

Płynność – od Heraklita do Baumana

ABSTRACT. Błaszczak Monika, *Płynność – od Heraklita do Baumana* [Liquidity – from Heraklit to Bauman]. „Przestrzenie Teorii” 31. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 109–134. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.31.5.

The text concerns liquidity understood as an extremely extensive category containing the aspect of changeability and blurring boundaries. It covers an extremely wide spectrum of phenomena. Liquidity is a physical category that refers to the element of water and the senses of touch and taste. It became extremely popular in sociology as an epistemological category thanks to Zygmunt Bauman. This category should be applied much more widely in analyzing phenomena in the field of literature, art, theater, performance, but also going beyond practical analytical use and transferring this concept to the level of theory. The term „liquid” refers to many associations, which in turn allow us to recall different orders and perspectives, at the same time incorporating the current argument into a broader discourse on the moving, fluid nature of the concepts of „wandering” between disciplines. These considerations are also part of the author’s concept of amorphous aesthetic categories, which include liquidity.

KEYWORDS: liquidity, transdisciplinarity, aesthetic categories, performance, variability, multiplicity, amorphism

Od stanu do procesu

Płynność to w podstawowym rozumieniu kategoria fizykalna odnosząca się do żywiołu wody oraz zmysłów dotyku i smaku. Stała się jednak niezmiernie popularna w socjologii jako kategoria epistemologiczna za sprawą Zygmunta Baumana. Wielokrotnie nią się posługiwał, analizując współczesne życie społeczne i kulturowe¹. Kategorię tę warto zastosować dużo szerzej, badając zjawiska z zakresu literatury, sztuki, teatru, performansu. Wydaje się także zasadne wyjście poza praktyczne użycie analityczne i przeniesienie tego pojęcia na poziom teorii. Przedmiotem mojego zainteresowania są przede wszystkim aspekty epistemologiczne literatury i szeroko rozumianej

¹ W tytułach ośmiu książek, których Zygmunt Bauman jest autorem, pojawia się słowo „płynność”: *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006; *Płynne życie*, Kraków 2007; *Płynny lęk*, Kraków 2008; *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Warszawa 2007; *Kultura w płynnej nowoczesności (wraz z filmem na DVD: „Miłość, Europa, świat Zygmunta Baumana”, w reżyserii Krzysztofa Rzączyńskiego)*, Warszawa 2011; *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011; *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, Kraków 2013; Z. Bauman, I. Bauman, J. Kociatkiewicz, M. Kostera, *Zarządzanie w płynnej nowoczesności*, tłum. A. Rasmus-Zgorzelska, Warszawa 2017.

sztuki (teatru, sztuk wizualnych i performatywnych, architektury, sztuk plastycznych) widzianych jako nieuchwytna zmiana perspektyw badania wzajemnych relacji: przepływającego czasu i zmienności stanów skupienia materii. Staram się zebrać wielość znaczeń tytułowej kategorii i odczytać ją na nowo, wpisując w szerszy kontekst rozważań na temat pojęć w naukach humanistycznych – ich zmienności, niejednoznaczności, przekraczania granic dyscyplin.

Pojęcie „płynny” wywołuje wiele skojarzeń, które z kolei pozwalają przywołać różne porządki i perspektywy. Liczne przytoczone poniżej słownikowe i Baumanowskie definicje oraz rozumienia kategorii płynności mają na celu pokazanie wieloznaczności i nieoczywistości tego terminu oraz szerokich kontekstów językowych i różnych dyscyplin, w których jest on wykorzystywany, co znajdzie swoje uzasadnienie i zastosowanie w późniejszych rozważaniach. Pierwsze zatem skojarzenia to płynność realizowana jako cecha fizyczna. Rzeczownikowa forma pochodzi od czasownika „płynąć”, który oznacza, że „jakaś osoba, zwierzę, łódź lub inna rzecz [...] posuwa się po powierzchni wody lub pod nią”, płyną również pasażerowie statku czy łodzi. „Jeśli rzeka lub jakiś płyn, gaz, prąd elektryczny itp. płynie, to przemieszcza się w jakimś kierunku”, „coś płynie, jeśli przemieszcza się jednostajnie i wolno”, „jeśli skądś płynie na przykład dźwięk, zapach lub światło, to dociera stamtąd nieprzerwanie”². Również Bauman w swoich dociekaniach na temat płynnej nowoczesności wychodzi od takiego rozumienia tego pojęcia: „«Płynność» jest właściwością cieczy i gazów. Jak informuje nas autorytatywnie *Encyclopedia Britannica*, ciecze i gazy różnią się od ciał stałych tym, że znajdując się «w stanie spoczynku, nie wytrzymują działania sił powierzchniowych lub ścinających» i «ulegają ciągłym odkształceniom»”³. Charakterystyczną właściwością płynów są zatem przepływy. Jednym słowem, „ciecze, w odróżnieniu od ciał stałych, z trudnością zachowują swój kształt”⁴. W fizycznym sensie „Substancje płynne to takie, które mają postać płynu”, odnośnie właściwości fizycznych człowieka mówimy, iż „Płynne ruchy są wolne, jednostajne i przechodzą niepostrzeżenie jeden w drugi”, „Czynności, które określamy jako płynne, są wykonywane miarowo i bez zakłóceń”, a „Płynne mówienie lub czytanie jest swobodne, wprawne i bez żadnych przerw”. Oprócz tych czysto fizycznych odniesień wśród słownikowych definicji znaleźć także można dużo szersze, nieraz metaforyczne rozumienia tego terminu: „Mówimy, że czas płynie, myśląc o tym, że przemija”, „Jeśli z jakiegoś wydarzenia, utworu, sytuacji itp. płynie jakiś wniosek lub morał, to wynika z nich”, „Jeśli czyjeś postępowanie, jakiś pogląd, jakieś

² *Inny słownik języka polskiego*, t. II P... Ź, red. M. Bańko, Warszawa 2000, s. 93.

³ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność...*, s. 5.

⁴ Tamże, s. 6.

uczucie itp. płynie skądś, to ma w tym swoją przyczynę”. W języku funkcjonują stałe, utarte sformułowania – „kraina mlekiem i miodem płynąca” czy „krew płynie w czyichś żyłach”⁵. W literaturze „Płynny wiersz, styl itp. jest harmonijny i łatwy w odbiorze”, w architekturze i malarstwie „Płynne linie, kontury itp. są faliste, pozbawione ostrych załamań”, a w filozofii i socjologii „Płynne jest również to, co nie da się dokładnie określić lub co ulega ciągłym zmianom”⁶. Bauman słusznie zauważa, iż to właśnie czas i przestrzeń odróżniają ciała stałe od płynów:

Płyny, by tak rzec, nie organizują ani przestrzeni, ani czasu. [...] Płyny nie zachowują zbyt długo swego kształtu, nieustannie gotowe (i chętne), by go zmienić. Dla nich liczy się bardziej upływ czasu niż przestrzeń, którą akurat zajmują – tak czy inaczej tylko „tymczasowo”. [...] w przypadku płynów natomiast czas ma kluczowe znaczenie. [...] Opisy płynów są niczym migawkowe zdjęcia, pod którymi należy umieścić daty⁷.

Oprócz czasowości podkreśla także dwie inne cechy płynów – łatwość przemieszczania się i lekkość. Płyny – „płyną», «rozlewają się», «wypływają», «wychlapują się», «przelewają», «ciekną», «zalewają», «pryskają», «kapiają», «sączą się», «wyciekają»⁸. Niełatwo je powstrzymać, są dużo trwalsze niż ciała stałe, które potrafią zmienić (stają się wilgotne lub nasiąknięte). Ta ruchliwość łączy się z cechą lekkości⁹. „Istnieją ciecze, których ciężar, przy takiej samej objętości, przewyższa ciężar wielu ciał stałych, a mimo to na ogół wyobrażamy sobie ciecze jako lżejsze, ważące mniej od wszystkiego, co stałe. «Lekkość» i «nieważkość» kojarzymy zwykle z ruchem i zmiennością”¹⁰. Badacz, podsumowując swoje rozważania na temat właściwości płynów, konkluduje: „Dlatego właśnie «płynność» albo «ciekłość» można uznać za trafne metafory, oddające istotę obecnej, pod wieloma względami nowej, fazy w historii nowoczesności”¹¹. Nowoczesność zostaje ujęta jako proces „skraplania” i „rozpuszczania wszystkiego, co stałe”, przy czym w takiej fazie swego rozwoju, że nie pojawia się już żaden trwały element, w miejsce tego „roztopionego”.

⁵ *Inny słownik języka polskiego*, t. II P... Ż..., s. 93.

⁶ Tamże, s. 94.

⁷ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność...*, s. 6.

⁸ Tamże, s. 6.

⁹ Na temat lekkości piszą też: I. Calvino, *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, tłum. A. Wasilewska, Gdańsk, Warszawa 1996, s. 9–32 i M. Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996 oraz tenże, *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2004. Szerzej na temat tego pojęcia, łącząc je jednak z kategorią przezroczystości, pisałam w artykule: M. Błaszczak, *Przezroczystość – od Calvino do Bieńczyka*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25, s. 177–210.

¹⁰ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność...*, s. 7.

¹¹ Tamże, s. 7.

Rozumienie płynności, które proponuję w tekście, jest najbliższe temu, które Bauman stosuje wobec nowoczesności, określając jej sposób istnienia jako „roztopienie”, „rozpuszczenie” czy „skraplanie”. Skojarzenia, tak często używane i rozwijane w namyśle socjologa, to: niejednoznaczność, zmienność, niestabilność, fragmentaryczność, niepewność, epizodyczność, brak ambicji tworzenia ładu. Płynność ta obejmuje poglądy, style życia, sposoby percypowania i funkcjonowania w rzeczywistości. Płynna tożsamość to koncepcja własnego bycia w świecie, konstrukcja podlegająca nieustannym zmianom, będąca nigdy nie dokończonym procesem, o charakterze pulsacyjnym¹². Wpisuje się w przemiany koncepcji tożsamości – od narracyjnej, przez dialogową, po performatywną¹³. Żyjemy w świecie transkulturowości i transwersalnego rozumu (mieszanie, przenikanie i hybrydyzacja), o czym pisze Wolfgang Welsch¹⁴. Zatem sama płynność to kategoria „płynna”, czyli niejednoznaczna – „pulsująca” od zmienności i fragmentaryczności po wiarygodność, zrozumiałość i sprawność.

Płynność odsyła także do kategorii wielorakości i wieloznaczności – pierwszej z nich używa Italo Calvino¹⁵, pisząc o literaturze, a drugiej Bauman w odniesieniu do nowoczesności¹⁶. Calvino, analizując między innymi powieści Carla Emilia Gaddy, mówi o „systemie systemów”¹⁷ i „sieci, która oplata każdy przedmiot”¹⁸. Mamy tu do czynienia z nieskończonym zwielokrotnieniem wymiarów czasu i przestrzeni, poznaniem uwzględniającym wielorakość zjawisk. Dominują: otwartość, hipotetyczność i potencjalność, nieskończoność, niezliczoność i złożoność czasowa. System nieskończonej liczby powiązań przywołuje na myśl sieć, siatkę, splot, złożoność, nieuchwytność, ciągłość, procesualność, ale i właśnie płynność. W opozycji do tych pojęć występuje dokładność, ścisłość, jednoznaczność, stałość (w fizyce mamy do czynienia z trzema stanami skupienia: stałym, ciekłym i gazowym). Po-brzmiewa tu Bachtinowska dialogowość i polifoniczność, ale dużo bardziej

¹² Tu można przywołać inne niż wymienione książki Baumana, które, choć w tytule nie mają pojęcia „płynność”, to odwołują się do jego wymienionych powyżej cech, jak na przykład *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994 czy *Moralność w niestabilnym świecie*, Poznań 2006.

¹³ Zob. E. Partyga, *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, „Prze-strzenie Teorii” 2008, nr 10.

¹⁴ W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 31–43, tenże, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, red. R. Kubicki, Poznań 1998, s. 195–222.

¹⁵ I. Calvino, dz. cyt., s. 91–109.

¹⁶ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1991.

¹⁷ Tamże, s. 93.

¹⁸ Tamże, s. 94.

zwielokrotniona i „splątana”. Ciekawa też wydaje się figura płomienia, którą przywołuje Calvino (obok figury kryształu, odsyłającego bardziej do pojęć niezmienności, regularności i przejrzystości/przezroczystości) – płynnego, migającego, pulsującego, „wzór trwałej formy zewnętrznej pomimo nieustannego ruchu odśrodkowego”¹⁹, choć nie do końca wpisującego się w ideę płynności, gdyż ma jednak pewną stałą formę zewnętrzną.

Powyższe rozważania wydają się szczególnie cenne i interesujące w interpretacji tożsamościowych uwikłań i problemów silnie obecnych we współczesnych tekstach dramatycznych. Widać to szczególnie, gdy przyjrzeć się kilku wydanych po 1989 roku antologiom polskiego dramatu, jak na przykład *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego, Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski, Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego czy Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*²⁰. Tożsamościowe zmagania, płynność relacji i nielinearność, polimorficzność, procesualność literackiej opowieści wybijają się w nich na pierwszy plan.

Wątek płynności, zmienności, ale i płomienia jako przejawu ognia pojawia się w koncepcji Heraklita z Efezu (ur. ok. 540 p.n.e., zm. ok. 480 p.n.e.), filozofa greckiego, zaliczanego do jońskich filozofów przyrody. Najbardziej znanym elementem jego filozofii jest koncepcja zmiany jako centralnego elementu świata – *pantarhei*, co oznacza wszystko płynie, jak filozof określił to w słynnym zdaniu „niepodobna wstąpić dwukrotnie do tej samej rzeki”: *Δεν μπορείς να μπειςδυοφορέςστονίδιο ποταμό* (bo już napłynęły do niej inne wody)²¹. Wierzył w jedność przeciwieństw, twierdząc, że „droga w dół i w górę jest jedna”²². Heraklit stworzył traktat filozoficzny *O naturze (Peri Physeon)*, w którym głosi, że ciągle stawanie się i przemijanie jest najważniejszą cechą bytu. Byt nie ginie i nie powstaje, jedynie się zmienia – zaś stawanie się i przemijanie jest wynikiem nieprzerwanego ścierania się wyodrębnionych z bytu przeciwieństw, jak ciemność i jasność, zimno i ciepło (dialektyka ontologiczna). Wszelkie zdarzenia wynikają z napięcia powstającego między przeciwieństwami. Jego teorię zmienności nazywa

¹⁹ Tamże, s. 64.

²⁰ *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, w wyborze R. Pawłowskiego, red. H. Sulek, Kraków 2004; *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski, tom drugi bestsellerowej antologii „Pokolenie porno” w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sulek, Kraków 2006; *Echa, repliki fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*, red. M. Sugiera, A. Wierzchowska-Woźniak, Kraków 2005; *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. J. Krakowska, Warszawa 2015.

²¹ Heraklit, [w:] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. I: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2007, s. 32. Zob. też: *Heraklit*, tłum. B. Kupis, [w:] *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu. Wybór tekstów*, wybór i wstęp J. Legowicz, Warszawa 1970.

²² Tamże.

się wariabilizmem lub heraklityzmem, a najlepszym jej obrazem jest rzeka – której wody ciągle się zmieniają, płynąc²³ (stgr. Πάντα ῥεῖ καὶ οὐδὲν μένει *pantarheika iouden menei* – *wszystko płynie, nic nie stoi w miejscu, jest w ciągłym ruchu*²⁴). Za *arche* (zasadę, na której opiera się wszechświat) Heraklit uznał ogień, który *żyje śmiercią tego, co spala*. Niektórzy interpretatorzy filozofii Heraklita uważają, iż mędrzec uznał ogień za zasadę świata, bo dynamika tego żywiołu odzwierciedla obraz świata – jego ruch i dynamizm. Jednak procesem przemian kieruje *logos* – mądrość, utożsamiany z siłą kosmiczną – panteistycznym rozumem. Można go też utożsamiać ze starożytną zasadą makro- i mikrokosmosu – jedno prawo dosięga wszystkiego, na przykład prawo śmierci. I tak też *logos* wszystko przenika. *Logos* to, co prawda, prawo i wiedza o świecie, ale również fizyczna szczególność (ogień); to panteistyczny rozum. Podstawą tego stwierdzenia jest następujące rozumowanie: zmienność (i porządek tej zmienności) w naturze jest stałym elementem natury. A zatem dotyczy wszystkiego, w tym człowieka (i to zarówno ciała, jak i duszy). Ponieważ rozum u człowieka stanowi element nadrzędny, a wszystkim rządzi jedno prawo, to rozum musi być powszechną siłą kosmiczną. Wszystko jest więc efektem walki przeciwieństw, które osiągają nadrzędną jedność w *logosie*. Zjednoczenie ma jednak zawsze charakter relacji do przeciwieństwa. Proces powstawania rzeczy jest więc efektem procesu przechodzenia z jednego przeciwieństwa w drugie. Formą tego procesu jest ogień. Wszystko jest więc jedynie metamorfozą ognia, drogi ognia w dół (zagęszczony ogień zmienia się w wodę – powietrze to rodzaj wody, ona wsiąka w ziemię) i w górę (ziemia staje się płynna, z tego powstaje wszystko, a to przechodzi w ogień), z ognia powstają też meteory, planety i gwiazdy, we wszystkim jest równowaga przeciwieństw, człowiek jest złożeniem ziemi, wody i ognia, ogień jest nośnikiem świadomości wchłanianym przez dusze wraz z oddychaniem, wyjście ognia jest przyczyną śmierci, wszystko przechodzi krąg życia i śmierci.

Co ciekawe, na Heraklitowe rozumienie płynności powołuje się Richard Schechner, kiedy mówi o działaniach i okazanych działaniach.

Jest bardzo ważne, by te wszystkie kategorie poróżnić. „Byt” może być aktywny lub statyczny, linearny lub cykliczny, rozszerzający się lub zapadający, materialny albo duchowy. Byt to kategoria filozoficzna, wskazująca na niezależną od ludzkich teorii „ostateczną rzeczywistość”. „Działania” i „okazane działania” tworzą akcje.

²³ D. Leszczyński, *Filozofowie i ich filozofie. Opowieści dla niewtajemniczonych*, Wrocław 2002, s. 19–21.

²⁴ Ten cytat pochodzi od Symplicjusza z Cylicji, a nie Heraklita, któremu jest on błędnie przypisywany.

Są stale płynne, zawsze zmienne – to świat, którego doświadczał przedsokratejski filozof grecki Heraklit²⁵.

Wydaje się zatem teraz warta rozwinięcia teoria żywiołów i odwołanie do rozważań zawartych w tomie *Estetyka czterech żywiołów*²⁶. Choć pojęcie płynności kojarzy się przede wszystkim z wodą, to jednak koncepcja Heraklita pokazuje też, że zmienność przypisywaną płynności można identyfikować z ogniem. Żywioły wzajemnie się przenikają i dopełniają, więc nie sposób ich od siebie oddzielić – ich współegzystowanie z założenia jest też płynne. Po przejściu żywiołu ognia pozostaje proch, który rozsypuje się na ziemi, stając jej częścią – tu zatem pojawia się żywioł ziemi. Powietrze natomiast pośredniczy w procesie rozkładu, bez tlenu nie dojdzie do aktu spalania. Spalone w krematorium ciało nie tylko pozostaje w postaci popiołu, ale także ulatuje wraz z dymem na wietrze – żywioł powietrza staje się zatem współobecny, a wręcz niezbędny dla zaistnienia żywiołu ognia. Bez powietrza nie ma też życia – choć niezauważalne, jest niezbędne; jego brak staje się zwiastunem śmierci. Powietrze często wykorzystywane jest jako symbol ducha i duszy, czyli tego, co niematerialne, ulegając tym samym odrealnieniu. A

najbardziej niesamowitą rzeczą w odniesieniu do powietrza jest to, że będąc z natury amorficzne, nadaje kształt wszystkiemu, z czym wchodzi w kontakt, wszystkim pozostałym żywiołom. Wyobraźmy sobie lekki wiatr, który kreśli drobne zmarszczki na wodzie, a przybierając na sile, powoduje powstawanie fal. Wyobraźmy sobie nawiedzane przez wichry i huragany postrzępione wybrzeża morskie lub wiatrołomy leśne. I tu również wiatr dosłownie rzeźbi kształt ziemi, skał i szaty roślinnej. Wyobraźmy sobie wreszcie ścianę płonącego ognia lub płomień świecy, z których każde dostosowuje swój oryginalny kształt do ruchu masy powietrza²⁷.

Ogień jest żywiołem, który pozostawia za sobą totalne zniszczenie. Jak pisze Maria Popczyk:

ogień przejawia się w wybuchu wulkanu, jasności słońca, błyskawicy, pożarze czy jako płomień paleniska. I chociaż tak różnorodny, to jednak nie daje się sprowadzić do żadnego z fenomenów, zachowuje zawsze te same, rozpoznawalne jakości. [...] Pitagoras, wymieniając części światła, wskazuje na ciepło, suchość, lekkość i szybkość, dla Empedoklesa ogień jest jasny i ciepły, Arystoteles wskazuje na jakości gorąca i suchości, definiuje ogień jako nadmiar gorąca. [...] Ogień w postaci światła emituje ciepło i jasność, ale równie dobrze może pochłaniać jako rozza-

²⁵ R. Schechner, *Co to jest performans?*, [w:] *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 43.

²⁶ *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.

²⁷ M. Sacha-Piekło, *Powietrze*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze...*, s. 211.

rzona lava. Przez fakt gwałtowności i zaskakującej mocy, z jaką się przejawia, nie pozwala się do końca posiąść i kontrolować, pokonuje fizyczne bariery, znosi granice, a to uprzytamnia człowiekowi kruchość jego egzystencji. Zdziwienie, jakie wzbudza aktywność ognia, jest tym samym, z którego rodzi się namysł filozoficzny. Jest to zdziwienie odkrywające inność żywiołu, objawia fakt, że ogień nie pozwala się posiąść tak samo jak posiada się rzecz, że nie daje się prezentować, ukazywać z jakiejś strony²⁸.

Zatem ogień z jednej strony symbolizuje zniszczenie i śmierć, z drugiej, jako źródło ciepła, wiąże się z życiem, wzrostem, ciepłem uczuć.

W klasycznej filozofii indyjskiej żywioły łączy się z elementarnymi własnościami zmysłowymi. Atom ziemi powstaje z „pięciu subtelnych elementów, wśród których dominuje subtelny element zapachu”. Pozostałe atomy: wody, ognia, powietrza i eteru składają się z mniejszej liczby elementów. Zatem ziemia zawiera w sobie „potencjał wszystkich pięciu podstawowych własności zmysłowych i może wytwarzać przedmioty zdolne do przyciągania wszystkich zmysłów”²⁹. Z jednej strony jest źródłem życia, co wyraża się poprzez symboliczne obrazy matki, a co za tym idzie, płodności i urodzaju, z drugiej stanowi śmiertelną, pochłaniającą siłę, która przyjmuje z powrotem do swojego łona, stając się tym samym grobem.

Współwystępowanie i wzajemne uzupełnianie się żywiołów obrazuje chociażby analiza stanów skupienia wody, ziemi, powietrza i ognia.

Naturalnie woda znajduje się w płynnym stanie skupienia; inne stany skupienia reprezentowane są: stały – przez ziemię, gazowy – para – przez powietrze i plazmatyczny – przez ogień. Woda może jednak pod wpływem temperatury zmienić się w gaz (na przykład jako para) lub ciało stałe (na przykład lód). Co więcej, woda może jednocześnie występować w trzech stanach skupienia (w temperaturze około 0°C). Może również, pomijając jeden ze stanów skupienia, przejść z lodu w parę lub odwrotnie³⁰.

Woda nieustannie miesza się z powietrzem, ziemią lub ogniem, cechuje ją niezwykła różnorodność form, dynamika, niestabilność i ciągłość. Łącząc się z powietrzem, przyjmuje na przykład postać mgły, pary czy piany; z ziemią – błota i bagna; z ogniem – lawy czy oleju. Brak wody wskazuje na jakąś niekompletność, brak harmonii, równowagi i dopełnienia. Woda przecież może być postrzegana jako źródła życia, ale i śmierci, jako początek i obraz po zagładzie na końcu świata. W mitologii greckiej wody

²⁸ M. Popczyk, *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze...*, s. 135.

²⁹ M. Jakubczak, *Ziemia*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze...*, s. 15–16.

³⁰ Z. Kalnická, *Woda*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze...*, s. 76–77.

rzeki zapomnienia Lete w Hadesie pozwalały na utratę pamięci o swoim życiu – na jej „upłynnienie”.

Wracając do Heraklita: można zauważyć, iż koncepcja zmiany jako nadrzędnej zasady życia i wszechświata autorstwa starożytnego filozofa greckiego znajduje kontynuację w namyśle nie tylko już wymienionych filozofów i badaczy. Warto do tej listy dodać chociażby Jacques’a Derridę, twórcę dekonstrukcji, o którym Anna Burzyńska pisze:

Jako „główna siła krytyczna” ponowoczesności i poststrukturalizmu – projekt Derridy i jego kolejne warianty, nierzadko znacznie odchodzące od zamierzeń samego inicjatora, sprawdziły więc się znakomicie i nie sposób odmówić im zasług w owym tak często podkreślanym przez komentatorów budzeniu czujności, wytrącaniu z oczywistości, demaskowaniu stereotypów i dogmatów, nastawianiu na instytucjonalne fundamenty humanistycznych dyscyplin, a przede wszystkim – w prowokowaniu do zmiany myślenia na temat kształtu i powinności filozofii, wiedzy o literaturze czy hermeneutyki³¹.

Derrida na proponowane przez siebie strategie dekonstrukcyjne używa określeń: „rozchwiewania”, „wstrząsania” czy „wprawiania w drganie”³². Czy, dodajmy, „upłynniania”, „przeptywania” i „przelewania”.

Przykłady tekstów i działań artystycznych, które stanowią ucieleśnienie koncepcji żywiołów i Heraklitańskiej płynności, to między innymi dramaty Samuela Becketta i Tadeusza Różewicza, twórczość Tadeusza Kantora (malarstwo, ambaláže, happeningi, spektakle) czy bardziej współczesnych twórców teatrów alternatywnych (jak na przykład poznańskich artystów: Teatru Usta Usta Republika, Laury Leish, Teatru Porywacze Ciało), którzy realizują przedstawienia i działania performatywne. Zmienność – „przelewanie się” – tworzyw i materii, doświadczanie wielozmysłowe, płynność postaci i światów przedstawionych, budowanie wielu przenikających się pięt literackiego i teatralnego dyskursu to wręcz immanentne cechy wskazanej twórczości.

Koncepcja amorficznych kategorii estetycznych, do których zaliczam płynność, wyrasta także z dramatycznej teorii literatury Anny Krajewskiej. Badaczka dramatyczną teorię rozumie bardzo szeroko, obejmując nią nie tylko literaturoznawstwo czy teorię kultury, ale całą humanistykę, ponieważ: „zmieniło się [...] rozumienie istoty i znaczenia samej teorii, która przestała być utożsamiana z systemem, spójną strukturą tez i argumentów obejmujących całość wyznaczonego problemu, a zaczęła funkcjonować jako obszar wahań i niepewności, bardziej związanych ze stawianiem pytań i dawaniem

³¹ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 13.

³² J. Derrida, *Różnia (différance)*, tłum. J. Skoczylas, przekład przejrzał S. Cichowicz, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, wybrał i wstępem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1978, s. 401–402.

odpowiedzi zależnych od punktu widzenia badacza”³³. Szczególnie istotne dla przedstawionych tu rozważań są słowa dotyczące postrzegania „kategorii estetycznych jako pojęć literaturoznawczych, na przykład prześledzenie skomplikowanych relacji od przejrzystości (na przykład w strukturalistycznej koncepcji języka nauki jako „przejrzystego dla znaczenia”) po mglistość (na przykład ponowoczesne „mgławice dyskursu”)³⁴. Wzorce dramatyczne stają się dla badaczki matrycą teoriopoznawczą, a do słownika pojęć teoretycznych wchodzi takie kategorie fizykalne jak właśnie płynność. Na polu filozofii, literatury, w tym zwłaszcza dramatu, historii sztuki i teatru, badań kulturowych i performatyki płynność jest pojęciem, które najlepiej ilustruje przekraczanie granic między rodzajami i gatunkami literatury i sztuki, między dyscyplinami i dyskursami. To termin z założenia rozmyty, ale w tym, paradoksalnie kryje się jego precyzja, gdyż wyznacza dziś kondycję nauki opartej na nieustannych przepływach i transferach wiedzy.

Także na polu historii sztuki dominuje ostatnio widzenie obrazu jako struktury płynnej lub mglistej. Andrzej Leśniak, analizując dyskurs historii sztuki w twórczości Georges’a Didi-Hubermana (francuskiego teoretyka obrazu), pisze we wstępie:

Obraz istnieje współcześnie tylko jako fenomen płynny, otwarty, niejednolity, zależny od zdecentralizowanej siatki sposobów mówienia, w których występuje na marginesie bądź jako pojęcie źródłowe, niezbędny punkt odniesienia. Aktualna topografia wizualności, podobnie jak każda próba odpowiedzi na pytanie o to, czym jest obraz, musi brać pod uwagę złożoność tego problemu³⁵.

Dalej wskazuje na wzajemne przenikanie się metodologii badawczych, ukazuje, jak teorie wędrują między różnymi obszarami wiedzy, dyscypliny naukowe tracą swoją autonomię na rzecz tworzenia się w wyniku serii wymian i interakcji. Niestabilność, relacyjność, brak na zawsze ustalonego współcześnie znaczenia – to cechy płynnej wizualności. Badacz analizuje wywód Didi-Hubermana dotyczący chronofotografii przedstawiających ruch powietrza – które miały być wizualnym narzędziem badań nad dynamiką substancji płynnych – Etienne’a Jules’a Mareya. Przywołuje przy okazji sprostowania Giovanniego Cariera, który w polu historii wprowadza i definiuje pojęcie tak zwanego obiektu teoretycznego. Tą drogą dochodzi do definicji obrazu płynnego, tak ważnej dla prowadzonego tu wywodu:

Fotografie Mareya przedstawiające ruch powietrza są obiektem teoretycznym, gdyż umożliwiają formułowanie pewnego modelu wizualności. Chodzi o obraz płynny,

³³ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 22.

³⁴ Tamże, s. 22.

³⁵ A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 5.

czyli taką reprezentację wizualną, której jedną z cech konstytutywnych byłaby niestabilność znaczenia i niepewność dotykająca interpretacji. Próba włączenia płynności w model obrazu odsyła oczywiście do Waltera Benjamina³⁶. Wieczność obrazu wynikać może nie tylko z jego trwałości i stabilności interpretacji, która go dotyczy, lecz także – paradoksalnie – z wpisanej w niego zmiany³⁷.

Istotą działań Mareya było „włączyć w obraz to, co płynne i zmienne” dzięki powtórzeniom i różnicom, tak by jego obrazy stały się tym samym „figurą obrazu płynnego”³⁸.

Wśród twórców, którzy realizują w swoich działaniach podobne do fotografii Mayera projekty, wymienić można przedstawicieli niezmiernie interesującego zjawiska artystycznego, jakim jest sztuka powietrzna (*air-art*), w tym zwłaszcza prace Amerykanina Franka Pietronigro (malującego techniką tak zwanego *drift paintingu*) czy argentyńskiego artysty Tomasa Saraceno (*Latające ogrody* z serii *Air-port-city*)³⁹. Powietrze, którym oddychamy, jest ciągłym stawaniem się i zmianą, hybrydyczną przestrzenią. Rozważania Leśniaka dotyczą samego doświadczenia wizualności pozbawionego jednego, danego raz na zawsze wykładnika interpretacji. Reguła ta znajduje zastosowanie zarówno do sztuki klasycznej, jak i nowoczesnej, choć wskazane projekty stanowią szczególnie silną egzemplifikację przedstawionego tu problemu niestabilnego – płynnego – charakteru obrazu, co widać zwłaszcza w odwołaniu do pojęcia detalu (a właściwie antydetalu, w stosunku do koncepcji Panofsky’ego, bo rozumianego jako to, co niedookreślone, niejasne, o rozmytych granicach i jako takie niedające się podporządkować całościowej interpretacji) oraz tak zwanego obiektu teoretycznego (konkretnego przedmiotu lub zdarzenia, który w procesie interpretacji umożliwia rozpoznanie sieci relacji, w jakie dzieło jest uwikłane; tekst sformułowany przy jego użyciu jest swobodną wypowiedzią o nieustalonej strukturze, często przebiegającą od jednego skojarzenia do drugiego).

Na polu teorii literatury pojawia się także mglistość jako kategoria bliska, czy wręcz zawierająca się w pojęciu płynności. Wojciech Kalaga wprowadza mglistość jako pojęcie teoriopoznawcze stosowane do tekstu. „Ogólna metafora, którą zaproponowałem dla tekstu, to metafora MGLAWICY: nebularnej i pozostającej zawsze w ruchu struktury o rozproszonych

³⁶ Leśniak podaje, iż Walter Benjamin pisze na ten temat w tekście *Peintures chinoises a la Bibliothequenationale*, [w:] *Ecritsfrançais*, Paris 1991, s. 261–262, cytata za G. Didi-Huberman, *La danse de toutechose*, [w:] tegoż, *L. Mannoni, Mouvements de l’air, Etienne-Jules Marey, photographie des fluides*, Paris 2004, s. 179.

³⁷ A. Leśniak, dz. cyt., s. 148.

³⁸ Tamże, s. 149.

³⁹ Zob. M. Bakke, *Przeciw pustce – sztuka pamiętająca materialność powietrza*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, współpraca J. Petri, Kraków 2009.

konturach, której tożsamość ustanawia moc teleologii w poszukiwaniu znikającego i nigdy nie osiągalnego *telosu*⁴⁰. Tekst jest „dynamicznym procesem”, „relacją w ruchu”, „wszystko znaczy nieustannie i wielokrotnie”, znak „nie może wymknąć się udziałowi w nieustannej semiozie”⁴¹, „rozsiewa się i rozprzestrzenia w przestrzeni dyskursywnej”⁴², ruch znaczenia jest nieustanny i pozbawiony granicy, ramy, krawędzi, konturu, parergonu. Kalaga zwraca uwagę na miejsce odbiorcy tekstu: „Rola czytelnika polega na zidentyfikowaniu interpretacyjnych paradygmatów, które angażują się we współdziałanie z tekstem i na postrzeganiu go w jego dynamicznym, wielorakim, mgławicowym i holograficznym kształcie w kontekstach semiotycznej przestrzeni umożliwiających jego ruchliwość. Tylko w tym sensie można mówić o realizacji możliwości otwieranych przez tekst”⁴³, a „stale zmieniająca się topografia przestrzeni semiotycznej jest współtworzona i współpisana przez czytelnika”⁴⁴. Jednym słowem, parafrazując słowa Heraklita, „Czytelnik nigdy «nie wchodzi dwa razy» do tego samego tekstu – nie dlatego jednak, a przynajmniej nie w pierwszym rzędzie dlatego, że sam się zmienia, a dlatego, że tekstowa mgławica podlega nieprzerwanej transformacji, powodowanej pojawieniem się nowych relacji dyskursywnych i przesunięciom istniejących relacji względem siebie i względem różnych obszarów przestrzeni semiotycznej”⁴⁵. Zatem przestrzenność i dynamikę tekstu najlepiej oddaje metafora tekstu jako „holograficznej mgławicy”, czyli bytu płynnego.

Od literatury przez performans do teatru – „sztuki splecione”⁴⁶

Pisząc o płynności w tak szerokim zakresie, nie sposób odnieść się do wszystkich możliwych sztuk i zjawisk. Najbardziej emblematyczne wydają mi się przykłady na polu literatury, w tym zwłaszcza dramatu oraz teatru i sztuk performatywnych. Dramat z założenia wykracza poza przyjęte wzorce pisania i odbioru, łącząc wszelkie rodzaje i gatunki literackie. Teatr i sztuki performatywne są konglomeratem wielu sztuk, gdzie jedna forma „przeple-

⁴⁰ W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 240–241.

⁴¹ Tamże, s. 221.

⁴² Tamże, s. 222–223.

⁴³ Tamże, s. 226.

⁴⁴ Tamże, s. 227.

⁴⁵ Tamże, s. 228.

⁴⁶ Termin wprowadzony przez Annę Krajewską w odniesieniu zarówno do literaturoznawstwa, jak i sztuki. Patrz: Anna Krajewska, *Splątanie literackie*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17; też, „Zwrot dramatyczny” a literaturoznawstwo performatywne, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17 oraz też, *Różewicza sztuki splecione. Interpretacja performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21.

wa” w drugą, przekraczając granice tworzyw, stylów, gatunków, sposobów odbioru. Powstają dzieła, które mają formę performatywnego zdarzenia przebiegającego pomiędzy literaturą, teatrem, filmem, sztukami wizualnymi, architekturą czy performansem. Można mówić w przypadku takich projektów artystycznych o płynności granic między mediami, rodzajami przekazów, językami teatru, sztuki, filmu i literatury. Płynność staje się tu „chwytym twórczym”. Idealnie pasuje tu metafora tekstu jako „holograficznej mgławicy, której ukształtowanie współokreślane jest z jednej strony przez uwikłanie tekstu w relacje z interpretacyjnymi paradygmatami, zaś z drugiej przez ruchy i transfiguracje w zbliżonych (semantycznie i metonimicznie) segmentach przestrzeni semiotycznej” (rozumianej jako przestrzeń dyskursywna lub tekstowa)⁴⁷.

Świetnym przykładem, wręcz kwintesencją omawianej strategii twórczej, jest spektakl *Dyskretny urok burżuazji* w reżyserii Marcina Libera⁴⁸. Projekt ten to performatywne zdarzenie przebiegające na granicy tego, co literackie, teatralne i filmowe. Reżyser i dramaturg wykorzystali jako punkt wyjścia do przedstawienia film Luisa Buñuela *Dyskretny urok burżuazji*, który był najpierw dramatem napisanym przez Jean-Claude’a Carrière’a, dopiero później, gdy zainteresował się nim reżyser, został przepisany na scenariusz filmowy. W projekcie wykorzystano także *Trzy monologi* Dario Fo i Franki Rame⁴⁹ oraz fragmenty dramatu *Śmierć Człowieka-Wiewiórki* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk⁵⁰ – utworów nawiązujących do prawdziwych postaci i wydarzeń. Mamy tu do czynienia z wieloma piętrami nawiązań i przepływów. Film Buñuela stanowi ważną, jeśli nie najistotniejszą, część spektaklu – w całości wyświetlany jest na wielkim ekranie zamieszczonym na scenie. Od niego przedstawienie wzięło swój tytuł, a filmowa ścieżka dialogowa występuje jako zasadnicza część wypowiedzi postaci. Marcin Liber jako reżyser i Michał Pabian jako dramaturg dokonali wielu intertekstualnych i intermedialnych (czy może raczej transmedialnych) zabiegów, tworząc spektakl, w którym wykorzystują ścieżkę dialogową filmu oraz fragmenty wymienionych powyżej tekstów, mieszając i przeplatając różne materie, formy i języki.

⁴⁷ W. Kalaga, dz. cyt., s. 234.

⁴⁸ *Dyskretny urok burżuazji* w reżyserii Marcina Libera, Premiera: 16 listopada 2012 r., Duża Scena, Teatr Nowy w Poznaniu. Szerzej o tym spektaklu piszę w artykule: *Dyskurs teatralno-filmowo-literacki – o „Dyskretnym uroku burżuazji” Marcina Libera*, [w:] *Dyskursy sztuki. Dyskursy o sztuce*, red. T. Pękala, Lublin 2018, s. 541–559.

⁴⁹ *Trzy monologi: Zdarzyło się jutro; To ja, Urlike, krzyczę; Matka*, Franka Rame i Dario Fo, tłum. E. Bal, [w:] M. Deutsch, D. Loher, M. Sikorska-Miszczyk, K. Schmitt, F. Rame, D. Fo, *Czerwona dekada*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2011.

⁵⁰ M. Sikorska-Miszczyk, *Śmierć Człowieka-Wiewiórki*, „Dialog” 2007, nr 5.

Twórcy celowo mieszają pola różnych sztuk i zadają pytania o granice artystycznych dyskursów. Ich działania to przenikliwe i dogłębne lustrowanie pola sztuki, sytuujące się pomiędzy dyskursami filozoficznym i społecznym a estetycznym i artystycznym. Wpisują się też w rozważania o dziele sztuki w procesie „ciągłego reinterpretowania”, stawiając pytanie o jego „płynną tożsamość”. W ciekawy sposób podchodzą też do definiowania przestrzeni, tworząc teatralno-medialno-architektoniczne hybrydy.

Autorzy spektakli i dzieł performatywnych często wpisują swoje dzieła w aktualny dyskurs polityczny i społeczny, wprowadzając także grę między estetykami różnego typu przekazów. Często opierają swoje działania na poszukiwaniach w obszarze różnych tekstów i mediów, nie stroniąc od narracyjnych eksperymentów. Wybrane teksty nie stanowią podstawy przedstawień, ale jeden z ich komponentów. Trudno tu mówić o jakiejś autonomii tekstu, raczej o jego dekonstruowaniu w duchu Derridy czy budowaniu w myśl zasady kolażu, palimpsestu, kompilacji, poetyki remiksu i recyklingu. Konstruowanie tekstu przebiega tu w sposób performatywny, powstaje heteronomiczna kompozycja złożona ze słów, dźwięków, gestów, audiowizualnych obrazów. Wydaje się wręcz oczywistością przywoływanie w tym kontekście pojęcia performatyki wprowadzonego przez Schechnera⁵¹, estetyki performatywności Eriki Fischer-Lichte⁵² oraz koncepcji teatru postdramatycznego Hansa Thies-Lehmanna⁵³ czy też tekstu dramatycznego jako partytury teatralnej Williama B. Worthena⁵⁴.

Performatywna estetyka wprowadza procesualność, zdarzeniowość, inscenizowanie relacji sztuki z publicznością i manipulowanie tą relacją. Mieści się tu również pojęcie estetyki transgresyjnej (używane na przykład przez Agatę Skórzyńską pod wpływem koncepcji transkulturowości Wolfganga Welscha⁵⁵), które także przesuwają rozumienie sztuki z estetyki dzieła na estetykę zdarzenia. Przestrzeń traci swój tradycyjny charakter w znaczeniu Łotmanowskim, znoszone zostają wszelkie ramy, dominują kategorie labiryntu, kłacza, lustrzanych odbić, rozsunięcia, szczeliny (tak zwane „pomiędzy”), montażu, zrostu, szwu. Czy wreszcie kategorii płynności, która wydaje mi się w kontekście tego przedstawienia najbardziej

⁵¹ R. Schechner, dz. cyt.

⁵² E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

⁵³ H. Thies-Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

⁵⁴ W.B. Worthen, *Dramat: Między literaturą a przedstawieniem*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2013. Zob. też: <<http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna>> [dostęp: 4.05.2017]. O partyturze teatralnej pisał już Zbigniew Raszewski: Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3/4.

⁵⁵ A. Skórzyńska, *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*, Poznań 2007.

adekwatną, bo najszerszą, najpojemniejszą i najlepiej oddającą istotę zagadnienia.

Strategie te wpisują się w horyzont przemian, które dokonały się w teatrze w ciągu ostatnich lat. Joanna Krakowska, redaktorka i autorka wstępu do antologii *Transfer! Teksty dla teatru*, pisze:

Ten transfer [...] polegał na definitywnym opuszczeniu bezpiecznej przestrzeni teatru inscenizującego sztuki na rzecz teatru wytwarzającego na własne ryzyko teksty dramatyczne. Teatr wytwarzał je przy tym niezmiernie ekologicznie – z wykorzystaniem surowców wtórnych. Teksty dla teatru to bowiem nieraz adaptacje i kompilacje wielu literackich źródeł; to parafrazy, przeróbki, pastisze znanych tekstów kultury, śmiałe kompilacje cytatów albo docu-dramy oparte na archiwaliach i relacjach świadków⁵⁶.

Wśród cech tytułowego transferu badaczka dalej wymienia: „W tekstach dla teatru chodzi właśnie o ten aspekt – dla «teatru», o pisanie ze świadomością medium, z trójwymiarowym wyobrażeniem zawartym nie w pisarskich didaskaliach, ale w zintegrowanej wizji scenicznej. Teksty dla teatru mają z reguły ten intermedialny, domagający się scenicznej aktualizacji aspekt”⁵⁷.

Widz zatem staje wobec percepcyjnego, wielowątkowego i wieloźródłowego, niedookreślonego i otwartego interpretacyjnie – płynnego odbiorczego zadania. Ma do czynienia z kolażowym, transkulturowym „splątaniem sztuk” i ich procesualnym, płynnym charakterem.

Od człowieka – do zwierzęcia – do maszyny

Bardzo ciekawymi ujęciami, w kontekście poruszanej tu problematyki, wśród najnowszych nurtów myślowych i metodologii są post- i transhumanistyka⁵⁸. Człowiek przekraczający granice własnego człowieczeństwa staje się coraz bardziej dwuznacznym tworem – ludzko-zwierzęcym, ludzko-roślinnym, ludzko-maszynowym – „niby-ludzkim”. Najczęstsze „przepląwy”

⁵⁶ J. Krakowska, *Przesiedleni. Wstęp*, [w:] *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. J. Krakowska, Warszawa 2015, s. 4.

⁵⁷ Tamże, s. 6.

⁵⁸ Fragmenty przedstawionych tu rozważań ukazały się drukiem lub zostały wygłoszone w formie referatów w ramach trzech edycji konferencji post- i transhumanistycznej organizowanej na Uniwersytecie Śląskim w roku 2013 (pt. *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn*), 2015 (pt. *Zwierzę, język, emocje*) i 2017 (*Zootanatos*). Dotychczas ukazała się dwutomowa publikacja pokonferencyjna *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn*, z którego pochodzi mój artykuł: M. Błaszczak, *Dramatyczne twory „niby-ludzkie”*, [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*, t. 2. *Od humanizmu do posthumanizmu*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2014, s. 250–265.

można zaobserwować na poziomie przemian człowieka w zwierzę. Bohaterowie dramatyczni i teatralni, zagubieni we współczesnej rzeczywistości, nie radząc sobie z jej zmiennością, sami stają się istotami niejednoznacznymi, płynnymi, rozmytymi. Trudno określić ich cechy immanentne oraz zdefiniować takie byty. Dramat i teatr XX i XXI wieku obfituje w takie konstrukcje na poły ludzkie – na poły mechaniczne, roślinne czy zwierzęce i stanowi niezmiernie szerokie pole do rozważań. Bohaterowie borykają się z silnymi problemami tożsamościowymi, próbując odpowiedzieć na podstawowe pytania o własną podmiotowość, które jednak coraz bardziej komplikują się w obliczu przemian natury człowieczeństwa. Jak określić człowieka, który staje się bytem granicznym, polimorficznym, biologicznym i sztucznym jednocześnie? Można określić jego status właśnie jako płynny.

Najistotniejsze zagadnienia posthumanistyki dotyczą tożsamości gatunkowej i jej granic. Jak pisze Grażyna Gajewska w swojej książce *Arcynie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*:

Jeśli w słynnej rozprawie humanistycznej z 1486 roku *De dignitate hominis* Pico Della Mirandola przedstawił człowieka jako istotę zawieszoną między bytem zwierzęcym a anielskim – przy czym zrównanie ze zwierzętami uważał za deprecjujące – to w niektórych nurtach posthumanistyki większą uwagę zwraca się na zwierzęcą kondycję człowieka niż na pretendowanie do anielskiego statusu. Namysł skierowany jest na relacje i ich **płynność** [wyróżnienie moje – M.B.] między tym, co ludzkie i nie-ludzkie, a więc na związki człowieka z technologią, z rzeczami, a także współlistnienie ludzi z innymi zwierzętami czy jeszcze szerzej: roślinami, piaskiem, wodą. Rozróżnienia na gatunki, płcie, orientacje seksualne, rasy, klasy społeczne ustępują koncepcji człowieka o nieesencjalistycznej tożsamości, będącej w ciągłym ruchu, działającej w splocie z ludźmi i nie-ludźmi⁵⁹.

Kantowskie pytanie o to, czym jest człowiek w sensie jego skończoności, ustępuje pytaniu o to, jak staje się człowiekiem. Dominuje przekonanie, że jesteśmy częścią symbiotycznej planety, jak to formułuje Lynn Margulis⁶⁰, funkcjonujemy w kontekście innych form życia i materii nieożywionej.

Przedstawione rozważania nad wzajemnymi relacjami ludzi i zwierząt wpisują się też w nurt badawczy tak zwanej ekokrytyki (który zajmuje się relacjami, nowymi konfiguracjami między człowiekiem a światem przyrody, a zwłaszcza między ludźmi a nie-ludźmi, traktując każdy tekst kultury jako powiązany z rzeczywistością funkcjonującą poza nim) oraz humanistyki ekologicznej⁶¹. W posthumanistycznym myśleniu człowiek nie jest już nadrzędną jednostką na szczycie czy nawet ponad światem przyrody, a tylko

⁵⁹ G. Gajewska, *Arcynie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 46.

⁶⁰ L. Margulis, *Symbiotyczna planeta*, tłum. M. Ryszkiewicz, Warszawa 2000.

⁶¹ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 13–32.

jedną z jej części składowych (na co wskazuje Michał Epstein⁶²). Ich twórcy zadają trudne pytania o płynną granicę między człowiekiem a zwierzęciem, o podmiotowość zwierzęcia w kontekście podmiotowości człowieka. Posthumanizm przesuwając akcenty z „postaw intelektualnych podkreślających uprzywilejowaną pozycję człowieka w świecie na postawy nieantropocentryczne”⁶³, jak zauważa Gajewska. „Relację człowiek–zwierzę musimy przeanalizować w dwóch konfiguracjach: to, co ludzkie, wobec tego, co zwierzęce, oraz to, co zwierzęce, w tym, co ludzkie. Te dwie perspektywy pozwalają na prześledzenie ruchu, w którym w miejsce ich opozycji wyłania się twórcza, produktywna, życiodajna relacja”⁶⁴. Już Derrida, poddając dekonstrukcji zagadnienie granicy dzielącej człowieka i zwierzę, wpisuje się w myślenie posthumanistyczne (jak podkreśla w swoim artykule Michał Koza⁶⁵):

Cała opracowana przeze mnie strategia związana z pojęciami pisma i śladu, a także krytyką antropocentryzmu, służyła otwarciu przestrzeni, w której można by na nowo przemyśleć istnienie zwierzęce, pismo zwierzęce, ślad zwierzęcia, w której dałoby się na nowo wyznaczyć relację między zwierzęciem a człowiekiem. Dzisiaj cała moja praca zbiega się w tej tematyce. Podejmuję ją nie po to, by wywyższyć zwierzę i poniżyć człowieka, lecz po to, by trochę skomplikować stosunki w tej przestrzeni⁶⁶.

Mięsność człowieka, rozumiana jako jego uwikłanie we własną somatyczność, zwierzęcość, *zoe*, jest motywem wielokrotnie wykorzystywanym przez twórców kultury. Splecenie ludzkich emocji i języka ze zwierzęcym ich wymiarem staje się motywem przewodnim wystąpień artystycznych. Człowiek ulega zoomorfizacji, upodabniając się do zwierząt w swoich zachowaniach, wydawanych odgłosach, emocjach, jak i będąc traktowanym jako mięso – pożywienie dla innych ludzi-zwierząt. Ale i zwierzę poddane zostaje antropomorfizacji, przy czym zabieg ten staje się nie uwzniośleniem i upodmiotowieniem, ale, paradoksalnie, poniżeniem i uprzedmiotowieniem. Zwierzęcość zatem z jednej strony jest traktowana i rozumiana w sensie

⁶² Podaję za: J. Tymieniecka-Suchanek, *Anty-sztuka życia, czyli człowiek jako myśliwy i zwierzyna łowna. Rozważania na marginesie Ojciec nasz Anatolija Sudariewa*, „Antropos” 2013, nr 20–21, s. 288.

⁶³ G. Gajewska, dz. cyt., s. 44.

⁶⁴ O. Cielemecka, *Angelus Novus spogląda w przeszłość. O antyhumanizmie, który przewycięża nicość*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 93.

⁶⁵ M. Koza, *Śladami różnicy. Dekonstrukcja granicy między człowiekiem a zwierzęciem w filozofii Jacques’a Derridy*, [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*, t. 1. *Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2014, s. 163–170.

⁶⁶ J. Derrida, *O człowieku i zwierzęciu, Marksie i żalobie*. Z J. Derridą rozmawiają Małgorzata Kowalska i Jerzy Niecikowski, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 1998, r. 7, nr 1 (25), s. 9.

pejoratywnym, jako obniżenie statusu człowieka, z drugiej jako pewien zespół cech pozytywnych i samoistna wartość. Gdzie przebiega granica człowiek – zwierzę? Czym jest podmiotowość zwierzęcia w kontekście podmiotowości człowieka?

O tych wzajemnych relacjach ludzi i zwierząt wypowiadają się twórcy na polu literatury, teatru, filmu, sztuk plastycznych i performatywnych. Przedstawione tu rozliczne wątki znajdują szczególnie ciekawą i wartą analizy realizację we współczesnych tekstach dramatycznych, wśród których wymienić można następujące utwory: *Córka myśliwego albo polakożerczyni* Moniki Powalisz⁶⁷, *Golem* i *Na Kasjopei zaraza* Zbigniewa Nienackiego⁶⁸, *Pawi tren* Iwony Korszańskiej⁶⁹, *Łysek z pokładu Idy* Jana Czaplińskiego⁷⁰ czy *Śmierć Człowieka-Wiewiórki* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk. Wśród realizacji teatralnych warto wspomnieć *Uczę* Teatru Usta Usta Republika⁷¹ czy *Folwark zwierzęcy* Teatru Srebrna Góra⁷². Na polu sztuki ideę tę realizują twórcy z nurtu bio artu, z najbardziej klasycznym przykładem sztuki transgenicznej, jakim jest *GFP Bunny 2000* (świecący na zielono królik Alba z genem fluorescencyjnym) Eduardo Kaca⁷³.

Człowiek w wymienionych tekstach i projektach artystycznych występuje jako swego rodzaju hybryda, „niby-ludzkie” kreacje rozciągają się od ludzi-zwierząt, poprzez ludzi-kukły, ludzi-golemy, po człowieka-cyborga. W świetle refleksji posthumanistycznej i transhumanistycznej obecność tych hybryd, niejednoznacznych postaci, otwiera wiele wątków interpretacyjnych, stawia przed podstawowymi pytaniami przede wszystkim o status ontologiczny człowieka i jego tożsamość. Posthumanistyka bada bowiem „nie tylko relacje zachodzące między ludźmi i nie-ludźmi, lecz również te zachodzące między nami samymi ze względu na nowe wyzwania i problemy prawne oraz etyczne, jakie stawia przed nami współczesna cywilizacja”⁷⁴.

⁶⁷ M. Powalisz, *Córka myśliwego albo polakożerczyni*, [w:] *Echa, repliki fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*, red. M. Sugiera, A. Wierzchowska-Woźniak, Kraków 2005.

⁶⁸ Z. Nienacki, *Golem, Na Kasjopei zaraza*, [w:] tegoż, *Sztuki teatralne*, Wrocław 2004.

⁶⁹ I. Korszańska, *Pawi tren*, „Dialog” 2016, nr 6.

⁷⁰ J. Czapliński, *Łysek z pokładu Idy*, [w:] *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. J. Krakowska, Warszawa 2015.

⁷¹ *Uczę*. Teatr Usta Usta Republika. Reżyseria: Wojciech Wiński. Premiera: 14.06.2013, Poznań.

⁷² *Folwark*. Teatr Srebrna Góra. Reżyseria: Katarzyna Donner. Premiera: 24.04.2015, Poznań.

⁷³ Zob. M. Bakke, *Bio art – sztuka in vivo i in vitro*, <<http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/4408>> [dostęp: 21.05.2018].

⁷⁴ G. Gajewska, dz. cyt., s. 56.

Posthumanistyka proponuje przecież, obok nieesencjalistycznej koncepcji człowieka będącego w ciągłym ruchu, w związkach z nie-ludzką przyrodą, także nową koncepcję przyrody, czy raczej należałoby powiedzieć: przyród. Phil Macnaghten i John Urry w książce *Alternatywne przyrody: nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie* argumentują, „że nie ma jednej przyrody jako takiej, lecz są tylko rozmaite konkurencyjne «przyrody» i że każdą z nich konstytuuje różnorodność procesów społeczno-kulturowych, od których takie przyrody nie dają się zasadniczo oddzielić”⁷⁵. A Bruno Latour w książce *Polityka natury: nauki wkraczają do demokracji* pisze w liczbie mnogiej zarówno o kulturze jako kulturach, jak i naturze rozumianej jako natury oraz podkreśla relacyjny charakter rozmaitych kultur-natur⁷⁶. Przecież podmiot to niekoniecznie człowiek, jak mówi posthumanistyka, lecz także zwierzę. I to nie tylko w sensie jednego z gatunków zwierząt, lecz również pod względem koegzystencji nie-ludzkich zwierząt z ludźmi.

Ciekawym przykładem realizacji posthumanistycznych idei człowieczeństwa jest postać Golema. Jak podaje Władysław Kopaliński, w żydowskich podaniach ludowych to ulepiona z gliny na kształt człowieka istota, w którą tchnięto życie. Słowo „golem” w tłumaczeniu z języka hebrajskiego oznacza bryłę, bezkształtną masę. Nie jest to zatem twór skończony, ale potencjał materii (można by powiedzieć, że materia w stanie płynnym), Adam, zanim Bóg obdarzył go życiem. Powtarzanie aktu przejścia od amorficznej materii do żywej istoty było mistycznym doświadczeniem, ekstatycznym rytuałem. W kabale chodziło o zmianę stanu świadomości tworzącego, a nie o stwarzanie życia⁷⁷. Jedną z późniejszych legend mówi, że postać taka została stworzona też przez kabalistę, astronoma i alchemika, rabiego Low (Ben Becelela) w Pradze w XVI wieku. Natomiast w ujęciu przenośnym słowo „golem” używane jest w znaczeniu bezdusznego automatu, robota czy głupca⁷⁸. Golem jako mit nowoczesności⁷⁹ staje się realizacją idei sztucznego człowieka – automatu, ale także cyborga. Jana Horakova w artykule *From Golem to Cyborg: a Note on the Cultural Evolution of the Concept of Robots*⁸⁰ czy Magdalena Radkowska-Walkowicz w książce zatytułowanej

⁷⁵ Ph. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody: nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Warszawa 2005, s. 9.

⁷⁶ B. Latour, *Polityka natury: nauki wkraczają do demokracji*, tłum. A. Czarnacka, wstęp M. Gdula, Warszawa 2009.

⁷⁷ G. Scholem, *Kabala i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1996.

⁷⁸ *Golem* [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s. 195.

⁷⁹ Określenie za: G. Gajewska, dz. cyt., s. 110.

⁸⁰ J. Horáková, *From Golem to Cyborg: a note on the cultural evolution of the concept of robots*, „Human Affairs” 2006, no 1, s. 85.

*Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*⁸¹ traktują akt kreacji Golema jako analogiczny do współczesnych koncepcji cyborgizacji, które różnią się od niego jedynie stopniem zaawansowania technologicznego. Cyborg to zatem ostatni znany nam etap transformacji Golema. Kim bądź czym jest zatem Golem u Nienackiego? Warto w tym miejscu przytoczyć koncepcję Byrona L. Sherwina, który dostrzega trzy warianty statusu Golema-cyborga: w pierwszym zajmuje on pozycję bardziej zwierzęcą, jest więc istotą żywą, ale nie ludzką; w drugim jest sztuczną osobą, pozbawioną zatem duchowości; w trzecim ujęciu ma cechy istoty ludzkiej jako naturalnej osoby, zyskuje więc status człowieka. Golem-cyborg to zatem byt płynny, pomiędzy – oscylujący między tym, co ludzkie, i tym, co nie-ludzkie, a rozstrzygnięcie jego statusu zależy jedynie od przyjętych kryteriów⁸².

Warto w tym kontekście wspomnieć też o figurze kukły, rozumianej jako – jak podają słowniki języka polskiego – „prymitywna lalka rozmiarów człowieka, która ma wyobrażać konkretną osobę albo w ogóle człowieka”; kukłą nazywa się również „jednostkę bezwonną, podatną na manipulację; osobę pozbawioną pewnych cech, które uważamy za najważniejsze dla ludzi, na przykład inteligencji, uczuć, woli; to słowo używane z dezaprobatą”⁸³. Pojawienie się figury kukły odwołuje się także do pojęć manekina, lalki, marionetki. Oznacza „ducha uwięzłego w cielesności, człowieka, który z podmiotu stał się przedmiotem”⁸⁴. Żywi zostają zastąpieni swoimi sztucznymi odpowiednikami i w ten sposób zdegradowani do roli lalki. To antropomorficzne przedmioty, które kojarzą się z jednej strony z granicznym odczłowieczeniem – to tylko rzeczy, które można tak jak lalki przebierać, usadzać, przestawiać itd. Z drugiej strony powstają na obraz i podobieństwo człowieka.

Człowiek jest dzisiaj coraz częściej rozbudowywany, rozwijany, uzupełniany, wzmacniany przez maszyny. Porozumiewa się, nie tylko bezpośrednio komunikując się twarzą w twarz, ale coraz powszechniej przez telefon i komputer. Jego ciało podlega operacjom przeszczepów narządów, wszczepia się mu rozrusznik serca, wyposaża w protezy kończyn. Roboty nie odgrywają już tylko roli narzędzi w fabrykach, narzędzi, które pozwalają człowiekowi

⁸¹ M. Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008.

⁸² B.L. Sherwin, *The Golem, Zevi Ashkenazi and reproductive biotechnology*, „Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought” 1995, no 6, s. 314–315.

⁸³ *Kukła* [w:] *Inny słownik języka polskiego PWN*, t. 1: A...Ó, red. nac. M. Bańko, Warszawa 2000, s. 729.

⁸⁴ A. Sandauer, *Zbrane pisma krytyczne*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 567.

uniknąć pracy w trudnych, nadmiernie obciążających jego zdrowie warunkach. Stają się coraz powszechniej antropomorficznymi towarzyszami codziennego życia, jak sztuczny pies czy pomoc domowa.

Automat (robot) to nie to samo co cyborg – „ten pierwszy to samoczynna, w całości sztuczna konstrukcja, natomiast drugi łączy to, co organiczne, z tym, co nieorganiczne”⁸⁵. Wykorzystanie figury cyborga służy rozważaniom nad mechanistyczną koncepcją człowieka oraz problemem granic człowieczeństwa, które stają się coraz bardziej płynne, stawianiu pytań o różnicę między nami a maszynami. Już w *Iliadzie* pojawiają się poruszające się statuy wykute przez Hefajstosa, które prowadzą boga na spotkanie z Tetydą. Haron z Aleksandrii tworzył mechaniczne zabawki imitujące wygląd ludzi, napędzane wodą i parą. Fascynacja mechaniczną koncepcją ciała znalazła wyraz w średniowiecznych machinach wojennych i wiatrakach, a w XVII i XVIII wieku ideę tę wyrażały zegary oraz automaty z ukrytymi w nich mechanizmami umożliwiającymi poruszanie. Człowieka wielokrotnie porównywano do maszyny (na przykład człowiek-maszyna Juliena Offroya de La Mettriego), a ciało ludzkie traktowano jako sprawnie działający mechanizm. Ludzie przedstawiani byli jako tryby maszyny ideologicznej, wspieranej pragmatycznymi funkcjami nauki i techniki. I jak pisał Giorgio Agamben: „Dzieje ludzkości sprowadzają się zapewne do walki ludzi z urządzeniami będącymi ich wytworem”⁸⁶.

Niezmiernie istotny jest w tej perspektywie również problem porównywania się człowieka do maszyny (ja – inny), a także rozpoznawania siebie w maszynach (ja jako inny). Gdy odwrócimy logikę reifikacji, maszynę-przedmiot zaczynamy postrzegać jako maszynę-podmiot. Płynność bytu i tożsamości wysuwa się na pierwszy plan poruszanej problematyki.

* * *

Płynność jawi się jako niezwykle pojemna kategoria, zawierająca w sobie zwłaszcza aspekt zmienności i zacierania granic. Obejmuje tak szerokie spektrum zjawisk, że nie sposób wyczerpać tego tematu. Celem tekstu było pokazanie różnorodnych użyć i kontekstów kategorii płynności oraz próba odczytania jej na nowo. Nie jest to jedynie rejestr zjawisk, ale teoretyczne rozważania służące jako punkt wyjścia do dalszych, pogłębionych badań. Przywołane jedynie w przypisach teksty literackie, spektakle, zjawiska artystyczne domagają się szerszej analizy i interpretacji, która pojawi się na pewno w kolejnych tekstach. Tutaj służą jednak jako cenna egzemplifikacja potwierdzająca nośność kategorii płynności i potrzebę jej rozwijania

⁸⁵ G. Gajewska, dz. cyt., s. 148.

⁸⁶ G. Agamben, *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 91.

w kolejnych ujęciach, kontekstach, perspektywach. Na pewno warty rozwinięcia wydaje się wątek powiązany ze sztuką, o czym pisze wspomniany już Leśniak w książce *Obraz płynny*, W.J. Thomas Mitchell w rozprawie *Czego chcą obrazy*⁸⁷ czy Maria Poprzęcka w *Innych obrazach*⁸⁸ (zwłaszcza w rozdziale zatytułowanym *Obraz za mgłą*). W sztuce można odnaleźć płynność chociażby w postaci śladów spływania farby widocznych na obrazie, u akcjonistów wiedeńskich w postaci wykorzystywanych w sztuce płynów ustrojowych czy w seryjności obrazu w fotografii. Nie sposób nie wspomnieć w tym kontekście o działalności grupy Fluxus, która była międzynarodowym ruchem artystycznym przekraczającym granice sztuk i już sama jej nazwa odsyłała do kategorii płynności (od łacińskiego słowa *fluxus* oznaczającego płynący)⁸⁹. Można też mówić o „płynnej architekturze”, poczynając od ornamentyki, przez organiczność architektury w koncepcjach Franka Lloyd Wrighta, „zieloną architekturę”, „między-przestrzenie”, „nie-miejsca”, aż po ideę „transArchitektury” i „płynnej architektury”⁹⁰. Także obecność fontann, sadzawek oraz innych sztucznych i naturalnych zbiorników wodnych w scenarii miejskiej wprowadza element płynności do topografii miasta. Henry Jenkins, używając pojęcia kultury konwergencji⁹¹, odwołuje się do płynności medialnych przekazów i do obecnego w nich transmedialnego opowiadania. Julia Hoczyk pisze o płynnej rzeczywistości w tańcu⁹², a Agnieszka Jelewska⁹³ o płynnych powiązaniach między nauką, sztuką, technologią i filozofią, opisując i redefiniując system percepcji świata nazywany *sensorium*.

Podsumowaniem niech jednak będą słowa Mieke Bal, która w swojej książce *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik* podkreśla ruchomy, płynny charakter pojęć, co stanowi myśl przewodnią podjętych tu rozważań:

przyglądam się samemu pojęciu *pojęcia*, nie jako produktowi precyzyjnego prowadawstwa metodologicznego, lecz jako terytorium, po którym należy wędrować w duchu przygody. [...] Ale pojęcia nie są ustalone. Wędrują one pomiędzy dys-

⁸⁷ W.J. Thomas Mitchell, *Czego chcą obrazy?: pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

⁸⁸ M. Poprzęcka, *Inne obrazy: oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.

⁸⁹ Zob. Grupa ETC, *Narracje, estetyki, geografie: Fluxus w trzech aktach*, Warszawa 2014.

⁹⁰ Pojęcie zaproponowane przez Marcosa Novaka. Zob. A. Czarnecka, *Architektura cyfrowa. Szczególny przypadek Marcosa Novaka*, „Rzut. Kwartalnik Architektoniczny”, *Rzut +3. Eksperyment*, 2014, nr 1, s. 58–61.

⁹¹ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

⁹² J. Hoczyk, *Płynna rzeczywistość w tańcu*, 15. Międzynarodowy Festiwal Ciało/Umysł w Warszawie, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2016, nr 136.

⁹³ A. Jelewska, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2012.

cyplinami i między poszczególnymi uczonymi, między okresami historycznymi i między rozproszonymi geograficznie społecznościami uczonych. Ich znaczenie, zasięgi, wartość operacyjna są różne w różnych dyscyplinach. [...] Wszystkie te formy wędrówki sprawiają, że pojęcia nabierają elastyczności⁹⁴.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Bakke M., *Bio art – sztuka in vivo i in vitro*, <<http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/4408>> [dostęp: 21.05.2018].
- Bakke M., *Przeciw pustce – sztuka pamiętająca materialność powietrza*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, współpraca J. Petri, Kraków 2009.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012.
- Bauman Z., *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011.
- Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
- Bauman Z., *Kultura w płynnej nowoczesności (wraz z filmem na DVD: „Miłość, Europa, świat Zygmunta Baumana”, w reżyserii Krzysztofa Rzączyńskiego)*, Warszawa 2011.
- Bauman Z., *Moralność w niestabilnym świecie*, Poznań 2006.
- Bauman Z., *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, Kraków 2013.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.
- Bauman Z., *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Warszawa 2007.
- Bauman Z., *Płynne życie*, Kraków 2007.
- Bauman Z., *Płynny lęk*, Kraków 2008.
- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1991.
- Bauman Z., Bauman I., Kociatkiewicz J., Kostera M., *Zarządzanie w płynnej nowoczesności*, tłum. A. Rasmus-Zgorzelska, Warszawa 2017.
- Błaszczak M., *Dramatyczne twory „niby-ludzkie”*, [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*, t. 2: *Od humanizmu do posthumanizmu*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2014, s. 250–265.
- Błaszczak M., *Dyskurs teatralno-filmowo-literacki – o „Dyskretnym uroku burżuazji” Marcina Libera*, [w:] *Dyskursy sztuki. Dyskursy o sztuce*, red. T. Pękala, Lublin 2018.
- Błaszczak M., *Przezroczyść – od Calvino do Bieńczyka*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25.
- Burzyńska A., *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, tłum. A. Wasilewska, Gdańsk, Warszawa 1996.
- Cielemęcka O., *Angelus Novus spogląda w przyszłość. O antyhumanizmie, który przewycięża nicość*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.
- Czapliński Jan, *Eysek z pokładu Idy*, [w:] *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. J. Krakowska, Warszawa 2015.

⁹⁴ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 48–50.

- Czarnecka A., *Architektura cyfrowa. Szczególny przypadek Marcosa Novaka*, „Rzut. Kwartalnik Architektoniczny”, *Rzut +3. Eksperyment*, 2014, nr 1.
- Derrida J., *O człowieku i zwierzęciu, Marksie i żalobie. Z J. Derridą rozmawiają Małgorzata Kowalska i Jerzy Niecikowski*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 1998, r. 7, nr 1 (25).
- Derrida J., *Różnica (différance)*, tłum. J. Skoczylas, przekład przejrzał S. Cichowicz, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, wybrał i wstępem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1978.
- Deutsch M., Loher D., Sikorska-Miszczuk M., Schmitt K., Rame F., Fo D., *Czerwona dekada*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2011.
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.
- Echa, repliki fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*, red. M. Sugiera, A. Wierchowska-Woźniak, Kraków 2005.
- Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Gajewska G., *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010.
- Grupa ETC, *Narracje, estetyki, geografie: Fluxus w trzech aktach*, Warszawa 2014.
- Heraklit*, tłum. B. Kupis, [w:] *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu. Wybór tekstów*, wybór i wstęp J. Legowicz, Warszawa 1970.
- Hoczyk J., *Płynna rzeczywistość w tańcu*, 15. Międzynarodowy Festiwal Ciało/Umysł w Warszawie, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2016, nr 136.
- Horáková J., *From Golem to Cyborg: a Note on the Cultural Evolution of the Concept of Robots*, „Human Affairs” 2006, no 1.
- Inny słownik języka polskiego PWN*, t. 1: A... Ó, red. nacz. M. Bańko, Warszawa 2000.
- Inny słownik języka polskiego*, t. II: P... Ź, red. M. Bańko, Warszawa 2000.
- Jakubczak M., *Ziemia*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.
- Jelevska A., *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2012.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Kalaga W., *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001.
- Kalnická Z., *Woda*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000.
- Korszańska I., *Pawi tren*, „Dialog” 2016, nr 6.
- Koza M., *Śladami różnicy. Dekonstrukcja granicy między człowiekiem a zwierzęciem w filozofii Jacques’a Derridy*, [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*, t. 1. *Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2014.
- Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
- Krajewska A., *Różewicza sztuki splątane. Interpretacja performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21.

- Krajewska A., *Splątanie literackie*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.
- Krajewska A., „Zwrot dramatyczny” a literaturoznawstwo performatywne, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.
- Krakowska J., *Przesiedleni. Wstęp*, [w:] *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. J. Krakowska, Warszawa 2015.
- Kundera M., *Nieznosna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996.
- Kundera M., *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2004.
- Latour B., *Polityka natury: nauki wkraczają do demokracji*, tłum. A. Czarnacka, wstęp M. Gdula, Warszawa 2009.
- Leszczyński D., *Filozofowie i ich filozofie. Opowieści dla niewtajemniczonych*, Wrocław 2002.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.
- Macnaghten Ph., Urry J., *Alternatywne przyrody: nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Warszawa 2005.
- Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski*, tom drugi bestsellerowej antologii „Pokolenie porno” w wyborze R. Pawłowskiego, red. H. Sulek, Kraków 2006.
- Margulis L., *Symbiotyczna planeta*, tłum. M. Ryszkiewicz, Warszawa 2000.
- Mitchell W.J.Th., *Czego chcą obrazy? pragnienia przedstawić, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Nienacki Z., *Golem, Na Kasjopei zaraza*, [w:] Z. Nienacki, *Sztuki teatralne*, Wrocław 2004.
- Partyka E., *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10.
- Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego* w wyborze R. Pawłowskiego, red. H. Sulek, Kraków 2004.
- Popczyk M., *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy: oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.
- Powalisz M., *Córka myśliwego albo polakożerczyni*, [w:] *Echa, repliki fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*, red. M. Sugiera, A. Wierzchowska-Woźniak, Kraków 2005.
- Radkowska-Walkowicz M., *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008.
- Raszewski Z., *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3/4.
- Sacha-Piekło M., *Powietrze*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.
- Sandauer A., *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985.
- Schechner R., *Co to jest performans?*, [w:] *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Sherwin Byron L., *The Golem, Zevi Ashkenazi and reproductive biotechnology*, „Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought” 1995, no 6.
- Scholem G., *Kabała i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1996.
- Sikorska-Miszczuk M., *Śmierć Człowieka-Wiewiórki*, „Dialog” 2007, nr 5.
- Skórzyńska A., *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*, Poznań 2007.

- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. I: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2007.
- Thies-Lehmann H., *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.
- Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. J. Krakowska, Warszawa 2015.
- Tymieniecka-Suchanek J., *Anty-sztuka życia, czyli człowiek jako myśliwy i zwierzyńna łowna. Rozważania na marginesie Ojciec nasz Anatolija Sudariewa*, „Antropos” 2013, nr 20–21.
- Welsch W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.
- Welsch W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, red. R. Kubicki, Poznań 1998.
- Worthen W.B., *Dramat: Między literaturą a przedstawieniem*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2013.
- <<http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna>> [dostęp: 4.05.2017].