

„Zwrot dramatyczny” a literaturoznawstwo performatywne

ABSTRACT. Krajewska Anna, „Zwrot dramatyczny” a literaturoznawstwo performatywne [“Dramatic turn” and performative literary studies]. „Przestrzenie Teorii” 17. Poznań 2012, Adam Mickiewicz University Press, pp. 33-50. ISBN 978-83-232-2449-5. ISSN 1644-6763.

This article presents performance studies as a proposal that would follow the era of disciplinarity. The author proposes to view the phenomenon from the perspective of the changes and transformations from the aesthetics of reception to performance studies, and introduces the category of the literary interlocking to define the performative functioning of text. The author then proceeds to interpret the relationships between the “dramatic turn” that has reoriented and restructured modern thought on reality and art, and the notions of anti-binarity and performativeness. Finally, the author makes an argument that the performative turn has profoundly and significantly transformed the humanities in its entirety. The performative breakthrough has ideological nature that is related to the foundations of understanding the substance of dramaticity.

Tekst ten, mimo poważnie brzmiącego tytułu, nie stanowi rozprawy naukowej obudowanej licznymi przypisami, wyraziście dokumentującej i eksplikującej swe sądy. Jest raczej zestawieniem kilku fragmentów – refleksji, pomysłów, sprostowań, pytań, które wyzwają różne usłyszane głosy, przeczytane słowa, zobaczone obrazy. Łączy je nawiązanie do pytania Martina Heideggera zaczerpniętego z wiersza Friedricha Hölderlina: „Cóż po poecie w czasie marnym?”. A zatem, cóż po dramacie, tekście, literaturze, historii...

Od estetyki recepcji do performatyki

Profesor Andrzej Szahaj, zaproszony do Poznania przez studenckie Koło Hermeneutyczne (16 kwietnia 2012), w swym bardzo interesującym wykładzie „Paradygmaty interpretacyjne a narodziny literaturoznawstwa postawangardowego” (który, jak zapowiedział Autor, jest wersją artykułu opublikowanego w „Tekstach Drugich”¹ i propozycją kolejnych przygotowywanych do druku tekstów), analizując sytuację współczesnego literaturoznawstwa, wyraził przekonanie, że podobnie jak po utworze Johna Cage’a *4’44*” w ramach awangardowej sztuki dalej już pójść nie

¹ Por. A. Szahaj, *Paradygmaty interpretacyjne a narodziny literaturoznawstwa postawangardowego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6.

można, tak wraz z pracami Stanleya Fisha, na dobrą sprawę, nastąpiło pewnego rodzaju wyczerpanie i środków, i reguł charakterystycznych dla dotychczasowego uprawiania dyscypliny, jaką jest literaturoznawstwo. Poglądów Fisha mających tak wielkie znaczenie dla interpretacji, zdaniem Autora wykładu, nie sposób przecenić i w tym zakresie posunąć się jeszcze dalej już też niepodobna. Andrzej Szahaj nie widzi bowiem wyjścia z błędnego koła interpretacji w historii doktryn opartych albo na przewadze autora, albo kładących nacisk na tekst bądź też przypisujących sprawczą rolę odbiorcy.

Tak postawiona diagnoza wydaje się słuszna, z tym tylko wyjątkiem, że jej, w moim odczuciu, prowokacyjny charakter, zmusza do postawienia pytania, czy rzeczywiście nie istnieją już procedury badawcze wychodzące poza binarne opozycje, np. tekstu – nie tekstu. Z całą pewnością Szahaj ma rację, próbując wyrwać się z myślenia binarnego. Nie zgodziłabym się jednak z tezą, że nie potrafimy tego dokonać.

Jakby w odpowiedzi na tezę Szahaja przytoczyć można sądy badaczy i twórców performatyki, którzy, jak Peggy Phelan, definiują performatykę jako naukę opartą na tym, co znika² czy, jak Richard Schechner, widzą ją jako dziedzinę, która nie ma końca, jako coś więcej niż sumę zapożyczeń z wachlarza innych dyscyplin. „Performatyka zaczyna się tam, gdzie większość określonych dyscyplin się kończy”³. Można by zatem, parafrazując Schechnera, powiedzieć, że tam, gdzie kończy się dotychczasowe literaturoznawstwo, zaczyna się performatyka. Sądzę, że ani Phelan, ani Schechner nie myślą serio o wyczerpaniu dyscypliny, jaką jest literaturoznawstwo czy wszelkie nauki o sztuce, ale pokazują wyraźnie drogę prowadzącą do ich zmiany, do nowego rozumienia humanistyki, która umiałaby wyjść od doświadczenia w ogarnianiu tego, co antybinarne, co ulotne, jednorazowe, nieobecne lub obce. Dojście do kresu, wyczerpanie dyscypliny traktują podobnie jak kategorie końca, wyczerpania, zmęczenia czy zużycia traktowali dekonstrukcyjniści. Permanentna gra w wymazywanie jako ambiwalentny akt ujmowania naszego niestabilnego świata budowała jednocześnie poczucie jednostkowości literatury.

Znów bardzo trafne wydaje się zdanie Andrzeja Szahaja twierdzące, że w interpretacji powtarzamy w zasadzie to, co już wiemy poprzez nieświadomie przyjmowany opresyjny model kultury narzucającej określone reguły postrzegania świata. Przełamać takie podejście możemy jedynie w kontakcie z czymś innym – ta odmienność pozwoli wydobyć coś

² P. Phelan, *Introduction: The Ends of Performance*, [w:] *The Ends of Performance*, red. P. Phelan, J. Lane, London–New York 1998, s. 8. Za zwrócenie uwagi na słowa Phelan pochodzące z tej książki dziękuję dr Irenie Górskiej.

³ R. Schechner, *Wstęp*, [w:] tenże, *Performatyka*, Wrocław 2006, s. 16.

cennego z rzeczy znanej, zobaczyć coś nowego w starym kontekście. Przywoływane podczas wykładu przykłady pokazywały, że takie możliwości stwarza np. zetknięcie się z inną kulturą.

Słowa te mógłby wypowiedzieć chyba każdy performatyk – zarówno artysta, jak i badacz. Nie bez przyczyny sztuki tego typu eksperymentowały z przejmowaniem reguł i obserwacją innych kultur (wiele performance'ów rozgrywało się w wielokulturowej przestrzeni, badając wzajemne reakcje na odmienność prezentowanych zachowań i zdarzeń). Miało wielkie znaczenie także i to, że performatyka rozwijała się wśród antropologów (takim przykładem są prace Victora Turnera czy Clifforda Geertza). Z jednej strony mamy prężnie rozwijające się sztuki performatywne, z drugiej – charakter performatywny przyjmują badania nad sztuką, społeczeństwem, jednostką.

Jak już zaproponowałam – wyjściem z „przeklętego koła” budowania układów hierarchicznych, godzenia się na opresyjność mechanizmów kulturowych, doświadczenia świata na sposób binarny itp. byłoby przyjęcie zasad performatyki w badaniach literackich. Nauka ta zmieniła bowiem ontologię literatury. Zniosła jej rozdarcie między konieczność bycia tekstem (w znaczeniu strukturalno-semiotycznym) a istnieniem w stanie niegotowości, w rozsunięciu, w splątaniu. Dobrze określa te intuicje performatyki inspirująca książka Dereka Attridge'a⁴ dotycząca literackości, która istnieje potencjalnie i może się ujawnić dopiero w przyszłości, ale także odsłonić związek ze sztuką literackich dokonań czasów dawnych. Literackość tak pojęta (również rozumiana jako „inscenizowanie aktów referencjalności”) jest aktem performatywnym bliskim temu, co nazywam literackim splątaniem.

W zakresie literaturoznawstwa widziałabym drogę ku takim performatywnym badaniom prowadzącą od estetyki recepcji, zwłaszcza od prac Hansa Roberta Jaussa czy Wolfganga Isera, która jednak wyszła poza „horyzont oczekiwań odbiorcy”, do horyzontów oczekiwań nowej humanistyki.

Estetyka recepcji odbiła się silnym echem na badaniach nad dramatem. Na polskim gruncie ważnym tekstem w tym zakresie był artykuł Jerzego Ziomek *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genealogiczne*⁵. Pracę badacza, któremu niezwykle bliskie były związki teatru literatury i teatralności życia, można czytać na wiele sposobów. Jedni będą sytuować ją w kręgu tradycyjnego już dziś patrzenia na tekst, który ukazuje ukryte w sobie znaczenia, inni ze względu na nawiązanie w niej

⁴ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.

⁵ J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genealogiczne*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wyb. i oprac. J. Degler, Wrocław 1988.

do dyskutowanego jeszcze w latach siedemdziesiątych sporu o literacką czy teatralną teorię dramatu, podkreślać będą jej historyczność. Wydaje się jednak, że tekst Ziomek czytany dziś pokazuje, jak – jeszcze z ducha strukturalistyczno-semiotyczne – rozumienie tekstu pęka i rozsuwa się pod wpływem przemyślenia wniosków płynących z przyjęcia elementów estetyki recepcji.

Być może nawet poza swoim zakorzeniem metodologicznym praca odsłania jeszcze zupełnie inne cechy, przywołuje znaczenia wpisujące się w nowoczesne myślenie o sztuce. Odnoszę to zwłaszcza do fragmentów, w których następuje zwrócenie uwagi na zmienne, niestabilne sposoby kształtowania znaczeń, zależnych od odbiorcy i jego relacji z tekstem. Dokonują się one poprzez przejmowane, nie zawsze świadomie, matryce kulturowe, ale i zgodne ze współczesnym rozumieniem technologicznych środków przekazu (z których teatr jest tylko jednym z „mediów możliwych”). Nie musi więc dramat uzależniać się od istnienia w nim statycznego, gotowego projektu wykonania teatralnego. Przykład z radiowego emitowania *Dialogów* Platona pokazuje wyraziście – dyspozycja wykonawcza tkwi w tekście jedynie potencjalnie i jest weń o tyle wpisana, o ile wpisze ją zgodnie ze swoimi kompetencjami wykonawca. Dyspozycji filmowej prozy nie mógł zaprojektować Autor, który tworzył przed wynalazkiem kina, a słuchowiska radiowego ani filozof, ani twórca nieznający radia. Podobnie rzecz się ma z głosem męskim i żeńskim realizującym się w wierszu Juliana Tuwima *Grande Valse Brillante*. Posługując się tytułem książki Arnolda Berlanda *Prze-myśleć estetykę*, można by powiedzieć, że Ewa Demarczyk prze-myślała ją bardzo starannie, przepisując głos męski na kobiecy, a tym samym wydobyła z Tuwimowego walca zupełnie inną historię, jakby powiedziały feministki – jakąś nową herstory.

Czym zatem jest dyspozycja wykonawcza? Odpowiedzmy słowami Autora – jest projektem. Bądźmy dociekliwi, pytając dalej: Czyim projektem? Z artykułu Ziomek wcale wprost nie wypływa wniosek o stabilności wpisanej w tekst dramatu jedynie teatralnej dyspozycji wykonawczej. O tym, jak zobaczymy tekst, decydują nasze wybory odbiorcze. Ziomek unieważnił agon teatru z dramatem o prymat pierwszeństwa. Spór, co było najpierw – literatura dramatyczna czy teatr – uznał za bezsensowny.

Sądzę, że Ziomekowi udało się uchwycić cechę nie tylko dramatu, ale całej literatury, którą nazwałabym chętnie zdolnością do przełączania i interaktywności, zwłaszcza w zmiennych zależnościach dzieła literackiego nastawionego ku teatrowi lub odwrotnie, będącego zapisem teatralnych dokonań, często jedynie prób. Projekt wykonania nie tkwi zatem statycznie w samym tekście, lecz polega na uruchomieniu umiejętności przełączania się na różne sposoby jego widzenia. Projekt wykonawcy we-

dług przemyśleń Ziomka jest całkowicie oryginalny, pozwalający między autorem a odbiorcą-czytelnikiem umieścić instancję stale jakby zmieniającą perspektywę patrzenia: z tekstu na odbiorcę, z odbiorcy na tekst. Wykonawca sytuujący się między autorem a odbiorcą przyjmował u Ziomka cechy roli rozumianej jednak nie jako odgrywanie czegoś gotowego, istniejącego uprzednio, ale jako zadania polegającego na wpisaniu się w relacje personalne – czasem aktora, a czasem performerera zaświadczonego doświadczeniem o potencjalnych możliwościach tekstu i swoich własnych. Projekt wykonania miał uaktywniać także i to, co było uśpioną potencjalnością, rodzajem nieświadomości tekstu. Wykonawca, różny od czytelnika, widza, odbiorcy, niezośnany także z wykonawcą jako realizatorem tzw. woli autora, okazał się rodzajem medium, poprzez które nie tylko oglądamy świat, ale za jego pomocą go tworzymy. Wystarczył już potem tylko jeden krok, by projekt wykonania zamienił się w realny performance wciągający widzów w środek tworzonego tekstu i każącego mu włączyć się w obserwację siebie jako wykonawcy i równocześnie obserwowania siebie projektującego swoją własną rolę.

Także sama recepcja tekstu Ziomka pokazuje, jak relatywnie można tę koncepcję interpretować, już choćby dlatego, że słowo projekt nieco zmieniło znaczenie. *Work in progress* – to także projekt.

Od zwrotu do zwrotu

Estetyka recepcji sprawiła, że silne zorientowanie na instancje odbiorcze uaktywniło nie tylko czytelnictwo, ale właśnie wykonawczą aktywność i różnego stopnia ingerencję w tekst. Relacja tekst – czytelnik, tekst – wykonawca zaczęła być zwrotna. Sam Jauss, na którego powołuje się Ziomek, kładł nacisk na komplementarność dwóch sposobów widzenia historii literatury – jako produkcji i odbioru⁶.

Pojęcia „zwrot” używam z poczuciem braku dobrego odpowiednika na określenie wszystkich przemian, przekształceń, przemieszczeń, przejść, które ogarniały rozmaite dyscypliny, zacierając ich spoistość, powołując nowe obszary zainteresowań artystycznych i badawczych. Mimo coraz częściej ironicznego sposobu jej użycia „zwrot” pociąga za sobą – niedocenione przez krytyków – odwołanie ku tańcowi⁷. Zwrot w tańcu oznacza nie tylko nagłą lub spokojną zmianę kierunku, ale też możliwość wykonania wolt; zakreśla zakola, przejawia się w ruchu spinu, umożliwia po-

⁶ Por. tamże, s. 233, przypis 10.

⁷ Por. A. Badiou, *Dance as a Metaphor for Thought*, [w:] *Handbook of Inaesthetics*, przeł. A. Toscano, Stanford, California 2005, s. 57-71. Tytuł oryginału *La danse comme métaphore de la pensée*, [w:] *Petit manuel d'inaesthétique*, Paris 1998, s. 91-111.

wroty do pozycji wyjściowych. Układ choreograficzny to suma zwrotów, każdorazowo wypełniana nieco inaczej poprzez aktywność ciała poddanej kontroli umysłu. W sprzężeniu cielesności z duchowością wytwarza się pole nowych splotów, zawładnień i oswojeń czasoprzestrzeni. Taniec każdorazowo inaczej określa przestrzeń i czas. Dokonuje się to głównie wtedy, gdy jest swobodną improwizacją ruchu. W metaforze tańca zastosowanej kiedyś przez Janusza Sławińskiego (proza to marsz, poezja to taniec) dominowało przekonanie o szczególnie wyrafinowanej konstrukcji nieliniarnej w odbiorze liryki. Przenośni tej towarzyszyła wizja skomplikowanego uporządkowania (taniec przypominał zasady baletu klasycznego).

Interpretacja byłaby wtedy równoznaczna z odkrywaniem reguł zaplanowanej harmonii poetyckiej. Z kolei w tanecznej metaforze dotyczącej literaturoznawczych „zwrotów” chodziłoby o rozumienie tańca jako synonimu permanentnych zmian pola zależnego nie tyle od stworzonego schematu choreograficznego, ile od własnej niepowtarzalnej i niekiedy nieprzewidywalnej ekspresji, która to pole, teren tańca, stale wprawia w ruch. Wszystko, co w tej przestrzeni (polu) się znajdzie, ulega niepowtarzalnemu przemodelowaniu. Taniec uzyskuje wymiar performatywny (zacierza granice między scenariuszem o dowolnym stopniu kodyfikacji a nieokiełznaną, wymykającą się regułom ekspresją ciała) z każdym zwrotem reinterpreterującego na nowo przemierzane (dosłownie w tanecznych krokach i przenośnie w przyjmowanych kierunkach badawczych) obszary. Tak więc metafora poezji – tańca (taniec poezji) odwoływałaby się raczej do modelu tradycyjnego teatru wystawiającego sztukę na scenie odgradzonej od publiczności, która odtwarza w umyśle świat sceny, do baletu klasycznego z zasadą odgrywania przez tancerza roli. Natomiast metafora tańca dotycząca „zwrotów” (tańca zwrotów) eksponowałaby siłę performerów stale zacierających granice między pozorem a rzeczywistością, fikcją dzieła a prawdą opisu. Propozycje tworzącego się pola interpretacji współtworzą badany obiekt i poprzez to skłaniają się ku performatywności. W pierwszym więc przypadku taniec ujęty byłby jako akt odtwarzania tekstu (a nasze odczytania jako ruch na tekstowej mapie budujący znaczenie), w drugim natomiast – oznaczałby proces rozwijania sieci (a nasze odczytania jako ruch rozbijający wszelkie potencjalne scalenia, ustawiczne niszczenie granic, burzenie wszelkich potencjalnych domknięć, łączenie przeciwieństw, zawiązywanie relacji splątania), a przede wszystkim decentralizację chwiejnych znaczeń. Dlatego metafora tańca poezji akcentuje istnienie tekstu, a czynność interpretatora byłaby jego odkrywaniem. Metafora tańca użyta wobec „zwrotów” zakłada każdorazowo inne, oparte na innych metodologiach, konstruowanie znaczeń.

Jakby powiedział Stanley Fish: „Interpretacja nie jest sztuką objaśniania, lecz konstruowania”⁸. W jednym i drugim układzie siła metafory tańca jest uderzająca.

Pojęcie „zwrot” przyjęło się przede wszystkim w liczbie mnogiej i w użyciu występuje przeważnie w kontekście innych „zwrotów”. Szybko powstające, błyskawicznie unicestwiane, traktowane już nawet z lekką ironią „zwroty” pokazują, że ten literaturoznawczy taniec, który odbywa się z ich udziałem, a nawet przede wszystkim z pomocą ich siły sprawczej, jest właśnie budowaniem ruchomego pola oddziaływań i wpływów rozmaitych typów myślenia o literaturze i sztuce. Nasze akty interpretacyjne, wyobrażone jako taneczne kroki, splątują coraz mocniej sieć literatury. Fakty literackie, niczym cząstki elementarne w fizyce kwantowej w czasie zjawiska splątania kwantowego, nawet rozdzielone, oddziałują na siebie wzajemnie, zachowują wzajemne zależności – stan jednej wciąż zależy od stanu drugiej.

Przyjęta przeze mnie metafora splątania literackiego pokazuje, poprzez analogię do splątania kwantowego w fizyce, jak można w literaturoznawstwie, a zwłaszcza w budowaniu historii i teorii literatury, dostrzegać i cenić nowy typ komunikacji – więź elementów współtworzących całość niedomkniętą, niebędącą strukturą, a pulsującym, zmiennym polem nieprzewidywalnych związków i niedookreślonych zjawisk. W sieci powiązań literackich niczego nie robi się bezkarnie. Każdy nasz akt interpretacji literackich zjawisk dokonuje równocześnie przekształceń układu całej sieci. Jeden „zwrot” zmienia sposób widzenia innych „zwrotów” – nieustannie zachodzi proces odczytywania nowych parametrów splątania.

Od tekstu do performatywnego splątania

W podobny sposób jak Derrida w rozmowie z Attridge’em⁹ nazwał literaturę: „ta dziwna instytucja zwana literaturą”, można by powiedzieć o dramacie: „ta dziwna instytucja zwana dramatem”. Od wielu lat stale na nowo wybucha przy różnych okazjach dyskusja na temat statusu dramatu. Bo dramat prowokuje – czym jest i czy jeszcze jest, gdziekolwiek jest... Nie miejsce tu zupełnie na przytaczanie różnych nurtów tej odwiecznej, wielowątkowej dyskusji.

⁸ S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków 2002, s. 17. Cytat słów Fisha pochodzi ze wstępu A. Szahaja.

⁹ J. Derrida, „*Ta dziwna instytucja zwana literaturą*”. Z *J. Derridą rozmawia D. Attridge*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.

Jak rozumiemy dramat, zależy od tego, jak określamy pojęcie tekstu oraz jak podchodzimy do egzystencji literatury. Dopóki tekst wiązany był z pojedynczym ramowaniem, miał cechy strukturalizacji i wyrażania, a nawet bywał kadrem narzuconym na rzeczywistość, można było już tylko pokusić się w końcu o to, by go zdekonstruować. Nie chodzi o dzieło otwarte, idzie o performatywność. Tekst stał się ruchomy. Gdy pisałam o *Kartotece rozrzuconej* Tadeusza Różewicza, myślałam najpierw w kategoriach dekonstrukcji (trzeba zdestabilizować dawny utwór, potem pokazać, że „to się złożyć nie może”), a dziś „fiszki Różewicza” nazwałabym też, nie przekreślając roli dekonstrukcji, pisaniem performatywnym. Jakby powiedział Raoul Eshelman¹⁰ (za Ervingiem Goffmanem¹¹), rozsypane fragmenty podlegają regułom podwójnego ramowania (które z kolei przypomina, jak się wydaje, relację dramatycznej zależności między tekstem głównym a didaskaliami w ich wzajemnych uwarunkowaniach, przekształceniach, transgresjach). Zwłaszcza wyraziście można udowodnić zależności między powtarzającymi się utworami umieszczanymi w różnych kontekstach lub rozkładanymi po to, by wybrane fragmenty składały się w inne części, były „próbami innych całości”. Powielone i rozdzielone fragmenty wydarte całości pamiętają o sobie i nadal, mając te same parametry, przypominają o całości, z której je wyrwano. Moim zdaniem, właśnie Różewicz najwyraźniej pokazał w swej twórczości reguły literackiego splątania jako cechy nowego ujęcia tekstu. Choćbyśmy oddalili od siebie rozerwane cząstki, nadal istnieją jako rodzaj całości. Chciałoby się wręcz użyć zwrotu poetyckiego w miejsce pojęć z fizyki kwantowej – „rozłączeni, lecz jedno o drugim pamięta”. Tekstu *Kartoteki* i *Kartoteki rozrzuconej* bardziej dramatycznie już splątać się nie da.

Od literatury do pisania performatywnego

Nie można tkwić w starych porządkach definicji i teorii, gdy zmienia się na naszych oczach status literatury. Jałowe wydają się dyskusje o binarnym charakterze odgradzające to, co literackie, od tego, co literaturą nie jest. W skrajnym przypadku zakwestionowanie literatury i propozycja zastąpienia wszystkich tradycyjnych rodzajów literackich epiki, liryki, dramatu pojęciem literatury kazało inaczej zobaczyć jej, wydawałoby się, odwieczne, prawa. Zobaczyć w sensie dosłownym i także dosłownie poprzez własne działanie odegrać proces jej powstawania. Wróćmy do

¹⁰ R. Eshelman, *Performatyzm albo koniec postmodernizmu* („*American Beauty*”), przeł. W. Szwebs, K. Hoffmann, „*Przestrzenie Teorii*” 2012, nr 17.

¹¹ E. Goffman, *Analiza ramowa. Esej z organizacji doświadczenia*, przeł. S. Burdziej, Kraków 2010.

odpowiedzi Jerzego Ziomka na pytanie, które rozwinął w przywoływanym już tu tekście o projekcie wykonawcy, a mianowicie, czy sonet jest gatunkiem literackim, czy nie. Odpowiedzieć na to pytanie, jak stwierdził Badacz, można tylko w sposób historyczny. Do wyводу Ziomka dodajmy przykład dzieła liberackiego Raymonda Queneau *Sto tysięcy miliardów wierszy*, które chętnie nazwałabym, nieco humorystycznie, sonetem performatywnym. Oto dyspozycja wykonawcza: stwórz sobie sonet. Lektura okazała się zatem działaniem bliskim poleceniu Jona McKenziego: „performuj albo...”¹².

Nakaz autora książki o tym tytule, po polsku brzmi nieco apodyktycznie i raczej złowróźnie, jest rodzajem niedokończonego rozkazu, któremu trzeba się poddać, bo inaczej (i tu można dodać własne zakończenie). Czyżbyśmy już dziś nie mieli wyjścia...Zatem, autorze, czytelniku, wykonawco, „performuj albo...”.

Kiedyś, według słów Włodzimierza Boleckiego, polowaliśmy na postmodernistów. Dziś już zbierają się myśliwi na łowy na literackich performerów. Przecież należą do nich Witkacy, Gombrowicz, Białoszewski, Pinter i Różewicz... Listę można by wydłużać. Nie w tym rzecz, aby nowa klasyfikacja się przyjęła, ale by uchwycić reguły tzw. pisania performatywnego, które staje się coraz częściej naszym udziałem, a także rzutuje na to, jak widzimy dokonania przeszłości. Nasz opis sprawia, że omawiane części tworzące zmienny literacki świat – nawet oddalone od siebie w czasie – reagują na siebie wzajemnie, zachowując wspólne parametry.

Pisanie performatywne dotyczy przecież także języka (nie tylko werbalnego) naszego sposobu kreowania literatury. Wypowiadała się o nim Peggy Phelan, Paul de Man i inni.

Warto za Richardem Ohmannem powiedzieć, że „Cała literatura jest dramatyczna”¹³. Za nim powtarzali inni, że dzieje się tak między innymi dlatego, że każda wypowiedź ma charakter aktu. Tym bardziej i dosłowniej charakter aktu ma we współczesnej literaturze nakaz performowania.

Od dramatu do „zwrotu dramatycznego”

„Zwrot dramatyczny”, który dokonał się w kulturze drugiej połowy XX wieku, a zwłaszcza silnie nazaczył swym piętnem przełom XX i XXI wieku, polegał przede wszystkim na przeorientowaniu naszego sposobu odbierania świata w kierunku niepewności teoriopoznawczej, procesual-

¹² J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, wstęp i przekł. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 4, 5, 22, 243.

¹³ R. Ohmann, *Literatura jako akt*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 266.

ności i płynności zachodzących transformacji, których nie sposób domknąć w żadnej metajęzykowej formie definicji. Podążając ku postrzeganiu antybinarnemu, kładąc nacisk na interaktywność, zacierając podziały na twórców, odbiorców, krytyków, przesunął trwale akcenty, mówiąc skrótowo, z perspektywy narracyjnej na układ dramatyczny.

W praktyce artystycznej, niczym w dramacie, uaktywniły się działania twórców, które wchodzi ze sobą w interakcje, wpływając na siebie nawzajem, przekształcając stale pole rzeczywistości sztuki, wykorzystując także jej elementy do budowy mostów prowadzących w rzeczywisty świat, a raczej tworząc rodzaj rzeczywistości poszerzonej, nie do końca dającej możliwość jednoznacznego orzekania na temat statusu ontologicznego samej realności. Nierzeczywista rzeczywistość przestała być tautologią.

Sam dramat nie może być dalej rozumiany jako prezentacja relacji i stosunków istniejących w realnym świecie. Także i teatr nie jest obrazem świata, a raczej jego symulacją. Zwłaszcza w dobie zmiany podejścia do tego, czym jest rzeczywistość i jak ona istnieje, takie stanowisko wydaje się słuszne.

Pośród rozmaitych „zwrotów” „zwrot dramatyczny” nie jest wymieniany dość często, według mnie co najmniej z dwóch powodów: po pierwsze – dramat określa się jako przeżytek gatunkowy, w skrajnej postaci wyraża to przekonanie, że nie ma dramatu, istnieją tylko teksty dla teatru. Dramat widziany byłby wtedy jako jeden z dawnych, skodyfikowanych gatunków literackich. Związanie dramatu z literaturą w takim ujęciu (wbrew intencjom piszących) w podtekście zakłada także niezmienność wzorców, tego, co literackie i nieliterackie. Dziś takiego rozróżnienia poprowadzić odgórnie się nie da; literackość jest pojęciem względnym, stale modyfikowanym, przybierającym rozmaite kształty i postacie. Literatura paradoksalnie opiera się na modelu dramatu, eksponującego swój performatywny charakter, przekracza granice sztuk, jak rzecz się ma np. z liberaturą. Po drugie – proponowane polskie określenie „zwrot dramatyczny” wypiera nazwa zachodniej proveniencji „zwrot performatywny”. Choć oba zwroty nie pokrywają się całkowicie, w odbiorze albo są utożsamiane, albo widziane jako historycznie sprzeczne – w zależności od sposobu rozumienia pojęcia dramatu. Tu znów – za sugestią teatrologów – utrzymuje się przekonanie, że „zwrot performatywny” jest nowoczesny, dramat przeszedł do historii, „zwrot dramatyczny” może być jedynie uznany jako zwrot poprzedzający „zwrot performatywny” – w myśl zasady – performance wyparł dramat (rozumiany jako literatura do odgrywania na scenie). Według schematu funkcjonującego dość powszechnie w polskiej teatrologii dawny teatr to teatr dramatyczny, tj. taki, który wystawia na scenie napisane wcześniej utwory drama-

tyczne. A przecież nurty teatrów niedramatycznych były w historii zauważalne i miały wpływ także na współczesność. Søren Kierkegaard, dramatyżując swój dyskurs, odwoływał się niejednokrotnie do reguł farsy¹⁴, która nie wytworzyła publiczności w znaczeniu teatralnym, ale zmieniła stanowisko widzów wobec rozgrywających się wokół nich zdarzeń.

Trudna akceptacja „zwrotu dramatycznego” wynikać może ze spolaryzowanego binarnie i wciąż jeszcze linearnego myślenia – otóż jest dramat, a po nim performance, jest teatr, a po nim sztuka performatywna. Jeśliby nie dostrzegać faktu, że obok dramatu arystotelesowskiego był jeszcze w historii żywioł dramatu niearystotelesowskiego i że teatrom dramatycznym towarzyszyły teatry niedramatyczne, a pojęcie dramatu jest historycznie zmienne, uwikłać się można w konsekwencje Lehmannowskiej metafory teatru postdramatycznego (z jednej strony) albo wrócić do minionej dyskusji (sprzed przeszło pół wieku!) na temat literackiej i teatralnej koncepcji dramatu (z drugiej strony). Rozwiązaniem byłaby może obserwacja procesu mówiącego o sztuce stawania się dramatem.

Dramat, czy szerzej dramatyczność, ma oczywiście swoją historię. Nie ma tu potrzeby jej przypominać, żeby tylko wymienić całościowe, normatywne poetyki Arystotelesa czy Gustava Freytaga, ale także praktyki artystyczne starożytności, na podstawie których powstało pojęcie *diegema dramatikon*. Matryca dramatyczna nie tyle wyznaczała konstrukcyjne reguły, ale stała się z czasem wręcz współczesnym światopoglądem. Dokonała się rzecz niezwykła, o której pisałam, już szkicując koncepcję dramatycznej teorii literatury, polegająca na tym, że po rozpadzie cech klasycznego dramatu, wiele jego elementarnych sposobów prezentowania świata oderwało się od dramatu, tworząc – zinterpretowane już wtórnie – sposoby opisu rzeczywistości współczesnej sztuki. Dramat przestał odzwierciedlać świat, reguły dramatyczne zaczęły go od podstaw budować. Pojęcia dramatyczne przeszły metamorfozę, np. parabaza – od antycznej, przez intertekstualność (interpretacja Thomasa K. Hubbarda¹⁵), po ironię (koncepcja de Mana¹⁶). Dopisać by można podwójne ramowanie (Goffman¹⁷, Eshelman¹⁸). Ewolucji pojęć dramatycznych, które opuściwszy dramat, określać zaczęły różne zjawiska w różnych naukach

¹⁴ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 52, 53.

¹⁵ Por. interpretację parabazy Th.K. Hubbarda w artykule S. Dworackiego *O parabazie u jej antycznych źródeł*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2010, s. 150-152.

¹⁶ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, wstęp A. Warminski, Gdańsk 2000, s. 86.

¹⁷ E. Goffman, *Analiza ramowa...*

¹⁸ R. Eshelman, *Performatyzm...*

i dyscyplinach, poświęcić by warto osobną książkę. Tak zatem rozpad klasycznego dramatu otworzył szansę rozwoju pamięci jego reguł użytych w rozmaitych, zmienionych kontekstach. Można by więc powiedzieć, że wytwarzająca się matryca dramatyczna oderwana od dramatu stworzyła nowoczesną dramaturgię świata poza dramatem rozumianym genologicznie jako forma literatury.

Szeregi takich pojęć tworzą między innymi znakomite sposoby myślenia teoretycznoliterackiego. Żeby wymienić przykładowo choćby *Theatrum Philosophicum* Michela Foucaulta¹⁹, *Theatrum Theoreticum* Rodolphe'a Gaschégo²⁰, parabazę Paula de Mana²¹, agon Jean-François Lyotarda²², podwójne ramowanie Raoula Eshelmana²³, aktora-sieć Brunona Latoura²⁴. Są to pojęcia nawiązujące przede wszystkim do takich cech dramatu, jak wizualność, podwójność ramy, czyli pozycja tekstu głównego wobec didaskaliów i tekstu pobocznego, występowanie głosów równorzędnych bez udziału odgórniego, sterującego nimi, medium. Ewolucja tych pojęć doprowadziła do tego, że matryca dramatyczna doskonale zaczęła działać poza dramatem, „obsługując” rozmaite dyscypliny naukowe, jak antropologia, socjologia, filozofia itp. oraz w znakomity wręcz sposób przygotowała teoretyczną podstawę, zapewniła dobry grunt dla uchwycenia cech ponowoczesnej performatywności. Pamiętajmy, że Victor Turner wykorzystywał do opisu społecznych zachowań tradycyjne pojęcia dramatu arystotelesowskiego. Dramatyczność rozumiana na różne sposoby zaczęła żyć poza dramatem własnym życiem.

Dramatyczność dzisiejsza ma znamiona performatywności (dramaty Harolda Pintera²⁵ były już performatywne, nie będąc przecież performance'ami). Ewolucja dramatu i rozwój performance'u to zagadnienia osobne, które mogą i krzyżują często swoje drogi.

Performatywność nie jest dla mnie jednoznaczna jedynie z działaniem, wydarzaniem się, procesualnością, interaktywnością, ale przede wszystkim z nowym imieniem nierozstrzygalności, ze zdolnością do powoływania obszarów niemieszczących się w układach binarnych. Zwłaszcza jeśli chodzi o powstawanie nowej rzeczywistości jako równocześnie znoszącej

¹⁹ M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, [w:] *Filozofia, historia, polityka*, wybór pism, przekł. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000.

²⁰ R. Gasché, *Theatrum Theoreticum*, przekł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13.

²¹ P. de Man, *Ideologia...*

²² J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przekł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

²³ R. Eshelman, *Performatyzm...*

²⁴ B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp K. Abriszewski, przekł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.

²⁵ Por. A. Krajewska, *Pinter performatywny*, „Polonistyka” 2010, nr 7, s. 19-25.

opozycję prawdy i fikcji, rzeczywistości i złudzenia. Szerzej o tym mówiłam i pisałam, analizując zjawisko teatru absurdu w perspektywie estetyki performatywnej i antybinarnej²⁶. W artykule zwracałam uwagę na konieczność zmiany definiowania pojęć i ujmowania zjawisk także z teorii dramatu, na antybinarne, nieoperujące opozycjami i kategorią przeciwieństw czy sprzeczności ani Heglowskiej syntezy. Jeśli mówię o estetyce antybinarnej, to chodzi mi zwłaszcza o myślenie pojęciami, których nie da się rozłożyć na opozycje – a zatem pojęcia i zjawiska, figury składniowe (chiasm), tropy poetyckie (synestezja, oksymoron), materie (prochy, popioły, próchna, miazgi), kolory (szarości), stopy (amalgamaty, recydingi, zlepy), obrazy (anamorfozy). „Zwrot performatywny” zawsze był dla mnie światopoglądem, określał sytuację człowieka w świecie myśli pokartezjańskiej, eksponował sprzeciw wobec dualizmu i podkreślał epistemologiczną niepewność.

„Zwrot dramatyczny” uwikłany, co oczywiste, w performatywność, nie wiąże się według mojej koncepcji tylko i wyłącznie ze „zwrotem performatywnym”. Owszem, otrzymuje od tej strony głębokie wsparcie, ale daje podstawę także innym zjawiskom. Wydaje się, że najszerzej prowadzi dziś ku podstawom posthumanizmu (zwrot posthumanistyczny?). Znow matryca dramatyczna daje o sobie znać – znika odgórny punkt widzenia, równorzędne głosy próbują dramatycznego kontaktu, a antybinarna estetyka ujawnia sfery nowych jakości.

Bardzo aktualnym zagadnieniem stał się związek – wywodzącej się z dramatycznej *opsis* – wizualności (rozumianej w ujęciu performatywnym jako stopień widzialności z wizualnością). Nie chodzi przy tym o prosty fakt wpisywania w obraz dyspozycji wykonawczej określającej rodzaj patrzenia, czyli udział w teatrze obrazów widza, nawet jeśli działa się to jako łączenie nierozstrzygalnych możliwości pracy wzroku powołującego jednocześnie wykluczające się obrazy. Ważniejsze jest odkrycie głębi obrazu, jego warstw uwidaczniających się w procesie patrzenia. To, co da się zobaczyć, wyzwala to, co ukryte. Nie bez przyczyny Georges Didi-Huberman w swojej koncepcji historii sztuki opartej na pojęciu wizualności²⁷ odwołuje się do dyskursu Zygmunta Freuda. Nie przejmując metody psychoanalitycznej filozofa, pokazuje wartość dzieła Freuda tkwiącą w budowaniu dyskursu pełnego rozsunięć, palimpsestów, obrazów przestrzeni performatywnej, jej dekonstrukcyjnej pracy i udziału

²⁶ A. Krajewska, „Teatr absurdu w kontekście estetyki performatywnej i antybinarnej” (referat wygłoszony podczas konferencji *Teatr absurdu – nowy czy stary teatr*, Gdynia 19–20 maja 2008, Teatr Miejski w Gdyni [w ramach Festiwalu Sztuk Współczesnych R@port Gdynia]); por. też, *Dramatyczna teoria literatury*, Poznań 2009.

²⁷ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka [na s. 7-20 wykorzystano tłumaczenie A. Leśniaka], Gdańsk 2011.

w kreowaniu rzeczywistości: niejednoznacznej, sennej, rozmytej, o postrzępionych brzegach, utkanej z rozsnuwającej się materii i nieliniarnie przebiegającego czasu.

Do słowa performatyka przyzwyczajaliśmy się w Polsce zbyt długo. Bogato rozbudowane badania z zakresu performatywizmu na Zachodzie²⁸ znajdują u nas coraz szersze pole zwolenników. Na gruncie badań sztuk performatywnych nazwa wyparła termin sztuki widowiskowe.

Zaproponowana przeze mnie koncepcja dramatycznego literaturoznawstwa wyznacza w zamierzeniu obszar szerszy (nie etap przed performatyką, która przecież istniała także poza nazwą przed zwrotem performatywnym), ale kieruje uwagę także na etap (nieznany, nieprzewidywalny) po zmierzchu performatyki (która, jak wszystkie porządki na świecie, dziś przeżywając swój renesans, jutro przejdzie do historii). Wiadać już zresztą, jak tworzy się i powoli już banalizuje kategoria procesu. Performatyka nie będzie trwała wiecznie, nie jest remedium na wszystko, jednak dzisiaj daje możliwości pokazania zjawisk i rzeczy ukrytych, wydawałoby się niemożliwych do nazwania, nierozwiązywalnych dotąd. Jest dobrem, bo dała nowy język, który jako matryca artystyczna przekształcił (czy raczej właśnie przekształca) współczesny dyskurs sztuki/o sztuce, literatury/o literaturze, historii/o historii. Trudno przewidzieć, jak potoczy się rozwój dramatu, z jakimi jego mutacjami będziemy musieli się zmierzyć. Dramatyczność wyznaczyła jednak w obszarze działań artystycznych i procedur literaturoznawczych nową jakość dziś akurat sprzężoną z performatywnością. Zaproponowane dojście do niej od strony dramatu widziałabym też jako polską drogę do „zwrotu performatywnego”. Tym bowiem tropem poruszano się w literaturoznawstwie w niewielkim stopniu.

Czy może być coś takiego, jak poetyka performatywna? Przyznać trzeba, że na pierwszy rzut oka nazwa może wydać się oksymoronem. Stateczna poetyka silnie zakorzeniona w modelu strukturalno-semiotycznym ma się nadzwyczaj dobrze (zwłaszcza wydaje się z niesłychanym uporem nie poddawać zreformowaniu w nauczaniu szkolnym, a nawet uniwersyteckim). W obronnych argumentacjach słyszymy często zdania, że daje ona podstawy i narzędzia analizy dzieł literackich, otrzymujemy stabilny język opisu, który jest spójny i przeciwstawia się „nowomodnym bzdurom” w postaci postmodernistycznego rozpadu reguł i wstąpienia na niepewne ruchome piaski braku jednej teorii. Pewnie przejaskrawiam problem, ale rzeczywiście nie umiem wskazać nowoczesnego podręcznika do poetyki, prezentującego nowe podejście do spraw literaturoznawczych. Jak zatem student ma przejść od tradycyjnych definicji literackości do

²⁸ Por. J. Loxley, *Performativity*, London–New York 2007.

odbioru twórczości w kategoriach performatywnych, jak rozgraniczać literackie/nieliterackie skoro w artystycznej praktyce spotyka się stale nie tylko w sztukach wizualnych, ale i w literaturze z zanikiem postępowania w myśl zasad binarności, np. fikcja/prawda, wewnątrz/zewnątrz, tekst/metatekst, teatr/metateatr, autor/interpretator, kultura wysoka/kultura niska, wiedza/niewiedza itp. Łamaniu tradycyjnej pewności procedur badawczych towarzyszy lęk przed tym, co inne. Wobec nowych zjawisk w sztuce musi zmienić się również język mówienia o nich, ponieważ zmieniła się i nasza pozycja jako piszących o sztuce, a zwłaszcza o literaturze. Dawny przejrzysty, jednoznaczny podział ról na badacza, krytyka, wykonawcę nie może utrzymać się nadal, ponieważ role wikłają się coraz bardziej, a o utrzymaniu wyrazistych poziomów znawcy i profana już mowy być nie może. Nie oznacza to kryzysu wiedzy, wręcz odwrotnie, wzrasta jej cena w udziale w procesach dokonujących się w kulturze. Jak powiedziała Didi-Huberman: „Oto nasza stawka: wiedzieć, lecz przemyśleć także niewiedzę, która wyplątuje się z sieci wiedzy”²⁹. Uprawianie nowoczesnej krytyki sztuki coraz rzadziej polega na wystawianiu ocen, ale na komentowaniu współtworzącym dzieło, niekiedy wraz z odbiorcą, przy czynnym jego udziale. Gra w przygarnianie lub odrzucanie dzieła zastępowana bywa organizowaniem procesu jego odbioru jako współuczestnictwa w tworzeniu, choćby poprzez stawianie pytań.

Same procedury badawcze w literaturoznawstwie proponują dyskurs, który buduje rodzaj sztuki performatywnej (wikłając swój dyskurs w dyskurs sztuki i inne dyskursy, tworzy sieć wielowymiarowych powiązań, idzie w głąb, wychodzi poza zakres ogarnianego pola widzenia, wraca do wnętrza i nie ogarniając go, formatuje wtórnie w swoim indywidualnym odbiorze). Dlatego pewnie coraz częściej, zwłaszcza w teatrze, widzimy zjawisko re-konstrukcji (wydaje się czasem, że pojęcie re-konstrukcji wypiera, czy wręcz zastępuje, działanie interpretacji). Powiedzieć by można, że współczesne znaczenie słowa re-konstrukcja jest pochodne sensowi interpretacji performatywnej. Mówiąc inaczej – dawniej rekonstrukcją nazywano doprowadzenie do stanu pierwotnego, odtworzenie brakujących części, wypełnienie luk, pokazanie pełnego pierwokształtu. Nacisk był tu położony na dzieło jako wytwór, na uzyskanie pełni (nawet hipotetycznej), dokonanie gestu jakiegoś zamknięcia. Dziś re-konstrukcja ma wymiar zmierzania się z dziełem, którego kształt stworzymy sami w procesie od-twarzania, stawiamy pytania, co byśmy w danym miejscu widzieli jako ważne, a nie, co twórca w tym miejscu zaproponował, akcent pada na nasz proces poznawczy, dokonujemy gestu pewnego otwarcia. Adaptacja nie może już być dłużej przekładem intersemiotycznym, inter-

²⁹ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, s. 11.

pretacja nie zmierza już dalej do wyjaśniania sensu. Tradycyjny sens przypisywany tym pojęciom zastępuje teraz badanie naszej własnej świadomości w procesie budowania tekstu od nowa, w akcji, która jest próbą, zawsze niegotową, jednorazową próbą całości/niecałości. Obserwujemy sam ruch zmiennego kontekstu wpisanego w tekst zaproponowany jako kanwa. Mówiąc językiem Derridy, przeszywamy tekst poprzez zwarcie zewnątrz z wnętrzem.

Coraz częściej w sztuce obserwujemy właśnie nas samych w procesie poznawania. Już sama dekonstrukcja okazała się sztuką performatywną. Pisałam o tym problemie w kontekście estetyki, dekonstrukcja bowiem odwoływała się z jednej strony do działań plastycznych, z drugiej natomiast do doznań teatralnych (np. Teatr Okrucieństwa Artauda przywoływany przez Derridę czy teatr Brechta przez Barthes'a). Oczywiście staje się odwrót od kategorii gotowości, zamknięcia, podziału na to, co zewnętrzne i to, co wewnątrz nas. Dochodzi do głosu myślenie przedstawieniem rozumianym jako pośredniczenie między aktem sztuki i autoprezentacją.

Od diegetycznej historii do dramatycznego montażu

Chciałabym wyjść od zdania Georges'a Didi-Hubermana, które wygłosił w dyskusji podczas spotkania poświęconego sztuce Mirosława Bałki w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: obrazy niczego nie uczą o historii – uczą nas jedynie stawiania ważnych pytań³⁰.

Dyskursu historycznego nie budujemy jeden raz, nie tworzymy go raz na zawsze na podstawie zebranych faktów, ale powołujemy stale do istnienia także poprzez sztukę. Historię komponujemy z konkretnych, powstaje za każdym razem poprzez konkretne odniesienia do jednego obrazu w zetknięciu z historią. Można by powiedzieć, przekształcając ideę Didi-Hubermana, że jednostkowy fakt ustanawia historię. Relacja łączy się za każdym razem między danym, konkretnym obrazem a historią.

Dla historii literatury fakt literacki jest właśnie takim obrazem nawiązującym kontakt z historią. W wierszu Różewicza z tomu *Niepokój* kluczem do zrozumienia Holokaustu będzie obcięty „dziewczęcy warkoczyk ze wstążeczką” pochodzący z obozu zagłady, dla filmu Spielberga *Lista Schindlera* czerwony płaszczyk wyróżniający jedno niepowtarzalne

³⁰ Wykład G. Didi-Hubermana „Miejsca mimo siebie” poświęcony sztuce M. Bałki, wygłoszony w Warszawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej 16 czerwca 2011 roku oraz dyskusja i pytania po wykładzie, <www.artmuseum.pl>.

miejsce w czarno-białym kadrze, określający jedno niepowtarzalne istnienie. W konkretnych utworach znajdziemy dość łatwo takie właśnie punkty, pojedyncze obrazy, które prowokują najistotniejsze pytania – dlaczego mrok (instalacja Mirosława Bałki), dlaczego jabłoń (opowiadanie Aharona Appelfelda), dlaczego warkoczyk (wiersz Różewicza), dlaczego czerwień (Spielberg) i dlaczego rdza (tomik Różewicza *Nożyk profesora*).

Didi-Huberman mówi także o ustanowieniu historii poprzez relacje między językiem a obrazem. Powiedziałabym, że w haśle historia literatury płączemy, a może lepiej powiedzieć, splatamy różne opowieści, budujemy jako *diegema dramatikon* narrację, która się rozpada, roztapia w głosach, odczytanie jej zaczyna być kwestią, jak rzecz nazywa Didi-Huberman, dramatycznego montażu³¹. Wydaje się, że dramatyczny montaż, w którym zaczynają puszczać szwy, zlewać się kadry, stąpić materie, bardziej zaczyna przypominać performatywne splatanie.

Historia opowiedziana w literaturze staje się jedynie potencjalnością, tym, co widzialne. Literatura, opowiadając historię, choćby chciała odtworzyć ją najwierniej, jedynie ją od-twarza, jakby powiedział Paul de Man. Od-twarzanie to powtarzanie, ale i pozbawianie twarzy. Historia w literaturze działa na zasadzie funkcjonowania ludzkiej pamięci. Znikają fakty (jakie one są naprawdę, jakie były, przestaje mieć znaczenie). Nie jest już istotna prawda zawarta w egzystencji, zaświadczona własnym ciałem, ale uwalnia się sen, równie realny, jak złudny, przekształcający zdarzenia, manipulujący sekwencjami obrazów, a przecież także doświadczany fizycznie jako lęk, pożądanie, przerażenie, błogość czy zachwyty.

Nie mówimy tu ani o badaniach historycznych, nie oceniamy ich metod, sposobu wykorzystywania czy dokumentowania faktów itp. Zostawmy otwarty problem literatury mówiącej o historii państwa, narodu, społeczeństwa, jednostek. Zatrzymajmy się nad historią literatury, która może być historią autorską, opowiedzianą z poczuciem naśladowania badań nad historią polityczną, społeczną itp. Jest ona zwykle trzecioosobowa, diegematyczna, oceniająca, eksponująca autorów (biografia). Może być historią literatury zobaczoną od strony tekstu jako opis faktów literackich (opis faktów, odnotowanie danych) i od strony odbioru (skandale, salony). We wszystkich tych obszarach przeważa zwykle ujęcie diegematyczne.

Didi-Huberman zaproponował nowe ujęcie historii sztuki. Najkrócej można by powiedzieć, że uznał dotychczasową historię sztuki za opowieść o tym, co widzialne. Łącząc problem wiedzy i niewiedzy, powołując do istnienia to, co nierzeczywiste, splatającą widzialność z wizualnością,

³¹ G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Warszawa–Kraków 2011.

świadomość z jej sennym czy podświadomym przecuciem. Nie odcinając materii faktów sztuki, ukazał ich ukryty dar – wizualność.

Koncepcję historii sztuki przedstawioną przez Hubermana uznałabym za historię performatywną. Podobne myślenie wyraża performatywna teoria rozwoju historii społecznej i cywilizacyjnej Jona McKenziego (czerpiąca między innymi z myśli Michela Foucaulta, Gilles’a Deleuze’a czy Felixa Guattariego). Teoria rozumiana jako przejście od dyscypliny do performance’u.

Humanistyka po „zwrocie performatywnym” została zmieniona, wydaje się, że dokonał się generalny przełom nie tylko literacki, ale i światopoglądowy.