

Małgorzata Sugiera

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-4953-2422

Performatywność jako postawa/perspektywa

Wstęp

Po gwałtownych potyczkach i konfrontacjach wokół wzajemnych relacji między teatrologią i performatyką na różnych forach i łamach opadł wreszcie kurz. Nie powracają już echem dawne argumenty i z dzisiejszej perspektywy niekoniecznie trafione prognozy co do tego, komu w ostatecznym rozrachunku i w jakich aliansach uda się zawładnąć obszarem badawczym performansu/przedstawienia. Częściej też mówi się i pisze o sztukach performatywnych niż o artystycznych i kulturowych performansach/przedstawieniach, co skutecznie podważa klarowny niegdyś podział obszarów wiedzy wedle specyficznych dla nich przedmiotów zarezerwowanych dla specjalistek i specjalistów. To zresztą bardziej ogólna tendencja, widoczna coraz wyraźniej ze względu na pogłębiający się kryzys ekologiczny. Zmusza on bowiem do spekulatywnego myślenia ponad dyscyplinarnymi podziałami i poszukiwania remedium na katastroficzne wizje

tego, co wyliczalne i prawdopodobne (*probable*), w performatywności tego, co dziś jedynie możliwe (*possible*)¹. Tendencję tę potwierdzają ścieżki kariery światowej renomy badaczy i badaczek, na których ustalenia często się powołują rodzimi humaniści. Skończone studia i późniejsze afiliacje w niewielkim stopniu wyznaczają i ograniczają podejmowane przez nich tematy oraz zakresy i metodologiczne ujęcia prowadzonych badań. Te badania nie tylko mają jawnie transdyscyplinarny charakter, lecz także sytuują się wręcz na pograniczu nauk, technologii i sztuk. Aby się o tym przekonać, dość przywołać przykłady Donny Haraway, Karen Barad, Dipesh Chakrabarty'ego czy niedawno zmarłego Brunona Latoura. Ostatnia książka Latoura *After Lockdown* nosi w oryginale nawet bardziej wymowny tytuł *Où suis-je?* (Gdzie jestem?)². Wskazuje on wyraźnie na coraz bardziej nagłą – również w akademii – potrzebę odnalezienia nowych punktów odniesienia, a także weryfikacji dominujących schematów poznawczych oraz relacji między praktykami gromadzenia, porządkowania i przekazywania wiedzy a praktykami poznawczymi, które są z założenia usytuowane i ucieleśnione.

Tym bardziej dziwić może sugerowana w tytule tego bloku tematycznego próba powrotu do zakończonych, zdawałoby się na dobre, sporów o rację bytu performatyki, a w dodatku próba podjęta na łamach „Pamiętnika Teatralnego”. To szacowne z racji swego wieku czasopismo wydaje się już samym tytułem podpowiadać, że dominują w nim tematy związane z teatrem i jego okolicami, podejmowane w historycznie zdystansowanej perspektywie. Nie do końca to jednak prawda, jak się za chwilę okaże. Po pierwsze, także to pismo miało przecież potrzebę włączania się raz po raz w aktualne dyskusje dotyczące teoretycznych i metodologicznych podstaw nauk o teatrze. Po drugie, właśnie w historycznej perspektywie chciałabym powrócić w tym krótkim wstępie do początków performansu i performatyki w Polsce, żeby stworzyć odpowiedni kontekst dla problematyki zajmującej młodych autorów prezentowanych tu czterech artykułów. Tą problematyką jest zaś performatywność, do tej pory rozumiana przede wszystkim jako właściwość performansu i określana zależnie od jego przyjętej definicji. Tymczasem prezentowane tu teksty ani nie wychodzą od stanu badań nad performansem/przedstawieniem, ani nie proponują nowego spojrzenia na to, co mogłoby się pod tą nazwą ukrywać lub ją ustanawiać jako kolejną kategorię badawczą. Dzieje się tak być może

¹ Zob. Bernard Stiegler, *The Neganthropocene*, ed., trans., and introduction Daniel Ross (London: Open Humanities Press, 2018), http://openhumanitiespress.org/books/download/Stiegler_2018_TheNeganthropocene.pdf.

² Zob. Bruno Latour, *Où suis-je? Leçons du confinement à l'usage des terrestres* (Paris: Edition La Découverte, 2021); *After Lockdown: A Metamorphosis*, trans. Julie Rose (London: Polity Press, 2021).

dlatego, że kilka dobrych lat temu wiele w tej kwestii zrobiła Diana Taylor, choć rodzima humanistka chyba niewystarczająco przedyskutowała jej propozycje i ich metodologiczne reperkusje.

W niewielkiej książce *Performans* Taylor nie tylko przekonująco pokazała, że różnice w definiowaniu performansu zależą od tego, co chcemy tym mianem określić, aby wyodrębnić jakiś fragment rzeczywistości/kultury, zaś historie performansu w znacznej mierze ustanawia wybrany punkt wyjścia. Zwróciła także uwagę na to, jak poręcznym narzędziem może się okazać performans w chwili, kiedy spostrzeżemy jego wielorakie afordancje, czyli potencjalne obszary wykorzystania jako badawczego narzędzia: „Performans to praktyka i epistemologia, twórcze czynienie, metodologiczne podejście, sposób przekazywania pamięci i tożsamości, a także zasada rozumienia świata”³. Oczywiście, trudno nie przyznać, że takie ujęcie łatwo staje się wodą na młyn tych, którzy uparcie powtarzają, że jeśli coś nie jest konkretnie tym, tamtym lub jeszcze innym, to w zasadzie nie istnieje. Jakby nie chcieli wysunąć nosa poza wąsko nakreślony krąg uprawianej dyscypliny czy metodologii, żeby się przekonać o tym, że większość pojęć, którymi posługują się humaniści (i nie tylko oni⁴), cechuje podobna jak w przypadku terminu performans szeroka afordancja. Prezentowane w tym bloku artykuły starają się podkreślić, lecz jeszcze wyraźniej widać to w historycznym kontekście. Ta z konieczności skrótowo naszkicowana historia performatyki jako relacji między performansem a performatywnością wydaje mi się niezbędna także do tego, by pokazać, że performatywność wcale nie musi być właściwością i pochodną performansu w jego sformułowanej przez Richarda Schechnera i powiązanej ze sztukami przedstawiającymi definicji jako tego, co jest lub może być badane jako performans.

Niczym troskliwy ojciec, który zawsze pamięta o urodzinach swojej pociechy, Dariusz Kosiński już od dawna skrupulatnie odlicza upływające lata, gdy w kolejnych tekstach z niesłabnącym zaangażowaniem relacjonuje koleje losu performatyki jako nowej dyscypliny (nadal w niejasnych aliansach z teatrologią⁵). Zawsze jednak powraca do tego, co nazywa podwojonym gestem fundacyjnym,

³ Diana Taylor, *Performans*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas 2018), 53. Nie brakuje też możliwych do opowiedzenia historii performatywności, w zależności od tego, czy za jej początek uznamy działanie słowami Johna L. Austina, akty performatywne Judith Butler, iteratywność Jacquesa Derridy, czy może jakieś inne wydarzenie, jak starałam się pokazać gdzie indziej, zob. Małgorzata Sugiera, „Performatywy, performanse i teksty dla teatru”, w: *Kulturowa teoria literatury 2: Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas i Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2012), 369–411.

⁴ Polecam szczególnie: Roger Penrose, *Moda, wiara i fantazja w nowej fizyce Wszechświata*, tłum. Łukasz Lamża i Tomasz Miller, wstęp Marek Demiański (Kraków: Copernicus Center Press, 2017).

⁵ Zob. zwłaszcza Dariusz Kosiński, „Performatyka: pierwsza dekada i perspektywy rozwojowe”, w: *Performatyka: W(y)prowadzenia* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), 17–37.

a mianowicie do wydania polskiego tłumaczenia *Performance Studies* Richarda Schechnera⁶ i promującej ten podręcznik międzynarodowej konferencji „Performatyka: perspektywy rozwojowe” / „Performance Studies: and Beyond”, którą w grudniu 2006 roku zorganizował Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu. Od relacji z tego opatrzonego datami dziennymi, nazwiskami i tytułami wystąpień (oraz zakulisowymi anegdotkami) wydarzenia założycielskiego⁷ zaczyna się za sprawą Kosińskiego najbardziej bodaj znana historia performatyki – choć zapewne nie jedyna możliwa, jak upierałaby się przywołana wyżej Taylor. Tym bardziej że stawką wrocławskiej konferencji było nie tylko powołanie do istnienia nauki o performansie w jej rodzimym wydaniu przy wsparciu znanych i uznanych zagranicznych badaczy i badaczek. Jak pokazuje pokłosie spotkania, opublikowane na łamach „Performance Research”⁸, chodziło także o zastąpienie mało naukowo brzmiącej nazwy *performance studies* nazwą bardziej sformalizowaną, która zarówno w polskiej wersji „performatyka”, jak i proponowanej wersji angielskiej *performatics* odsyła wprost do takich niepodważalnych w swojej naukowej obiektywności nauk jak matematyka czy informatyka. Nic jednak dziwnego, że w ostatecznym rozrachunku przedsięwzięcie Ośrodka Grotowskiego, mające na celu globalizację lokalnej terminologii, spełzło na niczym. Wiatry historii wiały już wtedy w nieco inną stronę niż unaukowianie i systematyzowanie kolejnych obszarów badawczych, podszyte aspiracjami do obiektywności i uniwersalności. Przynosiły coraz to nowe, interwencyjne, wąsko i transwersalnie krojone *studies*: od studiów dekolonialnych, przez *Black studies*, po studia nad wymieraniem.

W opowiadanej tu za Kosińskim – choć w znacznym skrócie i nieco z dystansem – historii początków performatyki przyszła pora na wydarzenie zakrojone bardziej lokalnie. W 2015 roku ukazał się bowiem zeszyt „Pamiętnika Teatralnego” zatytułowany *W kręgu teorii*. Redakcja zaplanowała go jako „teatrologiczny Hyde Park”⁹, który umożliwi dyskusję i wymianę doświadczeń środowiska, tak istotnych dla przyszłości całej dyscypliny. Na okładce tego zeszytu widnieje wykładnia założeń, które miały realizować zgromadzone artykuły. Warto w tym miejscu przytoczyć jej fragment:

⁶ Zob. Richard Schechner, *Performatyka: Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006); *Performance Studies: An Introduction* (London: Routledge, 2002).

⁷ Zob. Dariusz Kosiński, „Tratwa i cuma”, *Didaskalia*, nr 77 (2007): 121–124.

⁸ Zob. *Performance Research* 13, no. 2 (2008), <https://www.tandfonline.com/toc/rprs20/13/2?nav=tocList>.

⁹ Tekst od redakcji na czwartej stronie okładki, *Pamiętnik Teatralny* 64, z. 1 (2015).

Ogłaszamy teksty przygotowane przez przedstawicieli różnych szkół performatycznych, rozważania wychodzące z założeń fenomenologicznych, medioznawczych, semiologicznych i genderowych. W publikowanych artykułach wracają istotne pytania o relacje pomiędzy teatrem a mediami, przedstawieniem a performansami, spektaklem a widowiskami i simulacjami.¹⁰

W cytowanym fragmencie rysuje się już klarownie jedna ze stawek ówczesnych konfrontacji między różniącymi się mniej lub bardziej teoretycznymi perspektywami i metodologicznymi podejściami uznanych badaczek i badaczy teatru/dramatu. A stawką tą było mianowicie umacnianie granic teatrologii jako naukowej dyscypliny, która na fali popularności badań interdyscyplinarnych chętniej oferowała swoje narzędzia innym, niż przyjmowała inspiracje z zewnątrz. Przywoływała metaforę świata jako teatru i życia społecznego jako spektaklu, by wskazać na nadrzędny charakter własnych metodologii. W takim duchu czytam dziś zamykające odredakcyjną notkę ostatnie zdanie: „Nie bez powodu więc dział teoretyczny zamykamy propozycją nowego zdefiniowania teatrologii jako nauki o widowiskach”¹¹. Brzmi w nim już założenie, które w pełni dochodzi do głosu w zamykającym blok teoretyczny artykule Patryka Kenckiego, wykładającym przyszłościową wizję rozwoju całej dyscypliny¹². Wizję iście paradoksalną, skoro jako punkt wyjścia zakłada z jednej strony badawczy pluralizm, z drugiej zaś wypracowywanie wspólnego języka. Mniej to jednak istotne w kontekście opowiadanej w tym wstępie historii. Dlatego przyjrę się bliżej jedynie opublikowanemu w tamtym zeszycie artykułowi Kosińskiego, który już w tytule znamienne proponuje, by zacząć częściej używać liczby mnogiej, mówiąc o teatrologiach i performatykach. W tym ostatnim przypadku chodzi zaś o coś więcej niż tylko wyżej wspomniane, podstawowe założenie Schechnera, że w zasadzie wszystko można badać „jako” performans¹³.

Zamieszczony na łamach „Pamiętnika Teatralnego” tekst Kosińskiego wydaje się dziś wart przypomnienia przede wszystkim dlatego, że autor wskazuje w nim na możliwość istnienia odrębnych podejść badawczych czy nawet ambitniej – dwóch performatyk. Idąc śladem przetłumaczonego niedawno fragmentu

¹⁰ Tekst od redakcji.

¹¹ Tekst od redakcji.

¹² Patryk Kencki, „Teatrologia jako nauka o widowiskach”, *Pamiętnik Teatralny* 64, z. 1 (2015): 97–107.

¹³ Dariusz Kosiński, „Nomina sunt odiosa, czyli performatyki i teatrologie”, *Pamiętnik Teatralny* 64, z. 1 (2015): 19–31.

większej pracy Jamesa Loxleya¹⁴ i w pełni przy tym świadom nieporęczności proponowanego nazewnictwa, pierwszą chciałby nazywać performatyką przedstawień, drugą – performatyką performatywności. Pierwsza miałaby skupiać uwagę nie tylko na przedstawieniach teatralnych, ale także na pozateatralnych i pozaartystycznych działaniach o charakterze (auto)prezentacji, by badać performatywność jako ich ogólną jakość. Druga miałaby się zajmować „performatywnością jako pewną kategorią filozoficzną związaną z procesualnym ustanawianiem nie tylko znaczeń, ale też podstawowych kategorii porządkujących ludzki świat”¹⁵. Z dzisiejszej perspektywy patrząc, problem oczywiście polega na tym, że obie tak skrojone performatyki nadal pozostają zamknięte w magicznym kręgu nauki, która przez swoje związki z teatrem od samego początku została ustanowiona jako nowy paradygmat intelektualnej refleksji nad ludzką sprawczością (w sztukach i poza nimi). O tym, że ten kluczowy z mojego punktu widzenia problem nadal nie zniknął, świadczy choćby stosunkowo niedawno wydana książka Kosińskiego *Performatyka. W(y)prowadzenia*. Jej pierwszy i znamienne z tytułowany rozdział *Performatyka: pierwsza dekada i perspektywy rozwojowe* stanowi kompilację wybranych fragmentów wcześniejszych i w większości wspomnianych tu tekstów, częściowo zmienionych i uzupełnionych przez autora. Pozostała w nim jednak definicja performansu Schechnera, którą Kosiński celowo przypomniał w jej oryginalnym brzmieniu „what people do in the activity of their doing it”. Chodziło mu bowiem o to, by wskazać „na tę zasadniczą cechę performatyki, jaką jest koncentracja na działaniu i jego wielorakich aspektach”¹⁶. Na ludzkim działaniu w sferze znaków i znaczeń, niezależnie – jak można sądzić – od ich materialnej podstawy.

Przywiązanie badacza do określonej wizji uprawiania nauki jest czymś zrozumiałym. Mam jednak wrażenie, że ujmowanie performansu jako aktywności czysto ludzkiej cechuje liczniejsze grono polskich badaczy i wiąże się z ich teatrolologiczną/teatralną perspektywą. Dobrze pokazuje to opublikowany na łamach „Pamiętnika Teatralnego” dwa lata temu artykuł *Przestrzeń emblematyczna* Tomasza Kubikowskiego¹⁷, nie tylko tłumacza wspomnianej *Performatyki* Schechnera i *Performuj albo...* Jona McKenziego¹⁸, ale także autora własnej kon-

¹⁴ Zob. James Loxley, „Performatywność i teoria performansu”, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, *Didaskalia*, nr 101 (2011): 55–65.

¹⁵ Kosiński, „Nomina sunt odiosa”, 27.

¹⁶ Kosiński, „Performatyka: Pierwsza dekada”, 21.

¹⁷ Tomasz Kubikowski, „Przestrzeń emblematyczna”, *Pamiętnik Teatralny* 69, z. 4 (2020): 7–38, <https://doi.org/10.36744/pt.368>.

¹⁸ Jon McKenzie, *Performuj albo...: Od dyscypliny do performansu*, wstęp i tłum. Tomasz Kubikowski (Kraków: Universitas, 2011).

cepcji performansu jako dynamicznego procesu rozpoznawania rzeczywistości¹⁹. Choć tytuł artykułu żadną miarą tego nie podpowiada, autor ustanawia w nim interesującą relację między emblematem jako gatunkiem słowno-ikonicznego przekazu i sztuką sceniczną, które podobnie pomagają w „powszednim ludzkim performansie”²⁰. Tak emblemat, jak teatr służą bowiem „bezpośredniemu” przedstawianiu rzeczywistości w celu jej poznania. Podstawą zaś ustanowionej przez Kubikowskiego relacji między nimi jest heterogeniczność obu sztuk i właściwe im nastawienie na funkcjonowanie społeczne oraz właśnie zjawisko „ludzkiego performansu”. Performansu, który „w najszerszym rozumieniu byłby czynnym rozpoznawaniem rzeczywistości, czynnym kategoryzowaniem jej i jej potencjalnych wariantów oraz praktycznym lokowaniem w niej performującego podmiotu”²¹. Jak pokazuje przywołana definicja, czynne rozpoznawanie i kategoryzowanie rzeczywistości nie tylko pozostaje tu działaniem zastrzeżonym dla człowieka, ale także zachowuje opozycję między czynnym podmiotem poznającym i biernym przedmiotem tego poznawania, typową dla architektury teatru i scenicznej sztuki Nowoczesnych²². Nie zostawia zatem miejsca na mniej uwikłane w tradycyjną epistemologię, więcej-niż-ludzkie rozumienie performatywności.

Co szczególnie w tym kontekście interesujące, w pierwszej dekadzie nowego wieku ścisłe powiązanie performatywności z performansem było typowe nie tylko dla performatyków i teatrologów, ale także dla innych rodzimych humanistów. Nawet jeśli Ewa Domańska na łamach „Tekstów Drugich” zwracała uwagę na to, że obserwowany przez nią w najnowszej angloamerykańskiej humanistyce zwrot performatywny poszerza sprawczość na byty nie-ludzkie, to podobnie jak Kosiński nadal nie kwestionowała zasady zależności tego, co performatywne, od performansu²³. Ani kiedy przedstawiała jedno i drugie jako przedmiot badań, ani też kiedy wspierała jako metodę badawczą, która ma szansę przywrócić sprawczość humanistom zajmującym się reprezentacjami świata, ponieważ pozwala im odzyskać wpływ na rzeczywistość. Jak pisała: „Performance stał się słowem w humanistyce tak popularnym jak niegdyś tekst”²⁴. Nic lepiej niż oryginalna

¹⁹ Tomasz Kubikowski, *Reguła Nibelunga: Teatr w świetle nowych badań świadomości* (Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2004).

²⁰ Kubikowski, „Przestrzeń emblematyczna”, 24.

²¹ Kubikowski, 23.

²² Zob. Hans Belting, *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (München: Verlag C. H. Beck, 2008).

²³ Ewa Domańska, „«Zwrot performatywny» we współczesnej humanistyce”, *Teksty Drugie* 107, nr 5 (2007): 48–61, https://rcin.org.pl/Content/51247/PDF/WA248_67479_P-1-2524_domanska-zwrot.pdf.

²⁴ Domańska, „«Zwrot performatywny»:”, 48.

pisownia terminu „performance” w przywołanym zdaniu nie pokazuje, że choć autorka relacjonuje dynamiczny rozwój amerykańskich *performance studies*, to nie odnotowała jeszcze tego, co w grudniu 2006 roku wydarzyło się w Ośrodku Grotowskiego i miało położyć podwaliny pod rodzimą performatykę. Domańska trafnie jednak wskazała podstawowy kłopot z tym nurtem badań, powiązany z innymi „zwrotami”, równie niepokornymi wobec tradycyjnych dyscyplinarnych podziałów i ograniczeń. Kłopot, który będzie uwierał jak kolec przez kolejne lata, gdyż „performance stanowi formę oporu wobec ograniczeń wypływających z dyscyplinarności narzucającej badaczom konwencje związane zarówno z rygiem prowadzenia badań, jak i prezentacji ich wyników”²⁵. Domańska może zaś tak napisać, ponieważ za częścią amerykańskich badaczy przyjęła, że istnieje podstawowa różnica między skonwencjonalizowanymi strukturami teatru, na którego scenie grywa się oparte na tekście przedstawienia, a awangardowymi ucieczkami w kierunku przedsięwzięć spoza sfery reprezentacji, bliskimi codziennym i pozornie nieprzedstawiającym działaniom, czyli performansom. Jak wąty to fundament, widać jednak dobrze w chwili, kiedy autorka „*Zwrotu performatywnego*” *we współczesnej humanistyce* nie poprzestaje na relacji z tego, co nowego dzieje się w studiach nad performansem i okolicami, lecz sięga po opozycję między tradycyjnym idiomem przedstawieniowym a idiomem performatywnym, jaką zaproponował Andrew Pickering, brytyjski socjolog, filozof i historyk nauki. Na pierwszy rzut oka ta opozycja przypomina dwie performatyki z przywołanych wyżej rozważań Kosińskiego – performatykę przedstawień i performatykę performatywności. Jednakże idiom performatywny Pickeringa zakłada, jak cytuje Domańska, „odejście od przedstawieniowości i aparatu analitycznego, którym się on otaczał, na rzecz performatywnego wizerunku nauki, w którym kultura naukowa rozumiana jest jako produkt wyłaniających się w czasie posthumanistycznych transformacji”²⁶. Te słowa pochodzą z referatu *After Representation*, który Pickering wygłosił w 1994 roku, czyli dobrą dekadę przed upowszechnieniem się zwrotu performatywnego w humanistyce. Co więcej, odwołał się do innego rozumienia performatywności niż to, które na mocy definicji, formułowanych przez wiele osób współtworzących ten zwrot, oznacza podstawową cechę performansu/przedstawienia.

Takie rozumienie performatywności, jakie dochodzi do głosu w cytowanych przez Domańską słowach Pickeringa, staje się coraz bardziej popularne w dzisiejszej (post)humanistyce, przede wszystkim tej zaangażowanej ekologicznie

²⁵ Domańska, 52.

²⁶ Cyt. za: Domańska, 58.

i dekolonialnie. Może też przynieść więcej pożytku osobom, które prowadzą badania nie tyle z myślą o kumulacji pozyskanej wiedzy (skojarzenia z polityką ekstraktywistyczną zamierzone), ile praktykując usytuowane i ucieleśnione poznanie/doświadczenie. Nadeszła zatem pora, żeby pomyśleć performatykę od nowa, bez genealogicznie uzasadnionego w polskich warunkach związku z performansem/przedstawieniem. Realizacja takiego założenia wymagałaby nie tylko modyfikacji rozumienia przedmiotu i zakresu badań performatyki, lecz zmiany bardziej gruntownej, mającej przede wszystkim epistemiczne konsekwencje. Najklarowniej bodaj widać potrzebę tej zmiany podczas ponownej lektury wydanego ponad dwie dekady temu i dobrze znanego w polskich studiach nad wiedzą i nauką²⁷ artykułu *Posthumanistyczna performatywność* Karen Barad²⁸.

Najważniejszy jest z pewnością punkt wyjścia Barad, który dziś nazwałabym więcej-niż-ludzkim. To on bowiem sprawia, że materia jako taka zaczyna mieć znaczenie, odzyskując sprawczość, której przez kilka wieków odmawiali jej Nowocześni, pozyskując wiedzę z otaczającego ich świata. Materia rozumiana jako historycznie zmienne i specyficzne procesy materializacji świata, znacznie wykraczające poza to, co jedynie społeczne. Barad nie tylko zadaje retoryczne pytanie, „dlaczego językowi i kulturze przyznano sprawczość i historyczność, podczas gdy materia przedstawiana jest jako bierna i niezmienna albo w najlepszym razie dziedziczny potencjał zmiany jako pochodna języka i kultury?”²⁹. Zakłada również, że performatywność w jej ujęciu podważa nasze kulturowo ugruntowane zaufanie do języka i jego mocy mediowania między poznającym podmiotem a tym, co uznaje on za rzeczywiste. Nie chodzi tu jednak wcale o analizowaną przez Austina moc działania słowami. Idzie raczej o powszechną wiarę w to, że język (i inne wytwory kultury) reprezentują istniejące uprzednio rzeczy, zaś reprezentowane rzeczy nie zależą od praktyk ich reprezentowania. Dlatego też Barad skupia uwagę na dyskursach naukowych, które – wbrew manifestowanemu obiektywizmowi i deklarowanej neutralności narzędzi i praktyk – jedynie pozorują możliwość bezpośredniego docierania do naturalnych zjawisk i procesów. W pełni świadomie pozostawia zatem na boku kwestię odpowiedniości i tradycyjnie uznanej różnicy ontologicznej między opisem/przedstawieniem a rzeczywistością, żeby nad pułapkę optyki

²⁷ Zob. np. Aleksandra Kołtun, „Zwrot performatywny w naukach humanistycznych i społecznych: Wspólne założenia i obszary napięć”, w: *Tematy modne w humanistyce: Studia interdyscyplinarne*, red. Łukasz Grajewski, Jakub Osiński, Aleksandra Szwagrzyk i Paweł Tański (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2015), 23–31.

²⁸ Karen Barad, „Posthumanistyczna performatywność: Ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie”, tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 323–360.

²⁹ Barad, „Posthumanistyczna performatywność”, 324.

geometrycznej i zrównanie praktyk widzenia z praktykami poznania przenieść optykę fizyczną i kwestionującą granice między bytami dyfrakcję. Ta zmiana ma zaś istotne konsekwencje: statystyczną relacyjność zastępuje bowiem „działanie – ustanawianie granic – zawsze zakładające konstytutywne wykluczenia, a zatem i konieczność postawienia kwestii odpowiedzialności”³⁰. Ale nie tylko. Tradycyjna ontologia zmienia się teraz w onto-epistemologię, czyli ustanawiające praktyki poznawania podczas wzajemnego stawania się, nastrajania się na siebie, w których zakwestionowaniu ulega opozycja między czynnym podmiotem a biernym przedmiotem. Właśnie taki, onto-epistemologiczny charakter mają tak popularne dziś splątania (*entanglements*). Dlatego Barad proponuje „specyficznie posthumanistyczne ujęcie performatywności, uwzględniające istotne czynniki materialne i dyskursywne, społeczne i naukowe, ludzkie i nie-ludzkie, naturalne i kulturowe”³¹. Jeśli w taki sposób pomyślimy performatywność, to stanie się ona nie tyle przedmiotem badań czy metodą badawczą, ile specyficzną perspektywą i postawą (niekoniecznie zastrzeżoną wyłącznie dla ekspertów), w której na pierwszym planie są odpowiedzialność i troska o to, co się dzieje z nami i wokół nas. Bez tej perspektywy i takiej postawy trudno sobie wyobrazić wykorzystanie metody uważności Anny Tsing czy etyki troski, którą proponuje Maria Puig de la Bellacasa, i innych podobnych propozycji. Bardziej zatem niż o zmianę dyskursów, metod i narzędzi idzie tym razem o zmianę postawy osób, które się nimi posługują.

To prawda, w przywołanym wyżej artykule Barad – podobnie jak w niektórych pracach Latoura z tamtego czasu – pojawia się termin „performans” jako synonim sprawczych praktyk i intra-akcji. Nie bez przyczyny jednak w polskim tłumaczeniu zastosowano w tym miejscu słowo „działanie”. Na gruncie polskiej humanistyki jednoznacznie przecież skojarzono performans z przedstawieniem i przedstawianiem, jak pokazuje niedawny przykład rozważań Kubikowskiego, i zamknięto go w tym idiomie, który Pickering nazywał przedstawieniowym kilka dekad temu. Tymczasem w ujęciu Barad performatywność przestaje być jedynie atrybutem performansu/przedstawienia. Trudno też określić ją za Schechnerem jako „zachowane zachowanie” czy dopatrzeć się cech iteratywności, o których pisał Derrida. To nieprzerwany i dynamiczny proces materialno-dyskursywnych (re)konfiguracji świata, stającego się wraz z poznającymi go podmiotami. Dyskursy naukowe tracą wtedy zakładaną przezroczystość i pozorowaną bezpośredniość, ujawniając istnienie osoby prowadzącej badania, którą Haraway

³⁰ Barad, 326.

³¹ Barad, 332.

nazywa „skromnym świadkiem” (*modest witness*). Traktowane jako procesy materialno-dyskursywnych (re)konfiguracji świata zaczynają sąsiadować o międzę z praktykami artystycznymi uwolnionymi z pułapki reprezentacji. Dlatego też Haraway jedne i drugie nazywa spekulatywnymi fabulacjami³². Natomiast Thom van Dooren podkreślał kilka tygodni temu podczas konferencji „So Close: Ecologies of Life and Death” w Lublanie transformacyjną siłę storytellingu, który oferuje możliwość dotarcia poza granice tradycyjnie uprawianej wiedzy i w czasie postępującej katastrofy ekologicznej wyznacza bardziej odpowiednią niż tradycyjne nauki ścieżkę przez złożoność świata³³. To jedynie kilka konsekwencji innego rozumienia performatywności niż to, które motywowało niegdyś spory teatrológów z performatykami, prowadzone w ramach wytyczania granic między odrębnymi obszarami i przedmiotami badań. Kolejne możliwe konsekwencje pokazują zaś artykuły zebrane w niniejszym bloku tematycznym, które wykorzystują performatywność jako perspektywę/postawę na różnych obszarach badawczych i do różnych celów. W pełni świadomie nazywam tę perspektywę/postawę performatywną (nie zaś performatyczną, co akcentowałoby jej pochodność od performatyki), gdyż wiąże się ona ze świadomością udziału badającego w tym, co i jak poznaje.

Blok otwiera artykuł Doroty Zaprzalskiej, w którym pojawia się koncepcja performatywnego asamblażu i jego szczególny przykład. Autorka skupia uwagę na zagadnieniu z pogranicza historii sztuki, etnografii, historii religii i muzealnictwa, poddając analizie niewielką grupę ikon zwanych kompozytowymi, czyli takich, w których mniejsza ikona została wstawiona w większą. Celem analizy nie są jednak ikony jako takie. Zaprzalska przygląda się bowiem z bliska ich performatywnym relacjom asamblażowym w praktykach religijnych i muzealnych. Pozwala jej to pokazać odmienne zakresy afordancji i sprawczości ikon, zależne od lokalnego kontekstu. Analiza prowadzi także do pytań, jak asamblażowe relacje kształtują onto-epistemiczny status ikon, skoro raz klasyfikujemy je jako dzieła sztuki, kiedy indziej znów jako dzieła dewocyjne. Autorka nie zapomina o tym, że ona sama i jej indywidualna wrażliwość, w połączeniu z lekturami i umiejętnościami historyczki sztuki oraz dotychczasowymi doświadczeniami badawczymi, stanowią istotną część materialno-dyskursywnego asamblażu. Zwłaszcza że w przypadku tego typu badań ważną rolę odgrywa również płęć,

³² Zob. Donna J. Haraway, „SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figure, So Far”, *Ada. A Journal of Gender, New Media & Technology*, no. 3 (2013), <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/>.

³³ Zob. Thom van Dooren, *Living in Unravelling Worlds: Snail Stories in a Time of Extinctions*, video, November 17, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ygwFL-xSmqU>.

która uniemożliwia na przykład prowadzenie ich w męskim klasztorze na górze Athos.

Osoba badająca afordancje i sprawczość dzieł artystycznych i dzieł dokumentujących działalność artystyczną znajduje się w samym centrum artykułu Jakuba Pawlaka. Podejmuje on temat fotograficznych autoportretów norweskiej artystki Lene Marie Fossen, oglądanych przez pryzmat poświęconego jej filmu dokumentalnego. Twórcy filmu obficie korzystali z prac Fossen, możliwości rejestrowania jej codziennego życia i relacji autobiograficznych. Pawlak sięga po pojęcie performatywnego indeksu, żeby pokazać obszary możliwości wyłaniające się z różnych relacji, w które wchodzi zdjęcia artystki: relacji między autoportretami, na których Fossen starannie inscenizuje cielesność swojego naznaczonego anoreksją ciała, a Fossen oglądającą i komentującą te prace; relacji między jej zdjęciami a dokumentalnym filmem i jego widzami; relacji między zdjęciami a imaginariami, które kształtują ich odbiór. Współlistnienie kilku trybów percepcji sprawia, że w przypadku tego artykułu szczególnie ważna staje się jeszcze jedna perspektywa – perspektywa konkretnej osoby czytającej/oglądającej i przyjętego trybu lektury, ponieważ dopiero w niej ujawniają się różne wymiary i aspekty performatywności współlistniące w spekulatywnej fabulacji (Haraway) czy specyficznym rozumianym storytellingu (van Dooren).

Ważną funkcję takich fabulacji i storytellingów analizuje Sylwia Mieczkowska. Potrafią one bowiem nie tylko przeprowadzić nas odpowiednią na czas dokonującej się katastrofy ekologicznej ścieżką myślenia przez skomplikowane sploty i splątania rzeczywistości, jak chce wspomniany wyżej van Dooren. Pozwalają także odpowiednio wybranymi środkami afektywno-kognitywnymi podważyć powszechne poglądy i oglądy, zachęcając do myślenia na przekór i patrzenia zezem, czyli powstrzymywania się od nazbyt szybkiego rozwiązywania problemów. W takiej właśnie perspektywie Mieczkowska analizuje krótki film animowany *Plastic Bag* Ramina Bahraniego, który tak przedstawia losy tytułowej torby foliowej, by osoby oglądające zastanowiły się nad swoim jednoznacznie negatywnym stosunkiem do plastiku. Proponowana analiza staje się zarazem praktycznym zastosowaniem zasad etyki relacji, rozumianej – za Timothyem Mortonem – jako rodzaj osadzonej w materialności postawy wobec więcej-niż-ludzi i świata. Świata, w którym nieustannie wytwarzają się nowe ekosystemy i splątania, trwa też wzajemne nastrażanie się z plastikowymi odpadami.

Blok zamyka tekst Filipa Ryby, który przygląda się funkcjonowaniu metafor we współczesnych dyskursach (post)humanistycznych. Wykorzystując różnicę między zakresami znaczeniowymi angielskiego słowa *knot* i jego polskich częściowych odpowiedników „węzeł” i „supel”, autor zastanawia się, jak metafora *knot* działa w wybranych tekstach (Dipesha Chakrabarty’ego, Donny Haraway

oraz Elaine Gan i Anny Tsing), oraz jak przez pryzmat wpisanych w tę metaforę różnych logik można czytać onto-epistemiczne projekty Brunona Latoura i Grahama Harmana. Przede wszystkim zaś postuluje, by w polskiej (post)humanistyce oswoić i twórczo rozwinąć zaproponowaną przez Lowella Duckerta kategorię materiofory (*matterphor*), dzięki której można przejść od dyskursu mediującego między poznającym podmiotem a światem do tego, co Barad nazywa materialno-dyskursywnymi (re)konfiguracjami świata.



Bibliografia

- Barad, Karen. „Posthumanistyczna performatywność: Ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie”. Tłumaczenie Joanna Bednarek. W: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, redakcja Agnieszka Gajewska, 323–360. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Belting, Hans. *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: Verlag C.H. Beck, 2008.
- Domańska, Ewa. „«Zwrot performatywny» we współczesnej humanistyce”. *Teksty Drugie* 107, nr 5 (2007): 48–61. https://rcin.org.pl/Content/51247/PDF/WA-248_67479_P-I-2524_domanska-zwrot.pdf.
- Haraway, Donna J. „SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figure, So Far”. *Ada. A Journal of Gender, New Media & Technology*, no. 3 (2013). <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/>.
- Kencki, Patryk. „Teatrologia jako nauka o widowiskach”. *Pamiętnik Teatralny* 64, z. 1 (2015): 97–107.
- Kołtun, Aleksandra. „Zwrot performatywny w naukach humanistycznych i społecznych: Wspólne założenia i obszary napięć”. W: *Tematy modne w humanistyce: Studia interdyscyplinarne*, redakcja Łukasz Grajewski, Jakub Osiński, Aleksandra Szwagrzyk i Paweł Tański, 23–31. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2015.
- Kosiński, Dariusz. „Performatyka: Pierwsza dekada i perspektywy rozwojowe”. W: *Performatyka: W(y)prowadzenia*, 17–37. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Kosiński, Dariusz. „*Nomina sunt odiosa*, czyli performatyki i teatrologie”. *Pamiętnik Teatralny* 64, z. 1 (2015): 19–31.
- Kosiński, Dariusz. „Tratwa i cuma”. *Didaskalia*, nr 77 (2007): 121–124.
- Kubikowski, Tomasz. „Przestrzeń emblematyczna”. *Pamiętnik Teatralny* 69, z. 4 (2020): 7–38. <https://doi.org/10.36744/pt.368>.
- Kubikowski, Tomasz. *Reguła Nibelunga: Teatr w świetle nowych badań świadomości*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2004.

- Latour, Bruno. *Où suis-je? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*. Paris: Edition La Découverte, 2021.
- Latour, Bruno. *After Lockdown: A Metamorphosis*. Translated by Julie Rose. London: Polity Press, 2021.
- Loxley, James. „Performatywność i teoria performansu”. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. *Didaskalia*, nr 101 (2011): 55–65.
- McKenzie, Jon. *Performuj albo...: Od dyscypliny do performansu*. Tłumaczenie i wstęp Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas, 2011.
- Penrose, Roger. *Moda, wiara i fantazja w nowej fizyce Wszechświata*. Tłumaczenie Łukasz Lamża i Tomasz Miller, wprowadzenie Marek Demiański. Kraków: Copernicus Center Press, 2017.
- Schechner, Richard. *Performatyka: Wstęp*. Tłumaczenie Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2002.
- Stiegler, Bernard. *The Neganthropocene*. Edited, translated, and with introduction by Daniel Ross. London: Open Humanities Press, 2018. http://openhumanitiespress.org/books/download/Stiegler_2018_The-Neganthropocene.pdf.
- Sugiera, Małgorzata. „Performatywy, performanse i teksty dla teatru”. W: *Kulturowa teoria literatury 2: Poetyki, problematyki, interpretacje*, redakcja Teresa Walas i Ryszard Nycz, 369–411. Kraków: Universitas, 2012.
- Taylor, Diana. *Performans*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2018.

MAŁGORZATA SUGIERA

prof. dr hab., profesor honorowy Uniwersytetu Jagiellońskiego i kierownik Katedry Performatyki na Wydziale Polonistyki UJ. Stypendystka m.in. Alexander von Humboldt Stiftung, DAAD, Andrew Mellon Foundation w American Academy in Rome oraz Institute for Advanced Studies in the Humanities at the University of Edinburgh (IASH), Region Rhône-Alpes oraz IRC „Interweaving Performance Cultures” na Freie Universität w Berlinie. Wykładała na niemieckich, szwajcarskich, francuskich, chińskich i brazylijskich uniwersytetach. Jej zainteresowania naukowe obejmują teorie i praktyki performatywne, studia dekolonialne i ekologiczne fabulacje spekulatywne.
