

ABSTRACT. Krajewska Anna, *Performatywność reprezentacji* [The performativity of representation]. „Przestrzenie Teorii” 28. Poznań 2017, Adam Mickiewicz University Press, pp. 7–18. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2017.28.0.

Starting from a reference to René Magritte`s painting “The Images of Treachery”, the introductory article focuses on a performative understanding of representation. Pointing to the perspective of this painting, literary fiction, acting and masks, it refers to dramatic views in literary studies.

KEYWORDS: representation, “performative act” (Wolfgang Iser), “performance of referentiality” (Derek Attridge) “suspensions of perception” (Jonathan Crary), actor, staging

René Magritte w 1929 roku stworzył jeden ze swoich najsłynniejszych obrazów, należący do serii o podobnym temacie, na którym pod namalowaną fajką umieścił słowa: „Ceci n`est pas une pipe” („**To nie jest fajka**”). Intrygujące dzieło stało się między innymi pretekstem do rozważań Michela Foucaulta na temat przedstawienia jako rozbijania wyobrażeń o idealnym odwzorowaniu świata słów i rzeczy, a także obserwacji cech pisma nieopozycyjnych wobec rysunku. Dodajmy – przedstawienia (*Darstellung* – niem. zarówno w znaczeniu inscenizacji, jak i procesu przedstawiania oraz *Auf-fuehrung* – niem. w sensie teatralnym jako wystawienia sztuki). Obraz Magritte`a wytworzył „podwójną scenę” (Derridiańską *double scene*), zacierającą nie tylko granice między rzeczą, słowem a obrazem, ale wprowadził też, moim zdaniem, modelową wręcz sytuację „odgrywania referencji” (określenie zastosowane przez Dereka Attridge`a<sup>1</sup> wobec literatury sprawdza się także w malarstwie). Granie fałszywym podobieństwem obrazu i realistycznych wyobrażeń malarskich ma bogatą tradycję: od *Panien dworskich* Diega Velázquezego (którego słynne dzieło analizował w kontekście reprezentacji między innymi także Michel Foucault<sup>2</sup>), przez takie obrazy jak *Bar w Follies-Bergère*, *W cieplarni*, *Balkon* Édouarda Maneta, *Parada cyrkowa*, *Sklep i dwie postaci* Georges`a Seurata czy *Sosny i skały* Paula Cézanne`a (o których wypowiada się Jonathan Crary w książce *Zawieszenia percepcji*<sup>3</sup>, opi-

<sup>1</sup> D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przekł. P. Mościcki, Kraków 2007.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Panny dworskie*, [w:] tegoż, *Tajemnica Las Meninas*. Antologia tekstów, wybór i red. A. Witko, Kraków 2006.

<sup>3</sup> J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przekład Ł. Zaremby, I. Kurza, red. nauk. i posł. I. Kurza, Warszawa 2009.

sując historię odstępstw, wyłomów i „rozluźnień” w rozumianym binarnie podobieństwie), po dzieła na przykład Jacksona Pollocka (wiązane często z teorią fraktalnych powtórzeń). W książce Crarego na szczególną uwagę zasługuje fakt, że autor często posługuje się wyobraźnią i językiem opisu dotyczącym spektaklu, teatru, przestrzeni sceny itp., do czego nawiązuje też zawarte w tytule określenie „zawieszenie”, które kojarzyć się może z dramatycznym suspensem, rozumianym jako zawieszenie akcji, stosowane także w prozie. Zasługą Magritte’a jest jednak wprowadzenie do wątku podobieństwa jeszcze większej komplikacji, polegającej na umieszczeniu w samym obrazie napisu zdania interpretującego przedstawiany na obrazie przedmiot (a właściwie dokonującego swego rodzaju jego „wymazania”, słownego unicestwienia). Zakwestionowanie pierwotnego, narzucającego się z całą oczywistością odczytania obrazu sprawia, że odbiorca doprowadzony jest do stanu konfuzji: oto absurd logiczny: fajka  $\wedge$   $\sim$ fajka. Pozostaje ślad fajki, zaczyna się gra w definiowanie podobieństwa. Obraz kłamie słowu, a słowo oczom kłamie. „Myśl z duszy” wcale nie „leci bystro”, łamie się nie tylko w słowach, łamie się już na granicy obrazu (aktu pikturalnego) i pisma (aktu słownego), pokazując ich możliwe interferencje i utożsamienia. Dzieło sztuki staje się rodzajem, jak chciałabym nazwać zjawisko, dramatografii<sup>4</sup>. Widz nie tylko wchodzi na scenę obrazu, ale równocześnie znajduje się na scenie pisma, uczestniczy w procesie oglądania i czytania. Poza tym jeszcze dodatkowo, w tym samym momencie dokonuje sprzecznych interpretacji wyników czytania i skutków oglądania (uprawia jednocześnie lekturę dramatu obrazu i dramatu pisma). Obserwowanie działania słów prezentowanych na scenie teatru-obrazu, prowadząc do sprzecznych konkluzji, równocześnie każe akceptować i jedno, i drugie rozwiązanie – obecność i nieobecność fajki. Ale też sugeruje łączność linii rysunku fajki i linii rysunku odrębnego pisma. Jesteśmy świadkami procesu wytwarzania reprezentacji jako aktu performatywnego. Dodajmy dla ścisłości – nie chodzi o „teatr w obrazie” ani o „pismo w obrazie”, ale o utworzenie dramatografii, czyli „pisanie dramatu obrazu”. Obraz nie jest oknem wychodzącym na rzeczywistość ani lustrem odbijającym świat. Raczej już jest sceną rysunku: kształtu przedmiotu i kroju pisma. Jest obrazem świata równocześnie wymazującym świat. Zatem, czy zatrzymuje się i wyczerpuje w swoim własnym estetycznym wymiarze, czy może otwiera na rzeczywistość, taką jaką zna odbiorca, który współtworzy obraz poprzez swoje doświadczenia intelektualne, kulturowe, zmysłowe? Możemy zatem oglądać swoistą dramaturgię obrazu i pisma, wciągającą odbiorcę w proces równoczesnego powoływania i zaprzeczania rzeczywistości. Gdyby zapytać, jak czynił to William John Thomas Mitchell,

---

<sup>4</sup> A. Krajewska, *Dramatografia*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27, s. 195–226.

„czego chcą obrazy?”<sup>5</sup>, odpowiedź byłaby aporią fikcji i rzeczywistości. Bardzo podobnie postępował Derrida, gdy w *Prawdzie w malarstwie* interpretował słowa Paula Cézanne’a, wyrażające przyrzeczenie powiedzenia prawdy w malarstwie, jako akt performatywny, mogący być zarówno działaniem malarskim, jak i wypowiedzią słowną.

Czym jest zatem „prawda” w sztuce pisma i obrazu, w jaki sposób kształtuje pojęcie reprezentacji? Adam Dziadek, analizując typograficzne dzieła Stefana Themersona, bardzo słusznie stwierdza,

że nigdy nie chodziło w nich o „jakieś intersemiotyczne gry”, o nic takiego, co można by uznać za prostą wymianę znaków dokonującą się między systemami [...]. Mówiąc „gry intersemiotyczne”, z góry zakłada się odrębność systemów znaczenia, a w książkach Themersona idzie przede wszystkim o ich koegzystencję, współistnienie. Stronice tych książek są, by tak rzec, *pages performatives*, stronicami pisania i/lub czytania, swoistym **dramatem znaczenia** [wyróżn. A.K.], w którym poszczególne **sceny** [wyróżn. A.K.] rozgrywają się symultanicznie<sup>6</sup>.

Dodajmy – czytanie, pisanie, malowanie stają się nieopozycyjne i w tym akcie współtworzenia sztuki dochodzimy do specyfiki dramaturgii odbioru jako dramaturgii performatywnej, która pozwala na odbiór anamorficzny (widzimy fajkę i widzimy słowa): oglądamy obraz i czytamy tekst, ale też patrzymy z dystansu i równocześnie obserwujemy działanie „odgrywania” procesu reprezentacji. Reprezentacja przestaje być prostą relacją podobieństwa, staje się wytwarzanym procesem performatywnym, w którym nie ma jednoznacznych rozstrzygnięć.

\* \* \*

Chciałoby się teraz z kolei powiedzieć, parafrazując Magritte’a: „**To nie jest zwierciadło**”. Wraz z załamaniem się wszelkich „metafor umysłu” określających stosunek sztuki, a zwłaszcza malarstwa i literatury, do świata, takich jak: „zwierciadło”, *tabula rasa*, *camera obscura* „okno”, „szyba” itp.<sup>7</sup> lub „szklana istota” [*glassy essence*<sup>8</sup>] (określić je można mianem zwierciadlanych) i zastąpienia ich tymi, które kładą akcent na aktywność samego umysłu w tworzeniu obrazu świata – zwłaszcza związanych z metaforami oczu, wzroku, ale także lampy czy płomienia świecy – (rzec by można: wzrozkowymi), nastąpił etap trzeci – obserwacji samego procesu pracy umysłu

<sup>5</sup> W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2015.

<sup>6</sup> A. Dziadek, *Themerson i Schwitters*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 91.

<sup>7</sup> M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 68–69.

<sup>8</sup> R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1994.

(i zmysłów!) w akcie kreacji świata (nazwałabym go etapem performatywnej sceny). Zwierciadła nie przechadzają się już po gościńcu, raczej ustawiły się tak, że w nieskończoność odbijają swoje własne odbicia. Streszczając myśli Richarda Rorty'ego, Michał Paweł Markowski pisze:

*Filozofia i zwierciadło natury* jest gwałtownym atakiem na epistemologię. W tradycji nadzorowanej przez epistemologię, pisze Rorty, wiedza jest *zbiorem adekwatnych przedstawień*. [...] umysł obcuje ze swymi przedmiotami w sposób czysty, niezapośredniczony, że widzi ich „szklaną istotę [*glassy essence*]” i że jego zadaniem jest kolekcjonowanie obiektów wiedzy, które na **scenie umysłu** [wyróżn. A.K.] pojawiają się niejako same z siebie, w sposób jasny i zrozumiały. Ta zrozumiałość zagwarantowana jest ustaleniem „właściwej” relacji między słowami i rzeczami. To, co w taki czysty sposób nie pojawia się umysłowi, zostaje wyrzucone poza obręb wiedzy jako coś brudnego, zagmatwanego i w konsekwencji fałszywego. Wiedza w tradycji epistemologicznej jest **inscenizacją przejrzystości** [wyróżn. A.K.]. To paradoksalne wyrażenie zwraca uwagę na wewnętrzną sprzeczność epistemologicznego projektu, gdzie spotykają się dwie niezgodne tendencje: widzieć rzeczy takimi, jakimi są [...] i to widzenie konstruować, być jednocześnie bierną i czynną **stroną spektaklu** [wyróżn. A.K.]<sup>9</sup>.

Przewyciężając zatem leżący u podstaw epistemologii dualizm – pisze dalej Markowski – Rorty przyjmuje stanowisko zakładające, że „Wiedza nie jest efektem przykładania naszych pojęć (i słów) do rzeczy i sprawdzania stopnia przylegania, lecz praktyką społeczną”<sup>10</sup> i dalej rozważa znaczenie Rorty'ańskiej konwersacji wobec przedawnionej idei seminarium (nieaktualnej w sensie utożsamiania jej z kumulacją i gromadzeniem wiedzy zmierzającym do osiągnięcia zgodności, a nie nowoczesną wizją nauki jako pola wymiany myśli, procesu współmyślenia, akceptacji zaskoczeń, nieoczywistości, wahania, nawet za cenę braku uzgodnienia pewności).

Ten długi cytat ujawnia dramaturgię myśli Rorty'ego, ale rodzi też skojarzenia literackie (zwłaszcza ze sztukami lustrzanymi Samuela Becketta<sup>11</sup>) oraz licznymi wierszami Tadeusza Różewicza (na przykład słynny nakaz postawiony sobie, by spróbować „opisać twarz z pamięci, nie z lustra”, albo sytuacja patrzenia przez brudną szybę w poczekalni opisana w wierszu *Zwierciadło* z tomiku *Regio*: „rzeczywistość/ którą oglądałem/ przez/ brudną szybę/ w poczekalni”). „Brudna szyba”, zwykle interpretowana poprzez

<sup>9</sup> M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 380.

<sup>10</sup> Tamże, s. 380.

<sup>11</sup> Przywołując terminologię stosowaną przez Rortego *glassy essence* oraz określenie Richarda Begama *mirror play*, pisałam o dramatach lustrzanych Becketta: A. Krajewska, *Dramaty lustrzane*, [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, pod red. B. Tokarz, Katowice 2002.

zderzenie z cytatem ze św. Pawła „teraz widzimy niejasno, przez zwierciadło (w zamgleniu/zabrudzeniu), lecz później twarzą w twarz”, uzyskuje w wierszu Różewicza jeszcze dodatkowy wymiar polemiki filozoficznej sprowadzającej się do pytania o (nie)możliwość dotarcia do istoty rzeczy, a także o akt odrzucania tego, co w charakterystyce ujęcia wiedzy w tradycji epistemologicznej określane jest przez Rorty’ego jako „nieprzejrzyste”, uznane za coś „brudnego, zagmatwanego i w konsekwencji fałszywego”, które zostaje wyrzucone poza obręb wiedzy pewnej. A może to właśnie niejasne, „zabrudzone”, mętne interesowało najbardziej nie tylko Różewicza, ale i Gombrowicza<sup>12</sup>, i wielu innych współczesnych pisarzy...

Wszystkie zapośredniczenia, jak w ujęciu Rorty’ego praktyka społeczna, sprowadzają sens wiedzy do jej użycia. Więc może jest i etap czwarty – świadomego „odgrywania referencji” do używania, wykorzystywania, kreowania tego procesu w celach osiągnięcia korzyści ideologicznych, aby było tak, jak chcemy, by się świat jawił Innym. Określenie Attridge’a „odgrywanie referencji”, odnoszące się do literatury, może mieć charakter etycznie neutralny, jako uzgadnianie pewnej wersji stwarzanego w naszym dyskursie świata, ale może też wykraczać poza sztukę i wkraczać w samą rzeczywistość odbiorcy, kształtując jej obraz w określony, wybrany przez nas sposób. Nasz dyskurs o świecie (jako świadomie fikcyjna konstrukcja) ma opowiedzieć świat w określony sposób, tak, by proponowana dramaturgia przekazu uznana została za „wierne” przedstawienie „rzeczywistości”. Fikcja, traktowana jako „umowa złej wiary”, w sztuce wzbogaca; fikcja jako sterowana ideologią kreacja rzeczywistości deformuje świat, w którym żyje poznający podmiot. Wytwarzanie fikcji wspólne jest literaturze i ideologii.

\* \* \*

A gdyby tak jeszcze raz odwołać się do Magritte’a, parafraza tytułu jego obrazu mogłaby teraz brzmieć: „**To nie jest fikcja**”.

Polskie literaturoznawstwo w małym stopniu podąża dramatycznym tropem. Dlatego dziwi fakt, że – choć pojęcie *mimesis* ma dramatyczną naturę (przedstawienie) – tak mało w polskim literaturoznawstwie jest odwołań do dramatu, aktorstwa, sceny w pracach dotyczących reprezentacji. Ma rację Danuta Ulicka, pisząc w tekście zamieszczonym w bieżącym numerze „Przestrzeni Teorii”, że:

Większość ujęć, od najwcześniejszych do najnowszych, wychodziła od prozy i na jej materiale konstruowała rozwiązania ogólne. Zdecydowanie rzadziej kwestia

---

<sup>12</sup> Por. M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

referencji była podejmowana w związku z poezją (Sławiński, 1965; Ziomek, 1975; Kopczyńska i in., 1969; Barańczak, [1983], 1990; Bogalecki, 2011) i dramatem (Ziomek, 1980)<sup>13</sup>.

Dramatem przy okazji problemów reprezentacji nie zajmowano się w Polsce prawie wcale<sup>14</sup>. Jeśli więc pojawiają się nieliczne terminy, przywoływane są pojęcia z teorii dramatu, to raczej sporadycznie, bez głębszych konsekwencji, albo przy okazji tłumaczenia prac z języków obcych jako zapożyczenia (bardziej terminologiczne niż mające konsekwencje merytoryczne). Porównać warto stopień teatralności w pracach na przykład Wolfganga Isera<sup>15</sup>: „staged discourse”, „play”, „staging”, „performative”. Nie dziwią też poczynione w kontekście referencji bardzo trafne rozpoznania Ulickiej dotyczące podkreślania w rodzimym literaturoznawstwie stałego zestawienia binarnego: życia i literatury (wynikającego zapewne z naszej historii i jej dylematów).

Przyglądając się nielicznym wypowiedziom niektórych badaczy *mimesis*, jak na przykład Zofii Mitosek, zwłaszcza w artykule „*Mimesis*” – między udawaniem a referencją, można je zinterpretować na sposób dramatyczny (analizy autorki, kierowane ku podjęciu ruchu kolejnych ustaleń i zawieszeń, noszą znamiona dramatyczności<sup>16</sup>: [*mimesis*] „grając na naszych przedstawieniach, wprowadzając nas w stan iluzji, wahania i bezradności, udając i produkując symulakry, poprzez swoją grę zakłóca utarty porządek rzeczy na korzyść niekończącego się poznania – także poznania samej *mimesis*”).

W roku 2007 w artykule *Perspektywy performatywizmu* Anna Zeidler-Janiszewska pisała w skromnym przypisie „Nie zajmę się też zastosowaniami perspektywy performatywistycznej w literaturoznawstwie (w szczególności antropologicznie zorientowana koncepcja Wolfganga Isera wymaga, moim zdaniem, pilnej kulturoznawczej lektury)”<sup>17</sup>.

W polskim literaturoznawstwie linię Isera, w kontekście interesujących nas tu tematów, przywoływała szerzej w 2001 roku Anna Łebkowska w związku z zagadnieniem fikcji literackiej, pisząc przede wszystkim o tym

---

<sup>13</sup> D. Ulicka, *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 23.

<sup>14</sup> Por. *Performatywność reprezentacji. Widzialne/niewidzialne*, red. K. Czerna, J. Jopek, A. Sieroń, Kraków 2013.

<sup>15</sup> W. Iser, *Representation: a performative act*, [w:] *The Aims of Representation: Subject/Text/History*, ed. by M. Krieger, Stanford 1987.

<sup>16</sup> Por. Z. Mitosek, „*Mimesis*” – między *mimesis* a referencją, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 46.

<sup>17</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 35 (przypis 1).

„na czym polega jej rola wobec innych procedur światotwórczych”<sup>18</sup>. W znamienne zatytułowanym rozdziale „*Kameleon poznania*” czy *katalizator wyobraźni* pisała:

Iser odrzuca – co można by już potraktować jako *signum temporis* – opozycję: fikcjonalne-rzeczywiste [...] interesują go mianowicie główne filtry (kultury, estetyki, filozofii), poprzez które opozycja ta była uwidaczniana [...]. Cały wysiłek badawczy skupia się tu na [...] przewyciężeniu opozycji fakt-fikcja, na odsunięciu daniny splecanej epistemologii i wreszcie na próbie przesunięcia teorii fikcji na obszar antropologii, co według Isera miałyby się dokonać dzięki zaproponowanej przezeń procedurze pozwalającej uchwycić nie opozycję, ale kontinuum łączące to, co fikcjonalne, z tym, co realne<sup>19</sup>.

W 2006 roku Michał Paweł Markowski wrócił do koncepcji Isera, podejmując problem reprezentacji<sup>20</sup>. W swojej pracy zarysował dwie główne linie myślenia o reprezentacji, pisząc o dwóch postawach, „Auerbachowskiej, zrównującej reprezentację z mimesis, oraz Iserowskiej, traktującej reprezentację jako akt performatywny”<sup>21</sup>. Wybierzmy zatem propozycję Wolfganga Isera i spróbujmy iść tą drogą, myśląc o roli aktora w świetle badań performatywnych.

W polskich badaniach nad reprezentacją, moim zdaniem, nie została dostatecznie „wygrana” (czyli nie do końca rozegrana i równocześnie nie w pełni zwycięska) linia ujmowania reprezentacji jako procesu performatywnego (linii prowadzącej od fenomenologii Romana Ingardena przez prace Wolfganga Isera, po Jacques’a Derridę, Paula de Mana czy Josepha Hillisa Millera). Performatyka widziana była blisko dekonstrukcji (Anna Burzyńska<sup>22</sup>), ale także, co może budzić odruch sprzeciwu, rodzić różne wątpliwości, ma odniesienia do fenomenologii. W podobnym duchu, łącząc miejscami perspektywę performatywności i fenomenologię, interpretuje dzieło Romana Ingardena w tezach artykułów prezentowanych w numerze Jacek Wachowski<sup>23</sup>. Kluczowym punktem zbornym są jednak, jak się wydaje, liczne prace Isera (czekające na polską recepcję literaturoznawczą), zwłaszcza w jego ujęciu odwołującym się do zacierania granic realności i fikcji i związków z performatyką. Niczego

---

<sup>18</sup> A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001 [tu zwłaszcza rozdział: „*Kameleon poznania*” czy *katalizator wyobraźni* (teoria Wolfganga Isera), s. 158–184], s. 86.

<sup>19</sup> Tamże, s. 160–162.

<sup>20</sup> Por. M.P. Markowski *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 330.

<sup>21</sup> Tamże, s. 289.

<sup>22</sup> Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.

<sup>23</sup> Por. J. Wachowski, *O odbiorze dzieła literackiego*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 95–107.

się tu nie przedstawia, nie wymienia, nie podstawia, nie wystawia. Performatywność reprezentacji polegałaby nie tyle na „odgrywaniu referencji”, ile na pokazywaniu aktu tworzenia świata, który równocześnie jest i nie jest prawdziwy, który istnieje równocześnie jako prawdziwy i nieprawdziwy.

\* \* \*

Zatem, parafrazując Magritte’a raz jeszcze, powiedzmy: „**To nie jest maska**”. Od myślenia w kategoriach odwzorowania bardzo trudno się zwolnić. Pojęcie reprezentacji ma w sobie wpisana, nieubłagana narzucająca się, binarność; oto jest dane coś (świat, rzeczywistość, przedmiot, zjawisko, człowiek...) i to, co je reprezentuje (znak, symbol, gest, literatura, sztuka...). Naiwnie proste rozróżnienie tkwi przecież już w języku, na przykład gdy mówimy, że ktoś reprezentuje nas w sądzie (pełnomocnik), że ktoś odbiera nagrodę podczas nieobecności laureata (reprezentant), gdy ktoś pełni w zastępstwie moją funkcję, wykonując moje dyspozycje (pełniący obowiązki na moim stanowisku, zastępca) itp. Inny nie jest mną, inny jest zamiast mnie, jedynie tylko mówi i działa w moim imieniu. Ja i on jesteśmy różni, zachowujemy odrębność. Nikt nie pomylił mnie z tym, który mnie reprezentuje. Ale z drugiej strony jesteśmy w jakiś sposób związani, ten, który mnie reprezentuje, zaciera swoją tożsamość po to, by oddać moje intencje, przywołać mój obraz, przekazać moje słowa, wypełnić moją wolę, sam pozostając jednak przezroczystym. Reprezentować znaczy tu prezentować, przedstawiać, ujawniać, uobecniać. Poprzez kogoś zjawiam się jednak ja. Już ten prosty, szkolny przykład pokazuje, że binarność wpisana w pojęcie reprezentacji okazuje się od samego początku pozorną. Czy zatem reprezentantem kogoś mógłby w przyszłości być jego klon (tragizm bycia innym, będąc sobą), a może jest nim sobowtór (wytwarzane podobieństwo w określonym celu, na przykład sobowtór władcy), symulant (udawanie tak sugestywne, że czasem wytwarzające poczucie rzeczywistej, odczuwalnej, niedyspozycji), czy szaleniec (choroba polegająca na całkowitym utożsamieniu siebie z innym)? Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy rzecz dotyczy aktora, który jest pośrednikiem między światem uznanym za realny a fikcją. Jaki jest zatem status aktora? I znów upada pozorne odczucie binarności: aktor w perspektywie przygotowywanej roli odtwarza (i tu pojawia się wahanie), czy może raczej stwarza postać. Jest przecież także odwrotnie – to postać wpływa na widzenie aktora (co bowiem znaczy „był wspaniałym Hamletem?”), to suma zagranych ról określa, buduje *emploi* aktora. A co się dzieje, gdy aktor gra znaną z historii postać fikcyjną? A jeśli został obsadzony w roli postaci niebędącej człowiekiem? A jeśli gra Judasza, Chrystusa, Maryję? A jeśli gra postać fikcyjną, która jest aktorem grającym inną rolę? A jeśli aktor



zechciałby zagrać siebie samego? Czym jest *deixis* w przypadku aktora, co znaczy „ja”, gdy mówi to aktor? Kluczem do pojęcia reprezentacji jest, moim zdaniem, aktorstwo. Problem jednak polega na przyjmowaniu różnych koncepcji zarówno aktorstwa, jak i reprezentacji.

Przywołując podział Markowskiego dotyczący reprezentacji, próbować można, w drodze myślowego eksperymentu, „dopasować”, przypisać czterem proponowanym przez autora modelom ideologii reprezentacji: epistemologicznemu, ontologicznemu, apofatycznemu i estetycznemu, idei aktorstwa. Z pozoru zadanie będzie łatwe: modelowi epistemologicznemu odpowiadać będzie na przykład naturalistyczna wizja zawarta w systemie Konstantego Stanisławskiego (aktor przedstawia postać, ale, z drugiej strony, dociera do niej poprzez wyposażanie jej w swoje własne doświadczenia przetransponowane dzięki mechanizmom aktorstwa w sztukę), ontologicznemu – średnio-wieczne uobecnienie (aktor powoduje obecność bytu prawdziwego, aktor umożliwia zjawienie się rzeczywistej postaci, ale, patrząc inaczej, możliwe jest, by Chrystusa niosącego krzyż grało wymiennie wielu aktorów...), apofatycznemu – z jednej strony zakaz teatru na przykład w kulturach arabskich, jako konsekwencja zakazu przedstawiania – z drugiej teatr jako proliferacja, symulacja na przykład w teatrze absurdu (pokazująca nieprzystawalność rzeczywistości i reprezentacji, ale znów znajdujemy zaprzeczenie, ponieważ równocześnie w wielu sztukach na przykład Becketta czy Ionesco ujawniał się ogromny wpływ myśli religii Wschodu, zwłaszcza buddyzmu, prowadzący do interpretacji dokonanych na przykład przez Thomasa Mertona czy Paula Fostera, skłaniających się w tym przypadku ku orientacji ontologicznej...), i w końcu estetycznemu – rzeczywistość groteskowa, zdeformowana wcale nie zostaje „podstawiona” zamiast realnej, nawet w teatralnych koncepcjach Wielkiej Reformy, tak daleko wypierającej się realności, jak w programie nadmarionety Craiga (gdzie nawet tu trudno jednak mówić o „pustej reprezentacji”; reprezentacja nie jest pusta, ponieważ „teatr bez świata”, jak kiedyś określiłam zjawisko, tak i „teatr bez aktora” jest możliwy tylko wtedy, gdy istnieje „pamięć świata” (tworzona jako hipoteza i weryfikowana nieustannie w odniesieniach zarówno do naszego doświadczenia pamięci realnych ludzi i zdarzeń, jak i kształtów rzeczywistości budowanej w sztuce, obrazów konkretnych postaci, dzieł, typów teatrów, przedstawień utrwalających „wgląd” w wyobrażoną materię świata, powtórzmy materię weryfikowaną stale poprzez naszą praktykę życiową, społeczną, kulturową).

Historyczne konwencje i kulturowe odmienności w rozumieniu aktorstwa sprawiały, że myślenie o nim, pojęte jako różnica, dawało się jeszcze przypisać, przyporządkować proponowanym podziałom (nie bez zaprzeczeń, wątpliwości, komplikacji). Im bliżej jednak współczesnej świadomości tych modeli, tym bardziej dominują chęci gry na wszystkich instrumentach rów-

nocześnie. Performatywność aktorstwa polega na wprowadzaniu publiczności w stan konfuzji, niepewności, odbioru anamorficznego itp. Jeśli wierzysz w jeden model ideologii reprezentacji, musisz być otwarty/a na inne, bo inaczej... (przypomina się nakaz Joe McKenzy'ego: „performuj albo...”). Ta różnorodność to dla Markowskiego kwestia wyboru, ale dla performatyka (czy nie jest to już piąty model ideologii reprezentacji?) traktowana być może jako kwestia wytwarzania (sztuka, zależna od odbioru, wytwarza zmienne, równocześnie możliwe modele reprezentacji). Aktorstwo jest w reprezentacji rozumianej jako akt performatywny elementem koniecznym. Umożliwia zawsze parabazę, element dystansu, „zawieszenia” percepcji, przerwania, „nacięcia” lub przemieszczenia. Pole możliwości, na którym rozgrywa się dramaturgia reprezentacji, jest przestrzenią, w której dokonują się serie kolejnych ustanowień. Sztuka ani nie odbija rzeczywistości, ani nie zostaje podstawiona zamiast niej. Sztuka jest pewną formą „wykonania”, „powołania” rzeczywistości. Sztuka inscenizuje rzeczywistość, tworzy jej zmienne ideologie, formy, obrazy. Sztuka, sprzężona z naturą, człowiekiem i techniką, wytwarza rzeczywistości, które bywają jej przedłużeniem: odgłosem, pogłosem, echem, powidokiem, odblaskiem, co zwrótnie, równocześnie sprawia, że to świat okazuje się odgłosem, pogłosem, echem, powidokiem, odblaskiem sztuki. Sztuka, tak samo jak widzenie, nauka, kultura, nie oznacza rejestrowania, ale jest aktem ustanawiania rzeczywistości, która ma wpływ na nasze sposoby jej ustanawiania. To aktor żongluje różnymi modelami reprezentacji, wytwarza iluzje przedstawiania, uobecniania, odstawienia czy podstawienia.

Zatem czy reprezentacja to problem persony? Maski w różnych kulturach zakrywa, podstawia, wystawia, uobecnia. To też wszystko zależy od przyjętych założeń kulturowych, rytualnych, społecznych itp.

Maski w kulturach zachodnich zakrywała, nadawała umowny charakter, była stabilna (oznaczała typowość – maska komiczna, tragiczna...). Potem zrastała się z twarzą, uprzytamniała, że maska jest jedyną twarzą. Co zatem „czyni” maska? Maski jest martwa i żywa jednocześnie. Problem maski na pierwszy „rzut oka” jest problemem dualizmu, w istocie w prostej linii jemu zaprzecza. Parafrazując pytanie Mitchella, spytajmy teraz: „czego chce od nas maska”? Performatywna interpretacja maski kieruje nas ku japońskiemu teatrowi nō. Jest czymś (kimś?) narzucającym nam swoje istnienie, przekształcającym nas, zmieniającym nas w coś innego, pozwalająca widzieć siebie od zewnątrz.

\* \* \*

Poetyka tekstu, będącego wstępem do numeru, prowokuje do tego, by kolejny raz zainspirowani Magritte'em powiedzieć – „**To nie jest wstęp**”.

Byłoby to jednak z jednej strony asekuracyjne wyznanie, rodzaj usprawiedliwienia wobec braku możliwości wyczerpania odwiecznego, dogłębnie zbadanego, choć stale odsłaniającego nowe oblicza, problemu reprezentacji, ale i z drugiej strony – prowokacyjne pytanie: czy tekst mający charakter wstępu jest reprezentacją numeru (przedstawia go, uobecnia jego problematykę, występuje w jego imieniu, przyrzeka opowieść o nim, buduje scenę zapowiadając wejście na nią głównych bohaterów: autorów tekstów, którzy za chwilę będą już mówić swoim pełnym głosem)? Czy wstęp jest ramą, *pas-partout*, *parergonem*? Czy zatem wstęp jest reprezentacją w znaczeniu aktu performatywnego?

W bieżącym numerze „Przestrzeni Teorii” reprezentacja staje się nurtem dominującym, widocznym, nazwanym wprost, ale też spaja różne teksty, przebiegając podskórnie, ujawniając odmienne podejścia do świata, natury, kultury, sztuki wyrażane w odrębnych metodologiach. Danuta Ulicka, wychodząc od pojęcia referencji (którą uznaje za najważniejszy temat zarówno w badaniach literackich, jak i w literaturze i sztuce) w swoim, z pozoru tylko historycznym „przeglądzie” polskiego nowoczesnego literaturoznawstwa, buduje w istocie wypowiedź na temat sposobu pojmowania i pisania historii dyscypliny, jaką jest teoria literatury. Pozostałe teksty, proponując ujęcia dające szansę na odkrywanie nowoczesnego podejścia do świata nauki, sztuki, natury, w nieoczekiwany sposób korespondują z myśleniem o teorii jako o widzeniu problemu kreacji i re-kreacji (gra słów celowo łączy: powtórne stwarzanie i... odpoczynek; odpoczynek od mówienia o metodologiach, zwrotach, szkołach badawczych). Teoria staje się dyscypliną bliską sztuce widzenia: podejmowania intrygujących tematów, dostrzegania wspólnych problemów, proponowania indywidualnych rozwiązań. Zapytajmy zatem w trakcie lektury przedstawionych tekstów, jak czynił to W.J.T. Mitchell wobec obrazów, „czego chce od nas teoria?”. A może raz jeszcze przekornie powiedzmy, parafrazując słynne zdanie z obrazu przedstawienia fajki René Magritte’a, „**to nie jest teoria**”...

Zamiast streszczać i przywoływać sądy autorów, pozwólmy im już jednak wyjść na scenę pisma i przemówić własnymi słowami.

*Anna Krajewska*

## BIBLIOGRAFIA

- Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.  
Attridge D., *Jednostkowość literatury*, przekł. P. Mościcki, Kraków 2007.  
Burzyńska A., *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.

- Crary J., *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przekł. Ł. Zaremba, I. Kurz, red. nauk. i posł. I. Kurz, Warszawa 2009.
- Dziadek A., *Themerson i Schwitters*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4.
- Foucault M., *Panny dworskie*, [w:] M. Foucault, *Tajemnica Las Meninas*, przekł. A. Tarkiewicz. Antologia tekstów, wybór i red. A. Witko, Kraków 2006.
- Iser W., *Representation: a performative act*, [w:] *The Aims of Representation: Subject/Text/History*, ed. by M. Krieger, Stanford 1987.
- Krajewska A., *Dramatografia*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27, s. 195–226.
- Krajewska A., *Dramaty lustrzane*, [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, pod red. B. Tokarz, Katowice 2002.
- Łebkowska A., *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.
- Markowski M.P., *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.
- Markowski M.P., *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013.
- Markowski M.P., *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przekł. Ł. Zaremba, Warszawa 2015.
- Mitosek Z., „Mimesis” – między udawaniem a referencją, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1. *Performatywność reprezentacji. Widzialne/niewidzialne*, red. K. Czerska, J. Jopek, A. Sieroń, Kraków 2013.
- Rorty R., *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1994.
- Ulicka D., *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 21–75.
- Wachowski J., *O odbiorze dzieła literackiego*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 95–107.
- Zeidler-Janiszewska A., *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 34–47.

# Prezentacje



