

1(11)/2014

tzs Tematy z Szewskiej

Performatywność
Performativity



www.tematyzszewskiej.pl

tzs Tematy z Szewskiej

1(11)/2014

Performatywność
Performativity

Recenzenci

Ewa Bal

Lilianna Bieszczad

Piotr Jakub Fereński

Barbara Forysiewicz

Robert Frei

Magdalena Grenda

Jelena Guga

Krzysztof Jaskułowski

Dariusz Kosiński

Małgorzata Kozubek

Wojciech Kruszelnicki

Arkadiusz Lewicki

Michał Mokrzan

Joanna Ostrowska

Izolda Topp

Rada programowa

- » Marek Abramowicz
- » Karl Acham
- » Dariusz Aleksandrowicz
- » Paweł Banaś
- » Zygmunt Bauman
- » Stefan Bednarek
- » Marek Bojarski
- » Marta Botiková
- » Jan Burdukiewicz
- » Wojciech J. Burszta
- » Grzegorz Dziamski
- » Thomas Hylland Eriksen
- » Katarzyna Kaniowska
- » Waldemar Krzystek
- » Jan Miodek
- » Adam Patrzyk
- » Wiesław Saniewski
- » Roch Sulima
- » Andrzej Szahaj
- » Joanna Tokarska-Bakir
- » Tomasz Tomaszewski
- » Anna Zeidler-Janiszewska
- » Andrzej Zybertowicz

tzs Tematy z Szewskiej

1(11)/2014

Performatywność
Performativity

Redakcja

Przemysław Dudziński (sekr. red.)

Łukasz Michoń

Tadeusz Mincer (sekr. red.)

Iwona Morozow (red. tematyczny)

Janina Radziszewska (red. naczelna)

Krzysztof Solarewicz (red. współpracujący)

Korekta tekstów w języku angielskim

Alan Cook

Korekta streszczeń w języku angielskim

Krzysztof Solarewicz

Korekta

Katarzyna Majbroda

Projekt okładki i logo

Grzegorz Hołowiński

www.holowinski.grzegorz.pl

Skład

Aleksandra Snitsaruk

ISSN 1898-3901

© Copyright by Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego, Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego

Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego

Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego

ul. Szewska 50/51, 50-139 Wrocław

Tel./fax (071) 343 05 53

www.etnologia.uni.wroc.pl

E-mail redakcji

redakcja@tematyzszewskiej.pl

www

www.tematyzszewskiej.pl

Realizacja

Aleksandra Snitsaruk

www.ubukdesign.h2g.pl

SPIS TREŚCI

TABLE OF CONTENT

6	Iwona Morozow Różne oblicza performatywności (Łoża dla prowadzącego temat)
9	Sylvia Wodzińska „The White Soldier” Performance. A study of an Individual and the Collective in the Context of Political Conflict Performance „The White Soldier”. Studium jednostki i grupy w kontekście konfliktu politycznego
20	Mirosław Kocur Voicing Identities in the Ancient Greek Theatre and the Balinese Shadow Puppet Play Głos jako źródło tożsamości w antycznym teatrze greckim i balijskim teatrze lalki i cienia
30	Magdalena Grenda Zwrot performatywny w poznańskim teatrze alternatywnym po roku 1989 The performative turn in the Poznanian independent theater after 1989
46	Michał Piepiórka Układ zamknięty jako filmowy performatyw <i>The Closed Circuit as a film performative</i>
69	Ewelina Twardoch Praktyki fanowskie jako performatywny wymiar postmedialnej telewizji Fan Practices as a Performative Dimension of Post-Media Television
83	Agata Łuksza Gorsety, pończochy, nasutniki. Kobiecość w nowej burlesce Corsets, Stockings, Pasties: Femininity in New Burlesque

ŁOŻA DLA PROWADZĄCEGO TEMAT

RÓŻNE OBLCZA PERFORMATYWNOŚCI

Iwona Morozow¹ | Wrocław

Jakiś czas temu, podczas spotkań redakcyjnych, dyskutowaliśmy nad możliwością ukucia ścieżki tematycznej na łamach naszego czasopisma, która stanowiłaby odpowiedź na współczesne trendy pojawiające się w naukach humanistycznych związane z tzw. „zwrotami ku sprawczości”. Efektem tej próby były dotychczas numery poświęcone „Współpracy”, których zagadnienia rozpięte były pomiędzy dwiema fundamentalnymi orientacjami wobec rzeczywistości – zaangażowaniem a analizą, teorią i praktyką, tradycją i eksperymentem. Numer, który dziś składamy na Państwa ręce, te pozorne antynomie jeszcze bardziej zaciera, stanowiąc kolejny etap realizacji wspomnianego przedsięwzięcia, odnoszący się tym razem bezpośrednio do „zwrotu performatywnego”.

Znaczenia tego terminu chcieliśmy dotknąć na różnych jego poziomach, stąd zdecydowaliśmy się wyselekcjonować teksty, które nie rozprawiają o *performance* wyłącznie w kategorii przedmiotu badawczego, ale i takie, które przyjmują go jako określoną metodę, jako formę służącą rozumieniu i wyjaśnianiu świata. Omawiana w numerze performatywność oczywiście nie jest już zagadnieniem nowym, sięgającym w klasycznej już tradycji Johana Huizingi, Michaiła Bachtina, Victora Turnera, Guya Deborda, a dalej Johna Austina, Judith Butler i w dużej mierze Bruno Latoura. Spectrum tematyczne zagadnienia jest zatem niezwykle szerokie, poczynając od problematyki związanej z działaniem i odgrywaniem, a więc

¹ Iwona Morozow jest stypendystką Projektu „Akademia Rozwoju – kluczem wzmocnienia kadr polskiej gospodarki”, współfinansowanego przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego.

niestandardowymi studiami nad teatrem, przez recepcje teoretyczne performatywności na łamach socjologii, antropologii czy kulturoznawstwa jako zagadnienia konstytutywnego (jak niegdyś tekst) dla metody badań, po teorie aktów mowy i na studiach związanych z dekonstrukcją, *gender* i *queer* kończąc. Pewną recepcję zagadnień tych i innych znajdują Państwo na łamach bieżącego wydania Tematów, a my mamy nadzieję, iż będzie to lektura owocna.

W związku z powyższym w numerze znalazło się ostatecznie 12 tekstów, których zadaniem jest zaprosić Państwa do dalszej dyskusji wokół paradygmatów, kierunków i metod tej interdyscyplinarnej dziedziny akademickiej. Numer otwiera artykuł Sylwii Wodzińskiej na temat projektu izraelskiego artysty – Yudy Brauna – pt. „The White Soldier”, który kontekstowo rozpatruje rolę artysty i sztuki. Następnie można zapoznać się z tekstem profesora Mirosława Kocura problematyzującego rolę głosu w antycznym teatrze greckim i balijskim teatrze lalki i cienia. Uzupełnieniem zawartej w tomie refleksji teatrologicznej jest artykuł Magdaleny Grendy na temat zwrotu performatywnego w teatrze alternatywnym. Autorka w swoim tekście dokonuje nie tylko opracowania teoretycznego, lecz także podejmuje analizę na przykładzie konkretnego studium przypadku, którym są poznańskie grupy teatralne po roku 1989.

Ponadto interesujące podejście – zarówno do samego tematu performatywności, jak i do kulturowo zorientowanych badań okołofilmowych zjawisk (tutaj konkretnie badań skupionych na praktyce odbiorczej) – zostało zaprezentowane w artykule Michała Piepiórki, dotyczącym *Układu zamkniętego*, którego recepcje bada autor w oparciu o teorie posthumanistyczne. Kontekst mediów wizualnych pojawił się także w tekście Eweliny Twardoch, która rozprawia na temat praktyk fanowskich jako performatywnego wymiaru postmedialnej telewizji w oparciu o analizy Joanny Zylinskiej i Sarah Kember, czyli badaczek wykorzystujących teorię performatywną do analizy medialnych relacji właśnie. Nieco mniej medialnie, lecz wciąż wizualnie zorientowany jest artykuł Agaty Łukszy dotyczący kobiecości w nowej burlesce. Autorka z ogromną starannością realizuje zarysowany w tytule problem, odsłaniając w jaki sposób kategoria ta jest performowana i przeżywana w burlesce, która dla badaczki przyjmuje kształt „metaspolecznego komentarza” do obowiązującego paradygmatu płci.

Pewnym osobnym aspektem numeru są artykuły antropologiczne inspirowane założeniami „zwrotu performatywnego”, wykorzystującego jego nowatorski ogląd oraz stanowiące eksperymentalną formę wcielenia jego paradygmatów w praktykę. W tej kwestii Marta Rakoczy sprawdza, jakie nowe ujęcie może się wyłonić z badania szkolnych praktyk piśmiennych w duchu antropologii performatywnej. Szczególnie miło nam gościć na łamach „Tematów z Szewskiej” mało znaną w Polsce kanadyjską antropolożkę polskiego pochodzenia – Magdalenę Kazubowską-Houston, której artykuł – opublikowany pierwotnie w „Anthropologica” – doskonale uzupełnia podejmowaną w tomie problematykę. „*Nie mów mi, jak mam tańczyć!*”... stanowi refleksję z przeprowadzonego eksperymentu etnograficznego, jakim był projekt teatralny „Nadzieja”, stworzony przy współpracy z romskimi kobietami i lokalnymi aktorami w Polsce w 2003 roku. Tekst stanowi niejako wprowadzenie do specyficznej praktyki badawczej

prowadzonej przez antropolożkę, autorkę książki *Staging Strife*², która w swych działaniach zdecydowanie wykracza poza sztywne ramy dyscypliny i na nowo problematyzuje rolę etnografa w terenie.

Nieco inny rodzaj eksperymentu, bo oparty na grze z formą, prezentują dwa pozostałe, antropologiczne teksty. Pierwszy autorstwa Krzysztofa Darmacha zaprezentowany jako wywiad z samym z sobą, stanowiący – posługując się słowami autora – performatywną próbę metodologicznej wiwisekcji – *post factum* – dotyczącej terenowego studium na temat lizbońskiej Pastelarii. Drugi artykuł natomiast (autorstwa mojego i Łukasza Michonia) przybrał formę scenariusza do filmu „Żałoby narodowej nie było”, którego celem jest nie tylko próba przekroczenia standardowej formy przedstawiania refleksji naukowej w antropologii, ale także stworzenie kreatywnej odpowiedzi na głosy wskazujące na konieczność popularyzacji antropologii. Scenariusz został uzupełniony o artykuł Łukasza, który klarownie przedstawia tropy interpretacyjne i uzasadnia sens przedsięwzięcia.

Uzupełnieniem dyskursywnym tematyki tomu jest teoretyczne studium Marcina Jacka Kozłowskiego, nakreślone pomiędzy filozofią języka a antropologią. Autor wykłada w artykule kluczowe koncepcje klasyków i prekursorów studiów performatywnych, które stanowią dla niego pretekst do przyjrzenia się projektowi „etnografii performatywnej” Victora Turnera.

Na koniec chciałabym poinformować o kolejnych zmianach w redakcji. Nasze grono zdecydował się opuścić Łukasz Michoń, którego niezwykle inspirujące i wykraczające poza schematy pomysły stanowiły przez lata o sile Tematów. W tym miejscu w imieniu całej redakcji chciałabym mu podziękować za lata doskonale układającej się współpracy i zapewnić, że trzymamy kciuki za dalsze sukcesy na polu nauki.

Nie pozostaje już nic innego, jak życzyć Państwu przyjemnej lektury „Performatywności”!

²» Badaczka w książce rozwija zarówno teorię jak i praktykę stosowanej przez nią antropologii/etnografii performatywnej. Zob. M. Kazubowski-Houston, *Staging Strife: Lessons from Performing Ethnography With Polish Roma Women*, Kingston and Montreal: McGill-Queen's University Press, 2010.

“THE WHITE SOLDIER” PERFORMANCE. A STUDY OF AN INDIVIDUAL AND THE COLLECTIVE IN THE CONTEXT OF POLITICAL CONFLICT

Sylvia Wodzińska | Poznań

SUMMARY

The present paper deals with the Israeli performance artist, Yuda Braun, and his latest project, “The White Soldier”. The performance is analysed and interpreted from the perspective of performance studies theory, as well as its social and political context and their implications. What can one learn about Israeli society reading this performance? What is the role of the artist and his art in intense political realms? Does art speak louder than the words of politicians? These and more questions will be answered on the basis of the analysis of the performance itself, its media coverage, the videos uploaded at [youtube.com](https://www.youtube.com) and the author’s interviews with Yuda Braun.

Keywords: performance, Israel, Yuda Braun, White Soldier, conflict

It would seem that in a country such as Israel, which is continuously involved in armed conflicts, that art is the best means of public dialogue. The Israeli-Palestinian peace talks fail constantly and the peace process develops slowly. Newspapers provide their readers with new fatalities each morning and with the passing years, stability and safety seem less and less achievable. It comes as no surprise then that there are numerous ongoing art initiatives on both sides of the conflict that are aimed at bringing peace. Artists try to express their opinions, initiate public debates and challenge the ways the societies think.

One of the numerous examples of such artists is Yuda Braun, a Jerusalem-based performer, whose character of the White Soldier has been gaining more and more attention in both local and international media. All covered with white paint, a soldier in full combat gear intervenes into public space and discourse, questioning the current state of affairs. His performances, including the most recent one in Israel's former "No Man's Land", insert exclamation or question marks where they seem needed. To what extent is this art? Is it rather a personal statement, a bitter reminder of the past or a loud demand for a different future? Can it be perceived as the voice of many? Who is the audience and who is the actual performer? What do the reactions of the assumed "audience" tell us about that reality?

Analysing the mass-media materials (YouTube videos, interviews in magazines, blog entries, and press coverage) along with recordings from my meetings with Yuda Braun, I will examine different layers of the project, contrast it with the socio-political situation of Israel and show how it fits with performance studies theories.

"Reading" a Performance

In trying to define what "performance" is, one may find oneself caught up in intertwined explanations leading to the common point that performance resists a fixed definition. As Richard Schechner points out in *Performance Studies: An Introduction*¹, there are numerous realisations of this concept: from "high" art, through sports or politics, to everyday rituals. Our lives can be perceived and read as performances, since in living them we repeat the same rituals and follow the same patterns.

Following patterns is arguably nothing more than *restored behaviour*. Schechner defines this as "physical or verbal actions that are not-for-the-first time, prepared, or rehearsed"². It is important to notice that some restored behaviours might take place without the performer being aware of it. In this sense, whatever we do, we compose our actions from pieces of restored behaviour, following our preset patterns just like actors following *the script*. There is a thin line then between what is art and what simple life, and they overlap each other quite often. As Allan Kaprow points out, it is not clear whether an avant-garde artist who creates lifelike art is still an artist³.

Therefore, what are required to examine any kind of performance are the knowledge and awareness of life, understood as a series of restored behaviours. Yet the object of analysis is not the performance itself. According to Schechner, an analyst does not "*read* an action or ask what *text* is being enacted"⁴. The analysis focuses on the behaviour as a social fact, namely "the ways it interacts with those

1» R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, New York: 2001.

2» Tamże, s. 22.

3» Tamże, s. 36.

4» Tamże, s. 2.

who view it, thus evoking different reactions and meanings; and how it changes meaning over time and in different contexts”⁵. Thus, the emphasis is on the implications and outcomes of the action, not on the action itself.

We can thus assume that the performer is not the only creator of the performance – the performer’s audience is just as important, since each performance is for someone. The audience is what distinguishes performance from life, even if the audience consists of the performer alone, as Marvin Carlson indicates⁶.

In analysing a performance, we should not be focused too much on the performer but also on the underlying context, the audience and their reactions. The last two especially represent social behaviour, serve as a material for analysis and tell us much about society’s condition. As Schechner claims, each performance is different even if nothing changes; the interactive character of the event makes it unique⁷. However, as Gregory Bateson points out, it is very important for the audience to distinguish between “seriousness” and “play”, so that their interaction with the performer is not taken too seriously⁸. On the other hand, Clifford Geertz⁹ insists that only those performances engaged in a “deep play” (understood as the set of our most basic instincts, needs and desires) can actually question the presets of culture. However, a performance too strongly concentrated on the “deep play can fail to raise the debate”, as Bruce Kapferer indicates¹⁰. Therefore, a desired cultural self-reflection can sometimes result from a more distanced, shallow-play performance.

From this point of view, it is very easy to see the parallel between performance art and a social dialogue. Performance art that resembles life – composed of pieces of restored behaviour – gives the audience an opportunity to re-examine its reality. It comes as no surprise then, that these kinds of actions are often used as a tool in public discussions on crucial social, political or environmental matters. Performance art has gained much attention in scholarly works, e.g. Dwight Conquergood mentioning the “politics of performance”¹¹, while examining the relationship between performance and power. One of the main issues he raises is how performance can “reproduce, enable, sustain, challenge, subvert, critique, and naturalise ideology”¹². This is in accord with MacAloon’s¹³ concept of “cultural performance”, defined by him as an “occasion in which as a culture or society we reflect upon and define ourselves, dramatise our collective

5» Tamže.

6» M. Carlson, *Performance: a critical introduction*, London and New York: Routledge, 1996.

7» R. Schechner, dz. cyt., s. 23.

8» M. Carlson, dz. cyt., s. 18.

9» C. Geertz, *Notes on the Balinese Cockfight*, [w:] Tenze, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic, 1993, s. 412–453.

10» M. Carlson, dz. cyt., s. 24.

11» D. Conquergood, *Rethinking Ethnography*, “Communication Monographs” 1991, nr 58, s. 179–194.

12» Tamže, s. 190.

13» J. MacAloon, *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984.

myths and history, present ourselves with alternatives, and eventually change in some ways while remaining the same in others"¹⁴. Performance can therefore be used as a (political, cultural, social) tool.

The use of performance art as a tool for self-expression in public debate has been discussed in the writings of Aldona Jawłowska. In her book *Wiecej niż Teatr*¹⁵ she puts forward an interpretation of politically contextualised performance art as wish-making for a better world. She associates the creation of "new" identities, characters or realities with magical rites and rituals. Creating a different world makes us rethink or challenge the already existing one. Longing for a change, as she assumes, an artist starts from himself or herself, re-creating their reality, since "changing means creating"¹⁶. Carlson expresses a similar view when he explains that performances, understood here as both everyday rituals and art, can be used by the society to "undermine tradition, to provide a site for explanation of fresh and alternative structures and patterns of behaviour"¹⁷. Decomposing one pattern into small pieces of restored behaviour, one can build a new, quite often more "correct" or "desired" one.

However, it does not necessarily have to be the social reality that the performer wants to change; it can be a performer that need a re-construction. J. L. Moreno highlights the psychological function of performance as it "gives the opportunity of recapitulation of unsolved problems within a freer, broader and more flexible social setting"¹⁸. As William James¹⁹ suggests, each person has "as many selves as there are distinct groups of persons about whose opinion he cares. He generally shows a different side of himself to each of these different groups"²⁰. In the context of unsolved, personal problems, an artist can create a new version of his/her old self or simply redefine it.

"The White Soldier" as a performance

A completely white soldier, covered from head to toe with rough white paint patrols the paths of Jerusalem, Palestinian villages and Israeli settlements in the West Bank. A full set of combat gear, including a helmet and a gun, makes him resemble the numerous Israeli soldiers that one passes by on the streets or sees in the media. He does not carry any flag but being aware of the context of the places where he appears it would be difficult not to identify him with the conflict. Besides that, Palestine does not have an army and he wears the Israeli uniform and carries a gun of the type used by the Israel Defence Forces. He must be an Israeli or, treating the character in more metaphorical categories, a former Israeli.

¹⁴» Tamże, s. 10.

¹⁵» A. Jawłowska, *Wiecej niż teatr*, Warszawa: PIW, 1987.

¹⁶» Tamże, s. 24.

¹⁷» M. Carlson, dz. cyt., s. 14.

¹⁸» Tamże, s. 46.

¹⁹» W. James, *The Principles of Psychology*, New York: Dover Publications, 1950.

²⁰» Tamże, s. 176.

Who or what is it? The interpretations vary according to the audience. He can be the angel of death or a security guard, a white knight, a ghost, a bitter reminder from the past or a loud demand for a new future. He can be a joke or a serious argument.

The white evokes different connotations and associations. It may symbolise purity or peace but it also brings to mind images of ghosts. Given the context of the heavy death toll in the ongoing conflict, the character may be perceived rather as a being than a human. What does he want? Why did he come back? In literature, every time a ghost appears, it appears in order to assist the other characters in reaching a higher aim: to solve a mystery, to set matters right, to improve the social order or all of these combined. In the context of Israeli reality, one can find arguments for each of these propositions. The white clashes with the harsh, emotionally loaded image of the soldier, especially if covered with acrylic paint that peels off. Everyone in Israel and Palestine has an attitude towards this symbol, nobody remains neutral. Almost every Israeli has served in the army and knows somebody who died in the conflict. Palestinians too have had many opportunities to establish their relationship with the image of the Israeli soldier. Regardless of how the symbol is read – pride or disgrace, security or oppression, law or crime – it evokes, maintains and strengthens the tension in which the people there live.

The White Soldier does not interact with the passers-by unless they provoke it. Asked what he is doing, he answers, “I’m on a patrol”. The very aim of patrolling is to ensure security, minimise the danger, get to know the enemy and monitor the streets and buildings. Whom does he protect? Should we apply the category of “nations” or rather of “civilians/soldiers”? What are the danger and the enemy he stands up against?

He seems to question the legitimacy of the police, as portrayed in the video *White Soldier vs. Border Police*²¹. Stopped by a patrol, he asks *them* to present *their* documents, asks whom they are working for, what they are doing and cuts all of their questions short. “I don’t think you fully comprehend the situation. [...] I don’t think you are in a position to be asking questions” he concluded, leaving them perplexed and rather flabbergasted. The police officers seem too weak to confront the ghostly figure and answer questions that normally nobody would utter aloud.

What is also worth mentioning is the choice of places where one can meet the White Soldier, since all of them are controversial in terms of who they belong to. East Jerusalem, is inhabited in large part by Muslims and remains an article of controversy in the Israeli-Palestinian discussions; the settlements whose legitimacy has been questioned by international organisations since their establishment; Palestinian villages where Israeli soldiers²² as well as Palestinian civilians²³ were killed; the so-called “No

²¹ » *White Soldier vs. Border Police*, www.youtube.com/watch?v=50zqBS_gkzg (10.08.2012).

²² » M. Asser, *Lynch Mob’s Brutal Attack*, *BBC News*, 2000/10/13, news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/969778.stm (10.08.2012).

²³ » *Dawn, Israeli Soldiers Kill Two Palestinians in West Bank*, 2011/08/01, <http://dawn.com/2011/08/01/israeli-soldiers-kill-two-palestinians-in-west-bank/> (10.08.2012).

Man's Land"²⁴. Anywhere the soldier appears, his presence may be read in various ways. The last location, the "No Man's Land", seems to be the most metaphorical – the soldier is a no-man, unknown, anonymous, a ghost-like figure appearing in that intense, historically and emotionally-charged part of Jerusalem. What does he expect? That is an open question that everyone has to answer for himself or herself.

"The White Soldier" as a personal matter

The very idea of the character of The White Soldier was conceived by Yuda Braun on seeing a photograph of the "Falling Soldier", taken by Robert Capa. The photograph seems to embrace all of the instant associations with warfare: unfair, unnecessary deaths, atrocities, loneliness, deprivation of human and personal dignity, indescribable loss and grief.

Yuda Braun (28) is quite often described in terms of his past rather than his present. In the majority of articles about him and at his websites one can read that he is a former settler in the West Bank who attended religious schools including Jewish *yeshiva*²⁵. He is also a former Israeli soldier who served in a special military unit and fought in the second Lebanon war. He was born in Toronto and moved to Israel at the age of six months but Canada is always mentioned in even the shortest, one-sentence biography. It is perhaps an indication of a choice his parents made and he himself makes in that he holds the two citizenships and yet remains in Israel.

Braun consciously constructs himself from what he has experienced and where he happened to live. He seems to be composed entirely of Schechner's *restored behaviours* – both his and those of the people around him. He calls himself a "by-product of the society"²⁶ – in the article from "The Jerusalem Post" he said:

I am very influenced by everything: my world, my upbringing, my collective consciousness. Maybe I've seen too many Vietnam movies; maybe I served in the army. I've lived here, where you see maybe two dozen soldiers every step you take – so my work is all these things together²⁷.

"The White Soldier" is not just a project to start a public debate or to take a stand in a serious discussion. Braun makes it personal, stating that the performance "is first and foremost driven from personal feud". It is important to such an extent that he spent a significant amount of money on the costume, he

²⁴* A. Bar-Am, *Former Israel / Jordanian border – No man's land*, "Jerusalem Post" 2010/01/25, www.jposttravel.com/jerusalem_tours/FormerIsrael1008.html (10.08.2012).

²⁵* ArtNectar Artist Interview with Performance Artist Yuda Braun aka The White Soldier, 2011/08/17, <http://artnectar.com/2011/08/artist-interview-yuda-braun-aka-white-soldier/> (6.08.2012).

²⁶* Tamże.

²⁷* J. Sudilovsky, *The White Soldier*, "The Jerusalem Post" 2011/06/12, www.jpost.com/JerusalemReport/Israel/Article.aspx?id=248340 (05.08.2012).

risks being arrested every time he performs and he covers himself with white acrylic paint – which is not easy to remove, especially from his thick beard. He is thus very devoted to the idea behind the project:

On a personal level it is important to suffer. Ideologically, I am very total about my work. There is no compromise. I am not a pop singer and I don't sing love songs. It is important for me in some way to be a martyr even though I don't like that word²⁸.

Asked why he launched the project, he explains that he feels responsible for and influenced by the reality in which he lives. He perceives the tension caused by the omnipresent soldiers as arising from the absurd political, cultural and emotional climate that enables it to exist and which he is not willing to accept. Through the character of the white soldier, he tries to focus the attention of people and challenge their relationship with the image of the soldier.

They can't ignore a white soldier on the street, basically. I force them to react to it, not cognitively but emotionally. Everyone has a strong connection to this image of the soldier²⁹.

He does not say how much of him there is in the character of the White Soldier and what meaning it carries for him, leaving more space for audience's interpretation. What Braun emphasises is that it is not important what it symbolises for him but for the people whom he encounters; he does not speak about what he feels while being the soldier. He focuses on the reaction of the "audience" and his own reaction to their reactions. However, he admits that the whole project is not so much about what message he is trying to convey but more about what he is confronting in himself.

"The White Soldier" as a study of an individual

As the performance goes on, we can realize how complex the reality of the conflict is to an individual. This section will focus on the reactions of individuals to the project.

By the time of writing the article, there have been five White Soldiers. I have met two of them, Yuda Braun and Yossi Komar and have compared their opinions on what it is like to perform as the White Soldier and why they decided on that. Taking into account the theory of Marvin Carlson that each performance is for someone (even for the self of the artist), some conclusions may be drawn about the influence the project has on the performers.

As I have already mentioned, the project is very personal to Braun. Applying Jawłowska's aforementioned concept of performance as magic-making, we can perceive the project as an attempted

²⁸» Tamże.

²⁹» Tamże.

deconstruction of the concept of the soldier into the small pieces of Schechner's *restored behaviour*. The deconstruction of the concept makes it possible to create its new version – a non-oppressive and non-violent soldier. The deconstruction may aim at the image strangers have in mind but also at the image of the former soldier that Braun once was. On the other hand, following the concepts of J. L. Moreno and William James, the project can be read as Braun coming to terms with his past and his re-establishment of a peaceful self; an Israeli longing for security and stability built on peace, not war. However, what the performance really means to Yuda Braun is known only to him.

Another person performing the character of the White Soldier was Yossi Komar, a twenty-six-year-old student of literature, who has never served in the army, never touched a gun and never signed his name under anything connected to the conflict. Moreover, being a committed conscientious objector, he refused to do military service and because of this he was imprisoned three times and spent more than six months in jail. To him, performing the White Soldier was even more unsettling, as it gave him time to think about all the nonsense of the war. Asked why he agreed to take part in the project, he also mentions out social responsibility as a key reason. He stresses immediately that it is not about the conflict itself and has not much to do with his national or religious identity; it is just about the place, and if he happened to live somewhere else, he would be responsible for provoking the discussion in the same degree. However, the question remains whether in any other part of the world he would have similar experiences (religious, military, national) and reference points on the basis of which he could make choices to become whom he is now.

As for the observers, among numerous stories and videos portraying reactions of the individuals I would like to focus on two in particular.

Both Braun and Komar recalled meeting a young, maybe ten-years-old, Arab girl during the “No Man’s Land” patrol. The girl, raised in Jerusalem, encounters soldiers probably at every step and is so used to it that they just do not impress or scare her anymore. However, on seeing the White Soldier, she “got pale, froze, stopped moving”, “totally freaked out, went crazy, was screaming”. This should not be happening – a child should not be so scared of an artist, a clown-like person just wearing some costume. It was probably not the colour that scared her – she was old enough not to believe in ghosts. That was what Clifford Geertz might have referred to as a *deep play*, a soldier that normally passed by unnoticed was this time impossible to ignore, perhaps triggering what she tried to hide deeply in her mind. As the earlier-discussed Gregory Bateson indicated, the line between seriousness and play had to be drawn immediately. Komar put the character aside and started smiling and making funny faces to the girl so that she would calm down.

Since the project touches upon very sensitive aspects of “Israeliness”, it gains much attention in the media and provokes different reactions in its audience. Under the entries of numerous blogs or videos uploaded to YouTube there are many positive comments but also there appear words of quite strong criticism from those infuriated by the very idea. A comment appeared at The Marker Café Blog³⁰ written by

³⁰» The Marker Blog, *The Forces Saving Our Country*, 2011/08/12, <http://cafe.themarker.com/post/2306904/> (05.08.2012).

an angry woman who called Braun “a Jew that hates Jews”; she perceives the project as offending the whole country since Israelis have to serve in the army to defend themselves. She reads the performance as an attempt to make Israel feel guilty. Moreover, she sees similarities between this project and a very controversial installation entitled *Snow White and The Madness of Truth* made by Dror Feiler and Gunilla Sköld-Feiler³¹ in which a photograph of a Palestinian female terrorist, Hanadi Jaradat, floats in a long pool of water coloured blood-red. It is interesting, though, how much can be read from the single character of a soldier who does not state any idea, carry any flag or act in any clear way but just walks down the streets of Jerusalem. In the end, the angered woman wishes Braun to get beaten up and go to hell.

“The White Soldier” as a study of the collective

“The White Soldier” is not a single event, it is an ongoing artistic project and therefore a wider context is needed to analyse it. Moreover, Israel is not a homogenous country and so it is crucial to consider the reactions of different groups present at the encounter with the soldier. The reactions of the Israelis, the police, the Palestinians and even the tourists are important here as they do shape the (artistic, political or cultural) context and the actual meaning of the performance. The differences, although expected, are especially worth attention, since in them it becomes explicit how divided the society is and how strongly certain patterns of thinking are rooted in the collective consciousness.

It would be an understatement to say that the police officers are not friendly towards Braun. Although each action is organised legally, being supported by a permission from the official authority, he has already been arrested more than twenty times, once under the procedure for detaining a suspect, during which the police aimed their weapons at him³². His costume has been confiscated three times and once destroyed. It is not clear what makes the police afraid. Of course, Jerusalem is a city heavily marked by social tension and an artist with a toy gun may look suspicious. However, it should not take more than just a quick check-out to realize that nothing that Braun carries with him is of any physical threat. If that is the case, the problem may lie in the symbols and connotations his art uses. The police see in it an attempt to undermine their legitimacy, the soldiers usually read it as a harsh criticism of their actions or as an act of support to the Palestinian case, while the older generations perceive it as an offence to the State of Israel or as promoting violence. Such interpretations result in strong reactions as the “deep play” is enacted and the audience closes themselves to any further discussion on the topics the performance touches upon.

Of course, Braun also receives positive reactions. Some people, especially children and those belonging to *the Facebook generation*, react quite enthusiastically. An encounter with what is different or

³¹ » G. Sköld-Feiler, *Who Is Snow White?*, www.avantart.com/music/feiler/snowwhite.htm (10.08.2012).

³² » N. Hasson, *Reclaiming Jerusalem's No-Man's-Land*, “Haaretz” 2011/10/30, www.haaretz.com/print-edition/features/reclaiming-jerusalem-s-no-man-s-land-1.392671 (05.08.2012).

uncommon brings much colour to the daily life, even if the colour is white. It is not sure however, whether any consideration or thought results from such an encounter.

As Braun says, although the police are never friendly towards him and there is always a risk of being arrested for his actions, he feels much safer with them than with the crowd, whose reactions and dynamics are unpredictable. An example of the latter is the meeting of the White Soldier and Arab youngsters while he “patrolled” the vicinity of the Damascus Gate³³, one of the places in Jerusalem that is very significant to the Palestinians, yet which Israel perceives as belonging to Israel. Both the Soldier and the boys were armed with toy guns, the boys were shouting in Arabic and the situation was tense. This scene might be read on a metaphorical level: a ghost of an Israeli soldier from the past and the future Palestinian *freedom fighters* meet at the Damascus Gate. The toy guns may be either promising – there will be no bloodshed, or horrifying – now those are only toys since the boys are young.

The last group that I would like to mention here are the tourists. As Yossi Komar pointed out, these are mostly religious people, who come to visit the Holy Land. In the Holy City *there is blood everywhere* and on encountering the White Soldier, they treat him only as another piece of local colour. There has been no single example of a tourist reacting differently to those laughing, pointing at the performer or taking “hidden” pictures from the distance. It is hardly possible that all of them are unaware of the ongoing conflict and the bloodletting; they just try not to get involved and keep the image of Jerusalem – the Holy City.

Conclusions

Every performance is rooted in the socio-cultural context of the place and the performer. The more multifaceted the situation is, the more complex the performance. If we take one of the most complex conflicts in modern history, the Israeli-Palestinian one, and base a socio-cultural performance in those realms, the outcome will be both gripping and alarming.

Much can be learned from the observation of the reactions of the individuals and crowds. Those who happen to be born or to live there, feel the extreme tension reflected by the omnipresence of the soldiers, regardless of their age, nationality or religion. Young Israelis carrying guns during their military service at the age of eighteen, Palestinian children who have experienced many police raids, the settlers whose sons died in terrorist attacks or the average Palestinian man who is stopped at checkpoints twice a day – all people living in Israel and Palestine have a strong connection with the image of the soldier. Passing armed police officers or soldiers do not even make the people blink, but what Yuda Braun created was both genuine and brilliant in its simplicity. Braun simply deconstructed the character of the soldier into pieces, decontextualized it and re-created it again. By painting the character white, he made it impossible not to notice him; in this way, the performer challenges the relationship that people have to the image and to the reality they live in.

³³» J. Sudilovsky, dz. cyt.

As the analysis has shown, it is a multi-layered phenomenon that has different significance in different cultural contexts and only by considering them both together and separately, can one grasp the performative complexity of the project. Different reactions to and interpretations of the project unravel the complexity of the conflict and of the everyday experiences of Jerusalem's inhabitants. The character and commitment that Yuda Braun shows in carrying out the project, tells us much about him – but what personal purpose it serves remains an open question. Possible questions include the basis of the aggressive reactions of the police is, or who actually is the audience of the performance: the groups mentioned before or Yuda himself?

However unclear Braun's motivations might be, their socio-cultural significance is undeniable and assessable. The performance raises questions about the tension which the Israelis and the Palestinians endure on a daily basis and the omnipresence of the soldiers. Such an artistic action should not be viewed only in reference to art but in reference to social dialogue, as it provides a starting point and is in itself a platform for a discussion and interaction.

Sylwia Wodzińska

Studentka drugiego roku studiów magisterskich Intercultural Communication na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a także absolwentka filologii angielskiej na Uniwersytecie Zielonogórskim. Swoje zainteresowania naukowe łączy ze społeczno-kulturowym kontekstem Izraela, a także z triadą język – naród – kultura.

ABSTRAKT

Performance „The White Soldier”. Studium jednostki i grupy w kontekście konfliktu politycznego

Niniejszy artykuł traktuje o Yudzie Braunie, izraelskim artyście, i jego ostatnim projekcie – „The White Soldier”. Czerpiąc z dorobku teorii studiów performatyki, performance zostanie poddany analizie i interpretacji, biorąc pod uwagę jego liczne odniesienia do tamtejszego kontekstu socjo-politycznego. Zostaną postawione pytania o rolę artysty i sztuki w społeczeństwie dotkniętym konfliktem zbrojnym, a także o to, czy i czego można dowiedzieć się na podstawie analizy performance w takim kontekście. Prawdopodobne odpowiedzi zostaną udzielone na podstawie analizy samego performance, materiałów prasowych, filmów na youtube.com, jak też wywiadów z Yudą Braunem przeprowadzonych przez autorkę.

słowa kluczowe: performance, Izrael, Yuda Braun, White Soldier, konflikt

VOICING IDENTITIES IN THE ANCIENT GREEK THEATRE AND THE BALINESE SHADOW PUPPET PLAY

Mirosław Kocur | Wrocław

SUMMARY

I will discuss the main strategies used by the “invisible” actors to voice the identities of the characters in ancient Greek theatre, and in Wayang Kulit, Balinese shadow puppet theatre. Of course, these two traditions are very different. A Greek actor, covered by a costume and a mask, acted directly in front of the audience and moved his whole body while voicing the character. Balinese puppet master has to act from behind the screen and he moves only his hands. The Greek actor gave voice to one mask at a time; the Balinese puppeteer produces voices of each of the many characters in the play. But there is something the Greeks and the Balinese may have in common: in both performative traditions voice seems to be separated from the physical person. I will argue that it is this separation that enhances and problematizes the construction of gender as well as stimulates the audience to emotionally participate in the performance.

Keywords: performer, voice, ancient theatre, Wayang Kulit, Balinese theatre, actor, masque, puppet, dalang, ritual

Balinese contribution to the performative turn

Greek theatre has survived only in texts, archeology and iconography, all of which are extremely complex and difficult to interpret. Most texts are medieval copies. Most theatres were rebuilt and later reduced to

ruins. There are almost no traces of the wooden stage typical for the 5th century BC. Vase paintings are problematic – only one picture seems to preserve a realistic rendering of the stage action. Music is lost and the sparse fragments that survived pose more questions than answers. Recent scholarship, following the groundbreaking works of Oliver Taplin¹, focuses mainly on reconstructing the visual aspects of ancient actors' performances, but their voices seem to be mute forever. However, a few modern artists work hard to awaken the ancient voice. I will present an artistic experiment that succeeded in expanding and enriching the scholarly visions of the ancient Greek theatre.

In order to bring a fresh, performative and informative perspective to my analysis, I propose to look at the ancient theatre practices, today lost, in the context of Balinese ritual theatre. It is a rare tradition that still successfully combines religious efficacy and solemnity with high-quality artistic entertainment, and this may offer the modern audience a performative experience most similar to the ancient one. Balinese performers contributed highly to the modern performative turn. They inspired European artists to rediscover the performativity of theatre. After seeing Balinese dances at the Paris Colonial Exposition in early August 1931, Antonin Artaud became convinced that theatre had to be liberated from the hegemony of literature and philologists. A new paradigm was born: return to the sources. Artists became anthropologists.

I will approach performances in Bali and in Europe as an anthropologist looking for traces of the ancient voice. To better explain theatre practices I will distinguish between the stable "characters" defined by puppet-makers or mask-makers, and the unstable "identities" performed by a puppeteer or actors in front of a live audience.

Puppets in theatre

Balinese puppet theatre is a unique tradition, still regularly practiced and undergoing major transformations. It is considered to be a model and foundation for all performing arts in Bali. According to Jane Belo²:

A puppet is that which represents a spirit. Plays are originally the representation of nonhuman spirits. By dramatic connotation, actors and dancers are like puppets, for they behave in accordance with a spirit which is not their own.

That is why child performers are so significant in Balinese culture: their underdeveloped identities make them especially good "puppets". For Belo "puppets" have become synonymous with trance possessions.

¹ » O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford: Oxford University Press, 1977; tenže, *Greek Tragedy in Action*, London: Routledge, 1978; tenže, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford: Oxford University Press, 1993; tenže, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2007.

² » J. Belo, *Trance in Bali*, New York: Columbia University Press, 1960, s. 12.

Puppets made for the Wayang Kulit, Balinese Shadow Puppet Theatre, are flat images, made of perforated cowhide – *wayang* means “shadow” and *kulit* means “leather” or “puppet”³. During the performance, puppets are held against the screen with a single oil lamp behind them – to let the audience, sitting on the other side of the screen, see their shadows. However, the puppets are meticulously painted on both sides because humans are not the only audience. Shadow theatre performances are primarily for the benefit of gods, not humans. Every show is a ritual for the gods invited to witness the event from the side of the puppeteer and the musicians who sit behind the screen and are invisible to the human spectators. People are not ready to confront the full vision of reality and may endure only its’ shadow – like in the famous allegory of the cave in Plato’s *Republic* (514a–520a). The most sacred type of Wayang Kulit called Lemah (“daytime”) is performed during the day without the screen and does not need a human audience at all. It is a part of purification rites for upcoming rituals⁴.

Balinese puppets are very special objects ready to perform complex identities. Being perceived simultaneously as real images and as their shadows, they have a dual nature. Puppets are considered to be very powerful and dangerous, and must be kept closed in a wooden puppet-chest. When not in use, they are placed in a shrine. To ensure their spiritual purity, small offerings are given to them throughout the year and each year their birthday is celebrated with a special ceremony called Tumpek Wayang. Some scholars derive *wayang* from *yang*, “moving” or “floating”, and connect this word with a “ghost”⁵. During the performance puppets can be regarded as temporary abodes of the sacred. Before beginning to perform the puppeteer asks the supreme god Brahma to give the puppets life⁶. The God also inspires the puppeteer to give them voice.

The identities of the puppets are not stable. Some puppets can be used to perform different identities in different performances. The clowns simultaneously represent the performer’s own body and the cosmic fire of the High God. They have the large breasts of hermaphrodites and soft, fleshy bodies. For each show they must be awoken with special rituals. Puppets of the characters who are killed during the performance have to be brought back to life with holy water and incantations.

A puppet can be a vehicle and a vessel for many different energies. Shadow puppet theatre can restore balance to a community. Villagers often request a Wayang Kulit performance in order to expose an illegal practitioner of black magic hiding amongst them. During such an exorcism the witch can be challenged and defeated by means of the puppets. Puppets can therefore act instead of the spectators by channeling the identities of the real villagers in the audience.

³» I.W. Dibia, R. Ballinger, *Balinese Dance, Drama and Music*, illustrations by B. Anello, Singapore: Periplus, 2004, s. 44.

⁴» L. Rubin, I.N. Sedana, *Performance in Bali*, London: Routledge, 2007, s. 20; I.W. Dibia, R. Ballinger, dz. cyt., s. 47.

⁵» G.A. Hazeu, *Bijdrage tot de Kennis van het Javaansche Tooneel*, Leiden: Brill, 1897.

⁶» A. Hobart, *Dancing Shadows of Bali: Theatre and Myth*, London and New York: KPI, 1987, ss. 68, 123.

Performing the puppets

Wayang Kulit is a one-man show, always accompanied by musicians. In the most popular Wayang Parwa, based on selected poems from the *Mahabharata*, four musicians play four metallophones (two “male” and two “female”). These are ten-key instruments called *gamelan gender*. Two of them are tuned in a medium register and two an octave higher. Each musician uses two mallets. Usually, with their right hands they create one melody from two independent musical lines while spinning out *kotekan*, “interlocking parts”. Their left hands support the melody. Wayang Kulit music can feature two different *kon-tekans*, played simultaneously. This is the “most complex, technically difficult, and respected music in all of Bali”⁷. It helps the puppeteer to voice the identities of the puppets.

Dalang, as the puppeteer is called, animates all the puppets, gives them voices and conducts the music. Since his art is considered the most difficult and challenging, he is the most respected and most educated artist in Bali. In order to perform exorcisms he must be ordained a priest. He has also to learn many protective spells and incantations to purify the performing space and the puppets, and to ensure his own immunity when channeling powerful energies. Evil spirits may attack him as soon as he leaves home for the performance. When putting away the puppets, the puppeteer should use the formula: “OM, Grandparents Respected Gods, return to thy various heavens, and do not hinder the *dalang*, for he imitates the poets”⁸. Most of the magical texts, as the one just quoted, are collected in the Books of Rules called *Dharma Pavayangan* (Art of Puppetry) and written on the palm-leaf manuscript called *lontar*.

To perform traditional plays correctly every *dalang* must memorize many old texts. In the Wayang Kulit performance the main mantras are sung in Sanskrit and the characters speak different languages: gods and heroes use old Javanese (*kawi*) and clowns use Balinese, today also Indonesian and English.

Before every performance the puppeteer has to perform complex rites invisible to the audience. These preparatory performances transform the event into a ritual, and help the *dalang* to fall into a trance. A regular performance lasts for about four to five hours. During that time the *dalang* has to sit with crossed legs on the floor in front of the screen. There is no intermission during the performance. So, for at least four hours he must speak and sing in the proper metrics, with a clear and loud voice, while moving the puppets, conducting the musicians and tapping the puppet-chest with the small wooden hummer held between the toes of his right foot (*cepala*). Tapping punctuates the speeches and always accompanies the battle scenes. Most dynamic events, like the battles, are usually performed at the end of the show and may be especially challenging for the *dalang*’s vocal cords. Trance-like channeling can help him to retain his vocal apparatus unharmed.

Among the preparatory rites the most important is praying to the ancestors, who can improve the performance by filling the performer’s body with the ancestral energy called *taksu*. In Bali performers

⁷» M. Tenzer, *Balinese music*, Singapore: Periplus, 1998, s. 84.

⁸» C. Hooykaas, *Kama and Kala: Materials for the Study of Shadow Theatre in Bali*, Amsterdam and London: North-Holland Publishing Company, 1973, s. 45.

continually improvise, but in their voices and movements they painstakingly repeat the traditional patterns in order to channel the appropriate energies. Their selves seem not to be present during their performance. Recent research in neuroscience may help to better understand this process.

Performance and the self

A team of scientists at the Department of Neurobiology at the Weizmann Institute in Israel discovered that intense perception turns off the perceiver: rapid perceptual tasks inhibit any “self-related” brain activity in the prefrontal cortex⁹. So in a highly engaging sensory-motor act we can actually “lose ourselves”. Rafi Malach, the chair of the Department of Neurobiology at the Weizmann Institute, speculates that “instead of thinking about the brain as a global network, we now see evidence for a fundamental, bi-partite, subdivision of the brain into two major networks, an extrinsic one dealing with the outside world and an »intrinsic« network, whose detailed function is still enigmatic but which appears to be dealing mainly with aspects of the self and internally oriented processes”. One network can inhibit the work of another. As their motto the scientists quoted Daisetsu Teitaro Suzuki (1870–1966), the leading expert on Zen: “Life is an art, and like perfect art it should be self-forgetting”.

Strong focus on the external procedures and patterns can inhibit self-awareness in the brain of the Balinese performer and enhance trance-like channeling. Similar processes could have happened in the brain of the ancient Greek performer. Acting was an external and extremely difficult task. In a huge, open-air theatre actors had to recite and sing complex poetical structures with a fixed order of long and short syllables and pitch accent. Their main task was not to identify with the part but to deliver the texts correctly to the distant audience. Some actors had to use several masks in one play. In *Trachinian Women* the lead actor was required to play first the whimpering Deianeira (ΔΙΑΝΕΙΡΑ), and then her brutal husband Heracles (ΗΡΑΚΛΗΣ). In *Oedipus in Kolonos* all three actors had to play a part of Theseus (ΘΗΣΕΥΣ) in order for the performance to work with three actors¹⁰. The sharing of a single role between two actors was frequently practiced in comedy and especially in Menander¹¹.

Theatre performances were parts of religious festivals. The main actors may still have been regarded as priests celebrating the liturgy and their number might have been limited by religious requirements¹². The beautiful lyrics they delivered were appropriate for the solemn occasion. No Greek playwright ever composed in prose. Mere singing or reciting of the strongly rhythmical verses could turn off the self-awareness

⁹» I. Goldberg, M. Harel, R. Malach, *When the brain loses its self: Prefrontal inactivation during sensorimotor processing*, “Neuron” 2006, nr 50, s. 329–339.

¹⁰» I.C. Storey, A. Allan, *A Guide to Ancient Greek Drama*, Oxford: Blackwell, 2005, s. 58.

¹¹» A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, (2nd edn, revised by J. Gould and D.M. Lewis, 1968; 3rd edn with supplement and corrections, 1988), Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 154.

¹²» C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2003, s. 199.

and stimulate trance-like channeling. The modern mask maker Thanos Vovolis requires his actors to learn Grotowski's breathing exercises before allowing them to use the mask. Jerzy Grotowski developed these exercises not only to strengthen actors' voices but also to inhibit their self-awareness and enable the flow.

Genderless voices

In Bali, vocal mimicry is not gender specific. The high voice is reserved for the most refined human heroes. Gods express their supernatural status with deep and booming voices. Low cast characters and clowns speak in low and coarse voices. Only the animals are usually portrayed with apt and humorous virtuosity¹³.

The acrobatics of the puppeteer's vocalizations seem to follow the movements of the puppets. His voice is generally vibrant and energetic, sometimes hilarious, but rarely simply imitative. Vocal mimicry in the ancient theatre was also not gender specific, especially in its early period. Aeschylus effectively complicated gender stereotypes. His play *Agamemnon* is dominated by the hyperactive and androgenic queen Clytaemestra (ΚΑΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ) who murders her husband and threatens to beat the chorus of elders. Though female mourners usually performed funeral laments in real life, "the longest and most flamboyant of any lament in extant tragedy" was performed not by a female character but by the young king Xerxes and the chorus of elder men at the end of *Persians* (908–1077), the earliest extant tragedy¹⁴. Xerxes' entire role was in song or recitative and demanded an expert singer¹⁵. As Edith Hall points out: "early tragic actors' roles may have consisted almost entirely in singing"¹⁶. In his *Life of Apollonius of Tyana*, written between AD 217 and 238, a Greek sophist Philostratus claims that it was Aeschylus who invented spoken dialogue for the actors, "discarding the long monodies of the earlier time" (6.11). He could be right though definitive evidence is lacking.

In the early Greek tragedy elaborate and surprisingly diverse costumes and masks defined the gender of the characters on stage. Visual evidence suggests that the strict equation between character-type and costume emerged much later¹⁷. Although by the late 5th century BC tragic costume became more uniform, a difference between female and male characters was still obvious. On the other hand it is very probable that actors experimented with vocal mimicry, sometimes overacting it. The Roman rhetorician Quintilian, referring to a style of performance of Menander in the 1st century AD, writes:

comic actors seem to me to commit a gross offence against the canon of their art, when, if they have in the course of some narrative to quote either the words of an old man [...] or of a woman [...] they utter

¹³» A. Hobart, dz. cyt., s. 142.

¹⁴» A. Suter, *Male lament in Greek tragedy*, [w:] A. Suter (red.), *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford: Oxford University Press, 2008, s. 160.

¹⁵» E. Hall (red.), Aeschylus, *Persians*, Warminster, Wiltshire: Aris and Phillips, 1996, s. 169.

¹⁶» Taž, *The singing actors of antiquity*, [w:] P. Easterling, E. Hall (red.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 4.

¹⁷» R. Wyles, *Costume in Greek tragedy*, London: Bristol Classical Press, 2011, s. 33.

them in a tremulous or treble voice, notwithstanding that they are playing the part of a young man (*Institutio Oratoria* 11.3.91)¹⁸.

There is still no conclusion to the scholarly debate – best summarized by Eric Csapo¹⁹ – about using falsetto to portray women in ancient drama, especially in comedy. No definitive testimony survived to prove that ancient actors could use high voices to represent female characters, let alone whether they followed ancient medical texts and distinguished the higher voice of virgins from the lower of mature women²⁰.

Another problem is the nonexistence of binary gender categories in Bali as well as in ancient Greece. *Dharma Pavayangan* instructs the *dalang* to begin the performance with a stimulator spell in front of the public: "May men be stimulated, may women be stimulated, may hermaphrodites be stimulated"²¹. *The Book of Rules* distinguishes among the Balinese three sexes at least. In Plato's *Symposium* (189C-193C) Aristophanes also says that originally there were three sexes but in ancient Greece gender classification was much more problematic. In Euripides male heroes like Jason (*Medea* 573–575) or Hippolytus (*Hippolytus* 616–624) yearn for male asexual generation. Aristophanes in his plays mocks the real passive homosexuals in the audience, calling them *katapugones* (buggers), *euruproktoi* (wide-assed) or *lakataproktoi* (cistern-assed). In *Women at the Thesmophoria*, the famous poet Agathon is presented as a woman. He is wearing woman's clothes, has no beard, "speaks with a woman's voice" (191–192) and enjoys passive homosexual intercourse (200, 206). Sexual ambiguity of Athenians is the butt of many jokes of Aristophanes' comedies. According to Stephen Greenblatt²² for the ancient Greeks the two sexes were two poles of a continuum, which could be traversed.

In the ancient Theatre of Dionysus, as well as in Balinese puppet theatre, male performers used to voice identities that often differed radically from their biological sex or age. Their voices became genderless instruments to perform all possible types of humans and gods.

The art of transformation

Every puppet in Wayang Kulit can be regarded as a vehicle for transformation. In ancient theatre, the transformative power could be attributed to the mask. The Greek voice teacher Mirka Yemen Dzakis has

¹⁸» E. Csapo, W. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994, s. 284–285.

¹⁹» E. Csapo, *Kallipides on the floor-sweepings: The limits of realism in classical acting and performance styles*, [w:] P. Easterling, E. Hall (red.), dz. cyt., s. 127–147.

²⁰» E. Hall, *Actor's song in tragedy*, [w:] S. Goldhill, S. Osborne (red.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 103.

²¹» C. Hooykaas, dz. cyt., s. 39.

²²» S. Greenblatt, *Fiction and friction*, [w:] T.C. Heller, M. Sosna, D.E. Wellbery (red.), *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality and the Self in Western Thought*, Palo Alto: Stanford University Press, 1986.

discovered that the small oral openings in the ancient mask were especially shaped to resonate with ritual yells and shrieks²³. In drama these primordial and archetypal cries were translated into:

1. vowels or diphthongs (as: i, e, a, o, ie, ee, ei, ea, oa, io, ii, ioi, iou);
2. vowels or diphthongs in combination with pronouns as: *oimoi*, *omoi* or *iomoi*;
3. words creating assonance as: *toti*, *otototi*, *ototototi*, *pape*, *papapape*.

The mask maker Thanos Vovolis, cooperating with Yemem Dzakis, has found that the cries “correspond to different resonance chambers in the human body and lead to a metamorphosis”. According to Vovolis, when the human body resonates with these primordial cries the human face expresses “the emptiness of the tragic mask”²⁴. The mask of emptiness does not convey any personality nor individual character. It is a channel for external energies and a machine for transformations.

Vovolis has constructed a series of masks from papier-mâché and crushed cloth. The helmet form of his masks is based on archaeological findings and vase paintings. The helmet, covering the whole head, functions as a resonance chamber for the performer’s voice. The words of the drama have to be literary breathed into it. In his work with actors, Vovolis draws on yogic methods in order to create a depth and power of breathing “that will allow the dome of the mask to resonate”²⁵. At the same time, a helmet with two small eyeholes effectively limits the performer’s perception, enhancing his concentration and focusing him on the external environment. What results is a state of emptiness. The actor loses himself and is ready for trance-like channeling.

Research and the theatre practice of Vovolis suggest that ancient Greek mask could transform a performer by emptying him of his own self and distancing him from his own voice. Vocalization of the primeval shrieks and strongly rhythmicized words amplified the transformative power of a religious event. Recent research on the dithyramb as a motor of poetic, musical and socio-political change supports this theory strongly²⁶.

Disembodied voices

The Balinese puppet is a good metaphor for an ancient actor in the mask. It is mute and must be animated. Voice, separated from the invisible puppeteer, has to be reconnected to the puppet by the spectators. Ancient actors, removed far away from the audience, were also hidden behind rich costumes and masks. They resembled puppets rather than human beings. The audience reconnected disembodied

²³ » T. Alström, *The voice of the mask*, “The Drama Review” 2004, nr 48 (2), s. 133–138.

²⁴ » T. Vovolis, G. Zamboulakis, *The acoustical mask of Greek tragedy: Form, function and appearance of the tragic mask and its relation to the actor, text, audience and theatre space*, [w:] M. Vestin, G. Sneltned (red.), *The Face and the Mask of the Actor: Methodica 2003*, (Skriptserie 2), Stockholm: Dramatiska Institutet, 2004, s. 110.

²⁵ » D. Wiles, *Masks in Modern Performances of Greek Drama*, [w:] E. Hall, F. Macintosh, A. Wrigley (red.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 260.

²⁶ » B. Kowalzig, P. Wilson (red.), *Dithyramb in Context*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

voices to these performers who were actually moving their bodies on the stage. In group scenes motionless characters were considered silent. Spectators contributed to the interpretation of the play by becoming involved in the event emotionally and creatively. Many ancient anecdotes report the misbehavior of spectators. According to a scholion to Aristophanes (*Peace* 734), "there were rod holders in the theatre who were responsible for keeping order among the audience"²⁷.

Balinese performing arts inspired European artists to study the sources of their arts. They discovered the origins of theatre not in old texts but in the human body. Such artists as Artaud or Vovolis complicate the concept of the ancient mimesis. There were strong limits of realism in classical acting²⁸. Balinese shadow puppet theatre helps us to better understand the complex gender strategies used in ancient drama. The gender of the puppet-like characters on stage was produced by clear images of costumes and masks but at the same time it was problematized by male and disembodied voices, severed from the performers also by the propagation of acoustic waves in the theatre building.

C. B. Davis writes: "The disembodied voice is attributed to gods and ancestors because its invisibility links it to the pre-symbolic state before the emergence of the subject and object"²⁹. And before the emergence of gender. Such a voice can also be a powerful transformative instrument. It can change a puppet or a performer into a super-human character in the sacred myth. It may be used to exorcise the whole community or to heal the sick in the audience. In ancient Athens, as in Bali, theatre was a powerful machine for communal transformation. Performers were not required to express their "selves" but had to disappear. They did not play the parts but rather were played by them. That is why their voices could destabilize the identities of the characters signaled by their masks and costumes.

In Bali I have witnessed powerful transformations of the performers and spectators. Trance could be stimulated by the rhythm of the song or gamelan music. Further research is needed to understand these processes— and performances in Bali can provide rich resources to study ancient techniques of voicing identities in theatre.

Mirosław Kocur

Antropolog teatru i reżyser, profesor Uniwersytetu Wrocławskiego i PWST im. L. Solśkiego w Krakowie. Ostatnio opublikował *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza* (2012). W Żółtej Serii Uniwersytetu Wrocławskiego ukazał się jego *Źródła teatru*.

²⁷» E. Csapo, W. Slater, dz. cyt., s. 305.

²⁸» E. Csapo, dz. cyt.

²⁹» C.B. Davis, *Distant ventriloquism: Vocal mimesis, agency and identity in ancient Greek Performance*, "Theatre Journal" 2003, nr 55 (1), s. 46.

ABSTRAKT

Głos jako źródło tożsamości w antycznym teatrze greckim i balijskim teatrze lalki i cienia

W artykule omawiam sposoby używania głosu do konstruowania tożsamości osoby dramatu przez „nie-widzialnych” aktorów w antycznym teatrze greckim i balijskim teatrze lalki i cienia, *Wayang Kulit*. Tradycje te są oczywiście bardzo odmienne. Artysta grecki, ukryty pod kostiumem i maską, działał bezpośrednio na oczach olbrzymiej widowni i użyczał swój głos jednej tylko postaci. Artysta balijski siedzi po turecku oddzielony od widzów ekranem i sam jeden użycza głosu każdej lalce animowanej przez siebie w scenie. W obu tych tradycjach głos zdaje się być oddzielony od fizycznej osoby performerera. Postaram się dowieść, że to oddzielenie pogłębia i problematyzuje konstrukcje płci, a zarazem stymuluje publiczność do bardziej emocjonalnego uczestniczenia w performansie.

słowa kluczowe: performer, głos, teatr antyczny, Wayang Kulit, teatr balijski, aktor, maska, lalka, da-lang, rytuał

ZWROT PERFORMATYWNY W POZNAŃSKIM TEATRZE ALTERNATYWNYM PO ROKU 1989

Magdalena Grenda | Poznań

ABSTRAKT

Głównym celem artykułu jest opis zwrotu performatywnego na obszarze teatru alternatywnego po roku 1989, przejawiającym się zarówno w twórczości poznańskich artystów, jak i w refleksji teatrologicznej, opisującej nowe zjawiska artystyczne związane z teatrem niezależnym. Pierwsza część artykułu opisuje zwrot performatywny w naukach humanistycznych, druga ukazuje cechy zwrotu performatywnego na postawie konkretnych przykładów projektów i przedsięwzięć poznańskich grup teatralnych, tworzących w Poznaniu po roku 1989.

słowa kluczowe: zwrot performatywny, performatyka, estetyka performatywności, teatr alternatywny

Zanim przejdę do definiowania zwrotu performatywnego w kontekście twórczości poznańskiego teatru alternatywnego, postaram się najpierw objaśnić znaczenie pojęcia w dyskursie nauk społecznych i humanistycznych. Poszukując źródeł zwrotu performatywnego w naukach humanistycznych należałoby cofnąć się do połowy wieku XX, kiedy to wykształciło się obiecujące pojęcie analizy kulturowej *performance*. Tak szumnie ogłoszony zwrot performatywny we współczesnej humanistyce wyrażał między innymi z modernistycznej awangardy literacko-artystycznej, badań Victora W. Turnera,

teorii widowisk Richarda Schechnera, wprowadzenia perspektywy teatrologicznej do badań nad społeczeństwem przez Ervina Goffmana, teorii aktów mowy (wypowiedzi performatywnej) zaproponowanej przez Johna L. Austina¹. Trzeba jednak zaznaczyć, iż współcześnie obszar badań wyznaczonych przez *performance studies* jest znacznie szerszy od tego zainicjowanego przez wyżej wymienionych badaczy. Pojemne znaczeniowo angielskie słowo *performance*² stało się na gruncie badań humanistycznych tak popularne jak niegdyś – za czasów zwrotu lingwistycznego – pojęcie *tekst*. Badaczka Anna Zeidler-Janiszewska w tekście zatytułowanym *Perspektywy performatywizmu*, analizując pojęcie „zwrotu performatywnego” odnotowuje: „w intensywnej wędrówce kluczowych pojęć, których semantykę wzbogacając i modyfikując kolejne «regionalne» konteksty zastosowania”³, zwrot performatywny postrzega jako przemiany wewnątrz poszczególnych dyscyplin, których konsekwencją jest wyjście poza metaforę świata jako tekstu w kierunku metafory rozumienia świata jako *performance*. Pionier *performance studies* Richard Schechner postuluje: „[...] akademicka performatyka rozkwitała jako odpowiedź na coraz bardziej performatywny świat”⁴, dlatego też zwrot performatywny powinno się korelować z tzw. „zwrotem ku sprawczości”.

Zwrot performatywny nie jest we współczesnej angloamerykańskiej humanistyce zjawiskiem samodzielnym i oderwanym od innych zwrotów. Sądzę, że „zwrot performatywny” należy wiązać i rozpatrywać wraz z tzw. „zwrotem ku sprawczości”, tj. szczególnym zainteresowaniem problemem sprawczości (*agency*), nie tylko ludzi, lecz także bytów nieożywionych (na przykład rzeczy), zwrotem ku materialności, czy zwrotem ku rzeczom, oraz niezwykle szybko rozwijającym się zainteresowaniem posthumanizmem (zwrot ku temu-co-nie-ludzkie). Performatywność staje się bowiem obiektem zainteresowania właśnie jako specyficzny rodzaj sprawczości, a *performance* jako specyficzny sposób jej wyrażania i egzekwowania⁵.

Performance studies jako dziedzina badawcza doczekała się polskiego tłumaczenia za sprawą profesora Tomasza Kubikowskiego, który przetłumaczył na nasz rodzimy język pierwszy akademicki podręcznik

¹ Poszukując świadectw zwrotu performatywnego, należałoby również przypomnieć takie nazwiska jak: Michaił Bachtin, Guy Debord, Johan Huizinga.

² Szczególnie angielski czasownik *perform* posiada wiele znaczeń i nie odnosi się jedynie do dziedzin artystycznej aktywności, gdzie oznacza: „zagrać”, „wystawić”, „zaprezentować”, ale odnosi się do wielu aspektów ludzkiej egzystencji: „W świecie biznesu, w sporcie czy seksie angielski czasownik *perform* znaczy, że sprostało się wymaganiom, osiągnęło sukces, spełnienie. W świecie sztuk słowo *perform* znaczy wystawić, zagrać, zatańczyć, wystąpić ze spektaklem lub koncertem. W życiu codziennym *perform* to popisać się, pójść na całego, uwydatnić własne czynności na użytek tych, którzy je oglądają”. Cyt. za: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006.

³ A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 34–35.

⁴ R. Schechner, *Performatyka*. . . , s. 7.

⁵ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 52.

autorstwa Richarda Schechnera⁶ *Performance Studies: An Introduction*⁷. Performatyka – polskie tłumaczenie angielskiego terminu – to dziedzina refleksji, której przedmiotem badań są *performance* (polskie tłumaczenie *performans*⁸). *Performans* to pojęcie niezwykle szerokie, rozpatrywane zarówno na gruncie praktyki artystycznej, jak i praktyki życia codziennego tzw. *restored behaviour*⁹ („zachowane zachowania”). W skład *performansów* mogą wchodzić zatem najróżniejsze aktywności: występy artystyczne, widowiska sportowe, rytuały, ceremonie religijne, polityczne demonstracje, akty terrorystyczne, konsumpcja, operacje medyczne. *Performanse* traktowane są jako continuum ludzkich zachowań, w których wachlarz możliwości wchodzi również pełnione (odgrywane) role społeczne, płciowe¹⁰, rasowe, zawodowe, występy życia codziennego, aż po współczesne media. Jak widać, pojęcie *performansu* jest niezwykle szerokie, co powoduje „rozmycie” terminu jako przedmiotu badań. Performatyka to dziedzina, która korzysta z wielu obszarów poznawczych, m.in.: antropologii, teatrologii, *culture studies*, ekonomii, socjologii, *gender studies*, *queer studies* i wielu innych dziedzin, których obecność na gruncie performatyki wzrasta w oszałamiającym tempie¹¹. Dystynktywnymi cechami refleksji performatycznej są jej transdyscyplinarność i transkulturowość. Trudno wyznaczyć precyzyjnie granice *performance studies* i traktować ten obszar współczesnej humanistyki jako spójną, jednolitą dyscyplinę akademicką o wyraźnej problematyce, pojęciach i metodach, które odróżniałyby ją od innych dziedzin. Performatycy badają szeroki zakres tematów, używają wielu metodologii. Performatyka nie jest zorganizowana w zupełny system, dlatego też zwrot performatywny na gruncie polskiej nauki czasem traktowany jest w kategoriach swoistej, często kwestionowanej mody. Z drugiej strony, dla wielu badaczy możliwości jakie daje performatyka, są niezwykle inspirujące. Dla niniejszego artykułu nie jest ważne rozstrzygnięcie kwestii (o ile w ogóle jasne orzeczenie jest możliwe) czy performatyka to paradygmat, czy też pewna tendencja, ale wzbogacenie refleksji na temat funkcjonowania teatru alternatywnego, gdzie pojęcie zwrotu performatywnego wydaje się być kluczowe. Nadrzędnym przedmiotem badań i refleksji performatycznej są tzw. *performance activities*, czyli dziedziny kultury, w których reguły wpisane są *performanse*: teatr,

⁶ Richard Schechner postrzegany jest jako „ojciec założyciel” *performance studies*. Badacz i twórca w 1980 roku powołał pierwszy Departament of Performance Studies na New York University, który niewątpliwie przyczynił się do powstania wielu podobnych instytucji na całym świecie. Odsyłam czytelnika na stronę internetową www.performancestudies.org, na której znajduje się lista czterdziestu dwóch szkół i uniwersytetów zajmujących się badaniami z zakresu performatyki.

⁷ R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, London: Routledge, 2002.

⁸ „[...] *performance* i *performance studies*, tłumaczonych przez Kubikowskiego jako *performans* i *performatyka*”, K. Dobrowolski, *Przyszłość performatyki. Wstęp*, „Scena” 2006, nr 5 (47).

⁹ Termin wprowadzony przez R. Schechnera.

¹⁰ Mówiąc o zwrocie performatywnym, nie można pominąć rozważań Judith Butler, która bada płę kulturową (*gender*) w kontekście powtarzania określonych zachowań (*performative gender*), a nie stałego wskaźnika kulturowego.

¹¹ „Performatyka czerpie z szerokiego wachlarza innych dyscyplin i syntezuje 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”, R. Schechner, *Performatyka*... s. 16.

performans artystyczny, happening i inne rodzaje widowisk. Należy jednak podkreślić, iż performatyka bada inaczej obszar teatru, niż teatrologia czy historia teatru. Postrzegając ten obszar artystycznej działalności jako jeden z przejawów performansu, często stawia go w kontrze do tradycyjnych struktur teatru dramatycznego Europy Zachodniej. Dla performatyków-teatrologów działania teatru alternatywnego powinny być postrzegane jako zapowiedź „detronizacji” teatru dramatycznego, który w przyszłości (tu i teraz?) będzie tylko subdyscypliną performansu. Intencją niniejszego artykułu ma być zintegrowanie refleksji performatycznej z badaniami nad zjawiskiem poznańskiego teatru alternatywnego. Wykorzystując – czasem selektywnie – ustalenia z gruntu performatyki chciałabym opisać zwrot performatywny na przykładzie historii i dokonań poznańskiego teatru niezależnego. Opisuując interesujące mnie zjawisko, przede wszystkim odwołam się do osobistych refleksji, które kształtowały się przez wiele lat w wyniku uczestnictwa w spektaklach, dokumentacji materiałów, cyklu rozmów i wywiadów, naukowej analizy, obserwacji uczestniczącej, dydaktyki w ramach działań Zakładu Performatyki, ale nade wszystko dzięki bezpośredniej twórczej współpracy z niektórymi poznańskimi zespołami¹². Performatyka bowiem postuluje uprawianie nauki równoległe w sferze teorii i praktyki. Zwrot performatywny na gruncie nauki zachęcił naukowców do uprawiania – obok refleksji teoretycznej – praktyki twórczej i artystycznej.

Dla badaczy z *performance studies* istnieje integralny związek pomiędzy badaniem performance’ów i ich odgrywaniem, dlatego też tak wielu z nich jest nie tylko teoretykami, lecz także praktykami, tj. artystami, aktorami, tancerzami itd. Najciekawszym jednak zjawiskiem jest wyraźny zwrot wielu przedstawicieli humanistyki ku sztuce jako alternatywnej wobec nauki formie przedstawiania, analizowania, rozumienia i zmieniania świata. Sztuka coraz częściej dla nieartystów staje się ważniejszym od nauki jako takiej sposobem osiągnięcia, prezentowania i przekazywania wiedzy¹³.

Zanim przejdę do analizy zwrotu performatywnego, który odnotowałam w działaniach, spektaklach i projektach poznańskich twórców, chciałabym uporządkować nomenklaturowe kłopoty związane z terminem „teatr alternatywny”. Zmiany polityczne, ekonomiczne i kulturowe, które zaszły w roku 1989, spowodowały kryzys społecznej i artystycznej funkcji – jaką pełnił do upadku komuny – teatr alternatywny. Zarówno część badaczy, jak i twórców ogłosiła upadek teatru alternatywnego, postrzegając to zjawisko jako fenomen historyczno-artystyczny, przypisany konkretnej sytuacji politycznej i społecznej.

¹²» Współpracowałam m.in. z Teatrem Strefa Ciszy, Teatrem 2XU, Niezależnym Teatrem „Zderzenia”, Studium Teatralnym „Próby”. Brałam udział w warsztatach zorganizowanych przez Teatr Ósmego Dnia, Teatr Biuro Podróży. Oprócz badań naukowych nad zjawiskiem poznańskich teatrów alternatywnych, których wynikiem są liczne artykuły i publikacje naukowe, w ramach zajęć dydaktycznych prowadzę wykład o poznańskim teatrze niezależnym oraz zajęcia praktyczne (warsztaty). Poza tym, otrzymałam stypendium MKiDN na projekt *Poznańska Alternatywa Teatralna* oraz stypendium Miasta Poznania na projekt performatywny *Porywacze Teatru*, które były namacalnym dowodem łączenia teorii i praktyki.

¹³» E. Domańska, dz. cyt., s. 51.

Z pewnością współczesny teatr alternatywny przestał być dysydencki wobec teatru repertuarowo-dramatycznego¹⁴ (co według niektórych było nadrzędną cechą jego alternatywności), ale moim zdaniem przytoczony argument nie jest na tyle silny, aby mówić o upadku teatru alternatywnego. Szerzej na ten temat pisałam w artykule pt. *Teatry alternatywne i ich oddziaływanie w Wielkopolsce*, którego fragment chciałabym przytoczyć:

Przeglądając najważniejsze pozycje z literatury tematu, konsekwentnie natykam się na problem definicji i nazewnictwa. Nazwa teatr alternatywny staje się słowem/kluczem, słowem/wytrychem, które użyte w odpowiednim kontekście wyjaśnia wszystko, równocześnie utrudniając dyskusję, poprzez narzucanie często nie pasujących etykietek [...]. Choć nazwa ta straciła nieco na aktualności nadal egzystuje w powszechnym użyciu i posiada swe historyczne uzasadnienie, a i same zespoły, o których będzie mowa w dalszej części tekstu właśnie takim mianem klasyfikują swoje działania artystyczne na obszarze sztuki teatru. Dlatego też zasadnym i adekwatnym wydaje się być używanie terminu „teatr alternatywny”¹⁵,

co uczynię w niniejszym tekście. W najnowszej literaturze tematu możemy zaobserwować przesunięcie akcentów i zmianę terminologii. Badacze częściej używają terminu „teatr niezależny” do opisu interesującego mnie zjawiska¹⁶. Liczne dyskusje przeprowadzone przede wszystkim z samymi twórcami uświadomiły mi, że termin „teatr niezależny” jest jeszcze mniej adekwatny od terminu „teatr alternatywny”. W tekście będę zatem używała owych pojęć wymiennie, zdając sobie sprawę z „ułomności” tych definicji.

Wracając do zasadniczej myśli artykułu, przede wszystkim chciałabym podkreślić, iż dzieje teatru XX wieku charakteryzują stałe, trwające do dzisiaj, usiłowania przewyciężenia przedstawienia teatralnego, które najpełniej wybrzmiały w postulatach Drugiej Reformy Teatru, a które „wchodzą w życie” między innymi za sprawą teatru alternatywnego. Performatyka postrzega teatr jako pojęcie węższe od terminu performans, jako typ, rodzaj performansu artystycznego i kulturowego. Zwrot performatywny objął badania nad współczesnym teatrem, gdzie performatywność oraz performans należą do zbioru narzędzi, którymi posługuje się współczesna refleksja nad teatrem, jak i sam teatr w próbach „wyjścia” poza granice, jakie ustala pojęcie przedstawienia teatralnego. Owe próby podejmowane są na różnorodnych polach, ale przede wszystkim obejmują podstawowe elementy składające się na europejskie i anglosaskie postrzeganie spektaklu teatralnego, tj. postać, bohater, z którym widz może się utożsamić, fabuła,

¹⁴ » [...] alternatywa została niejako wchłonięta przez teatr repertuarowo-dramatyczny i to na wielu poziomach, jak: twórcy (aktorzy, reżyserzy, liderzy), estetyka, metody pracy, tematy, twórcze poszukiwania, widz”. M. Grenda, *Teatr Porywacze Ciał*, Poznań: WNS, 2013, s. 156.

¹⁵ M. Grenda, *Teatry alternatywne i ich oddziaływanie w Wielkopolsce*, [w:] J. Sójka, M. Poprawski, P. Kieliszewski (red.), *Strategicznie o kulturze w regionie*, „Człowiek i społeczeństwo” Poznań 2011, tom XXXII, s. 49.

¹⁶ Dobrym przykładem są opracowania Magdaleny Gołaczyńskiej, która bada wrocławski teatr alternatywny/niezależny. Autorka w 2002 roku wydała monografię pt.: *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny po roku 1989*, natomiast w 2007 roku opublikowała książkę noszącą tytuł: *Wrocławski teatr niezależny*.

spójność, skończoność, zasada *mimesis*, fikcja, powtórzenie, linearność, znaczenie itd. Teatr XXI wieku za sprawą zwrotu performatywnego musiał poddać się redefinicji, przyznać się do tego, że niemożliwe jest zachowanie jego formy, którą wyznaczały wyżej wymienione elementy konstruujące spektakl teatralny¹⁷.

Odnotowany przeze mnie zwrot performatywny w teatrze alternatywnym chciałabym zobrazować w kilku podpunktach, które jednocześnie stanowią będą tezy tego tekstu.

1. Wyjście poza spektakl teatralny w stronę performansu artystycznego.
2. Redukcja istoty teatru do relacji aktor – widz.
3. Przekształcenie aktora w performera (autoreferencyjność, autotematyczność).
4. Przekształcenie widza w świadka, współtwórcę.
5. Performatywny sposób interpretacji (estetyka performatywności) jako model rozumienia przedstawienia/performance artystycznego.
6. Koncentracja na samym procesie rodzącego się performansu, a nie na rezultacie, produkcie pod postacią zamkniętego przedstawienia teatralnego.
7. Porzucenie tekstu dramatycznego, literatury na rzecz wypowiedzi osobistej, autorskiej.
8. Zerwanie z zasadą *mimesis* w stronę wytwarzania „energii”, symultanicznych światów, emocji, demontażu iluzji. Wytwarzanie sensów, a nie ich odtwarzanie.
9. Zerwanie z hegemonią słowa, tekstu na rzecz innych środków wypowiedzi artystycznej (ruch, światło, muzyka, media, taniec, obraz etc.).
10. Porzucenie wytwarzania sztucznych fabułek, na rzecz rzeczywistego zaangażowania się w kwestie społeczne, koncentracja na „tu i teraz”.
11. Egalitaryzacja, demokratyzacja, wyjście artystów, spektakli/performance „do ludzi”.
12. Przekraczanie barier kulturowych, obyczajowych, płciowych, formalnych, estetycznych.

Przedmiotem rozważań niniejszego tekstu będą grupy teatralne założone i funkcjonujące w Poznaniu – mieście, które jest postrzegane jako „zagłębienie teatrów alternatywnych”. Przywołam moje szczególne zainteresowanie teatrem alternatywnym, poszukującym zdarzenia teatralnego w różnych przestrzeniach, anektującym nowe estetyki, formy i tematy, a jednocześnie nastawionym na twórczy i kreatywny kontakt z widzem. Przede wszystkim skupię się na zespołach, które postrzegane są przez krytykę, teatrologów, jak i samych twórców jako zespoły budujące dzieje poznańskiego *offu*. Teatr Ósmego Dnia, Teatr Biuro Podróży, Teatr Porywacze Ciał, Teatr 2XU oraz Teatr Usta-Usta Republika¹⁸ – to najważniejsze poznańskie zespoły, do osiągnięć których pragnę się odwołać, rozwijając wyżej wymienione tezy.

¹⁷» Zob. H.T. Lehman, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.

¹⁸» Dla Czytelnika stykającego się po raz pierwszy z wymienionymi powyżej zespołami chciałabym pokrótce streścić historię poznańskich zespołów. **TÓD**: na dorobek i historię zespołu składa się praca i doświadczenie dwóch pokoleń twórców. Teatr założony w 1964 roku przez Tomasza Szymańskiego egzystuje i aktywnie tworzy po dziś dzień pod wodzą Ewy Wójcik. W zgodnej opinii krytyków, teatrologów i artystów zespół postrzegany jest jako najważniejsze zjawisko współczesnej kultury polskiej. Grupa ma na swoim koncie szereg spektakli, widowisk plenerowych, akcji specjalnych. Oprócz działalności

Przed wszystkim chciałabym zaryzykować stwierdzenie, że po roku 1989 dokonał się zwrot performatywny w polskim teatrze alternatywnym, który był oczywiście wcześniej zaakcentowany przez działalność chociażby Tadeusza Kantora, Jerzego Grotowskiego, Teatru Laboratorium, Akademii Ruchu. Ustrój komunistyczny nie pozwolił jednak na pełne „wybrzmienie” zmiany, która dokonała się wraz ze zmianą ustroju politycznego i społecznego¹⁹. Dlatego zjawiska związane ze zwrotem performatywnym na gruncie teatru niezależnego, odniosę przede wszystkim do prac i działań zainicjowanych przez poznańską alternatywę teatralną od lat 90. Teatr alternatywny po 1989 roku zaczął funkcjonować w innej rzeczywistości społecznej, politycznej, ekonomicznej i kulturowej. Kultura masowa, rozwój społeczeństwa konsumpcyjnego, nowe media, reklama, globalizacja, kwestie związane z ekologią, *gender*, mniejszościami etnicznymi, seksualnymi to nowe tematy, którymi zainspirowała się młoda alternatywa (nazywana dzisiaj średnim pokoleniem).

Kwintesencją zwrotu performatywnego w teatrze jest próba przejścia, przewyciężenia granic przedstawienia teatralnego. Pojęcie „granicy”, a raczej jej przekraczania, jest dla moich rozważań bardziej

strictie teatralnej, *TÓD* stał się ważnym ośrodkiem kulturotwórczym w Poznaniu. **TBP**: powstał na przełomie lat 1988/1989. Liderem załogi od samego początku był Paweł Szkotak. Zespół „wyspecjalizował się” w tworzeniu spektakularnych widowisk teatralnych. Poza kilkoma wyjątkami, konsekwentnie tworzy projekty w przestrzeni otwartej. Zespół rozszerzył swoją działalność o aktywność animacyjno-kulturową, organizując liczne warsztaty teatralne, akcje prospołeczne i FT Maski. TBP na swoim koncie posiada również interesujące projekty zaangażowane społecznie, m.in. *Teatr bez barier*, *Zaświat*, *Czarnobyl*. **TPC**: powstał w 1992 roku we Wrocławiu z inicjatywy Katarzyny Pawłowskiej i Macieja Adamczyka. Poznański tandem stworzył ponad dwadzieścia autorskich projektów teatralnych oraz kilka akcji specjalnych. Wszystkie przedsięwzięcia teatralne zespołu są wynikiem bacznej obserwacji współczesnego świata. W swoich autorskich spektaklach twórcy mierzą się z mitami pop kultury, kpią z nich, przedrzeźniają je, a jednocześnie pokazują, jak dalece są przez nie ukształtowani. Z dużą swobodą poruszają się we współczesnej przestrzeni kulturowej, cytują, komentują, przetwarzają obrazy i wątki zaczerpnięte z innych dziedzin sztuki. **TSC**: powstał w 1991 roku. Liderem grupy jest Adam Ziąski. Zespół ma na swoim koncie ponad trzydzieści projektów, happeningów, spektakli ulicznych, akcji teatralnych, widowisk plenerowych, produkcji specjalnych. Grupa zrealizowała szereg konceptów teatralizujących obszar publiczny, stąd też często określana jest mianem *teatr miejski*. Zespół zacieśnia związki teatru z miastem. Charakterystyczną cechą tej dziwnej teatralnej hybrydy są akcje wspólnotowe, tworzone w przestrzeni miejskiej i z tejże przestrzeni czerpiące inspiracje. Kolejne projekty udowodniły niezwykłą wrażliwość i umiejętność obserwacji miasta i jego mieszkańców. **TXU**: Marcin Liber i Teatr 2XU to jedna z najciekawszych grup teatralnych działających na pograniczu video instalacji, muzyki, teatru, tańca. Lider zespołu, choć przeniósł się do Warszawy, nadal mocno związany jest z Poznaniem, między innymi poprzez współpracę z wieloma poznańskimi artystami, jak: Tomasz Jarosz, Ewa Łowżył, Polski Teatr Tańca, Grupa *Mixer*. **TUUR**: powstał w 2000 roku. Liderem grupy jest Wojciech Wiński, który obecnie tworzy grupę wraz z Ewą Kaczmarek. TUUR eksperymentuje z przestrzenią, językami teatralnymi. Charakterystyczną cechą ich spektakli i projektów jest włączanie współczesnych mediów w kreację artystyczną.

¹⁹ W literaturze tematu lata 60. XX wieku „ustalono” jako datę zwrotu performatywnego w teatrze współczesnym, który zapoczątkowały m.in. występy Johna Cage’a, happeningi Allana Kaprowa, spektakle The Living Theatre. Trudno jednak powiedzieć, że w komunistycznej Polsce zmiany miały tak szeroki zasięg, jak to było chociażby w krajach Europy Zachodniej czy Stanach Zjednoczonych. Chciałabym podkreślić, iż mówię o zwrocie performatywnym, a nie o rozwoju teatru alternatywnego, który w Polsce lat 60. i 70. działał bardzo prężnie.

istotne nawet od pojęcia „zwrotu”. Kwestia istnienia granic oraz ich przekraczania na obszarze współczesnego teatru może rodzić wiele wątpliwości. Jedną z nich prowokuje pytanie, czy na początku XXI wieku mówienie o granicach w teatrze ma jakikolwiek sens? Wydaje się, iż współcześnie ten obszar sztuki egzystuje jak tylko zapragnie, m.in. za sprawą zwrotu performatywnego. Korzysta z nowych mediów, plastyki, inspiracji z życia codziennego, łącząc różne konwencje, strategie artystyczne, praktyki i teorie. Obok wciąż dobrze mających się konwencji teatru Zachodu, prężnie rozwija się teatr eksperymentalny, poszukujący, niezależny, awangardowy, alternatywny, internetowy, happening, performans, *wideo art*, czy *digital art*²⁰. Jednocześnie coraz większe zainteresowanie (artystów i badaczy) budzi tradycyjny teatr Afryki czy Azji, który spełnia nie tylko swe pierwotne funkcje, ale staje się komercyjnym towarem, polem eksperymentu artystyczno-kulturowego, obszarem dialogu między kulturami, rasami, narodami. Choć wydaje się, że wyzwolenie spod dyktatury paradygmatów, pojęć i kategorii wypracowanych przez zachodni racjonalizm (pod przemożnym wpływem których egzystował dramatyczny teatr europejski) nastąpiło już dawno, to reinterpretacja kategorii granicy czy też jej przekraczania w teatrze nadal może być kwestią palącą i wiele mówiącą nie tylko o sztuce teatru, ale i o całości kondycji współczesnej kultury. Teatralne doświadczenie graniczności i transgresji to proces wieloperspektywiczny, barwny i inspirujący nie tylko praktyków, ale i teoretyków różnych dziedzin humanistycznej refleksji (w tym oczywiście performatyków). Współczesny teatr – a na pewno teatr alternatywny – zobligowany jest do ustawicznego wysiłku redefiniowania swojej pozycji wobec innych dziedzin sztuki, miejsca w kulturze i życiu społecznym. Sztuka Melpomeny nieustannie skłania się ku hybrydyczności, czyniąc ranty, które co jakiś czas ustala niezwykle płynnymi, dlatego pojęcie teatru dla współczesnych działań teatralnych staje się zbyt ciasne. Już Jerzy Grotowski wołał mówić o sztukach performatywnych i performerze niż o teatrze i aktorze.

Twórcy działający na obszarze teatru alternatywnego nie chcą i nawet nie mogą ograniczać swojej działalności do aktorstwa. W teatrze niezależnym nadal żywa jest metoda kreacji zbiorowej. Zespół wspólnie pracuje nad koncepcją projektu, często wspólnie wykonuje kostiumy, scenografię.

W zespole Teatru Biuro Podróży praca nad scenariuszem, muzyką, scenografią, przygotowaniem kostiumów przebiega zespołowo i symultanicznie. Wszystkie etapy powstawania spektaklu nachodzą na siebie i wzajemnie się przenikają. Aktor w naszym zespole jest odpowiedzialny i związany z każdym elementem, który tworzy całość spektaklu. [...] Aktor w Teatrze Biuro Podróży ma szersze zadania, niż tylko odegranie jakiejś roli. Jest to rodzaj posłannictwa²¹.

W teatrze alternatywnym nie ma wyraźnego podziału na funkcje i zadania oraz hierarchizacji charakterystycznej dla teatru instytucjonalnego. Aktor/performer nie chce budować roli teatralnej i kreować

²⁰ » To tylko niektóre z współcześnie rozwijających się form teatralnych jak i parateatralnych.

²¹ » P. Szkotak, *TBP*, [w:] M. Grenda, *Spotkania kontrolowane. Poznański teatr alternatywny po 89* (książka w druku).

sztucznej postaci, ale prezentuje na scenie często siebie samego. Odnosi się zatem do własnych emocji, przeżyć, refleksji, z którymi niejako „na żywo” dzieli się z widzami. Autotematyczność to zabieg intrygujący artystów tworzących Teatr Ósmego Dnia. Twórcy odeszli od tworzenia teatru poetyckiego, teatru politycznego na rzecz opowiadania – nawet nie odgrywania – historii związanych z osobistym życiem, perypetiami zespołu. Tworzą projekty związane z konkretnym rzeczywistym miejscem, grupą środowiskową²². *Teczki* to projekt oparty na dokumentach znalezionych przez zespół w archiwum IPN, dotyczących działalności teatru w komunistycznej Polsce. *Teczki* to spotkanie, nie spektakl, na którym aktorzy nie udają, lecz „grają” samych siebie. Nie ma tutaj rozbudowanej, sztucznej scenografii, kostiumów, wyuczonej roli. Aktorzy/performery w swoich codziennych, osobistych ubraniach, czytają fragmenty akt operacyjnych i doniesień tajnych agentów. Teatr Ósmego Dnia w omawianym projekcie odchodzi od tradycyjnych atrybutów teatru, takich jak: postacie, scenografia, kostiumy, sprowadzając *Teczki* do esencji, istoty performansu opartej na działaniu ludzi wobec innych ludzi tak, aby to działanie wywarło na odbiorcę określony, ale nie zamierzony wpływ.

Podobnie swoje wypowiedzi teatralne konstruuje Teatr Porywacze Ciał. Autorefleksja, autotematyzm to cechy charakterystyczne dla działań Katarzyny Pawłowskiej i Macieja Adamczyka. Oglądając projekty Porywaczy, widz często ma poczucie tego, że na scenie stoją nie aktorzy, ale realna para, która opowiada o swoich życiowych perypetiach. *Nota bene* Pawłowska i Adamczyk byli nie tylko parą sceniczną, ale również partnerami życiowymi. W spektaklach takich jak *Minimal* czy *Technologia Sukcesu* w zasadzie dzielili się z widzem swoimi spostrzeżeniami na temat bycia w związku. Artyści zazwyczaj wypowiadają kwestie w pierwszej osobie, na oczach widza budując między sobą relację, która daleka jest od działań według ustalonego scenariusza. Twórczość artystyczna TPC często sama dla siebie staje się tematem i punktem odniesienia. Autotematyzm pojawił się chociażby w projekcie *Vol 7*, w którym aktorzy „grają” samych siebie, tj. aktorów TPC, pracujących nad kolejnym teatralnym przedsięwzięciem. Tandem Katarzyny Pawłowskiej i Macieja Adamczyka konsekwentnie tworzy spektakle/performansy na kanwie własnych doświadczeń, emocji, refleksji. Artyści rezygnują z inscenizacji tekstów dramatycznych – co jest cechą dystyngtywną dla teatru alternatywnego – na rzecz wypowiedzi własnej i oryginalnej. Odnoszą się zawsze do rzeczywistości „tu i teraz”, interpretując kulturę współczesną, masową. Spektakle Teatru Porywacze Ciał są żywym dialogiem z otaczającą nas rzeczywistością; wspólnym uniwersum, w którym zanurzone są obydwie strony, wykonawcy i odbiorcy. Porywacze nie tworzą teatralnej fikcji, nie naśladują rzeczywistości, lecz ją przed nami odkrywają, zapraszając do wspólnej refleksji. Próbuje przenieść życie codzienne do teatru. Ich przedsięwzięcia nie są teatralizacją życia, ale życiem w teatrze, „[...] skoro życie może być teatrem, to tym bardziej teatr, przedstawienie może być życiem, działaniem, transformacją, działaniem rzeczywistym”²³.

²² M.in.: *Osadzeni, Młyńska, Ceglorz*. Chciałabym zaznaczyć, że są to prace powstałe po 1989 roku i to ten okres twórczości TÓD poddaje analizie.

²³ M. De Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?* Tekst wygłoszony na konferencji *Performer – dawny czy nowy paradygmat twórcy?* w 2012 roku w Krakowie, <http://www.grotowski-institute.art.pl>.

Porywacze Ciał umiejętnie wykorzystują estetykę reklamy, programów telewizyjnych. Żonglują nowomową, slangiem młodzieżowym, hasłami reklamowymi, potoczną mową, wulgaryzmami. Ubierają się tak jak my, mówią z głębi serca, żyją naszymi problemami czy też radościami. Teatr Porywacze Ciał „pisze” scenariusz spektaklu w kontakcie z publicznością, tworząc tekst performatywny, w którym rola widza/współtwórcy jest bardzo istotna. Owo „pisanie” opiera się na improwizacji, żywym kontakcie i interakcji z widzem – zabiegach, na których w całości opiera się chociażby monodram Katarzyny Pawłowskiej pt: *OUN*. Wiele przedsięwzięć TPC ma charakter performansu artystycznego. W projektach takich jak *I love You, More Heart Core!* czy *Udowodnij, że nie jesteś robotem*, twórcy wykorzystują środki charakterystyczne bardziej dla performansu artystycznego, niż spektaklu teatralnego. Wspomniałam o autobiograficznych scenariuszach TPC, należy dodać jeszcze kwestię podejścia Pawłowskiej i Adamczyka do swojego ciała oraz pracy, kontaktu z przedmiotem.

Porywacze nie tworzą „czystych” performansów, ale ich przedsięwzięcia z pewnością wykorzystują chwytły i zasady tworzenia performansu artystycznego. Szczególnie ujawnia się to w odniesieniu do pracy z przedmiotem i podejściem do swojego ciała. Porywacze nie boją oblać się farbą, obsypać mąką, rzucić w widownię surowym jajkiem, ogolić pod pachami na oczach widowni. W tych działaniach nie ma nic z teatralnej umowy. Jeśli rozbijają krzesło (*More Heart Core!*) robią to na serio, jeśli chcą się tarzać w ziemi (*OUN*), przynoszą ją na scenę, jeśli wdają się w bójkę (*I Love You*) nie stosują teatralnych chwytów. Często traktują swoje ciało jako przedmiot. Są jednocześnie twórcami jak i materią sztuki. Równocześnie w bardzo ciekawy sposób wykorzystują przedmioty, które są wręcz nieodłączną częścią ich projektów [...]. Nie są to bynajmniej rekwizyty teatralne, ale emblematy naszego codziennego życia. [...] Wprowadzanie przedmiotu na scenę, sposób jego prezentacji, kontaktu z nim mają również znamiona performansu artystycznego. Porywacze po prostu wyrzucają na scenę cały inwentarz i bez większych „ceregeli” sięgają do przedmiotu, który jest im w danym momencie potrzebny. W ich spektaklach nie ma kurtyny, kulis, czy zapadnię. Odbiorca widzi całą kuchnię i sposób kreacji danego przedsięwzięcia²⁴.

Katarzyna Pawłowska i Maciej Adamczyk angażują się w swoje projekty całym sobą, duszą i ciałem, są jednocześnie twórcą jak i tworzywem.

Przejdę teraz do rozwinięcia trzech wyżej przeze mnie wymienionych podpunktów, które koncentrują się na widzu.

Zwrócenie ku performatywności widowiska oznacza przede wszystkim wzmożone oddziaływanie na widza środkami artystycznymi, wykraczającymi poza klasyczne schematy. A więc wytrącenie go z biernej postawy obserwującego, skłonienie do podjęcia działania w obrębie tworzonego w czasie rzeczywistym spektaklu. [...] wykonanie artystycznych założeń pozostaje w gestii nie tylko autora, ale również odbiorcy. Aktywne współautorstwo widzów tworzy intersubiektywny twór artystyczny, w którym subiektywność

²⁴» M. Grenda, *Teatr Porywacze Ciał*..., s. 171–172.

autora dopuszczona jest do głosu w podobnym stopniu, w jakim dopuszczane są głosy pozostałych podmiotów przestrzeni widowiska²⁵.

Zwrot performatywny bardzo mocno podkreśla aktywną rolę widza w konstruowaniu wypowiedzi teatralnej, widza – który w teatrze dramatycznym z charakterystyczną przestrzenią, tzw. sceną pudełkową – zredukowany był głównie do roli biernego obserwatora. Druga Reforma Teatru postulowała zatarcie granic pomiędzy artystą a odbiorcą, sceną a audytorium, teatrem a życiem. Teatr alternatywny z całą konsekwencją wcielił w życie owe postulaty. Porzucenie budynku teatralnego, teatru-instytucji, inscenizacji tekstów dramatycznych, wyjście teatru w przestrzeń otwartą, nieteatralną, poszukiwanie nowych języków i form teatralnych, egalitaryzacja i demokratyzacja sztuki, zakładało przede wszystkim odzyskanie utraconego kontaktu z widzem. Widz/współtwórca ma być integralnym składnikiem spektaklu/spotkania, które ma stanowić strukturę otwartą, na którą składają się zarówno działania artystów, jak i zachowania widzów. Aktor i widz mają być równocześnie twórcami i odbiorcami zdarzenia teatralnego. Słusznie w tej sprawie wypowiedziała się Erika Fischer-Lichte w książce *Estetyka performatywności*:

Nowy teatr miał się narodzić za sprawą ustanowienia nowych zasad kontaktu między wykonawcami, a publicznością. Teatr stracił rację bytu jako miejsce przedstawiania „alternatywnych światów”. Nie należało oczekiwać już od niego, że przedstawi fikcyjny świat, który będą oglądać i starać się zrozumieć widzowie. Teatr stał się teraz procesem ustanawiania specyficznych relacji między wykonawcami, a widzami. Był zatem tym co powstawało **między** wykonawcami i widzami. [...] nie chodziło o przedstawienie fikcyjnego świata, ani o ustanowienie wewnętrznego obiegu komunikacji, czyli komunikacji między scenicznymi postaciami, [...] w centrum znajdowała się [...] relacja między wykonawcami i oglądających ich działania widzami²⁶.

Przykładem owej zmiany są akcje poznańskiego Teatru Strefa Ciszy. „Teatr Strefa Ciszy wypracował indywidualny i rozpoznawalny język działań teatralnych skupiający się przede wszystkim na interaktywnych relacjach widz – aktor oraz na teatralizacji przestrzeni miejskiej i życia społecznego w atmosferze ludycznego święta”²⁷. Zespół Adama Ziajskiego konsekwentnie tworzy spektakle, akcje, happeningi, które bazują na żywym kontakcie z odbiorcą. *Judasze* – pierwsza akcja Teatru Strefa Ciszy – są kwintesencją artystycznych i społecznych poszukiwań zespołu, którą artyści konsekwentnie rozwijają od ponad dwudziestu lat. Happening *Judasze* rozgrywający się w dwóch przestrzeniach (kartonowy budynek/dom z wizjerami i plac miejski) przede wszystkim bazował na czynnym udziale widzów prowokowanych i wciąganych w improwizowane przez twórców sytuacje. Projekt „poszedł” jednak nieco dalej,

²⁵ » P. Grzymisławski, *Zwrot performatywny w teatrze postdramatycznym*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 53.

²⁶ » E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008, s. 26.

²⁷ » www.strefaciszy.pl.

zamazując często podczas prezentacji granicę pomiędzy fikcją teatralną a rzeczywistym życiem. Sami twórcy wspominają sytuację, gdzie *Judasze* przekształciły się w regularną zabawę weselną, z winem, śpiewami, trwającą zdecydowanie dłużej, niż zakładali to sami autorzy. Interaktywność podporządkowała sobie inne elementy kreacji teatralnej, doprowadzając do rezultatów nieprzewidzianych przez samych inicjatorów „[...] nieważne jest, czy przedstawienie opowiada jakąś historię, nieważna jest treść i sposób opowiadania, bo oddziałuje przede wszystkim fizyczna obecność aktorów, uruchamiając autopoietyczną pętlę feedbacku, która stwarza przedstawienie”²⁸.

Artyści w licznych projektach (m.in. *Obraz mojego miasta*, *Wodewil miejski*, *Sąsiad 2000*, *Domino*, *Last minute*), wychodząc z teatrem w przestrzeń publiczną, umieszczając swoje projekty w żywej strukturze miasta, inicjują prawdziwe spotkanie, energię, która wytwarza się pomiędzy aktorem, a widzem, który – warto dodać – jest u siebie (na ulicy, w przestrzeni publicznej, a nie w sali teatralnej). Przyjęty przez twórców model teatru ulicznego pozwala na wyjście teatru poza swoje granice, na tworzenie sztuki, która wychodzi do ludzi, jest egalitarna i demokratyczna. To teatr, który tworzy chwilowe wspólnoty, gdzie sama współobecność widzów i aktorów, proces jej powstawania jest ważniejszy od rezultatu, prezentacji. Teatr Strefa Ciszy odbudowuje na płaszczyźnie artystycznej relacje, które powinny być odbudowane na płaszczyźnie społecznej, wychodzi zatem poza granice i kompetencje sztuki teatru.

Kolejny poznański zespół, Teatr Usta-Usta Republika idzie o krok dalej. Spektakle zespołu budują chwilowe wspólnoty (podobnie jak to jest w projektach Teatru Strefa Cisy), ale relacja aktor – widz jest celowo tak zamazana/przekroczona, że to odbiorca staje się kreatorem zdarzenia teatralnego, wpływając na jego kształt, przebieg, zakończenie. Zwrot performatywny możemy dostrzec w pracach zespołu Wojtka Wińskiego chociażby na poziomie struktury spektakli, które często przybierają formę swoistych labiryntów, gier planszowych, których poszczególne elementy są przeznaczone do samodzielnego układania przez widza, który staje się tym samym współautorem spektaklu (np. *Ambasada*, *777*, *STREAM*, *Szepty*, *szmery*, *krzyki czyli glosolalia*). *Alicja 0–700* to pierwszy polski interaktywny spektakl-słuchowisko, w którym widz wpływa na rozwój akcji przez wciskanie przycisków na klawiaturze telefonu. Wybierając subiektywne opcje, wpływa na przebieg i rozwój akcji. Inspiracją dla powstania projektu była Tybetańska Księga Umarłych, czyli swoisty kodeks postępowania dla dusz zmarłych, który szeptano do ucha nieboszczyka. Początkowo w spektaklu można było uczestniczyć, posługując się telefonem komórkowym, stacjonarnym, aparatem w budce telefonicznej, potem zespół umieścił ten projekt w Internecie²⁹. Teatr Usta-Usta w projekcie *Alicja 0–700* transformuje spektakl teatralny w interaktywne medium, które funkcjonuje wirtualnej przestrzeni. Realna relacja aktor – widz zostaje tutaj kompletnie załamana. Nie ma fizycznej obecności obu stron, żywej relacji aktor – widz, nie ma wspólnego realnego czasu i wspólnej materialnej przestrzeni. Każdy z nas może wkroczyć w spektakl u siebie w domu, w dowolnym czasie, w dowolnej sytuacji, każdy

²⁸ » E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 120.

²⁹ » www.alicja.sos.pl.

z nas może w każdej chwili opuścić stronę. Warto sobie w tym momencie zadać pytanie, czy przedsięwzięcia Teatru Usta-Usta Republika możemy definiować za pomocą tradycyjnych terminów teatrologicznych, takich jak spektakl, przedstawienie teatralne, teatr? Artur Duda, odwołując się do koncepcji *liveness* Philipa Auslandera³⁰ – który wyróżnia dwa rodzaje performansu (performans na żywo i performans mediatyzowany), rozwija myśl badacza, wprowadzając trzy podstawowe rozróżnienia. Performans na żywo do kwadratu, opierający się na żywym, cielesnym kontakcie aktor – widz, a więc odnoszący się do ontologii teatru. Performans nażywności mediatyzowanej, czyli rodzaj performansu wykorzystującego komunikację zapośredniczoną, której transmisja odbywa się na żywo, w określonym czasie. Performans w pełni mediatyzowany, czyli projekt zarejestrowany wcześniej, oddzielający aktora i widza przestrzenią i czasem, gdzie jedność twórcy i widza jest całkowicie symulowana³¹. Omówiony powyżej projekt *Alicja 0–7000* w ujęciu Dudy jest zatem performansem trzeciego stopnia.

Jak widać, zmiany na gruncie teatru alternatywnego zainicjowane przez zwrot performatywny przejawiający się m.in. w aplikowaniu nowych mediów w strukturę spektaklu, wymagają zastosowania nowej estetyki. Tradycyjne teorie estetyczne nie są wystarczające do opisu zachodzących zmian. Do opisu „zaprzęganía” mediów przez teatr alternatywny – który ten zabieg wykorzystuje nader często – konieczne jest osadzenie tych zjawisk na gruncie performatyki, która tworzy język niezbędny do opisu nowych form teatralnych: „Grając z tradycyjnymi wyobrażeniami, regułami i strategiami performansu, inscenizacji, cielesności i percepcji, które są dzisiaj konstruktywne dla teatralności innych obszarów kulturowych, teatr na nowo definiuje te pojęcia. Staje się laboratorium, w którym rodzą się formy przyszłej teatralności”³².

Przykładem owej nowej formy teatralności będzie bez wątpienia mediatyzacja sztuki teatru, która przejawia się m.in. obecnością teatru w przestrzeni wirtualnej, mediatyzacją i digitalizacją teatru, kwestią funkcjonowania aktora w świecie multimedialnym, degradacją tekstu dramatycznego, wpływem transmedialności przedstawień na przemianę w myśleniu o tożsamości sztuki teatralnej. „Nowoczesny sposób istnienia polega na kompulsywnym, obsesyjnym zmienianiu: na zaprzeczaniu temu, co «jedynie jest», w imię tego, co mogłoby, a więc powinno, zając jego miejsce”³³, twierdzi Zygmunt Bauman. W dobie przyspieszenia rzeczywistości (tak znamiennej dla XX i XXI wieku) rozwój nowoczesnych mediów stał się prawdziwym wyzwaniem dla współczesnej kultury, jak i dla teatru. Ekspansja technologii digitalnych objęła całą kulturę, także w obszarze sztuki Melpomeny.

Bez wątpienia teatralni rewolucyoniści zerwali z niemal wszystkimi przestarzałymi formami teatru, jednak zwracając się ku abstrakcyjnym i wywołującym efekt obcości środkom scenicznym, nadal mocno

³⁰» P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York: Routledge, 2008.

³¹» Zob. A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń: UMK, 2011.

³²» E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 290.

³³» Z. Bauman, *Życie na przemiat*, tłum. T. Kunz, Kraków: Znak, 2007, s. 27.

trzymali się w teatrze mimesis, czyli naśladowniczego przedstawienia akcji. Natomiast pod wpływem rozpowszechniania, a następnie wszechobecności mediów w życiu codziennym już w latach siedemdziesiątych XX wieku doszło do pojawienia się nowej wielopostaciowej formy dyskursu teatralnego...³⁴.

Wobec tego należy zjawisko opisać, zinterpretować oraz wskazać celowość posłużenia się technikami medialnymi w widowisku teatralnym; zabieg, który obecnie można postrzegać w kategoriach prawdziwej rewolucji, zainicjowanej przez zwrot performatywny. Współczesna kultura, a w tym teatr przesycone są obecnością nowych mediów. W tej nowej rzeczywistości przestrzeń multimedialna zaczyna odgrywać nadrzędną rolę. Jest obecna we współczesnych performansach³⁵ artystycznych, społecznych i kulturowych. Media zawładnęły sztuką Melpomeny w realizacjach teatru repertuarowo-dramatycznego, chociażby u takich twórców jak Krystian Lupa czy Krzysztof Warlikowski. Trzeba jednak podkreślić, iż „zaprzęganie” mediów w teatrze dramatycznym ma przeważnie charakter dodatku, elementu czy dekoracji. Suplement pod postacią projekcji wideo nie ma znaczącego wpływu na konstrukcję, wymowę i odbiór spektaklu. Inaczej kwestia ta kształtuje się w zespołach tworzących na obszarze teatru alternatywnego, których celem jest użycie mediów nie jako jednego z wielu komponentów spektaklu, ale jako zabiegu mającego istotny wpływ na kształt dzieła, gdzie owo medium stanowi dominant w całej inscenizacji. Ta istotna zmiana i interesujące mnie zjawisko przekraczania granic pomiędzy różnymi sztukami na obszarze teatru, znalazła swe odzwierciedlenie w wielu światowych produkcjach, które niestety jeszcze w małym stopniu trafiają na polską scenę teatralną³⁶.

Poznańska grupa teatralna 2XU, obok takich zespołów jak Komuna Otwock, Videoteatr Poza Piotra Lachmanna, wypełniają tę dotkliwą lukę. Spektakle Marcina Libera powstałe pod szyldem frakcji 2XU³⁷ z różną intensyfikacją i celowością wykorzystują projekcje wideo. Niekiedy media są tylko dodatkiem do całości (tak jak w spektaklu *Śmierć człowieka wiewiórki* lub *ID*³⁸), czasem wyznaczają i konstruują całą kompozycję inscenizacji, czego przykładem są spektakularne widowiska multimedialne, jak *Rekonstrukcja Zdarzeń* czy *Rekonstrukcja Poety*, gdzie żywy aktor został przesłonięty całkowicie przez rzeczywistość cyfrową. W tym momencie warto powrócić do dyskusji na temat relacji aktor – widz, do kwestii nowej podmiotowości aktora w świecie wirtualnym oraz do pytania, czy teatr musi oznaczać zawsze obecność żywych aktorów? Spektakle Libera to synkretyzm dźwięku, tańca, tekstu obrazu i koloru. Teatr

³⁴» H. Lehman, dz. cyt., s. 19.

³⁵» Zob. M. Causey, *Theatre and Performance In Digital Culture. From simulation to embeddedness*, New York: Routledge, 2006.

³⁶» Polska scena teatralna gościła m.in. takich artystów jak: Paul Sermon, *Transversal Theatre*, *The Wooster Group*, Stefan Pucher, Klaus Obermaier.

³⁷» W tekście odwołuję się do produkcji powstałych pod nazwą 2XU. Obecnie Marcin Liber podpisuje swoje spektakle nazwiskiem, które tworzy przede wszystkim dla teatrów instytucjonalnych.

³⁸» Obydwie produkcje opierały się na tekstach dramatycznych autorstwa Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk oraz zaadaptowanych przez Libera kompilacji reportaży publicystycznych Angeliki Kuźniak i Renaty Radcowskiej.

w wykonaniu artysty to instalacja, współistnienie stylistyk teatru alternatywnego i wideoartu. Wiodącą funkcję w ogromnych widowiskach multimedialnych³⁹ (na których przede wszystkim opieram swe spostrzeżenia) pełnią projekcje wideo wyświetlane na ekranie, płótnie, ścianie. W tej przestrzeni aktor występuje albo symultanicznie w rzeczywistości wirtualnej i przez faktyczną współobecność (*Rzeźnia LilaRóż, Erosion, Sympathy for the Devil*), albo tylko w zdigitalizowanym świecie (*Herbert multimedialny*). Klasyczna relacja aktor – widz zaproponowana przez twórców teatralnych, takich jak Stanisławski, Kantor czy Grotowski, musi we współczesnych widowiskach multimedialnych przejść redefinicję. Obraz aktora doskonałego, uwarunkowany przez dotychczasowe poszukiwania i refleksje na obszarze teatru, to wizja, w której najważniejsza jest współobecność oraz możliwość współtworzenia dzieła przez widza, przy pomocy naocznego kontaktu z działającym na scenie, realnie obecnym aktorem. Wykreowany świat wirtualny oddziela od siebie aktorów i widzów, równocześnie oddając pierwszeństwo odrealnionym wizerunkom kreowanym w cyberprzestrzeni. Z drugiej jednak strony, człowiek egzystujący w społeczeństwie rozwiniętych mediów czuje się „swojsko” w tej zapośredniczonej komunikacji, tak wszechobecnej w jego codziennym życiu. Warto także podkreślić, że hipertekstualna struktura, jaka rodzi się w produkcjach multimedialnych, wpływa na ożywczość relacji artystów z publicznością, która sama organizuje osobiste, niepowtarzalne warianty przedstawień. W konsekwencji włączania multimedialnych w strukturę spektaklu dochodzi do zakłócenia bezpośredniego kontaktu, gdzie analiza owego zjawiska w ujęciu klasycznym staje się niemożliwa. „Wychście” sztuki teatru poza teatralne konwencje nastąpiło nie tylko na gruncie działań artystycznych, ale objęło refleksję teatrologiczną, która musi dostosować się do zmian na gruncie teatru tak, aby we właściwy sposób móc je opisywać i definiować. Wielu twórców, jak i badaczy teatru spogląda na zachodzące zmiany z dużą podejrzliwością, głosząc czasami wprost śmierć teatru. Choć owych „katastroficznych” głosów jest wiele, należy zdać sobie sprawę z tego, iż teatr jako część kultury podlega takim samym zmianom, a chęć i umiejętność czerpania inspiracji z nieustannie zmieniającej się rzeczywistości społeczno-kulturowej stanowi o sile i niepowtarzalności medium jakim jest teatr, szczególnie teatr alternatywny, którego siłą napędową jest eksperyment, poszukiwanie nowych estetyk, przekraczanie granic.

Oczywiście, trudno postawić trafną diagnozę na temat przyszłości poszczególnych sztuk, ponieważ znajdujemy się w samym środku serii przemian, a eksplozja nowych mediów trwa i nie wiadomo, w jakim kierunku rozwiną się strategie artystyczne, komunikacyjne i repertuary ludzkich zachowań. Można jedynie sądzić o zachodzących przeobrażeniach [...], które już jutro mogą znacznie zmienić się, skrzyżować z innymi, skomplikować⁴⁰.

³⁹» Zob. R. Kluczyński, *Film, video, multimedia*, Kraków: Rabid, 1999, s. 21. Multimedialność w odniesieniu do teatru oznacza łączenie różnych środków audiowizualnych, np.: projekcji świetlnych, slajdów, filmów, muzyki, tańca, tekstów. Do multimedialnych należy zaliczyć także obrazy kreowane za pośrednictwem technologii komputerowych i cyfrowych.

⁴⁰» T. Miczka, *Teatr w Internecie – Internet w teatrze*, [w:] *Teatr – media – kultura*, Katowice: UŚ, 2006, s. 296.

Chciałoby się powiedzieć „i bardzo dobrze!”. W końcu teatr znosi wszystkie podziały i granice, spogląda śmiało w przyszłość, równocześnie nie zapominając o swojej bogatej przeszłości.

Omówiony powyżej zwrot performatywny na przykładzie działań poznańskiego teatru alternatywnego miał przede wszystkim zaakcentować zmiany, które nastąpiły na gruncie sztuki teatru, jak i refleksji teatrologicznej, która musi nadążać za postępującymi zmianami i badać rzeczywistość za pomocą nowych narzędzi. Zwrot performatywny na gruncie nauk humanistycznych i pojawienie się performatyki jako nowej dziedziny akademickiej może budzić wiele wątpliwości. Dla moich rozważań, zogniskowanych na twórczości poznańskich teatrów alternatywnych, implikowanie ustaleń badaczy i twórców zajmujących się zwrotem performatywnym jest niezwykle obiecujące. Performatyka bowiem, jako rebeliancki odłam współczesnej humanistyki, adekwatnie opisuje dzieje, historię, założenia i twórczość artystów funkcjonujących na obszarze teatru alternatywnego, rehabilitując poniekąd refleksję krytyczną na temat dorobku polskiego teatru niezależnego po roku 1989.

Magdalena Grenda

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Performatyki Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka monografii oraz artykułów naukowych z zakresu socjologii kultury, kulturoznawstwa, teatrologii oraz performatyki. Współpracowała min. z grupą teatralną „Zbliżenia”, „Próby”, TSC, T2XU. Współtwórczyni oraz koordynatorka projektów „Mój jest ten kawałek podłogi” oraz Festiwalu Kultury Studentów „Kulminacje”. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz programu „Unikatowy Absolwent”.

SUMMARY

The performative turn in the Poznanian independent theater after 1989

This article deals with issues of performative turn, observable both in humanities and independent theater field. At the beginning, paper analyses performative turn in academic reflection (terms like performance and performance studies), than concentrates on performative turn in artistic performances of theaters groups from Poznań, founded and works after 1989 year (TBP, TSC, TPC, T2XU, TUUR). In their performances, the artists consciously use the distingue components of performative turn.

Keywords: performative turn, performance studies, independent theatre

UKŁAD ZAMKNIĘTY JAKO FILMOWY PERFORMATYW

Michał Piepiórka | Poznań

ABSTRAKT

Artykuł ma na celu ukazanie filmu jako „przedmiotu” działającego – wywołującego spory, ustanawiającego nowe przestrzenie konfliktu oraz ujawniającego wiedzę wspólnot interpretacyjnych. W tym celu przywołuję teorię posthumanizmu, będącego jednym z przejawów zwrotu performatywnego w humanistyce. Według niej, społecznych zmian nie da się interpretować bez włączania w proces refleksji przedmiotów nieożywionych, które wyznaczają ramę ludzkiego postępowania i myślenia. Najważniejszą częścią artykułu jest analiza recepcji filmu *Układ zamknięty* Ryszarda Bugajskiego, na przykładzie której tropię, w jaki sposób film oddziałuje na odbiorców, ustanawia wspólnoty interpretacyjne oraz staje się aktywnym czynnikiem więziotwórczym.

słowa kluczowe: performatyka, posthumanizm, analiza recepcji, wspólnota interpretacyjna, *Układ zamknięty*

Ewa Domańska w artykule poświęconym zwrotowi performatywnemu we współczesnej humanistyce¹ wymieniła jego trzy główne wymiary. Po pierwsze, performatyka jest nauką starającą się doganiać zmiany we współczesnym, dynamicznym świecie. Dlatego przystosowuje teorię do wyzwań współczesnej kultury – rezygnuje z kategorii tekstu jako nieadekwatnej dla opisu fenomenów dzisiejszego świata. Po

¹ » E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

drugie, podstawowym celem dla performatyki nie jest opis rzeczywistości i pogłębiona nad nim refleksja, lecz bunt wobec zastanego porządku i chęć zmiany. Po trzecie wreszcie, performatykę Domańska kojarzy z rosnącym zainteresowaniem posthumanizmem. Na jej gruncie sprawczość przepisuje się nie tylko ludziom, ale również bytom nie-ludzkim – materialnym. Efekt zmian interpretuje się na jej gruncie jako kooperację czynników ludzkich i nie-ludzkich². W tym artykule najwięcej miejsca poświęcę trzeciemu z wymienionych wymiarów zwrotu performatywnego – posthumanizmowi. Jego założenia wykorzystam do przyjrzenia się mocy sprawczej takiego, specyficznego, nie-ludzkiego bytu jakim jest dzieło artystyczne, a konkretniej film, w tym przypadku *Układ zamknięty* (2013) Ryszarda Bugajskiego. Głównym przedmiotem analizy będzie analiza dyskursów ukonstytuowanych wokół tego tytułu.

Film twórcy *Przesłuchania* opowiada o trójce przedsiębiorców z Trójmiasta, którzy od sześciu miesięcy prowadzą bardzo dochodową i świetnie rokującą firmę z zakresu IT. Chętnym na jej przejęcie jest prokurator Kostrzewa, który podsuwa swojemu staremu koledze z czasów działalności partyjnej – obecnie naczelnikowi urzędu skarbowego – pomysł znalezienia na właścicieli haka, pozwalającego wsadzić ich do więzienia i przejąć interes. Plan realizują konsekwentnie i bez moralnych skrupułów. Wykorzystują do jego wykonania kolejne wpływowe osoby – ministra, zdolnego, młodego prokuratora, wydawcę telewizyjnego – tworząc tytułowy „układ zamknięty”. Nie mając wystarczających dowodów, wykorzystują swoje wpływy, by nagłośnić w mediach kwestię domniemanego nielegalnego przejęcia spółki skarbu państwa przez biznesmanów. To pozwala im wsadzić oskarżonych do aresztu i zmusić do zrzeczenia się akcji firmy. Ostatecznie szwindel nie udaje się – choć rozpętana afery doprowadza do upadku zakładu i psychicznego załamania przedsiębiorców (jeden z nich popełnia samobójstwo) – gdyż okazuje się, że osprzęt do produkcji podzespołów był kupiony na kredyt. Firma plajtuje, a „układ” rozpada się, nie mając niczego do przejęcia. Niemniej jednak prokurator, naczelnik, minister i reszta powiązanych osób pozostają bezkarni, a przedsiębiorcy dopiero po kilku latach otrzymują rekompensatę ze strony Państwa w wysokości 10 tysięcy zł.

Performatyka, posthumanizm i kultura materialna

Trudno współcześnie wskazać na materialny fundament filmu. Dzięki cyfrowej formie jest on, jak pisał Piotr Zawojski, immaterialny³. Jego przedmiotowość realizuje się raczej w percepcji widza i każdorazowo przy kolejnej projekcji – jak to poetycko określił Bolesław Matuszewski pod koniec XIX wieku: obraz kinematograficzny „powstaje między źródłem światła a bielą ekranu”⁴ (chyba, że oglądamy go na ekranie monitora, co dodatkowo komplikuje sprawę).

² Tamże, s. 52–53.

³ P. Zawojski, *Elektroniczne obrazy: między sztuką a technologią*, Kielce: Wydawnictwo Szumacher, 2000, s. 70.

⁴ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, tłum. B. Michałek, [w:] I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 21.

Trudno zatem określić coś jednoznacznie mianem filmu poza taśmą filmową zamkniętą w metalowej puszcze. Dzięki swojej podmiotowości film odznacza się siłą sprawczą – działa na różne sposoby. Mnie szczególnie interesuje jeden wymiar performatywnej natury filmowego obrazu: siła oddziaływania na widzów, którzy pod jego wpływem wyrażają swoje opinie, wchodzą w spory, tłumaczą i głębiej przenikają rzeczywistość, ustanawiają wspólnoty – zarówno te afirmatywne w stosunku do ukazanej reprezentacji rzeczywistości, jak i te ustosunkowujące się do niej negatywnie – oraz tworzą nowe obszary społecznych konfliktów⁵. Dyskusja medialna tocząca się wokół filmu *Układ zamknięty* wykroczyła daleko poza kwestię oceny bądź interpretacji dzieła filmowego. Z racji swojej fabularności, a co za tym idzie fikcjonalności, jest obrazem subiektywnym i nierozstrzygającym sobie prawa do bycia dokumentem zaświadczającym o faktach, a mimo to wzbudził medialne poruszenie⁶ i był oceniany również ze względu na swoją wiarygodność, tak jakby był ob-

⁵ Na gruncie badań nad filmem, a także szerzej: nad kulturą wizualną, istnieją już przykłady korzystania z teorii performatyki. Najbardziej znaną jest koncepcja „dokumentu performatywnego” stworzona przez Billa Nicholasa (B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, s. 130–137), rozwinięta następnie przez Stellę Bruzzi (S. Bruzzi, *New Documentary*, New York: Routledge, 2006, s. 153–218). Kategoria ta pozwoliła im dokonać opisu współczesnego modelu dokumentu, odznaczającego się niekrytą subiektywnością oraz świadomością twórców, że na gruncie dokumentu nie można uniknąć gry i zniekształcania rzeczywistości. Współcześni dokumentaliści postanowili więc wykorzystać ten fakt jako atut i zaznaczyć swoją obecność w materii filmu. Akt performatywny realizowałby się z jednej strony, w koniunkcji reżysera z rzeczywistością, która prowadzi do urzeczywistnienia się dokumentu nie jako obiektywnej rejestracji realności, lecz jej kreatora. Z drugiej strony, polega na działaniowym charakterze dokumentu: podejmując kwestie społeczne i polityczne, dokumenty te interweniują w rzeczywistość. Mają moc wpływania na świadomość i decyzje odbiorców, ponadto dzielą ich na zwolenników i przeciwników zaproponowanego postrzegania rzeczywistości.

Ostatnio na polskim gruncie kategorią eksperymentalnego „dokumentu” performatywnego posłużył się natomiast Sławomir Sikora, dokonując interpretacji *Ukrytego* Michaela Hanekego (S. Sikora, „Ukryte” Michaela Hanekego jako eksperymentalny „dokument” performatywny, „Kwartalnik filmowy” 2013, nr 82, s. 92–104). Performowanie ujawnia się w jego pracy również w dwojaki sposób. Po pierwsze, analizuje on w takim duchu rolę kaset podrzucanych bohaterom filmu – są one według Sikory rozrusznikami pamięci. Po drugie, *Ukryte* stanowi według niego autorską prowokację, która ma na celu pobudzić widzów do reakcji.

Warto przywołać również prace W.J.T. Mitchella, w których rozwija teorię ikonologii, którą Iwona Kurz i Łukasz Zaremba nazywają animistyczną (I. Kurz, Ł. Zaremba, *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W.J.T. Mitchella*, [w:] W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013, s. 11–24). Umieszcza on – według komentatorów – w centrum życia społecznego i rodzących się w jego łonie konfliktów obrazy, które działają jak inicjatory sporów. Dlatego najważniejszym przedmiotem jego badań nie są same obrazy, a analiza dyskursu – czyli tego, co ludzie o obrazach mówią. Ja w swojej pracy właśnie podążam tą drogą. W ostatnio przetłumaczonej na język polski książce *Czego chcą obrazy*, zmienia nieco swoją optykę. Postanawia zarzucić rozważania na temat znaczeń obrazów i rezultatów ich wpływu, na rzecz poznawania ich pragnień. Nie rezygnuje przy tym z traktowania sfery wizualnej jako istoty ożywionej – jednak zamiast badać, co obrazy robią, skupił się na tym, czego chcą (W.J.T. Mitchell, dz. cyt.).

⁶ W tej sprawie wystosowali nawet list otwarty scenarzyści *Układu zamkniętego* Michał Pruski i Mirosław Piepka. Był on reakcją na pierwsze medialne opinie o filmie. Wyrazili oni ubolewanie, że film powstał w oparciu o ich scenariusz jest odbierany w kluczu politycznym. Im natomiast zależało, by skupić się w nim raczej na patologiach konkretnych instytucji, a nie uderzać w jakiekolwiek ugrupowanie polityczne. Ponadto zaznaczyli, że film nie posiada ambicji dokumentalnych

razem przedstawiającym autentyczne wydarzenia. Dzieło Bugajskiego zadziało wręcz jak rozrusznik – impuls odradzający i podgrzewający fundamentalne dla potransformacyjnej Polski polityczne spory. *Układ zamknięty* podobnie jak *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego czy w ostatnim czasie *Ida* Pawła Pawlikowskiego faktycznie zadziały – podzieliły Polskę, wywołując przede wszystkim nie tyle spór o znaczenie, ile o adekwatność przedstawienia. Były one interpretowane w kontekście ideologicznym i politycznym ze względu na ich uprawnienie do wyrażania takich sądów o rzeczywistości, które zostały przez odbiorców w nich odczytane. Dokonały ukonstytuowania wspólnot interpretacyjnych, które dysponując odpowiednią wiedzą kulturową, oceniały ich prawomocność.

Film nie jest więc czynnikiem neutralnym, stabilnym tekstem, którego rola sprowadza się do bycia interpretowanym. Jest elementem aktywnym i działającym – performatywem wpływającym na widzów i pobudzającym ich do podjęcia działań. Nie trzeba nikogo przekonywać choćby o propagandowej roli kina, które miało na celu pobudzanie odbiorców do określonego zespołu działań bądź zmiany sposobu myślenia. Na gruncie amerykańskim rozwinął się nurt badań sprawdzających wpływ mediów na odbiorców, poczynając od wpływu filmu na dzieci, przez zastosowanie mediów w marketingu politycznym, aż po badanie korelacji między mediami a wzrostem przestępczości⁷.

Interpretowanie filmu, bądź szerzej mediów i dzieł artystycznych jako wpływających na odbiorców, może wydać się więc czymś oczywistym, wszak jedną z funkcji dzieła sztuki jest komunikowanie. Sięganie po performatykę w badaniach nad kinem wprowadza jednak znaczącą zmianę. Każde porzucić rozumienie filmu jako stabilnego tekstu – przedmiotu interpretacji – na rzecz czynnego podmiotu, uwikłanego w sieci społecznych zależności. Należy więc zrezygnować w świetle tej teorii z podejścia semiotycznego, na rzecz badania recepcji. W odróżnieniu od badania na przykład propagandowej siły oddziaływania kina analiza sił performatywnych nie skupia się na bodźcach (w jaki sposób dochodzi do tego, że widz przyjmuje retorykę dzieła filmowego), lecz na receptorach – konkretnych aktach recepcji, bez względu na znaczenia, które „znajdują się” w filmie. Interesuje mnie raczej skutek, niż przyczyna, a przede wszystkim sieć wzajemnych powiązań działających aktorów – zarówno tych ludzkich jak i nie-ludzkich. Podążam drogą wyznaczoną przez Alfreda Gella, który w książce *Art and Agency* proponuje odmienne od semiotycznego podejście do dzieła sztuki, pisząc:

w miejsce komunikacji symbolicznej, kładę nacisk na *sprawstwo (agency), intencje, przyczynę, skutek i transformację*. Pojmuję sztukę jako system czynności, które mają na celu bardziej zmianę świata niż kodowanie symbolicznych twierdzeń na jego temat⁸.

– powstał jedynie na motywach prawdziwych wydarzeń, lecz na potrzeby filmu zostały one udramatyzowane (M. Pruski, M. Piepka, „*Układ zamknięty*” nie jest filmem dokumentalnym, www.dziennikbaitycki.pl/arttykul/797189,uklad-zamkniety-nie-jest-filmem-dokumentalnym-list-scenarzystow,id,t.html [25.02.2014]).

⁷ Por. J. Mikułowski Pomorski, *Jak narody porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*, Kraków: Universitas, 2012, s. 159–195.

⁸ Cyt. za: E. Domańska, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, [w:] J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2008, s. 34–35.

Teorię, która najlepiej chwytą tę niełatwą zależność między działającymi podmiotami, jest posthumanizm, wiązany przez Domańską ze zwrotem performatywnym, którego częścią jest jeszcze jeden zwrot – „ku sprawczości”. W jego ramach umiejętności działania nie przypisuje się jedynie jednostkom ludzkim, ale również bytom pozbawionym intencjonalności. Performują więc również przedmioty materialne i naturalne, dzieła sztuki, artefakty i wszelka materia nieożywiona. Na finalny rezultat danego działania wpływa więc spleciona relacja czynników ludzkich i pozaludzkich. W świetle tej teorii współczesny „spór o Polskę” jest rezultatem zarówno dyskusji intencjonalnych podmiotów ludzkich, posiadających zaplecze ideologiczne i polityczne, jak również performujących bytów pozaludzkich: powieści, seriali, przedstawień teatralnych czy filmów – to one wywołują pewne tematy, naświetlają je ze swojego punktu widzenia i skłaniają do refleksji na swoich prawach.

Współcześnie największym propagatorem włączania przedmiotów do badań nad sprawczością jest Bruno Latour. Zalicza je w poczet aktorów-bytów, które zmieniają stany rzeczy⁹. Trudno bowiem odmówić im sprawstwa. Doskonale zdajemy sobie sprawę – jak pisze Latour – że czajnik „gotuje” wodę, nóż „kroi” mięso, a młotek „uderza” w główkę gwoźdź¹⁰. Francuz zadaje przy tym pytania, na które odpowiedzi wydają się oczywiste: czy gotowanie wody bez czajnika jest taką samą czynnością, jak z nim? Czy krojenie mięsa bez noża to dokładnie ta sama czynność, co z nim? W taki sam sposób należy postawić pytanie o dyskusje na temat potransformacyjnej Polski. Czy bez kontekstu filmu *Układ zamknięty* są one tymi samymi dyskusjami, co przy okazji premiery filmu Bugajskiego? Odpowiedź wydaje się również oczywista. Historia przedsiębiorców okradzionych w świetle prawa ze swojej świetnie prosperującej firmy przez „układ zamknięty” nadaje tej dyskusji bardzo konkretne ramy. Zmusza do postawienia pytań, które być może nie padłyby, gdyby zaistniały konflikt zogniskowałyby się wokół innego „przedmiotu” sporu. Jak pisze Mirosław Jacek Kucharski, interpretując teorię Latoura, rzeczy tworzą „ramy interakcji” – to one określają i w znacznym stopniu determinują społeczne relacje¹¹.

Więzi społeczne – jak pisze Latour – są ukonstytuowane na chwilę. Nie stanowią stałych struktur, lecz posiadają płynną formę, wrażliwą na wszelkie zmiany w sieci powiązań¹². Właściwą „dziejną” ANT (*Actor-Network Theory*) jest „przyjęcie nowego określenia tego, co społeczne jako płynnego nurtu widocznego *tylko* wtedy, kiedy nowe wiązania są tworzone”¹³. Odnosząc to do badania recepcji dzieła filmowego, należy pamiętać, że ukonstytuowane wokół filmu wspólnoty interpretacyjne, koalicje instytucji medialnych, wspierających bądź krytykujących twórców filmu, są zawarte tylko na potrzeby rozpatrzenia konkretnego tytułu filmowego i spraw w nim podejmowanych. Nie oznacza to, że

⁹» B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra i K. Arbiszewski, Kraków: Universitas, 2010, s. 100.

¹⁰» Tamże.

¹¹» M.J. Kucharski, dz. cyt., s. 28.

¹²» B. Latour, dz. cyt., s. 91–92.

¹³» Tamże, s. 111–112.

pozostaną one w takiej samej konfiguracji w momencie dyskusowania innego dzieła, a nawet innego elementu produkcji.

Przykładem może być rzekome „nawrócenie” się Kuby Wojewódzkiego, po obejrzeniu *Układu zamkniętego*. Marcin Fijołek, dziennikarz wpolityce.pl i tygodnika „wSieci”, w taki właśnie sposób interpretował słowa prowadzącego tvn-owski *talk show*. Dziennikarz, kojarzony raczej ze środowiskami liberalnymi, przyznał, że film zrobił na nim duże wrażenie i polecił, by telewizzowie udali się do kin¹⁴. Ten nieoczekiwany sojusz wpływowego dziennikarza z frakcją pravicową, która dominowała wśród zwolenników przedstawionego w *Układzie zamkniętym* obrazu Polski, jest zapewne chwilowy i ukonstytuował się jedynie dzięki performatywnej mocy tego konkretnego dzieła.

Badacze (głównie antropolodzy) zajmujący się kulturą materialną, dostrzegali jako jedną z podstawowych funkcji przedmiotów ich skłonność do wytwarzania wokół siebie wspólnot. Tim Dant pisał, że „quasi-społeczny związek z rzeczami pomaga jednostkom zarówno wyrazić przynależność społeczną, jak i doświadczyć swego miejsca w społeczeństwie”¹⁵. Przedmioty dają więc możliwość socjalizacji, a także wyrażenia naszego stosunku do rzeczywistości – dostarczają ram społecznego zróżnicowania.

Natomiast Janusz Barański dostrzegł w rzeczach wyraziści cech psychicznych jednostek, co implikuje dwustronną relację na linii człowiek – rzecz. Z jednej strony przedmioty stają się materialnymi oznakami naszego „ja”. Z drugiej natomiast, człowiek konstruuje przedmioty podług swojej wiedzy kulturowej. Jak pisze Barański za Claudem Lévi-Straussem, „rzeczy są dobre do myślenia”¹⁶ – ulegają transformacji wraz ze zmianami sposobu naszego ich postrzegania. Przedmioty (w tym również dzieła artystyczne) ulegają zmianie, choć nie materialnej, wraz z ukonstytuowaniem się kolejnych wspólnot interpretacyjnych, narzucających swoje odczytanie.

Na gruncie badań nad filmem pisał o tym zjawisku, na przykładzie postaci Alfreda Hitchcocka, Marcin Adamczak w artykule *Konstruując Alfredów Hitchcocków*¹⁷. Udowadniał w nim, że mistrz suspensy posiada wiele alternatywnych tożsamości, konstruowanych przez kolejne grona odbiorców. Każde z nich wydobywało z jego dzieł inne cechy i nadawało im odmienne wartości – nie odkrywając, lecz konstruując jego tożsamość. Dla tych, którzy widzieli w nim zręcznego rzemieślnika był Hitch’em. Natomiast twórcy francuskiej Nowej Fali i teorii autorskiej dostrzegali w Monsieur Hitchcocku prekursora autora filmowego. Tak samo dzieje się z konkretnymi filmami-rzeczami. One również są, jak pisze Adamczak za Stanleyem Fishem, „puste” – nie posiadają znaczeń, póki jakaś wspólnota interpretacyjna im ich nie nada.

¹⁴» M. Fijołek, *Pierwszy „nawrócony” przez „Układ zamknięty”?*, <http://wpolityce.pl/artykuly/50473-pierwszy-nawrocony-przez-uklad-zamkniety-wojewodzki-mam-lek-jak-ogladam-taki-film-to-obraz-ktory-powoduje-suchosc-w-gardle> (25.01.2014).

¹⁵» T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, tłum. J. Barański, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, s. 14.

¹⁶» J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, s. 12.

¹⁷» M. Adamczak, *Konstruując Alfredów Hitchcocków*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 56–78.

Wspomniane „wspólnoty interpretacyjne” rozumiem więc, za Fishem¹⁸, jako instancje, zdeterminowane przez „milczącą wiedzę”¹⁹, konstruujące dzieła, poprzez obdarowywanie je znaczeniami.

Posthumanizm posiada swe wyraźne umocowanie w performatyce, a szczególnie w teorii aktów mowy Johna Austina. Jego tekst *Jak działać słowami* równie dobrze nadaje się do zgłębienia fenomenu oddziaływania kina. Szczególnie interesujące wydają się dwie omawiane przez niego kwestie: różnica między illokucją a perlokucją oraz fortunność i niefortunność wypowiedzi.

Austin wyróżnia trzy akty mowy: lokucję, illokucję oraz perlokucję. Lokucja odnosi się do czynności „mówienia czegoś”, utożsamiona jest ze znaczeniem wypowiedzi; illokucja to wykonanie czynności za pomocą tej wypowiedzi; natomiast perlokucja jest czynnością wykonaną – efektem działania wypowiedzi²⁰. Podczas analizy recepcji nie istotne jest znaczenie filmu (czynność lokucyjna – czyli fakt, że film coś znaczy), ani sposób w jaki działa (czynność illokucyjna – czyli, jakie środki film wykorzystuje, by wpłynąć na widza), a jedynie to, jaki osiąga efekt (czynność perlokucyjna – czyli, co uzyskuje swoim działaniem). Punkt ciężkości należy przerzucić z dzieła filmowego, z wszystkimi jego zabiegami retorycznymi i znaczeniami, na odbiorców i ich reakcje – ze szczególnym naciskiem na sieci znaczeń i wartości uwidaczniających się w ukonstytuowanych wspólnotach interpretacyjnych.

Drugą kwestią jest fortunność i niefortunność wypowiedzi performatywnych. Nie każda wypowiedź o charakterze performatywnym spełni zamierzony cel – jeśli w pustym pomieszczeniu powiem: „zamknij okno”, to nikt nie spełni mojego polecenia, a przez to nie osiągnę efektu perlokucyjnego. Aby wypowiedź nie okazała się niewypałem, muszą zajść odpowiednie okoliczności. Również filmowe performatywy mogą okazać się niewypałami – filmami w zamierzeniu kontrowersyjnymi, nastawionymi na wywołanie dyskusji, ale do niej nie doprowadzającymi.

Znakomitym przykładem filmowego niewypału jest obraz Tadeusza Króla *Ostatnie piętro* (2012), opowiadający historię wojskowego stopniowo popadającego w paranoję na tle ideologicznym. Jego postawa radykalizuje się, wszędzie węszy spisek i zagrożenie dla rodziny i ojczyzny. Z obawy przed wyimaginowanym Obcym i wszechpotężnym Układem odizolowuje siebie i rodzinę od społeczeństwa. Zabija deskami drzwi, nie wpuszcza, ani nie wypuszcza nikogo z mieszkania, by ostatecznie wytoczyć niezdefiniowanym intruzom otwartą wojnę. Temat wydaje się politycznie kontrowersyjny i w obliczu wielu aktualnych „polsko-polskich” potyczek producenci mogli liczyć na wywołanie w mediach szerszego oddźwięku – ukonstytuowania się wokół filmu afirmatywnych i negujących wspólnot. Nic takiego jednak nie miało miejsca, a slogan umieszczony na plakacie filmowym – „Połowa Polaków się obrazi, połowa przyzna mu rację” – nie ziścił się. Film

¹⁸* S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, [w:] S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, tłum. zbior., Kraków: Uniwersitas, 2008, s. 81.

¹⁹* Andrzej Szahaj we wstępie do zbioru esejów Stanley Fisha interpretuje tę „milczącą wiedzę”, o której pisze Fish, jako kulturę, a amerykańskiego literaturoznawcę jako „zwolennika kulturalizmu” (A. Szahaj, *Zniewalająca moc kultury*, [w:] S. Fish, dz. cyt., s. 15).

²⁰* J. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, s. 640–653.

nie odbił się w mediach szerszym echem, a do kin przyciągnął jedynie 6,5 tys. widzów, podczas gdy *Układ zamknięty* prawie 600 tys.²¹. Powodów tego performatywnego niewypału można się jedynie domyślać. Jest on zapewne korelatem wielu czynników: nieefektywnej kampanii reklamowej, jakości artystycznej filmu, niepochlebnych recenzji oraz zbyt dużej presji producentów, by wywołać społeczny ferment.

Układ zamknięty natomiast idealnie wpasował się w swój czas, doprowadzając do dyskusji nad zaproponowanym tematem – ciemnieniem przedsiębiorców przez Państwo i istnieniem tajemniczego, tytułowego układu, posiadającego swoje korzenie w byłych komunistycznych elitach, sterujących obecnie zza prokuratorskich biur i telewizyjnych kamer polską rzeczywistością. Tutaj powodów sukcesu filmu również możemy jedynie domniemywać. Na pewno swój udział w nim miała skuteczna kampania reklamowa, ale już nie jakość artystyczna i recenzenckie noty, które na ogół były niskie. Chyba największy wpływ na kinową frekwencję i medialny oddźwięk miały nagłościone przez twórców rzekome problemy z otrzymaniem wsparcia z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, które miały świadczyć o niewygodności tematu dla osób w tej instytucji decyzyjnych²² – a także szerzej, dla aktualnie rządzącej klasy politycznej. Już na etapie produkcyjnym film wzbudzał więc polityczne kontrowersje, które wymusiły wystosowanie oficjalnego oświadczenia ze strony PISF-u, uzasadniającego fakt nie przyznania dofinansowania²³.

Analiza recepcji *Układu zamkniętego* jako czynności perlokucyjnej

Tadeusz Sobolewski we wstępie do zbioru swoich esejów krytycznych nazwał uprawianie krytyki filmowej „racjonalizacją przeżycia”²⁴. Pisząc to, miał na myśli konieczność wysłowienia tego, co specyficznie widzi, jakim jest krytyk, przeżywa podczas seansu. Film – jak pisał – nie jest nieruchomym przedmiotem, lecz każdorazowo odżywa w procesie projekcji-identyfikacji. Widz konstruuje go podług bliskich mu wartości – idei, reminiscencji, przekonań, upodobań seksualnych, wierzeń, lęków²⁵. Ta uwaga, wzmocniona tezą amerykańskiej badaczki recepcji Janet Staiger, że „znaczenia są wytwarzane przez jednostki w kontekście historycznym i społecznym”²⁶, będzie mi towarzyszyć w procesie analizy recepcji *Układu*

²¹» Podaję za: www.pisf.pl/pl/kinematografia/box-office/filmy-polskie (24.01.2014).

²²» Zarzutem rzekomego „upolitycznienia” PISF-u i przyczynami braku na polskim gruncie filmów o tematyce politycznej zajmuje się Marcin Adamczak w artykule „Wojna światów nieprzedstawionych” (M. Adamczak, *Wojna światów nieprzedstawionych*, „Ekran” 2013, nr 1, s. 56–59).

²³» R. Jankowski, *Jak było z „Układem zamkniętym” w PISF*, <http://m.pisf.pl/pl/kinematografia/news/jak-bylo-z-ukladem-zamknietym-w-pisf> (24.01.2014).

²⁴» T. Sobolewski, *Krytyka filmowa – racjonalizacja przeżycia*, [w:] T. Sobolewski, *Kino swoimi słowami*, Kraków: Universitas, 2012, s. 9–15.

²⁵» Tamże, s. 14.

²⁶» J. Staiger, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, tłum. I. Kurz, [w:] I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 159.

zamkniętego. Na jej spodziewany efekt składa się ukazanie filmu jako działającego bytu, uwikłanego w sieci zależności, realizujących się na gruncie medialnej dyskusji. Przedmiotami analizy będą zarówno konkretne osoby, stojące za świadectwami recepcji (tekstami), jak i instytucje (periodyki, portale internetowe). W tym gąszczu powiązań będę poszukiwał wartości, znaczeń oraz politycznych i światopoglądowych przekonań składających się na wiedzę kulturową wspólnot, wpływających na konkretne akty odczytań i zawiązywanie sporu. Ze względu na ilość powiązań, tropów i prawdziwy gąszcz polityczno-światopoglądowych zależności narosłych wokół filmu Bugajskiego jestem zmuszony do analizy jedynie kilku, w moim odczuciu najciekawszych, aktów interpretacji i sporów.

Medialna dyskusja wokół *Układu zamkniętego* zaczęła się na długo przed kinową premierą, która miała miejsce 5 kwietnia 2013 roku. Pierwsze teksty donoszące o rozpoczęciu działań produkcyjnych pochodzą z pierwszego półrocza 2011 roku. Pojawiły się na łamach „Rzeczpospolitej” przy okazji odmowy finansowego wsparcia ze strony Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Problem braku dofinansowania stanowi jedną z trzech osi medialnego konfliktu narosłego wokół dzieła Bugajskiego. Drugą tworzy dyskusja nad adekwatnością przedstawienia polskich realiów w filmie – jest sporem o wiarygodność. Trzecia natomiast skupia się na wartościach artystycznych filmu. Te trzy ogniska zapalne nie są od siebie oderwane – wręcz przeciwnie, są ściśle powiązane w ideologiczno-polityczno-światopoglądowe kłaczce znaczeń i wartości. Wokół każdej z osi zostały wytworzone narracje zaświadczone o wiedzy kulturowej wspólnot interpretacyjnych ukonstytuowanych wokół filmu. Każda z narracji posiada dodatkowo własne strategii argumentacyjne, ujawniające wartości ważne dla wspólnoty.

Dyskusja wokół dzieła Bugajskiego nie ograniczyła się do oceniania i interpretowania treści filmu – ta była tylko jednym z wielu przedmiotów sporu. Również osobami zaangażowanymi w publiczną debatę nie byli jedynie publicyści filmowi – ci stanowili wręcz mniejszość, a ich głos był najmniej znaczący, gdyż często ograniczał się do krytyki artystycznych walorów filmu, zmarginalizowanych w medialnej dyskusji. *Układ zamknięty* został wykorzystany do zdania sprawy ze światopoglądowego stosunku do współczesnej Polski. W spór zostały więc zaangażowane osoby nie mające na co dzień kontaktu z kinematografią: publicyści polityczni, politycy, finansisci, przedsiębiorcy, czy dziennikarze o specjalności ekonomicznej.

Spór o Polski Instytut Sztuki Filmowej

Zacznę jednak od analizy najwcześniejszego sporu narosłego wokół dzieła Bugajskiego, czyli od konfliktu, który powstał z powodu nieprzyznania filmowi dofinansowania przez PISF²⁷. Pierwsze wzmianki

²⁷» W swojej analizie pomijam kwestię sporu pomiędzy twórcami filmu a PISF-em i narosłe wokół nich narracje realizujące się głównie w wywiadach ze scenarzystami, reżyserem i producentami. Koncentruję się jedynie na medialnym odbiorze owego sporu i przypisywanych jemu znaczeniach. Nie oznacza to jednak pominięcia głosów twórców – te jednak traktuję jako „zawłaszczone” przed instytucje je przywołujące. Wypowiedzi te nie funkcjonowały jako osobne, niezależne głosy, lecz były przechwytywane jako argumenty w sporze między powołującymi się na nie instytucjami.

o braku wsparcia pojawiły się na łamach „Rzeczpospolitej” w lipcu 2011 roku i od razu decyzja ta była interpretowana jako gra polityczna bliżej niezidentyfikowanej grupy władzy oraz dowód na niewygodność dla niej produkowanego obrazu. Dziennikarz „Rzeczpospolitej” powołał się na dwóch współtwórców filmu – scenarzystę Michała Pruskiego i reżysera Janusza Bugajskiego – oraz wiceprezesa Centrum im. Adama Smitha Andrzeja Sadowskiego komentujących fakt nieprzyznania dotacji. Pruski zauważył, że:

decyzja nosi znamiona politycznej. Film, nad którym pracujemy, dotyczy sposobu funkcjonowania organów administracji państwowej: prokuratury i fiskusa, ujawnia, w jaki sposób, nadużywając władzy, niszczy zwykłego człowieka. [...] Widać, dla kogoś powstanie takiego filmu jest niewygodne²⁸.

Bugajski dodał natomiast, że „Instytut jest rządzony w sposób dyktatorski. Decyzje są podejmowane jednoosobowo, w sposób autorytarny bez uwzględnienia opinii komisji eksperckich”²⁹. Najbardziej wymowne dla wartości wspólnoty interpretacyjnej składającej się na środowisko dziennikarzy skupionych wokół popularnej „Rzeczy” jest przywołanie słów wiceprezesa Centrum im. Adama Smitha, które nie mają największej wagi, gdyż sprawa nie dotyczyła go osobiście. Zamieszczenie w artykule jego negatywnej oceny decyzji PISF-u, którą nazwał próbą administracyjnego opóźnienia prac nad filmem, wynika ze szczególnej sympatii dziennika dla działań firmowanej przez Sadowskiego instytucji (często jego przedstawiciele są przywoływani przez dziennikarzy „Rzeczpospolitej” w roli ekspertów), której najważniejszą misją, jak sami o sobie piszą, jest „działanie na rzecz wolnego rynku”³⁰. Narracja wokół *Układu zamkniętego* proponowana przez środowisko „Rzeczpospolitej” została ufundowana na dwóch głównych wartościach: wspierania przedsiębiorczości i wolnego rynku oraz krytyki polityki antylustracyjnej i społeczno-polityczno-ekonomicznych konsekwencji „grubej kreski”, będących dla nich przyczynami ekonomicznych patologii. Jest więc narracją typowo neoliberalną, przedkładającą ponad wszystko przedsiębiorczość, kapitalizm i wolny rynek oraz krytykującą socjalistyczne pozostałości po PRL-u, który oceniają jednoznacznie negatywnie. Podług tych wartości dziennikarze „Rzeczpospolitej” komentowali kwestię sponsorowania filmu, oceniali wartość artystyczną gotowego obrazu oraz jego przystawalność do polskich realiów.

W podobnym duchu co „Rzeczpospolita”, kwestię braku dofinansowania ze strony PISF-u oceniły inne media: portale wpolityce.pl i natemat.pl oraz „Gazeta Wyborcza”. Wpolityce.pl powołał się na słowa Łukasza Warzechy, publicysty „Faktu” i „Sieci”, który uznał, że brak finansowego wsparcia ze strony PISF-u jest dowodem na wiarygodność filmu Bugajskiego. Nie wyjaśnił jednak dlaczego. Pewną wskazówką jest wyśtosowany przez niego zarzut w kierunku Agnieszki Odorowicz – dyrektorki Instytutu – że wsparła ona *Pokłosie* (2012), a nie dołożyła złotówki *Układowi zamkniętemu*. Warzecha uważa, że jest to skandalem,

²⁸ » W. Wybranowski, *Niewygodny obraz złych urzędników?*, <http://prawo.rp.pl/artukul/689623.html> (30.01.2014).

²⁹ » Tamże.

³⁰ » Centrum in. Adama Smitha: O Centrum, www.smith.org.pl/pl/pages/display/17 (30.01.2014).

zmuszającym „do zadania poważnych pytań Agnieszce Odorowicz [...] – jakie sprawy, jej zdaniem, związane ze współczesną Polską są warte dotowania”³¹. Widział więc w braku dofinansowania decyzję polityczną (przywołanie *Pokłosia* jest w tym kontekście szczególnie znamienne, bo film ten uchodzi w opinii prawniczych publicystów za film „antypolski” i lewicowy – czyli posiada konkretne barwy polityczne). W oczach publicysty brak wsparcia dla filmu Bugajskiego ze strony instytucji wspierającej wątpliwe moralnie produkcje (politycznie niewłaściwe) jest więc dowodem na jego prawomyślność.

Również Łukasz Adamski, stały współpracownik portalu wpolityce.pl zajmujący się tematyką filmową, w podobnym duchu komentował sprawę braku dofinansowania. Tę samą narrację prowadził również na swoim blogu podpętym pod portalfilmowy.pl. Na portalu pytał retorycznie, z jakich przyczyn film nie dostał finansowego wsparcia i od razu odpowiedział, że:

tego możemy się tylko domyślać. Tak samo jak możemy się domyślać, dlaczego twórcy filmu mieli kontrolę skarbową podczas jego realizacji. Zapewne to też był tylko przypadek a la III RP. Tak jak przypadkiem był awans jaki spotkał prokuratora i jego pomocnika, którzy posłużyli jako pierwowzory postaci odgrywanych przez Janusza Gajosa i Wojciecha Żołędziewicza³².

Na blogu dodał natomiast, że „sama realizacja filmu pokazała, w jakim kraju żyjemy. To, co spotkało twórców obrazu, można traktować jako dopełnienie historii oglądanej na ekranie”³³. Komentator połączył więc wymowę filmu z tym, co działo się wokół dotacji – dowodem na wiarygodność ukazanej w filmie wizji polskiej rzeczywistości są według niego praktyki stosowane przez władzę w stosunku do produkcji. Na podstawie wypowiedzi komentujących inne aspekty filmu, o czym będę pisał później, można zrekonstruować jego sposób postrzegania współczesnej Polski. Wynika z nich, że rządzi nami układ – ten sam, który zniszczył bohaterów filmu – i nie pozwala na to, aby takie produkcje, jak film Bugajskiego, ujrzaly światło dzienne, gdyż uderzają one w rządzących. Dziennikarz nie pozostawia niczego przypadkowi, każdy z elementów (brak dofinansowania, kontrola skarbową w firmach łożących na produkcję, awans prokuratora będącego prekursorem postaci oprawcy w filmie) zaświadcza o demoralizacji polskiej sceny politycznej, która jest konsekwencją braku jednoznacznego rozprawienia się z komunistyczną nomenklaturą wciąż posiadającą swoje wpływy. Uprawia on narrację otwarcie pro-lustracyjną, dostrzegającą w „grubej kresce” źródło wszelkiego zła, przyrównując III RP do czasów PRL-u, ocenianych

³¹» Warzecha: „Układ zamknięty” to niewygodny film, o czym świadczy brak wsparcia ze strony PISF, który wolał sfinansować „Pokłosie”, <http://wpolityce.pl/wydarzenia/50830-warzecha-uklad-zamkniety-to-niewygodny-film-o-czym-swiadczy-brak-wsparcia-ze-strony-pisf-ktory-wolal-sfinansowac-poklosie> (30.01.2014).

³²» Ł. Adamski, *Takiej Polski chcieliśmy? UKŁAD ZAMKNIĘTY wbija w fotel*, <http://wpolityce.pl/dzienniki/dziennik-lukasza-adamskiego/50625-takiej-polski-chielismy-uklad-zamkniety-wbija-w-fotel-nasza-recenzja> (30.01.2014).

³³» Ł. Adamski, *Pierwszy prawdziwy film niezależny? „Układ zamknięty” wbija w fotel*, www.sfp.org.pl/blog,150,14397,1,1,Pierwszy-prawdziwy-film-niezalezny-Uklad-zamkniety-wbija-w-fotel.html (30.01.2014).

jednoznacznie źle. Wszystko, co pochodzi z tamtego okresu, wraz z mentalnością, socjalistycznymi ideami, tłumieniem przedsiębiorczości, jest dla niego z gruntu amoralne i odpowiedzialne za złą sytuację w dzisiejszej Polsce.

Na portalu natemat.pl również tropiono spisek zawiązany wokół braku dofinansowania z PISF-u. Krzysztof Majak jest przekonany, że wynikało to z faktu nieposiadania przez publiczne instytucje interesu w dotowaniu filmu ujawniającego bezkarność urzędników³⁴. Wiąże się to z jego przekonaniem o upolitycznieniu Instytutu – według publicysty, jego instytucjonalna bliskość z aktualnie rządzącą partią każe jej pewnych, niewygodnych dla niej tematów nie podejmować.

Interesujące, że wypowiedź wpisująca się w krucjatę przeciwko PISF-owi pojawiła się również na łamach „Gazety Wyborczej”, która reprezentuje zupełnie przeciwną opcję polityczno-światopoglądową niż ta charakterystyczna dla wpolityce.pl i natemat.pl. Jest to przykład, wspomnianego przeze mnie wcześniej, chwilowego sojuszu instytucji, które zazwyczaj są do siebie nastawione antagonistycznie i reprezentują przeciwne stanowiska w przypadku omawiania innych aspektów tej produkcji. Jacek Szczerba zarzucał PISF-owi konformizm i strach przed narażeniem się władzy³⁵. Ponadto, podobnie jak Warzecha, przywołał sprawę przyznania dofinansowania *Pokłosiu* – jak się zdaje, twierdzi on, że dofinansowanie *Układu zamkniętego* wprowadziłoby do PISF-u ideologiczną równowagę i pluralizm. Ten odnalazł w kinematografii amerykańskiej, gdzie mogą powstawać filmy (jak serialowy *Homeland* [2011-]) otwarcie atakujące państwowe instytucje. W Polsce, jak zauważył, taka sytuacja jest nie do pomyślenia, tym bardziej za publiczne pieniądze.

Natomiast publicysta czasopisma „Najwyższy Czas” – Robert Gwiazdowski – odnalazł w opiniach prawicowych publicystów dysonans. Doceniają oni, według niego, pro-przedsiębiorczą wymowę filmu, lecz narzekają na brak dofinansowania ze strony państwowej instytucji. Jako reprezentant periodyku określającego siebie jako konserwatywno-liberalny, szcycącego się mianem wylęgarni młodych libertarian, zwrócił uwagę na źródło pisfowskich dotacji – a pochodzą one z pieniędzy publicznych, czyli ze znienawidzonych przez jego wspólnotę światopoglądową podatków. Nie jest on przeciwko PISFowi ze względu na brak udzielonego wsparcia, a z powodu jego administracyjnej zależności od tego, co państwo³⁶.

Każda z instytucji poruszająca kwestie braku dofinansowania dla *Układu zamkniętego*, rozpatrywała ją przez bliskie sobie wartości. Dziennikarze z „Rzeczpospolitej” przez prerogatywy neoliberalne, środowisko wpolityce.pl i natemat.pl utożsamiało ów brak z działaniem układu, Szczerba dopatrywał się w decyzji instytutu pogwałcenia zasady pluralizmu, natomiast Gwiazdowski z „Najwyższego Czasu” rozpatrywał tę kwestię poprzez wartości antypaństwowe.

³⁴ » K. Majak, „*Układ zamknięty*” to film, który musi wywołać burzę, <http://natemat.pl/55815,uklad-zamkniety-to-film-ktory-musi-wywolac-burze-pawel-rey-odzyskanie-tego-co-stracilem-nie-jest-mozliwe> (30.02.2014).

³⁵ » J. Szczerba, *Daj mi prywatnicarza, ja znajdę paragraf*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 80, s. 26.

³⁶ » R. Gwiazdowski, „*Układ zamknięty*” i układ zamknięty, <http://nczas.com/wiadomosci/polska/gwiazdowski-uklad-zamkniety-i-uklad-zamkniety/> (30.01.2014).

Spór o wiarygodność

Drugą osią konfliktu jest spór o wiarygodność. Wykształciły się wokół niego trzy przeciwstawne narracje (jedna przekonująca, że *Układ zamknięty* adekwatnie pokazuje polskie realia oraz druga twierdząca, że je przekłamuje) oraz trzecia wyłamująca się z prostego binarnego podziału – mówiąca, że jest to dzieło uniwersalne, może rozgrywać się gdziekolwiek na świecie i nie należy widzieć w nim komentarza do konkretnej sytuacji w Polsce. Nie są one jednorodne, w swoich ramach posiadają różne strategie przekonywania o swoich racjach. Przeanalizuję jedynie najpopularniejsze z nich oraz te, które najlepiej ukazywały ukrywające się za nimi wartości.

W ramach narracji pro-przedstawieniowej najbardziej popularnymi strategiami przekonywania o adekwatności przedstawienia były dwie, nastawione do siebie antagonistycznie. Jedna z nich głosiła, że film dobrze opisuje współczesną Polskę oraz patologie systemu ustanowionego po 1989 roku, lecz nie odnosi się do aktualnych rządów. W jej ramach krytykowana jest narracja forсовana przez stronników PiS-u, że winę za przedstawioną w filmie sytuację ponosi rząd Donalda Tuska. W ramach tej strategii najczęściej wskazywanym winowajcą jest brak przeprowadzenia lustracji oraz patologie systemowe wynikłe z „grubej kreski”. Znaleźli się również tacy komentatorzy, którzy upatrywali win w innych partiach niż PO: w SLD, które było u władzy w 2003 roku, czyli w momencie, kiedy miały miejsce wydarzenia będące inspiracją dla filmu oraz w PiS-ie, partii, która według niektórych dziennikarzy, wykorzystywała podobnie brutalne narzędzia walki z korupcją podczas swojej kadencji. Natomiast trzecia strategia przekonuje, że opowiedziana historia odnosi się do „tu i teraz” – jest dowodem na kryminalne powiązania układu, w skład którego wchodzi nie tylko była PRL-owska nomenklatura, ale również politycy partii aktualnie rządzącej.

Najważniejszym argumentem dla osób widzących w *Układzie zamkniętym* raczej opowieść o patologiach systemu, niż jednej partii, są słowa samych scenarzystów, którzy mówili:

My nie chcemy być na sztandarach jednej partii. To film o patologii funkcjonowania ważnych instytucji i o tym, jak niewiele znaczy człowiek w zderzeniu z bezwzględną maszyną państwa, zwłaszcza jeśli w tej maszynie usadowią się kanale i sitwy³⁷.

Również Bugajski odżegnywał się od robienia filmu wygodnego dla PiS:

Jak mogę być człowiekiem PiS [...] skoro mój dziadek był członkiem PPS-Frakcja Rewolucyjna, a mój ojciec od 16. roku życia był w PPS. Jestem bardziej lewicowy niż prawicowy! Gdyby PiS znów doszło do władzy, to dopiero byłaby rzeź! Przecież te metody, które pokazuję w filmie, to wyłamywanie drzwi o szóstę rano czy podkładanie ludziom walizek pieniędzy, to właśnie PiS stosowało³⁸.

³⁷ » Cyt. za: S. Łupak, *Układ zbyt scalony*, <http://filmy.newsweek.pl/uklad-zbyt-scalony,103226,1,1.html> (31.01.2014).

³⁸ » Tamże.

Stąd dziennikarz „Newsweeka” wyciąga wniosek, że „machina miażdżąca przedsiębiorców, nie ma barw partyjnych”³⁹, bo sprawa będąca pierwowzorem wydarzeń z filmu rozgrywała się w 2003 roku i miała swój ciąg dalszy w następnych latach, kiedy w Polsce rządziły wszystkie najważniejsze partie: SLD, PiS i PO. Puentą jest więc przekonanie Bugajskiego, zacytowane w artykule, że winę za ukazane w filmie wydarzenia ponosi nieudana dekomunizacja.

Natomiast dla Krzysztofa Domaradzkiego z „Newsweeka” wydarzenia pokazane w *Układzie zamkniętym* przypominają czasy rządów SLD i PiS-u:

Reżyser prezentuje [...] zdarzenia tak, że trudno nie dostrzec w nich zarówno krytyki skorumpowanej III RP z początku XXI w., jak i kojarzącej się z szeroko zakrojoną inwigilacją i brutalnymi interwencjami CBA Polski za rządów PiS⁴⁰.

Strategia narracyjna proponowana przez dziennikarzy „Newsweeka” jest więc najbardziej przychylna aktualnie rządzącej partii. Neguje istnienie „układu” jako wytworu wyobraźni polityków PiS-u, oraz upatruje winy w wadach systemowych i wcześniejszych rządach. Ciekawą uwagę wpisującą się w tę narrację zamieścił w recenzji w „Gazecie Wyborczej” Jacek Szczerba. Dopatrzył się w fizycznej stylizacji postaci prokuratora granego przez Wojciecha Żółdkowicza celowego zabiegu upodobnienia do Zbigniewa Ziobro⁴¹. Fakt ten skłonił go do interpretacji, że w taki sposób Bugajski próbował wskazać na winę PiS-u.

Tropem „anty-PiS-owskim” podążają również dziennikarze „Rzeczpospolitej”, którzy nie mają jednak na celu „oczyszczania” PO, lecz wyrwanie się z narracji forsującej interpretację wygodną dla jakiegokolwiek partii. Najbliżej im do przekonania Bugajskiego, że za ukazaną patologię odpowiedzialny jest wadliwy system, wprowadzony w 1989 roku w uzgodnieniu z ówczesną nomenklaturą. Ich interpretacja jest bezpośrednio ufundowana na często podkreślanych neoliberalnych wartościach, którym zagraża w ich mniemaniu „gruba kreska” i system władzy niekorzystny dla przedsiębiorców. Andrzej Stankiewicz w tekście *Polskie kino otwiera oczy*, napisanym przy okazji premiery *Układu zamkniętego*, traktowanego jako film, który w końcu może coś w Polsce zmienić w sprawie lustracji, tropi w polskim kinie wątki systemowych patologii wynikłych z braku rozliczenia wysoko postawionych urzędników państwowych ze swojej partyjnej przeszłości. Tytuły spełniające jego oczekiwania podaje tylko trzy: *Psy* Władysława Pasikowskiego, *Gry uliczne* Krzysztofa Krauzego i *Kret* Rafała Lewandowskiego⁴². Tylko one, a teraz również *Układ zamknięty*, mają szansę zmienić w Polsce klimat na korzystny dla przedsiębiorców. Podobne wnioski z filmu wyciąga Barbara Hollender, stała publicystka filmowa popularnej „Rzeczy”. W swojej re-

³⁹ » Tamże.

⁴⁰ » K. Domaradzki, „Układ zamknięty”. Polska, której wolelibyśmy nie znać, <http://kultura.newsweek.pl/-uklad-zamkniety--polska--ktorej-wolelibysmy-nie-znac-recenzja-,103180,1,1.html> (31.01.2014).

⁴¹ » J. Szczerba, dz. cyt., s. 26.

⁴² » A. Stankiewicz, *Polskie kino otwiera oczy*, www.rp.pl/artykul/996733.html (31.01.2014).

cenzi zwróciła uwagę, że *Układ zamknięty* ukazuje funkcjonowanie chorego systemu, w którym wciąż wiele do powiedzenia ma była, bezkarna nomenklatura⁴³.

Forсовana przez „Rzeczpospolitą” narracja pro-lustracyjna nie ma celu czysto politycznego, lecz ekonomiczny. Dziennikarze ją snujący działają w interesie przedsiębiorców i polskiego kapitalizmu. Znamienne jest, że ich głównym ekspertem jest wiceprezes Centrum im. Adama Smitha Andrzej Sadowski, który wypowiada słowa zaświadczone o wartościach ważnych również dla wspólnoty zgromadzonej wokół dziennika. W jednym z artykułów mówi on: „Przecież dzisiaj jak w PRL urzędnicy dzięki zawilości i nieścisłości prawa mogą wszystko”⁴⁴. Równie chętnie na łamach czasopisma przywoływane są słowa Bugajskiego, mówiącego o złych konsekwencjach braku gruntownej lustracji i przekonującego, że właśnie o tym jest ten film:

Gruba kreska wynikała być może z chrześcijańskiej postawy wybaczenia wrogowi, ale była błędem. [...] I dzisiaj, po 25 latach, te sprawy nadal są bolesne. Komunistyczni aparatczycy okopali się, zdobyli majątki⁴⁵.

To odróżnia komentatorów „Rzeczpospolitej” od dziennikarzy wpolityce.pl, którzy również dopatrzili się w *Układzie zamkniętym* opisu współczesnej Polski z uwagi na ukazanie systemowych patologii wynikłych z „grubej kreski”. Ich narracja odznacza się jednak wysokim współczynnikiem polityzacji: kwestię nieprzeprowadzonej dekomunizacji nie traktują jako niekorzystną ze względów gospodarczych, lecz z powodów politycznych i moralnych. W takim duchu utrzymany jest artykuł Michała Karnowskiego, namawiającego do pójścia do kin na film, który w końcu pokazuje prawdę o III RP:

Opowieść o trzech biznesmenach niszczonych przez układ mafijno-prokuratorsko-skarbowy jest przede wszystkim oskarżeniem państwa, które zbudowano po 1989 roku. Państwa, które jedną ręką ogłosiło wielką zmianę i przełom, a drugą pozwoliło przejść w nowe czasy większości patologii z okresu komunistycznego. Państwa w którym zarobione w PRL nieprawie przywileje, mafijne układy, zdemoralizowane praktyki mogły pracować dalej⁴⁶.

Jego narracja o mafijnych strukturach III RP nie odnosi się w żadnym punkcie do kwestii przedsiębiorców czy tłamszenia gospodarki. Jest wycelowana w konkretne rozdanie polityczne mające miejsce w 1989 roku, które jest, według niego, patologiczne. Jeszcze radykalniejszą wymowę ma recenzja filmu opublikowana na portalu wpolityce.pl przez Adamskiego. Píše w niej, że:

⁴³» B. Hollender, *Film, który porusza sumienia*, www.rp.pl/artykul/1059222.html (31.01.2014).

⁴⁴» Cyt. za: W. Wybranowski, *Jednak będzie film o złych urzędnikach*, www.rp.pl/artykul/715586.html (31.01.2014).

⁴⁵» Z R. Bugajskim, reżyserem *Układu zamkniętego*, rozmawia B. Hollender, *Gruba kreska to błąd*, www.rp.pl/artykul/996261.html (31.01.2014).

⁴⁶» M. Karnowski, <http://wpolityce.pl/dzienniki/jak-jest-naprawde/50400-wchodzaczy-na-ekrany-uklad-zamkniety-to-film-wstrzasajacy-ale-tez-dajacy-nadzieje-szansa-na-przelom-na-zmiane-w-polsce> (31.01.2014).

w Kostrzewie [prokuratorze granym przez Janusza Gajosa – przyp. M. P.] jak i w jego dawnym przyjacielu będącym naczelnikiem Urzędu Skarbowego odbija się cała struktura współczesnej Polski – kraju dzikiego, skorumpowanego i rządzącego się prawami państwa postkolonialnego⁴⁷.

Dlatego radykalnie krytykuje przekonanie, że film ma wydźwięk uniwersalny – jasne jest dla niego, że akcja mogła rozgrywać się tylko w kraju postkomunistycznym bez zakończonej kwestii lustracji. Fakt ten wskazuje na wady systemu politycznego, prawnego, a także na współczesną moralność i mentalność, które wciąż mają swoje korzenie w PRL-u. Szczególnie znamienne dla narracji przyrównującej III RP do PRL-u jest upatrywanie w *Układzie zamkniętym* rozwinięcia *Przesłuchania*⁴⁸ – filmu Bugajskiego z 1982 roku opowiadającego o stalinowskich zbrodniach:

Bugajski 31 lat temu zrealizował głośne *Przesłuchanie* opowiadające o kafkowskim procesie kobiety w czasach stalinizmu. Dziś powraca filmem o kafkowskim procesie trójki biznesmenów po upadku komunizmu. Czy można zestawiać ze sobą oba obrazy? Niestety odpowiedź na to pytanie jest boleśnie twierdząca⁴⁹.

Narracja proponowana przez wspólnotę interpretacyjną, którą stanowią dziennikarze wywodzący się ze środowiska wpolityce.pl, została ufundowana na wartościach antykomunistycznych, widzących w III RP przedłużenie PRL-u z powodu braku gruntownej lustracji. W poprzednim ustroju widzą oni wszelkie zło, które wciąż zagraża Polsce, cierpiącej z powodu uwikłania w niemoralne układy z byłymi funkcjonariuszami UB i SB, celowo tłamszącymi przedsiębiorców, by ci nie mogli rozwijać gospodarczo naszego państwa. Zbliżoną narrację odnajdziemy również w artykule autorstwa Andrzeja Łepkowskiego na portalu niezależna.pl, pierwotnie wydrukowanym w „Gazecie Polskiej”. Autor przekonuje w nim, że „układ zamknięty grubą kreską dusi wszystko, co szlachetne i uczciwe, a foruje to, co wstrętne i obrzydliwe”⁵⁰.

Powoływanie się na PO jako na główne źródło problemów, jakie spotkały bohaterów filmu, jest strategią mniej spotykaną, raczej będącą refleksją snutą na marginesach filmu. Wyrażone wprost oskarżenie polityków PO znajduje się w omówieniu filmu autorstwa Macieja Walaszczyka, zamieszczonym w „Naszym Dzienniku”. Piśze on, że „zjawiska, które twórcy pokazali w filmie, mają swoje partyjne szyldy, rodowód polityczny i przyczynę tkwiącą w decyzjach podejmowanych przez wpływowych polityków w ostatnich latach”⁵¹. Uwaga o „wpływowych politykach podejmujących decyzje w ostatnich latach” jest czytelna. Nie może dziennikarzowi chodzić

⁴⁷» Ł. Adamski, *Takiej Polski chcieliśmy...*

⁴⁸» Ta paralela została rozwinięta również w artykule z „Naszego Dziennika”, w którym Maciej Walaszczyk uważa, że stalinowskie państwo ukazane w filmie *Przesłuchanie* niewiele różni się od demokratycznego państwa prawa, którym jest Polska według „demoliberalnych elit politycznych” (M. Walaszczyk, *Ta historia jest prawdziwa*, www.naszdziennik.pl/polska-kraj/28942,ta-historia-jest-prawdziwa.html [31.01.2014]).

⁴⁹» Ł. Adamski, *Takiej Polski chcieliśmy...*

⁵⁰» A. Łepkowski, *Układ zamknięty grubą kreską*, <http://niezalezna.pl/40524-uklad-zamkniety-gruba-kreska> (31.01.2014).

⁵¹» M. Walaszczyk, dz. cyt.

o członków innej partii niż tej rządzącej Polską od 2007 roku. Wina PO jest więc dla niego oczywista, jej politycy nie tylko ponoszą odpowiedzialność za szkody wyrządzone bohaterom filmu, ale również ich polityka jest skierowana przeciwko systemowi wartości, ufundowanemu na światopoglądzie chrześcijańskim. Znamienne jest powołanie się przez autora na słowa Jana Pawła II: „Historia uczy, że demokracja bez wartości łatwo przemienia się w jawny lub zakamuflowany totalitaryzm”⁵². Cytat ten, otwierający artykuł, jest uwagą skierowaną do winowajców – a ci są zakamuflowani w sformułowaniu „wpływowi politycy podejmujący decyzje w ostatnich latach”. Główną winą polityków PO jest zgoda na *status quo* ustanowiony w 1989 roku – nie zależy im na przeprowadzeniu gruntownej lustracji, której brak również dla tego autora jest odpowiedzialny za systemowe patologie, mające swoje źródła w PRL-u. Narracja ta jest tożsama z prowadzoną przez polityków PiS-u, forsujących ideę IV RP, której fundamentem ma być dekomunizacja i wartości narodowe sprzęgnięte z chrześcijańskimi. W podobnym tonie utrzymany jest artykuł Krzysztofa Kłopotowskiego⁵³, dla którego *Układ zamknięty* był jedynie pretekstem do snucia bardzo radykalnych wizji najbliższych losów Polski i możliwych scenariuszy na ich poprawę. Również dla niego głównym źródłem zła jest brak dekomunizacji, za którą również winę ponosi PO (ale nie tylko ona, również zbyt mało radykalny PiS), gdyż „przekształciła się w partię sojuszniczą byłej nomenklatury”⁵⁴.

W przypadku narracji niezgadających się z wymową filmu – przekonujących, że daleko mu do obiektywnego przedstawienia prawdy o współczesnej Polsce dominują dwie strategie: jedna mówi, że film to tylko fabuła, przeinaczająca czasami prawdziwe wydarzenia, które były inspiracją dla scenarzystów, wytyka zbytne uproszczenia, bądź znaczące przemilczenia. Druga natomiast, wyrażona jedynie w „Krytyce Politycznej”, jest próbą udowodnienia politycznej nieprawomyślności filmowców.

Dziennikarze „Newsweeka” postawili zdyskredytować film jako „dowód” na systemowe patologie. Tropili zależności sponsorskie i grupy interesów stojące za filmem, którym na rękę było oczernienie państwowych urzędników. Przy okazji przypomnieli, że *Układ zamknięty*, zgodnie z tym, co mówią sami scenarzyści, nie jest dokumentem, lecz fabułą i nie wszystko, co w nim zostało pokazane musi być prawdą⁵⁵, a sama rzeczywistość jest bardziej skomplikowana⁵⁶. Udowadniali również, że losy bohaterów nie pokrywają się z życiorysem pierwowzorów. Dziennikarz „Newsweeka” przypomina, że

w rzeczywistości prawdziwi biznesmeni, o których opowiada „Układ zamknięty”, wciąż są oskarżeni o działanie na szkodę spółki Polmozybytu. Sprawa kończy się lada miesiąc. W tej sprawie na 16 oskarżonych osób już 6 poddało się karze. Nikt nie został uniewinniony⁵⁷.

⁵²» Cyt. za: tamże.

⁵³» Artykuł z powodu swojej wielowątkowości zasługuje na odrębny analityczny tekst.

⁵⁴» K. Kłopotowski, *Układ do kasacji*, <http://klotowski.salon24.pl/502682,uklad-do-kasacji> (1.02.2014).

⁵⁵» K. Domaradzki, dz. cyt.

⁵⁶» *Czarnym PR w „Newsweek”*, <http://biznes.newsweek.pl/czarnym-pr-w--newsweek-,104059,1,1.html> (1.02.2014).

⁵⁷» W. Cieśla, *Układ zamknięty oskarżonych i sponsorów*, <http://polska.newsweek.pl/uklad-zamkniete-oskarzonych-i-sponsorow,103652,1,1.html> (31.01.2014).

Bożena Janicka na łamach „Kina” zwróciła natomiast uwagę na pewne potencjalne przemilczenie, rzutujące na zmniejszoną wiarygodność filmu: „Niepotrzebny jest wdech psa skarbowego, by w takiej historii wyczuć zapach łapówki”⁵⁸. Uważa więc, że przedsiębiorcy będący pierwowzorami bohaterów filmu nie byli tak kryształowi, jak ci ukazani na ekranie – co w znacznym stopniu wpływa na zachwianie poczucia realizmu. *Układowi zamkniętemu* brakuje symetrii – świat jest zbyt czarno-biały. Po jednej stronie znajdują się śnieżnobiali przedsiębiorcy, a po drugiej kruczoczarni urzędnicy. Jej ocena wiarygodności nie wynika więc z jednoznacznie wyrażonych sympatii politycznych, ale z zastrzeżeń artystycznych – zbyt wielu scenariuszowych uogólnień. Choć niezgodę na przedstawiony, bipolarny świat, można również interpretować jako sprzeciw wobec narracji „proPiSowskiej”.

Strategię jawnie „antyPiSowską”, udowadniającą nierealistyczność filmu, przyjął Piotr Ptaszyński z „Przeglądu”, który dopatrzył się w dziele Bugajskiego celów propagandowych:

Czyli scenarzyści, a za nimi zadziwiająco bezwolny reżyser, pakują do jednego worka na plecy starych komuchów odpowiedzialność i za tzw. układy korupcyjne, i za grupy trzymające władzę (patrz afera Rywina), i za metody ich zwalczania, jako żywo wypromowane przez kogo innego, bo za czasów ministra Ziobry i premiera Kaczyńskiego. Przeoczenie? Nie, świadomy zabieg fałszerski, chwyt propagandowy⁵⁹.

Krytykował on twórców za celowe wprowadzenie widzów w błąd, poprzez przypisywanie nagan-nych działań komu innemu. Zwrócił szczególną uwagę na nieuzasadnione, według niego, zrzućcenie winy na byłą nomenklaturę. W jego opinii jest to zabieg *stricte* polityczny, nakierowujący widzów na odpowiedź, która partia obecnie dąży do przeprowadzenia lustracji – film według jego interpretacji jest więc dziełem mającym zdyskredytować PO i SLD, a faworyzować PiS. Ptaszyński więc, całkowicie odmiennie od publicystów sympatyzujących z prawą stroną sceny politycznej, nie upatrywał w polskim systemie patologii, za które mieliby odpowiadać byli komuniści. Winę za złą sytuację w Polsce przypisał natomiast PiS-owi, za rządów którego działały się rzeczy podobne do tych oglądanych w filmie.

Krytykę *par excellence* polityczną przeprowadzili publicyści filmowi na łamach „Krytyki Politycznej”. Jakub Majmurek i Agnieszka Wiśniewska krytykowali film za stosowanie narracji, którą PiS chciał wygrać wybory – czyli odwoływanie się do niezidentyfikowanego układu. Podważyli również zasadność tezy o winie „grubej kreski” za brak możliwości modernizacji Polski – uważali, że patologie, które zostały pokazane na filmie nie wynikają z przeniknięcia do III RP układów z czasów PRL-u, lecz z wewnętrznych problemów systemu kapitalistycznego: „Zwalanie wszystkich problemów na postkomunistyczny układ z każdą dekadą po przełomie ustrojowym z ’89 roku jest coraz mniej skuteczne i coraz bardziej

⁵⁸ B. Janicka, *Fikcja i prawda*, „Kino” 2013, nr 5, s. 89.

⁵⁹ P. Ptaszyński, *Pouczająca historia o apolityczności „Układu zamkniętego”*, [www.przeglad-tygodnik.pl /pl/artukul/piotr-ptaszynski-pouczajaca-historia-o-apolitycznosci-ukladu-zamknietego](http://www.przeglad-tygodnik.pl/pl/artukul/piotr-ptaszynski-pouczajaca-historia-o-apolitycznosci-ukladu-zamknietego) (1.02.2014).

wysilone”⁶⁰. Zwrócili ponadto uwagę na nachalną retorykę „polskiego snu o konserwatywnym modernizmie”, na który składa się mariaż nowych technologii i wody święconej. Co ciekawe, nie skrytykowali wszystkich aspektów filmu, twierdząc, że filmowcom bardzo dobrze udało się uchwycić fakt, że bez kontroli sprawnego państwa kapitalizm staje się systemem, gdzie słabi nie mają szans w starciu z silniejszymi graczami – jednak, jak zauważyli, inne aspekty filmu przesłoniły tę wymowę.

Trzecią narracją pojawiającą się wokół sporu o wiarygodność jest ta przekonująca, że film nie jest dokumentalnym sprawozdaniem z prawdziwych wydarzeń, dziejących się „tu i teraz”, lecz opowieścią uniwersalną. Realizowała się ona w kontrze do przekonañ uwikłanych w polityczny konflikt, gdzie dwie strony przerzucały się nawzajem odpowiedzialnością za ukazaną sytuację. Była więc przede wszystkim wycelowana w narrację polityczną, która wytwarza jałową dyskusję. Marcin Zawisliński na portalfilmowy.pl nie upatrywał w filmie wypowiedzi politycznej, lecz „kawał znakomitego kina społecznie zaangażowanego”⁶¹. Uważał za jedną z najważniejszych cech filmu fakt, że choć akcja rozgrywa się w Polsce, ukazane wydarzenia mogły mieć miejsce gdziekolwiek indziej – dlatego według niego, obraz jest wiarygodny. Podobnie uważał Szczerba, który również starał się wyzwoić z narracji politycznej i wyciągnął z filmu wnioski bardziej ogólne – nie upatrywał w nim publicystycznego komentarza do konkretnych wydarzeń, lecz analizę mechanizmów wykorzystywania władzy do podłych celów⁶².

Spór o wartość artystyczną

Trzecia oś sporu jest w dużej mierze skorelowana z dwiema poprzednimi – konfliktami o PISF i wiarygodność. Podczas analizy narracji uwidaczniających się w debatach nad tymi elementami produkcji nieustannie na pierwszy plan wychodziła zależność między opinią a wartościami ważnymi dla danej wspólnoty interpretacyjnej. Trzecia oś być może najdobitniej potwierdza spostrzeżenie, że system światopoglądowy wpływa na ocenę różnych elementów dzieła filmowego. Trzeci analizowany przeze mnie spór odnosi się do kwestii wartości artystycznej *Układu zamkniętego*. Opinia na jej temat jest w bardzo dużym stopniu skorelowana z poglądami polityczno-światopoglądowymi osoby oceniającej. Jeżeli ktoś zgadzał się z obrazem polskiej rzeczywistości przedstawionym w filmie – uważał, że świat przedstawiony w wiarygodny sposób ją opisuje – to jego ocena pozostałych elementów filmu, odnoszących się do kwestii artystycznych czy technicznych, również była pozytywna. Zilustruję to kilkoma przykładami.

Domaradzki oceniający film dla „Newsweeka”, dojrzał w nim braki scenariuszowe. Za największą słabość uznał tytułowy układ, który według niego, zbyt trywialnie i w niewyjaśniony sposób łączy

⁶⁰» J. Majmurek, A. Wiśniewska, *List otwarty do „lemingów”*, www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20130419/majmurek-wisniewska-list-otwarty-do-lemingow (1.02.2014).

⁶¹» M. Zawisliński, *Sprawiedliwość niejedno ma imię*, www.portalfilmowy.pl/recenzja,4,1049,1,1,Sprawiedliwosc-niejedno-ma-imie.html (1.02.2014).

⁶²» J. Szczerba, dz. cyt., s. 26.

przedstawicieli różnych państwowych instytucji. Film, w jego opinii, nie tłumaczy charakteru układu, ani powiązań. Pisał: „Nikt się nie tłumaczy, nie wyraża wątpliwości, nie zastanawia się nad konsekwencjami”⁶³. Ta opinia ma charakter zarówno krytyki artystycznej, jak i politycznej. Wspólnota interpretacyjna składająca się na środowisko zebrane wokół „Newsweeka” krytykowała Bugajskiego za zbytne upolitycznienie i szukanie wymaginowanego układu w stylu polityków PiS-u. Ten fakt wpłynął również na ich nieprzychylnie opinie na temat scenariuszowych nieścisłości związanych właśnie z przedstawieniem owego układu.

Paweł T. Felis, na łamach „Gazety Wyborczej”, choć odżegnywał się od oceniania filmu z jakiegokolwiek politycznego punktu widzenia, krytykując go również, zdradzał się z własnym światopoglądem. Jego największym zarzutem była zbyt publicystyczność obrazu Bugajskiego – *Układ zamknięty* jest według niego, bardziej filmowym plakatem, niż przedstawieniem ludzkich dramatów. Zdaniem krytyka wpłynął na to brak scenariuszowego zniuansowania i ukazanie świata „rodem z podręcznika spiskowca, dla którego nie istnieją szarości: są tylko «nasi» i «oni»”⁶⁴. Krytykowanie filmu z powodu przedstawienia polskiej rzeczywistości uwikłanej w układ ma swoje podłoże w konkretnej wizji świata – nie ma w niej miejsca na układy, kryminalne związki byłej nomenklatury i celowego niszczenia przez urzędników przedsiębiorczej inicjatywy. Poprzez negatywną ocenę filmu przeświadcza więc bardzo sprecyzowany punkt widzenia polskiej rzeczywistości.

Korelacja ideologicznej oceny filmu z notą za walory artystyczne ujawniają się również w recenzji „Krytyki Politycznej”, której autorzy najpierw skrytykowali dzieło Bugajskiego za polityczną nieprawomysłowość, a następnie skonstatowali, że film „zawodzi [...] także jako widowisko”⁶⁵, nie argumentując swojego stanowiska. Podobnie można odczytać uwagę Janickiej, która skrytykowała film za zbytne scenariuszowe uproszczenia, przedstawienie czarno-białego świata i stworzenie zbyt kryształowego obrazu przedsiębiorców. Jej ocena wynika z przekonania, że ukazana na ekranie historia musiała mieć również swój negatywny wymiar także po stronie pokrzywdzonych – to przemilczenie odnalezione w filmie jest więc pretekstem, by ocenić film negatywnie ze względu na niedostatki techniczne (zbyt schematyczną wizję świata stworzoną w scenariuszu), a zarazem zbytne zideologizowanie⁶⁶.

Opisany mechanizm łączenia oceny warstwy ideowej z elementami artystycznymi dotyczy również, a może nawet przede wszystkim, wartościowania pozytywnego. Różnicą jest to, że zwolennicy filmu nader często redukowali swoją estetyczną opinię do bardzo powierzchownych stwierdzeń w rodzaju: „znakomity film”, „koniecznie trzeba obejrzeć”. Równie często poprzestawano na pozytywnej ocenie gry aktorskiej. Tak było w przypadku omówienia filmu przez Karnowskiego, który najpierw docenił film

⁶³ » K. Domaradzki, dz. cyt.

⁶⁴ » P.T. Felis, *Układ zamknięty*, http://cjg.gazeta.pl/CJG_Warszawa/1,104431,13679211,Uklad_zamkniety____.html (1.02.2014).

⁶⁵ » J. Majmurek, A. Wiśniewska, dz. cyt.

⁶⁶ » B. Janicka, dz. cyt., s. 89.

za ukazanie prawdy o uwikłaniu polskiej klasy politycznej i urzędników w patologiczny układ rodem z PRL-u, a następnie zakończył artykuł stwierdzeniem: „Poza wszystkim to kawał świetnego kina”⁶⁷, zupełnie nie wyjaśniając, dlaczego tak uważa – jakby twierdził, że wystarczy opisać jego warstwę ideologiczną, by udowodnić, że to dobry film również z powodów artystycznych. Podobnie jednozdaniową ocenę wartości artystycznej dostarcza omówienie filmu dokonane przez Łepkowskiego. Jego artykuł koncentruje się na warstwie ideologicznej, jednoznacznie pochwalanej, a opinia o warstwie artystycznej została ograniczona do słowa „świetny”⁶⁸. Adamski natomiast ocenę filmu umieścił w pierwszym akapicie:

Układ zamknięty Ryszarda Bugajskiego jest najważniejszym od czasów *Długu* Krzysztofa Krauzego filmem o patologjach współczesnej Polski. Dawno na naszych ekranach nie mieliśmy filmu tak gęstego od pokazanego zła, intensywnego w emocje oraz dosłownie bolącego widza⁶⁹.

Nie uargumentował jednak swojej oceny. Skoncentrował się jedynie na kwestii ukazania w filmie „prawdy” o współczesnej Polsce, co wystarczyło, by uznać film za artystycznie spełniony. Podobnie powściągliwy w motywowaniu swojej pozytywnej opinii był recenzent „Naszego Dziennika”, który ograniczył się do stwierdzenia, że to „jedna z najlepszych polskich produkcji” oraz, że „akcja trzyma w napięciu od pierwszej do ostatniej minuty”⁷⁰.

* * *

Analiza medialnej recepcji *Układu zamkniętego* wykazała, że film nie jest nieruchomym tekstem, posiadającym gotowy sens, czekający na odkrycie. Dla każdej z ukonstytuowanych wspólnot interpretacyjnych – czasami reprezentowanych przez jedną osobę, jednak posiadającą instytucjonalne umocowanie w światopoglądowym zapleczu dziennikarskiego środowiska, do którego przynależy – omawiany film posiadał inne znaczenia, był niezbitym dowodem na tezy odpowiadające wyznawanym wartościom. Każda z przywołanych wspólnot – odpowiadająca konkretnemu medium (czasopismu bądź portalowi internetowemu) omawiając film, filtrowała go przez ważne dla niej znaczenia. Konstruowała podług własnej wizji świata i posiadanej „milczącej wiedzy”. Dlatego medialne spory rozgorzałe wokół filmu Bugajskiego były tak bardzo zróżnicowane. Podsumowując tę medialną debatę, nie da się wyodrębnić dwóch stron konfliktu, dajmy na to: prawicę i lewicę, zwolenników PO i PiS-u, konserwatystów i liberałów. Film uwidoczniał mnogość strategii odbiorczych i wielość wartości, przez które wspólnoty

⁶⁷» M. Karnowski, dz. cyt.

⁶⁸» A. Łepkowski, dz. cyt.

⁶⁹» Ł. Adamski, *Takiej Polski chcieliśmy...*

⁷⁰» M. Walaszczyk, dz. cyt.

przepuszczają opowiedziana przez Bugajskiego historię. Dla przykładu, choć zarówno „Rzeczpospolita”, jak i portal wpolityce.pl są uważane powszechnie za prawicowe, ich narracje nie były tożsame. Odnaczały się własnym „nachyleniem” – popularna „Rzepa” neoliberalnym, a internetowy portal antysystemowym. Mimo mnogości punktów widzenia uwidaczniających się w medialnej dyskusji, każda ze wspólnot interpretacyjnych odznaczała się bardzo spójną wizją polskiej rzeczywistości i systemem wartości – wpływały one na ocenę różnych elementów produkcji: od zamieszania z dotacjami i sponсорami, poprzez spór o wiarygodność, po ocenę artystyczną. Wszystkie trzy spory były obecne w dyskursie tworzoną wokół filmu i nawzajem się warunkowały.

Często zacięte spory i radykalne wypowiedzi pojawiające się przy okazji premiery filmu udowodniły również, że pewne obrazy w naszej kulturze są niezwykle trwałe. Wbrew współczesnym „ikonoklastom”, takim jak Jean Baudrillard, który przekonywał, że symbole utraciły znaczenia⁷¹, a wideosfera zamieniała się w hiperrzeczywistość, anihilującą zasadność sporu o „prawdę”, okazuje się, że właśnie ten konflikt jest obecnie najbardziej zagorzały. Nie jest obojętne, w jaki sposób reżyser przedstawi Polskę – czy jako kraj opleciony uściskiem układu, czy zachłyśnięty nienawiścią do Żydów, jak zrobił to Pasikowski w *Pokośiu*. Spory o wiarygodność i ideologię przemawiającą z ekranu rozgrzewają publiczną debatę, odsłaniając wielość równoległych, kulturowych światów zamieszkiwanych przez polskie społeczeństwo. Okazuje się, że o Polsce należy mówić w liczbie mnogiej – jest ich tyle, ile jej społecznych konstrukcji. Za każdą z nich stoi wiedza kulturowa, determinująca punkt widzenia, wpływająca również na opinie na temat przedstawień naszego kraju. Te narracje, które proponują ich interpretacje w innych terminach, ukazujących odmienną optykę, należy zdyskredytować podług wartości, które uważa się za pryncypialne.

Dzięki perlokucyjnej mocy filmu mamy możliwość przyjrzeć się wiedzy stojącej za konstruującymi znaczenia wspólnotami. Obraz dostarcza ram dla myślenia – ogniskuje dyskusje na wskazanym problemie, jest elementem czynnym, wpływającym na kształt sporu nie tylko o znaczenia i wartości filmu, lecz również o sposób ujęcia ukazanego problemu. Jest działającym aktorem – elementem usieciowionej relacji tworzącej to, co społeczne – choć jedynie na krótki czas zawiązania się debaty nad zaproponowanym światem przedstawionym.

Michał Piepiórka

Doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Publikował m. in. w „Kinie”, „Kulturze i Historii”, „Panoptikum”, „Człowieku i Społeczeństwie”, „Tematach z Szewskiej”. Zajmuje się filmem dokumentalnym we współczesnej kulturze audiowizualnej, przemianami w kinie współczesnym oraz

⁷¹» Por. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm: Antologia przekładów*, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998.

filmowymi obrazami polskiej transformacji ustrojowej. Redaktor naczelny czasopisma naukowego „Perspektywy Kulturoznawcze”.

SUMMARY

The Closed Circuit as a film performative

This article shows film as a performing “object”, which induces controversies, establishes new fields of conflicts and discloses knowledge of interpretive communities. For this reason I use theory of posthumanism, what is a part of performative turn in the humanities. The main part of this article is an analysis of *The Closed Circuit*’s reception. It is an example of how film influences on viewers, establishes interpretative communities and becomes an active agent.

Keywords: performance theory, posthumanism, analysis of reception, interpretive community, *The Closed Circuit*

PRAKTYKI FANOWSKIE JAKO PERFORMATYWNY WYMIAR POSTMEDIALNEJ TELEWIZJI

Ewelina Twardoch | Kraków

ABSTRAKT

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie praktyk fanowskich związanych z telewizją w kontekście tez pochodzących z projektu „mediów kreatywnych” Joanny Zylińskiej i Sarah Kember, odnoszącego się do teorii performatywności. Performatywność w ujęciu Zylińskiej i Kember realizuje się w medialnych relacjach, stanowiących ich zdaniem faktyczną współczesną postać mediów. Autorka artykułu odwołuje się również do spostrzeżeń Piotra Celińskiego dotyczących postmedialności, uznając praktyki fanowskie za jej performatywny przejaw. W przedstawionym kontekście teoretycznym autorka dokonuje w artykule analizy wybranych przykładów praktyk fanowskich, które pozostają w interesującej i wieloznacznej relacji z pierwotnymi produkcjami telewizyjnymi.

słowa kluczowe: konwergencja, performatywność, medialność, postmedia, praktyki fanowskie

W ciągu ostatnich dziesięcioleci wielokrotnie wieszczono śmierć telewizji, podobnie zresztą jak i kina. Zastanawiano się, jaka jest rzeczywistość filmowa „po kinie”¹ oraz pytano, czy mamy do czynienia

¹» Zob. A. Gwóźdź, *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.

ze zmierzchem telewizji². Nie były to oczywiście pytania zadawane bezmyślnie; doczekały się również wielowymiarowych odpowiedzi, każdorazowo dostrzec w nich jednak można myślenie zgodne z przekonaniem, że „to, co stare odchodzi, a nastaje to, co nowe”. I jakkolwiek pewna ewolucyjność mediów, wynikająca z tego z przekształceniami zachodzącymi w kinie i telewizji, jest godna uwagi, to jednak w coraz mniejszym stopniu wydaje się przekonujący podział na stare i nowe media. Zaprzeczyła mu bardzo wyraźnie Joanna Zylinska, która razem z Sarah Kember sformułowała jedną z najciekawszych propozycji spojrzenia na szybko zmieniający się medialny świat w postaci projektu „mediów kreatywnych” (*creative media*), bazującego na idei performatywności³. Do tego zawartych w tej propozycji będę wielokrotnie powracać w niniejszym artykule, skupiając się na procesie medialnym, który umownie można nazwać telewizją. Umowność tej nazwy nie wynika jednak z faktu, że mamy do czynienia ze śmiercią telewizji, czy z jej zupełnie nową formułą. Wręcz przeciwnie – telewizja to jedna z tych rzeczywistości medialnych, która przeistacza się w sposób najbardziej interesujący i symptomatyczny dla funkcjonowania kultury popularnej. Ze względu jednak na to, że coraz trudniej jest dziś utrzymywać tezę o stabilnej ontologii mediów, a Zylinska i Kember proponują wręcz mówienie o medialności, określając tym mianem ich hybrydyczną, złożoną i relacyjną formułę⁴, trafniejszym określeniem wydają się raczej „praktyki telewizyjne” – jako całokształt procesów wiążących się ze złożonym, niejednoznacznym kształtem telewizji. Wśród nich – ze względu na dziś już faktyczną możliwość partycypowania odbiorców w kulturowej rzeczywistości oraz zacierającą się coraz bardziej granicę między producentem kultury a jej konsumentem – jednymi z najistotniejszych, ale wciąż raczej niedocenionych przez krytykę jako budulec samej telewizji, są praktyki fanowskie.

Przesunięcie punktu ciężkości w myśleniu o mediach z postrzegania ich jako osobnych obiektów (jak telewizor czy komputer)⁵ w ujmowanie ich jako relacyjnego procesu wynika też z pewnością z samego charakteru mediów, których właściwie nie sposób już rozpatrywać jako jednorodnych. Media nie istnieją dziś w postaci czystej (dotyczy to także podziału na to, co nowe i stare), a relacje, które między nimi zachodzą, również naznaczone są coraz bardziej złożoną i wieloaspektową hybrydycznością oraz konwergencyjnością – choć coraz sensowniejsze wydaje się nawet mówienie o „pokonwergencyjności”, co zaproponował Piotr Celiński. Jego zdaniem, zjawiska, które następują na skutek procesu konwergencji określić można mianem „postmedialności” i to właśnie pejzaż postmedialny jest tym, z którym mamy do czynienia również w naszej codzienności⁶. Przedrostek „post” – ze względu na jego nadużywanie w określaniu zjawisk kulturowych – niemalże od razu wywołuje niepokój i każe się zastanowić, do czego

² Zob. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2011.

³ Zob. S. Kember, J. Zylinska, *Life after New Media, Mediation as Vital Process*, Cambridge-London: MIT Press, 2012.

⁴ Tamże, s. XV.

⁵ Zob. tamże, s. 201.

⁶ Zob. P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2013, s. 16.

właściwie jest nam potrzebna kolejna kategoria, jednakże w kontekście współczesnych przemian medialności wydaje się ona jedną z ciekawszych propozycji, poniekąd paralelną z założeniami Zylinskiej i Kember, dotyczącymi medialności. Konwergencja w klasycznym już Jenkinsowskim ujęciu⁷ oznaczała łączenie tego, co stare i nowe w mediach, kształtowanie się form hybrydycznych, w których walor nowości wiązał się z cyfryzacją. Celiński, wskazując na radykalizację procesu konwergencji, mówi natomiast o tym, że „cyfrowa konwergencja okazuje się stanem, który przekracza i unieważnia granicę rozpoznawalności fenomenów medium i mediów jako takich”⁸. Inaczej mówiąc, w rzeczywistości postmedialnej mamy do czynienia nie tylko z brakiem jednorodnej formuły poszczególnych mediów, ale również z zanikiem ich autonomii jako mediów.

Celiński zauważa dalej, iż „w domenie cyfrowej historyczne gramatyki mediów obowiązują jednakowe zasady. Wszystkie cyfrowe dane obowiązuje tu równość wobec kodu, fizycznych zasad elektryczności i hardware oraz tłumaczących je kulturze interfejsów”⁹. Trudno odmówić słuszności spostrzeżeniom Celińskiego, zwłaszcza, że wskazują one na dość paradoksalne wobec głoszonej hybrydyzacji medialnej ujednolicenie ontologii medialnego świata. Jednakże, wydaje się, że w codziennych praktykach medialnych, choć nierozdzielnych z technologią, znacznie ważniejsza od świadomości istnienia kodów jest możliwość, a czasami wręcz konieczność funkcjonowania w uniwersach medialnych, które jednak są przez nas postrzegane jako heteronomiczne (prosta czynność sprawdzenia wiadomości przeczytanych w gazecie w Internecie). Rację ma więc Celiński, zauważając brak autonomii poszczególnych mediów, ale wydaje się, że z poziomu praktyk znacznie ważniejsze od ujednolicającego je i determinującego ich funkcjonowanie kodu, jest ich procesualny, relacyjny charakter. Nie wyklucza on istnienia kodu – wręcz przeciwnie, ale przesuwając medialne determinanty z obszaru ontologii mediów na ich wymiar, który za Zylinską i Kember można nazwać kreacyjnym, oznaczającym nie tylko obszar szeroko rozumianej inwencji (kreowania i przekształcania uniwersów medialnych), ale także udział mediów w tworzeniu sfer: ekonomicznej, kulturalnej, polityczno-społecznej oraz technologicznej współczesnego świata¹⁰. Można też powiedzieć, że media performują same siebie – odnoszą do siebie, powodują wzajemne przekształcenia w swoich formułach (doskonały przykład to działalność Netflixa, który odwołując się do struktury odcinkowego serialu telewizyjnego, jednocześnie zaprzeczył jednej z konstytutywnych cech telewizji – jej seryjności, wychodząc naprzeciw praktykom użytkowników platform internetowych), stanowią aktorów (rozumianych za Latourem¹¹), zaangażowanych w wieloaspektowy proces nazywany przez Zylinską

7» Chodzi o klasyczną już i dobrze znaną w środowiskach medioznawczych pozycję: H. Jenkins, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa: WaiP, 2007.

8» P. Celiński, dz. cyt., s. 17.

9» Tamże.

10» Zob. S. Kember, J. Zylinska, *Life after Media*. ..., s. 203.

11» Zob. B. Latour, *Śplatając na nowo to, co społeczne – wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków: Universitas, 2010.

i Kember medialnością. Samo-performowalność mediów stanie się jeszcze bardziej widoczna, gdy pokażę ją na przykładzie konkretnych praktyk fanowskich.

Konwergencyjność mediów, wyznaczona przez pewnego rodzaju wniknięcie „nowych” mediów cyfrowych do analogowego świata, rozegrała się w różnych przestrzeniach medialnych nieco inaczej. Określanie takich linii demarkacyjnych dla poszczególnych środowisk medialnych byłoby pracą niezwykle mozolną i z dzisiejszego punktu widzenia właściwie niepotrzebną, jednak warto wspomnieć, że dla telewizji momentem przełomowym (chyba istotniejszym nawet niż dla kina) okazało się powstanie platformy Youtube. Telewizja zaczęła pojawiać się w rzeczywistości internetowej już w latach 90., a nie dopiero w 2005 roku, gdy powstał Youtube – najbardziej znany portal to www.hulu.com, który funkcjonuje do dziś, ale dzisiaj jest dostępny jedynie w Stanach Zjednoczonych, burząc poniekąd mit o dostępności sieci z zawartością plików udostępnianych publicznie na całym świecie. Jednakże to dopiero serwis powstały w 2005 roku umożliwił niemalże nielimitowaną możliwość nawiązywania do telewizji, różnorodnego jej komentowania i przekształcania. Wciąż też jest to najbardziej popularny (być może wspólnie z Facebookiem – trudno bowiem o dokładną mierzalność w tej kwestii) obszar praktyk fanowskich.

Projekt *creative media* Zylinskiej i Kember stanowi w gruncie rzeczy rodzaj manifestu, skierowanego do badaczy mediów. Jest propozycją spojrzenia niejako od środka na medialność oraz dostrzeżenia w niej przestrzeni performatywnej, której jednym z elementów konstytutywnych jest połączenie, czy też ściślej mówiąc, jednoczesność roli twórców medialnych i krytyków pod postacią kreatywno-krytycznych praktyk (*creative-critical practices*)¹². Nowa rola odbiorcy telewizyjnego była podkreślana już co najmniej od czasu postulatów o istnieniu neotelewizji i już wtedy zaznaczano jego coraz większe możliwości partycypowania w tworzeniu telewizyjnej ramówki¹³. Pisali o tym zarówno przedstawiciele brytyjskich studiów kulturowych, jak i szkoły frankfurckiej. Wydawać się więc może, że spostrzeżenia Zylinskiej i Kember nie wnoszą niczego nowego do teorii telewizyjnej publiczności. Co więcej, nawet spojrzenie na postulat badaczek „od strony krytyka” także nie przynosi żadnej teoretycznej rewolucji, gdyż wynika z niego konstatacja dość prosta: krytyk jest dziś także po prostu odbiorcą przekazów medialnych. Wydaje się jednak, że w propozycji Zylinskiej i Kember nie chodzi o ustanowienie nowego statusu krytyka medialnego świata i jego odbiorców, ale o dostrzeżenie po pierwsze – relacji jaka łączy obie role, polegającej nie tyle na znoszeniu granic między nimi, co wzajemnym się ich przenikaniu, ale przede wszystkim o zdanie sprawy z tego, że wszelkiego rodzaju odbiorcy telewizji to aktorzy w sieciach relacji uniwersum medialnego, którzy są jego elementem składowym – obok czynników ekonomicznych, społeczno-politycznych oraz technologicznych. Inaczej jeszcze mówiąc, praktyki medialne (w tym telewizyjne praktyki odbiorcze) wynikają oczywiście ze kształtu współczesnej medialności, ale mamy też do czynienia z procesem

¹²» Zob. tamże, s. 203.

¹³» R. Casetti, F. Odin, *Od paleo- do neotelewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, [w:] A. Gwóźdź (oprac., wprowadz., wybór), *Po kinie? ... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Kraków: Universitas, 1994.

odwrotnym: kreowaniem medialności poprzez szeroko rozumianą działalność odbiorczą. Warto jeszcze dodać, że działania te nie polegają jedynie na „wyrażaniu swojej opinii” wobec zewnętrznego świata, ale także na kształtowaniu go od wewnątrz – i nie na zasadzie takiej, że media stanowią nasze protezy – jak postulował McLuhan, ale poprzez współistnienie tego, co medialne z odbiorcą. Narzędzia medialne nie stanowią więc jedynie obiektów zewnętrznych wobec ludzkiego świata, a świat ten ma wymiar medialny, czy wręcz biomedialny – jak zaznaczają Zylinska i Kember¹⁴.

W tezie o procesualnym charakterze medialności, którą wypowiada również Celiński, zwracając jednak uwagę przede wszystkim na jej aspekt technologiczny¹⁵, zawiera się więc zarówno obserwacja zmiennego, hybrydycznego kształtu mediów, jak i relacyjnych mediacji, których aktorami są użytkownicy. Odzwierciedleniem tego powiązania jest tzw. kultura remiksu, czyli taka, w której na skutek działań odbiorczych dochodzi do różnego rodzaju przekształceń medialnych. Jednym z elementów kształtujących estetykę postmedialną, zdaniem Celińskiego, jest właśnie remiks¹⁶, realizowany na rozmaite sposoby. Wśród odbiorców grupą z pewnością najbardziej „zaangażowaną w medialność”¹⁷, pozostającą w nieustannej, żywej relacji z uniwersum medialnym są fani – w niniejszym tekście chodzi o fanów produkcji telewizyjnych. Fani z reguły są postrzegani z przymrużeniem oka jako ci, którzy tak mocno dali się wciągnąć w wymyślony w telewizji świat, że nie posiadają już wobec niego pełnego dystansu odbiorczego. Fanem można nazwać kogoś, kto nie tylko od niechcenia czy przez przypadek śledzi dany program, ale wkłada w jego odbiór choć trochę swojego zaangażowania, wie więcej niż osoba, która go nie ogląda. Są oczywiście także antyfani – często tak samo silnie wpływający na istnienie danej produkcji, jak jej wielbiciele, a istnieje również grupa fanów ukrywających się, którzy czują winę z powodu swojej przyjemności odbiorczej (tzw. *guilty pleasures*), albo śledzą dany program i znają go bardzo dobrze, a jednak nie uznają się za fanów – czasami ze względu na wstyd wynikający z upodobań, a czasami z powodu dość neutralnego stosunku do produkcji – oglądania dla tak zwanego zabicia czasu.

Grupy fanowskie często traktowane są jako odbiorcy podchodzący naiwnie (bo nie sceptycznie) do oglądanych programów, choć tak naprawdę w dużej mierze to właśnie na nich opiera się system ekonomii telewizyjnej, a także zmieniająca się formuła medialności telewizji. Henry Jenkins, odwołując się do tez Michela de Certeau, nazywa fanów telewizyjnych „tekstualnymi kłusownikami” (*textual poachers*), którzy przywłaszczają sobie dany tekst, odczytują go ponownie zgodnie ze swoimi zainteresowaniami czy upodobaniami i tym samym z procesu oglądania telewizji czynią trzon kultury partycypacji, której oczywiście są częścią¹⁸. W spostrzeżeniach Jenkinsa cenne wydaje się przede wszystkim zwrócenie uwagi na to, że fani stanowią bardzo aktywną, wpływową grupę, która tworzy kreatywny wymiar istnienia

¹⁴» Zob. Kember, J. Zylinska, *Life after Media*. ..., s. 7–8.

¹⁵» Zob. P. Celiński, dz. cyt., s. 24.

¹⁶» Tamże, s. 21.

¹⁷» S. Kember, J. Zylinska, *Life after Media*. ..., s. 203.

¹⁸» Zob. H. Jenkins, *Textual Poachers. Television fans & participatory culture*, New York-London: Routledge, 1992, s. 23.

– w tym wypadku – telewizji. Fani, jako partycypujący w kulturze popularnej (i nie tylko), posiadają też siłę sprawczą, kształtują telewizję, stanowiąc nieodłączny element procesu jej funkcjonowania. A – jak stwierdzają Zylinska i Kember, powołując się na Gitelmana – „media są niczym bez ich ludzkich «aktorów, designerów, inżynierów, przedsiębiorców, programistów, inwestorów, posiadaczy czy publiczności» [tłum. własne]”¹⁹.

Jenkins zauważył ogromny potencjał drzemiący w grupach fanowskich oraz ich działaniach – i jest to bezdyskusyjna zaleta jego książki, jednakże trudno zgodzić się z tym, że fani telewizyjni to „tekstualni kłusownicy”. Telewizja pozostaje do pewnego stopnia tworem tekstualnym, ale ani jej ontologiczny status, ani sposób funkcjonowania nie wyczerpuje się w tekście. Pisał już o tej kwestii Jason Mittel, proponując nowe, kulturowe podejście do kwestii gatunku telewizyjnego, rozpatrując go znacznie szerzej niż jako zbiór tekstualnych konwencji²⁰. Tym bardziej do kwestii związanych z tekstualnością nie sprowadza się aktywność fanów. Słuszniej byłoby więc nazwać ich raczej „medialnymi kłusownikami” – jako, że poruszają się wewnątrz uniwersów medialnych, jednocześnie będąc ich siłami twórczymi.

Jenkins stwierdza również, że grupy fanowskie rozpatrywać należy jako te, które: napędzają odbiorczą aktywność, stanowią społeczności interpretacyjne, biorą udział w produkcji kulturowej, są społecznościami alternatywnymi²¹. Trudno nie zgodzić się z tymi spostrzeżeniami teoretyka, jednak chyba coraz trudniej jest dziś ustalić, czym tak naprawdę są media alternatywne oraz praktyki o takim charakterze. Działania fanowskie są w dużej mierze sprzęgnięte z innymi czynnikami biorącymi udział w relacjach medialnych, wpisując się w strukturę i sposób funkcjonowania komercyjnych portali, takich jak Facebook czy Youtube. Zatem nawet jeśli praktyki fanowskie proponują nowe odczytania czy wręcz przekształcania istniejących programów, są to raczej strategie subwersywne niż alternatywne. Spostrzeżenia Jenkinsa są jednak w pełni zrozumiałe w odniesieniu do epoki, w której pisał swoją książkę – początek lat 90. Próba zaaplikowania ich do współczesnych realiów przynosi natomiast ciekawe wnioski: mimo że wydaje się, iż jeśli chodzi o fanów zmieniły się jedynie środki, których używają do wyrażenia swojego medialnego zaangażowania, okazuje się, że zmianie uległo znacznie więcej. Zmieniły się strategie fanowskie i ich znaczenie dla kształtu kultury. Ewoluuował również sposób partycypacji fanów w kulturze, zakres ich interaktywności z przekazami medialnymi. W 1992 roku Jenkins pisał, że fani mają jedynie ograniczone środki, za pomocą których mogą wpływać na decyzje przemysłu telewizyjnego – dziś środki wydają się nielimitowane, a w dodatku, w realny sposób, oddziałują na rozmaite procesy składające się na istnienie telewizji. Działania fanów mają siłę sprawczą i są jednym z czynników napędzających i podtrzymujących cyrkulację medialną – żywy, zmienny, niejednorodny proces wykształcania się formuł medialnych, a cyr-

¹⁹» S. Kember, J. Zylinska, *Life after Media*... , s. 11.

²⁰» J. Mittel, *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, [w:] G.R. Edgerton, B.G. Rose (red.), *Thinking Outside the Box. A Contemporary Television Genre Reader*, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2005.

²¹» H. Jenkins, *Textual Poachers*... , s. 2.

kulację tę Zylinska i Kember uznają za jeden z najciekawszych i najistotniejszych, zwłaszcza w kontekście działań na obszarze sztuki i humanistyki, wymiarów zwrotu performatywnego²².

Jenkins, kolejny raz inspirując się rozpoznaniem de Certeau, określa fanów nie tylko mianem kłusowników, ale także nomadów. Nomadzi są ciągle w ruchu, ciągle sięgają po nowy tekst, wynajdują nowe materiały, nadają nowe znaczenia²³. Rola współczesnych praktyk fanowskich wydaje się natomiast znacznie poszerzona wobec propozycji Jenkinsa, choćby z tego względu, że fani nie tylko nadają nowe znaczenia istniejącym przekazom medialnym, ale wręcz je stwarzają – nie tylko, zgodnie ze słynnym już sformułowaniem, „przedłużają życie” produkcjom telewizyjnym czy kinowym, ale raczej współtworzą ich istnienie. Nie są jedynie protezami, ale implantami niemal natychmiast zrastającymi się z pierwotną tkanką medialną, czasami wręcz zamieniając się z nią miejscami.

Jeśli chodzi o kwestię nomadyczności w odniesieniu do fanów, ale też odbiorców w ogóle, znacznie ciekawsza wydaje się koncepcja podmiotu nomadycznego, zaproponowana przez Rosi Braidotti²⁴. Podmiot nomadyczny jest przede wszystkim zróżnicowany jako jednostka. Inaczej mówiąc, charakteryzowanie go poprzez płeć, status społeczny czy nawet wyłącznie przez jego aktualne upodobania – zdaniem Braidotti – jest niepełne, gdyż każdy człowiek jest zmienny, kształtują go różne czynniki. I taki właśnie podmiot jest również widzem, fanem, twórcą medialnego uniwersum. Trudno więc przypisać mu konkretne role, a jego cechą charakterystyczną, przekładającą się także na formuły medialne, jest jego swoista nieobliczalność rozumiana jako wartość pozytywna – przynosząca zmiany, zapewniająca medialności witalność. Witalność (*vitality*) to natomiast – zdaniem Zylinskiej i Kember – jeden z najważniejszych aspektów kreatywnej medialności²⁵.

W procesie medialnej cyrkulacji wyróżnić można niezliczoną ilość praktyk fanowskich, różnorodnych i trudnych do zakwalifikowania, tworzonych przez takie właśnie podmioty. Z tego względu propozycja interesująca, ale znów nieadekwatną do zmieniających się relacji medialnych, jest próba stworzenia przez Jenkinsa typologii, określającej rodzaje telewizyjnej działalności fanowskiej. Jenkins wymienia ich dziesięć, a wśród nich znajdują się kategorie znaczące wiele i nic, jak na przykład: rekontekstualizacja, przekraczanie ram gatunkowych czy intensyfikacja emocjonalnego wymiaru produkcji²⁶. W żywym, hybrydycznym przepływie medialnym, stanowiącym przestrzeń praktyk fanowskich trudno jest o dokonanie typologizacji, która byłaby czymś więcej niż mnożeniem pojęć i w gruncie rzeczy ograniczaniem heteronomicznych zjawisk medialnych do prostej, jednoznacznej strategii. We współczesnej telewizji programy – mimo iż realizują często wyeksploatowane do granic konwencje – nie odwołują

²² S. Kember, J. Zylinska, *Life after Media*..., s. 188.

²³ H. Jenkins, *Textual Poachers*..., s. 37.

²⁴ Zob. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne: ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa: WAiP, 2009.

²⁵ S. Kember, J. Zylinska, *Life after Media*..., s. xvii.

²⁶ H. Jenkins, *Textual Poachers*..., s. 165–180.

się już do czystych norm gatunkowych. Inaczej jeszcze: na podstawie obserwacji telewizyjnego uniwersum trudno byłoby dziś normy takie wyznaczyć. Wiesław Godzic już kilka lat temu zaproponował na polskim gruncie teoretycznym używanie kategorii formatu oraz odwoływanie się podczas analizy do konkretnego rodzaju produkcji, a nie do koncepcji gatunkowej, w którą „powinien” się on wpisywać²⁷. To podejście wydaje się jedynym słusznym również jeśli chodzi o praktyki fanowskie. Śledzenie poszczególnych przypadków takiej działalności i rozpatrywanie ich jako jednostkowych fenomenów, towarzyszących konkretnym produkcjom pozwala bowiem w dokładniejszy sposób wskazać ich miejsce w złożonym przepływie medialnym.

Nietrudno jest rozpatrywać telewizję jako przestrzeń medialną, w której dominuje performatywność. Wynika to z faktu, że wiele, jeśli nie większość produkcji telewizyjnych ma charakter rozrywkowy, widowiskowy, a zdaniem Eriki Fisher-Lichte jest to jeden z podstawowych przejawów performatywności²⁸. Stwierdzenie to jednak jest na tyle ogólne, że można by na nim zakończyć analizę praktyk telewizyjnych w kontekście zwrotu performatywnego, oscylując być może jeszcze wokół dobrze znanych nie tylko przez teoretyków telewizji kategorii *entertainmentu* oraz *infotainmentu*. Ewa Domańska wyznacza natomiast jeszcze inne przejawy zwrotu performatywnego, które znajdują interesującą realizację właśnie w praktykach fanowskich. Domańska zwraca między innymi uwagę na kwestię sprawczości, która wiąże się z „powrotem silnego podmiotu” – podmiotu, który jest inicjatorem zjawisk oraz ich sprawcą, współdziałającym zawsze z innymi podmiotami²⁹. Badaczka zauważa też, że mimo teatralnych konotacji związanych z kategorią performatywności, performance w szerokim znaczeniu jest równoznaczny z „praktykami codziennego życia społecznego”, przejawiającego się na przykład w różnego rodzaju rytuałach czy wydarzeniach o charakterze festiwalowym³⁰.

Praktyki fanowskie dokonywane są na różnych polach działalności krytyczno-odbiorczej. Mogą mieć postać fanartów, opowieści zapisywanych pod postacią opowiadań, wierszy i innych form literackich, memów, machinim, typografii kinetycznych, rozmaitej twórczości wideo, z której większość nagrywana jest amatorsko, często przy pomocy narzędzi mobilnych. Są jednak i takie praktyki fanowskie, które – nawet jeśli mają na przykład postać filmu wideo – wykraczają poza swoją rozrywkową funkcję i zaczynają funkcjonować w znacznie szerszej sieci relacji medialnych. Jedną z fal reakcji fanowskich interesujących również z kulturoznawczego punktu widzenia wywołał finał dziewiątego odcinka trzeciego sezonu *Gry o tron* stacji HBO. Odcinek nosił tytuł *The Rains of Castamere* i odwoływał się do pieśni zapowiadającej rzeź jednego z rodów, ale finałowa sekwencja przeszła do historii pod nazwą *The Red Wedding*. Fenomen, jakim

²⁷» Zob. W. Godzic, *Skąd się wzięły i co mówią gatunki? Oraz Koniec gatunków, czyli przyszłość kulturowej produkcji i Przyszłość gatunku*, [w:] Tenże, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków: Universitas, 2004.

²⁸» E. Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2008, s. 18.

²⁹» E. Domańska, „Zwrot performatywny” w *współczesnej humanistyce*, „Teksty drugie” 2007, nr 5, s. 49.

³⁰» Tamże.

stał się finał, jest zupełnie niezrozumiały, gdyby chcieć do niego podejść ze wsparciem racjonalnej argumentacji. Sceny śmierci, nawet niezwykle drastycznych, są w serialach, zwłaszcza produkcji amerykańskiej, niesłychanie powszechne. Tymczasem, *The Red Wedding*, sekwencja, w której w czasie wesela ginie trójka głównych bohaterów, a potem widz widzi na ekranie dosłowną rzeź, wywołała tak ogromne poruszenie wśród widzów produkcji, że w niedługim czasie po emisji odcinka w sieci zaczęły krążyć filmiki, pokazujące reakcje widzów na pomysł zarówno autora książkowej serii George'a R. R. Martina, jak i scenarzystów serialu. Na Youtube można znaleźć kompilacje tych reakcji, wersje narodowe (na przykład hiszpańską), reakcję samego pisarza na finał odcinka, a nawet reakcje bohaterów, którzy wówczas nie zginęli. Niesamowita jest intensywność emocji, które wzbudziła sekwencja, ale jeszcze bardziej zdumiewa fakt, że ludzie chcieli się nimi podzielić z innymi, jakby współuczestniczyli w żałobie po tragicznym, rzeczywistym wydarzeniu. W dodatku wydarzeniu prawdziwie globalnym, jako że miało ono oddźwięk niemalże na całym świecie. O ile mi wiadomo, żaden program telewizyjny nigdy nie doczekał się realizacji potrzeby widzów dzielenia się swoją emocjonalną żałobą na taką skalę. Co więcej, faktycznych reakcji publiczności telewizyjnej w odniesieniu do seriali zazwyczaj można się jedynie domyślać, czy też szacować je na podstawie danych telemetrycznych, wpisów na forach, blogach, czy platformach mediów społecznościowych, w tym przypadku mamy je natomiast nagrane w dużej części „na żywo” – w momencie premiery odcinka. W gruncie rzeczy trudno jest wyjaśnić, jak to się w ogóle stało, że one powstały. Część osób nagrała je być może, gdyż znała książkę i podejrzewała, że jeden z ostatnich odcinków sezonu będzie godzien upamiętnienia, część na pewno zrobiła to przez przypadek przy pomocy kamerek internetowych lub urządzeń mobilnych, a pewien procent nagranych reakcji mogą stanowić zapisy jedynie pozorowane na autentyczne.

Nagrania reakcji na *The Red Wedding* do praktyki medialne niezwykle znamienne dla zwrotu performatywnego w telewizji. Same reakcje, zwłaszcza pod postaciami kompilacji stanowią rodzaj performance'u – rytuału związanego z oglądaniem seriali, w którym największą wartość ma współuczestnictwo. Jest to rytuał wynikający z brania udziału w codziennym życiu społecznym (oczywiście pewnych grup społecznych, które jednak w przypadku tej produkcji są niezwykle liczne), partycypowania w sieci relacji przebiegających między samą produkcją, jej medialnym obiegiem, publicznością i powstałym w ten sposób performancem. Fani są tutaj aktorami, mającymi moc sprawczą tym większą, że pozostają w relacji z innymi aktorami oraz że wykazują zdolność nie tylko odbioru treści medialnych, ale również ich produkowania. Reakcje na *The Red Wedding* nie są oczywiście zupełnie autonomicznym przekazem medialnym – współcześnie stanowią bowiem już nieodłączną część serialu, ale z drugiej strony, trudno nie rozpatrywać ich jako osobnego fenomenu społecznego, realizującego niezwykle silny żywiół performatywny, tkwiący w fanach. Philip Auslander twierdzi, że w procesie technologicznej produkcji, w przeciwieństwie do reprodukcji, powstają performance generowane w czasie realnym³¹, a w oma-

³¹ » P. Auslander, *Reactivation: Performance, Mediatization and the Present Moment*, [w:] M. Chatzichristodoulou, J. Jefferies, R. Zerihan (red.), *Interfaces of Performance*, Burlington: Ashgate Publishing Company, 2009, s. 85.

wianym przypadku trudno również uniknąć skojarzeń z teatrem, którego aktorzy z założenia mają kontakt z autentycznymi reakcjami publiczności. Autentyczność ta, wytworzona niejako przez samych fanów, stanowi skądinąd interesujący przykład przeciwwagi dla autentyczności usilnie realizowanej przez wszelkie wariacje metaformatu (nie uważam, by rozmaite formy jego realizacji można było sprowadzić do konkretnego formatu) *reality show*³². Kwestii tej należałoby poświęcić osobny tekst, ale warto choć zaznaczyć, iż nawet ten – wydawałoby się mało znaczący – element działań fanowskich doskonale zdaje sprawę z żywej, zmiennej i interaktywnej formuły współczesnej medialności. Odbiorcy nie pozostawiają bez odpowiedzi niczego, co powstaje w mediach.

Emocjonalne poruszenie towarzyszące *The Red Wedding* może być odbierane również jako przekaz o charakterze parodystycznym (prawdopodobnie przede wszystkim taki będzie miało po kilku latach), a sama parodia stanowi z pewnością swoisty metaformat określający wiele przypadków działań fanowskich czy antyfanowskich (znów: nie jest to osobny rodzaj tego typu praktyk, ale pewnego rodzaju konwencja, towarzysząca różnym formom fanowskiej aktywności). Parodia jest zjawiskiem niezwykle częstym wśród praktyk fanowskich o różnorodnym charakterze i wydaje się też strategią dobrze znaną i rozpoznawalną. Parodia ma oczywiście funkcję prześmiewczą (choć nie we wszystkich ujęciach uznaje się ją za dystynktywną), ale w kontekście projektu mediów kreatywnych niezwykle istotny wydaje się raczej jej potencjał krytyczny, który podkreśla S. Denith w swojej książce poświęconej parodii³³. Reakcje widzów na *The Red Wedding* nie są bowiem wyłącznie ludyczną formą społecznego współłobcowania z innymi aktorami społecznymi i samą produkcją, ale również praktyką o charakterze krytycznym, stanowiącą element relacyjnego procesu medialnego składającego się na całość serii. Nawet jeśli bowiem bawią nas spontaniczne reakcje fanów (wycie, pieszczenie, przeklinanie), to wyrażały one również zbiorową opinię odbiorczą o rozwiązaniu zaproponowanym przez twórców *Gry o tron*. Znamienne jest, że musieli się oni niejednokrotnie tłumaczyć publicznie ze swojej decyzji, podobnie zresztą jak George R. R. Martin³⁴. Sytuacja analogiczna, choć o mniejszej sile, rozgrywająca się raczej na obszarze memów, miała miejsce, gdy w pierwszym sezonie serialu stracono Neda Starka. Na wielu portalach można było wówczas odnaleźć groźby ze strony fanów, mówiące o tym, że przestają oglądać serial³⁵. Z drugiej natomiast strony, samo niezwykle silne zaangażowanie fanów w tę produkcję telewizyjną świadczy jednak o tym, że ogólna koncepcja serialu znalazła szerokie i wierne grono odbiorców, które zapragnęło ją współtworzyć. Żylińska i Kember twierdzą natomiast, że performatywność składająca się na współczesną procesualną medialność zazwyczaj inkorporuje zarówno przejawy krytycznego myślenia czy działania wobec

³² » Kontrowersyjność tej kategorii podkreśla artykuł L. Rose i S.L. Wooda: *Paradox and the Consumption of Authenticity through Reality Television*, "Journal of Consumer Research" wrzesień 2005, Vol. 32, nr 2.

³³ » S. Denith, *Parody. The new critical idiom*, Londyn – Nowy York: Routledge, 2010, s. 16–17.

³⁴ » Zob. J. Hiberd, <http://edition.cnn.com/2013/06/07/showbiz/tv/game-martin-red-wedding-ew/>, 07.07.2013 (24.02.2013).

³⁵ » Zob. B. Fuller, <http://hollywoodlife.com/pics/game-of-thrones-sean-bean-ned-stark-killed-death/>, 14.07.2011, (24.02.2013).

niej samej, jak i różnorakie otaczające ją metanarracje³⁶. Krytyczności rozumianej na sposób performatywny zawsze towarzyszy natomiast zdolność inwencji oraz możliwość i umiejętność medialnej partycypacji³⁷. Reakcje na *The Red Wedding* stanowią ciekawą realizację tego postulatu.

Inną ilustruje przykład fan page'u o kontrowersyjnym tytule *Chujowa pani domu*. Środowisko sieci, zwłaszcza socialmediów, stanowi obszar niewyczerpanej inwencyjności, jeśli chodzi o produkcje telewizyjne, choć wydaje się, że z masowej ilości komentarzy oraz działań fanowskich coraz trudniej jest wyłonić te naprawdę godne uwagi. Fan page *Chujowa pani domu* wyróżnia się oczywiście zjadliwym poczuciem humoru, zrywającym wyraźnie z wizerunkiem dbającej o dom kobiety, który nieoczekiwanie również telewizja w Polsce postanowiła wskrzesić, ale ciekawy jest przede wszystkim proces mediacji, który doprowadził do jego powstania. Nie wikłając się w szczegóły, warto zwrócić uwagę, że fan page powstał niejako na styku praktyk fanowskich i antyfanowskich związanych z niemalże równoległym zaistnieniem w telewizji dwóch programów: *Perfekcyjnej pani domu* (premiera: 18 lutego 2013 roku) oraz jej parodystycznego rewersu *Niegrzecznej pani domu* (premiera wcześniejsza: 3 lutego 2013 roku!). Obie produkcje opierają się na dość sztampowych formatach, hołdujących stereotypom zarówno na temat płci, jak i ról społecznych. Pierwszy z nich to rodzaj formatu programu poradnikowego, drugi erotycznego. Prowadzącą pierwszego jest wyśmiewana na portalach plotkarskich „szytwniara” Małgorzata Rozenek, drugiego Magdalena Godlewska, kreująca się na kobietę niezależną i seksowną, której rady odnośnie wzorowego prowadzenia domu są tylko pretekstem do innego rodzaju aktywności. Fan page *Chujowa pani domu* odwołuje się obu produkcji już choćby poprzez nazwę i stanowi może nie tyle ich wypadkową, co alternatywę jednocześnie dla jednego i drugiego. Twórczyni fan page'u i jego narratorka (kwestia narracji fan page'y to kolejny interesujący temat, którego nie rozwinę w tym artykule), z dużą dozą autoironii przyznaje się wręcz manifestacyjnie, że zarówno jako perfekcyjna, jak i niegrzeczna pani domu jest do niczego. Jej działanie stanowi zarówno krytykę absurdalnych formatów i propagowanych przez nie modeli kobiecości, jak i wyraz znajomości obu produkcji, a więc stosunek fanowski³⁸. Autorka fan page'a jest tu krytykiem istniejących programów, ale jednocześnie twórczynią nowego elementu procesu medialnego. Co więcej, jej fan page można równie dobrze rozpatrywać jako istniejący autonomicznie wobec dwóch wymienionych produkcji – siłą skojarzeniową byłyby wtedy oczywiście stereotypy funkcjonujące w świecie realnym. Zdolność do tworzenia „nowego”, umiejętność partycypacji w medialno-kulturowych przepływach oraz żywioł krytycznego podejścia są w tym przypadku doskonale widoczne.

Przekonanie Zylinskiej i Kember o inwencyjnym oraz partycypacyjnym charakterze performatywności wynika też zresztą z ich godnej uwagi propozycji zastosowania w stosunku do jej medialnej realizacji

³⁶» S. Kember, J. Zylinska, *Creative Media: Performance, Invention, Critique*, [w:] M. Chatzichristodoulou, J. Jefferies, R. Zerihan (red.), dz. cyt., s. 9.

³⁷» Tamże.

³⁸» Por. H. Jenkins, *Textual Poachers*..., s. 24.

koncepcji „teatru w teatrze” (*theatre-within-the-theatre*), opierającej się na wspomnianym już przeze mnie zjawisku, polegającym na tym, że aktorzy są jednocześnie krytykami³⁹. W odniesieniu do medialności oznacza to, iż sfera kreowania zjawisk i produkcji medialnych w coraz większym stopniu łączy się z obszarem jej oceny. Omawiany fan page *Chujowa pani domu* stanowi inspirujący przykład realizacji tego konceptu, a jest ich oczywiście znacznie więcej (*Szymon Majewski Show* czy parodystyczne animowane filmiki Patryka „Dudul” Dudulewicz, wśród których znajdują się również te przedstawiające śmierć Hanki z *M jak Miłość* oraz Ryśka z *Klanu*⁴⁰). Koncept Zylinskiej i Kember wiąże się jednak również z jeszcze jednym aspektem ujęcia performatywności w kontekście medialnym, czy też odwrotnie – medialności w kontekście performatywnym. Zylinska i Kember uważają, że: „performatywność [...] pokazuje, że zmiany oraz nowe odkrycia są zawsze możliwe”⁴¹, z czego wynika, że medialność – nawet w kontekście jednej, konkretnej produkcji, czy zjawiska – zawsze stanowi proces otwarty, nigdy do końca nie ukształtowany.

Współczesna telewizja przekonuje nas natomiast o tym, że nawet jeśli producenci zaplanowali jakieś konkretne zakończenie danego serialu czy postaci, nic nie stoi na przeszkodzie, by decyzje te podważyć. Przykłady tego typu praktyk to chociażby silny oddźwięk ze strony fanów na zakończenie kultowego serialu *Lost* i wiele propozycji odmiennego zakończenia sześciusezonowej produkcji, istniejących głównie pod postacią opowiadań oraz filmików⁴², często o charakterze kolażowym, funkcjonujących w sieci oraz interesująca i bezprecedensowa realizacja fanowska poczyniona po zakończeniu emisji serialu *Breaking Bad*. Realizacja ta to pogrzeb, który Walterowi Whiteowi wyprawili fani (za sprawą Albuquerque Community Foundation) z miasteczka Albuquerque 19 października 2013 roku, a jak zaznaczają prowadzący fundację na swojej stronie www., fundusze zebrane przy okazji tego wydarzenia zostały przeznaczone na Albuquerque Health Care for the Homeless⁴³. Emisja z pogrzebu trwa ponad godzinę, jest dostępna na Youtube⁴⁴, a składa się ze specyficznych „mów pogrzebowych”, odwołujących się do serialu i przedstawiających Waltera White’a z różnych punktów widzenia – jedna z mów została nawet wygłoszona wierszem. W czasie uroczystości nie mogło też zabraknąć symbolicznego zakopywania

³⁹» S. Kember, J. Zylinska, *Life after Media*... , s. 8.

⁴⁰» Sceny tych śmierci, z pewnością między innymi ze względu na swoją absurdalność (Hanka Mostowiak zmarła na skutek pęknięcia tętniaka w głowie po uderzeniu samochodem w kartony; śmierć Ryśka nastąpiła na skutek uderzenia w głowę po tym, jak bohater starał się zapobiec szpitalnej kradzieży), przez długi czas cieszyły się parodystyczno-ironicznym zainteresowaniem internautów, zwłaszcza na platformie Facebook oraz youtube, np. propozycja Dudulewicz: www.youtube.com/watch?v=T9QkTq7Dfjo (22.04.2014).

⁴¹» Tamże, s. 189 [tłum. własne].

⁴²» Tu jedno z ciekawszych: Luklaser, www.youtube.com/watch?v=6feavkMMNj8, oraz Luklaser, www.youtube.com/watch?v=ZWPY3_bYBuw, (24.02.2013).

⁴³» Albuquerque Community Foundation, <http://albuquerquefoundation.org/in-memory-of-walter-white.aspx>, (25.02.2013).

⁴⁴» Albuquerque Community Foundation, www.youtube.com/watch?v=-spf9-SorA, 22. 10. 2013, (25.02.2013).

trumny. Interesująca działalność fanowska, bazująca na konwencji rytuału czy raczej ceremonii związanej z codziennym życiem, stała się więc w tym przykładzie równoznaczna z kampanią społeczną, stanowiąc doskonały przykład medialnej cyrkulacji wykraczającej poza media rozumiane jedynie jako obiekty technologiczne.

Procesualność, relacyjność, cyrkulacyjność, innowacyjność – takie określenia można przywołać w odniesieniu do współczesnej medialności, takie są praktyki telewizyjne, tacy są fani, generujący i podtrzymujący procesy kreatywno-krytyczne. Trudno byłoby więc twierdzić, że telewizja „uchowała się” przed zwrotem performatywnym. Z drugiej jednak strony, nie wydaje się on czymś wobec niej narzuconym, jakąś wymuszoną na mediach koniecznością. Polega raczej natomiast na stopniowym odkrywaniu przez producentów, aktorów i krytyków (choć być może wypadałoby już powiedzieć producento-aktoro-krytyków) performatywnego potencjału medialności. Największą ciekawość i przyjemność wywołuje natomiast fakt, iż wszelkie znaki na niebie i ziemi przekonują, że jest to dopiero początek performatywnej przygody medialności, a projekt Zylinskiej i Kember to pierwszy jej manifest *per se*. „The butchery begins!” – można więc dodać za Frankiem Underwoodem⁴⁵ i obserwować, co jeszcze przyniosą postmedialne przepływy.

Ewelina Twardoch

Absolwentka MISH UJ, studentka studiów III-stopnia w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Publikowała w licznych periodykach, m.in. w: „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Kulturze popularnej”, „Kulturze i Historii”, brała udział w wielu konferencjach ogólnopolskich i międzynarodowych. Na Uniwersytecie Jagiellońskim prowadzi zajęcia związane z telewizją. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą obrazom biomedycznym w sztuce współczesnej. Interesują ją nowe teorie medialności, filozofia posthumanistyczna oraz relacje zachodzące między człowiekiem i technologią w kulturze popularnej. Prywatnie – maniaczka seriali telewizyjnych.

SUMMARY

Fan Practices as a Performative Dimension of Post-Media Television

The main aim of this article is to present the fan's practices associated with television in the context of the thesis coming from the 'creative media' project of Joanna Zylinska and Sarah Kember, which referring to the theory of performativity. Performativity in terms of Zylinska and Kamber is realized in relations

⁴⁵» Cytat pochodzi z czwartego odcinka drugiego sezonu serialu *House of Cards*, Netflix (2013-).

between media, which according to them create the actual figure of contemporary media. The author of the article refers also to the assumptions of Piotr Celiński about postmediality, recognizing the fan's practices for its performative manifestation. In the present theoretical context the author makes in the article analysis of selected examples of fan's practices that stay in an interesting and ambiguous relationship with the original television productions.

Keywords: convergence, performativity, mediation, postmedia, fan's practices

GORSETY, POŃCZOCHY, NASUTNIKI. KOBIECOŚĆ W NOWEJ BURLESCE

Agata Łuksza | Warszawa

ABSTRAKT

Wraz z narodzinami „nowej burleski” (wyrastającej z anglosaskiej tradycji burleski kobiecej) na przełomie XX i XXI wieku pojawiły się palące pytania o uprzedmiotawiające i emancypujące właściwości gatunku, który wyznacza artystce -striptizerce symultaniczne miejsca obiektu i podmiotu. Przede wszystkim jednak należy zauważyć, że sam spektakularny fakt (ponownego) zaistnienia w pejzażu widowisk kulturowych formy zogniskowanej wokół kobiecej cielesności wskazuje na społeczną potrzebę przepracowania problematycznego charakteru tej cielesności, a co za tym idzie, współczesnych definicji płci i seksualności.

Interesuje mnie, w jaki sposób i za pomocą jakich środków teatralnych „kobiecość” jest performowana i przeżywana zarówno na scenie, jak i na widowni w nowej burlesce ujmowanej jako „metaspółeczny komentarz” w zakresie obowiązującego paradygmatu płci. Rozpatruję nową burleskę pod kątem jej trajektorii historycznej, nurtów współegzystujących w obrębie gatunku, funkcjonujących w jej ramach kobiecych stereotypów i akcesoriów tradycyjnie pojmowanej „kobiecości” oraz relacji między performerkami a publicznością.

słowa kluczowe: burleska, feminizm, kamp, kobiecość, striptiz

Betty Q wchodzi na scenę w stroju amerykańskiej kelnerki z przydrożnej knajpy, niosąc tacę z dwoma filiżankami i szklany dzbanek kawy. Na głowie ma czerwoną kokardę, w niemniej czerwonych ustach trzyma cienkiego papierosa, wydychając kącikami dym. Filuternie zakręcona grzywka i wysoko upięty,

kołyszący się kucyk falujących ciemnych włosów nawiązują do estetyki lat 50. XX wieku. Betty ubrana jest w niebieską bluzeczkę z kołnierzykiem, krótkie obcisłe spodenki i fikuśny, falbaniasty, kremowy fartuszek sprawiający z przodu wrażenie sukienki. Scenografię tworzą okrągły kawiarniany stolik i proste krzesło. W tle gra leniwa piosenka w stylu retro, nieformalny hymn miłośników kawy: *Java Live* (oryginalną wersję nagrał w 1940 roku zespół The Ink Spots) we współczesnym wykonaniu The Pup-pini Sisters.

Betty za pomocą gestów i wyrazistej mimiki przekomarza się z widzami: proponuje im kawę, gasi w niej papierosa i proponuje ponownie. Wygląda na znudzoną, ostentacyjnie zuje gumę, niczym mała dziewczynka robi balony, przysiadła na krześle, szeroko rozstawiając nogi (zupełnie nie jak „dama”), dłubie w uchu i drapie się pod pośladkiem. Wykonując te gesty, Betty stopniowo się rozbiera, domagając się od rozbawionej widowni okrzyków zachęty. Najpierw zdejmuje bluzkę, którą zdecydowanym ruchem odrzuca w róg sceny. Następnie, stojąc tyłem do widzów, rozwiązuje fartuszek i bierze do rąk odstawione uprzednio na stolik filiżanki. Gdy Betty się odwraca, okazuje się, że do osłoniętych okrągłymi naklejkami sutków ma przychepione torebki herbaty, które „zaparza” w trzymany tuż pod piersiami filiżankach. Uśmiechając się słodko i zakręcając gumę na palec, Betty schodzi za kulisy żegnana gromkimi brawami i wiwatami. *Coffee, tea or me* to jeden z najpopularniejszych „numerów” warszawskiej performerki nowej burleski, a gdy Betty Q prezentowała go po raz pierwszy na małej scenie w dawnym klubie Chłodna 25 w Warszawie, na widowni – jak zwykle – siedziały przede wszystkim kobiety.

W nowej burlesce, która cieszy się coraz większą popularnością również w Polsce, można dostrzec aktualny metaspółeczny komentarz w zakresie kulturowych definicji płci, w szczególności kobiecej cielesności i seksualności. Fenomen kulturowy, który dostarcza metaspółecznego komentarza, w rozumieniu Clifforda Geertza, „spełnia rolę interpretatywną”¹. Parafrazując Geertza, proponuję więc spojrzeć na nową burleskę jako na historię, którą opowiadamy sami sobie o sobie samych, czy też jak na euroamerykańskie odczytanie euroamerykańskiego doświadczenia kobiecości w XXI wieku. Kluczowe wydaje się zatem znalezienie odpowiedzi na pytanie, jak kobiecość jest performowana i przeżywana na scenie i na widowni, oraz z jaką w ogóle „kobiecością” mamy do czynienia w nowej burlesce. Punktem wyjścia musi być jednak próba zdefiniowania samego gatunku, który pojawił się w Polsce niedawno (początki można datować na 2010 rok) i w związku z tym nie jest szeroko znany, choć raz na jakiś czas ukazują się w prasie popularnej artykuły na jego temat, przede wszystkim wywiady z performerkami².

¹ C. Geertz, *Głęboka gra: uwagi o walkach kogucich na Bali*, [w:] tenże, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M.M. Piechaczek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005, s. 496.

² Artykuły ukazały się między innymi w „Wysokich Obcasach”, „Przekroju”, „Elle”. Określenia „performerki” używamy za praktyczkami nowej burleski, które same siebie w ten sposób definiują. Niektóre anglosaskie performerki (na przykład Dita von Tease, Indigo Blue) nie stronią również od formy *stripper*, czyli „striptizerka”, która się jednak w Polsce nie przyjęła. W ten sposób polskie performerki zachowują rozróżnienie na striptiz w nowej burlesce i striptiz w klubie nocnym, a także sytuują swoje działania w polu artystycznym.

Geraldine Harris twierdzi, że nowa burleska powstała w wyniku subkulturowego przechwycenia i odrodzenia popularnych form głównego nurtu kultury, przekształconych poprzez kampową wrażliwość i postmodernistyczną estetykę, ironię, parodię i pastisz³. Ten hybrydowy gatunek teatralny wyłonił się w latach 90. XX wieku w nowojorskich i londyńskich klubach nocnych, zwłaszcza w lokalach o profilu fetyszystycznym, gejowskim, lesbijskim i transseksualnym. W zasadzie jednak, jak przekonuje Debra Ferreday⁴, nowa burleska być może nie wyszła z kulturowego podziemia, gdyby nie sukces filmu *Moulin Rouge* (USA 2001, reż. Baz Luhrmann), który zapoczątkował modę na burleskę w kinie, w muzyce i na wybiegach. O podwójnym (i w tej podwójności zapętlonym) obliczu nowej burleski – subkulturowym i komercyjnym – pisze też Claire Nally, podkreślając, że jest to praktyka „samoświadoma, polisemiczna i wybitnie rozigrana”⁵, która jednak w ostatnich latach w wielu przypadkach przesunęła się z obszaru subkulturowego na pozycję zorientowaną bardziej rynkowo.

Bogactwo i zróżnicowanie nowej burleski widać znakomicie na dorocznym London Burlesque Festival (LBF), który jak soczewka skupia funkcjonujące w jej obrębie trendy i style. LBF to obecnie największy festiwal nowej burleski w Europie: dziesięciodniowe święto gromadzące performerów i amatorów gatunku z całego świata, zarazem kosztowna impreza komercyjna i towarzyskie spotkanie uczestników nowo burleskowej subkultury. Z tego powodu wybrałam występy zaprezentowane podczas ubiegłorocznej, siódmej już edycji (10–19 maja 2013) na podstawowy materiał badawczy.

Historia: płéć burleski

Jedno z haseł reklamowych LBF brzmi: „Burlesque: Quintessentially British for 150 years”, a więc przekonuje ono, że od 150 lat kwintesencją burleski pozostaje jej brytyjskość, sugerując zarazem zwrotny charakter tej relacji, czyli upatrując w burlesce kwintesencji brytyjskości. W Wielkiej Brytanii burleska (obok *music hallu* i komedii muzycznej) wyznacza specyfikę brytyjskiej rozrywki i brytyjskiego humoru. Chociaż korzenie nowej burleski i striptizu sięgają również francuskich instytucji estradowo-teatralnych, takich jak działające od końca XVIII wieku *café concerts* lub paryskie kabarety i teatry rewiowe z przełomu XIX i XX wieku, zwłaszcza Foliés Bergère i Moulin Rouge, to jednak za kolebkę kobiecej burleski należy uznać przede wszystkim brytyjską scenę rozrywkową drugiej połowy XIX wieku. Tym bardziej, że kluczową rolę w ekspansji gatunku odegrała ulubienica początkowo brytyjskiej, a później także amerykańskiej publiczności, Lydia Thompson, urodzona w 1838 roku jako Eliza Hodges Thompson.

Dziś niemal nieobecna w almanachach wiktoriańskich aktorów, w latach 50. i 60. XIX wieku Lydia Thompson przyciągała tłumy widzów w całej Wielkiej Brytanii, zwłaszcza w Londynie, gdzie stanowiła

³ G. Harris, *The Ghosts of New Burlesque*, [w:] E. Aston, G. Harris, *A Good Night Out for the Girls: Popular Feminism in Contemporary Theatre and Performance*, Chippenham – Eastbourne: Palgrave Macmillan, 2013, s. 137.

⁴ Zob. D. Ferreday, „Showing the Girl”: *The New Burlesque*, „Feminist Theory” 2008, vol. 9.1, s. 48, s. 63.

⁵ C. Nally, *Grrrrly Hurly Burly: Neo-Burlesque and the Performance of Gender*, „Textual Practice” 2009, vol. 23.4, s. 639.

jedną z głównych atrakcji West Endu, występując w najpopularniejszych i najbardziej wpływowych teatrach epoki, między innymi w Haymarket Theatre, St James's Theatre, Lyceum, Drury Lane czy Prince of Wales. W 1855 roku ruszyła w czteroletnie *tournée* po Europie kontynentalnej, które owiane było legendą: opowiadano o prywatnej audycji Lydii u cara, o tragicznych pojedynkach między jej adoratorami i o serenadach śpiewanych tęsknie nocą pod jej oknem. Krążyły nawet opowieści, jakoby zakochani w Thompson studenci wyprzęgali konie z jej powozu i sami ciągnęli go przez ulice europejskich stolic⁶. Thompson będąc przede wszystkim świetnie wyszkoloną i utalentowaną tancerką, wybierała widowiska, które stanowiły wehikuł dla jej tanecznych umiejętności: głównie pantomimy i farsy taneczne. W swoim popisowym przedstawieniu *The Trumpeter's Daughter* aktorka wykonywała co najmniej 10 tańców narodowych, w tym czardasza, mazurka, tarantellę, krakowiaka i oczywiście tańce angielskie, szkockie i irlandzkie⁷. W połowie lat 60. XIX wieku Thompson porzuciła farsę taneczną na rzecz burleski.

Brytyjska burleska – tak jak jej kontynentalny odpowiednik⁸ – wysmiewa oficjalny porządek, wywraca świat społeczny do góry nogami, trawestuje wydarzenia historyczne, klasyczne gatunki i wzniosłe opowieści. Co jednak istotne, szczególnie celuje w płciowych przebiegankach, ośmieszając również porządek płci. To właśnie w burlesce, a nie w bardziej nobliwych gatunkach wiktoriańskiego teatru, aktorki grały pierwsze skrzypce i zapewniały przedstawieniom powodzenie. Jak zauważa Jacky Bratton, inaczej niż w Europie kontynentalnej lub w Stanach Zjednoczonych, w Wielkiej Brytanii „burleska zawsze była formą silnie sfeminizowaną”⁹. Sukces burleskowego spektaklu w dużej mierze determinowały nie tylko umiejętności wokalne i taneczne, ale także kostiumy aktorek: męskie role stanowiły alibi dla bryczesów i krótkich spodenek, które prowokacyjnie podkreślały kształt kobiecych nóg, na co dzień skrytych w fałdach sukni. „Męskie” stroje w burlesce *de facto* co najwyżej nawiązywały do męskiej mody, różniły się bowiem znacznie od faktycznego ubioru mężczyzny XIX wieku, konstytuując raczej własną, odrębną kategorię zasysającą rozpoznawalne męskie akcesoria w celu wyeksponowania płci kobiecej i hiperseksualizacji aktorki¹⁰. Reakcje widzów dowodzą, że osiągnięte efekty były dalece niepokojące – w burlesce najwyraźniej ustanawiała się jakaś nowa, inna płeć, o której jeden z recenzentów pisał, że była „okropnie piękna” i „obca”¹¹. Aktorka w burlesce – jako uzurpatorka męskiej pozycji – była bowiem anty-kobietą, ale za sprawą tego samego kostiumu, który uwypuklał jej „kobiecość”, stawała się hiperkobieca.

⁶» Zob. K. Gänzl, *Lydia Thompson: Queen of Burlesque*, London – New York: Routledge, 2002, s. 27.

⁷» Zob. tamże, s. 54.

⁸» Por. definicję burleski w: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1998, s. 63–66.

⁹» J. Bratton, *Mirroring Men: The Actress in Drag*, [w:] M.B. Gale, J. Stokes (ed.), *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, s. 239.

¹⁰» Tamże, s. 235.

¹¹» Zob. R.C. Allen, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press, 1991, s. 133–137.

W 1868 roku Lydia Thompson i skrzyknięta na potrzeby chwili grupa *The British Blondes*¹², której wbrew nazwie nie tworzyły ani same kobiety, ani same blondynki, przywozi brytyjską odmianę burleski do Stanów Zjednoczonych. Jak pisze biograf Thompson, Kurt Gänzl:

ta aktorska trupa przybyła zza oceanu bez wygórowanych oczekiwań, jednak występowała w Nowym Jorku przez 45 tygodni, zamiast planowanych 15, i zarobiła na biletach niemal pół miliona dolarów. Podczas trzech ostatnich wieczorów do kasy wpłynęło ponad pięć tys. dolarów. Była to sytuacja bez precedensu w historii Broadwayu¹³.

Przed występami Thompson w amerykańskiej burlesce grali wyłącznie mężczyźni; pod jej wpływem tradycyjną formę, która cieszyła się największą popularnością w latach 40. XIX wieku, zastąpiła tak zwana burleska thompsonowska – gatunek całkowicie zdominowany przez kobietą obsadę.

Kirsten Pullen argumentuje, że przedstawienia Thompson wzbudziły w Stanach Zjednoczonych tak ogromne zainteresowanie i tak gorące kontrowersje, ponieważ śmiała, bezpośrednia, seksowna aktorka w burlesce, która „mówiła jak mężczyzna, lecz chodziła jak kobieta” rozbijała obowiązujący model kobiecości (zwany „Prawdziwą Kobiecością”) definiowany za pomocą takich cech, jak pobożność, skromność, zależność, cnotliwość¹⁴. Burleska kobieca święciła triumfy, gdy tradycyjny paradygmat płciowy zaczynał kruszeć, a zewsząd słychać było pytanie: „co to znaczy być kobietą?”. W XIX-wiecznej burlesce brytyjskiej i amerykańskiej (od lat 60. XIX wieku) – inaczej niż w tradycji kontynentalnej – czynnikiem konstytutywnym pozostawała płć kobieca. Gatunek niezmiennie definiowała sceniczna obecność kobiet odgrywających, parodiujących i celebrujących kulturowe wyobrażenia kobiecości¹⁵.

Pod wpływem sukcesów Thompson burleska stała się jednym z dominujących widowisk w amerykańskich teatrach, wraz z kształtującym się równolegle wodewilem. Szybko jednak zatraciła swoją europejską formułę. O ile burleska brytyjska bazowała na tekstach dramatycznych pisanych przez specjalistów gatunku, jak Francis C. Burnand czy James R. Planché, o tyle amerykańska przystosowała się do luźnej, trzyczęściowej formuły wypracowanej przez *minstrel show*¹⁶ i składającej się ze sceny zbiorowej o walorach komediowych, indywidualnych występów i zamykającej jednoaktówki¹⁷. Co ważniejsze,

¹²» Oficjalnie podczas pierwszego amerykańskiego sezonu grupa nazywała się Lydia Thompson Troupe. Dopiero zimą 1869 roku amerykańskie gazety zaczęły pisać o „The Blondes” lub „The British Blondes”. Zob. K. Pullen, *Actresses and Whores: On Stage and in Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 186.

¹³» K. Gänzl, dz. cyt., s. 126.

¹⁴» K. Pullen, dz. cyt., s. 94–96.

¹⁵» Więcej na ten temat zob. mój artykuł, *Burleska i feminizm, czyli alternatywna historia emancypacji*, „Dialog” 2013, nr 6.

¹⁶» *Minstrel show* (lub *minstrelsy*) to charakterystyczny dla teatru amerykańskiego XIX wieku gatunek widowiskowy złożony ze skeczów, tańców, piosenek ukazujących w karykaturalny, wręcz ubliżający sposób kulturę afroamerykańską.

¹⁷» Zob. W. Green, *Strippers and Coochers: The Quintessence of American Burlesque*, [w:] D. Mayer, K. Richards (ed.), *Western Popular Theatre*, London: Methuen, 1977, s. 159.

z czasem w jej obrębie nastąpił płciowy podział ról: na męskich komików i zwykle milczące tancerki -striptizerki. Pod koniec lat 30. XX wieku, gdy lokalne władze sukcesywnie zamykały kolejne burleskowe teatry (w Nowym Jorku Fiorello La Guardia zamyka ostatni taki przybytek w 1937 roku), burleska – dawniej wystawne *variety show* – w zredukowanej do striptizu formie zeszała do podziemia, czyli do klubów nocnych (w tym, o ironio, do ekskluzywnych nowojorskich *supper clubs*), aż wreszcie na początku lat 60. konkurencja ze strony przemysłu pornograficznego i klubów *go go*, gdzie *strip* zastąpił *strip-tease*, doprowadziła do jej zaniku¹⁸.

Amerykański *striptease* z lat 30., 40., 50. XX wieku stanowi główny punkt odniesienia i źródło inspiracji dla dzisiejszych performerek burleski zarówno pod względem kostiumów, jak i samych „numerów”. Warto przy okazji zauważyć, że to w takiej formie burleska-striptiz zostaje wyeksportowana do Europy (Europie przywrócona?) po II wojnie światowej i to właśnie o takim striptizie, którego paryskie serce biło w istniejącym do dziś lokalu Crazy Horse, pisał Roland Barthes w *Mitologiach*, podkreślając dystansującą i rytualizującą funkcję wykorzystywanych przez ówczesne striptizerki rekwizytów: wachlarzy, piór, rękawiczek¹⁹, nieobecznych przecież we współczesnych klubach nocnych.

Współczesność: oblicza nowej burleski

W 2013 roku *London Burlesque Festival* był podzielony na kilka sekcji, na podstawie których można zrekonstruować przewodnie nurty w nowej burlesce. W ramach *International Extravaganza* najlepsze performerki zagraniczne prezentowały numery, przeważnie wpisujące się w klasyczną konwencję estetyczno-erotyczną, kładącą nacisk na wizualną atrakcyjność występu, grację ruchów i wyrafinowany, nierzadko kosztowny kostium. W tego typu numerach liczy się przede wszystkim efekt estetyczny, stąd najczęściej pozbawione są one dodatkowego kontekstu i właściwie sprowadzają się do mistrzowsko wykonanego striptizu w stylu retro. W tej sekcji wystąpiła również Betty Q, której jednak zdecydowanie bliżej jest do nurtu „teatralnego” pozycjonującego striptiz jako środek komunikacji, a nie cel sam w sobie, o czym świadczy na przykład przywołany na początku numer *Coffee, tea or me*²⁰. Z kolei wieczór *Hollywood Revue* składał się z numerów inspirowanych kinem hollywoodzkim – wyodrębnienie tej kategorii wskazuje na wagę hollywoodzkiego *glamour* oraz filmowej tradycji musicali dla performerów i performerek nowej burleski.

Podczas *Shanghai Surprise* można było obejrzeć burleskę, w której odgrywana jest nie tylko płeć, ale i rasa. Z tego powodu nurt ten uchodzi za szczególnie (podwójnie) problematyczny i wzbudza

¹⁸» Zob. R. Shteir, *Striptease: The Untold Story of the Girlie Show*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

¹⁹» Zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.

²⁰» Podział na nurt estetyczno-erotyczny i teatralny przyjmuję zresztą za Betty Q (rozmowy własne). Zob. też O. Świącicka, *Bezwstydnice*, „Przekrój” 2013, nr 32–33 (3549).

wątpliwości także u części performerek, które obawiają się, że może on łączyć się z bezrefleksyjną eksploatacją i w konsekwencji z utrwaleniem rasowych stereotypów kobiecości (zwłaszcza w wykonaniu białych performerek)²¹. Ta wariacja nowej burleski nawiązuje do egzotykcji tancerek na przełomie XIX i XX wieku, która przybrała najbardziej dojrzałą postać w figurze tancerki brzucha. Taniec brzucha, czy też jak mawiali Amerykanie, *the hootchy cootchy* lub *the cootch dance* pojawił się w Stanach Zjednoczonych za sprawą Sola Blooma, który po raz pierwszy zetknął się z *danse du ventre* na paryskiej *Exposition Universelle* w 1889 roku, zwiedzając „algierską wioskę”²². Z jego inicjatywy Amerykanie mogli po raz pierwszy oglądać taniec brzucha na *World’s Columbian Exposition* w Chicago w 1893 roku, gdzie występowała Annabelle Whitford jako Little Egypt. Wkrótce tancerki o tym lub podobnym pseudonimie stały się standardową atrakcją amerykańskiej burleski, cementując wyobrażenie kobiety jako Innej, usytuowanej gdzieś między „dzikim” a białym mężczyzną²³.

Co ciekawe, często występowały one również w ramach objazdowych pokazów dziwolągów (*freak shows*), dołączały do trup cyrkowych i wędrownych wesołych miasteczek. Robert C. Allen zauważa, że *cootch dancer* nie tyle przypominała dziwoląga, ile po prostu była funkcjonującym na obrzeżach społeczeństwa dziwolągiem, na równi z kobietą z brodą czy człowiekiem-lwem: „Pokaz tancerki strukturyzowało napięcie pomiędzy jej podobieństwem do zwykłych kobiet, które mężczyźni widzowie widzą i znają poza namiotem cyrkowym, a jej fascynującą innością wytwarzaną poprzez jej ekspresyjną i eksponowaną seksualność”²⁴. Widoczne w figurze *cootch dancer* związki burleski z innymi popularnymi widowiskami rozrywkowymi, na przykład z *variété*, kabaretem, cyrkiem są często eksplorowane w nowej burlesce w numerach, które zacierają – i tak mgliste granice – między poszczególnymi gatunkami, łącząc strip-tiz z akrobatyką, *fire show*, slapstickiem czy trikami iluzjonistycznymi. Występy nawiązujące do tradycji *freak shows* wydają się mieć największy potencjał polityczny i subwersywny. Na LBF reprezentujące ten nurt pokazy zostały zgromadzone w obrębie trzech programów o sugestywnych tytułach: *Varie-Tease*, *Twisted Cabaret* i *Sexy Circus Sideshow*.

Na nowo-burleskowej scenie nie brak również męskich performerów, choć są oni w zdecydowanej mniejszości. Ten „męski” nurt doczekał się oddzielnej nazwy: *boylesk* (także *boylesque*) i miał oddzielną sekcję na londyńskim festiwalu (*Boylesk Revue*). W przypadku męskich performerów nowej burleski znacznie rzadziej mówi się striptizie, a częściej o praktyce artystycznej, mniej o podporządkowaniu „męskiemu spojrzeniu” i samoupředmiotowieniu, więcej o świadomej subwersji norm płciowych, co

²¹» Zob. dyskusję środowiskową na temat spektaklu *Opium Den* Dity von Teese: *Race + Burlesque: Dita von Teese Dons Yellowface*, rozmawiają Andrea Plaid, The Shanghai Pearl, Chicava Honey Child, Essence Revealed, ExHOTic Other, blog *Racialisous: The Intersection of Race and Popular Culture*, <http://www.racialicious.com/2012/06/01/race-burlesque-dita-von-teese-dons-yellowface> (14.02.2014).

²²» Zob. R. Shteir, dz. cyt., s. 41.

²³» Zob. R.C. Allen, dz. cyt., s. 228.

²⁴» Tamże, s. 235.

zapewne wynika z popularności refleksji Judith Butler nad *drag queens*²⁵. O tym podwójnym standardzie oceny działalności performerek i performerów nowej burleski, wyrastającym z tradycyjnych asocjacji płciowych przyporządkowujących bierność i uprzedmiotowienie kobietom, a aktywność i podmiotowość mężczyznom, z przekąsem wypowiadały się performerki z grupy *Folly Mixtures*. Umieściły one pytanie o to, co robią „chłopcy” w nowej burlesce na krótkiej liście pytań, których nie powinno się zadawać praktyczkom nowej burleski, z następującym komentarzem:

[Chłopcy] Rozbierają się na scenie, często operując zuchwałą, satyryczną i dowcipną aluzją do bieżącego klimatu politycznego. Tworzą występ, który uwydatnia śmieszność i absurdalność otaczającego nas świata i umieszczają ten performatywny, społeczny komentarz w zrozumiałym i zabawnym kontekście. Ach poczekaj, nie, są striptizerami. Tak. Jak. My²⁶.

Ostatnią wyróżnioną sekcją LBF – nie licząc gali otwarcia i zamknięcia festiwalu, podczas których występowały największe gwiazdy imprezy – był prezentujący szeroki przegląd burleski brytyjskiej program *The Crown Jewels*, w którym jednak zabrakło numerów otwarcie komentujących rzeczywistość społeczno-polityczną.

Publiczność: nowa burleska a współczesny striptiz

Co najmniej do końca lat 90. XX wieku literatura dotycząca striptizu – również jego wczesnych form – badając relacje między tancerkami a widzami, odwoływała się do klasycznego tekstu Laury Mulvey *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*²⁷, dostrzegając w striptizerkach typowy bierny obiekt pożądliwego męskiego spojrzenia. Współcześnie jednak odchodzi się od tej perspektywy, dowodząc, że nie uwzględnia ona dynamicznego i rozproszonego charakteru władzy oraz płynności statusów striptizerki i widza, którzy, jak przekonuje Katherine Liepe-Levinson, oscylują między pozycjami pożądającego podmiotu, podmiotu, który pragnie być pożądanym i obiektem pożądania²⁸. Alexandra Murphy z kolei sięga do Jacques’a Lacana za pośrednictwem Slavoj’a Žižka i widzi w striptizerkach *objet petit a* męskich klientów, a więc nieuchwytny obiekt-przyczynę ich pragnienia. Žižek w następujący sposób tłumaczy relację między podmiotem, pragnieniem a *objet petit a*:

²⁵» Zob. zwłaszcza J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

²⁶» Folly Mixtures, *Seven Questions You Should Never Ask a Burlesque Performer*, www.thisiscabaret.com/seven-questions-you-should-never-ask-a-burlesque-performer (14.02.2014).

²⁷» Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków: Universitas, 1992.

²⁸» Zob. K. Liepe-Levinson, *Striptease: Desire, Mimetic Jeopardy, and Performing Spectators*, „The Drama Review” 1998, vol. 42.2.

Paradoksem pragnienia jest to, że samo ustanawia retroaktywnie własną przyczynę, czyli że „a” jest obiektem, uchwytym jedynie dla spojrzenia „zniekształconego” przez pragnienie, obiektem, który dla „obiektywnego” wzroku nie istnieje. Innymi słowy, obiekt „a” zawsze, z definicji, jest postrzegany w sposób zniekształcony, ponieważ poza tym zniekształceniem, „sam w sobie” nie istnieje, jako że jest tylko i wyłącznie ucieleśnieniem, materializacją samego zniekształcenia, tego, nadaddatkowego zamętu i niepokoju, jakie pragnienie wprowadza do tak zwanej „obiektywnej rzeczywistości”²⁹.

W takim ujęciu pragnienie jest warunkiem istnienia obiektu pragnienia, to znaczy, uprzedmiotowione kobiece ciało istnieje jedynie poprzez subiektywne pożądanie męskiego widza. A zatem, jak twierdzi Murphy, „klient sprawuje władzę nad striptizerką, definiując ją jako *objet petit a* swojego subiektywnego pożądania, ale też mężczyzna jest kontrolowany i ograniczony przez własny status widza”³⁰. Innymi słowy, spojrzenie nie tyle wyznacza klientowi pozycję aktywnego podmiotu, ile pozostaje jednocześnie źródłem jego władzy i impotencji.

Striptizerki, z którymi Murphy rozmawiała, potwierdzały jej rozpoznanie teoretyczne, podkreślając, że ich praca polega na ucieleśnianiu męskich fantazmatów o kobietach, na przeistaczaniu się w nieosiągalne kobiety z marzeń klientów. Strip klub to teren fantazji *par excellence*, tak jak ją definiuje Žižek, pisząc, że „fantazja przedstawia nie scenę, na której spełnia się nasze pragnienia, [. . .] lecz przeciwnie – scenę, na której realizuje się, inscenizuje pragnienie jako takie”³¹. Autor *Patrząc z ukosa* przekonuje zatem, że w realizacji pragnienia bynajmniej nie chodzi o jego zaspokojenie, lecz o jego nieustające powielanie.

Na ile badania nad dzisiejszymi klubami dla mężczyzn mogą pomóc w zrozumieniu nowej burleski? Niewątpliwie zachęcają one do wyjścia poza binarną matrycę płciową, która rozpisuje mechanizm władzy według liniowego schematu stabilnego podmiotu i obiektu. Trafnie też zauważa Liepe-Levinson, że ciągłe negocjacje związane z uwikłaniem w dychotomię podmiot-obiekt bynajmniej nie charakteryzują wyłącznie życia striptizerek, ale są obecne w codziennym doświadczeniu rzeszy kobiet, które z branżą erotyczną nie mają nic wspólnego³². Jeśli striptizerka ujmowana jest w kategoriach dewianta i dziwoląga obciążonego społecznym piętnem, to raczej dlatego, że jej performans hiperbolizuje i w konsekwencji niekomfortowo obnaża właściwy naszej kulturze model płciowy. Sądzę, że powyższe wnioski wypracowane w obrębie badań nad striptizem, zachowują swój interpretacyjny potencjał również w odniesieniu do burleski, którą łączą ze striptizem nie tylko historyczne związki, ale i strukturalne podobieństwa.

²⁹» S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa: Wydawnictwo KR, 2003, s. 26. Zob. też Tenże, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. M. J. Mosakowski, aneks tłum. M. Kropwinicki, K. Mikurda, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013, s. 161–182.

³⁰» M. Alexandra, *The Dialectical Gaze: Exploring the Subject-Object Tension on the Performance of Women Who Strip*, „Journal of Contemporary Ethnography” 2003, vol. 32, s. 310.

³¹» S. Žižek, *Patrząc z ukosa* . . . , s. 18.

³²» Zob. K. Liepe-Levinson, dz. cyt., s. 330–331.

Warto jednak zauważyć, że badania te niemal zawsze wpisują między widza a performera różnicę płciową. Faktycznie we współczesnych strip klubach dominuje męska klientela; podobnie w teatrach burleskowych pierwszej połowy XX wieku bywali głównie mężczyźni, podczas gdy na scenie rozbierały się właściwie wyłącznie kobiety. W przypadku nowej burleski sytuacja wygląda diametralnie inaczej.

Dzisiaj burleska to gatunek zdominowany przez kobiety nie tylko na scenie, ale i na widowni, gdzie stanowią one zazwyczaj około 70 procent oglądających. Ponadto najbardziej zaangażowane widzki przebierają się na spektakle, zgodnie z obowiązującą na każdym burleskowym wydarzeniu zasadą: *dress to impress* (czyli: „ubierz się tak, aby zrobić wrażenie”). Ten kobiecy charakter widowni oraz solidarność między widownią a performerkami stanowi klucz do zrozumienia fenomenu nowej burleski – kobiecość jest performowana i odgrywana wobec kobiet, co nadaje gestom i działaniom scenicznym przejętym z burleskowych scen pierwszej połowy XX wieku zupełnie nowe znaczenia. Performerki nowej burleski, tak jak striptizerki w nocnych klubach, odgrywają fantazje o kobiecie, ale należy wskazać istotne przesunięcia, które dokonują się na nowo burleskowej scenie. Po pierwsze, performerki pracując nad numerem, sięgają do własnych fantazji, poszukują swojej alternatywnej kobiecości. Po drugie, wyobrażenia te składają się na swoistą metafantazję widowni o świadomej swojej wartości kobiecie, która w pełni akceptuje własne ciało i nie wstydzi się swojej seksualności, mówiąc inaczej, nie wstydzi się pożądać i być pożądaną.

Nowa burleska ukazuje w erotycznym kontekście całe spektrum kobiecej cielesności – performerki reprezentują rozmaite typy urody i grupy wiekowe. Operując etyką inkluzywności, nowa burleska kwestionuje zatem hegemonię „kobiety-manekina”: szczupłej, młodej, proporcjonalnie zbudowanej. Odrzuca również tak zwane ciało postfeministyczne, które zakłada pozór naturalności, czyli wymazywanie wysiłku włożonego w uzyskanie pożądanego wyglądu. Diane Negra pisze, że postfeministyczny model kobiecej cielesności przykładą większą wagę do szczupłego i wysportowanego ciała niż do twarzy (ciało jest przecież „z natury” szczupłe i wysportowane), co jednak nie oznacza, że atrakcyjna kobieta twarz straciła na wartości. Chodzi raczej o to, że „aby spełnić współczesne normy piękna, kobiety są pod szczególną presją ukrycia znaków własnej pracy; oczekuje się od nich, że będą potrafiły tak stosować makijaż, aby nie wyglądały sztucznie”³³. Postfeministycznemu, ujednoliconemu ciału nowa burleska przeciwstawia nie tylko różnorodność cielesnych kształtów, ale i ostentacyjny makijaż skutkujący efektem maski, a nie naturalności. To ciało normatywne okazuje się w nowej burlesce podejrzane.

Kobiece klisze: przyjemność kampowania

Kobiecość w nowej burlesce wytwarzana jest poprzez przechwytywanie płciowych stereotypów. Według Jacki Willson performerki:

³³ D. Negra, *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*, London – New York: Routledge, 2009, s. 126–127.

ochoczo anektują liczne seksualne klisze i stereotypy obecne w naszej kulturze wizualnej. [...] Być może parodia, dokonana z przymrużeniem oka imitacją stereotypów i „męskich” fantazji to sposób, w jaki nowa burleska komunikuje widzowi własną świadomość braku – przynajmniej obecnie – innych form³⁴.

Jakie zatem kobiece tożsamości pojawiają się w nowej burlesce? Wilson wymienia między innymi: *pin up girl*, tancerkę Moulin Rouge, *showgirl* z amerykańskiej rewii, kurtyzane, wyzywającą *bad girl*. Te stereotypy kobiecości wykorzystywane są w procesie konstruowania osoby scenicznej i odbijają się w pseudonimach artystycznych, pod którymi performerki funkcjonują w środowisku nowej burleski, a zdarza się, że i poza nim. Pseudonimy często tworzone są przy pomocy słów-kluczy o zabarwieniu erotycznym, zaczerpniętych z języka angielskiego i francuskiego (lub stylizowanych na słowa francuskie).

Słowa-klucze można podzielić na kilka kategorii: imiona (zazwyczaj zawierają „zmysłową” głoskę „l”, na przykład Lily, Lulu, Lola, Juliette); słodkości (*sweet* [słodka], *candy* [cukierek], *chocolat*); kosztowności (*doré* [złoty], *pearl* [perła], *diamond* [diament]); kolory (*noir* [czarny], *red* [czerwony]); alkohol (*champagne*, *daiquiri*, szczególnie popularne *martini*); pokusa i grzech (*dirty* [niegrzeczny], *von Devil* [von Diabeł]); przyjemność zmysłowa (rozmaicie pisana *delight* [rozkosz], *kiss* [pocałunek], *l'amour* [miłość]); koty (*kitty*, *kitten*); wybuchowe onomatopeje (*boom boom*, *bang bang*, *kaboom*). Przykładowo na *London Burlesque Festival* w 2013 roku wystąpiły między innymi: Pinky DeVille, Elsie Diamond, Eliza DeLite; z kolei na warszawskiej scenie nowo-burleskowej działają: Juicy Jane, Kitty van Purr, Pin Up Candy. Z mapy słów-kluczy wyłania się językowy obraz kobiecości rozumianej jako słodka dekadencja, przy czym wydaje się, że taka koncepcja kobiecości jest w nowej burlesce na równi zabarwiona ironią, co nostalgią.

Kobiece klisze stanowią również podstawowe tworzywo występów. Wymownych przykładów dostarcza wieczór *The Crown Jewels* na LBF w 2013 roku. Program rozpoczęła Bruise Violet jako gorąca i ostra policjantka (kobieta w uniformie), rzucając kolejnymi partiami garderoby w publiczność i wykonując tak zwany *fire tassel twirling*. *Tassel twirling* to jeden z klasycznych elementów komediowych burleski, wykształcony w teatrach amerykańskich jeszcze przed drugą wojną światową, polegający na kręceniu (*twirling*) przyczepionymi do sutków frędzelkami (*tassels*)³⁵. *Fire tassel twirling* wymaga dodatkowych kompetencji, ponieważ frędzelki są podpalone. Na scenie pojawiły się również między innymi: nawiązująca do tradycji egzotycznej turecka kurtyzana (Eliza DeLite); flapperka (Vivid Angel), będąca ukłonem w stronę – tak ważnych dla rozwoju amerykańskiej burleski – dekadencjnych lat 20. XX wieku; uległa z epoki markiza de Sade’a (Elsie Diamond, która w swoich występach sięga do tradycji brytyjskiego *music*

³⁴» J. Willson, *The Happy Stripper: Pleasures and Politics of the New Burlesque*, London – New York: I. B. Tauris, 2008, s. 46.

³⁵» Frędzelki nie są przyczepione bezpośrednio do sutków, lecz do tak zwanych nasutników (ang. *pasties*), które zakrywają sutki. Nasutniki, dziś emblematiczne dla burleski, są nieoczekiwanym efektem ubocznym cenzury – amerykańskie prawo zabraniało bowiem pokazywania sutków (a nie piersi w ogóle). Wymyślenie (około 1926 roku) i rozpowszechnienie *tassel twirling* przypisuje się Carrie Finnell, która w latach dwudziestych krążyła po Stanach Zjednoczonych wraz ze swoim zespołem Carrie Finnell and Her Red-Headed Blondes, niczym nowe wcielenie Lydii Thompson. Zob. R. Shteir, dz. cyt., s. 97.

hallu i łączy striptiz z piosenką); kobieta-olbrzymka (Honour Mission) wyjęta z filmów klasy B produkowanych w latach 50. XX wieku, która przechadzała się między widzami, strasząc ich i chowając między piersiami małego Elvisa Presleya.

Stereotypowe obrazy kobiecości stanowią fundament nowej burleski – to z nich rodzą się sceniczne tożsamości performerek. Nally przekonuje jednak, że „można używać logiki ciemieży w celu podważenia jego reżimu”, co ma miejsce w nowej burlesce wyzyskującej i dekonstruującej kobiece klisze za pomocą takich taktów, jak parodia czy hiperbola³⁶. Autorka zachęca zatem, aby dostrzec związki nowej burleski z kampem, tożsamościami odmiennociowymi (*queer*) i krytyką heteronormatywności³⁷. Przywołana przez Nally kategoria kampu może okazać się nadzwyczaj pomocna przy próbie uchwycenia gry z kobiecością prowadzonej na nowo-burleskowej scenie. Kamp pozostaje jednak terminem wyjątkowo migotliwym i niestabilnym, wyłania się jako przedmiot nieustających polemik teoretycznych i walk własnościowych (Czyj jest kamp? Kto ma do niego prawo i dostęp?)³⁸.

Z magmy koncepcji Przemysław Czapliński podjął próbę wykrystalizowania operacyjnej definicji kampu, pisząc:

kamp to nie poetyka normatywna (wyposażona w stały zestaw cech), lecz raczej taktyka relacyjna. W relacjach owych, agonicznych i zmiennych, kamp jest parodystyczny w stosunku do samego siebie, subwersywny wobec społecznych wzorców poprawności cielesnej i czule ironiczny w stosunku do kultury masowej³⁹.

Czapliński zauważa przy tym, że tak rozumiany kamp jest „dwuznacznie uwikłany w politykę”, przypomina partyzantkę, ale nie jest do końca jasne, o jaką sprawę walczy. Jak to ujmuje autor: „Nigdy nie jest pewne, czy kampowiec chce przyjemności, czy rewolucji”⁴⁰. Zarówno uwypukloną przez Czaplińskiego kampową relacyjność (czy też jego derywatywną naturę – kamp nie istnieje samodzielnie), jak i polityczną dwuznaczność bez trudu można dostrzec w performansach nowej burleski.

Z przyczyn historycznych kategoria kampu, z którą wiąże się umiejętność zachowania ironicznego dystansu wobec kulturowych wzorców, w tym wobec modeli kobiecości, została bardzo silnie związana z subkulturą gejowską. Definicja kampu wysunięta przez Czaplińskiego nie ogranicza się jednak do środowiska męskich homoseksualistów, ponieważ autor nawiązuje w niej do „mnogości odmian” kampu, które wyłoniły się w dyskursie akademickim, obalając źródłowy monopol mniejszości gejowskiej. W kontekście

³⁶» C. Nally, dz. cyt., s. 628.

³⁷» Tamże, s. 625.

³⁸» Zob. P. Czapliński, Anna Mizerka (red.), *Kamp. Antologia przekładów*, Kraków: Universitas, 2012, zwłaszcza teksty: A. Medhurst, *Kamp*, tłum. P. Czapliński; M. Meyer, *Dyskurs Kampu. Rewindykacja*, tłum. A. Bartosz; A. Ross, *Kamp: sposoby użycia*, tłum. E. Rajewska.

³⁹» P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] P. Czapliński, A. Mizerka (red.), dz. cyt., s. 11.

⁴⁰» Tamże.

nowej burleski, na uwagę zasługuje zwłaszcza koncepcja Pameli Robertson, która w wydanej w 1996 roku książce *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*⁴¹ rewidowała dla kobiet – po obu stronach sceny – prawo do kampowej wrażliwości, wprowadzając pojęcie „kampu feministycznego”⁴². Robertson zaprotestowała przeciwko milczącemu założeniu, że „wymiana między kulturą gejowską i kobiecą jest całkowicie jednostronna”⁴³ (chodzi o przejmowanie przez kulturę gejowską kobiecej estetyki i kobiecych ikon), a tym samym przekonaniu, że kobiety mogą być kampowe, ale wyłącznie jako obiekty, a nie podmioty. Według Robertson zatem, kobiety jak najbardziej są w stanie dystansować się wobec swojego obrazu i śmiać się z niego, co jednak nie oznacza, że obraz ten nie sprawuje nad nimi władzy.

Kamp feministyczny polega na ostantacyjnym odgrywaniu kobiecej maskarady, która jednak różni się od praktyk *drag*. Jak pisze Robertson:

niepodzianka i niedopasowanie jednopłciowej kobiecej maskarady zasadzają się na identyczności wykonawczyni i odgrywanej przez nią roli – kobieta odgrywa istotę, za którą od zawsze już ją uważano. [...] Koncepcja masakarady pozwala dostrzec, iż obiektem genderowej parodii nie jest wizerunek kobiety, lecz idea – która w kampie staje się żartem – że esencjalna tożsamość kobieca poprzedza jej wizerunek⁴⁴.

Mechanizm „kobiecej maskarady” napędza nową burleskę, w której performerki odgrywają kobiece tożsamości nie tylko kulturowo im przypisane, ale też na co dzień doświadczane (odgrywają siebie i nie-siebie zarazem). Kobiecość w nowej burlesce podlega zatem ciągłej „kampizacji” w rozumieniu zaproponowanym przez Robertson. Występy charakteryzuje trwałe napięcie między parodiowaniem kobiecości ujmowanej jako kulturowy konstrukt i performans, a jej autentycznym doświadczaniem jako integralnego elementu jednostkowej tożsamości. Na styku tych dwóch sił rodzi się „kampowa przyjemność” (charakterystyczna dla „kampu mniejszościowego” kolaborującego z kwestionowanym przez siebie systemem⁴⁵), o której Czapliński pisze, że nie wynika ona „z bezrefleksyjnej i biernej akceptacji

⁴¹» P. Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham – London: Duke University Press, 1996. Zob. fragment w języku polskim: P. Robertson, *Jak się robi kamp feministyczny?*, tłum. A. Matkowska, [w:] P. Czapliński, A. Mizerka (red.), dz. cyt., s. 92–117.

⁴²» Oczywiście nie zabrakło głosów, że Robertson dokonała nieuprawnionego „zawłaszczania” kampu, bezpodstawnie rozszerzając pojęcie mające charakter ekskluzywny, to znaczy odsyłające wyłącznie do subkultury gejowskiej. Andy Medhurst pisze: „Upiera się [Robertson], że istnieje «kamp feministyczny»; dostrzega go w rozmaitych zabiegach wykorzystujących ironię i poetykę maskarady, dzięki którym kobiety tworzą wyrotowy komentarz do normatywnego zestawu ról płciowych. Zabiegi te z pewnością istnieją (Robertson powołuje się na Mae West jako przykład ich stosowania) i z pewnością mają swój potencjał polityczny, ale dlaczego nazywać je kampem?”. Zob. A. Medhurst, dz. cyt., s. 143.

⁴³» P. Robertson, *Jak się robi kamp...*, s. 94.

⁴⁴» Tamże, s. 106.

⁴⁵» Na temat różnic między kampem mniejszościowym (do którego zalicza się między innymi kamp feministyczny), a kampem odmiennościowym zob. P. Czapliński, dz. cyt., s. 39–48.

stanu rzeczy, lecz z doświadczania równoczesnej przynależności do esencjalnie i konstruktywistycznie pojmowanego systemu płci⁴⁶. Oscylowanie między sprzecznościami, mieszanie kategorii i jednocześnie przywoływanie opozycyjnych stanowisk można zresztą uznać za konstytutywne dla nowej burleski⁴⁷.

Aksesoria: widmo feminizmu

W 1968 roku grupa feministek w ramach protestu przeciwko konkursowi piękności Miss America publicznie wrzuciła do Kosza Wolności (*Freedom Trash Can*) kobiece „śmieci”, w tym: gorsety, pasy do podwiązek, biustonosze, buty na wysokich obcasach, lokówki, sztuczne rzęsy, peruki, a także egzemplarze skierowanych do kobiet czasopism takich, jak „Cosmopolitan” czy „Ladies Home Journal”. Wówczas narodziła się figura *bra-burner*, palącej staniki wojującej feministki, chociaż podczas protestu nikt staników nie palił – figura wyrażająca rozłam między feminizmem drugiej fali i tradycyjnie pojmowaną kobiecością⁴⁸. Joanne Hollows twierdzi wręcz, że feminizm tego okresu ufundowany był na odrzuceniu takiej kobiecości (*femininity*) i generującej ją kobiecej mody, które postrzegano jako „fałszywą świadomość”, patriarchalną pułapkę blokującą rozwój prawdziwej kobiecości (*femaleness*) i przeszkodę w aktywnym udziale w życiu publicznym⁴⁹.

Przedmioty spalone w Koszu Wolności to produkty pierwszej potrzeby dla każdej performerki burleski. Należało by jeszcze do nich dodać stringi, satynowe lub koronkowe rękawiczki, pióra w każdej postaci, wachlarze, brokat, czerwoną szminkę, nasutniki, pończochy⁵⁰. Mówiąc krótko, przedmioty, które feminizm drugiej fali uznawał za symbole mentalnego i fizycznego zniewolenia kobiet przez patriarchat oraz upodlającego uprzedmiotowienia kobiecego ciała konstytuują nową burleskę i wbudowany w nią model uwodzicielskiej kobiecości. Pytanie jednak, na ile uzasadnione jest twierdzenie, że określona bielizna czy kosmetyki są automatycznie tożsame z opresją kobiecego ciała. Można wręcz zastanawiać się – za Elizabeth Wilson – czy feministyczny gest odrzucenia bielizny (między innymi staników) faktycznie prowadził do emancypacji ciała, czy też, wprost przeciwnie, do jego seksualizacji⁵¹.

Jednym z najbardziej kontrowersyjnych akcesoriów używanych w nowej burlesce jest oczywiście gorset – kulturowy znak bólu i ucisku doświadczanego w procesie dopasowywania kobiecego ciała

⁴⁶ » Tamże, s. 43.

⁴⁷ » Zob. G. Harris, dz. cyt., s. 145.

⁴⁸ » H. Hinds, J. Stacey, *Imaging Feminism, Imaging Femininity: The Bra-Burner, Diana, and the Woman Who Kills*, „Feminist Media Studies” 2001, vol. 1.2, s. 157, 169.

⁴⁹ » J. Hollows, *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester – New York: Manchester University Press, 2000, s. 10.

⁵⁰ » Na marginesie warto dodać, że feministki z wielką radością przyjęły pojawienie się rajstop. Rajstopy nie tylko zostały uznane za wygodniejsze i bardziej praktyczne niż pończochy, ale też miały dawać kobietom większe poczucie ochrony i seksualnego bezpieczeństwa. Zob. E. Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London – New York: I. B. Tauris, 2003, s. 104.

⁵¹ » Tamże, s. 106.

do obowiązujących norm „kobiecości”. Gorsety cieszyły się szczególną popularnością w XIX wieku, kiedy wraz z radykalnym rozdziałem płci (zidentyfikowaniem płci kobiecej jako osobnego gatunku, a nie płciowej wariacji) doszło do ostatecznego przewartościowania wizualnego wyobrażenia kobiecej seksualności eksponującego symbolizujący płodność brzuch na rzecz modelu „klepsydry”, w którym czynnikiem decydującym jest wąska talia podkreślająca piersi i biodra⁵². Gorset formował kobiece ciało zgodnie z nowym ideałem i duchem epoki, wyolbrzymiając anatomiczne różnice między płciami i jednocześnie przyczyniając się do fizycznego osłabienia kobiet. Helene E. Roberts twierdzi, że:

Ścisłe powiązany z małą vitalnością, omdleniami i różnymi tajemniczymi indyspozycjami, które tak często miały nękać wiktoriańskie kobiety, gorset – wraz z brakiem ćwiczeń fizycznych i nadmiernie ciężkimi ubraniami (sukienki mogły ważyć nawet siedem kilogramów) – odgrywał ważną rolę w kształtowaniu obrazu słabej i uległej wiktoriańskiej żony⁵³.

Autorka przekonuje również, że noszenie gorsetu miało charakter moralnego imperatywu, ponieważ świadczyło o przyzwoitości kobiety. Nic zatem dziwnego, że zachodzące pod koniec XIX wieku zmiany w kobiecej modzie – przede wszystkim potępienie gorsetu przy pomocy argumentów medycznych i w konsekwencji odrzucenie go jako swoistego narzędzia tortur – w ujęciu Roberts były zarówno widocznym znakiem, jak i istotnym czynnikiem kobiecej emancypacji.

Artykuł Roberts spotkał się jednak z ostrą krytyką ze strony Davida Kunzle’a, który przedstawił historię gorsetu w całkiem odmiennym świetle, podczas gdy pierwsze feministki właściwie nie zajmowały się krytyką gorsetu. Kunzle przypomina, że największymi wrogami gorsetu od zawsze byli autokratyczni mężczyźni, łączący niskie mniemanie o kobietach z bezkrytycznym przywiązaniem do konceptu „naturalnej kobiety”, czyli takiej, która poświęca się życiu rodzinnemu⁵⁴. Co więcej, w szeroko zakrojonej kampanii reformatorów kobiecej mody końca XIX wieku, ścisłe zasznurowany gorset stał się pretekstem do potępienia jako niemoralnej całej płci kobiecej. Wbrew tezie Roberts, Kunzle przekonuje zatem, że to seksualizujący ciało gorset – a nie jego brak – rzucał cień na opinię kobiety, która egzekwowała w ten sposób kontrolę nad własną cielesnością, wyrażała świadomość własnej seksualności i przeciwstawiała się medycznym i moralnym autorytetom. Jak pisze Kunzle: „XIX-wieczni konserwatyści społeczni widzieli w ciasno zasznurowanym gorsecie znak seksualnej ekspresji, który piętnowali jako niemoralny i «nienaturalny», czyli niezgodny z «prawdziwą» macierzyńską i pasywną naturą kobiety”⁵⁵. O ile zatem

⁵² Zob. C. Finch, *„Hooked and Buttoned Together”: Victorian Underwear and Representations of the Female Body*, *Victorian Studies* 1991, vol. 34.3, s. 340–343.

⁵³ H.E. Roberts, *The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman*, *„Signs”* 1977, vol. 2.3, s. 558.

⁵⁴ Zob. D. Kunzle, *Dress Reform as Antifeminist: A Response to Helene E. Roberts’s „The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman”*, *„Signs”* 1977, vol. 2.3, s. 570.

⁵⁵ Tamże, s. 579.

Roberts postrzega gorset jako środek krępowania kobiecej ekspresji, o tyle Kunzle twierdzi, że to właśnie poprzez gorset kobiety wyrażały własną seksualność. Tym samym zanik gorsetu nie był pokłosiem reformatorskiej (*de facto* antyfeministycznej) kampanii, lecz skutkiem pojawienia się wraz z postępującą emancypacją kobiet innych środków autoekspresji.

Polemika Roberts i Kunzle'a pokazuje, jak problematyczne związki zachodziły i zachodzą pomiędzy normatywną i przeżywaną kobiecością, emancypacją oraz tradycyjnymi akcesoriami kobiecości. Gorset wyłania się jako punkt zapalny, ognisko przecinania się opozycyjnych perspektyw, co uniemożliwia jego jednoznaczną klasyfikację. Być może dlatego właśnie gorset pojawia się ponownie w XX wieku, tym razem już jako rzecz o jawnie erotycznej sile oddziaływania, i z całym bagażem niespójnych znaczeń trafia do burleski, a nowa burleska bez zahamowań ten bagaż wykorzystuje. Albowiem nawet jeśli przyjąć logikę drugiej fali feminizmu i uznać gorset za symbol patriarchalnych więzów krępujących prawdziwie kobiecą ekspresję, to jak słusznie przypomina Nally, kluczowym momentem w burlesce jest przecież zdjęcie i odrzucenie gorsetu⁵⁶.

Podobnie polisemiczna relacja rysuje się między kobiecością a makijażem, który – inaczej niż dziś – w początkach XX wieku kojarzono z emancypacją. W kontekście nowej burleski, należy przede wszystkim uwzględnić fakt, że jej estetyka opiera się na ekscyście i ostentacyjnej maskaradzie, a nie iluzji „naturalnie” pięknej kobiecości: makijaż jest mocny, operuje ostrymi kolorami; bielizna z kolei spełnia przede wszystkim funkcje dekoracyjne i erotyczne, ma być pokazywana, a nie skrywana pod ubraniem. Prezentowane na scenie ciało w bieliźnie ma zresztą samo w sobie wywrotowy potencjał, burzy bowiem proste, binarne podziały: zawieszono gdzieś między ubraniem, a tym co ono skrywa⁵⁷. Tak jak sam występ – będący inscenizacją kobiecej toalety – rozgrywa się w szczelinie między tym, co widoczne, a niewidoczne; dozwolone, a zakazane; publiczne a prywatne.

W planie widowisk kulturowych nowa burleska odpowiada przemianom zachodzącym nie tylko w obrębie paradygmatu płci – jako metakomentarz społeczny nowych sposobów definiowania i doświadczania kobiecości – ale i samej krytyki feministycznej. Hollows opisała te przemiany na przykładzie badań między innymi nad konsumpcją, modą, tak zwanymi gatunkami kobiecymi (operą mydlaną i romansami), pokazując jak feministyczne studia kulturowe odchodzą od perspektywy, w której ustawiają się w opozycji do kultury popularnej, na rzecz perspektywy, w której nie tylko rozważają, w jaki sposób różne popularne gatunki i praktyki mogą uprzywilejowywać tradycyjnie dewaluowane kobiece kompetencje, ale także badają, jak sam feminizm wszedł w obszar kultury popularnej⁵⁸.

Nowa burleska eksploruje płynne znaczenia ambiwalentnych akcesoriów kobiecości: kosmetyków, seksownej bielizny, artefaktów uwodzenia, dążąc do wypracowania nowego modelu kobiecości,

⁵⁶» Zob. C. Nally, dz. cyt., s. 630.

⁵⁷» Zob. C. Finch, dz. cyt., s. 355–362.

⁵⁸» Zob. J. Hollows, dz. cyt., s. 202–203.

z którym mogłyby się – bez poczucia winy – identyfikować współczesne kobiety zaznajomione z feministyczną lekcją. W pewnym sensie nowa burleska antycypuje przekonanie o nieuchronnym uwikłaniu w modę – kobieta jest zawsze poniekąd w modę „wrzucona”, a jej ubiór zawsze coś oznacza. Przyjęcie tej perspektywy implikuje, że moda i praktyki upiększające już nie tyle maskują „prawdziwą” kobiecość, ile są wykorzystywane do konstruowania i performowania kobiecego ja. W moim przekonaniu nowa burleska stawia więc przed refleksją feministyczną wielkie wyzwanie związane z feministyczną percepcją kobiecego ciała. Dyskredytowanie nowej burleski (a także burleski w ogóle) jako po prostu seksistowskiej praktyki zamykającej kobiece ciało w pułapce męskiego spojrzenia uniemożliwia dostrzeżenie polisemiczności tego gatunku, nieustannie oscylującego pomiędzy sprzecznymi kategoriami i angażującego się w – potencjalnie subwersywne – kampanie gry z kobiecymi kliszami.

Agata Łuksza

Absolwentka dziennikarstwa i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim; doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie przygotowuje rozprawę o sposobach konstruowania kobiecości w kulturze współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem kategorii *glamour*. Publikowała m.in. w „Dialogu” i „Didaskaliach”.

SUMMARY

Corsets, Stockings, Pasties: Femininity in New Burlesque

The birth of “new burlesque” (descending from the Anglo-Saxon tradition of female burlesque) in the late twentieth century has raised burning questions about objectifying and emancipatory properties of the genre, which simultaneously defines the artist-stripper as object and subject. It should be noted that the mere fact of (re)occurrence of a cultural performance focused on the female body indicates the public’s need for working through the problematic nature of this body, and thus, contemporary definitions of gender and sexuality.

The article explores how and by what theatrical means “femininity” is performed and experienced both on new burlesque’s stage and in the audience, considering that new burlesque is identified as a “metasocial commentary” to current gender paradigm. The genre’s historical trajectory is analysed, as well as contemporary trends co-existing within the genre. Furthermore, the article examines relation between performers and audience, and new burlesque’s interplay with women’s stereotypes and accessories of traditionally defined “femininity”.

Keywords: burlesque, camp, femininity, feminism, striptease
