

2(12)/2014

tzs Tematy z Szewskiej

Performatywność
Performativity



www.tematyzszewskiej.pl

tzs Tematy z Szewskiej

2(12)/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

2(12)/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@tematykszewskiej.pl

www

www.tematykszewskiej.pl

Realizacja

Aleksandra Snitsaruk

www.ubukdesign.h2g.pl

SPIS TREŚCI

TABLE OF CONTENT

- 6 Marta Rakoczy
Szkoła, pismo, praktyka w świetle zwrotu performatywnego
 School, writing and practice in the perspective of performative turn
- 20 Magdalena Kazubowski-Houston
„Nie mów mi, jak mam tańczyć!": negocjowanie współpracy, uprawomocnienia i upolitycznienia w etnograficznym teatralnym projekcie „Nadzieja"
 „Don't Tell Me How to Dance!": Negotiating Collaboration, Empowerment and Politicization in the Ethnographic Theatre Project "Hope"
- 43 Krzysztof Darmach
Wywiad z samym sobą, albo antropologiczne oblicza performansu
 Interviewing Myself or anthropological views of performance
- 52 Łukasz Michoń
O żałobie narodowej jako wydarzeniu medialnym
 National mourning as a media event
- 60 Łukasz Michoń, Iwona Morozow
Scenariusz filmu: „Żałoby narodowej nie było"
 "There wasn't any national mourning" – movie screenplay
- 75 Marcin Kozłowski
Język gra rolę! Studia performatywne między filozofią a antropologią
 The Language Plays a Role! The Performance Studies between Philosophy and Anthropology

SZKOŁA, PISMO, PRAKTYKA W ŚWIELE ZWROTU PERFORMATYWNEGO

Marta Rakoczy | Warszawa

ABSTRAKT

Głównym tematem artykułu są inspiracje, jakie wnosi zwrot performatywny do antropologicznych badań szkolnych praktyk piśmiennych. Celem artykułu jest ukazanie, że pismo: (1) nie jest – jak twierdzili przedstawiciele klasycznej teorii piśmienności – jedynie narzędziem intelektu odpowiadającym za określony sposób konceptualizowania świata, języka i jaźni. Jest ono także swoistym narzędziem społecznego dyscyplinowania ciała: nabywania określonych cielesno-percepcyjnych dyspozycji; (2) pismo nie jest tylko instrumentem reprodukcji określonych relacji wiedzy/władzy, lecz stanowi także środek twórczego, jednostkowego improwizowania w rzeczywistości kulturowej.

słowa kluczowe: piśmienność, zwrot performatywny, praktyka piśmienna, praktyka cielesna

Liczne zwroty metodologiczne, wyznaczające nowe konstelacje pojęć i perspektyw, stanowią już niejako *raison d'être* współczesnej humanistyki¹. Towarzyszą im zmienne nastroje: od entuzjazmu twórców i orędowników nowych manifestów po sceptycyzm wobec ich deklarowanego nowatorstwa oraz niechęć wobec formułowanych w nich jednostronnych ocen atakowanej tradycji. Manifesty, także metodologiczne,

¹ » Zob. J. Kowalewski, W. Piasek (red.), „Zwroty” *badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-institutionalne*, Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2010.

rządzą się, jak wiadomo, swoistą poetyką, w ramach której przeciwnicy bywają raczej konstruowani niż rekonstruowani. Poetyka ta, rzecz jasna, ma charakter obosieczny. Choć z reguły nie grzeszy sprawiedliwością, zapładnia wyobraźnię naukową, ta zaś owocuje nierzadko nowymi propozycjami badawczymi.

Wśród parady zwrotów, jednym z najczęściej przywoływanych pozostaje nadal zwrot performatywny². Choć jego źródła, postulaty i aplikacje badawcze pozostają bardzo heterogeniczne a skala inspiracji sięga od Johana Huizingi, Michaiła Bachtina i Johna L. Austina po Victora Turnera i Ervinga Goffmana, charakteryzuje się go często jako dość zwartą tendencję metodologiczną. Tendencja ta, najogólniej rzecz ujmując, polega na zerwaniu z tekstualistyczno-semiotycznym nachyleniem antropologii lat 60. i 70. Metafora kultury jako tekstu ustępuje tu metaforze kultury jako performansu³. Choć obu tym kategoriom daleko do jednoznacznej definicji i obie pełnią nierzadko rolę pojęciowego worka, tracąc tym samym moc eksplanacyjną, są one gestem na rzecz dość odmiennych metodologii. Jeśli pierwsza koncentruje się na badaniu dyskursu, poszukując bezcielesnej, względnie jednorodnej sieci znaczeń, stojącej za różnymi działaniami kulturowymi, to druga koncentruje się na badaniach praktyk cielesnie, czasowo i przestrzennie zlokalizowanych: praktyk, za pomocą których podmioty nie tyle odtwarzają semiotyczną tkankę kultury, co negocjują ją i przetwarzają stosownie do własnych, partykularnych celów. W ramach drugiej metodologii doświadczenie traktowane jest, wbrew paradygmatowi tekstualistycznemu, nie jako byt semiotyczny, lecz jako proces cielesnie zapośredniczony, dziejący się w interakcji człowieka i rzeczy; tego, co ludzkie i nie-ludzkie⁴. Celem zwrotu performatywnego jest nie tylko przywrócenie sprawczości uczestnikom kultury ujmowanym dotychczas jako podmioty pozostające we władzy tekstu, dyskursu czy stosunków wiedzy/władzy. Jego celem ma być także nadanie sprawczego charakteru samej działalności naukowej postrzeganej odtąd nie jako bierna kontemplacja, lecz aktywna, dążąca do zmiany rzeczywistości kulturowej interwencja. Jako taki zwrot ten nie oznacza jedynie zaangażowania nauki. Oznacza wyjście poza tradycyjne dychotomie separujące fakty i wartości, teorię i praktykę, w końcu zaś naukę i sztukę⁵.

Oczywiście, nowość większości wspomnianych wyżej postulatów – zarówno dla wielu dyscyplin naukowych, jak i dla zlokalizowanych na ich polu konkretnych projektów badawczych – pozostaje dość dyskusyjna. Przykładowo, na terenie antropologii amerykańskiej prawie wszystkie powyższe propozycje znaleźć można było u Clifforda Geertza – pioniera antropologii interpretatywnej, skoncentrowanej wokół metafory kultury jako tekstu⁶. Co więcej, to nie Geertz był ich twórcą, lecz amerykańscy pragmatyści,

² Zob. E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce oraz A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

³ Zob. J. McKenzie, *Performuj albo...: od dyscypliny do performansu*, wstęp i tłum. T. Kubikowski, Kraków: Universitas, 2011; R. Schechner, *Performatyka*: wstęp, tłum. T. Kubikowski, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Praktyk Teatralno-Kulturowych, 2006.

⁴ E. Domańska, dz. cyt., s. 57–59.

⁵ Tamże, s. 48–61, Zob. też: A. Zeidler-Janiszewska, dz. cyt., s. 34–47.

⁶ C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, tłum. Z. Pucek, Kraków: Universitas, 2003.

na których inspirację autor *Dzieła i życia* chętnie się powoływał⁷. To właśnie pragmatyzm żądał porzucenia wszystkich wyżej wspomnianych dychotomii i powrotu do konkretności – cieleśnie, czasowo i przestrzennie ułożonego ludzkiego doświadczenia. Pragmatyzm też opowiadał się za jego możliwie najszerszym ujęciem: doświadczenie miało tu być procesem dziejącym się w interakcji człowieka i rzeczy oraz wymykającym się opisowi w tradycyjnych kategoriach podmiotowo-przedmiotowych. Nie przypadkiem John Dewey pisał w głośnej *Experience and Nature* o „pierwotnej integralności”, którą implikuje to pojęcie: o „braku podziału na działanie i materię: na podmiot i przedmiot”, „łączeniu ich w niepoddającą się rozbirowi całość” oraz o tym, że pojęcie doświadczenia denotuje, przykładowo, „pole uprawne, zasiane nasiona, zbierane żniwa” oraz „tego, kto uprawia ziemię i zbiera plony”⁸. I w końcu, to właśnie pragmatyzm realizował projekt politycznego zaangażowania na rzecz zmiany, utożsamiając – jak zauważał Richard Rorty – działalność intelektualną z „krytyką moralności i instytucji”⁹.

W odniesieniu do konkretnych obszarów badawczych, jak choćby szczególnie mnie tu interesującej antropologii edukacji, postulaty performatywności także nie były nowe. Można bowiem powiedzieć, że antropologia edukacji – zwłaszcza na gruncie amerykańskim – miała od swych początków związane z takimi postaciami jak George i Louise Spindlerowie, czy Dell Hymes, głęboko zaangażowany charakter. Służyła nie tylko przeciwdziałaniu wszelkiej związanej z instytucjami edukacyjnymi dyskryminacji, ale także krytycznej, prowadzącej do konkretnych reform refleksji na temat tego, jakie sposoby działania i myślenia chcemy za pomocą tych instytucji kształtować. Innymi słowy, trudno w oderwaniu od konkretnych badań rozstrzygnąć nowatorstwo omawianego zwrotu. Dla wielu przedsięwzięć badawczych oznaczał on jedynie radykalizację postulatów wcześniejszych, nie stanowiąc, moim zdaniem, rzeczywistej rewolucji. Dla innych jednak niósł ze sobą metodologiczną zmianę i na tej właśnie chciałabym się skoncentrować w dalszej części artykułu.

Performatywność bowiem wiele wniósł i nadal wnosi do dwóch, szczególnie interesujących mnie obszarów badawczych, a mianowicie: do teorii piśmienności oraz związanych z nią badań nad szkołą jako instytucją pisma. Jak wiadomo, klasyczna teoria piśmienności – ukonstytuowana w latach 60. przez Waltera J. Onga, Marshalla McLuhana, Erica Havelocka i Jacka Goody’ego – koncentrowała się głównie na intelektualnych implikacjach pisma¹⁰. Oczywiście, posiadała ona duży potencjał rewizjonistyczny wobec

⁷ Zob. M. Rakoczy, Clifforda Geerta „zwrot” pragmatyczny w refleksji nad kulturą, [w:] J. Kowalewski, W. Piasek (red.), dz. cyt., s. 193–209.

⁸ J. Dewey, *Experience and Nature*, New York: Courier Dover Publications, 1958, s. 8.

⁹ R. Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, tłum. C. Karkowski, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1998, s. 87.

¹⁰ Zob. J. Goody, I. Watt, *Następstwa piśmienności*, tłum. J. Jaworska, [w:] G. Godlewski, A. Karpowicz, A. Mencwel, P. Rodak (red.), *Almanach antropologiczny: oralność/piśmienność*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007; J. Goody, *Poskromienie myśli nieoswojonej*, tłum. M. Szuster, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011; E.A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego,

tekstualistycznych tendencji, bowiem wskazywała, w jaki sposób tekstualizacja współczesnej filozofii i szerzej – współczesnej humanistyki, jest dziełem określonych uwarunkowań medialnych, sprawiających, że tekst oraz dyskurs staje się paradygmatem naszego myślenia o rzeczywistości kulturowej jako takiej. Świadomość tego potencjału była przez teoretyków piśmienności śmiało artykułowana. Dlatego Walter J. Ong pisał, że zrozumienie poznawczych konsekwencji pisma mogłoby odsłonić uwarunkowania i ograniczenia wielu programów teoretycznych, w tym „bezkrytyczną piśmienność” i „ahistoryczność strukturalizmu i dekonstrukcjonizmu”¹¹. Zaś Jack Goody zaznaczał, że właściwa dla metodologii strukturalistycznej próba ujmowania doświadczenia uczestników kultur pierwotnych związana jest z nieadekwatnym dla badania tych kultur ekstrapolowaniem kategorii właściwych dla wysoce piśmiennego myślenia¹².

A jednak klasyczna teoria piśmienności przyjmowała szereg rozstrzygnięć dyskusyjnych z punktu widzenia zwrotu performatywnego. Jak każde medium – twierdzili wyżej wspomniani teoretycy – pismo nie ma charakteru neutralnego, wprowadza bowiem nowe wzorce myślenia o języku, jaźni i rzeczywistości. Materializując w postaci tekstów różnorakie treści kulturowe na powierzchni dostępnej analitycznej władzy oka – twierdził Walter J. Ong oraz we wczesnych tekstach Jack Goody – umożliwia ono nie tylko ich wielokrotne prześledzenie, ale i krytyczną rewizję¹³. Jako takie działa ono na rzecz postaw racjonalistycznych i rewizjonistycznych: postaw prowadzących do sprzeciwu względem tradycji a tym samym – do emancypacji kulturowej. Pismo rozumiane jako technologia intelektu traktowane było tu przede wszystkim jako zestaw określonych, zdeponowanych w umyśle umiejętności a nie jako sieć cielesnie i materialnie zapośredniczonych praktyk kulturowych. Nie tylko cielesny i materialny wymiar piśmienności schodził tu na dalszy plan. Na dalszy plan schodziło tu pytanie o konkretne, partykularne użycia pisma: użycia, które często wykraczały poza przyjmowane jego charakterystyki. Koncentracja na jego intelektualnych implikacjach powodowała, że wymiar polityczny piśmienności – związany, między innymi, z wykorzystywaniem jej przez instancję władzy – był wyraźnie marginalizowany.

Choć Goody starał się później uniknąć powyższego esencjalizmu, pokazując w oparciu o badania piśmienności w starożytnych cywilizacjach Bliskiego Wschodu, w jaki sposób może ona stanowić także medium społecznej i politycznej kontroli¹⁴, zachował główny trzon własnych ustaleń. Pismo było dla

2007; Tenże, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, tłum. P. Majewski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006; W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

¹¹ W.J. Ong, *Osoba, świadomość, komunikacja*, tłum. J. Japola, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 222.

¹² J. Goody, *Poskromienie myśli nieoswojonej*... , s. 91.

¹³ Zob. J. Goody, I. Watt, *Następstwa piśmienności*... , s. 54; Zob. też W.J. Ong, *Oralność i piśmienność*... oraz Tenże, *Osoba, świadomość, komunikacja: antologia*, tłum. J. Japola, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 130.

¹⁴ J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, tłum. G. Godlewski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.

niego przede wszystkim technologią intelektu: narzędziem poznawczej emancypacji związanej z dynamicznymi przekształceniami kultury; w tym z naukowym i technologicznym rozwojem¹⁵. Owa ogólna charakterystyka nakazywała różnorodne, wysoce nieraz kontekstowe użycia pisma sprowadzać do wspólnego mianownika. Nie rozwijała też kwestii wpływu różnorodnych technik cielesnych oraz materialnych artefaktów piśmiennych na same praktyki czytania i pisania: praktyki, które w zależności od swego cielesno-materialnego zapośredniczenia mogły wieść do różnorodnych, także poznawczo, konsekwencji kulturowych. To dlatego Jack Goody pisał w kontekście pisma o „poskromieniu myśli nieoswojonej”¹⁶ a Eric Havelock o „umyśle alfabetycznym”¹⁷, za każdym razem wysuwając nie tylko ogólną tezę na temat implikacji piśmienności jako takiej, ale także sprowadzając umiejętności piśmienne do określonych, choć wspieranych instytucjonalnie, zjawisk mentalnych.

Choć Jack Goody bardzo mocno odpierał w swych późniejszych pismach zarzut determinizmu technologicznego, w myśl którego niezależnie od intencji i celów konkretnych jednostek oraz kontekstu kulturowego i politycznego pismo działa zawsze w jeden, określony sposób¹⁸, choć Eric Havelock podkreślał, że jego teoria piśmienności greckiej nie jest teorią, którą można by ekstrapolować na inne porządki kulturowe¹⁹, ich metodologie w dużym stopniu koncentrowały się na makro-ujęciach związanych z analizą relacji medium a kultura. A jako takie niedostatecznie akcentowały zarówno sprawczość konkretnych podmiotów używających danego medium do własnych, partykularnych celów, jak i sprawczość samych użyć pisma – użyć, których celem była nie tyle reprezentacja rzeczywistości, co różnorodne – funkcjonalnie i strukturalnie – w niej działanie. Podejście to znalazło przedłużenie w późniejszych propozycjach ich kontynuatorów, jak choćby w imponującej interdyscyplinarnym rozmachem książce *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje czytania i pisanie* Davida R. Olsona. Jej autor dystansował się wobec wielu mitów składających się na klasyczną teorię piśmienności, wskazując zarówno na nie-emancypacyjny charakter wielu użyć pisma, jak i niebezpieczeństwo nadmiernych, stosowanych wobec piśmienności uogólnień²⁰. A jednak wspomniana książka niedostatecznie wydobywała kwestię konkretnych, cieleśnie i materialnie zlokalizowanych praktyk piśmiennych²¹: praktyk, które mogły się wiązać z heterogenicznymi – wymykającymi się zaproponowanej

¹⁵» Zob. Tenże, *Renesans. Czy tylko jeden?*, tłum. I. Kania, Warszawa: Czytelnik, 2012.

¹⁶» Tenże, *Poskromienie myśli nieoswojonej...*

¹⁷» E. Havelock, *The Alphabetic Mind: the Gift of Greece to the Modern World*, „Oral Tradition” 1986, nr 1/1, s. 134–150. Zob. krytykę tej kategorii dokonaną przez Roya Harrisa w Tenże, *Racjonalność a umysł piśmienny*, tłum. M. Rakoczy [w druku].

¹⁸» J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa...*, s. 34–35.

¹⁹» E. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu...*, s. 109.

²⁰» D. R. Olson, rozdz. I, *Demitologizacja piśmienności*, [w:] Tenże, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisanie i czytania*, tłum. M. Rakoczy, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 33–59.

²¹» Kategorię praktyki piśmiennej stosuję za Grzegorzem Godlewskim i Pawłem Rodakiem. Zob. G. Godlewski, *Słowo, pismo, sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008; P. Rodak, P. Artieres (red.), dz. cyt.

w książce charakterystyce – użyciami pisma. Śledząc pojawienie się koncepcji dosłownej lektury tekstu – stworzonej, zdaniem Olsona, przez średniowiecznych teologów i rozwiniętej w czasach nowożytnych – koncepcji, która legła u podstaw instytucjonalnego rozwoju nauki nowożytnej, Olson nie odpowiadał właściwie na pytanie, dlaczego ów wynalazek okazał się tak nośny i jaki kontekst kulturowo-historyczny o tym zdecydował. Nie stawiał też pytania o faktyczne praktyki lekturowe – wszak pojawienie się określonej teorii lektury nie mogło spowodować, że wszyscy czytający stosowali się do jej reguł. Co najważniejsze jednak, lektura w ujęciu Olsona jawiła się przede wszystkim jako proces interpretacji: proces o charakterze intelektualnym. Tym samym materialne i cielesne aspekty technik lektury – aspekty mające wpływ zarówno na interpretację, jak i na kulturowe funkcje czytania – pozostawały w ramach jego koncepcji wyraźnie niedocenione. Koncentracja na ewolucji nowożytnej koncepcji tekstu jako reprezentacji – jako dyskursu autonomicznego, który potrafi znaczyć poza kontekstem jego pierwotnego funkcjonowania – nie pozwoliła dostrzec innych – w tym performatywnych i głęboko kontekstowych – sposobów jego użycia.

Próbą szerszego przełamania ograniczeń klasycznej teorii piśmienności były ustalenia podejmowane w ramach *New Literacy Studies*, zainaugurowane dwiema głośnymi książkami wydanymi w latach 80., a zatem w latach formułowania się omawianego zwrotu: *The Psychology of Literacy* Michaela Cole'a i Sylvii Scribner²² (1981) oraz *Literacy in Theory and Practice* Briana V. Streeta (1984)²³. Choć żadna z nich nie powoływała się wprost na performatywnizm jako taki, obie nawiązywały częściowo do lokalizowanych w nim tendencji. Podejmowana w nich krytyka klasycznej teorii piśmienności wiązała się z próbą stworzenia metodologii otwartej na konkretne, wyraźnie zlokalizowane praktyki piśmienne, służące różnorodnym celom jednostek – praktyki, których sprawczość nie dawała się opisać za pomocą jednej definicji i których funkcje oraz konsekwencje zmieniały się w zależności od właściwego dla nich kontekstu kulturowego, instytucjonalnego i sytuacyjnego²⁴. Scribner i Cole opisywali lud Wai żyjący w Liberii pokazując, w jaki sposób różnorodne, funkcjonujące w tej społeczności systemy pisma (własne pismo sylabiczne, uczone w sposób nieformalny i przeznaczone do pisania listów, prowadzenia rachunków *etc.*, pismo arabskie przeznaczone do celów religijnych i nauczane w szkołach koranicznych oraz pismo łacińskie związane z nauką angielskiego, nauczane w państwowych szkołach i przeznaczone do szerszej działalności gospodarczej oraz do kontaktów z władzami) implikują inne „logiki” piśmienności. Podobnie Street, bazując na badaniach terenowych przeprowadzonych w Iranie, starał się ująć piśmienność nie poprzez określoną logikę czy sposób myślenia, lecz poprzez wyraźnie zlokalizowany i wymykający się uniwersalnym charakterystykom „proces społeczny, w którym konkretne, wyłonięne społecznie techniki stosowane są w konkretnych ramach instytucjonalnych i w konkretnych celach społecznych”²⁵.

²² M. Cole, S. Scribner, *The Psychology of Literacy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

²³ B. V. Street, *Literacy in Theory and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

²⁴ Zob. omówienie tej krytyki u Grzegorza Godlewskiego, *Lęk przed wielkimi literami* [w:] Tenże, *Słowo, pismo, sztuka słowa...*, s. 151–198 oraz u Davida R. Olsona, *dz. cyt.*, s. 86–92.

²⁵ Cyt. za G. Godlewski, *Lęk przed wielkimi literami*. . . , s. 191.

Badania zapoczątkowane w ramach *New Literacy Studies* i rozwijane przy dobitnym udziale wspomnianego już Briana V. Streeta, Shirley Brice Heath oraz Davida Bartona – a także zbliżone do nich, bo oparte na metodach etnograficznych, badania francuskie²⁶ kontynuowane są po dziś dzień. Ich anglosascy przedstawiciele – w opozycji do klasycznej teorii piśmienności – koncentrują się w większym stopniu na kategorii praktyki piśmiennej [*literacy practice*] – kontekstowej, uwikłanej ideologicznie, różnorodnej funkcjonalnie i strukturalnie, a także na kategorii wydarzenia piśmiennego [*literacy event*] – skontekstualizowanego czasowo i przestrzennie działania społecznego, w którym uczestniczy pismo²⁷. W znacznie większym stopniu kładą oni nacisk na sprawczy wymiar różnorodnych piśmienności, podkreślając, że pismo nie działa na mocy immanentnej dla niego logiki poprzez dokonywaną w dyskursie autonomicznym dekontekstualizację wiedzy i języka. Działa ono poprzez swoje kontekstowe – instytucjonalne i sytuacyjne – uwikłanie, choćby poprzez *stricte* piśmienną instytucję szkoły, która uczy określonych, niekoniecznie związanych z dyskursem autonomicznym, form piśmiennego działania w rzeczywistości kulturowej. A jednak obecne u takich badaczy *New Literacy Studies* jak Heath czy Street rozumienie praktyki piśmiennej kładzie nacisk przede wszystkim na jej ideologiczno-semiotyczny, nie zaś materialno-cielesny wymiar. Ponadto, badacze ci, analizując powiązania piśmienności ze strukturami władzy oraz to, w jaki sposób praktyki piśmienne reprodukują określone wzorce codziennego funkcjonowania, zaniedbują częstokroć sposoby, na jakie jednostki klusują w poprzek praktyk piśmiennych, wykorzystując je do własnych, partykularnych celów; sposoby, na jakie improwizują za ich pomocą, negocjując z przyjętymi wzorcami myślenia i działania²⁸.

Albowiem nabywanie piśmienności nie wiąże się jedynie z nabywaniem określonych, faworyzowanych przez instancje władzy, kompetencji mentalnych. Pismo jest także technologią ciała i takie jego rozumienie chciałabym tu rozwinąć. Mojej propozycji ujęcia piśmienności jako technologii ciała towarzyszą dwa założenia. Po pierwsze, cielesny trening – ściśle związany z przedszkolnym i szkolnym nabywaniem piśmienności – nie jest jedynie narzędziem społecznego i politycznego dyscyplinowania. Trening ten oznacza także określone, nie związane bezpośrednio z relacjami wiedzy/władzy, dyscyplinowanie percepcji. Po drugie, ciało – wbrew temu, co pisał Michel Foucault – nie jest jedynie przedmiotem społecznej produkcji. Jest niezbywalnym wymiarem podmiotowości: narzędziem sprawczej improwizacji wykraczającej poza reprodukcję wzorców społecznie i politycznie preferowanych. Oba te założenia ściśle wiążą się z tendencjami właściwymi dla zwrotu performatywnego. A tym samym dowodzą jego nośności na obszarze badań zarówno nad piśmiennością szkolną, jak i piśmiennością w ogóle.

²⁶ O podobieństwie i różnicach między *New Literacy Studies* i badaniami skoncentrowanych wokół francuskiej *anthropologie d'écriture* pisze Béatrice Fraenkel. Zob. Taż, *O pojęciu wydarzenia piśmiennego*, [w:] P. Rodak, P. Artieres (red.), dz. cyt., s. 74–79.

²⁷ B.V. Street, *Introduction*, [w:] Tenże, *Social Literacies. Critical Approaches to Literacy in Development, Ethnography and Education*, New York: Addison Wesley Publishing Company, 1995.

²⁸ B. Fraenkel, dz. cyt., s. 78–79.

Na cielesny wymiar piśmienności wskazywał w swojej monumentalnej książce *The Perception of Environment* Tim Ingold. Ingold zaatakował dwa człony klasycznej, Ongowskiej definicji pisma jako technologii intelektu, pokazując, że utożsamienie pisma z technologią nie ma charakteru ani przezroczystego ani tym bardziej uniwersalnego oraz, że piśmienność nie jest jedynie związana z określonym zestawem kompetencji mentalnych, wymaga bowiem określonych kulturowo i historycznie zmiennych, technik ciała²⁹. Propozycja ta została przez niego rozwinięta w późniejszej książce *Lines. The Brief History*³⁰, w której Ingold zajął się kwestią wzajemnych relacji takich czynności jak pisanie i rysowanie oraz w której podjął refleksję nad cielesnym wymiarem kaligrafii.

Zdaniem Ingolda, kaligrafia zachodnia i dalekowschodnia nie tylko opierają się na odmiennych wartościach, znaczeniach oraz technikach ciała. Po pierwsze, w przeciwieństwie do współczesnej kultury zachodniej, pisanie i rysowanie w kulturach dalekowschodnich nie są czynnościami jaskrawo sobie przeciwstawionymi³¹ i z tego względu sama kaligrafia – jako swoisty rodzaj twórczości – cieszy się obecnie znacznie większym niż w kręgu zachodnim prestiżem kulturowym³². Zdaniem Ingolda, nie wynika to jedynie ze specyfiki systemu pisma ideograficznego, znacznie bliższego obrazowi niż fonetyczne pismo alfabetyczne. Wynika to także z innego użycia ciała, bowiem pismo ideograficzne ze względu na, między innymi, swą nielinearność, ale także ze względu na kontekst towarzyszących mu znaczeń i praktyk kulturowych pozwala na znacznie większą ekspresję cielesną niż pismo alfabetyczne. Ciało w praktykach zachodniego pisania staje się narzędziem wizualnej reprodukcji określonego duktu pisma, nie zaś ważnym instrumentem wyrazu. Jako taka zachodnia kaligrafia opiera się na znacznie większej dominacji wzroku a dokładnie – alienacji tego zmysłu od reszty ciała. Miarą doskonałości pisma przestaje być gest, którego ideogram jest zaledwie śladem, a staje się jego zmaterializowany na powierzchni, oderwany od ciała piszącego oraz samego procesu pisania efekt³³. Świadectwem odmienności dalekowschodniego sposobu myślenia o pisaniu są chińskie traktaty klasyków kaligrafii radzące, by adept tej sztuki uczył się jej tajników poprzez obserwację rzeczy. Nie chodzi tu jednak o to, by w kształcie ideogramu naśladować niezmienną istotę rzeczy przez niego oznaczanej. Chodzi raczej o to, aby w geście ręki uchwycić przysługującą jej dynamikę³⁴. Kryterium doskonałości kaligraficznej staje się tu konkretny – choć uchwycony częściowo w kształcie pisma – gest ciała, nie zaś jego efekt graficzny. Zaś samą kaligrafią rządzą inne wartości niż przyświecająca zachodnim praktykom pisania wizualna precyzja, trwałość i niezmienność.

²⁹» T. Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London, New York: Routledge, 2000, s. 403–404.

³⁰» Tenże, *Lines. The Brief History*, New York: Routledge, 2007.

³¹» Tamże, s. 120–151.

³²» Zob. C. Yee, *Chinese Calligraphy. An Introduction to Its Aesthetic and Technique*, Cambridge, Massachusetts: Methuen & Company, 1973.

³³» T. Ingold, *Lines...*, s. 120–151.

³⁴» Tamże.

Dlatego obserwacja ruchu zmysłowo danej rzeczywistości jako bezpośredniej inspiracji dla ruchu ręki – obserwacja zalecana przez dalekowschodnich kaligrafów – będzie z punktu widzenia zachodniej inicjacji w piśmienność – czymś całkowicie niezrozumiałym. Więcej – będzie ona traktowana jako przeszkoda dla wytworzenia właściwego habitusu piśmiennego.

Wzrokocentryczność zachodnich praktyk pisania staje się bardziej wyraźna, jeśli porównamy pierwsze ćwiczenia grafomotoryczne zachodnich i chińskich dzieci. Jeśli dzieci zachodnie poświęcają dziś *gros* swego czasu na odbywającą się w linearnym porządku precyzyjną reprodukcję szablonu litery umieszczanej z lewej strony linijki, to dzieci chińskie ćwiczone są w znacznym stopniu poprzez kreślenie danego znaku w powietrzu, wykorzystywane incydentalnie w szkołach zachodnich³⁵. Oznacza to, że dalekowschodnia inicjacja piśmienna w znacznie większym stopniu sytuuje znaki pisma w pamięci motorycznej a nie w pamięci wzrokowej. Gest ciała staje się tu ważnym i nieprzezroczystym elementem procesu edukacyjnego: elementem, który w zachodniej inicjacji piśmiennej spychany jest na margines nieuświadamianego nawyku.

Aby zgodnie z postulatami rzeczników performatywizmu wydobyć zarówno nieprzezroczystość pisania jako praktyki cielesnej i angażującej na różne sposoby rzeczy, jak i sprawczego, indywidualnego narzędzia improwizowania w rzeczywistości kulturowej należy uwzględnić jego rozmaite konteksty kulturowe i instytucjonalne. Dobrym tego punktem wyjścia jest przyjrzenie się piśmienności przedszkolnej i wczesnoszkolnej: piśmienności, która zanim stanie się narzędziem intelektu – instrumentem interpretowania tekstów oraz określonego rozumienia jaźni, języka i umysłu – jest przedmiotem systematycznych „praktyk wcielania” – tworzenia za pomocą ćwiczeń grafomotorycznych określonego, wyposażonego w szereg znaczeń i wartości kulturowych, habitusu. Habitus ten, jak będę dowodzić, nie jest – jak twierdził Michel Foucault³⁶, potem zaś Pierre Bourdieu³⁷ – przedłużeniem bieżących relacji wiedzy/władzy a jako taki nie stanowi po prostu narzędzia reprodukcji określonej struktury społecznej. Owszem, działa on na rzecz określonego rodzaju percepcji i działania w środowisku kulturowym, ten jednak nie ma charakteru jednoznacznie determinującego, nie jest też bezpośrednim instrumentem politycznej, ekonomicznej i społecznej dominacji.

Cielesny wymiar pisania i czytania jest, rzecz jasna, częściowo pochodną używanych materiałów, te zaś niosą ze sobą rozmaite konsekwencje kulturowe. Czytanie zwoju – angażujące w znacznie większym stopniu ciało i utrudniające wybiórczą, analityczną lekturę opartą na łatwym porównywaniu rozmaitych fragmentów tekstów i książek – jest radykalnie inną praktyką niż czytanie kodeksu, nawet jeśli oparte jest na tym samym systemie pisma³⁸. Podobnie jak pisanie za pomocą pióra oraz za pomocą

³⁵» Tamże, s. 135.

³⁶» M. Foucault, *Podatne ciała*, [w:] Tenże, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa: Fundacja Aletheia, 1998, s. 131–165.

³⁷» P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Warszawa: Wydawnictwa Naukowe PWN, 2006.

³⁸» C. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, tłum. A. Sawisz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.

peźdla pozwalającego na bardzo swobodny, nieliniowy ruch ręki: ruch bliższy w naszym kręgu kulturowym raczej malowaniu niż pisanu³⁹. O specyfice cielesnego gestu pisania nie decydują jednak tylko używane przez jednostkę, podyktowane określonymi technologiami kulturowymi materiały. Znacznie istotniejszy pozostaje sam przestrzenny, czasowy i instytucjonalny kontekst pisania: malowanie antyniemieckich napisów na murach w okupowanej Warszawie jest całkowicie odmienną praktyką od współczesnego tworzenia na nich – przy użyciu tych samych materiałów – oficjalnego muralu. Podobnie jak sporządzanie w domu dla własnych celów tej samej notatki, którą sporządzić należy – jako stosowne zadanie – w szkole.

Innymi słowy, specyfika szkolnych praktyk piśmiennych jako, między innymi, swoistych praktyk ciała ujawnia się poprzez szeroką analizę ich kontekstu sytuacyjnego i instytucjonalnego. Przede wszystkim, praktyki te z reguły nie mają charakteru indywidualnego, ponieważ polegają przede wszystkim na zbiorowym, symultanicznym wykonywaniu określonych gestów pod nadzorem oceniającego indywidualnie uczniów autorytetu zachęcającego ich za pomocą systemu ocen do rywalizacji. Odbývają się w klasie – przestrzeni swoiście shierarchizowanej (ławki uczniowskie *versus* nauczycielskie biurko), zestandaryzowanej (wszyscy uczniowie siedzą nieruchomo równych rzędach, będących zarówno narzędziami społecznego dyscyplinowania, jak i właściwymi dla społeczeństwa nowożytnego kapitalizmu znakami zakładanej egalitarności: równości szans gwarantowanych w procesie edukacyjnym) oraz w przestrzeni opatrzonej swoistymi znaczeniami (godła państwowe jako znaki przynależności do określonej „wspólnoty wyobrażonej”). Są one także praktykami osadzonymi w budynku szkolnym jako przestrzeni odseparowanej od więzi tradycyjnych (rodzina, sąsiedztwo), a tym samym – ekspozyturą pisma postrzeganego jako medium dekontekstualizacji jednostki, wiedzy i języka. I w końcu – mają one swoistą organizację czasową narzucaną przez zdepersonalizowany, zobiektywizowany zgodnie z rytmem matematycznie odmierzanego czasu system dzwonek. System ten oparty jest na właściwym dla społeczeństwa kapitalistycznego dualnym podziale czasu na czas wolny (przerwa jako odpoczynek) i czas pracy (lekcja) działając na rzecz przystosowania uczniów do swoistego organizowania i rozumienia własnej aktywności.

Odpowiednio poszerzona w stosunku do tu zaproponowanej analiza przestrzennego, czasowego i instytucjonalnego kontekstu owych praktyk pozwala dość wyraźnie dostrzec, z jakim zestawem wartości preferowanych w społeczeństwie późnego kapitalizmu (indywidualizm, konkurencyjność, pracowitość) i wyobrażeń (edukacja jako narzędzie osiągania własnych, partykularnych celów, zwłaszcza zaś przystosowania do globalnego rynku konsumpcji ale także, choć obecnie w coraz mniejszym stopniu, narzędzie kształtowania tożsamości narodowej bądź obywatelskiej) wiąże się genetycznie współczesna szkoła⁴⁰.

³⁹ T. Ingold, *Lines...*, s. 133–134.

⁴⁰ J. Galtung, *Literacy, Education and Schooling – for what?*, [w:] H. Graff (red.), *Literacy and Social Development of the West. A Reader*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982; Zob. też: A.M. Chartier, *The Teaching of Literacy Skills in Western Europe. An Historical Perspective*, [w:] D.R. Olson, N. Torrance (red.), *Cambridge Handbook of Literacy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, s. 451–467.

Pozwala też dostrzec *quasi*-rytualny charakter wczesnoszkolnych praktyk piśmiennych. O charakterze tym nie przesądza, rzecz jasna, jedynie ich zbiorowe, symultaniczne wykonywanie, zgodne z narzuconymi odgórnie czasem, przestrzenią oraz scenariuszem. Pierwsze ćwiczenia grafomotoryczne rozumiane, zgodnie z terminologią Paula Connertona, jako „praktyki wcielania”⁴¹ nie polegają wszak na nabywaniu technologii intelektu, lecz określonego habitusu polegającego nie tylko na swoistej postawie ciała i ręki, ale też określonej koordynacji ręka – oko. Jako takie bliższe są one funkcjonalnie rytuałom, ponieważ zapewniają jednostce nie tyle indywidualne kompetencje oraz określone narzędzia myślenia, ale przede wszystkim „psychospołeczną integrację”. Bliskie są też im z tego względu, że – podobnie jak rytuały – z perspektywy dziecięcego uczestnika nie poddają się kalkulacji w kategoriach środków i celów. Choć pisanie podlega ocenie nauczyciela, uczeń wykonuje określone gesty głównie dlatego, że „inni tak robią” i „tak się robić powinno”, a zatem z tych samych pobudek, dla których podejmują działania rytualne ludzie dorośli. Podobnie jak rytuały, praktyki te mają charakter głęboko symboliczny, ponieważ posługując się kodem ograniczonym⁴² oraz wysokim kontekstem⁴³, zawierają nie wyrażony w sposób jawny i bezpośredni model określonego porządku społecznego oraz określonych wartości. A tym samym spełniają one sformułowane przez Erica Rothenbuhlera kryterium definicyjne rytuału, zgodnie z którym stanowi on „spontaniczne przyjęcie należycie uorganizowanego sposobu postępowania w celu symbolicznego oddziaływania lub uczestnictwa w życiu poważnym”⁴⁴, łącząc działanie cielesne z działaniem o charakterze moralnym⁴⁵.

Aby zanalizować rozpoczynający się już w przedszkolu proces ćwiczenia grafomotorycznego – proces wcielania piśmiennego habitusu – warto uruchomić kategorię „grafizmu” wprowadzoną przez paleoantropologa André Leroi-Gourhana. W książce *Le geste et la parole* zaproponował on konkurencyjny wobec Ongowskiego model powstania pisma⁴⁶. Jak wiadomo, w *Oralności i piśmienności* Walter J. Ong analizował pierwsze znaki graficzne – prehistoryczne nacięcia o charakterze mnemonicym – jako znaki niedoskonałe, nie tworzące opartego na skodyfikowanym, zdepersonalizowanym systemie pisma, dyskursu autonomicznego i w związku z tym nie mogące znaczyć poza kontekstem ich tworzenia. Tymczasem Leroi-Gourhan, korzystając z obszerniejszego korpusu prehistorycznych znaków, między innymi z na-

⁴¹» P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. M. Napiórkowski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

⁴²» B. Bernstein, *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*, tłum. K. Biskupski, [w:] M. Głowiński (red.), *Język i społeczeństwo*, Warszawa: „Czytelnik”, 1980, s. 95–115.

⁴³» E. Hall, *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1984, s. 125–145.

⁴⁴» E. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od codziennej rozmowy do ceremonii medialnej*, tłum. J. Barański, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003, s. 9.

⁴⁵» P. McLaren, *Schooling as a Ritual Performance: Towards a Political Economy of Educational Symbols and Gestures*, London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1993, s. 46–47.

⁴⁶» A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris: Albin Michel, 1964–1965.

skalnych malowideł, ale także znaków tworzonych przez dzisiejsze społeczności tradycyjne, doszedł do wniosku, że posiadają one potencjał, który późniejsze systemy pisma – zwłaszcza skrajnie linearnego pisma alfabetycznego – tracą. Korzystając z nielinearnego, promienistego i rytmicznego sposobu organizacji znaczeń prehistoryczny grafizm – zjawisko, które nie знаło jeszcze późniejszej, zachodniej separacji czynności pisania i rysowania – stanowił niezależny względem języka werbalnego, przełamujący jego ograniczenia instrument poza-pojęciowej ekspresji, nie tylko poznawczej i emocjonalnej, ale także cielesnej. Zarówno więź myśli ze słowem – co zauważał już Lew Wygotski⁴⁷ – jak i słowa ze znakiem graficznym nie ma charakteru uniwersalnego ani tym bardziej wrodzonego. Ma ona charakter kulturowy a jako taka podlega społecznemu programowaniu. Innymi słowy, według Leroi-Gourhana, pismo alfabetyczne wiążąc znak graficzny z językiem mówionym, przestaje być alternatywnym względem języka mówionego, symbolicznym katalizatorem działania, stając się narzędziem podporządkowanym myśleniu pojęciowemu. A tym samym nie może być ono po prostu utożsamiane – jak chciał tego Walter J. Ong – z ukoronowaniem inicjowanej przez piśmienność emancypacji kulturowej. Piśmienny i alfabetyczny – linearny i pojęciowy – sposób organizowania percepcji, owszem, daje nowe możliwości. Jednocześnie jednak zaprzecza inne.

Proces ćwiczenia grafomotorycznego, jakiemu poddawane są dzieci w kulturze zachodniej przypomina nieco analizowane przez Leroi-Gourhana przejście od grafizmu do alfabetyzmu. Oczywiście, analogia ta jest dość ograniczona, bowiem trudno dziecięce rysunki obarczyć złożonymi – między innymi kultowymi, czy magicznymi – funkcjami pełnionymi przez przywołany powyżej grafizm. Tym jednak, co te zjawiska łączy jest stopniowa schematyzacja i linearyzacja znaku połączona z coraz bardziej dyscyplinującą – skoncentrowaną na odtwarzaniu niezmiennego szablonu oraz uchwytowaniu graficznych podobieństw między pojedynczymi obrazami/literami – koordynacją ręki – oka⁴⁸. Warto pamiętać, że pierwsze próby dziecięcego rysowania nie wiążą się wcale z próbą reprezentacji wizualnej określonych przedmiotów. Są raczej śladami gestu: znak jest tu zaledwie wizualnym przedłużeniem bezpośredniej ekspresji cielesnej⁴⁹. Późniejsze rysunki – stymulowane ocenami i instrukcjami dorosłych – orbitują w stronę wizualnej i symbolicznej reprezentacji. Reprezentacja ta, podobnie jak grafizm, ma charakter nielinearny. Celem ćwiczeń grafomotorycznych wychodzących od rysunków, przez szlaczki aż do liter jest więc przejście od reprezentacji obrazowej do reprezentacji piśmiennej, której towarzyszy swoiste

⁴⁷ » L. Wygotski, *Myślenie i mowa*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1989, s. 407.

⁴⁸ » Za materiał badawczy posłużyły mi tu następujące podręczniki: K. Kamińska, *Chcę pisać*, Warszawa: Wydawnictwo Juka, 2011; B. Mazur, *Gra w kolory, ćwiczenia. Klasa 1, część 1–2*, Warszawa: Wydawnictwo Juka, 2012; A. Jeżak et al., *Gra w kolory. Karty pracy: klasa 1*, Warszawa: Wydawnictwo Juka, 2011; B. Mazur, K. Zagórska, *Gra w kolory: zeszyt do kaligrafii*, Warszawa: Wydawnictwo Juka, 2009; A. Boniecka, A. Kozyra, M. Wypchło, *Mój kuferek. Roczne przygotowanie przedszkolne*, Warszawa: Wydawnictwo Juka, 2012; A. Boniecka, A. Kozyra, M. Wypchło, *Mój kuferek. Przewodnik metodyczny (roczne przygotowanie przedszkolne)*, Warszawa: Wydawnictwo Juka, 2012.

⁴⁹ » T. Ingold, *Lines...*, s. 136.

programowanie percepcji. Polega ono na rosnącym dyscyplinowaniu ręki (kolorowanie szablonów, trzymanie się śladów), linearyzacji jej gestu (łączenie punktów na papierze) oraz jej schematyzacji (stopniowe porzucenie kolorów a także modelowanej odpowiednio grubości linii na rzecz jednokolorowej linii o zestandaryzowanej grubości). Polega też na stopniowym programowaniu percepcji, która ćwiczona jest do wyszukiwania podobieństw; znajdowania niezmiennych cech określonych znaków wizualnych (obrazów, liter) a w konsekwencji – do reprodukcji niezmiennego szablonu litery. Owo programowanie zarówno ciała, jak percepcji nie jest – jak chcieliby przedstawiciele *New Literacy Studies* oraz Pierre Bourdieu obecnie przeżywający wśród nich renesans⁵⁰ – przedłużeniem dyskursu czy stosunków wiedzy – władzy a jako takie nie poddaje się prostej analizie w Foucaultowskich kategoriach polityczno-ekonomicznej dominacji. Wskazuje ono na względną niezależność uwarunkowania medialnego od bieżących instancji władzy. Wskazuje także na to, że cielesno-percepcyjny habitus pozostaje równie ważnym i względnie od niego niezależnym komponentem społecznego dyscyplinowania, co dyskurs.

Postulaty performatyistów pozwalają nie tylko uwzględnić cielesność i materialność praktyk piśmiennych a zatem ich ważkie, a pomijane przez metodologie semiotyczno-tekstualistyczne komponenty. Pozwalają one odejść od semiotyczno-tekstualistycznego determinizmu utożsamiającego na gruncie *New Literacy Studies* pismo z narzędziem władzy, nie zaś ze środkiem sprawczego działania pojedynczych podmiotów; ich twórczego – pozostającego w opozycji do narzuconych przez określone media znaczeń i habitusów – „klusowania”. Wszak praktyki piśmienne, przywołując terminologię Michela de Certeau, to nie tylko strategie kolportowane, między innymi, przez dominujące instytucje edukacyjne. Praktyki piśmienne to także taktyki – praktyki oporu nie poddające się trwałej instytucjonalizacji, polegające na przechwytywaniu oficjalnych kodów i przedmiotów w celu ich nowego, nieprzewidzianego przez instytucję władzy użycia⁵¹. Na gruncie szkoły przykładami taktyk piśmiennych lub zachowań o charakterze antystrukturalnym czy wręcz karnawałowym⁵² – będą wszelkie uczniowskie graffiti: praktyki mazania na ławkach, drzwiach toalety, książkach. Są one nie tylko świadectwem improwizacji w rzeczywistości kulturowej: sprawczego przechwytywania i kwestionowania narzucanych przez dominujące instytucje kulturowe strategii piśmiennych. Są one także świadectwem niewydolności metodologii, które pomijają materialno-cielesne aspekty owych praktyk. Wszak tym, co w nich istotne nie jest często to, co się pisze, ale to, że się w ogóle pisze, a także, że pisze się w określony – związany z określoną przestrzenią, czasem, miejscem, materiałem – sposób; w przestrzeni obwarowanej zakazami, za pomocą odmiennych, inaczej angażujących ciało technik cielesnych. Podsumowując, zwrot performatywny na gruncie

⁵⁰» Zob. M. Grenfell, D. Bloome, Ch. Hardy, K. Pahl, J. Rowsell, B. Street (red.), *Language, Ethnography and Education. Bridging New Literacy Studies and Bourdieu*, London and New York: Routledge, 2012.

⁵¹» M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. XLI-XLVII.

⁵²» Zob. R. Sulima, *O imionach widywanych na murach*, [w:] Tenże, *Antropologia codzienności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000, s. 53–91.

teorii piśmienności pozwala nie tylko uruchomić nowe narzędzia interpretacyjne. Pozwala on dostrzec nowe przedmioty badawcze: różnorodne obszary codziennych, oddolnych, często niedostrzeganych taktyk pisma, pomijanych przez tradycyjne badania dyskursu i zinstytucjonalizowanej, odgórnie narzucającej polityki piśmiennej.

Marta Rakoczy

Absolwentka kulturoznawstwa oraz filozofii. Adiunkt w Zakładzie Antropologii Słowa w Instytucie Kultury Polskiej UW. Zajmuje się teorią piśmienności oraz antropologią edukacji. Autorka książki *Słowo – działanie – kontekst. O etnograficznej koncepcji języka Bronisława Malinowskiego* (Warszawa 2012).

SUMMARY

School, writing and practice in the perspective of performative turn

The main topic of the article is an inspiration brought by performative turn in anthropological research of early school literacy practices. The purpose of this article is to: (1) show that, contrary to the classic literacy theory, writing is not only an instrument of the intellect responsible for the specific way of conceptualization of the world, language and self. It is also a kind of tool of social disciplining of the body: the acquisition of certain bodily and perceptual features; (2) writing is not just a tool for reproducing of specific knowledge/power relationship, but it is also an instrument of creative, individual improvisation in cultural reality.

Keywords: Literacy, performative turn, literacy practice, bodily practice

„NIE MÓW MI, JAK MAM TAŃCZYĆ!": NEGOCJOWANIE WSPÓŁPRACY, UPRAWOMOCNIENIA I UPOLITYCZNIEŃ W ETNOGRAFICZNYM TEATRALNYM PROJEKCIE „NADZIEJA”¹

Magdalena Kazubowski-Houston | Toronto

ABSTRAKT

Tekst ten stanowi wkład do literatury dotyczącej etnografii eksperymentalnej, dostarczając krytyki etnograficznej współpracy, uprawomocnienia i upolitycznienia. Skupiając się na moim etnograficznym teatralnym projekcie „Nadzieja” – stworzonym przy współpracy z romskimi kobietami i lokalnymi aktorami w Polsce w 2003 roku – rozważam zmagania o władzę, które zdefiniowały mój projekt i które wynikały z różnych sposobów rozumienia teatru jako formy sztuki, a także z różnic dotyczących tego, co projekt znaczy dla nas i co dzięki niemu chcemy osiągnąć. Przedstawiam trudne moralne, etyczne i polityczne decyzje, które musiałam podjąć i które zmusiły mnie do zredefiniowania zarówno stosowanych przeze mnie metod badawczych, jak i mojej roli jako etnografa.

słowa kluczowe: badania oparte na performansie, współpraca, upolitycznienie, Romowie, etyka, improwizacja

¹ » Artykuł ten ukazał się w oryginale w „Anthropologica”, zob.: M. Kazubowski-Houston, „Don’t Tell Me How to Dance!”: *Negotiating Collaboration, Empowerment and Politicization in the Ethnographic Theatre Project „Hope”*, „Anthropologica” 2011, nr 53(2), s. 229–243.

Artykuł dotyczy etnograficznego projektu teatralnego „Nadzieja” realizowanego w Elblągu w latach 2002 – 2003. Projekt ten tworzył się we współpracy z uczestnikami badań – pięcioma romskimi kobietami² z Elbląga i sześcioma młodymi aktorami z elbląskiego Centrum Kultury i Współpracy Międzynarodowej, w którym pracowałam jako dyrektor artystyczny i nauczyciel gry aktorskiej. Mój mąż Shawn, będący aktorem w tej produkcji, był również moim współpracownikiem. W badaniach tych stosowałam zarówno uczestniczącą obserwację życia romskich kobiet, swobodne i połowicznie ustrukturyzowane wywiady, jak i etnografię bazującą na spektaklu, w której użyłam teatru jako formy etnograficznej obserwacji uczestniczącej, analizując go jako efekt końcowy całego procesu badań.

Kobiety romskie, z którymi pracowałam, należały do grupy Polska Roma, która przybyła na teren Polski w XVI wieku³, a w Elblągu osiedliła się po tym, jak rząd komunistyczny zabronił podróżowania wożami cygańskimi w 1968 roku. Wszystkie kobiety w Elblągu były przedstawicielkami tej samej społeczności, wiele z nich żyło w tym mieście przez większość swojego dorosłego życia, a dla niektórych Elbląg był miastem rodzinnym. Aktorzy, w wieku od 14 do 19 lat, brali udział zarówno w moich kursach gry aktorskiej, jak i kursach teatralnych w Centrum Kultury. Uczestniczyli oni w moich dwóch wcześniejszych produkcjach teatru etnograficznego wystawianych na deskach Centrum Kultury, dotyczących rasizmu i gender w Polsce.

Za pomocą tego projektu chciałam początkowo zbadać i udokumentować problem przemocy w życiu kobiet romskich. Miałam nadzieję, że kobiety te zagrają w przedstawieniu, jednak odmówiły zarówno ze względu na potencjalne następstwa gry przed publicznością w kraju, w którym istnieje rasizm wobec Romów, jak i ze strony własnej społeczności. W zamian, zdecydowały się na uczestniczenie w projekcie w roli autorek sztuki, reżyserek, projektantek i zgodziły się na grę aktorów z Centrum Kultury.

Wiem, że przemoc wobec Romów istniała w Polsce od zawsze – słyszałam o niej i byłam świadkiem aktów dyskryminacji wobec nich w moim kraju od upadku komunizmu. Kobiety również mówiły o różnych formach przemocy w ich życiu podczas moich badań pilotażowych w 2001 roku. Jednakże, kiedy rozpoczęłam swoje badania doktorskie w 2002 roku, nie było żadnych etnograficznych badań dotyczących Romów w Polsce, a jedynie te dotyczące Romów w innych wschodnich i zachodnich krajach europejskich⁴. Nie było również opublikowanych etnograficznych badań opartych na współpracy z romskimi

²» Zarówno w tym artykule, jak i mojej ostatniej książce *Staging Strife: Lessons from Performing Ethnography with Polish Roma* (Kingston and Montreal: McGill-Queen's University Press, 2010) używam terminu *Roma* zarówno jako przymiotnika jak i rzeczownika, zgodnie z *Oxford English Dictionary*. Podczas gdy takie terminy jak *Romani* czy *Romany* mogą być użyte jako przymiotniki, to romskie uczestniczki badań wołały przymiotnikową formę *Roma* w związku z wieloznacznością terminów *Romani* i *Romany*, które mogą się odnosić zarówno do romskiej dziewczyny i kobiety, jak i do indoaryjskiego języka Romów.

³» A. Bartosz, *Nie bój się Cygana*, Zgłobice: Asterias, 1994, s. 73.

⁴» D.L. Arias, *Modern Gypsies: Gender and Kinship among the Calos from Catalonia*, "Romani Studies" 2002, nr 5, z. 12(1), s. 35–55; J. Okely, *The Traveller-Gypsies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983; M. Stewart, *The Time of the Gypsies*, Boulder, CO: Westview, 1997.

kobietami. Przez etnografię opartą na współpracy rozumiem badania, które angażują swoich uczestników bezpośrednio w planowanie i procesy decyzyjne, tak więc minimalizują różnice władzy między etnografem i uczestnikami badań⁵. Zainspirowana przez performatywne podejście Dwighta Conquergooda⁶, Johannesna Fabiana⁷, D. Soyini Madison⁸ i Jima Mienczakowskiego⁹ wierzyłam, że wspólnotowa natura teatru niesie ze sobą obietnicę uprawomocniającej, upolityczniającej etnografii opartej na współpracy, która może doprowadzić do społecznej dyskusji.

Praca w teatrze nie była dla mnie nowością. Razem z Shawnem wnieśliśmy do projektu ponad dziesięcioletnie doświadczenie jako artyści teatralni. Ja skończyłam studia magisterskie w zakresie reżyserii interdyscyplinarnej w Uniwersytecie Simona Fraser i z Shawnem prowadziliśmy szkolenia w zakresie nierealistycznych, opartych na cielesności metod polskich teatralnych artystów awangardowych, jak Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor i Józef Szajna.

Jednakże, relacje władzy w terenie, które zdefiniowały nasze relacje w teatrze, skomplikowały moje plany i moje przywiązanie do badań opartych na współpracy. Kluczowym momentem były zabiegi o władzę nad przedstawieniem, które wynikły z naszego różnego rozumienia teatru jako formy sztuki i różnic związanych z tym, co ten projekt znaczy dla nas i co chcemy dzięki niemu osiągnąć. Dla romskich kobiet teatr był formą opery mydlanej przedstawiającej życie codzienne, melodramatu i realistycznych sposobów przedstawienia; natomiast aktorzy i ja byliśmy oddani estetyce polskiej XX-wiecznej awangardy. Romskie kobiety chciały, aby performans był celebracją „tradycyjnej”¹⁰ kultury romskiej, natomiast

5» C.J. Chataway, *An Examination of the Constraints on Mutual Inquiry in a Participatory Action Research Project*, "Journal of Social Issues" 1997, nr 53(4), s. 747–766; L. Robertson, D. Culhane (red.), *In Plain Sight: Reflections on Life in Downtown Eastside Vancouver*, Vancouver: Talonbooks, 2005; S. Yeich, *Grassroots Organizing with Homeless People: A Participatory Research Approach*, "Social Issues" 1996, nr 52, s. 111–121.

6» D. Conquergood, *Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics*, "Communication Monographs" 1991, nr 58, s. 179–194; Tenże, *Storied Worlds and the Work of Teaching*, "Communication Education" 1993, nr 42, s. 337–348; Tenże, *Beyond the Text: Toward a Performative Cultural Politics*, [w:] S.J. Dailey (red.), *In the Future of Performance Studies: Visions and Revisions*, Washington DC: National Communication Association, 1998; Tenże, *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, "The Drama Review: A Journal of Performance Studies" 2002, nr 46(2), s. 145–156.

7» J. Fabian, *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theatre in Shaba, Zaire*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1990.

8» S.D. Madison, *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2005.

9» J. Mienczakowski, *Ethnography in the Form of Theatre with Emancipatory Intentions*, [w:] C. Truman, D.M. Merters, B. Humphries (red.), *Research and Inequality*, London: UCL Press, 2000.

10» Termin „tradycja” jest problematyczny, bowiem jest zakorzeniony w antropologicznym klasycznym pojęciu kultury – zwłaszcza kultury niezachodniej – jako stabilnej, odizolowanej od szerszego społecznego, kulturowego, politycznego kontekstu i definiowanej przez „tradycję”, która jest całkowicie odmienna od zachodniej „nowoczesności” (K.A.F. Crehan, *Gramsci, Culture and Anthropology*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002, s. 37, 53). Obecnie antropologowie wiedzą, że kultury są „nieszczelne”, płynne, zmienne i połączone (Tamże, s. 49; A. Gupta, J. Ferguson (red.), *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*, Durham, NC: Duke University Press, 1997, s.4), a tradycje nie są

my postrzegaliśmy taki sposób przedstawiania jako egotyzujący i apolityczny. Nie spodziewałam się jednak, że taka walka o władzę stanie się głównym problemem mojego projektu. Oczywiście antropologzy zdają sobie sprawę, że podczas gdy badania oparte na współpracy chcą przezwyciężyć nierówności, to jednak te wynikające z różnic klasowych, etnicznych czy rasowych, płci, wieku i seksualności mogą skomplikować relacje etnograf – uczestnik¹¹. Jednakże, w literaturze antropologicznej nie można znaleźć zbyt wielu konkretnych przykładów „wziętych z życia” obrazujących zmagania o władzę wśród uczestników badań i etnografów. Jak zauważyła Mary C. Waters, „szczerze dyskusje na temat rzeczywistości doświadczenia badań są dużo rzadsze niż ocenzone dyskusje dotyczące «metod badań»”¹². Według Kimberly Huisman, „wiele badań jakościowych zdaje się być przedstawianych w sposób, który nie bierze pod uwagę zmagania o władzę i dylematów związanych z pracą”¹³. Stosunkowo niedawno niektórzy badacze zaczęli ujawniać zmagania o władzę w ramach etnograficznego procesu¹⁴, chociaż w dalszym ciągu rzadko można napotkać szczerze przykłady nadużyć władzy, w których etnografowie często mają swój udział. Mój projekt, który miał łączyć teatr i antropologię, stanął przed wieloma wyzwaniami wynikającymi z jego interdyscyplinarności. W świecie teatru, z którym jestem dobrze zaznajomiona, politycki o władzę między dramaturgami, reżyserami, aktorami, scenografami są czymś normalnym¹⁵, ale jednak często posiadają oni podobne doświadczenie zawodowe i dążą wspólnie do określonego celu. Tak

dawnymi i niezmiennymi zwyczajami, ale nieustannie się tworzą i odtwarzają w odpowiedzi na zmieniające się lokalne i globalne relacje władzy (K.A.F. Crehan, dz. cyt., s. 54). W tym artykule używam terminu „tradycja” jedynie w odniesieniu do tego, co kobiety romskie identyfikowały jako część ich „tradycyjnego kulturowego dziedzictwa”, bowiem zauważyłam, że kultura romska nie stanowiła niezależnego bytu, a tradycja romska nie jest zamierzczłym zbiorem wierzeń i praktyk (J. Okely, *Constructing Culture through Shared Location, Bricolage and Exchange: The Case of Gypsies and Roma*, [w:] M. Stewart, M. Rövid (red.), *Multidisciplinary Approaches to Romany Studies*, Budapest: Central European University Press, 2010, s. 38), ale raczej „narzuconym, wynalezionym, przepracowanym i zmienionym... miejscem różnic i kwestionowania” (A. Gupta, J. Ferguson [red.], dz. cyt., s. 5), która utworzyła się zarówno „razem i w opozycji do innych dominujących kultur” (J. Okely, dz. cyt., s. 40).

¹¹» C.J. Chataway, dz. cyt.; J. Fabian, dz. cyt.; P.T. Reid, E. Vianna, *Negotiating Partnership in Research on Poverty with Community-Based Agencies*, „Journal of Social Issues” 2001, nr 57(2), s. 337–354.

¹²» M.C. Waters, *Black Identities: West Indian Immigrant Dreams and American Realities*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001, s. 347.

¹³» K. Huisman, *Does This Mean You Are Not Going to Come and Visit Me Anymore?: An Inquiry into an Ethics of Reciprocity and Positionality in Feminist Ethnographic Research*, „Social Inquiry” 2008, nr 78(3), s. 374.

¹⁴» M.G. Henry, „Where Are You Really From?: Representations, Identity and Power in the Fieldwork Experiences of a South Asian Diasporic,” *Qualitative Research* 2003, nr 3, s. 229–242; K. Huisman, dz. cyt.; G. Pratt, E. Kirby, *Performing Nursing: BC Nurses’ Union Theatre Project*, „ACME: An International E-Journal for Critical Geographies” 2003, nr 2(1), s. 14–31; I. Szeman, *Lessons for Theatre of the Oppressed from a Romanian Orphanage*, „New Theatre Quarterly” 2005, nr 21(4), s. 340–357.

¹⁵» A.J. Nouryeh, *The Dramaturg as Professor: Riding the Roller Coaster of Authority in Linking a Seminar to a Production*, „Theatre Topics” 2001, nr 11(2), s. 159–171; M.X. Zelenak, *Why We Don’t Need Directors: A Dramaturgical/Historical Manifesto*, „Theatre Topics” 2003, nr 13(1), s. 105–109.

się nie działo w przypadku mojego projektu. Kobiety romskie nie miały zaplecza teatralnego i przystąpiły do projektu z wielu – nie zawsze dających się pogodzić – powodów. Również moja skomplikowana rola w projekcie (etnograf, instruktor, dyrektor artystyczny) przyczyniła się do tych zmagających o władzę w sposób, który był trudny do przewidzenia. Ostatecznie, nieprzewidywalność i improwizujący charakter badań terenowych¹⁶, który zmusza nas do nieustannego reagowania na zmieniający się wokół nas kontekst, spowodował, że trudno było mi przewidzieć i przygotować się na zmienność władzy, konkurujące ze sobą interesy osobiste i profesjonalne, a także moją własną nieumiejętność do przewyciężenia potyczek, które zagrażały powodzeniu teatralnego przedsięwzięcia.

Artykuł ten proponuje oryginalny wkład do eksperymentalnej literatury etnograficznej, dzięki krytyce etnograficznej współpracy, uprawomocnienia i upolitycznienia w kontekście mojego projektu etnograficznego teatru prowadzonego w Polsce z kobietami romskimi. Szczepnie przedstawie sytuacje, w których konflikty między kobietami romskimi, aktorami i mną zmusily mnie do podjecia trudnych etycznych i moralnych decyzji oraz do przemyślenia zarówno etnografii-performansu jako metody badań, jak i mojej roli jako etnografa.

Baza teoretyczna i metodologiczna

Moją pracę wiele łączy z literaturą dotyczącą etnografii opartej na performansie, która traktuje teatr zarówno jako metodę badań etnograficznych, jak i jako przedstawienie¹⁷. Projekt „Nadzieja” użył teatru jako rodzaju obserwacji uczestniczącej, podczas której zadawałam pytania badawcze podczas tworzenia spektaklu teatralnego wspólnie z uczestnikami. Jednakże, moje badania terenowe również związane były z analizą samego spektaklu, bowiem dokumentowałam zarówno samo przedstawienie, ale również reakcje uczestników i widowni projektu „Nadzieja”.

Na początku moich badań wśród kobiet romskich byłam szczególnie zafascynowana wspólnotwórczym, uprawniającym i upolityczniającym potencjałem teatru jako rodzaju obserwacji uczestniczącej.

¹⁶» A. Cerwonka, L.H. Malkki, *Improvising Theory: Process and Temporality in Ethnographic Fieldwork*, Chicago: University of Chicago Press, 2007.

¹⁷» D. Conquergood, *Rethinking Ethnography*. . .; Tenże, *Storied Worlds*. . .; Tenże, *Beyond the Text*. . .; Tenże, *Performance Studies*. . .; N.K. Denzin, *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2003; J. Fabian, dz. cyt.; S.D. Madison, dz. cyt.; J. Mienczakowski, *Synching Out Loud: A Journey into Illness*, Brisbane: Griffith University, Reprographics, 1992; Tenże, *Reading and Writing Research*, „NADIE Journal, International Research Issue” 1994, nr 18, s. 45–54; Tenże, *The Theatre of Ethnography: The Reconstruction of Ethnography into Theatre with Emancipatory Potential*, „Qualitative Inquiry” 1995, nr 1, s. 360–375; Tenże, *Ethnography in the Form of Theatre*. . .; Tenże, *Ethnodrama: Performed Research – Limitations and Potential*, [w:] P. Atkinson, A. Coffey (red.), *Handbook of Ethnography*, London: Sage, 2001; G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt.; R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985; V. Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts, 1982 (wyd. polskie: *Od rytuału do teatru: powagazabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa: „Volumen”, 2005).

Wierzyłam, że zaangażowanie etnografa jako współtwórcy, który mówi do i z uczestnikami badań, a nie za nich¹⁸, umożliwi pojawienie się bardziej sprawiedliwej i uprawomocniającej formy badań. Przyjęłam badania oparte na współpracy, bowiem wydawały się najbardziej pasować do badań tak zmarginalizowanej grupy.

Moje rozumienie upolitycznienia i uprawomocnienia było również zainspirowane przez „teatr epicki” Bertolta Brechta¹⁹ i „dramat emancypujący” Mienczakowskiego²⁰. Teatr epicki starał się angażować publiczność do dyskusji społecznej i do działania przez przyjęcie wielu strategii defamiliaryzacji (np. efektu obcości) – aktorzy wchodzili i wychodzili z granej przez siebie postaci, grając więcej niż jedną postać, komentując akcję sztuki i używając scenicznych rekwizytów – które przedstawiały wydarzenia na scenie z niezwyklej perspektywy, by uwrażliwić publiczność na przemoc i niesprawiedliwość, która stała się czymś zwyczajnym.

Brecht, żarliwy marksista, był krytykowany za swój dydaktyzm²¹, upraszczanie rzeczywistości²², paternalizm²³ i niedocenianie krytycznych umiejętności publiczności²⁴. Pomimo tego, iż byłam świadoma tej krytyki i ewentualnego ryzyka związanego z wykorzystaniem brechtowskiego upolitycznienia w badaniach etnograficznych, byłam jednocześnie tym zafascynowana i chciałam wykorzystać w badaniach brechtowski efekt obcości jako strategię krytyki kulturowej. Tak więc, moje rozumienie upolitycznienia może być postrzegane jako mające związek ze szkołą antropologii wizualnej, która negocjuje „antropologiczne” z „estetyką ekspresywną”, by sproblematyzować granicę między faktem a fikcją, by zaangażować widza do krytyki społecznej dominujących światopoglądów i zakwestionować władzę etnografa, odmawiając mu prawa do przedstawienia prawdy²⁵.

Co więcej, czułam, że teatr fizyczny może zaoferować wcieloną i „zmysłową naukę”²⁶, w której kobiety romskie będą mogły wyrazić swoje doświadczenia przemocy, które w innym wypadku mogą być zbyt trudne do wypowiedzenia, stabuizowane, bolesne lub krępujące do przekazania bezpośrednio

¹⁸» J. Fabian, dz. cyt., s. 43.

¹⁹» B. Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York: Hill and Wang, 1964.

²⁰» J. Mienczakowski, *Ethnography in the Form of Theatre...*

²¹» F.N. Becker, *Capitalism and Crime: Brechtian Economies in The Threepenny Opera and Love, Crime and Johannesburg*, „Modern Drama” 2010, nr 53(2), s. 160–162, 165; N. Gibson (red.), *Adorno: A Critical Reader*, Massachusetts: Blackwell 2002; S. Lennox, *Women in Brecht's Works*, „New German Critique” 1978, nr 14.

²²» S.-E. Case, *Brecht and Women: Homosexuality and the Mother*, „International Brecht Yearbook” 1983, nr 12(66); S. Lennox, dz. cyt.; C. Rupprecht, *Post-War Iconographies: Wandering Women in Brecht, Duras, and Kluge*, „South Central Review” 2006, nr 23(2), s. 39.

²³» S. Lennox, dz. cyt., s. 94.

²⁴» H.M. Silcox, *What's Wrong with Alienation?*, „Philosophy and Literature” 2010, nr 34(1).

²⁵» E. Edwards, *Beyond the Boundary: A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology*, [w:] M. Banks, H. Morphy (red.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven: Yale University Press, 1997, s. 55, 59, 69.

²⁶» P. Stoller, *Sensuous Scholarship*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

w narracjach²⁷. Jednakże, podczas gdy Brecht widział empatię jako przeszkodę w myśleniu racjonalnym, byłam przekonana, że była ona niezbędna w zachęceniu do krytyki społecznej, szczególnie w teatralnym projekcie związanym z ukazaniem przemocy. Zgadzam się z Mienczakowskim, który zauważa emancypujący potencjał „etno-dram” właśnie w empatii, którą wywołują w publiczności i uczestnikach badań²⁸. Byłam świadoma, że podczas gdy dyskurs uprawomocnienia był częścią składową w badaniach uczestniczących i opartych na współpracy związanych ze sprawiedliwością społeczną i aktywizmem, był również postrzegany jako problematyczny w związku z „ukrytym paternalizmem”²⁹ i naiwnym optymizmem dotyczącym naruszenia różnic władzy w relacji badacz – badany i możliwości osiągnięcia „wspólnego porozumienia” między badaczem a uczestnikiem badań³⁰. Jednakże, według mnie w uprawomocnieniu poprzez empatię nie chodziło o to, aby zrobić „coś... «komuś» albo «dla» kogoś”³¹, ale o to, aby zapewnić „dostarczenie wiedzy lokalnej” i zachęcić etnografa, uczestników badań i publiczność do krytycznego zaangażowania swoich emocji i uczuć w przemyślenie opresywnych warunków i alternatyw dla nich³².

Zdecydowałam się na badanie romskich mniejszości, bowiem jako rodowita Polka często byłam świadkiem, słyszałam i czytałam o rasowych stereotypach, słownym i fizycznym znieważaniu Romów, ich wykluczeniu z publicznych przestrzeni i dyskryminacji zarówno w miejscach pracy, jak i w urzędach państwowych. Takie przykłady przemocy wobec Romów w Polsce były udokumentowane przez różne organizacje, w tym Europejskie Centrum Praw Romów³³ czy Amnesty International³⁴, jak i dyskutowane przez polskich i zachodnich badaczy³⁵. Zdecydowałam się na badanie przemocy doświadczanej właśnie przez kobiety romskie, bowiem uważałam, że były marginalizowane ze względu na rasę, etniczność i płeć w polskim społeczeństwie i podporządkowane romskich normom genderowym³⁶. Poza tym,

27» B. Farnell, *Moving Bodies, Acting Selves*, „Annual Review of Anthropology” 1999, nr 28; P. Stoller, dz. cyt.

28» J. Mienczakowski, *Ethnography in the Form of Theatre*... s. 135.

29» J. Sanger, *Emancipation, Empowerment or Authorship? Mass Action Research*, [w:] M. Laidlaw, P. Lomax, J. Whitehead (red.), *Accounting for Ourselves: Proceedings of the Third World Congress on Action Learning, Action Research and Process Management*, Bath: University of Bath, 1994, s. 200.

30» J. Lennie, *Deconstructing Gendered Power Relations in Participatory Planning: Towards an Empowering Feminist Framework of Participation and Action*, „Women’s Studies International Forum” 1999, nr 22(1), s. 103–104.

31» P. Lather, *Getting Smart: Feminist Research and Pedagogy With/in the Postmodern*, New York: Routledge, 1991, s. 4.

32» J. Lennie, dz. cyt., s. 109.

33» European Roma Rights Center, *The Limits of Solidarity: Roma in Poland after 1989*, „Country Report Series” 2002, nr 11.

34» Amnesty International, Annual Report, www.unhcr.org/refworld/country,AMNESTY,ANNUALREPORT,POL,4562d8b6,-40b5a1ff12,0,html (14.02.2005).

35» L.M. Puckett, *Barriers to Access: Social Services and the Roma of Poland*, „International Social Work” 2005, nr 48(5), s. 621–531; D. Ringold, *Roma and the Transition in Central and Eastern Europe: Trends and Challenges*, Washington, DC: International Bank for Reconstruction and Development, 2000; E. Sobotka, *The ERRC in Poland*, „Roma Rights Quarterly”, www.errc.org/cikk.php?cikk=1286 (23.08.2011); M. Stewart, dz. cyt.

36» D.L. Arias, dz. cyt.; M. Stewart, dz. cyt.

nie prowadzono żadnych etnograficznych badań dotyczących obecnej sytuacji kobiet romskich w Polsce. Wybrałam Elbląg na miejsce badań, bowiem urodziłam się tam i mieszkałam do 1992 roku, kiedy to wyemigrowałam do Kanady; i właśnie tam byłam świadkiem niezliczonej ilości aktów dyskryminacji, przesądów i przemocy wobec Romów.

Sześciu aktorów uczestniczących w projekcie było, podobnie jak ja, białymi Polakami pochodzącymi z klasy średniej i wyższej. Agnieszka (19 lat) była studentką filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Siostry Grażyna (18) i Olga (16) uczyły się w liceum w Elblągu; Grażyna planowała po maturze i egzaminach wstępnych studiować na Uniwersytecie w Gdańsku. Gosia (18) i Derek (18) również przygotowywali się do tych egzaminów. Najmłodsza Maria (14) uczyła się w I klasie liceum. Nie mieli oni zbyt dużego doświadczenia aktorskiego i wszyscy uczestniczyli w zajęciach w Centrum w nadziei na związanie swojego profesjonalnego życia z teatrem. Pracowali również z Shawnem i ze mną przy wcześniejszych sztukach etnograficznych, które dotyczyły rasizmu i gender w Polsce. Oddani politycznie zaangażowanej sztuce czuli, że nowy projekt może ujawnić i napiętnować przemoc doświadczaną przez Romów w Polsce, jednakże widzieli w projekcie również szansę na udoskonalenie swoich aktorskich zdolności i na bycie zauważonym w kręgu teatralnej społeczności Elbląga.

Podczas trwania projektu uczestnicy nie byli oceniani jako studenci, bowiem to nie było wymagane przez Centrum, a ich udział w projekcie nie był opłacany i oceniany przeze mnie. Uzyskałam od nich świadomą zgodę na uczestniczenie w projekcie w roli odtwórców i uczestników badań z zaznaczeniem, że będą mogli się z niego wycofać w każdej chwili.

Moje poszukiwania uczestniczek romskich były zmuszone i długotrwałe. Szukałam ich na terenie całej Polski, bowiem kiedy podczas pilotażowych badań w 2001 roku w Elblągu spotkałam grupę kobiet romskich zajmujących się wrózeniem w parku miejskim, nie wyraziły zbyt dużego zainteresowania moim projektem. Postrzegały się jako „wróżki, a nie artystki cygańskie” (notatki z badań terenowych 2001). Jednakże, kiedy moje próby znalezienia uczestniczek projektu z innych miast okazały się bezowocne, byłam zmuszona ponownie zwrócić się do kobiet romskich w Elblągu. Początkowo nadal nie były zainteresowane uczestniczeniem w projekcie, jednak po miesiącu wspólnego przebywania z nimi w parku, rozmów na temat dzieci, życia i najnowszych plotek, kobiety ostatecznie zgodziły się na uczestniczenie w projekcie. Widziały go jako okazję do zarobienia dodatkowych pieniędzy (zaoferowałam im 40 złotych za trzygodzinną próbę), a także jako możliwość powiedzenia szerszej publiczności o problemach Romów w Polsce i uzyskania pomocy ze strony miasta.

Mimo iż pracowałam przeszło rok z większością romskich kobiet w Elblągu, to w projekcie w roli dramaturgów, reżyserów, choreografek i scenografek uczestniczyło pięć z nich – Randia, Zefiryna, Ana, Basia i Ewa. Pozostałe albo po prostu nie chciały brać udziału w projekcie, albo nie mogły ze względu na zobowiązania rodzinne lub konflikty w społeczności. Kilka z nich zostało wykluczonych z uczestniczenia, bowiem zostały one uznane przez 5 głównych uczestniczek za „niewiarygodne źródło informacji” (notatki z badań terenowych 2002). Randia (55) była wdową, która mieszkała z córką Zefiryną (25),

jej mężem i ich 9-letnią córką. Chorowała na serce i cukrzycę i utrzymywała się z niewielkiej renty chorobowej. Zefiryna i jej rodzina nie miały stałego źródła utrzymania – nie byli w stanie znaleźć pracy i nie kwalifikowali się do otrzymania opieki społecznej. Podczas gdy Zefiryna od czasu do czasu zajmowała się drobnym handlem, jej mąż był bezrobotny i cała rodzina utrzymywała się z renty i niewielkich pieniędzy zdobytych podczas wróżenia przez Randię. Ana (38) mieszkała z psychicznie chorą matką, mężem, dwójką dzieci (poniżej 13 roku życia) i dorosłym synem (20). Jej mąż handlował sprzętem elektronicznym i samochodami, a Ana starała się dorobić dzięki drobnemu handlowi i wróżeniu. Cierpiała na chroniczne problemy zdrowotne po tym, jak wytworzył się u niej zakrzep płucny po narodzinach jej najmłodszego syna. Zdarzały się jej również napady paniki i lęku. Ewa (32) była starszą córką Randii. Mieszkała z mężem i trójką dzieci (poniżej 13 roku życia). Utrzymywała się z renty chorobowej z powodu ciężkiej padaczki i napadów lęku, a jej mąż sprzedawał samochody. Basia (43) mieszkała z mężem, synem (15) i bratankiem (17) w małym mieszkaniu. Razem z mężem byli bezrobotni, jednak zajmowała się drobnym handlem i otrzymywali pieniądze za wychowywanie jej osieroconego bratanka.

Przedstawienie „Nadzieja” było tworzone poprzez obserwację uczestniczącą, wywiady, spotkania przed próbami (grupy fokusowe) i próby. Jako że oparte na współpracy przygotowanie przedstawienia było zawsze głównym celem mojej pracy, to prowadziłam obserwację uczestniczącą i wywiady, by osiągnąć porozumienie z romskimi kobietami, by dowiedzieć się o ich życiu w kontekście codziennym i stworzyć materiał badań na wypadek, gdyby kobiety zdecydowały się nie pracować w projekcie teatralnym. Jednakże uznałam również, iż materiał uzyskany podczas obserwacji uczestniczącej i dzięki wywiadam może być użyteczny w rozwoju przedstawienia również wtedy, gdy kobiety wyrażą zgodę na uczestniczenie w nim.

Moja obserwacja uczestnicząca – prowadzona przez ponad rok – zaczęła się przed przygotowaniem do przedstawienia, trwała w trakcie i po przygotowaniach, a polegała na codziennym odwiedzaniu kobiet i ich rodzin, pomaganiu im w obowiązkach, towarzyszeniu podczas wizyt lekarskich i na spotkaniach w opiece społecznej, na podróżach poza miasto w celu wróżenia i sprzedaży, a także na uczestniczeniu podczas specjalnych okazji (jak chrzciny czy święta). W nagranych wywiadach (które były zarówno ustrukturyzowane jak i częściowo ustrukturyzowane), pytałam kobiety o trudności, jakie napotykają w swoim życiu. Nagrywałam również opowieści o życiu i historii ich życia. W kontekście moich badań, historie życia miały bardziej biograficzny zarys, podczas gdy opowieści o życiu były mniej ograniczone czasowo. Kobiety opowiadały przede wszystkim o swoich osobistych problemach w kontekście przemocy. Znaczenia, jakie kobiety wiązały z przemocą, różniły się w zależności od tego, co działo się w ich życiu w tym czasie i w którym miejscu procesu badań się znajdowałyśmy. Jednakże, dla kobiet romskich przemoc związana była z biedą, prześladowaniem, dyskryminacją, tradycją romską, przemocą domową i słabym stanem zdrowia.

Kobiety definiowały biedę jako niemożność zapewnienia podstawowych potrzeb życiowych, takich jak pożywienie, schronienie, lekarstwa, i wiązały ją z bezrobociem w Polsce, przesądami w pracy,

romskim brakiem wykształcenia, z niemożliwością wrózenia i handlowania wynikającą z polskiej „ogólnej wrogości w stosunku do Cyganów” (notatki z badań 2002). Stwierdziły również, iż fizyczna i słowna przemoc, której doświadczyły zwiększyła się po upadku komunizmu i przeszkadzała im we wrózeniu i handlu. Co więcej, w ich przekonaniu doświadczyły dyskryminacji zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej, np. w urzędach państwowych, szkołach, szpitalach, przychodniach zdrowia i w agencjach wynajmu mieszkań. Tradycja romska również była postrzegana jako znaczące obciążenie w ich życiu, bowiem ograniczała ich życie i była odpowiedzialna za przemoc, której doświadczały w domach. Kobiety te uważały zwyczaj poślubiania dziewcząt w młodym wieku za opresyjny aspekt ich tradycji, który utrudniał im dostęp do edukacji. Skarżyły się również, iż powszechne wśród Romów przekonanie, iż „romski mężczyzna może zrobić wszystko, a kobieta nic” pozwalało mężczyznom na nękanie swoich żon fizycznie i emocjonalnie, na zdrady i uchylanie się od domowych obowiązków, od opieki nad dziećmi i zapewnienia finansów. Ponadto, kobiety były przygnębione swoim stanem zdrowia – wiele cierpiało na depresję, „ataki nerwicy”, choroby serca, cukrzycę, nadciśnienie, schizofrenię i tendencje samobójcze.

Jednak, podczas gdy kobiety często mówiły o przemocy, której doświadczyły w życiu, to opowiadały również – szczególnie podczas nieformalnych rozmów – o różnego rodzaju strategiach, których używają, by poradzić sobie z codziennymi trudnościami, a także o nadziei na przyszłość. Strategie te wiązały się z zażywaniem środków uspokajających i pokornym znoszeniem maltretowania; stosowaniu tych metod przemocy, których same doświadczyły; organizowaniu „kredytu” w lokalnym sklepie lub zastawianiu osobistych rzeczy, by zmniejszyć skutki biedy. Podczas wizyt w ich domach i towarzyszenia podczas spotkań zauważyłam również, że ich życie naruszało paradygmat przemocy pojawiający się w ich opowieściach. Te kobiety poświęciły wiele wysiłku – i były z tego dumne – w opiekę nad dziećmi, gotowanie, sprzątanie, zakupy, wrózenie i handel. Wyruszały z domów wczesnym rankiem, by zająć najlepsze miejsca do wrózenia, stały w długich kolejkach, aby dostać przecenione mięso na wieczorny posiłek, lub odnawiały same swoje mieszkania, by „wyglądały jak dom na święta Bożego Narodzenia” (notatki z badań 2003). Co więcej, kobiety te rozmawiały pozytywnie o przyszłości. Mówiły mi o swoich próbach zaoszczędzenia pieniędzy i nawiązania kontaktów zagranicą, aby pewnego dnia wyjechać z Polski. Szybko się zorientowałam, że – przyjeżdżając z Zachodu – byłam dla nich symbolem nadziei. Niektóre z nich miały nadzieję, że pomogę im w wyjeździe do Kanady i często rywalizowały o moją uwagę.

Początkowo, kobiety były niepewne współpracy z polskimi aktorami, jednak ich nastawienie się zmieniło, kiedy zapewniłam je, że są przeciwnikami rasizmu. Nasze sesje przed próbami, które trwały dwa miesiące, przyjęły postać spotkań grup fokusowych (nieformalnych, nieustrukturyzowanych lub częściowo ustrukturyzowanych wywiadów). Spotykaliśmy się trzy razy w tygodniu na trzygodzinną sesję. Kobiety nie pozwoliły na obecność aktorów do czasu prób, bowiem czuły się niekomfortowo, mówiąc o swoim życiu w towarzystwie mężczyzn. Podczas tych sesji i wywiadów pytałam je o wyzwania w dniu codziennym i ponownie opowiadały o biedzie, prześladowaniu, dyskryminacji, romskiej tradycji, przemocy domowej i słabym stanie zdrowia, strategiach przetrwania i nadziejach na przyszłość.

Następny etap związany był z próbami, które odbywały się trzy razy w tygodniu przez trzy godziny, przez pięć tygodni. Przygotowywaliśmy przedstawienie, wykorzystując te same pytania, które pojawiły się przed próbami – dotyczące ich codziennych problemów i obaw. W drodze improwizacji i negocjacji stworzyliśmy podstawową fabułę przedstawienia, główne postaci, sceny indywidualne i kolejność akcji; psychologiczne, emocjonalne i fizyczne profile bohaterów; ustawienie na scenie, choreografię i tekst mówiony.

Często podczas gdy aktorzy improwizowali sceny, kobiety romskie oferowały sugestie, jednak często dołączały one do aktorów lub same improwizowały. Szczególnie lubiły tańczyć i uczyć aktorów kroków tradycyjnych tańców romskich. Zbiorowe pisanie zazwyczaj polegało na dyktowaniu przez kobiety tekstu, a aktorzy i ja podsuwali sugestie mające na uwadze efekty teatralne. Typowa próba zaczynała się rozgrzewką dla aktorów, a następnie kobiety i aktorzy udoskonalali tekst sztuki. Na zakończenie doskonaliliśmy nowy materiał.

Ostateczna wersja przedstawienia, wystawiona dla publiczności 31 maja i 1 czerwca 2003 roku³⁷ w elbląskim Ośrodku Kultury, opowiadała historię 13-letniej romskiej dziewczyny, której imię brzmiało Nadzieja. W trakcie sztuki Nadzieja opowiada o swoich doświadczeniach przemocy domowej i rasowej, po czym popada w schizofreniczną iluzję, w której zaprzyjaźnia się z psem i zmienia się w psa. Jej podróż kończy się na oddziale psychiatrycznym, gdzie przedawkowuje z jego pomocą.

Nie zapisywaliśmy zróżnicowania demograficznego publiczności, ale na podstawie naszych obserwacji i listy rezerwacji biletów możemy stwierdzić w przybliżeniu, że publiczność (około 100 osób) głównie stanowiły rodziny uczestników, przyjaciele i znajomi, i niewiele osób spoza tego kręgu. Byliśmy w stanie zapisać w naszych notatkach terenowych rozliczne nieformalne komentarze ze strony publiczności, które pojawiły się zaraz po przedstawieniu i w następnych tygodniach. Przeanalizowałam dane pojawiające się z nagrań video prób, zapiski prób i sesje w okresie przed próbami i notatki z badań.

Opera mydlana czy sztuka – czyja to wizja?

Moje oddanie dla etnografii uprawomocniającej, upolityczniającej i opartej na współpracy skomplikowało się w projekcie „Nadzieja” z powodu relacji władzy. Jednym z głównym powodów była walka o władzę nad przedstawieniem, która pojawiła się podczas prób i była spowodowana naszym odmiennym rozumieniem teatru jako formy sztuki. Atmosfera podczas przesłuchań była często napięta i wypełniona kłótniami i słownymi potyczkami ze strony aktorów i romskich kobiet. Zaczęłam wątpić w moje rozumienie etnografii opartej na współpracy i zaczęłam się obawiać, że nasz projekt się nie powiedzie. Główne źródło napięć podczas prób w zasadzie wynikało z konfliktu między kulturą masową i sztuką. Okazało się, że rozumienie teatru przez kobiety romskie było pod silnym wpływem oper mydlanych – lubiły one

³⁷» Wstęp kosztował 8 złotych, a pieniądze przeznaczone były na pomoc kobietom romskim.

seriale, szczególnie te amerykańskie i brazylijskie, a Randia stwierdziła, że praca nad przedstawieniem była „taka jak robienie opery mydlanej” (transkrypcja, próby 2003).

Opera mydlana – jako popularny gatunek często uważany za kobiecy – charakteryzuje się naciskiem na melodramat i użyciem realizmu i kulturowej autentyczności. Melodramatyczna wrażliwość oper mydlanych jest szczególnie wyraźna w ich skupianiu się na codziennym życiu domowym, relacjach rodzinnych, przewlekłych scenach, powtarzanej i podobnej narracji³⁸. Ich przywiązanie do realizmu jest widoczne w skłonności do obrazowania ludzi, wydarzeń i obiektów takimi jakimi wydają się być w realnym świecie³⁹, często stosując psychologiczny realizm Konstantina Stanisławskiego jako sposób gry aktorskiej⁴⁰. Ponadto, czas w operze mydlanej odwzorowuje prawdziwy czas, bowiem „tyle samo dni przepływa między odcinkami zarówno dla widzów, jak i dla postaci”⁴¹. Opera mydlana również posługuje się kulturową autentycznością⁴², czyli strategiami, które kierują widza do tego, co jest akceptowane jako „prawdziwe” – normy kulturowe i zwyczaje⁴³.

Romskie kobiety chciały stworzyć zarys sztuki w oparciu o konwencję opery mydlanej zarówno w treści, jak i formie. Fabułą, którą stworzyły, miała cechy melodramatyczne widoczne w odtwarzaniu

³⁸ S. Hall, *The Work of Representation: The Spectacle of the „Other”*, [w:] Tenże (red.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, s. 344, 352, 371; N. Lacey, *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*, Basingstoke: Macmillan, 2000, s. 37–40, 220–223.

³⁹ S. Hall, dz. cyt., s. 360; E. Shohat, R. Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, New York: Routledge, 1994, s. 179.

⁴⁰ Ch. Gledhill, *Speculations on the Relationship between Soap Opera and Melodrama*, „Quarterly Review of Film and Video” 1992, nr 14(1–2), s. 114, 118; B. Longhurst, *Realism, Naturalism and Television Soap Opera*, „Theory, Culture and Society” 1987, nr 4. Prekursorem realizmu w teatrze był Konstantin Stanisławski (1863 – 1938), rosyjski dyrektor teatru, aktor i współzałożyciel Moskiewskiego Teatru Artystycznego (1898), którego teorie stały się podstawą rozwoju „metody aktorskiej”. Jego teoria teatru postulowała realizm postaci i scenografii. Aktorzy powinni przywoływać „pamięć emocjonalną”, by prawdziwie przedstawiać emocje postaci. (K. Stanisławski, *An Actor Prepares*, New York: Theatre Arts Books, 1984). Ważne jest, iż historycznie melodramat i realizm były swoim zaprzeczeniem. W XIX wieku i na początku wieku XX, realizm – ze swoim przywiązaniem do „prawdziwego” przedstawienia „przestrzeni i czasu i społeczno-kulturowych relacji” (E. Shohat, R. Stam, dz. cyt., s. 179) był odpowiedzią na prostą fabułę melodramatu, seryjne postaci i przesadzoną stereotypową i uzewnętrznioną grę. Realizm psychologiczny Stanisławskiego starał się rzucić wyzwanie „melodramatycznej grze” przez uczenie aktorów używania ich własnych emocji w tworzeniu psychologicznie „prawdziwych” postaci (T.J. Wiles, *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, s. 16). To opera mydlana jako gatunek telewizyjny XX wieku wykorzystała elementy zarówno melodramatu jak i realizmu przez połączenie „prawdziwego” odtworzenia społecznego krajobrazu i relacji z melodramatyczną grą, a także przez połączenie realistycznego stylu gry Stanisławskiego z takimi motywami melodramatu jak życie domowe i relacje rodzinne (J.B. Butler, „I’m Not a Doctor, but I Play One on TV”: *Characters, Actors, and Acting in Television Soap Opera*, „Cinema Journal” 1991, nr 30(4); Ch. Gledhill, dz. cyt., s. 14, 18; B. Longhurst, dz. cyt.

⁴¹ N. Lacey, dz. cyt., s. 40.

⁴² Termin użyty do sproblematyzowania koncepcji realizmu.

⁴³ S. Neale, *Genre*, London: BFI, 1981, s. 36–41.

codziennego, zwykłego życia Nadziei i jej rodziny – sfery domowej, w której kobiece postaci przygotowywały posiłki, mężczyźni czytali gazety i w której rozwijały się osobiste relacje (transkrypcja, próby 2003). Tekst mówiony i fizyczny również wydawał się nosić znamiona melodramatu – fizyczne i emocjonalne życie Nadziei było portretowane poprzez wątki domowej przemocy, niewierności, zazdrości, co jest podstawą opery mydlanej. Preferowanymi przez nie sposobami przedstawiania był realizm i kulturowa autentyczność. Starały się przedstawić fikcyjny świat spektaklu w sposób, który rozpoznawały jako swój własny i który odesłałby widownię do norm i zwyczajów romskich społecznych realiów. Ulokowały główną akcję sztuki przy stole, bowiem – jak wynikało z wywiadów i opowieści – stół kuchenny był dla nich integralną kulturową przestrzenią codziennych spotkań, przy którym mężczyźni rozmawiają o interesach, podczas gdy kobiety przygotowują jedzenie, odpoczywają, jedzą, wymieniają plotki i gdzie rodzina i przyjaciele gromadzą się, by celebrować niecodzienne wydarzenia, takie jak chrzciny, śluby lub wizyty podczas wolnych dni. Co więcej, skłonność kobiet do tego, aby bohaterowie – podobnie jak one – prowadzili długie rozmowy przy stole odzwierciedla skłonność oper mydlanych do skupienia się bardziej na mówieniu niż na grze aktorskiej. Ich przywiązanie do realizmu jako sposobu teatralnego przekazu było również widoczne w ich uporze, aby aktorzy – jak w wielu operach mydlanych – przyjęli psychologiczny realizm jako styl gry⁴⁴. Podobnie jak w realistycznym podejściu do gry Stanisławskiego, kobiety chciały, aby aktorzy wiernie przekazali codzienne relacje i rozmowy⁴⁵.

Te próby stworzenia przedstawienia teatralnego przez przyjęcie konwencji opery mydlanej od początku zaniepokoiły aktorów, gardzących tą estetyką. Dla nich, reprezentowała ona wszystko co złe w kulturze masowej i rozrywce dla kobiet. W polskich kręgach intelektualnych oba terminy niosą ze sobą negatywne konotacje – kultura masowa jest uważana za podrzędną i tworzoną przez popularnych, a nie prawdziwych artystów, natomiast kobieca rozrywka jest uznawana za intelektualnie mierne i apolityczne brednie⁴⁶. Dla aktorów – którzy uważali siebie za intelektualistów, artystów i feministki – ważne było, żeby uniknąć bycia utożsamionym z kulturą masową i rozrywką dla kobiet. Tak więc, kurczowo trzymali się abstrakcyjnych, nierealistycznych, metaforycznych, wizualnych i fizycznych form i konwencji

⁴⁴ » Podczas gdy kobiety chciały włączyć melodramatyczne tematy do przedstawienia, to preferowały psychologiczny realizm nad przesadzonym i ekspresywnym stylem gry melodramatu.

⁴⁵ » Czytelników zainteresowanych romskimi występami odsyłam do bogatej literatury źródłowej, np. I. Kertész-Wilkinson, *Song Performance: A Model for Social Interaction among Vlach Gypsies in Southeastern Hungary*, [w:] T. Acton, G. Mundy (red.), *Romani Culture and Gypsy Identity*, Hatfield: University of Hertfordshire Press, 1997; A. Lemon, *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Post-Socialism*, Durham, NC: Duke University Press, 2000; C. Silverman, *Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje, Macedonia*, "The World of Music: Journal of the International Institute for Traditional Music" 1996, nr 38(1).

⁴⁶ » J. Durczak, *Mixed Blessing of Freedom: American Literature in Poland Under and After Communism*, "American Studies" 1999, nr 40(2), s. 137–150; H. Filipowicz, *Demythologizing Polish Theatre*, "TDR" 1995, nr 39(1), s. 122–128; E. Mazierska, *Devils, Crows, Women: The Cinema of Dorota Kedzierzawska*, "Canadian Slavonic Papers" 2001, nr 43(4), s. 495.

charakterystycznych dla polskiej awangardy XX wieku (np. Grotowskiego, Kantora, Szajny). Podczas gdy może zaskakiwać, iż aktorzy w tak młodym wieku przyjęli tożsamość intelektualistów i feministek, to większość z nich pochodzi z rodzin inteligentkich, przyjmując w związku z tym określone poglądy estetyczne, dodatkowo wzmocnione w szkole średniej⁴⁷.

Wydaje się więc oczywiste, że chcieli uniknąć realizmu na scenie. Podczas gdy wydawali się autentycznie oddani pracy etnograficznej, to jednak jako aktorzy-amatorzy próbujący zaistnieć zawodowo w teatralnej społeczności Elbląga, chcieli pokazać swój talent w jak najlepszym świetle. Zaniepokojona Olga mówiła: „Mam nadzieję, że moi przyjaciele nie przyjdą... bo zobaczą to (grę Olgi) i od razu wyjdą... kto by nie wyszedł? Ja bym wyszła!” (notatki z badań 2003). Szczególnie martwili się o reakcję publiczności z powodu porażki naszego wcześniejszego przedstawienia „Konie i anioły” w krajowym konkursie teatralnym. Pomimo naszych starań, aby stworzyć przedstawienie na wysokim poziomie, nie zdobyło ono uznania ze strony jury. Aktorzy byli załamani, kiedy pojawiły się pogłoski, że według jury wyrażało ono „radykalne, bezpodstawne, feministyczne opinie” (notatki z badań 2003). Dzięki przedstawieniu „Nadzieja” niektórzy z nich chcieli „uwiarygodnić siebie” jako aktorów przed miejscową publicznością, co było widoczne w porady skierowanej przez Dereka do reszty aktorów: „Lepiej pokażmy ludziom, że potrafimy grać... żeby nie myśleli, że jury miało rację (na temat werdyktu)” (notatki z badań 2003).

Oczywisty w tym kontekście wydaje się opór aktorów w zaangażowanie się w coś, co postrzegali jako sztukę popularną. Otwarcie kpili, ignorowali, próbowali zakłócać lub odmawiali słuchania sugestii i próśb kobiet romskich. Wyśmiewali melodramatyczne elementy w tekstach, grając w przerysowanym stylu – nadużywając gestów, ruchu i mówiąc głosem pełnym patosu. Często interweniowałam, prosząc aktorów o zmianę zachowania, jednakże moje interwencje zazwyczaj miały niewielkie znaczenie: „Trudno jest się z nich nie śmiać, kiedy ktoś ciągle plecie to samo” – zażartowała Olga. Myślę, że moje próby nie odniosły skutku dlatego, że aktorzy w dużej mierze uważali mnie za osobę odpowiedzialną za porażkę „Koni i aniołów”, co ochłodziło nasze relacje. Grażyna powiedziała pewnego dnia: „Może *gdybyśmy* bardziej dostosowali się do oczekiwania jury, wygralibyśmy!” (notatki z badań 2003) – przy czym „*gdybyśmy*” było wyraźnie skierowane do mnie, jako do reżyserki projektu. Myślę, że aktorzy oczekiwali ode mnie zrekompensowania się za rozczarowanie związane z „Końmi i aniołami”, poprzez postawienie się po ich stronie podczas prac nad „Nadzieją”.

Nieskrywana niechęć aktorów w stosunku do koncepcji teatru kobiet romskich prowadziła do nasilających się konfliktów i starć między dwiema grupami. Romskie kobiety odpowiadały na kpiny i sabotaż poprzez podkreślanie swojej władzy jako reżyserek projektu, narzucając aktorom nader wysokie

⁴⁷ » P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge: Harvard University Press, 1984, s. 1, 6, 56 (wyd. polskie: *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005).

standardy spektaklu, później kpiąc, krytykując, a czasem ich obrażając. Przykładowo, Randia często stwierdzała: „oni się nigdy nie nauczą!”, kiedy aktorzy starali się nauczyć nowego tańca lub pieśni. Wszelkie pytania czy sugestie aktorów mające na celu udoskonalenie ich tańca było obcesowo podsumowywane: „nie mów mi, jak mam tańczyć” (notatki z badań 2003). Kiedy Derek uczył się kroków tańca romskiego, pogardliwie określili go jako „krzywonogiego”, ruszającego się jakby „połknął kij” i „mentalnie powolnego” (transkrypcja, próby 2003).

„A miało być tak zabawnie!” – celebrowanie tradycji czy zwalczanie niesprawiedliwości?

Konflikty dotyczące przedstawienia pojawiły się nie tylko z powodu odmiennego rozumienia teatru jako formy sztuki, ale również z powodu różnic związanych z tym, co projekt znaczył dla nas i co chcieliśmy dzięki niemu osiągnąć. Podczas gdy w trakcie sesji przed próbami kobiety traktowały przedstawienie jako możliwość opowiedzenia szerokiej publiczności o trudnościach życia Romów w Polsce i zdobycia pomocy ze strony elbłaskiej społeczności, to podczas prób były zajęte stworzeniem przedstawienia, które wysławiałoby i opowiadałoby o „tradycyjnych” praktykach kulturowych aktorom i publiczności Gadjo⁴⁸. „Moglibyśmy postawić duży stół, pokryty białym obrusem i postawić na nim dużo jedzenia, żeby mogli zobaczyć, że Roma naprawdę wiedzą, jak się bawić!” – zasugerowała Ana podczas jednej z prób (transkrypcja, próby 2003). Chciały, żeby przedstawienie było wypełnione tradycyjną romską ucztą weselną, muzyką i tańcem. Dla nich takie „tradycyjne” praktyki były również dobrą zabawą, bowiem cieszyły się tańcem i śpiewem. Aktorzy, widzący w przedstawieniu sposób na bycie zauważonym w elbłaskiej społeczności teatralnej i postrzegający je jako polityczne forum krytyki rasizmu, przeciwstawiali się wizji spektaklu jako celebracji „tradycyjnej” romskiej kultury. Dla nich projekt również miał być dobrą zabawą, bowiem uwielbiali teatr, jednak zabawa dla nich oznaczała „poważną pracę artystyczną” w estetyce awangardowej (notatki z badań 2003). Dlatego też aktorzy sprzeciwiali się realistycznemu wysławianiu kultury romskiej – uważali to za nieinteresujące z perspektywy teatralnej i politycznej. „Musimy być uważni, jak my o tym mówimy. . . jak reprezentujemy je” – powiedziała Grażyna po jednej z prób – „chcemy, żeby spektakl opowiadał się przeciw rasizmowi, a nie utrwałał stereotypy” (notatki z badań 2003).

W związku z tym, iż chciałam stworzyć etnograficzno-artystyczny spektakl mówiący o sprawach politycznych, również byłam zaniepokojona egzotyzacją kultury romskiej – nie chciałam, żeby „Nadzieja” powielala stereotypy Romów jako tajemniczych, beztroskich i pierwotnych „Innych” i ukrywała nierówne relacje władzy, które definiowały zarówno relacje między Romami i Gadje, jak i nasze własne relacje podczas prób. Tak więc, w ich rozumieniu spektaklu jako celebracji romskiej „tradycji” zabrakło według

⁴⁸ » Gadjo jest słowem oznaczającym nie-Romów (liczba mnoga – Gadje).

mnie polityki kultury i władzy, istotnej w kraju, w którym – by posłużyć się słowami Sherene Razack – „mniejszości mają zachowywać swoją kulturę, ale nie mają dostępu do władzy i środków”⁴⁹. Tak więc, pewnego dnia zaproponowałam żebyśmy zastosowali brechtowski koncept wychodzenia aktorów z roli w celu skomentowania akcji spektaklu i ujawnienia, że jest to skonstruowane wydarzenie, a nie prawdziwe odzwierciedlenie życia romskiego. Moim celem nie było odejście od estetyki opery mydlanej, ale raczej sproblematyzowanie przedstawienia romskiej kultury i „tradycji” w sztuce.

Jednak muszę przyznać, że czułam się również winna rozczarowania moich aktorów w związku ze sztuką „Konie i anioły” i chciałam wynagrodzić im to bardziej satysfakcjonującym rezultatem końcowym. Nie mogę również zaprzeczyć, iż jako artystka chciałam stworzyć istotne teatralne wydarzenie, które potwierdziłoby reputację moją i aktorów jako artystów teatralnych. Ostatecznie, wszyscy przejmowali się naszą reputacją, bowiem kobiety romskie odrzuciły mój pomysł zastosowania technik Brechta z obawy, że mogą one jedynie „zdezorientować publiczność”, „narazić piękno spektaklu” i spowodować, że „ludzie pomyślą, że albo aktorzy nie wiedzą, jak się gra, albo Romki mają coś z głowami” (notatki z badań 2003). Z kolei aktorzy krytykowali upór kobiet i twierdzili, że „politycznie nigdy się nic nie zmieni dla Romów, jeśli pokażą publiczności jedynie, ile kur są w stanie zjeść przy weselnym stole” (Olga, notatki z badań 2003).

Utarczy podczas prób znacząco się nasiliły, a ja czułam się uwikłana w „pakt Fausta” – określony przez Petera Loizos jako niespisaną umowę wzajemności, która wiąże nas z uczestnikami badań i oczekuje od nas „wynagrodzenia” ich za udział w badaniach⁵⁰. Mój pakt wymagał ode mnie bycie współnikiem zarówno kobiet, jak i aktorów w sabotażowaniu ich pracy. Randia wypowiedziała się w tej kwestii wyrażnie: „Magda, kiedy czasem się nie zgadzamy, ty musisz trzymać naszą stronę, prawda? ... bo wiesz, czego oczekujemy i jesteś naszą przyjaciółką”. Ana poradziła mi po próbie, w trakcie której aktorzy sprzeczały się o kostiumy – „Powiedz im (aktorom), że jesteś antropologiem i wiesz, co robisz. ... i że to jest Twoja sztuka” (notatki z badań 2003). Również aktorzy ponagłali mnie, żeby „się obudzić i uznać (moje) obowiązki jako reżyserki (dlatego że), jeśli zostawimy kwestię przedstawienia w rękach kobiet romskich, to publiczność opuści (teatr) znudzona na śmierć” (notatki z badań 2003). Tak więc, kobiety romskie odwoływały się często do mojej roli ich przyjaciółki i antropologa, by przekonać mnie to popierania ich wizji artystycznej, podczas gdy aktorzy odwoływali się bardziej do mojej pozycji reżysera teatralnego. Wcielając się w rolę Fausta, starałam się nie oddać zbyt wiele swojej duszy żadnej ze stron. Balansowałam nieustannie zarówno między potrzebami kobiet i aktorów, jak i moją własną potrzebą, by produkcja się powiodła. Jednakże ostatecznie, kiedy potyczki o władzę podczas prób zagroziły powodzeniu spektaklu, poddałam się żądaniom aktorów i przekonałam romskie kobiety, żeby nie czynić przyjęcia

⁴⁹ S. Razack, *What Is to Be Gained by Looking White People in the Eye? Culture, Race, and Gender in Cases of Sexual Violence*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” 1994, nr 19(4), s. 898.

⁵⁰ P. Loizos, *Confessions of a Vampire Anthropologist*, „Anthropological Journal of European Cultures” 1994, nr 3(2), s. 14.

weselnego znaczącą częścią historii, ale by na pierwszym planie umieścić trudne, a nie uroczyste chwile w życiu bohaterów. Kobiety ostatecznie zgodziły się na moje sugestie i przedstawiliśmy zarówno wesele Nadziei, tańce, jak i wiele innych scen w stylizowanym zwolnionym tempie, by podkreślić fragmentację jej schizofrenicznej psychiki. Spektakl zaprezentowany publiczności w Centrum Kultury był mieszkanką „awangardy” i „opery mydlanej”. Ta estetyka została dobrze przyjęta przez kobiety romskie, aktorów i publiczność, jednakże widzowie, z którymi rozmawiał Shawn i ja, przede wszystkim widzieli sztukę jako przedstawienie romskiego folkloru i kultury, a nie jako krytykę rasizmu i przemocy. Według mnie ten sposób rozumienia sztuki wynikał ze szczególnego kontekstu Polski, w której dyskusowanie na temat rasizmu mogło być postrzegane jako politycznie ryzykowne z powodu ostatnich prób rządu, aby przeciwdziałać przedstawieniom w światowych mediach dotyczącym polskich pogromów Żydów w czasie komunizmu, jednakże należy zauważyć również ograniczenia stylizacji jako strategii upolityczniającej⁵¹.

Podczas gdy romskie kobiety doceniły i zgodziły się na włączenie stylizacji do przedstawienia, to w pewnym stopniu było to pozorne zwycięstwo – myślę, że miało to szkodliwy wpływ na relacje między nimi i aktorami i było częściowo odpowiedzialne za nieosiągalne standardy perfekcji wymagane od aktorów podczas prób. Pewnego wieczoru, po obejrzeniu próby spektaklu, Randia powiedziała: „Magda, musisz spojrzeć prawdzie prosto w oczy. . . wielkie romskie wesele byłoby taką dobrą zabawą!” (notatki z badań 2003).

Patrząc prawdzie prosto w oczy

Potyczki o władzę, które pojawiły się podczas prób, świadczą o wyzwaniach mojego projektu, jednakże do pewnego stopnia wskazują także na konflikty, które mogą dotyczyć również innych badań opartych na performansie. W takich wypadkach konflikty nie są czymś niezwykłym i ostatnio stały się one głównym tematem w literaturze dotyczącej etnografii eksperymentalnej⁵². Te konflikty często dotyczą kwestii związanych z tym, co i jak powinno zostać pokazane i są uzupełnione obawami dotyczącymi treści, estetyki, publiczności i celów projektu badań⁵³. Przykładowo, użycie realistycznej lub nierealistycznej estetyki może stać się głównym punktem konfliktu między badaczami akademickimi i społecznością współpracowników⁵⁴. Zachodni badacze czasami preferują stosowanie estetyki nierealistycznej,

⁵¹» Biorąc pod uwagę temat tego wydania „Anthropologica” (związany z eksperymentalną i zaangażowaną etnografią) w tym tekście skupiam się na procesie etnograficznym. Czytelników zainteresowanych bardziej szczegółową dyskusją na temat rozwoju i przedstawienia „Nadzieja” odsyłam do mojej książki: *Staging Strife: Lessons from Performing Ethnography with Polish Roma*, Kingston and Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2010.

⁵²» L. Edmondson, *Marketing Trauma and the Theatre of War in Northern Uganda*, „Theatre Journal” 2005, nr 57, s. 451–474; G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt.; I. Szeman, dz. cyt.

⁵³» G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt.

⁵⁴» L. Edmondson, dz. cyt.; G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt.

szczególnie w przedstawieniach przemocy, opresji i cierpienia, bowiem obawiają się kolonialnej i imperialnej spuścizny realizmu, jego problematycznych roszczeń do obiektywizmu i prawdy⁵⁵, jego zamykania do sentymentalizmu poprzez identyfikację aktora z bohaterem⁵⁶ i skłonności jego linearnej narracji do „spłaszczania sprzeczności i systematyzowania chaosu”⁵⁷. W rezultacie, badacze mogą wybierać antyrealistyczne sposoby przedstawienia, w tym Brechtowskie strategie alienacji⁵⁸, Bachtinowską groteskę⁵⁹, dadaizm i surrealizm⁶⁰, klownadę⁶¹ i techniki cyrkowe, jak akrobatyka i żonglowanie⁶². Natomiast współpracownicy mogą wybrać realizm, bowiem – podczas ich walki o sprawiedliwość – chcą, aby ich opowieści były postrzegane jako „fakty” a nie „fikcja”, by zmusić publiczność do empatii i identyfikacji⁶³. Ponadto, realistyczne narracje mogą być preferowane ze względu na „ich obietnicę odnowy” i zdolność tłumaczenia niezrozumiałej przemocy, co jest istotne w bezpiecznym przedstawianiu opowieści o przemocy i traumie. Współpracownicy, zaznajomieni z realistycznymi sposobami reprezentacji dzięki wpływom globalizacji, mogą również przeciwstawiać się nierealistycznym strategiom promowanym przez badaczy jako kolejnej wersji zachodniej dominacji i paternalizmu⁶⁴. Takie konflikty między badaczami i współpracownikami mogą być zrozumiałe w kontekście symbolicznej walki o „dystynkcję” – czyli o autoryzowanie i podkreślanie przewagi własnego gustu estetycznego nad innymi⁶⁵. Według Pierre’a Bourdieu, takie walki są często wyrażane jako „nietolerowanie” innych gustów, będących jednym z głównych elementów różnicujących klasy. To nietolerowanie ma być widoczne w niechęci widzów z klasy pracującej do zmiany tradycyjnych sposobów teatralnej ekspresji dokonanej przez intelektualne elity⁶⁶.

Podobne konflikty – wynikające z odmiennego rozumienia tego, co i jak powinno być pokazane w przedstawieniu – również dotyczyły mojego projektu. Chociaż rozpoczęłam badania, chcąc jednocześnie chronić i popierać prawa uczestników moich badań, to z perspektywy czasu widzę, że nie wzięłam wystarczająco pod uwagę tego, co te prawa znaczą z ich perspektywy. Chociaż koncepcja spektaklu jako celebracji kultury romskiej mogła być w pewnym stopniu problematyczna, bowiem rozwija ona

55» L. Edmondson, dz. cyt., s. 463.

56» G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt., s. 22.

57» M. Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, s. 132.

58» L. Edmondson, dz. cyt., s. 22; G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt., s. 22; M. Taussig, dz. cyt., s. 144.

59» G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt., s. 28.

60» F. Shoshana, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, 1992.

61» G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt., s. 28.

62» L. Edmondson, dz. cyt., s. 466.

63» Tamże.

64» Tamże, s. 464–468.

65» P. Bourdieu, dz. cyt.

66» Przykładem może być efekt obcości Brechta. Tamże, s. 4–5, 56.

pojęcie kultury „zgodnie, z którym kultura oznacza wartości, przekonania, wiedzę i obyczaje, które istnieją w bezczasowej i niezmiennej próżni oddzielonej od patriarchy, rasizmu, imperializmu i kolonializmu”⁶⁷, to teraz widzę, jak niesprawiedliwe było odrzucenie ich pomysłu na przedstawienie ich kultury jedynie ze względu na jego utożsamienie z siłami hegemonicznymi, które podkreślają ich opresję⁶⁸. W rzeczywistości, rozumienie przedstawienia jako celebracji kultury romskiej mogło być bardziej skomplikowane i odmienne do tego, które sobie założyłam. Mogło być jednocześnie hegemoniczne i antyhegemoniczne, utrwalające niektóre z nieszkodliwych romskich stereotypów (tajemniczy, pierwotni, muzyczny), ale jednocześnie likwidujące te negatywne (leniwi, bierne ofiary). Co więcej, ich pragnienie, by zmienić przedstawienie w celebację ich kultury mogło być sprytnym ruchem politycznym – sposobem na zapewnienie im praw do publicznego wyrażenia ich stylu życia, po przeszło 50 latach komunistycznej polityki asymilacyjnej⁶⁹. Ana chciała, aby spektakl zawierał ucztę weselną, by „oni [nie-romska publiczność] mogli zobaczyć, że Romowie naprawdę wiedzą, jak się bawić!” (transkrypcja, próby 2003). Według Jamesa Clifforda, podczas gdy w postindustrialnym kontekście manifestowanie swojego dziedzictwa kulturowego było często postrzegane jako „forma odpolitycznionej, utowarowionej nostalgii – namiastka tradycji”, to często zapomniano, że „tradycja” nierzadko odgrywa główną rolę w zmaganiach o polityczną i kulturową wolność⁷⁰. Tak więc, manifestowanie i celebrowanie ich praktyk kulturowych mogło być dla kobiet romskich upolityczniającą strategią podkreślającą ich tożsamość, przetrwanie i siłę. Mogły być świadome tego, że jedyne uznanie – w świecie, w którym rasizm jest wszechobecny – jakie może zyskać ich praca mogłoby wynikać właśnie z przedstawienia „tradycyjnych” aspektów ich kultury. Podczas jednej z sesji Ewa stwierdziła, że „kiedy jest koncert romski... ludzie przychodzą po to, żeby zobaczyć romski taniec i śpiew... a kiedy koncert się kończy, i kiedy Romów nie ma już na scenie, wtedy nazywają tych samych Romów złodziejami i kryminalistami” (transkrypcja, przedpróby 2003). Ich wybór realizmu jako sposobu przedstawienia mógł być sposobem na legitymizację ich przedstawień „tradycyjnej” kultury romskiej – „publiczną formą domagania się prawdy”⁷¹. W momencie, kiedy stwierdziły, że brechtowskie strategie mogą negatywnie wpłynąć na nie i na aktorów było już oczywiste, że kobiety obawiają się, że nie-realizm skompromituje powagę ich przedstawień. Nie wzięłam również pod uwagę, że celebacja ich kultury poprzez „tradycyjny” taniec romski mogła również dotyczyć radości tańczenia, bardziej zmysłowego i cielesnego doświadczenia, które mogło być uprawomocniające dla romskich kobiet.

Jak na ironię, kiedy mój projekt starał się stworzyć grunt, na którym kobiety mogły wyrazić ich żądania sprawiedliwości, to jednocześnie, poprzez przekonanie ich, aby na pierwszym planie przedstawić

⁶⁷ » S. Razack, dz. cyt., s. 896.

⁶⁸ » A. Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, Q. Hoare, G. Nowell Smith (edycja i tłumaczenie), London: Lawrence and Wishart, 1971.

⁶⁹ » D. Ringold, dz. cyt.

⁷⁰ » J. Clifford, *Looking Several Ways: Anthropology and Native Heritage in Alaska*, „Current Anthropology” 2004, nr 45(1), s. 6, 9.

⁷¹ » S. Feldman, D. Laub, dz. cyt., s. 60.

ich problemy, a na drugim celebrację, odmówiłam im w ten sposób prawa do wyrażenia siebie. Oczywiście, mój projekt był skomplikowany, bowiem kobiety romskie i aktorzy – mający w dużym stopniu odmienne cele – byli moimi uczestnikami badań a jako antropolog byłam odpowiedzialna za obie grupy. Co więcej, pełniłam również rolę teatralnej instruktorki i dyrektorki artystycznej w Centrum Kultury, i podczas gdy generalnie chciałam uprzywilejować artystyczną wizję kobiet romskich jako zmarginalizowanych członków społeczeństwa, to czułam się również zobowiązana do wspierania artystycznych ambicji aktorów. Oczywiście, mogłam zrezygnować ze współpracy z Centrum i pracować z aktorami nie mającymi profesjonalnych aspiracji, ale ze względu na ograniczone fundusze potrzebowałam wsparcia Centrum do realizacji projektu. Ostatecznie, próbowałam podczas prób brać pod uwagę zarówno obawy kobiet, jak i aktorów, a efektem końcowym było przedstawienie „Nadzieja” – mieszanina „awangardy” i „oper mydlanej”. Jednak, biorąc pod uwagę zmarginalizowany status kobiet romskich, ta estetyczna mieszanina powinna być postrzegana jako kompromis stworzony „pod zachodnim przymusem”⁷². Taki „kompromis” był możliwy, bowiem wierzyłam – w swoim oddaniu do współpracy, uprawomocnienia i upolitycznienia – że badania oparte na spektaklu, które łączą „antropologiczne” z „estetyczną wyrazistością”, ułatwią zastosowanie krytycznych i sprawiedliwych metod badań. Jednak, ignorując potrzeby ekspresji kobiet romskich, mój projekt stał się nieświadomie paternalistycznym przedsięwzięciem, w którym założyłam, że wiem, co jest dla nich najlepsze.

Jednakże, podczas prowadzenia badań nie postrzegałam swojej decyzji związanej z wprowadzeniem stylizacji do spektaklu i uwydatnienia ubóstwa romskiego życia jako paternalistycznej. Byłam zmotywowana chęcią zadowolenia aktorów i uratowania spektaklu przed klęską, wierząc cały czas, że działam w interesie kobiet romskich. Podczas gdy wiedziałam, że skupienie się na trudach życia Romów może spowodować utrwalenie stereotypu Roma jako biernej ofiary, to uznałam to za mniejsze zło w kraju, w którym systematycznie odmawia się wiedzy na temat przemocy doświadczanej przez Romów. Według mnie, przeniesienie na pierwszy plan trudnych aspektów życia tworzyło bardziej politycznie przebiegłą strategię. W końcu przecież romskie kobiety podczas sesji przed próbami skarżyły się, że w Polsce nikt nie jest zainteresowany romskimi problemami, tylko ich kulturą.

Jednocześnie nie mogę stwierdzić, że moja decyzja związana ze zniweczeniem wizji spektaklu romskich kobiet była całkowicie przemyślana. Na początku badań nie byłabym w stanie sobie wyobrazić, że narzucę moją własną estetykę, ale patrząc na tę sytuację obecnie, mogę stwierdzić, że badania terenowe „przytrafiły się nam” na bardziej eksperymentalnym poziomie. Etnograf nie jest wszechwiedzącym obserwatorem, który może przyglądać się zdarzeniom z dystansu i bezbłędnie racjonalizować swoje badania⁷³, bowiem badania wprowadzają nas w nieprzewidywalne relacje władzy i odmiennych celów, podczas których musimy dokonywać trudnych moralnych i etycznych decyzji, mając niewiele czasu do

⁷²» L. Edmondson, dz. cyt., s. 466.

⁷³» A. Cerwonka, L.H. Malkki, dz. cyt., s. 174.

zastanowienia. Czasem ta niepewność i intensywność etnograficznych zdarzeń może doprowadzić nas do podjęcia decyzji i czynów, które po fakcie będą dla nas zaskakujące. Właśnie to zdarzyło się podczas projektu. Podczas gdy jako antropolog byłam świadoma tego, że przedstawienie kulturowego dziedzictwa może grać istotną rolę w politycznych zmaganiach zmarginalizowanych grup (co jest kwestią opisywaną nawet we wprowadzających podręcznikach do antropologii), to podczas prób nie postrzegałam chęci celebrowania romskiej kultury jako okazji do podkreślenia romskiej tożsamości i trwania. Zwiezdziona zapisami w moim faustowskim kontrakcie, postrzegałam tę chęć jako przeciwdziałanie arogancji aktorów podczas prób i podjęłam decyzję, której później żałowałam.

Teraz widzę, że intensywność doświadczenia badań terenowych spowodowała, że każdy z nas reagował inaczej w różnych sytuacjach. Podczas gdy w trakcie sesji przed próbami zapewniłam romskie kobiety, że będę respektować ich prawa, to podczas prób im ich odmówiłam. Podobnie, aktorzy początkowo wyrazili swoje oddanie badaniom dotyczącym społecznej sprawiedliwości, a podczas prób zablokowali artystyczną wizję romskich kobiet. Na początku kobiety twierdziły, że chcą, aby spektakl wypowiadał się przeciwko przemocy w ich życiu, ale podczas prób były już zajęte tworzeniem przedstawienia, które celebrowałoby ich „tradycję”. Luke Eric Lassiter trafnie podsumował tę sprzeczną naturę badań terenowych, kiedy zauważył, że początkowe uzgodnienia między antropologami i uczestnikami badań „często zmieniają się w nowym kontekście, w którym waga wstępnych dyskusji jest zmieniana pod wpływem innych czynników pozostających poza naszą bezpośrednią kontrolą i poza naszą wizją tego, czym projekt jest i czym się stanie”⁷⁴. Przykładowo, możliwe jest, że podczas sesji przed próbami kobiety chciały, aby spektakl skupił się na przemocy w ich życiu, bowiem na tym początkowym etapie badań przyjąłoby moje i aktorów założenia oraz cele projektu, by ugruntować swoje relacje z nami⁷⁵. Jednak kiedy podczas prób zmienił się kontekst, podobnie stało się z ich celami. Być może do czasu rozpoczęcia prób kobiety poczuły się bardziej komfortowo i co za tym idzie – bardziej pewnie w ustalaniu ich artystycznych i politycznych celów. A może zbliżanie się czasu premiery tę pewność nadszarpnęło i zaczęły obawiać się, że publiczne przedstawienie przemocy skierowanej wobec Romów zaszkodzi ich osobistemu bezpieczeństwu? Przecież podczas dyskusji dotyczącej sposobu przedstawienia przemocy na scenie, odmówiły obarczenia winą Polaków, by nie zaostreżać istniejących antagonizmów.

Moja porażka w dostosowaniu się do ich wymagań i oczekiwań, jakkolwiek sprzeczne i zmienne by one nie były, zakłóciła całe moje rozumienie badań opartych na performansie i mojej roli jako etnografa. Czy teatr oferuje więcej możliwości do prowadzenia upolityczniających i uprawomocniających badań opartych na współpracy? Czasami myślę, że moje wywiady z kobietami romskimi, moje codzienne wizyty w ich domach, uczestniczenie przy ich wrózeniu, towarzyszenie im podczas załatwiania spraw, czy słuchanie ich opowieści o radościach i smutkach mogło dać im większe poczucie uprawomocnienia

⁷⁴» L.E. Lassiter, *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, s. 96.

⁷⁵» T.R. Lidlof, *Qualitative Communication Research Methods*, Thousand Oaks, CA: Sage, 1995, s. 177.

niż faktyczny proces tworzenia przedstawienia teatralnego. Jednak ostatecznie nie sędzę, żeby istniała prosta odpowiedź na to pytanie. Każdy projekt i każda relacja badacz – badany jest wyjątkowa. Każda jest osadzona w różnych polach władzy, w związku z czym będzie miała różne znaczenie i potencjał.

Jak widzę moją przyszłą podróż etnograficzną w kontekście moich doświadczeń z projektem „Nadzieja”? Chciałabym, żeby była to etnografia odkrycia, w której zarówno etnograf, jak i uczestnicy uczą się sposobów robienia etnografii wspólnie, zaczynając od nowa przy każdym projekcie i w każdych okolicznościach. Niewątpliwie, będzie to wymagało bycia bardziej ostrożną jeśli chodzi o moje założenia dotyczące etnografii i sztuki, i nie będę więcej patrzeć na nie jako na jedyne przewodnie reguły w moich etnograficznych próbach. Gdybym była bardziej elastyczna w stosunku do założeń moich badań, to najprawdopodobniej bardziej kreatywnie podeszłabym do pragnienia kobiet, aby „Nadzieja” celebrowała ich „tradycję”. Gdybym była bardziej otwarta w związku z moimi zobowiązaniami metodologicznymi zauważyłabym, że współpraca, upolitycznienie i uprawomocnienie mogą mieć różne znaczenia, wymiary i konsekwencje w zależności od tego, kto jest zaangażowany w projekt i gdzie on się odbywa. To jest ważna lekcja, którą odrobiłam podczas tego projektu. Doświadczenia w terenie – zwłaszcza w niestabilnym społeczno-politycznym kontekście – zawsze wystawią na próbę nasze teorie i metody. Jak stwierdziła Carol Greenhouse: „zmienione ludzie życie zmusza... etnografów do przedefiniowania... przemocy i ludzkich zapewnień, struktury i celów, hegemonii i oporu”⁷⁶. Jednak dla mnie etnografia odkrycia powinna oznaczać nie tylko bycie otwartą w używaniu różnych teoretycznych i metodologicznych narzędzi. Powinna również polegać na zaangażowaniu się w coś, co nazywam „spojrzeniem do wewnątrz” – ciągłą świadomość i krytykę relacji władzy pojawiających się podczas procesu etnograficznego. Taka krytyka powinna wziąć pod uwagę sposoby pojawiania się władzy, jej tworzenia i reprodukcji podczas doświadczenia badań⁷⁷. To będzie wymagało od nas nie tylko zmodyfikowania naszych teoretycznych i metodologicznych założeń, ale również improwizowania – w najbardziej etyczny i kreatywny sposób – w naszych zmiennych i sprzecznych relacjach z uczestnikami badań.

Tłumaczenie: Janina Radziszewska

Magdalena Kazubowski-Houston

Profesor teatrologii i antropologii na York University w Toronto w Kanadzie i dyrektor Centre for Imaginative Ethnography. Zasięg jej badań naukowych obejmuje etnografię eksperymentalną i etnografię

⁷⁶» C.J. Greenhouse, *Introduction: Altered States, Altered Lives*, [w:] Taž, E. Mertz, K.B. Warren (red.), *Ethnography in Unstable Places: Everyday Lives in Contexts of Dramatic Political Change*, London: Duke University Press, 2002, s. 8.

⁷⁷» J.M. Groves, K.A. Chang, *Romancing Resistance and Resisting Romance: Ethnography and the Construction of Power in the Filipina Domestic Worker Community in Hong Kong*, „Journal of Contemporary Ethnography” 1999, nr 28(3), s. 257.

opartą na performansie, etnograficzne narracje, teatr fizyczny, teatr polityczny i aktywistyczny, ludzi pochodzenia romskiego, socjalizm/postsocjalizm, starość, przemoc i terroryzm. Prowadziła badania etnograficzne za pomocą performansu wśród najuboższych mieszkańców w Vancouver Downtown East-side. Jej publikacje pojawiły się w "Text and Performance Quarterly", "Anthropologica" i "Canadian Theatre Review". Jej książka *Staging Strife* (2010) uzyskała zarówno nagrodę Outstanding Qualitative Book przyznawaną przez International Congress of Qualitative Inquiry, jaki Ann Saddlemyer Book Prize przyznawaną przez Canadian Association for Theatre Research.

SUMMARY

„Don't Tell Me How to Dance!": Negotiating Collaboration, Empowerment and Politicization in the Ethnographic Theatre Project "Hope"

This article contributes to the experimental ethnography literature by providing a critique of ethnographic collaboration, empowerment and politicization. Focusing on my ethnographic theatre project "Hope" – developed in collaboration with Roma women and local actors in Poland in 2003 – I discuss the power struggles over representation that defined my project and that arose from our multifarious understanding of theatre as an art form, differences in what the project meant to us and in what we hoped to accomplish through it. I reveal the problematic moral, ethical and political decisions I had to make that forced me to rethink both my methodology and my role as ethnographer.

Keywords: performance-centred research, collaboration, politicization, Roma, ethics, improvisation

WYWIAD Z SAMYM SOBĄ ALBO ANTROPOLOGICZNE OBLICZA PERFORMANSU

Krystian Darmach | Łódź

ABSTRAKT

Tekst w formie wywiadu to performatywna próba metodologicznej wiwisekcji – post factum – dotyczącej terenowego studium na temat lizbońskiej Pastelarii. To zarazem próba spojrzenia na badania i ich tekstową „re-prezentację” przez pryzmat pojęcia performansu, które odegrało znaczącą rolę w trakcie realizacji tego przedsięwzięcia. W badaniach chodziło o studium przypadku oraz praktyczną aplikację metody obserwacji uczestniczącej – opisaną przez James’a P. Spradleya – zakończoną, co istotne, pogłębioną refleksją o charakterze metodologicznym. W artykule podejmuję zatem swoistą próbę syntezy oraz synoptycznego spojrzenia na różne możliwe interpretacje i afiliacje pojęcia performans w odniesieniu do antropologii kultury.

słowa kluczowe: antropologia i performans, *Pastelaria*, teoria w praktyce terenowej, reprezentacja, metodologia, antropologiczne piarstwo

Proszę powiedzieć skąd wziął się pomysł, by podążać w swych badaniach za pojęciem performansu?
Podczas pierwszego wyjazdu do Lizbony, siedząc w kątce *Pastelarii* obserwowałem obsługę; powtarzalność i niewymuszoną teatralność ich gestów i dotarła do mnie nagle rzecz z gruntu oczywista – to

przecież czysty performans, działanie posiadające wyraźne znamiona performansu. W tym czasie szukałem odpowiedniej teoretycznej ramy pojęciowej, wystarczająco otwartej i chłonnej, by odpowiadała sposobom patrzenia, obserwacji i recepcji analizowanych wydarzeń tamtejszej „zamkniętej” w *Pastelarii* codzienności. Nagle, jako widz i uczestniczący obserwator poczułem własną świadomość; poczułem, że chwyciłem narzędzie, które otwiera nowe perspektywy, nowe ścieżki praktycznej realizacji projektu i może dostarczyć także ciekawej perspektywy teoretycznej. To wszystko, czym mieniła się tamtejsza interesująca mnie kulturowa rzeczywistość – widziana przez pryzmat performansu – domagało się jakiejś mniej typowej formy interpretacji i wyrazu. Rozpoznałem dla siebie wyjaśniającą moc metafory performansu, zacząłem rozczytywać się w coraz liczniejszej i łatwiej dostępnej literaturze poświęconej idei performansu, performatywności, performatyce, *etc.*, pojęciom dość już dobrze zakorzenionym w rodzimej humanistyce. Zresztą idea człowieka w teatrze życia codziennego była mi dobrze znana dużo wcześniej, dlatego dość przekornie postanowiłem w pracy swej do Ervinga Goffmana się nie odwoływać; próbować innych jeszcze ścieżek, wchodzić w szczeliny, przełamywać konwencje i skojarzenia. Zacząłem bawić się pojęciem performansu, żonglować, rzutować go na własną badawczą praktykę i efekty w postaci pisanego – jednak – tekstu.

Jakie jest Twoje zdanie na temat krytyki tzw. „zwrotu performatywnego”, nadużyć idei performansu, swego rodzaju mody na interdyscyplinarny performans?

No właśnie, zawsze jest potrzebne meta-dyscyplinarne spojrzenie i w ramach antropologii kultury chyba o nie najłatwiej. Zgadza się, ostrze krytyki (którą popieram) uderza głównie w możliwość częstej nadininterpretacji pojęcia performansu. Pojęcie to staje się niejednokrotnie swoistą przesłoną, wytrychem, który traci swą heurystyczną siłę rażenia i operacyjność. Wszystko jest performansem, każdy aspekt, nie tylko, kulturowej rzeczywistości można ująć i wyjaśnić za pomocą tej kategorii. Płodna metafora i ciekawy klucz do rozważań i badawczych afiliacji łatwo może się skruszyć, rozmyć i stracić na znaczeniu, bo skoro wszystko jest performansem, to nic nim nie jest.

Zatem, zważając na powyższą krytykę, nie ma takiej potrzeby, by to ujęcie stało się jakimś uprzywilejowanym poznawczo paradygmatem.

Zresztą nie interesowało mnie, czy to banalne, czy też modne. Odkrywałem po prostu sam dla siebie Amerykę, sprawdzałem to na własnej skórze. Okazało się to najlepszym dla mnie sposobem terenowej percepcji, działania i przede wszystkim wyrażania oraz konstrukcji pracy.

Cofnijmy się na chwilę do początku. Na czym polegała Twoja praca (także terenowa) i czego przede wszystkim dotyczyła. Czym jest owa *Pastelaria*?

Pastelaria stała się dla mnie przedślonkiem portugalskiej kultury – miejscem, w którym i z którego można obserwować to, co typowe dla sfery codzienności właściwej tej kulturze. *Pastelaria* to instytucja formalna i nieformalna zarazem – przestrzeń, która krzyżuje (odwołując się teraz do skojarzeń z innymi

kulturami) cechy baru i kawiarni, również pubu, lecz przy tym kreująca charakterystyczny, odrębny „świat” – z jego niepowtarzalnym czasowym rytmem, z jego – jedynym w swoim rodzaju – zapętnieniem ludzkimi interakcjami, często całkiem osobistymi, prywatnymi. Tak naprawdę wołałbym i tego nie tłumaczyć, by nie zatracić wrażenia niepowtarzalności i oryginalności *Pastelarii*. Nazwy portugalskiej nie chcę też w żadnym razie zastępować jakąś polską językową przeróbką. W istocie cała moja dysertacja nastawiona jest na wytłumaczenie, czym jest *Pastelaria* – twór kultury portugalskiej, zwłaszcza ta ulokowana w stołecznej Lizbonie.

Jak zatem chciałem – jako antropolog – rozpoznać kulturową osobliwość lizbońskiej *Pastelarii*, w czym zatem upatrywałem dla siebie szansy na dopracowanie się takiego wytłumaczenia?

Osiągnięciu tego celu służyły samodzielnie przeprowadzone, w sumie ponad półroczne badania terenowe w Lizbonie (pierwszy wyjazd to lipiec – wrzesień 2008, drugi to lipiec – październik 2009, kolejny zaś wyjazd to sierpień – wrzesień 2010). Chciałem, aby moje wnikanie, zanurzanie się w odmiennej kulturze – przede wszystkim ze względu na ograniczoną ilość czasu – odbywało się w przemyślany i uporządkowany sposób. Od momentu podjęcia decyzji o przeprowadzeniu badań i rozpoczęciu badawczej pracy do efektu końcowego w postaci naukowego, antropologicznego tekstu powinien trwać nieustannie, przemyślany, trzymający mnie w ryzach proces – proces, który chroni przed zagubieniem się w gąszczu – jak się czasem okazuje – niepotrzebnych danych i przed mieliznami, które czekają na mało doświadczonego adepta etnografii. Teoretycznej podstawy organizującej ten proces i narzędzi do pracy w terenie dostarczyła mi metoda obserwacji uczestniczącej Jamesa P. Spradleya.

James Spradley był amerykańskim antropologiem, znakomitym praktykiem i w późniejszej działalności teoretykiem etnograficznych badań terenowych, autorem wielu książek, z których te najbardziej znane (metodologiczne), będące podsumowaniem jego wieloletniej praktyki terenowej i pisarskiej, dotyczą wywiadu etnograficznego oraz metody obserwacji uczestniczącej. Autor ten w Polsce jest mało znany i – o ile mi wiadomo – na język polski jeszcze dotąd nie tłumaczony.

Myśl teoretyczna Spradleya, ściśle – i zwrotnie – sprzęgnięta z praktyką badawczą, zakorzeniona jest w określonym modelu nauki, tak zwanym starym paradygmacie, zakładającym między innymi asymptotyczne zbliżanie się do „jakiejsz” (najczęściej rozumianej jako „logiczna”) prawdy o badanym świecie. Model ten oparty jest na przeświadczeniu o prawdziwości wyników osiąganых dzięki użyciu naukowej, stale weryfikowanej i intersubiektywnie sprawdzalnej metody. Odpowiednio do tego w ten model wpisuje się założenie o obiektywnym istnieniu świata i rzeczywistości kulturowej, wzmocnione przekonaniem o możliwości jej adekwatnego opisu i przedstawiania. Spradley, jak wspomniałem, uznaje ten model, choć zatwardziały realista nie jest. Dość odważnie, jak na swoje czasy, dopuszcza w swojej metodzie stosowanie w różnych postaciach „miękkiego” subiektywizmu, terminów i pojęć pochodzących z języka potocznego, zabarwionych zatem emocjonalnie i często nieweryfikowalnych, *etc.*

Z takim rozumieniem nauki współgra, krytykowana już za jego czasów, metoda obserwacji uczestniczącej. Spradley dobrze zdawał sobie sprawę z tego, że nie ma uprzywilejowanego, przezroczystego

punktu widzenia, z którego badacz jest w stanie w łatwy sposób, a na dodatek sterylnie, ferować naukowe sądy o przedmiocie badań. Paradoksalnie, im bardziej sobie uświadamiał, że obserwacja to uczestnictwo, a zatem żywe doświadczenie, tym większą starał się narzucić temu doświadczeniu dyscyplinę, precyzyjną procedurę, która zwiększałaby stopień obiektywności w pozyskiwaniu danych. Ten ciągły dialektyczny stosunek doświadczenia i analizy zaowocował skrupulatnie przez niego opracowaną, dobrze znaną od zarania antropologii i wyróżniającą ją pośród innych dyscyplin – metodą obserwacji uczestniczącej.

Moim celem zasadniczym – od czasu drugiego wyjazdu – stała się zatem krytyczna analiza koncepcji obserwacji uczestniczącej Jamesa P. Spradleya, ze szczególnym uwzględnieniem jej możliwości i ograniczeń we współczesnej etnograficznej praktyce terenowej. W pracy przyglądam się temu, jak badawczy program Spradleya organizuje i porządkuje moje własne przedsięwzięcie terenowe, czyli badania właśnie w lizbońskiej *Pastelarii*. Ponadto – wracając już do głównego wątku – *Pastelarie* czy też „świat” *Pastelarii* traktuję jako teatr życia codziennego, jako spektakl, jako kulturowy performans, w którym kondensują się i manifestują znaczenia lizbońskiej rzeczywistości kulturowej. Przyjęcie tej perspektywy teoretycznej otwiera – jak sądzę – nowe ścieżki możliwych interpretacji, zmuszając do choćby tylko powierzchownego rozpatrzenia takich pojęć jak performans, performatywność, performatywne piarstwo antropologiczne czy działanie społeczne jako performans.

Decyzja o przyjęciu tej właśnie perspektywy teoretycznej sprawiła nie tylko to, że moje obserwacje, moje działania i ich opisy czynione w *Pastelarii* nabrały nowego, szczególnego sensu. Nie pozostała ona także bez wpływu na samą konstrukcję mojej pracy i na jej literacką formę. Kompozycja dysertacji opiera się na „metaforycznym” wykorzystaniu nomenklatury związanej z dziedziną teatru, tak by warstwy pojawiające się w pracy (krytyczno-metodologiczna i opisowo-interpretacyjna) wzajemnie się przeplatały i uzupełniały. Jej kolejne rozdziały (a jest ich trzynaście) pogrupowałem przeto wedle trzech przeplatających się kolejno kategorii, które nazwałem: Scena, Antrakt i Kulisy.

Czy dobrze rozumiem, że idea performansu wpływa także na formalną konstrukcję pracy? Proszę to wyjaśnić.

Właśnie tak. *Scena* przedstawia opisowo *Pastelarię*, krok po kroku według wskazówek Jamesa P. Spradleya. Ujawniam tu zawarte w jego koncepcji metodyczne rozwiązania, a przede wszystkim to, co jest wynikiem moich terenowych obserwacji. *Antrakt*, jak nazwa wskazuje, to przerwa między scenami. Podczas „przerwy” rekonstruuje wprost koncepcję Spradleya, odtwarzam więc kolejne stadia procesu określonego metodą obserwacji i badań terenowych. W każdej takiej części jest także miejsce na pogłębioną metodologiczną analizę i komentarz, na antropologiczne sproblematyzowanie pojawiających się u niego pojęć. Natomiast *kulisy*, by wywołać się ze skojarzeń z E. Goffmanem (którego języka ani idei w pracy w ogóle nie wykorzystuję), nie będą kulisami *Pastelarii*, lecz kulisami moich badań terenowych. Za „kulisami” pojawiają się moje poszerzenia bądź uzupełnienia myśli Spradleya, czyli wyjaśnienia, jak udaje

mi się stosować jego metodę i jak wyglądała moja konfrontacja z nią w terenie. Opowiadam tutaj o doświadczeniu terenowym, o wejściu w teren i wychodzeniu z niego, wchodzeniu zatem i wychodzeniu z „tamtejszej” codzienności. Opowiadam o jej familiaryzacji, powstawaniu notatek, przygotowaniach do podróży, o samej podróży, o moich problemach i wątpliwościach, zajmowanych w Lizbonie mieszkaniach, *etc.* Tutaj właśnie, za „kulisami”, jest również miejsce na anegdotę i autokomentarz, także ten metodologiczny (pracę dodatkowo ilustracyjnie otwierają i zamykają kolaże wykorzystujące fotografie Agnieszki Fontańskiej oraz mojego autorstwa).

Trzy wydzielone przeze mnie w ten sposób kategorie analityczne, jako wątki wzajemnie się dopełniają, przeplatają, objaśniają, działają niejako równolegle. Konstrukcja sama zyskuje dzięki temu charakter performatywny. Jej forma – w pisarskim performansie – staje się nośnikiem treści niewypowiedzianych bezpośrednio, ukrytych w „sceniczej” grze wątków.

Praktyka naukowa w świetle tych słów polega na nieustannym mieszaniu się składników teoretycznych z praktyką empirycznego badania. Chciałem, by moja praca była z tego „mieszania się” (choć może nie zamieszania) rzetelnym sprawozdaniem. Język, którego w pewnych jej miejscach używam, by wyrazić swoje terenowe doświadczenia, by przekonać do pewnego widzenia „inności”, by najwyraźniej wprowadzić czytelnika w świat *Pastelarii*, jest dla mnie niejako „naturalnie”, lecz również z wyboru – środkiem wyrazu o zdecydowanie literackim charakterze. Służy „wrzuceniu” czytelnika w grę kulturowych znaczeń, wywołaniu emocji, zawładnięciu jego wyobraźnią tak bardzo, by poczuł i choćby przeżył namiastkę opisywanego przeze mnie „spotkania” z *Pastelarią*. Język literacki użyty jest więc tu nie po to, by – jak w literaturze „czystej fikcji” – tworzyć nieistniejące światy. Jest on raczej wynikiem przeciwnego dążenia – wynika z poszukiwania prawdziwości sprawozdania, i – przy zachowaniu określonych kryteriów epistemologicznych przynależnych antropologii jako naukowej dyscyplinie – może służyć opisywaniu doświadczenia świata obserwowanego w terenowym badaniu. Moje dążenie do uchwycenia przynajmniej posmaku „jakiejs” prawdy o kulturowej rzeczywistości lizbońskiej *Pastelarii* nie ma nic wspólnego z tej rzeczywistości odzwierciedlaniem i kopiowaniem. W żadnej mierze nie chodzi mi o zachowanie symetrii, czy klasycznej relacji korespondencji, izomorfizmu *etc.*, między tą rzeczywistością a językiem, przyjętą przeze mnie formą opisu. Nie chodzi mi też – co istotne – o uzyskanie przez to w tekście pełnej reprezentacji myśli i emocji, jakie wywołuje *Pastelaria*. Wystarcza mi, że w tym tekście – odpowiednio literacko ukształtowanym – wyrażam się „ja-cały”, świadomy (tak mi się przynajmniej wydaje) własnego kulturowego bagażu oraz własnego punktu widzenia, i że w takiej właśnie formie autoryzuję li tylko swoją w terenie i tekście obecność.

Tak jak nie ma neutralnego antropologicznego spojrzenia, tak samo nie wszystko jest nic nie mówiącym o świecie i kulturowej rzeczywistości wynikiem mniej lub bardziej świadomego stosowania retorycznych zabiegów, fikcją w jej potocznym rozumieniu. Artykułując w ramach własnej praktyki badawczej treści pochodzące z rzeczywistego świata, wprowadzamy je na inny poziom – na poziom terminów profesjonalnej kultury antropologicznej. Przypomina to fotosyntezę (i tak – przez analogię – traktuję

swoje antropologiczne pisanie), w której to energia słoneczna przekształcana jest w szeregu określonych reakcji w energię chemiczną. . . .

To wykorzystanie idei performansu na poziomie konstrukcji tekstu, pisarstwa, ale proszę powiedzieć w jaki jeszcze sposób można tę ideę odnieść do antropologii. Co to jest antropologia performatywna? Na czym polega jej heurystyczna wartość?

Struktura, o której wspominam wszakże sama w sobie niesie, niejako performatywnie, dość istotny przekaz dotyczący nie tylko przedmiotu badań, ale także „uwikłania” podmiotu w badawczy, ugruntowany teoretycznie i terenowo badawczy proces.

Po pierwsze – „coś”, zjawisko postrzegamy jako performans, wtedy kultura nam się manifestuje na styku słów, gestu, ruchu, *etc.*, jako konfiguracja czasu, przestrzeni, rzeczy, a performans próbuje zamknąć to w całość. Zakłada się wtedy zewnętrżność podmiotu badawczego. Po drugie – badanie jako performans i badacz jako performer. W tej perspektywie badacz kształtuje, wpływa na zjawisko, ma świadomość tego wpływu i czyni z niego pożytek, tzn. może na przykład, eksperymentować, rozbijać daną sytuację, porządek, odsłaniając dzięki temu sens rzeczy oczywistych. To jest też rozpoznanie terenu, osvajanie go, chodzenie po polu minowym, kształtowanie siebie; przećwiczone teoretycznie gamy postępowania naukowego ulegają konfrontacji w zetknięciu z terenem, eureka! Zaczynamy rozumieć teorię, to jak ją doświadczamy. Tu się objawia heurystyczna wartość. Objawia się również przez dystans, operowanie dystansem, zbliżenie i oddalenie. Po trzecie – antropologiczny performatywizm czyli użycie wspomnianych środków literackich, formy, *etc.*, gdzie podmiot, znak, rzecz stykają się ze sobą tworząc estetyczne doświadczenie, które wciąga czytelnika wyobraźnię. Autor niejako rzuca zaklęcia, stosuje odpowiednie techniki, by czytelnika uczynić naiwnym, właśnie wciągając go do środka, podważając jego dotychczasową wiedzę, wyczulić na złożoność sytuacji, w której autor znajdował się przeprowadzając badania i właśnie tworząc z nich sprawozdanie.

Język rozumiany performatywnie ukazuje bieg myśli. Powstający na naszych oczach tekst odsyła do swej konstrukcji, odsłania szwy. Słowo, kompozycja i forma używana z pełną świadomością są budulcem antropologicznego przedstawienia. Performatywność – o której rozmawiamy – wpływa na doświadczenie czytania. Różnicuje możliwości interpretacji, wskazuje, akcentuje proces badawczy, pozyskiwanie danych oraz proces powstawania tekstu.

To są przecież skoki, zatrzymania, obracanie się wkoło. Performatywność służy pokazaniu, jak radzi sobie badacz z rzeczywistością, jak ją problematyzuje na kolejnych etapach, od bycia w terenie do końcowego efektu w postaci tekstu, książki, wystawy, prezentacji *etc.*

Rzeczywistość, także ta kulturowa, bez antropologicznego opisu byłaby tylko zbiorem plam: to właśnie autor/badacz dopiero je w swej pracy odpowiednio, z relatywną znajomością warsztatu komponuje, zestawia i przede wszystkim objaśnia. Oczywiście, że takie jego działanie jest do pewnego stopnia kreacją obciążoną mnóstwem niewypowiedzianych, wartościujących opis idei, podtekstów i aluzji. To

jednak *pharmakon*, strategia pisarska, którą należy stosować – moim zdaniem – we właściwych proporcjach, nie przedawkować po to, by zachowana została stabilność myślowego, wypracowanego już systemu wiedzy danej dziedziny.

Język, literacki styl, strategie narracyjne, retoryczne triki, nieuświadomione założenia, palimpsestowe warstwy kulturowo ukształtowanego dyskursu i własne w nie uwikłanie.

Od dawna już dobrze o tym wiemy. I co dalej? Jak się świadomie w tym pisaniu odnaleźć i jaką perspektywę czytelnikowi zaproponować, przekonując go wyraźnie do „własnego” punktu widzenia, rzecz jasna w ramach naukowego dyskursu naszej dyscypliny?

Metody prezentacji treści/tekstu jako rezultatu etnograficznych badań terenowych doczekały się już – w języku angielskim – całkiem sporej liczby opracowań. Autorzy podejmują w nich kwestie związane z istotnymi dla przekazu treści strategiami prezentacji tekstu. Ponadto podsumowują i obejmują refleksją nowo powstające formy i poszukiwania z zakresu antropologicznego pisarstwa performatywnego. Wystarczy wymienić takich autorów jak: Carolyn Ellis, Ronald J. Pelies, Ken Gale, Jonathan Wyatt, Alfredo Gaitán, Annette N. Markam, Daniel W. Heaton oraz – przede wszystkim – kilku autorów piszących swe prace w duchu antropologicznego performatywizmu: Tim Ingold, Judith Hamera, Lauren Richardson, Marta Savigliano.

Dobrze, czy mogę na koniec, dziękując za rozmowę, poprosić o odczytanie fragmentu własnego tekstu, owej próby „zaczarowania” wyobraźni czytelnika?

To może zaproponuję następujący fragment:

Skupienie. Oscylacje. Odwrócenie spojrzenia. Duży wiatrak przy suficie, duża szyba, na niej poprzyklepane kartki, zduszone światło w środku, krzątanie przy sąsiednim stoliku, przesuwanie ciężkich krzeseł, które drżą i brzęczą, uderzając o kiwający się stolik i masz ogromnego parasola. Poruszenie jednej rzeczy na tym wąskim chodniku powoduje prawem domina zmianę położenia innych, zmianę położenia ciała, ustawianie nogi, szukanie komfortu obserwacji i zespolenia z przestrzenią. Coś jakby niżej, trochę do tyłu, lekko kołysze, niestabilnie, można łatwo wylać kawę, łatwo coś potrącić. Łatwo się pomylić. Łatwo też o życzliwość. Łatwo również o anonimowość i spokój, i także z obsługą łatwo zainicjować kontakt lub rozmowę. Trudno wstać, trudno się z miejsca ruszyć.

Dwie godziny. Minęły szybko, ale jakby długo. Dłużej się upał, choć teraz już powoli słabnie.

Krótki kontakt wzrokowy, podejście do lady, krótkie przypomnienie. Klik, cyk. Rachunek łąduje na srebrnej tacce. Banknot, reszta w monetach. Dzięki, do zobaczenia, do jutra. *Obrigado, ate logo, ate amanha.*

Nie do jutra. Jeszcze dzisiaj. Wciągają ulice i nęcą zaułki, czar południowej scenografii niemal obezwładnia wyostrzoną podróżą wrażliwość. Łatwo i trudno zarazem (etnograficznie) ją zaspokoić. Delikatnie zapada zmierzch, a ulica jakby wypełnia się blaskiem. Dwudziesta druga i piętnaście minut. Te minuty kąpią niby wolniej, spływają spokojnie do zakręcającej za skrzyżowaniem rzeki. Lizbona Cię obejmuje, nad Tobą się zasklepia. Wiatr tylko przypomina o ogromnej przestrzeni dookoła, ogromnych odległościach i końcu zachodniej Europy. Rzeka odbija światła, ciemnieją w oddali budynki, wysoki mocny eukaliptus

wyrasta wprost z ziemi, tuż przy ścianie kamienicy, i jakby ją podpierał, wtula się w jej dumne i zmarszczone oblicze.

Ulica opada w dół. Tramwaj terkocze i dzwoni zmuszając, by trzymać się krawężnika, by przystanąć i dotknąć plecami rozgrzanej za dnia kamiennej fasady. Pootwierane okna, małe drewniane drzwiczki, odgłosy „kolacji”, urwane rozmowy, niedokończone myśli, wycieńczone nogi. Początek intymnej kartografii miasta. Początek nocy na samym końcu ulicy. W *Pastelarii*. Gdzie wytchnienie Cię otwiera, zniewala i popycha w ramiona Obcości, by zaryzykować i jej się poddać. Może wystarczy, że usiądziesz, spojrzysz, rozejrzysz się, zapytasz? Wiele niezajomych twarzy, odmiennych oczu, różnych gestów, niby podobnych zachowań, niby podobnych potrzeb, niby podobnych odpowiedzi, niby prostych skojarzeń, niby, niby... jakby, mniej więcej, czy coś koło tego... osoby grube, chude, osoby wysokie i niskie, jak wszędzie, ale ich gesty, mimika twarzy opowiadają jakby inną opowieść... siedzenie to inna opowieść, stanie to inna opowieść, kroki to inna narracja, oparta na innych wątkach, odmiennej fabule, gdzie puenta przebiegle skrywa się przed pobieżnym rzutem oka.

Dialektyka nieznanego. Odmiana przez wszystkie przypadki. Obcość przełamywana wspólnym – moim i ich – doświadczeniem. Siła porównań. Zielona świetlista witryna rozjaśnia na kilka metrów chodnik i karoserie kilku samochodów. Stary czarny Citroen, o który opiera się ktoś palący papierosa, piszący esemesa. Krzyk dziecka rozbrzmiewa w wąskiej uliczce. Klik, pik. Dochodzą wiadomości. Drzwi otwarte. W środku parę osób, zsunięte krzesła, porządki, chrobocze pusta łódzka przypominająca kabinę solarium i wylaniają się detale schowane zazwyczaj w porannym zamieszaniu; obsługa oparta o wysokie blaty, by odciążyć nogi, tak jak reszta obecnych wpatrzona w duży ekran telewizora na tylnej ścianie. Wchodząc nie rozpraszam uwagi, ledwo widoczne skinienie głową daje do zrozumienia, że zostałem zauważony. Głośny telewizor w głównej roli, miga serial lub teleturniej, padają kąśliwe komentarze. Pan nie odwracając wzroku od ekranu przesuwają się wzdłuż blatu w moją stronę. Starsza pani w fartuchu w groszki oparta łokciami o stół, nachylona do przodu, z nogami skrzyżowanymi pod krzesłem, kiwa się jak zahipnotyzowana, pod nosem komentuje, dziadek pod ścianą – skazany na ich codzienną obecność – przysypia rozparty w krzesło, w pozie z nogą na nogę przypomina rzeźbę w zaułkach centrum miasta; spokój zakłóca zakolczykowany młody chłopak, który zwiesza się przy kasie, pyta głośno czy może wcisnąć guzik, który pozwala kupić papierosy z automatu na przeciwległej ścianie, prosi jeszcze o zimne piwo i spotykając kogoś stoi przed drzwiami, rozmawia, pan z obsługi wraca zmęczonym krokiem wzdłuż lady, przesuwają po niej ręką, strąca okruchy lądujące wśród zgniecionych białych papierków po cukrze, w zlewie stos naczyń, nie ma pośpiechu, już późno, ale chwila zamknięcia przesuwają się w nieskończoność. Po twarzach widać, że dzień był podobny do poprzednich, pracowity i dość przewidywalny; kuchnia nie działa, spadły ceny niektórych produktów, teraz brzęczą i klekoczą butelki, delikatne, puszyste kieliszki, tłoczą się i przewalają przy zlewie jak pisklaki; porto, anyżkowy Liquor de Beirão. Po całym dniu rozmów komunikacja ogranicza się do dawania znaków, jak sygnalizacja świetlna sterująca ruchem późnego wieczoru. Zagadkowo dzień się ułatwia w czyste pozorności. Zimne małe piwo Sagres siedemdziesiąt centów, do tego wliczone termosos, czerwone policzki od świeżej opalenizny, rozluźniające porto jeden euro dwadzieścia centów za kieliszek, pękata ciemna butelka na szklanej półce, obok jaskrawe owoce, bruchate grejfruty i księżycowy melon. Zamyślane twarze odbijają się w szybach, emblematy, etykiety, portret w ruchu, portret zagranicznych rzeczy, widzę w nich morze, widzę statki, odwagę zmagających z przyrodą, widzę więcej, warstwa po warstwie, wielotorowo. Na skraju spojrzenia tworzy się obraz, by zaraz w ciszy się rozsypać...

Krystian Darmach

Absolwent Instytutu Etnologii i Antropologii UŁ. W 2012 roku obronił na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Łódzkiego pracę doktorską pt. *Lizbońska Pastelaria. Antropolog jako uczestniczący obserwator obcej kultury. Studium metodologiczne*. Pracownik Zakładu Studiów Latinoamerykańskich na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: metodologiczne zagadnienia antropologii, antropologia współczesności, narratywizm, performatyka, kultura lusofonia.

SUMMARY

Interviewing Myself or anthropological views of performance

In this paper attempt is made to present the various contexts of using the notion *performans* and *performativity* in the humanities, especially in the cultural anthropology. To do so I use the form of auto-interview to bring about some methodological considerations related with my investigations in Lisbon Pastelaria, and then writing particular text.

During my fieldwork I have been trying to examine the James P. Spradley theory of Participant Observation in practice by prism of anthropological view of using the form of *performance* and *performativity* as an interpretative metaphor and the way of doing and writing ethnography.

Keywords: anthropology and performance, Pastelaria, theory and fieldwork, methodology, problem of representation, anthropological writing

O ŻAŁOBIE NARODOWEJ JAKO WYDARZENIU MEDIALNYM¹

Łukasz Michoń | Wrocław

ABSTRAKT

Publikowane w tomie teksty stanowią zapis dwóch pierwszych etapów eksperymentu humbugizowania antropologii. W pierwszym z nich zaproponowałem interpretację żałoby narodowej ogłoszonej po katastrofie lotniczej z 10 kwietnia 2010 roku w kategoriach wydarzenia medialnego przebiegającego według schematu narracyjnego mającego siłę przenoszenia widzów telewizyjnych w czas święty. Zabieg przeniesienia rzeczywistego wydarzenia w sferę wirtualną stanowił inspirację do tego, aby napisać, wraz z Iwoną Morozow, scenariusz postmodernistycznego filmu dokumentalnego. Dwa teksty publikowane w jednym tomie stanowią zatem zaproszenie do realizacji trzeciego i ostatniego etapu projektu czyli realizacji filmu. W efekcie podjętych działań chcemy, aby powstał multimedialny hipertekst.

słowa kluczowe: wydarzenie medialne, antropologia performatywna, żałoba narodowa, popularyzacja antropologii, antropologia postmodernistyczna, nietradycyjne formy przedstawiania w antropologii.

Pozostają już tylko egzorcyzmy².

J. Baudrillard

¹ Tekst oryginalnie był opublikowany tutaj: Ł. Michoń, *O żałobie narodowej jako wydarzeniu medialnym* [w:] J. Baran, K. Górny (red.), *Uwagi w kwestii poznania. Księga jubileuszowa prof. Adama Palucha*, Kolbuszowa-Wrocław: b.n.w., 2013, s. 231–240.

² J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa: Wydawnictwo „Sic!", 2005, s. 5–6.

10 kwietnia 2010 roku około godziny 9:10 dziennikarz radia *Tok Fm* Marcin Graczyk prowadzący program *Ranni politycy* poinformował słuchaczy: „Jak podaje telewizja TVN 24, według wstępnych informacji, samolot z Prezydentem się rozbił. To wiadomość nieoficjalna, ale podana przez MSZ. W tym czasie głosy zaproszonych do studia polityków uciły. Ledwo słyszalnie, ktoś z nich powiedział – „O Boże”. W nadajniku słychać było tylko szmery, których w medium takim jak radio należy unikać i czym prędzej niwelować. Marcin Graczyk przerwał nieczytelne dla słuchaczy pomruki, mówiąc zdecydowanym głosem: „Poczekajmy na potwierdzenie tej informacji i zobaczymy, co się będzie wydarzało dalej na bieżąco”. W ten sposób dziennikarz radiowy intuicyjnie odesłał wszystkich słuchaczy do innego medium, jakim jest telewizja. W tym momencie, z mojej perspektywy, symbolicznie rozpoczęło się jedno z największych wydarzeń medialnych³ we współczesnej Polsce. Baudrillard zapewne pokiwałby głową, gorzko się uśmiechnął i przyznał, że znowu naszym miejscem stał się ekran⁴. Rzeczywiście, w pierwszych godzinach od katastrofy (10:00 – 13:00) za pośrednictwem kanałów telewizyjnych wydarzenia związane z katastrofą śledziło ponad dziewięć i pół miliona osób⁵, co stanowiło ponad 86% udziału w rynku telewizyjnym. Tego samego dnia, po południu, Rada Ministrów na specjalnym posiedzeniu ogłosiła ogólnonarodową żałobę, która miała trwać do 18 kwietnia 2010 r. W niedzielę, między 15:20 a 17:10, telewizje – transmitujące przywitanie ciała prezydenta na Okęciu i kondukt żałobny idący ulicami Warszawy – zebrały przed nadajnikami ponad 13 mln widzów, co stanowiło około 85% udziału w rynku⁶.

W tym szczególnym czasie, rywalizujące na co dzień o widza telewizje, przestały się od siebie różnić. Ich relacje, często łączone⁷, przebiegały według tego samego scenariusza i były identycznie narratywizowane i celebrowane. Wszystkie solidarnie zrezygnowały z emitowania reklam, co niechybnie zapowiadało nastroj niecodziennych wydarzeń. We wszystkich przekazach komentatorzy w teatralnym skupieniu podkreślali na wiele sposobów niewyrażalną w słowach „ogromną stratę dla narodu”. Dotychczasowi rywale polityczni mówili jednym głosem o ciepłych i bliskich relacjach, jakie łączyły ich z tragicznie zmarłymi ludźmi, którzy, co prawda, byli czasami ich przeciwnikami politycznymi, ale prywatnie dobrymi kolegami, a nawet przyjaciółmi. W ten sposób zmiana języka medialnego zdradzała przejście z czasu profanicznego – codziennego, w czas święty, w stan *communitas*, jakby określił to Victor Turner⁸.

³ „Wydarzenie medialne to uroczystość, która stanowi urlop od codzienności, której uświęcone treści traktowane są z namaszczeniem i której oddana widownia czynnie w niej uczestniczy” [za:] W. Godzic, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] D. Dayan, E. Katz, *Wydarzenia medialne. Historia Transmitowana na żywo*, tłum. A. Sawisz, Warszawa: „Muza”, 2008, s. 8.

⁴ J. Baudrillard, *Wojny w Zatoce nie było*, tłum. S. Królak, Warszawa: Wydawnictwo „Sic!”, 2006, s. 9.

⁵ Dane za: Wirtualnedia.pl, *Miliony widzów oglądało relacje po tragedii pod Smoleńskiem*, www.wirtualnedia.pl/artykul/miliony-widzow-ogladlo-relacje-po-tragedii-pod-smolenskiem (20.06.2012).

⁶ Tamże.

⁷ Wirtualnedia.pl, *TVP, TVN i Polsat przez weekend razem*, www.wirtualnedia.pl/artykul/tvp-tvn-i-polsat-przez-weekend-razem (10.07.2012).

⁸ V. Turner, *Od liminalności do liminoidalności w zabawie, przepływie i rytuale*, [w:] Tenże, *Od rytuału do teatru*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa: „Volumen”, 2005, s. 92–93 i dalej; V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010.

W przedstawieniach medialnych społeczeństwo znalazło się w fazie liminalnej. Według nich nastąpił czas wspólnotowy, czas jedyności i braku podziałów. W tym okresie dotychczasowe różnice statusów społecznych, różnice polityczne i inne, tak charakterystyczne dla struktury społecznej, przestały odgrywać dominującą rolę. Telewizyjny teatr dnia codziennego został zastąpiony teatrem święta. To właśnie wtedy pojawiały się wszelkie możliwe wyjaśnienia tego, co się stało, oparte na logice specyficznej dla transformacji metaforyczno-metonymicznych charakterystycznych dla myślenia magicznego. Uważnych antropologów współczesności specjalnie to nie zdziwiło i nie zaskoczyło, bowiem to właśnie w ten sposób dynamicznie kształtują się symbole, które jeszcze przez wiele lat będą regulować dyskurs dotyczący przyczyn tragedii jak i jej sensu. Innymi słowy – w tym właśnie czasie media stymulowały dynamiczny proces budujący symboliczny grunt pod przyszłe dramaty społeczne⁹. Na nie jednak przyjdzie czas po żałobie¹⁰.

W międzyczasie z całego świata spłynęły do Polski kondolencje, które doskonale wpisały się w globalny scenariusz medialnego wydarzenia koronacji¹¹. Ponadto 23 kraje ogłosiły żałobę narodową, podkreślając w ten sposób zażyłe związki z Polską i Polakami. W innych globalnych wydarzeniach medialnych podkreślano wyjątkowy charakter wydarzeń w Polsce, dlatego na przykład przed meczem Realu Madryt z FC Barceloną zwanych *Grand Derbi*, których popularność mierzyć można liczbą ponad dwóch miliardów ludzi zgromadzonych przed telewizorami, uczczono ofiary katastrofy minutą ciszy. Piłkarze z Madrytu zagrali z czarnymi opaskami na ramionach, solidaryzując się z rezerwowym bramkarzem ich drużyny – Jerzym Dudkiem. Dzięki mediom wydarzenia w Polsce stały się teatrem, którego odbiorcami byli ludzie z całego świata. Przez chwilę „wszyscy” mogli poczuć się Polakami. Przy czym nikt nie musiał znać lokalnego kontekstu polityczno-społecznego. Wystarczyło bowiem rozumieć to wydarzenie, o ile potrafi się rozpoznać scenariusz, według którego było ono relacjonowane. A scenariusz był już gotowy od dawna. Gotowa była forma opowieści, scenopis, który konstytuuje możliwości narracyjne gatunku, jakim jest Koronacja. To według jej logiki następuje przewidywalny podział ról w ramach relacjonowanego spektaklu oraz sposób, w jaki zostanie on przedstawiony. Innymi słowy, ceremonia przebiegała według reguł ustalonych przez tradycję, mimo iż całkiem niedawno wynalezioną¹². Właśnie dlatego pogrzeb pary prezydenckiej opierał się m.in. na elementach scenariusza wydarzeń z 1927 roku, kiedy z rozkazu Józefa Piłsudskiego na Wawelu pochowano Juliusza Słowackiego¹³.

⁹» V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.

¹⁰» D. Kosiński, *Teatra Polskie. Rok katastrofy*, Warszawa-Kraków: Wydawnictwo „Znak”, 2013.

¹¹» „Jeden ze scenariuszy medialnych nazwany Koronacją obejmuje tak samo śluby jak i pogrzeby bardzo znanych osób” [za:] D. Dayan, E. Katz, dz. cyt., s. 69–106.

¹²» Czytaj: E. Hobsbawn, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

¹³» Rozmowa Romana Pawłowskiego z Dariuszem Kosińskim, *Euro 2012 zamiast Wawelu?*, http://wyborcza.pl/1,76842,-7830886,Euro_2012_zamiast_Wawelu_.html (19.09.2010), czytaj także: D. Kosiński, *Teatra polskie: historie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2010, s. 303–304.

17 kwietnia o godzinie 12:00 na pl. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie odbyły się główne uroczystości żałobne. Z całego świata do PAP wpłynęło ponad trzy tysiące próśb¹⁴ o akredytację dziennikarskie. Relację z ceremonii pogrzebowej na Wawelu prowadziło na żywo 18¹⁵ zagranicznych stacji telewizyjnych, wśród nich m.in. CNN i BBC. Przypadkowo oglądałem relację transmitowaną CNN. Towarzyszyli mi studenci z Erasmusa – Turek, Belg, dwóch Francuzów i Fin, którzy nie mogli oderwać oczu od telewizora. Nie przeszkadzało im, że CNN nie tłumaczyło słów aktorów grających w medialnym spektaklu. Studentom wydawało się, że wszystko jest oczywiste i nie wymaga żadnego specjalnego wyjaśnienia. Pytali jednak, dlaczego nie pojechałem do Krakowa, aby pożegnać swojego prezydenta. Odpowiedziałem przewrotnie, że oglądając razem z nimi relację telewizyjną o wiele więcej i dokładniej zobaczą. Zgodzili się ze mną. Zdziwili się jednak, że w akademiku, w którym byliśmy, nie było podniosłej atmosfery, mimo że na zewnątrz wisiały flagi z kirem, który jeszcze kilka dni wcześniej był fragmentem foliowego worka na śmieci. „Erasmusowcy” dziwili się także, dlaczego Polacy nie siedzą tłumnie przed telewizorem, że nie gromadzą się, aby oglądać razem relację z Krakowa. Zmęczony całonocnymi rozmowami Polaków, nie miałem ochoty odpowiadać na te wszystkie pytania cudzoziemców. Przysiadłem się bliżej Baudrillarda i odtąd razem gorzko uśmiecaliśmy się, w duchu komentując grę i role napisane dla poszczególnych postaci spektaklu.

Jeśli wierzyć statystykom, polskie relacje telewizyjne z pogrzebu Lecha Kaczyńskiego na Wawelu zgromadziły przed telewizorami ok. 13 mln. osób¹⁶. Z pewnością można mówić o wydarzeniu medialnym w Polsce, które posiadało globalną recepcję bez względu na jego lokalny kontekst. W wyniku relacji przebiegających według ustalonego scenariusza medialnego, ludzie na całym świecie zobaczyli obraz Polski zjednoczonej, obraz Polaków jednomyślnych i stanowiących wspólnotę, która gromadnie wylała się z domów, wypełniając Kraków 150-tysięcznym tłumem oplakującym ostatnią drogę pary prezydenckiej. Jednocześnie współcześni badacze mediów po raz kolejny doświadczyli dramatu przeniesienia rzeczywistego wydarzenia w sferę wirtualną. Konsekwencje tego aktu mogą okazać się ogromne, bowiem tragedia smoleńska i żałoba narodowa dla wielu stracić mogła swoją realność, stając się jedynie wirtualnym spektaklem mogącym wywołać poczucie dogłębnego zubożenia. Parafrazując po raz kolejny genialnego socjologa, można się zastanowić, czy w istocie tym, czego doświadczałyśmy w czasie rzeczywistym, nie było wydarzenie, lecz raczej rozgrywający się na naszych oczach w powiększeniu (innymi słowy, w wirtualnym rozmiarze obrazu) spektakl degradacji wydarzenia i jego widmowego wywołania w komentarzu, wielomównej inscenizacji gadających głów, które uwidaczniały jedynie niemożliwość tragedii i wiążącą się z nią nierealność¹⁷.

¹⁴» J. Jałowicz, A. Zadroga, *Kraków przeżywa najazd zagranicznych mediów*, http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,44425,-7776661,Krakow_prezywa_najazd_zagranicznych_mediow.html (22.09.2010).

¹⁵» Wirtualnedia.pl, *Stacje z całego świata relacjonowały pogrzeb Lecha Kaczyńskiego*, www.wirtualnedia.pl/artukul/stacje-z-calego-swiata-relacjonowaly-pogrzeb-lecha-kaczynskiego-foto (30.10.2010)

¹⁶» Wirtualnedia.pl, *13 mln widzów oglądało pogrzeb prezydenta Kaczyńskiego*, www.wirtualnedia.pl/artukul/13-mln-widzow-ogladlo-pogrzeb-prezydenta-kaczynskiego (4.10.2010).

¹⁷» J. Baudrillard, *Wojny w zatoce nie było...*, s. 51–52.

Nie wszyscy jednak doświadczyli tej ogromnej pustki. Byli tacy, którzy nie potrafili odróżnić telewizyjnej fikcji od realnego życia społecznego¹⁸. Tacy, którzy pragnąc poczucia przynależności do wspólnoty, oglądali relację z Krakowa, instynktownie zwracając uwagę na szerokie kadry i migotliwie pojawiające się w nich symbole narodowe. Widzowie-statystyci siedzący przed telewizorami starali się ocalić w ten sposób realność transmitowanych wydarzeń. Wzruszali się tylko wtedy, jeśli obraz panoramiczny wypełniony był ludźmi. Raz za razem okazywali emocje na widok tłumu banalnie powiewającego flagami¹⁹. Ten obraz jeszcze jest w stanie przywołać w nich poczucie przynależności do zmitologizowanej wspólnoty narodowej.

Z pewnością międzynarodowe relacje stworzyły specyficzny obraz Polski i Polaków. W tym kontekście można mówić o wizerunkowym sukcesie, który spowodował wzrost zainteresowania naszym krajem wśród potencjalnych turystów. To właśnie oni mogą odwiedzić Polskę w poszukiwaniu współczesnych wysp rajszych, które zachowały jeszcze szczerą i prawdziwą religijność, wspólnotowość oraz gościnność. Co bardziej przedsiębiorczy będą organizować pielgrzymki medialne²⁰ śladem pierwszoplanowych bohaterów tragedii smoleńskiej. Czy można sobie wyobrazić lepszą reklamę dla takich działań, niż przywołane tutaj wirtualne wydarzenie? Na pewno do podobnych zjawisk wirtualnych możemy zaliczyć te, które miały miejsce w Nowym Jorku 11 września 2001 roku, uroczystości pogrzebowe związane ze śmiercią Jana Pawła II, Igrzyska Olimpijskie, Mistrzostwa Świata w Piłce Nożnej oraz Mistrzostwa Europy w Piłce Nożnej. Te ostatnie, które odbyły się w Polsce i na Ukrainie w 2012 roku, zebrały przed telewizorami podobną publiczność, jak w kwietniu 2010 r.

Warto się zastanowić nad własną recepcją żałoby narodowej jako jednego z ostatnich z polskich wydarzeń medialnych, którego przebieg był tak przewidywalny, jak sugerowali to niezwykle inspirujący badacze naszej współczesności i tak brzemienny w skutki, jak wcześniej przewidzieli to antropologowie...

Rozwinięcie, zamiast zakończenia

Gdy rozpoczynałem karierę, pisałem przede wszystkim dla swoich nauczycieli. Chciałem im dowieść, że zrozumiałem ich lekcję i potrafię ją wykorzystać, że mam coś do zaoferowania. Później zacząłem dbać o coś innego i zwracałem się do siebie równych. Niekiedy robiłem to w duchu rywalizacji, lecz częściej – tak sędzę i taką mam nadzieję – w duchu współpracy²¹.

Jeffrey C. Goldfarb

¹⁸ T. Szlendak, T. Kozłowski, *Naga małpa przed telewizorem*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008, s. 84–149.

¹⁹ Czytaj: M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, tłum. M. Sekerdej, Kraków: Wydawnictwo „Znak”, 2008.

²⁰ Więcej o pielgrzymkach medialnych w: S. Reijnders, *Miejsca wyobraźni: etnografia wycieczek śladami telewizyjnych detektywów*, tłum. J. Radziszewska, „Tematy z Szewskiej” 2010, nr 5, s. 59–68.

²¹ J.C. Goldfarb, *Polityka rzeczy małych. Siła bezsilnych w mrocznych czasach*, tłum. U. Lisowska, K. Liszka, A. Orzechowski, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2012, s. 3.

W tym miejscu z powodzeniem można zakończyć tekst antropologiczny. Z mojego punktu widzenia jest to jednak miejsce, od którego prawdziwa radość tworzenia dopiero się zaczyna.

Nie jest tajemnicą, że od wielu lat antropologia w wydaniu akademickim „jest mało atrakcyjna: i dla wykładowców, i studentów”²². Z moim przyjacielem po fachu napisaliśmy kiedyś artykuł-manifest, w którym dowodziliśmy, że współcześnie należy humbugizować antropologię²³, co z jednej strony pozwoli nam odważnie niż do tej pory szukać sposobów popularyzowania naszego specyficznego światopoglądu, z drugiej – nie pozwoli nam nigdy na zmęczenie rolą naukowca, który zajmuje się tak hermetyczną wiedzą, że nie jest w stanie jej czytelnie wyłożyć ludziom, którzy antropologami nie są. Tym samym uznaliśmy, że owa humbugizacja jest po to, aby pokazywać/przedstawiać/odgrywać antropologiczne analizy w sposób jak najbardziej współczesny, popularny i atrakcyjny dla odbiorcy. W tym celu antropolog musiałby wejść w rolę artysty, który szuka jak najatrakcyjniejszej formy w sposobach opowiadania o świecie, lecz ciągle na podstawie „twardych” danych etnograficznych i rzetelnych analiz. To nic innego także, jak realizowanie projektów antropologicznych symultanicznie, na wielu płaszczyznach. Postulowaliśmy zatem, że poza znanym nam już dobrze poziomem tekstu naukowego, powinniśmy również zwrócić się w stronę – zdawałoby się banalną – przestrzeni popularnego odbioru, innymi słowy – w stronę realizacji multimedialnych. Zatem zachęcaliśmy wszystkich tak zorientowanych naukowców-artystów do tego, aby tworzyć teksty intermedialne, czyli łączyć słowo pisane z obrazem i dźwiękiem, co w konsekwencji umożliwia tworzenie sieci wzajemnych powiązań i odwołań – swoisty multimedialny hipertekst.

W ramach humbugizacji antropologii postanowiłem napisać scenariusz filmu dokumentalnego, silnie zdeterminowanego perspektywą antropologiczną, który dotyczyłby żałoby narodowej traktowanej jako wydarzenie medialne odpowiadające fazie liminalnej. W takich przypadkach zawsze bardzo wskazana jest gotowość do współpracy. Podążając tą drogą, wraz z Iwoną Morozow napisaliśmy pierwszą wersję scenariusza postmodernistycznego filmu dokumentalnego, w którym narratorami są animowane postacie naukowców „mówiących” cytatami ze swoich książek przetłumaczonych na język polski. Ich wypowiedzi oraz ilustracje dokumentalne dotyczące analizy mediów ujęte są w kontekst jednego z gatunków performatywnych²⁴, dzięki czemu możliwe jest zaprezentowanie interesującego nas wydarzenia medialnego w formie dużo bardziej atrakcyjnej i przystępnej niż pozwala na to tekst naukowy.

Zdajemy sobie sprawę z tego, że interesująca nas żałoba narodowa stała się wydarzeniem rozpoczynającym fazę liminalną dramatu społecznego rywalizujących ze sobą paradygmatów²⁵. W tej bardzo

²² V. Turner, *Dramatyczny rytuał i rytualny dramat. Antropologia performatywna i refleksyjna*, [w:] Tenże, *Od rytuału do teatru...*, s. 147.

²³ Ł. Michoń, M. Pawlak, *O humbugizacji antropologii*, [w:] F. Wróblewski, Ł. Sochacki, J. Stebliński (red.), *Antropologia zaangażowana (?)*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 47–56.

²⁴ V. Turner, *Liminalność i gatunki performatywne*, [w:] J.J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 39–74.

²⁵ Tenże, *Gry społeczne i obrzędowe metafory...*, s. 23.

ważnej fazie dramatu społecznego dochodzi do niezwykle ważnego procesu przywoływania symboli kardynalnych oraz aktywowania narracyjnych schematów mitologicznych, które przez wiele lat będą determinować myślenie znacznej części społeczeństwa, stając się także ważnym punktem odniesienia dla rywalizujących o władzę paradygmatów, bowiem:

Te formy kulturowe zaopatrują ludzi w zestaw wzorców czy modeli będących na pewnym poziomie okresowymi rekasyfikacjami rzeczywistości i stosunku człowieka do społeczeństwa, przyrody i kultury. Są jednak czymś więcej niż klasyfikacjami, ponieważ prowokują ludzi do działania i myślenia. Każdy z tych wytworów ma wielogłosowy charakter oraz wiele znaczeń i jest zdolny do poruszenia ludzi jednocześnie na wielu poziomach²⁶.

Przybliżając popularnemu odbiorcy perspektywę antropologiczną w rozumieniu tego, w czym brali udział, lub czego byli świadkami, chcemy przedstawić w przystępnej formie, czym jest i jak działa moc *communitas*, która:

ma tendencję do generowania metafor i symboli, które później są transformowane w zespoły kulturowych wartości; symbole nabierają „społeczno-strukturalnych” właściwości w otoczeniu uwarunkowań ekonomicznych i polityczno-prawnych. Ale te kulturowe i społeczno-strukturalne ramy są interpretowane i nakładane przez konkretne indywidua dążące do realizacji własnych celów, ideałów, miłości, nienawiści, władzy²⁷.

Zwracając uwagę na teatralny charakter tego typu działań społecznych, chcemy w miarę jasny i czytelny sposób przedstawić, jak faza liminalna i rodzące się wtedy symbole, wpływają na charakter dramatu społecznego. Na tym jednak nie koniec. Nasza realizacja filmowa, może – oprócz performowania interesującego nas zjawiska – przyczynić się także do specyficznej stymulacji dramatu społecznego, którego istotny fragment staramy się zrekonstruować w filmie. Mechanizm tej wzajemnej stymulacji bardzo czytelnie obrazuje położona na boku ósemka zapożyczona od Richarda Schechnera²⁸, lecz szczegółowo opisana przez Turnera:

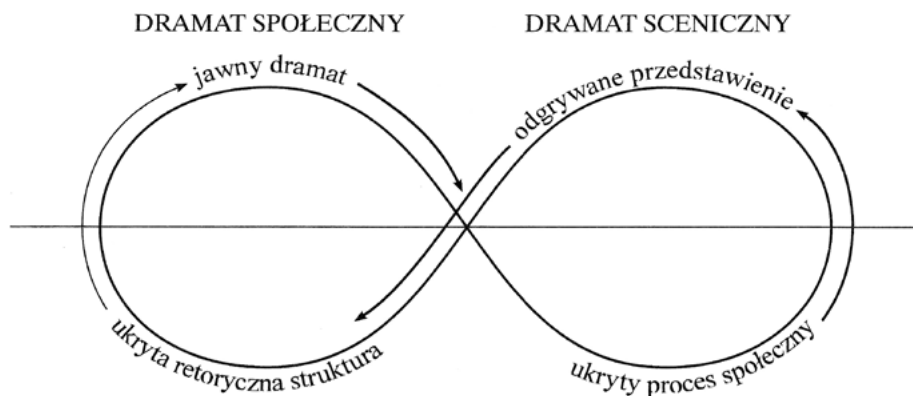
Dwa półkola ponad horyzontalną linią podziału reprezentują jawny i widoczny obszar życia publicznego, półkola poniżej to rzeczywistość utajona, ukryta, możliwe nawet, że nieświadoma. Lewa pętla wyraża dramat społeczny, składowany się z czterech faz: naruszenia ładu, kryzysu, przywrócenia równowagi i pozytywnego lub negatywnego rozwiązania. Prawa pętla reprezentuje jakiś gatunek przedstawienia kulturowego – dla naszych celów przyjmijmy, że jest to dramat sceniczny. Zauważmy, że jawny dramat

²⁶» Tenże, *Proces rytualny*. . . , s. 140–141.

²⁷» Tenże, *Od liminalności do liminoidalności w zabawie, przepływie i rytuale*, [w:] Tenże, *Od rytuału do teatru*. . . , s. 79.

²⁸» R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław: Wydawnictwo Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006, s. 96; V. Turner, *Dramaty społeczne i opowieści o nich*, [w:] Tenże, *Od rytuału do teatru*. . . , s. 118.

społeczny zasila utajony obszar dramatu scenicznego; jego specyficzna forma w danej kulturze, w danym miejscu i czasie, nieświadomie lub może przed-świadomie wpływa nie tylko na formę, ale także na treść dramatu scenicznego, dla którego stanowi aktywne, „magiczne” lustro. Dramat sceniczny jest czymś więcej niż rozrywką, choć rozrywka zawsze jest jednym z jego istotnych wymiarów, jest metakomentarzem, umyślnym lub nieumyślnym, *explicite* lub *implicit*, do głównych dramatów społecznych danej epoki (wojen, rewolucji, skandali, zmian instytucjonalnych). Ale to nie wszystko: **Jego przesłanie i retoryka stanowią pożywkę dla utajonej struktury procesualnej dramatu społecznego, co wyjaśnia jego podatność na rytualizację.** Życie samo w sobie staje się lustrem dla sztuki, żywi ludzie odgrywają swoje życie, dramat sceniczny wyposaża protagonistów dramatu społecznego, owego „dramatu życia”, w najistotniejsze opinie, wyobrażenia, tropy i perspektywy ideologiczne²⁹.



Na koniec chciałbym jeszcze dodać, że do realizacji naszego projektu potrzebna jest nam pomoc fachowców, bez współpracy z którymi nie stworzymy takiego filmu, jaki bardzo byśmy chcieli. Dlatego też, gdy powstanie gotowa ostateczna wersja scenariusza, będziemy starali się znaleźć artystów wśród animatorów, montażystów, muzyków, którzy chcieliby z nami zrealizować ten projekt. A póki co, dzielimy się z czytelnikiem naszymi dwoma pierwszymi etapami eksperymentu przeprowadzonego w ramach humbugizowania antropologii z wykorzystaniem jednego z najpopularniejszych gatunków performatywnych jakim jest film.

Łukasz Michoń

Doktor nauk humanistycznych, artysta, animator. Więcej na stronie www.mechanizmrytualny.pl.

²⁹ V. Turner, *Przedstawienie w życiu codziennym, życie codzienne w przedstawieniu*, [w:] Tenże, *Od rytuału do teatru...*, s. 179 (podkreślenie – Ł.M.).

SCENARIUSZ FILMU: „ŻAŁOBY NARODOWEJ NIE BYŁO”

Łukasz Michoń, Iwona Morozow¹ | Wrocław

W kadrze. Animowani eksperci mówią cytatami ze swoich książek przetłumaczonych na język polski. Głos narratora z offu. Animowane twarze (niekoniecznie proporcjonalnie) przypominają twarze cytowanych ekspertów. Ruch ust powinien być jak najbardziej wierny wypowiedzanym kwestiom (ważne są charakterystyczne detale naukowców, okulary, nosy, uszy, uczesanie itd.). Ich ręce powinny także w języku migowym wizualnie i przestrzennie wypowiadać słowa. Niezbędne jest tłumaczenie kwestii na j. angielski, który uzupełnia kadr w formie napisów.

Występują: Narrator, Jean Baudrillard, Daniel Dayan, Elihu Katz, Victor Turner, Dariusz Kosiński (dobrze by było, gdyby kwestie Kosińskiego zechciał przeczytać Dariusz Kosiński).

Scena 1

Na pierwszym planie dwa czarne zarysy postaci, które jedzą śniadanie, siedząc naprzeciwko siebie. Na drugim planie widoczne włączone radio. Dłonie w języku migowym powtarzają

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

kwestie Narratora i Głos z radia Tok Fm. Zaznaczyć wizualnie, że kwestia narratora jest cytatem z tekstu.

Narrator: 10 kwietnia 2010 roku około godziny 9:10 dziennikarz radia *Tok Fm* Marcin Graczyk, prowadzący program *Ranni politycy*, powiedział:

Fragment audycji:

Głos z radia: Jak podaje telewizja TVN 24, według wstępnych informacji, samolot z Prezydentem się rozbił. To wiadomość nieoficjalna, ale podana przez MSZ.

Osoby słuchające radia przestają jeść. Zaczynają patrzeć na radio, jedna z nich podchodzi do odbiornika, żeby zrobić głośniejsze. Głos Narratora nie pochodzi już z kartki tekstu, tylko dochodzi z pokoju, w którym zarysy postaci zbliżają się do radioodbiornika.

Narrator: W tym czasie głosy zaproszonych do studia polityków ucichły. Ledwo słyszalnie, ktoś z nich powiedział – „O Boże”². W nadajniku słychać było tylko szmery... Marcin Graczyk przerwał nieczytelne dla słuchaczy pomruki [...]:

Głos z Radia: Poczekajmy na potwierdzenie tej informacji i zobaczymy co się będzie wydarzało dalej na bieżąco.

Druga osoba podchodzi do stolika, na którym stoi radio i kręci gałką tak mocno (chcąc zrobić głośniejsze i jednocześnie zredukować szumy), że radio – na początku ku zaskoczeniu a następnie ku radości tej postaci – staje się telewizorem. Należy podkreślić magiczność tego zabiegu.

Narrator: [...] w ten sposób redaktor radiowy intuicyjnie odesłał wszystkich słuchaczy do innego medium, jakim jest telewizja. Właśnie tak, z mojej perspektywy, symbolicznie rozpoczęło się jedno z największych wydarzeń medialnych w Polsce.

Z telewizora jak Dżin wyłania się twarz Jeana Baudrillarda z ręką, która przebija sufit i unosi badacza do mieszkania kilka pięter wyżej. W tym zabiegu podkreślić wizualnie, że w każdym mieszkaniu ludzie zbliżają się do telewizora z takim samym napięciem, przełączają kanały, na których wszędzie – w podobny sposób – pojawiają się te same informacje dotyczące katastrofy. W ostatnim mieszkaniu, przypominającym studio telewizyjne, zatrzymuje się postać Baudrillarda. Tam przemawia na tle dziewięciu (po trzy w trzech rzędach) telewizorów, pokazujących na zasadzie zappingu fragmenty opisywanych wydarzeń medialnych.

²» Oryginalnym materiałem z tamtej audycji ma w swoim archiwum Łukasz Michon bowiem link do tej audycji zniknął z archiwum internetowego audycji radia *Tok Fm*. Nie mniej wszystkim zainteresowanym wysłać mogę plik z tym odcinkiem programu *Ranni politycy*. Proszę pisać pod adres: lmichon@wp.pl.

Animowana twarz Baudrillarda, w dłuższym ujęciu, wypowiada bardzo spokojnie swoją kwestię, po czym jego ręce pokazują to samo w języku migowym.

Jean Baudrillard: A naszym miejscem jest ekran³.

Narrator: Zanim jednak przejdziemy do zrozumienia słów wypowiedzianych przez Baudrillarda powinniśmy sobie odpowiedzieć na pytanie: z czym wiąże się wydarzenie medialne?

W dwóch (po skosie) telewizorach za Baudrillardem pojawiają się zaproszeni do studia eksperci – Daniel Dayan i Elihu Katz. Widoczne są tylko ich głowy. Gdy Dayan zaczyna mówić jego twarz zajmuje miejsce Baudrillarda. W tym momencie twarz Baudrillarda zostaje pochłonięta jak Dżin, który wraca do butelki, zamykając blok reklamowy wszystkich dziewięciu telewizorów jednocześnie. W ich miejscu widać tylko jedną twarz eksperta – Daniela Dayana. Ujęcie na Dayana powinno być na tyle długie, że Narrator jeszcze raz, w dużym zwolnieniu, powtarza ostatnie pytanie, dopiero wtedy pada odpowiedź Dayana. Dayana należy przedstawić jako skrępowanego humanistę, który stara się mówić ściśle definiując terminy. Jednocześnie próbuje powiedzieć coś, co zainspiruje widzów. Aktor musi wczuć się nie tylko w sens słów Dayana, ale i w sytuację studyjną, gdzie musi „na żywo” komentować wydarzenia w Polsce.

Daniel Dayan: Dotyczy ono wydarzeń doniosłych historycznie – zwykle o charakterze oficjalnym, których przebieg telewizja transmituje na żywo, a przed odbiorcami zamiera wówczas cały kraj albo wręcz cały świat. Zaliczają się do nich heroiczne zmagania polityczne i sportowe, charyzmatyczne misje oraz obrzędy przejścia wielkich postaci, które określimy jako Konkursy, Konkwisty oraz Koronacje. Mimo wszelkich różnic wydarzenia takie jak olimpiady, podróż Anwara Sadata do Jerozolimy czy pogrzeb Johna F. Kennedy’ego tworzą swoisty, nowy gatunek narracyjny. Media elektroniczne korzystają wówczas ze swego wyjątkowego potencjału, aby w tym samym czasie przedstawić całemu światu aktualne wydarzenia w formie odwiecznej opowieści. Wydarzenia takie powodują, że wokół odbiornika pojawia się aureola, a sposób oglądania telewizji ulega całkowitej przemianie⁴.

Gdy zaczyna mówić Katz jego animowana twarz zajmuje miejsce obok twarzy Dayana. Wypowiedzi Dayana i Katza ilustrują migawki telewizyjne, które przedstawiają – w rytmie wizualizowania w języku migowym – najbardziej rozpoznawalne wydarzenia medialne w naszym kręgu kulturowym (Śmierć Księżnej Diany, pierwsza wizyta Papieża w Polsce, śmierć Papieża, pierwsze wybory prezydenckie w Polsce, lądowanie na księżycu, atak na WTC, atak

³ » J. Baudrillard, *Wojny w Zatoce nie było*, tłum. S. Królak, Warszawa: Wydawnictwo „Sic!”, 2006, s. 9.

⁴ » D. Dayan, E. Katz, *Wydarzenie medialne. Historia transmitowana na żywo*, tłum. A. Sawisz, Warszawa: Wydawnictwo Muza, 2008, s. 39.

na Irak, wygranie Mistrzostw Świata przez Hiszpanię w 2010 r., migawki z meczu Polska – Rosja na ME 2012 itp.). Zarysy postaci przed telewizorem patrzą na ekran, następnie na siebie (w zależności od tego, jakie wydarzenie wyświetlane jest na ekranie), by w końcu stać się widownią odpowiednio reagującą na cytowane wydarzenia.

Elihu Katz: Ten unikalny gatunek telewizyjny różni się od programów mieszczących się w codziennej wieczornej ramówce⁵. Najbardziej oczywistą cechą wydarzenia medialnego [. . .] jest jego niecodziennosc. Wydarzenie medialne to istotnie przerwa w rutynie – zarówno telewizyjnej ramówki, jak i naszego życia. Wydarzenie telewizyjne podobnie jak święto, które jest odejściem od codzienności, każe nam myśleć o rzeczach niezwykłych, oglądać je i w nich uczestniczyć. Przerwę w codziennym programie poprzedzają wielokrotnie zapowiedzi i zwiastuny, dzięki którym dzień staje się niezwykły [. . .]. Ta przerwa jest wszechogarniająca, gdyż z powodu wydarzenia medialnego zazwyczaj wszystkie stacje [. . .] odchodzą od ramówki. Tak dramatycznie, jak tylko potrafi, telewizja zapowiada nam, że wkrótce ma się wydarzyć coś niezwykłego⁶. . . **Daniel Dayan uzupełniając wypowiedź Katza:** Co więcej, wydarzenie rozgrywa się na żywo, relacjonowane jest na bieżąco, w czasie rzeczywistym. Wydarzenie jest zatem nieprzewidywalne, choćby tylko dlatego, że coś może się nie udać⁷.

Kamera wraca do mieszkania usytuowanego najniżej, poprzez pokoje pomiędzy, w których widać jak w skupieniu i napięciu odświętnie ubrane osoby, oglądają transmisję telewizyjną niedowierzając temu, co widzą. W ostatnim mieszkaniu jedna z dwóch osób odbiera telefon i mówi: „Tak, pewnie, że oglądamy!”. Druga osoba dzwoni i pyta: „Oglądasz to? A na którym programie?”, „Niewiarygodne”.

Elihu Katz: Wracając do kwestii definicji, pragniemy również zwrócić uwagę na rewerencję i ceremonialność, z jakimi telewizja prezentuje wspomniane wydarzenia. Krytyczni na co dzień dziennikarze przemawiają nagle uroczystym, wręcz podniosłym tonem. Garry Wills nazwał relacje (także prasowe) na temat Papieża „zakochanymi w miłości” oraz „Największymi Opowieściami Wszech Czasów”. Uważał, że dziennikarze zmienili się niemal w kapłanów, a my powtórzymy, że pełna uszanowania postawa jest przypisana do całego gatunku. [. . .] transmisja telewizyjna przenosi nas w sferę sacrum⁸.

Jedna z osób w pokoju przybliży się do odbiornika i zaczyna przełączać kanały. Zbliżenie na telewizor i ilustracja stworzona z kilku ujęć przedstawiająca cztery-pięć stacji telewizyjnych, które transmitują relację z pogrzebu pary prezydenckiej w ten sam sposób.

5» Tamże, s. 43.

6» Tamże, s. 44.

7» Tamże.

8» Tamże, s. 47.

Daniel Dayan: Nastroj budują dźwięki hymnu narodowego, żałobne bicie w werble, dyplomatyczna etykieta właściwa powitanom na płycie lotniska, reguły liturgii kościelnej i procedury składania zeznań przed komisją parlamentarną. Specyfika wydarzeń medialnych polega na tym, że telewizja z reguły nie ingeruje w ich przebieg, a dziennikarze włączają się tylko, by podać, na przykład, tytuł granego akurat utworu muzycznego czy nazwisko szefa protokołu. Telewizja akceptuje więc i umacnia podniosły charakter, [. . .] wyjaśnia symbolikę, stroi od komentarzy, prawie nigdy nie pozwala sobie na uwagi krytyczne. Rezygnuje często z przerw na reklamę⁹.

Ilustracje wizualne! Nagle z telewizora jak Dżin wyłania się Jean Baudrillard, który mówi

Jean Baudrillard: A naszym miejscem jest ekran!¹⁰

i znika między migawkami z pogrzebu, kryjąc się w krypcie Józefa Piłsudskiego.

Scena 2

Osoba przerzucająca kanały pyta drugą: „Widziałeś?”. „Co?”. „Coś się przez chwilę pojawiło i znikło. Patrz! No, może znowu się pojawi. . .”

Narrator: Zanim nasi statyści znajdą naszego eksperta, gdzieś pomiędzy setkami kanałów telewizyjnych, warto zaznaczyć, że nie sposób nie zgodzić się ze słowami Baudrillarda.

Migawki telewizyjne ilustrujące komentarz, nagłówki z „wirtualne media” stanowią ilustrację kwestii Narratora.

Narrator: W pierwszych godzinach od katastrofy wydarzenia związane z nią śledziło przed telewizorem ponad dziewięć i pół miliona osób, co stanowiło ponad 86% wszystkich widzów¹¹. Tego samego dnia Rada Ministrów na specjalnym posiedzeniu ogłosiła żałobę narodową, która miała trwać do 18 kwietnia. 11 kwietnia między 15:20 a 17:10 transmisja przywitania ciała prezydenta na Okęciu i kondukt żałobny ulicami Warszawy zebrały przed nadajnikami ponad 13 mln widzów, co stanowiło około 85% udziału w rynku¹². [. . .] We wszystkich przekazach dziennikarze w teatralnym skupieniu, podkreślali na wiele sposobów niewyraźną w słowach, „ogromną stratę dla narodu”.

Zestawienie ujęć, w których pojawia się komentarz: „ogromna strata dla narodu”.

Narrator: Dotychczasowi rywale polityczni mówili o ciepłych i bliskich relacjach, jakie łączyły ich z tragicznie zmarłymi, którzy, co prawda, byli czasem ich przeciwnikami politycznymi, ale prywatnie dobrzy

⁹» Tamże, s. 47.

¹⁰» J. Baudrillard, *Wojny. . .*, s. 9.

¹¹» Dane za: <http://www.wirtualnemedi.pl/arttykul/miliony-widzow-ogladlo-relacje-po-tragedii-pod-smolenskiem>, (20.06.2012).

¹²» Tamże.

kolegami, a nawet przyjaciółmi. W ten sposób zmiana języka medialnego zdradzała przejście z czasu profanicznego, codziennego, w czas święty.

Twarz (jak z negatywu) Turnera pojawia się w „zaśnieżonym”, czarno-białym telewizorze. Obraz pulsuje i robi się coraz mniej widoczny. Ilustracja przyjaznych gestów znika.

Victor Turner: To tak jakby istniały dwa główne „modele” dla ludzkich relacji, przeciwstawne sobie i kolejno po sobie następujące. Pierwszy to społeczeństwo jako ustrukturyzowany, zróżnicowany i często hierarchiczny system pozycji polityczno-prawno-ekonomicznych z wieloma typami ewaluacji, dzielący ludzi podług kryterium „mniej” lub „więcej”. Drugi, pojawiający się w okresie liminalnym, jest modelem społeczeństwa pozbawionego struktury lub ze strukturą szczątkową i ze stosunkowo nieodróżnionym *comunitas*, wspólnotą [...]¹³. Ten święty składnik uzyskuje się jednak po zmianie pozycji wskutek *rites de passage*¹⁴. Sam van Gennep zdefiniował *rites de passage* jako „obrzędy, które towarzyszą każdej zmianie miejsca, stanu, pozycji społecznej, wieku”¹⁵. Dla naszych rozważań najciekawszy w liminalności jest sposób, w jaki pospolity aspekt zjawisk łączy się w nim z sakralnym [...]¹⁶. Mamy tu to, co ja nazywałbym *communitas* lub społeczną antystrukturą [...]¹⁷, [...] która oferuje połączenie świętości i pospolitości, jedności i braterstwa¹⁸.

Obraz błyskawicznie przenosi się do telewizora obok, gdzie za biurkiem, na tle panoramy wielkomiejskiej (niczym w amerykańskim talk-show) siedzi Narrator (przypomina Łukasza Michonia). Narrator (wchodzi w słowo): Dlatego w tym szczególnym czasie, rywalizujące na co dzień stacje telewizyjne bardzo upodobiły się do siebie. Ich relacje, przebiegały według tego samego scenariusza i korzystały z tych samych ujęć. Wszystkie solidarnie zrezygnowały z emitowania reklam, co niechybnie zapowiadało nastrój niecodziennych wydarzeń.

W trakcie wypowiedzi ilustracja wizualna. I powrót do czarno-białego telewizora.

Victor Turner (kontynuuje): *Communitas* ma tendencję do generowania metafor i symboli, które później są transformowane w zespoły kulturowych wartości; symbole nabierają „społeczno-strukturalnych” właściwości w otoczeniu uwarunkowań ekonomicznych i polityczno-prawnych. Ale te kulturowe

¹³» V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010, s. 117.

¹⁴» Tamże.

¹⁵» Tamże, s. 115.

¹⁶» Tamże, s. 116.

¹⁷» Tenże, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005, s. 34.

¹⁸» Tenże, *Proces rytualny*. . . , s. 116.

i społeczno-strukturalne ramy są interpretowane i nakładane przez konkretne indywidua dążące do realizacji własnych celów, ideałów, miłości, nienawiści, władzy¹⁹.

Migawki, wręcz podprogowe pokazujące wypowiedzi Tuska, Kaczyńskiego, Komorowskiego, Hoffmana, Macierewicza. Wydarzenia pod pałacem prezydenckim, antydemonstracje itd.

Narrator: Zanim jednak dojdzie do wykorzystywania stworzonych symboli, wróćmy do wydarzeń, które kształtowały te symbole.

Ilustracje wizualne do wypowiedzi Narratora (słupki, wykresy, schematyczne rysunki, na przemian z materiałami archiwalnymi).

Narrator: Jeśli wierzyć statystykom, polskie relacje telewizyjne z pogrzebu Lecha Kaczyńskiego na Wawelu zgromadziły przed telewizorami ok. 13 mln. osób²⁰. Z pewnością można mówić o wydarzeniu medialnym w Polsce, które posiadało globalną recepcję bez względu na jego lokalny kontekst. W wyniku relacji przebiegających według ustalonego scenariusza medialnego, ludzie na całym świecie zobaczyli obraz Polski zjednoczonej, obraz Polaków jednomyślnych i stanowiących wspólnotę, która gromadnie wylała się z domów, zapelniając Kraków 150 tysięcznym tłumem oplakującym ostatnią drogę pary prezydenckiej. Z drugiej strony współcześni badacze mediów po raz kolejny doświadczyli dramatu przeniesienia rzeczywistego wydarzenia w sferę wirtualną. Konsekwencje tego aktu mogą okazać się ogromne, bowiem tragedia smoleńska i żałoba narodowa dla wielu stracić mogły swoją realność, stając się jedynie. . .

Osoba przerzucająca kanały krzyczy: „O! Patrz, patrz! Znowu się pojawił!” Bo z telewizora jak Dżin znowu wyskakuje twarz Jeana Baudrillarda mówiąca:

Jean Baudrillard: wirtualnym spektaklem mogącym wywołać poczucie dogłębnego zobojętnienia²¹.
I znika.

Osoba przerzucająca kanały pyta: „Widziałeś?!” W odpowiedzi słyszy: „Nie...”. „No to patrz uważnie! Pewnie za chwilę znowu się pojawi”

Scena 3

W telewizorze migawki czarne wstążki i inne symbole żałobne, słychać marsz żałobny. Głos Narratora z offu.

¹⁹» Tenże, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa: Volumen, 2005, s. 79.

²⁰» www.wirtualnemedial.pl/arttykul/13-mln-widzow-ogladalo-pogrzeb-prezydenta-kaczynskiego, (16.07.2012 r.).

²¹» Ł. Michoń, *O żałobie narodowej jako wydarzeniu medialnym* [w:] tym tomie, s. 3 tekstu oryginalnego.

Narrator: W czasie trwania *communitas*, z całego świata spływały do Polski kondolencje, które doskonale wpisały się w globalny scenariusz medialnego wydarzenia koronacji²², według którego relacjonowane są pogrzeby bardzo znanych ludzi.

Zapping. Wertykalny ruch kamery od najniższego mieszkania przez wszystkie powyżej, kadr zastyga w końcu w studiu telewizyjnym. Tam widoczne są sylwetki Katza i Dayana z animowanymi głowami, siedzące niczym w programie publicystycznym. Narrator mówi z offu.

Elihu Katz: Jak już powiedzieliśmy, ogół wydarzeń można podzielić na Konkursy, Konkwisty i Koronacje. Są to formy opowieści [...]. Określają one podział ról w ramach każdego typu wydarzenia oraz sposób, w jaki zostanie ono zaprezentowane²³. Koronacje są w istocie swej paradami (na przykład pogrzeby). [...] Mają w sobie coś ze stylistyki uroczystości królewskich, poczynając od koronacji Elżbiety II, skończywszy na zaślubinach księcia Karola. Powrót do ojczyzny generała Douglasa MacArthura w 1951 roku był pierwszą telewizyjną Koronacją. Pogrzeb Johna Kennedy'ego, prawdopodobnie najbardziej poruszające wydarzenie tego typu, przywodzi na myśl inne państwowe pogrzeby, jak ten lorda Mountbatena czy Indiry Gandhi²⁴. Koronacje [...] toczą się według ścisłych reguł, podyktowanych raczej tradycją, a nie wynegocjowanym porozumieniem. Pokrewne tajemniczemu rytuałom przejścia, tak jak one przeciwstawiają społeczeństwo i kulturę – naturze. Przywódca umarł, głosi ceremoniał pogrzebu, ale społeczeństwo nie zginie²⁵. Napięcie koronacji jest bliskie magii rytuału. [...] Bardziej niż inne wydarzenia koronacje utrzymują pewien dystans wobec rzeczywistości, tak więc ich czas, miejsce i symbole obrzędowe muszą pozostać nieskalane. Koronacje przypominają zbiorowościom ich kulturowe dziedzictwo, zapewniają społeczną i kulturową ciągłość, zachęcając publiczność do przeprowadzenia rachunku zysków i strat²⁶.

W trakcie wypowiedzi Katza pojawiają się migawki ze ślubów i pogrzebów, o których mówi badacz. Następnie kamera powoli najeżdża na mówiącego Dayana, zatrzymując się wreszcie na żrenicy, która przechodzi w księżyc, a kolejno w kulę ziemską, na których powiewa amerykańska flaga

Daniel Dayan (wchodzi w słowo): Snując swoje opowieści, telewizja posługuje się formułami, ale oczywiście to nie ona jest ich wynalazcą. Pojawiły się one w mitach, w zabawach dziecięcych, w podręcznikach historii. Interesujące nas wydarzenia sytuują się na granicy między zabawą a rzeczywistością.

²² Jeden ze scenariuszy medialnych nazwany Koronacją obejmuje tak samo śluby jak i pogrzeby bardzo znanych osób. Za: D. Dayan, E. Katz, dz. cyt., s. 69-106.

²³ Tamże, s. 69.

²⁴ Tamże, s. 71.

²⁵ Tamże, s. 82.

²⁶ Tamże, s. 83.

Złożone są z elementów jednej i drugiej²⁷. Na przykład ślub na dworze królewskim został przedstawiony jako bajka o Kopciuszku, wyprawy na Księżyc jako amerykańskie podboje terytorialne, a podróże dyplomatyczne Papieża jako pielgrzymki²⁸.

Szybki odjazd kamery, głos Narratora z offu, zdeorientowane postaci, spoglądają w górę. Następnie zaczynają zwracać się do siebie nawzajem.

Narrator: Jaki to ma cel?

Daniel Dayan: Opisywane przez nas ceremonie stanowią często obrzędową próbę kompensacji konfliktu, przywrócenia ładu, rzadziej – instytucjonalizacji przemian. Są apelem o choćby tymczasowe zaprzestanie waśni [...]. Uroczyste transmisje elektryzują ogromną widownię: cały naród, kilka krajów, świat²⁹.

Narrator: Proszę o jakieś konkretne przykłady.

Migawki z pielgrzymki Jana Pawła II, ślubu Księcia Karola i Diany, pogrzebu Kennedy’ego i powiewającej amerykańskiej flagi. Głos z offu.

Daniel Dayan: Afera Watergate, podróż Jana Pawła II do Polski, królewskie zaślubiny niewątpliwie wydarzyły się naprawdę i miały wielkie znaczenie, niemniej jednak zostały też zainscenizowane jako ceremonie i jako takie były oglądane³⁰. Weekend żałoby po zabójstwie Kennedy’ego był czasem reafirmacji podstawowych wartości amerykańskich, refleksji i wątpliwości co do kierunku, w jakim podąża społeczeństwo. Dostarczył namacalnych dowodów zachowania ciągłości. Pogrzeb Mountbattena był demonstracją powściągliwości i elegancji, z jaką społeczeństwo brytyjskie reaguje na zagrożenie, „spojrzeniem z ukosa” na miniony sen o chwale imperium, który trzeba było jeszcze raz pogrzebać³¹.

Filmy, zdjęcia ilustrujące słowa Narratora z offu.

Narrator (kontynuuje): Po 10 kwietnia aż 23 kraje ogłosiły żałobę narodową, podkreślając w ten sposób zażyłe związki z Polską i Polakami. W innych globalnych wydarzeniach medialnych podkreślano wyjątkowy charakter wydarzeń w Polsce. Na przykład przed meczem Realu Madryt z FC Barceloną zwanych Grand Derbi, które oglądane są przez ponad 2 miliardy widzów, uczczono ofiary katastrofy minutą ciszy. Piłkarze z Madrytu zagrali z czarnymi opaskami na ramionach, solidaryzując się z rezerwowym bramkarzem ich drużyny – Jerzym Dudkiem. Dzięki mediom wydarzenia w Polsce stały się teatrem, którego odbiorcami byli ludzie z całego świata. Przez chwilę „wszyscy” mogli poczuć się Polakami. Przy czym nikt nie musiał znać lokalnego kontekstu polityczno-społecznego ponieważ. . .

²⁷» Tamże, s. 72.

²⁸» Tamże, s. 52.

²⁹» Tamże, s. 48.

³⁰» Tamże, s. 72.

³¹» Tamże, s. 83.

W trakcie wypowiedzi pojawiają się zdjęcia ilustrujące informacje. Ekran dzieli się na dwie części. W jednej widać jeszcze medialne obrazy, ale stopniowo coraz większą część ekranu zajmuje animowany Kosiński, pochylony nad biurkiem w gabinecie, na tle zakrzywionych – niczym w ekspresjonistycznym filmie – półek z książkami. W trakcie jego wypowiedzi pojawiają się stare fotografie, obrazujące jego wypowiedź, na które leniwie najeżdża kamera.

Dariusz Kosiński: Polskość od wieków tworzona jest przez działania o charakterze dramatycznym i teatralnym³². Piłsudski, który na wielką skalę wykorzystywał przedstawienia zbiorowe do budowania tożsamości państwowej, wychował się na romantyzmie, Maria Dąbrowska pisała, że był artystą prawdziwie romantycznym, to znaczy nie pisał wierszy, ale je tworzył za pomocą władzy. Miał zmysł przedstawieniowy. Choćby decyzja o tym, aby przenieść siedzibę naczelnika państwa do Belwederu dokładnie w rocznicę powstania listopadowego [. . .]. Piłsudski sięgał głębiej, docierał do metafizycznych źródeł naszej tożsamości. Ustanawiając na listopad dwa ważne święta państwowe: Święto Niepodległości i obchodzony 29 listopada Dzień Podchorążego, zanurzył świętowanie narodowości w okresie żałobnym. Odtąd Polacy mieli czcić swoje najważniejsze święta, oddając hołd tym, którzy polegli za ojczyznę. W pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości to było niewątpliwie autentyczne. Piłsudski mógł mieć poczucie misji – wieńczył cały łańcuch pokoleń, który zginął, aby Polska odzyskała wolność. Ale jednocześnie na odwołaniu do ofiar budował swoją polityczną siłę i legendę. Ceremonie, defilady, obchody, rekonstrukcje bitew pokazywały go jako bohatera, który wypełnił dziejową misję i dokończył dramat rozpoczęty insurekcją kościuszkowską. Szczególnie było to widoczne po zamachu majowym. Rok po przewrocie w 1927 r. pod patronatem Marszałka odbył się pogrzeb sprowadzonych z Paryża prochów Juliusza Słowackiego, jedno z największych przedstawień w dziejach Polski. Zaczęło się od celebracji w Paryżu, następnie była podróż morską do Gdyni, potem z Gdyni trumna Słowackiego płynęła do Warszawy Wiśłą – co zabawne – na pokładzie statku „Mickiewicz”. Później pociągiem przez Śląsk, w Katowicach długi postój, wreszcie do Krakowa, gdzie odbył się pogrzeb na Wawelu. [. . .] Jego spadkobiercy z obozu sanacyjnego budowali własną tożsamość, podtrzymując mit wodza. Odbывało się to również za pomocą przedstawień: pochówku na Wawelu i usypiania kopca. Trasa, którą przebyła trumna z ciałem Marszałka, częściowo powtarzała trasę trumny Słowackiego: z Warszawy do Krakowa. Legendę Marszałka budowały także inne spektakle: imieniny, obchodzone po 1936 roku jako szczególne święto, czy pochowanie serca w grobie matki na wileńskiej Rossie. Przedstawienia narodowe powróciły [. . .] wraz z projektem IV RP, w czym główny udział miał prezydent Lech Kaczyński. [. . .] Właściwie powtarzały tamte scenariusze, tylko że na większą skalę i za pomocą nowocześniejszych narzędzi. Kaczyński otwarcie nawiązywał do tradycji piłsudczykowskiej, organizował obchody rocznicowe i defilady podobne do „rewii wojskowych” Marszałka³³.

³²» *Euro 2012 zamiast Wawelu?*, http://wyborcza.pl/1,76842,7830886,Euro_2012_zamiast_Wawelu_.html, (16.07.2012 r.).

³³» Tamże.

Narrator wciąż z offu.

Narrator: Jak ta polska specyfika objawiła się po 10 kwietnia?

Dariusz Kosiński: Z wielu różnych interpretacji katastrofy pod Smoleńskiem naród wybrał interpretację ofiarnej śmierci, w której jest zwycięstwo. Prezydent Kaczyński i wszyscy mu towarzyszący zginęli, aby prawda o Katyniu została objawiona światu oraz by dokonano się pojednanie polsko-rosyjskie³⁴. Zwróćmy uwagę, jak w rytuałach po śmierci papieża i po tragedii w Smoleńsku powracał motyw: to jest nasza żałoba, a nie polityków³⁵.

Narrator (wchodzi w słowo; głos z offu): Innymi słowy w tym wypadku pogrzeb pary prezydenckiej na Wawelu miał spełnić funkcję integrującą polskie społeczeństwo, które przed katastrofą było politycznie podzielone i ideologicznie bardzo skłócone. . .

W trakcie wypowiedzi Kosińskiego, migawki obrazujące reakcje Polaków po tragedii w Smoleńsku (flagi, „pomniki”, miejsca spotkań, symbole manifestujące ich stosunek do żałoby).

Dariusz Kosiński (kontynuuje): Wielu Polaków nie utożsamia się z państwem, które ich zdaniem należy do polityków, cwaniaków, onych. Zwróćmy uwagę, jak w rytuałach po śmierci papieża i po tragedii w Smoleńsku powracał motyw: to jest nasza żałoba, a nie polityków. Istnieje silna potrzeba przynależności do wspólnoty, której na imię Polska, a państwo i jego przedstawiciele nie są z nią utożsamiani. [...] Nie została wypracowana żadna inna narracja wspólnotowa oparta na innych wartościach niż martyrologia i mesjanizm. Króluje silna, dobrze skonstruowana dramatyzacja romantyczna, która spełnia funkcje lecznicze w psychologii zbiorowej. Pokazała to żałoba po katastrofie smoleńskiej: dzięki interpretacji, że jest to ofiarna śmierć, naród nie spojrzął w przepaść. Polacy natychmiast zasłonili absurd tragicznej, bezsensownej śmierci ceremoniami, które zapewniły przekształcenie zmarłych w herosów. Ich ofiarna śmierć stała się zwycięstwem, w związku z czym nie ma potrzeby zastanawiać się, jakimi byli ludźmi i jak żyli. Zbiorowość uporządkowała sobie rzeczywistość. Teraz nie trzeba nad niczym pracować, wszystko jest nam dane z góry. Co jakiś czas ktoś umrze i będziemy mogli znowu poczuć się wspólnotą³⁶.

Scena 4

Powrót do studia, gdzie siedzi Katz i Dayan. Dzięki panoramie dowiadujemy się, iż jest to, to samo (talk-showowe) studio, w którym wcześniej przebywał Narrator. Kanapy z ekspertami są umiejscowione po dwóch stronach centralnie ustawionego biurka Narratora. Z jednej strony siedzą Katz i Dayan, z drugiej Baudrillard, który przybiera pełną, ludzką postać.

³⁴ » Tamże.

³⁵ » Tamże.

³⁶ » Tamże.

Kiedy Narrator zabiera głos, cała uwaga skupia się na nim. Narrator wypowiada swoje kwestie poważnym, stonowanym głosem. W trakcie wystąpienia, kamera wykonuje powolne zbliżenie, potęgując doniosłość i istotność jego monologu.

Narrator: Innymi słowy w tym specyficznym okresie dotychczasowe różnice statusów społecznych, różnice polityczne i inne, tak charakterystyczne dla struktury społecznej, przestały odgrywać dominującą rolę. Telewizyjny teatr dnia codziennego został zastąpiony teatrem święta. To właśnie wtedy pojawiały się wszelkie możliwe wyjaśnienia tego, co się stało. Oparte były na logice specyficznej dla transformacji metaforyczno-metonimicznych charakterystycznych dla myślenia magicznego. Dla uważnych antropologów kultury nie było to zaskakujące, gdyż właśnie w ten sposób kształtują się symbole, które jeszcze przez wiele lat będą regulować dyskurs dotyczący tak przyczyn jak i sensu tragedii. Inaczej mówiąc w tym właśnie czasie media stymulowały dynamiczny proces budujący symboliczny grunt pod przyszłe konflikty społeczne. Po żałobie narodowej katastrofa smoleńska stanie się symbolem regulującym dyskurs polityczny. Co oznacza, że będzie wykorzystywana w walce o władzę przez jednych i w celu utrzymania władzy przez drugih. Na to jednak przyjdzie czas po żałobie. . .

Przeskok na drugą kamerę, ujęcie Baudrillarda w planie średnim; badacz swoją wypowiedź popiera żywą gestykulacją.

Jean Baudrillard: Zastanówcie się w związku z tym chociaż przez chwilę czy w istocie tym, czego doświadczaście w czasie rzeczywistym, było realne wydarzenie, czy raczej rozgrywający się na waszych oczach w powiększeniu (innymi słowy, w wirtualnym rozmiarze obrazu) spektakl degradacji wydarzenia i jego widmowego wywołania w komentarzu, wielomównej inscenizacji gadających głów, które uwidaczniały jedynie niemożliwość tragedii i wiążącą się z nią nierealność³⁷.

Przeskok na Narratora.

Narrator: Nie wszyscy jednak doświadczyli tej ogromnej pustki. Byli tacy, którzy nie potrafili odróżnić telewizyjnej fikcji od realnego życia społecznego. Tacy, którzy pragnąc poczucia przynależności do wspólnoty, oglądali relację z Warszawy i Krakowa, nieświadomie zwracając uwagę na szerokie kadry i pojawiające się w nich symbole. Dlaczego tak się działo?

Kadr się poszerza do momentu, gdy w jego ramie znajdują się: Katz, Dayan i Narrator. Wszyscy mówią do siebie nawzajem, popijając wodę, gestykulując. Kamera na zmianę pokazuje pełny plan i zbliżenie na mówcę.

Daniel Dayan: Transmisja na żywo doprowadza do zmiany zwykłej roli widzów, skłaniając ich do przyjęcia ról zaproponowanych w scenariuszu uroczystości³⁸. Krótko mówiąc, wydarzeniom medialnym nie wystarcza

³⁷ » J. Baudrillard, *Wojny...*, s. 51–52.

³⁸ » D. Dayan, E. Katz, dz. cyt., s. 289.

samo przyzwolenie widza. One domagają się jego aktywnego zaangażowania³⁹. Przygotowując widzów na wielkie wydarzenie, telewizja stopniowo oddala nas wszystkich od codziennych rutynowych ról i zmienia *living room* w miejsce odświętne. Z niedbałych, zmęczonych, konsumpcyjnie nastawionych poszukiwaczy przyjemności przemieniani jesteśmy w świadków oczekujących na historyczną chwilę. . .⁴⁰.

Katz wchodzi mu w słowo:

Elihu Katz: Ale telewizja nie uczyni tego sama. Jej wezwaniom do modłów – jeśli mają one przynieść skutek – muszą wtórować przywódcy państwowi, nasi przyjaciele, gazety, szkoły, które ogłaszają przerwę w zajęciach, pracodawcy, którzy zezwolą na oglądanie transmisji podczas pracy, zgaszone światła w oknach wszystkich sąsiadów⁴¹. Koronacja domaga się tego, byśmy pokazali, że podzielamy emocje, że nam zależy⁴².

Daniel Dayan: Koronacje także wymagają aprobaty widowni. Masowa publiczność jest zachęcana do uczestnictwa i wypowiedzenia sakramentalnego „amen” po ukoronowaniu, ślubie czy pogrzebie przywódcy narodu. Stanowi to okazję do odnowienia przysięgi wierności, do potwierdzenia kontraktu między przywódcą a poddanymi, do reafirmacji podstawowych wartości, przy których owi przywódcy trwają, a my razem z nimi⁴³. Uroczysta transmisja integruje społeczeństwo: we wspólnym rytmie serc odradza się więź społeczna i uprawnomożona władza⁴⁴.

Narrator: Właśnie dlatego takie wydarzenie medialne jest w stanie wywołać u odbiorców silne poczucie przynależności do zmitologizowanej wspólnoty narodowej.

Ekran staje się czarny, wyskakuje napis: przerwa na reklamę.

Scena 5

Powrót do studia, w tle słychać oklaski. Animowany Narrator stoi na środku studia telewizyjnego, w tle nie widać już badawczy, światło na drugim i trzecim planie jest przyćmione. Plan pełny, kamera stopniowo przybliży się do jego sylwetki, aż do zbliżenia na usta, z których wyskakuje animowana głowa Baudrillarda.

Narrator: Międzynarodowe relacje stworzyły specyficzny obraz Polski i Polaków. W tym kontekście można mówić o wizerunkowym sukcesie, który spowodował wzrost zainteresowania naszym krajem wśród

³⁹» Tamże, s. 191.

⁴⁰» Tamże.

⁴¹» Tamże.

⁴²» Tamże, s. 214.

⁴³» Tamże, s. 89.

⁴⁴» Tamże, s. 48.

potencjalnych turystów. To właśnie oni mogą odwiedzić Polskę w poszukiwaniu współczesnych wysp rajskich, które zachowały jeszcze szczerą i prawdziwą religijność, wspólnotowość oraz gościnność. Co bardziej przedsiębiorczy będą organizować pielgrzymki medialne śladem pierwszoplanowych bohaterów tragedii smoleńskiej. Czy można sobie wyobrazić lepszą reklamę dla takich działań, niż przywołane tutaj wirtualne wydarzenie? Na pewno do takich możemy zaliczyć 11 września 2001 roku, uroczystości pogrzebowe Jana Pawła II, Igrzyska Olimpijskie czy też Mistrzostwa Europy w piłce nożnej. Te ostatnie, które odbyły się w 2012 r. w Polsce, zebrały przed telewizorami podobną publiczność, jak w kwietniu 2010. A póki co, możemy się zastanowić nad własną recepcją ostatniego z polskich medialnych wydarzeń, którego przebieg był tak przewidywalny, jak sugerowali to badacze naszej współczesności, którym...

Jean Baudrillard: Pozostają już tylko egzorcyzmy⁴⁵...

Całujące usta gorącej kobiety, która na policzku ma wytatuowane słowo „reklama”, przepędzają pocałunkiem twarz Baudrillarda. W paśmie reklamowym prezentowane są książki cytowane w filmie oraz zdjęcia ich autorów. Następnie pozostałe opisy osób, które brały udział w realizacji filmu. Ostatni fragment bloku reklamowego zostaje zdmuchnięty przez animowaną twarz Baudrillarda. Plansza znika, pozostaje czarny ekran i charakterystyczny dźwięk przerwanej audycji telewizyjnej.

Łukasz Michoń

Doktor nauk humanistycznych, artysta, animator. Więcej na stronie www.mechanizmrytualny.pl.

Iwona Morozow

Absolwentka Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej, doktorantka Studiów Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Wrocławskim, w ramach których przygotowuje dysertację: „Film społecznie zaangażowany. Antropologiczne refleksje i praktyka”. Redaktorka „Tematów z Szewskiej” oraz multibloga „Film Kultura Społeczeństwo” (www.filmkulturaspolescenstwo.pl).

SUMMARY

“There wasn’t any national mourning” – movie screenplay

Articles published in this issue are two first stages in an experiment in humbugization of anthropology: popularizing it through nontraditional research. First article deals with the analysis of the national

⁴⁵» J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa: Sic!, 2005, s. 5–6.

mourning after the Polish presidential plane crash on 10th April 2010 as media event, defined by specific narrative pattern with ability to change the profane into the sacred for TV spectators. The second article draws from this interpretation to create a postmodern screenplay for an anthropological documentary. Both articles form an invitation to consider subversive ways of anthropological presentation and realize the final stage of this project – a film and, more broadly, a multi-medial hypertext.

Keywords: media event, performative anthropology, national mourning, popularization of anthropology, postmodern anthropology, nontraditional ways of anthropological representations.

JĘZYK GRA ROLĘ! STUDIA PERFORMATYWNE MIĘDZY FILOZOFIĄ A ANTROPOLOGIĄ¹

Marcin Jacek Kozłowski | Poznań

ABSTRAKT

Artykuł podejmuje próbę krytycznego przedstawienia studiów performatywnych z perspektywy filozofii języka. Fundamentalne idee dla nowego spojrzenia pochodzą z tzw. „późnej” twórczości Ludwika Wittgensteina. Pozwolą nam one na ponowne przeanalizowanie kluczowych koncepcji innych autorów, takich jak Michaił Bachtin, Gregory Bateson, czy John L. Austin, w których kręgu zainteresowania znajdowały się kwestie związane z językiem. Cała trójka wchodzi w skład szerokiego panteonu tzw. prekursorów studiów performatywnych. Redefiniujące ustalenia pomogą w ponownym przyjrzeniu się koncepcji i metodzie „etnografii performatywnej” powołanej do życia przez Victora W. Turnera. Prowadzone przez niego próby (w co najmniej dwóch znaczeniach i użyciach), dążące do ożywienia doświadczenia etnograficznego zastygłego w tekście uwidoczniły, że zarówno proces opracowywania wybranych fragmentów dla ich inscenizacji, jak ich późniejsze odegranie, prowadzić może do poszerzenia antropologicznej wiedzy oraz głębszego rozumienia ze strony uczestników takich zdarzeń.

słowa kluczowe: studia performatywne, „zwrot” performatywny, język, Wittgenstein, Bachtin, Bateson, Austin, tekst, etnografia performatująca, antropologia

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS3/01288.

Ani paradygmat, ani rewolucja... ale czasy zawrotnej ilości „zwrotów”

Ujęcie performatywne w antropologii, przed serią „zwrotów” w naukach społecznych, mających miejsce w latach 70. ubiegłego wieku, nie było nowe. Fakt ten podkreśla sam Richard Schechner, zauważając, że etnografie, jak i teoretyczne traktaty antropologiczne opierały się na przeżyciach i doświadczeniach budowanych w warunkach partycypacji oraz aktywnego działania, zarówno badanych, jak i badających². Przyczyniało się to nie tylko do możliwości głębszego wniknięcia i poznania przestrzeni społeczno-kulturowej, ale często również do wpływania na jej przekształcania, wobec kontaktu międzykulturowego. Schechner dostrzega interesującą nas perspektywę w antropologicznych wysiłkach, gdzie życie ludzi prezentowane jest nie tylko poprzez opisanie tego, jaki jest jego porządek czy organizacja, ale także dzięki temu, co się dzieje oraz w jaki sposób zmieniają się ono wobec obecności antropologa czy okoliczności, które takowy tworzy. Nie poprzestaje on na dostrzeżeniu performatywnego charakteru ingerencji związanej z działaniem badacza w terenie, ale również widzi go w efektach jego pracy, jak i w nie do końca wykorzystanym potencjale związanym z prezentacją jej rezultatów. Tym, co jednak doprowadziło do pełnego przetarcia szlaku dla „zwrotów” były istotne przewartościowania w filozofii. Dzięki nim pojawiła się odmienna perspektywa w patrzeniu na język, co doprowadziło do odkrywczych konsekwencji takiego jego ujmowania. Nowe tendencje w nauce nie wybijają się dzięki temu, że są bardziej prawdziwe od teorii tradycyjnych — natomiast tym, co je wyróżnia jest dostrzeżenie nowego aspektu pewnych fenomenów, które stać się mogą bardziej „przejrzyste” wobec właściwszego oddania specyfiki ujmującej, charakterystycznej dla określonego miejsca i czasu. Dlatego tak też należy patrzeć na pojawienie się i rozwój studiów performatywnych — niekoniecznie jak na odkrycie czegoś wcześniej nieznanego, ale raczej jak na „zwrotu ku” pewnej perspektywie, na której dotychczas nie koncentrowały — w tak wielkim stopniu — uwagi nauki społeczne. Pogląd pojmujący w taki sposób nowe tendencje czy teorie podzielał Ludwik Wittgenstein, jeden z przedstawicieli reprezentujących zwrot lingwistyczny w filozofii, bez którego dorobku, jak się wydaje, niemożliwy byłby ten performatywny³. Istotność pierwszego dla drugiego, nie polegała wyłącznie na zauważanym przez Domańską wyczerpaniu refleksji nad językiem, co zresztą sama autorka wskazuje, pisząc: „performatywność [...] rozumiana jest jako przeświadczenie, że język nie tylko przedstawia rzeczywistość, lecz także powoduje w niej zmiany, a ponadto, że pewne zjawiska istnieją tylko w akcie ich wykonywania i że muszą być powtarzane, by zaistnieć⁴”. Takie ujęcie, jak pokazują ostatnie prace, nie było obce Wittgensteinowi⁵. Właśnie te elementy jego myśli staną się bazą dla podjęcia dyskusji nad istotnymi dla studiów performatywnych prekursorami, takimi

² R. Schechner, *Performance Theory*, London-New York: Routledge, 2003, s. IX.

³ L. Wittgenstein, *Culture and Value: A Selection from Posthumous Remains*, Revised second edition with English translation, Oxford: Blackwell Publishers, 1998, s. 26.

⁴ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty drugie” 2007, nr 5, s. 49.

⁵ W. Jacorzynski, *En la cueva de la locura: Aportación de Ludwig Wittgenstein a la antropología social*, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008, s. 582.

jak Michaił Bachtin, Gregory Bateson czy John Austin, których zainteresowanie oscylowało wokół tekstu czy języka. Prześledzenie ich z pozycji późnego Wittgensteina pomoże nam uchwycić w lepszy sposób zamysł oraz istotność propozycji przedstawionej przez Victora W. Turnera, a zmierzającej do podejmowania prób odgrywania etnografii.

Moment przełomowy dla rodzących się studiów performatywnych nie polegał tylko na dostrzeżeniu pewnego nowego ujęcia w widzeniu świata społecznego i jego zjawisk, ale leżał także w wydarzeniach charakterystycznych dla lat 60. i 70. XX wieku, jako czasu eskalacji ruchu kontestacji kontrkulturowej oraz aktywizmu społecznego. Działania takie z jednej strony, krytycznie odnosiły się do norm specyficznych dla kultury masowej, z drugiej strony, same korzystały ze zdobyczy tego, w co były wymierzone. Za przykład posłużyć mogą nam grupy teatralne tworzone w duchu tzw. Drugiej Reformy teatru, których celem było zwrócenie, w częstokroć niekonwencjonalny sposób, uwagi widzów przedsięwzięciami, które określano mianem *performance*. Zadaniem ich było aktywizowanie, uświadamianie i uwrażliwianie przez prezentowanie działań związanych tematycznie z istotnymi dla jednostek, grup i ogólniej – świata problemów. Przemiany te w opinii wyrazicieli ruchu niekoniecznie prowadziły we właściwym kierunku. Widzimy zatem, że „zwroty” w humanistyce, we wspomnianym okresie, nie były wydarzeniami oderwanymi od rzeczywistości społecznej. Moment ten, jak się wydaje, rozpoczął proces zbliżania zaangażowanej refleksji nauk społecznych nad przedmiotami ich badań, a jeśli jest to stwierdzenie zbyt stanowcze, to bez wątpienia przyczynił się do uwypuklenia potrzeby podejmowania aktywnych działań, czy tworzenia warunków do zwiększenia wpływów na przestrzeń społeczno-kulturową, płynących z tego źródła.

Współistnienie i egzystowanie – w interesującym nas okresie – w naukach społecznych „zwrotów” oraz dochodzenie nowych, takich jak na przykład kognitywny, może świadczyć – z jednej strony – o wzmożonych poszukiwaniach dla odnalezienia perspektyw, które pozwoliłyby na ujęcie za pomocą refleksji nowych zjawisk społeczno-kulturowych współczesnego świata, a z drugiej – o zwiększającej się skali w dostrzeganiu jego wieloaspektowości. Pojawienie się ich w takiej ilości i natężeniu rodzi pytanie, czy możemy je określić mianem paradygmatów. W tym przypadku, jak się wydaje, nie mamy do czynienia z rewolucją w humanistyce, ale raczej z uwypuklaniem pewnych aspektów zjawisk, na których opierają się nowopowstające dziedziny, w tym studia performatywne. Trudno też w rozumieniu używanym przez samego Thomasa Kuhna widzieć „zwroty” jako paradygmaty⁶. Zresztą świadczyć o tym może również sam charakter tych dziedzin, określanych mianem *inter-*, *cross-*, czy nawet „antydiscypliny”, jak uznają Dwight Conquergood, Shannon Jackson, czy Joseph Roach w przypadku studiów performatywnych.⁷

⁶ E. Domańska, dz. cyt., s. 50–51.

⁷ Dwight Conquergood, „The Institutional Future of the Field,” przemówienie 24 marca 1995 r. na *First Annual Performance Studies Conference: The Future of the Field* (New York: Tisch School of the Arts); J. Roach, *Culture and Performance in the Circum-Atlantic World*, [w:] A. Parker and E. Kosofsky Sedgwick (red.) *Performativity and Performance*, New York and London: Routledge, 1995, S. Jackson, *Rethoric in Ruins. Performing literature and performance studies*, „Performance Research” 2014, nr 1, s. 7.

Szereg „zwrotów”, takich jak: kulturowy, tekstualny, performatywny, czy ostatnio kognitywny, daje ułożyć się w pewien ciąg, co nie oznacza, że nie rozwijają się one w dużym stopniu równolegle. Dla nich wszystkich, jak się wydaje, kluczową rolę odegrał zwrot językowy, który pokazał, że element zamieszczony w jego nazwie jest decydujący, ponieważ ma wpływ na percepcję w takim sensie, że myślenie, czy jego wytlumaczenie odbywa się w języku. Niewłaściwe jego używanie uważane jest w kręgu filozofii analitycznej za powód naszych głównych problemów w niezrozumieniu, a zatem w błędnym opisywaniu świata. Wskazanie na charakter języka, który nie tyle pośredniczy, ile jest naszym światem i późniejsze przechodzenie do koncentracji na działaniu nie zmienia sedna. To znaczy — każdy akt niesie za sobą lub jest wyrażeniem pewnego przekazu, który dla pomyślności przedsięwzięcia naukowego czy artystycznego winien zostać właściwie odczytany. Jeśli nawet założeniem autora tekstu czy artysty niekoniecznie jest doprowadzenie czytelnika czy widza do jakiejś ścisłej końcowej konstatacji, to wyrażać się ono może na przykład w wywołaniu pewnego efektu, pobudzeniu wrażliwości czy doprowadzeniu do dostrzeżenia specyfiki jakiegoś procesu, czy też partycypacji w określonej akcji czy działaniu. W pewnym sensie nie inaczej jest z Wittgensteinem, który pokazał nam ścieżki, którymi nasze myślenie o związkach między językiem a światem może podążać. Była to również jedno z przekonañ cech pracy Jerzego Grotowskiego, który podczas całej swojej twórczości zachęcał współpracujących z nim ludzi do poszukiwania własnych dróg, a nie kalkowania mistrza. W podejmowanym przez nich wysiłku, jak uznawał, chodziło raczej, by zachować rygor i zdecydowanie własnych prób. Postawa taka specyficzna być może, jak widać zarówno dla nauki, jak i sztuki. Celem takich działań byłoby zatem dotarcie do sposobów myślenia czy rodzajów bycia w świecie, które pozwolą na odkrycie lub wypowiedzenie rzeczy nowej albo nieuświadamianej, doprowadzając do opatrzenia jej takim komentarzem czy działaniem, otwierającym drogę dla niedostrzeganej dotychczas perspektywy. Badacze ujmujący rzeczywistość w duchu „zwrotu” kulturowego, podnosili kwestię ujmowania problemów ze strony współczesnej im charakterystyki rzeczywistości społeczno-kulturowej. W znacznej części na tę refleksję składało się ujęcie poststrukturalistyczne, odwołujące się do analiz lingwistycznych, starające się przeanalizować kwestię tożsamości, czy wspólnotowości. Kolejno — „zwrot” tekstualny i lingwistyczny odnosił się do takiego widzenia historii czy kultury, które nie są niezależne od swych przedstawień, przyjmujących najczęściej konstrukcję tekstu lub, podlegających podobnemu rodzajowi czytania. Innym razem nacisk, tak, jak w przypadku „zwrotu” performatywnego, położony został na pewnej kategorii wydarzeń i ich charakterze. Sednem dla tego ujęcia jest relacja między zachowaniami indywidualnymi a tymi kolektywnymi, niekoniecznie uzmysłowionymi, które wpływają i manifestują się jako obserwowalne jawne, codzienne jednostkowe i grupowe działania.

Wittgenstein, wiązany ze zwrotem lingwistycznym, w swojej „późnej” filozofii w odmienny sposób traktuje język. Odchodzenie od myśli zaprezentowanej w *Tractatus logico-philosophicus*⁸ jest kluczowe,

⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

ponieważ stanowi, w przeciwieństwie do innych propozycji filozoficznych stawiających go w centrum, niejako wyjście naprzeciw „zwrotowi performatywnemu”, o czym Richard Rorty mówi:

[...] doniosłość Wittgensteina polega na tym, że pomógł nam wyrwać się z kartezjańsko—locke’owskiego sposobu myślenia [mindset]. Pomógł nam przezwyciężyć pokusę pytania o to, „które fragmenty naszego języka łączą się z rzeczywistością, a które nie?”. Zgodnie z pragmatycznym odczytaniem jego osiągnięcia, nie wykazał, że metafizyka jest nonsensem. Wykazał, że jest ona po prostu stratą czasu⁹.

Słowa Rorty’ego, choć kończące się dyskusyjną konstatacją, wymagają doprecyzowania, którego dokonąć można dzięki cytatom z samego Wittgensteina, utrzymującego, że: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”¹⁰. Słowa te są odkrywcze w tym sensie, że język naukowy widziany jako jedna z możliwych „gier”, okazuje się być często niewystarczający do opisu „rzeczywistości”. Właśnie, tak często bywa w kwestiach metafizycznych, co wcale nie musi oznaczać, że mówienie o nich to strata czasu. W istocie osąd taki stanowi odejście od widzenia języka jako spójnego systemu pośredniczącego między myślą a światem. Takie ujęcie uwytatnia jego społeczny aspekt, uczymy się go nie poprzez przyswajanie reguł, ale w praktyce podejmowanych działań, co w istocie ujawnia nam w pełni performatywny charakter procesu jego przyswajania.

Inspiracjami dla wszystkich „zwrotów” była filozofia. Mimo tego że wyłaniały się one w różnych momentach historycznych, trudno powiedzieć, by działo się to sukcesywnie. Dziś zaobserwować możemy bardziej ich koegzystencję, czy oddziaływanie na zasadzie sprzężenia zwrotnego, podkreślające silne inspiracje lub związki z innymi dziedzinami nauki. W tym sensie studia performatywne powstały i nadal funkcjonują w ramach procesu „mieszania się gatunków” dostrzeżonego przez Clifforda Geertza. Obecnie w naukach społecznych, szczególnie w antropologii, przedstawianie i argumentacja z jednej perspektywy zdarza się niezwykle rzadko. Wielość sposobów czytania, pisanie i interpretowanie świata, wyrażająca się tym, że możemy rzucić światło na znaczenia z kilku stron, doprowadziła w opinii Geertza, do powołania nowej formuły myśli społecznej, w której mamy do czynienia z „interdyscyplinami”, którymi zajmują się „multispecjaliści”¹¹. Nie inaczej jest z studiami performatywnymi, co w tytule swojego artykułu podkreśla Roach. Uwydatnia w nim jedność kilku sfer, to znaczy studiów nad teatrem, kulturoznawczych i performatywnych: „Theatre Studies/Cultural Studies/Performance Studies. The Three Unities”¹². Pokazuje tym samym, że zarówno refleksja stanowiąca podłoże, jak również ta tworząca się na ich gruncie, odwołuje się do szerokiego intelektualnego zaplecza. W tym kontekście Schechner ukazuje studia

⁹ R. Rorty, *Wittgenstein i zwrot lingwistyczny*, tłum. D. Łukoszek, Ł. Wiśniewski, „Homo Communicativus” 2007, nr 1(2), s. 16.

¹⁰ L. Wittgenstein, *Tractatus...*, s. 83.

¹¹ C. Geertz, *Wiedza lokalna: dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005, s. 29–30.

¹² J. Roach, *Theatre Studies/Cultural Studies/Performance Studies. The Three Unities*, [w:] N. Stucky, C. Wimmer (red.), *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press, 2002, s. 33–40.

performatywne jeszcze odważniej, utrzymując ich nieograniczenie pod względem przedmiotu i ujęcia teoretycznego: „Naczelnym, podstawowym założeniem performatyki jest bowiem otwartość jej pola. Performatyka nie ma końca, zarówno jeśli chodzi o wymiar teoretyczny, jak i roboczy”¹³.

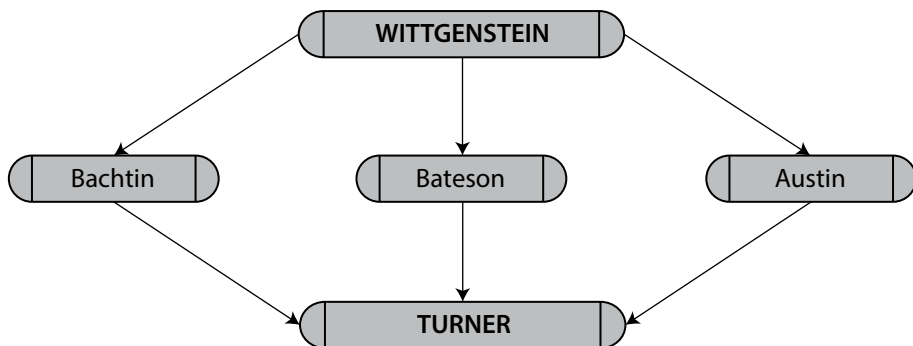
W artykule tym chciałbym po pierwsze, pokazać, że mimo wszystko to kwestie języka, a nie perspektywa działania w istocie z nim związana i nim przepełniona, stanowi sedno rozważań nad studiami performatywnymi. Po drugie, że takie ujęcie ważne jest w refleksji nad wieloma, jeśli nie nad wszystkimi poziomami działań czy refleksji związanych z interesującym nas ujęciem. Po trzecie, że przy takim założeniu, moim celem nie jest zlikwidowanie, ani ubezwłasnowolnienie studiów performatywnych, ale podkreślenie w nich elementu kluczowego. Z tych powodów chciałbym skoncentrować się na ich ujęciu z perspektywy języka, zaproponowanej przez Wittgensteina, oraz powiązać z propozycjami innych myślicieli, którzy w opinii przedstawicieli tego ujęcia wchodzi – w przeciwieństwie do niego – w skład niezwykle licznego panteonu twórców, wnoszących wkład w jego stworzenie i rozwijanie. Zaznaczyć należy, że wysiłek ten wyznaczony będzie przyjętą perspektywą i pewnym porządkiem w myśleniu o studiach performatywnych oraz przedmiocie ich zainteresowania, zależnym od kontekstu, czy naukowej orientacji, jak również przeżytymi przez autora tekstu doświadczeniami.

W mojej prezentacji sposobu myślenia o studiach performatywnych i podjętej próbie ich analizy w ramach nauk społecznych wyjść chciałbym od kilku kluczowych idei właściwych dla „późnej” filozofii Wittgensteina, które – w najogólniejszy sposób – mówią o interesującej nas relacji między językiem a działaniem. W drugim kroku chciałbym przejść do bachtinowskiej idei dialogiczności. Ta objawia nam performatywne znaczenie publikowania tekstów, jako publicznego konfrontowania myśli, co w świetle zwrotu lingwistycznego można by było uznać za akt, jeśli nietworzący, to składowy kultury. Kolejnym elementem będzie odniesienie w naszej debacie nad studiami performatywnymi do koncepcji Batesona dotyczącej ramy. Pozwoli to przejść do specyficznego przypadku, w kwestii słowa mówionego dla działania znajdującego się w specyficznym kontekście, który John Langshaw Austin nazwał wypowiedzią performatywną. Działanie, któremu towarzyszy wypowiadanie odpowiednich słów, ma swój sprawczy wymiar na przykład podczas ślubu, jak i chrztu, ale także może przybierać formę zabawy czy działania artystycznego dla wywołania pewnego efektu, gdzie użycie słów, choć nie charakterystyczne dla porządku potocznego może tworzyć, otwierając nowe perspektywy, wzbogacając sposoby naszego myślenia, a zatem zmieniając rzeczywistość.

Antropologiczne konsekwencje takiego myślenia najlepiej widać w ewolucji myśli i pracy Victora Turnera. Odkrył on, że zawartość procesu rytualnego czy dramatu społecznego nie może zostać zredukowana do treści opisu etnograficznego. Przeciwnie – ta, w swej jakże znaczącej części, powinna zostać „przywrocona do życia” w udratycznionym działaniu. W podjętym w tym artykule wysiłku nie tyle chodzi o bezpośredni, czy pośredni wpływ Wittgensteina na wymienionych autorów, ale raczej o możliwość

¹³ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, red. tłum. M. Rochowski, Wrocław: Ośrodek badań twórczości Jerzego Grotowskiego i poszukiwań teatralno-kulturowych, 2006, s. 17.

przeanalizowania ich poglądów z perspektywy zaproponowanej przez niego, co pozwala powiedzieć coś o relacji między językiem i działaniem w kontekście eksperymentów Turnera, które wniosły znaczny wkład do antropologii. Ujęcie takie, w tym sposób myślenia związany z ideami przytaczanych autorów, przedstawić moglibyśmy graficznie w następujący sposób:



Ilustracja 1. Wstępna metoda myślenia o autorach oraz ich ideach prezentowana w artykule.

Głównym celem artykułu jest pokazanie, jak w ujęciu Wittgensteinowskim język charakteryzuje się sam w sobie performatywnością oraz jak wartość ta przenika do procesu twórczego działalności antropologicznej, którego efektami w większości przypadków są monografie etnograficzne czy rozprawy o charakterze teoretycznym. Turner dzięki swoim eksperymentom, „ożywczego-odgrywania” opisu etnograficznego w warunkach prowadzonych ze studentami zajęć, pokazał, że mogą one przyczyniać się do wypracowania dodatkowych przestrzeni interpretacyjnych, prowadzących do „poszerzenia” wiedzy istniejącej w tekście. Niestety, dziś niezwykle rzadko doprowadza się do tego rodzaju wysiłku, co można by uznać za błąd, w swym wymiarze i charakterze analogiczny do tego ewolucjonistycznego, w kwestii praktyk badawczych uznawanych za wystarczające do prezentacji innych kultur. Kiedyś brak badań terenowych, a dziś rozwijania performatywnej przestrzeni w duchu tego teoretycznego ujęcia, czy takowej prezentacji ich ustaleń, czy chociażby nieobecność przykładów tego rodzaju, uniemożliwiają pojęcie czy rozumienie mechanizmów rządzących niektórymi z badanych zjawisk, stanowiąc istotną przeszkodę w oddaniu całokształtu kultury. Wysiłki takie obecne są na przykład, w antropologii Kirsten Hastrup¹⁴, w próbach inspirowanych fenomenologią widocznych u Thomasa J. Csordasa¹⁵, czy Tomasza

¹⁴» H. Kirsten, *Droga do antropologii: między doświadczeniem a teorią*, tłum. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 224.

¹⁵» T.J. Csordasa, *Language, Charisma and Creativity: The Ritual Life of Religious Movement*, Berkeley: University of California Press, 1997, s. 321; Tenże, *The Sacred Self: A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*, Berkeley: University of California Press, 1994, s. 328.

Rakowskiego¹⁶. Autorzy ci z jednej strony podkreślają istotność tzw. wiedzy ucieleśnionej, z drugiej przestrzegają przed językocentryzmem. Nie możemy jednak zapominać o tym, że sami, chcąc nie chcąc, uczestniczą w pewnych „grach językowych”, które określamy mianem nauki. Najczęstszym sposobem przedstawiania przez nich swoich ustaleń, dociekań czy analiz są jednak niezmiennienie teksty, w których porusza się kwestię niemożliwości i niekompletności oddania doświadczenia, czy przeżyć słowem pisanym. Tym samym autorzy ci muszą pogodzić się z tym, że pewne „gry językowe” nie są przekładalne na inne, ponieważ nie tworzą tych samych skutków, nie oddziałują na nas z tą samą siłą. Wejść na Mont Everest, tak samo jak przeżycie ceremonii u Mazateków, gdzie spożywa się grzyby halucynogenne to nie to samo, co opis takiego przedsięwzięcia. W większości przypadków doświadczenia, dla których istotne w opinii wymienionych autorów jest spojrzenie z perspektywy wiedzy ucieleśnionej przynależą do tych o charakterze religijnym czy *quasi-religijnym*. Często trudno o nich mówić, tym bardziej niełatwo je tłumaczyć. Wittgenstein zauważał, że m.in. w takich przypadkach wcześniej czy później trafia się na litą skałę, gdzie nasz „rylec zwiija się”, co oznacza w praktyce, że docieramy do rzeczy, której wytlumaczenia od informatora nie dostaniemy, a samemu również trudno jej dociec. Możliwość analityczna dotycząca takiego rodzaju przeżyć redukuje się zatem często do opisu, a jedynym krokiem mogącym nas przybliżyć do rozumienia byłoby wystawienie się na „podobne” emocje czy przeżycia, wobec podobnych okoliczności podejmowanych przez nas działań. Nie innego rodzaju próbą jest podejmowanie wysiłku „odgrywania” etnografii.

Ludwik Wittgenstein: „Z(a)grany” język

Za wyjściowe dla naszych rozważań o studiach performatywnych uznaję odwołanie się do „późnej” filozofii Wittgensteina, to znaczy tej przedstawionej w *Dociekaniaх filozoficznych*¹⁷, gdzie odrzuca on ujęcie języka jako odwzorowania rzeczywistości. W tym sensie słowo nie jest już rozumiane jako reprezentant przedmiotu. Odnosząc się do języka, używa on porównania do narzędzi, co ma zmienić naszą perspektywę w patrzeniu na znaczenie, którego wyznacznikiem jest użycie. Wittgenstein sprzeciwiał się tym podejściom, które usiłowały wywodzić oraz opierać sens na związku nazwy i przedmiotu¹⁸. Tym bardziej, że to właśnie nauka, religia i sztuka są źródłem wielu słów, które nie posiadają swojego konkretnego odniesienia przedmiotowego. Wśród nich między innymi odnaleźć możemy również terminy kluczowe dla studiów performatywnych, takie jak: rytuał, sacrum, dramat społeczny, *communitas*, itd. Dla

¹⁶» T. Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy: etnografia człowieka zdegradowanego*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz Terytoria, 2009; T. Rakowski, A. Malewska-Szałygin (red.), *Humanistyka i dominacja, Oddolne doświadczenia społeczne w perspektywie zewnętrznych rozpoznai*, „Colloquia Humaniorum”, Warszawa: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 321.

¹⁷» L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972.

¹⁸» L. Rosiński, *Śladami Marksa i Wittgensteina*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012, s. 111–118.

Wittgensteina bazowe jest przekonanie, że znaczenie słowa wynika z jego użycia w języku. Zatem jego sensowność oraz bezsensowność wyznaczona jest w tzw. „normalnym zastosowaniu”.

Kluczowym terminem w późnej filozofii Wittgensteina jest „gra językowa”. Na nasze potrzeby posłużę się tylko jednym z fragmentów paragrafu 7 *Dociekań Filozoficznych*, gdzie austriacki filozof pisze: „«Grą językową» nazywać też będę całość związaną z językiem i z czynnościami, w które jest on wpleciony”. Nie jest to miejsce, by w szczegółowy sposób pokazać charakterystykę jej ujmowania u Wittgensteina¹⁹, dlatego pozwolę sobie skorzystać z ze zbiorczego i kondensującego wypisu zastosowanego przez Martę Wołos, która podaje, że „gra językowa” to: „kompletny system ludzkiej komunikacji; złożony z języka i czynności, w które jest wpleciony; polegający na powtarzających się w czasie aktach grania; przedstawiający sposób, w jaki form języka rzeczywiście używa się w życiu”²⁰.

Wittgenstein zapewnia nas o tym, że nie teoria, lecz konkretne zastosowania decydują o wartości naszych rozważań. Zatem zadaniem filozofii, antropologii, czy studiów performatywnych powinno być eliminowanie problemów, za które odpowiada język, a raczej jego niewłaściwe użycie. Widzimy więc, że Wittgenstein nie rozpatrywał języka oderwanego od działań, co więcej – ten jest w nie wpleciony, a zatem stanowią one rodzaj kontekstu umożliwiającego właściwe zrozumienie sensu, który leży w użyciu. Należałoby zatem wrócić do słów Schechnera dotyczących otwartości studiów performatywnych, które z tej perspektywy potraktować można bardziej jako obietnicę czy życzenie, niż spójną teoretycznie dziedzinę, ponieważ każda próba definicyjna w postaci „studia performatywne są...” zakładać musi domknięcie o charakterze esencjonalnym. W tym sensie usiłuje on nieokreśloność i nieograniczenie uczynić największymi zaletami studiów performatywnych, co więcej – w ich propagowaniu i obronie przejawia postawę ojca założyciela, który miał być pierwszym krytycznym reprezentantem zmierzającym do ich rozwinięcia, jawi się raczej jako ich „wyznawca”. Zauważenie tego prowadzić może do konstatacji, że w przytoczonym cytacie nie tylko prezentuje swoją opinię, ale też wprowadza inny rodzaj „gry językowej” o charakterze już nie naukowym, ale niemal religijnym. Celem nie jest jego krytyka, czy też podejścia performatywnego w ogóle, ale zwrócenie uwagi na możliwość pojawiania się w tekście ich różnych rodzajów. W tym sensie musimy wiedzieć, jak czytać poszczególne części i akapity, by móc rozdzielać sądy o charakterze naukowym od tych, które stanowią niemal akty wiary. Po pierwsze – mówi on z pozycji osoby, której miejsce dla studiów performatywnych zostało wcześniej zarysowana, a jej charakter określić moglibyśmy nazwą ojca-założyciela. Po drugie – zależy mu na jej propagowaniu i poważaniu. Po trzecie – zapewne liczy na przyciągnięcie większej ilości studentów czy w ogóle, na poszerzenie grona zwolenników. Możemy się jednak zastanowić, czy wygłaszaniu takiego poglądu

¹⁹ Szerzej ujęty teoretyczno-praktyczny wkład Wittgensteina do nauk społecznych odnajdziemy w: W. Jacorzynski, dz. cyt.; W. Jacorzynski, M. Kozłowski, *Religión y poder político: el caso de Judas Iscariote*, [w:] Félix Báez-Jorge; et al. (red.), *Pensamiento religioso y espacio de poder*, Xalapa: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, 2009, s. 215–274.

²⁰ M. Wołos, *Koncepcja „gry językowej” Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa*, Kraków: Universitas, 2002, s. 42.

można osiągnąć postawiony sobie i studiom performatywnym cel. Raczej dla postawy naukowej, ani nowej perspektywy gruntem nie powinno być całkowite zawieszenie między wiarą a zwątpieniem, co w doskonały sposób oddaje Wittgenstein: „Gdyby ktoś próbował wątpić we wszystko, to nie doszedłby nawet do wątpienia w cokolwiek. Gra w wątpienie sama zakłada już pewność”²¹. Wittgenstein wskazuje, że nie chodzi o pewność subiektywną, która warunkowana jest przez nasze punkty widzenia, ale o pewność obiektywną w której błąd jest „niemożliwy”. Dysponujemy przecież zasadami, czy „zawiasami”, które dla naszego funkcjonowania w świecie musimy uznać za niewątpliwe, ale z drugiej strony austriacki filozof wypowiada również zdanie, które stanowić mogłoby naczelne hasło postmodernizmu dla nauk społecznych, mówiąc: „Czy można rzec: «Gdzie nie ma wątpienia, tam nie ma też wiedzy»”²²

Otwartość dziedziny postulowanej i reprezentowanej przez Schechnera, w istocie wynika raczej z pewnej charakterystyki komunikacji, którą Wittgenstein widział niekiedy jako problem, innym razem jako atut, co zależne był od podejmowanej „gry językowej”. Podążając za austriackim filozofem, powiedzić możemy, że określone słowa czy zdania w zależności od zmiennych kontekstów mogą być wzięte za wypowiedź naukową lub o odmiennym, religijnym lub związanym ze sztuką, charakterze. Wittgenstein podejmuje bardzo ważną dla nauk społecznych, w tym antropologii, kwestię odnoszącą się do postrzegania rzeczywistości. Uznaje, że każda obserwacja, jak i normalne uczestnictwo w kulturze, z pozycji jej przedstawiciela jest nieidealne w takim sensie, że brakuje mu absolutności. Na całkowitość oglądu nie może liczyć nikt, nawet wytrawny badacz studiów performatywnych, co klarownie wyjaśnia Zaporowski:

Utrzymując coś takiego musiałbym zakładać, że istnieje jakiś niezależny punkt odniesienia, który byłby miarą wszystkiego, co prawdziwe, racjonalne, słuszne, dobre, piękne itd. Czegoś takiego po prostu nie ma i być nie może. Jeżeli nawet ktoś kiedykolwiek myślał, że taki byt jest możliwy, to zniesiony on został między innymi przez Wittgensteina koncepcją gier językowych. To, że określone zachowania są dla mnie nie do przyjęcia oznacza tylko, że rozdziewiek między nimi a tym, co sam reprezentuje jest zbyt wielki. Konsekwencje jakie z niego wynikają, są zbyt odległe od tego, na co się godzę²³.

Rzeczywista otwartość studiów performatywnych wynika zatem nie z wiary w jej nieograniczone pole czy świetlistą przyszłość, ale ze specyfiki języka, ponieważ słowa i splecione z nimi działania nie mają na stałe przypisanego znaczenia, a decydują o nich konkretne użycia. Można przyjąć zatem, że to, co prezentowane w wydarzeniach, czy czynności, którymi zajmują się studia performatywne podlega, tak jak wysiłek komunikacji, procesowi ciągłej licytacji i reinterpretacji. Natomiast przekaz ograniczony jest u Wittgensteina potrzebą odnalezienia odbiorców, co stanowi wypełnienie zasady o niemożliwości istnienia języka prywatnego. Wydaje się, że tym co może domykać, doprecyzować studia performatywne jest konsekwentne

²¹ L. Wittgenstein, *O pewności*, tłum. M. Sady i W. Sady, Warszawa: Aletheia, 1993, s. 38 (par. 115).

²² Tamże, s. 39, (par. 121).

²³ A. Zaporowski, *Wittgenstein a kultura*, Poznań: Wydawnictwo Fundacja Humaniora, 1996, s. 97.

użycie pewnych terminów, zarówno na wykładach, w prezentowanych publikacjach, jak również w innych przedsięwzięciach, które podejście to proponuje, takich jak na przykład, „etnografia performatywna”, gdzie – mówiąc za Wittgensteinem – zastosowania decydować będą o wartości naszych rozważań. W tym, jak całym języku, performatywny charakter przejawia się może w procesie, w którym dochodzi do zjawiska przypisywania lub powoływania nowych znaczeń, gdzie tak na prawdę: „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”²⁴. Otwartość pola i przedmiotu studiów performatywnych ograniczona jest zatem językiem, a za klarowność wypowiedzi odpowiedzialne jest odpowiednie jego używania.

Michał Bachtin: Dialogiczna czasoprzestrzenność użyć i działań

Na nasze mówienie składa się użycie niezliczonej ilości zdań, w których korzystamy w różny sposób ze słów, co zależy jest od kontekstu czy sytuacji. Wypowiedzi te wchodzi w skład różnorodnych „gier językowych”, w których znaczenie tego samego słowa może być odmienne. Wielorakie użycia, tak jak „gry językowe”, pozostają jednak ze sobą w ciągłej relacji, którą za Michałem Bachtinem nazwać byśmy mogli dialogiczną. Ta, według niego, odnosić się mogła do szeregu działań związanych z językiem, świadomością, wytworami kultury, indywidualnym czy społecznym zachowaniem oraz estetyką. Wszystkie one przejawiać się mogą w różnych kontekstach, a zatem występować w niezliczonej ilości „gier językowych”. Bachtin zwraca szczególną uwagę na te kwestie, które odpowiedzialne były za właściwe odczytanie sytuacji, co zależne było od obserwacji i właściwej oceny biorących w zdarzeniu uczestników, czy interlokutorów. Dostrzegał on aktywną rolę w takich działaniach, jak słuchanie, czy bycie widzem, co ma istotne konsekwencje dla naszego postrzegania w czasie badań etnograficznych, czy też podejmowanej analizy studiów performatywnych. Dla Bachtina postawa słuchacza lub widza stanowi już formę odpowiedzi, gdzie wyrażana jest ona w jego uczestnictwie i zaangażowaniu w tym działaniu. Zwraca uwagę na możliwe towarzyszące im słowa, oddechy, wyrażenia para językowe, gesty, ruchy oczu, czy nawet głos wewnętrzny oraz inne materialne aspekty sytuacji. Wszystkie je nazywa wypowiedziami, bowiem niosą one pewne informacje. Chcąc je jednak komuś przekazać, kto nie jest świadkiem, musimy dokonać opisu takiej sytuacji. Doskonały komentarz do pierwszego przypadku, kiedy nie jesteśmy samodzielnym obserwatorem jakiegoś wydarzenia, jak i drugiego, gdzie nasz zamiar polega na zrelacjonowaniu tego co widzimy stanowią słowa Wittgensteina pochodzące z drugiej, niepodzielonej na paragrafy, części *Dociekań filozoficznych*:

Pojęcie „widzieć” sprawia wrażenie zagmatwanego. No cóż takie ono właśnie jest. – Patrzę na krajobraz; wzrok mój błądzi, dostrzegam sporo wyraźnego i niewyraźnego ruchu; jedno utrwała mi się jasno w pamięci, drugie – zupełnie mętnie. Jak bardzo nierówno może się jawić nam to, co widzimy! A teraz zobacz, co nazywamy opisem tego, co się widzi.

²⁴» L. Wittgenstein, *Tractatus...*, s. 64, par. 5.6.

Nie istnieje jakiś jeden właściwy, porządný przypadek takiego opisu – gdzie reszta byłaby jeszcze niejasna, czekająca wyjaśnienia albo po prostu rzucenia do kąta jako odpadek²⁵.

Wittgenstein pokazuje nam, że relacjonowanie tego, co obserwujemy lub zaobserwowaliśmy w istocie stanowić mogłoby niekończący się proces uszczegóławiania. Idee Bachtina dotyczą dialogiczności, która w jego przypadku odnosiła się raczej do słów i dzieł literackich, można by widzieć w podobny sposób. To znaczy, jako ciąg prób takiego metaprocesu, bo dotyczącego naszej refleksji nad światem. Pokazuje, że interesujące go elementy pozostają w dialogu z innymi w swojej kategorii, a także z tymi spoza niej. Należy zauważyć, że świat ludzkich wytworów nie jest niezależny od tego kim jesteśmy, a zatem jak utrzymuje Artur J. Sabatini, wszystko to ma wpływ na postawy epistemologiczne czy etyczne. Te mogą w procesie twórczym zostać przywrócone z myśli, odczuć, emocji czy słów i znów odnaleźć swą kanalizację w bardziej zmaterializowanych mediach niż wyżej wymienione²⁶. Powstaje tu kwestia istotna nie tylko dla studiów performatywnych, wynikająca z sytuacji człowieka, nie dysponującego, jak wspominaliśmy „boskim okiem”, a także o takiej a nie innej charakterystyce podstawowej czynności dla nauk społecznych, ujętej w ostatnim cytacie, jaką jest widzenie. W tym sensie nasza perspektywa, nie jest i nie może być pełna, czy zakończona, przeciwnie jest ona zawsze fragmentaryczna i kontekstualna.

Bachtin mówi o tym procesie jak o łańcuchu, który składa się z ogniw. Odsyła nas do tego, by w naszych wysiłkach czytania wyrywkowych przejawów kultury, uwzględnić dialogiczność. Oczywiście możemy powiedzieć, że jego porównanie jest zbyt upraszczające, a wzajemne oddziaływania różnych przejawów kultury tworzyłyby raczej wielowymiarową sieć. Przekonuje nas o tym zauważony przez Bachtina fakt, że wymiana wypowiedzi zachodzi nie tylko tu i teraz, ale może przybierać wymiar międzyczasowy i międzyhistoryczny. Oznacza to, że świadomy był potrzeby poszerzania wiedzy o jakiejś specyficznej relacji między uczestniczącymi, czy uwzględniania wpływających na nich elementów, które nie wynikałyby tylko z warunków czasoprzestrzennych zajścia, ale również odnosiły się do całości ich kultury i historii. W istocie zbieżne wydaje się to być z ujęciem Wittgensteina, gdzie przejawia się aspekt historyczności w myśleniu o języku, który do jej zobrazowania używa następującego przykładu, mówiąc: „Na język nasz można patrzeć jak na stare miasto: płatanina uliczek i placów, starych i nowych domów, domów z dobudówkami z różnych czasów; a wszystko to otoczone licznymi przedmieściami o prostych i regularnych ulicach, ze standardowymi domami”²⁷.

Przeglądając się bliżej tej metaforycznej paraboli, możemy z niej wyczytać cztery zasadnicze elementy. Po pierwsze, „gry językowe” stanowią całą grę zastosowań, poczynając od tych najprostszych kończąc na skomplikowanych. Pierwsze Wittgenstein nazywa grami „prymitywnymi”²⁸. Po drugie, kolejno

²⁵ » L. Wittgenstein, *Dociekania* ..., s. 280.

²⁶ » A.J. Sabatini, *The Dialogics of Performance and Pedagogy*, [w:] N. Stucky, C. Wimmer (red.), dz. cyt., s. 192.

²⁷ » L. Wittgenstein, *Dociekania* ..., s. 15–16 (par. 18).

²⁸ » Tamże, s. 12 (par. 9).

w cytacie dostrzegamy pewien aspekt okresowości i historyczności „gier językowych”. Pewne, zwane tu przez nas prymitywnymi, rozwijają się wcześniej niż inne, które symbolizują zabytkowe budynki położone w centrum miasta. Po trzecie, pewne z nich poprzedzają logicznie inne, stanowią niejako bazę dla wytłumaczenia, zrozumienia innych. Zatem bez rynku i położonych w jego okolicach budynków, które stanowią schronienie dla takich instytucji jak: urząd gminy, kościół, bank, poczta, itd. nie byłoby przedmieść czy slumsów. W końcu suma „gier językowych” ma charakter nieskończony, nieograniczony, otwarty, ponieważ miasto nasze nie jest zaplanowane. Nie wiemy do końca, jak się będzie rozwijać, mimo planów zagospodarowania przestrzennego. Zatem całość kształt opisów relacji między poszczególnymi elementami w swej istocie stanowiłby opis formy życia miasta. Wysiłek taki w różnych czasach stanowiłby, przykład spojrzenia na miasto historycznie, co możliwe jest w stosunku do „gier językowych”, co Wittgenstein uwzględnił. Czytając przenosię i porównanie zaproponowane przez austriackiego filozofa wprost, widzimy, że nawet w otaczającej nas przestrzeni mamy do czynienia z odwołaniami, nawiązaniami, kontynuacjami, transformacjami czy wariacjami. Tworzona przez człowieka, grupy oraz społeczeństwo polifoniczna rzeczywistość, dzięki dialogiczności znajduje swój, taki a nie inny wyraz w różnych przestrzeniach życia. Nie jest to miejsce, by rozważać, jakie siły odpowiadają za to co lub kto decyduje o tym, jakich wyborów się dokonuje. Zatem współdzielony kulturowo-społeczny obraz świata, wraz z jego wartościami i znaczeniami powstaje, jest negocjowany i reinterpretowany w wielogłosowych dialogach. Taką charakterystykę dostrzegał Bachtin w karnawale, który łączony ze śmiechem i zabawą stanowił właśnie dialogiczny element dla zwykłego porządku świata²⁹. Dlatego też nie mając ucieczki od życia, nie mamy jej również od karnawału, żartu, teatru, nauki jako dziedzin, które wyzwalały w nas refleksję i budują grunt dla świadomości, tak potrzebnej do wprowadzenia zmian³⁰. Kwestia ta poruszana była dogłębnie przez Turnera, który opierając się i rozwijając ujęcie van Gennepa, sformułował istotne dla nauk społecznych, terminy: dramat społeczny, liminalność-liminoidalność, czy *communitas*.

Gregory Bateson: Rama interpretacyjna działań

Myśl Wittgensteina wprowadzana była do nauk społecznych, szczególnie w antropologii, bez zbytecznego rozgłosu, przez takie osobistości jak na przykład Clifford Geertz³¹, czy Gregory Bateson³². Ostatni używał terminu *frame*, względnie *framing* dla opisania czynności czy wiadomości, pozwalających

²⁹» M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'a go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 64.

³⁰» Tamże, s. 64, 69.

³¹» C. Geertz, *Interpretacja kultur: wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005; Tenże, *Wiedza lokalna*...

³²» G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind, Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Northvale, New Jersey, London: Jason Aronson Inc, 1987, s. 139, 181.

na przygotowanie interpretacyjnej struktury. Te stanowią podstawę do budowy „ramy” czy „kadru”, dzięki którym możemy zrozumieć inne, symultaniczne czy dalsze, informacje lub działania. Istotne są one do udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy określony przekaz lub akt jest sensowny w danym kontekście, a zatem czy możemy traktować go poważnie. „Rama” w tym sensie stanowi bazę dla informacji metakomunikowanej, tak istotnej w życiu codziennym, rytuale, sztuce, ale również zabawie, czy żartach³³. Bateson tłumaczy występowanie tego zjawiska, używając przykładu zaczerpniętego ze studium Alfreda Radcliffe-Browna o andamańskich wyspiarzach. Pokazuje on, że wobec zmieniającego się „kadru”, jedna i ta sama czynność może być znakiem do wojny, jak również nakłonieniem do pokoju³⁴. To, co zdawałoby się niebezpieczne, agresywne, zostaje przerysowane i nie pociąga za sobą najgorszego skutku. O tym, jak rozumieć dane działanie, decyduje „rama”, która dla uczestnika z zewnątrz może stanowić niewidoczną granicę. Stanowi ona jednak decydujący kontekst otaczający działania oraz definiuje uczestników, ich role czy sensy. Czyniąc to, sprawia, że jasne staje się to, co winno zostać pominięte, określone jako nieistotne, a zatem nie powodujące określonego „normalnego” postępowania, ponieważ cała sytuacja z racji jej rytualnego przebiegu, powinna być wzięta w nawias. Tym samym pewna konwencjonalna gra w agresję może być zaproszeniem do zabawy, przedstawieniem teatralnym czy rytuałem.

Kontekstualne „ramy” czynią rzeczywiste działania paradoksalnymi i niezwykle refleksywnymi³⁵. Obserwacja ta w istotny sposób opisuje również wielowiekową praktykę nauki. Bateson zauważa, że specyficzne dla niej sądy, to jest zdania logiczne, najbujniej rozkwitały w trybie oznajmującym procesu kulturowego. Tak jak wszystkie podlegają konwencjonalnym sposobom kodyfikacji, tym werbalnym, jak i niewerbalnym. Nie są one jednak szczególnie wypreparowane z całej masy kodów, ponieważ istnieją również takie, które o nich opowiadają (metanarracja). Zatem mówienie w taki sposób o świecie, stanowi niejako zawieszenie codziennej rzeczywistości oraz komunikacji na rzecz refleksji. Moment taki Turner nazwał limalnym³⁶. Istnieje jednak zasadniczy problem, gdy uznamy, że sytuacja może mieć nie tylko jeden kontekst, nie pomijając tu oczywiście tego najważniejszego, odpowiedzialnego za wzajemne zrozumienie stron. W kwestii tej wydaje się być słuszna obserwacja i opinia Mary M. Black, mówiącej, że tradycyjne sposoby postępowania w nauce polegają na wyodrębnianiu takich a nie innych poziomów zjawisk na potrzeby analizy, gdzie czasowe ignorowanie pewnych kontekstów stanowi normę, jak i nieodzowną okoliczność. Wittgenstein, żeby nam to uzmysłowić sięga do przykładu obrazka wieloaspektowego, zaczerpniętego od Jastrowa, w którym bez zmiany figury, a jedynie przyjmując inną perspektywę, widzimy raz głowę królika, innym razem głowę kaczki³⁷. Jest tak, ponieważ pojmujemy w danym

³³ » R. Schechner, *Performatyka*... , s. 30.

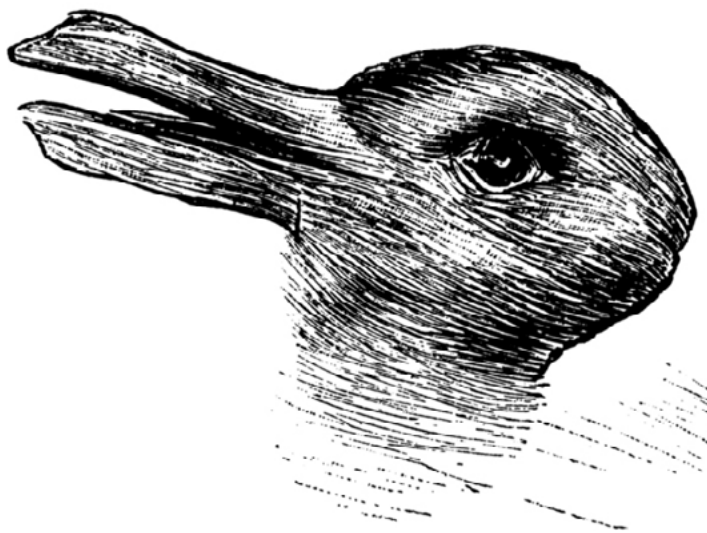
³⁴ » G. Bateson, *Steps*... , s. 187–188.

³⁵ » R. Schechner, *Performatyka*... , s. 124.

³⁶ » V. Turner, *Liminalność i gatunki performatywne*, [w:] Tenże, *Rytuał, dramat, święto, spektakl: wstęp do teorii widowiska kulturowego*, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 45.

³⁷ » L. Wittgenstein, *Dociekania*... , s. 271.

momencie obrazek przez tylko jeden aspekt, który pozwala nam w nim widzieć jedno z tych przedstawień. Jednak, gdy pojmujemy nowy aspekt, zmienia się nasza perspektywa i widzimy inną figurę. Dlatego też Wittgenstein mówi: „Jednakże ilustrację można też widzieć raz jako to, raz jako tamto. – A więc interpretujemy ją i widzimy, jak ją interpretujemy”³⁸. Świadczyłoby to o tym, że opis bezpośredniego doświadczenia, polegającego na doznaniu wzrokowym, jest już pośredni, bo towarzyszy mu interpretacja. Wittgenstein dowodzi, że daleko nam do przyznania tego faktu, ponieważ codzienna praktyka języka unika używania sformułowania „widzę coś jako kaczkę”.



Ilustracja 2. Joseph Jastrow, *Kaczka czy królik?*

W takim ujęciu musimy godzić się na brak totalności w możliwości przedstawiania, jak i odbioru, to znaczy uwzględnienie na raz wszystkich aspektów i kontekstów, czy nawet ustanowienia ich kolejności pod względem ważności stanowi nierzadko problem. Pomoc w tej kwestii stanowi właśnie „rama”. Nie inaczej jest przecież w teatrze, w którym Bateson widzi pewną trójpoziomowość. Oczywiście jest ona uzasadniona przy założeniu, że „rama” przedstawienia jako „przedstawienia” jest kompletna. Inaczej drugi poziom, oznaczający konwencję/zabawę, mógłby zostać niezrozumiany i tak na przykład mordowana przez Otella Desdemona, zostałaby obroniona przez jednego z widzów lub jeden z nich doniósłby do prokuratury o popełnieniu przestępstwa. Aktorzy, jak i widzowie, rozumieją, że to, co robią należy do sztuki – zarówno do tej napisanej przez Sheakespeare’a, jak i do ich własnej, wykonawczej. Przedstawienie

³⁸ » Tamże.

natomiast możliwe jest tylko dzięki próbom, gdzie prezentacji podlegają pewne „zachowane zachowania”, które zostały przez występujących przeciwiczone, a winnych przypadkach, co najmniej umówione. Wszystko to daje „ramy” dla ich gry i pozwala widzowi na doświadczanie przedstawienia teatralnego. W tym sensie możemy powiedzieć, że na tę trójdzielność, kolejno składają się: 1) historia-tekst-scena (odegrany tekst) morderstwa; 2) osoby odgrywające scenę – kompetencje/wyćwiczenie/wiedza o tworzeniu; 3) widzowie doświadczający wydarzenia, pozostający świadomymi, że są odbiorcami sztuki. Bateson stara się uświadomić nam warstwowość, a tym samym powiedzieć, kiedy oraz w jakich warunkach czy zależnościach siła metakomunikatu odpowiedzialna jest za skuteczność działania³⁹.

Przedstawiona refleksja, jak to zostało pokazane, ma swe zastosowanie do życia codziennego, jak również może przekładać się na przykład na rytuał, gdzie również odnaleźć możemy trójwarstwowość, na którą składać się mogą: mit/legenda (historia), działania uczestników (gra – wprowadzająca konwencję), odbiorcy (konsumujący konwencję; kontynuujący, reprodukujący w czasie późniejszym rytuał). Wiele ze studiów wskazuje na to, że istnieją typy „ram”, gdzie widowiska kulturowe (głównie rytuały) sygnalizowane są na przykład przez sam sposób mówienia, odróżniający je od tego codziennego. Ceremonialny styl mówienia jest „kluczowy”, jak to określał Erving Goffman⁴⁰ czy Maurice Bloch⁴¹, ponieważ stanowi środek decydujący o tym, jaką „grę językową” się prowadzi. Odpowiedzialne za nią są, tak, jak w przypadku normalnej komunikacji u Bachtina, związanej z praktyką słuchania czy obserwowania, szczególne kody archaicznej mowy, wyrażanie oświadczeń zapowiadających początek i koniec działania, dystynktywne użycie metafor i metonimii, stylizowanie rytmu czy wyróżniające się harmonie samogłoskowe, tempo, a także inne rozłożenie akcentów. W tym sensie takie specyficzne momenty, w których nacisk położony jest na zamierzone demonstrowanie⁴², czy rodzaj „zachowanego zachowania”, różnią się tylko tym od codziennej praktyki prezentowania, ujmowanej przez Goffmana⁴³, że konstrukcja „ramy” ma więcej warstw.

John Langshaw Austin: I słowem się stało!

Inne, niezwykle ważne ujęcie dla studiów performatywnych wprowadzone zostało przez Austina. Był on, tak samo jak Wittgenstein, przekonany o tym, że istnieją błędy w pojmowaniu konceptualnym języka,

³⁹» M.B. Black, *Belief System*, [w:] J.J. Honigman (red.), *Handbook of Social and Cultural Anthropology*, Chicago: Rand McNally College Publishing Company 1973, s. 553.

⁴⁰» E. Goffman, *Klucze i stosowanie kluczy*, tłum. S. Szymański, [w:] A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski (red.), *Współczesne teorie socjologiczne*, T. 1, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2006, s. 348–358.

⁴¹» M. Bloch, *Ritual, History and Power: Selected Papers in Anthropology*, London: The Athlone Press 1989, s. 19–45.

⁴²» R. Schechner, *Performatyka*..., s. 124.

⁴³» E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa: Wydawnictwo Altheia, 2008.

a szczególnie jego widzenie jako abstrakcyjnego systemu referencyjnego. Nawoływał on zatem, tyle że w innym wymiarze, do odwoływania się do tego potocznego, który charakteryzował się praktycznością i aktywnymi użyciami. Najbardziej uderzająca różnica w ich widzeniu języka zasadza się w kwestii całościowego jego oglądu. Dla Wittgensteina, jak to wcześniej zostało wspomniane, jest on podzielony na dużą ilość „gier językowych”, które trudno objąć ogólną charakterystyką, a zatem był on skłonny raczej podać listę przykładów, niż przedstawić definicję tego terminu. W jego opinii podobieństwa między dwoma zdarzeniami czy artefaktami mogą być lub też nie produktem procesów uniwersalnych. Kwestie esencjonalnego definiowania odrzuca za pomocą idei tzw. „podobieństw rodzinnych”, o której sam pisze:

Podobieństw tych nie potrafię scharakteryzować lepiej niż jako „podobieństwa rodzinne”, gdyż tak właśnie splatają się i krzyżują rozmaite podobieństwa członków jednej rodziny: wzrost, rysy twarzy, kolor oczu, chód, temperament itd., itd. – Będę też mówić: „gry” tworzą rodzinę⁴⁴.

Możemy zatem posłużyć się koncepcją Wittgensteina, by sformułować prosty przykład. Marcin jest podobny do swojej siostry Justyny, natomiast ona przypomina ich kuzyna Michała. Ostatni nie jest jednak tak podobny do pierwszego. Marcin bardziej przypomina swoją kuzynkę Aleksandrę i zarazem siostrę Michała. Dlaczego zatem mimo tego, że Michał nie przypomina Marcina, nadal mówimy o przypominaniu kogoś czy podobieństwach? Trzeba zaznaczyć, iż pytanie jest podstępne. Po pierwsze, posługujemy się tu kryteriami morfologicznymi, które pozwalają nam na wychwytywanie podobieństw. One jednak zależne są od naszego uznania i naszej oceny, a są nimi powtarzając za Wittgensteinem np. wzrost, rysy twarzy, kolor oczu, chód, temperament itd. To co Wittgenstein wymienia jako „itd.” pozwala nam relatywizować kwestie podobieństwa w sposób pragmatyczny. Idee „podobieństw rodzinnych” obrazuje nam poniższa tabela.

	CECHA A	CECHA B	CECHA C	CECHA D
MARCIN	●	●	●	
JUSTYNA	●	●		●
MICHAŁ	●		●	●
ALEKSANDRA		●	●	●

Ilustracja 3. Tabela podmiotów i ich cech. Syntetyczne przedstawienie Wittgensteinowskiej idei „podobieństw rodzinnych”.

Natomiast, jak się wydaje, szczególnym celem Austina było ogólne ujęcie systematyzujące dla czynnego, potocznego języka. Kluczowe w jego teorii, i zarazem dla naszych rozważań, są tzw. wypowiedzi performatywne – inaczej mówiąc sprawcze, czyli oznaczające „że wygłoszenie wypowiedzi jest

⁴⁴» L. Wittgenstein, *Dociekania ...*, s. 51 (par. 67).

wykonaniem jakiejś czynności, jest czymś, o czy nie myśli się normalnie jak tylko o powiedzeniu czegoś”⁴⁵. Austin wykazał ich szczególną obecność przy takich wydarzeniach, jak: rytuały, zakłady, obietnice, chrzty czy śluby. Związane to było z tym, że pewne słowa w określonych okolicznościach traktowane są jak „działanie” czy „czyn” uznawany społecznie. Na charakterystykę wypowiedzi performatywnej składa się istnienie zaakceptowanej konwencjonalnej procedury postępowania, która powoduje efekt tworzący, czy przekształcający rzeczywistość. Za skuteczne jej przeprowadzenie odpowiedzialne są odpowiednie osoby i okoliczności, warunkowane konkretnym kontekstem i sytuacją, które muszą zaistnieć dla danego przypadku wypowiedzi performatywnej. Procedura wymaga wykonania przez wszystkich niezbędnych do jej przeprowadzenia uczestniczących, co ma odbyć się zarówno poprawnie, jak i kompletnie. Zaangażowane są w nią osoby, które łączy określony sposób myślenia oraz intencje, kształtujące właściwy dla przedsięwzięcia sposób postępowania. Ostatni łączy się z odpowiednim zachowaniem, które musi być do danej czynności zastosowane. Pomyślność przedsięwzięcia, jak widzimy, zależy może od wielu czynników. W przypadku chrzczenia statku może ono okazać się niepomyślne wtedy, gdy na przykład nie odpowiednia osoba rozbije szampana o burtę lub uderzy butelką w niewłaściwą jednostkę. Podobnie będzie w przypadku, kiedy w ramach zabawy dziecko postanowi rozbić butelkę z napojem gazowanym o burtę liniowca oceanicznego, by nadać mu własną nazwę. Czysto hipotetyczne „powodzenie” takiej czynności mogłoby mieć poważne konsekwencje dla właściciela statku, jak jego użytkowników, kapłana załogi czy pasażerów. Doprowadziłoby ono do zmiany jego nazwy, a wyniku tego ktoś straciłby własność, załoga nie mogłaby odnaleźć właściwej jednostki, a pasażerowie nie rozpoczęliby żeglugi.

Istotnym aspektem, który zauważa Austin jest to, że wypowiedziom performatywnym towarzyszyć musi rodzaj „właściwego”, pozytywnego myślenia, a także zgodność przyjętej konwencji oraz przekonanie o potrzebie, czy słuszności postępowania, jak na przykład w sytuacji udzielania ślubu. Uwidacznia się w takim działaniu potrzeba odpowiedniego podejścia, której głównym elementem jest świadomość podejmowanych czynów, ponieważ wypowiadane ceremonialne „tak” w przysiędze małżeńskiej niesie swe konsekwencje. W tym sensie odpowiednio wypowiedziane słowa stają się niezbędnym dopełnieniem przygotowanego wydarzenia. Samo przybycie państwa młodych na ślub, bez wypowiedzenia przysięgi (w pewnym ściśle określonym momencie, kolejno przez przyszłych małżonków), nie doprowadzi przecież do zawarcia małżeństwa. Istnieją również warunki do tego, by mimo pozoru właściwości działań i wypowiedzenia odpowiednich słów w pewnych okolicznościach unieważnić związek małżeński. Mogą nimi być takie jak na przykład choroba psychiczna, czy przymuszenie do jego zawarcia.

Reasumując, wypowiedzi performatywne wpływają sprawczo na zmianę rzeczywistości społecznej, odpowiadając za jej tworzenie i przekształcanie. Odbywać się muszą w odpowiedniej „ramie” i wymagają związanych z nią „gier językowych”. Szczególne znaczenie mają one na przykład, w działaniach o charakterze religijnym, rytualnym czy magicznym, gdzie partycypujący uczestnicy muszą „dać wiarę”

⁴⁵» Tamże, s. 146.

słowom oraz działaniom, co znaczy, że muszą współdzielić określoną *formę życia*. Austin utrzymywał, że możliwość wytworzenia efektywnej mowy, opiera się na wiedzy o prawach, które w istocie są zrozumiałymi „konwencjami” dla tego, do którego mowa jest skierowana⁴⁶. Ukazywały one, że są momenty, w których środki i cele są jednym, ponieważ uderzenie butelki o burtę statku i wypowiedzenie jego imienia jest właśnie jego nazwaniem, aktem chrztu statku. Granie w taką szczególną „grę językową”, która łączy się z wypowiedzią performatywną, wtedy, kiedy nie mamy do czynienia z sytuacją wyjątkową, na przykład o charakterze błędu, pokazuje nam, że jej zrozumienie osiągnąć można widząc ją jako część określonej *formy życia*. Formę życia Wittgenstein w różnych miejscach charakteryzuje w następujący sposób: 1) funkcjonuje jako podstawa całego języka, którego nie można byłoby bez niej sobie wyobrazić; 2) jako podstawa działania; 3) określa zgodność dotycząca tego, co fałszywe i tego, co prawdziwe; 4) jest wiele rodzajów form życia, np. zwierzęca czy ludzka; 5) musi zostać zaakceptowana jako dana; 6) widziana jest jako „twarda skała”: „Wyczerpawszy uzasadnienia, docieram do litej skały i mój rydel zwija się. Wtedy jest skłonny rzec: «Po prostu tak właśnie postępuje»”⁴⁷. W tym sensie uczestnikami działań, dla których wiążąca jest wypowiedź performatywna, są osoby dzielące wspólną formę życia, tylko tak wypełnić one mogą wszystkie z punktów wymienionych przez Austina, gdzie ważne jest przekonanie o właściwości, potrzebności i słuszności podejmowanych przez nich działań.

Turner: odgrywanie etnograficznego opisu

Turner w ostatnim etapie swojej pracy, po wcześniejszych zbliżeniach i zapożyczeniach głównie teoretycznych, wskazał na praktyczną możliwość i edukacyjną potrzebę powiązania między antropologią a teatrem. W dekadzie lat 80. XX wieku opublikowano pośmiertnie kilka jego kluczowych dla tego ujęcia książek⁴⁸. Prezentował się w nich jako badacz, który przykładął wagę, posługując się terminologią Diltheya, do „żywego doświadczenia”⁴⁹. Najpierw założenia wynikające z takiego ujęcia oraz późniejsza praca praktyczna i refleksja zostały opisane przez Turnera z perspektywy antropologicznej. Opublikowana przez Schechnera, książka szkockiego antropologa zatytułowana *Antropologia widowiska*⁵⁰, która w Polsce wydana została trzy dekady później stanowi zbiór artykułów, które dotyczą refleksji nad życiem społecznym ujętym z perspektywy szeroko rozumianych sztuk przedstawieniowych. Należy ona bez wątpienia do dzieł kanonu studiów performatywnych. W jednym z jej rozdziałów, o tym samym tytule, docieramy do przedstawienia różnic,

⁴⁶ » C. Bell, *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York: Oxford University Press, 1997, s. 148.

⁴⁷ » L. Wittgenstein, *Dociekania* ..., s. 125 (par. 217).

⁴⁸ » Jako jedyny autor: V. Turner, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publications: New York City, 1982; V. Turner, *Anthropology of Performance*, Performing Arts Journal Publications: New York City, 1987 oraz jako redaktor V. Turner, E.M. Bruner, *The Anthropology of Experience*, University of Illinois Press: Urbana and Chicago, 1986.

⁴⁹ » V. Turner, *Antropologia widowiska*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2008, s. 131–140.

⁵⁰ » Tamże.

jakie występują między lingwistycznym i antropologicznym definiowaniem przedstawienia, które zaprezentowane zostaje dzięki myśli Edmunda Leacha. Ten zdecydował się na rozumienie lingwistyczne, co wedle Turnera jest dowodem na zmianę myślenia w ujmowaniu rzeczywistości społeczno-kulturowej ze sposobu modernistycznego na postmodernistyczny. Leach utrzymuje, że przedstawienie jako symboliczne działanie indywiduum, może być postrzegane jako sensowne, wtedy gdy nakreśli się dla niego kontekst w postaci struktury kulturowej kompetencji. W jego opinii możemy dokonać interpretacji jednostkowej prezentacji, tylko w świetle wniosków, które wyciągnęliśmy dzięki szerszemu polu. Natomiast w kwestii naszych własnych, a dotyczących kompetencji musielibyśmy odwołać się do wzorca, czy używając terminologii Wittgensteinowskiej – reguły, do których dotarcie raczej nie może być efektem naszej naocznej obserwacji. Źródłem takiego widzenia wprowadzającego dychotomię kompetencja-przedstawienie jest myśl Noama Chomsky'ego, która przedstawia pierwszy jej element jako dominację systemu reguł i regularności⁵¹. Kwestia podążania za regułą, jak i sposób widzenia języka są kluczowe dla filozofii Wittgensteina. Chomsky uważa, że język jest naturalną ludzką zdolnością biologiczną. Z jednej strony, widzi go jako specyficzną właściwość mózgu, część genotypu, stanowiącego człowieka uniwersalium. Z drugiej jednak strony, jego badanie polega na empirycznej dostępności, a ta związana jest z wiedzą językową konkretnego użytkownika. Myśl ta nadaje językowi odmiennego charakteru, niż propozycja Wittgensteinowska, ponieważ dla Chomsky'ego język jest zinternalizowany, intensjonalny i subiektywny. Nie poprzestaje on na tym uważając, że tylko tak ujęty posiada jakąkolwiek empiryczną ważność. Przeciwny takiemu przekonaniu jest Wittgenstein, który uważa, że język, a zatem i kultura, muszą być współdzielone. Pierwsze i drugie niemożliwe są jako indywidualne, ponieważ głównych ich zadaniem jest informowanie i komunikowanie, a zatem przekaz, budujący wspólne podłoże – formę życia. Według Wittgensteina nie istnieje coś takiego jak prywatnie wewnętrzny podmiot, dla którego mógłby zostać znalezione odpowiednie wyrażenia w takim języku:

Można sobie wyobrazić zwierzę jako rozwścieczone, wylęknione, smutne, wesołe, przestraszone. A pełne nadziei? Dlaczegoż nie ?

Pies myśli, że jego pan jest u drzwi. A czy może też myśleć, że jego pan przyjdzie pojutrze? – Czego pies tutaj nie może ? – Jak zatem ja to robię ? – Cóż mam tu odpowiedzieć?

Czy nadzieję może mieć tylko ten, kto umie mówić ? Tylko ten, kto opanował użycie pewnego języka. To znaczy: zjawiska nadziei są modyfikacjami owego skomplikowanego sposobu życia. (gdy jakieś pojęcie odnosi się do charakteru pisma, to nie stosuje się ono do istot niepiszących)⁵².

Odgrywanie etnografii opisane przez Turnera wspólnie z żoną w artykule zatytułowanym *Performing Ethnography*⁵³ mimo tego, że prowadzi do pobudzenia perspektywy związanej z emocjami

⁵¹ » Tamże, 118–119.

⁵² » L. Wittgenstein, *Dociekania* . . . , s. 243.

⁵³ » V. Turner, E. Turner, *Performing Ethnography*, "The Drama Review: TDR" 1982, nr 2, vol. 26, s. 33–50.

i podejmowanymi działaniami, koncentrując się na osobowościach, nie przeczy w istocie społecznej koordynacji⁵⁴. Ta jednak, jak się wydaje, w okresie przed rozwinieniem ujęcia performatywnego, w przeważającej większości przypadków przysłała wartość doświadczenia człowieka komentarzem i analizą generalizującą, tłumaczącą funkcję oraz cel, mniej koncentrującą się na samym przeżywaniu. Rodzaj „odczłowieczenia” tekstów antropologicznych, gdzie brakowało emotywnej przestrzeni wydarzeń oraz narracji, wpływał w opinii Turnera również na zainteresowanie czytelników:

Od dawna chodziło mi po głowie, że antropologia w wydaniu akademickim jest mało atrakcyjna: i dla wykładowców i dla studentów. Doszedłem w końcu do wniosku, że czytanie i komentowanie materiałów etnograficznych to za mało; tak naprawdę powinniśmy je odgrywać⁵⁵.

Odpowiedzią państwa Turner na tego rodzaju przekonanie była próba wprowadzenia do etnograficznych studiów nad rytuałem, a właściwie do ich edukacyjnego wymiaru, pewnego rodzaju uzupełnienia. Polegało ono na tym, że celowym widziano podejmowanie wysiłku w ich odgrywaniu, które odbywało się pod okiem badaczy posiadających doświadczenia terenowe związane z elementem, fragmentem kultury, który podlega przedstawieniu.

Nauczając antropologii, przez wiele lat eksperymentowaliśmy z odgrywaniem etnografii, aby pomóc studentom zrozumieć, a jaki sposób ludzie z innych kultur doświadczają bogactwa swojej społecznej egzystencji, jakie moralne naciski nad nimi ciążyą, jakich gratyfikacji oczekują w zamian za dokładne wykonanie działań, a także jak wyrażają radość, smutek, szacunek czy sympatię zgodnie z wymogami kultury⁵⁶.

Innowacyjność metody edukacyjnej Turnerów, jako nauczycieli akademickich, współpracujących z grupą studentów antropologii i aktorstwa, polegała na prowadzeniu zajęć opartych na metodzie performatywnej. W tym sensie widzimy, że dostrzeżono potrzebę nie tylko analizowania na podstawie opisu etnograficznego, ale również „ożywienia” doświadczenia analizujących. W tym sensie antropolog, student czy słuchacz oprócz klasycznego procesu edukacyjnego, związanego z tekstem, stawać się miał również performerem. Otwierało to nowe nieeksplorowane dotychczas pole aktywności, za którym szły działania fizyczne, a także emocje poszerzające empiryczne spektrum refleksji. Wymiar ten wcześniej, pomijany był oczywiście ze względu na pokutujący w nauce podział na umysł i ciało. Dopuszczenie takiej metody wspierało możliwości dostępu do wiedzy i rozumienia, jak ludzie w innych kulturach doświadczają bogactwa społecznej egzystencji. W tym ostatnim twierdzeniu nie chodziło tylko o techniczny

⁵⁴ » V. Turner, *Antropologia widowiska...*, s.124–125.

⁵⁵ » Tenże, *Od rytuału do teatru: powaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2005, s.147.

⁵⁶ » Tenże, *Antropologia widowiska...*, s. 224.

sposób wykonawstwa, ale o pojęcie moralnej odpowiedzialności, a także o rodzaj poczucia spełnienia, jakie przynosi podążanie za odpowiednimi wzorami społecznie przyjętych działań. Wysilek przełożyć się miał na podjęcie próby uwrażliwiającej recepcji, pozwalającej poznać jak inni wyrażają szczęście, żal, szacunek i sympatię, czyniąc to w zgodzie z kulturowymi normami. Na warsztat brane były „wycinki” kultury, to znaczy wydarzenia o charakterze obrzędowym, stanowiące czasem część „dramatu społecznego”, które wcześniej były przedmiotem badań etnograficznych i antropologicznej analizy Turnera lub innych zaproszonych do współpracy etnografów. Jeden z nich w następujący sposób reasumuje wrażenia z tak prowadzonej pracy:

Jednakże reakcje studentów na przedstawiony rytuał dawały do zrozumienia, że wychwycili oni wydźwięk i wymowę tego rzeczywistego rytuału. Można było z łatwością wyczuć agresję, konflikt, kontrolowane przejawy wrogości czy destrukcji, pomimo stałych przekazów płynących od aktorów, że jest to amatorska gra. Oczywiście jest, że w każdym dramacie mamy do czynienia z dualizmem powagi i zabawy. Ktoś mógłby się nawet zastanawiać nad zasadnością użycia słowa „zabawa” w odniesieniu do przedstawień dramatycznych. W rzeczy samej, rytuały często zdają się skupiać na ukazywaniu, że rzeczywistość jest tylko fikcją, przedstawieniem odgrywanym przez jednych ludzi przed innymi. Ujawnia się tajemnicze, niezrozumiałe zjawiska są jedynie mechanicznymi sztuczkami⁵⁷.

Wydarzeniami, na których koncentrowano pracę były różnego rodzaju rytuały, takie jak na przykład te związane z okresem dojrzewania, ceremoniami zaślubin, czy potlaczem. W pierwszym etapie studenci lub uczestnicy proszeni byli o napisanie scenariusza do materiału zaprezentowanego w monografii etnograficznej. Po wspólnym ustaleniu tekstu i jego konsultacji z prowadzącymi zajęcia, przychodził czas na przejście do kolejnego – warsztatów „teatralnych”. Na nim starano się przejść od tekstu do działania, które wymagało wysiłku w podejmowanych próbach kinetyczno-emotywnego rozumienia innych grup społeczno-kulturowych, jak również wcielających się w te role kolegów z grupy. Zadaniem uczestników było doprowadzenie do odegrania działań, co – z jednej strony – automatycznie odsyłało ich do potrzeby poszerzenia wiedzy etnograficznej, tak istotnej dla dopracowywania scenariusza. Z drugiej strony mieli nie tylko skupić się na opisach, ale także na metodach pozatekstowego jego przekazania i funkcjonowania.

Nie możemy zapominać, że słowo „rytuał” zaczęło być używane również w odniesieniu do schematycznego, często godowego oraz agresywnego zachowania pewnych gatunków zwierząt. Chodzi tu o pewien rodzaj kodyfikacji ruchów i dźwięków, stanowiących istotny element dla ich komunikacji. Polega ona na powtarzaniu pewnych sekwencji działań, mających nie tylko zwykłe adaptacyjne czy pragmatyczne funkcje (takie jak zdobywanie pożywienia czy ucieczka przed atakującym⁵⁸), ale na przykład tań-

⁵⁷ » Tamże, s. 235.

⁵⁸ » R.L. Grimes, *Beginnings in Ritual Studies*, Third Edition, Columbia: University of South Carolina Press, 1990, s. 43.

ce godowe czy formy odstraszenia potencjalnych przeciwników. Kwestiami takich zachowań zajmują się etiologowie, którzy używają do ich opisywania terminu „rytuał”. Oczywiście używanie go w odniesieniu do zwierząt, nie powinno być utożsamiane ze znaczeniem, w jakim funkcjonuje ono w życiu czy naukach społecznych, co wynika z różnego kontekstu. Możemy powiedzieć, że jego pojawienie się wskazuje na to, że niektórzy zauważyli pewne podobieństwa między ekwencjami ludzkich i zwierzęcych zachowań. Przypomnijmy, że Wittgenstein widział główny problem filozofii oraz nauki w niewłaściwym używaniu języka, z którym i tu możemy mieć do czynienia. Odpowiedź w tej kwestii nasuwa się nam po lekturze ostatnich z jego cytowanych słów, które obnażają bezsensowność stwierdzenia, w którym to pies miałby myśleć, że jego pan pojawi się za dwa dni. Tym samym używanie słowa „rytuał” w stosunku do świata zwierząt ma raczej metaforyczny wydźwięk, czy też stanowi specyficzną „grę językową” rozwijaną wśród etiologów, która chce powiedzieć, że niektóre z zachowań przypominają, czy mogą być „widziane jako” rytuał. W tym sensie jakikolwiek poza religijny przykład tak zwanych rytuałów świeckich, przybliżałby nas do rozumienia tego fenomenu w duchu wymienionych specjalistów, co nie koniecznie oznacza, że posunęlibyśmy się do użycia w jego opisanu tego terminu. Problem zatem polega na kwalifikacji ze względu na podobieństwo, które w nauce w procesie kategoryzowania czy definiowania esencjonalnego wiąże się z potrzebą poszukiwania wspólnego pnia, gdzie nigdy nie wiadomo ile cech powinno być wspólnych, by zaakceptować jako obowiązującą daną kategorię. Myślenie w duchu „podobieństw rodzinnych” widać na przykładzie schechnerowskiego ujęcia gatunków.

Kwestia odgrywania fragmentów etnograficznych opisów w swym założeniu przechodzi od prezentacji zdarzeń w narracji do restytucji dialogów oraz przywrócenia akcji. Zwiastunami, takiego procesualnego widzenia świata społecznego, było już wcześniejsze odwoływanie się przez Turnera do koncepcji „dramatu społecznego”. W trakcie prowadzonych przez niego warsztatów okazało się, że nie chodziło tylko o poznanie momentu i miejsca działania w strukturze wydarzenia, ale przede wszystkim jego sensu dla całokształtu społeczno-kulturowej egzystencji grupy, z której pochodził wycinek. W przechodzeniu od opisu etnograficznego do przedstawienia starano się nie tylko o zachowanie „logicznego” porządku, specyficznego sposobu myślenia, które mogło pozostawać charakterystyczne dla grupy, ale również tego dotyczącego akcji dramatycznej. Polegało ono na oparciu, we właściwy kulturowy sposób, interakcji między biorącymi udział w przedsięwzięciu. W ujęciu performatywnym widać próbę wniesienia nowej wartości do poradzenia sobie ze starym problemem *emic/etic*, gdzie przyjęcie punktu widzenia tubylcy nie ma odbywać się w oparciu o widzenie i rozumienie jego kultury jako tekstu, ale w działaniu, które przekładane jest na ciało, emocje i uczucia performerów. Współcześnie dowiadujemy się, że nie tylko badacz, ale i badany, w swojej codzienności, niezwykle rzadko przyjmuje jedną albo drugą postawę, ponieważ częściej jako osobaczy członek zbiorowości pozostający w procesie kulturowym przychodzi mu wobec refleksji i aktywnego zaangażowania znaleźć się po obu stronach.

Widzimy zatem, że Turner w swym ostatnim etapie twórczym, nie bał się przyznawać do marzeń o antropologii wyzwolonej. Takiej, która nie byłaby (jak dotąd) systematycznymi studiami nad

zdehumanizowanymi podmiotami ludzkimi, na które spogląda się, jak na nosicieli bezosobowej kultury. Chodziło mu o ujęcie, w którym nie tylko myśl, ale także uczucie i wola składałyby się na przedmiot antropologicznych rozważań, czyli kulturę, tworzoną i rezydującą w doświadczeniu jednostek oraz w kolektywie jej członków. Ta – wedle niego – nie tylko znajduje swój wyraz w mitach, czy symbolach, ale przede wszystkim „ucielesnia się” w rytuałach, celebracjach i codzienności⁵⁹, co więcej ma w nich charakter jak najbardziej namacalny.

Kwestia języka wydaje się być tylko z pozoru nieobecna w performatywnym ujęciu i refleksji Turnera, który na pierwszy plan, jak to zostało powiedziane, wysuwa działanie i doświadczenie. Niedocenianie roli tego elementu wynika ze ścierających się w „zwrotach” kluczowych koncepcji, ujęć i zjawisk, gdzie na pierwszy plan wysunięta zostać musi inna, nowa perspektywa. Spoglądanie na kulturę i społeczeństwo od strony języka stanowiło w ocenie wielu ujęcie ubezwłasnowolniające perspektywę indywidualną, natomiast skoncentrowanie się na działaniu przeciwnie doprowadziło do uwypuklenia jednostki jako istoty sprawczej, której aktywności w świecie społeczno-kulturowym nie jest wyłącznie uzależniona od procesów pozajednostkowych.

Pogłębił to w charakterystyce współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej, a szczególnie w jej krytyce, gdzie przekonanie o bezsilności wobec hegemonicznych sił związanych z kapitalizmem, przekonuje wielu do podejmowania działań oddolnych, które wiążą się z rodzajami aktywności, wykraczającymi poza sferę pracy zawodowej. Ich podejmowanie dawać może z pewnością poczucie uwalniania się spod dyktatu i dyskursów kształtowanych przez relacje władzy, gdzie nasze osamotnienie i bezosobowość wydają się mniej wyraźne. Wprowadzenie odgrywania etnografii niesie za sobą skutki, nie tylko w kwestii dyktatu narracji monografii etnograficznej, czy dla biorących w takiego rodzaju przedsięwzięciu osób, ale także w dostrzeżeniu roli pomyłki, czy niewłaściwości w procesie przyswajania kultury, co zauważył Turner:

„Postmodernistyczny zwrot” odwrócił ten proces „oczyszczania” myśli, który obejmował „błędy w performatacji i zjawisko wahania”, „czynniki osobiste i „społeczno-kulturowe”, a także oddzielenia „zdań” od „wypowiedzi” poprzez nazywanie tych ostatnich – „zależnymi od kontekstu” (a więc „nieczystymi”) pod względem znaczenia i struktury gramatycznej⁶⁰.

Dzięki odegraniu nasza refleksja „bogaci się”, w ramach tak „oczyszczonego” opisu etnograficznego, o odkryte w procesie odtworzenia „brudy”, które obnażają „niedoskonałości” czy – wspomniane przez Turnera – „nieczystości”. W performatywnym wysiłku tworzy się przestrzeń do pytań, które mogą zde-maskować antropologiczne pominięcia czy niedomówienia zmierzające do uzyskania argumentacyjnej

⁵⁹ » V. Turner, E. Turner, dz.cyt., s. 34.

⁶⁰ » V. Turner, *Antropologia widowiska...*, s. 119.

koherencji. W procesie odtwarzania, tak jak w codzienności liczyć się musimy z błędem, ponieważ rzeczywistość, przed którą stoi nauka jest mniej oczywista i wytłumaczalna niż nam się wydaje, o czym Wittgenstein mówił następującymi słowami: „Czujemy, że gdyby nawet rozwiązano wszelkie *możliwe* zagadnienia naukowe, to nasze problemy życiowe nie zostałyby jeszcze tknięte. [...]”⁶¹, dlatego też „Pociąg do tego, co mistyczne, płynie z niezaspokojenia naszych pragnień przez naukę”.⁶² Zdając sobie z tego sprawę, godzimy się z Turnerem, że:

Przedstawienie, czy to rozumiane jako wystąpienie słowne, codzienna prezentacja „ja”, dramat sceniczny, czy jako dramat społeczny, znajduje się teraz w centrum hermeneutycznej uwagi i obserwacji. Według teorii postmodernistycznej kluczem do zrozumienia natury ludzkich procesów są właśnie te błędy, zaważania, czynniki osobiste, a także takie komponenty przedstawienia, jak: niedokończoność, niedomówienie, zależność od kontekstu, sytuacyjność. Teoria ta mówi również, iż prawdziwa nowość, twórczość jest w stanie wyłonić się ze swobody, mającej miejsce w sytuacji performatywnej, w tym co Durkheim (w okresie swojej największej płodności) nazywał społecznym „musowaniem”, którego przykładem są narodziny nowych symboli i znaczeń w przedstawianiu francuskiej rewolucji”. To, co kiedyś uważano za „kontaminację”, „zmieszanie”, „nieczystość”, staje się dziś ośrodkiem postmodernistycznych analiz⁶³.

Od znaczenia/użycia do rozumienia/działania: o istotności „podwójnego przejścia” studiów performatywnych dla nauk społecznych

Wszystkie zachowania i działania ludzkie są językowe, szczególnie wtedy kiedy są obserwowane przez innych lub podlegają ocenie społecznej. Nawet wtedy, gdy brak osób trzecich, okazuje się, że nasze aktywności, jak i przemyślenia, czy – co oczywiste – proces ich relacjonowania, nie pozwoli nam uniknąć języka. Antropologia raczej nie zajmuje się takimi działaniami, które mają wymiar prywatny, ale koncentruje się na zbiorowych przejawach funkcjonowania społeczeństwa i kultury. Nie oznacza, że nie bierze ona na warsztat poszczególnych przypadków, które związane są również ze sposobami rozwiązywania problemów i wyzwań przez przedstawicieli grupy, czy też obserwowania ich możliwości twórczych, jak i obieranych w tych wysiłkach kierunków. W tym sensie ich pole nakłada się na siebie, co dzieje się jednak nie w całości problematyk podejmowanych przez wspomniane dziedziny. Powiedzieć możemy, że na przykład teatr w swym najbardziej klasycznym ujęciu nie był eksplorowany przez antropologię, co pozostawione zostało teatrologii, nad którym refleksję, po tzw. Drugiej Reformie teatru, w coraz to większym stopniu przejmują studia performatywne. Należy zauważyć, że antropologia skorzystała na wielu

⁶¹» L. Wittgenstein, *Tractatus...*, s. 82, (6.52).

⁶²» Tenże, *Dzienniki 1914–1916*, tłum. M. Poręba, Warszawa: „Spacja”, 1999, s. 86.

⁶³» V. Turner, *Antropologia widowiska...*, s. 119.

elementach wprowadzanych przez nie szczególnie wobec takich kwestii, jak zapomnienie o ciele, czy uzmysłwienie sobie zwiększającej się audiowizualności, czy zaangażowania i uwikłaniu również badacza w przestrzeń społeczno-kulturową. Dostrzec możemy, że to ujęcie czy podejście jest w niej owocnie wykorzystywane, co więcej – ma to też swe przełożenie na sposób pojmowania etnografii i społecznej roli antropologa, a także na możliwość podejmowania wysiłku poszukiwania czy tworzenia nowych metod badawczych, uchwycenia sfer, które mogą nim podlegać, jak również dostrzeżenia możliwości performatywnego prezentowania wyników badań. Stało się to faktem za sprawą zejścia się antropologii i teatru, dostrzeżenia wspólnego pola lub pewnej perspektywy, która pozwala na skomentowanie wydarzeń, które do niedawna nie wypracowały sobie specyficznego, performatywnego ujęcia. Punktem, który uchodzić powinien za centralny, a często pomijany jest w ramach genezy studiów performatywnych jest kwestia języka. Wynikiem tego, jak pokazuje Ewa Domańska, jest:

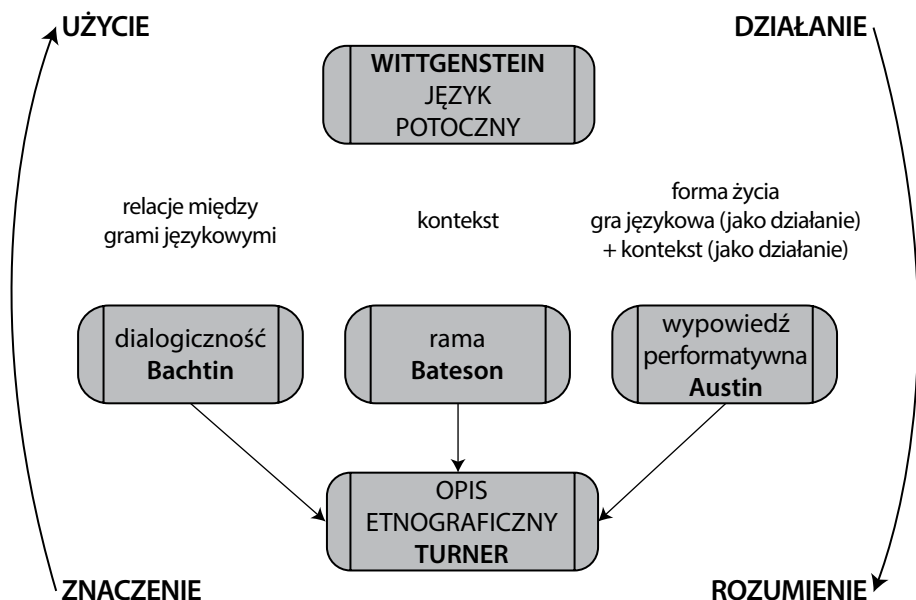
[...] konstruktywizm, poststrukturalizm i narratywizm ze swoimi hasłami śmierci podmiotu, śmierci autora, antyesencjalizmem, afirmacją „słabego podmiotu”, który jest konstytuowany przez dyskurs, system czy relacje wiedzy-władzy itd. odebrały podmiotowi sprawczość, którą współczesne awangardowe kierunki w humanistyce usiłują odzyskać. Zatem „zwrot performatywny” może być także widziany w kategoriach „powrotu silnego podmiotu”, choć, rzecz jasna, nie chodzi tutaj o podmiot humanistyczny, esencjalny, homogeniczny⁶⁴.

Zaprezentowana perspektywa związana z Wittgensteinem, dzięki której udało się prześledzić idee wybranych prekursorów studiów performatywnych, pokazuje, że choć taki przeważający sposób myślenia o dyktacie języka czy tekstu przedarł się do nauk społecznych, to jednak nie jest jedynym możliwym. Inne jego widzenie pozwala zauważyć, że niekoniecznie relacja między ujmowanymi w artykule zwrotami oparta była na opozycji, ale mogła również znaleźć swoje odzwierciedlenie w wynikaniu opartym o procesy zaobserwowane i funkcjonujące w działającym języku potocznym. Po prześledzeniu z grubsza myśli Wittgensteina oraz zaakceptowaniu istnienia wielości „gier językowych”, dochodzimy do wniosku, że regułą je dominującą niekoniecznie zawsze muszą być relacje władzy. W zaprezentowanym ujęciu za znaczenie odpowiedzialne jest użycie, natomiast podejmowane działania świadczą o rozumieniu. Refleksje i relacje między koncepcjami poszczególnych autorów, jak również proces między ożywianiem doświadczenia (użycie – działanie) a refleksją analizy opisu etnograficznego (znaczenie – rozumienie), przedstawić można za pomocą wykresu (patrz: Ilustracja 4).

Słowo *performance* pochodzi od starofrancuskiego *parfournir*, co znaczy „ukończyć”, „w pełni wprowadzić w życie”. W tym sensie odnosi się do właściwego zakończenia doświadczenia⁶⁵. Przytoczone tu pochodzenie i takowe znaczenie, pomagają nam jedynie w wyobrażeniu sobie, co do wielorakości

⁶⁴» E. Domańska, dz. cyt., s. 56.

⁶⁵» V. Turner, *Od rytuału...*, s. 17.



Ilustracja 4. Schemat pokazujący Turnerowskie ożywianie doświadczenia i przywracanie do Wittgensteinowskiej podstawy – języka potocznego.

zdarzeń do jakich może się odnosić. Uzmysławia nam to Wittgenstein, który stawia sobie pytanie w kwestii słowa użytego do sformułowania kluczowej dla niego koncepcji „gry językowej”:

Jest to tak, jak gdyby ktoś wyjaśniał: „Gra polega na tym, że na danej płaszczyźnie przesuwają się pewne rzeczy zgodnie z pewnymi regułami. . .” – a my mu odpowiadamy: Myślisz pewnie o grach typu szachów; ale to nie są wszystkie gry. Objasnienie swe możesz poprawić, jeżeli ograniczysz je wyraźnie do gier tego właśnie typu⁶⁶.

Widzimy zatem, że możemy się spodziewać, że słowo *performance*, tak jak i „gra”, w języku potocznym, humanistycznym czy też w naukach społecznych, odnajdziemy w wielu użyciach. Interesujący nas termin szczególnie obecny będzie w odniesieniu do sfery związanej z przestrzenią wykonawczo-prezentacyjną, czyli na przykład rytualną czy artystyczną. Najczęstsze jego pojawienie wiązać możemy znaczeniowo z polskimi czasownikami, takimi jak: wykonanie, pełnienie, granie, spełnienie, odnoszącymi się najczęściej do: rytuału, cyklu obrzędowego, ceremonii, tańca, utworu muzycznego, wystawienia sztuki teatralnej czy grania w filmie.

⁶⁶ L. Wittgenstein, *Dociekania . . .*, s. 9 (par. 3).

Performance jako rzeczownik funkcjonował pierwotnie wyrażnie w dwóch kręgach dyscyplinarnych: w językoznawstwie (czy studiach językoznawczo-filozoficznych), o czym mówiliśmy do tej pory oraz w studiach socjologiczno-antropologicznych⁶⁷, do czego stopniowo przechodzimy po prezentacji koncepcji „etnografii performatywnej” Turnera. Możemy wyróżnić kilka kategorii związanych z użyciem interesującego nas ujęcia/kategorii dla analizy nauk społecznych. Od początku artykułu skupialiśmy się na kwestii istotności języka dla przedstawienia analizy studiów performatywnych i wydarzeń z nim związanych, dlatego też wymieniamy od tych trzech, którym uwaga poświęcona była wcześniej.

Po pierwsze, w najogólniejszym sensie ujęcie *performance* odnosić się może do rodzaju praktyki, która opisywana była przez wielu filozofów na przykład Engelsa i Marksa, którzy powiedzieli:

Przesłanki, od których zaczynamy, nie są dowolne, nie są dogmatami – są to przesłanki rzeczywiste, od których abstrahować można tylko w wyobraźni. Są to rzeczywiste osobniki, ich działanie i materialne warunki ich życia, zarówno te, które już zastały, jak i te, które wytworzyły swą własną działalnością⁶⁸.

Po drugie, wiązać je może z wykonawstwem, leżącym w illokucyjnej sile, którą omówiliśmy, odnosząc się do Austina. Po trzecie – z działaniem, które nastawione jest na prezentację siebie, tematu, czy problemu, która ma pobudzić refleksję widzów. Czynność ta ma znamiona artystyczne, a oparta jest na komunikacji, gdzie zakłada się aktywne uczestnictwo publiczności. Wymaga ono założenia o odpowiedzialności wobec słuchaczy, którzy stanowią grupę odbiorców przekazu proponowanego przez osobę prezentującą (*performera*). Użycia te – a szczególnie dwa pierwsze – były przedmiotem naszych wcześniejszych rozważań, natomiast trzecie z nich, wymienione na końcu przynależy do sztuki i nie będzie w tym artykule analizowane w sposób szczegółowy. Należy zaznaczyć jednak, że jego ustalenia odnoszą się również i do tego użycia, które różni się, co zostało omówione, ilością poziomów „ram”. Pozostają nam jeszcze dwa „najbardziej” socjologiczno-antropologiczne użycia terminu, którym poświęcimy trochę więcej miejsca przed konkluzją.

W czwartym użyciu, *performance* może być właściwością, która ujawnia potrzebę teatralizacji zachowań w życiu społecznym. Podejście to związane jest z perspektywą socjologiczną zwaną interakcjonizmem symbolicznym, wskazującą na aspekt widowiskowości zdarzeń życia codziennego. Możemy je rozumieć, jako ekspresywny proces wywierania wrażenia i nadawania formy improwizacji, za pomocą którego ludzie wyrażają zwykle swoje zamierzenia i pragnienia, odnajdując się w sytuacjach i relacjach codziennych, charakterystycznych dla życia społecznego. Właśnie w takim duchu termin *performance* tłumaczył Erving Goffman:

⁶⁷ M. De Marinis, *Performansiteatr. Od aktora do performer a i z powrotem?*, tłum. E. Bał, „Performer – Pytając o Performatykę” 2012, nr 5, www.grotowski.net/node/2718. (30.06.2014).

⁶⁸ K. Marks, F. Engels, *Ideologia niemiecka. Krytyka najnowszej filozofii niemieckiej w osobach jej przedstawicieli – Feuerbacha, B. Bauera i Stirnera, tudzież niemieckiego socjalizmu w osobach różnych jego proroków*, tłum. K. Błeszyński, S. Filmus, [w:] *Dzieła*, t. 3, Warszawa: Książka i Wiedza, 1961, s. 21.

„Występ” (*performance*) można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływaniu w jakiś sposób na któregośkolwiek z innych jej uczestników. Uznając poszczególnego uczestnika interakcji i jego występ za najważniejszy punkt odniesienia, możemy tych, którzy przyczyniają się do występów innych, nazywać widzami, publicznością, obserwatorami lub współuczestnikami. Ustalony wcześniej wzór działania ujawniający się w czasie występu, ale mogący mieć zastosowanie także przy innych okazjach, możemy nazwać „rolą” lub „punktem programu”. Te sytuacyjne terminy łatwo można powiązać z ogólnie przyjętymi terminami, odnoszącymi się do struktury społecznej. Kiedy jednostka lub wykonawca odgrywa przy różnych okazjach tę samą rolę przed tą samą publicznością, prawdopodobnie zawiąże się stosunek społeczny. Definiując rolę społeczną jako deklarację praw i obowiązków przypisanych danej pozycji społecznej, możemy powiedzieć, że rola społeczna obejmuje jedną lub więcej ról granych przy kolejnych okazjach przez wykonawcę przed publicznością tego samego rodzaju lub przed publicznością złożoną z tych samych osób⁶⁹.

W ujęciu Goffmana, jednostka nie ma możliwości ucieczki przed obecnością ludzi, a tym samym – przed skłonnością do kształtowania wizerunku samych siebie, odpowiednio do ich oczekiwań. W tym sensie, inne istoty ludzkie są naszymi stałymi towarzyszami podróży przez życie. Są zatem bezwzględny elementem konstruującym nasze „ja”, które nie może nie być związane z innymi „ja”, występującymi na scenie. Nie ma zatem ucieczki od władzy społeczeństwa, ponieważ ciągle podlegamy jego prawom. W tym sensie człowiek w sposób ciągły „występuje” w różnych rolach wobec innych członków społeczeństwa.

Piąte, ostanie z ujęć, odnosi się do „szczególnych czynności symbolicznych lub estetycznych, takich jak rytuał, teatr lub folklor, które są realizowane jako intencyjne ekspresywne przedstawienia w ustalonych kulturowo formach”⁷⁰. W tym sensie, polskim odpowiednikiem dla tego rozumienia byłoby w języku polskim słowo „przedstawienie” bądź „widowisko”. Rozumiemy je jako rozmyślane działanie, mające na celu zaprezentowanie czegoś lub kogoś, które wyłączone jest z porządku dnia codziennego. Pierwszy raz tego rodzaju wydarzeniami zajął się Milton Singer, który już w tekście z 1955 roku zatytułowanym *The Cultural Pattern of Indian Civilization* pisał:

Za każdym razem, gdy madrascy bramini (zresztą niebramini w niczym się pod tym względem od nich nie różnili) chcieli mi unaocznić jakąś cechę hinduizmu, zawsze odwoływali się do konkretnego rytuału lub ceremonii związanej z kolejnymi fazami cyklu życiowego, do obrzędów świątynnych czy ogólnej sfery przedstawień religijnych i kulturowych, lub też zapraszali mnie do udziału w tychże rytuałach. Rozmyślając na tym w trakcie moich wywiadów i badań, doszedłem do wniosku, że nawet bardzo abstrakcyjne uogólnienie na temat hinduizmu (moje własne, jak również te, które zasłyszałem z innych źródeł) można

⁶⁹» E. Goffman, *Człowiek...*, s. 45.

⁷⁰» J.J. Pawlik, SVD, *Antropologiczne badania rytuału*, [w:] M. Filipiak, M. Rajewski (red.), *Rytuał: przeszłość i teraźniejszość*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006, s. 28.

generalnie sprawdzić, bezpośrednio czy niebezpośrednio, na przykładzie tych możliwych do zaobserwowania przedstawień⁷¹.

Dwa ostatnie przytoczone ujęcia, obok myśli Arnolda van Gennepa, co oczywiste, odcisnęły piętno na Turnerze. Długo przed stworzeniem koncepcji etnografii performatywnej, wprowadził on do antropologii pojęcie „dramatu społecznego”, które również jest kluczowe dla studiów performatywnych. Koncepcja ta miała zbliżyć do wyjaśnienia dynamiki zaburzeń społecznych czy konfliktów, a te pojawiały się w pewnych ściśle określonych sytuacjach, co więcej – związane z nimi wydarzenia odbywały się w niemalże „scenariuszowym porządku”. Turner był człowiekiem poszukującym, a niejasności, brak satysfakcji i komfortu dawał mu siłę do dalszych poszukiwań i rozwoju własnych koncepcji.

Trzydziestoletni okres, w którym zmieniała się jego perspektywa patrzenia na rytuał oraz inne wydarzenia o podobnym charakterze, podsumował w następujący sposób:

[...] nie mogę analizować [tych] symboli rytualnych bez badania ich sekwencji czasowych w relacji do innych „wydarzeń” [traktując przy tym symbole bardziej jako „wydarzenia” niż „rzeczy”], dlatego że w istocie symbole są włączone w proces społeczny [i dodałbym teraz – także w proces psychologiczny]. Dojrzałem do traktowania rytuałów jako rozpoznawalnych faz w procesie społecznym, za pomocą których grupy społeczne dostosowują się do wewnętrznych zmian (wywołanych osobistymi czy frakcyjnymi walkami i konfliktami norm lub też innowacjami technicznymi, organizacyjnymi itd.) i adaptują się do środowiska zewnętrznego (społecznego i kulturowego, a także fizycznego i biotycznego). Z tego punktu widzenia symbol rytualny staje się elementem w działaniu społecznym, pozytywną siłą na tym polu wydarzeń. Symbole są tak mocno związane ze zmianą społeczną – są kojarzone z indywidualnymi i zbiorowymi interesami, celami, znaczeniami, aspiracjami, ideałami – o których dowiadujemy się wprost lub wnioskujemy z obserwacji zachowania. Z tych powodów struktura i właściwości symboli rytualnych mają charakter dynamiczny, przynajmniej w obrębie danego kontekstu działania⁷².

Cytat ten jest kluczowy dla naszych rozważań. Po pierwsze, Turner widzi potrzebę prowadzenia badań antropologicznych w szerokim kontekście. Ten wydaje się nosić znamiona bachtinowskiej dialogiczności, co więcej – zdaje się uwzględniać czasoprzestrzenność użyć i działań, ponieważ nie widzi zjawisk jako rzeczy, ale jako wydarzenia. Rytuały stały się dla niego środkiem do badania faz procesu społecznego, a ten przejawia się w ciągu akcji. Dalsza refleksja, w której przyglądał się specyficznym momentom życia codziennego, a także różnym wydarzeniom procesów historycznych, pozwoliły mu na dostrzeżenie dramatów społecznych, niezwiązanych bezpośrednio z rytuałami.

W życiu codziennym dramaty społeczne pojawiają się, w mniejszej lub większej liczbie, nieustannie – jako owoc zarówno kultury, jak i natury – jednak kulturowe sposoby uświadamiania ich sobie (a więc rytuały,

⁷¹» Za: C. Geertz, *Interpretacja...*, s. 134–135.

⁷²» V. Turner, *Od rytuału...*, s. 31–32.

sztuki sceniczne, karnawały, monografie antropologiczne, wystawy, filmy) zmieniają się wraz z kulturą, klimatem, techniką, historią zbiorową i demograficznymi uwarunkowaniami poszczególnych grup⁷³.

Dramaty społeczne rozgrywają się w życiu codziennym, a język, w którym są one rozgrywane ma charakter potoczny. Wiążą się one z konkretnymi działaniami, a te często prowadzą do konfliktu, który stanowi jego moment. Powstaje on w efekcie spierania się sił społecznych, doprowadzając najpierw do naruszenia porządku i kryzysu, po którym następuje proces zmierzający do jego zażegnania. Środkami prowadzącymi do tego celu są mniej lub bardziej wyraźne działania, począwszy od negocjacji, na wojnie kończąc. Mogą one przybrać również rytualny czy artystyczny wymiar. Widzimy zatem, że źródłem dla dramatów społecznych są różnego rodzaju napięcia, które częstokroć wyrażać się mogą w różnych widowiskach kulturowych. Te dotyczyć mogą nie tylko konkretnej i doraźnej sytuacji, jak tłumaczył nam Geertz, ale również obejmować takie zasadnicze kwestie jak walka dobra ze złem, jako spieranie się odwiecznych kulturowych wartości⁷⁴. W tym sensie stawanie się, odnawianie, ożywanie charakterystyczne dla widowiska uwypukla potrzebę działań do utrzymania *statusu quo*, którego trwanie nie jest samoistne i nie odbywa się bez wysiłku. W tym sensie przywraca się możliwość dostrzeżenia porządku, który znika wtedy, kiedy aktorzy społeczni przywykli do jego obowiązywania. Utrzymanie go stanowi zatem w istocie ciągłą akcję, która oznacza, że tylko z pozoru mamy do czynienia ze statyką. Właśnie jej złudzenie powoduje, że mamy do czynienia z „performowaniem” na poziomie jednostki, ale także sił społecznych.

Przedstawione przez prekursorów użycia terminu *performance* należałoby zestawić z jego ujęciem zaproponowanym przez Schechnera, jednego z głównych przedstawicieli studiów performatywnych. Należy zaznaczyć, że nie jest on tylko teoretykiem czy obserwatorem widowisk, ale aktywnym reżyserem, tworzącym spektakle. Kwestia aktywności twórczej dla przedstawicieli z grona studiów performatywnych uchodzi za kluczową, co zresztą podkreśla sam Schechner⁷⁵. Podając wstępną definicję dla terminu *performance* przedstawia ją jako uwarunkowane zrytualizowane zachowanie/przenikające w grze. Im w „sposób bardziej swobodny” gatunki grają, tym w większym stopniu *performance*, teatr, scenariusz i dramat wykazują związki ze zrytualizowanym zachowaniem⁷⁶. Wyróżnia on następujące właściwości widowisk kulturowych (*performance*): 1) szczególne porządkowanie czasu; 2) szczególne nadawanie wartości rzeczom; 3) bezproduktywność w kwestii dóbr; 4) zasady; 5) często szczególne, niezwykle miejsca do ich przeprowadzenia, które są bądź wydzielone, bądź skonstruowane⁷⁷. Schechner, jak się wydaje w celach systematyzacji umieszcza w tabeli powyższe aspekty, które ukazują „podobieństwa rodzinne” występujące między różnymi „gatunkami” *performance*.

⁷³ » J.J. MacAloon, *Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk we społeczeństwach współczesnych*, [w:] Tenże (red.), dz. cyt., s. 41.

⁷⁴ » C. Geertz, *Interpretacja...*, s. 110–150.

⁷⁵ » R. Schechner, *Theory...*, s. XI.

⁷⁶ » Tamże, s. 99.

⁷⁷ » Tamże, s. 8.

	ZABAWY	GRY	SPORTY	RODZAJE TEATRU	RYTUAŁY
Szczególne porządkowanie czasu	Zwykłe	Tak	Tak	Tak	Tak
Szczególne wartości przedmiotów	Tak	Tak	Tak	Tak	Tak
Bezproduktywność w kwestii dóbr	Tak	Tak	Tak	Tak	Tak
Zasady	Wewnętrzne	Ustalone	Ustalone	Ustalone	Zewnętrzne
Szczególne miejsce	Nie	Często	Tak	Tak	Zwykłe
Skierowany na innego	Nie	Często	Tak	Tak	Tak
Publiczność	Niekoniecznie	Niekoniecznie	Zwykłe	Tak	Zwykłe
Skierowany na uczestniczącego	Tak	Niecałkowicie	Niecałkowicie	Niecałkowicie	Nie
Skierowany na porządek poza przedsięwzięciem	Nie	Niecałkowicie	Niecałkowicie	Niecałkowicie	Tak
Zakończone	Niekoniecznie	Tak	Tak	Tak	Tak
Grupowe	Niekoniecznie	Zwykłe	Tak	Zwykłe	Zwykłe
Rzeczywistość symboliczna	Często	Nie	Nie	Tak	Często
Ze scenariuszem	Czasami/nie	Nie	Nie	Tak	Zwykłe

Ilustracja 5. Wykres „gatunków” performance (za R. Schechner, *Performance Theory...*, s. 16.)

Nie jest to miejsce, by dokładniej przyglądać się tabeli i wyciągać z niej wnioski dotyczące „gatunków”. Z pewnością zauważyć należy, że pokazuje ona, wszechobecność Wittgensteinowskiej prawdy dotyczącej języka, który co więcej przejawiał się w przejrzystej prezentacji Schechnera, dotyczącej podobieństw i różnic w ramach wielości użyć słowa *performance*, o której Wittgenstein pisał:

Jednym z głównych źródeł naszego nieporozumienia jest to, że brak nam jasnego *przeglądu* sposobów użycia naszych słów. – Naszej gramatyce brak przejrzystości. – Przejrzysta ekspozycja umożliwia zrozumienie,

kóre właśnie na tym polega, że „dostrzegamy związki”. Stąd doniosłość odnajdywania i wynajdywania *ogniów pośrednich*. Pojęcie przejrzystości ma dla nas zasadnicze znaczenie. Charakteryzuje ono formę naszego ujęcia, sposób w jaki sprawy widzimy. (Czy jest to pewien „pogląd na świat?”)⁷⁸.

Zatem kluczowy dla studiów performatywnych termin wskazuje na bezsensowność rozpoczynania procesu poszukiwania wspólnego rdzenia dla jego zdefiniowania⁷⁹. Nie oznacza to jednak, jak zauważyliśmy na początku, że studia performatywne odznaczają się jakąś szczególną, w stosunku do innych dziedzin nauki, otwartością. W myśli Schechnera zatem odnajdujemy z jednej strony słuszne przeczucie, które jednak ma zły powód, ponieważ to nie uprzywilejowanie studiów performatywnych, ale charakterystyka działań językowych w toczonych grach odpowiedzialna jest za ciągle niedomknięcie. W tym właśnie przejawia się dyskursywny charakter języka, gdzie wszelkiego rodzaju wysiłki w znalezieniu esencjonalnej tożsamości spełzają na niczym. Dla Wittgensteina „prezentacja przejrzysta” wiąże się ze „światopoglądem”, określoną formą życia, z którą bezpośrednio związany jest sposób widzenia rzeczy. Koncentruje się ona na „naszej formie przedstawiania”, a to wynika wprost z tego, jak postrzegamy rzeczy. Środkiem takiej prezentacji jest zidentyfikowanie nowego, niezauważonego do tej pory aspektu, który umożliwi nam odkrycie nowych połączeń między zdarzeniami, uporządkowanie danych i doprowadzenie do „głęбоkiego opisu”.

W tym świetle wydaje się zatem, że Wittgenstein byłby bardziej zwolennikiem etnograficznego eksperymentowania, niż tłumaczenia teoretycznego zagubienia otwartością dziedziny. Pierwsze dąży ku przywróceniu i próbie odtworzenia języka potocznego, który pozostaje w związku z użyciem i działaniem, dopiero one mogą zweryfikować znaczenie i rozumienie, co nastąpi w jakiejś konkretnej, określonej sytuacji, dla której kontekst stanowić będzie opis etnograficzny. Drugi wobec hybrydycznego przedmiotu badań zwątpił w powołanie jednolitego ujęcia teoretycznego, choć głównej przyczyny tego stanu rzeczy dzięki Wittgensteinowi nie odkrył. W tym sensie Schechnerowi, a także wszystkich zwolennikom nowych kierunków, tych związanych lub nie ze zwrotami w humanistyce, przyświecać winny słowa austriackiego filozofa: „Nie usprawiedliwiaj niczego, niczego nie zamazuj, patrz i mów, jak jest naprawdę – jednak musisz wiedzieć to, co rzuca na fakty nowe światło”⁸⁰.

Marcin Jacek Kozłowski

Absolwent Instytutu Stosunków Międzynarodowych na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego oraz Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Laureat ogólnopolskiego konkursu CESLA UW

⁷⁸» L. Wittgenstein, *Dociekania* . . . , s. 75, (par.122).

⁷⁹» J.E. Llewelyn, *Family Resemblance*, „The Philosophical Quarterly” 1968, nr 18, t. 1968, s. 344.

⁸⁰» L. Wittgenstein, *Uwagi różne*, tłum. M. Kawecka, Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000, s. 67.

na najlepszą pracę magisterską dotyczącą Ameryki Łacińskiej (2008 r.). Obecnie doktorant w IEIAK UAM, realizujący pracę zatytułowaną: *Las elites indígenas contemporáneas y su papel en la transformación de las sociedades locales en Los Altos de Chiapas, México: el caso de los tsotsiles del municipio Chenalhó*. Jego zainteresowania badawcze dotyczą antropologii politycznej, ekonomicznej oraz religii, głównie relacji między rytuałem i teatrem w perspektywie studiów performatywnych. Badania etnograficzne prowadził wśród następujących grup tubylczych Meksyku: Tsotsili, Mazateków, Tarahumara. Współpracował w realizacji filmów dokumentalnych poświęconych różnym aspektom kultury Indian oraz działalności Jerzego Grotowskiego i jego kontynuatorów w tym kraju. Dwukrotny stypendysta rządu meksykańskiego (SRE). Zastępca redaktora naczelnego czasopisma „Indigena. Przeszłość i współczesność tubylczych kultur amerykańskich”. Autor kilku artykułów w zagranicznych i polskich periodykach naukowych.

SUMMARY

The Language Plays a Role! The Performance Studies between Philosophy and Anthropology

The article comprises a critical approach to Performance Studies from a philosophy of language perspective. Ideas that originate in “late” works of Ludwig Wittgenstein are fundamental for the presentation of this new perspective, since they enable to reanalyze key concepts of other authors, such as Michaił Bakhtin, Gregory Bateson, John Austin, each of whom was interested in different aspect of language. These authors form part of a wide pantheon of Performance Studies precursors. The article’s findings can be useful to once again examine the concept and method of “performing ethnography”, founded by Victor Turner. His attempts-rehearsals (which should be at least dually perceived), which aimed at reviving ethnographic experience, have revealed that the process of preparation of an ethnographic text for performance adaptation as well as the performing experience can lead the participants of such events to deeper anthropological knowledge and understanding.

Keywords: Performance Studies, performative turn, language, Wittgenstein, Bachtin, Bateson, Austin, text, “performing ethnography”, anthropology
