

Relacje między

Relacje między wyborem estetycznym a politycznym w performansach parapolitycznych, politycznych i metapolitycznych

OD LAT 60. XX W. TERMIN „PERFORMANCE” – W POLSKIEJ LITERATURZE CO-raz częściej „performans” – nieustannie rozwija swoją karierę. Jest chętnie wykorzystywany przez przedstawicieli nauk humanistycznych i społecznych, którzy zwracając uwagę na performatywny aspekt praktyk kulturowych, dostarczają wielu cennych konstatacji na temat rzeczywistości¹. Niejednoznaczność, dynamizm i pojemność omawianej kategorii to jednocześnie jej zaleta i wada. Istnieje wiele nieporozumień związanych z terminem performans. W zależności od doświadczeń lekturowych, badawczych i własnych przekonań oraz celu i kontekstu rozważań pewne działania są – bądź nie są – uznawane za performans. Performans bywa badany różnymi narzędziami. Wiele jest ścieżek interpretacyjnych, poprzez które wyjściowe założenia performatyki nabierają nowego znaczenia. Ów zamęt pojęciowy hamuje refleksję nad performansem i nad tym, co performatywne. Jak pisze Jacek Wachowski: „Niezależnie od wszelkich zakłęb wypowiedzianych przez performatyków – których celem jest przekonanie szerokiej publiczności, że performans to byt niedefiniowalny – daje się on scharakteryzować za pomocą nieskomplikowanych procedur i narzędzi. Opisanie ich stwarza szansę wyjścia z chaosu pojęciowego, którego efektem jest pogląd o nieuchwytności przedmiotu badań. Tylko pokazując te ograniczenia, performatyka może przejść do refleksji bardziej złożonych niż te, które wynikają z konieczności nieustannego opisywania jej statusu i odpierania zarzutów” (Wachowski, 2011, s.10).

¹ Od lat 60. XX w., czyli od czasu „zwrotu performatywnego”, którego zdaniem Anny Zeidler-Janiszewskiej nie należy także przeceniać. Autorka postuluje, by nie nazywać „zwrotu performatywnego” – „zmianą paradygmatyczną”. Por.: A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, [w:] *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2008, s. 87.

Idąc za sugestiami Jacka Wachowskiego, w niniejszym tekście termin performans będę rozumiała w sposób bardzo precyzyjny. Za performans, zarówno ten artystyczny, jak i kulturowy, uznaję działania, które (1) mają charakter somatyczny, (2) naruszają stan równowagi, (3) są nastawione na odbiorcę, (4) są delimitowane i (5) iterowalne (Wachowski, 2011, s. 233 – 297). Performansem nie będzie więc na przykład „praca maszyny kserującej” (nie jest to działanie somatyczne), „codzienne jedzenie śniadania”² (nie jest nastawione na odbiorcę), „funkcjonowanie ruchu ulicznego” (nie jest delimitowane) czy „zburzenie wież World Trade Center” (nie jest iterowalne). Performansem będzie jednak *Pobył tolerowany* i *Portfolio* duetu Ewa Łukasiewicz z Centrum Kultury Niezależnej Teatr Szwalnia (Łódź) i Weronika Fibich z Ośrodka Teatralnego Kana (Szczecin), *O miłości* Julii Jakubowskiej i Pawła Korbusa ze Stowarzyszenia Teatralnego Chorea (Łódź), *Mandala* Izy Giczewskiej z Teatru Węgajty (Węgajty), a także wiec polityczny Janusza Palikota z 13 listopada 2010 r. (Łódź) i każdy pojedynczy przejazd Masy Krytycznej organizowanej przez łódzką Fundację Normalne Miasto – Fenomen.

Sześć wyżej wymienionych działań posłuży mi do namysłu nad relacją pomiędzy wyborem estetycznym a politycznym w performansie. Są wśród nich zarówno performanse artystyczne, jak i kulturowe. W trakcie swoich analiz nie będę ich rozróżniać. Co więcej, performans kulturowy potraktuję po części tak, jakby był on dziełem sztuki, czyli performansem artystycznym. W najpowszechniejszym ujęciu estetyka oraz jej kategorie służą namysłowi nad dziełem sztuki i jego pięknem. W niniejszym tekście podejmę refleksję o charakterze estetycznym również nad takimi działaniami, które wedle klasycznego podejścia nie znajdują się w obszarze zainteresowań estetyki, gdyż nie należą do świata sztuki. Decyduję się na ten eksperyment, gdyż po lekturze tekstu *Każdy artystą* Josepha Beyusa („Wszelka ludzka wiedza pochodzi ze sztuki. Każda zdolność człowieka wywodzi się ze zdolności człowieka do sztuki, tzn. zdolności do twórczego działania” Beyus, 1998, s. 543) uważam, że we współczesnej refleksji rozgraniczenia na „sztukę” i „nie-sztukę” są archaiczne – zwłaszcza w obszarze wyżej zdefiniowanego performansu. I choć nie każdy performans należy do świata sztuki, to każdy jest aktem twórczej kreacji. Wybór estetyczny stanowi immanentną część wszystkich działań o charakterze twórczym, nast-

² Możemy wyobrazić sobie artystę, który z „jedzenia śniadania” uczyni performans. Samo to działanie, bez określonych zabiegów artystycznych, z wyżej przytoczonego powodu nie należy jednak uznawać za performans.

wionych na relację z odbiorcą i kształtowanych po to, by poprzez swoją materialność wywołać odpowiednie emocje i wrażenia. Z tego powodu uważam, że także performans kulturowy może stać się przedmiotem zainteresowania estetyki.

Zarówno ludzie współcześni, jak i żyjący przed tysiącami lat przodkowie dzisiejszego człowieka tworząc performanse wpisywali w nie swój obraz świata. Nie zawsze oczywiście czynili to w sposób całkowicie świadomy. Antropolodzy kultury (wśród nich chociażby Margaret Mead, Bronisław Malinowski, Clifford Geertz) są jednak zgodni, że performanse „stanowią soczewkę, w której skupiają się najważniejsze napięcia i procesy społeczne” (Wachowski, 2011, s. 26). Bez wątplenia poprzez każdy performans, w którym pokazywane są praktyki społeczne, zachowania, relacje pomiędzy postaciami (o różnych statusach, wieku, płci), przekazywany jest określony obraz świata – światopogląd jego twórców. Działanie nastawione na odbiorcę zawsze charakteryzuje się politycznością – „jest sferą symboliczną, w której dokonują się pewne podstawowe rozstrzygnięcia mające następnie przemożny wpływ na życie codzienne” (Mościcki, 2008, s.17).

Jak pisał Dariusz Kosiński: „Żadna praktyka przedstawieniowa nie jest pozbawiona znaczenia i wpływu politycznego. Każda może być analizowana i interpretowana w aspekcie politycznym” (Kosiński, 2010, s. 409). Polityka, widziana jako przestrzeń walki o władzę czy dominację, odbywa się nieustannie na wielu poziomach. Swoje ślady pozostawia w szczególności na wszelkich praktykach o charakterze społecznym. „Jakimi ludźmi będziemy jako kobiety i mężczyźni, i jakie role społeczne będziemy pełnić, zależy od kultury, w której żyjemy” – stwierdza Dorota Pankowska (Pankowska, 2005, s. 9). Zależy od kultury – to znaczy zależy od tego, co jest w niej uznane za normę, i jakie mechanizmy działania są poprzez nią przekazywane.

W tym sensie każdy performans jest polityczny w sposób immanentny i nienaruszalny. Jest to wpisane w jego definicję i strukturę, co oznacza, że twórcy w procesie tworzenia performansu kierują się wyborami zarówno natury estetycznej, jak i politycznej. Bez wątplenia jednak pewne performanse politycznością nacechowane są w sposób szczególny, co sugeruje konieczność wprowadzenia odpowiedniej klasyfikacji.

Paweł Mościcki w swojej książce *Polityka w teatrze* proponuje, by odróżniać parapolitykę od polityki i metapolityki. Parapolityka to walkę o zdobycie i utrzymanie władzy, toczona jest pomiędzy partiami, politykami bądź wspierającymi je grupami. Parapolityka odby-

wa się w sejmie, w senacie, w studio telewizyjnym, w którym działacze przeciwnych partii performują swoją niezgodę. Performanse organizowane przez działaczy partyjnych dla celów związanych z żądzą władzy nazywam performansami parapolitycznymi, wśród nich wymienić należy wiece, zjazdy, konwencje, debaty publiczne.

Polityka to termin znacznie szerszy; jest rozumiana jako „sfera napięcia między całościowymi światopoglądami oraz wizjami życia społecznego” (Mościcki, 2008, s. 16). W dyskusję o charakterze politycznym angażują się jednostki i grupy społeczne, które walczą o swoje interesy we wspólnocie, o prym określonego światopoglądu i wizji życia publicznego. Performanse otwarcie podejmujące tematy związane ze sferą światopoglądową, publiczną, dotyczące wspólnoty, będą nazywała w niniejszym tekście politycznymi.

Istnieje jeszcze metapolityka, którą uprawiają wszyscy w niemal każdym momencie swojego życia. Metapolityka funkcjonuje na pograniczu sfery osobistej i publicznej, ma znaczenie symboliczne: „jest sferą milczących i często nieuświadomionych założeń i rozstrzygnięć dotyczących podstawowych kategorii” (Mościcki, 2008, s. 17). Ujawnia się za każdym razem, gdy podejmujemy decyzje dotyczące prywatnego życia, ale mające później przemożny wpływ na życie publiczne³. Wszelkie performanse, które nie zostaną zaklasyfikowane jako parapolityczne ani polityczne, można nazywać metapolitycznymi.

Spośród omawianych przeze mnie działań performansem parapolitycznym jest wiec Janusza Palikota. Masę Krytyczną (manifestację obecności rowerzystów w mieście, dążącą do wywalczenia licznych udogodnień dla tej grupy) i *Pobyt tolerowany* (wyrastający z krytyki sytuacji prawnej i społecznej czecheńskich uchodźców w Polsce) uznaję za performanse polityczne. *Mandalę* (performans muzyczny uwznioślający ideę wspólnoty), *O miłości* (performans próbujący odpowiedzieć na pytanie, czym jest miłość na podstawie ankiet i rozmów przeprowadzonych z widzami) oraz *Portfolio* (performans będący zwierzeniem artystki Ewy Łukasiewicz oraz krytyką urynkowania i komercjalizacji stosunków międzyludzkich) klasyfikuję jako performanse metapolityczne.

Relacji między wyborem estetycznym a politycznym w performansie parapolitycznym, politycznym i metapolitycznym przyjrze się bliżej poprzez analizę materialności wyżej wymienionych działań.

³ Przekonanie, że metapolityka jest częścią polityki, bliskie jest pogładowi feministek radykalnych z lat 60. XX w., które twierdziły, że „personal is political”, a zatem że wszystko, co prywatne, przekłada się na sferę publiczną.

Za Eriką Fischer-Lichte i jej *Estetyką performatywności* (koncepcją stworzoną z myślą o sztuce po zwrocie performatywnym) wyszczególniam elementy tworzące materialność performansu. Są to: cielesność, przestrzenność i dźwiękowość. Czasowość zdaniem niemieckiej badaczki ma inny status: „stanowi warunek pojawiania się materialności w przestrzeni” (Fischer-Lichte, 2008, s. 211). Zobaczą, jak polityka (parapolityka, polityka, metapolityka) i cele z nią związane wpływają na cielesność, przestrzenność, dźwiękowość i czasowość widowiska.

Autorka *Estetyki performatywności* cielesność opisuje poprzez relację ciała fenomenalnego i semiotycznego, strategię ucieleśniania oraz zjawisko obecności. Aktor bądź performer tworząc dzieło/działanie jako materiału używa swojego ciała fenomenalnego, na którym buduje postać, czyli ciało semiotyczne. Jednocześnie w trakcie aktu tworzenia pozostaje sobą, przez cały czas jest swoim ciałem, posiada więc dwa ciała: fenomenalne i semiotyczne, które się przenikają. Co zauważa E. Fischer-Lichte, dzięki podkreślaniu relacji ciała fenomenalnego i semiotycznego unaocznia się cielesne bycie-w-świecie rzeczywistym performerem. Strategie ucieleśniania mają doprowadzić do wytworzenia efektu obecności (Fischer-Lichte, 2008, s. 158). Niemiecka badaczka wyróżnia: słabą koncepcję obecności (jeżeli uda się uwypuklić teraźniejszość widowiska poprzez zwrócenie uwagi widzów na ciała fenomenalne performerów), mocną koncepcję obecności (gdy widzowie mają wrażenie, że artysta poprzez swoje ciało „panuje nad przestrzenią i skupia na sobie ich uwagę” Fischer-Lichte, 2008, s. 155) i radykalną koncepcję obecności (gdy obecność wykonawcy wywołuje na widzu tak silne wrażenie, że postrzega on zarówno siebie, jak i aktora jako wcielony umysł, a teraźniejszość jest wyjątkowo silnie odczuwana; efekt ten uzyskał Ryszard Cieślak w *Księciu Niezłomnym* przygotowanym przez Jerzego Grotowskiego).

Twórcy współczesnych performansów chętnie podkreślają swoje cielesne bycie-w-świecie na wiele sposobów i korzystają z różnych strategii ucieleśniania. Tym ciekawszy wydaje się przypadek wiecu politycznego Janusza Palikota (performans parapolityczny). Cielesność tego działania została zbudowana na ukrytej semiotyzacji ciała fenomenalnego głównego aktora widowiska. Janusz Palikot nie objawił się uczestnikom wydarzenia jako on sam, w trakcie wystąpienia w sposób bardzo precyzyjny kreował rolę charyzmatycznego przywódcy. Jego działania, ruchy, słowa, gesty, cała mimika stworzyły ciało semiotyczne. Nie było to jednak działanie całkowicie jawne, performer starał się przykrywać akt kreacji, tak by uczestnicy wydarzenia byli pewni,

że mają do czynienia z autentycznym Januszem Palikotem, a nie z postacią wykreowaną na potrzeby performansu.

W *Masie Krytycznej* i *Pobyście tolerowanym* (performanse polityczne) relacja między ciałem semiotycznym a fenomenalnym jest inna. W przypadku *Masy Krytycznej* można mówić o braku kreacji ciał semiotycznych (inicjatorzy i uczestnicy wydarzenia występują jako oni sami, nie skupiają się także na podkreślaniu swojego cielesnego bycia-w-świecie). W *Pobyście tolerowanym* widzowie są konfrontowani z semiotyzowanym ciałem fenomenalnym. Performerka Ewa Łukasiewicz zaprasza uczestników do prywatnego mieszkania. Wciela się w rolę gospodyni domu, przyjaciółki czeczeńskiej rodziny, obrończyni praw uchodźców, ale jednocześnie po prostu jest gospodynią (fizycznie częstuje, pozdrowia, zagaduje), przyjaciółką (naprawdę zna osoby, o których mówi) i obrończynią (wyraża prywatne poglądy, pokazuje własne emocje). Jej ciało fenomenalne i wytworzone semiotyczne przenikają się, odbiorcy zaś tracą pewność, czy uczestniczą w działaniu z obrębu sztuki, czy nie-sztuki.

Na podstawie omówionych performansów można uznać, że w przypadku działań parapolitycznych i politycznych cielesność wydarzenia konstruowana jest z uwzględnieniem jego politycznego wymiaru. Janusz Palikot, chcąc sprawiać wrażenie autentycznego, stara się podkreślić istnienie swojego ciała fenomenalnego, podczas gdy kreuje ciało semiotyczne. Uczestnicy *Masy Krytycznej*, nawet jeżeli w ich przypadku jest to zupełnie nieświadome, nie wytwarzając ciał semiotycznych, zyskują wyższe poważanie wśród władz i innych uczestników ruchu drogowego. Odbiorcy *Pobytku tolerowanego* tracą pewność, czy uczestniczą w działaniu z obrębu sztuki, otrzymują jasny przekaz, że realizowany temat dotyczy świata rzeczywistego.

W przypadku omawianych performansów metapolitycznych sytuacja jest już inna. W *Mandali*, *O miłości* i *Portfolio* (performanse metapolityczne) można zaobserwować trzy inne podejścia do kreacji ciała semiotycznego i jego relacji z ciałem fenomenalnym. *Mandala* jest działaniem ukazującym piękno współpracujących osób. Biorą w nim udział wszyscy uczestnicy widowiska. Autorka (Iza Giczewska) rozpoczyna od wytłumaczenia prostego zadania, które powinno zostać wykonane przez wszystkich uczestników. Performerka nie decyduje się na wykreowanie postaci – stworzenie ciała semiotycznego. Wydaje się, że jej wybór jest podyktowany względami wyłącznie estetycznymi, nie ma związku z metapolitycznym sensem całego działania. W przypadku *O miłości* artystcy (Julia Jakubowska i Paweł Korbus) semio-

tyzują swoje ciała fenomenalne, efektu ich pracy nie można jednak nazwać ciałem semiotycznym. Artyści podkreślając istnienie swoich ciał fenomenalnych, nie krępowali widzów, uczestnicy wydarzenia zgodnie z ich pragnieniem wzięli udział w działaniu. Wydaje się zatem, że decyzja dotycząca zorganizowania cielesności performansu *O miłości* nie była podyktowana względami metapolitycznymi, lecz pragmatycznymi, związanymi z przebiegiem całego działania. W *Portfolio* performerka Ewa Łukasiewicz zdecydowała się na ukazanie relacji pomiędzy ciałem fenomenalnym a semiotycznym. Artystka choć opowiada ze sceny swoją historię, nie robi tego w sposób prywatny. Jej działanie jest poddane aktorskiej obróbce. Dzięki takiemu zabiegowi odbiorcy nie mają pewności, czy dylematy postaci scenicznej podziela sama artystka. Również i w tym przypadku trudno mówić o metapolitycznym podłożu tej decyzji. Ciało fenomenalne i semiotyczne przenika się, by uatrakcyjnić estetykę widowiska, dodać jej tajemniczości oraz niesamowitości, a nie wzmocnić siłę prezentowanych poglądów.

Kolejnym elementem, który zdaniem Eriki Fischer-Lichte składa się na materialność widowiska, jest przestrzenność. Nie równa się ona przestrzeni geometrycznej, w której wydarza się dzieło. Podobnie jak cielesność przestrzenność nie istnieje poza wydarzeniem artystycznym. Przestrzeń performatywną artyści mogą stworzyć wszędzie – wykorzystując każdą przestrzeń geometryczną, zarówno tradycyjną scenę teatralną, jak i stodołę czy ulicę. Jednakże zgodnie z tym, o czym pisze niemiecka badaczka, różne przestrzenie implikują różne relacje między performerami i odbiorcami, a także nakładają do określonego rodzaju ruchu i percepcji. Częściowo determinują kształt widowiska. W latach 60. XX w. na skutek zwrotu performatywnego artyści rozpoczęli eksperymenty z przestrzeniami performatywnymi. Wykorzystując miejsca, które same nie regulowały relacji między aktorami i widzami, pokazywali, że to przedstawienie, a nie przestrzeń, ustanawia tę relację.

Przestrzenność performansu powstaje jednak nie tylko wskutek specyficznego wykorzystania przestrzeni przez twórców i odbiorców, ale także dzięki wytwarzanej atmosferze. Jest ona efektem wzajemnego oddziaływania poszczególnych elementów przestrzeni: przedmiotów, zapachów, światła, dźwięków, odgłosów, brzmień i muzyki. Jeżeli atmosfera jest wyjątkowo silna, a na tym zaczęło zależeć wielu twórców działającym po zwrocie performatywnym, podkreślona zostaje ulotność i przemijalność wydarzenia teatralnego, cielesność widza

wchodzącego w interakcję z otoczeniem oraz liminalność przestrzeni performatywnej.

Parapolityczny performans – wiec Janusza Palikota – odbył się na dość tradycyjnie zorganizowanej przestrzeni teatralnej: w dawnym łódzkim kinie Przedwiośnie, obecnie prywatnym teatrze V6. Przestrzenność performansu została zorganizowana wzdłuż wyraźnej granicy oddzielającej widzów (uczestników) od aktora (inicjatora wydarzenia i głównego artysty). Tym samym implikowano dość tradycyjny podział ról na biernych obserwatorów całego zdarzenia oraz aktywnego artystę. Sprzyjało to oczywiście przebiegowi całego wydarzenia. Performer był w centrum sytuacji, mógł panować nad widowiskiem.

Zupełnie inaczej została zorganizowana przestrzenność Masy Krytycznej i *Pobytu tolerowanego* (performanse polityczne). Twórcy tych działań wykorzystali przestrzenie, które nie zostały stworzone dla potrzeb recepcji dzieła sztuki. Masa Krytyczna wydarza się w miejscu publicznym, zawsze startuje i kończy w ścisłym centrum miasta. Jej przestrzenią geometryczną są główne ulice Łodzi. Przestrzeń performatywną Masy należy natomiast wiązać z osobami biorącymi udział w przejeździe. Rowerzyści jadą w kolumnie, którą rozpoczynają organizatorzy, w dalszej części jest miejsce kolejno dla osób wiozących system nagłośniający, dzieci, ich rodziców, pozostałych uczestników. Obok kolumny jadą „Niebiescy” czyli porządkowi Masy Krytycznej. Poruszanie się w zwartej kolumnie wymaga samodyscypliny całej grupy, która musi utrzymywać ten sam rytm i tempo jazdy. Przestrzenność Masy sprzyja procesowi budowania wspólnoty rowerzystów.

Pobyt tolerowany odbył się natomiast w prywatnym mieszkaniu. Uczestnicy wydarzenia zostali zaproszeni przez inicjatorkę, Ewę Łukaszewicz, do wspólnego stołu, przy którym jedli przygotowane wcześniej potrawy oraz wysłuchiwali opowieści performerki. Utrzymywano atmosferę bliską partnerstwu – w niemal każdym momencie wydarzenia odbiorcy mieli prawo zabrać głos, pomóc, swoim zachowaniem wpłynąć na performans.

W trzech omawianych przeze mnie performansach metapolitycznych przestrzenność została zorganizowana w sposób zupełnie odmienny. Przestrzeń geometryczna *Portfolio* obejmowała scenę oraz ustawioną po bokach publiczność. Przestrzeń performatywna wykorzystywała granicę oddzielającą widzów od aktorki – *Portfolio* implikowało określony podział ról na aktywnych i biernych uczestników zdarzenia. I choć w niektórych momentach performerka zapraszała widzów do współdziałania, prosząc ich o wykonanie prostych działań,

nikt z widzów nie ośmielił się uczestniczyć na szerszą skalę w procesie współtworzenia performansu.

Wykreowana przestrzeń geometryczna *O miłości* również implikowała określoną relację pomiędzy uczestnikami wydarzenia. Performans odbył się w galerii sztuki współczesnej. Po obu stronach podłużnej sali ustawiono ławki dla odbiorców. Atmosfera widowiska (bliska biesiadnej) i zabiegi podkreślające istnienie ciał fenomenalnych performerów zapraszały widzów do aktywnego udziału w widowisku.

Mandala została wykonana przed Teatrem Węgajty, na skraju lasu w głębokiej trawie. Za przestrzeń geometryczną performansu odpowiada inicjatorka wydarzenia – Iza Giczewska. Przestrzeń performatywną wykreowali wszyscy uczestnicy, którzy zgodnie z sugestią performerki swoimi ciałami utworzyli kształt mandali.

Wybór przestrzenności performansu Janusza Palikota był podyktowany względami parapolitycznymi. Przestrzenność ułatwiła głównemu aktorowi widowiska prowadzenie i kontrolowanie wydarzenia. W przypadku *Masy Krytycznej* i *Pobytu tolerowanego* sposób konstruowania przestrzenności także pozostaje w bliskiej relacji z celami politycznymi tych wydarzeń. Dzięki przestrzenności *Masy Krytycznej*, która obejmowała główne arterie miasta i była tworzona przez wszystkich jej uczestników, obserwatorzy mogli odnieść wrażenie funkcjonowania silnej grupy rowerzystów, domagających się swoich praw. Przestrzenność *Pobytu tolerowanego* została zbudowana w mieszkaniu, wykreowana atmosfera wywoływała przyjemne skojarzenia związane z domem i rodzinnym ciepłem. Dzięki takiej przestrzenności problem uchodźców stał się mniej abstrakcyjny i bliższy – stał się problemem gospodarzy i przyjaciół. Zaplanowana przestrzenność performansu metapolitycznego *Mandala* uwydatniała wartość, jaką jest wspólnota, a zatem również była ściśle związana z metapolitycznym celem wydarzenia. Artyści kreujący przestrzenność widowiska *O miłości* już w mniejszym stopniu kierowali się względami metapolitycznymi. W przeciwnym razie ich wydarzenie odbywałoby się w miejscu znacznie bardziej umożliwiającym dialog. *Portfolio*, opowiadające o komercjalizacji sztuki i urynkowaniu wszelkich relacji, powstało w przestrzeni opresyjnej, wyznaczającej granice i wskazującej rolę, co pokazuje, że artyści konstruując przestrzenność tego widowiska najpewniej nie kierowali się względami o charakterze metapolitycznym.

Trzecią składową materialności performansu jest jego dźwiękowość. Działa ona na odbiorcę zarówno bezpośrednio, jak i po skończonym przedstawieniu. Od lat 60. XX w. szczególnego znaczenia nabral fakt, że dźwiękowe przestrzenie performatywne powstają nie tylko wskutek działań aktorów, ale także widzów. Wykorzystanie tego zjawiska pomaga podkreślić autopojetyczną pętlę feedbacku, gdyż wskazuje na prawie równą rolę twórców i odbiorców w kształtowaniu dźwiękowości wydarzenia. Istotną funkcję w widowisku pełni także ludzki głos. Kształtowanie głosowości polega na planowaniu wybrzmiewania ludzkiego głosu. Jest to działanie o tyle szczególne, że implikuje powstawanie całej materialności działania performatywnego. Każdy głos przyczynia się do wytworzenia nie tylko dźwiękowości, ale także cielesności i przestrzenności widowiska. Głos uwydatnia całą materialność przedstawienia, objawia się jako „dźwiękowość, bo głos zawsze brzmi jak dźwięk; jako cielesność, bo jest powiązana z oddechem ciała; jako przestrzenność, bowiem rozchodzi się jako dźwięk w przestrzeni” (Fischer-Lichte, 2008, s. 210).

Dźwiękowość wiecu Janusza Palikota (performans parapolityczny), podobnie jak przestrzenność, pokazywała, kto gra główną rolę. Tylko Janusz Palikot – będący w posiadaniu mikrofonu – mógł cieszyć się swobodą zabierania głosu. Pozostali uczestnicy wydarzenia odrywali rolę słuchaczy, swoje zdanie mogli wygłaszać jedynie na wyraźny sygnał prowadzącego. Dźwiękowość wiecu została właściwie ograniczona do jej głosowości, dzięki czemu pokreślono powód spotkania, czyli krótki wykład o charakterze promocyjnym słynnego polityka.

Na dźwiękowość Masy Krytycznej (performans polityczny) złożyła się muzyka, komunikaty wygłaszane przez organizatorów, wszystkie dźwięki wydawane przez uczestników przejazdu (rozmowy, śmiech, szum pracy roweru), reakcje osób obserwujących Masę oraz wszelkie inne dźwięki miasta. Dźwiękowość Masy Krytycznej tworzona była nie tylko przez wszystkich jej uczestników, ale także przez osoby ją obserwujące. Dzięki temu podkreślona została totalność zgromadzenia. Podobnie jak przestrzenność, dźwiękowość unaocznia siłę wspólnoty.

Na dźwiękowość *Pobytu tolerowanego* (performans polityczny) składały się, po pierwsze, „odgłosy domu”: szum czajnika, dźwięk przytłumianego radia, brzdęk przesuwanych sztuców. Po drugie, tworzyły ją rozmowy i opowieści. Pogawędka prowadzona przez performerkę Ewę Łukasiewicz wprowadzała w zakłopotanie. Przyjemny ton implikował błogi nastrój, tematyka rozmów kazała utrzymywać ciało w czujności.

Dźwiękowość *Mandali* (perofmans metapolityczny) jest szczególnie ciekawa. Widowisko nie zaistniałoby, gdyby nie określona – muzyczna reakcja publiczności. Włączenie się do wspólnego śpiewu (dźwiękowość) było ważniejsza od formułowania kształtu mandali (przestrzenność). Wielogłos, który wydobył się z gardeł uczestników, ujawnił siłę wspólnoty tworzącej się poprzez działanie.

W dwóch pozostałych performansach metapolitycznych – *Portfolio* i *O miłości* dźwiękowość została zorganizowana w jeszcze inny sposób. Dźwiękowość *Portfolio* powstała głównie poprzez opowieści performerki Ewy Łukasiewicz, mniejsze znaczenie miały pojedyncze głosy widzów oraz zręby dokumentów i wywiadów wyświetlane na ścianach. W trakcie całego widowiska często pojawiały się cisza i przemilczenia.

Dźwiękowość *O miłości* uznaję za wyjątkowo gęstą. Głosowość została ukształtowana przez głównych performerów (Julię Jakubowską i Pawła Korbusa) oraz przez Małgorzatę Lipczyńską, ustawicznie odczytującą *Alfabety miłości*, czyli ciągi słów kojarzących się z miłością. Ponadto dźwiękowość była tworzona przez rozmowy widzów wprowadzonych w atmosferę biesiady, którzy komentowali widowisko, jedli i pili podtykane im produkty.

Po raz kolejny należy uznać, że na materialność performansu parapolitycznego bardzo duży wpływ miały wybory natury politycznej. Dźwiękowość wiecu Janusza Palikota została ułożona tak, by sprzyjała jego wizerunkowi silnego przywódcy. W przypadku Masy Krytycznej i *Mandali* bez wątplenia dźwiękowość kształtowała wspólnotę i utwierdzała jednostki w jej sile, a zatem realizowała cel polityczny (Masa Krytyczna) i metapolityczny (*Mandala*). Drugi z omawianych przeze mnie performansów politycznych – *Pobyty tolerowany*, jak i dwa pozostałe performanse metapolityczne – *O miłości* i *Portfolio* – również, choć już w mniejszym stopniu, wykorzystywały dźwiękowość dla swoich celów (meta)politycznych. Dzięki dźwiękom kojarzącym się z ciepłem domowego ogniska osoby, które w wyniku politycznych perturbacji muszą czuć się bezdomne, zyskały współczucie. W *O miłości* zaplanowana dźwiękowość wydarzenia – szum, jazgot, wielogłosowość, przyczyniła się do aktywizacji uczestników wydarzenia. W *Portfolio*, którego dźwiękowość została zbudowana głównie na głosowości, opowieści Ewy Łukasiewicz przypomniały o wartości, jaką jest spokojna rozmowa, a zatem także wypełniały metapolityczny cel widowiska.

Ostatnim elementem, który omawia Erika Fischer-Lichte w kontekście performatywnego wytwarzania materialności, jest czasowość. Jak podkreśla badaczka, nie zalicza się ona do materialności widowi-

ska, ale stanowi warunek niezbędny do jej zaistnienia (Fischer-Lichte, 2008, s. 211). Performanse domagają się określenia swojej czasowości, specjalnego wydzielenia ich z rzeczywistości, w której istnieją. Zgodnie z tym, o czym pisałam na początku, jest to jedna z cech definiujących performans. Wśród często powtarzanych strategii organizowania czasowości widowiska znalazły się *time brackets* oraz operowanie rytmem (Fischer-Lichte, 2008, s. 212). *Time brackets* to odgórne ustrukturyzowanie performansu poprzez zaprezentowanie uczestnikom planu widowiska. Rytm natomiast wyznacza pojawianie się i znikanie poszczególnych elementów materialności widowiska w tych samych odstępach czasu. Jak podkreśla Erika Fischer-Lichte, „rytmiczne strukturyzowanie stwarza szczególnie sprzyjające warunki dla funkcjonowania autopoiesis pętli feedbacku” (Fischer-Lichte, 2008, s. 221). Poddawanie się rytmom jest wpisane w funkcjonowanie ludzkiego ciała i umysłu. Kiedy zaś odbiorca „włączy się w rytm przedstawienia”, automatycznie sam zaczyna stymulować aktorów w sposób związany z jego wewnętrznym rytmem, który u każdego człowieka jest trochę inny (Fischer-Lichte, 2008, s. 221).

Wiec stworzony przez Janusza Palikota (performans parapolityczny) był zorganizowany wedle dość tradycyjnych metod określania czasowości performansu. Widowisko rozpoczęło się o konkretnej, wcześniej zaplanowanej godzinie i trwało sto dwadzieścia minut. Mimo że z sali padały pytania, o wyznaczonym czasie główny aktor performansu przeprosił i zaczął podsumowywać wydarzenie. Po finalnym aplauzie uklonił się i wyszedł – czym ostatecznie zamknął widowisko.

Niewątpliwie twórcy Masy Krytycznej (performans polityczny) do określania czasowości performansu wykorzystali strategię *time brackets*. Uczestnicy Masy dokładnie zdają sobie sprawę z czasu trwania i z przebiegu wydarzenia, wiedzą, o której godzinie będzie postój, kiedy i gdzie zakończą przejazd, co nastąpi po przybyciu na metę ostatnich rowerzystów. Są świadomi tego, na co się decydują. Nie bez znaczenia jest również fakt, że Masa odbywa się zawsze w pierwszy piątek miesiąca o godz. 18 – czyli w czasie wolnym, sprzyjającym wszelkim demonstracjom.

Inny pomysł na wykreowanie czasowości widowiska mieli twórcy *Pobytu tolerowanego* (performans polityczny). Uczestnicy wydarzenia niemal do końca trwania performansu pozostawieni są w niepewności. Nie wiedzą, kiedy działanie dobiegnie końca i jaki będzie jego przebieg. Kiedy performans się kończy, są zdumieni do tego stopnia,

że Ewa Łukasiewicz – już prywatnie – musi potwierdzić brak dalszego ciągu wydarzenia.

Do ciekawych wniosków doprowadza analiza czasowości *Mandali* (performans metapolityczny). Zgodnie z tym, o czym pisałam, jest to działanie tworzone przez wszystkich jego uczestników. W jego trakcie kolejne osoby dołączają się do wspólnego śpiewu. Widowisko kończy się wspólną decyzją wszystkich jego uczestników – gdy wyśpiewywana muzyka osiąga odpowiednią siłę. Czasowość działania jest więc kreacją nie tylko inicjatorki wydarzenia – Izy Giczewskiej, ale wszystkich uczestników performansu.

Czasowość, wokół której zorganizowano metapolityczny performans *O miłości*, inspirowana była rozmowami przeprowadzanymi z łodzianami. Nuda, rozumiana przeze mnie w tym kontekście jako zanik bodźców, kierowała rytmem widowiska. Rzadko kiedy kolejne działania następowały tuż po sobie, najczęściej oddzielała je dość długa przerwa. Performans zakończył się bez wyraźnego finału i tym samym działania przeszły w sposób dość płynny ze sfery sztuki do sfery nie-sztuki.

Ostatni z omawianych przeze mnie performansów metapolitycznych, tj. *Portfolio*, został zbudowany na dość klasycznych zasadach konstruowania czasowości. Widzowie nie mogli mieć wątpliwości, kiedy wydarzenie się rozpoczyna, a kiedy kończy – ramy czasowe wyznały aktywność głównej performerki widowiska.

Podobnie jak w przypadku innych elementów kształtujących materialność widowiska również czasowość parapolitycznego performansu – wiecu Janusza Palikota – miała za zadanie wesprzeć centralną rolę performerera. Można zaryzykować stwierdzenie, że polityczny wymiar Masy Krytycznej zorganizował jej czasowość. Performans odbywał się w czasie, który wiele osób może poświęcić na przejazd, był przewidywalny dla swoich uczestników, dzięki czemu brała w nim udział większa liczba osób i jego znaczenie rosło. Wydaje się, że w przypadku drugiego z omawianych przeze mnie performansów politycznych, czyli *Pobytu tolerowanego*, czasowość nie została zorganizowana tak, by wypełniać polityczne cele widowiska. Podobne wrażenie można mieć analizując ten element materialności w performansach metapolitycznych *O miłości* i *Portfolio*. W tych trzech przypadkach, stwierdzam brak związków łączących (meta)politykę ze sposobem organizowania czasowości. Inne wnioski nasuwają się przy analizie performansu metapolitycznego *Mandala*. Poprzez odpowiednie zorganizowanie czasowości

wości podkreślony został metapolityczny wymiar działania, czyli przekonanie o wartości jaką ma wspólnota.

Wnioski wynikające z moich rozważań nasuwają się same. Po pierwsze, okazuje się, że przy wybranym przeze mnie performansie parapolitycznym, który – jak mi się wydaje – jest bardzo reprezentatywny, wszystkie wybory o charakterze estetycznym nakładają się na wybory polityczne. A zatem w performansach parapolitycznych każdy wybór estetyczny jest jednocześnie wyborem politycznym. Podobna sytuacja występuje w przypadku performansów politycznych, z drobnymi wyjątkami dotyczącymi *Pobytu tolerowanego*. W wydarzeniach metapolitycznych wybory estetyczne znacznie rzadziej są zbieżne z wyborami politycznymi. Prowadzi to do prostego wniosku, że czym więcej polityki w danym performansie, tym większe prawdopodobieństwo, że jego twórcy, podejmując decyzje o charakterze estetycznym, kierowali się także względami politycznymi (parapolitycznymi, politycznymi lub metapolitycznymi).

Po drugie, z mojej analizy może wynikać, że zaletą jest, gdy pewien element składający się na materialność performansu został ukształtowany w wyniku decyzji (para/meta)politycznych. Może to świadczyć o tym, że struktura dzieła i jego rola została gruntownie przemyślana. Czy tak faktycznie jest? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należałoby przeprowadzić kolejną analizę.

Po trzecie, uważam, że pewien rodzaj eksperymentu, którego się dopuściłam, czyli przeprowadzenie analizy performansów kulturowych i artystycznych za pomocą dokładnie tych samych narzędzi, zakończył się pomyślnie. Pokazuje to, że choć inne są statusy pewnych działań, proces ich kształtowania i odczytywania nie zawsze różni się od siebie w sposób znaczący.

Przeglądając się konkretnym performansom, analizując je i interpretując, byłam stanowcza, osądzałam i kategoryzowałam. W sposób dość jednoznaczny stwierdzałam, czy pewne decyzje zostały podjęte, by zapewnić wrażenia estetyczne, czy też by wzmocnić polityczny sens istnienia dzieła. Wśród dodatkowych wniosków, które wyciągam ze swoich analiz, jest przekonanie, że estetyka i polityka wbrew pozorom intensywnie się przenikają i niezmiernie trudno byłoby wyznaczyć wybór czysto estetyczny bądź czysto polityczny. I choć zapewne wielu artystów oburzyłoby się czytając powyższą konstatację, jak pisze Zbigniew Hübner: „Nie ma co się otrząsać ze wstępu na słowo »polityka« czy dystansować od wszelkiego w niej udziału. (...) Pełna izolacja

jest złudzeniem pięknoduchów, którzy nie zdają sobie sprawy z własnych uzależnień” (Hübner, 2009, s. 10).

BIBLIOGRAFIA

- Beyus J. (1998), *Każdy artystą*, [w:] *Antropologia kultury*, red. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, M. Pęczak, Warszawa.
- Hübner Z. (2009), *Polityka i teatr*, Warszawa.
- Fischer-Lichte E. (2008), *Estetyka performatywności*, Kraków.
- Kosiński D. (2010), *Między ceremonią a protestacją*, [w:] *Teatra Polskie. Historie*, D. Kosiński, Warszawa.
- Mościcki P. (2008), *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa.
- Pankowska D. (2005), *Wychowanie a role płciowe*, Gdańsk.
- Wachowski J. (2011), *Performans*, Gdańsk.
- Zeidler-Janiszewska A. (2008), *Perspektywy performatywizmu*, [w:] *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź.

SUMMARY

IN THIS PAPER, THE AUTHOR REFLECTS ON THE RELATIONSHIP between the aesthetic and political choice in performance. The considerations are based on the examples of Janusz Palikot's rally, Critical Mass, *Pobyt tolerowany* and *Portfolio* (by Ewa Łukasiewicz, Weronika Fibich), *O miłości* (by Julia Jakubowska, Paweł Korbus), *Mandala* (by Iza Giczewska). Assuming that each performance is political because it's oriented towards the viewer the performances were divided as: quasi-political, political and metapolitical. Using the tools from "Transformative Power of Performance: A New Aesthetics" by Erika Fischer-Lichte the performances were analysed and assessed depending on whether their materiality was formed as a result of an aesthetic choice or as a result of political choice. Among the conclusions we can find the statement that the more politics in the performance, the more aesthetic choices are equal to the political choices..

NOTA O AUTORCE

Joanna Kocemba [joannakocemba@gmail.com] – absolwentka teatrologii w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Od kilku lat związana z Teatrem Węgałty, współpracuje także z Zespołem Animacji Kultury UW. Interesuje się tematyką teatru dążącego do zmiany społecznej