

Teksty Drugie 2007, 5, s. 34-47



Perspektywy performatywizmu

Anna Zeidler-Janiszewska

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA

Perspektywy performatywizmu

Intuicje znaczeniowe, jakie we współczesnych badaniach nad kulturą wiążemy z tytułowym terminem, obejmują szerokie pole zagadnień; na tyle szerokie, że mówimy o „zwrocie performatywnym” w humanistyce czy o „studiach performatywnych” jako względnie autonomicznym segmencie w programach akademickiego kształcenia kulturoznawców. Programy te, podobnie jak *Visual/Culture/Studies*, nie tylko wywodzą się z wielu źródeł, ale także sytuują się niejako w poprzek wypracowanych w czasach wczesnej nowoczesności podziałów dyscyplinarnych. Nie aspirują jednak do zastąpienia tradycyjnych dyscyplin badawczych, a raczej – czerpiąc selektywnie z ich ustaleń i jednocześnie wędrując pomiędzy nimi – przeformułują i wzbogacają dotychczasowy obraz praktyk kulturowych, eksponując te ich aspekty, które przesłaniała dominacja orientacji semiotyczno-hermeneutyczno-tekstualnej. Najogólniej powiedzieć można, że performatywności koncentrują się na „działaniowym” (dynamicznym) aspekcie praktyk symboliczno-kulturowych, aktualizując zarazem w odniesieniu do różnych praktyk sformułowane już w latach pięćdziesiątych przez Miltona Singera ogólne hasło *culture as performance*. To przesunięcie dominanty nie przypadkiem określa się w literaturze metodologicznej raczej w terminach „zwrotu” badawczego niż w terminach „zmiany paradygmatycznej” (w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Thomas Kuhn) czy „przełomu” (z jakim mieliśmy do czynienia w humanistyce końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku). Przemianom wewnątrz poszczególnych dyscyplin towarzyszy ruch pomiędzy nimi, wyrażający się w intensywnej wędrówce kluczowych pojęć, których semantykę wzbogacają i modyfikują kolejne „regionalne” konteksty zastosowania, co z kolei wiąże się z rekonfiguracją obszaru tradycji badawczych w obrębie dyscyplin zaan-

gażowanych w rozwój perspektywy performatywistycznej¹. To właśnie ów podwójny, a często wielokrotny ruch, decyduje o dynamice *Performance Studies* i uzyskiwanych w ich ramach rezultatach poznawczych, ważnych dla całego obszaru wiedzy o kulturze. Wybór polskiego odpowiednika intuicji znaczeniowych wiązanych z szeroko pojętymi *Performance Studies* nie jest zadaniem łatwym, a liczne antologie czy to tekstów klasycznych, czy nowszych wcale tego zadania nie ułatwiają. Tłumacz książki Richarda Schechnera *Performance Studies. An Introduction*, Tomasz Kubikowski, zwierzył się niedawno, że zamienił pierwotnie używany termin „studia performatywne” na „performatykę”, Schechner sam bowiem sugerował mu, że ten pierwszy nadto eksponuje jedno tylko źródło owego zwrotu – źródło Austinowskie. „Performatyka” natomiast bardziej ma przypominać semiotykę, akcentuje więc ogólny charakter i szerokie zastosowania wchodzących w grę badań². W moim jednak odczuciu, analogia do semiotyki odgrywa, w zróżnicowanych badaniach, wpisanych w interesującą mnie tu zmianę perspektywy badawczej, rolę zawężającą. Bardziej adekwatny wydaje mi się termin „performatywizm”, który – podobnie jak „tekstualizm” czy „wizualizm” – kojarzony jest w literaturze teoretyczno-metodologicznej z tymi zwrotami, które korygują i zarazem dopełniają wcześniejsze, wyrosłe ze „zwrotu lingwistycznego” perspektywy badawcze w filozofii, ograniczając zarazem ich uniwersalistyczne roszczenia. O „korekcie” i „dopełnieniu” mówię tu nie przypadkiem, choć szersze uzasadnienie roli kolejnych zwrotów w kontekście modelu humanistycznej, wywiedzionego z porządku Biblioteki Warburga (słowo, obraz, działanie i orientacja jako równorzędne, względnie autonomiczne składniki synkretycznej pierwotnie kultury) czy na przykład w kontekście równolegle sprofilowanej lektury dzieł Wittgensteina muszę pozostawić na inną okazję. Dodam więc tylko, że analizowane poniżej „skrzyżowania” różnych orientacji i koncepcji badawczych w trakcie rozrastania się performatywizmu przemawiają na rzecz tego rodzaju uzasadnienia niejako „oddolnie”. Również podstawowe pojęcie performatywizmu – *performance* – używane jest w sposób daleki od jednoznaczności. W polszczyźnie wchodzi w grę takie jego odpowiedniki, jak „wykonanie”, „przedstawienie” (w znaczeniu inscenizacji),

¹ O wędrowaniu pojęć i koncepcji w obrębie współczesnej wiedzy o kulturze zob. M. Bal *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto 2002. Pominę w swoim szkicu szeroki obszar prowadzonych pod hasłem dramatyizacji/teatralizacji życia społecznego badań socjologicznych (pisał o tym ostatnio L. Kolankiewicz w artykule *Antropologia widowisk: subdyscyplina czy nowa perspektywa antropologii kulturowej*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 5). Nie zajmę się też zastosowaniami perspektywy performatywistycznej w literaturoznawstwie (w szczególności antropologicznie zorientowana koncepcja Wölfanga Isera wymaga, moim zdaniem, pilnej kulturoznawczej lektury) ani też w historii i badaniach nad pamięcią. Więcej informacji o kierunkach, w jakich rozwidla się perspektywa performatywizmu, wraz z obszerną bibliografią, znaleźć można m.in. w antologii tekstów *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, (hrsg. von U. Wirth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2002).

² Por. „Dialog” 2003 nr 3, s. 127.

„odegranie (roli)” czy szczególny typ działań z dziedziny praktyk artystycznych (wyrastających z plastyki i teatru), sytuujących się w obrębie „estetyki zdarzeń” przeciwstawianej „estetyce dzieł”. Będę w dalszym ciągu używała zarówno terminu angielskiego, jak i jego spolszczenia (performans). Mówi się też często o „zwrocie performatywnym” w kulturze dwudziestowiecznej. Reorientację humanistyki w kierunku uchwycenia podstawowych cech tegoż zwrotu, jego kontekstów i konsekwencji, będę określała mianem zwrotu performatywistycznego (dla odróżnienia od projektów na przykład antropologii performatywnej, w której walory poznawczo-edukacyjne przypisuje się bezpośredniemu udziałowi badaczy w „przedstawieniach” reprezentantów innych kultur). Kończąc wstępne ustalenia, dodam jeszcze, że słowa „perspektywy” w tytule tego szkicu użyłam w podwójnym znaczeniu: perspektyw, z których bada się kulturę, i zarazem perspektyw jako „widoków na przyszłość”.

Rozpocząć wypadnie ten wycinkowy ogląd krajobrazu „po zwrocie” schematycznie – od przypomnienia rewolucji w filozofii języka, dokonanej przez Johna Austina; rewolucji, której – jak przypomina polski tłumacz jego tekstów – nie można sprowadzić do analogii z odkryciem pana Jourdin, choć punkt wyjścia filozofa zdawać się może, na pierwszy rzut oka, Molierowski. Od swych początków filozofia, a później jej wyspecjalizowany dział – filozofia języka, zajmowała się przede wszystkim zagadnieniami, które w skrócie najlepiej bodaj oddaje tytuł książki Jerzego Kmity *Jak słowa łączą się ze światem*, akcentując w szczególności ten wymiar owego „łączenia się”, który skupia się wokół problematyki reprezentacji. Przedmiotem zainteresowania były więc wypowiedzi konstatywne, analizowane w perspektywie prawda/fałsz. Innych rodzajów wypowiedzi nie traktowano jako „sensownych” i pozostawiano je uwadze gramatyki czy retoryki. Austin zainteresował się jednak właśnie tymi innymi wypowiedziami, a zwłaszcza grupą, którą określił wstępnie jako wypowiedzi performatywne (performatywy). Swoją koncepcję przedstawił w cyklu wykładów w Uniwersytecie Harvarda w 1955 roku, prowadzonych dla uczczenia Williama Jamesa – „ojca” pragmatyzmu. Wykłady te, spisane z notatek Austina już po jego śmierci (i skonfrontowane z notatkami słuchaczy), ukazały się w druku w 1962 roku, podobnie jak późniejszy o rok odczyt dla BBC, zatytułowany *Wypowiedzi performatywne*. W tym ostatnim zwracał się do radiowej publiczności w sposób następujący: „Macie pełne prawo, by nie wiedzieć, co znaczy słowo «performatywne». Słowo jest nowe i brzydkie i może nie ma żadnego specjalnego znaczenia. Ale w każdym razie jedno przemawia na jego korzyść – nie jest to słowo głębokie”³. Z rozległej potocznej semantyki słowa wybiera dalej Austin jej odcień prawniczy – wyrażenie performatywne to wyrażenie „dokonawcze”, następujące po preambule, charakteryzującej okoliczności danego aktu prawnego (na przykład testamentu). Performatywny charakter ma więc następująca wypowiedź: „Mój zegarek daję i zapisuję w spadku mojemu bratu w testamencie”, czy krótka wypowiedź „tak” podczas ślubu religijnego czy świeckiego. Przykłady wy-

³ J.L. Austin *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993, s. 220.

powiedzi performatywnych przywołane przez Austina, określone przez Sybille Krämer jako „performatywy źródłowe”, to, obok prawa, rytuały i ich przetransformowane, religijne i świeckie formy, co wskazuje od razu na szerokie obszary zastosowania tej koncepcji. Powiada dalej Austin, że wypowiadając tego rodzaju zdania, nie opisujemy niczego, lecz **r a c z e j c o ś r o b i m y**. Performatywy implikują określone skutki w świecie, przeto nie ujmujemy ich w perspektywie właściwego dla konstatywów kryterium prawdy/fałszu, lecz w kategoriach fortunności/niefortunności. O fortunności performatywu decyduje właściwy kontekst jego użycia.

Choć Austin *explicite* wyklucza z zakresu swoich rozważań zarówno fikcję literacką, jak i słowo cytowane, skupiając się na wypowiedziach „poważnych”, przykłady, które podaje, i uwagi, które czyni marginesowo, niejako otwierają szerokie możliwości przeformułowania jego koncepcji i zastosowań, obejmujących także symboliczne praktyki niewerbalne. Poza tym, w toku wykładów, wyjściowa – mocna, zdawałoby się – opozycja konstatywów i performatywów, ulega różnym osłabieniom i przekształca się w koncepcję lokucyjnego, illokucyjnego i perlokucyjnego wymiaru wszelkich aktów mowy. Austin zwierzył się w końcowym wykładzie z chęci wykonania „diabelskiego tańca” z dwoma fetyszami tradycji, z której wyrósł: fetyszem prawdy/fałszu i fetyszem faktu/wartości, a obydwa te fetysze aktualizują binarny porządek zachodnioeuropejskiej kultury. Taniec ów został podjęty i zmodyfikowany w różnych formach. Omówienie jednej z nich, niezwykle ciekawej, autorstwa Shoshany Felman, pozostawiam, podobnie jak kilka innych ciekawych lektur i modyfikacji tanecznego kroku Austina, na inną okazję⁴. Tu przypomnę jedynie szeroko dyskutowaną koncepcję Jacques’a Derridy (zarysowaną w znanym tekście *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, a także w późniejszej polemice z Searle’em). Zdaniem Stanleya Fisha, francuski filozof okazał się „czytelnikiem idealnym”, wychodzącym naprzeciw autodekonstrukcyjnym tendencjom samego Austina.

Dwa przynajmniej wątki owego „zmodyfikowanego tańca” warto tutaj, ze względu na dalsze rozważania, przypomnieć. Przywołując Austinowskie rozumienie roli kontekstu dla fortunności performatywów, Derrida zauważa, iż jego składnikiem „pozostaje, jak najklasycyzniej, świadomość intencji podmiotu mówiącego w odniesieniu do całości jego aktu lokucyjnego. Tym samym komunikat performatywny na powrót sprowadza się do komunikowania sensu intencjonalnego”⁵. Drugi istotny moment wiąże się ze wspomnianym tu wykluczeniem przez Austina wypowiedzi „niepoważnych” (określonych też jako „puste i daremne”), pasożytniczych na normalnym użyciu języka. W perspektywie przyjętej przez Derridę rzecz ma się inaczej: wypowiedzi – zarówno „poważne”, jak i „niepoważne” – stanowią modyfikację „jakiejs ogólnej cytatowości, a raczej ogólnej iterowalności, bez której

⁴ S. Felman *The Literary Speech Acts. Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Cornell University Press, Ithaca 1980.

⁵ J. Derrida *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 394.

nawet udanych performatywów by nie było”, w konsekwencji więc należałoby nie tyle „przeciwstawić cytat czy iterację nieiteratywności jakiegoś zdarzenia, ile obmyślić zróżnicowaną typologię form iteracji. Z owej typologii nie zniknie kategoria intencji – znajdzie w niej swoje miejsce, ale też nie będzie z niego kierować całą sceną i całym systemem wypowiedzania”⁶.

Wiadomo powszechnie, że koncepcja Austina została doprecyzowana i rozwinięta przez Johna Searle’a. To właśnie z niej korzystają najczęściej lingwiści czy literaturoznawcy. Przywołana tu już niemiecka badaczka, Sybille Krämer, zwróciła uwagę na inne jeszcze możliwości „dekonstrukcyjnej lektury” (odnoszącej się do wersji Searle’a) niż te, które wyeksponował Derrida i opisał Fish. Pokazała mianowicie, że za owym procesem „doprecyzowania” kryło się także rozmycie, jeśli nie wręcz stłumienie pewnych ważnych impulsów obecnych w wykładach Austina. Chodzi o, jak już wspomniałam, przykłady performatywów „źródłowych”, czerpane z obszaru rytuałów, „niepasujące” do dominującego dziś ujęcia języka. Ujęcie to odpowiada „protestanckiemu gestowi” w obszarze kultury religijnej, a reprezentują je, z jednej strony, teoria uniwersalnej kompetencji językowej Chomsky’ego, z drugiej, teoria działania komunikacyjnego Habermasa i Apla. Krämer mówi o sytuacji, którą określa mianem „komunii poza komunikacją” (odpowiadającą z grubsza konstytuowaniu się *communitas* Victora Turnera) i której dominujące dwie koncepcje programowo nie chcą zauważyć. A skoro sam Austin zastąpił performatywy przez illokucję po to, by nie dzielić aktów mowy na odrębne grupy, lecz opisać różne wymiary każdego z nich, powinniśmy – zachęca niemiecka badaczka – kontynuować tę tendencję, koncentrując się na performatywnych wymiarach codziennych praktyk językowych. Nie chodzi przy tym o zaangażowanie wyłącznie perspektywy antropologicznej czy etnometodologicznej, lecz o postawienie pytań filozoficznych, które doprowadzą do koncepcji języka odróżniającej się od projektów gramatyki uniwersalnej czy uniwersalnej pragmatyki. Nowa koncepcja doprowadzić ma do rehabilitacji powierzchni – zewnętrznej formy zachowań językowych, cytatości właściwej naszemu mówieniu, wyeksponowaniu jego „odgrywanego” charakteru, pojmowaniu konsensusu nie przez pryzmat treściowej zawartości wypowiedzi, lecz jako „wykonania pewnej formy”⁷. W szczególności podkreśla więc Krämer konieczność przywrócenia problematyki artykulacji głosowej (marginalizowanej nie tylko przez dominujące ujęcia filozoficzne ale i – w inny sposób – przez Derridę) i innych form „ucieleśnienia” języka w zdarzeniach usytuowanych w czasie i przestrzeni, przy czym pojęcie ucieleśnienia inter-

⁶ Tamże, s. 399. Zob. też S. Fish *Z uszanowaniem od Autora: refleksje nad Austinem i Derridą*, w: tegoż *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, tłum. różni, Universitas, Kraków 2002. Rzetelny i wszechstronny komentarz do sporów między Derridą a Searle’em znaleźć można w książce M. Franka *Was ist Neostrukturalismus?*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1984.

⁷ S. Krämer *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2001.

pretować należy w kategoriach materialności jako wytwarzanie sensu z fenomenów, które same sensowne nie są. „Performatywność jest w związku z tym rekonstruowalna jako medialność”⁸. Zarysowana w ten sposób perspektywa badawcza nie tylko stawia marginalizowane dotychczas fenomeny w centrum uwagi, lecz także destabilizuje opozycje pojęciowe wypracowane w tradycji filozoficznej i badawczej. Wiele z tych opozycji wiążemy z procesami „odczarowania” świata, zainicjowanymi w kulturze starożytnej Grecji i zintensyfikowanymi przez nowożytny „protestancki gest”. Czy ich destabilizację interpretować trzeba w terminach ponownego zaczarowania świata i w związku z tym utożsamiać z tendencjami kontroświeceniowymi? To pytanie, do którego jeszcze powrócę, stawiają sobie także inni badacze zaangażowani w upowszechnianie i rozwój performatywizmu, którzy, podobnie jak Krämer, krzyżują właściwe mu ujęcie kultury z propozycjami zrodzonymi w ramach innych opcji filozoficzno-metodologicznych. Pojawia się też ono często – odnotujmy na marginesie – w kontekście innego głośnego w humanistyce zwrotu – zwrotu wizualnego. Nie trzeba tu szczegółowo uzasadniać, że propozycje Krämer zbiegają się w wielu punktach z badaniami etnologów i antropologów kulturowych. W grę wchodzi, nie tylko możliwość dokładniejszego wyeksplikowania Cassirerowskiej koncepcji „mowy magicznej” – oddziałującej na realne zjawiska i pozwalającej na „panowanie nad siłami przyrody” (koncepcji wspartej badaniami Malinowskiego nad kreacyjną rolą słów magicznych) – ale i badanie performatywnych wymiarów czynności symbolicznych w kulturach, które magiczny synkretyzm transformują w rytuał, a później – w świeckie ceremonie. Koncepcja van Gennepa, który scharakteryzował szczególną klasę rytuałów – tzw. rytuały przejścia – zmodyfikowana, o czym będzie jeszcze mowa, przez Victora Turnera, pozwoliła antropologom na lokowanie historycznych i współczesnych praktyk rytualnych w obrębie dwóch biegunów: bieguna rządzonego przez „metalogikę transformacji” i bieguna rządzonego przez „metalogikę prezentacji”. Dodać jednak trzeba, że performatywne koncepcje rytuału dalekie są od jednoznaczności. Próbując je uporządkować, Stanley J. Tambiah wyodrębnił trzy przynajmniej znaczenia, w jakich badacze działań rytualnych mówią o performatywności: znaczenie Austinowskie, znaczenie zaczerpnięte z teatrologii (*performance* jako działanie dramatyczne z użyciem różnorodnych mediów i intensywnie doświadczane) i znaczenie Peirce’owskie, otwierające – jak podkreśla Uwe Wirth – problematykę transformacji performatywów rytualnych w *performanse* teatralne⁹. Victor Turner, a za nim zwolennicy etnologicznej edukacji performatywnej, upatrują w takiej transformacji szansę na lepsze (bo ucieleśnione) rozumienie zarówno obcej kultu-

⁸ S. Krämer *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*, w: *Performanz*, por. przyp. 2, s. 332.

⁹ Por. S.J. Tambiah *Eine performative Theorie des Rituals*, w: *Ritualtheorien. Ein einführenden Handbuch*, hrsg. A. Bellinger, D.J. Krieger, Westdeutscher Verlag, Opladen 1998 i U. Wirth *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, (wstęp do *Performanz...*).

ry, jak i kultury własnej. Problematyka wielokulturowości i dzisiejsze formy jej „znoszenia” czy to w modelu hybrydyzacji, czy też w modelu transkulturowości, to kolejny – potrzebny i atrakcyjny – teren eksploracji dla interesującej tu nas perspektywy badawczej. Wspomnieć jeszcze trzeba w tym miejscu o performatywnym nurcie socjologii, dla której wydana w połowie lat pięćdziesiątych książka Ervinga Goffmana *The Presentation of Self in Every Day Life* pełni funkcję tekstu „założycielskiego”.

Zdaniem Eriki Fischer-Lichte, wczesna postać performatyvizmu uzyskała nowe impulsy i nabrała kulturoznawczego impetu za sprawą Judith Butler, która w pochodzącym z 1988 roku tekście *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, w nawiązaniu do koncepcji Merleau-Ponty’ego, ujęła tożsamość płciową jako wytwór „stylizowanych powtórzeń aktów performatywnych” (rozumianych, jak u Austina, jako autoreferencyjne, ale i zarazem „teatralne”). Te wczesne sformułowania amerykańskiej badaczki poddane zostały później licznym uszczegółowieniom i modyfikacjom. Nawiązując do koncepcji Foucaulta, Althussera i Bourdieu, wpisała je jednocześnie Butler w znacznie szerszą niż wyjściowa ramę interpretacyjną.

Foucault, jak wiadomo, badał historyczne sposoby kształtowania podmiotowości przez władzę (czy – w nowoczesności – przez wiedzę/władzę). Określał owo kształtowanie w terminach *investissement* (w odniesieniu do ciała) i *assujettissement* (w odniesieniu do społeczno-kulturowych wyznaczników podmiotowości), co polski tłumacz – Tadeusz Komendant – oddaje jako blokowanie i ujarzmianie¹⁰. W społeczeństwie nowoczesnym procesy te urzeczywistniają się w trybie „normalizacji” przez rozmaite „dyskursy władzy”, przy czym sam dyskurs definiował francuski myśliciel jako praktykę „zrobioną ze znaków”, które nie tylko oznaczają, ale „robią coś więcej”, a gdy w *Archeologii wiedzy* (1969) wyjaśniał sposób funkcjonowania dyskursów poprzez wypowiedzi, wspominał przelotnie o „koncepcji aktów mowy analityków angielskich” jako potencjalnym sojuszniku własnej koncepcji¹¹. Dalej jednak porzucił tę możliwość, choć wydaje się, że nie stracił jej całkowicie z pola widzenia. W *Nadzorować i karać* czytamy z kolei, iż warunkiem funkcjonowania jednostki w obrębie społeczeństwa jest codzienne niemal zdawanie przez nią egzaminu z „normalności”:

Sędziowie normalności są wszędzie. Żyjemy w społeczeństwie profesorów-sędziów, lekarzy-sędziów, wychowawców-sędziów, działaczy społecznych-sędziów; wszyscy oni narzucają społeczną władzę normatywu i każdy z nich na swoim poletku podporządkowuje mu ciało, gesty, zachowania, sprawowanie, postawy i osiągnięcia.¹²

¹⁰ M. Foucault *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. i posłowiem opatrzył T. Komendant, Warszawa 1993.

¹¹ M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, PIW, Warszawa 1977, s. 107-116.

¹² M. Foucault *Nadzorować...*, s. 368.

Władza zagnieździła się także w duszy podmiotów, która stała się tym samym „skutkiem i narzędziem pewnej politycznej anatomii”, wykorzystującej dla swoich celów wiedzę psychiatryczną, psychologiczną, pedagogiczną. Jej bezsprzecznym sukcesem jest fakt, iż jednostki traktują te działania jako całkiem naturalne, oczywiste, a niekiedy nawet jako samodzielnie wybrane. Ów naturalizacyjny efekt działa bodaj najsilniej – zauważa, nawiązując do autora *Słów i rzeczy*, Butler – na poziomie tożsamości płciowej. Ulegają mu nawet ruchy feministyczne, gdy oddzielając tożsamość płciową od kulturowej (*gender*), ujmują pierwszą jako obiektywnie daną, drugą natomiast jako „sztuczną” nad nią „nadbudowę”: „Jestem w ogóle przeciwna strukturalistycznemu założeniu, że podmiot ujawnia się poprzez strukturę różnicy płciowej, która dana jest «od początku». Sądzę, że by pozostać efektywny, struktury muszą być ustanawiane w sposób ciągły”¹³. Już pierwsza lekarska interpelacja („oto dziewczynka!”, „oto chłopiec”) wyrasta z utrwalonej w języku (czy ogólniej – w kulturze) zasady binarności płci, cytuje ten porządek i jest w dalszym rozwoju osobniczym obudowywana innymi interpelacjami i konwencjami. Choć Butler wykorzystuje Althusserowską koncepcję interpelacji, zarzuca zarazem jej autorowi, że nie wyjaśnił, w jaki sposób dorosły podmiot odnosi owo „wezwanie” do siebie. Althusser myli, jej zdaniem, model władzy przednowoczesnej z nowoczesnym, w którym – w myśl ustaleń Foucaulta – władza nie tylko rozprasza się w wielu dyskursach i wypowiedziach, ale i działa za pośrednictwem mechanizmów samokontroli, ulokowanych w „duszy” jednostki (opisanej w terminach Heglowskiej „fenomenologii ducha” i Freudowskiego *super ego*). „Podmiot nie tylko zajmuje faktycznie miejsce ciała, lecz działa także jako dusza, która ciało ujmuje w ramy i zniewala w formach [...]. Kształtowanie takiego podmiotu jest jednocześnie ramowaniem, podporządkowaniem i reglamentacją ciała” – czytamy w *Psychic Life of Power*¹⁴. To nie anomia norm (jak sądził Durkheim), lecz ich nadmiar i rygorystyczne egzekwowanie stają się przyczyną wielu nieszczęść jednostek w nowoczesnym świecie. W przypadkach szczególnie drastycznych „normalizacja” przeżywana jest jako niemożliwa do „przepracowania” w procesie żałoby utrata, a więc – zgodnie z ujęciem Freuda – jako dezintegrujący osobowość stan melancholii. W interesującym Butler przypadku blokowania możliwości innych niż heteroseksualne, gdy zarazem pewne ciała ujmowane są w kategoriach „nie-ludzkich”, „kultura melancholii” rozwija się szczególnie intensywnie.

Analizy wskazujące na konstrukcyjno-kulturowy charakter naszej tożsamości płciowej, ujęcie jej jako materializacji „matrycy władzy”, wzbudziły liczne dyskusje, do których amerykańska badaczka odniosła się w artykule-manifeście, zatytuło-

13 *Ein Interview mit Judith Butler*, w: H. Bublitz *Judith Butler zur Einführung*, Campus Verlag, Hamburg 2002, s. 112.

14 Korzystam z niemieckiego przekładu tej książki: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2001, s. 88.

wanym *Koniec różnicy płciowej*?¹⁵. Wskazuje w nim na intencje nie tyle „zniesienia” binarnego podziału, co raczej jego „upłynnienia” i zapewnia, że zdekonstruowane pojęcia i kategorie wiodą dalsze i całkiem bogate życie, a sam proces destabilizacji, podkreślany mocno przez innych przywołanych w tym szkicu autorów, stwarza szansę dla polityki oporu, dla zmiany tych parametrów nowoczesności, które odczuwamy jako szczególnie opresyjne. Analizując tę kwestię na przykładzie problematyki różnicy płciowej i rasowej, Butler postuluje – wedle trafnego określenia jej niemieckiej monografistki, Hannelore Bublitz – zajęcie płynnej metapozycji, którą interpretowałabym jako rodzaj praktycznej odpowiedzi na Foucaultowskie wezwania do zastanowienia się nad tym, „jacy moglibyśmy być”.

Foucault, jak wspominałam, nie dostrzegał potrzeby przywołania w swej koncepcji „analitików angielskich”. Butler – odwrotnie: wykorzystuje nie tylko Austina za pośrednictwem Derridy, ale i odnosi perspektywę performatywizmu do innych niż język praktyk kulturowych. To właśnie dzięki stale powtarzanym aktom performatywnym dyskursy materializują się, a jednostki „wcielają” odpowiednie normy i konwencje w powtarzalnych i powtarzanych performansach. „Performans jako przedstawienie i inscenizacja jawi się jako ucieleśniona forma przejawiania się performatywnych aktów mowy. Wskazują one na społeczną i semiotyczną «matrycę władzy», która poprzedza zarówno performans (inscenizację), jak i też performatywność (aktów mowy)”¹⁶. Tę ostatnią ująć więc można nie tylko jako sposób działania Foucaultowskich dyskursów, ale i jako formę Nietzscheańskiej „woli władzy”. Nawiązując do Austina i Derridy, w innym miejscu Butler powie, że

aby jakiś performatyw mógł funkcjonować, mógł wytwarzać efekty w jakiejś postaci, musi odwoływać się do konwencji, która funkcjonowała w tradycji i była recytowana. Siła lub efektywność performatywu zależy od możliwości powiązania historyczności tej konwencji z teraźniejszym działaniem i zakodowania jej na nowo. Władza recytowania nie jest funkcją intencji jednostki, lecz efektem historycznie zmagazynowanej konwencji językowej.¹⁷

Jak więc w tak „opresyjnym” kontekście kulturowym możemy próbować praktycznie odpowiedzieć na pytanie „jacy moglibyśmy być?” czy – to sformułowanie samej Butler – „myśleć to, co niemożliwe”? Opór wobec procedur normalizacyjnych zagnieżdża się i rozwija w powtarzalności (czy szerzej – w iterowalności) performansów: podmiot nigdy nie dopasowuje się w nich dokładnie do norm i konwencji, przeinacza je, parodiuje, modyfikuje, otwierając w ten sposób przestrzeń

15 Zamieszczonym w przekładzie niemieckim w *Konturen des Unentschiedenen*, hrsg. J. Huber, M. Heller, Zürich 1997.

16 H. Bublitz *Judith Butler...*, s. 22. Autorka odwołuje się tu do sformułowań Butler z książki *Bodies that Matter* z 1993 roku.

17 J. Butler *Für ein sorgfältiges Leben*, w: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, hrsg. S. Benhabib u.a., Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1993, s. 124.

ambivalencji, wzmacnianą przez refleksyjną „politykę performatywności”. Nic dziwnego, że dogodnym polem kulturowych eksploracji pilnie analizowanym przez Butler są praktyki *queer* – otwarte na wszelkie możliwe odchylenia od społecznie reprodukowanych wzorców cielesno-genderowych.

Perspektywa performatywizmu oświetla jednak nie tylko ów najbardziej „znaturalizowany” (i zontologizowany) poziom konstytucji tożsamości. Nawiązując do ustaleń antropologów i socjologów Tim Edensor pokazał, że w podobny sposób (w rytuałach formalnych, popularnych, widowiskach sportowych, inscenizacjach „turystycznych” i w praktykach życia codziennego) nowoczesne społeczeństwa wytwarzają i odtwarzają tzw. tożsamość narodową. Choć Edensor wzoruje się na podejściu Butler, poddaje krytyce „twarde” odróżnienie *performance* (odegrania) od *performativity* (performatywności), „gdzie odegranie jest postrzegane jako świadome i rozmyślne, a performatywność jako powtarzalna, przytaczająca i pozbawiona refleksji. Ten niefortunny dualizm nie odzwierciedla zacierania się granic pomiędzy działaniem celowym a bezrefleksyjnym”¹⁸. Korygując ujęcie Butler (w nawiązaniu do koncepcji „praktycznej refleksyjności” opisanej przez – przywołanego i przez nią – Pierre’a Bourdieu) Edensor „upłynnia” także inne „prze-starzałe dualizmy” obecne w naszej tradycji, wychodząc naprzeciw wspomnianej tu już antropologicznej koncepcji sytuowania rytuałów pomiędzy biegunem „prezentacji” i „transformacji”. W społeczeństwach wkraczających w drugą, postindustrialną i postnarodową fazę nowoczesności ów transformacyjny potencjał realizują przede wszystkim praktyki artystyczne. Im też poświęcają szczególną uwagę estetycy i teoretycy sztuki, czym zajmujemy się na zakończenie tego – pobieżnego i selektywnego z konieczności – przeglądu „perspektyw performatywizmu”.

Zauważyć warto, iż właśnie w kręgu estetyków, teatrologów i badaczy współczesnej plastyki opisana została wyraźna zmiana akcentów w kulturze symbolicznej drugiej połowy dwudziestego wieku. Coraz częściej mianowicie przybiera ona charakter „zdarzeniowy”, a uczestnictwo w niej wymaga (także) innego rodzaju zaangażowania, aniżeli (tylko) kompetencji uruchamianych w obcowaniu z gotowymi wytworami (dziełami) kulturowych praktyk. W konsekwencji owej „zmiany akcentów” podejmuje się też próby bardziej dynamicznego ujęcia tych ostatnich, a przykładem pierwszym z brzegu mogą tu być literaturoznawcze koncepcje Rolanda Barthes’a czy Paula de Mana. Przywołując zarówno konkretne działania artystyczne, jak i podkreślając wzrastającą w obrębie innych praktyk kulturowych rolę spektakli i inscenizacji, Erika Fischer-Lichte mówi o zintensyfikowanym w drugiej połowie dwudziestego wieku zwrocie performatywnym w kulturze. Badawczą reorientację humanistyki interpretować trzeba w tym kontekście jako próbę uporania się z tymi tendencjami, podobnie jak dokonania „wizualistów” ujmujące się często w kontekście „inwazji obrazów” w świecie współczesnym. Niemiecka teatrolożka wychodzi od praktyk neoawangardowych, podkreślając, że realizują

¹⁸ T. Edensor *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Wyd. UJ, Kraków 2004, s. 97.

się one w znacznej części „w formie przedstawienia i jako przedstawienie”. Można byłoby mówić w związku z tym o teatralizacji owych praktyk, gdyby nie groźba skojarzeń z teatrem „w starym stylu”, podczas gdy teatr, który włącza się aktywnie w interesujące autorkę przemiany, dystansuje się, jak wiadomo, od wcześniejszych tradycji (eksponujących tekst literacki jako podstawę spektaklu), zbliżając się raczej do form „zdarzeniowej” aktywności plastycznej. Nie przypadkiem więc swą narrację o „odkryciu” performatywności rozpoczyna od *untitled event* w jadalni Black Mountain College latem 1952 roku, w którym to zdarzeniu, oprócz Johna Cage’a w roli symbolicznego „ojca”, brali udział: David Tudor (pianista), Jay Wats (kompozytor), Merce Cunningham (tancerz), Robert Rauschenberg (malarz), Charles Olsen i Mary Caroline Richards (pisarze) oraz słuchacze letniej szkoły, współpracownicy uczelni i okoliczni mieszkańcy. Owo wielokrotnie opisane zdarzenie nie tylko zmieniło relację między nadawcami i odbiorcami, ale i między zaangażowanymi w nim rodzajami praktyk artystycznych – bardziej przypominało wczesnoawangardowe eksperymenty futurystów, dadaistów czy surrealistów (eksperymenty, które nazwalibyśmy dziś protoperformansami) niż na przykład Wagnerską koncepcję *Gesamtkunstwerku*¹⁹. Performatywne rysy kultury artystycznej (teatralnej w szczególności) tak w praktyce, jak i w teorii, eksponowano już wcześniej, ale dopiero od lat sześćdziesiątych dominacja funkcji performatywnej nad referencyjną stała się wyraźna (co wiązało się z silną w owych latach opozycją wobec postępującego urynkwienia sztuki):

Zamiast tworzyć dzieła, artyści wytwarzają coraz częściej z d a r z e n i a, które wklajają nie tylko ich samych, lecz także odbiorców, oglądających, słuchaczy, widzów. Centralnej roli w tych procesach nie pełni już oderwane i egzystujące niezależnie od swoich odbiorców dzieło sztuki, które powstało jako obiekt w wyniku kreatywnej czynności artysty-podmiotu, a postrzeganie pozostawiało podmiotowi-odbiorcy. Zamiast tego mamy do czynienia ze zdarzeniem, które powstało, trwa i zostaje zakończone w działaniu różnych podmiotów – artysty i słuchacza/widza.²⁰

Owo współdziałanie i zarazem wielostronne wzajemne oddziaływanie ma charakter bezpośredni, a każdy uczestnik artystycznego zdarzenia może doświadczyć przemiany – podstawowej ramowej wartości rytuałów przejścia. Uczestnictwo staje się w tym ujęciu doświadczeniem szczególnym, przekształca bowiem różnorakie granice, jakie napotykałyśmy w życiu, w progi, które zawsze zachęcają do przekroczenia. Nie chodzi tu jednak, jak w przypadku klasycznego rytuału, o efekt końcowy, w rodzaju zmiany statusu społecznego, lecz o doświadczenie „całym sobą” sytuacji właściwej fazie liminalnej, stanu *betwixt and between*. Nie dziwi więc przekonanie autorki, że

¹⁹ Szerzej pisze o tym E. Fischer-Lichte m.in. w artykule *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf der Wege zu einer performativen Kultur*, w: *Performanz...*, oraz w książce *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2004.

²⁰ E. Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen...*, s. 29.

performatywny zwrot w sztukach można przybliżyć za pomocą odziedziczonych teorii estetycznych tylko w nieznacznym stopniu – także wówczas, gdy pod wieloma względami pozostają one nadal stosowalne. Nie da się jednak ująć przy ich pomocy rozstrzygającego momentu tego zwrotu – odrotu od dzieła (i zakładanych wraz z nim relacji między podmiotem a przedmiotem i statusem materiału a statusem znaku) ku zdarzeniu. Aby uchwycić szczególne własności zwrotu, móc je badać i interpretować, potrzebny jest rozwój nowej estetyki: estetyki performatywności.²¹

Podstawowe jej kategorie to, w koncepcji Fischer-Lichte, *z d a r z e n i e*, *i n s c e n i z a c j a* i *d o ś w i a d c z e n i e e s t e t y c z n e* (szeroko i w różnych aspektach opracowane w licznych artykułach, a przede wszystkim – w książce *Ästhetik des Performativen*). Inny niemiecki badacz-performatywiści, Dieter Mersch, koncentruje się przede wszystkim na kategorii *z d a r z e n i a* i jej powiązaniach z *a u r ą* (której sztuka, w myśl znanej tezy Waltera Benjamina, miała być w dobie rewolucji technologicznej pozbawiona). Lokalizując, podobnie jak Fischer-Lichte, performatywny zwrot w sztuce w ramach neoawangardy i odnajdując jego zapowiedzi w praktykach awangardy pierwszej („klasycznej”), kładzie nacisk na procesy dekonstrukcji i destrukcji kategorii dzieła, wokół której budowana była cała aparatura pojęciowa estetyki, od Hegla utożsamianej z filozofią sztuki. Nurtnując nas po dziś dzień Heglowską wizję dalszych losów sztuki w kulturze nowoczesnej można w tym kontekście zinterpretować w terminach zmierzchu sztuki urzeczywistnianej w dziełach. Sztuka „zdarzeniowa” natomiast wymyka się pesymistycznej diagnozie, wkracza bowiem w samo centrum już nie całościowo pojmowanego ducha, lecz realnego życia jednostek. Realizuje się w zdarzeniach, z czym – zauważając na marginesie – wiąże się łatwy do zaobserwowania we współczesnej estetyce proces ponownej, aktualizującej lektury zarówno angielskiej estetyki empirycznej, jak i *Krytyki władzy sądzienia* Kanta. W rozważaniach z zakresu „archeologii performatywności” Mersch skupia się na analizie praktyk dadaizmu i surrealizmu kwestionujących dzieło „od zewnątrz” (w przeciwieństwie do suprematyzmu i konstruktywizmu, które czyniły to samo „od wewnątrz”), a emblematycznymi postaciami zwrotu w drugiej połowie dwudziestego wieku czyni Josepha Beuysa i Johna Cage’a. *A i s t h e s i s*, *e k s t a z a* i *a s c e z a* to podstawowe kategorie estetyki zdarzenia, której wymiar etyczny opisuje formuła „od intencjonalności do odpowiedzialności” (szczególnie, oczywiście, rozumianej)²². Erika Fischer-Lichte zarzuca Merschowi, że przyjmuje „emfatyczne” rozumienie zdarzenia, co nie pozwala na włączenie praktyk artystycznych w szerszą kategorię *cultural performances*. Mersch, który traktuje analizowane praktyki artystyczne jako istotną alternatywę dla świata zdarzeń pozornych, inscenizowanych w spektaklach

²¹ Tamże, s. 30.

²² Por. D. Mersch *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2002 (książka powstała w ramach projektu badawczego *Reauratyzacja w sztuce performatywnej*). Por. też mój artykuł *O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Universitas, Kraków 2006.

współczesnej kultury, mógłby mieć jej z kolei za złe sytuowanie zdarzeń artystycznych właśnie w obrębie owej ogólnej kategorii, której funkcja niebezpiecznie zbliża się jego zdaniem do spektaklu w sensie wyłuszczonego przez Deborda. Dodam jeszcze, że bardziej radykalnie niż Mersch wyjątkowość (jednorazowość i ulotność) performansów artystycznych podkreśla Peggy Phelan, ujmując ją przede wszystkim w kategoriach oporu wobec „ekonomii reprezentacji i reprodukcji”. W konsekwencji nawet fotograficzna czy filmowa dokumentacja artystycznego działania jawi się jako „zdrada obietnicy jego własnej ontologii”²³. Taką zdradą byłoby jednak także użycie medium języka dla utrwalenia doświadczeń odbiorczych, nie mówiąc już o komentarzu krytyczno-artystycznym czy naukowym (co uprawia sama autorka!) w medium pisma.

W przywołanych tu (i wielu innych) praktykach badawczych obejmowanych łącznie mianem performatywizmu przejawia się uparcie, niezależnie od ich zróżnicowania, motyw osłabienia czy też rozmontowania sztywnych opozycji, do których przyzwyczała nas (fetyszyzując je nawet) tradycja myśli zachodniej. Z motywem tym wiąże się też wyraźnie osłabienie nastawionego na racjonalność i bezpośrednią efektywność modelu kultury pierwszej fazy nowoczesności, osłabienie, które sama skłonna byłabym interpretować jako rodzaj krytycznej autokorekty dokonywanej pod ogólnym hasłem postmodernizmu, nie lekceważąc zarazem obaw wyrażanych przez obrońców „projektu nowoczesności”²⁴. Nie ulega wątpliwości, że utrwalone w procesie „odczarowania” świata, wewnętrzne porządki autonomicznych dziedzin kultury (i badających je dyscyplin humanistycznych) zdestabilizowały się. Kariera kategorii „pomiędzy”, odniesionej zarówno do sytuacji uczestników procesów kulturowych jak i badaczy owych procesów, nie jest przypadkowa, podobnie jak kariera kategorii „przepływu” opracowanej przez Csikszentmihalyiego i MacAloona. Potwierdza to jednocześnie transdyscyplinarny status współczesnego kulturoznawstwa: jesteśmy niejako skazani na jednoczesne penetrowanie poszczególnych dyscyplin i wędrowanie pomiędzy nimi, a zarazem uważne przyglądanie się urzeczywistnianym w praktykach badawczych zwrotom (ku) i powrotom (do). Uświadomienie sobie owej „płynnej metapozycji” badawczej jest warunkiem wielostronnego charakteru podejmowanych przez nas analiz konkretnych fenomenów kulturowych, analiz, których nie da się inaczej określić jak tylko mianem „praktykowania teorii” (w liczbie mnogiej) czy – by bezpośrednio nawiązać do intencji performatywiistów – „teorii w działaniu”.

Tekst ten stanowi zmodyfikowaną wersję referatu wygłoszonego na ogólnopolskiej konferencji *Perspektywy refleksji kulturoznawczej*, zorganizowanej w 2005 roku w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego.

²³ P. Phelan *Unmarked. The Politics of Performance*, New York, London 1993, s. 146.

²⁴ Szerzej pisałam o tym w artykule *Drugi oddech nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2004 nr 4.

Abstract

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA
Warsaw School of Social Psychology

The prospects of performativism

Performativism is tackled in this sketch as an orientation emphasising an 'action-oriented' dimension of cultural practices, that is, a change in research accents, which is referred to as (yet another) 'turn' in the humanities. It spans across individual research disciplines (linguistics, literary science, ethnology and cultural anthropology, sociology, aesthetics) as well as some relatively autonomous areas of research (feminism, postcolonialism), which also interfering with certain well-established theoretical-and-methodological orientations. I have focused on both selected fragments of a performativist research 'map' and 'cross-roads' or 'intersections' plotted on it.