniczo tożsame dla wszystkich umysłów: starożytnych i nowożytnych, pierwotnych i cywilizowanych – co w sposób jaskrawy ukazuje badanie funkcji symbolicznej jako wyrażającej się w języku – to trzeba i wystarczy zajrzeć do nieświadomianej struktury utajonej za każdą instytucją i każdym zwyczajem, aby otrzymać zasadę interpretacji stosowaną prawomocnie do innych instytucji i innych zwyczajów, pod warunkiem, rzecz jasna, że analiza doprowadzona jest dostatecznie głęboko.

1970 [1958], *Antropologia strukturalna*, s. 77.

Jacques Ehrmann

CZYM JEST STRUKTURALIZM?

Czym jest strukturalizm? Nim stanie się filozofią, za którą niektórzy chcą go uważać, jest metodą analizy. Nawet jednak w tej formie, jego liczne oblicza i różny użytek, który się z niego robi, czynią go przedmiotem różnorodnych interpretacji, debat a nawet sporów. Jakkolwiek proste czy jednolite definicje stosują się do niego tylko na bardzo ogólnym poziomie. Można rzec, że struktura jest kombinacją i wzajemną relacją elementów formalnych, które w obrębie przedmiotu analizy ujawniają spójny, logiczny porządek. Jakkolwiek nie można zawrzeć strukturalizmu we wszechogarniającej formule, ani nadać mu etykiety, która pozwoliłaby go rozpoznać zainteresowanym konsumentom, możemy powiedzieć, że przede wszystkim – w dziedzinie nauk o człowieku – jest to pewien sposób badania zagadnień językowych i zagadnienia języków.

1966, Wstęp do specjalnego wydania „Yale French Studies” poświęconego strukturalizmowi, s. 7.

Michel Foucault

NIEZNANY POCZĄTEK, JUŻ WYPOWIEDZIANE

[Musimy] wyrzec się dwóch idei, ściśle ze sobą związanych i wychodzących sobie naprzeciw. Pierwsza powiada, iż w porządku dyskursu nie sposób nigdy wskazać prawdziwego, nagle powstałego zdarzenia, albowiem za każdym pozornym początkiem kryje się zawsze jakowyś porządek nieznany – tak bardzo nieznany i tak początkowy, że nigdy nie można uchwycić go całkowicie w jego istocie. W ten sposób bylibyśmy nieuchronnie prowadzeni [...] ku miejscu, które oddala się w nieskończoność i które nigdy, w żadnej historii nie jest obecne: ono samo byłoby tylko pozostawioną przez siebie pustką, a wszystkie biorące się z niego początki mogłyby być jedynie rozpoczynaniem na nowo lub zatajaniem (właściwie zaś, w tej samej chwili, jednym i drugim). Wiąże się z tym myśl druga, według której wszelki jawny dyskurs opiera się w skrytości na czymś już-powiedzianym, przy czym to już-powiedziane jest nie tyle uprzednio wymówionym zdaniem czy napisanym wcześniej tekstem, ile czymś „nigdy nie wypowiedzianym” – [...] pismem będącym pustym miejscem dla swych własnych śladów. [...] Trzeba zrezygnować z owych idei, które mają za zadanie chronić nieskończoną ciągłość dyskursu oraz jego tajemną obecność ujawniającą się w ciągłym usuwaniu jakiejś nieobecności. Należy natomiast być gotowym na przyjęcie każdego momentu dyskursu w całej nagłości jego zdarzeń – w owej jednostkowości, w jakiej się zjawia, i w owym rozproszeniu czasowym, które pozwala mu być powtórzonym, zapomnianym, przekształconym, zatartym w najbliższych śladach, głęboko ukrytym przed naszym wzrokiem w pyle książek. Nie powinno się więc odsyłać dyskursu do odległego początku. Trzeba go rozważać w jego elementarnym zjawianiu się.

1977 [1969], *Archeologia wiedzy*, s. 48-49.

plyw. Strumień doświadczenia, historia stanowią natomiast pole nieustannej bitwy o władzę. Kto ma władzę, przemawia „głosem ojca” – tyle że w gruncie rzeczy ojciec nie istnieje. Podobnie jak Czarodziej z Oz okazał się złudzeniem, magicz-

nym widowiskiem, obsługiwanym przez jednego człowieka – tak samo dzieje się i z wielkimi ikonami władzy społecznej. (Intuicję tę **Jean Genet** wyraził już w 1956 roku w sztuce *Balkon*). Niestabilna „iteracja” – powtórzenie, lecz niedokład-

Jacques Derrida

„PISMO” I „DEKONSTRUKCJA”

Jeżeli weźmiemy pojęcie pisma w jego przyjętym dziś znaczeniu – które, co istotne, nie powinno uchodzić za niewinne, pierwotne czy naturalne – możemy dostrzec w nim jedynie środek komunikacji, [...] niezmiernie, o ile nie nieskończenie przekraczającej zasięg komunikacji ustnej czy poprzez gest. [...]

Skoro osiągnie się stan „komunikowania swoich myśli” i to za pomocą dźwięków [...], nierzeczy i rozwój pisma pójdą za tym bezpośrednio, prosto i nieprzerwanie. [...]

Reprezentacyjny charakter komunikacji pisemnej – pismo jako obraz, reprodukcja, naśladowanie jego treści – stanowić będzie nieodmienny rys wszelkiego przyszłego rozwoju. [...] Reprezentacja będzie, rzecz jasna, coraz bardziej złożona, pojawią się dodatkowe szczeble i rozgałęzienia [...].

Znak pisany nadaje się w nieobecności jego odbiorcy. Jak określić tę nieobecność? [...] Ten dystans, ta rozbieżność, opóźnienie, różnica musi pozwolić się wynieść do pewnego absolutu nieobecności, o ile ma ukonstytuować się struktura pisma – skoro pismo istnieje. [...] Komunikacja musi dać się powtarzać – iterować – w absolutnej nieobecności odbiorcy. [...] Podobna iterowalność (*iter* pochodzi prawdopodobnie od *itara*, sanskryckiego słowa „inne”, wszystko więc dalsze można rozpatrywać jako efekt logiki, która łączy powtórzenie z odmiennością) nadaje piętno samemu pismu, niezależnie od tego, z jakim szczególnym rodzajem pisma mamy do czynienia [...]. Pismo, które ze swej struktury nie jest czytelne – iterowalne – nawet po śmierci odbiorcy, nie jest pismem. [...]

Możliwość powtórzenia i co za tymi idzie, identyfikacji znaków, zawarta jest w każdym kodzie, czyniąc zeń system możliwy do komunikowania, przekazu i odczytania, iterowalny dla trzeciego, a zatem w ogólności – dla każdego możliwego użytkownika. Aby być czym jest, każde pismo musi mieć zatem zdolność funkcjonowania w warunkach radykalnej nieobecności każdego w ogólności empirycznie stwierdzonego użytkownika. Nieobecność ta nie stanowi przy tym ciągłej modyfikacji obecności; jest ona pęknięciem obecności. [...] To co odnosi się do odbiorcy, odnosi się też – z tego samego powodu – do nadawcy czy wytwórcy. Pisać to wytworzyć znamię, które ustanowi swoistą maszynę, produktywną z kolei tak, że moje przyszłe zniknięcie w zasadzie nie zaszkodzi jej funkcjonowaniu; będzie ona oferować coś i samą siebie do odczytania i przepisania. [...]

Można uogólnić widoczne rysy klasycznego, wąsko określonego pojęcia pisma. Zachowują one ważność nie tylko we wszelkich porządkach „znaków” i we wszystkich w ogóle językach, lecz także – co więcej – i poza komunikacją semiotyczno-językową, na całym obszarze tego, co filozofowie nazywają doświadczeniem, a nawet doświadczeniem bycia: wspomnianej wyżej „obecności”. [...]

Każdy znak – językowy czy nie, mówiony czy pisany (w potocznym sensie tego przeciwstawienia), w dużych lub małych jednostkach znaczeniowych – może zostać przytoczony, ujęty w cudzysłów; czyniąc tak, rozbija się wszelki dany kontekst, płodząc nieskończoną liczbę nowych kontekstów bez żadnych absolutnie ograniczeń. Nie wynika z tego, że znak zachowuje swoje znaczenie poza kontekstem, lecz przeciwnie – że istnieją tylko konteksty bez żadnego centrum ani też absolutnego punktu zaczepienia. [...]

Jesteśmy świadkami nie tyle kresu pisma, który przywróci [...] przejrzystość czy bezpośredniość stosunkom społecznym, ile raczej coraz to silniejszej historycznej ekspansji pisma w ogólności: takiego, którego jedynie skutkiem są systemy mowy, świadomości, znaczenia, obecności, prawdy itp. – i jako takie skutki należy je rozpatrywać. [...]

Dekonstrukcji nie można ograniczać ani też natychmiast doprowadzać do neutralizacji. Poprzez podwójny gest, podwójną naukę, podwójne pismo musi ona dokonać praktycznego odwrócenia klasycznej opozycji i generalnie przemieścić cały system. [...] Dekonstrukcja nie polega na przejściu od jednego pojęcia do innego, lecz na odwróceniu i przemieszczeniu całego porządku pojęciowego, jak również porządku bezpojęciowego, wraz z którym tamten dochodzi do artykulacji.

JEAN GENET (1910–1986): francuski dramatopisarz i powieściopisarz – przedtem złodziej i męska prostytutka. Wśród jego dzieł: *Pokojówki* (1948, wyst. pol. 1958), *Matka Boska Kwietna* (1946, wyd. pol. 1994), *Dziennik złodzieja* (1949, wyd. pol. 1984), *Balkon* (1956, wyd. pol. 1957), *Murzyni* (1958, wyd. i wyst. pol. 1961) i *Parawany* (1961, wyd. pol. 1964).

ne – zastąpiła stabilną reprezentację. Jednakże z nastaniem nowego tysiąclecia idea poststrukturalistyczna obraca się w praktykę klonowania biologicznego i cyfrowego. Z jednej strony mamy tu ponowoczesne powtórzenie i rekombinację, z drugiej zaś – poststrukturalistyczną „różnię” (wkrótce ją objaśnię).

Wywody poststrukturalistów traktują głównie o języku i przybierają formę esejów i książek. Jednak odznaczają się oni bardzo szerokimi poglądami na to, co stanowi język. „Nie ma nic poza tekstem” – napisał Derrida – „tekstem” jest w jego teorii cała ludzka kultura. Również „pismo” obejmuje według Derridy całą tkankę ekspresji kulturowych i praktyk społecznych. Przez „pismo” rozumie on dużo więcej niż napisy graficzne i literaturę. Idzie tu o całe systemy „przypisanej” władzy: prawa, rytuały, tradycje, hierarchie, politykę, stosunki gospodarcze, naukę, wojskowość i sztukę (zob. 2 ramkę Derridy). Derrida uważa kultury za skonstruowane zespoły stosunków, ugruntowane historycznie i zawsze problematyczne. Przypisana władza spełnia swoje przywileje poprzez ustalone organy – policję, sądy, wojsko, kler, uczonych, nauczycieli i krytyków. Nieprzypadkowo słowa „autorytet” i „autorytar-

ny”, a w angielskim i *authority* – władza – zawierają w sobie słowo „autor”. Pismo tworzone przez autorytarną władzę nie jest „przezroczyste” – nie jest to szyba, przez którą widzi się „prawdę”, „rzeczywistość” albo „naturę”. Każde pismo ucieleśnia jakiś przejaw władzy. Nie jest jednak tak, że pismo służy władzy, lecz na odwrót – ten kto pisze, performatywnie spełnia akt władzy. Jakkolwiek więc władza ogłaszała swoją wieczność i uniwersalność, pozostaje ona tymczasowa. „Niezbyszwalne prawa”, Tysiącletnia Rzesza, „wszystkie drogi prowadzą do Rzymu”, „Ja jestem Zmartwychwstaniem i Życiem” – żaden napis nie jest pierwszy ani ostateczny.

Dzieje się tak, ponieważ za każdym pismem stoją inne pisma. Nowe napisy próbują wymazać albo wchłonąć to, co było wcześniej, ale nigdy nie udaje się to w pełni. Dla Derridy kultury są **palimpsestami** napisów – oficjalnych i przeciwstawiających się ich hegemonii. Każde pismo stanowi walkę o władzę (zob. 3 ramkę Derridy). Nawet proste dwójkowe opozycje, jak „dzień-noc”, „białe-czarne”, „mężczyzna-kobieta”, przypisują komuś władzę. W językach Zachodu, czytając najpierw terminy stojące po lewej stronie, spełniamy akt ich władzy nad terminami stojący-

PALIMPEST: dokument lub dzieło sztuki, na którym wielokrotnie pisano lub rysowano, potem wywabiano to po części, znowu pisano lub rysowano, tak że poprzednie pisma pozostawiły widoczny ślad na powierzchni. Palimpsest zawiera zatem i wyraża swoją własną historię kolejnych inskrypcji.

Jacques Derrida

PISMO I WŁADZA NIGDY NIE SĄ ROZDZIELNE

Przekonanie, że pismo wspiera władzę (w ogólności – można; zatem przy sposobności – można pisać), że sprzymierza się z władzą, że dopełniając ją, stanowi jej przedłużenie, lub że może jej służyć – takie postawienie sprawy sugeruje, że pismo może dojść do władzy lub władza do pisma. Zawczasu wyklucza utożsamienie „pismo jako władza” i rozpoznanie władzy nadchodzącej wraz z pismem. To podejście bagatelizuje, a zatem próbuje ukryć fakt, że pismo i władza nigdy nie działają rozdzielnie, jakkolwiek złożone byłyby prawa, system albo też ich wzajemne związki. [...]

Pismo nie dochodzi do władzy. Jest już u niej zawczasu, uczestniczy w niej i z niej się składa. [...] W walkach o władzę stają więc naprzeciw siebie pisma.

1998 [1979], *Scribble (writing-power)*, w: *The Derrida Reader*, s. 50.

mi po prawej. Odwrócenie kolejności jest ustanowieniem nowego stosunku władzy: „czarne-białe” jest czym innym niż „białe-czarne”. Z tej perspektywy historia nie jest opowieścią o tym, „co się stało”, lecz nieustanną walką o pisanie albo też o własność narracji historycznej. Jednak każda narracja, obojętne jak elegancka lub pozornie wyczerpująca, pełna jest luk, nazywanych przez Derridę „aporiami” – braków, nieobecności, sprzeczności. Niczego nie daje się zupełnie wymazać. Poprzez aporie, przeciekają do obecnego porządku rzeczy rozmaite, alternatywne przeszłości.

Władza-autorytet – „ci którzy są autorami” – próbuje zyskać, przedstawiając się jako wytwór nieuchronnego procesu (losu, przeznaczenia, konieczności historycznej). Jednakże ta nieunikniona ciągłość – poznawalna przeszłość determinuje stabilną terażniejszość, prowadzącą do nieuchronnej przyszłości – stanowi fikcję. Przeszłość jest dziurawa, terażniejszość prowizoryczna, przyszłość nieznaną. Upiorem wszystkich narracji historycznych jest to (lub – są ci), co zostało z nich wymazane; straszy w nich to (lub – ci), co domaga się reprezentacji. Walka o pisanie historii, o reprezentowanie zdarzeń stanowi nieustanny proces performatywny, pełen różnorodnych opinii i innych czynników subiektywnych (zob. ramkę Blaua).

Aby zwrócić uwagę na niestabilny, performatywny aspekt pisma, Derrida ukuł słowo „różnia” (franc. *différance*), oznaczające „różnicę” plus

KLIIOMETRIA: zastosowanie w badaniach historycznych metod rozwiniętych na innych polach – począwszy od ekonomii i statystyki, po performatykę i psychologię.

RÓŻNIA (*différance*, tłumaczona też na polski jako „różnicowość”): utworzony przez Jacques’a Derridę rzeczownik, oddający podwójne znaczenie francuskiego czasownika *différer* – „różnić się” i „odroczyć”. Różnia – różnica i odroczenie – oznacza rozdział pomiędzy słowem jako takim i tym, do czego słowo się odnosi.

VERFREMUNGSEFFEKT (efekt uobcowienia): trudny do przełożenia termin Bertolta Brechta, oznaczający efekt wyobcowienia lub udziwnienia roli teatralnej. Brecht pragnął, aby przez użycie *Verfremdungseffekt* to, co swojskie wydawało się obce, a to, co obce – swojskie. *Verfremdungseffekt* wymaga pewnego oderwania od własnych działań, ustawia aktora „obok” roli, a nie „w” niej. Pozostając „obok”, aktor może wyrażać własne lub dramaturga opinie na temat postaci i tego, co się przedstawia.

„odmowę” – Inność, do której dodaje się brak ustalonego czy zdecydowanego znaczenia. Ponieważ pismo jest zawsze problematyczne, jest systemem zarówno wymazywania, jak i kompozycji, znaczenie nie może „zaistnieć” raz na zawsze. Znaczenie jest zawsze spełniane, jest performatywne: zawsze w procesie prób. Zawsze odmawia mu się ostateczności, jego aktualność jest ledwie prowizoryczna, rozegrana w szczególnych okolicznościach. To „rozegranie” wiąże się z Nietzscheańską „wołą mocy”. Podobnie jak akty zaba-

Herbert Blau

NIC NIE WYKLUCZY SUBIEKTYWNOŚCI

Jeżeli nawet presja, którą na historyków wywarł poststrukturalizm i „zwrot lingwistyczny”, skłoniła tego czy owego do szyderstwa lub pogardy wobec „dyskursu o dyskursie”, to nawet najbardziej zatwardziali empiryści muszą uznać, że w doświadczeniu, przemysłiwaniu, odczuwaniu, a potem rewizji przeszłości, nawet **kliometria** czy mikrohistoria nie może wykluczyć czynnika subiektywnego; język wpływa na nasze pojmowanie historii. Gdy idzie o to, co stało się naprawdę, istnieją wciąż historycy [...], którzy pozostają przywiązani do pewnej rozsądnej wersji naukowej hermeneutyki i chcą pozostać przy faktach, wiedząc jednak zarazem, że o historii pisze się poprzez zadawane jej pytania, przy czym nie da się uniknąć interesowności zależnej od jednego z kontrowersyjnych punktów widzenia, od którego – wraz z przynależnymi mu dokumentami, tekstami, archiwami, przedmiotami i także obiektywnym zaangażowaniem – wiedzą, że nie są wolni. Aksjomat – fakt jest faktem, zależnym od tego, jak nań patrzeć, albo od tego, jak odbija się w umyśle.

2004, *Thinking History, History Thinking*, s. 257.



Il. 5.6 Charles Laughton, aktor, którego zdolność zarazem grania postaci i pozostania obok niej podziwiał Bertolt Brecht, występuje w *Galileuszu* Brechta w Beverly Hills Coronet Theatre, 1947. Fot. Ruth Berlau. © Bertolt Brecht Archive, Berlin

wy, performatywy nie są „prawdziwe” ani „fałszywe”, „słuszne” lub „błędne”. Po prostu zdarzają się. Dalej, pismo w sensie poststrukturalistycznym składa się z „iteracji” – cytatów, powtórzeń i nawiązań. Derrida podkreśla fakt, że język w ogóle, a akty mowy w szczególności zależą od czynnego wyobcowania, od spotkania z „Innym”.

Jest to bardzo bliskie Brechtowskiemu *Verfremdungseffekt* (efektowi uobcowienia). W teatrze Brechta aktor staje poza samym sobą i poza odgrywanymi wydarzeniami – równocześnie działając i okazując działania (zob. il. 5.6). Brechtowski performer nie gubi się w roli, ani też nie wczuwa zupełnie w sytuację (dokładniej omówię aktorstwo brechtowskie w rozdziale VI). Brecht twierdził, że sztuka nie jest zwierciadłem natury, ale młotem, którym się ją kształtuje.

Rozpowszechnienie poststrukturalizmu

Począwszy od lat 80., poststrukturalizm rozprzestrzenił się daleko poza Francję. W świecie anglojęzycznym najbardziej wpływowymi francuskimi autorami tego nurtu są: Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze i Félix Guattari. Bardzo ważni – choć ściśle biorąc nie są oni poststrukturalistami – są też Jean Baudrillard, Guy Debord, Pierre Bourdieu i Jacques Lacan.

W Wielkiej Brytanii i Ameryce Północnej poststrukturalizm przyjął się dobrze i rychło połączył się z teoriami performatywów zapoczątkowanymi przez Austina, a bogato rozwiniętymi przez **Judith Butler** – o ideach której powiem więcej w dalszej części tego rozdziału. Wielu zwolenników podejścia poststrukturalistycznego wywodziło się także ze środowiska Szkoły Frankfurckiej – grupy myślicieli, do której należeli **Theodor Adorno**, **Max Horkheimer**, **Herbert Marcuse** i **Jürgen Habermas**. Ci marksistowsy kulturoznawcy znaleźli sprzymierzeńców w Walterze Benjaminie i Bertolcie Brechcie. Zwolennicy Szkoły Frankfurckiej doprowadzili do owocnego połączenia poststrukturalizmu, marksizmu i freudyzmu. Ono z kolei dało napęd licznym teoriom i „studiom” – nad płcią kulturową (*gender*), kulturą, postkolonializmem, rasą, „zakręceniami” (*queer*) i performansem. Ów zbiór sprzecznych nieraz różnaitości łączy utożsamienie się z tym, co podległe, marginalizowane i dyskryminowane, jak również pragnienie sabotażu, jeśli zgoła nie bezpośredniego przewrotu istniejącego porządku rzeczy.

Podstawowe działanie poststrukturalizmu stanowi „decentralizacja” – atak na wszelkiego rodzaju hegemonię, władzę, ustalony system – filozoficzny, seksualny, polityczny, artystyczny,

JUDITH BUTLER (ur. 1956): amerykańska filozofka i teoretyczka *queer*, której dzieła skupiają się na teorii performatywności płci kulturowej. Wśród jej książek: *Gender Trouble* (1990), *Bodies that Matter* (1993) i *Excitable Speech* (1997).

SZKOŁA FRANKFURCKA: powstała w Niemczech, w okresie międzywojennym grupa filozofów i teoretyków kultury, uprawiających lewicową myśl w szerokim zakresie zagadnień społecznych, kulturowych, politycznych, ideologicznych i estetycznych. Do członków i sympatyków szkoły frankfurckiej należeli: Horkheimer, Adorno, Marcuse, Benjamin, Brecht i Habermas. Instytut Badań Społecznych (urzędowa nazwa szkoły) założono we Frankfurcie w 1922 roku. W latach 30. Instytut został zamknięty przez nazistów, gdyż wielu jego członków stanowili zarazem marksiści i Żydzi; jego dyrektor, Max Horkheimer, zapoczątkował wówczas masową ich emigrację do USA. W roku 1950 Horkheimer i Adorno wrócili do Frankfurtu, by otworzyć Instytut ponownie. Szkoła frankfurcka wywarła głęboki wpływ na radykalną myśl społeczną i polityczną lat 60. XX wieku i późniejszą, łącznie z kulturoznawstwem i performatyką.

THEODOR WIESENGRUND ADORNO (1903–1969): niemiecki filozof, zajmujący się stosunkami sztuki i polityki. Uciekłszy przed nazistami, Adorno wykładał w Oxfordzie, Princeton i na University of California w Berkeley. Do Niemiec wrócił w roku 1950, aby wraz z Maxem Horkheimerem ponownie otworzyć Instytut Badań Społecznych. Wśród wydanych po polsku książek Adorna: *Dialektyka oświecenia* (z Maxem Horkheimerem, 1947, pol. 1972), *Filozofia nowej muzyki* (1949, pol. 1974), *Minima moralia* (1951, pol. 1999), *Dialektyka negatywna* (1966, pol. 1986).

MAX HORKHEIMER (1895–1973): niemiecki filozof i teoretyk kultury, dyrektor Instytutu Badań Społecznych na Uniwersytecie Frankfurckim. Opuściwszy Niemcy w roku 1934, Horkheimer wykładał na Columbia University i University of California. Po powrocie do Niemiec w roku 1950 nie tylko współpracował z Adornem przy reaktywacji Instytutu, ale był też w latach 1951–1953 rektorem Uniwersytetu Frankfurckiego. Wśród jego wydanych po polsku książek: *Dialektyka oświecenia* (z Theodorem Adornem, 1947, pol. 1972), *Zmierzch. Notatki z Niemiec z lat 1931–1934* (1947, pol. 2002), wybór pism *Społeczna funkcja filozofii* (1987).

HERBERT MARCUSE (1898–1979): urodzony w Niemczech filozof, współzałożyciel szkoły frankfurckiej. W 1934 wyemigrował do USA, wykładał na Columbia University, w 1940 roku został obywatelem amerykańskim i w czasie II wojny światowej służył w armii USA jako analityk wywiadu. Po wojnie wrócił do nauczania, objął katedrę na University of California. Radykalny freudysta i marksista: jego myśli wywarły wielki wpływ na ruchy studenckie lat 60. i 70. XX wieku. Wśród jego książek: *Eros i cywilizacja* (1955, pol. 1998) i *Człowiek jednowymiarowy* (1964, pol. 1991).

JÜRGEN HABERMAS (ur. 1929): niemiecki filozof. Studiował u Adorna i Horkheimera, kierował Instytutem Badań Społecznych w latach 1983–1993. Wśród jego licznych wydanych po polsku książek: *Teoria i praktyka* (1963, wyb. pol. 1983), *Filozoficzny dyskurs nowoczesności* (1985, pol. 2000), *Teoria działania komunikacyjnego* (1981, pol. 1999–2002).

Michel Foucault

PRÓG, ROZŁAM, CIĘCIE, MUTACJA, TRANSFORMACJA

Toteż wielki problem [...] nie polega już na tym, by ustalić, jakimi drogami powstały ciągłości, w jaki sposób jedno i to samo dążenie mogło się utrzymać oraz zakreślić dla tylu różnych i wciąż nowych umysłów jeden horyzont, z jakiego typu działania i za pośrednictwem jakiego nośnika tworzy się sieć przekazów, nawrotów, zapomnień i powtórzeń, jakim sposobem początek może rozciągać granice swego władania daleko od siebie, aż po ów kres, którego nigdy się nie osiąga – albowiem nie chodzi już o problem tradycji i pozostałości, lecz o problem rozcięcia i granicy, nie o utrwalające się podłoże, lecz o transformacje, które są podstawą i zarazem odnawianiem się podstaw. Wiadać więc, jak tworzy się cały zakres pytań, z których kilka jest już dobrze znanych i za pomocą których nowa forma historii próbuje wypracować swoją własną teorię. Jak określić szczegółowo owe różne pojęcia ilustrujące nieciągłość (próg, rozłam, cięcie, mutacja, transformacja)? Na podstawie jakich kryteriów wyodrębnić jednostki, które chcemy badać: czym jest nauka? czym jest dzieło? czym jest teoria? czym jest pojęcie? czym jest tekst? Jak zróżnicować poziomy badania, z których każdy ma własne ograniczenia i własną formę analizy? [...] Mówiąc ogólnie, wydaje się, iż historia myśli, poznania, filozofii czy literatury mnoży rozłamy i szuka przeszkód zrodzonych z nieciągłości.

1977 [1969], *Archeologia wiedzy*, s. 29–30.

ekonomiczny, artystyczny. Poststrukturaliści podważają Pierwszy Performatyw kultur Zachodu i islamu, boskie słowa w Księdze Rodzaju: „Bóg rzekł... i stało się” (Derrida, jakkolwiek Francuz, był z pochodzenia Żydem wyrosłym w arabskiej Algierii. Jego wczesne doświadczenia kulturowe były więc zarazem żydowskie, europejskie i kolonialne). Poststrukturaliści podważają także arystotelejskie pojęcie pierwszej przyczyny. Derrida poczynił wiele jadowitych uwag i przytyków wobec tych pierwotnych Wypowiedzianych Obecności. Jego krytyka jest zgodna z Foucaultowską odprawą „ukrytych początków” i „już wypowiedzianego”. Foucault chciał podważyć ideę historii jako ciągłego strumienia przyczynowo powiązanych zdarzeń. W zamian proponował poszukiwanie „pęknięć” i „przekształceń” ciągle ustanawiających „nowe podstawy” (zob. 2 ramkę Foucaulta). Poststrukturaliści rzucają wyzwanie nie tyle tzw. faktom, ile temu, jak fabrykuje się, spełnia i pisze (w sensie derridiańskim) wiedzę. W konsekwencji termin „performatyw” obejmuje dziś wszystko, począwszy od działań fizycznych, aż do przedstawień wszelkiego rodzaju (malarzskich, fotograficznych, cyfrowych) i pisma.

Kłopoty z poststrukturalizmem

Pomimo swojej wysoce rozwiniętej świadomości politycznej, swoich analiz losu ludzi zmarginalizowanych i pozbawionych władzy i swojej dla nich sympatii – poststrukturalizm nie stanowi masowego ruchu politycznego, który wywarłby wpływ na znaczną większość. Poststrukturaliści w większości zamknięci są w wieży z kości słoniowej, stanowią fenomen „radykałnych profesorów”. Władze, zarówno akademickie, jak i inne, nie kłopotzą się raczej ich wywrotową działalnością. W istocie, w samym poststrukturalizmie rozwinęło się już sztywne *status quo* – kieruje się on pismami w większości nieżyjących autorów. Pisma i idee tworzące poststrukturalistyczny kanon podlegają nieustannemu recyklingowi w ramach zamkniętego systemu hermeneutycznego (zob. ramkę Butta).

Nietrudno znaleźć przyczyny takiej sytuacji. Skoro wygasły „niepokój” lat 60., wielu pokonanych rewolucjonistów znalazło schronienie na uczelniach (lub na nie powróciło). Tam, w teorii wygrali to, czego nie udało im się osiągnąć na ulicach. W miarę jak zwracali się do podobnie myślących profesorów i studentów, ich wypowiedzi stały się zawile i hermetyczne, co powiększało jeszcze rozdziew pomiędzy ruchem a szerszą

Gavin Butt

TEORIA OGRANICZA ZAMIAST POMAGAĆ

Odwołując się do „teorii” [...], przywołujemy zwykle mieszaninę teoretycznych paradigmatów i perspektyw, które uzyskały dziś dominującą pozycję w humanistyce Zachodu: semiotykę, dekonstrukcję, psychoanalizę i poststrukturalizm. Powstaje jednak problem, kiedy takim narzędziom hermeneutycznym – sporządzonym pierwotnie, by poddać krytyce rozmaite formy władzy i autorytetu w obrębie ich kulturowych i artystycznych reprezentacji – zaczyna się przypisywać swoisty własny autorytet. Ostatecznie paradoks domyka się, kiedy dzieło znane ze względu na jego dekonstrukcję autorytatywnych wartości zaczyna się uznawać za autorytet dokładnie tego samego rodzaju. Co czyni [...] student, aby uzasadnić swój wywód na temat – przykładowo – przedstawienia męskości w sztuce współczesnej? Odpowiedź, cytuje Derridę (lub kogoś w tym rodzaju) i powołuje się na autorytet jego dzieł. [...] Właśnie w ten sposób poststrukturalna teoria (przede wszystkim ona) zaczęła funkcjonować jako podstawowy instrument krytyki, zarazem wyznaczając jej granicę, [...] ograniczając tworzenie nowych pojęć czy metod.

2005, *The Paradoxes of Criticism*, s. 4.

publicznością. Chociaż zasięg studiów powiększał się, obejmując też wszelkie przejawy kultury popularnej – słabł bezpośredni kontakt ze zwykłymi ludźmi, nawet wykształconymi. Kończąc studia, większość absolwentów rozstawała się z poststrukturalizmem. Ta garstka, która podtrzymywała jego płomień, dołączała do profesorów. Coś, co zaczęło się jako usiłowanie zmiany społeczeństwa, skończyło jako „tradycja” akademicka, założona na wspomnianym już kanonie antykanonicznych autorów.

Autorzy ci wciąż dają natchnienie, a nawet przewodzą kulturoznawstwu i performatyce. Jednakże w sytuacji ich mniej lub bardziej dobrowolnej izolacji korporacje, rządy czy nawet wła-

dze uniwersyteckie nie ingerują w ich działalność. Czym tu się przejmować? W odróżnieniu od wywrotowców lat 60., nowi radykałowie ograniczyli swoją działalność do „dyskursu” – do publikacji, seminariów, petycji, dzieł sztuki, wyważonych protestów itp. To wszystko produkty kulturalne dające uniwersytetom pozór „liberalizmu” i otwarcia na wszelką różnorodność opinii. Coraz mocniej totalizujący się system globalny może łatwo tolerować podobne produkty, a nawet tryumfalnie je demonstrować – dopóki radykałowie będą pamiętać o swoim miejscu. W istocie im bardziej liberalny jest system akademicki, tym lepiej może on trzymać w ryzach wszelkie impulsy radykalne. Na szczeblu zarządzania władza coraz mocniej centralizuje się w osobach dziekanów, rektorów, kanclerzy uczelni i ich rad powierniczych. Uniwersytety – zarówno publiczne, jak i prywatne – korporatyzują się coraz mocniej. Wymarzona przez poststrukturalistów rewolucja myślowa i społeczna, wciągnięta w system akademicki z jego zasadami promocji, profesury i kontroli administracyjnej, zredukowała się do performatywnej igraszki.

Co więcej, w czasie kiedy prawica formowała zespoły koncepcyjne i opracowywała wytyczne polityki, przez którą można wpływać na rządy i gospodarkę, radykalna lewica ustanowiła się w pozycji outsiderów, opozycji – „alternatywy”, której brak strategii powrotu do centrum społecznych decyzji (**zob. ramkę Lakoffa**). Stąd nawet tradycyjne, umiarkowane partie lewicowe w rodzaju brytyjskiej Labour Party czy amerykańskich Demokratów przesuwają się coraz bardziej na prawo. W masowych wystąpieniach przeciw szczególnie rażącym posunięciom politycznym – takim, jak druga inwazja USA na Irak w roku 2003 albo odmowa USA ratyfikowania Protokołu z Kioto z roku 1997 w sprawie globalnego ocieplenia – daje się zmobilizować stosunkowo mało ludzi, jeżeli porównamy to z milionami protestujących przeciw wojnie w Wietnamie w latach 60. i 70. XX wieku, z których wielu godziło się ryzykować więzieniem przez swoje obywatelskie nieposłuszeństwo. Dlaczego tak się stało? Jak na ironię, performatyw po części zastąpił dziś performans. Internet stał się globalnym forum. Ludzie raczej piszą blogi i petycje, niżby mieli narażać się na ulicach. Kiedy już demon-

George Lakoff

JAK UPRAWNIŁA SIĘ PRAWICA

W latach 50. konserwatyści nienawidzili się nawzajem. [...] Grupa konserwatywnych przywódców [...] zaczęła pytać o to, co rozmaite grupy konserwatywne mają ze sobą wspólnego i czy mogą się one zgodzić na niezgodę w imię powszechnej sprawy. Założono czasopiśma i ośrodki myśli [Heritage Foundation, Olin Institute na Harvardzie itp.]. Te instytucje świetnie spełniły swoje zadanie. Związani z nimi ludzie napisali więcej książek na wszystkie tematy niż ludzie lewicy. Konserwatyści wspierają swoich intelektualistów. Pokazują ich w mediach. Urządzają studia medialne w instytucjach, tak że łatwo jest wystąpić w telewizji. 80 procent gadających w telewizji głów pochodzi z ośrodków konserwatywnych. 80 procent. [...] W 2002 roku czterokrotnie więcej pieniędzy na badania wydała prawica niż lewica; miała też cztery razy więcej czasu antenowego. Dostali to, za co zapłacili. To nie przypadek. Konserwatyści, poprzez swoje ośrodki badawcze, odkryli wagę sformułowania i wiedzą teraz, jak formułować każde zagadnienie. Wiedzą, jak sporządzić formuły, jak przez cały czas wprowadzać do mediów swoich ludzi. Uzmysłowali sobie, jak gromadzić ludzi. [...] Opracowali swoje różnice, zgodzili się na niezgodę; kiedy zaś są niezgodni, handlują ze sobą. Oto idea: „W tym tygodniu on wygra w swojej kwestii. W przyszłym, ja wygram w mojej”. Można nie dostać wszystkiego, czego się chce, ale na dłuższą metę dostaje się więcej.

Nic podobnego nie wydarza się w świecie postępowym, ponieważ jest tam zbyt wielu ludzi uważających to, co robią za słuszne i prawowite. To niemądre. To samobójcze.

2004, *Don't Think of an Elephant*, s. 15-16.

strują – na przykład przeciw najazdowi na Irak albo spotkaniom Światowej Organizacji Handlu – policja z łatwością może zapanować nad sytuacją. Niemal absolutna wolność wypowiedzi w Internecie prowadzi do mnóstwa znakomitych pomysłów i analiz, które w małym stopniu jednak wpływają na politykę. Wielość opinii służy raczej jako wentyl bezpieczeństwa niż jako podstawa wspólnego frontu. W przypadku wojny irackiej, nawet kiedy jasne się stało, że administracja Busha kłamała o broni masowego rażenia, a potem przyzwalała na torturowanie więźniów; nawet też kiedy ginęli amerykańscy i iraccy żołnierze, a opinia publiczna zwracała się przeciw wojnie, George W. Bush został ponownie wybrany na prezydenta, a jego program wojenny nie ucierpiał.

Czy jestem zbyt krytyczny? Albo może tęskno mi za działaniami, których lewica nie uważa już za właściwe i skuteczne? Lata 60. i 70. wyprowadziły wiele osób na ulice, podczas gdy w nowym tysiącleciu działa się poprzez cyfrowe obrazy, Internet, klony i tym podobne zjawiska. Oto performatywy lewicy. Fundamentalisci wszelkich rodzajów bynajmniej też nie są niechętni zaawansowanym technologiom – jakkolwiek stosują i akcję bezpośrednią, to jest terroryzm, samobójcze zamachy bombowe, czystki etniczne, gwałty honorowe i całą resztę. Omówię te trudne sprawy w kontekście wielokulturowości i globalizacji w rozdziale VIII.

Tymczasem pytam, czy z programu poststrukturalistów nie udało się mimo wszystko wiele spełnić? Czy w kulturach Europy i Ameryki Północnej odmienność nie znajduje teraz większej akceptacji? Czy kobiety, homoseksualiści, ludzie kolorowi, muzułmanie, hindusi, animiści i żydzi nie zyskali w tych społeczeństwach więcej niż kiedykolwiek? Czy uważniej nie słuca się niepopularnych opinii? Czy programy szkolne nie uległy gruntownej rewizji i rozszerzeniu? Ile jest marszów w sprawie AIDS, parad równości, karnawałów w stylu trynidadzkim i licznych innych manifestacji mniejszościowych czy wielokulturowych wartości i pragnień? Przedstawienia wspólnotowe dają głos tym, których dawniej nie słuchano. Wiele z tych zjawisk można zapisać na konto poststrukturalizmu. Trzeba jednak uważać, by nie pomylić „tolerancji” i „optymalnego zarządzania” z rzeczywistą przemianą. Przynajmniej w Stanach Zjednoczonych zróżnicowanie zachowań i opinii nie przeszło jeszcze próby w obliczu poważnej zapaści gospodarczej. W Europie, gdy

mniejszości rosną powyżej pewnej liczby albo opuszczają swoje enklawy, „rdzenna” ludność zaczyna stawiać opór. Łatwo jest być „wielkodusznym” w dobrych czasach. W trudnych czasach szuka się kozłów ofiarnych.

Trudne czasy nie muszą mieć podłoża gospodarczego. Mogą mieć psychologiczne: wzbudzony stan umysłu. 11 września pobudził amerykańską ksenofobię, określaną jako bezpieczeństwo wewnętrzne (*homeland security*). Wojna z terroryzmem przypomina – tym, którzy mogą ją pamiętać – zimną wojnę. Podobnie jak i wtedy, zagrożenie jest prawdziwe. Sowieckie i amerykańskie rakiety były uzbrojone i wycelowane; w większości dotąd ich zresztą nie rozbrojono. Dziś natomiast wybuchają bomby terrorystów, możliwe są jeszcze przeraźliwsze zamachy biologiczne i jądrowe. W czasie zimnej wojny przywódcy obydwu stron podsycali i wykorzystywali wzajemną wrogość. Począwszy od końca lat 40. XX wieku, ideologiczni fanatycy w USA polowali na komunistów albo na ich „sympatyków” w dziedzinie sztuki, w rządzie, edukacji i rozrywce. Wielu osobom zadano „śmierć cywilną”, wpisując je na czarne listy, pozbawiając pracy a często i przyjaciół. Coraz większe wydatki na zbrojenia tuczyły kompleks militarno-przemysłowy. Gdy Sowieci przyrzekali wyprawić pogrzeb Zachodowi, obywatelom krajów NATO zwracano uwagę, że zimna wojna będzie trwać w nieskończoność, ponieważ ZSSR jest bezwzględny, „bezbożnym wrogiem”. Demon wojny z terroryzmem jest chyba nawet gorzej niż bezbożny – Al-Kaida czci niewłaściwego boga. Ze swojej strony Al-Kaida uważa Zachód, a zwłaszcza USA, za Wielkiego Szatana, najgorszego spośród niewiernych. Jak w czasach zimnej wojny, wrogowie ide-

NATO: Pakt Północnoatlantycki (North Atlantic Treaty Organization) powstał w 1949 roku jako wojskowy sojusz dziesięciu państw europejskich, USA i Kanady, zawarty, by przeciwstawić się i powstrzymać ZSSR, którego wojska okupowały Europę wschodnią i część środkową od czasu II wojny światowej. W 1952 roku przystąpiły do NATO Grecja i Turcja, a w 2004 – piętnaście lat po zakończeniu zimnej wojny – dziesięć państw dawnego bloku wschodniego, wśród nich Polska. Podstawowy zapis paktu głosi, że atak na każde państwo członkowskie będzie traktowany jako atak na wszystkie z nich. Zapis ten przywołano w 2001 roku w odpowiedzi na wydarzenia 11 września. Uprzednio, w latach 1995 i 1999, siły NATO interweniowały w wojnach domowych dawnej Jugosławii (w Bośni i Hercegowinie, Chorwacji, Kosowie i Serbii).

ologiczni potrzebują siebie nawzajem, karmiąc swoich najbliższych zwolenników mieszanką strachu i nienawiści.

Konstrukcja płci

Skoro historia to projekt otwarty, a rzeczywistość społeczna jest grą skłóconych performatywów – jak wpływa to na niezmienniki uznane przez biologię lub niewzruszoną tradycję, na przykład na płć i rasę? Czy „mężczyzną” lub „kobietą”, „kolorową” lub „białą” osobą jest się, bo tak powiada genetyka, czy z uwagi na instytucje społeczne? Nie idzie o to, jak traktuje się poszczególne kategorie ludzi albo jak wiele mają oni władzy. Rewolucja, lub inny wehikuł zmiany, może zdecydować o tym, że władzę wezmą kobiety lub ludzie kolorowi, nie kwestionując jednak różnicy płci i rasy. „Badanie performatywne” obejmuje zmiany spowodowane działaniem społecznym, lecz sięga i poza nie. Badanie performatywne docieka, co ustanowiło jednostkową tożsamość i rzeczywistość społeczną; czy są one dane czy skonstruowane, a jeżeli skonstruowane,

to z czego? Rzecz jasna, wstępną odpowiedź zakłada się w samej nazwie – skoro płć i rasę (jak również inne rzeczywistości społeczne) uważa się za „performatywne”, odpowiedź brzmi, że nie są one czymś ustanowionym naturalnie, ale zbudowanym i wymuszonym przez „performans” w znaczeniu, w jakim używałem tego słowa w rozdziale II. Nawet „natura” nie jest naturalna ani pierwotna, jest to stworzone przez człowieka pojęcie, przeznaczone do tego (świadomie czy nieświadomie), by wyznaczać granice człowieczeństwa. To samo można powiedzieć o wielu innych wyznacznikach ludzkiej działalności. Ja zajmę się płcią i rasą.

Judith Butler rozwija twierdzenie francuskiej egzystencjalistki **Simone de Beauvoir**: „nikt nie rodzi się kobietą, lecz raczej się nią staje” (zob. **1 ramkę Butler**). Znaczy to, że płć biologiczna („męska” lub „żeńska”) stanowi surowy materiał, który poprzez praktykę przekształca się w społecznie skonstruowany performans, czyli płć kulturową (*gender*) „kobiety” lub „mężczyzny”. Oczywiście ta dwójkowa opozycja jest o wiele za prosta,

Judith Butler

PŁĆ JEST PERFORMATYWNA

Jak twierdziła Simone de Beauvoir, ciało jest sytuacją historyczną, to sposób, w jaki tworzy się, dramatyzuje i reprodukuje sytuację historyczną.

Działanie, którym jest płć, działanie, którym są ucieleśnieni sprawcy w miarę, jak czynnie i dramatycznie ucieleśniają, a w istocie noszą pewne oznaczenia kulturowe, nie jest z pewnością działaniem jednostkowym. Istnieją oczywiście zniuansowane i jednostkowe sposoby tworzenia własnej płci, lecz fakt, że się to w ogóle robi i to w zgodzie z pewnymi przepisami i sankcjami, nie jest z pewnością sprawą jednostki. [...] Wykonywana czynność, spełniana czynność, to czynność, którą w pewnym sensie spełniano, zanim dana jednostka pojawiła się na scenie. Płć jest zatem działaniem, które wypróbowano, i które, podobnie jak scenariusz teatralny, żyje dłużej niż konkretni, wykonujący go aktorzy; lecz potrzebuje ich, żeby zaistnieć i żeby odtworzyć się znów jako rzeczywistość. [...]

Rzeczywistość płci jest performatywna, co znaczy po prostu, że jest rzeczywista o tyle tylko, o ile performatywnie spełniana. [...] Jeżeli kulturowe atrybuty płci nie są ekspresywne, lecz performatywne, wówczas konstytuują tożsamość, którą rzekomo mają wyrażać lub ukazywać. Rozróżnienie między ekspresją a performatywnością jest tu kluczowe, gdyż jeśli te atrybuty i odpowiednie działania, rozmaite sposoby, którymi ciało tworzy i przejawia swoje kulturowe znaczenie, są performatywne, wówczas nie istnieje żadna przedustawna tożsamość, którą można by owe działania i atrybuty mierzyć; [...] postulat tożsamości płciowej okazuje się normatywną fikcją. „To, że płć kulturowa tworzy się poprzez ciągłe performanse społeczne, znaczy też, że same pojęcia istoty płci, prawdziwej męskości lub kobiecości, zostały stworzone jako część strategii służącej ukryciu performatywnego aspektu płci.

1988, *Performative Acts and Gender Constitution*, s. 521, 524-528.

SIMONE DE BEAUVOIR (1908–1986): francuska feministka, filozofka egzystencjalistyczna i powieściopisarka. Jej najbardziej znanym dziełem eseistycznym jest *Druga płeć* (1949, pol. 1972), wzywająca, by skończyć z mitem „wiecznej kobiecości”. Do innych dzieł wydanych w Polsce należą powieści: *Cudza krew* (1945, pol. 1963) i *Mandaryni* (1954, pol. 1957).

trzymajmy się jej jednak chwilowo. Każda jednostka, począwszy od wczesnych lat, uczy się spełniać specyficzne dla swojej płci kwestie językowe, wyrazy twarzy, gesty, kroki i zachowania erotyczne, jak również wybierać, modyfikować i wykorzystywać zapachy, kształty, ozdoby, ubrania i wszelkie inne obowiązujące w danym społeczeństwie wyróżniki płci. Różnią się one bardzo w zależności od okresu i kultury – co dobitnie wskazuje, że płeć jest konstruktem (**zob. ramkę roli kobiecej**). Jeżeli spełni się go „fortunnie”, otrzymuje się bezpieczne miejsce w danym świecie społecznym. Jeżeli odmówi się spełnienia przypisanej sobie płci kulturowej, jest to bunt przeciw... „naturze”.

Jak wskazuje Butler, istnieją „zniuansowane” i „jednostkowe” sposoby odgrywania własnej płci; jakiegokolwiek by jednak były, osoba spełnia płeć zgodnie z przepisnymi jej performatywami. Butler bardzo ściśle porównuje role wyznaczone przez płeć do ról w przedstawieniach teatralnych, podążających za znanym scenariuszem, który przetrwa konkretnych, biorących udział w próbach aktorów. W tym miejscu Butler stosuje metaforę „świat jest teatrem”, sformułowaną przez Szekspira, a wykorzystaną swego czasu przez Ervinga Goffmana i jego licznych naśladowców. Własny wkład Butler polega na zastosowaniu pojęć wziętych z poststrukturalistycznej teorii performatywów. Butler utrzymuje, że płeć, tak jak spełnia się ją w dzisiejszych społeczeństwach Zachodu, ucieleśnia normatywną heteroseksualność, która stanowi główne narzędzie w ustanawianiu patriarchalnego, fallocentrycznego porządku społecznego (**zob. 2 ramkę Butler**). W ten sposób upolitycznia się płciowość nieheteroseksualną (zakręconą, gejowską, lesbijską, transwestytyczną itp.) i ustawia się ją w opozycji do hegemonistycznego porządku społecznego. Innymi słowy, być

W roli kobiety

1860, TEKST ANONIMOWY

Niektóre z pań chodzą tak, jak gdyby chciały podciągnąć w górę tył sukni; widziałem raz dobrze ubraną niewiastę, wyglądającą niezgrabnie przez to, że unosiła ramiona i za bardzo do tyłu wychylała łokcie. Niektóre trzymają ręce przy kibici, tak mocno przyciskając ramiona, jakby je kto przykleił. Inne machają nimi w tył i w przód niczym idący ulicą przedsiębiorca. Zbyt małe kroki ujmują wiele godności, wyglądają bowiem, jakby się dreptało; zbyt długie kroki są męskie.

1860, *Complete Rules of Etiquette and Usages of Society*, s. 3-4

2001, CARA BIRNBAUM W „COSMOPOLITAN”

Jak pracować nad wszystkim – począwszy od tonu głosu, aż po język ciała – żeby natychmiast olśnić każdego – począwszy od napalonego macho a skończywszy na lodowatym szefie? [...] Najważniejsze, żeby sygnały pozasłowne, gesty i postawa, robiły swoje i stawiały cię w jak najlepszym świetle. [...] Żeby zdobyć punkty na facecie: delikatnie kiwaj głową i obracaj tułowiem, kiedy on to robi. Jeśli przerywa, żeby rozluźnić krawat, wykorzystaj to, żeby zwilżyć wargi. Wszystko po to, by pokazać mu, że jesteś tak oczarowana, że śledzisz każdy jego ruch. [...] Dostosuj głos do jego poziomu energii. Jeżeli mówi entuzjastycznie, odpowiedz entuzjazmem. Jeśli brzmi łagodnie, powinnaś brzmieć tak samo. Starczy kilka minut, aby mężczyzna pomyślał, że ci się podoba. Kiedy to osiągniesz, możesz już być sobą.

2001, *How to Wow Anyone You Meet*, s. 148-149.

Judith Butler

PRZYMUSOWA HETEROSEKSUALNOŚĆ

Aby zapewnić reprodukcję danej kultury i zaspokoić potrzeby, ustalone w antropologicznej literaturze o pokrewieństwie, ujęto rozmnażanie płciowe w ryzy opartego na heteroseksualności systemu małżeństw, wymagającego reprodukcji istot ludzkich wedle pewnych schematów płci kulturowej, które w efekcie gwarantują dalszą reprodukcję tego systemu pokrewieństwa. Jak wskazują Foucault i inni, związanie naturalnej płci z określoną płcią kulturową i z pozornie naturalnym „powabem” wobec płci przeciwnej, stanowi nienaturalne połączenie konstruktów kulturowych w interesie potrzeb reprodukcyjnych. Feministyczna antropologia kulturowa i studia pokrewieństwa wykazały, w jaki sposób kultury rządzą się konwencjami nie tylko regulującymi i zapewniającymi produkcję, wymianę i spożycie dóbr materialnych, lecz reprodukującymi także same więzy pokrewieństwa, do osiągnięcia czego potrzeba różnorodnych tabu i represywnych praw.

[...] Idzie mi zwyczajnie o to, że jednym ze sposobów, w jakie ów system przymusowej heteroseksualności reprodukuje się i skrywa, jest kultywacja ciał wedle określonych płci z ich „naturalnym” wyglądem i „naturalnymi” dyspozycjami heteroseksualnymi. [...] Twierdzenie, że płeć biologiczna i kulturowa oraz heteroseksualność stanowią historyczne wytwory, które z biegiem czasu połączono i urzeczowiono jako coś naturalnego, przyciągnęło w ostatnich latach wiele krytycznej uwagi nie tylko Michela Foucaulta, ale i Monique Wittig, historyków gejowskich i różnych antropologów kulturowych czy psychologów społecznych. [...]

Przekształcenie stosunków społecznych stało się więc kwestią raczej przekształcenia hegemonicznych warunków społecznych niż indywidualnych aktów, wywołanych tymi warunkami. [...] Podobnie jak w teorii feministycznej sama kategoria tego, co osobiste rozciąga się, obejmując nawet struktury polityczne, istnieje też zakorzeniony w teatrze pogląd na działania, w istocie zorientowany niezbyt indywidualistycznie – tak że poniekąd odbiera on broń krytyce teorii działań jako „zbyt egzystencjalistycznej”.

1988, *Performative Acts and Gender Constitution*, s. 524-525.

gejem, to uprawiać radykalną politykę zgodną z zasadą „osobiste jest polityczne”.

Jest to uderzająco widoczne w zażartym sporze o małżeństwa gejowskie. Ci, którzy forsują „przymusową heteroseksualność”, chcą, by definiować małżeństwo jako związek „między kobietą a mężczyzną”. Uważają, że każda inna definicja zmieni społeczeństwo do głębi. Za sprzeciwem wobec małżeństw gejowskich stoi przekonanie, że małżeństwo służy głównie płodzeniu dzieci. Skoro pary jednopłciowe nie mogą mieć dzieci, przymusowo heteroseksualny tłum piętnuje takie związki jako „nienaturalne” lub „grzeszne”. Nieważne, że argument ten upada, kiedy pary gejowskie adoptują dzieci, lub kiedy rodzą je kobiety żyjące w związkach lesbijskich. Okoliczności, w których płodzi się dzieci – czyli to, co konstituuje „rodzinę” – stanowią zasadniczą kwestię społeczną, ponieważ w wielu kulturach rodzina stanowi wehikuł przekazu majątku z pokolenia

na pokolenie. Jednakże w zglobalizowanym świecie rynkowym majątek przekazuje się w coraz większym stopniu innymi środkami niż przez dziedzictwo. W miarę jak traci prymat transmisja majątku poprzez małżeństwo i rozród, można sobie wyobrazić i realizować (*perform*) nowe rodzaje rodziny. Małżeństwo gejowskie stanowi jeden z takich nowych rodzajów.

Zwolennicy małżeństw gejowskich nie powołują się zazwyczaj na dziedziczenie i rynek światowy. Na ogół przedstawiają dwie linie rozumowania – „gen gejowski” i „styl życia”. Jeżeli istnieje gen homoseksualizmu, wówczas jest on naturalny dla pewnej części każdej populacji. Jeżeli gejestwo to wybór stylu życia, genetyka nie ma znaczenia. Oczywiście obydwa te argumenty mogą być prawdziwe – i tu właśnie zaczyna wchodzić w grę społeczna konstrukcja płci. Niektórzy ludzie genetycznie predysponowani do homoseksualizmu mogą powściągnąć swoje skłonności i wieść życie hete-



II. 5.7

- Drag queen. Ze strony http://static.flickr.com/54/109899581_c1291b243d_o.jpg

- Parada zespołu Milón Méla, Festiwal Kultur Świata, Gdańsk 2006, na pierwszym planie aktorzy-mężczyźni w kobiecych rolach *gotipua*. Fot. Karolina Szwed

roseksualne; niektórzy genetycznie predysponowani heteroseksualiści mogą zdecydować się na gejostwo. Rzecz więc nie w genetyce jako takiej. Ważne jest zarówno to, jak spełnia się (*perform*) swoje życie, jak i to, jakie prawa i konwencje nim kierują. Legalizacja małżeństw homoseksualnych – jak w Kanadzie, Hiszpanii, Holandii i Belgii – przestaje łączyć „rodzinę” z jej wąską definicją. Niektóre rodziny będą się rozmnażać, inne nie; niektóre będą jedнопłciowe, inne nie. Co do płci kulturowej – ludzie mogą należeć do tej samej płci biologicznej, lecz do różnych płci kulturowych: i często tak się dzieje.

Co z tymi, którzy odmawiają grania przypisanych im heteroseksualnych ról płciowych? Można być „popaprańcem”; być może aktorem lub tancerzem. Lub, jeśli odmowa staje się bardziej radykalna, być „zakręconym”, „pedałem”, „ciotą”, „lesbą”, „cwelem” biseksualnym lub transseksualnym – wiele jest możliwości poza heteroseksualną ortodoksją. Butler i inni, którzy podzielają jej punkt widzenia, uważają, że płeć jest „rzeczywista” o tyle tylko, o ile spełnia się ją performatywnie. Autorka czyni też nader ważne rozróżnienie między performansem przeciw dominującemu kodowi, odbywanym w teatrze i na ulicy. Na scenie wolno o wiele więcej. Poza nią nie obowiązują teatralne konwencje, które chronią transwestytę przed wyśmianiem lub przed czymś gorszym (zob. il. 5.7). Nawet ukrycie się ze swym homoseksualizmem nie broni przed atakami, wahaściami się od obraźliwych spojrzeń aż po zabójstwo. Nieortodoksyjne performatywy płciowe nie stanowią jedynie afrontu wobec patriarchy; rzucają one wyzwanie długotrwałym zachodnim

rozróżnieniom filozoficznym pomiędzy pozorem a rzeczywistością. Jeżeli nosi się to, kim się jest, i można to do pewnego stopnia zmienić – co wówczas dzieje się z ustalonym tożsamy istnieniem albo z daną nam duszą nieśmiertelną?

Konstrukcja rasy

Skoro płeć jest performatywna, co z rasą? Czy człowiek „staje się” czarny, biały, śniady, czerwony czy żółty, podobnie jak staje się kobietą czy mężczyzną? Czy kolor skóry, pewne rysy twarzy albo budowy ciała, czy jakaś pojedyncza cecha albo zespół cech przesądza, że należy się do takiej czy innej rasy? Czy istnieją tu jakieś wiarygodne wyznaczniki? Kolor skóry i wszelkie inne „oznaki rasowe” są przecież skrajnie zmienne w obrębie populacji. W dodatku można skutecznie modyfikować swój wygląd środkami kosmetyki lub chirurgii kosmetycznej.

Rasa, podobnie jak przynależność etniczna, jest ludzką cechą kulturową. Jako cecha kulturowa jest ona ważna. Jednak ta ważność rasy jako kategorii kulturowej nie może zyskać często przywoływanego wsparcia w „naturze”. Widoczne oznaki rasy są zawodne. Biorąc przykłady „białych” i „czarnych”, widzi się, że pierwsi miewają ciemniejszą skórę od drugich. Inne oznaki, w rodzaju włosów, kształtu oczu i nosa itp. zawodzą – także i w odniesieniu do innych grup. Żydów określało się czasami jako rasę o szczególnych rysach twarzy (duże nosy, pełne wargi, ciemne oczy), czasami zaś jako grupę religijną pozbawioną szczególnych wyróżników rasowych. Co jednak z tym, co pod skórą? Biologowie i antropolodzy zgadzają się, że pojęcie rasy jest

pozbawione podstaw genetycznych (zob. ramkę Marshalla).

Ponieważ rasa jest konstruktem kulturowym, tożsamości rasowe zmieniają się w odpowiedzi na historyczne procesy w danych kulturach. Przez większość dziejów USA żyjących tam ludzi określano (i sami się tak określali) wedle ścisłych kategorii rasowych. W miarę jednak jak wzrastała liczba dzieci wielorasowych i wielokulturowych, wraz z napływem milionów ludzi z Ameryki Łacińskiej i Azji, kategorie te zaczęły upadać. W spisie powszechnym roku 2000 więcej niż kie-

dykolwiek ludzi określiło się jako „wielokulturowi” lub też w ogóle odmówiło rasowego samookreślenia. Istotna jest także zmiana nomenklatury. Jeszcze w latach 70. w powszechnym użyciu były słowa „czarny”, „Murzyn” albo „kolorowy”. Dzisiaj mówi się raczej o Afroamerykanach, wskazując raczej na kulturę i geografę niż na kolor. Także i inne grupy, dawniej wyróżniane przez kolor, dziś wskazuje się poprzez narodowość („Chińczyk” czy „Japończyk”, nie: „żółty”; „rdzenny Amerykanin”, nie: „czerwony”; „Hindus” czy „Południowy Azjata”, nie: „śniady”).

Eliot Marshall

NIE MA CZEGOŚ TAKIEGO JAK RASA

Rozmaitość genetyczna wydaje się kontinuum pozbawionym wyraźnych granic pomiędzy grupami rasowymi. W zeszłym roku amerykański Urząd Zarządzania i Budżetu (OMB) zakończył czteroletni przegląd kategorii rasowych i etnicznych, których używa się przy opisach amerykańskiej populacji w sprawozdaniach federalnych, łącznie ze spisem powszechnym w roku 2000. Ostatecznie ustalono siedem grup: Indianie Amerykańscy lub Tubylcy z Alaski; Azjaci; Czarni lub Afroamerykanie; Rdzenni Hawajczycy (dodana po tym, jak OMB otrzymał od Hawajczyków 7000 listów) i inni Wyspiarze z Pacyfiku; Biali; Latynosi; Nielatynosi. Ustalenie tych kategorii ma ogromne skutki, począwszy od dystrybucji zasobów państwowych, przez podział administracyjny, aż po badania demograficzne. Jednakże z punktu widzenia genetyków – kategorie są bezużyteczne.

„Śmieszne” – takim słowem określa podobne typologie rasowe John Moore, antropolog kultury z University of Florida w Gainesville. Jego pogląd opiera się na rosnącym zasobie danych, wskazujących – wedle słów Moore’a – że „nie ma żadnych granic pomiędzy rasami”. Genetyk Kenneth Kidd z Yale University twierdzi, że zbadane przez niego próbki DNA ukazują „kontinuum odmian genetycznych” na całym świecie. „Nie ma miejsca, gdzie mógłbyś narysować linię i stwierdzić, że istotna różnica dzieli to, co po jednej stronie od tego, co po drugiej”. Gdy mowa o konkretnej, wyodrębnionej, wskazanej populacji, dodaje Kidd, „nie istnieje coś takiego jak rasa u współczesnego *homo sapiens*”. W istocie, Amerykańskie Towarzystwo Antropologiczne wezwało w zeszłym roku rząd, aby wyzbył się kategorii rasowych, a w kwestiach politycznych pozwolił ludziom samodzielnie określać swoją przynależność etniczną. [...]

Antropolodzy od dawna przeciwstawiali się stereotypom, których używa się do klasyfikowania ludzkich populacji na grupy rasowe. Najpotężniejsze wyzwanie wobec podobnej klasyfikacji nadeszło jednak ze strony genetycznych badań ludzkiego pochodzenia. Cała dziedzina „przekształciła się” w późnych latach 80. XX wieku – mówi antropolog Kenneth Weiss z Pennsylvania State University w University Park – poprzez analizę odmian mitochondrialnego DNA (mtDNA), rozpoczętą przez Rebekkę Cann z University of Hawaii w Manoa, Marka Stonekinga z Penn State i nieżyjącego już Allana Wilsona z University of California w Berkeley. Badacze ci donieśli, że rozmaitość genów mtDNA jest o dwie trzecie większa w Afryce niż w Europie i całej reszcie świata. Przyjmując, że tempo zmian mtDNA jest względnie stałe, uznali, że mtDNA Afrykanów jest starsze niż nie-Afrykanów i że współcześni ludzie pochodzą od niewielkiej populacji, która wyszła z Afryki i rozprzestrzeniła się po całym świecie.

Terminem „kolorowi” oznacza się jednak wszystkich, którzy nie są „biali”. Zatem, mimo wysiłków, by lekceważyć widoczne wyróżniki, kategorie rasowe związane z wyglądem pozostają w szerokim użyciu. Rasa może nie istnieć w sensie naukowym, kulturowo jest jednak niezwykle użyteczna.

W dodatku z pewnymi grupami łączy się szczególne stereotypowe wyglądy i zachowania. Stereotypy te często dyskredytują Innych jako podrzędnych albo przeciwnie – zbyt potężnych. Czasami, zwłaszcza w odniesieniu do Żydów, znienawidzoną grupę uważa się równocześnie za podrzędną i zbyt potężną. Stereotypy często łączą rasę, pochodzenie etniczne, religię i narodowość. Mnożą się, obejmują w zasadzie wszystkie grupy: w USA dotyczą nawet „red necków” – białych wieśniaków z południa – i „WASP-ów” – białych anglosaskich protestantów. Ofiary stereotypu same nie tracą jednak chęci dyskredytowania innych: piętnowane grupy piętnują w zamian innych.

Rzecz komplikuje się, kiedy stereotypy przejmują ci, których mają one naznaczyć, i kiedy zmieniają oni środki zamierzonego ataku w środki pozytywnej kulturowej ekspresji. Wielu Afroamerykanów bawi się humorem **Eddiego Murphy’ego**, kupuje bilety na filmy nurtu Blaxploitation i czyni gwiazdy z raperów. W odniesieniu do rapu i hip-hopu grają silne uczucia zarówno pozytywne, jak i negatywne. Dla niektórych jest to wybuchowo bujna manifestacja młodzieżowej kultury afroamerykańskiej. Dla innych ta muzyka jest brutalna, rasistowska, seksistowska i mizogyniczna. Rozrzut opinii nie układa się według podziałów rasowych czy płciowych. A jakby nie dość jeszcze było komplikacji, wiele jest tu tożsamości przejętych. **Eminem** jest z wyglądu biały, ale uprawia czarną muzykę i prezentuje się na sposób czarnych. Omówię hip-hop dokładniej w rozdziale VIII.

„Czarny styl” w istocie zdominował amerykańską muzykę pop i wywiera potężny wpływ na inne obszary amerykańskiej kultury. Nie powstrzymuje to jednak Afroamerykanów przed przyswojeniem sobie elementów „białej kultury”. Nie istnieje w Stanach Zjednoczonych dominujący rasowy „sposób bycia”, porównywalny z „przymusową heteroseksualnością” Judith Butler. Zamiast tego utrzymuje się niebywała kulturowo-rasowa mieszanina.

Adrian Piper uprawia teorię rasy zarówno w swoich pismach, jak i performansach. Jest ona

EDDIE MURPHY (ur. 1961): amerykański aktor komiczny. Wystąpił m. in. w filmach: *49 godzin* (1982), *Gliniarz z Beverly Hills* (1984), *Księżę w Nowym Jorku* (1988), *Shrek* (2001, tylko głos), *Nawiedzony dwór* (2003) i w ich kontynuacjach.

EMINEM (ur. 1972): właśc. Marshall Mathers, amerykański artysta rapu. Do jego płyt należą: *Infinite* (1996), *The Real Slim Shady* (2000), *The Slim Shady Show* (2001), *Mosh or Die* (2004), *The Anger Management Tour* (2005) i *Ass Like That* (2005).

filozofką specjalizującą się w myśli **Immanuela Kanta**, a także artystką conceptualną, której performanse i instalacje skupiają się na rasizmie, stereotypach rasowych i ksenofobii. Jednym z jej najbardziej znanych dzieł jest *Cornered*, (1988), instalacja wideo, gdzie na ekranie widoczna jest Piper w ciemnym ubraniu ze sznurem pereł na szyi, siedząca w kącie pokoju za stołem, z założonymi rękoma, i patrząca prosto w kamerę (**zob. il. 5.8**). Telewizor, w którym widoczny jest obraz Piper, sam stoi w kącie sali galerii, mając przed sobą przewrócony stół. Sugeruje to zapędzenie do kąta czy narożnika, osaczenie, pułapkę, brutalny przewrót. Po pauzie jasnoskóra Piper zaczyna: „Jestem czarna. Rozważmy ten społeczny fakt łącznie z faktem, że go stwierdzam”. Początkowe wyzwanie, które rzuca Piper, jest „czynnością mowy”, performatywem. Artystka kontynuuje: „Jeśli nie powiem kim jestem, będę uchodzić za białą. A po co? Problem z uchodzeniem za białą polega nie tylko na tym, że opiera się to na chorych wartościach. Gorzej, że stawia mnie to również w poniżających sytuacjach, kiedy muszę wysłuchiwać obraźliwych uwag o czarnych, wypowiedzianych przez białych, którzy błędnie sądzą, że nie ma żadnych czarnych w pobliżu. To już za wiele. Zgodzicie się przecież”. Przez następne trzydzieści minut, zwracając się do białego widza poważnie, lecz z ciekawą ironią, Piper poddaje wiwisekcji emocjonalny zasięg, społeczną praktykę i prawne umocowanie rasizmu w Ameryce.

W performansie *Cornered* Piper mówi stonowanym głosem. Prowadzi swój wywód z nieodpartą logiką. Nie mówi wprost o niewolnictwie, linczach ani segregacji rasowej; nie daje drastycznych przykładów amerykańskiego rasizmu. Po-

wstrzymuje gniew. Przedstawia się w sposób podważający stereotypy. Analizuje to, co stanowi o przyporządkowaniu rasowemu. Stwierdza, że zgodnie z potocznym przekonaniem, jakoby rasa była „sprawą krwi”, każdy Amerykanin jest w 5 do 20 procentach czarnego pochodzenia. „Wynikałoby z tego, że biali Amerykanie są w rzeczywistości czarni. [...] Jest całkiem spora szansa na to, że i ty w rzeczywistości jesteś czarny lub czarna. I co z tym zrobisz? ” Piper z sarkazmem zaprasza domniemanego białego widza, żeby powiedział swoim znajomym i swemu pracodawcy, że jest czarny lub czarna. Albo – sugeruje – niech może widz wykorzysta programy pomocy czarnym prowadzone w ramach „akcji afirmatywnej”? Albo może niech siedzi cicho, niech nie da wiary danym, albo zlekceważy *Cornered* jako jeszcze jedno „dzieło sztuki”. Piper zapędza widza do narożnika, kończąc dwudziestominutowy przebieg wyzwaniem: „Skoro wiesz już teraz o swoim czarnym pochodzeniu, cokolwiek zrobisz będzie oznaczało wybór. [...] I co zamierzasz? ” W *Cornered*, podobnie jak w wielu innych swoich dziełach, Piper bada niepewny grunt, na którym społeczeństwo wznosi kategorie rasowe.

ADRIAN PIPER (ur. 1948): artystka konceptualna i filozofka działająca na różnych polach łącznie ze sztuką performansu; skupia się na zagadnieniach rasy, rasizmu i stereotypów rasowych. *Adrian Piper: A Retrospective* (1999) stanowi wyczerpujący przegląd jej twórczości artystycznej. Wiele pism Piper opublikowano w dwutomowym zbiorze *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Meta-Art and Art Criticism 1967-1992* (1996). Do dzieł Adrian Piper – performansów, wideo i instalacji – należą *Streetworks* (1970), *The Mythic Being* (1975-1976), *My Calling Card #1 and #2* (1986-1990), *Cornered* (1988), *Self-Portrait 2000* (2001) i *Shiva Dances* (2004).

IMMANUEL KANT (1724–1804): niemiecki filozof, autor *Krytyki czystego rozumu* (1781-1787), *Krytyki praktycznego rozumu* (1788) i *Krytyki władzy sądzenia* (1790), jak również wielu innych ważnych dzieł filozoficznych.



II. 5.8 *Cornered*, instalacja wideo, 1988. © Adrian Piper Research Archive 2005. Collection: Museum of Contemporary Art, Chicago

Weźmy za inny przykład „wizytówkę” Angry Art, którą Piper daje ludziom czyniącym rasistowskie uwagi, albo też nie reagującym, gdy inni je robią (zob. il. 5.9). Gdy ktoś, kto „wygląda” na czarną, zachowuje się „biało”, albo na odwrót, można tę osobę oskarżyć o „podszywanie się” – udanie albo performans kogoś, kim zgodnie z ra-

sistowskimi konstrukcjami dzisiejszych społeczeństw euroamerykańskich nie ma się być prawa (zob. ramkę Piper). Jak jednak wskazuje Piper, samo pojęcie podziału rasowego jest instrumentem rasizmu. Rasa, podobnie jak płeć kulturowa, jest konstruktem.

„Szanowny Przyjacielu.

Jestem czarna.

Jestem pewna, że nie zauważyłeś tego, kiedy pozwoliłeś sobie/uśmiechnąłeś się/zgodziłeś się na tę rasistowską uwagę. Dawniej usiłowałam z góry uprzedzać ludzi o mojej tożsamości rasowej. Niestety, nieodmiennie traktowali mnie potem jak niedostosowaną społecznie arogantkę i manipulantkę. Obecnie zakładam więc, że ludzie biali nie czynią rasistowskich uwag nawet pod nieobecność czarnych i rozdają tę kartę, kiedy to robią.

Przykro mi, że moja obecność jest dla ciebie niedogodna i jestem przekonana, że przykro Ci z powodu niedogodności, którą sprawia mi Twój rasizm”

Il. 5.9 Karta wizytowa „Gniewnej Sztuki” *My Calling (Card) # 1*, którą Adrian Piper daje ludziom czyniącym rasistowskie uwagi, albo niereagującym, gdy wypowiadają je inni, 1986. Ze zbiorów Adrian Piper

Adrian Piper

UCHODZIĆ I NIE UCHODZIĆ

To było przyjęcie dla nowych studentów, urządzone specjalnie dla mojego roku – pierwsze wydarzenie towarzyskie pierwszego semestru moich studiów na najlepszej w kraju uczelni w mojej dziedzinie. Jak my wszyscy, byłam zadowolona z siebie, pełna dumy, że mi się udało [...]. Trochę się spóźniłam i spostrzegłam, że kiedy weszłam do pokoju, wiele osób obróciło się, żeby na mnie spojrzeć – nawet nie badawczo. Pogratiulowałam sobie tego, że wybrałam czarne sztruksowe ubranie Levi’sa (tak, to było dawno) z kremową jedwabną bluzką i karmazynową kamizelką. [...] Najślawniejszy i najbardziej szanowany z wykładowców obserwował mnie przez chwilę z pewnej odległości, a potem podszedł do mnie. Bez żadnego wstępu ani przygotowania powiedział do mnie z tryumfującym uśmiechem: „Panno Piper, jest Pani prawie tak czarna jak ja”.

W takich sytuacjach jest się niejako na automatycznym pilocie, co daje ten pożytek, że obraza dociera do człowieka z opóźnieniem. [...] To, co czułam, było odrętwieniem, a potem szokiem, przerażeniem, dezorientacją, jak gdyby obudzono mnie ze słodkiego snu o bezwarunkowym wsparciu i akceptacji, i rzucono w koszmar szyderczej pogardy. [...] W końcu przyszedł bezdenny wstyd za to mimowolne oszustwo, wystawione na publiczne pośmiewisko i oskarżenia. Aby poczuć taki wstyd, nie trzeba zrobić niczego złego. Wystarczy zatroszczyć się o to, jak widzą cię inni, i ponieść porażkę, utwierdzającą ich w dobrym mniemaniu o sobie. Ich śmiech i oskarżenia wywłaszczają cię wtedy z równego im statusu, i degradują cię – nie za to, że zrobiłaś coś niewłaściwego, ale że jesteś kimś niewłaściwym. [...]

Doświadczalam [wtedy i przy innych okazjach] tego samego bezdenne go wstydu nie tylko w odpowiedzi na czyjeś oskarżenia, że chcę uchodzić za czarną, ale i w odpowiedzi na oskarżenia, że chcę uchodzić za białą. Wstyd powodowali ludzie, którzy sygnalizowali mi, że coś kręcę albo manipuluję, próbuję coś ukryć – udawać kogoś, kim nie jestem, mówiąc im, że jestem czarna. Tak było z pewną krytyczką; na początku lat 70. traktowała mnie z szacunkiem, którym w tych czasach drugiej fali feminizmu obdarzała początkujące białe artystki. Trwało to, dopóki moje prace zwróciły się ku kwestiom tożsamości rasowej; wezwała mnie wówczas, bym potwierdziła to, że jestem czarna, skarciła mnie, że jej o tym nie powiedziałam, a w końcu znikła zupełnie z mojego życia zawodowego [...].

Nauczyłam się jednak, że nie istnieje „właściwy” sposób postępowania z tożsamością rasową tak, żeby nikogo nie urazić ani nie wyobcować, ponieważ wyznaczona mi tożsamość eksponuje samo w sobie pojęcie klasyfikacji rasowej jako obraźliwe i nieracjonalne narzędzie rasizmu, którym ono zresztą w istocie jest. Widzimy to w dziejach rozmaitych terminów klasyfikujących, których używano na oznaczenie ludzi przywiezionych do tego kraju jako niewolników i ich potomstwa: „blacks”; potem „darkies”, potem „negroes”, potem „colored people”, potem znów „blacks”, potem „Afro-Americans”, potem „people of color”, teraz zaś „African-Americans”. Dlaczego tak się dzieje, że nie możemy tego ustalić raz na zawsze? Powodem, jak sądzę, jest to, że nie jest naprawdę istotne, jakiego użyjemy terminu na oznaczenie tych o statusie podrzędnym i upośledzonym, ponieważ jakiegokolwiek użyjemy – obróci się on z czasem w określenie drwiące i dyskredytujące; a to dlatego, że odnosi się do tych, z których drwi się i których się dyskredytuje; trzeba go więc będzie porzucić i zastąpić słowem jeszcze nieskalanym.

1992, *Passing for White, Passing for Black*, w: *Out of Order, Out of Sight*, vol. 1, 1996, s. 275-276.

W czasie, przed i po performance art

Dzieła Piper należą do tzw. „performance art” – sztuki performansu, worka, do którego wrzuca się sztuki niemieszczące się w granicach teatru, tańca, muzyki ani sztuk plastycznych (zob. ramkę Brentano). Praktyka sztuki performansu i teoria performatywności są blisko ze sobą spokrewnione. Wielu artystów performansu pracuje solo, łącząc dzieło i jego twórcę. Performans solo jest „jednym jedynym”, artysta – nierzadko obnażony, dosłownie i w przenośni – jest „oryginałem”, zarówno twórcą, jak i stworzonym przedmiotem (zob. ramkę Schneider). Jednym ze stale powracających w performansie tematów-działań jest konstrukcja tożsamości. Pytanie, które często stawia sztuka performansu, czasami dając na nie odpowiedź, a czasem pozostawiając je w zawieszaniu, brzmi: „Kim jest osoba, która spełnia te działania?”. Deklaracja, że widzowie oglądają nie postać, lecz rzeczywistą osobę (nawet jeżeli artysta upiększa tę osobę, jak czynił Spalding Gray), aktualizuje slogan: „osobiste jest polityczne”. Albo też jakiś jego równoważnik: „osobiste jest...” Akcent pada na słowo „osobiste”: artysta-osoba agresywnie spełnia swój własny performans.

„Osobiste jest polityczne” to tytuł krótkiego eseju, napisanego w latach 60. XX wieku przez feministkę Carol Hanisch. Hanisch była jedną z przywódczyń sławnego protestu „palenia staniaków” w roku 1968, skierowanego przeciw wyborom Miss Ameryki w Atlantic City (zob. ramkę Hanisch). W tym eseju i w innych swoich pismach Hanisch twierdziła, że najbardziej osobiste sytuacje – o ile zrozumie się je i zanalizuje do głębi – ujawniają sposoby ubezwłasnowolnienia kobiet w społeczeństwie. Podkreślała, że grupy „budzące świadomość”, uważane przez niektóre feministki za stratę czasu, nie tylko ujawniały kluczowe dla praw kobiecych kwestie, lecz także wypracowywały skuteczne strategie poprawy sytuacji. Rozumowanie Hanisch ukazywało, że „osobiste” prowadzi do fundamentalnych zagadnień politycznych. Kobiety znajdują sposoby działań politycznych zarówno w sferze domowej, jak i poza nią. Sfera domowa obejmuje kwestie seksualności, uczuć i panowania nad własnym ciałem (ustanowienie praw dotyczących gwałtu i prawa do aborcji), jak również bardziej tradycyjne zagadnienia polityczne, które od dziesięcioleci już były ważne dla kobiet – począwszy od równości głosu, po równość zatrudnienia. Fraza

Robyn Brentano

SZTUKA PERFORMANSU

Termin „performance art” zaczął się pojawiać około roku 1970 na określenie efemerycznych, przebiegających w czasie i zorientowanych na proces prac, pojawiających się w tym czasie artystek konceptualnych („body-art”) i feministycznych. Używano go też retrospektywnie w odniesieniu do happeningów, wydarzeń ruchu Fluxus i innych intermedialnych dzieł lat 60. W ciągu następnych 35 lat wyewoluowało wiele stylów i odmian performansu, począwszy od prywatnych, introspekcyjnych dociekań, aż do rutynowych czynności dnia codziennego, katartycznych obrzędów i prób wytrwałości, środowiskowych interwencji związanych z poszczególnymi miejscami, wyrafinowanych technicznie produkcji multimedialnych, przedstawień o charakterze kabaretowym, a opartych na własnej biografii, jak również wspólnotowych imprez na wielką skalę, mających umacniać społecznie i politycznie. [...] To, co przyjęło się nazywać „sztuką performansu” [...], przybrało tysiące form w wyniku swej interdyscyplinarnej natury (czerpie z malarstwa, rzeźby, tańca, teatru, muzyki, poezji, kina i wideo) i rozmaitych wpływów łącznie z [...] futurystami, dadaistami, konstruktywistami, surrealistami, abstrakcyjnym ekspresjonizmem, performatywnymi i artystycznymi tradycjami rdzennych kultur amerykańskich i pozaeuropejskich, feminizmem, nowymi technologiami komunikacyjnymi i popularnymi formami takimi, jak kabaret, music-hall, wodewil, cyrk, wydarzenia sportowe, teatr lalek, parady i widowiska publiczne.

1994, *Outside the Frame*, s. 31-32.

Rebecca Schneider

POWSTANIE PERFORMANSU SOLOWEGO

Przyzwyczajiliśmy się uważać powstanie sztuki (solowego) performansu za wytwór późnego kapitalizmu i sławnej utraty aury przez przedmiot. Kiedy, wobec nałogu niewybrednej reprodukcji, aura konkretnego dzieła sztuki zanikła, zaczęła ona otaczać samego artystę – figurę, jak się sądzi, nie podlegającą duplikacji: był np. jeden tylko Jackson Pollock. [...] W reakcji na utowarowienie sztuki i utratę przedmiotu auratycznego nacisk przeniósł się zatem na (jednostkowego) artystę, tworzącego ten przedmiot. Skoro nastąpił kryzys przedmiotu, artyści porzucili go – jako siedlisko dzieła – i zgromadzili się pod szyldem performansu. Pod tym szyldem właściwym siedliskiem dzieła stała się przestrzeń pomiędzy przedmiotem a jego twórcą, przedmiotem a widzem, przedmiotem i wszelkim jego kontekstem. [...] Przestrzeń pomiędzy widzem a tym, co widziane odpowiada tańcowi i teatrowi, gdzie wszelki wytwór głębiej tkwi w procesie, w działaniu, w wymianie niż w dającym się formalnie wyodrębnić przedmiocie. Solowy Artysta tworzący sztukę sam stał się zatem przedmiotem auratycznym. Wkroczył (być może tanecznie) na miejsce przedmiotu i uratował źródłowość, oryginalność i autentyczność poprzez niepowtarzalną i niedostępną naturę swego dokładnego, ludzkiego gestu – swego aktu solowego.

2005, „Solo Solo Solo”, *After Criticism*, s. 33.

„osobiste jest polityczne” przyjęła się i stała się dobrze znanym w kręgach aktywistek i w kręgach artystycznych sloganem. Znaczna część feministycznej sztuki performansu z lat 70. XX wieku

była zarazem osobista, polityczna i seksualna (**zob. ramkę Roth**). W swoich dziełach feministki zajmowały się sytuacjami podobnymi do tych, które trapiły francuskich poststrukturalistów. Nie

wiem, czy ówczesne artystki-performerki były świadome istnienia poststrukturalistów; ani czy francuscy teoretycy wiedzieli, co dzieje się w Womanhouse w Los Angeles albo w Nowym Jorku, gdzie działała Adrian Piper, **Martha Wilson** i inne pionierki *performance art*. Jakkolwiek było, feministyczna praktyka i poststrukturalistyczna teoria zgadzają się znakomicie. Tylko dzięki rozpoznaniu, że tożsamość jest skonstruowana a nie dana, problematyczna a nie pewna, historycznie i politycznie ewoluująca a nie ustalona w „naturze”, można uznać dzieła sztuki osobistej za polityczne.

Wśród wielu uderzających ich przykładów jest praca **Carolee Schneemann** z roku 1975: *Internal Scroll* (zob. il. 5.10). Naga, stojąca na rozstawionych nogach Schneemann sięgała do swojej pochwy i wyciągała stamtąd długi zwój, z którego czytała tekst wypowiedzi „strukturalistycznego filmowca”, niechącego nawet spojrzeć na jej filmy:

[...]

Są filmy na które

Nie da się patrzeć

Prywatny nieład

Natrętne uczucia

Naskórkowa zmysłowość

Pamiętnikarskie folgowanie

Artystowski chaos

Gęsty gestalt

Prymitywne techniki.

CAROL HANISCH (ur. 1942): amerykańska feministyczna działaczka ruchu praw człowieka. W latach 60. i 70. XX wieku była członkinią organizacji Radical Women z Nowego Jorku i Women's Liberation z Gainsville w stanie Floryda. Niektóre z jej wczesnych pism są dostępne w zbiorach Redstockings Women's Liberation Archives for Action, (www.afn.org/~redstock/) i w książce *Feminist Revolution* (red. Kathie Sarachild, 1978). Nowsze eseje wydano w zbiorze *Frankly Feminist* (1997).

MARTHA WILSON (ur. 1947): amerykańska performerka, założycielka Franklin Furnace, czołowego nowojorskiego przybytku sztuki performansu w latach 1976-1990. Kiedy Furnace stracił swoją siedzibę, Wilson kontynuowała jego działalność w formie witryny internetowej – www.franklinfurnace.org – oferującej sztukę na żywo w sieci. Do własnych dzieł Wilson należą: *Breast Forms Permutated* (1972), *I Make Up the Image of My Perfection/I Makeup the Image of My Deformity* (1974) i *Separated at Birth* (2003).

Carol Hanisch

NISZCZENIE NARZĘDZI TORTUR DLA KOBIECI

7 września 1968 roku Ruch Wyzwolenia Kobiet oprotestował wybory Miss America w Atlantic City. Był to śmiały jak na owe czasy akt oporu przeciwko wszystkiemu, za co uważano kobiety. [...] Wybór Miss America mówił kobietom, jak mają wyglądać, co mają nosić, jak to nosić, jak chodzić, jak mówić, co powiedzieć (a czego nie), żeby uchodzić za atrakcyjne. Krótko mówiąc: trzeba wyglądać pięknie (bez względu na koszt – w pieniądzu lub czasie), uśmiechać się (bez względu na to, co się czuje) i nie kołysać łódką. [...]

Urządaliśmy coś w rodzaju teatru ulicznego: ukoronowałyśmy na Miss America żywą owcę, przykułyśmy się łańcuchami do wielkich czerwonych, białych i niebieskich kukieł Miss America, by pokazać, w jaką niewolę wtrącają kobiety standardy piękności, i rzuciłyśmy to, co nazwałyśmy „narzędziami tortury kobiet”, do Śmietnika Wolności. To właśnie dało nam przydomek „palacek staników”. Nie w tym rzecz, że nie chciałyśmy ich palić – bo chciałyśmy, ale razem z innymi „narzędziami tortur” takimi, jak wysokie obcasy, nylony, pasy podwiązkowe, gorsety, lokówki, sztuczne rzęsy, makijaż, czasopisma „Playboy” i „Pani Domu” [...]

Jedna z naszych członkiń pracowała dla pisma dla nowożeńców i udało jej się zdobyć 16 biletów, tak że mogłyśmy kontynuować protest wewnątrz Sali Kongresowej. Aby nie wzbudzać podejrzeń, także założyłyśmy sukienki, buty na obcasach i makijaż. Przemyciwszy transparent w torbie, zajęłyśmy miejsca na balkonie w pobliżu sceny i odkryłyśmy, że nie tylko

mamy świetny widok tego, co się dzieje, ale i że za kulisami stoi kilku krzepkich policjantów w rynsztunku do tłumienia zamieszek, chyba po raz pierwszy w historii tych wyborów.

Kiedy ubiegłoroczna Miss podeszła do mikrofonu, żeby wygłosić mowę pożegnalną, dało to sygnał czwórce z nas, która na ochotnika podjęła się rozwiesić transparent. [...] Szybko przerzuciliśmy transparent – z napisem „Wyzwolenie kobiet” – przez balustradę, przywiązaliśmy go tak mocno jak mogliśmy i zaczęliśmy krzyczeć „Wyzwolenie kobiet!”, „Precz z Miss America!”, „Wolność dla kobiet!”. [...] Policja wbiegła po schodach, zdjęła transparent i wypędziła nas do foyer, ale nas nie aresztowała. Powróciliśmy do pikiety na chodniku i tryumfalnie wrzuciliśmy buty na obcasach do Śmietnika. [...]

Czytając poranną prasę, dowiedzieliśmy się, że osiągnęliśmy nasz bezpośredni cel: obok nagłówka o koronacji nowej Miss America widniały doniesienia, że istnieje ruch wyzwolenia kobiet i że zażąda on o wiele więcej, niż tylko „równej płacy za równą pracę”. Zalała nas powódź listów, na które nasza niewielka grupka nie była w stanie odpowiadać; wiele z nich namiętnie oświadczało: „czekałam całe życie, żeby coś takiego się zdarzyło”. Doprowadzenie Ruchu Wyzwolenia Kobiet do świadomości publicznej dało wielu kobietom impuls do łączenia się w grupy. Przestały czuć się samotne i odosobnione. [...]

Patrząc z dzisiejszej perspektywy, sądzę, że w pełni nie rozumieliśmy głębi naszego protestu przeciw wyborom Miss America i temu, co nazywałyśmy „sprawą wyglądu”. Mówiliśmy o tym w kategoriach wygody, dyktatu mody i tego, jak konkursy piękności dzielą kobiety. Co ważniejsze jednak, wzięliśmy na cel – świadomie czy nieświadomie – uniform podrzędnego statusu klasowego kobiet. W końcu to, co naprawdę leży u podstaw „sprawy wyglądu”, to męskie roszczenia i męska władza. Nie idzie tylko o powab seksualny przeciwstawiony wygodzie; idzie o władzę. [...]

Dziś, kiedy piszę to w roku 1996, wiele z tego, o co zaczęliśmy walczyć blisko 30 lat temu, zdaje się wciąż odległe. Ruch Wyzwolenia Kobiet – jak również nadzieję na zmianę świata, prawdę i energię, które ujawnił on i uwolnił – zastąpiły dziś kameralne, jednostkowe protesty, które co najwyżej mogą przynieść symboliczny sukces niektórym. Kluczową sprawą jest, by kobiety uświadomiły sobie i uznały, że to siła kobiet zorganizowanych i działających grupowo w Ruchu Wyzwolenia Kobiet zmieniła nasze życie na lepsze.

1998, *Two Letters from the Women's Liberation Movement*, s. 197-201.

Moira Roth

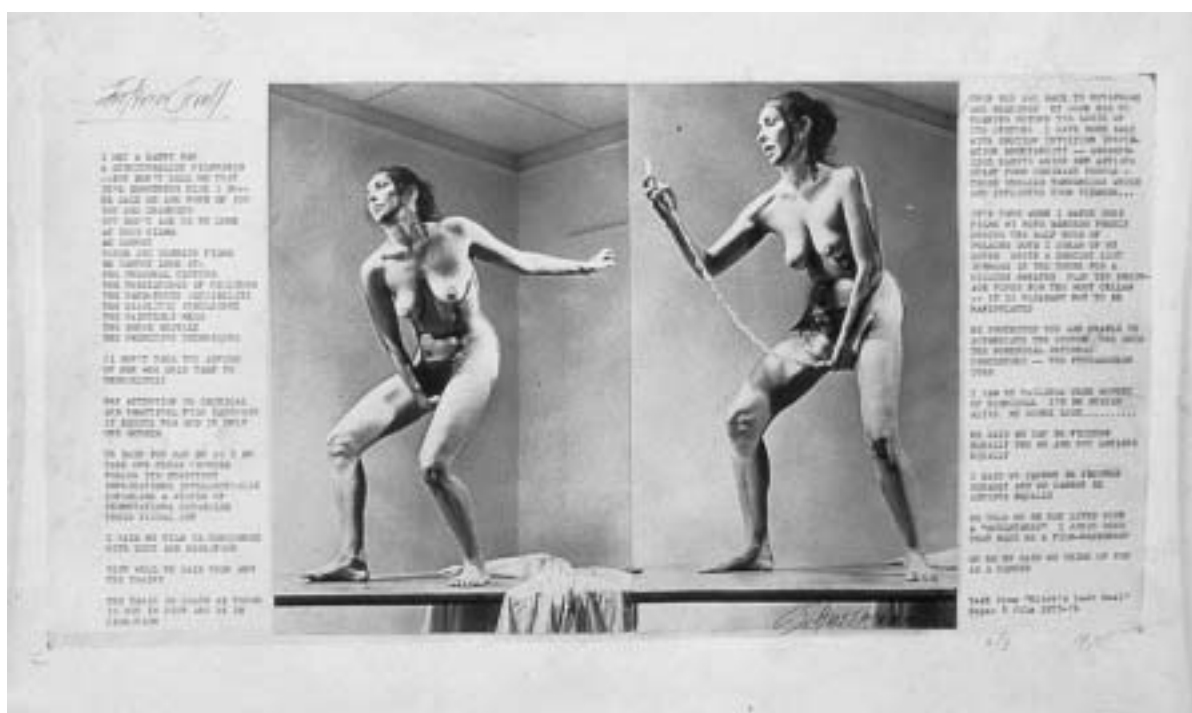
PERFORMANS KOBIECY

Sztuka performansu powstała w późnych latach 60., w tym samym czasie co ruch kobiecy. Działając w tym pełnym napięć i wysoce teatralnym dziesięcioleciu, radykalne feministki stosowały teatralne środki przy takich wydarzeniach, jak zakłócenie wyborów Miss America w Atlantic City w 1968 roku i demonstracje ruchu WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell – Międzynarodowa Terrorystyczna Konspiracja Kobieca z Piekła; akronim znaczy po angielsku „wiedźma”) w tym samym czasie. W feministycznych kręgach artystycznych stosowano środki teatralne -niepokalane przestrzenie muzeów zaśmiecono surowymi jajkami i podpaskami – aby zaprotestować przeciwko nikłemu udziałowi kobiet w biennale Whitney Museum w Nowym Jorku. [...]

Równocześnie z wyruszeniem do batalii publicznych, kobiety podjęły i batalie prywatne. Poprzez grupy uświadamiające, gwałtowne manifesty feministyczne, poetyckie wezwania w literaturze i studiach naukowych, kobiety – wśród nich wiele wczesnych performerek – w pojedynkę badały i wspólnie wartościowały istotę swego życia. Przemysływały i przefer-

mułowały modele, na których opierały obrazy samych siebie. Skoro wczesne feministki dostrzegły, że to, co wcześniej uważano za czysto osobiste doświadczenie (i jako takie, często pomijano), w rzeczywistości było powszechnie podzielane, ukuły powiedzenie: „to, co prywatne jest polityczne”. Właśnie to świeże, namiętne badanie samych siebie i utożsamienie się z innymi kobietami stworzyło więzy żarliwego, wzajemnego wsparcia pomiędzy pierwszymi performerkami a ich publicznością. Te zaś więzy z często wyłącznie kobiecą widownią, jak również nowe, osobiste treści w sztuce, stanowiły o sile owych wczesnych dzieł.

1983, *The Amazing Decade*, s. 16-17.



II. 5.10 Carolee Schneemann wykonuje *Interior Scroll*, 1975. Zdjęcia performansu i zwoju z tekstem. Fot. Anthony McCall. Za zgodą Carolee Schneemann

Ironiczny, wściekły i – zważywszy tabu tamtych czasów – szokujący, ów „Wewnętrzny zwój” był zarazem osobisty, polityczny i awangardowy. Schneemann nie odrzuciła oceny filmowca, jako by jej dzieło było osobiste, oparte na dotyku, folgujące sobie, chaotyczne i „prymitywne”. Poprzez gest swojego performansu Schneemann zaciekle odrzuciła jednak własne odrzucenie przez tego filmowca, utrzymując z kolei, że właśnie te cechy, przez które cytowany filmowiec-mężczyzna odmówił nawet spojrzenia na prace Schneemann, uczyniły te prace istotnymi i nowatorskimi. Historia przyznała Schneemann rację.

We wczesnym okresie sztuki performansu większość widowni składała się z kolegów-artystów swobodnie zapożyczających się u siebie nawzajem. Zaowocowało to niezwykle płodną wymianą

idei, technik i publiczności. Niektórzy zwracali się do szczególnej widowni – kobiet, gejów lub różnorodnych działaczy politycznych. Sztuka przestała łączyć się z dostojnymi miejscami, naznaczonymi przez kulturę oficjalną – z Centrum Lincolna lub Broadwayem. Performanse odbywały się w miejscach nieprzeznaczonych dawniej na widowiska – na dachach, plażach, pływalniach, rogach ulic, wystawach sklepowych, w galeriach i gdziekolwiek. Sztuka performansu wyewoluowała po czę-

CAROLEE SCHNEEMANN (ur. 1939): amerykańska plastyczka i performerka. Do jej dzieł należą: *Meat Joy* (1964), *Interior Scroll* (1975), *Vulva's Morphia* (1995). Jest autorką książki *More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings* (1997).

ści z malarstwa (zob. 1 ramkę Kaprowa). Stąd, w odróżnieniu od teatru, tańca i muzyki, stanowiła raczej dzieło jednostkowych artystów, używających jako materiału samych siebie – swoich ciał, psychik, notatników, doświadczeń. Prace nie były przeznaczone dla dużej widowni, utrzymywały swój partykularyzm i drapieżność. Stanowiły świetny ekwiwalent krętej, trudnej i inspirującej myśli ludzi w rodzaju Derridy. Z biegiem czasu, jak często zdarza się awangardzie, wiele ze sztuki performansu weszło w główny nurt – na przykład komedia monologowa (*standup comedy*) obecna w telewizji kablowej i na kasetach wideo, na tłumnie uczęszczanych koncertach **Laurie Anderson** i w monologach Spaldinga Graya, by wymienić tylko parę pozycji długiej listy. Część sztuki

Allan Kaprow

HAPPENINGI

Przełamując klasyczne harmonie, poprzez użycie zestawień „irracjonalnych” czy nieharmonijnych, kubiści skrycie otwarli drogę ku nieskończoności. Skoro raz wprowadzono do obrazu materię obcą w postaci papieru [kolażu], było już tylko kwestią czasu, aby dopuszczono do wtargnięcia w akt twórczy wszelkich obcych płótnu i farbom elementów – łącznie z rzeczywistą przestrzenią. Aby uprościć dzieje następującej potem ewolucji, oto co się stało – kawałki papieru, które zgarnięto z płótna, by żyły własnym życiem, nabrały masy, przemieniły się w inne materiały i rozprzestrzeniły się na całą salę wystawową, aż wypełniły ją całą. [...] O ile ludzie, wchodzący w tego rodzaju otoczenie, poruszają się, stanowią kolorowe kształty, które także można „wliczyć”; można dodać części poruszające się mechanicznie, a elementy stworzonego tak środowiska można przemeblowywać wedle uznania artysty i zwiedzającego. Skoro zwiedzający może mówić i czyni to zgodnie z logiką, dodano też wkrótce dźwięk i mowę – mechaniczne lub odtwarzane z nagrań. Po tem przysły zapachy.

1966, *Assemblage, Environments, and Happenings*, s. 165-166.

LAURIE ANDERSON (ur. 1947): amerykańska performerka, kompozytorka i autorka filmów; jej twórczość jest ironiczna, polityczna i wysoce technicyzowana. Wydany w 1981 singel *O Superman* zajął drugie miejsce na brytyjskich listach przebojów. W latach 2003-2004 Anderson była jedyną jak dotąd artystką-rezydentką NASA. Do jej licznych performansów, płyt i publikacji należą: *United States* (1984), *Strange Angels* (1989), *Moby Dick* (1999), *Life on a String* (2001) i *Live in New York* (2002).

CZWÓRKA NEA: w 1990 roku, wbrew jednogłośnie rekomendacji swego własnego zespołu ekspertów, amerykańska Narodowa Fundacja Sztuki (National Endowment for the Arts) odmówiła dotacji performerom Karen Finley, Timowi Millerowi, Holly Hughes i Johnowi Fleckowi. Uginając się przed cenzorskimi zapędami homofobicznej prawicy, NEA oświadczyła, że nie będzie wspierać „obscenów” ani „sztuki homoerotycznej” – uznając je za jedno i to samo. Zmroziło to świat artystyczny, jak również doprowadziło do fundamentalnych zmian w systemie amerykańskich dotacji rządowych dla sztuki. Odtąd nie przyznawano już grantów pojedynczym artystom, a jedynie instytucjom prezentującym ich dzieła i organizacjom non-profit. Artyści otrzymujący tymi kanałami państwowe pieniądze musieli podpisywać zobowiązania, że nie użyją tych pieniędzy w celu „promocji, rozpowszechnienia ani produkcji materiałów, które w osądzie NEA [...] mogą być obsceniczne, co obejmuje, nie ograniczając się do nich: przedstawienia sadomasochizmu, homoerotyzmu, seksualnego wykorzystania dzieci oraz osób odbywających akty płciowe, które to przedstawienia, wzięte w ogólności, nie przedstawiają poważnej wartości literackiej, artystycznej, politycznej lub naukowej”. Reprezentatywne dzieła Millera, Flecka i Hughes – jak również analizę batalii z NEA autorstwa Peggy Phelan – można znaleźć w *Offensive Plays*, specjalnym dodatku do „TDR: The Drama Review” (1991). Dzieła Finley zebrano w *A Different Kind of Intimacy* (2000). Zob. też *O Solo Homo: The New Queer Performance* (red. Holly Hughes i David Roman 1998) i Tima Millera *Body Blows: Six Performances* (2002).

ANNIE SPRINKLE (ur. 1954): urodzona jako Ellen Steinberg, jest wedle własnych słów „ prostytutką i gwiazdą porno, która stała się performerką i seksuolożką [...] namiętnie badającą i zgłębiającą płciowość [...] poprzez jedyne w swoim rodzaju filmy, fotografie, warsztaty i wykłady akademickie poświęcone seksowi (www.anniesprinkle.org/html/about/short_bio.html). Do jej książek należą: *Post-Porn Modernist* (1998), *Hardcore from the Heart* (2001) i *Spectacular Sex* (2005).

CRITICAL ART ENSEMBLE: wedle tego, co głosi ich witryna sieciowa, CAE jest: „zespołem pięciorga artystów [...] oddanych badaniom wzajemnych związków sztuki, technologii, radykalnej polityki i kulturoznawstwa” (www.critical-art.net).

Rebecca Schneider i Jon McKenzie

PERFORMERZE, JEST PAN ARESZTOWANY!

Nasze czasy naznaczone są i zamulone środkami Bezpieczeństwa Wewnętrznego, atakami terrorystycznymi, „sprawiedliwymi” wojnami zapobiegawczymi i wykrętnymi zaprzeczeniami w sprawach tortur i tajnych więzień. [...] Aby samemu rozeznąć się w sytuacji, odwiedziliśmy Mass MOCA (Muzeum Sztuki Współczesnej stanu Massachusetts), żeby obejrzeć *Free Range Grain* – zakazaną wystawę CAE [Critical Art Ensemble] i Beatriz de Costa. Ekspozyty miały wejść w skład pokazów Mass MOCA, zatytułowanych *Interwencjonisci: Sztuka w sferze społecznej*. [...] Zapytywano tam, między innymi „W jaki sposób artyści i publiczność mogą włączyć się w awansowane nauki, takie jak biotechnologia, socjologia i antropologia. Dlaczego mieliby tego chcieć? Traktujemy naukę jako osobny świat, domenę superspecjalistów, ale przecież jest to także sfera publiczna?” Pytania Mass MOCA zdawały się trafne, a jednak... zamknięto jedną z wystaw. Dlaczego? Powód, jak się zdawało, polegał na rozumieniu granic sfery publicznej. [...]

Rankiem 11 maja [2004 roku], na dwa tygodnie przed otwarciem *Interwencjonistów*, [członek CAE] Steve Kurtz odkrył po obudzeniu się, że jego żona zmarła w nocy. Jak gdyby śmierć kochanej kobiety nie była jeszcze dostatecznie tragiczna, telefon Kurtza na alarmową linię 911 wyzwolił długi ciąg kłopotliwych zdarzeń. Znienacka otoczyli Kurtza miejscowi antyterrorysty, agenci FBI i funkcjonariusze federalnej Joint Terrorism Task Force. Podejrzany był o posiadanie nielegalnych środków biologicznych. [...] Dom Kurtza w Buffalo w stanie New York służy Critical Art Ensemble za studio. Skoro ostatnie prace CAE skupiały się na przemyśle biotechnologicznym, dom pełen był sprzętu laboratoryjnego, szalek Petriego i próbek biologicznych. Ponoć to właśnie owo naukowe tworzywo artystyczne skłoniło władze do powiadomienia władz federalnych, które aresztowały Kurtza i oskarżyły go przed trybunałem federalnym, chociaż śledztwo stanowe wykazało, że jego dom był bezpieczny, a podejrzane organizmy – nieszkodliwe. [...]

Co takiego robił CAE, że aż władze federalne wytoczyły Kurtzowi sprawę? [...] Począwszy od wczesnych lat 90., CAE wzywał artystów i aktywistów do kontynuacji i rozszerzania takich działań performatywnych, jakich schemat w latach 60. opracował The Living Theatre; CAE przypisuje mu obalenie granic pomiędzy sztuką a życiem. Jednakże wraz ze wzrostem potęgi wirtualnego nomadyzmu, CAE uznał, że trzeba dalej rozszerzyć schemat działań i włączyć węć sieci elektroniczne. [...] Ostatnio CAE stworzył jeszcze jeden wymiar krytycznego performansu, wymiar genetyki molekularnej. [...] Uważając przemysł biotechnologiczny za w znacznej mierze odporny zarówno na tradycyjne, jak i elektroniczne przejawy obywatelskiego nieposłuszeństwa, CAE wymyślił odmienną formę oporu, którą nazwał „biologią kontestacyjną”. [...] Większość przedstawionych przez CEA form biologii kontestacyjnej polega na pedagogicznych performansach opartych na uczestnictwie, które mają połączyć doświadczenie życia codziennego i uczyć, krytyczną refleksję nad społecznym, gospodarczym i politycznym wymiarem biotechnologii. [...] *Free Range Grain* [...] miało obejmować laboratorium testów genetycznych, w których CAE badałby „organiczną” żywność, dostarczoną przez patronów Mass MOCA, na obecność genetycznie zmodyfikowanych organizmów. [...] W sprawie jakiego aktu terroru prowadzi się dochodzenie? O co tu jeszcze chodzi?

Nietrudno zgadnąć. Jednym z powodów, dla których CAE jest w oczach strażników Patriot Act tak niebezpieczny, jest może rdzenny podstęp teatru, połączony tutaj z terrorem pedagogii (wiecie, te sztylety i peleryny...). Od początków swojej działalności w ramach ACT UP na Florydzie członkowie CAE pracowali (1) jako kolektyw [...]; (2) multimedialnie (żadne z ich dzieł nie jest odrębne – łączą się tu performans, książka, witryna sieciowa, fałszywa korporacja); wreszcie (3) – z wyraźnym politycznym celem, aby poprzez demistyfikację poszerzyć dostęp do „specjalistycznych” dziedzin.



II. 5.11 Zwiedzający Tate Modern w Londynie ogląda obraz Andy'ego Warhola *Dyptyk Marilyn Monroe* z 1962 roku. Zdjęcie zrobiono 12 maja 2000. AP Photo / Bridget Jones



II. 5.12 Performans grupy tanecznej Grand Union w Judson Church, lata 60. XX wieku. Fot. Michael Kirby. Ze zbiorów R. Schechnera

Allan Kaprow

SIEDEM WŁAŚCIWOŚCI HAPPENINGU

1. Linia pomiędzy sztuką a życiem jest płynna, a nawet niezauważalna.
2. Happeningi czerpią tematy, materiał i działania zewsząd, tylko nie ze sztuki.
3. Happeningi powinny się odbywać w kilku różnych, rozrzuconych miejscach.
4. Czas, ściśle zależny od założeń przestrzennych, powinien być zmienny i nieciągły.
5. Każdy happening powinno się odbywać tylko raz.
6. Powinno się zupełnie wyeliminować publiczność – każdy obecny przy happeningu uczestniczy w nim.
7. Kompozycja i następstwo wydarzeń nie są racjonalne ani narracyjne, lecz polegają na skojarzeniach różnych części, albo na przypadku.

1966, *Assemblage, Environments, and Happenings*, s. 88-98.

ki performansu pozostaje jednak ryzykowna, polityczna i osobista. W latach 90. XX wieku „Czwórka NEA” straciła w USA dotacje państwowe, ponieważ ich sztukę uznano za niebezpieczną i dekadencją. Od tego czasu NEA (National Endowment for Arts – Narodowa Fundacja Sztuki) bardzo lękliwie odnosi się do tego, kogo i co finansuje.

Nie powstrzymało to **Annie Sprinkle**, nigdy niebędącej beneficjentką NEA, która w swojej witrynie internetowej ogłasza się jako „ prostytutka i gwiazda porno przemieniona w guru seksu i artystkę performansu” (<http://www.anniesprinkle.org/>). Mniej szczęścia mieli członkowie **Critical Art Ensemble**, których *Free Range Grain* (2004), jedno z serii dzieł CAE poświęconych klonowanemu, genetycznie modyfikowanemu zbożom, a także innym aspektom przemysłu biotechnologicznego, wzburzyło i przestraszyło władze do tego stopnia, że członek CAE Steven J. Kurtz został oskarżony o „bioterroryzm” na podstawie tzw. Patriot Act – ustawy przyjętej w USA w następstwie zamachów z 11 września 2001 (**zob. ramkę Schneider i McKenziego**). Kiedy okazało się, że Kurtz nie jest bioterrorystą, oskarżono go o oszustwa korespondencyjne w czasie pozyskiwania przez CAE próbek biologicznych, wykorzystanych później w performansach. W lipcu 2005 roku stan oskarżenia pozostawał w mocy.

Sztuka performansu wywodzi się z awangardy, sięgającej korzeniami przełomu XIX i XX wieku – symbolizmu, futuryzmu, dadaizmu, surrealistu i podobnych. Bezpośrednim jej źródłem stało się połączenie happeningu, tańca postmodernistycznego i pop-artu (**zob. il. 5.11 i 5.12**).

Allan Kaprow ukuł słowo „happening” na opisanie zdarzeń artystycznych odbywających się bez ram, akcji i innych wyznaczników tradycyjnych sztuk plastycznych, teatru, tańca czy muzyki. W 1966 roku Kaprow wyróżnił siedem charakterystycznych cech happeningu (**zob. 2 ramkę Kaprowa**). Na swój sposób położył fundament pod zasadę „osobiste jest polityczne”. Podobnie jak **Marcel Duchamp** i Andy Warhol, chciał on zdemistyfikować sztukę, zdemaskować establishment sprawujący pieczę nad muzeami i tworzyć sztukę, którą mógłby wykonywać każdy. Ogłosił coś, co nazwał „sztuką życiową” – nie naturalizm czy inny rodzaj *mimesis*, lecz sztukę podporządkowaną się procesom codziennego życia. W tym samym czasie wielu tancerzy postmodernistycz-

MARCEL DUCHAMP (1887–1968): francuski artysta-nowator, związany z ruchem dada. Do jego licznych dzieł należą: obraz *Akt schodzący po schodach* (1912), konstrukcja *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak* (znana także jako *Wielka szyba*, 1915-1923) oraz „ready-mades” – zwyczajne przedmioty wystawiane jako dzieła sztuki. Najślawniejszym ready-made jest *Fontanna* (1917), pisuar. Od początku lat 20. Duchamp mieszkał w Nowym Jorku, w 1955 roku otrzymał obywatelstwo amerykańskie.

MIMESIS: greckie słowo oznaczające „naśladowanie”. W *Poetyce* Arystoteles twierdzi, że tragedia jest „naśladowaniem akcji [*praxis*]” o wielkości wystarczającej, by mieć początek, środek i zakończenie. To, co Arystoteles rozumiał dokładnie przez *mimesis*, pozostaje tematem wiekowych sporów. Obecnie liczni komentatorzy zgadzają się, że Arystoteles nie traktował *mimesis* dosłownie, lecz jako szczególnie proces artystycznej reprezentacji.

Sally Banes

TANIEC POSTMODERNISTYCZNY

Reagując początkowo na ekspresjonizm tańca nowoczesnego, zasadzającego ruch na literackim pomysle lub na formie muzycznej, postmoderniści proponują [...], aby formalne własności tańca stanowiły dostateczną zasadę choreografii i aby celem opracowania tańców było stworzenie ramy, w obrębie której moglibyśmy patrzeć na ruch sam w sobie. Postmodernizm stawia jednak tańcowi i inne cele. Jednym z nich jest, by taniec formułował lub ilustrował teorię tańca [...]. Innym – częściowo inspirowanym przez fenomenologów (filozofów i pisarzy) – jest, by ucieleśniał on rozmaite perspektywy przestrzeni, czasu i orientacji wobec siły ciężenia [...]. Upadek rozróżnienia pomiędzy sztuką a życiem [...], krystalizacja indywidualnych, wyraźnych ruchów, wyizolowanie istotowej charakterystyki tańca zaczęły stanowić prawomocne powody jego uprawiania. Podobnie wybór, aby uprawiać taniec dla przyjemności tancerzy, niezależnie od tego, czy widz uzna to za przyjemne i w ogóle strawne. Samo pytanie: co to znaczy uprawiać taniec? – może już tworzyć choreografię: czy pisanie scenariusza [...] jest już aktem choreografii? Czy uprawianie tańca jest aktem konstruktywnych umiejętności, czy procesem decyzyjnym? W tańcu postmodernistycznym choreograf staje się krytykiem, kształcącym widzów w zakresie różnych spojrzeń na taniec, kwestionującym oczekiwania wobec tańca, z którymi widzowie przychodzą na przedstawienie, wyodrębniającym partię tańca do bliższego przebadania, komentującym taniec w miarę jego postępu.

1980, *Terpsichore in Sneakers*, s. 15-16.

nych odrzucało ściśle kodyfikacje zarówno baletu, jak i tańca nowoczesnego. Woleli ruch „pieszki”, czyli codzienny, pozwalali opowiadać o swoim życiu w czasie tańca i angażować się w działania polityczne (zob. ramkę Banes).

Wykłady Grabarza o performatywach

Na początku V aktu *Hamleta* Williama Szekspira bardziej refleksyjny z dwóch grabarzy zastanawia się, czy samobójstwo Ofelii skaże ją na potępienie, i stwierdza: „Czyn [*An act*] ma trzy rozgałęzienia: robienie [*to do*], czynienie [*to act*] i wykonywanie [*to perform*]” (*Hamlet* V, 1, w. 11, przekład Macieja Słomczyńskiego). Grabarz dzieli działanie na jego atrybuty fizyczne (*do*), jego aspekty społeczne (*act*) i jego własności teatralne (*perform*). Dlaczego jednak używa dwukrotnie słowa „act” – w pierw na oznaczenie ogólnej kategorii, a potem jej podzbioru?

Każde świadomie wykonywane (*performed*) działanie odnosi się do samego siebie, jest swoją własną częścią. Jego „początkiem” jest jego powtórzenie. Każde świadomie spełniane działanie stanowi przypadek zachowanego i odtworzonego zachowania. Zachowane zachowanie, odgrywane nie na scenie, lecz w „prawdziwym życiu”, jest tym, co poststrukturaliści nazwali „performatywem”. Twierdzili oni, że wszelkie tożsamości społeczne – na przykład płeć kulturowa – stanowią performatywy. Grabarz nie tyle powtarza się, proponując sytuację, w której mniejsze (czynienie – *to act*) zawiera większe (czyn – *an act*). Wiąże on także „czyn”, jako coś spełnionego w prawdziwym życiu, z „czynieniem”, czymś odegranym na scenie. Ostatecznym przykładem „czynienia” jest „wykonywanie” – w tym refleksja nad własnym czynieniem. Pisząc *Hamleta*, Szekspir nie myślał o Austinie, Derridzie ani Butler. Jak jednak pokazuje krótki wywód Grabarza, pojęcie performatywności jest już w użyciu od dawna.

Wnioski

Większość teoretyków performatywności twierdzi, że wszystkie rzeczywistości społeczne są konstrukcjami. Trzy kluczowe przykłady stanowią konstrukcje płci, rasy i tożsamości. Życie społeczne, jako zachowanie, stanowi performans w znaczeniu, o którym pisałem w rozdziale II; każde działanie społeczne można rozumieć jako pokaz lub uczynek. Piszę „jako zachowanie”, aby podkreślić to, że pewne aspekty życia społecznego dzieją się „na żywo”, i żeby określić najważniejsze dla performatyki obszary. W szerokim rozumieniu tego, co „na żywo” mieszczą się również film, telewizja, nagrania muzyczne, telefonia i Internet. W rzeczywistości i w teorii, to, co „na żywo” i to, co zapośredniczone złączy się ze sobą

(zob. ramkę Auslandera). Nie można tu mówić o czystych reprodukcjach; żywy aspekt zawiera się w procesach produkcji i recepcji. Inne obszary życia społecznego nie polegają na zachowaniu, przynajmniej nie tak wyraźnie – prawo, architektura, literatura pisana itp. Jednakże poststrukturalistyczne teorie performatywności wskazują, że nawet i te aspekty społecznego życia można rozpatrywać „jako performans”. Performatywy Austina dotyczyły tylko wypowiedzi. Jednak ci, którzy budowali na jego teorii, rychło odkryli szeroki wachlarz „czynności mowy” i zastosowali teorię performatywności do wszystkich obszarów życia społecznego. Twierdzenie Derridy, że wszelkie ludzkie kody i ekspresje kulturowe są „pismem”, stanowi potężny przykład myślenia tego rodzaju.

Teorie performatywów odbijają się w sztuce performansu, zwłaszcza w dziełach dotyczących płci i rasy, oraz w przeświadczeniu, że to co osobiste jest polityczne. Gdy teoretycy odnaleźli performanse we wszystkich dziedzinach życia osobistego i społecznego, artyści performansu pożegnali się z tradycyjnymi przybytkami sztuki i rodzajami widowisk. Niektóre dzieła tej sztuki trwają ledwie przez kilka sekund, inne – rok albo dłużej. Niektóre pojawiają się na rogach ulic lub w witrynach sklepowych, inne rozrzucone są po całym świecie. Innymi słowy, podobnie jak brak jest teoretycznych granic performatywności, brak i praktycznych granic sztuki performansu.

Jakie stosunki łączą performatywność, performatywy i właściwe performanse – to co wydarza się w Metropolitan Opera i to co stwierdzają poststrukturaliści? Jak dotąd performatywność stanowi najszerszą kategorię. Liczne performanse są wyraźnie oznaczone i ograniczone: przedstawienia teatralne, publiczne ceremonie. Inne są mniej jasne. Nawet nie-performanse: siedzenie na krześle, przechodzenie przez ulicę, sen – mogą stać się performansami, jeżeli wyodrębni się je „jako” takie. Gdy spojrzę na ruch uliczny czy falujące morze i określę je „jako performans” – staną się nim. To właśnie miał na myśli John Cage, kiedy na moje pytanie „Co to jest teatr?” odpowiedział: „Spójrz i posłuchaj”. W istocie, performans jest przede wszystkim kwestią oka i ucha.

Również i performatywy bywają dwojakie – te wyraźne i te mętniejsze. Performatywem może być szczególnie akt mowy taki, jak obietnica, zakład albo umowa. Może też nim być coś trudnego do wyraźnego określenia – „koncept” (jak w sztuce konceptualnej), „pomysł na” perfor-

Philip Auslander

NA ŻYWO I POPRZEZ MEDIA: NIEMOŻLIWA OSCYLACJA

Performans na żywo stał się środkiem naturalizowania zapośredniczonych przedstawień, zgodnie z prostą logiką przemawiającą do naszej nostalgii za tym, co uważamy za bez-pośrednie. Jeżeli zapośredniczony obraz można odtworzyć w żywym otoczeniu, to – skoro można wyjść od niego – musi być jakoś „rzeczywisty”. Podobny schemat rozumowania prowadzi (czy raczej: nie udaje mu się doprowadzić) do niemożliwej oscylacji pomiędzy dwoma biegunami tego, co niegdyś wydawało się jasnym przeciwstawieniem; tak jak kiedyś obraz zapośredniczony czerpał swą prawomocność z odniesień do tego, co żywe czy rzeczywiste, to, co żywe uprawomocnia się dziś poprzez odniesienia do tego, co medialne, i co z kolei uprawomocnia się poprzez odniesienia do tego, co żywe – itd. Ów wzajemny stosunek pomiędzy tym, co żywe, a tym, co zmediatyzowane, najlepiej opisuje Baudrillardowski paradygmat symulacji: „nic nie oddziela jednego bieguna od drugiego, początkowego od ostatecznego: zachodzi swoisty regres jednego w drugie, fantastyczna teleskopia, zapadnięcie dwu tradycyjnych biegunów w siebie nawzajem: IMPLOZJA [...]: oto, gdzie zaczyna się symulacja” [*Simulations*, 1983, s. 57]. [...] Skoro to, co zmediatyzowane zastępuje w gospodarce kulturalnej to, co na żywo, to, co na żywo zaczyna obejmować – zarówno pod względem technologicznym, jak i ideologicznym – i to, co zmediatyzowane. W wyniku tej implozji pozornie bezpieczne przeciwstawienie staje się teraz siedliskiem niepokoju, który legł u podstaw pragnienia licznych teoretyków performansu: pragnienia, aby potwierdzić integralność tego, co na żywo i zepsutą, przygodną naturę tego, co zmediatyzowane.

1999, *Liveness*, s. 38-39.

mans, owocujący pewnym wykonanym działaniem. W tym znaczeniu istnieje pewne „jak gdyby” performatywu, analogiczne do „jak gdyby” funkcjonującego w teatrze. W teatrze dotyczy ono postaci, miejsc, działań, opowieści – wszystkie one istnieją tylko w miarę ich performatywnego wykonania. W performatywności owo „jak gdyby” dotyczy skonstruowanych rzeczywistości społecznych – płci, rasy – które wszystkie są tymczasowe, „zmyślane”. Na innym jeszcze poziomie można mieć dojmujące poczucie lub nastrój performatywności, należącej tu nie tyle do sfery wzrokowo-słuchowej (jak performanse), lecz do zmysłu powonienia, smaku i dotyku. „Węszę niezły kawał”, „To mi w smak”, „Dotknęło mnie to” – oto różne sposoby uznawania performatywu.

ROZMOWA

1. „Performatywy” pochodzą z teorii wypowiedzi słownych. Rozwinęła się ona jednak, obejmując znacznie szersze rejony. Czy uważasz, że stała się przez to nieużyteczna lub bezużyteczna? A może sądzisz, że w istocie znaczną część ponowoczesnego życia przeżywamy „performatywnie”?
2. Jakie skutki polityczne i społeczne pociąga za sobą uznanie rasy, płci i innych formacji tożsamościowych za „performatywy”?

PERFORMANS

1. Ubierz się w strój przeciwnej płci i spędź tak wieczór na mieście. Zauważ, jak ludzie reagują na ciebie i jak czujesz się sam/sama. Wróć do domu i napisz krótki tekst: „Płeć jest konstruktem społecznym: prawda czy fałsz? ”.
2. Napisz w trybie „pisanie performatywnego” coś opisującego twoje osobiste doświadczenia. Wymieńcie się tymi tekstami, a potem je odegrajcie. Czy była to imitacja czy symulacja? Jaka jest różnica?

