

Ciało performatywne

ABSTRACT. Wachowski Jacek, *Ciało performatywne* [Performative body]. „Przestrzenie Teorii” 23. Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 91–103. ISBN 978-83-232-2920-9. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2015.23.6.

The concept of a performative body is rooted in two traditions. The first tradition concerns actions, and therefore, it is wide-ranging (because it includes diverse social acts). The second tradition is narrow – it is closely linked to the effectiveness of actions and allows one to distinguish between reversible actions (the effects of which can be reversed) and irreversible ones (the effects of which are permanent). Both of these understandings, which were popularized, or developed, by John Loxley and John Austin, have become a source of reflection for researchers such as Shaun Gallagher, Donald Davidson and Jennifer Hornsby, among others. Their works encourage deeper thought on the properties of action itself and also make it possible to overcome Austin’s reductionism and describe (based on inspiration from Karl Raimund Popper’s work) the three main levels of a body’s performativity: the physical, emotive, and cognitive level.

1.

Dla dużej części badaczy ciało performatywne oznacza tyle, co działające¹. Wynika to z wąskiego rozumienia performatywności, która łączy się z efektywnością czynów, skutecznością działania. Taka interpretacja – niezależnie od licznych pożytków – ma pewną wadę. Nie uwzględnia filozoficzno-lingwistycznych źródeł performatywności. Warto zatem przypomnieć, że performatywność wywodzi się z teorii aktów mowy² i pozwala zarówno na scharakteryzowanie działań, jak też ich skutków³. Z jednej strony umożliwia opisanie następujących po sobie czynów (których syntaktyczna organizacja może być zarówno przedmiotem określonych konwencji społecznych, jak też ekspresji wykraczających poza takie umowy). Z drugiej, odnosi się do efektów podejmowanych działań, a więc do tego, co zmieniają one w otoczeniu podmiotu lub też w nim samym⁴.

¹ O wąskim rozumieniu performatywności świadczą wystąpienia polskich badaczy zajmujących się performansem i performatywnością zamieszczane w pokonferencyjnych publikacjach. Zob. m.in. *Performatywne wymiary kultury*, red. K. Leszczyńska, K. Skowronek, Kraków 2012; *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Ball, W. Świątkowska, Kraków 2013; *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Kraków 2013.

² Zob. J. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, wstęp J. Woleński, Warszawa 1993.

³ Szersze omówienie recepcji Austina znajdzie czytelnik w książce Marvina Carlsona, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. naukowa T. Kubikowski, Warszawa 2007, s. 103-128.

⁴ Na temat obu znaczeń performatywności pisałem w książce *Performans* (Gdańsk 2011, s. 116-131), a także w: *Performatywność w świecie performansów*, [w:] *Performatyw-*

Oba podejścia różnią się zakresem (denotacją). W pierwszym wypadku performatywność jest tożsama ze wszystkimi działaniami (lub też inaczej performansami) i stanowi kategorię ogólną, pozwalającą na opisanie ekspresji o charakterze kulturowym (co znajduje odbicie w angielskim terminie *cultural performance*). Umożliwia więc spojrzenie na wytwory kultury poprzez pryzmat działań i dostrzeżenie w nich głównej osi organizującej wspólnotę społeczną. Dostarczając poczucia ciągłości gestów – zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej – staje się rodzajem kulturowego kodu, wyznaczającego społeczne role i tworzącego poczucie więzi między jego użytkownikami.

Performatywność w znaczeniu drugim charakteryzuje się wąską denotacją. Odnosi się do niektórych czynów, to znaczy takich, które wytwarzają trwałe skutki dla działających lub/i odbiorców (nie wykluczając obiektów znajdujących się w jego/ich otoczeniu). Można zatem powiedzieć, że performatywność pozostaje aspektem działania, a więc nie przysługuje wszystkim czynom – pozwala na opisanie tylko części z nich (takich, które okazują się skuteczne). Zaletą takiego podejścia jest to, że pozwala ono na odróżnienie aktów performatywnych, które wytwarzają nieodwracalne skutki, od nieperformatywnych, które mają charakter odwracalny.

Obie perspektywy różnią się w opisie działającego ciała. Pierwsza z nich, obejmując wszystkie jego czyny, prowadzi do ich równouprawnienia. Druga przeciwnie, odnosząc się tylko do niektórych, zmierza do hierarchizacji gestów. Mówi o tym, że egzystencja ciała nie wyraża się we wszystkich działaniach, ale tylko w takich, które pociągają za sobą realne skutki, nierzadko ryzykowne, bolesne, wstydlive, niechciane, wypierane, a także nieprzewidywalne⁵. Kładzie zatem nacisk na efekty czynów, którymi mogą być stany tak odmienne, jak: przyjemność, ekstaza, radość, ból, cierpienie, a nawet trauma⁶. Ciało stanowi ich zapis i uzewnętrznienie. Jest świadectwem działania i jego znakiem.

Oba zakresy (denotacje), w których występuje ciało performatywne – zarówno szeroki, jak i wąski – wywodzą się z tradycji teoretycznej i w jej

ne wymiary kultury, s. 309-321; *Performer, performans, performatywność, czyli o miejscu performatyki w badaniach teatrologicznych*, [w:] *Performans, performatywność, performer...*, s. 53-64; *O performatywności sztuk performatywnych*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, s. 15-29.

⁵ O obu tych wymiarach działania pisał ostatnio Mariusz Bartosiak, zob. *Za pośrednictwem osób działających. Proliminaria kognitywnej antropologii teatru*, Łódź 2013.

⁶ W tym też sensie pozostaje w opozycji do teorii i ujęć dostrzegających w działaniach somatycznych emanację społeczno-kulturowych konwencji. Należą do nich prace, które powstały w ostatnich dziesięcioleciach z inspiracji słynnej książki Ervina Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego* (Warszawa 1981).

obrębie znajdują swoje rozwinięcie. Pierwsza z nich łączy się z poglądami takich badaczy, jak John Loxley (który zaproponował, aby odnosić ją do wszystkich działań)⁷. Druga, pozostaje w ścisłym związku z konkluzjami Johna Austina (który w teorii aktów mowy ograniczył zakres performatywności do czynów skutecznych, to znaczy takich, które w trwały sposób odmieniają rzeczywistość działającego – performerera – oraz jego otoczenia)⁸.

Na poglądy Austina i Loxleya nakładają się dodatkowo refleksje badaczy, akcentujących autoperformatywne funkcje działania. Szczególnie ważne wydają się w tym kontekście prace Judith Butler na temat performowania płci⁹, to znaczy podejmowania czynności, które na mocy społeczno-kulturowych ustaleń (regulacji), kojarzone są z określoną płcią lub też stanowią jej wyłączną domenę¹⁰. Płeć jako funkcja czynności otwiera nowy sposób myślenia o problemach tożsamościowych i identyfikacyjnych. Kładzie nacisk na opresyjność performansów, które stanowią formę kulturowego przymusu, prowadzącego do cierpienia¹¹.

Performowanie, polegające na stwarzaniu identyfikacji podmiotu za pomocą określonych działań (i opisujących je społecznych konwencji), ma jednak dużo szersze znaczenie niż to, opisane przez Butler. Można bowiem powiedzieć, że potrafimy wyznaczyć całą klasę performansów (nie tylko związanych z płcią), które odznaczają się autoperformatywnymi właściwościami. Należą do nich performanse etniczne, religijne, zawodowe, ale również te dotyczące zainteresowań, poglądów politycznych czy społecznych¹².

2.

Interesującym głosem w dyskusji na temat ciała performatywnego – choć znacznie słabiej spopularyzowanym niż interpretacje Austina, Loxleya czy Butler – wydają się prace dotyczące napięć, występujących

⁷ Zob. J. Loxley, *Performativity*, New York 2007.

⁸ Zob. J. Austin, *Mówienie i poznawanie...*

⁹ Zob. J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa 2008.

¹⁰ Interesujące może być w tym kontekście zestawienie poglądów Judith Butler z pracami Jerzego Kmity, który niezależnie od amerykańskiej badaczki sformułował społeczno-regulacyjną teorię kultury, w której zaakcentował znaczenie społecznych regulacji decydujących o kategoriach tożsamościowych i identyfikacyjnych. Zob. J. Kmita, G. Banaszak, *Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1994.

¹¹ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpienia*, przeł. J. Prokopiuk, oprac. R. Reszke, Warszawa 1995.

¹² Por. J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 116-132.

między jego indywidualnymi i zbiorowymi funkcjami. Warto w tym kontekście przypomnieć propozycję Shauna Gallaghera. Zwrócił on uwagę na to, że takie pojęcia, jak wyobrażenie ciała (*body image*) – czyli jego reprezentacja, która powstaje w oczach podmiotu – oraz schemat ciała (*body schema*) – a więc społecznie ukształtowany jego funkcjonalny model – stanowią dwa wymiary somatyczności (pozostające w dyspozycji podmiotu i grupy społecznej, w której ów podmiot funkcjonuje). Zauważył również, że występować może między nimi zasadnicza niezgodność, a nawet konflikt. Niezależnie więc od skłonności do ich utożsamiania (to znaczy łączenia ze sobą wyobrażeń na temat ciała z jego społecznym modelem, którą doskonale widać w pracach Jeana Piageta, Ulrica Neissera, a nawet Maurice’a Marleau-Ponty’ego), pojęcia te należałoby traktować oddzielnie. Świadczą one bowiem o tym, że potrzeby podmiotu i grupy społecznej (w której podmiot funkcjonuje) mogą się zasadniczo różnić, a tym samym prowadzić do głębokich niezgodności w sferze indywidualnych wyobrażeń i społecznych ról¹³.

Gallagher zwrócił uwagę na to, że istnieją co najmniej trzy powody przemawiające za koniecznością oddzielenia wyobrażeń ciała (*body image*) od jego schematu (*body schema*). Po pierwsze, wyobrażenie ciała powstaje w efekcie sprzężenia doznań percepcyjnych, konceptualnych i emocjonalnych podmiotu (użytkownika ciała), co oznacza, że samo wyobrażenie ma charakter unikalny i niepowtarzalny, ponieważ wpływa z cech i predyspozycji podmiotu¹⁴. Jakkolwiek kształtują się one w konfrontacji ze światem zewnętrznym (wszystkie powstają jako przedmiot interakcji ciała z jego otoczeniem), to nie ulega wątpliwości, że stanowią indywidualne wyposażenie podmiotu. Powstają w jego przestrzeni wewnętrznej (wyobrażeniowej). Schemat zachowań (*body schema*) ma natomiast charakter zewnętrzny i jest zbiorem arbitralnie narzuconych ciału zobowiązań. Może też mieć niewiele wspólnego z indywidualnymi potrzebami działającego (performera), ponieważ pozostaje próbą przystosowania się do obowiązujących reguł społecznych¹⁵.

Po drugie, wyobrażenia na temat ciała mają status czysto intencjonalny. Niezależnie od tego czy są świadome, czy też nieświadome (podświadome), konstytuują się jako doznanie, a więc statyczny obraz nie wymagający działania. Inaczej jest ze schematem zachowań. Przenosi on ciało w sferę czynu, wymusza niezbędną aktywność, konieczność dosto-

¹³ S. Gallagher, *Body Schema and Intentionality*, [w:] *The Body and the Self*, red. J.L. Bermudes, A. Marcel, N. Eilan, Cambridge 1998, s. 225-244.

¹⁴ Tamże, s. 226.

¹⁵ Tamże, s. 228-229.

sowania się do rozmaitych okoliczności. W tym sensie prowadzi do konfrontacji statycznego wyobrażenia z dynamicznym działaniem.

Po trzecie, wyobrażenie ciała (*body image*) łączy się najczęściej z fragmentem ciała, wybraną jego funkcją albo czynnością. Nie mówi więc o całym ciele, ale o ciele w określonej sytuacji, roli, położeniu. Schemat przeciwnie. Nie rozkłada ciała na części i nie mówi o konieczności napięcia określonych partii mięśni w celu uzyskania właściwego (pożądanego) efektu. Odnosi się raczej do jego docelowego wyglądu, społecznego kształtu, funkcjonalnej postaci¹⁶.

Związki między wyobrażeniem ciała i jego społecznymi zatrudnieniami, które opisał Gallagher, prowadzą do dwóch uwag. Pierwsza z nich dotyczy performowania tożsamości, a ściślej mówiąc dwuwymiarowości tego aktu. Wprowadzeniem do tej problematyki mogą być studia Barbary Skargi (nawiązujące do sposobu myślenia Emmanuela Levinasa)¹⁷. Zaproponowała ona, aby w samym podmiocie wyznaczyć przestrzeń „sobości” i „mojności” i oddzielić w ten sposób to, co naturalne, własne (w tym sensie także przedkulturowe), od tego, co nabyte, ale jednocześnie wybrane przez podmiot ze względu na preferencje przynależnościowe i pełnione przezeń społeczne funkcje. Sobość i mojność umożliwiają refleksję nad takimi formami czynienia, które charakteryzują podmiot w sensie przedkulturowym. Prowokują tym samym do postawienia pytania: w jaki sposób ciało performuje sobość i mojność i jaka jest różnica między tymi aktami? A także: czy sobość – na poziomie somatycznego performansu – jest w stanie wyzwolić się spod dominacji mojności?

Druga kwestia dotyczy działania i niedziałania, a ściślej mówiąc tego, że podmiot może nie tylko działać, ale również wyobrażać sobie działania, przypominać sobie własne czyny lub też spekulować na ich temat. W ten sposób performatywność odnosi się zarówno do aktu czynienia, jak też do myślenia o nim, do wspomnienia działania, jak też do tworzenia wyobrażeń na jego temat, które mogą mieć postać całkowicie spekulatywną. Spostrzeżenia te prowokują do namysłu nad charakterem samej performatywności, to znaczy nad tym, czy musi się ona wiązać z czynieniem (a więc: czy performować może również ciało nie działające)?

¹⁶ Trzy wyznaczone przez Gallaghiera opozycje (które można też określić jako: prywatne – społeczne; statyczne – dynamiczne; fragmentaryczne – całościowe) pozwalają nie tylko na wytyczenie granicy między wyobrażeniem ciała oraz schematem działania, ale okazują się także nadzwyczajnie przydatne dla badań nad performansami. Prowadzą bowiem do wniosku, że jednym z ważnych źródeł eksperymentów dotyczących ciała mogą być napięcia powstające między jego statycznym i fragmentarycznym wyobrażeniem a tym, co jest jego społecznym, dynamicznym i całościowym zatrudnieniem.

¹⁷ B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 172.

Wśród prac podważających wiarę w sprawczą rolę czynów na szczególną uwagę zasługują rozważania Jennifer Hornsby. Przedmiotem jej analiz stały się bezczynność i odmowa¹⁸. Wykorzystując tradycje płynące z tzw. filozofii umysłu i filozofii etyki¹⁹, poddała ona szczegółowej analizie cele i przyczyny działań. Doszła w ten sposób do wniosku, że nie tylko mogą się one usprzeczniać, ale także, że stanowią kategorie rozłączne, to znaczy mogą występować niezależnie od siebie. Oznacza to, że nie każde działanie musi mieć przyczyny i nie zawsze musi być powiązane z celami. Tak samo bowiem jak występują działania niecelowe, tak też można sobie wyobrazić celowy brak działania²⁰.

Przykłady analizowane przez Jennifer Hornsby świadczą o tym, że związki między ukrytymi przyczynami działań i ich celami (a więc konsekwencjami, jakie działania przynoszą) są nietrwałe i ulegać mogą rozbiściu oraz podlegają licznym rekonfiguracjom. Obserwacje te doprowadziły autorkę do przekonania, że działania, które są przede wszystkim czynami konkretnych wykonawców nie dają się w całości zdekodować przez tych, którzy je odbierają (takiemu dekodowaniu nie podlega sfera intencji). Oznacza to, że Inny tylko w ograniczonym zakresie jest w stanie zrozumieć działającego sprawcę. Odczytując jego intencje, posługuje się własnymi przypuszczeniami i wyobrażeniami, a więc usiłuje wyjaśnić

¹⁸ J. Hornsby, *Agency and actions*, [w:] *Agency and actions*, red. J. Hyman, H. Steward, Cambridge 2004.

Na polskim gruncie podobne koncepcje dotyczące aktów mowy przedstawili w ostatnich latach Maria Gołębiwska (z Instytutu Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie), zob. *Performatyka milczenia*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, s. 347-356 oraz Cezary Woźniak (z Instytutu Kultury na Uniwersytecie Jagiellońskim), zob. *Performatywność milczenia*, [w:] *Performatywność wymiary kultury*, s. 89-98. Oboje autorzy zwrócili uwagę na to, że zaniechanie działania w pewnych okolicznościach może mieć równie sprawczy charakter jak samo działanie. W tym sensie przypisywanie sprawczości wyłącznie czynom rodzić może wątpliwości o charakterze formalnym, ponieważ działaniem – paradoksalnie – może być również niedziałanie.

¹⁹ Pierwsza zajmowała się głównie obecnością wykonawców w świecie, sposobami ich funkcjonowania, nie wyłączając procesów postrzeniowych, poznawczych oraz tych w najbardziej oczywisty sposób związanych z samą materią bytu. Druga odnosiła się raczej do kwestii o charakterze etycznym i moralnym, w tym także do relacji między przedstawicielami dominującego gatunku (oraz innych gatunków), a co za tym idzie, starała się odróżnić od siebie te relacje, które można określić jako moralnie słuszne czy właściwe od niewłaściwych i niepożądanych. J. Hornsby, *Agency and actions*.

²⁰ Hornsby analizuje trzy przypadki, w których wykonawca – którego można nazwać po prostu podmiotem – powstrzymuje się od działania, niezależnie od celów. Pierwszy przypadek, gdy A postanawia nie sięgnąć po czekoladkę znajdującą się w pudełku. Drugi, gdy B postanawia nie odebrać telefonu i trzeci, gdy C oczekuje na odebranie telefonu. We wszystkich przypadkach mamy do czynienia z intencjami, które zadecydowały o bezczynności podmiotu. J. Hornsby, *Agency and action*, s. 1.

okoliczności działań poprzez pryzmat swoich własnych doświadczeń²¹ (a nie doświadczeń wykonawcy czynności)²². Niezależnie od tego, że samo działanie może być zaadresowane do świata, ma swoje źródła w sferze wewnętrznej podmiotu. Jest więc w istocie silnie spersonalizowane i subiektywne.

Analiza przeprowadzona przez Jennifer Hornsby zmierzała do podobnych obserwacji jak te, które sformułował Shaun Gallagher. Szczegółowe opisanie celów i przyczyn działań pozwalało na opisanie ich dwukierunkowości. Prowadziło do wniosku, że podmiot może działać zarówno dla siebie, jak i dla Innego. W pierwszym wypadku jego czyny mają charakter własny, osobny. W drugim przeciwnie, stają się zdarzeniem, faktem społeczno-kulturowym, stanowiącym reprezentację systemu, reguł, wzorca²³.

3.

Uwagi te prowadzą do wniosku, że ciało performatywne nie jest wyłącznie konstrukcją sensoryczną, ale przeciwnie, swoje znaczenie uzyskuje dzięki połączeniu z innymi ośrodkami poznawczymi, przetwarzającymi bodźce zmysłowe i otwierającymi w ten sposób drogę do bardziej złożo-

²¹ Proces ten został dobrze opisany przez badaczy obcych kultur (antropologów i etnologów). Na temat etnocentryzmu zob. m.in.: M. Herskovits, *Man and His Works. The Science of Cultural Anthropology*, New York 1948, s. 63-85; W.J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998.

²² Rozróżnienie zaproponowane przez Hornsby prowadziło w prostej linii do krytyki koncepcji Donalda Davidsona, wybitnego amerykańskiego filozofa analitycznego, zajmującego się od wielu lat teorią działania (zob. D. Davidson, *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, przekł., wybór i wstęp B. Stanosz, Warszawa 1992. Owa krytyka dotyczyła przede wszystkim tego, że Davidson skupił całą uwagę na bezosobowym (ogólnym) wymiarze działań i skonstruował niejako uniwersalną matrycę służącą do opisu ich społeczno-kulturowego sensu. W ten sposób utracił jednak perspektywę wykonawcy, z całą charakterystyczną dla niej psychicznością i emocjonalnością. Davidson był przekonany, że o tym, czy czyny stają się zdarzeniami, decyduje kryterium odbiorcze, a więc, że działania sprawcy mają dla nas sens, jeśli potrafimy ten sens odczytać. Jeśli jednak nie potrafimy, przestają być zajmujące, a tym samym tracą status zdarzenia. Sens zdarzenia nie wpływa jednak wyłącznie z tego, co potrafimy o działaniu powiedzieć. Nawet jeśli dla nas zdarzenie wydaje się pozabawione znaczenia, może być ono sensowne dla wykonawcy. Z faktu, iż nie potrafimy odczytać sensu, nie wynika zatem, że go nie ma, wynika jedynie, że jest on dla nas niedostępny. Można by bowiem zapytać: na jakiej podstawie mielibyśmy sądzić, że mamy zdolność do oceniania intencji działań podejmowanych przez Innych, a także, czy nasze przypuszczenia są zawsze słuszne? Wreszcie, czy wszystkie intencje prowadzą do czynów i czy wszystkie czyny muszą mieć jakieś intencje?

²³ Zob. J. Hornsby, *Agency and actions*, s. 1-23.

nych procesów konceptualizacyjnych. Akt działania staje się znaczeniotwórczy dopiero wtedy, gdy łączy się z autorefleksją podmiotu na temat jego własnych gestów.

Na związek czynienia i świadomości zwrócił uwagę Tomasz Kubikowski w *Regule Nibelunga*²⁴. Analizując prace Geralda Edelmana i Antónia Damasio²⁵, sformułował pogląd, iż performanse są „zachowanymi zachowaniami”²⁶ opierającymi się na czynnościach świadomie wykonywanych przez sprawców²⁷. Jeśli uznamy zatem, że świadomość jest aspektem działania (to znaczy, że towarzyszy tylko niektórym czynom), to możliwe stanie się odróżnienie performansów (a więc działań, które mają charakter świadomy) od nie performansów (czyli nieświadomych działań podmiotu). Pojęcie performansu – jak widać – ulega w ten sposób uściśleniu. Nie obejmuje bowiem wszystkich czynności, ale tylko te, o których podmiot potrafi pomyśleć.

Rozróżnienie takie prowadzi do wyznaczenia trzech różnych sytuacji komunikacyjnych, w których powstają performanse. Pierwsza polega na tym, że świadomym działaniom performerów przyglądają się również świadomi widzowie²⁸. Druga sprowadza się do tego, że performer staje się odbiorcą zaadresowanych do siebie samego działań (to znaczy takich, którym nie przygląda się publiczność). Sytuacja trzecia, że nieświadomego swoich czynności performerów obserwują widzowie, którzy nadają jego działaniom określone znaczenia (zgodne z ich własnymi potrzebami).

Komunikacyjna różnokierunkowość performansów rzadko jednak staje się przedmiotem dyskusji (nawet w gronie badaczy performansów). W większości proponowanych do tej pory stratyfikacji – również tak po-

²⁴ T. Kubikowski, *Regula Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Warszawa 2004.

²⁵ Zob. m.in.: A. Damasio, *Jak umysł zyskał jaźń. Konstruowanie świadomego mózgu*, przeł. N. Radomski, Poznań 2011; A. Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, przeł. M. Karpiński, Poznań 2011; G.M. Edelman, *Przenikliwe powietrze, jasny ogień. O materii umysłu*, przeł. J. Rączaszek, Warszawa 1998.

²⁶ Por. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006. Zachowanymi zachowaniami nie będą w takim ujęciu nerwowe tiki oraz inne czynności dokonywane nieświadomie. Nie będą nimi czynności wykonywane w czasie snu, nie wyłączając aktów synambulicznych. Nie oznacza to jednak, że takie czynności nie mogą stać się performansami, jeśli znajdują, pragnącą je oglądać, publiczność.

²⁷ W ten sposób performansami mogą być zarówno te działania performerów (performerów), którym przyglądają się widzowie (a więc takie, które mają widzów „zewnętrznych”), jak i takie, których jedynym adresatem jest sam podmiot-performer (świadomie wykonujący określone czynności – nadawca).

²⁸ Odmianą takiego wariantu jest sytuacja, w której świadomy swoich działań performer jest podglądany przez również świadomą swoich czynów publiczność. Różnica polega tu na tym, że nie zdaje on sobie sprawy z jej obecności.

pularnych jak te, które wyszły spod pióra Richarda Schechnera²⁹ – uważa badaczy koncentruje się na podziałach performansów ze względu na cele, ku którym zmierzają lub które pragną osiągnąć. W ten sposób performatycy mówią najczęściej o społecznych wymiarach performansów i nie uwzględniają tego, że są one przeznaczone również dla wykonawcy, nastawione na Ja.

Zwrócenie uwagi na to, że działanie może mieć charakter nie tylko zewnętrzny (społeczny), ale także wewnętrzny (a więc, że jest także nastawione na sprawcę, wykonawcę czynności, ponieważ jest mu do czegoś potrzebne) prowadzi do wniosku, że stanowi zarówno własność indywidualną, jak też społeczną. Działanie jako czynność performerów staje się w ten sposób własnością jego i odbiorców, znajduje się pod kontrolą wykonawcy i autonomizuje się w procesie odbiorczym, podlega licznym umowom społecznym, ale też potrafi je przełamać.

4.

Refleksja nad komunikacyjnymi i poznawczymi wymiarami ciała performatywnego prowadzi do wniosku, że funkcjonuje ono na trzech poziomach: fizycznym (związanym z odczuwaniem działania), emotywnym (w którym działania łączą się z określonymi stanami emocjonalnymi lub też wprowadzają podmiot w takie stany) oraz myślowym (prowadzącym do powstawania refleksji na temat działań i pod ich wpływem). Poziomy te – ze względu na to, że są ze sobą powiązane – umożliwiają realizację różnorodnych celów społecznych i komunikacyjnych.

Podejście takie przywodzi na myśl Popperowską konstrukcję trzech światów³⁰. Oznacza bowiem, że performatywność, nawet jeśli jest zanurzona w świecie fizycznym (pierwszym), może się ujawniać na poziomie emocjonalnym (w świecie drugim) oraz intelektualnym, koncepcyjnym (trzecim). Staje się więc przedmiotem doznań emocjonalnych i myślo-

²⁹ Schechner wyznaczył osiem ich odmian: 1) performanse towarzyszące życiu codziennemu, kucharstwu, doświadczeniom towarzyskim i innym powszechnym zdarzeniom, 2) występujące w sztuce, 3) w sporcie i innych rozrywkach popularnych, 4) w biznesie, 5) w technologii, 6) w seksie, 7) w świątecznych i w świeckich rytuałach oraz 8) w zabawie. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, s. 46. Propozycja Schechnera nie uwzględnia jednak wszystkich odmian. Nie mówi nic o performansach militarnych, politycznych ani takich, które nastawione są na przekazywanie wiedzy lub umiejętności. Szczegółową charakterystykę poszczególnych odmian performansów znajdzie czytelnik w: J. Wachowski, *Performans*, s. 44-52.

³⁰ R.K. Popper, *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1998.

wych, obejmujących również sfery ukryte, usytuowane w przestrzeni wewnętrznej działającego i odbiorców. W ten sposób ciało performatywne uzyskuje rozleglejszy zasięg niż mogłoby to wynikać z czysto fizycznego opisu jego aktywności. Staje się przedmiotem trzech różnych doświadczeń i procesów poznawczych.

Podstawowy poziom związany jest z działaniem fizycznym. Może ono przybierać postać odwracalną lub nieodwracalną. W pierwszym wypadku efekt czynów jest nietrwały (nieostateczny) lub też – mówiąc językiem Austina – nieperformatywny. W drugim przeciwnie, trwałe (ostateczne) – lub też, mówiąc za Austinem – performatywne. Dodać trzeba jednocześnie, że jakkolwiek skutki działań dotyczą zazwyczaj performerów (wykonawcy czynności), to mogą również obejmować odbiorców (widzów, publiczność).

Poziom drugi odnosi się do emocji powstających w trakcie działania i pod jego wpływem. Mówi o reakcjach emocywnych performerów i/lub publiczności. Ciało stanowi w tym kontekście unikalne i jedyne w swoim rodzaju źródło doznań. Umożliwia nie tylko zapamiętanie działań (jako sekwencji poszczególnych gestów), ale także wrażeń, które pod ich wpływem powstają. Jest więc przestrzenią receptywną, nastawioną na działanie, ale także na zapamiętywanie emocji z nimi związanych.

Trzeci poziom łączy się z procesami kognitywnymi. Wyraża się w refleksji poznawczej powstającej w trakcie lub w efekcie działania. Dotyczy więc pytania: do jakich odkryć i aktów myślowych prowadzi podmiot jego działające ciało? Nie chodzi tu już o wrażenia i emocje związane z działaniem (choć skądinąd wiemy, że silnie łączą się one z aktami poznawczymi), ale o proces rozumienia, o namysł zainspirowany czynieniem, który prowadzi do nowych konstatacji poznawczych.

Wyznaczenie trzech wymiarów performatywności pozwala na przekroczenie Austinowskiego redukcjonizmu (sprowadzającego performatywność do poziomu fizycznego) i uznanie, że ma ona charakter szerszy, a więc wykracza poza ramy zjawisk fizycznych, ponieważ stanowi soczewkę napięć o pochodzeniu emocywnym i kognitywnym. Oznacza to, że oprócz performatywności fizycznej – jak chciał Austin – należałoby mówić o performatywności emocywnej i kognitywnej³¹.

Do słuszności takiego rozróżnienia przekonuje analiza ciała performatywnego w przestrzeni teatralnej. Prowokuje ono do postawienia pytania: w jakim zakresie teatralne gesty mają charakter sprawczy? O działaniach teatralnych – w sensie, który interesował Austina – nale-

³¹ O różnych odmianach performatywności zob. J. Wachowski, *Performans*, s. 116-131.

żałoby bowiem powiedzieć, że są nieperformatywne (czyny teatralne są ze swej natury odwracalne). Jednakże trudno odmówić teatralnym gestom wpływu na emocje i myśli widzów oraz samych aktorów. Jeśli jedni i drudzy podlegają emocjom, a po wyjściu z teatru potrafią rozmawiać o przedstawieniu, a nierzadko przez wiele lat przechowywać jego obraz w pamięci, to świadczy o tym, że teatr, niezależnie od swojej fizykalnej niesprawczości, odznacza się sprawczością na innych poziomach.

Przykład teatru wydaje się pożyteczny nie tylko dlatego, że umożliwia scharakteryzowanie performatywności na poziomach emotywnym i kognitywnym, ale również z tego względu, że prowadzi do odróżnienia działań od wyobrażeń na temat działań (i złudzeń dotyczących czynów) oraz przypomnienia działań (to znaczy przywołania w pamięci wykonanych czynności), a następnie odniesienia wszystkich tych typów do doświadczeń podmiotu oraz odbiorców (publiczności), ku którym kieruje on swoje czyny. Potwierdza też, że ciało performatywne wpisane w różne konwencje komunikacyjne może odznaczać się innym znaczeniem dla performerera (wykonującego działanie) i Innego (który jest tego działania odbiorcą albo obserwatorem). Oznacza to, że działanie wykonawcy może stawać się przedmiotem niezależnych aktów poznawczych. Mogą one prowadzić do powstawania konstrukcji symbolicznych i procesów mitologizacyjnych. Licznych przykładów w tym względzie dostarczają zarówno media, jak i kultura popularna. O ich mechanizmach pisał niegdyś Roland Barthes w słynnym eseju o twarzy Greta Garbo³².

5.

Podstawowy wniosek, jaki wylania się z refleksji na temat ciała performatywnego, dotyczy tego, że pozostając przedmiotem badań performatyki, wymyka się ono jednocześnie jej horyzontowi poznawczemu. Okazuje się bowiem, że aby powiedzieć coś więcej o znaczeniu i funkcjach ciała performatywnego, konieczne jest wykorzystanie takich ujęć metodologicznych, które w nowy sposób oświetliłyby jego osobliwy potencjał. Należy zatem wprowadzić do performatyki refleksję filozoficzną, prace z zakresu kognitywistyki i neurofizjologii, a także badania komunikacyjne. Pozwalają one nie tylko na pogłębienie refleksji nad działającym ciałem i znacznie bardziej precyzyjne scharakteryzowanie jego właściwości, ale otwierają drogę do nowych ujęć transdyscyplinarnych.

³² R. Barthes, *Mit i znak*, przeł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 64-65.

Sam prefiks *trans* – wprowadzony do obiegu przez Alvina M. Weinberga³³ oraz Jürgena Mittelstrassa³⁴ – akcentował konieczność łączenia zróżnicowanych kompetencji metodologicznych. Nie chodzi tu jednak o to, żeby tworzyć kolejne subdyscypliny, ale żeby przełamać dominantę badań interdyscyplinarnych. Prace z gatunku *trans* odnoszą się do tego, co jest usytuowane pomiędzy dyscyplinami, ale także do tego, co znajduje się poza tradycyjnymi podziałami na akademickie specjalizacje. Pokazuje też, że podział na dyscypliny, z którym mamy do czynienia we współczesnej humanistyce, jest coraz bardziej sztuczny. W istocie między tradycyjnymi ujęciami badawczymi, oddzielonymi od siebie akademicką biurokracją, powstają coraz silniejsze interferencje, które świadczą o tym, że do poznawania złożonych fenomenów trzeba używać różnych narzędzi badawczych (czasami bardzo od siebie odległych).

Ciało performatywne jako przedmiot badań transdyscyplinarnych prowadzi do namysłu nad problemami, które sytuują się na obrzeżach badań performatywnych. Takich mianowicie, które pozwalają na opisanie nowych wymiarów działającego ciała i ujawnienie jego związku z różnorodnymi aktami o charakterze poznawczym. Badania transdyscyplinarne pozwalają z jednej strony na integrację doświadczeń i języków, z drugiej na zachowanie niezależności i tożsamości każdej z dyscyplin. Jeśli zatem powiemy, że ciało performatywne zaczyna się w mózgu, to nie dlatego, żeby badać mózg, ale żeby wykorzystać wiedzę z zakresu neurokognitywistyki do oświetlenia nowych wymiarów jego egzystencji. Podejście takie nie zmienia niczego w samej neurokognitywistyce (a w szczególności nie prowadzi do powstania nowej subdyscypliny), ale zasadniczo zmienia spojrzenie na działające ciało. Prowadzi do rewizji poglądów na temat działania i dostarcza nowego spojrzenia na jego naturę.

Przykład ten – a podobnych można wskazać znacznie więcej – uświadamia, jak wiele wyzwań metodologiczno-poznawczych stoi przed performatykami. Wykraczają one poza repertuar prostych czynności opisowych, którym większość badaczy oddaje się z pasją. Uświadamiają tym samym, że głównym celem refleksji performatywnej jest stworzenie takiego instrumentarium, które mogłoby integrować rozproszone procedury poznawcze i formułować przed performatykami nowe badawcze cele. One jednak muszą nieść ze sobą niezbędny namysł teoretyczny.

³³ A.W. Weinberg, *Science and Trans Science*, „Minerva” 1972, nr 10(2), s. 209-222.

³⁴ J. Mittelstrass, *On Transdisciplinarity*, „Trames” 2011, nr 4, s. 329-338.

BIBLIOGRAFIA

- Austin J., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwe-
deńczuk, wstęp J. Woleński, Warszawa 1993.
- Barthes R., *Mit i znak*, przeł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz,
Warszawa 1970.
- Bartosiak M., *Za pośrednictwem osób działających. Proliminaria kognitywnej antro-
pologii teatru*, Łódź 2013.
- Burszta W.J., *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998.
- Butler J., *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, wstęp
O. Tokarczuk, Warszawa 2008.
- Carlson M., *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. naukowa T. Kubikowski, War-
szawa 2007.
- Damasio A., *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, przeł. M. Karpiński,
Poznań 2011.
- Damasio A., *Jak umysł zyskał jaźń. Konstruowanie świadomego mózgu*, przeł. N. Ra-
domski, Poznań 2011.
- Davidson D., *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, przekł., wybór i wstęp B. Stanosz,
Warszawa 1992.
- Edelman G.M., *Przenikliwe powietrze, jasny ogień. O materii umysłu*, przeł. J. Rącz-
szek, Warszawa 1998.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, oprac. R. Reszke, War-
szawa 1995.
- Gallagher S., *Body Schema and Intentionality*, [w:] *The Body and the Self*, red.
J.L. Bermudes, A. Marcel, N. Eilan, Cambridge 1998.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981.
- Herskovits M., *Man and His Works. The Science of Cultural Anthropology*, New York
1948
- Hornsby J., *Agency and actions*, [w:] *Agency and actions*, red. J. Hyman, H. Steward,
Cambridge 2004.
- Kmita J., Banaszak G., *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1994.
- Kubikowski T., *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, War-
szawa 2004.
- Loxley J., *Performativity*, New York 2007.
- Mittelstrass J., *On Transdisciplinarity*, „Trames” 2011, nr 4, s. 329-338.
- Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red.
E. Ball, W. Świątkowska, Kraków 2013.
- Performatywne wymiary kultury*, red. K. Leszczyńska, K. Skowronek, Kraków 2012.
- Popper R.K., *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1998.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Skarga B., *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997.
- Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011.
- Wachowski J., *Poznawanie i komunikowanie. Ja wobec świata, świat wobec Ja, Ja
wobec siebie samego*, Poznań 2005.
- Weinberg A.W., *Science and Trans Science*, „Minerva” 1972, nr 10(2), s. 209-222.
- Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Kraków 2013.