

Słowo wstępne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² A. Krajewska, dz. cyt., s. 128-129.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Monika Błaszczak