

Richard Schechner

PERFORMATYKA: WSTĘP

Ścieżka teatru i kultury

seria pod redakcją
Moniki Blige i Grzegorza Ziółkowskiego

Richard Schechner

PERFORMATYKA

WSTĘP

Przekład: Tomasz Kubikowski

Redakcja przekładu: Marcin Rochowski

OŚRODEK
BADAŃ
TWÓRCZOŚCI
JERZEGO
GROTOWSKIEGO
i POSZUKIWAŃ
TEXTURALNO-
-KULTUROWYCH

Wrocław 2006

Tytuł oryginału angielskiego:
Performance Studies: An Introduction

Przekład:
Tomasz Kubikowski
Redakcja przekładu:
Marcin Rochowski

Redakcja tomu:
Monika Blige

Uzupełnienie ilustracji w wydaniu polskim:
Iwona Gutowska, Grzegorz Ziółkowski

Indeks nazwisk:
Iwona Gutowska

Korekta:
Monika Blige, Stanisława Trela

Projekt okładki i opracowanie graficzne:
Barbara Kaczmarek

Łamanie:
Studio Ten

ISBN 83-917448-5-X

© Copyright 2006 Richard Schechner
All Rights Reserved

© Copyright for the Polish edition Ośrodek Badań
Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań
Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006

Druk i oprawa:
Drukarnia JAKS

Na okładce: przetworzone zdjęcie z przedstawienia
The Wooster Group *Brace Up!*, 1991. © Mary Gearhart

Wydawca:
Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego
i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław
tel./faks (071) 34 34 267
www.grotcenter.art.pl

Kontakt w sprawach wydawniczych:
monika@grotcenter.art.pl, tel. (071) 34 31 711

Pierwsze wydanie *Performance Studies: An Introduction* ukazało się w 2002 roku w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i Kanadzie nakładem Routledge, członka grupy Taylor & Francis. Niniejszy autoryzowany przekład z języka angielskiego opiera się na drugim wydaniu z 2006 roku, opublikowanym przez Routledge.

Rozdziały *Co to jest performans?*, *Performatywność* i *Procesy performatywne* drukowane były wcześniej w przekładzie Tomasza Kubikowskiego w „Dialogu” (2003 nr 3, nr 6 oraz 2005 nr 4) za pierwszym wydaniem książki.

Wydanie dofinansowane przez:
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Recenzje wydawnicze:
prof. dr hab. Janusz Degler
i prof. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa

Nakład: 1500 egz., objętość: 34 ark. wyd.

Performans

Mówi się, że widowisko prawdziwego artyzmu jest niepowtarzalne, jedyne: nigdy ci sami aktorzy w tej samej sztuce go nie powtórzą. Teatr jest życiem.

Mówi się też, że w życiu nie robimy nic nigdy po raz pierwszy, zawsze powtarzamy dawne przeżycia, nawyki, obrzędy, obyczaje. Życie jest teatrem.

Richard Schechner swoją wrażliwością i inteligencją prowadzi nas przez granicę życia i teatru, którą zwie performansem. Swoją wiedzą wskazuje nam innych uczonych. Oni każą nam mieć własne myśli.

Augusto Boal

Spis treści

Przedmowa do pierwszego wydania	9	III. Rytuał	69
Przedmowa do drugiego wydania	11	Rytuał, zabawa i performans	69
Przedmowa do wydania polskiego	12	Odmiany rytuału	69
I. Co to jest performatyka?	15	Święte i świeckie	70
Przedstawiam książkę, dziedzinę i siebie samego	15	Struktury, funkcje, procesy i doświadczenia	74
Ramki	15	Jak dawne są rytuały?	74
Co wyróżnia performatykę	16	Jedenaście związków rytuału z performatyką	74
Znajomość pisma i hiperteksty	18	Rytuał jako działanie i performans	75
Performatyka tu, tam i wszędzie	20	Rytuały ludzkie i zwierzęce	76
Czy performatyka jest odrębną dziedziną badań?	26	Rytuał jako performans liminalny	84
Wkład Victora Turnera	32	Próg, ościeżnica i scena	85
Centre for Performance Research i PSi	33	<i>Communitas</i> i antystruktura	88
„Północno-zachodnia” gałąź performatyki	37	Czasoprzestrzeń rytuału	90
„Inter” performatyki	40	Przemieszczenia i przemiany	90
Kwestie etyczne	40	Inicjacja Asemo	92
Wnioski	41	Dramat społeczny	93
Rozmowa	42	Taniec świniobicia w Kurumugl	97
Performans	42	Skuteczność i rozrywka	99
II. Co to jest performans?	43	Źródła performansu: jeżeli nie rytuał, to co?	99
Co to znaczy „perform”?	43	Rytuały zmienne i nowe	101
Performanse	44	Zastosowanie rytuału w teatrze, tańcu i muzyce	103
Czego chce Bill Parcells?	46	Wnioski	106
Osiem rodzajów performansów	46	Rozmowa	107
Zachowanie zachowania	50	Performans	107
Uwaga! Strzeż się uogólnień	52	IV. Zabawa	109
„Jest” performansem, „jako” performans	54	Dżoker	109
Mapy „jako” performans	56	Co to jest zabawa? Co to – bawić się?	111
Na prawdę i na niby	58	Niektóre właściwości zabawy	112
Zatarte granice	60	Siedem ujęć zabawy	113
Funkcje performansu	61	Rodzaje zabawy	114
Wnioski	65	Akty zabawy i nastrój zabawy	115
Rozmowa	67	Przeływ, czyli przeżycie zabawy	117
Performans	67	Obiekty przejściowe, złudzenia i kultura	119
		Etologiczne ujęcie zabawy	121

Komunikat: „To zabawa!”	123	VII. Procesy performatywne	253
<i>Otello</i> Batesona	125	Najwcześniejszy performans?	253
Zabawa w krwawe rytuały	126	Proces performatywny	
Filozofie zabawy	128	jako przebieg czasoprzestrzenny	257
Uprzedzenia wobec zabawy	135	Protoperformans	258
<i>Maja-lila</i>	136	Nota o „tekście”	259
Głęboka gra, ciemna gra	140	Ćwiczenia	260
Wnioski	144	Naśladowanie jako droga	
Rozmowa	144	do wiedzy performatywnej	265
Performans	144	Warsztat	266
V. Performatywność	145	Próby	270
Termin trudny do określenia	145	Rozgrzewka	273
Performatyw Austina	146	Występ publiczny	274
Czynności mowy Searle’a	148	Większe zdarzenia i konteksty	277
Poza reality TV	149	Ochłonięcie	279
Ponowoczesność	152	Następstwa	280
Symulakry	157	Reguły, protoperformans	
Poststrukturalizm i dekonstrukcja	165	i występ publiczny	283
Rozpowszechnienie poststrukturalizmu	171	Czworokąt performansu	284
Kłopoty z poststrukturalizmem	173	Od techniki montażu	
Konstrukcja płci	175	do teatru na pulpicie komputera	290
Konstrukcja rasy	179	Eksperyment w jednym kontekście,	
W czasie, przed i po <i>performance art</i>	184	rzecz zwyczajna w innym	293
Wykłady Grabarza o performatywach	192	Wnioski	296
Wnioski	193	Rozmowa	298
Rozmowa	195	Peformans	298
Performans	195	VIII. Performance globalne	
VI. Performanse	197	i międzykulturowe	299
Szerokie spektrum performansu	197	Zadanie naczelne globalizacji	299
Od aktorstwa całkowitego do nieaktorstwa	201	Scenariusze globalizacji	301
Aktorstwo realistyczne	204	Zawłaszczenia i narzucenia kulturowe	306
Aktorstwo brechtowskie	208	Dżihad i terroryzm jako performans	306
Aktorstwo skodyfikowane	211	Czy globalizacja jest dobra czy zła?	318
Aktorstwo skodyfikowane i awangarda	217	Mimikra kolonialna	322
Aktorstwo skodyfikowane,		Performanse turystyczne:	
rytuał, charyzma i obecność	217	globalizacja wypoczynku	325
Performans transowy	221	Olimpiada: sztandarowy	
Performans transowy i szamanizm	226	performans globalizmu	331
Maski, lalki i inne		Współkulturowość pionowa	336
performatywne przedmioty	233	Międzykulturowość pozioma	338
Aktorstwo hybrydowe	236	Międzykulturowość integracyjna	342
Występy życia codziennego	237	Wojny graniczne	349
Rozprawy sądowe		Od teatru globalnego do społecznego	
i egzekucje jako performans	241	Wnioski	
Chirurgia jako performans	244	Rozmowa	367
Wiara w rolę, którą się gra	246	Performans	367
Ile realizmu jest		Bibliografia	355
w aktorstwie realistycznym?	249	Źródła w języku polskim	368
Wnioski	251	Posłowie tłumacza	377
Rozmowa	251	Podziękowania	379
Performans	251	Indeks nazwisk	381

Przedmowa do pierwszego wydania

*Jeśli niespodziewane nie jest spodziewane,
nie będzie znalezione,
nieznajdywalne będąc i bezdrożne.*

Heraklit, Fragment B 18
[przekład Kazimierza Mrówki]

Redaktor taki jak ja dobrze wie, że książki powstają w wyniku zbiorowego wysiłku. Jest wiele osób, którym chcę podziękować. Przede wszystkim profesor Carol Martin, moja żona, której krytyczne wsparcie i organizacyjne zdolności pomogły mi stworzyć rzecz spójną i na temat. Carol zna mnie bardzo dobrze. Nikt inny nie przemówi do mnie tak bezpośrednio i stanowczo (i nie ujdzie z życiem). Ona najbardziej pomogła mi w urzeczywistnieniu tej książki.

Następny jest profesor Henry Bial, autor krótkich not biograficznych i słownikowych definicji, ożywiających niemal każdą stronę tej książki. On też napisał pierwsze szkice ćwiczebnych „Rozmów” i „Performansów”, pomógł dobrać do każdego rozdziału zalecane lektury. Henry wielokrotnie przeczytał każde słowo, konstruktywnie je skomentował i dodawał mi ducha w tych tygodniach, kiedy zazdrościłem Syzyfowi łatwego zadania. Henry jest wreszcie redaktorem zbioru tekstów źródłowych, który to zbiór, razem z moją książką, powinien dać studentom i wykładowcom podstawę wstępnych kursów w dziedzinie performatyki.

Dalej, moje dzieci: Sam MacIntosh Schechner i Sophia Martin Schechner. Wiem, że „rodzinie” dziękuje się przeważnie na samym końcu: ze mną jest inaczej. Nie tylko omawiałem z dziećmi główne idee tej książki, ale byłem też widzem wielu performansów ich dorastania i rozwoju. Sam jest dziś zawodowym redaktorem i pisarzem, a Sophia poetką, malarką i niezwykłym talentem jeździeckim.

Chcę podziękować moim edytorom w wydawnictwie Routledge, najpierw Talii Rodgers, która zamówiła tę książkę (i przez lata czekała, aż zarobię na zaliczkę). Talia zawsze ofiarowywała wsparcie i entuzjazm; nie tylko mnie, ale wszystkiemu, co dobre w Routledge. Oprócz dalekosiężnych

wizji odznacza się ona byстрыm redaktorskim okiem. Dalej, Moira Taylor, starszy redaktor działu podręczników i główny redaktor tej książki. Moira nauczyła mnie, jak budować podręcznik, za co nie mogę się jej dość nadziękować. Talia, Moira i ich koledzy w Routledge pracowali ze mną od zamysłu aż do ostatecznego kształtu, doradzając, pochlebiając mi i upierając się. Czułem także wsparcie zespołu korektorów, grafików i pracowników działu sprzedaży – zwłaszcza projektantki okładki, Sutchindy Rangsi-Thompson i redaktorki technicznej Ruth Bourne. W sumie, czułem się składnikiem pracy zespołowej. Pisanie jest bolesnym, samotnym zajęciem; wydawanie książki jest już zupełnie inne.

Moi koledzy z Wydziału Performatyki Tisch School of the Arts podtrzymywali mnie na różne sposoby. Prof. Barbara Kirshenblatt-Gimblett i prof. Diana Taylor czytały poszczególne części książki i dawały szczegółowe, klarowne komentarze, z których wiele wykorzystałem. Zwykle jeżę się wobec krytyki, ale po pewnym czasie jestem wdzięczny przyjaciółom, którzy jasno po angielsku mówią mi, jak mam ulepszyć swoje dzieło. Inni moi koledzy – profesorowie Peggy Phelan, Barbara Browning, José Muñoz, Fred Moten i Ngūgĩ wa Thiong’o, a ostatnio jeszcze Anna Deavere Smith i André Lepecki – pomogli, tworząc wydział, gdzie najważniejsze są idee, nie ma wewnętrznych wojen, pielęgnuje się i uprawia umysłową, artystyczną i indywidualną różnorodność. Można w to nie uwierzyć – ale większość naszych rad wydziału jest zabawna; niektóre zaś ogromnie stymulujące.

Nie dałoby się skończyć tej książki bez wysiłku sekretariatu, zespołu redakcyjnego i autorów tekstów drukowanych w „TDR: The Journal of Performance Studies”. Chcę podziękować zwłaszcza red. Mariellen Sandford, mojej długoletniej

współpracownicze z „TDR”, która wzięła na siebie dodatkową pracę, tak abym mógł znaleźć czas i spokój niezbędne do pisania. Wreszcie studentki-redaktorki pomagające w ostatnim roku pisania tej książki: Jennifer Chan, Cathlyn Harris, Alice Reagan i Sara Brady. Cały zespół „TDR” zasługuje na podziękowanie. Jestem w ciągłym kontakcie z jego współpracownikami: tak aktywną i wszechstronną grupą ludzi, jaką tylko można by sobie wymarzyć. To Philip Auslander, Eugenio Barba, John Bell, Augusto Boal, Guillermo Gómez-Peña, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Rebecca Schneider, William H. Sun, Diana Taylor, Ngũgĩ wa Thiong’o, Tadashi Uchino i Susanne Winnacker. Nic dziwnego, że część ich pracy widoczna jest w tej książce. Lektura nadsyłanych tekstów i redagowanie tych przyjętych do druku pozwalają mi trzymać rękę na pulsie mojej dziedziny.

Pisanie podręcznika wymaga współpracy ze specjalistami w danej dziedzinie. W przypadku performatyki idzie o najrozmaitsze osoby, podejścia i specjalności. Pisząc tę książkę, wiele skorzystałem z uwag recenzentów w Ameryce Północnej i Wielkiej Brytanii. Należą do nich: Baz Kershaw (Head of Drama, University of Bristol), Colin Counsell (Programme Director, Theatre Studies, University of North London), Simon Shepherd (Director of Programmes, Central School of Speech and Drama, Londyn), Rebecca Schneider (Department of Theater, Film, and Dance, Cornell University) i Sally Harrison-Pepper (School of Interdisciplinary Studies, Miami University, Ohio).

Zawsze boję się, że w tego rodzaju podziękowaniach pominię kogoś absolutnie podstawowego. W tym duchu zatem, z całego serca dziękuję Zapomnianym Kolegom – kimkolwiek jesteście.

A w końcu – jaka to książka? Dla kogo przeznaczona? Komu może dać pożytek? Cały wysiłek – mój pisarski i zespołu redakcyjnego

w Routledge – służył temu, żeby powstał przystępny, użyteczny podręcznik, który nada się do wszelkich kursów performatyki, gdziekolwiek w świecie. Praktycznie znaczy to, że *Performatyka: wstęp* będzie stosowana jako podręcznik na wydziałach lub akademickich kursach performatyki, teatru, komunikacji, wymowy, kulturoznawstwa itp. Na całym świecie pojawiło się zainteresowanie performatyką. Chcę, żeby książka pomogła tym, którzy już się nią zajmują, i zachęciła innych, by się nią zajęli. Jak podkreślam w następującym dalej tekście, performatyka jest nieustalona, otwarta, różnaita i wieloraka pod względem metod, motywów, tematów, sztuk i osób.

Bibliografia na końcu książki wymienia wszystkie teksty, z których korzystałem, lub na które się powołuję, jak również najważniejsze dzieła osób, które wymieniam w tekście. Niektóre z tych dzieł są pradawne, inne bardzo niedawne – od klasyki po artykuły w gazetach lub strony internetowe. Są rozbieżności pomiędzy podanymi w tekście datami pierwszych wydań, a datami wydań w bibliografii. Zestawiając tę ostatnią, kierowałem się bowiem przede wszystkim dostępnością i czytelnością wydań. Moim celem było zebranie obszernego, o ile nie wyczerpującego zbioru pism, które charakteryzują jakoś dziedzinę performatyki, tak jak staram się ją sobie wyobrazić.

Mam nadzieję, że ta książka dopomoże w powstaniu wielu nowych kursów performatyki. Nie tylko obejmujących jakiś jej aspekt, ale szeroko zakrojonych kursów, służących za „wstęp”. Wstęp do czego? No dobrze: życia. Chcę nie mniej, niż uczynić performatykę metodą analizy, sposobem na rozumienie świata tak jak się on staje, niezbędnym narzędziem do życia.

Richard Schechner
Hanover, New Hampshire
lipiec 2001

Przedmowa do drugiego wydania

Drugie wydanie książki różni się od pierwszego pod wieloma względami – zawiera też jednak wiele z poprzedniej edycji. Przedmowa do pierwszego wydania pozostaje nietknięta i proszę zajrzeć do niej po pełną listę podziękowań. Tutaj będę zwięzły, dziękując tylko tym, którzy umożliwili to drugie wydanie.

Po pierwsze, profesor Carol Martin, moja żona. Także moje dzieci: Sam MacIntosh Schechner i Sophia Martin Schechner.

Dalej, moje edytorzy z Routledge: Talia Rodgers, wydawca działu Teatru i Performatyki, i Moira Taylor, starszy redaktor Działu Podręczników. Bez ich niestrudzonych wysiłków książki by nie było.

Dziękuję kolegom z Wydziału Performatyki New York University, zwłaszcza Barbarze Kirschenblatt-Gimblett i Dianie Taylor: dobrym przyjaciółkom, towarzyszkom intelektualnym i bystrym krytykom.

Chcę też podziękować redaktorom i personelowi „TDR” – zwłaszcza mojej długoletniej współpracownicy, red. Mariellen Sandford. Przez miesiąc, kiedy pracowałem nad drugim wydaniem, Mariellen była faktycznym redaktorem „TDR”, dając mi tym samym czas na realizację moich zamiarów. Podobnie koledzy z zespołu East Coast Artists, zwłaszcza Christine Witmer i Jeanne Finestone.

Co nowego jest w tym wydaniu? Poprawiono wszystkie ramki biograficzne, zalecane lektury [z których wydawca polski zrezygnował na rzecz uzupełnienia bibliografii o źródła polskie] i zestawy ćwiczeń na końcu rozdziałów. Są nowe ramki, uaktualniające książkę. Głęboko przepracowałem każdy rozdział, zwłaszcza ostatni: *Performanse globalne i międzykulturowe*. Książka jest znacznie dłuższa i, mam nadzieję, lepsza; więcej w niej materiału, rozważań i analiz.

Chcę, by pomogła ona tym, którzy już zajmują się performatyką, i zachęciła innych, by się nią zajęli. Jak podkreślam w następującym dalej tekście, performatyka jest nieustalona, otwarta, różnaita i wieloraka pod względem metod, motywów, tematów, sztuk i osób. Mam nadzieję, że ta książka pomoże w powstaniu wielu nowych kursów performatyki. Nie tylko obejmujących jakiś jej aspekt, lecz szeroko zakrojonych kursów, służących za „wstęp”. Wstęp do czego? No dobrze: życia. Chcę nie mniej, niż uczynić performatykę metodą analizy, sposobem na rozumienie świata tak jak się on staje, niezbędnym narzędziem do życia.

Richard Schechner
Nowy Jork
październik 2005

Przedmowa do wydania polskiego

Jakkolwiek „Schechner” brzmi raczej z niemiecka, rodzina mojego ojca była polska. Sądzę, że do Galicji przybyli oni z Austrii. Zachowali nazwisko, mówili zaś po polsku i w jidysz. Jesteśmy Żydami; dlatego nie ma nas już w Austrii ani w Polsce. Ojciec mojego ojca opuścił Małopolskę w początkach XX wieku. Powrócił tam później tylko raz, w latach 20. Reszta polskiej części mojej rodziny zginęła w Szoah. Kiedy Niemcy napadły na Polskę we wrześniu 1939 roku, miałem pięć lat. Wojna, do której Stany Zjednoczone przystąpiły w grudniu 1941 roku, trzy dni po narodzinach mojego młodszego brata, wciąż pozostaje w mojej pamięci. Świadomość zagłady polskich Żydów towarzyszy mi zawsze, kiedy odwiedzam Polskę. Aż nazbyt świadomy jestem też sprzeczności. Większość Polaków przeciwstawiała się nazistom, nawet jednak wśród tych patriotów liczni byli ci, którzy nienawidząc niemieckich najeźdźców, mieli zarazem wielką chęć „pozbyć się Żydów”. Poczucie przeszłej katastrofy i przyszłego zagrożenia żyje we mnie i łączy się z dziełem mojego życia. Jak ujął to Artaud: „I niebo może nam jeszcze runąć na głowy. I teatr po to istnieje, by nas tego przede wszystkim nauczyć” [przekład Jana Błońskiego].

Dzisiaj żydowską obecność w Polsce obejmuje zarazem amnezja i sentymentalizm. Kiedy przed kilkoma laty byłem w Krakowie, w dawnej dzielnicy żydowskiej, próżno było szukać żywych Żydów; pełno za to sklepów sprzedających drewniane figurki klezmerów i chasydów. Dziwaczne – pomyślałem. Dwa lata temu, w Lublinie, spacerowałem po dzielnicy obfitującej dziś w kawiarenki, teatry i pracownie artystów. Dawniej mieszkali tam Żydzi. Jeżeli były jakieś duchy w tych domach i na tych ulicach, lubelska młodzież zdawała się ich nieświadoma. Oczywiście, będąc w Krakowie pojechałem do Auschwitz;

w Lublinie poszedłem na Majdanek. W Warszawie szukałem getta; po wielu pytaniach (nikt raczej nie wiedział) i wypatrywaniu (miałem plan miasta i niewiele informacji) znalazłem niewielką tablicę koło stacji benzynowej, opodal kolonii bloków w stylu sowieckim. Samego getta oczywiście nie było; na jego miejscu pozostała tylko ta upamiętniająca tablica. Nie sądzę, by w dzielnicy mieszkali jacykolwiek Żydzi.

Po drugiej stronie tej morderczej dialektyki jest Grotowski, nieżydowski chasyd, poszukiwacz szechiny, iskry dobra ukrytego w wielu tradycjach. Grotowski był też talmudystą, brodatym człowiekiem wielkiej nauki i odczytania, który szerzył swoją wiedzę poprzez „oraturę”: tradycję żywego słowa. Grotowski nauczał, reżyserował i wykładał. Rzadko kiedy pisał w sensie literackim. Na to, co powszechnie uważa się za jego pisma, w przeważającej części składają się jego wypowiedzi. W czasie Szoah Grotowski był chłopcem ukrytym w lasach przez matkę; schowała go jako swoją prywatną szechinę. Lata ukrycia pozostały na nim ślady. Kiedy po raz pierwszy przeczytałem o nim w roku 1963 i spotkałem się z nim w roku 1967, poczułem, że mam do czynienia z bratnim duchem i z potężnym nauczycielem. W 1967, na New York University, gdzie byłem już profesorem, uczestniczyłem w warsztacie z Grotowskim i Ryszardem Cieślakiem. Te cztery tygodnie zmieniły moje artystyczne życie. Obudziły też we mnie pewne rzeczy z mego dzieciństwa; powrócę do nich. Jest jeszcze Tadeusz Kantor, który nigdy nie odszedł daleko ani też nigdy w pełni nie uznał swoich żydowskich korzeni – widocznych nie tylko w jego obsesyjnie, z artystycznym mistrzostwem odtwarzanym dzieciństwie, lecz także w jego kosmopolityzmie, związkach z awangardą i happeningiem (**zob. il. 0.1**). Kiedy myślę o Polsce poza Grotowskim



II. 0.1 Tadeusz Kantor w Teatrze im. Juliusza Słowackiego przed spektaklem *Niech szczeną artyści*. Fot. Leszek Dziedzic

i Kantorem, myślę też o ekstatycznym katolicyzmie, który przejawiają pielgrzymujący do Czarnej Madonny z Częstochowy – tak bliskim charakteryzacji i zarazem tak od niego odległym.

Nie mogę w pełni logicznie objaśnić związków między tym wszystkim a moją książką *Performansy: wstęp*. Mogę tylko powiedzieć, że już na początku życia, na własnej skórze nauczyłem się, że „performans” w szerokim rozumieniu to znacznie więcej niż „tylko teatr”. Nauczyłem się, że ludzie żyją i umierają wedle tego, jak się ich oznaczają, za kogo się ich uważa, jak się przedstawiają, jak okazują lub ukrywają swoją tożsamość, jak rozgrywiają swą pozycję w rzeczywistościach społecznych i kulturowych, których część stanowią i w których są pogrążeni. Oczywiście, jako dziecko nie byłem w stanie tego wszystkiego zebrać, wyliczyć, a nawet sformułować. Mogłem to jednak na rozmaite sposoby odgrywać. Bawiłem się na plaży, wyobrażając sobie całe miasta zniszczone przez ogień i wodę. Wymyślałem scenariusze warte greckich czy elżbietańskich tragedii, które później czytałem i reżyserowałem – *Bachantek* Eurypidesa, *Edypa* Sofoklesa i Seneki, *Prometeusza* i *Oresteja* Ajschylosa, Szekspirowskiego *Leara*, *Ryszarda III*, *Makbeta* i *Hamleta*, *Fausta* Marlowe’a i Goethego.

A teorie? Stanowią sedno książki, którą będziecie czytać. Rodzina mojej matki była niemiecka. Dziadek mojej matki wyemigrował do USA z Ba-

warii, wkrótce po europejskich zamieszkach roku 1848. Jego syn, mój dziadek, Samuel, trudnił się aptekarstwem; z zamiłowaniem zgłębiał jednak żydowską naukę. Kiedy byłem chłopcem, dziadek Schwarzwald (my, dzieci, nazywaliśmy go tak w odróżnieniu od ojca mego ojca, dziadka Schechnera) nauczył mnie czytać po hebrajsku, studiować Biblię i niektóre części Talmudu. Każdego lata, zanim skończyłem trzynaste lat, dziadek Schwarzwald płacił mi, abym studiował Talmud i Torę. Jeżeli znalazłem jakieś letnie zatrudnienie – płacił mi tę samą stawkę godzinową, żebym z nim studiował. Jeszcze przez długi czas potem nie wiedziałem, jak wielkim było to darem. Jednakże lekcje metodologii, jak również szczegóły niektórych aspektów żydowskiej tradycji – tak jak interpretował je dziadek Schwarzwald – pozostały przy mnie. Mam te lekcje we krwi nawet w czasie podróży do Indii, nawet przy moim głębokim zainteresowaniu hinduizmem i jego buddyjską odnogą. Pomagają mi zrozumieć, jak ludzie mogą robić coś „na niby, aby wyszło na prawdę” – rdzenny związek teatru i rytuału, performansu i ideologii, zabawy i najpoważniejszych rzeczy, jakie tylko można sobie wyobrazić.

Richard Schechner
Nowy Jork
sierpień 2006

I

Co to jest performatyka?

Przedstawiam książkę, dziedzinę i siebie samego

Książka, którą trzymasz w ręce, stanowi „wstęp” do performatyki. Powstaną i inne takie wstępy, co bardzo mi odpowiada. Naczelnym, podstawowym założeniem performatyki jest bowiem otwartość jej pola. Performatyka nie ma końca, zarówno jeśli chodzi o wymiar teoretyczny, jak i roboczy. Istnieją różne głosy, tematy, opinie, metody i przedmioty. Jak pokażę w rozdziale II, wszystko i cokolwiek można badać „jako” performans. Nie znaczy to jednak, że performatyka jako dyscyplina akademicka pozbawiona jest właściwych sobie pytań i przedmiotów badania. Teoretycznie jest szeroko otwarta; w praktyce poszła drogą, którą przedstawię w tym rozdziale.

Otwartość nie znaczy też, że nie obowiązują tu żadne wartości. Ludzie pragną, potrzebują i używają standardów, wedle których żyją, piszą, myślą i postępują. Jako jednostki i jako elementy społeczności czy narodów stykają się z innymi ludźmi, innymi gatunkami, swoją planetą i tym, co poza nią. Wartości, którymi ludzie się kierują, nie są jednak „naturalne”, transcendentne, ponadczasowe, dane od Boga i niezmiennie. Należą do ideologii, nauki, sztuki, religii, polityki i innych dziedzin ludzkich wysiłków i dociekań. Wartości wypracowywane są w pocie czoła, przygodne, zmienne z biegiem czasu, stosownie do okoliczności społecznych i historycznych. Stanowią funkcję kultur, grup i jednostek. Można ich używać do ochrony i wyzwolenia albo do ucisku i kontroli. W istocie, różnica między „wolnością” a „uciskiem” zależy w dużej mierze od tego, skąd pochodzisz.

Ta książka obejmuje wartości, teorie i praktyki pewnej dziedziny badań naukowych, tak jak rozumie je pewien człowiek w ósmej dekadzie swe-

go życia. Człowiek ten jest żydowsko-hinduistyczno-buddyjskim ateistą, mieszkającym w Nowym Jorku, żonatym ojcem dwojga dzieci. Jest profesorem Wydziału Performatyki New York University i redaktorem kwartalnika „TDR: The Journal of Performance Studies”. Reżyseruje przedstawienia teatralne, pisuje eseje i książki, wykłada i prowadzi warsztaty. Podróżował do wielu miejsc świata i pracował tam. To nie jest bez znaczenia, kim jestem. Poprowadzę was w tej podróży: powinniście wiedzieć coś o swoim przewodniku.

Ponieważ performatyka jest tak rozległa i otwarta na nowe możliwości, nikt nie może w tej chwili uchwycić jej w całości ani też wtłoczyć jej ogromu i różnorodności w jedną książkę. Moim punktem wyjścia są: moje własne nauczanie, badania, praktyka artystyczna i doświadczenie życiowe. Nie ograniczę się jednak do tego. Będę przedstawiał idee dalekie mi, a nawet sprzeczne z moimi wartościami i opiniami.

Ramki

Zanim zacniemy, chcę wskazać pewną cechę tej książki. Nie stosuję w tekście cytatów, odwołań ani przypisów. Czerpię idee z wielu źródeł, jednak ten zapisany głos jest w całości mój własny. Mam nadzieję, że umożliwi to łatwiejszą lekturę niż lektura większości uczonych tekstów. Chcę jednak również, aby moi czytelnicy słyszeli wiele głosów. W ramach zamieszczam więc wtręty i opinie, które uzupełniają mój wywód lub są wobec niego alternatywą. Rozpoczynają one rozmowę tak, jak sam nie mógłbym tego zrobić. Stanowią hiperłącza, ukazujące nieco performatycznej rozmaitości. Chcę, żeby dało to efekt seminarium z wieloma podniesionymi do głosu rękami albo pulpitu komputera z wieloma otwartymi oknami.

Co wyróżnia performatykę

Performanse są działaniami. Jako dyscyplina akademicka performatyka bierze działania niezwyczajnie poważnie. Czyni to na cztery sposoby. Po pierwsze: „przedmiot badań” performatyki stanowią zachowania. Jakkolwiek performatycy na wielką skalę wykorzystują materiał archiwalny – książki, fotografie, świadectwa archeologiczne, pozostałości historyczne itp. – w swoich badaniach szczególnie koncentrują się na „repertuarze” – na tym mianowicie, co robią ludzie, kiedy to właśnie robią. Po drugie: ogromną część performatycznego projektu stanowi praktyka artystyczna. Liczni performatycy są zarazem czynnymi artystami, zaliczającymi się często do awangardy czy też uprawiającymi performansy wspólnotowy; inni opanowali rozmaite formy sztuki Zachodu i innych regionów. Między studiowaniem a uprawianiem performansu zachodzi ścisły związek. Po trzecie: nader cenioną metodą są tu badania w terenie, w postaci „obserwacji uczestniczącej”; wzięte z antropologii i przystosowane do nowego użytku. W badaniach antropologicznych rodzimą kulturę przeważnie stanowi kultura Zachodu; tę „inną” zaś – któraś z pozostałych. W performatyce jednak „inna” może być część własnej kultury (zachodniej czy nie) lub nawet aspekt własnego zachowania. W terenie ustawia to performatyków w pozycji brechtowskiego dystansu, pozwalającego na krytykę, ironię i osobisty komentarz, jak również na pełne wczucia uczestnictwo. Praca w terenie również stanowi w ten sposób performans. Przybieranie krytycznego dystansu wobec przedmiotów badania i wobec siebie wymaga pewnej rewizji, rozpoznania, że warunki społeczne – łącznie z samą wiedzą – nie są stałe, lecz podległe „procesowi prób”, testów i korekt. Po czwarte: idzie za tym fakt, że performatyka aktywnie włącza się w praktyki i strategie społeczne. Niewiele osób spośród praktyków performansu aspiruje do ideologicznej neutralności. W istocie naczelnym założeniem teoretycznym jest to, że żadne stanowisko ani podejście nie jest „neutralne”. Nie ma czegoś takiego jak brak uprzedzeń. Wyzwanie polega na tym, by o ile to możliwe, uświadomić sobie własną postawę wobec postaw innych – a potem podjąć środki, by tę postawę utrzymać lub zmienić.

Performanse – jak bardziej szczegółowo pokażę w rozdziale II – przybierają wiele postaci i rodzajów. Trzeba je rozważać jako „szerokie spektrum” lub „kontinuum” ludzkich działań,

sięgające od rytuałów, zabaw, sportów, popularnych rozrywek, sztuk wykonawczych (teatr, taniec, muzyka) i występów życia codziennego, poprzez role społeczne, zawodowe, płciowe, rasowe i klasowe, aż do uzdrawiania (od szamanizmu do chirurgii), mediów i Internetu. Przed rozpoczęciem studiów performatycznych zachodni uczeni sądzili, że dokładnie wiedzą, co jest, a co nie jest „performansem” – występem czy przedstawieniem. W rzeczywistości nie istnieje jednak możliwa do wyznaczenia – historycznie czy kulturowo – granica tego, co jest performansem. Pewne gatunki włączają się w to kontinuum, inne odpadają od niego. Gdzieś u podłoża jest poczucie, działanie, które zostaje opracowane, przedstawione, wyróżnione, wystawione na pokaz – jest performansem. Wiele z nich należy do kilku obecnych w kontinuum kategorii. Na przykład piłkarz, który strzeliwszy bramkę, tańczy po boisku i odbiera gratulacje od kolegów, zarazem spełnia pewien rytuał, popisuje się – jako sportowiec i jako dostawca rozrywki.

Performatyka jest stosunkowo nową dyscypliną i metody, którymi bada performans, są w stadium formowania. Performatyka czerpie z szerokiego wachlarza innych dyscyplin i syntetyzuje ich ujęcia: sztuk wykonawczych, nauk społecznych, studiów feministycznych i *gender studies*, historii, psychoanalizy, *queer theory*, semiotyki, etologii, cybernetyki, studiów regionalnych, teorii mediów i kultury popularnej, kulturoznawstwa. Jednakże „performatyka jest czymś więcej niż tylko sumą zapożyczeń” (zob. 1 ramkę Kirshenblatt-Gimblett). Performatyka zaczyna się tam, gdzie większość określonych dyscyplin się kończy. Performatyk nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako takiego, lecz tylko jako element ciągłej gry związków i relacji – „jako” performans. Co to znaczy „jako” performans wyjaśnię w rozdziale II. Mówiąc krótko, bada się wszystko jako praktykę, zdarzenie czy zachowanie, nie jako „przedmiot” czy „rzecz”. Jakość dziania się „na żywo” – nawet gdy mowa o mediach czy o materiale archiwalnym – stanowi jądro performaty-

BARBARA KIRSHENBLATT-GIMBLETT: amerykańska teoretyczka performansu, specjalizująca się w estetyce życia codziennego, performansie żydowskim i folklorze. Założycielka i kierowniczka (od 1981 do 1993 roku) Wydziału Performatyki New York University. Autorka *Destination Culture* (1998).

II. 1.3 Zdjęcia „szerokiego spektrum performansu”

**Rytuał**

Zamaskowany performer podczas karnawału w Gwinei-Bissau, lata 80. XX wieku. Fot. Eve L. Crowley. Fot. ze zbiorów R. Schechnera

**Rytuał**

Chłopcy w czasie uroczystej mszy Pierwszej Komunii Świętej. Fot. ze zbiorów prywatnych

**Zabawa**

Dzieci na baliku karnawałowym. Fot. ze zbiorów prywatnych

**Sport**

Piłkarze reprezentacji Francji i Włoch podczas meczu finałowego o Mistrzostwo Świata, Berlin, 9 lipca 2006. Fot. Ku-ba Atys/Agencja Gazeta

**Rozrywka popularna**

Festiwal muzyczny w Woodstock, 1968. Fot. Ken Regan

II

Co to jest performans?

Co to znaczy „perform”?

W świecie biznesu, w sporcie czy w seksie angielski czasownik *perform* znaczy, że sprostało się wymaganiom, osiągnęło 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. W XXI wieku nasze życie jest naznaczony performansami bardziej niż kiedykolwiek.

Performans można także rozpatrywać w odniesieniu do:

- bytu,
- działań,
- okazanych działań,
- wyjaśnienia „okazanych działań”.

„Byt” to sama nasza egzystencja. „Działania” to aktywność wszystkiego, co istnieje, począwszy od kwarków, poprzez istoty czujące i świadome, aż do gromad galaktycznych. „Okazane działania” to performanse – to uwydatnienie działań, podkreślenie ich, przedstawienie. „Wyjaśnienie «okazanych działań»” to performatyka.

Jest bardzo ważne, by te wszystkie kategorie poróżnić. „Byt” może być aktywny lub statyczny, linearny lub cykliczny, rozszerzający się lub zapadający, materialny albo duchowy. Byt to kategoria filozoficzna, wskazująca na niezależną od ludzkich teorii „ostateczną rzeczywistość”. „Działania” i „okazane działania” tworzą akcje. Są stale płynne, zawsze zmienne – to świat, którego doświadczał przedsokratejski filozof grecki **Heraklit**. Heraklit ujął tę wieczną płynność w aforyzmie: „Do tej samej rzeki nie można wejść dwa razy i nie można dwa razy dotknąć tej samej zniszczalnej substancji w tym samym stanie” (Fragment 41, przekład Kazimierza Leśniaka). Czwartym termin – „wyjaśnienie «okazanych dzia-

HERAKLIT Z EFEZU (ok. 540–480 p.n.e.): grecki filozof, którego uważa się za twórcę doktryny: „wszystko płynie”, teorii nietrwałości i zmiany. Nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki, ponieważ rzeka płynie i nowa woda nieustannie zastępuje dawną.

GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA (ur. 1955): amerykański artysta pochodzenia meksykańskiego, podwójnej narodowości; performer i pisarz, szef Pocha Nostra. Autor książek *Warrior for Gringostroika* (1993), *The New World Border* (1996), *Dangerous Border Crossers* (2000), *Ethno-Techno Writings on Performance, Activism, and Pedagogy* (2005, z Elaine Peña) i performansów: *Border Brujo* (1990), *El Naf-tazeca* (1994), *Border Stasis* (1998), *Brownout: Border Pulp Stories* (2001), *Mexterminator vs the Global Predator* (2005).

COCO FUSCO (ur. 1960): interdyscyplinarna artystka pochodzenia kubańskiego, mieszka w Nowym Jorku. Współpracowała z Gómezem-Peñą w performansie *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992). Wśród innych jej performansów: *Dolores from 10h to 22h* (2002, z Ricardem Dominguezem) i *The Incredible Disappearing Woman* (2003, z Ricardem Dominguezem). Autorka książek: *English is Broken Here* (1995), *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas* (2000), *The Bodies That Were Not Ours* (2001), *Only Skin Deep* (2003, z Brianem Wallisem).

„łzań”, to próba refleksji, zrozumienia świata performansu i świata jako performansu. Na ogół jest to udziałem krytyków i uczonych. Czasami jednak sam performans bywa refleksyjny – jak w teatrze brechtowskim, w którym aktor wychodzi ze swej roli, żeby komentować działania przedstawianej postaci, albo też w wyrażających krytyczną świadomość odmianach performansu artystycznego, na przykład w *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992) **Guillermo Gómeza-Peña** i **Coco Fusco**. Performans tego rodzaju omówię dalej w rozdziałach V, VI i VIII.

II. 6.1 Różne rodzaje performansu



Kobieta przy pracy – Tatiana Nikolajewna jako kontroler na linii Opla, pracuje od osiemnastu lat. Fot. Anna Bedynska/Agencja Gazeta



Sędzia Sądu Najwyższego Tucker. Fot. Bassano. Camera Press, Londyn



Wspaniale wystrojona tancerka na przyjęciu w Hawanie. Fot. ze zbiorów Moiry Taylor



Turystyczne widowisko wojowników Masajów z Kenii. Fot. Bertrand Arthus. © Ardea London Ltd.



Bitwa pod Grunwaldem. Inscenizacja nawiązująca do średniowiecznego pierwowzoru. Za zgodą A. Olej/K. Kobus www.travelphoto.pl



Wyprawa Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” na Ukrainę, wrzesień 1993. Fot. Paul Allain

PERFORMANSE ŻYCIA CODZIENNEGO – ROLE SPOŁECZNE I RODZINNE – ROLE ZAWODOWE – SPORT I INNE

II. 6.2 Szerokie spektrum performansu. Jakkolwiek wykres ukazuje odrębne kategorie, niektóre z nich stapiają się z innymi. Żadna ścisła granica nie oddziela „ról społecznych i rodzinnych” od „ról zawodowych”, ani „świętych i świeckich obrzędów” od „szamanizmu” czy „transu”

II. 7.14 Różne rodzaje performansu. Ten zbiór w żadnej mierze nie wyczerpuje możliwości



Spalding Gray jako Biskup i Joan Evans jako Kobieta-penitentka w *Balkonie* Jeana Geneta. Reż. R. Schechner, The Performance Group, 1979. Fot. ze zbiorów R. Schechnera



Mick Jagger podczas koncertu. Ze strony www.ldcommunications.co.uk



Sarah Bernhardt (po prawej) jako Hamlet, 1899. Prawdopodobnie to Ofelia siedzi przy kołowrotku w scenie: „Idź do klasztoru!” (III, 1). Sarah Bernhardt (1844–1923) zagrała w czasie swej wspaniałej kariery kilka ról męskich. Fot. ze zbiorów R. Schechnera



Kate Valk jako Narrator w przedstawieniu The Wooster Group *Brace Up!*, na podstawie *Trzech siostr* Antona Czechowa, 1991. Scott Renderer, Jeff Webster (na dwóch dużych ekranach), Paul Schmidt (na małym ekranie). Fot. © Mary Gearhart



Iben Nagel Rasmussen podczas pokazu fragmentu spektaklu *Itsi-Bitsi* w ramach XIV sesji ISTA, Wrocław, 2005. Fot. Tomasz Hołod

VIII

Performanse globalne i międzykulturowe

Zadanie naczelne globalizacji

Zadaniem naczelnym **globalizacji** (by użyć terminu, którym Stanisławski określał ogólną intencję czy cel działania) jest integracja wszystkich systemów – informacyjnych, gospodarczych, wojskowych, ideologicznych, społecznych, politycznych i kulturalnych – wedle zasady „high performance”, czyli w tym przypadku: wysokiej wydajności. Jeżeli się to powiedzie, powstanie światowa sieć maksymalnej produktywności. Chociaż globalizacja dopuszcza, a nawet wspiera „różnice kulturowe” na szczeblu codziennych zachowań, języków, żywności, odzieży, stylu życia, twórczości artystycznej itp., legły u jej podstawy system jest ujednoczony i **współkulturowy** – a jej podstawowym celem jest zharmonizować i poddać kontroli wszystkie podsystemy. Czy przyniesie to dobro przeważającej części ludzkości o tyle, że zaradzi biedzie, chorobom, przeludnieniu, wojnom, zużyciu zasobów i innym zagrożeniom na naszej planecie – jest oczywiście rzeczą sporną. Zwolennicy globalizacji twierdzą, że przeważająca część ludzkości może osiągnąć wysoki poziom życia tylko poprzez systematyczną integrację, jakkolwiek bolesny byłby na krótką metę sam proces. Przeciwnicy globalizacji twierdzą, że usystematyzowanie oznacza, iż władza (i korzyści) pozostaną w rękach niewielu, powodując olbrzymie nierówności – coraz większą liczbę nomadów i wyzyskiwanych robotników – jako stan permanentny.

Performanse **międzykulturowe** najlepiej badać w odniesieniu do globalizacji. Powstają one często w odpowiedzi na coraz bardziej zglobalizowany świat, a czasami w proteście przeciwko niemu. Zarówno globalizacja, jak i performans międzykulturowy mają swoich antenatów: globalizacja w kolonializmie i imperializmie, performans międzykulturowy zaś jako wynik „kontaktu” ludów

GLOBALIZACJA: coraz ściślejszy związek i coraz większa wzajemna zależność systemów: informacyjnego, ekonomicznego, społecznego, kulturowego, technicznego i ideologicznego. Pełna globalizacja oznaczałaby całkowite ich połączenie.

WSPÓLKULTUROWOŚĆ (TRANSKULTURALIZM): praca lub teoria angażująca różne kultury przy założeniu, że istnieją kulturowe „uniwersalia” – zachowania, pojęcia czy wierzenia, prawdziwe dla każdego, wszędzie i zawsze.

MIĘDZYKULTUROWY: między dwiema lub więcej kulturami. Performanse międzykulturowe mogą podkreślać to, co je łączy czy jest im wspólne, albo też, co dzieli, co w każdej niepowtarzalne.

PIONOWE I POZIOME BADANIA MIĘDZYKULTUROWE: badania pionowe poszukują „źródłowo” czy „prawdziwie” uniwersalnego performansu na styku dawnych praktyk kulturowych i indywidualnych „głębokich” doświadczeń. Badania poziome upatrują „prawd” współkulturowych czy uniwersalnych w podobieństwach między współczesnymi kulturami.

świata. Zjawiska te oczywiście łączą się ze sobą. Performanse międzykulturowe sięgają od igrzysk olimpijskich do rapu i rocka, od turystyki po występy życia codziennego, stanowiące dziś wynik wszechświatowego obiegu wiadomości, stylów, żywności, muzyki, mediów itp. Nawet międzykulturowe dramaty społeczne o światowym zasięgu takie, jak walka **Al-Kaidy** z USA i ich sojusznikami, można badać „jako” performans.

Biorąc pod uwagę wyłącznie performanse artystyczne i badania performancyjne, można wyróżnić cztery ich rodzaje:

1. Badanie procesów artystycznych, które można prowadzić „pionowo” lub „poziomo”. Celem

Bibliografia

- ALLAND Alexander: *The Roots of Art*, [w:] *Ritual, Play, and Performance*, eds. Richard Schechner and Mady Schuman, Seabury Press, New York 1976.
- ALLEN James: *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*, Twin Palms, Santa Fe 2000.
- AMALARIUS: *Amalarii Episcopi Opera Liturgica Omnia. Studi e Testi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1948–1950, s. 138–140.
- ANCELET B.J.: *Falling Apart to Stay Together: Deep Play in the Grand Marais Mardi Gras*, „Journal of American Folklore” 2001 nr 114.
- ANDERSON Laurie: *United States*, Harper & Row, New York 1984.
- ANDERSON Laurie: *Strange Angels* (CD), Warner Bros. Records, Burbank 1989.
- ANDERSON Laurie: *Life on a String* (CD), None-such, New York 2001.
- ANISIMOV A.F.: *The Shaman's Tent of the Evenks and the Origin of the Shamanic Rite*, [w:] *Studies in Siberian Shamanism*, ed. Henry N. Michael, University of Toronto Press, Toronto 1963, s. 84–123.
- „Associated Press”: *NYC Names Decency Panel*, 2001, z 4 kwietnia.
- AUSLANDER Philip: *Liveness*, Routledge, London – New York 1999.
- BANES Sally: *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin, Boston 1980.
- BARBA Eugenio: *The Paper Canoe*, Routledge, London – New York 1995.
- BARBA Eugenio: *The Deep Order Called Turbulence: The Three Faces of Dramaturgy*, [w:] *The Performance Studies Reader*, ed. Henry Bial, Routledge, London – New York 2004, s. 252–261.
- BARBA Eugenio, TAVIANI Ferdinando: *The Floating Islands*, Drama, Gråsten 1979.
- BARBA Eugenio, TAVIANI Ferdinando: *Beyond the Floating Islands*, PAJ Publications, New York 1986.
- BATESON Gregory: *Naven*, Cambridge University Press, Cambridge 1936.
- BATESON Gregory: *Trance and Dance in Bali* (film zrealizowany wspólnie z Margaret Mead i Jane Belo), NYU Film Library, New York 1951.
- BATESON Gregory: *Steps to an Ecology of Mind*, Ballantine Books, New York 1972.
- BATESON Gregory: *A Theory of Play and Fantasy*, [w:] *The Performance Studies Reader*, ed. Henry Bial, Routledge, London – New York 2004, s. 121–131.
- BAUDRILLARD Jean: *The Illusion of the End*, Stanford University Press, Stanford 1994.
- BAUDRILLARD Jean: *Selected Writings*, Polity, Cambridge 2001.
- BEAUVOIR Simone de: *Force of Circumstance*, Putnam, New York 1965.
- BELL Catherine: *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York 1992.
- BELL Catherine: *Performance and Other Analogies*, [w:] *The Performance Studies Reader*, ed. Henry Bial, Routledge, London – New York 2004, s. 88–96.
- BELL John: *Performance Studies in an Age of Terror*, „TDR” 2003 nr 2, s. 6–9.
- BELO Jane: *Trance in Bali*, Columbia University Press, New York 1960.
- BELO Jane: *Traditional Balinese Culture Essays*, Columbia University Press, New York 1970.
- BELO Jane: *Bali: Rangda and Barong*, AMS Press, New York 1986.
- BENTHAM Jeremy: *Panoptican Writings*, Verso, London 1995.

Źródła w języku polskim

Źródła cytowane

zestawił Tomasz Kubikowski

- ADORNO Theodor: *Filozofia nowej muzyki*, przełożyła Fryderyka Wayda, wstęp Stefan Jarociński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- ADORNO Theodor: *Dialektyka negatywna*, przełożyła Krystyna Krzemieniowa, przy współpracy Sława Krzemienia-Ojaka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- ADORNO Theodor: *Minima moralia: refleksje z poharatanego życia*, przełożyła Małgorzata Łukasiewicz, posłowie Marek J. Siemek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max: *Dialektyka Oświecenia*, przełożyła Małgorzata Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył Marek J. Siemek, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1994.
- AISCHYLOS: *Tragedie*, przełożył i opracował Stefan Srebrny, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.
- ANISIMOW Arkadiusz: *Wierzenia ludów Północy. Wybór pism*, przełożyła Anna Wierzchowska, wstęp Henryk Swienko, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1971.
- Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991
- APPIA Adolphe: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, przełożyli Janina Hera, Leszek Kossobudzki, Hanna Szymańska, wstęp Jan Kosiński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- ARYSTOTELES: *Poetyka. Retoryka*, przełożył Henryk Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- ARTAUD Antonin: *Teatr i jego sobowtór*, przekład i wstęp Jan Błoński, noty Jan Błoński i Konstanty Puzyna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966.
- AUSTIN John Langshaw: *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Bohdan Chwedeńczuk, przekład przejrzał Jan Woleński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.
- BACHTIN Michaił: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, przełożyli Anna i Andrzej Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- BACHTIN Michaił: *Problemy literatury i estetyki*, przełożył Wincenty Grajewski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1982.
- BACHTIN Michaił: *Estetyka twórczości słownej*, przełożyła Danuta Ulicka, wstęp i opracowanie przekładu Eugeniusz Czaplejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola: *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przełożyli Jarosław Fret i in., redakcja wydania polskiego Leszek Kolankiewicz, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
- BATESON Gregory: *Umysł i przyroda. Jedność konieczna*, przełożyła Anna Tanalska-Dulęba, posłowie Anna Wyka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- BAUDRILLARD Jean: *Ameryka*, przełożyła Renata Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998.
- BAUDRILLARD Jean: *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przełożyła Renata Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- BAUDRILLARD Jean: *O uwodzeniu*, przełożył Janusz Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

Posłowie tłumacza

Pochodzenie słowa „perform” nie jest jasne. Pojawia się ono w anglofrancuskim pod koniec XIII wieku (*perfourmer*), wywodząc się zapewne od łacińskich *per+formare*, co znaczy: „spełnić coś, przeprowadzić odpowiednio, we właściwej formie, według oczekiwań”. W XIV wieku stapia się z innym, bliskoznacznym słowem – *parfournir* (*perfurnish*), znaczącym: „osiągnąć coś, dokończyć, wykonać w pełni”. To drugie słowo pochodzi od łacińskiego *furnus* – piec; kojarzy się więc z udanym wypiekiem. Dopiero na początku XVII wieku – między innymi w Szekspirowskiej *Burzy* – słowo *perform* pojawiło się w znaczeniu teatralnym czy muzycznym: występu, odegrania, wykonania jakiegoś przeznaczonego do tego utworu. Od czasownika poszły dalsze formy: odsłowny *performance* i dalej, oznaczające osoby – *performancer*, a zwłaszcza, od XVI wieku – *performer*.

Niezwykła kariera słowa zaczęła się w połowie XX wieku. W latach 80. formował się już wyraźny paradygmat badawczy, kojarzący różne znaczenia *perform* i korzystający z ich nieustannej gry. W badaniach teatru i pokrewnych mu zjawisk słowo to dostarczyło znakomitej, jednoczącej kategorii, komplementarnej do „widowiska”, lecz pojemniejszej. Dominujące wówczas nurty teoretycznej refleksji nad widowiskami – ich semiotyka, antropologia czy socjologia – zaczęły więc grawitować w stronę „performance” zdecydowanie i coraz to widoczniej. Równoległe zwiększała swój zakres i konkretyzowała się teatralna metafora stosowana na wielu innych polach badań. Nastąpiła „teoretyczna eksplozja” – jak ujęli to Janelle Reinelt i Joseph Roach we wstępie do wydanej przez siebie w 1992 roku olbrzymiej antologii *Critical Theory and Performance*: dziele, które najwyraźniej wówczas, piórami wielu autorów, uprzytamniało rozległość stosowania terminu. Za następny krok milowy można uznać książkę Marvina Carlsona *Performance: A Critical Introduction* z roku 1996. Znakomity kronikarz myśli teatralnej,

autor fundamentalnych, doprowadzonych aż do początku lat 90., *Theories of Theatre: From Greeks to the Present*, jako pierwszy spróbował autorskiego, wyczerpującego przeglądu wszelkich odmian refleksji nad „performance”.

Kolejny etap to rok 2001, zaznaczony dwoma dziełami. Po pierwsze: powstała wówczas najdonioślejsza jak dotąd próba kulturowej syntezy z performatycznego punktu widzenia: *Perform or Else* Jona McKenziego. Po drugie zaś, ukazała się właśnie ta książka: *Performatyka: wstęp*. Summa przemysleń najważniejszego bodaj z twórców tej dyscypliny wiedzy i zarazem podręcznik akademicki. Podkreślająca swoją anarchiczność i antysystemowość performatyka zebrana tu została w formę służącą uniwersyteckiej rutynie, z zestawami ćwiczeń i objaśnieniami w ramach. To znamieny krok, świadczący zapewne o wielu rzeczach: o zakończeniu „bohaterskiego okresu” formowania się dyscypliny, o jej stabilizacji i okrzepnięciu; być może o dojrzewaniu. Podręcznik niekonwencjonalny: służy nie tyle przekazaniu określonych doktryn czy poglądów, ile – mówiąc słowami samego autora – wprowadzeniu w życie, pomocy w zrozumieniu świata. Pomocy nieautorytatywnej, opatrzonej mottem wziętym z Heraklita.

*

Burzliwy rozwój dziedziny wiedzy wzbogaca język. Kluczowy dla niej termin obrasta znaczeniami i kontekstami; zwłaszcza jeżeli termin określany jest jako „z istoty problematyczny” i zaliczany do Williamsowskiej kategorii „słów kluczy” – tak jak kluczowy termin tej książki: „performance”. Powoduje to trudności przekładu: dla neologizmów rozwijających się samorzutnie na gruncie obcego języka trudno dobrać polskie odpowiedniki. Trudno je też stwarzać – brzmiałyby fałszywie. Kiedy się ich jednak zupełnie zaniecha, wówczas egzotyczne treści podawane samymi obcymi słowami są trudne do przyjęcia.