

Dobrochna Ratajczakowa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-8073-4869

Splot czasów

Teatr, performans i odtworzenia

Diana Taylor
Performans

tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera
(Kraków: Universitas, 2018)

Rebecca Schneider
Pozostaje performans

tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera
(Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020)

Performans i archiwum to dwa tematy i dwa problemy łączące raczej nieporównywalne książki Diany Taylor i Rebecki Schneider, które można czytać jako przeciwstawne, choć także dopełniające się głosy w dyskusji dotyczącej zarówno statusu performansu, jak statusu archiwum. Książka Taylor może pełnić rolę

swoistego przewodnika po podstawowych założeniach performansu, w miarę już ustabilizowanych w chwili jej powstania w 2012 roku¹. Autorka wyjaśnia w przedmowie, że praca stanowi

rodzaj wprowadzenia do performatyki uzupełniony jednak analizami takich zastosowań performansu, które najbardziej mnie interesują. Siła performansu sprawia bowiem, że jednostki i grupy mogą na nowo wyobrazić sobie i przekształcić najbardziej w danym momencie opresyjne i destrukcyjne zasady społeczne, kody i konwencje².

W takim ujęciu sednem performansu jest wyrażenie niezgody czy protestu oraz interwencja w istniejącą rzeczywistość. Taylor interesuje przede wszystkim performans rozumiany jako miejsce walki, definiowany przez konflikt z otaczającym go światem, co widać na wielu publikowanych w książce fotografiach. Nie bez powodu nazywa niektórych performerów artystami – złożeniem artysty i aktywisty. W *Performansie* Taylor proponuje proste, przejrzyste podane recepty, zestaw przyjętych powszechnie przekonań, nawet jeśli niektóre budzą zastanowienie (lub niezgodę) autorki. Wypunktowuje najważniejsze problemy związane z performansem i podkreśla je bogatą fotograficzną dokumentacją, pokazującą głównie działania indywidualnych performerów. Jej publikacja sprawdza się doskonale jako pomoc dydaktyczna zarówno z powodu podawanych definicji, jak edytorskiej formuły.

Na tym tle wydana w wersji oryginalnej w 2011 roku książka Schneider może na pierwszy rzut oka wydawać się mało przejrzysta. Taylor posługuje się prostym opisem oraz obiektywizującymi formułami (co prawda przełamywanymi osobistym punktem widzenia), Schneider natomiast wykorzystuje w sposób analityczny kategorię czasowości. Jeżeli Taylor wprowadza nas od razu *in medias res*, wyznając, że

stara się odpowiedzieć na podstawowe pytania: czym jest performans [...], co on robi; co pozwala nam zobaczyć; czego doświadczyć; na jaki temat teoretyzować; jakie skomplikowane związki łączą go z systemami władzy³,

to Schneider w długiej przedmowie *Podążając w różnych kierunkach* wyjaśnia, że „narzędzia”, dzięki którym może „analizować odtworzenia, zawdzięczają ją niemal wszystko [...] pracom badaczy dominujących wykluczeń”⁴, oraz

¹ Oryginalna wersja książki powstała w języku hiszpańskim w 2012, wersja anglojęzyczna stanowiąca podstawę polskiego przekładu – w 2016.

² Diana Taylor, *Performans*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas, 2018), 14.

³ Taylor, *Performans*, 20.

⁴ Rebecca Schneider, *Pozostaje performans*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020), 48–49.

wymienia przejawy performansu, którymi będzie się zajmowała: „odtworzenia wojny secesyjnej, teorię performansu, wydarzenia teatralne, rzeźbę i rozmaite odmiany «sztuki żywej»”⁵.

Całą tę różnaitość łączą rozważania nad splotem różnych czasów w performansach. Kluczowym pojęciem jest tu odtworzenie (*reenactment*), termin, jak pisze badaczka, słabo zdefiniowany, intermedialny, powiedziałabym także interczasowy, co widać już w samej nazwie. Odtworzenie determinuje zachowania i działania uczestników, napełnia ich entuzjazmem, ale jest zawsze niewierne wobec przeszłości. Na wiele sposobów zakłóca tok pozornie znanej historii, która jest w gruncie rzeczy po wielokroć odgrywaną/opowiadaną osobistą historią wykonawców i należy niejako do nich – ze wszystkimi swymi powtarzalnymi zafałszowaniami, symulacjami, błędami, anachronizmami. Autorka kwestionuje linearność, która wciąż jest dominującą konceptualizacją czasu wyprowadzoną z oświeceniowej idei autonomicznego postępu, a którą niemiecki historyk Reinhart Koselleck określa jako „progresywne *iterativum*”⁶. W powszechnie akceptowanym rozumieniu ta linearność zagłusza inne ujęcie, które wydaje się bliskie Schneider – czasu cyrkulującego, receptywnego, nieukierunkowanego. Autorka charakteryzuje go następująco: „porowaty, giętki, namacalny, może pojawić się ponownie, tworzyć asamblaże, w których krzyżują się afiliacje, odkształcać się, zrywać i powracać”⁷. Być może źródłem takiej koncepcji czasu jest właśnie refleksja nad odtworzeniami.

Znamienne, że w oryginale podtytuł książki brzmi: *Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (Sztuka i wojna w czasach teatralnego odtworzenia). Zjawisko odtworzenia nie tylko stanowi punkt wyjścia i ramę spajającą rozdziały, ale też otwiera pole rozważań na temat pokrewieństwa tego typu performansu z teatrem. Schneider kwestionuje szereg przekonań dotyczących performansu, zwłaszcza mit o jego znikaniu traktowanym jako jego *differentia specifica*. Komplikuje sposób myślenia o czasach, najczęściej sprowadzanych do uproszczonej formuły związku przeszłości i terażniejszości z przyszłością.

Ponieważ sama lubię komplikacje – są bowiem twórcze – bliższa jest mi praca Schneider, choć przecież cenię książkę Taylor i niejednokrotnie wykorzystywałam ją dydaktycznie jako teorię performansu w „pigulce”. Schneider jednak znacznie poszerza refleksję nad tym zjawiskiem rozpisany na różne typy i formy. Właśnie z perspektywy ustaleń Schneider chciałabym przyjrzeć się performansowi i tym jego właściwościom, które umożliwiają lub udaremniają jego archiwizację.

⁵ Schneider, *Pozostaje performans*, 13.

⁶ Reinhart Koselleck, *Warstwy czasu: Studia z metahistorii*, tłum. Krystyna Krzemieniowa i Jarosław Merecki (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012), 205.

⁷ Schneider, *Pozostaje performans*, 343. Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą z oryginałów.

Koncepcja Taylor z jej poprzedniej książki o archiwum i repertuarze⁸ jest dla Schneider ważnym punktem odniesienia, chociaż przywołuje ją tylko w paru momentach, zazwyczaj polemicznie. Ich dyskusję odczytuję tu jednak nie jako spór personalny, ale jako konfrontację dwóch spojrzeń na performans.

W przeciwieństwie do Schneider, która, gromadząc określenia kluczowych dla niej odtworzeń, ujawnia ich funkcjonalną i niemal ontologiczną migotliwość, Taylor nie ma wątpliwości, czym jest performans i akcentuje jego trzy wspomniane wymiary czasowe. Performans to w jej ujęciu należące do terażniejszości „czynienie” i zarazem należąca do przeszłości „rzecz uczyniona”, choć – jak dopowiada – jest to „czynienie czegoś komuś, rzecz uczyniona widzowi i z widzem”⁹. Już w tych terminach widać, że teatr stanowi paradygmatyczny model dla sposobu ujmowania performansu w obu publikacjach, mimo wszelkich różnic między nimi. Taylor jednak nie akcentuje tego związku, Schneider natomiast podkreśla teatralność odtworzeń stanowiących w jej książce kluczowe *exemplum*, które pozwala wydobyć z performansu gęsty spłot czasów.

W pierwszym rozdziale książki Schneider prosty układ czasowy zostanie podważony. *Odtworzenie i relatywne cierpienie* jest poświęcone odtworzeniom wojny secesyjnej, która dzięki tym działaniom – jak są przekonani ich uczestnicy – jeszcze się nie skończyła. Właśnie praktyka odtworzeń utrzymuje wojnę przy życiu, łączy nie tylko przeszłość, przyszłość i terażniejszość, ale także czas historyczny ze znamienym dla teatralności czasem fikcyjnym, którego nośnikami są (jak w teatrze) ciała wykonawców. To nie wszystko. Patrząc z polskiej perspektywy, znacznie uboższej w czasy gramatyczne, możemy tu dostrzec działanie rzadko u nas dziś przywoływanego czasu zaprzeszłego (*past perfect*). Zaprzeszłość przejawia się chociażby w cytatach z innych, wcześniejszych odtworzeń, z ich błędami czy anachronizmami, w podwojeniach podwojeń nadbudowujących dodatkową warstwę temporalną, co sprawia, że cyrkulacyjna koncepcja czasu zostaje dopełniona o ujęcie pionowo spiętrzające. Każde wydarzenie składa się przecież z „aktów cytowania i ucieleśnionych reperformansów tego, co było wcześniej”¹⁰. Dla przyszłości natomiast „pracuje” tu *present perfect* – nie bez powodu uczestnicy rekonstrukcji powtarzają, że wojna wciąż trwa. Takie proste zróżnicowanie czasu, *nota bene* zakamuflowane zarówno przez jego warstwowość, jak wypowiedzi uczestników, kwestionuje linearność historycznego odtworzenia bitewnej relacji na żywo. Ale sprawa jest bardziej skomplikowana. Już Taylor, opisując różne performanse, wspomina o przerwach, powtórzeniach, epizodach naruszających

⁸ Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003). Fragment książki został przetłumaczony na język polski: Diana Taylor, „Archiwum i repertuar: performanse i performatywność: PerFORwhat studies?”, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, *Didaskalia*, nr 120 (2014): 22–38.

⁹ Taylor, *Performans*, 100.

¹⁰ Schneider, *Pozostaje performans*, 97.

linearność przebiegu i choć nie podejmuje kwestii komplikacji planów czasowych, stwierdza, że performans oddziałuje jeszcze długo po swym zakończeniu, a nawet nie musi się odbyć, by wywołać afektywne rezultaty.

W popularnych odtworzeniach wojny secesyjnej fikcyjność oraz afektywne, osobiste i kolektywne, zaangażowanie wykonawców przenika się i łączy z historycznością szczegółu i teatralnością, kształtując czasowy wymiar wydarzenia. Powiedziałabym, że tworzy się nie tylko swoista sieć czasów, ale ich kłębowisko, w którym niemożliwe jest proste rozróżnienie przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Nie od dziś zresztą wiadomo, że terażniejszość nie istnieje; to chwila, która, jak twierdzi Koselleck, „wciąż nie pozwala się uchwycić”¹¹, nic zatem nie jest obecne jako „teraz”. Nawet Heideggerowskiego „okamgnienia” nie da się usytuować w stosunku do „teraz”. Pożyczając od Heideggera inne określenie, powiedziałabym, że wszystkie czasy „dosięgają się” nawzajem, niejako współdziałając w fałdach między nimi, a afektywne historie wpisane w ciała uczestników przenikają odtworzenia, przyczyniając się do ich szczególnej atmosfery. Znamienne, że Schneider nie przesądza, czy odtworzenie to teatr, sztuka, historia, religia, sport, hobby, edukacja, dziedzictwo kulturowe, upamiętnianie, sposób spędzania czasu, chwilowe dotknięcie realności, autentyczności dawnych i trwających wydarzeń. Być może wszystko razem.

Rozdział drugi – *Na tropie fałszywych ojców* – rozważa implikacje zamordowania Lincolna w teatrze przez Johna Wilkesa Bootha, przypomina zatem performans zabójstwa przekraczający zwykłe akty surogacji teatralnej, niszczący ramy udania scenicznego, a zarazem stanowiący echo paradygmatu kulturowego opartego na założycielskim akcie ojcobójstwa, który w Ameryce „zrodził nowożytnie poczucie narodowości”¹². Jednocześnie Schneider wprowadza namysł nad teatrem – „teatralna maszyna”, która z „asamblażu afektów wytwarza synkopowany czas”¹³ nie tylko potrafi przetransponować „działanie” sceniczne na działanie poza sceną, lecz także stwarza szansę zmiany dramatycznego mechanizmu produkcji znaczeń. Autorka przywołuje współczesne teksty w różny sposób nawiązujące do zabójstwa Lincolna i poszukujące alternatywnych strategii przedstawieniowych. Zwłaszcza analiza czterech musicali Lindy Mussmann z cyklu *Civil War Chronicles* pokazuje wpisaną w nie wielość perspektyw umożliwiających zakwestionowanie linearności czasu i stabilności przestrzeni: „teatr Mussmann podkreślał właśnie odległość między «różnymi» perspektywami i «afektywnymi interpretacjami», różnymi czasami powtórnie ujrzanymi w tej samej przestrzeni”¹⁴. Nie ma tu ujednoliconego punktu widzenia i być nie może – wszak po likwidacji poetyki

¹¹ Koselleck, *Warstwy czasu*, 224.

¹² Schneider, *Pozostaje performans*, 57.

¹³ Schneider, 138. Termin „synkopowany czas” wymyśliła Gertrude Stein. Zob. Gertrude Stein, *Lectures in America* (New York: Random House, 1935), 94.

¹⁴ Schneider, 16g.

jako głównego pola odniesień dla dramaturgii trzeba było tworzyć pola doraźne, zależne od indywidualnych koncepcji i działań, zmienne i niestabilne. Wykorzystany splot wielu mediów (czy może raczej – środków) – ruchu, słowa, muzyki – uniemożliwia stabilizację punktu widzenia i wskazuje na konstrukcyjny charakter historycznej narracji wprowadzanej przez dramatopisarzy po rezygnacji z form nienarracyjnych.

Rozdział trzeci – *W międzyczasie: pozostaje performans* – to najważniejsza część pracy, poprzednie wydają się swoistym do niej wprowadzeniem¹⁵. Autorka kontestuje fundamentalne założenia performatyki: koncepcję efemeryczności i znikania performansu oraz uznanie zasadniczej różnicy między performensem na żywo a jego rejestracją, które pozwalały traktować jego teraźniejszość jako wyjątkową, bezpośrednią i ulotną. Kategorię nażywości (*liveness*), związaną z niepowtarzalnością wydarzenia i uważaną za charakterystyczną dla praktyki performansu, Schneider widzi jako tylko pozornie oczywistą, w istocie problematyczną, wszak teraźniejszość (na dobrą sprawę stanowiącą rezultat konwencji) traktuje jako temporalnie skomplikowaną i nieliniarną. Każda „należąca” do „teraz” obecność ma skomplikowane struktury czasowości (co podkreśla Barbara Skarga¹⁶), zawiera także ślad nieobecnego, który ją wytwarza. Tutaj Schneider przydaje się teatr powstający z czasu i w czasie oraz procesualne ujęcie jego praktyk, w których tak zawany czas rzeczywisty jest sztucznym wytworem fikcyjnej natychmiastowości i bezpośredniości fotografii powstających dzięki znieruchomieniu¹⁷. Synkopowanie czasu komplikuje podstawową dla performansu efemeryczność, prowokuje opór wobec znikania i utraty – również teatru.

Zostawmy na marginesie przywoływaną przez Schneider kontrowersję między Peggy Phelan i Philipem Auslanderem, nie o nią tu bowiem idzie, choć jej przypomnienie otwiera przestrzeń dyskusji o konstytutywnych właściwościach performansu. W *Performansie* Taylor kwestionuje znikanie performansu, nie rozwija jednak tej kwestii¹⁸. Schneider natomiast otwarcie występuje przeciwko traktowaniu efemeryczności i znikania performansu jako jego głównych atrybutów¹⁹. Uważa, że sztuk performatywnych nie konstytuuje utrata, że performans trwa w postaci swych resztek, szczątków afektywnych – właśnie one wymagają repetycji, powtórzeń, nawiązań, ponownego zaistnienia i uczestnictwa, stając się byt otwarty w przyszłość. Performans zatem zawiera w sobie potencjalną

¹⁵ W centrum tego rozdziału jest tekst opublikowany w pierwszej wersji w *Performance Research* w 2001. Jego wariant z 2012 można przeczytać w innym tłumaczeniu na język polski: Rebecca Schneider, „Performans pozostaje”, tłum. Dorota Sosnowska, w: *RE//MIX: Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata i Dorota Sajewska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014), 20–35.

¹⁶ Barbara Skarga, „Metafizyka obecności a metafizyka śladu”, w: *Ślad i obecność* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002), 29–54.

¹⁷ Zob. Schneider, *Pozostaje performans*, 194–195.

¹⁸ Por. Taylor, *Performans*, 200.

¹⁹ Do takiego rozumienia performansu przyczyniły się teksty Schechnera, zob. Schneider, *Pozostaje performans*, 196.

odtworzalność i otwartość znaczeniową, wzmocnioną przez potrzebę przeżyć angażujących odbiorcę.

Zakwestionowanie mitu efemeryczności performansu wiąże się z odejściem autorki od fundamentalnego dla kultury Zachodu mitu archiwum jako miejsca „społecznej władzy nad pamięcią”²⁰. W zachodniej kulturze archiwum jest traktowane jako instytucja chroniąca zbiory śladów służących do tworzenia interpretacji przeszłości i pozwalających budować narracje przez cytowania. Nasza tożsamość, wciąż odwołująca się do spójnej wizji historii, odnosi się do zdeponowanych tam pozostałości, nieprzejrzystych znaków znikania, które projektują drogę od nieobecności do obecności, odczytywane są bowiem zawsze w tak zwanym czasie teraźniejszym. Schneider uznaje, że to

logika archiwum skazuje performans na znikanie, a mimesis (zawsze w złożonej relacji z performatywem) zostaje na mocy długiej historii teatralności potępione [...], niszczy bowiem nieskazitelną idealność wszystkiego, co określa się mianem „oryginał”²¹.

Logika archiwum przedkłada bowiem materialne trwałe świadectwo ponad wydarzenie odwołujące się do twórczego potencjału ciała związanego z anarchistyczną strategią performansu.

Schneider krytykuje tak wyraźne u Taylor binarne ujęcie znikania jako antytezy przetrwania. Ta binarna opozycja stanowi zresztą fundament koncepcji archiwum, które istnieje tylko dzięki różnym pozostałościom, unieważniając to, czego zachować nie było w stanie. Właśnie ona nadaje również performansom status bytowy oparty na znikaniu. Schneider nie zgadza się ponadto z tezą Phelan, że performans jest niearchiwizowalny. Zrytualizowany performans dostępu do archiwum wspiera wyłącznie wartość materialnych resztek, które *de facto* nigdy nie wystarczają dla stworzenia zadowalającego (nie mówię – pełnego) obrazu badanego zjawiska i ujawniają wykluczającą siłę archiwalnego systemu. Należałoby jednak powiedzieć, że właśnie resztki podkreślają, czym jest naprawdę archiwum: zbiorem szczątków odległym od zmitologizowanej kompletności. W najlepszym przypadku pozwalają one zbudować przekaz z lukami i nieprzejrzystościami, podsuwają scenariusz, który badacz sam konstruuje. A wiemy, że taki scenariusz niejednokrotnie wymaga dopełnienia przez niematerialne zasoby pamięci i przekazy wiedzy kulturowej. Potraktujmy zatem archiwum jako przestrzeń indywidualnej interpretacji badacza, który kontaktuje się z zachowanymi śladami i – zawsze w innych warunkach – dokonuje performatyzacji tych resztek, wnosząc potencjał zmiany, subwersji, emancypacji. Takie ślady są podstawą każdego

²⁰ Schneider, 209.

²¹ Schneider, 207.

indywidualnego użycia, wykorzystującego także praktyki repertuaru żywych zachowań, by stworzyć hipotezę całości dzięki afektywnym aktom rekonstrukcji i przekazom pamięci kulturowej. W tym ujęciu archiwum staje się performatywnym „teatrem retroakcji”²², w którym tak czy inaczej przekraczamy tradycyjny proces dostępu i logikę archiwum, niejako performując znikanie.

Uznanie znikania za konstytutywną cechę performansu umacnia archiwum. W tej sytuacji jest oczywiste, że (jak pisze Schneider) to archiwum wytwarza stratę, zwłaszcza stratę związaną z cielesnością. Ciało bowiem wymyka się tradycyjnej archiwizacji, podobnie jak oratura, *storytelling*, improwizacja, odtworzenie, sztuki naiwne czy komercyjna rozrywka – wszystko, co odwołuje się głównie do emocji odbiorcy. W tradycyjnie zorganizowanym archiwum nie ma miejsca na afektywne pozostałości przedstawienia czy performansu „zapisane” w ciałach, archiwum to porażka ciała według zasady kultury patriarchalnej, logocentrycznej i opartej na dominacji wzroku. Rytualny (jak go nazywa Schneider) akt dostępu do archiwum deprecjonuje każdy inny rodzaj porządku, deprecjonuje zatem wszelkie szczątki afektywne. One jednak ustanawiają własne istnienie przez ciągle repetycje i nawiązania oraz przez zmienność swych powtórzeń, które nigdy nie są dokładnym ponowieniem, ale produkują różnicę. Dokument, tekst dramatu ma swe miejsce w ramach logiki archiwum, które zachowuje tego typu resztki dla przyszłych odtworzeń i powtórzeń. Performans (zresztą podobnie jak teatr) wymaga innej organizacji archiwum, otwarcia go na akty pamięci kulturowej i jej ucieleśnione, ruchliwe i niestabilne, repertuary – taniec, pieśń, rytuały, ścieżki pamięci.

Mimo że Taylor kwestionuje znikanie performansu, nie widzi możliwości umieszczenia w istniejącym archiwum ucieleśnionego repertuaru, wprowadzenia praktyk dostępu do spotkań na żywo. Działania performatywne podważyłyby bowiem fundamenty archiwum wspieranego „patriarchalnym zwyczajem nominacji i konsygnacji”, jak pisze za Derridą Schneider, „które zarządzają sposobami zdobywania wiedzy”²³. Nie bez powodu Schneider akcentuje zmagania Taylor z wielowiekowym uprzywilejowaniem tradycyjnej postaci archiwum, a komentując powielaną przez nią przepaść między ciałem i archiwum, uznaje, że „odzwierciedla ona podział wprowadzony przez samo archiwum”²⁴.

Taylor zauważa, że ucieleśnione działania performerów mogą przechodzić w cyfrowe artefakty, dzięki którym samo archiwum może stać się innego rodzaju performansem. Przechowywane w nim performanse wchodzi w interakcje, „tworząc wiele form powtórności”²⁵. Taylor sądzi jednak, że każdy z nich pozostaje ulotny, a archiwum nie ocala ani ich nażywości, ani wpisanej w nie wiedzy

²² Schneider, 218.

²³ Schneider, 225.

²⁴ Schneider, 226.

²⁵ Taylor, *Performans*, 201.

społeczno-kulturowej zmiennej i niemożliwej do reprodukcji. Ale wskazuje również, że archiwum i repertuar mogą ze sobą współpracować, choć mają inne logiki i inne środki przekazu. Nazywa archiwum „powolnym performensem”²⁶, a w swoim ujęciu performansu „opisuje logikę” reperformansu, czyli odnosi się do powtarzalnej natury performansu.

Czym reperformans Taylor różni się od *reenactment*, którym zajmuje się Schneider? „U podstaw reperformansu leży kwestia autentyczności, oryginalności, historyczności i precyzyjnego odtworzenia wielkich dzieł danego artysty oraz szerokiego ich udostępniania” – pisze Taylor²⁷. W reperformansie nagrania nie służą dokumentacji, lecz stanowią jego integralną część. Tworzą nowy oryginał, który wymyka się dawnemu repertuarowi. Rzecz jasna, taki performans nie będzie doskonałym powtórzeniem i nie o doskonałe powtórzenie tu idzie. Reperformans niesie odmienne tu i teraz, zasłaniając „głęboką zmianę czasu, a nie jego trwanie”²⁸. Różnica między performensem a jego rejestracją może być znaczna, rejestracja może zaś stanowić swoisty performans znikania²⁹. Taylor twierdzi, że „zamiast reperformować archiwum lepiej włączać je obieg nażywości z wszystkimi jego zapośredniczeniami, interpretacjami i wyzwaniem”³⁰. Z kolei *reenactment* to działające wyobrażenie kulturowe i ponowne ucieleśnienie, praktyka odtworzeniowa znana zarówno w wersji wysokoartystycznej (przypadek *Poor Theatre* Wooster Group), jak popularnej (rekonstrukcje wojny secesyjnej).

Obie formy, reperformans i *reenactment*, należą do praktyk performatywnych, obie wykorzystują efekty obecności i realności, choć *reenactment* wprowadza też moment iluzji, gry z autentycznością, dystans i napięcie między performatywnością a teatralnością. Obie formy istnieją tylko w powtórzeniach, replikach, przekształceniach, w transmisjach cielesnych, gdzie ciała ożywiają repertuar mniemań, zachowań, działań, także tych zapomnianych, zafalszowanych przez powtarzanie, zniekształconych przez mit i tradycję. Obie koncentrują się na relacjach, na płynnych praktykach kulturowych, dowartościowują własne ślady. Obie też są formą uczestnictwa w kulturze, łącząc historyczne wydarzenie (bitwę czy archiwalny performans) w akcie przesuniętego przez nowy kontekst powrotu do przeszłości, wiążąc historię i fikcję zachowań ciał stających się mediami pamięci, narzędziem komunikacji i ponawianego uczestnictwa.

W ten sposób powraca bardzo stare podejście do ciała jako pierwszego medium komunikacji i pamięci, zarazem pierwszego medium teatralnego. Wracają też scenariusze, ramy dramaturgiczne, zarysy, kanwy, opisy projektowanych

²⁶ Taylor, 203.

²⁷ Taylor, 204.

²⁸ Taylor, 210.

²⁹ Por. Taylor, 179.

³⁰ Taylor, 211.

działań – także aktorskich – w teatrze stosowane od dawna, choć rozumiane już w sposób współczesny. Działają one jako „żywotne akty transferu, przekazując społeczną wiedzę, pamięć i poczucie tożsamości za pośrednictwem powtarzalnych działań”³¹. Scenariusz jest zmienny, z każdym kolejnym wykonaniem adaptuje się do nowych warunków, nowych wykonawców, nowego personalnego kontekstu i zestawu zmieniających się wyobrażeń, działa poprzez reaktywację modeli kulturowych tak na poziomie świadomym, jak nieświadomym. Dzięki realizacjom takich scenariuszy utrwała się repertuar, co przeczy założeniu o ulotności praktyk cielesnych. Ale w przeciwieństwie do rejestracji filmowej performans wciąż się zmienia w zależności od kontekstu, aktorów, publiczności. Pragnąc odpowiedzieć na pytanie, jak działa performans, Taylor opisuje różne performanse, akcentując ich zmienianie się w czasie, niezależnie od długości trwania. Wskazuje wprawdzie, że na proces takiego trwania nakładają się przerwy, powtórzenia, epizody, nie podejmuje jednak kwestii komplikacji planów czasowych. Akcentuje natomiast rolę ramy, która decyduje, czy wydarzenie jest performansem, czy też możemy je traktować „jako” performans, czy może analizować z obu perspektyw jednocześnie. Podkreśla, że performans jest radykalnie niestabilny, zależy więc od tego, dla kogo, dlaczego, gdzie i kiedy się staje. Ciało wystawiane na pokaz niesie ze sobą ryzyko, może być prowokacją i politycznym aktem sprzeciwu. Wszak „kwestionowanie norm to jedyna norma performansu”³².

Rozdział czwarty książki Schneider nosi tytuł *Biedny ubogi teatr* i odwołuje się do sklonowania *Akropolis* Grotowskiego–Wyspiańskiego w przedstawieniu The Wooster Group. Dla autorki był to jednocześnie sukces i porażka. Chociaż teatr stanowi dla niej „uprzywilejowane miejsce [...] namysłu nad powtórzeniem”³³, to powtórzenie *Akropolis* w całej swej dokładności spowodowanej dążeniem do maksymalnej wierności wydaje się autorce niewłaściwe. Cytowane działania mimo swojej technicznej maestrii pokazują ból, cierpienie, lęk, lecz nie przekazują znaczeń i emocji. Są po prostu wykonaną pracą. Zwłaszcza że, jak pisze, jest to

reprodukcja techniczna przedstawienia na żywo w ramach innego przedstawienia na żywo (w „technice” aktorskiej). Aktorzy Wooster Group odtwarzają techniki aktorskie wykonawców *Akropolis*, których reprodukuje techniczne medium filmowe³⁴.

Zniweczona zostaje linearność, podwojeniu ulega zarówno przeszłość, jak te-
raźniejszość.

³¹ Taylor, 39.

³² Taylor, 85.

³³ Schneider, *Pozostaje performans*, 236.

³⁴ Schneider, 243.

Znamienne, że imitacja teatralna (szczególnie w takim wiernym odtworzeniu) jest traktowana jako bierna i „nie-czysta” w odróżnieniu od aktywnej, witalnej (i męskiej) performatywności, którą przyznaje się muzeum, instytucji spokrewnionej z archiwum. Muzealne odtworzenia historycznych performansów wywołują zainteresowanie reperformatsem, gdy nażywość staje się kategorią archiwalnej prezentacji w ramach sztuk wizualnych. W kontekście muzealnym performans jest traktowany jako „czysty”, nieteatralny, zbliżony do rzeźby, choć przecież wykorzystuje teatralność, co widać tak doskonale w książce Mieke Bal³⁵, posługującej się zarówno kategorią performansu, jak *mise-en-scène*. Schneider uznaje, że zarówno w (re)performansach, jak w odtworzeniach mamy do czynienia z warunkowym staniem się teatralności, na niepewnym gruncie „performatywnych (społecznych) negocjacji między przechodzeniem i nieprzechodzeniem – uchodzeniem za coś oraz przechodzeniem dalej przez, ponad i obok”³⁶. Powiedziałabym, że to swoisty wariant Heideggerowskich czasów, które „dosięgają-się-nawzajem”³⁷. W rozdziale *Żywy obraz* Schneider przywołuje fotografię, *tableaux vivants*, artystyczne odtworzenia, cyfrowe obrazy tortur w Abu Ghraib. Fotografia jest reprezentatywna dla produkcji obrazów, a więc także dla teatru – wszak medium fotografii może być czytane poprzez medium teatru i *vice versa*. Wraca wspomniany w rozdziale pierwszym sztuczny odcięty palec porzucony na polu odtwarzanej bitwy wojny secesyjnej – jako niby żywy w „żywej historii” działań „fałszywego chirurga”, choć zarazem jako „ubogi substytut nażywości i ubogi indeks historii”³⁸, martwy znak wojny, która jednemu z uczestników wydawała się prawdziwsza niż wojna w Iraku, w której brał udział. Czym jest nieruchomy obraz – pyta Schneider – fotografia z performansu, która nie jest performansem? Czy jest artefaktem utraconego czasu, czy sytuje się w chwili spotkania na żywo jako rodzaj wezwania do odpowiedzi³⁹? Fotografie i performans łączy nie tyle śmierć jako utrata i niemożność powrotu, ile możliwość powtórzenia, czyli – jak wspomniałam – produkcja różnicy. Nażywość bowiem będzie tu rozumiana sytuacyjnie/relacyjnie, z jednej strony wobec elastycznej realności, z drugiej w odniesieniu do pamięci i afektywnego doświadczenia lub rejestracji. Performatywne odtworzenia mogą być niewierne wobec dokumentów i świadectw, posiadają przecież własną zdarzeniowość, odwołują się do tego, co z perspektywy historii marginalne, fikcyjne, niewchodzące w jej zasięg; prowadzą własne gry z wyobrażeniem przeszłości. Teatralność, dzięki znamiennej dla niej dystansowi, budowanemu przez zakłócenia autonomicznego statusu wydarzenia

³⁵ Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: Krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012).

³⁶ Schneider, *Pozostaje performans*, 277.

³⁷ Martin Heidegger, „Czas i bycie”, tłum. Janusz Mizera, w: *Ku rzeczy myślenia*, tłum. Krzysztof Michalski, Janusz Mizera i Cezary Wodziński (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999), 21–22.

³⁸ Schneider, *Pozostaje performans*, 284.

³⁹ Zob. Schneider, 289.

lub wyrwę w oglądanej nie-rzeczywistości, służy tu zapośredniczeniu przeszłości i terażniejszości, a „odegranie” uobecnia się w pamięci ciała uczestnika czy widza. Zresztą sama nażywość – jak ją widzi Taylor – zapośrednicza ciała uczestników poprzez kulturowe scenariusze ruchowo-gestyczne, ale też przez aktualizację stanów afektywnych. Popularne niegdyś odtworzenie obrazu na żywo czyniło z malowidła rodzaj scenariusza. Fotografia też nie jest wyłącznie rejestracją, może stanowić podstawę odtworzenia, które zrealizuje się jako performans, a nie tylko jako resztką znikającej nażywości. Widać to w fotografiach tortur z Abu Ghraib – gdy w terażniejszości błędnie rozpoznajemy przeszłość, podczas gdy jest to moment trwania teraz i później. Schneider pyta, czy przyszłość trwa w fotografii, tak jak przyszły performans zawiera się w scenariuszu albo instrukcji działania traktowanej jako projekt powtórzenia. Fotografia to przyszłość, która może trwać – to komplikacja między fotografią traktowaną jako rejestracja a repertuarem. Medium fotografii czytane z perspektywy medium teatru (lub muzyki) ujawnia przemieszczanie się czasów w wyniku opóźnień, przebieranek, znieruchomień. „Dlatego lepiej podważać podział na sztuki żywe i statyczne, oparty na (błędym z historycznego punktu widzenia) absolutnym rozgraniczeniu na performans i pozostałości”⁴⁰.

W *Posłowniu* powraca kwestia odtworzeń wojny secesyjnej, stanowiących podłoże rozważań Schneider. Odtwarzający wojnę secesyjną odtwarzają historię, która się wydarzyła, na potrzeby historii, która się dopiero wydarzy. W ten sposób jeden czas może być materią czasu innego, a wszelkie błędy, zwroty, anachronizmy ujawniają wielość czasów. Przecież nigdy nie zaczynamy od zera, a nasza terażniejszość zawiera różne konwencjonalne teatralności. Nie jest więc wyjątkowa. Dlatego queerowanie czasu problematyzuje dziedzictwo oświecenia i kapitalistycznego rozwoju opartego na linearności wydarzeń, zresztą od dawna kwestionowanej. Podobnie kamp podważa tradycyjny bieg czasu,

wprowadza to, co martwe, żywe, ponownie martwe i ponownie żywe, do czegoś, co bardziej przypomina niezdeterminowaną cyrkulację niż linearny przebieg, który precyzyjnie oddziela przeszłość od terażniejszości, dokonane od tego, co wciąż trwa, a martwe od żywego⁴¹.

Wydarzenia cyrkulują w czasie odległym od linearnego. Schneider ma rację, gdy pisze, że nie rozgrywają się one wyłącznie w teraz ani we wczoraj, lecz w wielu przeszłościach i terażniejszościach, aktualne i należące do przyszłości. Powtórzenia performansów wymagają z jednej strony rozpoznania, ale z drugiej – uchwycenia ich zróżnicowania, które czyni z nich „to samo” i „inne”.

⁴⁰ Schneider, 334.

⁴¹ Schneider, 351.

Między „to samo” a „inne” zawiera się, jak się zdaje, obietnica dalszego życia performansu, a zarazem możliwości jego archiwizacji. Ślad, jaki zostawia, istnieje pomiędzy „już nie” a „jeszcze nie”. Performans archiwalny, tak jak odtworzenie bitwy z wojny secesyjnej, zależy od różnicy i w tej różnicy ustanawia sam siebie, wchodząc w sieć odniesień, czasów i śladów.



Bibliografia

- Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: Krótki przewodnik*. Tłumaczenie Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.
- Heidegger, Martin. „Czas i bycie”. Tłumaczenie Janusz Mizera. W: *Ku rzeczy myślenia*, tłumaczenie Krzysztof Michalski, Janusz Mizera i Cezary Wodziński, 5–35. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Koselleck, Reinhart. *Warstwy czasu: Studia z metahistorii*. Tłumaczenie Krystyna Krzemieniowa i Jarosław Merecki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.
- Schneider, Rebecca. „Performans pozostaje”. Tłumaczenie Dorota Sosnowska. W: *RE//MIX: Performans i dokumentacja*, redakcja Tomasz Plata i Dorota Sajewska, 20–35. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Schneider, Rebecca. *Pozostaje performans*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020.
- Skarga, Barbara. „Metafizyka obecności a metafizyka śladu”. W: *Ślad i obecność*, 29–54. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Taylor, Diana. „Archiwum i repertuar: performanse i performatywność: PerFORwhat studies?” Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. *Didaskalia*, nr 120 (2014): 22–38.
- Taylor, Diana. *Performans*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2018.

Abstrakt

Spłot czasów: Teatr, performans i odtworzenia

Artykuł stanowi omówienie dyskusji na temat performansu i archiwum oraz relacji między nimi na podstawie polskich tłumaczeń książek Rebecki Schneider *Pozostaje performans* (Kraków 2020; wyd. org. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge 2011) i Diany Taylor *Performans* (Kraków 2018; wyd. org. *Performance*, Duke University Press 2016). Centralnym wątkiem jest refleksja nad sposobem ujęcia czasu i cielesności w koncepcji Schneider, co umożliwia uwypuklenie różnic w podejściu do ontologii performansu w pracach obu autorek.

Słowa-kluczowe

performans, archiwum, czasowość, odtworzenie, reenactment

Abstract

A Confluence of Times: Theater, Performance, and Re-enactment

This article presents the discussion on performance, the archive, and the relations between them, based on Polish translations of Rebecca Schneider's book *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (Routledge 2011; Polish edition: *Pozostaje performans*, Kraków 2020) and Diana Taylor's *Performance* (Duke University Press 2016; Polish edition: *Performans*, Kraków 2018). The central theme of the article is a reflection on Schneider's treatment of time and corporeality, which makes it possible to highlight the differences between the approaches to the ontology of performance proposed in the two books.

Keywords

performance, archive, temporality, reenactment

DOBROCHNA RATAJCZAKOWA

prof. dr hab., teatrolożka i dramatolożka, autorka wielu książek i prac redakcyjnych, około 200 studiów i artykułów. Zajmuje się teatrem i dramatem XVIII, XIX, XX i XXI wieku oraz badaniem dynamicznych relacji teatralno-kulturowych. Twórczyni poznańskiej teatrologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, przez wiele lat kierowała Zakładem Dramatu i Teatru, a później Katedrą Dramatu, Teatru i Widowisk.
