

Performans – terminologiczne niedopowiedzenie w dobie wspólnotowej integra

Autor tekstu: **Wojciech Michalski**

Performans (będę konsekwentnie używał polskiej odmiany tego słowa) jest jednym z najbardziej kontrowersyjnych i wieloznacznych zjawisk we współczesnej humanistyce. Wywołuje, tym samym, wyraźne podziały — zarówno u ekspertów, jak i laików. Mimo słusznych (czy aby na pewno?) roszczeń do uczynienia z niego dyscypliny akademickiej, bez względu na przyjętą definicję, jego największa siła leży w subiektywnym oddziaływaniu na odbiorcę. Czy w takim razie naprawdę potrzebuje obiektywizacji? W analizie filmu można się powołać na jakość scenariusza, grę aktorską, zdjęcia, montaż, sposób kadrowania. W muzyce oparcie znajdziemy w zapisie nutowym, sprawności harmonii, przebiegów melodycznych, budowania napięcia czy w płynności wykonawczej. A jak spojrzeć na performans? Myślę, że wypadałoby go rozpatrywać w nieco innym ujęciu. Żyjemy w świecie biernego odbioru, pochłaniania dóbr audiowizualnych — często bez większej refleksji. Nawet muzyka, w nietzscheańskim dualizmie przynależna żywiołowi dionizyjskiemu, coraz częściej jest percypowana po apollinijsku. Performans zaś udowadnia, że żywioł dionizyjski wciąż w nas żyje i, co lepsze, ma się bardzo dobrze. Postaram się to pokazać na przykładzie Mariny Abramović, artystki, która za cel nadrzędny stawia sobie interakcję z publicznością. Rozpocznę jednak od terminologicznych nieścisłości, płynących z lektury największych teoretyków performansu. Spróbuję też zarysować ramy, w których zjawisko mieści się dla mnie.

Performans można rozpatrywać na bardzo wielu płaszczyznach. Wiąże się to zarówno z mnogością sytuacji, w których się pojawia (świadome występy uwikłane w jakiś kontekst, performatywy językowe, zachowania, mające przedstawić nas w lepszym świetle etc.), jak i z jego rozwojem w różnych sferach humanistycznych. Marvin Carlson w książce pt. *Performans* prezentuje zjawisko w perspektywie takich dziedzin, jak antropologia, etnografia, socjologia, psychologia, lingwistyka [1]. Nie jest również, rzecz jasna, możliwa ucieczka od teatrologii, z którą, w aspekcie nomenklatury i statusu, główny bohater rozważań toczy największe boje.

Z zasygnalizowanej powyżej mnogości definicji, najbliższą (z racji jej uniwersalności) wydała mi się ta profesora Zbigniewa Raszewskiego. Paradoksalnie dotyczy ona widowiska (sic!), przedstawionego jako rdzeń i protoplasta teatru. Raszewski określa widowisko jako stan, w którym jedna osoba lub grupa osób przygląda się innej osobie lub grupie osób w warunkach sztucznych, wytworzonych przez sytuację. Charakterystyczna jest chwilowość zjawiska, nie musi też zachodzić dobrowolność. Ważne jest tylko to, co swym zachowaniem „odgrywa” druga strona, to, czym przyciąga uwagę i jaki „pokaz umiejętności” prezentuje. [2] Godny uwagi jest też fakt, że cechy tak rozumianego „widowiska” mają bardzo dużo wspólnego z performansem. W oparciu o kategorie narzucone przez profesora, poprzez komparatystyczne i dialektyczne ujęcie, spróbuję zdefiniować trzy najbardziej charakterystyczne (według mnie) cechy performansu. Po pierwsze, w miejsce konieczności sztucznych warunków widowiska, performans wprowadza brak zapotrzebowania na specjalnie wydzielone miejsce. Jego wielką siłą jest to, że odbywa się absolutnie wszędzie, i zawsze na wielu płaszczyznach. Po drugie, „odbiorcy” są bardziej zaangażowani od biernych widzów, współtworząc występ przez aktywny udział. Po trzecie tematyka jest zazwyczaj dużo bardziej przyziemna i realna, kontrastując z teatralnym operowaniem fikcją. Bez względu na indywidualną specyfikę, korespondencja: widowisko — teatr — performans, dowodzi silnej interdyscyplinarności i wzajemnych konotacji pomiędzy tymi dyscyplinami.

Wszystkie rzeczywiste miejsca, stany, sytuacje są związane z, mniej lub bardziej zaawansowaną, inicjatywą performerską. Ale nie tylko. Jak wspomina Richard Schechner, również komunikacja wirtualna (choćby poprzez Internet) cechuje się jej ogromnym natężeniem. [3] Nieco dalej stwierdza, że dzięki coraz potężniejszym środkom pozyskiwania i rozpowszechniania informacji *Coraz częściej wybieramy świat nie jako księgę, lecz jako performans, w którym uczestniczymy.* [4]

Klamrę dla problematyki związanej z cyberprzestrzenią stanowi refleksja Thomasa Henry’ego Jenkinsa. Zwraca on uwagę na to, że odbiorcy przekazów medialnych, poprzez możliwość komentowania, zakładania własnych stron z recenzjami lub prowadzenia blogów, sami stają się twórcami, a bierny odbiór zanika. [5]

Doskonałej puenty dla powyższych rozważań dostarcza Erving Goffman i jego koncepcja rzeczywistości rozumianej jako teatr życia codziennego. Poukładane i kompleksowe zwrócenie uwagi

na nieustanne występy, umiejscowione w rzeczywistości społecznej, to doskonała baza dla teoretyków performansu. Po lekturze można dojść do konstatacji, że grając (co na swój sposób wiąże się z udawaniem kogoś innego), mamy na celu wyeksponowanie własnej osoby w samoświadomym kontekście.

Z takim postawieniem sprawy nie do końca zgadza się Richard Schechner, którego Carlson określa jako guru refleksji nad performansem, [6] wspominając o istnieniu dystansu, który „performer” ma do tego, co robi (podobnie jak aktor do odgrywanej na scenie postaci). Określa ten stan jako zachowane zachowanie. [7] Spór połowicznie rozwiązuje Richard Baumann, stwierdzając, że w obu przypadkach wykonawca roli dysponuje silnym poczuciem podwójności i zawsze występ jest przeznaczony dla kogoś. [8]

W kontekście zaznaczonych powyżej trudności terminologicznych (które, swoją drogą, są tylko wierzchołkiem góry lodowej w sporze teatrologów ze zwolennikami unaukowania performatyki), doskonale odnajdują się przedstawiciele sztuki konceptualnej, a ściślej body-artu, który z niej wyewoluował. Charakteryzuje się on tym, że jako artystyczną materię traktuje się tu ciało samego artysty. [9] Carlson jako pioniera tego nurtu wymienia Yvesa Kleina (w pełnym koncertowym stroju dyrygował zespołem muzyków, grających jedną nutę, podczas gdy trzy nagie kobiety powlekały się wzajemnie farbą i ocierały o wielkie arkusze papieru [10]).

Miało to miejsce w roku 1960. Tuż po nim pojawili się: Włoch Piero Manzoni, brytyjski duet Gilbert i Georgie, i Austriak Hermann Nitsch. Maszyna ruszyła.

Chciałbym wziąć jednak pod lupę kogoś innego, a mianowicie postać **Mariny Abramović** — artystki, która od 1973 roku (jej pierwszy poważny występ — Rhythm 10) absorbuje swą osobą różnorodne audytoria, powodując zniesmaczenie lub podziw. W tym dualizmie stoją zdecydowanie po stronie jej entuzjastów. Dzięki doskonałemu dokumentowi Marina Abramović: The Artist Is Present [11] z 2012 roku jej twórczość została, choć odrobinę, odkryta dla szerszej publiczności.

Serbska artystka jest interdyscyplinarna i w wyważony sposób zestawia „użycia ciała” z wywieraniem psychologicznego wpływu na widownię podczas happeningów. Porusza się po wielu zróżnicowanych polach. Momentami inteligentnie, czasem zabawnie lub sadomasochistycznie, zawsze prowokacyjnie. Uderza w niej bezpośredniość i szczerść, które płyną z performatywnego zaangażowania. Jest ona doskonałym przykładem na dualizm (ja — ja), o którym wspomina Jerzy Grotowski. [12] Gdy patrzy się na nią, przypomina się też inna konkluzja, zawarta w Performerze: Między człowiekiem wewnętrznym a zewnętrznym jest ta sama nieskończona różnica jaka jest pomiędzy niebem a ziemią. [13]

Abramović, jak sama wspomina w wywiadzie z przytoczonego filmu, nie znosi pytania, dlaczego to, co robi, jest sztuką. Stwierdza też, że performans nie jest ukonstytuowany, tylko ruchomy i dzięki temu nie jest niczym ograniczona. W innej rozmowie (z Jeffreyem Brownem w telewizji PBS) artystka definiuje performans i jego odrębność w zestawieniu z teatrem następująco: Theatre is not real. Knife is not the knife, blood is not the blood. But in performance everything is real. W tej samej rozmowie stwierdza, że wiązanie performansu ze sztuką jest związane z kontekstem, w którym ujmowane są działania. Chleb pieczony w piekarni to zwyczajny produkt, przygotowywany w ramach występu — performans.

Przybliżę teraz dwa najciekawsze, według mnie, projekty artystki i postaram się wyeksponować nacisk, jaki w jej występach związany jest z aktywizacją publiczności.

Rhythm 0 (1974) : Abramović stała obok stołu, na którym umieściła wcześniej 72 przedmioty. Była to mieszanka obiektów neutralnych (np. winogrona i szminka) i niebezpiecznych (m.in. nóż i pistolet). Następnie... oddała się całkowicie w ręce widzów, przeobrażając w przedmiot samą siebie. Performans skończył się, gdy, po około sześciu godzinach, publiczność stała się zbyt agresywna. Wcześniej uczestnicy zdążyli pokaleczyć artystkę, a jeden z nich przyłożył jej nawet naładowany pistolet do głowy.

The Artist Is Present (2010) : Wyczerpujący fizycznie „maraton”, w którym Abramović brała nieustanny udział przez trzy miesiące (sześć dni w tygodniu, siedem godzin dziennie). Artystka siedziała w tym czasie na krześle na wydzielonym, w nowojorskim Museum of Modern Art, kwadracie. Nie mogła się ruszać. Naprzeciwko niej stało drugie krzesło. Ochotnicy, których pojawiły się tysiące, siadali pojedynczo naprzeciwko niej, a wtedy ona podnosiła wzrok i patrzyła im głęboko w oczy, do czasu, aż dana osoba wstanie i zastąpi ją kolejna. Można było zaobserwować ogromny wpływ, jaki wywierała na „niemych interlokutorów”. Jedni płakali, inni (bezsukutecznie) próbowali wygrać pojedynki na spojrzenia, jeszcze inni znajdowali wzrokowe porozumienie (m.in.

słynna islandzka wokalistka — Bjork). Kolejka do performerki była ogromna, ludzie koczowali całą noc, licząc, że kolejnego dnia uda im się spojrzeć w jej oczy, a sam body-art otrzymał, tym samym, ogromny zastrzyk marketingowego zainteresowania, gdyż sprawą szybko zaciekały się najważniejsze amerykańskie media.

Ten, jakże mały, wycinek jej biografii pokazuje, że w happeningu drzemie ogromna aktywizacyjna siła i potencjał. W dzisiejszych sformalizowanych i zabieganych czasach, spontaniczność i swoisty powrót do natury, o którym wspomina wielokrotnie sama Abramović, wydaje się być doskonałym lekarstwem na audiowizualny przesyt i ludzkie zblazowanie. Skrajne emocje uczestników, które ujawniają się w performowaniu, prowokują we mnie refleksję, że, wspomniany we wstępie, żywioł dionizyjski jeszcze w człowieku nie umarł.

Wracając zaś do teorii performansu, bez względu na pojedyncze sukcesy, silnie hermetyczny, zerojedynkowy spór w każdym kolejnym, małym aspekcie tej dziedziny, dobitnie uświadamia, jak ciężko będzie teatrologom i zwolennikom performansu osiągnąć konsensus. Nie jest to zbyt optymistyczna konstatacja, ale z racji tego, że środowisko dopiero się dociera, próbuje umiejscowić własne racje w, zdawałoby się, zagospodarowanej już teoretycznej przestrzeni, można mieć nadzieję na stopniowy progres.

Ciekawe jest też to, jak bardzo nasili się performowanie rzeczywistości wirtualnej. W gry komputerowe grają, póki co, ci, którzy chcą. Coraz popularniejsze są jednak interaktywne filmy (jak na razie dominuje tu serwis youtube), które pozwalają widzowi, poprzez kliknięcie, wybrać, w którą stronę ma potoczyć się akcja. (np. *Save Jack*, będące interaktywnym rozszerzeniem kultowego w pewnych kręgach krótkometrażu *The Horribly Slow Murderer with the Extremely Inefficient Weapon* [14] Richarda Gale'a). Wciąganie w performans odbiorców z biernych do tej pory przestrzeni unaocznia, że proces wciąż jest w toku i zatacza coraz szersze kręgi. Pozostaje się cieszyć, że żyjemy w tak ciekawych czasach i mamy możliwość obserwowania go od podszewki.

BIBLIOGRAFIA :

1. Carlson M., *Performans*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2007.
2. Schechner R., *Performatyka*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
3. Grotowski J., *Performer*, w: *Teksty z lat 1965-1969*, red. J. Degler, Wiedza o kulturze, Wrocław 1990.

Źródła internetowe :

1. <http://www.filmweb.pl/film/Marina+Abramovi%C4%87%3A+artystka+obecna-2012-644408>, 16.12.2012.
2. <https://www.youtube.com/watch?v=VenEVnc3vqg>, 16.12.2012.

Przypisy:

- [1] Carlson M., *Performans*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2007.
- [2] M. Carlson, op. cit. , str. 12.
- [3] R. Schechner, *Performatyka*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, str. 19.
- [4] Ibidem, str. 41.
- [5] R. Schechner, op. cit. , str. 304.
- [6] M. Carlson, op. cit. , str. 44.
- [7] Ibidem, str. 27.
- [8] Ibidem, str. 29.
- [9] Ibidem, , str. 168.
- [10] M. Carlson, op. cit., str. 168.
- [11] [Marina Abramovic, video](#)
- [12] J. Grotowski, *Performer*, w: *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*, red. J. Degler, Wrocław 1990, str. 216.
- [13] Ibidem, str. 217.
- [14] [video](#)

Student IV roku kulturoznawstwa na UAM w Poznaniu.

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 08-03-2013)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,8806) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,8806>)

Contents Copyright © 2000-2012 Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2012 Michał Przech

Właścicielem portalu Racjonalista.pl jest Fundacja Wolnej Myśli.

Autorem portalu jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tego portalu i jakiegokolwiek jego części.

Wszystkie elementy tego portalu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tego portalu oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tego portalu i nie korzystać z jego zasobów.

Informacje zawarte na tym portalu przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów portalu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na portalu. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki prezentuje.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych portalu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl