

Anna KAWALEC

TRAGEDIA W ŚWIECIE PRZYMUSU KULTUROWEGO

Opozycja ekspresyjne–performatywne ma jednak, jak się wydaje, drugie dno. Lokować je można na płaszczyźnie esencjalizm–antyeseencjalizm. Nauki społeczne usurpują sobie prymarną rolę w badaniach nad człowiekiem i konstruowaniu prawdziwościowych tez o człowieku. To właśnie na ich polu zostały upowszechnione antyeseencjalistyczne koncepcje człowieka.

„Spór o tragiczność nie jest zakończony. Nie kończy się on na tragedii greckiej. Prowadzi daleko w przyszłość sztuki i życia ludzkiego”¹ – pisała Irena Sławińska, wskazując tym samym na ponadczasową wartość i funkcję tragedii w świecie człowieka. Idea uniwersalności czasowej tragedii jest tym istotniejsza, im bardziej kulturę współczesną opanowuje ideologia prezentyzmu, z założenia ignorująca tradycję i historię. Agresywność tego nurtu, charakteryzująca zwłaszcza nurty awangardowe dwudziestego wieku, wcale nie minęła, lecz znalazła ujście w szerszych niż artystyczne kręgach kulturowych.

Nadto na tle bogactwa i różnorodności coraz lepiej dziś znanych przejawów kultur świata tragedia, wytwór kultury śródziemnomorskiej, straciła znaczenie. Człowiek spojrzął na siebie i na najbliższą tradycję w kontekście „globalnym”, co w indywidualnym doświadczeniu oznacza ujrzenie jej jako „jednej z wielu”. Za Thomasem S. Eliotem powiedzieć można, że dziś znacznie trudniej niż niegdyś wskazać na sprawy istotne i je podejmować. Jak pisał angielski twórca: „My [w przeciwieństwie do wcześniejszych pokoleń – A.K.] wiemy za dużo, ale pewni jesteśmy zbyt niewiele spraw”². Jakby nie dostrzegając tego głęboko egzystencjalnego problemu, kultura współczesna wypiera ze swojej świadomości dorobek wcześniejszych pokoleń. Dominujące dziś nauki o proveniencji socjologicznej sformułowały metryczkę dla wszelkich dziedzin tradycji i historii: To minęło, to nie jest n a s z świat³; interesuje więc nas on o tyle,

¹ I. Sławińska, *Teatr, którego nie ma*, „Ethos” 20(2007) nr 77-78(1-2), s. 44.

² T.S. Eliot, *Dialog o poezji dramatycznej*, w: tenże, *Szkice krytyczne*, tłum. M. Niemojowska, PIW, Warszawa 1972, s. 257.

³ Zjawiskiem jaskrawo ilustrującym sformułowaną tezę o wypieraniu historii i tradycji ze światopoglądu i kultury współczesnej jest kierunek rozpoczętych przed dwudziestu laty zmian w dydaktyce szkolnej w Polsce, udokumentowany w programach nauczania między innymi szkół ponadgimnazjalnych. W Załączniku nr 4 do Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 27 sierpnia 2012 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół stwierdzono, wskazując priorytet w nauczaniu języka polskiego: „Jednym z najważniejszych zadań szkoły na III i IV etapie edukacyjnym jest kontynuowanie

o ile odsłania jednostkowe dewiacje, rysuje historię argumentującą prawomocność istnienia dziś określonej ideologii. Imiona wielkich twórców, włącznie z Arystotelesem czy Platonem, stanowią dziś – zwłaszcza w szeroko pojętych naukach o kulturze – puste symbole minionych prądów i idei, nieprzystających do współczesności⁴. Narodzone kierunki i dziedziny wiedzy, jak na przykład kulturoznawstwo czy performatyka, ostentacyjnie posługują się tradycyjnymi ideami i klasycznymi nazwiskami jako ozdobnikiem lub pretekstem do wyrażenia własnych, „przystających” do współczesnego świata, doświadczeń⁵. Gatunek klasycznej tragedii, zwłaszcza jej założenia ideowe, nie pasują do wizji kultury „inter”, „trans” i „multi”.

Wstępny cytat z artykułu Ireny Sławińskiej uwzględnia jeszcze jeden ważny dla współczesności wątek: tragedia – rozumiana jako sposób myślenia i działania, w tym tworzenia (kultury) – stanowi przestrzeń spajającą ludzkie życie z tym obszarem działania, którym jest sztuka. Być może dlatego właśnie inspiracją dla wypowiedzi uczonej były dostrzeżone, a nieprzystające do siebie fakty: unikanie realizowania tragedii w wyznaczonych dla niej ramach, z drugiej strony natomiast apoteoza klasycznej wzniosłej tragedii⁶. Relację między tymi dwiema płaszczyznami można by dziś określić jako związek między wartościami egzystencjalnymi a estetycznymi, związek, którego współcześni

kształcenia umiejętności posługiwania się językiem polskim, w tym dbałości o wzbogacanie zasobu słownictwa uczniów” („Dziennik Ustaw” z 30 VIII 2012, poz. 977, s. 74). Lekcje języka polskiego mają ponadto kształcić „medialnie” i „informatywnie”. W jeszcze mniejszym zakresie i ogólnikowym sensie zapis ten odnosi się do nauczania historii w szkołach ponadgimnazjalnych, przedmiotu nawet niewyodrębnionego z końcowej w opisie grupy: „W procesie kształcenia ogólnego szkoły na III i IV etapie edukacyjnym kształtuje u uczniów postawy sprzyjające ich dalszemu rozwojowi indywidualnemu i społecznemu, takie jak: uczciwość, wiarygodność, odpowiedzialność, wytrwałość, poczucie własnej wartości, szacunek dla innych ludzi, ciekawość poznawcza, kreatywność, przedsiębiorczość, kultura osobista, gotowość do uczestnictwa w kulturze, podejmowania inicjatyw oraz do pracy zespołowej. W rozwoju społecznym bardzo ważne jest kształtowanie postawy obywatelskiej, postaw poszanowania tradycji i kultury własnego narodu, a także postawy poszanowania dla innych kultur i tradycji. Szkoła podejmuje odpowiednie kroki w celu zapobiegania wszelkiej dyskryminacji” (tamże, s. 75). Są to wstępne wprawdzie zapisy rozporządzenia, lecz ich ogólnikowy charakter kontrastuje z podkreślaniami wartości przedmiotów takich, jak: języki obce, informatyka, matematyka, biologia, fizyka czy edukacja zdrowotna. Szczegółowe treści programowe stanowią osobny temat dyskusji.

⁴ Przykładem tego sposobu myślenia – jednym z wielu, ale podstawowym dla studiów performatywnych – jest „encyklopedyczne” zestawienie poglądów najbardziej znanych w historii kultury nazwisk w pierwszym podręczniku akademickim tej dziedziny studiów autorstwa Richarda Schechnera (zob. R. S c h e c h n e r, *Performatyka. Wstęp*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006). Nadto, przywoływane koncepcje wielkich myślicieli zostają potraktowane selektywnie (por. m.in. znamieną interpretację Schechnera dotyczącą filozofii Heraklita, tamże, s. 43).

⁵ Chlubnym wyjątkiem są kierunki uprawiania nauk kulturowych w Niemczech. Zob. M. S a r y u s z - W o l s k a, *Uhistorycznienie nauk o kulturze – niemieckie modele kulturoznawstwa*, „Przeгляд Kulturoznawczy” 2012, nr 3(13), s. 302-315.

⁶ Por. S ł a w i Ń s k a, dz. cyt., s. 38.

twórca i odbiorca sztuki często świadomie, nieraz boleśnie doświadczają⁷. Doświadczają, choć rzadko udaje im się trafnie spleść – rozerwane właśnie w świecie sztuki, ale i w indywidualnych doświadczeniach – nici wartości estetycznych i egzystencjalnych⁸. Teatr, a zwłaszcza tragedia, jest tą przestrzenią, w której człowiek ma możliwość dotknięcia własnej egzystencji, zobaczenia jej w istotnych perspektywach. Wileńsko-lubelska teatrolog pisała o tragedii, że „dotyka [...] najbardziej zasadniczych pytań człowieka: kim jest on sam, jaka jest jego sytuacja w kosmosie, wobec innych, wobec Boga, jakie są jego ograniczenia, których nie może przeskoczyć, a nieraz próbuje jednak przekroczyć”⁹. Są to pytania fundamentalne w dzisiejszej przeintelektualizowanej i stechnicyzowanej kulturze ignorowane, a przecież zadawanie ich czyni z nas ludzi. Celnie wyraził tę myśl Jerzy Grotowski: „Sądzę, że kiedy stawiamy pytanie zasadnicze, lub też jedno pytanie zasadnicze, ponieważ naprawdę istnieje chyba tylko jedno, łatwo skończyć na tym, że uważani będziemy za wariatów [...] Ale niestawianie pytań [...] krok po kroku przekształci [...] nasze życie, narzuci mu się pewna linia, jakość całkowicie różna od tej, jakiej pragnęliśmy, i będziemy pełni cierpienia, smutku i bardzo samotni”¹⁰. Odpowiedzi, które podsuwa tragedia – jeśli w ogóle pojawia się dziś w gąszczu sztuk performatywnych, jeśli nie jest wyśmiewana jako anachronizm kulturowy¹¹ – to propozycje, które mogą pomóc w nadaniu sensu naszemu życiu.

PERFORMING ARTS W POLSCE

Polska literatura fachowa, jak i powszechnie używany słownik języka polskiego do końca niemal dwudziestego wieku nie zawierały jeszcze wyrażenia „sztuki performatywne”.

⁷ Joseph Ratzinger uważał, że znamienym przypadkiem współczesnej, „zepchniętej na bieżącą” sytuacji kulturowej jest dziedzina sztuki, która „wydaje się jakby bezużyteczna i czyniąca z konieczności cnotę, określa sama siebie po prostu tak: sztuką jest to, co nie spełnia żadnej funkcji, lecz tylko tak sobie istnieje” (kard. J. R a t z i n g e r, *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*, tłum. J. Zychowicz, Znak, Kraków 2005, s. 152). W kontekście diachronicznym zjawisko postępującej autonomii sztuki zaprezentował Nicholas Davey (zob. N. D a v e y, *Art, Religion, and the Hermeneutics of Authenticity*, w: *Performance and Authenticity in the Arts*, red. S. Kemal, J. Gaskell, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 66-94).

⁸ Symboliczny wyraz tej rozbieżności przedstawił Nigel Rolfe w jednym ze swoich performansów, o których opowiadała na spotkaniu podczas Performance Platform w roku 2009 w Lublinie (stał z rozwartymi rękami niczym dwukierunkowy drogowskaz, wskazując kierunki życia oraz sztuki).

⁹ S ł a w i ń s k a, dz. cyt., s. 38.

¹⁰ J. G r o t o w s k i, *Teatr a rytuał*, w: tenże, *Teksty z lat 1965-1969*, Wydawnictwo Centralnego Programu Badań Podstawowych, Wrocław 1990, s. 86.

¹¹ Przedstawiciele świata teatru i środowiska okołoteatralnego chętnie (i nie tylko prowokacyjnie) proponują „zapomnieć o teatrze” (hasło wywoławcze organizatorów Konfrontacji Teatralnych w Lublinie w roku 2013).

Profesjonaliści z dziedziny sztuki i estetyki doraźnie stosowali ten termin. Pojawił się on w zmodyfikowanej formie jako nazwa określająca narodzony w drugiej połowie dwudziestego wieku rodzaj sztuki zwany performance art¹². Końcowe lata poprzedniego wieku, a zwłaszcza początkowe wieku dwudziestego pierwszego przyniosły mu i związanej z nim rodzinie wyrazów ogromną popularność. Za źródło tej słownikowej rewolucji można uznać implementację terminu „performatyw” zastosowanego w filozofii języka przez Johna L. Austina¹³. Była to nazwa określająca szczególny, otwarty zbiór wypowiedzi funkcyjnych w życiu społecznym. Pochodziła od „niewiele znaczącego”¹⁴ przymiotnika „performatywny”, w języku angielskim źródłowo funkcjonującego jako czasownik „to perform”.

Określenie „performatywne” Austin odniósł do wcześniej niedostrzeżonej formy tych wypowiedzi, które nie są ani prawdziwe, ani fałszywe¹⁵, są to „zupełnie zwykłe wypowiedzi ze zwykłymi czasownikami w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego trybu oznajmującego strony czynnej [ktoś] raczej coś robi, niż tylko coś mówi”¹⁶. Wypowiedzi performatywne nie pokrywają się ani pod względem formy, ani pod względem roli ze sprawozdaniami czy opisami czynności duchowych (gdyż wypowiedź performatywna może być niefortunna, a jej podstawę mogą stanowić różne rodzaje nieszczeroci), nie dotyczą więc sztuki, której istotą jest wyrażanie (ekspresja lub performowanie¹⁷) różnych aspektów podmiotowości ludzkiej.

¹² Na temat premierowego w Polsce festiwalu o charakterze platformy performance’u zdania są podzielone. Podczas gdy Łukasz Guzek lokuje go w środowisku krakowskim (jako działalność zwłaszcza Jana Świdzińskiego i jego program tak zwanej sztuki kontekstualnej, ogłoszony przez artystę w 1976 roku), zebrani na jubileuszowym panelu Galerii Labirynt (między innymi Ewa Zarzycka, Zbigniew Warpechowski, Tadeusz Mroczek, Paweł Kwiek, Janusz Bałdyga) 26 października 2013 roku jednogłośnie uznali za prapremierowe spotkanie warszawskie (Akademia Ruchu, Krzysztof Zarębski, Henryk Gajewski, Józef Szajna, Janusz Bałdyga), spotkanie premierowe natomiast, zatytułowane „Performance and Body”, zostało zorganizowane w roku 1978 przez Andrzeja Mrocza w lubelskiej Galerii Labirynt.

¹³ A nawet samej formy wyrazowej, gdyż późniejsze interpretacje „performance’u” rozmiągają się z Austinowskim znaczeniem w wielu punktach. Naczelne jest zastrzeżenie Austina dotyczące niestosowalności funkcji performatywnej wypowiedzi między innymi do sztuki teatralnej, a także nieadekwatność w performatyce Austinowskiej kategorii fortunności i niefortunności wypowiedzi.

¹⁴ Por. J.L. A u s t i n, *Mówienie i poznawanie*, tłum. B. Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993, s. 311.

¹⁵ Na temat Austinowskich źródeł rodziny wyrazów „performatywny” zob. M. S i r a y, *Performance and Performativity*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009 (zwl. rozdz. 4, s. 117-162). Zob. też: A. K a w a l e c, *Performatyka otwarta? Polskie źródło sztuk performatywnych*, „Ruch Filozoficzny” 69(2012) nr 3-4, s. 597-610.

¹⁶ A u s t i n, dz. cyt., s. 313.

¹⁷ Erika Fischer-Lichte podkreśla przeciwstawność znaczeniową ekspresyjności i performatywności. Por. E. F i s c h e r - L i c h t e, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 37n.

Popularność wyrażenia „sztuki performatywne” w Polsce (oczywiście nie jego desygnatów) mieści się w kontekście rozwoju i ekspansji pod koniec dwudziestego wieku nauk społecznych oraz nauk o kulturze. Nazwę „zwrot performatywny”¹⁸ stosuje się analogicznie do wskazywanych współcześnie wielu zwrotów, między innymi semiotycznego czy ikonicznego. Ekspansja ta dzięki rewolucji medialnej oraz popularności działań artystów performerów, jak i błyskawicznemu rozprzestrzenianiu się instytucjonalnej formy badań performatywnych (powstawanie uniwersyteckich katedr performatyki) spowodowała bardzo szybkie przyswojenie przez słownik języka polskiego obco brzmiącego wyrażenia. Spolszczoną formę zapisu rodziny wyrazów „performans” zaproponował jednak dopiero Tomasz Kubikowski w opublikowanym w roku 2006 przekładzie podręcznika performatyki *Performatyka. Wstęp*¹⁹ Richarda Schechnera, teoretyka i badacza studiów performatywnych oraz praktyka performatyki.

PERFORMING ARTS W GĄSZCZU SZTUK

Powyżej w dużym skrócie przedstawiono moment przyjęcia i proces upowszechnienia w polskiej tradycji wyrażenia „sztuki performatywne”. Czym jednak są owe sztuki i gdzie jest ich miejsce w świecie sztuk? W literaturze amerykańskiej klasyfikacja sztuk opiera się na podziale: „performing, media, visual, literary”²⁰, czyli na sztuki przedstawieniowe, sztuki wykorzystujące określone, najczęściej digitalne narzędzia (instalacje, filmy, komputery), sztuki oddziałujące na zmysł wzroku (artystyczne i użytkowe) oraz sztuki literackie (zwłaszcza poezję i literaturę fikcyjną). Jednocześnie dostrzega się nieadekwatność tego prostego podziału. Przede wszystkim wskazuje się na krzyżowanie się zakresów live art oraz non-live art²¹ (czyli sztuk wykorzystujących między

¹⁸ Nazwą „zwrot performatywny” określa się taką tendencję w kulturze końca dwudziestego wieku, która polega na „powstaniu wiedzy o tym, jak indywidualne zachowania często nieświadomie derywują z zachowań zbiorowych, stając się zachowaniami możliwymi do oglądu w sytuacjach wyjątkowych i codziennych, jednostkowych i społecznych” (T.C. Davis, *Introduction: The Pirouette, Detour, Resolution, Deflection, Deviation, Tack, and Yaw of the Performative Turn*, w: *The Cambridge Companion to Performance Studies*, red. T.C. Davis, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 1 (tłum. fragm. – A.K.)).

¹⁹ Zob. S c h e c h n e r, dz. cyt.

²⁰ Por. K. M e c c a r t h y, A. B r o o k s, J. L o w e l l, L. Z a k a r a s, *The Performing Arts in a New Era*, RAND, Santa Monica–Arlington–Pittsburgh 2001, s. 7 (http://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monograph_reports/2007/MR1367.pdf).

²¹ Na przykład „performance art” to typ współczesnej sztuki, w ramach którego wykorzystuje się między innymi środki i metody sztuk teatru, plastyki, muzyki, literatury czy nowych mediów. Najciekawsze chyba i jedno z najnowszych określeń specyfiki tej grupy sztuk pochodzi od Zbignie-

innymi narzędzia nowych mediów), sztuk prezentujących i reprezentujących²², a także tradycyjnie rozumianych sztuk wysokich, popularnych oraz folku²³.

Autorzy raportu o stanie sztuk performatywnych w USA²⁴ uzasadniają swoje badania potrzebą systematyzacji uwarunkowań społeczno-ekonomicznych tej dziedziny zjawisk kulturowych, które po latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku w niebywały sposób poszerzyły swoje pole występowania i oddziaływania nie tylko w Ameryce, ale również w innych krajach świata²⁵. Samuel Weber, tłumacząc niesłabnącą wobec kultu techniki we współczesnej kulturze rangę performing arts, pisał, że „teatralne praktyki, zachowania, a nawet organizacje, wydają się rozprzestrzeniać wspólnie z nowymi mediami, jeśli nie w odpowiedzi na nie”²⁶. Kontynuując ideę Webera, można dookreślić naturę sztuk performatywnych jako niszę podmiotowości bytu ludzkiego w przestrzeni kulturowej.

Nieco inny aspekt natury performing arts precyzuje angielskie źródłowe znaczenie czasownika „to perform”, przywoływane przez nowojorskiego badacza. Oto jego wyjaśnienie: „W świecie biznesu, sporcie czy w seksie angielski czasownik «perform» znaczy, że sprostano się wymaganiom, osiągnięto sukces, spełnienie. W świecie sztuk «perform» znaczy wystawić, zagrać, zatańczyć, wystąpić ze spektaklem czy koncertem. W życiu codziennym «perform» to popisać się, pójść na całego, uwydatnić własne czynności na użytek tych, którzy je oglądają”²⁷. Wielość typów desygnatów wyznacza różnorodność „performansów w otwartym systemie performatyki”²⁸. Performatywny aspekt (jak go rozumie Schechner: polityczny, etyczny²⁹ i ideologiczny³⁰) ludzkiego działania, a więc i sztuk performatywnych, krzyżuje się z jego rdzennym znaczeniem, które – od kiedy istnieje sztuka – cechuje performing arts.

Według popularnej klasyfikacji Władysława Tatarkiewicza, mimetyczna i ekspresyjna koncepcja działania artystycznego ma swoje źródło w sztuce

wa Warpechowskiego, a zostało wypowiedziane podczas dyskusji zorganizowanej przez Galerię Labirynt w ramach Performance Platform 25 października 2013 roku. Ten „klasyczny” performer stwierdził, że istotą performance art jest nie tyle jej powszechnie przyjmowane nieograniczenie treściowe i formalne, lecz „próbkowy”, wstępny charakter, podlegający następnie żmudnej pracy artysty nad dziełem–działaniem.

²² Na temat tej dystynkcji zob. S. Weber, *Teatralność jako medium*, tłum. J. Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

²³ Por. McCarthy, Brooks, Lowell, Zakaras, dz. cyt., s. 7.

²⁴ Por. tamże.

²⁵ Por. tamże, s. 1.

²⁶ Weber, dz. cyt., s. XIII. Weber, w odróżnieniu od autorów amerykańskiego raportu, wyraźnie rozdziela sztuki performatywne i sztuki posługujące się tak zwanymi nowymi mediami.

²⁷ Schechner, dz. cyt., s. 43.

²⁸ Tamże, s. 16.

²⁹ „Wartości, którymi ludzie się kierują, nie są jednak «naturalne», transcendentne, ponadczasowe, dane od Boga i niezmiennie”. Tamże, s. 15.

³⁰ Por. tamże, np. s. 16, 40-42.

o celach katartycznych³¹, realizuje się natomiast głównie jako pole live art, sztuk fundowanych na subtelnej nici konwencji teatralnej bądź „iluzyjności”³². Artyści eksperymentują z tą graniczną przestrzenią, nierzadko zapominając, że sprawa dotyczy człowieka, nie sztuki.

PROBLEMY Z PERFORMANSEM

Pojęcie sztuk performatywnych nie ma więc jasnej treści i ściśle określonego zakresu. Przywołany już Schechner w odniesieniu tylko do zjawiska performansu pisał, że niemożliwe jest wyznaczenie (ani w historii, ani w kulturach) jego granic zakresowych³³. Inną nieco koncepcję performansu zaproponował socjolog Erving Goffman: „«Występ» [performans – A.K.] można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływaniu w jakiś sposób na któregośkolwiek z innych jej uczestników”³⁴. Wyeksponował on więc społeczny wymiar działań performatywnych. Tym torem poszedł polski twórca tak zwanej antropologii widowisk Leszek Kolaniewicz, który badanie performatywnego wymiaru rzeczywistości kulturowej wyjaśniał następująco: „Jest [...] zgłębianiem wszelkich społecznych sytuacji komunikacji bezpośredniej, gdzie odbiorcy komunikatów są obecni przy akcie stwarzania komunikatu i reagują na niego natychmiast i bezpośrednio”³⁵.

To zbyt szerokie pole znaczeniowe performansu stało się przyczyną wielu dyskusji. Krytycznie nastawiony do ekspansywnych zamierzeń performatyki i braku określonych granic zakresowych pojęcia performansu Marvin Carlson konkludował swoje dociekania i systematyzację performansów następująco: „Performans obejmuje nie tylko samo robienie czy nawet prze-robienie, ale także i świadomość tego robienia czy prze-robienia, zarówno ze strony performerów, jak i widzów”³⁶. Finalnie zaś stwierdził, że performans to każde świadome działanie człowieka.

³¹ Na temat dezaktualizacji kategorii katharsis zob. m.in. L. Sosnowski, *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21(2), s. 139-149, <http://estetykaikrytyka.pl/art/21/abst10.pdf>.

³² Kryterium takie zastosował Krzysztof Pleśniarowicz (zob. K. Pleśniarowicz, *Prze-strzenie deziluzji*, Universitas, Kraków 1996).

³³ Por. Schechner, dz. cyt., s. 43.

³⁴ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Aletheia, Warszawa 2009, s. 18.

³⁵ L. Kolaniewicz, *Antropologia widowisk: subdyscyplina czy nowa perspektywa antropologii kulturowej*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/46034.html>.

³⁶ M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 24.

W performatyce coraz częściej do głosu dochodzi inna jeszcze koncepcja performansu, realizująca się na płaszczyźnie teorii, jak i działań praktycznych, jako samego faktu badania (rzeczywistości historycznej). Takie rozumienie wyeksponował autor wieloletniego projektu na temat form poznania i przeżywania codzienności Baz Kershaw. W tym kontekście utworzył on kategorię metamimesis³⁷, mającą podkreślać wymiar praktyczny i teoretyczny funkcjonowania performansu artystycznego, jego aspekt twórczy (poetyczny), badawczy (teoretyczny), ale też praktyczny. Analizowany przez Kershawa przypadek performansu artystycznego *The Iron Ship* reprezentował przeżycia poznawcze i emocjonalne twórców i odbiorców tego zdarzenia³⁸. Podobnie syntetyczną koncepcję performansu zaproponował Freddie Rokem, tworząc jako narzędzie kategorię praktyk dyskursywnych (ang. discursive practices), pozwalającą na przekraczanie płaszczyzn myślowej i artystycznej i przejście na płaszczyznę historyczną³⁹. Oryginalne, różne od specyfiki performatyki amerykańskiej i europejskiej⁴⁰ sposoby podejścia do performansu zaproponowali polscy badacze: Tomasz Kubikowski, sytuując tę kategorię w procesach ludzkiej świadomości⁴¹, oraz Mirosław Kocur, lokując ją na płaszczyźnie duchowej (mistycznej?) i wskazując, że wyraża się ona w rytualnym charakterze działań liturgicznych⁴². W polskich badaniach duży wkład w realizowanie zadania aplikacji teorii performatywnych do działań teatralnych wnoszą środowiska związane z działalnością Dariusza Kosińskiego (tak w ramach działalności katedry Uniwersytetu Jagiellońskiego, jak i inicjatyw Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu) oraz Małgorzaty Sugiera (znacząca jest zwłaszcza jej aktywność translatorska).

Istotnymi cechami performing arts są zatem: działanie bezpośrednio przed publicznością (od momentu początkowego do finalnego skutku; ewentualne

³⁷ Por. B. K e r s h a w, *Performance as Research: Live Events and Documents*, w: *The Cambridge Companion to Performance Studies*, s. 43.

³⁸ Por. tamże, s. 23-45.

³⁹ Zob. F. R o k e m, *Philosophers & Thespians. Thinking Performance*, Stanford University Press, Stanford, California, 2010.

⁴⁰ Dystynkcja ta została wprost wyrażona w artykule Marco De Marinisa (zob. M. d e M a r i n i s, *Performans i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?*, tłum. E. Bał, w: *Performans, performatywność, performer*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 19-40).

⁴¹ „Performans jest zjawiskiem naturalnym, tak jak naturalnym zjawiskiem jest zaistniała w przyrodzie świadomość. Performans stanowi tryb działania świadomości” (T. K u b i k o w s k i, *Czym jest z natury performans?*, w: *Performans, performatywność, performer*, s. 52). Na temat różnych koncepcji relacji umysł–ciało oraz koncepcji świadomości zob. t e n ż e, *Regula Nibelunga*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2004.

⁴² Zob. M. K o c u r, *Drugie narodziny teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010. Na temat form pozainstytucjonalnych i parafialnych środowisk życia performansów zob. t e n ż e, *Teatr bez teatru*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

zastosowania odtwarzających narzędzi medialnych są równorzędnym elementem performansu). Podkreślaną konsekwencją, a nawet modyfikacją, jest rozwijanie, zwłaszcza w sztuce performansu, tak zwanej pętli feedbacku, czyli wzajemnego oddziaływania performerera i widza, a także swobodne kreowanie wymiany ról (artysta może stanąć po drugiej stronie dychotomicznej przestrzeni, odbiorca również, granica ta może też zostać usunięta: wszyscy staną się performerami na równych zasadach⁴³). Erika Fischer-Lichte podkreśla nadto rytualność działania performatywnego, Tomasz Kubikowski jego aktywny aspekt („jakieś akcje, działania, zachowania”⁴⁴), wszyscy niemal – konceptualny i fazowy charakter oraz syntezę ludzkich działań teoretycznych, praktycznych i wytwórczych (mówiąc językiem Arystotelesa).

Współczesna złożoność świata sztuki wynika jednak nie tylko z mnogości oraz przenikania się dziedzin i pojęć artystycznych. Dziś dyskutuje się samo pojęcie sztuki (a nawet nie podejmuje się nad nim dyskusji) ze względu na jego otwartość czy aporiyczność: często przywołuje ono znaczenie szeroko rozumianej umiejętności wytwarzania doskonałego przedmiotu⁴⁵, ale rzadko zdarza się, aby twórcy i teoretycy epoki współczesnej przywiązywali wagę do spełnienia klasycznego wymogu perfekcji czy choćby do poznania zasad konkretnej dziedziny artystycznej. Sztuka nie musi wytwarzać fizycznych bytów⁴⁶, a dziełem sztuki współczesnej jest aktywność psychiczna twórcy lub (i) odbiorcy. Aspiracją współczesnej sztuki jest zniesienie umownej cenzury: artyści rzeczywiście ranią swoje ciała, narażają na zgorszenie siebie i innych, świadków ich działania. Sztuka performatywna żąda dla siebie prestiżowego i asekuratywnego statusu sztuki, ale jednocześnie chce być prawdziwym, ekstremalnie doświadczanym życiem.

⁴³ Sytuacje takie są częste, a istotny skutek tego zabiegu opisała Fischer-Lichte, przywołując *Dionysus '69 Performance Group* Richarda Schechnera: „Choć za sprawą opisywanych tu strategii inscenizacyjnych widzowie zyskiwali rangę równouprawnionych i «równych statusem» podmiotów, to często pozwalali sobie na takie zachowania, które degradowały wykonawców do roli przedmiotów”. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 63.

⁴⁴ Kubikowski, *Czym jest z natury performans?*, s. 42.

⁴⁵ Wyróżnione za Romanem Ingardenem przez Janinę Makotę wyznaczniki dzieła sztuki to: intencjonalny sposób istnienia dzieła (w wyniku działania artysty nabudowujący się na przedmiocie materialnym, na przykład ciele artysty, forma dzieła sztuki jako zwarta całość oraz materia dzieła sztuki jako jego uposażenie w jakości estetyczne, które stanowią oryginalny zestrój jakości. Makota przekroczyła zarazem wyznacznik zaproponowany przez Marię Gołaszewską, odnoszący się do „historycznej trwałości” dzieł sztuki, jako nieadekwatny względem dzieł współczesności (zob. J. M a k o t a, *Wyznaczniki dzieła sztuki*, w: *Eidos sztuki. Materiały II międzynarodowej konferencji estetycznej*, red. M. Gołaszewska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1988, s. 51-58).

⁴⁶ Klasyczne określenie dzieła sztuki odnosi się do wartości estetycznych celowo wytworzonego dzieła. Jest ono obecne na przykład w koncepcjach Romana Ingardena, Marii Gołaszewskiej czy Antoniego B. Stępnia.

ŹRÓDŁA SZTUK PERFORMATYWNYCH

Wskazówką dla uchwycenia najbardziej swoistych cech tych sztuk performatywnych może być kontekst historyczny. Sztuki o celach katartycznych to grupa działań związanych z choreją – pierwotną formą wyrazu człowieka, ukształtowaną w kulturze śródziemnomorskiej⁴⁷. Cechowały ją ekspresyjność i mimetyczność⁴⁸ (wrodzona zdolność człowieka do naśladowania, nierozdzielna od procesu poznawczego człowieka⁴⁹). Artystyczność realizowała się w ludzkim wykonawstwie sztuk ruchu, śpiewu i słowa, a więc tańca, muzyki oraz sztuki literackiej (jak dziś ją pojmujemy). Wszystkie te sztuki, mimo że w czasach późniejszych często były uprawiane osobno, do siódmego wieku przed Chrystusem stanowiły nierozdzielną jedność, wywodzącą się ze zjawiska rytmu⁵⁰. Można byłoby więc powiedzieć, że istotą sztuki chorei była poznawcza i ekspresyjna natura człowieka⁵¹. Dodatkowe narzędzia, na przykład muzyczne, nie stanowiły o jej tożsamości. To człowiek jako sprawca, materiał, narzędzie (pojęcia i sądy jako wytwory poznawczych władz człowieka) i cel (jeśli nie chodziło o choreję magiczną) stanowił o swoistości tej sztuki.

W okresie rozwoju tragedii (według Arystotelesa najdoskonalszej ze sztuk) i popularności teatralnych konkursów w Grecji tradycyjna choreja przeobraziła się w formę bardziej wysublimowaną artystycznie, spełniającą jednak przede wszystkim funkcję katartyczną oraz społeczno-polityczną. Abstrahując od licznych polemik związanych z interpretacją katharsis, zaznaczyć należy, że funkcja ta obejmowała oddziaływanie dzieła sztuki na człowieka i dzieło miało go w pewien sposób zmieniać. To był cel sztuki katartycznej – ekspresyjnej – która obejmowała sztuki ruchu, śpiewu i teatru. Sztuki konstruktywne⁵², czyli architektura czy formy malarskie, takiego celu nie spełniały. Nie posługiwały się również materiałem cielesnym człowieka.

Współczesne sztuki performatywne w wielu wymiarach kontynuują tradycję sztuk o celach katartycznych. Istotnym momentem wiążącym sztuki o genezie choreicznej ze sztukami performatywnymi jest – jak powiedziano – człowiek, w obrębie bytowości którego rozstrzyga się istnienie i funkcjonowanie dzieła sztuki performatywnej. Moment ten jest na tyle istotny we

⁴⁷ Zob. E. Zwołski, *Choreia. Muza i bóstwa w religii greckiej*, PAX, Warszawa 1978.

⁴⁸ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, *Estetyka starożytna*, Arkady, Wrocław 1985, cz. 1, rozdz. 2, „Początki poezji”, s. 28-34.

⁴⁹ Arystoteles, *Poetyka*, rozdz. 4, 1448 b, tłum. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 10n.

⁵⁰ Por. Zwołski, dz. cyt., s. 3-7.

⁵¹ Władysław Tatarkiewicz wyklucza jako cechę chorei kontemplatywność – choć teza ta nie wydaje się w pełni zgodna z mimetycznie rozumianą naturą działań ludzkich – również jako procesów poznawczych (por. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 30).

⁵² Por. tamże, s. 25-28.

współczesnej kulturze, że wspomniany już Samuel Weber dostrzegł wzmacniającą się ekspansję sztuk, w których centrum plasuje się człowiek z jego duchowym, psychicznym⁵³ i materialnym wyposażeniem. Zainteresowanie osobą i przynależnymi jej funkcjami i prawami jest głosem tej części społeczeństwa – żyjącego w naszej „informatycznej” i stehniczowanej kulturze – która chce chronić człowieka przed cywilizacyjną alienacją.

Posługując się pojęciami Arystotelesa, można postawić pytanie: Co to znaczy, że człowiek jest przyczyną sprawczą, materialną, formalną i celową sztuki performatywnej?⁵⁴ Częściowo padła już na to pytanie odpowiedź. Posłużmy się jednak przykładem. Zbigniew Zapasiewicz w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku prezentował przygotowany przez siebie monodram na podstawie cyklu wierszy Zbigniewa Herberta *Pan Cogito*. Posługiwał się wprawdzie kostiumem (eleganckiego pana w meloniku), lecz równie dobrze mógłby z tego kostiumu zrezygnować. Występował w przeróżnych przestrzeniach scenicznych, które w najmniejszym stopniu nie determinowały jego prezentacji, żadne też inne systemy znakowe stosowane w teatrze nie stanowiły o jego grze. Istotnym (koniecznym i wystarczającym) elementem tego monodramu był Zbigniew Zapasiewicz; jego słowa (zinterpretowane – zinterioryzowane intelektualnie i emocjonalnie – wiersze Herberta), dźwięk głosu, choreografia, gest sceniczny, jego wyrażane za ich pomocą wiedza i doświadczenie.

Innym, popularnym już przykładem zastosowania Arystotelesowskiej koncepcji przyczyn w obrębie sztuk performatywnych jest uzasadnienie idei „teatru ubogiego” Jerzego Grotowskiego⁵⁵. Podobnie rzecz się ma w przypadku innych form sztuk performatywnych, różni je wyłącznie akcent bądź na muzykę czy słowo, bądź na ruch.

Artysta sztuk performatywnych pracuje na własnym materiale psychiczno-cieleśnym, posługuje się własnymi narzędziami (dostępnymi mu władzami psy-

⁵³ Na użytek tej wypowiedzi posługiwać się będę wymiennie pojęciami duchowy i psychiczny na oznaczenie niematerialnego wymiaru życia ludzkiego i aspektu działania człowieka.

⁵⁴ Łukasz Guzek mówi podobnym językiem, nie odwołując się jednak do żadnych źródeł: „Performance to sztuka kondycji psychofizycznej” (Ł. G u z e k, *Przez performance do sztuki*, http://www.didaskalia.pl/69_guzek.htm) i ujawniając w ten sposób podejście naturalizujące. Dalej czytamy: „Oparcie na kondycji psychicznej i fizycznej, czyli cielesnej, oznacza, że podstawowym materiałem, z jakiego powstaje dzieło sztuki, jest człowiek. Ale nie człowiek w ogóle, nie mówimy tu o metaforze. Mówimy o konkretnym człowieku – artyście. Performer sam dla siebie jest materiałem, z którego tworzy dzieło sztuki. Powstaje więc, może i paradoksalna na pierwszy rzut oka, sytuacja, gdy to artysta jest jednocześnie narzędziem, materiałem, twórcą i rezultatem tej twórczości – dziełem” (tamże).

⁵⁵ Poszukiwanie istoty teatru przez Jerzego Grotowskiego zostało ostatecznie wyrażone w tezie, że konstytutywną i ostateczną przyczyną teatru jest „bogactwo tkwiące w samym fachu” (J. G r o t o w s k i, *Ku teatrowi ubogiemu*, w: tenże, *Teksty z lat 1965-1969*, s. 15) aktora. W późnej wypowiedzi reżyser skupił się na potencjale osobowym ucznia (zob. t e n ż e, *Performer*, w: tenże, *Teksty z lat 1965-1969*, s. 214-218).

chicznymi – poznaniem intelektualnym i uposażeniem emocjonalnym, pojęciami, sądami, wiedzą zdobytą w życiu i szkole aktorskiej, intuicją, wrażliwością). Oddziałuje na siebie i widza – w pierwszym rzędzie na siebie, a czasem na widza, zgodnie z Grotowskiego kategorią „indukcji”. Oddziaływanie to zasada się na procesie zmiany, której podlega artysta poprzez zdobywaną na potrzeby danej sztuki wiedzę – teoretyczną i praktyczną oraz doświadczenie emocjonalne.

Czy jednak oddziaływanie to całkowicie determinuje człowieka? Socjologia odpowiedziałaby zapewne, że tak⁵⁶. Karol Wojtyła proponował jednak inne spojrzenie na człowieka: spojrzenie skupiające się na korelacji czynu z osobą. W jego ujęciu to właśnie owa korelacja warunkuje działania społeczne. Proces ten nigdy nie przebiega w przeciwnym kierunku. „Jest to porządek zasadniczy, którego nie można odwrócić ani zaniedbać”⁵⁷. Komentujący pisma późniejszego Ojca Świętego Rocco Buttiglione podkreślał współczesną tendencję do przyznawania uprzywilejowanego statusu naukom społecznym, które badają człowieka w kontekście relacji społecznych i uwarunkowań „horyzontalnych”, jednak czynią to kosztem ujęć filozoficznych, tych nurtów zwłaszcza, które skupiają się na podmiotowym wymiarze bytu osobowego; człowiek jest bowiem i substancją, i relacją⁵⁸. Wymiar ten nie jest jednak zasadniczo przedmiotem refleksji performatyki, jednostkę ujmuje się „performatywnie” w wymiarach: psychologicznym, społecznym, historycznym czy polityczno-ekonomicznym⁵⁹. W tej sytuacji pomija się lub gubi podmiotowy wymiar człowieka rozumianego jako przyczyna sprawcza, materialna, formalna i celowa, a także wzorcza sztuk performatywnych⁶⁰. Tragedia, ta sztuka „pełnego człowieka”, w tym polu, w wymiarze (przeintelektualizowanej dziś i stechnicyzowanej) kultury, ze swoimi, niemodnymi współcześnie egzystencjalnymi i metafizycznymi ambicjami – zdawałoby się – niewiele może więc zaproponować...

⁵⁶ Por. m.in. wykład inauguracyjny prof. Piotra Sztompki podczas II Zjazdu Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego (np. określenie: „Jednostka jest abstraktem, wykadrowanym fragmentem sieci relacji międzyludzkich”), który odbył się 19 września 2013 roku w murach Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zob. też: P. S z t o m p k a, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Znak, Kraków 2012.

⁵⁷ K. W o j t y ł a, *Osoba i czyn*, w: tenże, „*Osoba i czyn*” oraz *inne studia antropologiczne*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1994, s. 303.

⁵⁸ Por. R. B u t t i g l i o n e, *Kilka uwag o sposobie czytania „Osoby i czynu”*, w: K. Wojtyła, *Osoba i czyn*, s. 21n.

⁵⁹ Ujęcia wzorcowe zob. m.in. w: J. M c K e n z i e, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011; S c h e c h n e r, dz. cyt. Ujęcia mniej popularne, ale oryginalne, zob. w: M. S i r a y, dz. cyt.; M. K o c u r, *Drugie narodziny teatru*; D. K o s i ń s k i, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2010.

⁶⁰ Na temat rodzajów przyczyn por. np. A r y s t o t e l e s, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, ks. 2, 194 b-200 b, w: tenże, *Fizyka. O niebie. O powstawaniu i niszczeniu. Meteorologika. O świecie. Metafizyka*, tłum. K. Leśniak i in., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 50-64.

TRAGEDIA I... SOCJOLOGIA

Współczesne tendencje do ujmowania człowieka w perspektywie społeczno-politycznej wywarły silny wpływ na myślenie o sztuce tragedii i przyczyniły się do pojawienia się wobec niej społecznej postawy dystansu. Tragedia nie jest jednak tylko jednym z gatunków dramatycznych, jak pisała Irena Sławińska, jest ona przemyśleniem „granic wolnej woli człowieka”⁶¹. Tragedia podejmuje „sprawę człowieka”, podczas gdy w świecie po tak zwanym zwrocie performatywnym dyskurs o określonej, esencjalistycznej koncepcji podmiotu ludzkiego jest niemal niemożliwy⁶². Kategoria performatywności (genetycznie lokująca się w filozofii Austina, następnie Judith Butler) została zinterpretowana w kontekście estetyki i spopularyzowana w Europie między innymi przez Erikę Fischer-Lichte, która odwołując się do osiągnięć teoretycznych Maxa Herrmanna, postawiła kategorie ekspresyjności i performatywności w skrajnej opozycji: „Jeśli za istotny element definicji uważał [Herrmann] zarówno cielesną współobecność wykonawców i widzów, między którymi wydarza się przedstawienie, jak też cielesne działania, dopełniane przez jednych i drugich, to ten dynamiczny i w ostatecznym rozrachunku tak w swoim przebiegu, jak i w swoim efekcie nieprzewidywalny proces musiał wykluczać wszelką możliwość wyrażania i przekazywania ustalonych z góry znaczeń”⁶³. Cieleśny wymiar współuczestnictwa performerów i widzów był, według badaczki, dominujący, a przez to dla performansu konstruktywny i mógł dzięki temu odpowiadać warunkom stawianym przez Austina wyrażeniom fortunnym, sprawozdawczym. Nie podlegał determinacjom nieokreślonych i narażonych na nadinterpretację przeżyć duchowych.

Opozycja ekspresyjne–performatywna ma jednak, jak się wydaje, drugie dno. Lokować je można na płaszczyźnie esencjalizm–antyescencjalizm. Nauki społeczne usurpują sobie prymarną rolę w badaniach nad człowiekiem i konstruowaniu prawdziwościowych tez o człowieku. To właśnie na ich polu zostały upowszechnione antyesencjalistyczne koncepcje człowieka. Zjawisko to dostrzegł i opisał już na poziomie językowym kard. Joseph Ratzinger: „Wraz z przejściem socjologicznego języka nastąpiła tu również recepcja pewnych ocen; układ wartości, który ukształtował język socjologiczny, tworzy również nowe spojrzenie na historię i współczesność – w sensie negatywnym i pozy-

⁶¹ Sławińska, dz. cyt., s. 46.

⁶² Na temat kategorii esencjalizmu i antyesencjalizmu w kontekście performing arts (na przykładzie koncepcji sztuki Jerzego Grotowskiego, koncepcji osoby według Karola Wojtyły oraz kontekstów starożytnych) zob. A. Kawałec, *Performans esencjalistyczny. Rozważania z zakresu działania artystycznego*, w: *Performatywne wymiary kultury*, red. K. Skowronek, K. Leszczyńska, Libron, Kraków 2012, s. 351-366.

⁶³ Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 52.

tywnym. Tym sposobem tradycyjne określenia [...] jawią się jako «mystyfikacje», służące «utrwaleniu określonej formy władzy»⁶⁴.

Nie jest bez znaczenia fakt, że w performatyce to właśnie cielesność, wymiary: historyczno-społeczny, polityczny, ekonomiczny, determinują podmiotowość człowieka. Co to znaczy? Mówiąc słowami Karola Wojtyły, mamy do czynienia z człowiekiem wymiennym⁶⁵, mówiąc zaś słowami św. Pawła (por. 2 Kor 4, 16) i Jerzego Grotowskiego⁶⁶, mamy do czynienia z człowiekiem zewnętrznym. Dla nich wszystkich jednak człowiek jest przede wszystkim istotą wewnętrzną, niewymienną. Tak jednak jak teza o podmiotowości człowieka była dla wymienionych twórców kultury oczywista, tak też nie podważali oni faktu dualności bytu ludzkiego. Możemy, oczywiście, za jedną z autorek omówienia dzieła Grotowskiego⁶⁷ i komentatorkami nazwać podmiotową koncepcję Performera „anachroniczną”, nieprzystającą „do tych prądów współczesnej humanistyki, które negują podmiotowość człowieka i sytuują siły przesądające o jego tożsamości poza podmiotem, w kulturowym dyskursie, napięciach ekonomicznych, ideologii czy utrwalonych modelach zachowań społecznych”⁶⁸. Czy jednak to wartościujące określenie również nie stanie się „anachroniczne” w sytuacji dominacji poszukiwań i pragnień człowieka do odkrycia siebie, sensu własnej egzystencji?

W odniesieniu do tragedii Sławińska wyakcentowała dwie zaledwie cechy konstytutywne, i nie są to cechy odnoszące się do genologicznie rozumianego gatunku literackiego. Cechy konstytutywne tragedii Sławińska formułuje w najbliższym jej kontekście egzystencjalistycznym (który w swoich kolejnych pracach dookreśla jako personalistyczny), a dotyczą one rozumienia człowieka, jego egzystencji i miejsca w świecie⁶⁹. I nie są to wyznaczniki odległe

⁶⁴ R a t z i n g e r, dz. cyt., s. 178. Na temat wpływu socjologicznej koncepcji człowieka i świata autorka mówiła podczas II Zjazdu Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego 21 września 2013 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim.

⁶⁵ Por. K. W o j t y ł a, *Brat naszego Boga*, w: tenże, *Poezje i dramaty*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1979, s. 112.

⁶⁶ Por. G r o t o w s k i, *Performer*, w: tenże, *Teksty z lat 1965-1969*, s. 216-218. Na temat możliwości esencjalistycznego kierunku w rozwoju performatyki na przykładzie dzieła Jerzego Grotowskiego i Karola Wojtyły zob. K a w a l e c, *Performans esencjalistyczny*; zob. też: t a ż, *Performatyka „otwarta”?*.

⁶⁷ Katarzyna Woźniak swoje analizy pointowała następująco: „W przypadku Grotowskiego Performer to paradygmat ani dawny, ani nowy, lecz osadzony w dziejach, w konkretnej przestrzeni swoich czasów, przez co anachroniczny, bo poszukujący esencji w świecie, w którym wszystko – nawet pleć – podlega negocjacji” (K. W o ź n i a k, *Nowoczesny/ponowoczesny – Grotowski w poszukiwaniu esencji tożsamości Performera*, w: *Performans, performatywność, performer*, s. 262).

⁶⁸ E. B a l, W. Ś w i a t k o w s k a, *Negocjacje terminologiczne*, w: *Performans, performatywność, performer*, s. 13.

⁶⁹ Oprócz przywołanej ostatniej wypowiedzi Sławińskiej, ważne są jej wcześniejsze prace na temat dyskusji o tragedii. Zob. I. S ł a w i Ń s k a, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień*

od rozumienia „artystyczności” według Arystotelesa, który pisał: „Wyjaśnijmy sobie zatem, co rozumiemy przez «sposób artystyczny». Po pierwsze, akcja może być prowadzona przez postacie świadome swych czynów i wzajemnej tożsamości [...]. Po drugie, istnieje możliwość, że postacie dokonują takich czynów, ale są nieświadome, iż popełniają straszną zbrodnię, i dopiero później poznają”⁷⁰. Czy wymogów tych nie nazwalibyśmy dzisiaj pozagatunkowymi? Sławińska idzie właśnie takim torem, w którym granica między *praxis*, *poiesis* a *theoria* zostaje zatarta. Badaczka, kierując się tokiem rozważań Henri’ego Gouhiera prezentowanymi w jego klasycznej trylogii z zakresu filozofii teatru⁷¹, twierdziła: „Człowiek zdeterminowany, czy społecznie, czy jakkolwiek inaczej, nie może być bohaterem tragedii”⁷². Czy to jest główna przyczyna zaniku tragedii? Może jest nią jeszcze wymóg formalny: „Tragedia ma bardzo rygorystyczny układ [...] Tragedia rozwijała się zupełnie swobodnie, ale ten zmysł harmonii, pewnej odpowiedniości, wynikał także z idei sprawiedliwości. W tych wielkich scenach agonistycznych mamy do czynienia ze stichomitią [...]. Te przeciwstawienia ukazują dwie, a nieraz więcej różnych koncepcji życia i postaw ludzkich. Bez tego nie istnieje tragedia, gdyż – jak mówimy – tragedia szanuje człowieka, wierzy w człowieka, przyznaje mu jakby prawo do własnego działania, do własnej koncepcji życia”⁷³. Wspomniany rygorystyczny układ dotyczy nie tylko wewnętrznej potrzeby sprawiedliwości, dotyczy również potrzeby doskonałości formalnej, ogromnej pracy nad wielkim dziełem, nierzadko najważniejszym dziełem życia artysty.

TRAGEDIA JESZCZE ISTNIEJE

We współczesnym świecie sztuk performatywnych trudno jest wskazać na takie dzieło – nie bójmy się nazwać go arcydziełem – które jest ważne dla twórcy i pokoleń odbiorców, dzieło zmieniające ich życie na lepsze. Wielu odbiorców dzisiejszej sztuki teatralnej zalicza na przykład dzieło Grzego-

struktury dramatu, Toruńskie Towarzystwo Naukowe, Toruń 1948; t a ż, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960; t a ż, *Tragizm czy smród metafizyczny? Sporu o tragedię ciąg dalszy*, „Dialog” 16(1971) nr 6, s. 101-112.

⁷⁰ A r y s t o t e l e s, *Poetyka*, rozdz. 14, 1453 b, s. 39n.

⁷¹ Zob. H. G o u h i e r, *Le théâtre et l'existence*, Aubier-Éditions Mouton, Paris 1952; t e n ż e, *L'oeuvre théâtrale*, Flammarion, Paris 1958; t e n ż e, *L'essence du théâtre*, Librairie Plon, Paris 1959.

⁷² S ł a w i Ń s k a, dz. cyt., s. 43. Sławińska kontynuowała refleksję Gouhiera przedstawioną w *Le théâtre et l'existence*: „Nie ma tragedii bez wolności, gdyż promieniowanie tragiczne fatalności wiąże się z transcendencją, transcendencja zaś przekracza właśnie wolność”. Cyt. za: t a ż, *Teatr w myśli współczesnej*, PWN, Warszawa 1990, s. 21.

⁷³ T a ż, *Teatr, którego nie ma*, s. 43.

rza Jarzyny *Macbeth*⁷⁴ do dziedziny tragedii. Mają zapewne wiele racji, ale z ważnym zastrzeżeniem. Trudno jest oprzeć się odbiorczemu wrażeniu, jakie wywarło dokonanie jednego z najsłynniejszych dziś polskich reżyserów, że wartość tej inscenizacji cierpi z powodu jej „widowiskowości” – widowiskowości rozumianej jako dokonanie scenografa, jak powiedziałby Arystoteles. Epatowanie kolorem czerwonym, brutalnością, trikami przestrzennymi, przesadą i groteską skutecznie blokuje osiągnięcie celu tragedii (zarówno zgodnie z wyznacznikami, które podał Stagiryta, jak i tymi zaproponowanymi przez Sławińską).

Że jednak tragedia nie zagięła zupełnie, dowodzi przedstawienie *When the Mountain Changed its Clothing* przygotowane przez teatr muzyczny Heiner Goebbelsa i zespół dziewcząt Carmina Slovenica⁷⁵. W niezwyklej dziś formie rygoryzmu muzyczno-aktorskiego pokazano nam świat człowieka, który pyta, któremu chór odpowiada, i chór, który pyta i któremu człowiek odpowiada. Rozmawiają o tożsamości człowieka w obliczu jego zmienności, o przemijaniu, śmierci, kłamstwie, wolności, uwikłaniach polityczno-społecznych. Słowem, teatr ten objął człowieka wewnętrznego i człowieka zewnętrznego, ukazał epopeję narodu, ale skupił się na osobie i ją właśnie poddał rygorom tragedii opartej na wewnętrznym poczuciu harmonii. Ta harmonia to dodatkowo w przypadku dzieła Goebbelsa porządek ludzkiej egzystencji: od ślepoty do dojrzenia, to prawda o cierpieniu jako warunku poznania. Ta harmonia wypływa też z kształtowania życia przez zderzanie wiedzy i woli osoby z determinacjami zewnętrznymi, ale zawsze wobec Transcendencji jako rzeczywistości i kategorii, która podobnie jak „tragedia”, jest sukcesywnie usuwana ze współczesnej świadomości.

⁷⁴ *Macbeth* według W. Shakespeare’a, na podstawie tłumaczenia S. Barańczaka, reż. G. Jarzyna, TR Warszawa, premiera 19 V 2005; <http://ninateka.pl/film/2007-macbeth>.

⁷⁵ Można je było zobaczyć między innymi podczas Konfrontacji Teatralnych 2013 w Lublinie 19 października 2013 roku.