

MATEUSZ DOŚWIADCZENIE  
CHABERSKI (SYN)ESTETYCZNE

74



**DOŚWIADCZENIE  
(SYN)ESTETYCZNE**



MATEUSZ DOŚWIADCZENIE  
CHABERSKI (SYN) ESTETYCZNE

PERFORMATYWNE ASPEKTY  
PRZEDSTAWIEŃ *SITE-SPECIFIC*



Kraków

74

Copyright by Mateusz Chaberski, 2015

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego ze środków  
na działalność statutową WP UJ,  
służących rozwojowi młodych naukowców  
oraz uczestników studiów doktoranckich.

Recenzent: Prof. dr hab. Dariusz Kosiński  
Redakcja naukowa: Małgorzata Sugiera  
Redakcja: Ewa Popielarz  
Projekt okładki i skład: Emilia Dajnowicz  
Indeks: Katarzyna Bielewicz

Wydawca:  
Księgarnia Akademicka  
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków  
tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87  
akademicka@akademicka.pl  
www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7638-560-0 (wersja papierowa)  
ISBN 978-83-7638-652-2 (e-book)  
<https://doi.org/10.12797/9788376386522>

REDAKCJA  
MATEUSZ BOROWSKI  
MAŁGORZATA SUGIERA

Seria „Interpretacje”, wydawana przez Księgarnię Akademicką w współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w formie monografii autorskich i zbiorowych prezentuje nowatorskie interpretacje dzieł i nurtów artystycznych, problemów z zakresu filozofii i kultury oraz zjawisk społecznych. Tytułowe interpretacje rozumiemy w sposób zdecydowanie szeroki i zgodny z tendencjami dominującymi w naukach humanistycznych po tak zwanym przełomie performatywnym. W ramach tego względnie nowego paradygmatu dzieło artystyczne przestało być traktowane jako artefakt, struktura organiczna i zamknięta. Funkcjonuje raczej jako historycznie i kontekstowo zmienny efekt oddziaływań artystycznych i społecznych sił, rodzaj scenariusza, propozycji czy wręcz metaforycznie rozumianego programu generującego formy i sytuacje dla odbiorcy, bierną konsumpcję zmieniając w aktywne (współ) tworzenie. Wszystko to sprawia, że zmienia się również status nauk humanistycznych, które stopniowo rezygnują z dążenia do obiektywizmu i rzekomo naukowej ścisłości na rzecz świadectwa ze spotkania, opisu form i sytuacji w procesie ich powstawania i oddziaływania, a zatem na rzecz czegoś, co nazwać można właśnie zabiegiem interpretacji.





# SPIS TREŚCI

Wstęp • 9

## CZĘŚĆ I. PERFORMATYWNOŚĆ PRZEDSTAWIEŃ *SITE-SPECIFIC*

### ROZDZIAŁ 1. Przedstawienia *site-specific* a problem

przestrzeni • 25

Miejsce i przestrzeń • 26

„Autentyczna” przestrzeń Schechnera • 38

### ROZDZIAŁ 2. Cztery Przestrzenie w przedstawieniach

*site-specific* • 53

Inne przestrzenie Foucaulta • 55

Trialektyka przestrzenności • 61

Hotel Savoy jako Trzecia Przestrzeń • 66

Czwarta Przestrzeń • 78

### ROZDZIAŁ 3. Konkretność przestrzeni w przedstawieniach

*site-specific* • 89

Konkretyzacja i uniwersalizacja przestrzeni • 89

*Gododdin* zdjęty z zawiasów • 93

*Gododdin* i postindustrialne ruiny • 99

### ROZDZIAŁ 4. Teatrorcheologia przedstawień *site-specific* • 111

Pierwszy krok: teatrorcheologia przedstawień Pearsona

i Shanksa • 113

Drugi krok: *Zdobycie Pałacu Zimowego* jako przedstawienie

*site-specific* • 120

## CZĘŚĆ II. (SYN)ESTETYCY I ICH DOŚWIADCZENIE

ROZDZIAŁ 1. Od widza do (syn)estetyka • 143

Uwaga i zdyscyplinowane spojrzenie widza • 144  
*Forest: The Nature of Crisis* – zapis doświadczenia • 157  
Doświadczenie intelektualne czy zmysłowe? • 161  
Asamblaże, afekt i (syn)estetyk • 171

ROZDZIAŁ 2. Doświadczenie (syn)estetyczne w laboratorium  
performatyka • 183  
Gdzie jest przedmiot i metoda badań? • 183  
*Expérience* jako metoda badania doświadczenia  
(syn)estetycznego • 188  
*King Bethel* albo wytwarzanie doświadczenia • 195  
*Performing remains* • 204  
*H.* albo doświadczenie (syn)estetyczne w archiwum • 214

ROZDZIAŁ 3. Jak pamiętają (syn)estetycy? • 229  
Fuzja pamięci • 229  
Pamięć kulturowa i figury pamięci • 234  
*Casus Tunnel 228* • 250  
*Mémoire collective* i wywoływanie duchów • 265

ROZDZIAŁ 4. Cyberpartycypacja (syn)estetyków • 281  
Cyberpartycypacja • 281  
Demokratyczna wspólnota i *dyssens* • 291  
Człowiek i cybernetyczny Inny • 302  
Lesbijki w parku albo pułapka interakcji • 316

Zakończenie • 335  
Bibliografia • 339  
Indeks • 347

## WSTĘP

Niniejsza monografia jest efektem ponad czteroletnich badań nad współczesnymi przedstawieniami *site-specific*. W tym czasie miałem okazję uczestniczyć w tego typu działaniach artystycznych zarówno w Polsce, gdzie wciąż są zjawiskiem niszowym, jak i za granicą, gdzie traktuje się je po prostu jako odrębny gatunek artystyczny. Celem tej książki nie jest jednak stworzenie typologicznych klasyfikacji, ani tym bardziej wyznaczenie ścisłej definicji tego, czym jest przedstawienie *site-specific* jako określona forma sztuki. Niezwykła różnorodność interesujących mnie zjawisk artystycznych, obejmujących działania z pogranicza teatru, sztuk wizualnych i instalacji artystycznych, prowokuje raczej do sformułowania zupełnie nowej metody ich badania. Bez wątpienia metoda ta powinna wyjść poza tradycyjny model analiz teatrologicznych, zakładających ścisły podział na scenę i widownię. Postaram się zatem przedstawić nowy sposób badań przedstawień *site-specific* czy – szerzej rzecz ujmując – nowy język opisu tego typu działań. Powinien on objąć wzajemne oddziaływania, jakie zachodzą między wszystkimi ich uczestnikami – przestrzenią, obiektami i strategiami artystycznymi, wprowadzanymi do niej przez twórców, a także tymi, którzy w niej przebywają. Z tej perspektywy będę mógł następnie analizować dowolne zjawiska artystyczne, odbywające się w konkretnej przestrzeni, **jako** przedstawienia *site-specific*. Pozwoli mi to pokazać, że procesy performatywnego wytwarzania przestrzeni zachodzą nie tylko w działaniach sztuki najnowszej, lecz kształtują się różnorodnie w zależności od kulturowego, społeczno-politycznego i ekonomicznego kontekstu, w którym sytuuje się dane zjawisko artystyczne. Jedno-

częściej szczególnie istotna będzie dla mnie kwestia doświadczenia uczestników tego typu przedstawień, których – jak mi się wydaje – nie można dłużej nazywać widzami. Przekonywałem się o tym wielokrotnie podczas konferencji naukowych i seminariów, kiedy próbowałem opisywać przedstawienia *site-specific*, w których osobiście uczestniczyłem. Ich twórcy nie wymagali bowiem ode mnie, bym z uwagą **patrzył** na różnego typu działania artystyczne, lecz wywoływali u mnie także inne wrażenia zmysłowe. **Słuchałem** więc na przykład występów karaoke w lesie pod Berlinem, **dotykałem** wypchanych ptaków w podziemiach jednego z londyńskich dworców czy zdyszany **biegałem** między pokojami hotelu Savoy w Łodzi. Posługiwanie się słowem „widz” szybko okazało się nieadekwatne do tego typu multisensorycznych doświadczeń odbiorczych, które często zmieniały się w trakcie przedstawienia. Termin ten wiąże się bowiem jednoznacznie z konkretnym okulocentrycznym modelem odbioru sztuki, który ukształtował się w kulturze Zachodu w XIX wieku. Tymczasem doświadczenie uczestnika przedstawień *site-specific* domaga się przyjęcia nie tylko zupełnie innego modelu doświadczenia, ale także adekwatnych kategorii jego opisu.

O tym, jakie niebezpieczeństwa czyhają na performatyka, próbującego sformułować nowy model odbioru działania artystycznego, przekonuje kanoniczna praca *Estetyka performatywności* Eriki Fischer-Lichte<sup>1</sup>. Jak słusznie w niej dowodzi Fischer-Lichte, zmysłowe wrażenia uczestników przedstawień teatralnych mają istotny wpływ na proces odbioru znaczeń, jednak autorka konsekwentnie określa tych uczestników jako widzów. Niemiecki termin *Zuschauer* pochodzi zaś od *zuschauen* – przyglądać się. Tym samym, choć Fischer-Lichte postuluje zmianę okulocentrycznego paradygmatu odbiorczego, jednocześnie posługuje się terminem, który zawęża odbiór działania artystycznego do wrażeń wzrokowych. Aby uniknąć podobnych niekonsekwencji i precyzyjnie opisać doświadczenie

---

<sup>1</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2008.

uczestnika przedstawień *site-specific*, postanowiłem wprowadzić do polskiego dyskursu performatycznego pojęcie doświadczenia (syn)estetycznego, a odbiorców interesujących mnie zjawisk nazwać (syn)estetykami. Oba terminy wywodzą się z pracy (*Syn*)*aesthetics. Redefining Visceral Performance* brytyjskiej performatyczki Josephine Machon<sup>2</sup>. Łącząc refleksję estetyczną z wynikami badań współczesnych neurologów, Machon próbuje w niej stworzyć nową koncepcję odbioru sztuki, opartą na synestezji jako modelu ludzkiej percepcji. Zaletą tego podejścia jest to, że nie zawęża ono doświadczenia odbiorcy hybrydycznych form sztuki współczesnej wyłącznie do wrażeń zmysłowych. Według autorki doświadczenie to polega bowiem na tworzeniu się połączeń między poszczególnymi modalnościami zmysłowymi z jednej strony i doświadczeniem intelektualnym z drugiej – jako próbą nadania działaniom artystycznym określonego znaczenia. Dlatego, posługując się ustaleniami współczesnej teorii afektu, doświadczeniem (syn)estetycznym uczestnika przedstawień *site-specific* będę nazywał asamblaż różnego typu doświadczeń – wrażeń zmysłowych, doświadczeń intelektualnych i estetycznych, a także wspomnień indywidualnych i zbiorowych. Asamblaż ten nie jest jednak prostym zbiorem doświadczeń, gdyż ma on niezwykle afektywny charakter. Nie chodzi mi przy tym o afekt rozumiany jako zjawisko psychiczne, związane z odczuwanymi przez człowieka emocjami. Afekt, jak przekonują Gilles Deleuze i Félix Guattari, to raczej bezosobowa siła, która sprawia, że granice między poszczególnymi elementami asamblażu się zacierają. To zaś z kolei powoduje, że w efekcie powstaje zupełnie nowy byt o zupełnie nowych właściwościach, różnych od właściwości jego części składowych<sup>3</sup>. Co za tym idzie, doświadczenie (syn)estetyczne zmienia się nieustannie, w miarę jak (syn)estetycy wchodzą w różnego typu relacje z kon-

---

<sup>2</sup> Josephine MACHON, (*Syn*)*aesthetics. Redefining Visceral Performance*, Palgrave Macmillan 2009.

<sup>3</sup> Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Co to jest filozofia?*, tłum. Paweł Pieniążek, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2000.

kretną przestrzenią, w której przebywają. Tym samym interesujący mnie typ doświadczenia z trudem poddaje się tradycyjnemu analitycznemu opisowi, stwarzając konkretne problemy metodologiczne.

Zarysowany powyżej asamblażowy i afektywny charakter doświadczenia (syn)estetycznego w znacznym stopniu determinuje przyjętą przeze mnie w niniejszej monografii metodę studium przypadku. Wszystkie proponowane tu przez mnie rozstrzygnięcia teoretyczne wypływają z analizy różnorodnych działań artystycznych. Mam bowiem głębokie przekonanie, że studium przypadku daje performatykowi możliwość uchwycenia ogólnych prawidłowości, dotyczących skomplikowanych i dynamicznych procesów powstawania doświadczenia (syn)estetycznego, przy jednoczesnym uwzględnieniu specyficznych dla danego zjawiska artystycznego kontekstów kulturowych, ekonomicznych czy społeczno-politycznych. Tak rozumiana metoda badawcza wielokrotnie powstrzymała mnie także przed formułowaniem nazbyt uniwersalizujących klasyfikacji zarówno w odniesieniu do interesujących mnie zjawisk artystycznych, jak również opisywanych tu typów doświadczeń. W konsekwencji przeprowadzone w tym miejscu studia przypadków zostały pogrupowane w taki sposób, by z różnych stron oświetlać dwie interesujące mnie kwestie. To zaś znalazło odzwierciedlenie w strukturze tej książki. Jej pierwsza część poświęcona została performatywnym aspektom przedstawię *site-specific*, w drugiej natomiast zajmuję się wyznaczeniem parametrów doświadczenia (syn)estetycznego ich uczestników. Każda z części stanowi nieco inną konstrukcję intelektualną, która ma spełniać ściśle określone przeze mnie zadania badawcze. Aby się o tym przekonać, przyjrzyjmy się nieco bliżej układowi kolejnych rozdziałów.

W części pierwszej próbuję wprowadzić nową definicję przedstawienia *site-specific*, która nie traktuje tych zjawisk artystycznych jako należących wyłącznie do określonego gatunku sztuki, jaki powstał w wyniku przełomu performatywnego, przypadającego na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku. Wydaje mi się bowiem, że taki genealogiczny i genealogiczny sposób myślenia o sztuce *site-*

-specific prowadzi do nazbyt uproszczonego opisu dynamicznych relacji, jakie zachodzą między twórcami, odbiorcami i konkretną przestrzenią. Z tej perspektywy w pierwszym rozdziale podejmuję dyskusję z polską performatyczką Joanną Ostrowską, która w pracy „Teatr może być w byle kącie”. *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze* przedstawia interesujące mnie przedstawienia działaniom Richarda Schechnera, znanym jako *environmental theatre*<sup>4</sup>. Według niej przedstawienia *site-specific* są przykładem sztucznego zawłaszczania autentycznych przestrzeni przez artystów, podczas gdy *environmental theatre* polega na subwersywnym wykorzystaniu przestrzeni w celu wytworzenia autentycznych relacji między twórcami i odbiorcami. Analizując przedstawienie *Dionysus in '69*, założonej przez Schechnera Performance Group, postaram się sproblematyzować budowaną w ten sposób binarną opozycję i pokazać, że strategie performatywnego wykorzystania przestrzeni we wspomnianym przedstawieniu służyły jedynie wytworzeniu efektu jej autentyczności. Z tej perspektywy *environmental theatre* Schechnera niczym nie różni się od praktyk współczesnych twórców przedstawień *site-specific*, którzy osiągają ten sam efekt w określonych celach ideologicznych. Oznacza to, że performatywności przestrzeni nie można utożsamiać z subwersywnym aspektem konkretnych praktyk artystycznych, a w związku z tym należy głębiej zastanowić się nad samym pojęciem przestrzeni.

W kolejnym rozdziale podejmuję próbę sformułowania takiego modelu teoretycznego, który ujmowałby zarówno materialność konkretnej przestrzeni, jak również różnego typu dyskursy kulturowe i społeczno-polityczne, które się z nią wiążą. W tym celu odwołuję się do teorii amerykańskiego geografa społecznego Edwarda Soi. W pracy *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* proponuje on bowiem, żeby zamiast mówić o tym, czym

---

<sup>4</sup> Joanna OSTROWSKA, „Teatr może być w byle kącie”. *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2014.

przestrzeń **jest**, próbować raczej opisywać sposoby, w jaki się ją **postrzega**<sup>5</sup>. Okazuje się wówczas, że przestrzeń nie istnieje obiektywnie, lecz powstaje jako efekt zmieniającego się doświadczenia tego, kto w niej przebywa. Soja nazywa to doświadczenie Trzecią Przestrzenią, w której zachodzą różnego typu wzajemne relacje między doświadczaną zmysłowo przestrzenią realną i przestrzenią wyobrażoną, czyli różnego typu dyskursami, nakładającymi na tę pierwszą określone znaczenia. Przestrzeń w przedstawieniu *site-specific* można uznać właśnie za Trzecią Przestrzeń doświadczenia odbiorcy, którą twórcy na różne sposoby wytwarzają, aby osiągnąć określone cele, za każdym razem nieco inne. Różnorodność strategii i celów performatywnego wytwarzania Trzeciej Przestrzeni w przedstawieniu *site-specific* pokazuję następnie na przykładzie przedstawienia *Hotel Savoy* (2012) Michała Zadary. Zostało ono pokazane w konkretnej przestrzeni hotelu w centrum Łodzi. Ten hotel wciąż działa i jednocześnie wiąże się z określonymi elementami pamięci kulturowej mieszkańców miasta. Zastanowię się nad tym, w jaki sposób i po co Zadara tworzy połączenia między tymi dwoma sposobami postrzegania hotelu Savoy. Następnie postaram się uzupełnić rozważania Soi na temat performatywności przestrzeni o Czwartą Przestrzeń, związaną z rozpowszechnieniem we współczesnej kulturze strategii odbiorczych odnoszących się do mediów cyfrowych. Jak pokażę na przykładzie doświadczenia gracza komputerowego, ten sposób postrzegania przestrzeni stanowi wynik powstawania rzeczywistości rozszerzonej, czyli takiej rzeczywistości, w której tworzą się różnego typu połączenia między przestrzenią wirtualną, użytkownikiem mediów cyfrowych i niedającymi się do końca przewidzieć czynnikami danego środowiska.

Wprowadzenie Czwartej Przestrzeni jako doświadczenia rzeczywistości rozszerzonej do refleksji nad przedstawieniami *site-specific* wymusza postawienie pytania o to, co mamy na myśli, kiedy

---

<sup>5</sup> Edward SOJA, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell 1996.



mówimy, że rozgrywają się one w konkretnej przestrzeni. Nadal bowiem uważa się powszechnie, że rzeczywistość nowych mediów nie posiada zakorzenienia w konkretnej rzeczywistości materialnej i społecznej. Tym samym wykorzystanie technologii nowych mediów przez twórców przedstawień *site-specific* uznaje się za nie stosowne, gdyż sprawiają one, że wykorzystywana przez twórców przestrzeń staje się rzekomo mniej konkretna. W rozdziale trzecim pokazuję na przykładzie historycznego przedstawienia *Gododdin* (1989) walijskiej grupy Brith Gof, że „konkretność” przestrzeni to również istotny efekt określonych strategii performatywnych, które nazywam strategiami konkretyzacji przestrzeni. Przedstawienie powstało w przestrzeni nieczynnej fabryki samochodów Rover w Cardiff, powiązanej z konkretnym konfliktem społecznym w Walii. Jednak to samo przedstawienie pokazywano również w Szkocji, we Włoszech, w Niemczech i w Holandii. Analizując pokazy *Gododdin* w Wielkiej Brytanii i w Europie kontynentalnej dowodzę, że w pierwszej grupie lokalizacji twórcy z Brith Gof próbowali osadzić przedstawienie w konkretnej przestrzeni, wykorzystując określone strategie performatywne, dzięki którym podkreślali materialność przestrzeni. Nazywam je strategiami konkretyzacji przestrzeni. W przypadku drugiej grupy lokalizacji mówię o strategiach uniwersalizacji przestrzeni. U ich podstaw leży bowiem przekonanie twórców, że przestrzeń ma charakter uniwersalny i można przypisywać jej dowolne znaczenia. Odwołując się do rozważań Miwon Kwon i Tima Edensora, pokazuję następnie, że wyodrębnione przeze mnie typy strategii wzajemnie na siebie oddziałują, wytwarzając w każdej lokalizacji inne doświadczenie odbiorców *Goddodin*.

O ile w rozdziale trzecim analizuję przedstawienie *site-specific*, które rozgrywa się w wielu przestrzeniach, o tyle w rozdziale czwartym skupiam uwagę wyłącznie na jednym przedstawieniu, które powstało w bardzo konkretnym czasie i przestrzeni, czyli *Zdobycie Pałacu Zimowego* Mikołaja Jewreinowa z 1920 roku. Wybrałem ten przykład z dwóch względów. Po pierwsze przedstawienie Jewreinowa często podaje się jako przykład sztuki *site-specific* sprzed powsta-

nia tego gatunku. Jednak analizujący je badacze nie wychodzą za-  
zwyczaj poza ogólne stwierdzenia na temat skuteczności, z jaką  
Jewreinow wykorzystał Pałac Zimowy w Petersburgu do szerzenia  
bolszewickiej propagandy<sup>6</sup>. Dlatego proponuję głębszą refleksję nad  
tym, co to znaczy, że *Zdobycie Pałacu Zimowego* uznajemy za przed-  
stawienie *site-specific*. Po drugie przedstawienie Jewreinowa posłu-  
ży mi do sformułowania metody analizy interesującego mnie typu  
przedstawień, którą można stosować bez względu na to, czy należą  
one do gatunku sztuki *site-specific* czy też nie. Wykorzystam w tym  
celu teoretyczne narzędzia, jakich dostarcza koncepcja teatroarche-  
ologii. Sformułowali ją performer Mike Pearson i archeolog Michael  
Shanks w pracy zatytułowanej *Theatre/Archeology*<sup>7</sup>. Postulują w niej,  
by nie skupiać uwagi wyłącznie na strategiach artystycznych twór-  
ców *site-specific*, lecz rozpatrywać je w kontekście wzajemnych relacji,  
w jakie wchodzi ze sobą konkretna przestrzeń, przedstawienie i od-  
biorcy. Dlatego za Pearsonem i Shanksem wyznaczam trzy obszary  
działania *site-specific*, w których zachodzą te relacje, a mianowicie:  
czaso-przestrzeń, superpozycja i stratygrafia horyzontalna oraz  
głębokie mapowanie. Przez czaso-przestrzeń przedstawienia *site-  
specific* rozumiem strategie, z pomocą których twórcy wykorzystują  
czasową strukturę działania artystycznego, by wpływać na doświad-  
czenie przestrzeni u odbiorcy. Superpozycja i stratygrafia horyzon-  
talna określają relacje między stosowanymi przez twórców różnego  
typu elementami tradycyjnego przedstawienia teatralnego, jak cho-  
ciażby muzyka, tekst czy scenografia. Wywołują one konkretne, acz  
nie zawsze dające się przewidzieć reakcje uczestników. Wreszcie głą-  
bokie mapowanie odwołuje się do takich performatywnych mecha-  
nizmów, dzięki którym twórcy przedstawień *site-specific* budują dla  
odbiorców określoną siatkę różnego typu punktów odniesienia, by  
w ten sposób prowokować doświadczenia w danej przestrzeni.

---

<sup>6</sup> Zob. Marvin CARLSON, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press 2003.

<sup>7</sup> Mike PEARSON, Michael SHANKS, *Theatre/Archeology*, Routledge 2001.

Uwzględniając powyższe ustalenia, w części drugiej niniejszej książki skupiam uwagę przede wszystkim na doświadczeniu (syn)estetycznym uczestników przedstawień *site-specific*. O ile część pierwsza ma charakter linearnie prowadzonego wywodu, o tyle część druga przypomina raczej obraz malarza kubisty, który próbuje przedstawić na płótnie konkretne zjawisko z wielu punktów widzenia jednocześnie. Kolejne rozdziały poświęcam bowiem różnym aspektom doświadczenia (syn)estetyków w przedstawieniu *site-specific*. Rozdział *Od widza do (syn)estetyka* pokazuje, w jaki sposób interesujące mnie doświadczenie różni się od tradycyjnego, okulo-centricznego modelu odbioru dzieła sztuki. W tym kontekście przywołuję ustalenia Jonathana Crary'ego, który w pracy *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna* przekonująco dowodzi, że tradycyjna koncepcja widza-observatora pojawiła w XIX wieku wraz z określoną wizją indywidualnego podmiotu, kontemplującego dzieło sztuki, by wyczytać zapisane w nim znaczenia<sup>8</sup>. Z tej perspektywy poddam następnie analizie zapis własnego doświadczenia (syn)estetycznego, które pojawiło się w momencie, gdy jako (syn)estetyk uczestniczyłem w przedstawieniu Constanzy Macras *Forest. The Nature of Crisis* (2013). Rozgrywało się ono w lesie Müggelwald na przedmieściach Berlina i miało wyraźnie hybrydyczną strukturę, gdyż łączyło w sobie tak różne formy artystycznego wyrazu, jak współczesny teatr tańca, instalacja artystyczna i koncert. Twórcy wywoływali w ten sposób u (syn)estetyków jakościowo odmienne, zmysłowe i intelektualne doświadczenia, które niekoniecznie pomagały im w zrozumieniu poszczególnych elementów przedstawienia i nadawaniu im konkretnych znaczeń. Racjonalizacja doświadczenia mogła się więc tu dokonać dopiero po zakończeniu przedstawienia, kiedy na jego podstawie każdy uczestnik budował sobie własną narrację. W trakcie przedstawienia doświadczenie (syn)estetyka miało

---

<sup>8</sup> Jonathan CRARY, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Iwona Kurz, Łukasz Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009.

natomiast niezwykle dynamiczny charakter i całkowicie zależało od niestannie zmieniających się materialnych warunków odbioru.

W następnym rozdziale zajmę się problemem statusu ontologicznego doświadczenia (syn)estetyka w przedstawieniu *site-specific*. Jeśli bowiem doświadczenie to jest na tyle zmienne, że uniemożliwia ukonstytuowanie się spójnego znaczenia, to w jaki sposób można je w ogóle opisywać i naukowo analizować, jednocześnie zachowując jego afektywny charakter? W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie, odwołam się do koncepcji eksperymentu naukowego Brunona Latoura. Twierdzi on, że przedmiot badań naukowych wytwarza się zawsze w wyniku interakcji między badaczem, technologiami służącymi do przeprowadzenia badań oraz analizowanym w ich trakcie materiałem<sup>9</sup>. Jednocześnie stosowane procedury i techniki laboratoryjne nie tylko nie oddalają badacza od rzeczywistości, lecz paradoksalnie wzmacniają ontologiczny status przedmiotu jego badań. Proces ten zilustruję na przykładzie procedur, które sam wykorzystywałem, badając doświadczenie (syn)estetyczne w przedstawieniu *King Bethel* (2013) niemieckiej grupy teatralnej Shakespeare im Park, w którym osobiście brałem udział jako (syn)estetyk. W zależności od tego, jaki element tego przedstawienia brałem pod uwagę, w sposób fundamentalny zmieniało się opisywane przeze mnie doświadczenie (syn)estetyczne, ujawniając coraz to nowe cechy. Z perspektywy zarysowanej w ten sposób metody badawczej przyjrzę się następnie statusowi ontologicznemu doświadczenia (syn)estetyka w kontekście toczącej się we współczesnej performatyce debaty na temat ulotności jako dystynktywnej cechy sztuk performatywnych. Skupię się przede wszystkim na teoretycznych ustaleniach Rebeki Schneider, która w pracy *Performing Remains* przekonująco dowodzi, że działanie performatywne nie przemija bezpowrotnie, lecz aktualizuje się za każdym razem inaczej w performatywnym archiwum,

---

<sup>9</sup> Bruno LATOUR, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, red. Krzysztof ABRISZEWSKI, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2013.

gdzie na różny sposób i w różnym celu jest ono rekonstruowane i reinterpretowane na podstawie różnego typu śladów przeszłości<sup>10</sup>. Zastosuję jej ustalenia do analizy przedstawienia *H.* (2004) Jana Klaty, które rozgrywało się w nieistniejącej już dzisiaj hali Stocznii Gdańskiej, gdzie w 1980 roku rozpoczęły się strajki „Solidarności”. W tym przedstawieniu *site-specific* nie brałem udziału jako (syn)-estetyk i znam je jedynie z dokumentów audiowizualnych i opisów. Zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku doświadczenie (syn)-estetyczne zostało jednak performatywnie wytworzone w wyniku zastosowania przeze mnie konkretnych procedur badawczych, które pozwoliły mi analizować różnego typu zapisy doświadczenia (syn)-estetycznego oraz jego dokumenty i materialne ślady.

W rozdziale *Jak pamiętają (syn)estetycy?* omawiam następnie problematyczną kwestię roli, jaką odgrywa pamięć w doświadczeniu (syn)estetyka. Jest to szczególnie istotne w kontekście współczesnych badań nad pamięcią, w których wciąż dominuje binarna opozycja między pamięcią indywidualną a pamięcią kulturową. W doświadczeniu (syn)estetycznym trudno natomiast kategorycznie stwierdzić, czy przywoływanie konkretnych wspomnień w trakcie przedstawienia *site-specific* powstaje w wyniku mimowolnych skojarzeń odbiorcy, wywoływanych przez różnego typu zmysłowe i intelektualne bodźce, czy też jest raczej wynikiem społeczno-politycznych i kulturowych procesów jako kontekstu konkretnego przedstawienia. W interesującym mnie doświadczeniu mamy do czynienia ze swego rodzaju fuzją pamięci, w wyniku której dochodzi do różnego typu połączeń między pamięcią indywidualną i pamięcią kulturową. O takim efekcie pisał już w latach dwudziestych XX wieku Maurice Halbwachs, formułując swoją koncepcję pamięci zbiorowej. Halbwachs zakładał bowiem, że każde wspomnienie jest tyleż indywidualne, co zbiorowe. Wyraźnie przy tym pokazywał, że między pamięcią zbiorową danej grupy społecznej a indywidualnymi

---

<sup>10</sup> Rebecca SCHNEIDER, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge 2011.

wspomnieniami jej członków zachodzą niezwykle dynamiczne relacje, polegające na nieustannej negocjacji znaczeń, jakie przypisuje się konkretnym miejscom w przestrzeni. Opisywane przez Halbwachsa relacje omówię na przykładzie przedstawienia *Tunnel 228* (2009) brytyjskiego kolektywu Punchdrunk. Zostało ono wystawione w słabo oświetlonych podziemiach londyńskiego dworca Waterloo, w których twórcy umieścili różnego typu instalacje i obiekty artystyczne, na różny sposób związane z historią tej przestrzeni. (Syn)estetycy mogli je oglądać w dowolnej kolejności, tworząc własną interpretację przeszłości na podstawie indywidualnych wspomnień i asocjacji. Postaram się jednak pokazać, że dowolność interpretacji okazuje się tu jedynie iluzoryczna, gdyż na doświadczenie (syn)estetyków oddziaływały potężne siły kulturowe i społeczno-polityczne o zasięgu o wiele szerszym.

Na zakończenie zastanowię się nad doświadczeniem (syn)estetycznym w kontekście często podnoszonej ostatnio wśród performatyków kwestii partycypacji jako kategorii opisu działania artystycznego. Innymi słowy, zastanowię się nad charakterem uczestnictwa (syn)estetyków w przedstawieniu *site-specific*, a także podejmę się ustalenia, na jakich warunkach do tego uczestnictwa dochodzi. Problematyczny charakter tej kwestii pokażę na przykładzie przedstawienia *Lesbian National Parks & Services* (1997) Shawayny Dempsey i Lorri Millan. Artystki zaprosiły do udziału w przedstawieniu lesbijki, by wraz z nimi w przebraniu strażników (tradycyjnie mężczyzn) Parku Narodowego Banff w Kanadzie zaskakiwać turystów rozmową na tematy problemów mniejszości seksualnych. (Syn)estetycy nie wiedzieli więc, że biorą udział w przedstawieniu, gdyż sądzili, że w parku wchodzi w kontakt jedynie z naturą. Aby sformułować model partycypacji, który odpowiadałby tego typu przedstawieniom *site-specific*, krytycznie odniosę się do samego pojęcia partycypacji, które stało się szczególnie popularne w europejskich i amerykańskich badaniach humanistycznych wraz z pojawieniem się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku sztuki partycypacyjnej. Zajmujący się nią badacze, jak choćby Nicolas Bourriaud, Claire

Bishop czy Jacques Rancière, milcząco zakładają, że w działaniach artystycznych uczestniczą wyłącznie ludzie, którzy wchodzi z sobą w interakcje. Tymczasem w kontekście takich praktyk artystycznych sztuki najnowszej, jak chociażby *bioart*, *technoart* czy *digital art*, należy raczej uznać, że problem partycypacji dotyczy różnego typu interakcji między ludzkimi i nie-ludzkimi uczestnikami. Taki model uczestnictwa nazywać będę cyberpartycypacją. Nie chodzi mi jednak o współdziałanie w działaniach artystycznych, wykorzystujących zjawisko cyberprzestrzeni. Greckie *kybernētēs*, źródłosłów dzisiejszego „cyber”, pojawia się bowiem już w platońskiej metaforze państwa jako okrętu i oznacza zarówno ster, jak i tego, kto nim steruje. Jak mi się wydaje, dwuznaczność greckiego słowa, którym posługuje się Platon, idealnie oddaje sytuację ludzkich uczestników przedstawienia *site-specific*. Często wydaje im się bowiem, że sterują różnego typu nie-ludzkimi uczestnikami, podczas gdy to oni sami są zazwyczaj sterowani przez twórców. Wszyscy zaś zostali wystawieni na działanie zmieniających się za każdym razem zewnętrznych okoliczności, które determinują ostateczne znaczenie, jakie przypisuje się następnie konkretnemu przedstawieniu *site-specific*.





CZĘŚĆ I  
PERFORMATYWNOŚĆ PRZEDSTAWIEŃ  
*SITE-SPECIFIC*



## ROZDZIAŁ I

# PRZEDSTAWIENIA *SITE-SPECIFIC* A PROBLEM PRZESTRZENI

**W**śród badaczy przedstawień *site-specific* panuje zadziwiająca zgoda co do czasu powstania pierwszych tego typu działań artystycznych. Przykładowo – zarówno amerykańska historyczka sztuki Miwon Kwon, jak i brytyjski performatyk Nick Kaye zgodnie stwierdzają, że ten rodzaj sztuki wyłonił się z artystycznych poszukiwań lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku<sup>1</sup>. Dla obojga badaczy fundamentalne znaczenie miał pod tym względem tak charakterystyczny dla twórczości Richarda Serry czy Richarda Schechnera postulat wyjścia poza instytucjonalną przestrzeń sztuki w poszukiwaniu przestrzeni autentycznej, w której artysta mógłby nawiązać rzeczywisty kontakt ze społeczeństwem. Możemy jednak sięgnąć do polskiej tradycji teatralnej i przypomnieć chociażby przedstawienie *Księcia niezłomnego*, wystawiane przez Redutę Juliusza Osterwy podczas słynnych objazdów (1924-1939) „na rynkach i boiskach sportowych, na placach i dziedzińcach zamkowych, szkolnych i uniwersyteckich, przed kościołami, na dziedzińcach oraz placach koszar i twierdz, w ogrodach”<sup>2</sup>. Wtedy okaże się, że budowanie linearnej genealogii przedstawień *site-specific* z góry skazane jest na porażkę. Działając w przestrzeni pozaartystycznej, zarówno

---

<sup>1</sup> Zob. Nick KAYE, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge 2006; Miwon KWON, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press 2002.

<sup>2</sup> Zbigniew OSIŃSKI, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2003, s. 145.

Osterwa, jak i wymienieni wyżej performerzy poszukiwali bowiem sposobu, by uzyskać wpływ na realne życie społeczne. Zamiast więc postrzegać sztukę *site-specific* jako kolejny gatunek artystyczny, posiadający swój historycznie określony początek, należałoby raczej zapytać o to, jakie konkretne społecznie, historycznie i kulturowo uwarunkowane mechanizmy zafunkcjonowały podczas konkretnych działań artystycznych, które z dzisiejszej perspektywy nazwalibyśmy *site-specific*. Genealogiczne i genologiczne podejście do sztuki *site-specific* znacząco upraszcza skomplikowane i dynamiczne relacje między wszystkimi uczestnikami tych przedstawień: przestrzenią, działaniami artystycznymi i tymi, których ciągle jeszcze nazywam widzami. Szczególnie pierwszy element w zarysowanym w ten sposób trójkącie oddziaływań zasługuje na głębszą refleksję teoretyczną. Należy ustalić, czym tak naprawdę jest *site* (ang. lokalizacja) w nazwie interesującego mnie zjawiska kulturowego. W tym rozdziale w krytyczny sposób przyjrę się temu, w jaki sposób genologiczne i genealogiczne myślenie o przedstawieniach *site-specific* sprowadza problematyczną kwestię przestrzeni do binarnej opozycji między miejscem a przestrzenią. Krytyka takiego sposobu myślenia stanie się następnie punktem wyjścia dla sformułowania nowej koncepcji przestrzeni, uwzględniającej wszystkich trzech wymienionych przede mnie uczestników przedstawienia *site-specific*.

## MIEJSCE I PRZESTRZEŃ

□ tym, do jak mylnych wniosków może prowadzić genologiczne i genealogiczne podejście do interesujących mnie przedstawień, najlepiej świadczy wydana niedawno praca Joanny Ostrowskiej „*Teatr może być w byle kącie*”. *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*<sup>3</sup>. Jej autorka opisuje procesy zachodzące w przedstawieniach *site-*

---

<sup>3</sup> Joanna OSTROWSKA, *op. cit.* Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

-*specific* w kontekście szerszej refleksji filozoficznej nad zagadnieniem przestrzeni. Ostrowską interesuje przede wszystkim przestrzeń teatralna jako obszar negocjacji pomiędzy tym, co Michel de Certeau nazywa miejscem i przestrzenią<sup>4</sup>. Dlatego zanim przejdę do krytycznej analizy rozważań Ostrowskiej, postaram się pokrótce wyjaśnić, na czym w pracy de Certeau polega różnica między tymi dwoma pojęciami. W *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania* nazywa on miejscem każdy porządek przestrzenny ustanawiany przez działania władzy mające na celu zarządzanie zachowaniem przebywających w nim jednostek. Miejsce ma zatem wyraźnie określone i zasadniczo niezmiennie materialne ograniczenia. Przestrzeń natomiast powstaje w wyniku krzyżowania się ciał w ruchu i obejmuje zarówno fizyczne wymiary miejsca, jak również wszystkie możliwe relacje, które w niej zachodzą (por. s. 116-118). Tym samym nie można twierdzić, że przestrzeń została ustalona raz na zawsze, gdyż w każdej chwili ulega ona dynamicznym zmianom. Aby zrozumieć, na czym według de Certeau polega dynamika procesów, jakie zachodzą zarówno w danym miejscu, jak i w danej przestrzeni, należy odwołać się do dwóch kolejnych, wprowadzonych przez niego pojęć, które odnoszą się do różnych sposobów działania w przestrzeni.

Przedstawiając zarysowane powyżej rozróżnienie na miejsce i przestrzeń, de Certeau wprowadził również pojęcia strategii i taktyki. Pierwszy termin oznacza wszelkiego rodzaju działania władzy mające na celu zarządzanie jednostkami, między innymi poprzez wprowadzanie w życie rozmaitych praw i regulacji bądź poprzez narzucanie im określonych praktyk kulturowych. Dla francuskiego filozofa wynikiem działań takich strategii jest właśnie miejsce. Jak twierdzi, „strategie są czynnościami, które, postulując miejsce władzy (własność własnego), wypracowują miejsca teoretyczne (systemy i dyskursy całościowe) zdolne opisać zespół miejsc fizycznych,

---

<sup>4</sup> Michel de CERTEAU, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. Katarzyna Jańczuk-Thiel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008. Wszystkie cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

w których rozłożone są siły” (s. 38). Innymi słowy, strategię służą zawłaszczaniu konkretnych miejsc przez władzę, która przypisuje im określone funkcje i wyznacza obowiązujące w nich sposoby poruszania się. Przestrzeń natomiast, z uwagi na swój procesualny charakter, umożliwia jednostkom i grupom społecznym zastosowanie taktyk, dzięki którym mogą one zaznaczyć swoją indywidualność w narzuconym przez władzę systemie. Chodzi tu o wszelkiego rodzaju subwersywne działania, dzięki którym jednostki i grupy społeczne – funkcjonując w narzuconym przez władzę porządku – znajdują w nim słabe punkty i wykorzystują je do własnych celów. Jak twierdzi de Certeau, „miejscem taktyki jest miejsce innego, dlatego musi ono wykorzystywać obszar jej narzucony i zorganizowany przez prawo siły obcej” (s. 37). Pokazuje on następnie różnicę między strategiami i taktykami, odnosząc się do codziennych działań w przestrzeni. Taktyki wyraźnie widać bowiem w przestrzeni miejskiej, w której instytucjonalnie wyznaczone zostały ulice, chodniki i przejścia dla pieszych, jednak każda jednostka posiada własne sposoby poruszania się po nich. Wybór taktyki zależy od wielu czynników, począwszy od tego, dokąd dana jednostka chce dotrzeć, aż po jej indywidualne przyzwyczajenia i preferencje dotyczące wyboru ścieżki. Dla autora *Wynaleźć codzienność* taktyki uniemożliwiają zatem strategiom władzy sprawowanie całkowitej kontroli nad jednostkami i grupami. Przyjrzyjmy się w tym momencie, w jaki sposób Joanna Ostrowska wykorzystuje wprowadzane przez de Certeau kategorie do analizy funkcji przestrzeni w teatrze i sztuce performansu.

Ostrowska adaptuje stosowaną przez de Certeau terminologię do własnych rozważań na temat teatru, proponując koncepcję „podwójnego widzenia” (s. 26) przestrzeni teatralnej, którą można jednocześnie uznać za miejsce i przestrzeń. Tradycyjny teatr jest bowiem dla badaczki przede wszystkim budynkiem o określonych architektonicznych ograniczeniach, „podzielonym na dwa wyraźne obszary – scenę i widownię, z których ten pierwszy jest miejscem prezentacji alternatywnych światów, a ten drugi – miejscem, z którego się je obserwuje” (s. 21). Innymi słowy, budynek teatralny moż-

na uznać za miejsce przede wszystkim dlatego, że został on wydzielony z otaczającej go przestrzeni miejskiej, a jego funkcje rozpatruje się wyłącznie w kategoriach estetycznych. W wyniku zachodzących w drugiej połowie XIX wieku przemian kulturowych, związanych z postępującą autonomizacją teatru, przypisano mu wyjątkową pozycję „świątyni sztuki”. Widzowie mają tu przede wszystkim obcować z wykreowaną przez twórców teatralnych iluzją, która stanowi swego rodzaju metaforę rzeczywistości pozateatralnej i nadaje jej określone znaczenia symboliczne. Ostrowska jednocześnie przekonuje, że budynek teatralny jako miejsce spełniające głównie funkcje estetyczne jest również efektem określonej inżynierii społecznej. Analizując rozwijający się od XVI wieku model sceny pudełkowej, którego prymarną funkcją miało być zapewnienie widzom możliwości obserwowania sceny, stwierdza następująco, że budynek teatru

jest artykulacją pewnych społecznych (czy wręcz politycznych) i kulturowych wartości niż tylko wynikiem architektonicznych poszukiwań dobrej widoczności. Nawet jeśli dziś owe wartości nie są już w sposób tak oczywisty dla wszystkich komunikowane przez układ przestrzenny widowni, to nadal istnieją – choćby przez sam fakt ciągłego korzystania przez teatr z budynków z widownią parterowo-łożowo-balkonową. Przestrzeń widowni w historii odbijała z dużą dokładnością klasowość (bądź odwrotnie – postulowaną równość) danej społeczności (s. 52).

Widać wyraźnie, że dla Ostrowskiej teatr jako miejsce jest efektem działania konkretnych strategii władzy, która posługuje się nim, by wprowadzać i utrzymywać określony porządek społeczny. Tym samym architektoniczny kształt budynku teatralnego narzuca widzom nie tylko określony typ doświadczenia estetycznego (poddam go analizie w rozdziale *Od widza do (syn)estetyka*), ale także określony model życia społecznego, w którym mają oni funkcjonować. Jednocześnie, podobnie jak de Certeau, Ostrowska próbuje wskazać te aspekty teatru, które umożliwiają widzom wymknięcie się z narzucanego przez władzę systemu przekonań na temat sztuki i spo-

łeczeństwa bądź też wykorzystanie istniejących w nim luk dla własnych celów.

Ostrowska argumentuje, że teatr ujawnia swój subwersywny potencjał w momencie, gdy zarówno twórcy, jak i badacze zwracają uwagę na to, że nie jest on tylko miejscem wytwarzania iluzji i produkowania znaczeń, lecz stanowi także przestrzeń, w której „tu i teraz” zachodzą różnego rodzaju relacje zarówno między sceną a widownią, jak i między poszczególnymi widzami. Powołując się na estetykę performatywności Eriki Fischer-Lichte, przekonuje ona, że teatr

jest przestrzenią performatywną połączenia zwrotnego, która z jednej strony planuje (nierzadko w sposób bardzo szkiecy) relację między aktorami (performerami) i widzami (uczestnikami), a z drugiej – nie tylko dopuszcza, ale i zakłada, że wymiana (informacji, komunikatów, impulsów) dokonuje się w ramach pętli przechodzącej od aktorów (sceny) do widzów (widowni) i z powrotem (s. 47-48).

Innymi słowy, według Ostrowskiej architektoniczny kształt budynku teatralnego nie tylko służy narzuceniu widzom przez twórców określonego typu doświadczenia estetycznego, lecz także stanowi istotny element procesu komunikacji teatralnej między aktorami a widzami. Proces ten nigdy nie jest stabilny, gdyż zawsze na jego przebieg wpływa wiele niedających się do końca przewidzieć czynników. Ostrowska przekonująco dowodzi, że zarysowany w ten sposób charakter performatywny przestrzeni teatralnej otwiera odbywające się „tu i teraz” zdarzenie teatralne na wielość interpretacji, które wymykają się zaplanowanemu przez twórców zamysłowi inscenizacyjnemu. Widzowie mają bowiem możliwość zastosowania subwersywnych taktyk odbiorczych, w wyniku których mogą wymknąć się spod władzy strategii twórców dzieła teatralnego.

Z Ostrowską trudno się jednak zgodzić w momencie, gdy jednoznacznie wskazuje na przypadający na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku zwrot performatywny jako na ten moment



w historii kultury zachodniej, kiedy twórcy zaczęli wykorzystywać subwersywny potencjał teatru jako przestrzeni, a nie miejsca. Wiązało się to według niej z wyjściem artystów sztuki performansu poza tradycyjny budynek teatru czy galerii sztuki, w celu poszukiwania przestrzeni wolnej od wpływu strategii dominujących w instytucjach kultury. Badaczka twierdzi, że „właśnie z taktyk, a nie strategii, narodził się performans – działanie próbujące przechwytywać elementy kultury dominującej i wykorzystujące je we własny, początkowo głównie subwersywny sposób” (s. 47). Oznacza to, że sztuka performansu i wytwarzana przez nią przestrzeń performatywna jako takie są inherentnie subwersywne wobec dominującego porządku estetycznego i społecznego, a dopiero w wyniku przemian społeczno-politycznych w drugiej połowie XX wieku performans stał się strategią artystyczną przechwyconą przez kulturę dominującą. Wystarczy jednak rzut oka na twórczość Stanisława Wyspiańskiego, by zobaczyć, że wytwarzanie przestrzeni performatywnej w sztuce teatralnej pojawiło na długo przed zwrotem performatywnym. Weźmy chociażby słynną kwestię Reżysera z *Wyzwolenia*, który stwierdza: „A my mamy wielką scenę: / dwadzieścia kroków wszere i wzdłuż”<sup>5</sup>. Ten fragment dramatu burzył wyraźną granicę pomiędzy światem przedstawionym dramatu a wymierzoną przez Reżysera krokami materialną sceną Teatru Miejskiego w Krakowie, na której w 1902 roku odbyła się premiera dramatu. Jak przekonująco dowodzi Ewa Miodońska-Brookes, burzenie tej granicy miało u Wyspiańskiego wyraźnie polityczny cel, czyli krytykę konkretnych postaw publiczności i zabranie głosu w debacie na temat aktualnych wówczas problemów społecznych<sup>6</sup>. Wyspiański wykorzystał więc najważniejszą wówczas scenę teatru krakowskiego, narzucającą dominujący w tamtym czasie mieszczański porządek społeczny, by ten porządek

<sup>5</sup> Stanisław WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, Wydawnictwo Ossolineum 1987, s. 13.

<sup>6</sup> Zob. Ewa Miodońska-Brookes, „Tragedia Edypa” i „tragedie drobnoustrojów”. *Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości*, [w:] EADEM, „Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”. *Szkie o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Wydawnictwo Universitas 1997, s. 147-169.

skrytykować. Jednak zgodnie z przyjętą przez Ostrowską koncepcją performatywności, która miała się pojawić wraz ze zwrotem performatywnym w XX wieku, *Wyzwolenie Wyspiańskiego* – wystawione w przestrzeni tradycyjnego teatru pudełkowego – nie posiada cech performatywnych. Słabości takiego sposobu myślenia o performatywności przestrzeni można najdobitniej obnażyć, analizując teksty autorki na temat przedstawień *site-specific*.

Rozważania Ostrowskiej dotyczące sztuki performansu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jako taktyki oporu wobec dominujących strategii tradycyjnych instytucji kulturalnych mają bezpośredni wpływ na jej podejście do zagadnienia przestrzeni w przedstawieniach *site-specific*. Z jednej strony kwestię przestrzeni w interesujących mnie przedstawieniach rozpatruje ona z perspektywy genologicznych rozważań na temat sztuki *site-specific* jako gatunku artystycznego, który wykształcił się w wyniku kontrkulturowego zwrotu performatywnego. Widać to wyraźnie w rozdziale o znamienym tytule *Kontr-przestrzenie: pusta przestrzeń, environment, site-specific, ulica*. Jak podpowiada sam tytuł, u podstaw wszystkich wymienionych przez Ostrowską zjawisk kulturowych leży subwersywny gest artysty, który stara się wyjść poza przestrzeń tradycyjnych instytucji kultury. Tymczasem każde z tych zjawisk pojawiło się w innym geograficznym i społeczno-politycznym kontekście, a co za tym idzie, miało spełniać odmienne funkcje. Na przykład koncepcja pustej przestrzeni, jak stwierdza jej autor Peter Brook, powstała w odpowiedzi na „kryzys Broadwayu, kryzys Paryża, kryzys West Endu, [który] oznacza to samo: nie trzeba sprawozdań sprzedawców biletów, by wiedzieć, że teatr stał się marnym interesem”<sup>7</sup>. Inaczej mówiąc, koncepcja Brooka nie tyle zrodziła się ze sprzeciwu wobec tradycyjnego teatru, ile raczej miała przywrócić mu dawną kulturową i ekonomiczną pozycję. Ostrowska natomiast mylnie – jak mi się zdaje – traktuje koncepcję pustej przestrzeni, a także związany

---

<sup>7</sup> Peter BROOK, *Pusta przestrzeń*, tłum. Witold Kalinowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1981, s. 28.

z nią model teatru, czyli tak zwanego *black box theatre*, w którym twórcy dowolnie modyfikują przestrzenną relację scena–widownia, jako prototypowy przykład przestrzeni performatywnej, czyli „miejsca, w którym mają szansę powstawać kontr-przestrzenie, miejsca tworzenia przestrzeni performatywnych, jeśli tylko twórcy zdarzeń tak zaplanują” (s. 132). Takie myślenie o pustej przestrzeni zakłada, że przestrzeń performatywna powstaje jedynie w momencie, gdy twórca znosi tradycyjny podział na przestrzeń odbioru i przestrzeń produkcji znaczeń. Tymczasem należałoby raczej stwierdzić, że w każdym zjawisku artystycznym – zarówno w spektaklu na scenie pudełkowej, jak i performansie w przestrzeni publicznej – zachodzą za każdym razem inne procesy wytwarzania performatywności przestrzeni. Wpływ na nie mają zarówno twórcy i materialna przestrzeń, jak też widzowie, którzy biorą udział w konkretnym wydarzeniu artystycznym. Tymczasem Ostrowska zdaje się traktować koncepcję pustej przestrzeni jako źródło późniejszych eksperymentów artystów z przestrzeniami pozateatralnymi. Nieuchronnie prowadzi to do wniosku, że *environmental theatre*, *site-specific* i teatr uliczny stanowią rozwinięcie, czy wręcz całkowicie odchodzą od koncepcji Petera Brooka. Aby zobaczyć, jaki wpływ na podejście Ostrowskiej do problemu przestrzeni w przedstawieniu *site-specific* ma przyjęta przez nią perspektywa badawcza, należy przyjrzeć się relacjom, które zachodzą według niej między sztuką *site-specific* a *environmental theatre* Schechnera.

Konsekwencje genologicznego i genealogicznego podejścia Ostrowskiej dla jej interpretacji mechanizmów wytwarzania performatywności przestrzeni w przedstawieniu *site-specific* można zaobserwować w momencie, gdy bezpośrednio zestawia ona *environmental theatre*<sup>8</sup> Richarda Schechnera ze sztuką *site-specific*. Jak twierdzi,

---

<sup>8</sup> Teoretyczny tekst Richarda Schechnera fundujący *environmental theatre* nie został przetłumaczony dotąd na język polski, wobec czego w polszczyźnie nie funkcjonuje termin na jego określenie. Joanna Ostrowska używa określenia „teatr environmentalny”, podczas gdy ja posługiwac się będę zapożyczeniem z angielskie-

ta druga „na gruncie teatralnym przysłonił[a] dotychczasowy *environment*” (s. 142). Widać wyraźnie, że ustawia te dwa typy zjawisk artystycznych w porządku chronologicznym, w którym sztuka *site-specific* wyparła *environmental theatre*. Choć wzbrania się przed ścisłym wyznaczaniem granic pomiędzy wymienionymi przez siebie gatunkami sztuki, formułowane przez nią definicje jasno wskazują na dzielące je różnice. Przyjrzyjmy się zatem, czym *environmental theatre* różni się od sztuki *site-specific*:

(...) *environment* traktować można jako stworzoną przez twórców relację między nimi a widzami, zbudowaną w przestrzeni, która najczęściej nie jest teatrem, a więc jest zmienna i daje się w dużym stopniu kształtować. *Site-specific* natomiast jest wejściem w gotową lokalizację, generalnie niebędącą miejscem teatralnym, w której ingerencje artystów w samo miejsce (jego fizyczne warunki, w tym w architekturę) są żadne bądź minimalne i to właśnie lokalizacja determinuje kształt dzieła (s. 146).

Przyjęta przez Ostrowską definicja sztuki *site-specific* budzi wątpliwości dwojakiego rodzaju. Po pierwsze trudno się zgodzić ze stwierdzeniem, że ingerencje w konkretne miejsce artystów należących do tego nurtu sztuki są żadne bądź minimalne. Z socjologicznych badań, przeprowadzonych przez brytyjską teatrolożkę Fionę Wilkie wśród twórców przedstawień *site-specific* w Wielkiej Brytanii, wynika bowiem, że stopień ingerencji w miejsce, w którym odbywają się omawiane przedstawienia, znacząco różni się w zależności od konkretnego twórcy<sup>9</sup>. Jedni – jak na przykład artyści z grupy Wrights & Sites – deklarują, że ich działania mają być „niczym ślady stóp na

---

go – analogicznie do sformułowania sztuka *site-specific*, które funkcjonuje w polskim dyskursie teatrologicznym i krytyczno-artystycznym.

<sup>9</sup> Fiona WILKIE, *Mapping the Terrain. A Survey of Site-Specific Performance in Britain*, „New Theatre Quarterly” 2002, nr 2, s. 140-160. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia tekstów obcojęzycznych przygotował autor.

brzegu morza” (s. 157). Twórcom zależy bowiem na tym, by widzowie skupiali uwagę nie tyle na wykorzystywanych przez nich strategiach artystycznych, ile na zjawiskach i procesach w przestrzeni, w której odbywają się ich przedstawienia *site-specific*. Inni natomiast – jak chociażby członkowie grupy Storm Theatre Company – „budują w danej lokalizacji konstrukcję architektoniczną, która posiada cechy tradycyjnej sceny pudełkowej, celowo uniemożliwiając widzom nieskrępowaną eksplorację przestrzeni” (s. 157). Taka strategia służy im do wytworzenia swego rodzaju napięcia między działaniami rozgrywanymi się w przestrzeni scenicznej a tym, co dzieje się poza nią. Jak widać, pobieżny jedynie przegląd strategii wykorzystywania przestrzeni w przedstawieniach *site-specific* wystarczy, by stwierdzić, że ingerencje twórców w konkretne miejsce różnią się w zależności od efektu, jaki chcą oni uzyskać. Jednocześnie w przypadku dzieł żadnego z wymienionych powyżej twórców przedstawień *site-specific* nie można kategorycznie stwierdzić, jak zdaje się sugerować Ostrowska, że to *site* determinuje ich kształt. Dlatego w artykule *Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance* Cathy Turner stwierdza, że

czasami klarowne rozróżnienie tego, co „należy do” miejsca, od tego, co się do niego „wnosi” w procesie tworzenia i w trakcie samego przedstawienia, staje się niemożliwe. Miejsce i przedstawienie mogą na siebie oddziaływać i wzajemnie się tworzyć (s. 374).

Inaczej mówiąc, przestrzeń przedstawienia *site-specific* to przestrzeń hybrydyczna, w której trudno jednoznacznie oddzielić od siebie działanie artystyczne i to, co zwykliśmy nazywać przestrzenią pozaartystyczną. Dyskurs performatyczny odchodzi więc od definiowania sztuki *site-specific* jako określonego gatunku sztuki, z wyraźnie zaznaczonym kierunkiem oddziaływania konkretnej przestrzeni na działanie artystyczne. W takim przedstawieniu mamy raczej do czynienia z wielością rozmaitych, wzajemnych oddziaływań między przedstawieniem i przestrzenią, w której się ono rozgrywa. Oddzia-

ływania te nie sprowadzają się wyłącznie – jak chciałaby Ostrowska – do ingerencji twórców w materialny kształt danego miejsca, lecz obejmują również społeczne, polityczne i kulturowe dyskursy, związane z określonym *site*. Zawężenie perspektywy badawczej do jednego typu oddziaływania, jakie obserwujemy między konkretną przestrzenią a działającymi w niej twórcami, nie tylko znacząco upraszcza skomplikowane procesy wytwarzania performatywności w przedstawieniach *site-specific*, lecz prowadzi także do mylnych wniosków na temat ideologicznych celów, jakie mają one spełniać.

Z przypisaniem przez Ostrowską określonego ideologicznego aspektu przedstawieniom *site-specific* wiąże się moja druga – o wiele poważniejsza – wątpliwość związana z proponowanymi przez nią teoretycznymi rozstrzygnięciami na temat przestrzeni. Buduje ona bowiem wyraźną binarną opozycję między *environmental theatre* a sztuką *site-specific*. Podczas gdy celem działań, które klasyfikuje jako należące do pierwszego gatunku sztuki, jest wytwarzanie relacji (chciałoby się dodać „autentycznych”) między twórcami i widzami w danej przestrzeni, artystom tworzącym w drugim nurcie chodzi wyłącznie o zawłaszczenie konkretnego miejsca na potrzeby stosowanych przez siebie strategii artystycznych. Przy takim założeniu sztuka *site-specific* stanowi swego rodzaju regres wobec rzekomo subwersywnych praktyk *environmental theatre*. Według Ostrowskiej początkowo sztuka *site-specific* miała stanowić taktykę artystów krytycznych wobec dominujących dyskursów władzy, służąc „refleksji nad naturalnym otoczeniem, w jakim żyją ludzie” (s. 152). Jednak wraz z postępującym procesem komercjalizacji działań *site-specific*, które stały się niezwykle skuteczną formą promocji europejskich i amerykańskich miast, „sztuka *site-specific* została przechwycona przez dominujący porządek, zasymilowana i wykorzystana do wspierania tego porządku” (s. 153). Badaczka nawiązuje tutaj do tego, co de Certeau w pracy *Wynaleźć codzienność* określił jako „zmianę modelu «strategicznego»: jeśli dotąd wspierał się on na tym co «własne», odmienne od reszty, teraz staje się on wszystkim” (s. 40-41). Francuski filozof opisuje w ten sposób sytuację, w której władza

nie narzuca już wprost jednostkom i grupom określonego porządku, lecz zaczyna przechwytywać ich taktyki, by w ten sposób jeszcze skuteczniej wszystkimi zarządzać. Według Ostrowskiej sztuka *site-specific*, początkowo krytyczna wobec dominującego porządku społecznego, stała się modelowym przykładem tego strategicznego działania rozmaitych instytucji kultury, które za ich pomocą tworzą nowe miejsca władzy. Jednocześnie *environmental theatre* – gatunek „subwersywnej” sztuki performansu lat sześćdziesiątych – traktuje Ostrowska jako modelowy przykład taktyk twórców, którzy wykorzystywali przestrzenie pozateatralne w celu stworzenia warunków do zaistnienia między aktorami i widzami relacji wymykających się kontroli instytucji.

Podjmując dyskusję z Joanną Ostrowską, chciałbym nie tyle obalić jej tezę o tym, że sztuka *site-specific* należy dziś do strategii dominujących instytucji kulturalnych, ile pokazać, że z każdym performatywnym działaniem w przestrzeni wiąże się określony stosunek zależności między strategiami artystów i taktykami odbiorców. Tym samym zmiana modelu strategicznego, o jakiej pisze de Certeau, nie stanowi dla mnie przejawu upadku „subwersywnej” sztuki performansu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, lecz staje się punktem wyjścia do szerszej refleksji nad przestrzenią działań performatywnych jako siecią zależności, w którą uwikłani są wszyscy uczestnicy przedstawienia *site-specific*. Przytaczając raz jeszcze słowa de Certeau, można stwierdzić, że przestrzeń jako sieć zależności jest „zbyt rozległa, aby ich gdziekolwiek unieruchomić, a jednocześnie zbyt ściśle kontrolowana, aby mogli się z niej wyrwać i schronić gdzie indziej. «Gdzie indziej» przestało istnieć” (s. 40). Aby udowodnić, że diagnoza francuskiego filozofa odnosi się nie tylko do współczesnych artystycznych działań w konkretnej przestrzeni, przyjrę się krytycznie sposobom wykorzystania przestrzeni w *environmental theatre* Richarda Schechnera. W toku analizy postaram się wykazać, że w tego rodzaju działalności artystycznej można już dostrzec mechanizmy zawłaszczania przestrzeni podobne do tych, które Ostrowska przypisuje dopiero sztuce *site-specific*.

## „AUTENTYCZNA” PRZESTRZEŃ SCHECHNERA

Idąc na przekór genologicznemu i genealogicznemu myśleniu o sztuce XX wieku, warto przyjrzeć się *environmental theatre* Richarda Schechnera z perspektywy współczesnych praktyk twórców *site-specific*. Podobnie jak amerykański performer postulują oni bowiem otwarcie działania artystycznego na indywidualne doświadczenie jednostki w przestrzeni, umożliwiając jej eksplorację, nieskrępowaną żadnymi materialnymi i instytucjonalnymi ograniczeniami budynku teatralnego. Twórcy tego typu zjawisk kulturowych najczęściej wybierają takie miejsca, które w żaden sposób nie wiążą się ze sferą sztuki, jak choćby otwarta przestrzeń miejska czy wnętrza hoteli, sklepów bądź opuszczonych hal produkcyjnych<sup>10</sup>. Głównym celem twórców przedstawień *site-specific* jest wytworzenie w widzu przekonania, że obcuje z przestrzenią autentyczną, która – w przeciwieństwie do przestrzeni teatralnej bądź przestrzeni galerii – nie podlega kontroli instytucji kultury. Miwon Kwon w książce *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity* pokazuje, że u podstaw tak zorientowanych działań leży postulat „bezpośredniego włączenia sztuki w aktualne problemy społeczne”<sup>11</sup>. Dlatego właśnie, jak pokazuje, w Stanach Zjednoczonych lat siedemdziesiątych XX wieku tego rodzaju przedstawienia stały się skutecznym narzędziem krytyki społeczeństwa i jego instytucji. Krytyka wymierzona była przede wszystkim w dominujące dyskursy na temat historii danego miejsca. Wytwarzając w widzu poczucie doświadczenia autentycznej przestrzeni, twórcy przedstawień *site-specific* stwarzali mu zarazem warunki do tego, żeby zrodziła się jego własna wizja przeszłości tej przestrzeni. Wizja ta miała przede wszystkim wymykać się oficjalnym dyskursom na temat konkretnych przestrzeni,

---

<sup>10</sup> Wyczerpującego przeglądu przestrzeni, jak również artystycznych narzędzi wykorzystywanych przez brytyjskich twórców *site-specific*, dokonała Fiona Wilkie w cytowanym wcześniej artykule *Mapping the Terrain. A Survey of Site-Specific Performance in Britain*.

<sup>11</sup> Miwon KWON, *op. cit.*, s. 24.



które często pomijały tożsamości zamieszkujących je społeczności lokalnych. O tym, jak zwodnicza okazać się może taka interpretacja podobnych zjawisk artystycznych, przekonuje niniejsza wypowiedź jednego ze współczesnych twórców *site-specific*:

Wszystko opiera się na wytworzeniu wrażenia, że widz odkrywa jakieś miejsce, podczas gdy w rzeczywistości to my oznaczamy je dla niego. Gdybyśmy mu powiedzieli, co powinien zobaczyć, zniszczylibyśmy czar iluzji. Prawdziwa magia polega jednak na tym, że widz odnajduje wszystko sam i ma wrażenie, że jest pierwszą osobą, która na to natrafiła<sup>12</sup>.

Jak się okazuje, wszystko, co w przedstawieniu *site-specific* wydaje się doświadczeniem autentycznej przestrzeni, w gruncie rzeczy stanowi integralny element artystycznej strategii jego twórców. W jaki sposób takie myślenie o artystycznym działaniu w przestrzeni wpływa na podejście do *environmental theatre* Richarda Schechnera jako przykładu sztuki wychodzącej poza model przestrzeni teatralnej, to rozumianej jako miejsce produkowania znaczeń? Aby odpowiedzieć na to pytanie, przyjrę się krytycznie koncepcji przestrzeni, która wyłania się z jego teoretycznych rozważań i praktyki artystycznej. Chodzi tutaj o przestrzeń, która jednocześnie zapewnia widzowi mnogość bodźców zmysłowych i umożliwia nawiązanie relacji pomiędzy widzami i twórcami, czego – według tego performerera – nie można osiągnąć w przestrzeni galerii czy teatru. Nietrafność tego stwierdzenia postaram się pokazać, analizując performans *Dionysus in '69*, nad którym kierowana przez niego Performance Group pracowała w latach 1968-1969. Niczym w soczewce skupiają się bowiem w tym projekcie wszystkie problematyczne kwestie związane z autentycznością przestrzeni w *environmental theatre*.

---

<sup>12</sup> Felix BARRETT, Josephine MACHON, *Immersive theatres – intimacy, immediacy, imagination*, [w:] Josephine MACHON, *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Palgrave Macmillan 2013, s. 161.

Przedstawienie *Dionysus in '69* Performance Group, oparte na fragmentach *Bachantek* Eurypidesa, rozgrywało się w warsztacie samochodowym, o czym miała przypominać widzom chociażby industrialna architektura budynku. W eseju *6 Axioms of Environmental Theatre* Schechner nazwał tego typu miejsca przestrzeniami znalezionymi (*found spaces*) i postulował, by twórcy jedynie minimalnie ingerowali w ich materialny kształt. Winno to umożliwić widzowi „nagle i niespodziewane tworzenie nowych przestrzennych warunków odbioru przedstawienia”<sup>13</sup>. Dlatego więc on sam zbudował w warsztacie jedynie drewniane rusztowania o różnej wysokości, na których mogli usiąść widzowie. Przestrzeń działań aktorów wyznaczały natomiast rozłożone na podłodze materace. Aktorzy recytowali tam tekst Eurypidesa oraz wykonywali układy choreograficzne, skomponowane przez Schechnera na podstawie zachowanych świadectw o figurach tańca antycznego. Mogłoby się wydawać, że zarysowany w ten sposób układ przestrzenny *Dionysus in '69* niczym nie różni się od tradycyjnej przestrzeni teatralnej, podzielonej na przestrzeń odbioru i produkcji znaczeń. Jednak odbiorcy performansu mieli dowolność w wyborze perspektywy, z której obserwowali działania aktorów. Mogli zająć miejsce na przeznaczonym dla nich rusztowaniu, swobodnie krążyć pomiędzy aktorami bądź wchodzić z nimi w interakcję. O różnorodności sposobów odbioru przedstawienia przez widzów, swobodnie poruszających się w przestrzeni garażu, przekonuje chociażby pochodząca z 1970 roku rejestracja filmowa w reżyserii Briana De Palmy<sup>14</sup>. Realizator pokazuje tu bowiem diametralnie różne reakcje widzów na *Dionysus in '69*. Jedni siadali na drewnianych rusztowaniach i – niczym w tradycyjnym teatrze pudełkowym – śledzili działania aktorów. Inni wchodzili z wykonawcami w fizyczny, często intymny kontakt: włączali się do współ-

---

<sup>13</sup> Richard SCHECHNER, *6 Axioms of Environmental Theatre*, „The Drama Review” 1968, nr 3, s. 41-64, tu: s. 54. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

<sup>14</sup> *Dionysius in '69*, reż. Richard Schechner, realizacja nagrania Brian de Palma, Nowy Jork 1968, <http://hidvl.nyu.edu/video/000031372.html> (18.01.2015).

nego śpiewu i tańca, a nawet przytulali się do nich i z nimi całowali. Jak się wydaje, Schechner wywoływał dzięki temu u odbiorców efekt autentyczności przestrzeni, w której rozgrywało się przedstawienie. Po pierwsze efekt ten polegał na stworzeniu przekonania, że widz znajduje się w przestrzeni codziennej, w której nie obowiązują reguły i procedury odbioru tradycyjnego przedstawienia teatralnego. Po drugie odbiorcy mogli odnieść wrażenie, że „autentyczna” przestrzeń umożliwia powstanie realnej wspólnoty między nimi i aktorami. Aby odsłonić performatywne mechanizmy, które doprowadziły do powstania tak rozumianego efektu autentyczności, należy najpierw rozpatrzyć twórczość Schechnera w szerszym, społeczno-kulturowym kontekście lat sześćdziesiątych XX wieku.

Wyłonieniu się sztuki performansu jako w pełni samodzielnej dziedziny sztuki na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku towarzyszyła silna reakcja sprzeciwu wobec instytucjonalnych ram sztuki, uwikłanej w ustalony po II wojnie światowej porządek oparty przede wszystkim na kapitalistycznych wartościach. W *Performance Art* RoseLee Goldberg stwierdza, że performans w przeciwieństwie do tradycyjnego dzieła sztuki „pomimo swojej widzialności był nieuchwytny, nie zostawiał żadnych śladów, wobec czego nie można było go kupić ani sprzedać”<sup>15</sup>. Sztuka performansu ze swojej natury wymykała się procesom komercjalizacji, typowym dla powojennego świata artystycznego w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej. Chociaż dzisiejsza performatyka często poddaje krytyce taki sposób myślenia o performansie – co pokażę w dalszej części książki – słowa Goldberg wskazują na to, że pierwsi artyści-performerzy chcieli podjąć przede wszystkim działania polityczne, mające na celu ukonstytuowanie nowej dziedziny sztuki w opozycji do innej – uznanej za martwą, zapewniającej widzom jedynie wrażenia estetyczne. W tym kontekście każde działanie artystyczne wykraczające poza tradycyjny model kontaktu ze

---

<sup>15</sup> RoseLee GOLDBERG, *Performance Art. From Futurism to the Present*, H.N. Abrams 1988, s. 152.

sztuką podzielać poglądy artystów publiczność uważała za bardziej autentyczne. Tym samym kategoria autentyczności pojawiła się w tym czasie jako efekt sztucznie wytworzonej przez performerów binarnej opozycji między przestrzenią estetyczną a przestrzenią pozaestetyczną, co miało służyć uwiarygodnieniu ich własnych praktyk artystycznych. W istocie bowiem przestrzenie pozaestetyczne, kiedy tylko wkroczą w nie artyści-performery, stają się przestrzeniami równie estetycznymi, jak znieawidzone przez nich budynki teatralne czy galerie. Aby zobaczyć, na czym polegał ten proces, warto przyjrzeć się temu, co działo się z przestrzenią warsztatu samochodowego w *Dionysus in '69*.

W trakcie prac nad przedstawieniem Schechner i jego zespół nazwali „autentyczny” warsztat samochodowy mianem Performing Garage. Był on odtąd stałą siedzibą Performance Group. W świetle politycznego aspektu sztuki performansu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, na który wskazywała RoseLee Goldberg, nazwa ta traci neutralność i przestaje oznaczać po prostu miejsce artystycznych eksperymentów Schechnera, odsłaniając dwuznaczność właściwą dla kategorii autentyczności przestrzeni. Z jednej strony imiesłów *performing* odsyła do procesu, w którym „znaleziona” – jak chciał Schechner – przestrzeń warsztatu samochodowego poprzez swoje materialne właściwości aktywnie wpływała na doświadczenie uczestników *Dionysus in '69*, umożliwiając im odbiór przedstawienia na różne sposoby. Z drugiej odnosi się również do wszelkich performatywnych strategii, z pomocą których Schechner zmieniał warsztat samochodowy w przestrzeń autentyczną. Wszelkie zmysłowe doświadczenia widzów w procesie odbioru artystycznego działania powinny zyskiwać tu przewagę nad intelektualnym i biernym odbiorem sztuki, jaki obowiązuje w estetycznej przestrzeni galerii czy teatru. Przykładów takich strategii dostarcza cytowany wcześniej esej Schechnera, w którym stwierdza on wprost:

Teatralne *decorum* zakłada, że widzowie muszą dostosować swoje zachowanie się do ścisłych reguł. Nie mogą opuścić swo-

ich miejsc, muszą przyjść punktualnie, mogą opuścić widownię jedynie w trakcie przerwy lub po zakończeniu przedstawienia, powinni wyrażać aprobatę bądź dezaprobatę wobec działań scenicznych jedynie za pomocą wyznaczonych form aplauzu, ciszy, śmiechu, płaczu i tak dalej. Natomiast w niektórych intermediach i przedstawieniach *environmental theatre* publiczność jest wręcz zachęcana do aktywnego uczestnictwa (s. 44).

Schechner przeciwstawia *environmental theatre* pewnemu stereotypowemu zestawowi procedur regulujących zachowanie publiczności w teatrze pudełkowym. Wystarczy bowiem przywołać pierwszy rozdział *Nany* Emila Zoli, w którym autor opisuje niezdiscyplinowaną publiczność teatru Variétés, oczekującą na pojawienie się na scenie tytułowej bohaterki, by podważyć opisywany powyżej operacyjny charakter przestrzeni w tradycyjnym teatrze Zachodu<sup>16</sup>. Jak się wydaje, twórca Performance Group celowo nie problematyzował społeczno-historycznego kontekstu, w jakim pojawiły się opisywane przez niego procedury, by zaanektowany przez niego warsztat samochodowy mógł ukonstytuować się jako przestrzeń „autentyczna”. Miała ona umożliwiać widzowi nie tylko zmysłowe doświadczenie, ale także aktywne uczestnictwo w wydarzeniu artystycznym.

Analizowane powyżej strategie performatywnego wytwarzania efektu autentyczności przestrzeni działania artystycznego każą zastanowić się nad drugim charakterystycznym dla *environmental theatre* aspektem doświadczenia przestrzeni, który opiera się na wspólności i wzajemnym oddziaływaniu na siebie widzów i aktorów. Opisując znaczenie, jakie słowu *environment* nadał założyciel Performance Group, Ostrowska stwierdza, że *environment*

jest tym, co wypełnia i dopełnia pustą przestrzeń, jest tym, co budowane w miejscu, razem i równocześnie z inscenizacją. Nie jest ani scenografią, ani zewnętrznymi warunkami miejsca,

---

<sup>16</sup> Emil ZOLA, *Nana*, tłum. Zofia Karczevska-Markiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy 1989.

które w jakiś sposób determinowałyby czy nadmiernie określały zdarzenie i relacje w nim zawarte (s. 137).

Badaczka sugeruje w ten sposób, że *environmental theatre* nie miał służyć zawłaszczaniu konkretnej przestrzeni, lecz stworzeniu w niej warunków do zaistnienia międzyludzkich relacji między aktorami i widzami. Schechner uważał bowiem, że w tego typu przedstawieniach „nie istnieje żaden podział przestrzeni, a scena nie jest w żaden sposób oddzielona od widzów” (s. 50). Jego słowa wyrażają przekonanie, że działanie artystyczne nie tylko oferuje widzowi bezpośrednie doświadczenie materialnej przestrzeni, ale także umożliwia powstanie wspólnoty widzów i aktorów. Aby pokazać cechy tej wspólnoty, warto odwołać się do opisu *Dionysus in '69*, który znajdziemy w *Estetyce performatywności*. Fischer-Lichte twierdzi bowiem, że w spektaklu Schechnera szczególnie istotny był

udział w rytuale narodzin i śmierci oraz w bachicznym tańcu po narodzinach Dionizosa („Razem stanowimy wspólnotę. Możemy razem świętować. Razem się radować. (...) Więc od teraz dołączcie do nas. To taniec wokół świętego miejsca moich narodzin”), stwarzający możliwość powstania wspólnoty aktorów i widzów, która konstituowała się w osobliwej międzyprzestrzeni. Była to wspólnota, która widzów pozostających poza jej granicami obejmowała jako część fikcyjnego wydarzenia, jako część „sztuki teatralnej”, a w tym sensie tworząc wspólnotę świata przedstawionego. Zarazem jednak działania wykonywane wspólnie przez aktorów i widzów prowadziły do stworzenia **realnej**, społecznej wspólnoty. Tak więc „**realna**” wspólnota powstawała w tym przypadku tylko z punktu widzenia tych, którzy zaangażowali się we wspólne wykonywanie działań; tych, którzy w ramach fikcyjnej „sztuki teatralnej” przyczyniali się do narodzin Dionizosa czy śmierci Penteusza, a zatem przykładali rękę do stworzenia zarówno fikcyjnej, jak i **realnej** wspólnoty (s. 84; podkr. M.Ch.).

W powyższym fragmencie szczególnie interesujący wydaje się powtarzający się w odniesieniu do wspólnoty widzów i aktorów przy-

miotnik „realny”. Na czym miałyby polegać owa realność wspólnoty w przedstawieniu Schechnera?

Na postawione powyżej pytanie można udzielić co najmniej dwóch odpowiedzi w zależności od społeczno-kulturowego kontekstu, w którym umieścimy omawiane przedstawienie Schechnera. Po pierwsze powstało ono nie tylko na fali oporu wobec instytucjonalnych i ekonomicznych uwarunkowań sztuki, na co wskazywała cytowana wcześniej Goldberg. Ponadto – jak chce Fischer-Lichte – „powstałe w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przedstawienia Performance Group Schechnera, a w Europie akcje Nitscha i Beuysa czy performanse Abramović stanowiły bezpośrednią i ostrą reakcję na postępujące medialne zapośredniczenie kontaktów w kulturze zachodniej Europy” (s. 110). Widziana z tej perspektywy realność wspólnoty widzów i aktorów w *Dionysus in '69* zasadza się przede wszystkim na cielesnej współobecności wszystkich uczestników. Powstaje ona zatem jedynie w opozycji do zmediatyzowanych form kultury, w których kontakt widza i aktora odbywa się za pośrednictwem takich nośników, jak film, zdjęcie czy płyta kompaktowa. Wśród performatywnych strategii wytwarzania tego typu realnej wspólnoty w omawianym przedstawieniu Performance Group można wymienić chociażby eksponowanie nagiego ciała aktorów, którzy wykonują intensywne działania fizyczne, zachęcając przy tym widzów do zdjęcia ubrań i włączenia się w akcję przedstawienia. Konsekwencją wykorzystywania tego rodzaju strategii w działaniach artystycznych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stało się charakterystyczne dla sztuki performansu przekonanie o jej wyjątkowości, która polega na stwarzaniu warunków dla realnego oddziaływania na siebie widzów i aktorów. Fischer-Lichte określa ten proces mianem autopojetycznej pętli feedbacku, w której „w jakiś tajemniczy sposób działania i zachowania aktorów oraz widzów wpływają na siebie nawzajem w procesie negocjacji zasad wzajemnego kontaktu” (s. 60). Kontakt ten okazuje się jednak możliwy jedynie w bezpośrednio dostępnej zmysłowo, wolnej od medialnych zapośredniczeń przestrzeni. Niemiecka badaczka polemizuje tutaj z amerykańskim performatykiem

Philipem Auslanderem, dla którego realność przestrzeni, podkreślana przez twórców performansu bądź innych artystycznych działań „na żywo” (*live*), istnieje jedynie jako efekt zastosowania określonego repertuaru strategii wykorzystywanych w telewizji lub filmie<sup>17</sup>. Fischer-Lichte nie tylko twierdzi, że realne oddziaływanie widzów i aktorów może zaistnieć wyłącznie w przedstawieniach *live*. Uważa wręcz, że „rozwijające się wciąż jeszcze media elektroniczne mogą się wiele nauczyć i wiele przejąć od autopojetycznej pętli feedbacku” (s. 115). Innymi słowy, autorka *Estetyki performatywności* postuluje, by proces charakterystyczny dla performansu stał się modelem również dla zmediatyzowanych form kultury. Jeśli jednak powrócimy do *Dionysus in '69* i przyjrzymy się jego filmowej wersji, którą w 1968 roku przygotował Brian de Palma, to okaże się, że już w latach sześćdziesiątych relacje między realną wspólnotą widzów i aktorów a doświadczeniem kontaktu z zapośredniczonym medialnie obrazem były daleko bardziej skomplikowane, niż chciałaby to widzieć Fischer-Lichte.

Wydaje się, że doświadczenie realnej wspólnoty uczestników, biorących „na żywo” udział w przedstawieniu Schechnera, zostało w dużym stopniu sformatowane przez film De Palmy. Większość z nich zapewne znała twórczość reżysera, który w 1968 roku otrzymał pierwszą nominację do Oscara, a rejestracja omawianego przedstawienia została zgłoszona do 20. Międzynarodowego Konkursu Filmowego w Berlinie. *Dionysus in '69* pokazuje, że realna wspólnota jest wytwarzana w trakcie przedstawienia, a istotny wpływ na jej powstanie mają charakterystyczne dla danej epoki strategie artystyczne stosowane w innych mediach. Wykorzystywane przez reżysera filmowe środki równie skutecznie, jak strategie performatywnego wytwarzania autentyczności przestrzeni Schechnera, służyły podkreśleniu cielesnej współobecności widzów i aktorów. De Palma zastosował zupełnie nową wówczas technikę *split-screen*, dzieląc obraz

---

<sup>17</sup> Philip AUSLANDER, *Liveness. Perfomance in a Mediatized Culture*, Routledge 2008.



filmowy na dwie części, by – jak sam twierdził w jednym z wywiadów – „pokazać rzeczywiste zaangażowanie widzów oraz uchwycić życie widowni i przedstawienia, w miarę jak te dwa światy wzajemnie się ze sobą przenikały”<sup>18</sup>. Konsekwencją zastosowania takiego sposobu filmowania było wzmocnienie obrazu nagich ciał widzów i aktorów, wchodzących ze sobą w fizyczny kontakt. De Palma wykorzystał również światło, które padało na uczestników *Dionysus in '69* z góry, podkreślając niektóre fragmenty ich ciał, co dodatkowo intensyfikowało wrażenie kontaktu cielesnego. Z tej perspektywy należy podać w wątpliwość postulowaną przez Fischer-Lichte realność wspólnoty widzów i aktorów, opartą na ich cielesnej współobecności. Przypadek *Dionysus in '69* pokazuje, że realność ta może powstać jako wynik konsekwentnie stosowanych przez De Palmę filmowych strategii obrazowania.

Realność wspólnoty, która rzekomo powstaje w wyniku działania *live* w autentycznej przestrzeni, ma jeszcze jeden aspekt. Można go dostrzec, analizując wygłaszane przez samego Schechnera poglądy na temat cielesnej współobecności widzów i aktorów. Przyjrzyjmy się zatem jeszcze jednemu aksjomatowi jego *environmental theatre*, który zamyka się w zwięzłej formule: „Cała przestrzeń służy performansowi. Cała przestrzeń służy widowni” (s. 48). Twórca Performance Group *explicite* deklaruje tutaj zniesienie wszelkich „sztucznych” podziałów na przestrzeń estetyczną i przestrzeń życia społecznego. Jeśli jednak prześledzimy przykłady, jakimi ilustruje ten aksjomat, to okaże się, że mamy do czynienia z kolejnym ideologicznym myśleniem o kulturze. Aby uzasadnić zniesienie w swojej sztuce granicy między sceną i widownią, Schechner powołuje się bowiem na cykliczne rytuały plemion zamieszkujących wyspę Bali. Warto tutaj przywołać dłuższy fragment jego rozważań:

W trakcie tych performansów cała wioska, albo inne miejsce leżące w jej pobliżu, zostaje zagarnięta w przestrzeń perfor-

---

<sup>18</sup> Brian de Palma. *Interviews*, red. Lawrence KNAPP, The University Press of Mississippi 2003, s. 26.

mansu, który nie ma jednak nigdy statycznego charakteru, ale przemieszcza się w obrębie ledwie zarysowanego terytorium. Widzowie podążają za performansem, ulegając mu, gdy się do nich zbliża, bądź próbując go dogonić, gdy się od nich oddala. Balijskie tańce zarejestrowane na taśmie filmowej przez Margaret Mead i Gregory'ego Batesona w 1938 roku charakteryzuje specyficzne przemieszanie przestrzeni widzów i aktorów oraz doskonałe wykorzystanie nie do końca określonych granic performansu. Choć taniec ten jest niezwykle zorganizowany, tancerze nie czują się przywiązani do jednego miejsca. Jednocześnie polują oni na „czarownicę” (tym niefortunnym określeniem Mead nazywa złośliwe bóstwo pojawiające się w trakcie rytuału) i są obiektem polowania, wkraczają i wychodzą poza przestrzeń świątyni i zajmują cały główny plac wioski. **Przestrzeń tego performansu jest więc organicznie związana z jego akcją, czego nie można powiedzieć o naszym teatrze, gdzie akcja jest dostosowywana do jakiejś przestrzeni.** Taniec balijski kreuje natomiast własną przestrzeń, która przemieszcza się tam, gdzie to potrzebne (s. 49; podkr. M.Ch.).

Opis Schechnera wyraźnie wskazuje na to, że postulowana przez niego wspólnota aktorów i widzów ma źródło w utrwalonym w kulturze zachodniej micie Orientu jako miejsca, w którym zachowały się bardziej pierwotne i autentyczne praktyki kulturowe<sup>19</sup>. W przytoczonych słowach pobrzmiewa chociażby echo fascynacji teatrem z Bali Antonina Artauda, który już w latach trzydziestych XX wieku twierdził, że w przedstawieniach tego typu „nie zostaje stracony żaden punkt w przestrzeni, a tym samym ani jedno możliwe napomknienie. I jest filozoficzne jakby poczucie zdolności nagłego po-

---

<sup>19</sup> Posługuję się tym pojęciem w znaczeniu, jakie mu nadał Nicola Savarese. Chodzi o pewien typowy dla kultury Zachodu sposób konstruowania tożsamości w oparciu o wyidealizowany obraz cywilizacji Wschodu. Nicola SAVARESE, *Mit Orientu*, tłum. Ewa Bał, *Didaskalia* 2013, nr 112, s. 162-168 oraz nr 113, s. 147-156. Kolejne cytaty oznaczane odpowiednio *Mit Orientu I* i *Mit Orientu II*, numery stron w nawiasach.

wrotu do chaosu, jaką ma natura”<sup>20</sup>. W tym kontekście *environmental theatre* Schechnera stanowi wyraz naznaczonej nostalgią chęci powrotu do „naturalnego” modelu teatru, powrotu wbrew współczesnym mu praktykom teatralnym. Już na poziomie stosowanej przez twórcę Performance Group terminologii ujawnia się więc kolejna charakterystyczna dla sztuki *site-specific* opozycja między przestrzenią rytuału, która „organicznie” wiąże się z jego akcją, a przestrzenią sceny pudełkowej, w którą akcja przedstawienia jest (w domyśle, „sztucznie”) wtłaczana. Jednocześnie uderza łatwość, z jaką Schechner pisze o balijskich rytuałach w kategoriach performansu, a więc konkretnej formy sztuki Zachodu, za której ukonstytuowanie się odpowiada w dużej mierze on sam. Ujawnia się tutaj łączące Artauda i Schechnera, a następnie badaczy z kręgu antropologii teatru, przekonanie o ogólnoludzkim wymiarze performansu jako kategorii wspólnej dla wszystkich kultur i cywilizacji świata. Tymczasem zarówno autor *Teatru okrucieństwa*, jak i twórca Performance Group posługiwali się odwołaniami do tradycji teatru orientalnego, interpretując je w kategoriach właściwych dla kultury Zachodu.

Fałszywości takiego sposobu myślenia o teatrze Orientu dowiódł Nicola Savarese, analizując obecność teatru japońskiego w kulturze modernizmu. Opisując „fenomen Sady Yacco” (*Mit Orientu II*, s. 147), japońskiej tancerki, której występy cieszyły się ogromną popularnością w Europie i Ameryce przełomu XIX i XX wieku, Savarese pokazał, że teatr japoński – rzekomo bardziej intensywny emocjonalnie i bogatszy znaczeniowo od teatru europejskiego – nigdy nie istniał, gdyż powstał dopiero w wyniku działania dominujących w tamtym czasie zachodnich konwencji artystycznych. Przedstawienia Sady Yacco, współtworzone przez amerykańską antreprenerkę Loię Fuller i japońskiego aktora Otojiro Kawakamiego, „były to raczej dramy, a ściślej: mimodramy w jednym akcie, czasem w dwóch odsłonach. Kawakami wymyślał je w oparciu o fabuły dramatów ja-

---

<sup>20</sup> Antonin ARTAUD, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1966, s. 81-82.

pońskich, ale skrajnie upraszczał ich akcję, dostosowując ją do możliwości intelektualnych zachodniego odbiorcy” (*Mit Orientu I*, s. 162). Savarese obnaża w ten sposób mechanizm performatywnego wytwarzania autentyczności orientalnych praktyk teatralnych w kulturze Zachodu. Analizując cytowany wcześniej fragment pism Schechnera przez pryzmat ustaleń autora *Mitu Orientu*, można prześledzić omawiany tutaj mechanizm w odniesieniu do sztuki *site-specific*.

Znamienne wydaje się zwłaszcza to, że twórca *environmental theatre* powołuje się na rytuały balijskie zarejestrowane w 1938 roku przez Margaret Mead i jej męża Gregory’ego Batesona – dwoje antropologów, których praca wzbudzała i wzbudza ogromne kontrowersje wśród etnologów i antropologów kulturowych. Jak dowodzi indonezyjska antropolożka Fatimah Tobing Rony, film *Trance and Dance in Bali* nie dokumentuje balijskich rytuałów. Podobnie jak w przypadku występów Sady Yacco, mamy tu do czynienia z przedstawieniem „trupy teatralnej pochodzącej z południa Bali, którzy tańczą dla turystów”<sup>21</sup>. Rony wskazuje również, że zarówno oglądający występ turyści, jak i twórcy filmu zostali celowo usunięci z kadru, by uwiarygodnić autentyczność rytuałów. Tym samym film ukrywa przed tymi, którzy go oglądają, podział na turystów i aktorów, pozostawiając wrażenie nieograniczonej przestrzeni i realnej wspólnoty uczestników dokumentowanego rytuału. Taką interpretację potwierdza towarzyszący filmowej rejestracji „obiektywny” komentarz samej Mead, który jednak bardzo często kłóci się z tym, co widzimy na nagraniu<sup>22</sup>. Zwraca na to uwagę sam Schechner, podkreślając błędnie używany przez nią termin „czarownica” w odniesieniu do jednej z postaci balijskich performansów. W filmie bowiem wyraźnie widać postać męską, która wyglądem przypomina szamana.

---

<sup>21</sup> Fatimah Tobing RONY, *The Photogenic Cannot Be Tamed: Margaret Mead and Gregory Bateson’s „Trance and Dance in Bali”*, „Discourse” 2006, nr 1, s. 5-27, tu: s. 16.

<sup>22</sup> Por. Gregory BATESON, Margaret MEAD, *Trance and Dance in Bali*, 1952, <http://vdownload.eu/watch/4238240-gregory-bateson-and-margaret-mead-trance-and-dance-in-bali-1952.html> (31.03.2015).

Mead dokonuje więc charakterystycznej dla antropologów interpretacji obcych kulturowo elementów z pomocą kategorii właściwych dla kultury Zachodu. Twórca Performance Group zdaje się jednak nie wyprowadzać wniosków z rażącej rozbieżności między tym, co zawiera naukowy opis, a tym, co pokazuje obraz filmowy, choć sam je zauważa. Film Mead i Batesona służy mu bowiem do uwiarygodnienia proponowanej koncepcji realnej wspólnoty widzów i aktorów, która może zaistnieć jedynie w trakcie działania artystycznego, rozgrywającego się w autentycznej, materialnej przestrzeni.

Analiza artystycznej praktyki Schechnera oraz jego pism teoretycznych z perspektywy współczesnych przedstawień *site-specific* dowodzi, że *environmental theatre* nie można dłużej traktować jako subwersywnego działania artystycznego, które umożliwiałoby twórcom stworzenie „autentycznych” przestrzeni, istniejących poza miejscami kontrolowanymi przez dominujące instytucje władzy. Przypadek *Dionysus in '69* wyraźnie pokazał bowiem, że należy mówić raczej o różnego typu strategiach performatywnego wytwarzania autentyczności tych przestrzeni. Po pierwsze chodzi tu o strategie, dzięki którym Schechner podkreślał esencjonalnie pojmowaną materialność przestrzeni warsztatu samochodowego, aby umożliwić widzom wielość sposobów odbioru przedstawienia. Po drugie przedstawienie miało wywołać wrażenie, że między aktorami i widzami zawiązuje się realna wspólnota oparta na ich niezapośredniczonej cielesnej współobecności oraz braku sztucznych podziałów na scenę i widownię. Umieszczenie przedstawienia w konkretnych społeczno-kulturowych kontekstach, właściwych działaniom Richarda Schechnera, pozwoliło natomiast odsłonić założenia ideologiczne, leżące u podstaw jego koncepcji przestrzeni. Z perspektywy powyższych ustaleń postaram się sformułować teraz nowy model przestrzeni, który pozwoli mi analizować działania artystyczne w konkretnej przestrzeni jako efekt kształtujących się za każdym razem inaczej relacji między różnymi sposobami jej postrzegania.



## ROZDZIAŁ 2

# CZTERY PRZESTRZENIE W PRZEDSTAWIENIACH *SITE-SPECIFIC*

**W** poprzednim rozdziale próbowałem pokazać, że genealogiczny i genealogiczny sposób myślenia o przedstawieniach *site-specific* prowadzi do ukonstytuowania się binarnej opozycji między przestrzenią estetyczną, zdominowaną przez dominujące instytucje władzy, a przestrzenią „autentyczną”, znajdującą się poza teatrem i galerią. Tymczasem, jak mi się zdaje, interesujące mnie działania artystyczne wymagają sformułowania takiego modelu przestrzeni, który pozwoli dostrzec różnego typu dynamiczne relacje między tymi dwoma typami, które zmieniają się w trakcie przedstawienia. W tym celu w pierwszej kolejności zastanowię się nad zmianą paradygmatu myślenia o przestrzeni, jaka dokonała się za sprawą Michela Foucaulta. Kwestionując wywodzącą się z kartezjańskiego racjonalizmu tradycyjną koncepcję przestrzeni, zakładającą jej wyłącznie fizyczny aspekt, francuski filozof dał impuls do intensywnych badań, które z dzisiejszej perspektywy określa się jako zwrot ku przestrzeni<sup>1</sup>. Te badania zajmują się głównie relacjami między materialnością

---

<sup>1</sup> W zachodnioeuropejskiej myśli humanistycznej termin „zwrot ku przestrzeni” może mieć co najmniej trzy odpowiedniki: *spatial turn*, *topologische Wende* oraz *topographische Wende*. Ponieważ każdy z nich pociąga za sobą inny sposób myślenia o przestrzeni, w niniejszej pracy przyjmuję jedną koncepcję – *spatial turn*, którą sformułował Edward SOJA w książce *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso 1989. Więcej na temat tradycji *spatial turn* we współczesnej humanistyce zob. *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, red. Stephan GÜNZEL, J.B. Metzler 2010, s. 90-95.

a fikcjonalnością przestrzeni, rozumianą jako kulturowe sposoby jej reprezentacji, narracjami historycznymi na jej temat bądź ideologicznymi dyskursami, w które bywała wpisywana. Zainspirowani myślą Foucaulta badacze starają się zatem dociec, w jaki sposób wszelkiego rodzaju instytucje, kiedy zarządzają przestrzenią, zarządzają jednocześnie nie tylko zachowaniami jednostek, ale przede wszystkim ich pamięcią zbiorową i tożsamością. Zniesienie granicy pomiędzy materialnym a fikcjonalnym aspektem przestrzeni, jakie dokonało się za sprawą autora *Słów i rzeczy*, pozwoli mi następnie sformułować taką koncepcję przestrzeni, w której centrum znajduje się kwestia sposobów jej doświadczania. Wykorzystam do tego rozważania amerykańskiego geografa Edwarda Soi, który ustalenia na temat przestrzeni Foucaulta jako narzędzia kontrolowania i zarządzania społeczeństwem rozszerzył, uwzględniając doświadczenie funkcjonujących w niej grup i jednostek. Doświadczenie to określił terminem „Trzecia Przestrzeń”. Jak udowodnię, zaproponowany przez Soję sposób myślenia o przestrzeni pozwoli precyzyjnie opisać dynamiczne relacje między materialnością danej przestrzeni a związanymi z nią dyskursami, które uruchamiają twórcy przedstawień *site-specific*. Przydatność tej koncepcji do opisu interesujących mnie zjawisk artystycznych zademonstruję, analizując przedstawienie *Hotel Savoy* (2012) Michała Zadary. Zostało ono pokazane w przestrzeni ciągle jeszcze działającego łódzkiego hotelu, który odgrywa istotną rolę w podtrzymywaniu tożsamości zbiorowej mieszkańców Łodzi. Następnie sam postaram się uzupełnić rozważania Soi o element doświadczenia przestrzeni, które pojawia się wraz z rozpowszechnieniem się nowych mediów, zaczynających w znacznym stopniu determinować to, w jaki sposób uczestnicy współczesnej kultury postrzegają rzeczywistość.



## INNE PRZESTRZENIE FOUCAULTA

W wygłoszonym w 1967 roku referacie *O innych przestrzeniach* Foucault zwrócił uwagę na to, że filozofia XIX wieku wyraźnie lekceważyła problemy przestrzeni, gdyż interesowała się przede wszystkim czasem jako gwarantem postępu i rozwoju. Tymczasem, jak podkreślał, „znajdujemy się w momencie, w którym doświadczamy świata w mniejszym stopniu jako życiowego rozwoju w czasie, a w większym jako sieci łączącej punkty i **przecinającej swoje własne pasma**”<sup>2</sup>. Tym samym Foucault zakwestionował koncepcję linearnego rozwoju w czasie jako podstawy dla ludzkiego doświadczenia na rzecz pogłębionego namysłu nad rolą przestrzeni w rzeczywistości społecznej po II wojnie światowej. Jednak by zrozumieć znaczenie, jakie przypisywał tej tradycyjnej kategorii ludzkiego poznania, należy przyrzeć się bliżej jej cechom, wymienionym w cytowanym wyżej fragmencie. Przestrzeń dla Foucaulta to sieć łącząca znajdujące się w niej elementy. W ten sposób przeciwstawiał się on wywodzącemu się jeszcze ze średniowiecza przekonaniu o bierności przestrzeni, której raz na zawsze przypisane zostały konkretne właściwości. O ile z dzisiejszej perspektywy sieć jako konceptualizacja przestrzeni wydaje się dość oczywista, o tyle warto zastanowić się nad tym, co oznacza stwierdzenie, że przestrzeń przecina swoje własne pasma. W oryginalnym tekście artykułu Foucaulta pojawia się stwierdzenie *entrecroiser ses echeveaux* (dosł. krzyżować swoje splecione nici), które wskazuje, że autor postrzega przestrzeń jako swego rodzaju tkaninę. Tym samym opisywany przez niego model przestrzeni jako sieci zyskuje dodatkowo trzeci wymiar, gdyż składa się ona ze splecionych ze sobą nici. Czym jednak są owe nici bądź pasma, jak chce polski tłumacz Foucaulta? Odpowiedzi na to pytanie dostarcza następujący fragment *O innych przestrzeniach*: „Nie żyje-

<sup>2</sup> Michel FOUCAULT, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. Maciek Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 16, s. 7-13, tu: s. 7. Wszystkie cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach. Podkr. M.Ch.

my wcale w homogenicznej i pustej przestrzeni, lecz wręcz przeciwnie – w przestrzeni dogłębnie przesiąkniętej właściwościami, a być może także dogłębnie fantazmatycznej” (s. 8). Widać wyraźnie, że przestrzeń Foucaulta to nie tylko jej fizykalne wymiary i materialne przedmioty, które się w niej znajdują i wchodzą ze sobą w rozmaite interakcje. Materialny kształt przestrzeni splata się bowiem nieuchronnie z konkretnymi dyskursami na jej temat. W tym kontekście rozważania Foucaulta stają się krytyką wyrażonego przez Kartezjusza w *Medytacjach o filozofii pierwszej* podglądu, że „przestrzeń, w której nie ma niczego, co pobudzałoby moje zmysły i wywoływało w nich wrażenia, jest pusta”<sup>3</sup>. W stwierdzeniu tym ujawnia się kartezjański dualizm *res extensa* i *res cogitans*, sprowadzający kwestię przestrzeni wyłącznie do sfery materialności, a wszelkie sposoby jej reprezentacji do idei pojawiających się w ludzkim umyśle. Rozróżnienie tych porządków pomogło Kartezjuszowi dokonać podziału na doświadczenia zmysłowe, zawsze niedoskonałe i obarczone ryzykiem błędu, oraz doświadczenia rozumowe, którym przyznawał on pierwszeństwo jako pozwalającym uzyskać niezachwianą wiedzę o świecie. Tymczasem u Foucaulta zmysłowe doświadczenie przestrzeni jest tylko jednym z możliwych sposobów jej odbierania, zawsze uwikłanym w rozmaite kulturowe, historyczne bądź ideologiczne dyskursy. Zależności między materialnością przestrzeni a wplecionymi w nią fantazmatycznymi elementami okazują się jednak na tyle skomplikowane, że warto przyjrzeć się bliżej typologii zaproponowanej w wykładzie *O innych przestrzeniach*, by następnie rozważyć jej funkcjonalność w analizie przedstawień *site-specific*.

Rozważania Foucaulta na temat przestrzeni nieuchronnie wiążą się z rzeczywistością społeczną jako polem oddziaływania na siebie różnych kulturowych i politycznych sił, umożliwiających zarządzanie jednostkami. By zademonstrować funkcjonowanie tych mechanizmów, francuski filozof powołuje dwie kategorie, dzięki

---

<sup>3</sup> KARTEZJUSZ, *Medytacje o pierwszej filozofii*, tłum. Jan Hartman, Wydawnictwo Zielona Sowa 2004, s. 89.

którym opisuje odmienne sposoby postrzegania przestrzeni. Jako pierwszą wprowadza kategorię utopii, czyli takich przestrzeni, które są „społeczeństwem w formie doskonałej albo stanowią jego dokładne przeciwieństwo, pozostając jednak w zasadniczy i fundamentalny sposób miejscami nierzeczywistymi” (s. 9). Inaczej mówiąc, utopia to idealna wizja społeczeństwa, całkowicie poddanego władzy instytucji. Dla francuskiego filozofa takie przestrzenie muszą być jednak pozbawione materialnego zakorzenienia, gdyż każda próba wprowadzenia utopii w życie nieuchronnie prowadzi do konfliktu między zarządzającymi nią instytucjami a funkcjonującymi w niej grupami bądź jednostkami. Tak właśnie powstaje drugi rodzaj przestrzeni, który Foucault nazywa heterotopią. Tu dochodzą do głosu rozmaite dyskursy, które służą zarówno utwierdzeniu, jak i kontestacji ustalonego przez społeczeństwo porządku. Heterotopia nie jest więc uniwersalną, abstrakcyjną kategorią, umożliwiającą ludzkie poznanie. Jej zadanie polega na tym, by wprowadzać określoną wizję społeczeństwa, oddzielając od siebie różne obszary życia, a co za tym idzie różne jednostki. Tym samym Foucault nie formułuje typologii heterotopii ze względu na ontologiczną hierarchię znajdujących się w niej bytów, lecz bierze pod uwagę nieustannie zmieniające się funkcje, jakie dana heterotopia ma spełniać w społeczeństwie. Choć w tekście *O innych przestrzeniach* prezentuje jedynie zarys proponowanej heterotopologii, czyli nauki o heterotopiach, to przecież wskazuje na wybrane parametry analizy przestrzeni, które zestawie w tym momencie z funkcjami, jakie jej przypisują przedstawienia *site-specific*. Podstawą dla określenia tych funkcji będzie przedstawienie *Tunnel 228* (2009) brytyjskiej grupy teatralnej Punchdrunk.

Skoncentruję uwagę szczególnie na dwóch rodzajach przestrzeni, które Foucault nazywa heterotopiami akumulacji czasu i heterotopiami absolutnej czasowości. W bezpośredni sposób odnoszą się one bowiem do interesującego mnie tu problemu związków między przestrzenią a pamięcią zbiorową. Typowym przykładem tych pierwszych są dziewiętnastowieczne biblioteki i muzea, „w których czas nie przestaje się nagromadzać i wdrypywać na swój szczyt”

(s. 12). Widać wyraźnie, że w koncepcji heterotopii czas to jedynie funkcja przestrzeni. Z perspektywy badań nad pamięcią powiedzielibyśmy, że heterotopie akumulacji czasu to miejsca wyznaczone do tego, by jednostki mogły w nich uzyskać dostęp do pamięci zbiorowej własnej grupy społecznej. Jeśli chodzi o heterotopie absolutnej czasowości, Foucault zalicza do nich miejsca „związane z czasem w jego najbardziej powierzchniowej, przejściowej i nietrwałej postaci. (...) Takie są przykładowo jarmarki, owe niezwykle puste miejsca na obrzeżach miast, które raz albo dwa razy do roku wypełniają się barakami, stoiskami, dziwacznymi przedmiotami, zapaśnikami, kobietami-wężami, wróżkami etc.” (s. 12). Innymi słowy, heterotopie to miejsca karnawału, w których społeczeństwo umożliwia jednostkom chwilowe wymknięcie się panującym na co dzień zasadom porządku społecznego. Wydaje się jednak, że przestrzenie, w których rozgrywają się przedstawienia *site-specific*, wymykają się jednoznaczному przypisaniu do któregośkolwiek z tych rodzajów heterotopii. Jednocześnie zachodzi w nich bowiem akumulacja różnych porządków czasowych, a także pozwalają one widzowi-uczestnikowi wyjść na chwilę poza społecznie ustalony sposób doświadczania przestrzeni.

Weźmy na przykład nieczynny Dworzec Waterloo, w którym rozgrywało się przedstawienie *Tunnel 228*, przygotowane w 2009 roku przez brytyjską grupę teatralną Punchdrunk. Z jednej strony miejsce to można zaliczyć do heterotopii akumulacji czasu, gdyż jego materialny kształt i znajdujące się w nim pozostałości dawnych zabudowań stacji odsyłają zarówno do historii rewolucji przemysłowej, jak i brytyjskiego kapitalizmu. Dworzec Waterloo funkcjonuje dziś jako pomnik imperialnej przeszłości Wielkiej Brytanii i jako taki umożliwia jednostkom dostęp do ich pamięci zbiorowej. Ponadto twórcy z grupy Punchdrunk umieścili w nim przygotowane obiekty artystyczne w gablotach, co wprost przywodzi na myśl przestrzenie muzealne. Tym samym można omawianą przestrzeń uznać za przykład heterotopii akumulacji czasu. Jednak z drugiej strony Dworzec Waterloo staje się za sprawą artystycznego wydarzenia jednocześnie

heterotopią absolutnej beczasowości. Dzięki twórcom *site-specific* niedostępne na co dzień tunele zostały bowiem na krótki czas udostępnione widzom, którzy mogą się w nich swobodnie poruszać. Dworzec staje się więc przestrzenią karnawału. Twórcy grupy Punchdrunk, jakby wzgodnie z opisem Foucaulta, wprowadzają do niej pochodzące z wielu dziedzin sztuki artefakty i działania, które nie układają się żadną spójną artystyczną narracją. Tym samym poszczególnym obiektom nie można przypisać konkretnego znaczenia w ramach całego przedstawienia. Najlepszym przykładem jest tutaj umieszczona w muzealnej gablocie rzeźba Kate MccGwire, będąca amorficzną rzeźbą z ptasich piór. Osoby biorące udział w *Tunnel 228* muszą same ustalić, w jaki sposób omawiana rzeźba odnosi się do postindustrialnych podziemi dworca. Idąc za rozumowaniem Foucaulta, można powiedzieć, że funkcja omawianej przestrzeni polega zarówno na tym, by umożliwić jednostce dostęp do przeszłości, jak i pozwolić jej na grę z regułami, które ten dostęp regulują. Punchdrunk wykorzystuje strategię właściwą dla muzeów, gdzie poszczególne artefakty są dokładnie opisane i umieszczone na osi czasu, jednocześnie umożliwiając uczestnikom przedstawienia układanie własnych narracji na ich temat. Tym samym *Tunnel 228* wymyka się zarysowanej w wykładzie *O innych przestrzeniach* typologii heterotopii, opartej na przypisywaniu danej przestrzeni konkretnej funkcji. W jaki więc sposób można opisać przestrzeń przedstawienia *site-specific*?

Na przykładzie omawianego przeze mnie *Tunnel 228* grupy Punchdrunk wyraźnie widać, że zarządzanie jednostkami za pomocą heterotopii polega nie tyle na instytucjonalnym wyznaczaniu poszczególnym przestrzeniom określonych funkcji, ile na określaniu doświadczenia jednostek w danej przestrzeni. Zmysłowe doświadczenie widza, wprowadzonego do pogrążonych w ciemnościach podziemi londyńskiego dworca, na tyle odbiega od typowego doświadczenia widza teatralnego, że budzi w nim wrażenie całkowitej dowolności w odkrywaniu poszczególnych części tej przestrzeni. Aby w żaden sposób nie zburzyć tego efektu, twórcy przedstawi-

nia ukryli swoje strategie artystyczne, między innymi ograniczając do minimum działania aktorskie i rezygnując z wyraźnego podziału na scenę i widownię. Przez większość czasu aktorzy ukrywają się w ciemności, co daje widzowi tym większe wrażenie odkrywania podziemnych tuneli na własną rękę. Tak wytwarzane zmysłowe doświadczenie widza, wynikające z możliwości eksploracji przestrzeni, uniemożliwia twórcom także pełne kontrolowanie jego zachowań w trakcie przedstawienia, z jakim mamy zwykle do czynienia w budynku tradycyjnego teatru. W wypadku tego przedstawienia *site-specific* nie jest więc tak, jak chciał Foucault, że heterotopie „opierają się zawsze na systemie otwartości i zamknięcia” (s. 12), który umożliwia kontrolowanie zachowań jednostek. W *Tunnel 228* zależności między kontrolującym a kontrolowanym okazują się o wiele bardziej dynamiczne. Z jednej strony widzowie mogą wykształcić własne taktyki odbioru przestrzeni, niekoniecznie korzystając z tych materialnych śladów, na które zwracają uwagę twórcy *Tunnel 228*. Z drugiej strony omawiane doświadczenie może zaistnieć jedynie w ramach zarysowanych przez twórców przedstawienia. Tym samym okazać się może, że widz uzna narzuconą mu i skrzętnie ukrytą przez Punchdrunk interpretację przestrzeni za własne doświadczenie. Tak naszkicowana dynamika doświadczenia przestrzeni każe zakwestionować podział na utopię i heterotopię w kształcie, jaki nadał mu Foucault. W sposobie, w jaki widz doświadcza przestrzeni przedstawienia *site-specific*, oba typy przestrzeni mogą bowiem okazać się równie rzeczywiste. Taką koncepcję doświadczenia przestrzeni znajdziemy w teoretycznej refleksji Edwarda Soi, dla którego sposób, w jaki „przeżywamy” przestrzeń, stanowi jej integralną część. Przywołanie szczegółowych ustaleń amerykańskiego badacza posłuży mi do tego, żeby zmierzyć się następnie z problemami, jakich następcza analiza mechanizmów produkujących performatywność przestrzeni, w których rozgrywane są przedstawienia *site-specific*.

## TRIALEKTYKA PRZESTRZENNOŚCI

A merykański geograf polityczny Edwarda Soja wykłada swoją koncepcję przestrzeni w wydanej w 1996 roku książce *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*<sup>4</sup>. Jak sygnalizuje sam tytuł, zawarte w niej ustalenia tyleż wynikają z rzeczywistych podróży do różnych miast na świecie, które badacz odbywał ze studentami, ile z analizy ich rozmaitych kulturowych reprezentacji, gromadzących się na przestrzeni wieków. Podążając śladami Foucaulta, Soja kwestionuje binarną opozycję między przestrzenią odbieraną zmysłowo a fikcjonalnymi sposobami jej przedstawiania. Według amerykańskiego geografa zakwestionowanie tego porządku stanowi próbę odpowiedzi na najważniejsze polityczne i społeczne wyzwania współczesności, gdyż – jak twierdzi – „stajemy się coraz bardziej świadomi tego, że jesteśmy i zawsze byliśmy istotami działającymi w przestrzeni, aktywnymi uczestnikami procesów społecznego konstruowania przestrzeni, w których żyjemy” (s. 1). Ma tutaj na myśli dochodzące do głosu w Stanach Zjednoczonych na początku lat dziewięćdziesiątych społeczne ruchy rasowych i seksualnych mniejszości, które zaczęły aktywnie zaznaczać swoją obecność w przestrzeni publicznej amerykańskich miast. Krytyczne wobec oficjalnych narracji na temat przestrzeni dyskursy mniejszościowe stały się podstawą dla rozwinięcia jego własnej koncepcji przestrzeni. Jak stwierdza, badania nad przestrzenią powinny być

zaproszeniem do wejścia w przestrzeń radykalnego otwarcia, umożliwiającą krytyczną wymianę myśli, gdzie wyobraźnia geograficzna ulega rozszerzeniu, dopuszczając do głosu wielość perspektyw, które do tej pory uznawano za niespójne z dominującym sposobem myślenia bądź niedające się ze sobą pogodzić (s. 5).

---

<sup>4</sup> Edward SOJA, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell 1996. Wszystkie cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

Jak widać, zaproponowany w *Thirdspace* sposób myślenia o przestrzeni służy zwalczaniu wszelkiego rodzaju totalizujących dyskursów, które poszczególnym miejscom narzucają konkretne funkcje, umożliwiając tym samym zarządzanie tożsamościami i zachowaniami jednostek. Obecność w przestrzeni publicznej nowych, nienormatywnych dyskursów i związanych z nimi sposobów doświadczania przestrzeni staje się dla Soi impulsem do sformułowania nowej definicji pojęcia przestrzeni, które pozwoli zakwestionować przyjęte dotąd kategorie jej analizy. Tym sposobem nie tylko postuluje on wyjście poza dualistyczny układ rzeczywiste–wyobrażone, lecz przypisuje doświadczeniu rolę trzeciego istotnego czynnika, który wpływa na to, czym przestrzeń staje się dla tego, kto w niej przebywa.

Konsekwencją sposobu myślenia, jaki proponuje Soja, jest porzucenie esencjonalistycznej koncepcji przestrzeni istniejącej obiektywnie na rzecz analizy sposobów postrzegania przestrzeni (*epistemologies*). Według autora *Thirdspace* od kształtujących się za każdym razem inaczej relacji między nimi zależy to, jakie znaczenie w danej sytuacji przypisujemy przestrzeni. Wymienia on trzy najważniejsze sposoby postrzegania przestrzeni, które składają się na skonstruowaną przez niego triadę przestrzenności. Pierwszy z nich nazywa przestrzenią realną (*perceived space*) bądź Pierwszą (*Firstspace*). Chodzi tu o wszelkiego rodzaju dyskursy opierające się na empirycznym opisie przestrzeni, które zakładają jej niezmiennosc i trwałość. Jak pisze Soja, te sposoby postrzegania „uprzywilejowują obiektywność i materialność przestrzeni, zmierzając do stworzenia formalnej nauki na temat przestrzeni” (s. 75). Prototypowy reprezentant tak rozumianego sposobu postrzegania przestrzeni to oczywiście tradycyjny geograf jako ten naukowiec, który stawia sobie za cel empiryczne badanie otaczającej nas rzeczywistości i przedstawienie wyników tych badań w możliwie obiektywny sposób, najczęściej za pomocą matematycznych wzorów, wykresów i zależności. Soja jako przedstawiciel geografii krytycznej twierdzi natomiast, że za każdym stwierdzeniem na temat przestrzeni realnej kryją się konkretne ideologiczne założenia. Przekonująco dowodzi, że w wyini-



ku reprezentowanego przez tradycyjnych geografów sposobu postrzegania przestrzeni wytwarza się swego rodzaju „iluzja realizmu” (s. 76). Polega ona na tym, że zaczynamy przypisywać przestrzeni konkretne właściwości fizyczne, które – jak się zdaje – nie ulegają zmianie. W ten sposób wytwarza się przekonanie o tym, że nauka potrafi panować nad rzeczywistością i obiektywnie tłumaczyć zachodzące w niej procesy fizyczne. W efekcie działania powstającej w ten sposób iluzji realizmu jednostki zyskują poczucie bezpieczeństwa, gdyż mają wrażenie, jakoby odwołanie się do empirycznej wiedzy na temat rzeczywistości gwarantowało im możliwość odróżnienia rzeczywistości od nierzeczywistości. Soja pokazuje jednak, że ten drugi, uważany przez społeczeństwo za mniej wartościowy – czy wręcz zwodniczy – aspekt rzeczywistości równie silnie oddziałuje na nasze postrzeganie przestrzeni.

Kolejny element omawianej trialektyki przestrzenności to krytyczna reakcja na dominację w świecie naukowym opisanego powyżej modelu przestrzeni realnej, gdyż – jak chce Soja – „nadmiernie zamknięta i opresyjna obiektywność Pierwszej Przestrzeni naukowcowi bądź inżynierowi przeciwstawia artystę” (s. 78). Aby pokazać, że takie przeciwstawienie sobie nauki i sztuki jest nieuprawnione, Soja włącza do swego systemu również Drugą Przestrzeń (*Second-space*). Określa ona wszelkie sposoby konceptualizacji przestrzeni, które można nazwać przestrzenią wyobrażoną (*conceived space*). Nie zawęża jednak tej modalności postrzegania przestrzeni jedynie do jej fikcjonalnych reprezentacji, które służą przedstawianiu świata takim, jaki mógłby być. Jak reprezentantem Pierwszej Przestrzeni jest tradycyjny geograf, tak Druga Przestrzeń to domena utopijnego urbanisty, który „poszukuje sposobu na wprowadzenie w życie wielkich idei sprawiedliwości społecznej w dostępie do przestrzeni, zwiększając w ten sposób świadomość społeczną jej mieszkańców” (s. 78). Widać wyraźnie, że omawiany sposób postrzegania przestrzeni wyrasta z chęci wpisania jej w konkretne dyskursy, aby w ten sposób pogłębić wiedzę jednostek o świecie. Jednak o ile w przypadku Pierwszej Przestrzeni wyjaśnianie rzeczywistości opierało się na

zorientowanym materialistycznie dyskursie naukowym, o tyle sposoby myślenia związane z Drugą Przestrzenią wynikają z subiektywnego odczytywania znaków, na które w niej natrafiamy. Co więcej, Druga Przestrzeń zakłada prymat konceptualizacji nad fizycznym kształtem, zredukowanym do pozycji biernej i martwej materii. Soja pokazuje efekty działania takiego sposobu myślenia, odwołując się do wykorzystywanego przez geografów pojęcia „mapa mentalna”, które w latach osiemdziesiątych XX wieku stało się narzędziem opisywania zależności między przestrzenią a rasą, klasą społeczną bądź płcią. W zdecydowanie ironiczny sposób przytacza następujące stwierdzenia: „Mapy mentalne mężczyzn są szerokie, szczegółowe i stosunkowo dokładne», podczas gdy «mapy mentalne kobiet są bardziej skupione na przestrzeni domowej, a przez to węższe i mniej bogate w architektoniczne szczegóły»” (s. 81). Wskazując na kategoryczność tego typu sądów, wynikających z tradycyjnego podziału przypisywanych płciom ról społecznych, Soja dowodzi, że modele postrzegania rzeczywistości, oparte na wyodrębnieniu przestrzeni realnej i wyobrażonej, równie silnie naznacza dominujący w danym społeczeństwie system ideologiczny. Aby wyjść poza ten porządek myślenia, nie wystarczy jednak zakwestionować jednego z elementów opozycji. Należy raczej poszukać takiej kategorii, która nie tyle zmodyfikuje układ sił między Pierwszą a Drugą Przestrzenią, ile w zależności od sytuacji pozwala zmieniać relacje między nimi.

Aby stworzyć teorię zakładającą dynamiczny i procesualny charakter przestrzeni, Soja wprowadza do swojej trialektyki przestrzenności przestrzeń przeżywaną (*lived space*). Nazywa ją Trzecią Przestrzenią (*Thirdspace*), gdyż

powstaje w wyniku celowej dekonstrukcji i heurystycznej rekonfiguracji elementów dychotomicznego układu Pierwszej i Drugiej Przestrzeni. (...) Nie chodzi tutaj wyłącznie o krytykę związanych z nimi sposobów myślenia, lecz także o ponowne zaktywizowanie przekazywanej przez nie wiedzy o przestrzeni w celu włączenia ich w nowe sposoby jej postrzegania, których nie obejmują tradycyjne nauki o przestrzeni (s. 81).

Tak opisywany proces wytwarzania Trzeciej Przestrzeni nie jest jednak kolejnym przykładem postmodernistycznego eklektyzmu, zakładającego radykalny relatywizm. Soja stara się opisywane przez siebie mechanizmy osadzić w wielowymiarowym doświadczeniu podmiotu, które w każdej chwili umożliwia „zakwestionowanie ontologicznych podstaw wytwarzanej przezeń wiedzy o świecie” (s. 81). Innymi słowy, każde doświadczenie przestrzeni nie tylko zmienia układ zależności między dwoma wymienionymi wcześniej sposobami myślenia, lecz wpływa także na samą rzeczywistość, w której znajduje się podmiot doświadczający. W zależności od tego, czy chodzi o doświadczenie bardziej statyczne (odbieranie bodźców bądź odczytywanie znaczeń) czy bardziej dynamiczne (poruszanie się w danej przestrzeni, wchodzenie z nią w interakcję), zmienia się również sama przestrzeń, a co za tym idzie, inaczej kształtują się związane z nią historyczne, społeczne i polityczne dyskursy. Określone w ten sposób doświadczenie pozwala Soi stwierdzić, że podmiot nie ma żadnej możliwości uzyskania niezachwianej wiedzy na temat przestrzeni, w której się znajduje. Tym samym proces powstawania Trzeciej Przestrzeni okazuje się wyjątkowo efemeryczny i polega na tworzeniu się nietrwałych połączeń między materialnymi a pozamaterialnymi elementami przestrzeni, które akurat znajdują się w polu doświadczenia podmiotu. Jeśli symbolami Pierwszej i Drugiej Przestrzeni byli odpowiednio geograf i urbanista, kto może być prototypowym przedstawicielem Trzeciej Przestrzeni? W związku z tym, że Soja nie daje na to pytanie żadnej odpowiedzi, można zaryzykować tezę, iż przedstawicielami Trzeciej Przestrzeni są twórcy przedstawień *site-specific*. Stawiają oni sobie bowiem za cel wywołanie szczególnego doświadczenia odbiorczego, które ma zakwestionować jego dotychczasowy sposób postrzegania przestrzeni. Oferują mu więc iluzoryczną w gruncie rzeczy możliwość nieskrępowanego instytucjonalnymi ograniczeniami dostępu do danej przestrzeni. Aby pokazać, w jaki sposób w artystycznej działalności twórców interesujących mnie przedstawień można dostrzec mechanizmy rządzące trialektyką przestrzenności Soi, odwołam się do konkretnego

przykładu tego typu zjawisk kulturowych. Pozwoli mi to udowodnić, że wytwarzanie u widza nowego doświadczenia przestrzeni zawsze wiąże się z konkretnymi ideologicznymi przekonaniami, które twórcy starają się narzucić publiczności przedstawienia *site-specific*.

## HOTEL SAVOY JAKO TRZECIA PRZESTRZEŃ

Opisane przez Soję mechanizmy rządzące trialektyką przestrzenności można prześledzić na przykładzie przedstawienia Michała Zadary *Hotel Savoy* z 2012 roku. Zostało ono wystawione w konkretnej przestrzeni zabytkowego, ale wciąż czynnego hotelu Savoy, który znajduje się w centrum Łodzi. Zadara wykorzystał dosłownie cały budynek, rozmieszczając w nim rozgrywane symultanicznie działania artystyczne, które w różny sposób nawiązywały do przeszłości hotelu. W pokojach hotelowych aktorzy Teatru Nowego odgrywali na przykład sceny pochodzące z wydanej w 1924 roku powieści *Hotel Savoy* austriackiego pisarza Józefa Rotha<sup>5</sup>. Tymczasem w hotelowej kuchni i w sali dansingowej można było obejrzeć filmowe rejestracje wywiadów, jakie twórcy przedstawienia przeprowadzili z osobami związanymi z Savoyem. Byli wśród nich zarówno eksperci, opowiadający o historii i architekturze hotelu, jak i jego dawni bywalcy, którzy dzielili się własnymi wspomnieniami związanymi z tą przestrzenią. Natomiast na podwórzu hotelu odbywały się co jakiś czas koncerty fikcyjnej orkiestry hotelu Savoy, złożonej ze studentów łódzkiej szkoły filmowej, którzy na żywo grali songi skomponowane przez siebie specjalnie na potrzeby przedstawienia. Przed wejściem do hotelu widzowie otrzymywali plan, na którym zaznaczono, gdzie i kiedy można obejrzeć wymienione fragmenty przedstawienia. Mogli dzięki temu dowolnie wybierać i ustalać kolejność oglądanych scen. Tym samym nie każdy z widzów miał możliwość

---

<sup>5</sup> Józef ROTH, *Hotel Savoy*, tłum. Izidor Berman, Wydawnictwo WIST 2012. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

obejrzenia wszystkich sekwencji. Jak poinformował ich na początku przedstawienia jeden z aktorów, na czas jego trwania właśnie oni przejmują władzę nad hotelem. To, w jakim celu Zadara starał się wywołać u widzów doświadczenie nieskrępowanego eksplorowania przestrzeni hotelu, można zobaczyć, przywołując fragment recenzji Bartłomieja Miernika.

Z rozrysowanymi planami hotelu w dłoniach rozchodzimy się jak stonka po piętrach hotelu. Słuchamy historii windziarzy, w sali dansingowej uczestniczymy w potańcówce. Najciekawiej **jest, gdy fikcja krzyżuje się z rzeczywistością**. Gdy, po wysłuchaniu historii młodego windziarza, muszę przejechać kilka pięter windą. A drzwi do niej otwiera mi... windziarz. Realny, nie aktor. Widząc kartkę z planem hotelu, nie pyta, czy wysadzić mnie na czwartym, czy piątym piętrze, bo wie, że jadę na szóste, bo „panie, już był ten spektakl u nas jesienią, ja już wiem, na które pana wieść”. Albo sceny w pokojach, dantejskie nieraz. Przechodzę do nich przez korytarz, na którym trzej mężczyźni rozmawiają o wojnie, z której właśnie wrócili. Ale przecież w pokojach obok śpią ludzie. Ktoś właśnie idzie korytarzem do pokoju, pomylił piętra, wchodzi w akcję przedstawienia. Mimowolnie wkracza pośród aktorów Teatru Nowego, w strojach z międzywojnia. Michał Zadara tak poukładał sceny, by pokazać Savoy na tle przedwojennej Łodzi<sup>6</sup>.

Tekst Miernika, przypominający raczej zapis doświadczenia niż recenzję teatralną, pokazuje wyraźnie, że przedstawienie Zadary znosi granicę między przestrzenią realną a przestrzenią wyobrażoną po to, by widzowie nie wiedzieli dokładnie, kiedy uczestniczą w wydarzeniu artystycznym, a kiedy znajdują się „tylko” w zwykłym hotelu. Co więcej, dzięki wytwarzanej w ten sposób Trzeciej Przestrzeni twórcy przedstawienia próbują także zbudować określoną relację między przeszłością i teraźniejszością hotelu, aby skłonić uczestników do krytycznej refleksji na temat społeczno-politycznych i ekonomicz-

---

<sup>6</sup> Bartłomiej MIERNIK, *Hotel Savoy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/161350.html> (20.05.2015). Podkr. M.Ch.

nych procesów, jakie zaszły i zachodzą w samej Łodzi. Aby odsłonić cele ideologiczne, którym służy wywoływane przez Zadara doświadczenie uczestników omawianego przedstawienia *site-specific*, przyjrzyjmy się bliżej performatywnym strategiom, dzięki którym reżyser może zmodyfikować i połączyć dyskursy charakterystyczne dla Pierwszej i Drugiej Przestrzeni.

W pierwszej kolejności należy stwierdzić, że aby wytworzyć w *Hotelu Savoy* Trzecią Przestrzeń doświadczenia widzów, Zadara podważył istniejące dyskursy naukowe – klasyfikowane przez Soję jako elementy przestrzeni realnej. Stanowiły one bowiem, że łódzki hotel funkcjonuje wyłącznie jako obiekt architektoniczny bądź jako budynek o wielkiej wartości historycznej. Zgodnie z tymi sposobami postrzegania przestrzeni Savoy to hotel zbudowany w stylu modernistycznym, wzniesiony w 1911 roku za pieniądze austriackiego inwestora Salomona Ringera. Zaprojektowany przez architekta Stefana Lemmené siedmiopiętrowy Savoy natychmiast stał się najwyższym budynkiem w Łodzi. Co więcej, w jego wnętrzach zbudowano nie tylko secesyjną klatkę schodową, lecz także windę, obsługiwaną przez elegancko ubranego windziarza, który również dzisiaj towarzyszy gościom hotelowym. Zadara od samego początku przedstawienia stara się obnażyć powierzchowność takiego sposobu myślenia o omawianej przestrzeni, który każe skupić uwagę na jej materialności i historii. Widzowie przedstawienia zbierają się na przykład przed głównym wejściem do hotelu, gdzie mogą obejrzeć jego imponującą fasadę, jednak wchodzą do środka nie przez słynną klatkę schodową, lecz przez jedną z bram sąsiedniej kamienicy. Aktorzy czekają na nich na znajdującym się na tyłach budynku podwórzu, ze wszystkich stron otoczeni wysokimi ścianami hotelu, gdzie układ siedmiu pięter zdaje się jeszcze bardziej wyraźny. Taki sposób rozpoczęcia przedstawienia w oczywisty sposób ma wytworzyć w widzach przekonanie o tym, że mają szansę poznać hotel „od środka”, a nie z folderów turystycznych czy książek historycznych. W tym przekonaniu utwierdzają ich także wspomniane wcześniej rejestracje wywiadów, które reżyser przedstawienia przeprowadził z eks-

pertami zajmującymi się historią bądź architekturą hotelu. Zadara zrezygnował bowiem z rozwiązania, jakie znamy ze współczesnych muzeów interaktywnych, gdzie zwiedzający mogą oglądać filmy dokumentalne dotyczące ekspozycji na specjalnie do tego celu przygotowanych telewizorach. Są one zazwyczaj podłączone do słuchawek, które mają zapewnić zwiedzającym lepszy odbiór filmu, a zarazem nie rozpraszać uwagi pozostałych. W *Hotelu Savoy* Zadara kwestionuje sensowność tego typu kontaktu z dokumentem historycznym. To aktorzy, a nie widzowie zakładają słuchawki i powtarzają nagrane wypowiedzi reżysera i ekspertów. Szybko okazuje się jednak, że kwestie aktorów są jedynie luźno związane z treścią zapisanej rozmowy. W przerysowany sposób naśladują oni widoczne na ekranie gesty rozmówców, a także charakterystyczny sposób wypowiadania się reżysera i ekspertów. Nadmiernie akcentują na przykład używane przez naukowców terminy oraz parodiują wadę wymowy reżysera, który ma kłopoty z głoską „r”. Takie komiczne zabiegi, które często wywołują śmiech widzów *Hotelu Savoy*, mają na celu sparodiowanie dyskursu, który próbuje w obiektywny (często przeintelektualizowany) sposób opowiedzieć o łódzkim hotelu. Tymczasem Zadara bardziej interesuje to, jak hotel Savoy funkcjonuje jako przestrzeń wyobrażona. Można się o tym przekonać, gdy zwróci się uwagę na plan hotelu formatu A3, który otrzymują widzowie. Na pierwszy rzut oka przypomina on typową reprezentację topografii przestrzeni, z zaznaczonymi miejscami, w których rozgrywają się poszczególne sekwencje przedstawienia. Załączona legenda wyjaśnia, czy chodzi o sceny, koncerty czy instalacje artystyczne. Jednak w lewym górnym rogu gęsto zapisanej płachty papieru twórcy przedstawienia umieścili napis: „Hotel Savoy **według** powieści Józefa Rotha”<sup>7</sup>. Oznacza to, że plan hotelu jest nie tylko obiektywnym odwzorowaniem rzeczywistości, lecz stanowi również plan hotelu, jaki w latach dwudziestych XX wieku opisał austriacki pisarz. Zastanówmy się za-

---

<sup>7</sup> Plan hotelu, który otrzymali widzowie *Hotelu Savoy*. Źródło niedrukowane. Podkr. M.Ch.

tem, jaki wpływ na doświadczenia uczestnika *Hotelu Savoy* ma włączenie do realnej przestrzeni hotelu elementów fikcji literackiej.

Performatywną strategię, z pomocą której twórcy przedstawienia włączają powieść Rotha w Trzecią Przestrzeń hotelu Savoy, najlepiej obrazuje instalacja artystyczna w znajdującym się na pierwszym piętrze pomieszczeniu, które na planie oznaczono jako Burdel. Przed umieszczonym tu lustrem garderobianym siedzi aktorka, oświetlona światłem czerwonej lampy. Czyta do mikrofonu fragmenty powieści dotyczące relacji miłosnych między bohaterami. Fragmenty te można usłyszeć w całym hotelu, gdyż przekazuje je system głośników, które znajdują się na każdym piętrze. Co więcej, cytaty z powieści napisano farbą na ścianach Burdelu, a zebrani tam widzowie mogą śledzić czytany przez aktorkę tekst. Mamy więc do czynienia z silnym osadzeniem tekstu Rotha w konkretnej, materialnej przestrzeni hotelu Savoy. Zabieg ten – jak mi się zdaje – nie ma wyłącznie charakteru metaforycznego, lecz spełnia konkretne cele ideologiczne. O tym, jakie to cele, można się przekonać, analizując powieść Rotha we właściwym dla niej społeczno-politycznym i historycznym kontekście. Akcja tej powieści rozgrywa się bowiem w 1919 roku i opowiada o powrocie z rosyjskiej niewoli austriackiego żołnierza Gabriela Dana. Próbuje on na nowo ułożyć sobie życie po pięciu latach wojennej tułaczki. Jak sam twierdzi: „Mam na sobie **rosyjską** bluzę, którą mi ktoś podarował, przykrótkie spodnie, odziedziczone po zmarłym towarzyszu i zdadne jeszcze do użytku buty, których pochodzenia już sobie nie przypominam” (s. 3; podkr. M.Ch.). W powieści Rotha nie chodzi o psychologiczny proces radzenia sobie z wojennym *shell shock*, jaki znamy z chociażby z twórczości angielskich modernistów. Ukazuje ona raczej próbę odbudowania tożsamości narodowej Austriaków w momencie, gdy doszło do rozpadu cesarstwa austro-węgierskiego. Pierwszoosobowa narracja w czasie teraźniejszym dodatkowo podkreśla fakt, że odbudowywanie tej tożsamości jest wciąż trwającym procesem. Dan traktuje hotel jako tymczasowy przystanek na drodze do znalezienia sobie miejsca w nowej rzeczywistości. Celowo w powieści ani razu



nie pada nazwa miasta, w którym się on znajduje. W przedmowie do nowego wydania powieści Jarosław Skowroński przekonuje, że brak zakorzenienia głównego bohatera miał kanalizować tęsknoty Austriaków za utraconą w wyniku I wojny światowej mocarstwową pozycją państwa austro-węgierskiego<sup>8</sup>. Innymi słowy, w powieści Rotha hotel Savoy służy temu, by pokazać doświadczenie braku zakorzenienia głównego bohatera. Tymczasem Zadara próbuje nie tylko włączyć tę przestrzeń do pamięci zbiorowej mieszkańców Łodzi, lecz także wykorzystuje ją do sformułowania krytycznego komentarza do współczesnej sytuacji społecznej w mieście. W taki sposób *Hotel Savoy* interpretuje chociażby Maciej Nowak w recenzji *Dlaczego Zadara to sukinkot?*. Twierdzi on, że w trakcie przedstawienia

spod tandetnej sukienki modernizacji w stylu polskiego biędakapitalizmu lat 90. wynurza się budynek nasycony wielkimi emocjami. To przypomina trochę reanimację pacjenta, na którym wszyscy postawili już krzyżyk. Ale nie Zadara. On walczy o Savoy<sup>9</sup>.

Nowak sugeruje, że wykorzystanie przez Zadarę przestrzeni hotelu Savoy jako przestrzeni wyobrażonej jest gestem zaangażowanym społecznie i służy skłonieniu widzów do krytycznej oceny kapitalistycznych przemian ostatnich dwudziestu pięciu lat, jakie zaszły w Łodzi. Wydaje się jednak, że w świetle dynamicznych procesów performatywnego wytwarzania Trzeciej Przestrzeni, o jakich pisał Soja, należy ze szczególną ostrożnością analizować stosowane przez Zadarę strategie sztuki zaangażowanej społecznie.

W celu wywołania krytycznego nastawienia widzów *Hotelu Savoy* do współczesnej społeczno-politycznej i ekonomicznej sytuacji w Łodzi Zadara odwołuje się do czasów przedwojennej *prosperity* miasta. Nie chodzi mu jednak o obraz dziewiętnastowiecznego

<sup>8</sup> Por. Jarosław SKOWROŃSKI, *Przedmowa*, [w:] Józef ROTH, *op. cit.*, s. X-XI.

<sup>9</sup> Maciej NOWAK, *Dlaczego Zadara to sukinkot?*, „Przekrój” 2012, nr 46, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/150175.html> (20.06.2015).

miasta robotniczego, utrwalony chociażby w *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta. Powieść ta pokazuje bowiem problemy społeczne tego okresu wyłącznie oczami wyższych klas społeczeństwa. Jej trzech główni bohaterowie to przecież polski szlachcic, niemiecki fabrykant i żydowski kupiec. Krytyka kapitalizmu, o której często pisze się w kontekście powieści Reymonta, obywa się więc bez ukazania warunków życia robotników. Już czytelnicy „Kurieria Łódzkiego”, w którym w latach 1897-1898 publikowane były kolejne odcinki powieści, skarżyli się w listach do redakcji, że przedstawione przez Reymonta elity mają więcej wspólnego z salonami warszawskimi niż łódzkimi, o których życiu autor nie wiedział zbyt wiele. Zadara interpretuje powieść Rotha jako metaforę społeczeństwa klasowego, w którym dochodzą do głosu silne napięcia między różnymi grupami społecznymi. Przykładowo, w jednej ze scen przedstawienia aktor grający Gabriela Dana zwraca się do widzów takimi oto słowami z powieści Rotha:

(...) hotel Savoy był jak świat, na zewnątrz promieniał potężnym światłem, z siedmiu pięter tryskał przepych, ale wewnątrz mieszkała nędza w pobliżu bogactwa, to, co mieszkało na górze, leżało na dole, pogrzebane w przestronnych przytulnych pokojach sytych, którzy siedzieli na dole w spokoju i zadowoleniu, nie obciążeni lekkimi trumnami (s. 34).

W kontekście wytwarzanego przez Zadara doświadczenia widzów słowa te spełniają dwie funkcje. Po pierwsze wprowadzają do przestrzeni wyobrażonej hotelu skomplikowany obraz społeczeństwa lat dwudziestych XX wieku, słabo obecny w lokalnej pamięci zbiorowej mieszkańców Łodzi. W hotelu Savoy mieszkali wtedy bowiem zarówno bogaci fabrykanci, którym hotel zapewniał luksusowy nocleg, drobni geszefciarze i cinkciarze, którzy w korytarzach hotelowych oferowali swoje towary, jak również żebracy, ustawiający się w kolejce do pokoi bogatych gości hotelowych, by prosić ich o jałmużnę. Po drugie Zadara włącza szczegółowo opisywaną przez Rotha hierarchię klasową gości hotelowych w doświadczenie widzów

przedstawienia. Zmusza ich jednocześnie do przyjęcia perspektywy jednej z opisywanych przez Rotha postaci, by następnie krytycznie spojrzeć na problemy współczesnego społeczeństwa. Aby zobaczyć, w jaki sposób wpływa to na doświadczenie widzów, należy powrócić na chwilę do opisywanego wcześniej planu hotelu.

Z perspektywy cytowanego wcześniej fragmentu powieści plan hotelu, który widzowie otrzymują na początku *Hotelu Savoy*, okazuje się nośnikiem określonych treści ideologicznych. Poszczególne elementy przedstawienia usytuowane zostały na pierwszym, szóstym i siódmym piętrze. Oznacza to, że widzowie muszą często w bardzo krótkim czasie przemieszczać się między piętrami hotelu, korzystając z windy bądź klatki schodowej. W obu przypadkach wywołuje to u nich intensywne doświadczenia fizyczne. Ci, którzy wybierają windę, z powodu ograniczonej liczby miejsc zmuszeni są przemieszczać się w ogromnym ścisku. U tych natomiast, którzy wybierają schody, po pokonaniu siedmiu pięter w jedną stronę pojawia się fizyczne zmęczenie. O tym, jaki cel może spełniać wytwarzane w ten sposób doświadczenie widza, możemy się przekonać, spoglądając na topografię hotelu w powieści Rotha. Wyraźnie odzwierciedla ona hierarchię społeczną gości hotelowych. Co ciekawe, nie mamy tu jednak do czynienia z typową metaforą drabiny społecznej, w której bogatsi obywatele zajmują coraz wyższe szczeble. W hotelu Savoy Roth dla najbogatszych gości zarezerwował najniższe piętra, ostatnie piętro i poddasze przeznaczył zaś odpowiednio dla robotników i najbiedniejszych. Jednak taki porządek społeczny w hotelu nie został ustalony raz na zawsze. Winda hotelowa i klatka schodowa hotelu symbolizują mobilność społeczną, z której mogą skorzystać bohaterowie. Taką interpretację potwierdza los Gabriela Dana, który w wyniku wojny stracił cały majątek. Mimo mieszczańskich korzeni dostaje więc początkowo pokój na przedostatnim piętrze hotelu. Mimo to – jak twierdzi – „Do hotelu «Savoy» mogłem przyjechać w jednej koszuli, a opuścić go jako możny pan z dwudziestu walizkami – i wciąż jeszcze być Gabrielem Danem” (s. 5). Wiąże się to jednak z koniecznością sprawnego poruszania się między piętrami

bogatych kapitalistów, którymi szczerze gardzi, a piętrzem biednych robotników, którzy wzbudzają w nim lęk. W tym kontekście mogłoby się wydawać, że widzowie przedstawienia poruszają się między piętrami hotelu, jakby narzucono im punkt widzenia głównego bohatera powieści Rotha, który często bardzo krytycznie ocenia każdą z zamieszkujących w hotelu grup społecznych. Jednak bliższa analiza odsłania u Rotha zupełnie inną perspektywę, niż ta, którą narzucają widzom twórcy przedstawienia.

O ile powieść napisana została z punktu widzenia Gabriela Dana, o tyle przedstawienie *Zadary* skłania widzów do przyjęcia perspektywy windziarza Ignacego – najbiedniejszej postaci, która w powieści nie wypowiada ani jednego słowa. W omawianym przedstawieniu *site-specific* windziarz jest natomiast najbardziej widoczną postacią i nosi imię grającego go aktora, Mateusza Janickiego. Aktor niezwykle sprawnie porusza się między piętrami oraz często zachęca widzów do tego, by podążali za nim. Staje się tym samym kimś w rodzaju przewodnika po hotelu Savoy. O tym, jakie znaczenie dla doświadczenia widzów może mieć postać windziarza, przekonuje chociażby włączony przez reżysera do przedstawienia monodram Janickiego. Opowiada on zmyśloną przez siebie historię windziarza, który – choć nosi strój nawiązujący do lat dwudziestych XX wieku – nie pochodzi wcale z powieści Rotha, lecz okazuje się postacią na wskroś współczesną. Dowiadujemy się zatem, że jest studentem, pochodzącym z biednej rodziny, który przyjechał niedawno do Łodzi z prowincji w poszukiwaniu lepszego życia i jedynie dorywczo pracuje w hotelu. Ubranie aktora, grającego postać współczesną, w kostium historyczny pokazuje wyraźnie, że twórcy przedstawienia wykorzystują przeszłość hotelu jako komentarz do trudnej sytuacji społecznej młodych ludzi, którzy przybywają do wielkiego miasta w poszukiwaniu lepszego życia. Dowodzą tego chociażby typowo brechtowskie środki artystyczne, które wykorzystuje *Zadara*, reżyserując monodram Janickiego. Włącza do niego na przykład songi, które stanowią rodzaj komentarza do trudnej sytuacji społecznej i ekonomicznej bohatera, a zarazem mają wyraźnie komiczny cha-

rakter i często wywołują śmiech wśród widzów. Komizm spełnia w tym fragmencie przedstawienia funkcję podobną jak u Brechta, który wykorzystywał farsowe i slapstickowe rozwiązania sceniczne, by pobudzić widzów do krytycznego myślenia na temat otaczającej ich rzeczywistości społecznej. Spróbujmy zobaczyć, w jaki sposób monodram Janickiego profiluje doświadczenie widzów przebywających w hotelu Savoy.

Jeśli uznamy tę strategię artystyczną za profilującą doświadczenie widzów, to okaże się, że wytwarzana przez twórców Trzecia Przestrzeń ma na celu zwrócenie uwagi na trudną sytuację społeczno-ekonomiczną, w jakiej znajduje się dziś Łódź. Hotel Savoy staje się wówczas metonimią społecznych procesów, jakie zachodzą w mieście pogrążonym w kryzysie ekonomicznym, a winę za ten kryzys ponoszą liczne zaniedbania ze strony władz lokalnych i państwowych. W ten sposób interpretowali znaczenie omawianej przestrzeni w przedstawieniu Zadary recenzenci. Jacek Cieślak na przykład pisał:

(...) zbudowany sto lat temu siedmiopiętrowy gmach [hotelu – M.Ch.] był symbolem aspiracji Łodzi, a i Polski – przez długie lata najwyższym wysokościowcem w mieście, które rozwijało się równie dynamicznie jak Chicago. Łódź padła jednak ofiarą polskich ograniczeń, a dziś jest symbolem ceny płaconej za transformację systemową<sup>10</sup>.

Cieślak wyraźnie przypisuje doświadczeniu przestrzeni, jakie wytwarza *Hotel Savoy*, funkcję krytyczną, która polega na zwróceniu uwagi widzów na negatywne strony neoliberalnego systemu kapitalistycznego w Polsce po 1989 roku. Taką interpretację potwierdza chociażby jedna ze scen przedstawienia, oznaczona na planie hotelu jako Śmierć Sanczina. Opowiada o śmierci jednego z gości, który przez wiele lat regularnie nocował w hotelu. W powieści Rotha

---

<sup>10</sup> Jacek CIEŚLAK, *Łódź, która tonie w oczekiwaniu na gospodarczy cud*, „Rzeczpospolita online”, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/146514.html> (20.06.2015).

to jedna z wielu scen, w której czytelnik dowiaduje się o przeszłości głównego bohatera. Obserwując śmierć Sanczina, Gabriel Dan przypomina sobie sytuację, w której sam został postrzelony w czasie wojny. U Zadary natomiast scena ta nabiera zupełnie innego znaczenia i staje się centralną sceną *Hotelu Savoy*. Aktorzy powtarzają ją bowiem trzy razy w trakcie wieczoru, żeby wszyscy widzowie mieli okazję ją obejrzeć. Ponadto rozgrywa się ona na niedostępnym zazwyczaj dla gości hotelowych poddaszu Savoya, skąd widzowie mogą oglądać imponującą panoramę Łodzi. Twórcom przedstawienia nie chodzi jednak o wywołanie zachwytu. Wręcz przeciwnie. Poddasze znajduje się w kompletnej ruinie, więc muszą uważać, by nie wejść w zalegające na podłodze tony gruzu i nie oprzeć się o odrapane ściany. Wytwarzane w ten sposób doświadczenie braku komfortu powoduje, że widz nie może beztrudnie podziwiać panoramy miasta. Powinien raczej podjąć krytyczną refleksję jak doszło do tego, że prężnie rozwijające się gospodarczo miasto, które niegdyś przypominało Chicago, stało się dziś polskim Detroit. Jednak gdy weźmiemy pod uwagę szerszy kontekst instytucjonalny i ekonomiczny, w jakim powstało przedstawienie Zadary, okaże się, że krytyczny potencjał omawianej sceny może stać się zdecydowanie mniejszy.

Strategie sztuki zaangażowanej społecznie, dzięki którym Zadara wywołuje u widzów doświadczenie Trzeciej Przestrzeni i próbuje skłonić ich do krytycznego myślenia, ujawniają zdecydowanie odmienną funkcję w momencie, gdy weźmiemy pod uwagę inny element przedstawienia. Chodzi tutaj o niepozorną kartkę, przyklejoną do wspomnianego wcześniej planu. Znajduje się na niej logo hotelu i następujący napis:

Hotel Savoy przygotował specjalną ofertę dla Widzów spektaklu. Cena pokoju 1-osobowego – 125 zł ze śniadaniem, pokoju 2-osobowego 180 zł ze śniadaniem (**oferta ważna do końca czerwca po okazaniu biletu ze spektaklu**)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Plan hotelu, który otrzymali widzowie *Hotelu Savoy*. Źródło niedrukowane. Podkr. M.Ch.

Okazuje się, że plan spektaklu spełnia również funkcję kuponu, uprawniającego do skorzystania z oferowanych przez hotel promocyjnych cen za nocleg. W jaki sposób wpływa to na doświadczenie Trzeciej Przestrzeni? Jak się okazuje, rozmieszczenie poszczególnych fragmentów przedstawienia w różnych przestrzeniach hotelowych stanowi element marketingowej strategii właścicieli. Poruszający się po hotelu widzowie są bowiem jego potencjalnymi gośćmi, którzy dzięki przedstawieniu mogą zapoznać się z warunkami panującymi w pokojach o najwyższym standardzie. Tylko w takich pokojach rozgrywane są bowiem sceny przedstawienia. Widzowie mogą się zatem nie tylko przekonać, jak wygodne są stojące tam łóżka i kanapy, ale także wejść do znajdującej się w każdym z nich łazienki. Okazuje się, że przewodnikiem po hotelu jest nie tylko windziarz-prekariusz, ale także pracownicy hotelu Savoy, którzy występują w podwójnej roli. Z jednej strony w trakcie przedstawienia czuwają nad bezpieczeństwem widzów. Z drugiej strony dbają o to, by hotel zrobił na nich jak najlepsze wrażenie. Podczas oglądanego przeze mnie spektaklu grupa widzów próbowała na przykład wejść do jednego z pokoi, widząc znajdujący się w drzwiach klucz. Pracownik hotelu natychmiast skierował widzów we „właściwym” kierunku, zapewniając, że przestrzeń za drzwiami nie jest elementem przedstawienia. Tym samym widać, że wytwarzane przez twórców spektaklu wrażenie nieskrępowanej eksploracji hotelu jest całkowicie iluzoryczne, a władza nad hotelem, jaką rzekomo otrzymali na początku, ma znaczenie o tyle, o ile przełoży się na wymierne finansowo korzyści hotelu. Fałszywe okazuje się również przekonanie, jakie wyrażali cytowani przeze mnie wcześniej krytycy, że przedstawienie Zadary miało służyć skłonieniu widzów do krytycznej oceny polskiego kapitalizmu ostatnich lat. Stosowane przez niego strategie performatywne również dobrze mogły przyczynić się do zwiększenia przychodów konkretnego przedsiębiorstwa. To zaś w konsekwencji służyło utrzymaniu tego systemu, który Zadara rzekomo miał krytykować.

Przedstawiona analiza *Hotelu Savoy* dowiodła, że zastosowane przez Zadare strategie wytwarzania Trzeciej Przestrzeni jedynie

pozornie miały charakter krytyczny. W żadnym wypadku wykorzystana przeze mnie metoda nie służyła jednak do moralnej oceny działań twórców przedstawienia. Formułując swoją teorię, Soja zwracał bowiem uwagę na fakt, że performatywność przestrzeni polega właśnie na tym, że w zależności od tego, który z wymienionych przez niego sposobów postrzegania uznamy za dominujący, zmieni się również samo doświadczenie tego, kto w danej przestrzeni przebywa. Z tego punktu widzenia można powiedzieć, że wywoływane w przedstawieniu doświadczenie widzów było zarówno krytyczne wobec konkretnego systemu społeczno-ekonomicznego, jak i przyczyniało się do jego rozwoju. Wobec koncepcji Soi należy jednak wysunąć innego rodzaju wątpliwość. Czy aby na pewno model trilektyki przestrzenności, obejmujący przestrzeń realną, przestrzeń wyobrażoną i przestrzeń doświadczenia, wystarcza do tego, by opisać performatywne procesy w kulturze najnowszej? Coraz silniejszy wpływ rzeczywistości wirtualnej na sposób postrzegania rzeczywistości przez współczesnych uczestników kultury każe zastanowić się nad uzupełnieniem teorii Soi o Czwartą Przestrzeń – przestrzeń rozszerzoną.

## CZWARTA PRZESTRZEŃ

Przykład przedstawienia *Hotel Savoy* pozwolił mi pokazać, że korzystając z teorii Trzeciej Przestrzeni Edwarda Soi, można w miarę precyzyjnie opisać doświadczeniowy aspekt przestrzeni w przedstawieniu *site-specific*, nie odwołując się do binarnej opozycji między miejscem a przestrzenią. Sformułowany przez Soję teoretyczny model przestrzeni pozwala uwzględnić w analizie interesujących mnie zjawisk artystycznych skomplikowane wzajemne oddziaływanie między strategiami artystycznymi twórców, materialnością przestrzeni i różnymi społeczno-politycznymi, kulturowymi i ekonomicznymi dyskursami, które wpływają na sposób postrzegania przez odbiorcę konkretnej przestrzeni. Należy jednak przypomnieć,



że Soja formułował swoje koncepcje w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, a więc w czasach, gdy wpływ technologii cyfrowej na indywidualne i zbiorowe doświadczenie uczestników kultury nie był jeszcze tak silny jak dzisiaj. We współczesnej kulturze Zachodu mamy bowiem do czynienia z powszechnym dostępem do różnego typu nowych mediów, które w znacznym stopniu wpływają na nasze postrzeganie przestrzeni. Konsekwencje tego procesu trafnie opisali już w wydanej w 2000 roku pracy *Remediation. Understanding New Media* amerykańscy teoretycy mediów David Bolter i Richard Grusin. Twierdzili oni, że wytwarzane przez tradycyjne media doświadczenie immediacji (*immediacy*), czyli bezpośredniego dostępu do rzeczywistości, ustąpiło dziś miejsca doświadczeniu hipermediacji:

O ile doświadczenie immediacji zakładało istnienie jednorodnej przestrzeni reprezentacji wizualnej, o tyle doświadczenie hipermediacji wytwarza przestrzeń heterogeniczną, w której reprezentacja nie jest już postrzegana jako okno na świat, lecz jako proces otwierania kolejnych okien, które za każdym razem inaczej pokazują rzeczywistość. Tak rozumiany proces hipermediacji prowadzi do odtworzenia w środowisku cyfrowym bogatego sensorium ludzkiego doświadczenia<sup>12</sup>.

Innymi słowy, w efekcie procesów hipermediacji zacierają się granice między tym, co do tej pory nazywaliśmy przestrzenią odbieraną zmysłowo, a przestrzenią wirtualną, rozumianą jako symulacja rzeczywistości. Dla korzystającego z nowych mediów to, co wirtualne, może być równie namacalne, jak otaczająca go rzeczywistość materialna. Wystarczy chociażby przywołać przykład użytkowników tabletów czy smartfonów, którzy niemal bez przerwy pozostają połączeni z portalami społecznościowymi. Można powiedzieć, że kontakt z medium cyfrowym stał się na tyle integralnym elementem ich codziennego doświadczenia rzeczywistości, że nie widzą oni więk-

---

<sup>12</sup> David BOLTER, Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press 2000, s. 34.

szej różnicy między rozmową ze znajomym z czata fejsbukowego a rozmową z siedzącą obok nich w autobusie znajomą. Z perspektywy takiego doświadczenia uczestnika współczesnej kultury należy więc uzupełnić model trialektyki przestrzenności Soi o Czwartą Przestrzeń. Aby określić, czym ona jest, odwołam się do ustaleń współczesnych badaczy kultury cyfrowej.

Poprzez Czwartą Przestrzeń rozumiem doświadczenie rzeczywistości rozszerzonej (*Augmented Reality*), która – jak stwierdza w artykule *Spatial Poetics. The (Non)Destinations of Augmented Reality Art* kanadyjska performatyczka Christine Ross – „stała się dziś nowym paradygmatem percepcyjnym”<sup>13</sup>. Nie chodzi jednak o potoczne rozumienie terminu rzeczywistość rozszerzona jako doświadczenia człowieka, który uwalnia się od ograniczeń tradycyjnie rozumianej rzeczywistości materialnej poprzez interakcję z urządzeniem generującym rzeczywistość wirtualną. Taki sposób myślenia leżał u podstaw rozwoju technologii cyfrowej. W latach sześćdziesiątych XX wieku Ivan Sutherland, jeden z pionierów *Augmented Reality*, twierdził na przykład, że „generowane w tej technologii krzesło powinno być tak zrobione, by można było na nim usiąść”<sup>14</sup>. W tym postulacie widać wyraźnie związek samej koncepcji rzeczywistości rozszerzonej z przekonaniem, że to, co wirtualne, ma jak najbardziej upodobnić się do materialnej rzeczywistości, przejmując stopniowo jej fizyczne właściwości. Przekonanie to wciąż towarzyszy dzisiejszym konstruktorom urządzeń generujących rzeczywistość rozszerzoną. Jak twierdzą badacze tego zjawiska, Oliver Bimber i Ramesh Raskar, świadczy o tym chociażby gwałtowny rozwój technologii *real-time rendering* (obrazowanie w czasie rzeczywistym) (s. 5), która użytkownikowi *Augmented Reality* ma zapewniać jak najdoskonalszą

---

<sup>13</sup> Christine ROSS, *Spatial Poetics. The (Non)Destinations of Augmented Reality Art*, „Afterimage. The Journal of Media Arts and Cultural Criticism” 2010, nr 2, s. 19-24, tu: s. 19.

<sup>14</sup> Cyt. za: Oliver BIMBER, Ramesh RASKAR, *Spatial Augmented Reality. Merging Real and Virtual Worlds*, A.K. Peters 2005, s. 3. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

sze złudzenie poruszania się w cyfrowo wytwarzanej przestrzeni, co zdaje się oferować możliwość jej nieskrępowanej eksploracji. Tymczasem Bimber i Raskar przekonują, że technologia rzeczywistości rozszerzonej nigdy nie zapewniała użytkownikowi doświadczenia pełnej immersji w cyfrowo wygenerowanym środowisku (s. 2). Jej zasadniczą cechą jest wprowadzenie generowanego cyfrowo obrazu do doświadczanego zmysłowo materialnego środowiska użytkownika. Oznacza to, że Czwarta Przestrzeń powstaje raczej w wyniku tworzenia się różnego typu połączeń między obrazem cyfrowym, odbiorcą i niedającymi się do końca przewidzieć czynnikami środowiskowymi. Jednocześnie różnorodność urządzeń generujących rzeczywistość rozszerzoną sprawia, że omawiane doświadczenie nie jest doświadczeniem uniwersalnym. Na czym innym polega i czemu innemu służy chociażby doświadczenie korzystania z nawigacji samochodowej z jednej strony, a doświadczenie gry w grę komputerową na tradycyjnym komputerze stacjonarnym z drugiej. Tym samym analiza Czwartej Przestrzeni musi uwzględniać zarówno konkretne technologiczne rozwiązania wykorzystywane do jej wytwarzania, jak również różnego typu kulturowe i społeczno-polityczne konteksty, w jakich ona powstaje. Spróbujmy zatem zilustrować proces powstawania Czwartej Przestrzeni na konkretnym przykładzie.

Mechanizm performatywnego wytwarzania się Czwartej Przestrzeni można pokazać, odwołując się do doświadczenia gracza komputerowego. Nie chodzi mi jednak ani o doświadczenie polegające na śledzeniu fabuły gry, o jakim piszą badacze gier z nurtu narratologicznego, ani o doświadczenie rozgrywki, którym zajmują się ludolodzy. Interesuje mnie raczej doświadczenie podobne do tego, które w artykule *Zur Performativität des Computerspielens. Erfahrende Beobachtung beim digitalen Nervenkitzel* opisuje amerykański performatyk Mark Butler<sup>15</sup>. Analizuje on własne doświadczenia z gry w kultową *Call of Cthulhu. Dark Corners of the Earth* (2005). Ta gra

---

<sup>15</sup> Mark BUTLER, *Zur Performativität des Computerspielens. Erfahrende Beobachtung beim digitalen Nervenkitzel*, [w:] *Escape! Computerspiele als Kulturtechnik*, red.

akcji wykorzystuje motywy opowiadań Howarda Lovecrafta z cyklu *Zew Cthulhu*. Gracz wciela się w postać detektywa Jacka Waltersa, który szuka zaginionej osoby. W tym celu odwiedza on różne lokacje: od piwnicy, gdzie dokonuje się okultystycznych obrzędów, po statek, gdzie musi zmierzyć się z przerażającym potworem. W każdej z tych lokacji gracz rozwiązuje przygotowane dla niego łamigłówki, które mają go przybliżyć do celu. Butlera nie interesuje jednak fabularna warstwa gry. Jego przede wszystkim zajmuje relacja, jaką nawiązał z komputerem, grając w *Call of Cthulhu*. Jak pisze, „w trakcie rozgrywki między graczem a komputerem wytwarza się cybernetyczny układ, w którym dochodzi do wymiany różnego typu informacji” (s. 59). Inaczej mówiąc, doświadczenie gracza nie polega po prostu na odbieraniu informacji generowanych na ekranie, lecz na interakcji z komputerem, która zachodzi przede wszystkim na poziomie zmysłowych wrażeń gracza. Nie tylko patrzy on w monitor, ale także siedzi (często przez długi czas) w określonej pozycji, wchodzi w fizyczne interakcje z klawiaturą i myszką, a także słucha ścieżki dźwiękowej, która stanowi integralną część gry. Jak twierdzi Butler, dopiero wynik tego typu fizycznej interakcji, a nie fabuła gry czy stworzonego przez programistów algorytmu, „wytwarza właściwą przestrzeń gry komputerowej” (s. 63). W tym zatem przypadku doświadczenie Czwartej Przestrzeni polega na tym, że gracz jednocześnie przebywa „tu i teraz” przed ekranem komputera, jak również porusza się w wykreowanej przez twórców przestrzeni wirtualnej. Proces wzajemnych przepływów między tymi dwiema przestrzeniami uwidacznia się w sposobie, w jaki Butler zapisuje własne doświadczenia gracza. Pisze on o swojej rozgrywce z pierwszoosobowej perspektywy. To jednocześnie perspektywa Butlera-gracza, jak i Butlera, który staje się postacią w grze. Ten sposób opisu wskazuje na fakt, że to, co jego awatar robił w grze, stawało się dla niego równie real-

---

Christian HOLTORF, Claus PIAS, Böhlau Verlag 2007, s. 65-83. Wszystkie cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

ne, jak jego własne reakcje fizyczne. Jak pisze Butler: „Moja radość z odkrycia nieznanego terenu i ciekawość co do dalszego przebiegu gry miesza się z uczuciem głodu” (s. 71). Tym samym doświadczenie gracza jako doświadczenie Czwartej Przestrzeni okazuje się performatywne w tym sensie, że w wyniku interakcji z komputerem wrażenia zmysłowe i odbiór intelektualny wzajemnie się przenikają i dochodzi do swego rodzaju negocjacji między przestrzenią wirtualną a przestrzenią realną. Choć rozważania Butlera trafnie ilustrują performatywne procesy wytwarzania się Czwartej Przestrzeni, pomija on niezwykle istotną kwestię wykorzystania tej przestrzeni przez artystów w określonym celu ideologicznym. O tym, w jakim celu twórcy gier komputerowych wykorzystują doświadczenie Czwartej Przestrzeni, możemy się przekonać na przykładzie gry komputerowej, której fabuła nie przebiega tak linearnie, jak dzieje się to w przypadku *Call of Cthulhu*.

Aby opisać cel wytwarzania Czwartej Przestrzeni przez twórców gier komputerowych, przyjrę się grze *The Path* (2009), stworzonej przez belgijskie studio Tales of Tales. Opiera się ona na znanym schemacie narracyjnym z baśni o Czerwonym Kapturku. Na początku gry mamy jednak do czynienia nie z jedną, a z sześcioma dziewczynkami w różnym wieku. Każda z nich, jak się wydaje, reprezentuje inną interpretację postaci baśni braci Grimm – od naiwnego dziecka do wyuzdanej nastolatki. Wybór awatara ma jednocześnie wpływ na przebieg rozgrywki. Po wybraniu postaci gracz trafia do lasu, w którym znajduje się tytułowa ścieżka, prowadząca do domu babci. Widoczny na ekranie napis „Stay on the Path” wyraźnie każe podążać wyznaczoną drogą. Jednak gdy gracz postąpi według tej instrukcji, poniesie porażkę. Celem gry okazuje się bowiem zejście ze ścieżki i eksploracja lasu, w którym na każdego Czerwonego Kapturka czeka spotkanie z wilkiem. W zależności od wybranego awatara wilk przyjmuje inną postać: raz jest to wilkołak, przypominający postaci z filmów *fantasy*, innym razem nastolatek, który oferuje narkotyki. Jednak sama interakcja z wilkiem pozostaje dla gracza tajemnicą, a rozgrywka nagle zostaje przerwana. W strugach desz-

czu ślaniający się na nogach Czerwony Kapturek ponownie trafia na ścieżkę i wchodzi do domku babci, gdzie następuje najbardziej enigmatyczna część gry. Gracz obserwuje w niej luźno ze sobą powiązane wydarzenia, które – jak można się domyślać – kiedyś się tu rozegrały. Jednak zakończenie gry nie przynosi żadnych informacji na ten temat. Sekwencje nie układają się w logiczną całość, a każdorazowe przejście gry generuje inną serię obrazów, uniemożliwiając ustalenie jednej wersji wydarzeń. Czemu może służyć wytwarzana w trakcie gry w *The Path* Czwarta Przestrzeń? Odpowiedź na to pytanie daje się uzyskać, analizując omawianą grę w kontekście tradycyjnych gier komputerowych.

*The Path* należy do gatunku niezwykle popularnych w ostatnich latach gier eksploracyjnych. W przeciwieństwie do *Call of Cthulhu*, w którą grał Butler, nie chodzi tu o zrealizowanie zapisanego przez programistów scenariusza, lecz o samo doświadczenie obcowania z cyfrowo wygenerowanym światem. Twórcy tych gier postulują ograniczenie fabuły na rzecz niezwykle rozbudowanych i wysublimowanych efektów wizualnych i dźwiękowych, a także wydłużają czas trwania rozgrywki. Próbują w ten sposób możliwie zintensyfikować pozaintelektualne doświadczenia gracza i wytworzyć Czwartą Przestrzeń. W tym celu twórcy *The Path* wykorzystują oczekiwania i przyzwyczajenia gracza związane z tradycyjnymi grami komputerowymi, zachęcając go do tego, by postępował wbrew stawianym mu wymaganiom. Świadczy o tym nie tylko sekwencja gry, w której powinien on zlekceważyć wyświetlający się napis i zejść ze ścieżki prowadzącej do domku babci. Z podobnymi strategiami mamy do czynienia w trakcie eksploracji lasu. Spotykamy na przykład ducha małej dziewczynki, która – wydawałoby się – pełni funkcję swobodnego przewodnika po świecie gry. Jednak wskazówki ducha często wiodą gracza na manowce i nie posuwają rozgrywki naprzód. Podobną funkcję spełniają kwiaty i przedmioty, podświetlane w miarę, jak gracz się do nich zbliża. Chociaż Czerwony Kapturek może je zbierać do koszyka, nie spełniają one żadnej funkcji, inaczej niż w grach typu fabularnego, gdzie można tego typu zdobycze wymieniać na

niezbędne dla postaci rekwizyty. W ten sposób twórcy *The Path* wytwarzają w graczku doświadczenie znużenia, gdyż z każdą kolejną minutą rozgrywki pojawia się wrażenie bezcelowego błędzenia po lesie. Jednak jeśli przyjrzymy się bliżej zastosowanym w *The Path* wizualnym efektom, okaże się wtedy, że w określony sposób profilują one doświadczenie gracza. W zależności od tego, jak porusza się on po lesie, na ekranie pojawiają się niewyraźne napisy, zamazane obrazy czy fragmenty krótkich filmów, na których widać wszystkie awatary. Co więcej, ukazują się one zazwyczaj w momencie, gdy wraz z Czerwonym Kapturkiem wkładamy do koszyka kolejny przedmiot. Twórcy sugerują w ten sposób, że gracz ma do czynienia z powidokami wydarzeń z przeszłości, a przedmioty zbierane przez awatara uruchamiają w nim wspomnienia. Gracz zaczyna więc poszukiwać tych przedmiotów, licząc na to, że dowie się, co wydarzyło się w przeszłości bohaterki gry. Okazuje się wówczas, że gra, która miała oferować wyłącznie doświadczenie eksploracji przestrzeni, opiera się na takim samym schemacie narracyjnym powieści detektywistycznej, jak działo się to w przypadku *Call of Cthulhu*. Detektyw również w pewnym momencie tracił pamięć, by w kolejnych etapach gracz mógł stopniowo dowiadywać się o tym, co wydarzyło się w przeszłości w tajemniczej osadzie Innsmouth – jednej z wcześniejszych lokacji gry. Rozwiązanie zagadki następowało oczywiście w ostatniej sekwencji, w której bohater – poznawszy prawdę na temat mitycznych istot o nazwie Yith – umiera, a w nagrodę zostaje przyjęty do raju. Podobnie skonstruowana jest ostatnia sekwencja *The Path*, gdy wraz z awatarem gracz wchodzi do domku babci. Możliwość eksploracji tej przestrzeni jest już znacznie ograniczona, a gracz może jedynie klikać na klawisz klawiatury, który wskazuje strzałkę w prawo. Jeśli uznamy to, co dzieje się w domku babci za próbę rekonstrukcji przeszłości, wówczas okaże się, że mamy do czynienia z typowym dla gier komputerowych linearnym wyobrażeniem na temat czasu, który składa się z następujących po sobie wydarzeń. W tym kontekście strategie performatywnego wytwarzania Czwartej Przestrzeni przez twórców gry paradoksalnie służą utwierdzeniu tradycyjnego

sposobu myślenia o przeszłości jako o określonej sekwencji zdarzeń, którą można odtworzyć, nie zmieniając zasadniczo jej kształtu.

Dopiero po uwzględnieniu naszkicowanych powyżej procesów performatywnego wytwarzania doświadczenia Czwartej Przestrzeni można w pełni opisać doświadczenie uczestnika przedstawień *site-specific*. W dotychczasowych badaniach nad interesującymi mnie zjawiskami artystycznymi kwestia przestrzeni wirtualnej była jednak konsekwentnie pomijana. Świadczą o tym chociażby socjologiczne badania Fiony Wilkie, przedstawione w cytowanym wcześniej artykule *Mapping the Terrain. A Survey of Site-Specific Performance in Britain*, w którym analizuje ona kwestionariusze skierowane do twórców przedstawień *site-specific*. Najwięcej pytań dotyczy tego, czy wykorzystują oni takie tradycyjne strategie artystyczne, jak włączanie w spektakl materiałów dokumentalnych czy zdjęć związanych z historią konkretnego miejsca. Jednocześnie uzyskane odpowiedzi wskazują, że znaczna część twórców wykorzystuje technologie nowych mediów. Jednak Wilkie w ten oto sposób komentuje wyniki swoich badań:

We wszystkich przypadkach działania *site-specific* artystów [korzystających z nowych mediów – M.Ch.] odbywają się w **prawdziwej** przestrzeni. Choć w terminologii związanej z Internetem również pojawiają się strony [*site* – M.Ch.] i ich odwiedzanie, nie mamy tam jednak do czynienia z takim samym działaniem. Oczywiście cyberprzestrzeń ma wiele cech *site-specific*, zwłaszcza w porównaniu z innymi sposobami komunikacji, jednak – w przeciwieństwie do „prawdziwych” przestrzeni – przez swoją powtarzalność i ogromne rozmiary jest ona całkowicie **nie-konkretna**. Oznacza to, że cyberprzestrzenie zasadniczo nie różnią się między sobą pod względem wyglądu i sposobu funkcjonowania (s. 146; podkr. M.Ch.).

Wilkie lekceważy w ten sposób wykorzystanie technik nowych mediów, które – według niej – służą jedynie promocji i pozyskiwaniu funduszy na tworzenie kolejnych spektakli. W cytowanym fragmencie zdaje się nawiązywać wprost do koncepcji **nie-miejsca** Marca



Augé. Francuski badacz przeciwstawia sobie nie-miejsca zorientowane wyłącznie na konkretny cel (np. przestrzenie środków komunikacji publicznej) miejscom antropologicznym, czyli takim, w których ludzie żyją na co dzień i z którymi łączą ich trwałe związki<sup>16</sup>. Jednak w XXI wieku, gdy strategie odbioru proponowane przez nowe media w znacznym stopniu warunkują postrzeganie rzeczywistości, zaciera się tak zarysowana granica między miejscem rzeczywistym a nierzeczywistym. Widać to chociażby w opisywanym przez badaczy kultury cyfrowej zjawisku gamifikacji, polegającym na „zastosowaniu mechanizmów i rozwiązań znanych z gier cyfrowych w przestrzeniach i praktykach społecznych, które wcześniej nie miały nic wspólnego z grami”<sup>17</sup>. Chodzi tutaj zarówno o wszelkiego rodzaju praktyki marketingowe, które korzystają z narracyjnych schematów gier wideo, jak i o procesy przenikania się wirtualnej rzeczywistości z codziennym doświadczeniem gracza. W odniesieniu do przedstawień *site-specific* gamifikacja oznacza natomiast sposób adaptowania przestrzeni, zaczerpnięty przez ich twórców ze współczesnych gier. Tak rozumiana gamifikacja przestrzeni wiąże się z wywołaniem u odbiorcy doświadczenia Czwartej Przestrzeni, opartego na wrażeniu nieskrępowanego eksplorowania danej przestrzeni, a nie na podkreślanu jej zakorzenienia w rzeczywistości materialnej. Doświadczenie to zastępuje charakterystyczne dla teatru procesy odczytywania znaków zapisanych w przestrzeni scenicznej, gdyż zakłada aktywność widza, który już poprzez samo poruszanie się w przestrzeni wpływa na zmianę kreowanych w niej znaczeń.

Konsekwencje wykorzystania Czwartej Przestrzeni do performatywnego wytwarzania doświadczenia uczestnika przedstawień *site-specific* omówię w dalszej części moich rozważań. Chciałbym

---

<sup>16</sup> Marc AUGÉ, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. Roman Chymkowski, Wojciech J. Burszta, Wydawnictwo Naukowe PWN 2010, s. 53.

<sup>17</sup> Radosław Bomba, *Gamification. Jak rzeczywistość staje się grą cyfrową*, [w:] *Olbrym w cieniu. Gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. Andrzej PITRUS, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012, tu: s. 78.

wcześniej na chwilę zatrzymać się przy przytoczonym wyżej fragmencie rozważań Fiony Wilkie. Wynika z niego, że mamy do czynienia z binarną opozycją między przedstawieniami *site-specific*, które rozgrywają się w konkretnej przestrzeni, a takimi przedstawieniami, które pokazuje się w przestrzeni nie-konkretnej. Czy w świetle opisanych w tym rozdziale dynamicznych i skomplikowanych procesów performatywnego wytwarzania czterech Przestrzeni opozycja ta jest do utrzymania? Aby odpowiedzieć na to pytanie, przyjrzyjmy się bliżej problemowi konkretności przestrzeni w przedstawieniach *site-specific*.

## ROZDZIAŁ 3

# KONKRETNOSĆ PRZESTRZENI W PRZEDSTAWIENIACH *SITE-SPECIFIC*

### KONKRETYZACJA I UNIWERSALIZACJA PRZESTRZENI

**W**śród współczesnych praktyków sztuki *site-specific* toczy się ożywiona debata na temat tego, czy przedstawienia tego typu, podobnie jak inne działania artystyczne, można pokazywać w różnych miejscach. Z jednej strony nazwa tego gatunku sztuki sugeruje, że twórcy powinni uwzględniać specyficzne właściwości miejsc, w których pokazują swoje dzieła. Z drugiej strony natomiast niektórzy twórcy traktują interesujące mnie przedstawienia na równi z innymi formami aktywności artystycznej i pokazują je w odmiennych geograficznie i kulturowo lokalizacjach. Jak mi się wydaje, między tymi dwoma podejściami do sztuki *site-specific* nie ma sprzeczności. Przekonuje o tym cytowana w poprzednim rozdziale Fiona Wilkie w artykule *Mapping the Terrain. A Survey of Site-Specific Performance in Britain*. Powołując się na praktykę artystyczną brytyjskich performerów z kolektywu Wrights & Sites, stwierdza ona, że mamy do czynienia ze swego rodzaju kontinuum konkretności sztuki *site-specific*. Każde przedstawienie z tego nurtu można umieścić między tym, co nazywa „czystą” sztuką *site-specific*, związaną z jednym konkretnym miejscem, a tym, co określa mianem sztuki *site-generic*. W drugim przypadku chodzi jej przede wszystkim o „przedstawienia stworzone z myślą o kilku lokalizacjach, mających podobne cechy fizyczne i kulturowe” (s. 150). W niniejszym rozdziale postaram się przyrzeć bliżej punktom granicznym zarysowanego przez Wilkie kontinuum. W przeciwieństwie do brytyjskiej performatycz-

ki nie będzie mnie jednak interesować tworzenie nowych podgatunków sztuki *site-specific* w zależności od ich miejsca w ramach kontinuum. Skupię raczej uwagę na opisanu strategii, dzięki którym twórcy mogą wytwarzać konkretność przestrzeni swoich przedstawień w zależności od lokalizacji, w których są one pokazywane. Dla uniknięcia terminologicznego chaosu nie będę też posługiwał się proponowanymi przez Wilkie kategoriami *site-specific* i *site-generic*, lecz mówił odpowiednio o strategiach konkretyzacji i strategiach uniwersalizacji przestrzeni w przedstawieniu *site-specific*. Te pierwsze służą twórcom do osadzenia przedstawienia w konkretnej przestrzeni realnej i wyobrażonej, najczęściej poprzez podkreślenie jej materialności. Te drugie natomiast opierają się na przekonaniu twórców o tym, że przestrzeń ma charakter uniwersalny i można ją wpisywać w dowolny porządek dyskursywny. W obu przypadkach chodzi o strategie performatywne, gdyż w wyniku ich zastosowania wytwarza się układ różnego typu dynamicznie zmiennych oddziaływań wzajemnych między działaniem artystycznym, odbiorcami i przestrzenią. Opisywanie tego typu strategii performatywnych pozwoli mi uniknąć problemu, przed którym stanęła Wilkie, zastanawiając się nad tym, „jak nazwać działania artystyczne, które znajdują się gdzieś pomiędzy *site-specific* a *site-generic*. Chodzi o te przedstawienia, które zostały przeniesione bądź przepracowane na potrzeby nowego miejsca” (s. 150). Odwołując się do konkretnego przypadku, pokażę, że interesujące mnie strategie performatywne nie tylko współwystępują w obrębie jednego przedstawienia *site-specific*, lecz zachodzą między nimi różnego typu relacje wzajemne.

Wybór przykładu, który pozwoli mi zilustrować strategie konkretyzacji i uniwersalizacji przestrzeni w przedstawieniu *site-specific*, nie jest przypadkowy. Celowo rezygnuję z opisywania działań współczesnych artystów, by pokazać, że omawiane strategie współwystępowały również w historycznych formach interesujących mnie przedstawień. Dlatego wybrałem przedstawienie *Gododdin* walijskiej grupy teatralnej Brith Gof, której szczyt popularności przypadł na lata osiemdziesiąte XX wieku. Interesujący mnie projekt artystycz-

ny przygotowano w 1989 roku w nieczynnej fabryce samochodów Rover w Cardiff. Z pozoru mamy więc do czynienia z kolejnym przykładem wykorzystania przestrzeni znalezionej, której materialność – jak przekonywał Schechner – ma silnie wpływać na doświadczenie uczestników przedstawienia, umożliwiając powstanie autentycznej wspólnoty widzów i aktorów. Na rzecz takiej interpretacji świadczą mógłby chociażby wykorzystany przez twórców jako podstawa, napisany po średniowalijsku poemat legendarnego barda Aneirina, sławiący bitwę pod Catraeth, w której ok. 600 roku n.e. grupa brytońskich żołnierzy została zdziesiątkowana przez oddziały Angłów. Aktorzy Brith Gof, ubrani wyłącznie w stroje przypominające kilty, wykonywali wymagające fizycznej sprawności układy choreograficzne, odgrywając role Brytonów, którzy stawiali czoła i ginęli w walce z niewidocznymi przeciwnikami. Z tej perspektywy wystawione w stolicy Walii przedstawienie uznać można za próbę umacniania walijskiej tożsamości narodowej wobec – jak wówczas uważano – neoimperialnej polityki rządu Margaret Thatcher. Tak starała się pokazać *Gododdin* walijska telewizja, prezentując w 1990 roku film dokumentalny. Jedna z uczestniczek przedstawienia opowiadała w nim o własnej reakcji emocjonalnej na prolog przedstawienia, w którym aktorka recytowała w oryginale tekst poematu Aneirina. Jak relacjonowała, nie mogła wyjść ze zdumienia, że potrafi zrozumieć prawie cały tekst, co wywoływało u niej z kolei poczucie przynależności do większej wspólnoty<sup>1</sup>. Pokazanie tej wypowiedzi miało umocnić przekonanie, jakoby autentyczna kultura walijska przetrwała w niemal niezmiennym kształcie i stało się tak pomimo stuleci politycznej, językowej i kulturowej dominacji Anglików. Wybrana przez Brith Gof przestrzeń byłaby więc gwarantem esencjonalnie rozumianej tożsamości narodowej, opartej na przywiązaniu do konkretnego miejsca na ziemi. O tym, że taka interpretacja przedstawienia nie da się utrzymać, najlepiej przekonuje już sam film walijskiej

---

<sup>1</sup> Martin McCARTHY, Mike PARKER, *Gododdin*, film dokumentalny na zlecenie HTV Cymru/Wales, <http://vimeo.com/80218855> (07.02.2015).

telewizji. Jego realizatorzy pokazują bowiem, że przedstawienie grano także w innych miejscach. Po premierze w Cardiff *Gododdin* wyruszyło w trasę i oglądali je widzowie w Polverigi (Włochy), Hamburgu (Niemcy), Leeuwarden (Holandia) oraz w Glasgow (Szkocja). Tym samym przedstawienie Brith Gof trudno traktować jako nierozdzielnie związane z geograficzną i kulturową przestrzenią Walii.

W każdej z wymienionych wyżej lokalizacji, w której wystawiano *Gododdin*, twórcy stosowali inne strategie, konkretyzując bądź uniwersalizując przestrzeń, za każdym razem wywołując również odmienne doświadczenie odbiorców. Jak się wydaje, różnice między omawianymi strategiami staną się bardziej widoczne, jeśli osobno przeanalizujemy dwie grupy przedstawień. Z jednej strony będą to przedstawienia w Cardiff i Glasgow, czyli w miejscach, z którymi bezpośrednio związani są twórcy Brith Goff oraz wykorzystywane przez nich kulturowe odniesienia. Z drugiej strony to przedstawienia pokazane poza Wielką Brytanią, które trzeba uznać za etapy kontynentalnego *tournée* walijskiej grupy. Nie chcę jednak tworzyć wrażenia, że strategie konkretyzacji przestrzeni, stosowane w przedstawieniach pierwszej grupy, są „czystsze” – jak chciała Wilkie – bądź bardziej skuteczne niż stosowane gdzie indziej strategie uniwersalizacji przestrzeni i że dzieje się tak tylko dlatego, że odnoszą się do miejsc, z którymi związani są twórcy z Brith Gof. W każdym z tych przedstawień zachodziły po prostu odmienne procesy wytwarzania performatywności, które miały spełniać odmienne cele ideologiczne. Rozpocznę więc analizę od zagranicznych wystawień *Gododdin*. Rozdzwięk między przestrzenią realną a dyskursami, które włączają w nią twórcy, okazuje się w nich na tyle duży, że strategie uniwersalizacji przestrzeni i osiągnięte z ich pomocą efekty stają się niezwykle widoczne. Taka kolejność proponowanej analizy wydaje się iść pod włos zaproponowanej przez Brith Gof chronologii wystawień *Gododdin*. W Wielkiej Brytanii rozegrano bowiem pierwsze i ostatnie przedstawienie, co sprawiało, że mogły one utkwąć w pamięci brytyjskich odbiorców. Z tej perspektywy przedstawienia na kontynencie odgrywały jedynie rolę tła, na którym miał dopie-

ro ujawnić się krytyczny wobec władzy aspekt przedstawień Brith Gof pokazanych w Wielkiej Brytanii. W konsekwencji brytyjscy teatrolodzy zwykli interpretować *Gododdin* jako gest sprzeciwu wobec rządów Thatcher w imię odradzającej się w latach osiemdziesiątych XX wieku tożsamości narodowej i kulturowej Walijczyków<sup>2</sup>. W toku analizy postaram się pokazać, że potencjał krytyczny, który przypisuje się omawianemu przedstawieniu, stanowi jedynie efekt konsekwentnie stosowanych przez twórców strategii konkretyzacji przestrzeni. Co za tym idzie, kwestia wymowy ideologicznej *Gododdin* okazuje się zdecydowanie bardziej skomplikowana i wymaga bardziej subtelnych rozstrzygnięć. Aby się o tym przekonać, spróbujmy najpierw zapytać o to, na czym w kontekście przedstawienia Brith Gof polegają strategie uniwersalizacji przestrzeni i jaki cel spełniały w określonych lokalizacjach.

## GODODDIN ZDJĘTY Z ZAWIASÓW

Aby zrozumieć wykorzystywane przez Brith Gof strategie uniwersalizacji przestrzeni, należy w pierwszej kolejności umieścić *Gododdin* w szerszym kontekście kulturowym i społecznym. W tym celu warto odwołać się do ustaleń amerykańskiej historyczki sztuki Miwon Kwon. W cytowanej wcześniej pracy *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity* stwierdza ona, że w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku nastąpił wyraźny spadek znaczenia strategii artystycznych, mających na celu podkreślanie materialności przestrzeni, w których rozgrywały się przedstawienia *site-specific*. Zastąpiły je różnego rodzaju strategie krytyczne wobec społecznych, politycznych i kulturowych dyskursów z nią związanych (por. s. 51-55). Te pierwsze pociągały za sobą fałszywe, zdaniem ówczesnych twórców, przekonanie o możliwości znalezienia autentycznej wspólnoty widzów i aktorów. Co więcej, proces ten

<sup>2</sup> Zob. Jen HARVIE, *Staging the UK*, Manchester University Press 2005.

był wynikiem ukonstytuowania się performansu jako pełnoprawnej dziedziny sztuki. O ile, jak twierdziła Joanna Ostrowska, sztuka *site-specific* lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku narodziła się jako reakcja na tradycyjny, z założenia zachowawczy, model sztuki związanej z instytucjami kulturalnymi i ich przestrzeniami, o tyle sztuka *site-specific* dwóch kolejnych dekad stanowiła odpowiedź na upowszechnienie się strategii artystycznych pierwszych performerów. Wskazuje na to chociażby ironiczna uwaga Herberta Blaua, który w 1985 roku stwierdził, że

potrzeba rytuału właściwa dla ostatniego pokolenia artystów, którzy w komunitarystycznym idealizmie dążyli do stworzenia alternatywnej kultury, właściwie już zanikła, nie licząc kilku niezrozumianych i społecznych szamanów sztuki performansu, którzy ostali się gdzieś w Kalifornii<sup>3</sup>.

Blau zdaje się sugerować, że artystyczne działania w konkretnej, „autentycznej” przestrzeni utraciły performatywny potencjał społecznego oddziaływania i zmieniły się w kolejną konwencję artystyczną. Miwon Kwon twierdzi, iż odpowiedzią na opisywaną przez Blaua sytuację miał być proces, który nazywa zdejmowaniem działania artystycznego z zawiasów konkretnej przestrzeni (*unhinging of site-specificity*) (s. 33). Chodzi tu o próbę odnowienia zerwanej więzi między sztuką performansu i społeczeństwem, która miała polegać na krytyce dominujących dyskursów kulturowych i społeczno-politycznych. Dlatego owe zawiasy, z których należało zdjąć działania artystyczne, oznaczają w pierwszej kolejności przywiązanie przedstawienia *site-specific* do konkretnej przestrzeni. Kwon stwierdza, że

już sam proces instytucjonalizacji i towarzyszącej mu komercjalizacji działań *site-specific* zniósł zasadę zakotwiczenia sztuki w danym miejscu (*place-boundedness*), która umożliwiała artystom krytykę ahistorycznej autonomii dzieła sztuki” (s. 38).

---

<sup>3</sup> Herbert BLAU, *Odd, Anonymous Needs. The Audience in Dramatized Society*, „Performing Arts Journal” 1986, nr 2/3, s. 199-212, tu: s. 209.



Innymi słowy, według amerykańskiej badaczki jedynie zdjęcie sztuki *site-specific* z zawiasów konkretnej przestrzeni pozwalało na skuteczną krytykę dominujących kulturowych i społeczno-politycznych dyskursów w celu wywołania u odbiorcy krytycznego stosunku wobec otaczającej go rzeczywistości. Jeśli jednak przyjrzymy się bliżej jej rozważaniom na temat strategii artystycznych, stosowanych wówczas przez twórców *site-specific*, okaże się, że

konkretne miejsce staje się raczej wynikiem osobistego estetycznego wyboru bądź stylu artysty niż próbą wytworzenia określonego doświadczenia estetycznego. Tym samym zasady produkcji artystycznej i wystawiania sztuki ponownie stają się tematem dla artystów. **Uruchamianie dynamicznych procesów w przestrzeni ustępuje miejsca traktowaniu jej jak pasywnego obiektu artystycznego.** Celem artystycznych działań w konkretnej przestrzeni jest zatem jej krytyczne **przedstawianie**, a nie performatywne wytwarzanie jej materialności (s. 38; podkr. M.Ch.).

W opisie Kwon wyraźnie wyczuwa się porządek hierarchiczny, w którym sztuka zdjęta z zawiasów konkretnej przestrzeni zaczyna dominować nad przestrzenią realną w tym sensie, że jest w stanie skutecznie nadawać jej określone przez siebie znaczenia. Mówiąc bardziej precyzyjnie, opisywana przez nią sztuka *site-specific* to przejaw nowoczesnego myślenia twórców, którzy uznają, że materialnością przestrzeni można dowolnie manipulować. Jak twierdzi Bruno Latour, takie myślenie zakłada radykalny rozdział między naturą a kulturą, która traktuje tę pierwszą jako tworzywo dla swoich autonomicznych procedur<sup>4</sup>. Oznacza to, że tak rozumiana sztuka *site-specific* niewiele różni się od tradycyjnego modelu sztuki sprzed zwrotu performatywnego, kiedy artyści dążyli do pełnej kontroli nad dziełem sztuki i jego interpretacją. Z tej perspektywy strategie uniwersalizacji przestrzeni, wykorzystywane przez twórców *Godod-*

---

<sup>4</sup> Por. Bruno LATOUR, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa 2011, s. 21-24.

*din* w różnych lokalizacjach, można interpretować jako próbę narzucenia odbiorcom określonej interpretacji przestrzeni. Aby to pokazać, przyjrzyjmy się dokładniej jednemu z przedstawień *Gododdin*, które odbyło się poza Wielką Brytanią.

Ogromny geograficzny rozrzut lokalizacji, w których grupa Brith Gof pokazywał swoje przedstawienie, jest charakterystycznym elementem opisywanego przez Miwon Kwon zjawiska zdejmowania przedstawienia *site-specific* z zawiasów konkretnej przestrzeni. Brith Gof wręcz manifestacyjnie deklarowali, że pierwotny wybór przestrzeni był wyłącznie dziełem przypadku, a najlepszym miejscem dla ich przedstawienia okazała się kopalnia piasku we włoskim Polverigi, gdzie pokazano je 22 i 23 lipca 1989 roku. Należy jednak zapytać, dlaczego akurat te przedstawienia i pod jakim względem przewyższały pozostałe. Wydaje się przecież, że włoski kontekst społeczno-kulturowy – Polverigi było wówczas prężnie rozwijającym się ośrodkiem kultury – powinien osłabiać performatywną skuteczność działania walijskich twórców. Zamiast nieczynnej fabryki samochodów, zorganizowali oni bowiem występ we wciąż działającej kopalni, anektując dla swoich potrzeb jeden z nasypów. Według kanadyjskiej teatrolożki Jen Harvie zmiana lokalizacji w decydujący sposób osłabiła społeczne oddziaływanie przedstawienia, a

największą stratą był brak odniesień do nieodległej przeszłości Walii, naznaczonej przez upadek przemysłu i bezrobocie, co stanowiło wówczas kluczowy element walijskiej tożsamości, o którym przedstawienie w zamkniętej fabryce skutecznie przypominało widzom<sup>5</sup>.

Badaczka odwołuje się tutaj do społeczno-ekonomicznego kontekstu rządów Margaret Thatcher, gdy zdecydowana większość walijskiego przemysłu została albo zlikwidowana, albo sprywatyzowana. Pozbawienie przedstawienia tego kontekstu świadczy według niej o braku czytelności działań Brith Gof. Komentarz Harvie pokazu-

---

<sup>5</sup> Jen HARVIE, *op. cit.*, s. 52.

je jednak wyraźnie, że interpretuje ona *Gododdin* przez pryzmat kategorii autentyczności. Tymczasem zdjęcie omawianego przedstawienia z zawiasów konkretnej walijskiej przestrzeni dało twórcom możliwość skutecznego zarządzania przestrzenią znaną i umożliwiło nałożenie na nią zaplanowanych przez nich znaczeń. Nie bez przyczyny porównywali przecież przestrzeń piaskowni do amfiteatru, na co miało wskazywać położenie nasypu, na którym znajdowali się aktorzy, na dnie okrągłego wyrobiska. W tym układzie nasyp, niczym element dekoracji w tradycyjnym teatrze, odgrywał rolę wzniesienia, na którym rozegrała się opisywana w poemacie bitwa Brytonów z Anglami, natomiast drzwi samochodowe, które aktorzy nosili przy sobie niczym tarcze, stały się teraz wyłącznie elementami kostiumu. Co ciekawe, przedstawienie w Polverigi wywołało niezwykle żywiołowe reakcje widzów. To zaś jedynie utwierdziło artystów w przekonaniu, że udało im się przekształcić *Gododdin* w uniwersalną opowieść o bezsensie wojny i bohaterstwie słabych, skazanych na porażkę w konfrontacji z silniejszym wrogiem. Można więc powiedzieć, że włoskie przedstawienie posłużyło im do stworzenia i podtrzymania wrażenia uniwersalności historii, która okazała się ważna nie tylko dla widzów w Walii.

O utopijności takiej wizji przekonuje *Gododdin* wystawiony w dniach 17-19 sierpnia 1989 roku w dawnej fabryce żurawi stoczniowych Kampnagel w Hamburgu. W tym wypadku nie mamy do czynienia z przestrzenią znaną, lecz z przestrzenią sztuki *par excellence*. W 1982 roku hala fabryki Kampnagel została bowiem przekazana przez miasto teatrowi Deutsches Schauspielhaus, a następnie stała się samodzielną instytucją teatralną, w której regularnie wystawia się przedstawienia teatralne. Zdaje się, że tego rodzaju przestrzeń powinna ułatwić wytworzenie efektu uniwersalności, o którym artyści z Brith Gof często wspominali w wywiadach, między innymi w wymienionym wcześniej filmie dokumentalnym. Jednak reakcje niemieckiej publiczności pokazały, że nałożenie jakiegokolwiek siatki znaczeń na przestrzeń nie jest działaniem niewinnym i zawsze uruchamia określone społeczno-kulturowe dyskursy. Dzia-

łania Brith Gof w Hamburgu budziły skojarzenia z Holocaustem, których walijscy twórcy w żaden sposób nie zaplanowali. Szczególnie kontrowersyjne okazały się sceny śmierci brytońskich wojowników. Skąpo ubrani aktorzy czołgali się w zaprojektowanym przez scenografa Clifforda McLucasa płytkim zbiorniku wodnym, dookoła którego płonął ogień. Mike Pearson, założyciel grupy, stwierdził później w jednym z wywiadów, iż „problem polega na tym, że gdy pokaże się w Niemczech półnagich ludzi i ogień to oznacza tylko jedno. Na tym polegał nasz błąd”<sup>6</sup>. Innymi słowy to, co w zamierzeniu artystów z Brith Gof miało być obrazem szlachetnej śmierci bohaterskich wojowników, wpisywało się w silnie obecny w Niemczech lat osiemdziesiątych dyskurs rozrachunkowy, dotyczący niemieckiej odpowiedzialności za Holocaust<sup>7</sup>. Tym samym spektakl w Hamburgu nie okazał się uniwersalną opowieścią o bohaterskich wojownikach, gdyż artystyczne działanie uruchomiło niepożądane przez twórców skojarzenia, wciąż obecne w zbiorowej pamięci odbiorców. Co więcej, publiczność w Hamburgu odczytała *Gododdin* jako pochwałę nacjonalizmu, który dla Niemców jednoznacznie wiązał się z faszystowską ideologią Hitlera, podczas gdy dla Walijszczyków był po prostu jednym z elementów oporu wobec politycznej i kulturowej dominacji Anglii. Przykład tego przedstawienia pokazuje, że strategie uniwersalizacji przestrzeni, związane ze zdjęciem przedstawienia *site-specific* z zawiasów konkretnej przestrzeni, nie zapewniają twórcom możliwości nakładania dowolnych znaczeń na wybraną przez nich przestrzeń, lecz paradoksalnie uzależniają skuteczność tego działania od kulturowego i społeczno-politycznego kontekstu specyficznego dla przestrzeni, w której pokazują oni przedstawienie.

---

<sup>6</sup> Nick KAYE, *Art into Theatre. Performance Interviews and Documents*, Harwood Academic Publishers 1996, s. 215. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

<sup>7</sup> Zob. Magdalena SARYUSZ-WOLSKA, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Wydawnictwo Universitas 2009.

## GODODDIN I POSTINDUSTRIALNE RUINY

Z perspektywy strategii zastosowanych przez *Gododdin* w przedstawieniach pokazanych we Włoszech i w Niemczech przyjrzyć się w tym momencie strategiom konkretyzacji przestrzeni, które zostały zastosowane w spektaklach pokazanych w dwóch miejscach w Wielkiej Brytanii: w nieczynnej fabryce samochodów w Cardiff oraz w dawnej fabryce tramwajów w Glasgow. W obu przypadkach celem Brith Gof z pewnością nie było deklarowanie przekazanie widzom uniwersalnej opowieści o heroicznej walce skazanych na porażkę wojowników. Chodziło raczej o zabranie głosu w debacie na temat społeczno-gospodarczych przemian w Walii pod rządami Margaret Thatcher. Mamy tutaj do czynienia z tym, co w *One Place after Another* Miwon Kwon nazywa „powrotem autora”, czyli „legitymizowaniem krytycznej wymowy artystycznego działania poprzez odniesienie do osobistego związku twórcy z danym miejscem. Twórca staje się swego rodzaju ekspertem od historii tego miejsca, wpisanych weń dyskursów oraz powstałych wokół niego tożsamości mieszkających tam ludzi (które stają się treścią przedstawienia)” (s. 51). Innymi słowy, tożsamość Brith Gof jako walijskiej, alternatywnej grupy teatralnej sprawiła, że jej działanie w konkretnej przestrzeni natychmiast zyskało status krytyki dominujących społeczno-politycznych dyskursów i okazało się głosem mniejszości narodowych Wielkiej Brytanii. Z jednej strony *Gododdin* został więc odczytany jako sprzeciw wobec liberalnych reform rządu Thatcher, zamykającej i prywatyzującej największe zakłady produkcyjne w Wielkiej Brytanii. Z drugiej strony twórcom przypisywano intencję obudzenia w walijskich i szkockich odbiorcach woli walki ze wspólnym wrogiem-kolonizatorem – Anglią. Jak się zdaje, na taką interpretację *Gododdin* wpłynęło wykorzystanie przez Brith Gof przestrzeni, które w pamięci zbiorowej widzów funkcjonowały jako symbol utraconej przemysłowej potęgi Cardiff i Glasgow. Aby przełożyć ich wymiar symboliczny na intensywne doświadczenie widzów, artyści zastosowali strategie konkretyzacji przestrzeni, polegające na per-

formatywnym wytworzeniu jej materialności. Zależało im przede wszystkim na podkreśleniu atmosfery zniszczenia w nieczynnych zakładach przemysłowych. Z pomocą konkretnych strategii artystycznych zostały one przekształcone w ruiny, które miały wywołać wśród widzów tyleż krytyczny stosunek do społeczno-ekonomicznych przemian, co tęsknotę za utraconą ekonomiczną wielkością Walii i Szkocji.

Znaczenie stosowanych w *Gododdin* strategii konkretyzacji przestrzeni jako narzędzi krytyki brytyjskiej sytuacji społeczno-ekonomicznej można pokazać, posługując się koncepcją ruin, jaką przedstawił Tim Edensor w pracy *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*<sup>8</sup>. Posługując się ruiną jako figurą pamięci zbiorowej, brytyjski badacz sprzeciwiał się rozpowszechnionym w Wielkiej Brytanii projektom rewitalizacji postindustrialnych ruin, które nazywał *memoryscapes*. Według Edensora *memoryscapes* służą przede wszystkim „nadawaniu pamięci materialnej formy poprzez gromadzenie w ruinach materiału ikonograficznego oraz budowanie swobodnych scenografii, w których odgrywa się dla widza określoną wersję przeszłości” (s. 130). Innymi słowy, chodzi o wszelkiego rodzaju instytucjonalne działania, które sprawiają, że zagospodarowanie tych ruin służy przekazywaniu oficjalnej narracji historycznej na temat danej przestrzeni. Można przywołać tutaj chociażby przykład zbudowanego w 1846 roku Albert Dock w Liverpoolu, który w XIX wieku funkcjonował jako symbol przemysłowej i kolonialnej dominacji Imperium Brytyjskiego. W 1982 roku popadający w ruinę obiekt zaczęto remontować i stopniowo przekształcać w centrum kultury. Zwieńczeniem tego procesu było otwarcie tam w 2007 roku Międzynarodowego Muzeum Niewolnictwa. Niedzisiejsze miejsce morderczej pracy robotników i afrykańskich niewolników stało się dziś ośrodkiem kultury i ważnym elementem dziedzictwa narodowego Wielkiej Brytanii. O tym więc, jakie ślady przeszłości pozostały w tej

---

<sup>8</sup> Tim EDENSOR, *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg 2005. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

przestrzeni, decyduje instytucja muzeum. Efekty jej działań widać już w samej nazwie, która sugeruje, że niewolnictwo było zjawiskiem międzynarodowym, a nie związanym z imperialną polityką, którą przez wieki prowadziła Wielka Brytania. Według Edensora w konsekwencji tego typu działań rewitalizacyjnych zrujnowane przemysłowe przestrzenie tracą konstytutywną dla siebie atmosferę zniszczenia, a zwiedzającym oferuje się sterylne doświadczenie obcowania z wyidealizowanym obrazem przeszłości, pomijając wszelkie sporne kwestie dotyczące kapitalistycznej historii Wielkiej Brytanii (por. s. 94). Z tego względu brytyjski badacz wyraźnie przeciwstawia fizyczny kontakt z ruinami wszelkiego rodzaju praktykom służącym budowaniu pamięci kulturowej. Poszukuje takiego sposobu obcowania z przeszłością danego miejsca, który umożliwiłaby zwiedzającym tworzenie ich własnych, często subwersywnych, wersji przeszłości.

Idąc śladami autorów dziewiętnastowiecznych powieści gotyckich, brytyjski badacz szuka ruin, w których silnie czuje się atmosferę zniszczenia. Postindustrialne ruiny to bowiem dla niego znak bezwzględności ustroju kapitalistycznego z czasów Imperium Brytyjskiego XVIII i XIX wieku. Ten ustrój zezwalał, na przykład, na nienormowany czas pracy dzieci poniżej dziewiątego roku życia. Dopiero w 1833 roku wprowadzono „bardziej cywilizowane” regulacje, które zabraniały co prawda pracy małym dzieciom, lecz już ich starsze rodzeństwo mogło tak długo pracować. Rozważania Edensora mają wyraźnie społecznie zaangażowany charakter. Zrujnowane przestrzenie traktuje on jako symbol zerwania z charakterystycznym dla kapitalizmu procesem nieustannego podsycania potrzeby wytwarzania coraz to nowych dóbr, gdyż paradoksalnie – jak pisze – „trwałość i obecność ruin w przestrzeni społecznej stała się możliwa przez postępujący proces ich rozkładu. Nie są one już miejscem, gdzie trwa proces produkcji, dyktowany przez skierowane wciąż ku przyszłości założenia i plany” (s. 125). W ten sposób ruiny u Edensora ujawniają potencjał krytyczny wobec linearnej koncepcji czasu, która wymusza nieustanny postęp i powiększanie się dobrobytu społeczeństw zachodnich. W ruinach mamy bowiem do czynienia

ze współwystępowaniem wielu porządków czasowych, związanych z różnorodnością elementów, jakie się w nich znajdują. Jednocześnie w przestrzeni, składającej się z często niejednorodnych elementów, które dodatkowo ulegają niszczącej sile przyrody, nie można już mówić o hierarchii bądź dominacji jakiegokolwiek narracji na temat przeszłości.

Krytyczny wymiar koncepcji Edensora, zakładającej współistnienie w przestrzeni wielu różnych porządków czasowych, przekłada się na wykorzystywany przez niego model pamięci indywidualnej, który przeciwstawia on pamięci kulturowej. Według badacza intensywna materialność ruin staje się katalizatorem mechanizmów pamięci asocjacyjnej i *mémoire involontaire*. Chodzi mu bowiem o wszystkie skojarzenia, które pojawiają się w umyśle jednostki, kiedy przebywa w ruinach. Jak twierdzi:

ruiny są alegoriami pamięci, lecz powstające w nich mimowolne wspomnienia leżą u podstaw mechanizmu pamięci, którego działanie zależy od przypadku, gdyż takie wspomnienia uruchamiają doświadczenia zmysłowe. Dlatego często wspomnienia te trudno zwerbalizować, okazują się też odporne na wszelkie próby kodyfikacji i zapisu (s. 18).

Innymi słowy, zmysłowe doświadczenia przebywających w ruinach stymulują powstawanie ich mimowolnych wspomnień i skojarzeń, które wymykają się wszelkiej kontroli ze strony instytucji zarządzających pamięcią kulturową (por. s. 143). Według brytyjskiego badacza fizyczna atmosfera zniszczenia, która stanowi nieodłączną cechę ruin, ma ogromny potencjał tworzenia narracji subwersywnych wobec dominujących społeczno-politycznych dyskursów. Tym samym tego typu przestrzenie stanowią idealną lokalizację dla tych artystycznych działań, które mają na celu krytykę określonego porządku społecznego.

W kontekście zarysowanych w ten sposób powiązań między materialnością postindustrialnych ruin a krytycznym potencjałem indywidualnych wspomnień, które one wywołują, wykorzystywane



przez Brith Gof strategię konkretyzacji przestrzeni można odczytać jako próbę przekształcenia nieczynnych fabryk w Cardiff i Glasgow w postindustrialne ruiny, o jakich pisał Edensor, w celu wytworzenia wrażenia bezpośredniego fizycznego kontaktu ze śladami przeszłości Walii. Szczególnie istotne są tutaj rozwiązania scenograficzne i działania aktorskie, które celowo potęgują panującą w tych przestrzeniach atmosferę zniszczenia. Clifford McLucas z konsekwencją zbudował scenografię *Gododdin* ze zużytych przemysłowych materiałów i przedmiotów. W trakcie obu przedstawień przestrzeń gry aktorskiej oświetlały przednie reflektory ustawionych wokół niej zdezelowanych samochodów. Natomiast grający brytońskich wojowników aktorzy nie wspinali się na porośniętą trawą wzniesienia, lecz na konstrukcje zbudowane z poukładanych w rzędy zużytych beczek po chemikaliach. Widzowie mogli więc mieć trudność z odróżnieniem elementów scenografii od przedmiotów i konstrukcji stale obecnych w tych przestrzeniach, co szczególnie było widoczne w przedstawieniu pokazanym w fabryce samochodów. Ten rodzaj zaburzenia granicy między tym, co należy do przestrzeni fabryki, a tym, co zostało do niej wprowadzone przez twórców, jest bardzo istotny dla stworzenia oddziałującego na zmysły odbiorcy poprzemysłowego krajobrazu. Aby wzmocnić ten efekt, Brith Gof działali również na słuch widzów *Gododdin*. Pustych beczek używali jako rekwizytów w sekwencji przedstawienia zatytułowanej *Heroic Society. Games Training and Feasting*, która pokazywała wojowników przygotowujących się do bitwy. Te przygotowania miały postać dynamicznej choreografii, w której dobrani w pary aktorzy zderzali się pustymi beczkami trzymanymi w rękach zamiast mieczy. Głuche odgłosy metalu, powstałe w wyniku opisanego w ten sposób fizycznego działania, miały duży potencjał oddziaływania na zmysły widzów. Docierały zarówno do tych, którzy z bliska obserwowali opisywaną scenę, jak i do tych, którzy nie mieli pełnego widoku na działania aktorów. Tak oto Brith Gof stymulowali powstanie akustycznych wrażeń, które z jednej strony tworzyły atmosferę zniszczenia wielkiego przemysłowego dziedzictwa Wielkiej Brytanii, z drugiej natomiast wywoły-

wały dość ewidentne wojenno-plemienne skojarzenia. Wskazuje na to przede wszystkim odgrywana na żywo podczas wszystkich przedstawień *Gododdin* muzyka brytyjskiego zespołu Test Dept, który posługuje się wyłącznie instrumentami perkusyjnymi wykonanymi z przedmiotów codziennego użytku. Stworzone przez Test Dept silnie zrytmizowane kompozycje przywodzą na myśl dźwięki bębnów, które w średniowieczu zagrzewały wojowników do walki. Wydaje się więc, że Brith Gof podtrzymywali atmosferę zniszczenia nie tylko dlatego, by skrytykować społeczno-ekonomiczne procesy, jakie zaszły w historii Walii i Szkocji na przestrzeni stuleci, lecz także zachęcając odbiorców do walki z bezwzględnym kapitalistycznym systemem, odpowiadającym za zniszczenie przemysłu, który w przeszłości stanowił główne źródło dochodu Walijszyków.

Aby pokazać określony sposób myślenia, kryjący się za wykorzystaniem tego typu strategii konkretyzacji przestrzeni w *Gododdin*, warto jeszcze raz przyrzeć się koncepcji Edensora. Szczególnie istotny wydaje się ten fragment *Industrial Ruins*, w którym brytyjski badacz próbuje odróżnić ruiny od *memoryscapes*. Stwierdza wtedy, że w tych pierwszych dominuje uczucie obcości i dziwności, przyczyniając się do tego, że „duchów przeszłości nie spycha się do ciemnych kątów, starych strychów i szuflad; nie ukrywa się i nie zamiata pod dywan, ale zwiedzający wciąż je reinterpreterują i wpisują w coraz to nowe konteksty” (s. 154). Zwiedzający mają bowiem do czynienia z pozostałościami dawnych hal produkcyjnych i korytarzy, zniszczonych maszyn i materiałów używanych do produkcji. Wszystkie te materialne znaki przeszłości wywołują w nich uczucie nieustannej obecności dawnych właścicieli i zatrudnianych przez nich pracowników, a co za tym idzie dawnych stosunków ekonomicznych. Według Edensora duchy tych, którzy niegdyś przebywali w tych budynkach, nieskrępowane żadną porządkującą narracją, krążą w zrujnowanej przestrzeni (por. 145). Narracja na temat przeszłości, jaką tworzy zwiedzający, jest dynamiczna i ulega modyfikacjom w miarę, jak tafia on na stare tablice ogłoszeniowe, napisy na murach oraz szafki pracownicze. Badacz zapomina jednak, że powstające w ten sposób

uczucie obcości i dziwności, dodatkowo wzmacniane przez wielość sensualnych bodźców, może okazać się jedynie wynikiem konkretnego, uwarunkowanego kulturowo sposobu postrzegania ruin. Proces ten można zauważyć, jeśli na postindustrialne ruiny Edensora spojrzysz się przez pryzmat rozważań Aleidy Assmann na temat kulturowego znaczenia ruin w XIX wieku. W pracy *Erinnerungsräume* stwierdza ona jednoznacznie, że ówczesny sposób myślenia o ruinach był efektem działania dyskursu kolonialnego, który takim miejscom przypisał aurę tajemniczości, znaną nam choćby z opisów w powieściach gotyckich. Miało to znacznie osłabić ich subwersywny potencjał wytwarzania nowych wersji przeszłości, gdyż – jak chce niemiecka badaczka – „w wyniku przypisania im aury obcości ruiny stały się dekoracją, w której niespodziewanie pojawiały się znaki zamierzonych czasów”<sup>9</sup>. Obniżenie krytycznego potencjału ruin starożytnych i średniowiecznych budowli widać choćby w zamiłowaniu dziewiętnastowiecznych angielskich arystokratów do odwiedzania tego typu miejsc podczas stanowiącego część ich edukacji *Grand Tour* – podróży po najważniejszych, ale także najdziwniejszych zakątkach Europy. Odwiedzanie ruin nie wiązało się wówczas, jak chciałby Edensor, z doświadczeniem obcości, lecz stanowiło element doświadczenia związanego z wizytą w niebezpiecznym miejscu, które należało oswoić. A jako takie doświadczenie to utwierdzało angielskich arystokratów w przekonaniu, że są zdobywcami kolejnych terenów. Jeśli w tym świetle spojrzeć na rozważania Edensora na temat postindustrialnych ruin, wtedy okaże się, że u ich podstaw leży podobne doświadczenie kolonizatora. Widać to wyraźnie we wstępie do *Industrial Ruins*, gdzie autor opisuje wspomnienie z dzieciństwa. Otóż podczas wizyt w letnim domu dziadków w Szkocji wyprawiał się z podekscytowaniem do jednego z okolicznych zrujnowanych domów, by następnie opowiadać najbliższemu o swoich niebezpiecznych przygodach (por. s. 1-4). W tym doświadczeniu z dzieciństwa,

---

<sup>9</sup> Por. Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck 1999, s. 322.

które staje się punktem wyjścia dla stworzonej przez Edensora koncepcji ruin, można z łatwością dostrzec kontynuację kolonialnej tradycji odwiedzania niebezpiecznych ruin przez chłopców z dobrych angielskich domów. Spróbujmy zobaczyć, w jaki sposób wpływa to na sposób, w jaki traktuje on ruiny postindustrialne.

Kolonialne myślenie o ruinach, które można dostrzec w rozważaniu Edensora, każe przypuszczać, że u podłoża postulowanego przez niego krytycznego potencjału ruin postindustrialnych leży sentymentalny stosunek badacza do ciężko pracujących robotników, dla których dzisiejsze ruiny stanowiły niegdyś miejsce pracy i często jedyne źródło utrzymania. Jak stwierdza autor *Industrial Ruins*,

ślady codziennego życia, wywołujące duchy, zderzają się z postępową i dynamicznie zmieniającą się współczesnością. Tworząc wobec niej kontrast, przywracają pamięć dnia codziennego robotników i pamięć traumatycznego wydarzenia, jakim było dla nich zamknięcie fabryki (s. 149).

Tym samym postulat nieskrępowanego żadną kulturową narracją poruszania się po ruinach i tworzenia w związku z tym mimowolnych i całkowicie opierających się jakiejkolwiek formie instytucjonalnej organizacji wspomnień służy wywołaniu u zwiedzających współczucia wobec ofiar agresywnego kapitalizmu, także tych z czasów Margaret Thatcher. Znacząco obniża to krytyczny potencjał ruin. Zamiast traktować je jako element złożonych i niedających się do końca zrozumieć z dzisiejszej perspektywy społecznych i historycznych procesów, Edensor stawia na łatwą emocjonalną ocenę konfliktów klasowych. Opisując jedną ze swoich wizyt w postindustrialnych ruinach, pisze następująco:

Oglądając wszystkie obecne w tej przestrzeni pozostałości władzy ekonomicznej, z łatwością można odtworzyć w myślach archetypiczne obrazy drobiazgowych nadzorców fabryki, kierowników zmiany i dyrektorów, których tak dobrze znamy z telewizji. Można sobie wyobrazić, jak kłócą się ze sobą otyli

członkowie zarządu i walczący o swoje prawa robotnicy. Galeria duchów, z którymi możemy się spotkać, obejmuje również założycieli tej fabryki, szukających inwestorów wiktoriańskich przedsiębiorców, którzy przez wiele lat prowadzili tu interesy (s. 154).

Choć Edensor nie ukrywa tego, że jego wizja industrialnej przeszłości Wielkiej Brytanii pochodzi z kultury popularnej, w żaden sposób nie poddaje jej krytycznej analizie. Paradoksalnie więc postulowany przez niego subwersywny potencjał ruin, oparty na silnym zmysłowym doświadczeniu tych, którzy w nich przebywają, przyczynia się do utwierdzenia wywiedzionej jeszcze z powieści Dickensa narracji o uczciwych z gruntu przedstawicielach niższych klas społecznych i otyłych właścicielach fabryk, którzy dbają jedynie o własny interes. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób ideologicznie nacechowany system wartości, który pociągają za sobą tego typu reprezentacje przeszłości industrialnej, wpłynąć może na interpretację stosowanych przez Brith Gof strategii konkretyzacji przestrzeni.

Naznaczony sentymentalizmem stosunek twórców *Gododdin* do industrialnej przeszłości Wielkiej Brytanii najlepiej widać w sposobie ukazania brytońskich wojowników. Po pierwsze ich kostiumy zostały wykonane z łatwo rozpoznawalnych elementów stroju robotników bądź materiałów wykorzystywanych w przemyśle. Aktorzy noszą stylizowane na kilt spódnice, wykonane z rdzawoczerwonego materiału ognioodpornego. Na nogach mają czarne martensy, które w latach osiemdziesiątych XX wieku były w Wielkiej Brytanii typowym obuwiem robotników. W świetle tego, o czym pisał Edensor, wykorzystanie przez twórców takich kostiumów można interpretować jako subtelny sposób włączenia w doświadczenie widza śladów codzienności walijskich robotników, które mają przypominać o ich ciężkiej pracy. Wspomniane przeze mnie martensy nabierają jednak głębszego znaczenia, jeśli weźmie się pod uwagę szerszy kontekst społeczno-kulturowy. Tego typu buty nosili też bowiem wówczas głównie przedstawiciele subkultury punków, którzy nie-

zwykle ostro protestowali przeciwko ekonomicznemu liberalizmowi i niemal purytańskiemu konserwatyzmowi rządu Margaret Thatcher. Kostiumy wykorzystane przez Brith Gof miały więc stworzyć rodzaj połączenia między heroicznym oporem brytońskich wojowników wobec najeźdźcy, ciężką pracą zwalnianych robotników oraz sprzeciwem młodych ludzi wobec aktualnej sytuacji społeczno-ekonomicznej, co w oczywisty sposób służyło wywołaniu emocjonalnej reakcji widowni. O ile jednak brytyjska kultura punkowa opierała się na anarchistycznych hasłach, wyrażających protest wobec wszelkich społecznych konwenansów i władzy jakichkolwiek instytucji, o tyle przedstawienie Brith Gof nieuchronnie zmierzało do estetyzacji i uwznioślenia cierpienia wojowników-robotników. Widać to przede wszystkim w ostatniej sekwencji *Gododdin* pod zamiennym tytułem *Lament. A Song of Grief for the Dead (Lament. Pieśń żałoby po umarłych)*. Symbolem buntu punków była piosenka zespołu Sex Pistols *Anarchy in the UK*, w której śpiewali oni między innymi: „I wanna destroy passer by / ‘Cause I / Wanna be / Anarchy” (Chcę zabić przechodniów, / bo chcę być / Anarchią). Tymczasem w przedstawieniu Brith Gof śmierci wojowników-robotników towarzyszy podniosła walijska pieśń żałobna, śpiewana wysokim głosem, przy akompaniamencie szkockich dud, przez jedną z aktorek. Efekt ten wyraźnie służy wywołaniu wzruszenia u widzów. W omawianej scenie aktorzy słaniają się na nogach, raz po raz osuwając się na ziemię. Ponadto we wspomnianym wcześniej filmie dokumentalnym widać, jak w pewnym momencie para aktorów wykonuje sekwencję ruchową, która w ewidentny sposób przywołuje na myśl utrwalony w sztuce religijnej motyw piety. Uruchamiając tego typu religijne odniesienia, Brith Gof jednoznacznie mitologizuje wojowników-robotników, co zdecydowanie osłabia krytyczną wymowę spektaklu. Zamiast zmuszać odbiorców do samodzielnej refleksji na temat tego, co się stało z walijskimi robotnikami, oferuje im oto wyidealizowany obraz robotnika jako ofiary. Można więc powiedzieć, że strategie konkretyzacji przestrzeni zastosowane w *Gododdin* nie wytwarzały wcale edensorowskich ruin, lecz aranżowały kolejną *memoryscape*.

Taką interpretację omawianego przedstawienia potwierdza chociażby spektakl pokazany w nieczynnej fabryce tramwajów w Glasgow. W latach osiemdziesiątych nie była to już zrujnowana przestrzeń industrialna, lecz – podobnie jak wspomniany wcześniej Kampnagel w Hamburgu – przestrzeń artystyczna, w której działała instytucja kultury zwana Tramway. Odbywały się tam przedstawienia teatralne, koncerty i wystawy sztuk plastycznych. W tej przestrzeni *Gododdin*, opowiadające o walijskiej tożsamości narodowej, miał służyć jako komentarz do konfliktu między Szkotami i Anglikami. W ten sposób omawiane przedstawienie utrzymywało poczucie jedności Walijszczyków i Szkotów w walce ze wspólnym wrogiem, jednocześnie zacierając różnice między walijską i szkocką tożsamością kulturową. Okazuje się więc, że *Gododdin*, który zdawał się krytycznym komentarzem do problemów konkretnej walijskiej mniejszości, nie tylko utrzymywał sentymentalne stereotypy na temat dobrych robotników i złych kapitalistów, lecz także osłabiał poczucie kulturowej odrębności Walijszczyków, która była przecież tak istotna dla ich odradzającej się w latach osiemdziesiątych tożsamości lokalnej.

Analizowane w kontekście teoretycznych rozważań Miwon Kwon i Tima Edensora przedstawienie Brith Gof pozwoliło pokazać charakterystyczne dla sztuki *site-specific* strategie konkretyzacji i uniwersalizacji przestrzeni. Z jednej strony, czego dowodziły kontynentalne przedstawienia *Gododdin*, celem wykorzystania tych drugich jest uzyskanie możliwości nieskrępowanego nakładania na konkretną przestrzeń zaprojektowanej przez twórców siatki znaczeń i odniesień. Takie strategie wiążą się bowiem z nowoczesnym sposobem myślenia o przestrzeni jako biernej materii, która staje się tworzywem w rękach artystów. Przykład *Gododdin* w Hamburgu pokazał jednak, że stosowanie strategii uniwersalizacji przestrzeni w przedstawieniu *site-specific* nie gwarantuje wcale całkowitej kontroli nad daną przestrzenią. Działają w niej bowiem różnego typu dyskursy, które w każdej chwili mogą zniekształcić i podważyć zaplanowane przez twórców znaczenia. Z drugiej strony, o czym świadczą występy Brith Gof w Wielkiej Brytanii, strategii konkre-

tyzacji służą osadzeniu przedstawienia w danej przestrzeni realnej i wyobrażonej poprzez podkreślanie jej materialności. W przypadku *Gododdin* celem wykorzystania tych strategii było wspieranie tożsamości lokalnej Walijczyków i krytyka rzeczywistości społecznej jako efektu gospodarczej polityki Margaret Thatcher. Jednak bliższa analiza pokazów *Gododdin* w Wielkiej Brytanii udowodniła, że strategie konkretyzacji przestrzeni nie tyle podkreślały różnice między tożsamościami poszczególnych grup społecznych i narodowych, ile służyły zbudowaniu fałszywego poczucia jedności między odrębnymi kulturowo grupami narodowymi. Tym samym przykład *Gododdin* uświadamia, że między strategiami konkretyzacji i uniwersalizacji przestrzeni zachodzą skomplikowane zależności, które kształtują się nieco inaczej w zależności od lokalizacji konkretnego przedstawienia. Ponieważ zaś w tym rozdziale analizowałem przedstawienie *site-specific* pokazywane w wielu różnych przestrzeniach, w następnym zastanowię się nad strategiami wytwarzania performatywności w sytuacji, gdy przedstawienie pokazuje się tylko w jednej, bardzo konkretnej przestrzeni.



## ROZDZIAŁ 4

# TEATROARCHEOLOGIA PRZEDSTAWIEŃ *SITE-SPECIFIC*

**K**ażdy z dotychczas przedstawionych przeze mnie sposobów istnienia sztuki *site-specific* można zilustrować przykładem jej konkretnego nurtu, uwzględniając właściwe dla niego społeczne, kulturowe i historyczne konteksty. Jednak takie podejście do interesujących mnie zjawisk w znaczący sposób zawęża możliwość analizy i interpretacji skomplikowanych procesów zachodzących w trakcie artystycznego działania w przestrzeni. Dlatego w tej części moich rozważań postaram się pójść o krok dalej i na nowo powołać do istnienia sztukę *site-specific*, choć tym razem nie jako określony gatunek twórczości artystycznej o ściśle określonych procedurach artystycznych, lecz jako swego rodzaju perspektywę, która pozwoli badać dowolne zjawisko artystyczne **jako** działanie *site-specific*. Sztuka *site-specific*, o której piszę, powstaje w nieustannym napięciu pomiędzy materialnością przestrzeni z jednej, a różnymi interwencjami twórców w związane z nią dyskursy z drugiej strony. Wyznaczony w ten sposób przedmiot badań staje się niezależny od linearnego modelu rozwoju poszczególnych form artystycznych. Związane z nim metodologiczne procedury zanedbują kwestie genologiczne i skupiają się na periodyzacji zjawisk kulturowych, często pomijając szersze, społeczno-kulturowe mechanizmy, wywierające istotny wpływ na artystyczne działania w przestrzeni. Tymczasem analizowanie historycznych form sztuki jako działań *site-specific* pozwala dostrzec powstające w ich trakcie pole dynamicznych napięć pomiędzy ujmowaną materialnie i symbolicznie przestrzenią,

strategiami twórców oraz doświadczeniem widza, który zawsze pozostaje aktywnym uczestnikiem działania artystycznego, choć niekoniecznie musi to oznaczać działanie fizyczne.

Performatywne aspekty rozumianego w ten sposób działania *site-specific* postaram się zaprezentować w dwóch krokach. Najpierw przywołam ustalenia teatrologa-performera Mike'a Pearsona i archeologa krytycznego Michaela Shanksa ze wspólnie napisanej przez nich książki *Theatre/Archeology*, wydanej w 2001 roku. W koncepcji Pearsona i Shanksa interesować mnie będzie przede wszystkim ich odejście od esencjonalnego traktowania sztuki *site-specific* jako jednego z gatunków sztuki performansu. Łącząc metody badań teatrologicznych i archeologicznych, brytyjscy badacze wyróżnili trzy parametry działania *site-specific*, których analiza pozwala ujawnić współzależności między przestrzenią, strategiami artystycznymi i doświadczeniem widzów. Chodzi mianowicie o czaso-przestrzeń, superpozycję i stratygrafię oraz głębokie mapowanie. Drugi krok będzie tyleż egzemplifikacją teatroarcheologii Pearsona i Shanksa, co próbą performatywnego ustanowienia przeze mnie konkretnego historycznego zjawiska artystycznego jako działania *site-specific*. Wykorzystując wymienione elementy teorii Pearsona i Shanksa, poddam analizie kanoniczne już przedstawienie *Zdobycie Pałacu Zimowego* (1920) Mikołaja Jewreinowa, które doczekało się wielu interpretacji w literaturze teatrologicznej. Najczęściej jednak traktuje się je jako przykład artystycznego wykorzystania konkretnego miejsca w celu stworzenia widowiska o jednoznacznie propagandowym charakterze, co pozwala badaczom łatwo przypisać znaczenia jego poszczególnym elementom<sup>1</sup>. Przyjęta przeze mnie perspektywa badawcza ma na celu nie tyle obalenie proponowanych dotąd interpretacji dzieła Jewreinowa jako przykładu teatru propagandowego, co uwzględnienie bardziej zniuansowanych mechanizmów wytwarzania doświadczenia widza w przedstawieniach *site-specific*.

---

<sup>1</sup> Zob. Marvin CARLSON, *op. cit.* Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

Zanim przejdę do określenia, w jaki sposób zapożyczone od Pearsona i Shanksa pojęcia posłużą mi do opisywania procesów wytwarzania performatywności w tych przedstawieniach, przedstawię genezę teorii Pearsona i Shanksa. Bez tego trudno bowiem zrozumieć szczególne znaczenie, jakie badacze przypisują zarówno metodom archeologicznego, jak i teatrologicznego opisu.

## PIERWSZY KROK: TEATROARCHEOLOGIA PRZEDSTAWIEŃ PEARSONA I SHANKSA

**A**by zrozumieć, na czym polega postulowana przez Pearsona i Shanksa teatroarcheologia, należy najpierw wytłumaczyć, w jaki sposób i w jakim celu odwołują się oni do archeologii jako tradycyjnie tej dziedziny wiedzy, która gwarantować winna niepodważalną wiedzę na temat przeszłości danego miejsca. Dopiero w tym świetle możliwe stanie się dostrzeżenie paraleli, jaką budują oni między dyskursem archeologicznym a dyskursem performatycznym. Autorem *Theatre/Archeology* nie idzie bowiem o opartą na scjentyistycznym i pozytywistycznym paradygmacie naukę, której metody służą obiektywnemu opisowi artefaktów i architektonicznych struktur odkrywanych w trakcie wykopalisk. Modelem badacza w ramach archeologii Pearsona i Shanksa mógłby być raczej Norbert Hanold, bohater opowiadania *Gradiva* Wilhelma Jensena, na przykładzie którego Freud demonstrował swój sposób interpretacji marzeń sennych<sup>2</sup>. Młody docent archeologii wytwarza w tym opowiadaniu przedmiot swoich badań, nadając młodej kobiecie, przedstawionej na antycznym reliefie, imię Gradiva, czyli „krocząca naprzód”. Dziewczyna ukazana została bowiem w dynamicznym, acz pełnym gracji ruchu, który go zachwyca. W czasie pobytu w Pompejach, skąd pochodzi płaskorzeźba, Hanoldowi zdaje się, że rzeczywiście widzi dziewczynę idącą ulicą i zaczyna poruszać się po mieście jej śladami. Kon-

---

<sup>2</sup> Zob. Zygmunt FREUD, Wilhelm JENSEN, *Gradiva*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR 2007.

strukcja opowiadania Jensena, interpretowana w duchu psychoanalitycznym, ujawnia mechanizm projekcji wypartych wspomnień archeologa na materialny artefakt. Fantazje na temat Gradivy wiążą się z Zoe Bertgang, przyjaciółką Hanolda z dzieciństwa, którą ten spotyka w Pompejach. Tym samym okazuje się, że znaczenie, jakie archeolog przypisuje przedmiotowi swoich badań, nie wynika wcale z jego obiektywnej wiedzy, ale raczej z indywidualnych przeżyć, które podpowiadają mu interpretację danego śladu przeszłości. W tak rozumianym modelu badania archeologicznego można dostrzec mechanizm wywoływania duchów poprzez wprowadzanie do konkretnej przestrzeni obcych dla niej elementów. Szczegółowo opiszę go w dalszej części moich rozważań. Pompeje stają się dla Hanolda nawiedzonym domem. Przeżywa w nim doświadczenie kontaktu z duchem przeszłości, który w istocie okazuje się owocem pracy jego własnej psychiki. Współczesna archeologia zdaje się wyciągać z takiej interpretacji istotny wniosek: badanie archeologiczne musi brać pod uwagę zarówno materialne artefakty przeszłości, jak również samego badacza, a co za tym idzie wszelkie narracje i dyskursy, które wnosi on do przeprowadzanej analizy.

Mniej więcej na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku archeologia straciła wszelkie złudzenia co do własnej obiektywności i zaczęła nabierać świadomości ideologicznego uwikłania badaczy i wyników ich badań. Zbiegło się to w czasie z pojawieniem się tak zwanej archeologii postprocesualnej, która sprzeciwia się scjentyistycznemu i czysto empirycznemu podejściu do przeszłości. W pracy *Social Theory and Archaeology* Michael Shanks, tym razem we współpracy z Christopherem Tilleyem, stwierdził, że „archeologia jest w oczywisty sposób teoretyczna, społecznie i politycznie zorientowana, ale zawiera także elementy autobiograficzne”<sup>3</sup>. W tym przypadku przymiotnik „teoretyczny” pojawił się w znaczeniu wywiedzionym wprost z greckiego źródłosłowu, gdzie

---

<sup>3</sup> Michael SHANKS, Christopher TILLEY, *Social Theory and Archaeology*, The University of New Mexico Press 1988, s. 25-26.

wiąże się on nierozzerwalnie z doświadczeniem obserwacji i badania otaczającego świata. Takie rozumienie relacji między teorią a praktyką sprawia, że zdaniem Shanksa i Tilleya archeologowie powinni porzucić pochodzącą z XIX wieku binarną opozycję między terenowymi badaniami a teoretyzowaniem na temat samego dyskursu archeologii. Pod tym względem założenia archeologii postprocesualnej okazują się zbieżne z przywołanymi wcześniej ustaleniami Soi na temat Trzeciej Przestrzeni. Shanks i Tilley dekonstruują wszechobecną w badaniach archeologicznych metodę klasyfikowania znalezionych artefaktów za pomocą arbitralnie ustalonych kategorii periodyzacyjnych. Kłóci się to bowiem ze skomplikowanym i niejednoznacznym obrazem przeszłości, który często wyłania się z analiz archeologicznych artefaktów. Shanks i Tilley próbują wobec tego stworzyć taką wizję historii, która nie tylko uwzględni obiektywizujące kryteria, lecz również weźmie pod uwagę rozmaite dyskursy, w których funkcjonują badane przez nich obiekty. W pracy *Art and the Early Greek State* Shanks analizuje na przykład motywy dekoracyjne wczesnoarchaicznych waz korynckich, nie korzystając z porządkującej zasady podobieństwa. Każdy artefakt traktuje jako element szerszej sieci społecznych relacji, typowych dla społeczeństwa starożytnych Greków<sup>4</sup>. Tym samym wnosi on do projektu *Theatre/Archeology* model badań archeologicznych oparty na myśleniu o przeszłości jako o skomplikowanej sieci społeczno-polityczno-ekonomicznych relacji, która w naukowym opisie nieuchronnie podlega selekcji i interpretacji prowadzącego te badania archeologa. Z perspektywy tak rozumianej archeologii Pearson i Shanks tworzą metodę badań przedstawień *site-specific*, która z niezwykłą ostrożnością podchodzi do formułowania kategoriycznych i obiektywnych sądów na temat przestrzeni, starając się uchwycić procesualny charakter interesujących ich zjawisk kulturowych.

---

<sup>4</sup> Por. Michael SHANKS, *Art and the Early Greek State. An Interpretive Archaeology*, Cambridge University Press 1999, rozdz. *Early Archaic Korinth. Design and Style*, s. 73-168.

Aby zrekonstruować mechanizm, dzięki któremu sformułowana w ten sposób koncepcja archeologii została włączona w projekt *Theatre/Archeology* jako metoda badań przedstawień *site-specific*, należy bliżej przyjrzeć się strukturze książki Pearsona i Shanksa. Składa się ona z trzech rozdziałów. Pierwszy przedstawia koncepcję archeologii teatru (*Theatre archeology*). Opis przedstawienia rozpatruje się tu w kategoriach archeologicznych jako odtwarzanie z często rozproszonych i niejednorodnych elementów jednej z możliwych wersji wydarzenia teatralnego. Chodzi zarówno o analizowane przez teatrologów fragmenty scenariusza i elementy scenografii do spektaklu, jak i sposoby jego dokumentacji na różnych medialnych nośnikach, jak nagrania wideo i zdjęcia. Celem archeologii teatru według Pearsona i Shanksa jest dopuszczenie do głosu takich „modeli opisu i interpretacji przedstawienia, które są fragmentaryczne, jednostronne i skrajnie subiektywne” (s. 13). Umożliwia to zburzenie mitu obiektywnego badacza teatru, który jedynie rekonstruuje to, co wydarzyło się podczas spektaklu. W drugim rozdziale, zatytułowanym *Teatr i archeologia (Theatre and Archeology)*, Pearson i Shanks idą krok dalej, zastanawiając się nad wzajemnym oddziaływaniem na siebie performansu i badań archeologicznych. Jak piszą, „archeolog przypomina dramaturga, choreografa bądź reżysera, gdyż podobnie rozmieszcza motywy, zachowania i działania osób anonimowych, w gruncie rzeczy fikcyjnych, w przestrzeni o wyraźnie wytyczonych granicach” (s. 68). Innymi słowy, Pearson i Shanks pokazują performatywny aspekt przeszłości, którą zawsze pod pewnym względem wytwarza badający ją archeolog. Według brytyjskich badaczy analizowanie praktyki archeologicznej w kategoriach performansu pozwala lepiej zrozumieć przeszłość i konstruowane na jej temat narracje naukowe. Trzeci rozdział ich książki nosi tytuł *Teatroarcheologia (Theatre/Archeology)* i stanowi próbę stworzenia transdyscyplinarnej metodologii badań przedstawień *site-specific*, która wykracza poza tradycyjnie rozumiany dyskurs akademicki. Jak stwierdzają, „granice między archeologią a teatrem zacierają się, tworząc coś na kształt *science/fiction* – połączenia narracji i opi-

su naukowego, co zmienia podejście do rejestrowania i odtwarzania przeszłości danej przestrzeni materialnej” (s. 131). Tego stwierdzenia brytyjskich badaczy nie da się jednak w pełni zrozumieć, nie odnosząc się do artystycznej praktyki samego Mike’a Pearsona, która nie tyle legła u podstaw koncepcji teatroarcheologii, co stanowi jej integralną część.

Mike Pearson, uznany w brytyjskim środowisku twórca przedstawień *site-specific*, traktuje swoje performanse jako element własnych badań nad tego typu zjawiskami kulturowymi. Tak właśnie realizuje rozpowszechnioną w anglosaskim świecie akademickim metodę prowadzenia badań *practice-as-research*, która działania artystyczne traktuje na równi z refleksją teoretyczną. Co więcej, *practice-as-research* służy Pearsonowi do testowania akademickich hipotez w praktyce artystycznej oraz pomaga szukać nowych powiązań między naukowymi rozważaniami a ich przedmiotem. W *Theatre/Archeology* definiuje on metodę analizowania własnych przedstawień jako „projekt polityczny, służący uzasadnieniu punktów widzenia, które nie mieszczą się w zdroworozsądkowym dyskursie naukowym” (s. 9). Celem tak sformułowanej artystyczno-naukowej metody jest obnażanie politycznych założeń, które leżą u podstaw każdej próby opisu performansu. Z powodu procesualnego charakteru tego typu zjawisk kulturowych naukowcy zajmujący się ich badaniem skazani zostali na analizę zdjęć, nagrań bądź dokumentów, które następnie układają w linearną narrację, zgodnie z arbitralnie przyjętymi przez siebie założeniami. Świadomi tych ograniczeń Pearson i Shanks nawet nie starają się stworzyć iluzji obiektywności prezentowanych analiz. W tym celu oparli swoje teoretyczne rozważania na cyklu wygłoszonych wcześniej wykładów performatywnych. Wykorzystując prezentacje multimedialne, łączyli w nich poetycki komentarz z analizą materiału ikonograficznego i dokumentów na temat konkretnych przestrzeni, w których rozgrywały się przedstawienia *site-specific*. W ten sposób zwracali uwagę słuchaczy na nieoczekiwane połączenia między fizycznym kształtem a artystycznymi przekształceniami. Tak oto Pearson i Shanks starali się upodobnić sposób opi-

su działania *site-specific* do dynamicznych procesów performatywnych, które zachodzą w jego trakcie. Wzajemne oświetlanie się teorii i praktyki w modelu teatroarcheologii pozwoliło im sformułować taką definicję przedstawień *site-specific*, która trafnie ujmuje wielowymiarowy i procesualny aspekt tego typu działań.

Z perspektywy tak zarysowanego modelu teatroarcheologii należy poddać analizie model performatywnych mechanizmów w przedstawieniu *site-specific* przedstawiony przez Pearsona i Shanksa. Za brytyjskimi badaczami przedstawię tu definicję tego typu zjawisk, która następnie pozwoli mi uchwycić dynamikę procesów we wspomnianym wcześniej przedstawieniu Jewreinowa z 1920 roku. Przytoczę w tym celu dłuższy passus z *Theatre/Archeology*. Autorzy stwierdzają w nim, że:

(...) zarówno konstruowanie, jak i interpretowanie tego rodzaju przedstawień musi uwzględniać skomplikowane współwystępowanie, nakładanie się na siebie i wzajemne przenikanie się wielu narracji i struktur, zarówno historycznych, jak i współczesnych. Chodzi tutaj o narracje i struktury dwojakiego rodzaju: te, które wiążą się z danym miejscem, z jego kształtem architektonicznym, jak również te, które twórcy wprowadzają poprzez działania aktorskie i elementy scenografii. Innymi słowy to, co istnieje przed przedstawieniem, współistnieje z tym, co dzieje się w jego trakcie – przeszłość łączy się z teraźniejszością. Wymienione elementy wiążą się jednocześnie nierozdzielnie z miejscami, w których występują, i jedynie w nich stają się dla widza zrozumiałe. Przedstawienia *site-specific* wprowadzają takie miejsca w nowe konteksty, co stanowi ostatnią ingerencję w przestrzeń, gdzie wciąż widoczne są materialne ślady wcześniejszych ingerencji i związane z nimi historie. (...) Przenikające się wzajemnie narracje konkurują ze sobą, żeby wpłynąć na znaczenie, jakie dana przestrzeń będzie miała dla widza. Różnorodne interpretacje danego miejsca występują obok siebie, wzajemnie się oświetlając i ujawniając własne słabości (s. 23).

W powyższym fragmencie można wyróżnić trzy najważniejsze aspekty performatywnych procesów, charakterystycznych dla spo-



sobu istnienia tego, co nazywam sztuką *site-specific*. Po pierwsze Pearson i Shanks podkreślają współwystępowanie wszystkich dyskursów: zarówno tych, które już funkcjonują w danej przestrzeni, jak i tych, które dopiero do niej wprowadzają twórcy przedstawień *site-specific*. Wiąże się to także z zaburzeniem binarnej opozycji między zmysłowo doświadczaną materialnością przestrzeni i jej społeczno-politycznym i kulturowym znaczeniem, na które kierują uwagę widza twórcy. Posługując się słowami teoretyczki *site-specific* Cathy Turner, można powiedzieć, że

klarowne rozróżnienie tego, co „należy do” miejsca, od tego, co się do niego „wnosi” w procesie tworzenia i w trakcie samego przedstawienia, staje się niemożliwe. Przestrzeń i przedstawienie oddziałują na siebie i wzajemnie się tworzą<sup>5</sup>.

Słowa brytyjskiej badaczki kierują naszą uwagę na drugi niezwykle istotny aspekt sztuki *site-specific*, na który wskazują Pearson i Shanks. Ich teatroarcheologia kładzie bowiem szczególny nacisk na dynamiczne relacje między należącymi do różnych porządków dyskursami, które uniemożliwiają ukonstytuowanie się na dłużej jakiegokolwiek stałego układu zależności. Wreszcie, po trzecie, efektem omawianych procesów staje się modyfikacja znaczenia danej przestrzeni, dokonująca się w doświadczeniu widzów poprzez wpisanie tej przestrzeni w nowy kontekst. Zarysowane w ten sposób performatywne aspekty sztuki *site-specific* domagają się jednak konkretyzacji, gdyż potencjał teatroarcheologii Pearsona i Shanksa w pełni ujawni się dopiero w trakcie analizy konkretnych działań artystycznych w przestrzeni.

---

<sup>5</sup> Cathy TURNER, *Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance*, „New Theatre Quarterly” 2004, nr 4, s. 373-390, tu: s. 374.

## DRUGI KROK: ZDOBYCIE PAŁACU ZIMOWEGO JAKO PRZEDSTAWIENIE *SITE-SPECIFIC*

Wieczorem 7 listopada 1920 roku na placu Urickim przed Pałacem Zimowym w Piotrogradzie odegrano wobec stu tysięcy widzów przedstawienie opowiadające o wydarzeniu, które trzy lata wcześniej zapoczątkowało rewolucję październikową. Osiem tysięcy artystów podzielonych na dwie grupy, mienszewicką i bolszewicką, z niezwykle faktograficzną dokładnością zrekonstruowało działania, które doprowadziły do objęcia władzy w Rosji przez Włodzimierza Lenina. Reżyser widowiska Mikołaj Jewreinow wykorzystał trzy prawdziwe wozy opancerzone, karabiny oraz armaty, a akcja rozgrywała się zarówno na specjalnych podestach rozmieszczonych na placu, jak również we wnętrzu pałacu. Niewyobrażalny rozmach przedstawienia, jego jawnie propagandowa wymowa oraz śladowa ilość materialnych świadectw w postaci projektów scenografii i projektów kostiumów nastroczają wielu kłopotów teatrologom i historykom sztuki. Z tego powodu *Zdobycie Pałacu Zimowego* doczekało się zaledwie kilku interpretacji, które zwykle próbują je wpisać w dominujące w tym czasie prądy artystyczne. Najczęściej wskazuje się na związek przedstawienia z ideami Proletkultu, działającej w latach 1917-1932 organizacji, mającej na celu stworzenie nowej, proletariackiej kultury jako odpowiedzi na burżuazyjną sztukę przedrewolucyjną<sup>6</sup>. W tym kontekście *Zdobycie Pałacu Zimowego* staje się przykładem skutecznego widowiska propagandowego, ustanawiającego nowy, komunistyczny porządek w społeczeństwie, które wciąż pamięta carski system społeczny. Wydaje się jednak, że taka interpretacja znacząco umniejsza znaczenie przedstawienia w kontekście dynamicznych społeczno-politycznych i kulturowych przemian tamtego czasu. Wskazuje na to chociażby lakoniczna, lecz trafna uwaga Ry-

---

<sup>6</sup> Zob. Christopher INNESS, *Teatr po I i II wojnie światowej*, [w:], *Historia teatru*, red. John Rusell BROWN, tłum. Hanna Baltyn-Karpińska, Wydawnictwo Naukowe PWN 2007, s. 393-395.

szarda Kluszczyńskiego, który – rozpatrując spektakl *Zdobycie Pałacu Zimowego* w kategoriach teatru awangardowego – stwierdził, że

niwelował [on – M.Ch.] tak rygorystycznie akcentowaną jeszcze przez symbolistów granicę między sztuką a życiem codziennym. I jeżeli w odniesieniu do sztuki tradycyjnej możemy powiedzieć, że dzieło zrywa kontakt ze światem codzienności **na wszystkich poziomach swej struktury ontycznej**, to w przypadku sztuki awangardowej należy stwierdzić, iż na wszystkich poziomach kontakt ten zostaje nawiązany i jest starannie podtrzymywany<sup>7</sup>.

W słowach Kluszczyńskiego można dostrzec podobny do teatroarcheologii Pearsona i Shanksa sposób myślenia o wielopoziomowej strukturze przedstawienia *site-specific*, którego poszczególne – zarówno materialne, jak i dyskursywne – warstwy wchodzą ze sobą w rozmaite interakcje. W szczególności będą mnie interesować mechanizmy wytwarzania performatywności, w wyniku których widowisko Jewreinowa nawiązywało i podtrzymywało kontakt z tym, co Kluszczyński nazwał światem codzienności. Warto więc zastanowić się, jakie konsekwencje dla interpretacji *Zdobycia Pałacu Zimowego* będzie miała jego analiza w kategorii przedstawienia *site-specific*.

Pomysł, by omawiane przedsięwzięcie Jewreinowa analizować jako przedstawienie *site-specific*, z pewnością nie jest nowy. Wydaje się, że pierwszeństwo w tym względzie należy się Marvinowi Carlsonowi, który w *The Haunted Stage* uznał *Zdobycie Pałacu Zimowego* za sztandarowy przykład „przedstawięń *site-specific*” *avant la lettre* (por. s. 138). Jednak cudzysłów, którego używam w odniesieniu do ustaleń Carlsona, świadczy o tym, że jego rozumienie tego typu artystycznych działań w przestrzeni znacząco różni się od przedstawionej powyżej definicji Pearsona i Shanksa. Przedstawieniem *site-specific* nazywa on bowiem takie artystyczne działanie w prze-

---

<sup>7</sup> Ryszard KLUSZCZYŃSKI, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1997, s. 57. Podkr. M.Ch.

strzeni, które zakłada dominującą funkcję kulturotwórczą teatru, wykorzystującego pozateatralne przestrzenie w celu zabrania głosu w aktualnej debacie na temat tożsamości danego społeczeństwa. Amerykański badacz wskazuje na szczególną rolę teatru jako instytucji, w której społeczeństwa opowiadają sobie wciąż te same historie, konstruując i negocjując w ten sposób dominującą narrację na temat własnej przeszłości. W świetle moich wcześniejszych ustaleń rozważania Carlsona można potraktować jako rodzaj uniwersalizacji, która zakłada, że przestrzeń materialna jest po prostu kolejnym tworzywem w rękach artysty. Taki też sposób myślenia dominuje w jego opisie przedstawienia Jewreinowa. Dla Carlsona plac przed Pałacem Zimowym, na którym odbywało się to ogromne widowisko, był jedynie „**niemym świadkiem** historycznych wydarzeń odtwarzanych na scenie” (s. 138; podkr. M.Ch.). Tym samym lekceważy on performatywny potencjał materialnej przestrzeni i jej wpływ zarówno na doświadczenie widzów, jak i na ich interpretację omawianego przedstawienia. Wystarczy przywołać ustalenia Freddiego Rokema, który twierdzi, że „wystawianie historii, z jakim niewątpliwie mamy do czynienia w tym przypadku, zawsze opiera się na złożonej sieci energii, które wpływają na komunikację teatralną”<sup>8</sup>. W analizie *Zdobycia Pałacu Zimowego* jako przedstawienia *site-specific* należy zatem wziąć pod uwagę zarówno sposób, w jaki Jewreinow operuje – a wręcz manipuluje – materiałem historycznym, jak również strategię wytwarzania performatywności przestrzeni, z pomocą których przestrzeń przedstawienia oddziałuje na zmysły widza. Tym samym relacja między miejscem, przedstawieniem a widzem staje się u Jewreinowa dużo bardziej skomplikowana, niż prezentuje to Carlson. Jego ustalenia domagają się tym samym istotnych uzupełnień, które pozwolą pokazać działające w *Zdobyciu*... mechanizmy sztuki *site-specific*. W tym celu należy przyrzeć się teoretycznym

---

<sup>8</sup> Freddie ROKEM, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2010, s. 208.

rozważaniom samego Jewreinowa, by zrozumieć charakterystyczny dla jego twórczości splot sztuki i materialnej rzeczywistości, którego konsekwencje będziemy mogli zobaczyć w jego własnym opisie tego przedstawienia.

W opublikowanym w 1912 roku artykule *Teatralizacja życia. Ex cathedra* Jewreinow wyłożył własną koncepcję teatru, która – wbrew temu, jak chciałby ją interpretować Carlson – sprzeciwia się traktowaniu materialnej rzeczywistości wyłącznie jako tworzywa w rękach artysty<sup>9</sup>. Rosyjski twórca twierdzi, że „sztuka teatralna ma charakter preestetyczny, gdyż **transformacja**, którą jest w istocie sztuka teatralna, jest prymitywniejsza i dostępnejsza niż **formacja**, którą w istocie jest sztuka estetyczna” (s. 190-191; podkr. M.Ch.). Widać w tym miejscu, że dla Jewreinowa relacje między sztuką i rzeczywistością wykraczają poza tradycyjny model twórczości artystycznej. Aby jednak zrozumieć postulowane przez niego rozróżnienie na transformację i formację rzeczywistości, należy odwołać się do tego, co nazywa on teatralizacją życia. Dla Jewreinowa to nie tyle konkretna procedura artystyczna, co jedna z funkcji poznawczych człowieka, którą on sam pokazuje na dwóch przykładach. Po pierwsze, pozostając pod wpływem opisanego przeze mnie wcześniej mitu Orientu, powołuje się na pierwotne rytuały ludów Patagonii i Borneo. Twierdzi, że dla każdego człowieka to, co „obce i niezrozumiałe – poprzez teatralizację – staje się bliskie i zrozumiałe. Swoje” (s. 194). Tym samym właściwa sztuce teatru transformacja rzeczywistości powinna służyć objaśnianiu świata i oswojaniu niedającej się do końca przewidzieć rzeczywistości. Nie mamy tutaj jednak do czynienia z prostym pedagogicznym wymiarem sztuki, gdyż drugim przywołanym przykładem teatralizacji życia jest w tym eseju sytuacja dziecięcej zabawy. Powołując się na rosyjską myśl pedagogiczną, Jewreinow twierdzi, że

---

<sup>9</sup> Mikołaj JEWREINOW, *Teatralizacja życia. Ex cathedra*, tłum. Natalia Woroszyńska, „Dialog” 2008, nr 7-8, s. 187-213. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

obserwowanie dziecięcej zabawy wywołuje uczucie olbrzymiego zdziwienia. (...) Obserwator widzi pełne **zespoleńie dziecka z zabawą**, wszystko, co jest w nim żywotnego, siły, uwaga, zachwytyt oddane jest temu **pozarealnemu i jednocześnie najbardziej rzeczywistemu życiu**" (s. 202; podkr. M.Ch.).

W tym kontekście celem działania teatralnego staje się nie tyle nałożenie określonej sieci znaczeń na dany fragment rzeczywistości, ile performatywne wytworzenie pożądanego przez widza doświadczenia, w którym zaciera się granica między doświadczeniem estetycznym i zmysłowym. Jewreinow stwierdza wprost, że

teatr jako ukazanie życia przekształconego przez geniusz artysty, rzecz jasna, nie jest wystarczający dla zaspokojenia takiej potrzeby, ponieważ chodzi tu nie o ukazanie i współprzeżywanie widza, ale o realną teatralizację życia dowolnego indywiduum" (s. 212).

Innymi słowy, wykorzystane przez twórców strategie performatywne nie powinny służyć wprowadzeniu widza w iluzoryczny świat jakiegokolwiek fikcji, ile raczej umożliwiać mu pełnoprawne doświadczenie rzeczywistości. Do wywołania tego doświadczenia potrzebne są zarówno strategie umożliwiające widzowi zmysłowy kontakt z rzeczywistością, jak również wykorzystanie określonych siatek znaczeń oraz uruchomienie konkretnych dyskursów, istniejących już w danej przestrzeni. Okazuje się, że koncepcję sztuki teatru Jewreinowa można potraktować jako koncepcję sztuki *site-specific* w tym znaczeniu, że łączy ona w sobie strategie przestrzeni realnej i wyobrażonej, o jakich pisał cytowany wcześniej Edward Soja. Łączy zaś te strategie w celu wytworzenia doświadczenia widza, które zawsze służy określonym potrzebom ideologicznym. Wykorzystajmy więc teatroarcheologię Pearsona i Shanksa, by poddać analizie strategie performatywnego wytwarzania doświadczenia widza *Zdobycia Pałacu Zimowego* oraz efekty ich działania.

Pierwszym elementem przedstawienia Jewreinowa, na który należy zwrócić uwagę, kiedy analizuje się zachodzące w nim proce-

sy performatywnego wytwarzania doświadczenia widza, jest z całą pewnością jego struktura czasowa. *Zdobycie Pałacu Zimowego* zostało bowiem wystawione zaledwie trzy lata po przewrocie październikowym. W związku z tym interesować mnie będzie w szczególności kwestia tego, w jaki sposób operowanie czasem służy twórcom przedstawienia do uruchomienia – bądź wręcz wytworzenia – określonych wspomnień zbiorowych, a także co pozwala im wpłynąć na kształt indywidualnych wspomnień widzów, związanych z niedawną przeszłością ich kraju. Do opisania tych procesów posłużę się wprowadzoną przez Pearsona i Shanksa kategorią czaso-przestrzeni (*time-space*). Wywiedli ją oni z opisanej wcześniej przeze mnie koncepcji heterotopii akumulacji czasu Foucaulta, według której w danej przestrzeni współistnieje wiele elementów pochodzących z różnych okresów w przeszłości<sup>10</sup>. Dla brytyjskich badaczy najlepszym przykładem rozumianej w ten sposób czaso-przestrzeni jest miasto, gdzie „widać ślady dokonywanych w przeszłości modyfikacji w postaci odnowionych i nowo powstałych budynków, w wyniku czego nakładają się na siebie różne porządki czasowe” (s. 150). Innymi słowy, już sama przestrzeń posiada ściśle określoną strukturę czasową. Co więcej, w modelu czaso-przestrzeni Pearsona i Shanksa czas i przestrzeń, dwa tradycyjnie oddzielone od siebie wymiary ludzkiego doświadczenia, pozostają w swoistym sprzężeniu zwrotnym. Oznacza to, że dokonywanie modyfikacji w którymkolwiek z nich wpływa na kształt całego układu. W odniesieniu do przedstawień *site-specific* równa się to temu, że struktura czasowa samego spektaklu może wpływać na sposób doświadczania danej przestrzeni przez widza. Autorzy *Theatre/Archeology* zauważają napięcie, które pojawia się w wyniku stosowanych przez twórców strategii performatywnych – napięcie między wielością czasów istniejących już w danej przestrzeni a tym, jak czas przedstawienia porządkuje przestrzeń, w której się ono rozgrywa. Operując czasem przedstawienia, twórcy narzucają widzom określony rytm doświadczenia przestrzeni, wy-

---

<sup>10</sup> Michel FOUCAULT, *op. cit.*

znaczany przez rytm kolejnych działań artystycznych. Aby zobaczyć, jakie konsekwencje dla pamięci zbiorowej danej przestrzeni ma tak wytwarzana czaso-przestrzeń przedstawień *site-specific*, należy przywołać ustalenia Maurice'a Halbwachsa na temat czasu jako społecznej ramy pamięci.

Francuski socjolog przekonująco dowodził, że każdy model podziału czasu wiąże się z określonymi modyfikacjami pamięci zbiorowej danej grupy społecznej. Na przykład w *La mémoire collective* stwierdzał, że wydarzenia, które rozgrywają się z dostateczną regularnością, stwarzają wrażenie, jakoby dany element kultury istniał w historii od zarania dziejów<sup>11</sup>. W ten sposób grupa społeczna przypisuje konkretnym wydarzeniom uprzywilejowaną rolę w pamięci zbiorowej jej członków. Idąc za rozumowaniem Halbwachsa, kiedy analizuje się przedstawienie *site-specific*, należy zwrócić uwagę zarówno na czas jego wystawiania i trwania, jak również zaplanowany przez twórców sposób następowania po sobie jego kolejnych sekwencji. Operując tymi parametrami przedstawienia, kierują oni uwagę widzów na wybrane przez siebie elementy i aspekty przestrzeni, które wpływają następnie na sposób jej doświadczania. Prześledźmy więc, jak wygląda i do czego prowadzi ten proces w przypadku interesującego mnie tutaj przedstawienia Jewreinowa.

Z perspektywy zarysowanych powyżej mechanizmów czaso-przestrzeni przedstawienia *site-specific* należy stwierdzić, że *Zdobycie Pałacu Zimowego* rozpoczęło się nie 7 listopada 1920 roku, lecz dużo wcześniej. Jak podaje James von Geldern, twórcy przedstawienia specjalnie na tę okazję sprowadzili do Petersburga krążownik Aurora, który w 1917 roku rozpoczął rewolucję bolszewicką<sup>12</sup>. Działanie to miało na celu zarówno wzbudzenie ciekawości mieszkańców Petersburga, jak i uruchomienie określonego typu doświadczeń

---

<sup>11</sup> Zob. Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France 1968, s. 81-82.

<sup>12</sup> James von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*, University of California Press 1993, s. 20. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.



potencjalnych widzów przedstawienia. Wyobraźmy sobie wrażenie, jakie mógł na nich robić widok legendarnego już wówczas okrętu, który mijali w trakcie spaceru wzdłuż Newy bądź w drodze na spektakl. Aurora mogła budzić w nich wspomnienia nieodległych przecież rewolucyjnych wydarzeń, jednocześnie na nowo wywołując atmosferę zagrożenia z powodu wciąż jeszcze trwającej w Rosji wojny domowej. Twórcy *Zdobycia Pałacu Zimowego* zaburzali w ten sposób granicę między przeszłością a teraźniejszością widzów, dzięki czemu przestrzeń placu Urickiego, choć wciąż zachowywała swój związek z aktualną sytuacją społeczno-polityczną, stopniowo przekształcała się w przestrzeń wydarzeń historycznych. Ogromny potencjał performatywny tego mechanizmu ujawnił się w momencie, gdy przygotowane przez Jewreinowa przedstawienie rozpoczęło się właśnie od strzałów oddanych z okrętu zacumowanego niedaleko pałacu. Gest twórców wywoływał ambiwalentne doświadczenia widzów. Z jednej strony, co dobitnie pokazuje von Geldern,

byli oni dobrze przygotowani na to, co zobaczą, gdyż [na polecenie twórców – M.Ch.] prasa informowała o tym, że wszystkie wydarzenia będą jedynie elementem przedstawienia teatralnego, by widzowie nie wpadali w panikę, słysząc odgłosy wymiany ognia (s. 203).

Widzowie nie mogli więc mieć takiego poczucia iluzji rzeczywistego uczestnictwa w wydarzeniach rewolucji, jakie chciałby w nich zapewne wzbudzić na przykład realistyczny teatr spod znaku Stanislawskiego. Z drugiej jednak strony silny efekt akustyczny, jaki z pewnością wywołały strzały z Aurory, powodował u nich takie odruchy bezwarunkowe, jak wzdrygnięcie się czy odwracanie głowy w kierunku źródła dźwięku. W ten sposób twórcy wciągali widzów w historyczne wydarzenie niejako wbrew ich intelektualnemu odbiorowi przedstawienia. Tym samym oglądający *Zdobycie Pałacu Zimowego* paradoksalnie stawali się uczestnikami rewolucyjnych działań, zachowując przy tym dystans właściwy obcowaniu ze sztuką. Dopiero z perspektywy zbudowanego w ten sposób doświadczenia

można postawić pytanie o cel, jakiemu służyły strategie performatywne Jewreinowa.

Aby zrozumieć konsekwencje wykorzystania strategii zarządzania czaso-przestrzenią w przedstawieniu Jewreinowa, należy prześledzić przebieg spektaklu. *Zdobycie Pałacu Zimowego* trwało zaledwie godzinę, co wpływało na zintensyfikowanie doświadczenia widza. Wzmacnianie tego doświadczenia dokonywało się na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze krótki czas przedstawienia służył nagromadzeniu różnorodnych i niezwykle silnych bodźców zmysłowych w postaci chociażby wystrzałów z prawdziwej broni czy warkotu silników wozów opancerzonych, przejeżdżających bardzo blisko widzów. Wszystko to przenosiło widzów w sam środek akcji, rozumianej jednocześnie jako akcja przedstawienia, jak i rekonstrukcja historycznego wydarzenia. Po drugie należy zwrócić uwagę na strategię, dzięki której Jewreinow na chronologię historycznego wydarzenia nałożył ograniczenia związane z czasem trwania przedstawienia. Wydaje się, że von Geldern trafnie ujął charakterystyczne dla *Zdobycia Pałacu Zimowego* napięcie pomiędzy tymi dwoma porządkami czasowymi, stwierdzając:

Przedstawienie pozwalało skondensować i poprawić wydarzenie historyczne. W zamierzeniu twórców intensywne doświadczenie statystów i aktorów miało oddać zarówno to, czego w 1917 roku ludzie doświadczali przez wiele godzin, jak i to – mówiąc bardziej precyzyjnie – czego w ogóle wówczas nie doświadczali (s. 201).

Badacz odwołuje się w tym miejscu do swego rodzaju manipulacji wydarzeniami historycznymi, jakich dopuścili się twórcy przedstawienia. Przykładowo, do zdobycia Pałacu Zimowego wcale nie doszło w dniu, kiedy padły strzały z Aurory, lecz dopiero nazajutrz po wybuchu rewolucji i przejęciu władzy przez bolszewików. W dzień wybuchu rewolucji plac Urickiego był natomiast jednym z niewielu spokojnych miejsc w Petersburgu, gdyż rewolucjoniści słusznie uznali, że dworce kolejowe czy budynki poczty są ważniejszym ce-

lem z punktu widzenia skutecznego przejęcia władzy. Co więcej, wobec ogromnej przewagi liczebnej rewolucjonistów obrona pałacu trwała bardzo krótko, a wymiana ognia była zdecydowanie słabsza niż to, czego mieli doświadczyć później widzowie w przedstawieniu Jewreinowa. W wyniku opisanej w ten sposób strategii koncentracji wydarzeń historycznych w ograniczonych ramach czaso-przestrzennych szturm na Pałac Zimowy z peryferyjnego wydarzenia przekształcił się w symbol rewolucji październikowej. Jak interpretuje znaczenie omawianego przedstawienia von Geldern: „mitologizacja historii nie może się obyć bez ustalenia jakiegoś centrum, czyli momentu, w którym świat się zmienił” (s. 205). Wydaje się, że do ustalenia tego centralnego momentu rewolucji doszło tyleż dzięki świadomej manipulacji twórców faktami, ile dzięki wywołaniu niezwykle intensywnego doświadczenia widza, dzięki któremu opisywana przez von Gelderna zmiana świata stawała się ich zmysłowo odbieraną rzeczywistością. Aby odpowiedzieć na pytanie, na czym mogła polegać ta wyłaniająca się w wyniku doświadczenia widzów rzeczywistość, przyjrzyć się *Zdobyciu Pałacu Zimowego* przez pryzmat kolejnych elementów teatro archeologii Pearsona i Shanksa.

O ile podkreślany przez autorów *Theatre/Archeology* czaso-przestrzenny charakter przedstawienia *site-specific* kieruje uwagę na czas jako czynnik profilujący doświadczenie widzów przebywających w danej przestrzeni, o tyle dwie kolejne kategorie przenoszą uwagę na samą jej materialność. Aby opisać różnorodne operacje na przestrzeni, jakich dokonują twórcy *site-specific*, Pearson i Shanks posługują się kategoriami superpozycji (*superposition*) i stratygrafii horyzontalnej (*horizontal stratigraphy*). Pierwsze pojęcie pochodzi z języka archeologii, gdzie funkcjonuje jako prawo superpozycji, zgodnie z którym młodsze chronologicznie warstwy zalegają na warstwach starszych. Pozwala to badaczom określić pochodzenie poszczególnych artefaktów i pozostałości architektury, znalezionych na terenie danego stanowiska archeologicznego. W ten sposób archeologia wytwarza w świadomości społecznej przekonanie o tym, że miejsce, w którym funkcjonuje społeczeństwo, ma swoją historię. Służy to

przede wszystkim wywołaniu poczucia zakorzenienia w danej przestrzeni, co buduje podstawy tożsamości zbiorowej. Przenosząc ten mechanizm do analizy przedstawień *site-specific*, Pearson i Shanks stwierdzają, że służy on wytworzeniu w widzach wrażenia, że

przestrzeń, w której przebywamy, ma swoją głębię, że nie jesteśmy zawieszani w próżni, lecz coś znajduje się pod nami: warstwy i pokłady historii. (...) Im głębiej schodzimy, warstwa po warstwie, tym są one wcześniejsze – podróżowanie w głąb okazuje się więc podróżą w przeszłość (s. 134).

Twórcy przedstawień *site-specific* uzyskują ten efekt, wykorzystując przede wszystkim fizyczny kształt przestrzeni, w której rozgrywają swoje przedstawienia. Mechanizm ten można podzielić na dwa etapy. Po pierwsze eksponują oni warstwowy charakter przestrzeni, budując w widzu świadomość historyczności danego miejsca. Po drugie w taki sposób zarządzają konkretną przestrzenią, by miał on poczucie, że dociera do coraz wcześniejszych warstw, uzyskując w ten sposób pozór kontaktu z przeszłością danego miejsca.

Do innego rodzaju warstw przedstawienia *site-specific* odnosi się wprowadzona przez Pearsona i Shanksa kategoria horyzontalnej stratygrafii – odwołują się oni tym razem do terminologii geologicznej. Tu stratygrafią nazywa się procedurę badawczą, służącą określeniu pochodzenia poszczególnych osadów. Na podstawie badań stratygraficznych można odtworzyć historię danej przestrzeni, określając na przykład, w którym momencie dany teren zalało morze bądź spustoszył wybuch wulkanu. W języku teatroarcheologii natomiast pojęcie stratygrafii określa wszelkie elementy przedstawienia teatralnego, jak scenografia, tekst, muzyka bądź choreografia. Twórcy *site-specific* wykorzystują je, by w fizyczny sposób modyfikować kształt konkretnej przestrzeni. Jednak według autorów *Theatre/Archeology*, chociaż mamy do czynienia ze współwystępowaniem wszystkich elementów przedstawienia, każdy z nich rządzi się nieco inną dramaturgią i inaczej wpływa na znaczenia powstające w spektaklu. Posługując się metaforą procesów geologicznych, Pearson

i Shanks stwierdzają, że znaczenie w przedstawieniu *site-specific* „może ulegać pofałdowaniu, rozerwaniu i erozji, co prowadzi do powstania nieciągłości, modyfikacji, znikania bądź wreszcie do zmiany znaczenia poszczególnych detali” (s. 25). Innymi słowy, znaczenie całego wydarzenia jest dynamiczne i wyłania się w wyniku ścierania się znaczeń jego poszczególnych elementów. Jakie są jednak konsekwencje takiej horyzontalnej stratygrafii, w której poszczególne procesy zachodzą symultanicznie, dla modyfikacji pamięci zbiorowej danej przestrzeni w trakcie przedstawienia *site-specific*? Ustalenia Pearsona i Shanksa ujawniają performatywny charakter stratygrafii, która – podobnie jak kaligrafia – etymologicznie wiąże się z czynnością pisania. O ile w przypadku kaligrafii chodzi o sztukę pięknego pisania (gr. *kallos* – piękny; *graphe* – pismo), o tyle w stratygrafii (łac. *stratum* – warstwa; gr. *graphe* – pismo) chodzi o wpisywanie poszczególnych warstw w konkretną przestrzeń. Pearson i Shanks zauważają bowiem, że każdy z elementów przedstawienia wnosi określone dyskursy i narracje. Tak konstruowana siatka znaków wchodzi w reakcję ze znaczeniami, które dane społeczeństwo już wcześniej przypisało danej przestrzeni, w znaczący sposób oddziałując na doświadczenie każdego widza. Oznacza to, że należy osobno analizować każdy element przedstawienia *site-specific*, by zobaczyć jego szersze kulturowe, społeczne i polityczne uwikłania, a następnie próbować określić jego miejsce w odniesieniu do pozostałych środków wyrazu wykorzystanych przez twórców. Nie należy jednocześnie zapominać o tym, że stratygraficzne warstwy przedstawienia *site-specific* mogą wchodzić w różnego rodzaju interakcje z warstwami powstałymi w wyniku superpozycji. Przyjrzyjmy się zatem temu, w jaki sposób dynamika superpozycji i horyzontalnej stratygrafii wpływa na doświadczenie widzów *Zdobycia Pałacu Zimowego*.

Zachowane zdjęcia i szkice scenografii Jurija Annenkova do przedstawienia Jewreinowa wskazują, że performatywne strategie jego twórców można zinterpretować przez pryzmat horyzontalnej stratygrafii. Nie tyle bowiem zależało im na budowaniu u widza świadomości chronologicznego porządku historycznych wydarzeń

(na co pozwalałyby strategię superpozycji), ile raczej na wywołaniu wrażenia jednoczesności rozgrywanych zdarzeń na placu Urickiego. Świadczy o tym chociażby przypominający średniowieczną scenę symultaniczną układ podestów, na których rozgrywały się poszczególne sekwencje *Zdobycia Pałacu Zimowego*. Rozmieszczono je wzdłuż zbudowanej na planie półkola fasady pałacu, znajdującej się naprzeciw budynku dawnej siedziby carskiego sztabu generalnego. Takie rozwiązanie scenograficzne dawało widzom, rozmieszczonym w dwóch grupach na samym środku placu, panoramiczny widok na całą akcję przedstawienia. Najważniejszym elementem zarysowanej w ten sposób scenografii były dwie platformy, umieszczone po dwóch stronach wejścia do sztabu. Patrząc od strony widzów, znajdująca się po lewej stronie platforma stanowiła przestrzeń bolszewicką, po prawej zaś umieszczono statystów, którzy grali broniących pałacu mienszewików. Zarysowany w ten sposób klarownie dychotomiczny układ przestrzenny stanowił główną zasadę organizującą horyzontalną stratygrafię omawianego przedstawienia. Zostały jej bowiem podporządkowane jego wszystkie pozostałe elementy. Utrzymane w czerwonej tonacji dekoracje, przedstawiające prężnie działające zakłady pracy po stronie bolszewickiej, kontrastowały więc z białymi podestami po stronie mienszewików. Podczas gdy z jednej strony dobiegały dźwięki *Międzynarodówki*, z drugiej strony słychać było dostojną *Marsyliankę*, graną w rytmie poloneza. Dodatkowo, aby zaznaczyć wyraźne granice pomiędzy tymi przestrzeniami, twórcy oświetlali obie platformy punktowymi reflektorami, w taki sposób, by nawet z dużej odległości sprawiały wrażenie dwóch zupełnie różnych plam światła. Dychotomiczny podział ujawniał się nawet w różnicy między strategiami osobnych zespołów reżyserskich, nadzorujących działania aktorskie w tych dwóch przestrzeniach. Jak pisze von Geldern, w części bolszewickiej Władimir Pietrow narzucił „monumentalny styl gry; aktorzy nie mieli na twarzy makijażu. Działania aktorskie odbywały się w «kolektywach»: postaciami były grupy, a nie jednostki” (s. 205). Dla kontrastu w reżyserowanej przez Aleksandra Kugela i Konstantego Dzierżawina części białej

zaznaczał się wyraźnie podział na jednostkę i grupę. Potwierdza to filmowa rejestracja przedstawienia w reżyserii Siergieja Eisensteina, na której wyraźnie widać, że główną postacią po tej stronie placu był Aleksander Kiereński, obalony przez bolszewików w 1917 roku przywódca Rządu Tymczasowego, pokazany w otoczeniu bankierów, biurokratów i innych przedstawicieli burżuazji. Grający ich statyści posługiwali się środkami typowymi dla ówczesnej farsy i burleski.

Szczegółowe omówienie zastosowanych w *Zdobyciu Pałacu Zimowego* strategii horyzontalnej stratygrafii prowadzi mnie do postawienia pytania o charakter i cel wytwarzanego z ich pomocą przez twórców doświadczenia widza. Teatralne zabiegi, podkreślające różnice między dwiema częściami przestrzeni, w oczywisty sposób służyły utrwaleniu w jego świadomości jasnego podziału na dobrych bolszewików i złych mienszewików, sportretowanych jako burżuje. Podczas gdy „czerwoni” mieli budzić respekt widzów, „biali” – co odnotowuje von Geldern – wywoływali na widowni salwy szyderczego śmiechu, szczególnie w ostatniej scenie, gdy „Kiereński uciekał z pałacu w kobiecym przebraniu” (s. 207). W ten sposób *Zdobycie Pałacu Zimowego* wymazywało zasługi mienszewików dla obalenia w Rosji caratu, jednoznacznie utożsamiając ich z przedstawicielami zdegenerowanego porządku przedrewolucyjnego. O ile w sferze teatralnej reprezentacji z dużą dozą pewności możemy mówić o próbie narzucenia widzom określonej interpretacji, o tyle uwzględnienie innych elementów doświadczenia widza może jednak skomplikować nieco ten obraz.

Jak się zdaje, horyzontalna stratygrafia przedstawienia miała spełniać jeszcze jeden cel: podkreślić przewagę bolszewików nad przeciwnikami, wytwarzając intensywne doświadczenie materialności Pałacu Zimowego. Widać to przede wszystkim w ostatniej scenie spektaklu Jewreinowa, kiedy dochodzi do starcia dwóch jawnie opozycyjnych wobec siebie grup. Podczas gdy jedna część statystów pojedynkowała się na pomoście, łączącym obie platformy, inni wykonawcy wsiadali do pojazdów opancerzonych i z warkotem silników ruszali w kierunku pałacu ścieżką wytyczoną pomiędzy dwiema

grupami widzów. Oświetlona punktowym reflektorem sekwencja dodatkowo przykuwała uwagę znajdujących się najbliżej ścieżki widzów, którzy – obserwując przejazd wozów – stopniowo obracali się w kierunku znajdującego się za ich plecami pałacu. Należy jednak zaznaczyć, że pozostali widzowie niekoniecznie musieli iść w ich ślady, gdyż obserwowali trwającą wciąż na pomoście bitwę. Oczom widzów, którzy postąpili zgodnie z przewidywaniami twórców, ukazywała się monumentalnych rozmiarów bryła Pałacu Zimowego, dodatkowo oświetlona od tyłu silnymi reflektorami. Według opisu von Gelderna „po kolei zapalano światło w oknach pałacu, gdzie widzowie mogli obserwować sylwetki walczących rewolucjonistów, stopniowo zyskujących kontrolę nad budynkiem” (s. 207). Przedstawienie kończyło się zatknięciem na dachu czerwonego sztandaru, po czym światło w pałacu zmieniało się na czerwone. Wytworzone w ten sposób doświadczenie widzów, obejmujące zarówno spowodowany przez twórców obrót głowy w kierunku pałacu, jak i widowiskowe połączenie efektów świetlnych i gry aktorskiej, miało utwierdzić w nich przekonanie o dominacji bolszewików nad całą Rosją. W przeciwieństwie do opisanych wcześniej strategii teatralnej reprezentacji, performatywna skuteczność wytwarzanego w ostatniej scenie doświadczenia zależała przede wszystkim od fizycznych warunkowań, w jakich znajdowali się konkretni widzowie. Niektórzy z nich po prostu mogli nie zobaczyć jadących w kierunku pałacu wozów opancerzonych. Czy wobec tego w ich interpretacji *Zdobycie Pałacu Zimowego* mogło być pozbawione ideologicznego przesłania o triumfie komunizmu, czytelnego zwłaszcza w ostatniej scenie? Odpowiedź na tak postawione pytanie można uzyskać, biorąc pod uwagę kolejne pojęcie teatroarcheologii Pearsona i Shanksa, które dotyczy trudniej uchwytnych strategii performatywnego wytwarzania doświadczenia widza.

Ostatni obszar przedstawienia *site-specific*, który należy uwzględnić w analizie zachodzących w nim procesów performatywnych, wywołujących określone doświadczenie widzów, wykracza poza omawiane do tej pory kategorie, związane z modyfikacjami



czasu i przestrzeni. Wprowadzane przez Pearsona i Shanksa pojęcie głębokiego mapowania (*deep mapping*) odwołuje się do takich performatywnych mechanizmów, dzięki którym twórcy *site-specific* budują określoną siatkę różnego typu punktów odniesienia w przestrzeni, by w ten sposób oddziaływać na to, jak widzowie jej doświadczają. Brytyjscy badacze stwierdzają w *Theatre/Archeology*, że poprzez głębokie mapowanie przeszłość danej przestrzeni „staje się częścią zintegrowanej społecznej i politycznej praktyki, aktywnie tworzącej indywidualne i zbiorowe, ale także lokalne i narodowe tożsamości” (s. 162). Nie chodzi więc o mapę jako obiektywny sposób reprezentacji rzeczywistości. Należy raczej mówić o znaczeniu, jakie nadają jej współcześni geografowie społeczni, którzy traktują mapowanie jako określony sposób „myślenia o świecie, oferujący ramę dla uzyskiwanej na jego temat wiedzy, a także przekazujący określone przekonania dotyczące samej rzeczywistości”<sup>13</sup>. Oznacza to, że mapy i inne medialne przedstawienia miejsc geograficznych nie są wyłącznie ich reprezentacjami, lecz stanowią struktury włączające te miejsca w sieć różnorodnych relacji. W przedstawieniu *site-specific* głębokie mapowanie spełnia więc funkcję zarządzania doświadczeniem widza, kierując jego uwagę na konkretne aspekty danej przestrzeni, tym samym podkreślając ich szczególne znaczenie dla interpretacji całego wydarzenia. Jednocześnie twórcy wytwarzają w widzu poczucie dowolności w eksplorowaniu danej przestrzeni, gdyż mapa pozornie umożliwia mu wytyczenie wielu ścieżek, jakimi może się poruszać w danej przestrzeni. Tymczasem każde przedstawienie *site-specific* posiada charakterystyczny dla siebie sposób głębokiego mapowania, który każdorazowo narzuca inne uporządkowanie i postrzeganie danej przestrzeni. Można jednak zauważyć, że tego typu strategię bywają dla widza mniej lub bardziej zauważalne. Niekoniecznie bowiem głębokie mapowanie musi się odbywać za sprawą fizycznej mapy, określającej najważniejsze punkty orientacyjne

---

<sup>13</sup> Rob KITCHIN, Chris PERKINS, Martin DODGE, *Thinking about Maps*, [w:] IDEM, *Rethinking Maps. New Frontiers in Cartographic Theory*, Routledge 2009, s. 1.

w przestrzeni, którą wręcza się widzowi na początku przedstawienia, by z pomocą odpowiednich oznaczeń skierować na nie jego uwagę. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że im mniej widoczna dla widzów staje się strategia głębokiego mapowania, tym większa okazuje się jej skuteczność w zarządzaniu ich doświadczeniem. Aby pokazać, jak skrzętnie ukryte zostały strategie głębokiego mapowania w *Zdobyciu Pałacu Zimowego*, warto zobaczyć to przedstawienie *site-specific* z lotu ptaka, analizując plan całego widowiska.

Jak pokazałem wcześniej, zarówno czaso-przestrzeń, jak i horyzontalna stratygrafia przedstawienia Jewreinowa służyły nagromadzeniu wielu simultanicznie odgrywanych wydarzeń w obrębie jednej przestrzeni. Takie strategie performatywnego wytwarzania doświadczenia widzów dopuszczały możliwość rozproszenia ich uwagi na różne elementy przedstawienia. Było to możliwe chociażby poprzez ich umieszczenie w samym centrum placu Urickiego, skąd mogli obserwować całą przestrzeń i rozgrywane w niej działania artystyczne. Tymczasem analiza strategii głębokiego mapowania wskazuje na to, że celem twórców *Zdobycia Pałacu Zimowego* było sprawowanie jak największej kontroli nad doświadczeniem widzów. Można się o tym przekonać, spoglądając na sporządzoną przez współpracowników Jewreinowa mapę, którą zamieszcza w cytowanej już pracy James von Geldern (zob. s. 202). Widać na niej wyraźnie, że oprócz podzielonych na dwie grupy widzów w centrum placu znajdowali się przede wszystkim reżyserzy przedstawienia. Ze specjalnej platformy umieszczonej ponad ich głowami w połowie długości Kolumny Aleksandrowskiej koordynowali poszczególne elementy przedstawienia z pomocą skomplikowanego systemu linii telegraficznych, które promieniście rozchodziły się w kierunku miejsc strategicznych dla akcji *Zdobycia Pałacu Zimowego*. Z pomocą telegrafu reżyserzy komunikowali się z technikami odpowiedzialnymi za konkretne efekty dźwiękowe, świetlne i pirotechniczne. Wykorzystany przez Jewreinowa typ maszyny teatralnej nie był jednak niewinnym narzędziem służącym sprawnemu zarządzaniu widowiskiem. Zaznaczone na mapie von Gelderna przerywaną kreską linie

telegraficzne spełniają funkcję swego rodzaju wektorów wyznaczających kierunki, w jakich powinna podążać uwaga widzów. Tym samym wyłaniająca się z planu *Zdobycia Pałacu Zimowego* strategia głębokiego mapowania opiera się na wyraźnie zaznaczonym centrum, z którego twórcy zarządzają doświadczeniem widza, co ma istotne konsekwencje dla interpretacji wymowy ideologicznej przedstawienia. Okazuje się bowiem, że widowisko przygotowane z myślą o masach, do dziś uznawane za sztandarowy przykład nowej kultury proletariatu, wykorzystuje strategie, które z powodzeniem mogłyby służyć utwierdzeniu autorytarnej władzy cara. Symptomatyczne wydaje się w tym kontekście umieszczenie twórców koordynujących całe przedsięwzięcie właśnie wokół kolumny uwieczniającej cara Aleksandra, którą kazał wznieść znienawidzony przez bolszewików Mikołaj II. W tym układzie Jewreinow narzuca określony sposób odbioru przedstawienia zebranych na placu widzom, niczym car wydający rozkazy swoim poddanym. Nie ma więc racji von Geldern, gdy twierdzi, że Jewereinow, zachowując dystans wobec idei rewolucyjnych, sprawił w efekcie, że „rewolucja służyła przedstawieniu, a nie przedstawienie rewolucji” (s. 201). Analiza strategii głębokiego mapowania dowodzi bowiem, że w tym wypadku nie da się oddzielić działania artystycznego od działania politycznego. Z tej perspektywy należy raczej postawić pytanie o konsekwencje wykorzystania przez Jewreinowa mechanizmu głębokiego mapowania dla doświadczenia widzów.

Biorąc pod uwagę ogromną liczbę widzów, można przyjąć, że efektem opisanej powyżej strategii głębokiego mapowania było wywołanie u nich doświadczenia zbiorowego szczególnego typu. Choć – jak dowodzi von Geldern – 7 listopada 1920 roku na przedstawieniu „z powodu zimnego deszczu i błota pośniegowego pojawiło się jedynie sto tysięcy, a nie zaplanowane sto pięćdziesiąt tysięcy widzów” (s. 203), to niewątpliwie tłum ten w znaczący sposób determinował odbiór przedstawienia. Zgromadzenie tak dużej liczby osób, stanowiącej około jedną czwartą ówczesnych mieszkańców Petersburga, na obszarze mniejszym niż 6 hektarów (tyle wynosi powierzchnia

całego placu) zdecydowanie nie zapewniało fizycznego komfortu, na jaki można było liczyć chociażby w Teatrze Aleksandryjskim. Co więcej, fizyczna bliskość widzów mogła skutecznie odwracać ich uwagę od zaplanowanych przez Jewreinowa działań artystycznych. Na widowni zapewne dochodziło do konfliktów między widzami, którzy zasłaniali sobie wzajemnie widok na miejsce akcji. Powstające w ten sposób fizyczne doświadczenie ścisku było jednak na tyle zaplanowane, że spełniało określone cele ideologiczne, co obezwładniało jego subwersywny potencjał. Świadczą o tym chociażby wykonane przez scenografa Jurija Annenkowa szkice scenografii, na których widzowie przedstawieni są jako swego rodzaju mrowisko, złożone z identycznych, czarnych kropek. Jeśli weźmiemy pod uwagę ustalenia Jussiego Parikka na temat wzajemnych zależności między dyskursem entomologii a naukami społecznymi na początku XX wieku, to okaże się, że mrowisko nie musi wcale funkcjonować w tym kontekście wyłącznie jako metafora. Fiński badacz przekonująco dowodzi, że w tamtym czasie badanie zachowań zwierząt znajdowało odzwierciedlenie w sposobie zarządzania społeczeństwem. Stwierdzono bowiem, że

owady społeczne takie jak mrówki są pracowite, dobrze zorganizowane i skuteczne. Uważano, że niezwykle skoncentrowane życie społeczne zbiorowości owadów cechowała doskonała harmonia. (...) Mrowisko wydawało się więc najodpowiedniejszym modelem dla skutecznego planowania i optymalizacji pracy<sup>14</sup>.

W tym kontekście można wręcz powiedzieć, że doświadczenie ścisku, jaki odczuwali widzowie przedstawienia Jewreinowa, służyło wytworzeniu nowego i harmonijnego społeczeństwa, w którym jednostka funkcjonowała jedynie jako część zbiorowości i miała działać jedynie dla jej korzyści. Jednocześnie opisana wcześniej strategia głębokiego mapowania zapewniała twórcom możliwość

---

<sup>14</sup> Jussi Parikka, *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology*, The University of Minnesota Press 2010, s. 39.

kontrolowania i regulowania zachowań tłumu i to bez konieczności ujawniania własnej pozycji władzy. Zastosowanie tej strategii zdecydowanie utrudniało pojedynczemu widzowi zwrócenie uwagi na dany element przedstawienia w czasie, gdy tłum kierował wzrok gdzie indziej, na przykład tam, gdzie padał strumień światła reflektora, którym sterowali twórcy. Tym samym potencjalnie subwersywny charakter doświadczenia przebywania w tłumie paradoksalnie wzmacniał performatywną skuteczność głębokiego mapowania.

Analiza *Zdobycia Pałacu Zimowego* za pomocą narzędzi zaczerpniętych z teatro archeologii Pearsona i Shanksa pozwoliła mi uchwycić doświadczeniowy charakter sztuki *site-specific* jako wyniku zastosowania przez twórców określonych strategii nie tylko w sferze działań artystycznych i zbiorowej pamięci widzów, lecz także w sferze performatywnego wytwarzania materialności konkretnej przestrzeni placu Urickiego i Pałacu Zimowego oraz oddziaływania na cielesność widzów. Wywoływanie tego typu doświadczenia widzów okazało się ponadto działaniem tyleż estetycznym, co politycznym i miało służyć określonym celom ideologicznym. Zaprezentowany przeze mnie przykład z lat dwudziestych XX wieku dowiódł także, że przedstawienie *site-specific* jako perspektywa patrzenia na różne działania artystyczne w przestrzeni nie zależy od genologicznych rozważań performatyków, teatrologów i historyków sztuki, którzy traktują ten typ sztuki wyłącznie jako kolejny gatunek twórczości artystycznej, rozwijający się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Przedstawienie Jewreinowa pokazuje, że na doświadczenie przez widza tego typu działań artystycznych mają wpływ zarówno estetyczne działania twórców, jak i bardzo konkretne fizyczne właściwości danej przestrzeni oraz rozmaite dyskursy i zbiorowe wspomnienia z nią związane. Wydaje się jednak, że zaproponowany przeze mnie sposób myślenia o sztuce *site-specific* domaga się dalszych terminologicznych i metodologicznych przesunięć w zakresie pojęć, tradycyjnie stosowanych do opisu działania artystycznego. Na początek przyjrzyć się pozycji widza, która w świetle moich wcześniejszych ustaleń musi w przedstawieniu

*site-specific* ulec znacznym modyfikacjom w stosunku do tradycyjnego przedstawienia teatralnego. Czym bowiem jest doświadczenie tego, kto bierze udział w przedstawieniach *site-specific*, jeśli powstaje ono pod wpływem tak intelektualnego, jak estetycznego odbioru artystycznego działania w konkretnej przestrzeni, a także różnego rodzaju doznań zmysłowych, które to działanie wywołuje? Czy z tej perspektywy można uczestnika interesujących mnie przedstawień nadal określać terminem „widz”, który jest tak silnie zakorzeniony w obowiązującym w teatrze Zachodu okulocentrycznym modelu percepcji? W kolejnym rozdziale postaram się odpowiedzieć na te pytania, by następnie zarysować teoretyczne problemy, jakie stawia przed badaczem interesujący mnie typ doświadczenia tego, kto bierze udział w przedstawieniu *site-specific*.

CZĘŚĆ II

(SYN)ESTETYCY I ICH DOŚWIADCZENIE





## ROZDZIAŁ I

### OD WIDZA DO (SYN)ESTETYKA

Omówione w poprzednich rozdziałach przykłady działań artystycznych pokazały, że przedstawienia *site-specific* mają wyraźnie doświadczeniowy charakter, który jest efektem działania rozmaitych mechanizmów wytwarzania performatywności. Powstają one w wyniku wzajemnego oddziaływania na siebie strategii artystycznych twórców, materialnych właściwości konkretnych przestrzeni oraz związanych z nimi dyskursów obecnych w zbiorowej pamięci widzów. W niniejszym rozdziale pokażę, że takie rozumienie działań *site-specific* wymaga radykalnych metodologicznych przesunięć w sposobie opisu pozycji, roli i doświadczenia widza tego typu zjawisk artystycznych. Wielowymiarowy i dynamiczny charakter interesujących mnie zjawisk artystycznych wymusza krytyczną refleksję nad samym pojęciem widza, które często bywa traktowane jako neutralna kategoria opisu oznaczająca odbiorcę sztuki w ogóle. Tymczasem termin „widz” jest nierozzerwalnie związany z określonym typem odbioru sztuki. Wskazuje na to chociażby etymologiczny związek tego słowa ze zmysłem wzroku, występujący nie tylko w języku polskim, ale także francuskim (*spectateur*) i angielskim (*spectator*). Oba obcojęzyczne słowa pochodzą od łacińskiego czasownika *spectare* – patrzeć. Tym samym można przyjąć, że kiedy mówię o widzu, mam na myśli kogoś, kto przede wszystkim patrzy na dzieło sztuki. W kontekście doświadczenia uczestników przedstawię *site-specific*, którzy nie tylko patrzą na dzieło sztuki, ale także słuchają, wężają czy po prostu poruszają się w danej przestrzeni, posługując się tak zdefiniowaną kategorią widza wydaje się szcze-

gólnie nieprecyzyjne. Choć we współczesnej refleksji teatrologicznej często podkreśla się wielozmysłowy aspekt doświadczenia odbiorcy teatru, badacze wciąż posługują się terminem widz, który pociąga za sobą okulocentryczny sposób myślenia. Na przykład Erika Fischer-Lichte w pracy *Estetyka performatywności* słusznie dowodzi, że zmysłowe wrażenia uczestników przedstawień teatralnych mają wpływ na proces odbioru znaczeń, jednak konsekwentnie określa tych uczestników jako widzów<sup>1</sup>. Niemiecki termin *Zuschauer*, podobnie jak przywołane wcześniej wyrażenia angielskie i francuskie, pochodzi od *zuschauen* – przyglądać się. Zmiana modelu doświadczenia uczestnika działań teatralnych powinna natomiast pociągać za sobą zmiany w zakresie terminologii stosowanej w dyskursie teatrologicznym. W tej części moich rozważań postaram się zastąpić kategorię widza innym modelem teoretycznym, który nie tylko pozwoli uwzględnić w opisie wszystkie zmysły odbiorcy sztuki, ale także pokaże, że doświadczenie uczestnika przedstawień *site-specific* powstaje w wyniku fuzji doświadczenia estetycznego, doświadczeń zmysłowych oraz zbiorowych i indywidualnych wspomnień.

#### UWAGA I ZDYSCYPLINOWANE SPOJRZENIE WIDZA

Doświadczenie odbiorcy przedstawień *site-specific*, łączące w sobie różne typy doświadczeń, zdecydowanie odbiega od tradycyjnego modelu doświadczenia estetycznego, który wykształcił się w kulturze Zachodu. Mam tutaj na myśli przede wszystkim doświadczenie uważnego widza-obszawatora, o którym pisze Jonathan Crary w pracy *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*<sup>2</sup>. Odwołuje się on do charakterystycznego dla kultury końca XIX wieku splotu „nakazu skupienia uwagi, obowiązującego w dyscyplinar-

---

<sup>1</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *op. cit.*

<sup>2</sup> Jonathan CRARY, *Zawieszenia percepcji...* Kolejne cytaty z tego samego wydania. Od teraz oznaczone jako *Zawieszenia*, numery stron w nawiasach.

nym porządku pracy, edukacji i masowej konsumpcji, z postulatem trwałej uważności jako konstytutywnym elementem twórczej i wolnej podmiotowości” (*Zawieszenia*, s. 14). W opisywanym przez niego modelu doświadczenia wykształcony człowiek, kontemplujący wielkie dzieło sztuki, przypomina robotnika w dziewiętnastowiecznej fabryce. Został on zdyscyplinowany w taki sposób, by skupiał uwagę wyłącznie na wykonywanej pracy. Zarówno odbiorca sztuki, jak i robotnik podlegają podobnym procedurom ujarzmiania, o których w *Nadzorować i karać* pisał Michel Foucault. Chodzi o wszelkiego rodzaju strategie, za pomocą których instytucje władzy mogą skutecznie i efektywnie dyscyplinować jednostki, między innymi poddawać ich aktywność konkretnym ograniczeniom przestrzennym oraz kontrolować czas i sposób, w jaki wykonują one określone czynności. Według Foucaulta w wyniku stosowania tego typu procedur pojawia się konkretna koncepcja podmiotu. Jak wyjaśnia francuski filozof:

Władza dyscyplinarna, zamiast wyłudzać czy pobierać, ma za główne zadanie „tresować”; tresować bez wątplenia po to, by lepiej wyłudzać i więcej pobierać. (...) Zamiast bezwzględnie i w całości naginać wszystko, co jej podlega, dzieli i analizuje, dokonuje rozróżnień i doprowadza swe metody dekompozycji aż do koniecznych i wystarczających elementów jednostkowych. **Ruchliwe, przemieszane, beżużyteczne zbiorowości ciał i sił „wytresowuje” na zbiorowość elementów indywidualnych** – małych, oddzielnych parcel, odrębnych całości organicznych, identyczności i ciągłości genetycznych, segmentów kombinatorycznych. Dyscyplina „produkuje” indywidua, jest specyficzną techniką władzy, która czyni z jednostek zarazem przedmioty i narzędzia swego działania<sup>3</sup>.

Innymi słowy, w wyniku zastosowania procedur dyscyplinujących wyłoniła się koncepcja jednostkowego podmiotu, rozumianego jako

---

<sup>3</sup> Michel FOUCAULT, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komedant, Aletheia 2009, s. 205. Podkr. M.Ch.

integralny i spójny organizm, którego poszczególne części mają działać w sposób skoordynowany, by jak najlepiej spełniać przypisane im funkcje. W konsekwencji podmiot zyskuje iluzoryczne przekonanie o całkowicie indywidualnej tożsamości oraz możliwości niczym nieskrępowanego doświadczania rzeczywistości. W istocie natomiast zarówno jego podmiotowość, jak i doświadczenie poddawane są nieustannej tresurze, która wprowadza i utrzymuje różnego rodzaju sztuczne podziały i hierarchie między poszczególnymi typami doświadczeń zmysłowych i intelektualnych.

Crary pokazuje funkcjonowanie modelu podmiotowości Foucaulta na przykładzie poddanego dyscyplinie doświadczenia estetycznego, które pociąga za sobą dominującą rolę wzroku jako najważniejszego zmysłu, biorącego udział w odbiorze sztuki. Jak przekonująco dowodzi amerykański badacz, zawężenie sensualnego aspektu doświadczenia estetycznego do sfery wizualności dokonało się za sprawą bujnego rozwoju technologii optycznych, co zrodziło także określone strategie dyscyplinowania odbioru sztuki<sup>4</sup>. Strategie te można prześledzić na przykładzie popularnego w drugiej połowie XIX wieku stereoskopu, który w znaczący sposób wpłynął na sposób odbioru sztuki. Przykładając oczy do urządzenia, widz mógł oglądać znajdujące się w stereoskopie fotografie, które zdawały się przedstawiać trójwymiarowe obrazy. Aby wyjaśnić, na czym polegała dyscyplinująca funkcja tego urządzenia, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na jego konstrukcję. Stereoskop składał się z dwóch okularów, przez które widz spoglądał na obraz umieszczony we wnętrzu drewnianego pudełka. Według Crary'ego taka konstrukcja miała służyć potwierdzeniu obowiązujących w XIX wieku przekonań na temat percepcji wzrokowej, która polegała na „ujednoceniu różnic, przez co dwa różne od siebie obrazy pochodzące z obu gałek ocznych zlewały się w jeden” (*Techniques*, s. 27). Tym samym stere-

---

<sup>4</sup> Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press 2002. Kolejne cytaty z tego samego wydania. Od teraz oznaczone jako *Techniques*, numery stron w nawiasach.

oskopol podtrzymywał przekonanie o tym, że wzrok pomaga podmiotowi uzyskać spójny i trójwymiarowy obraz rzeczywistości. Jednocześnie konstrukcja zmuszała patrzącego do utrzymywania ciągłego kontaktu między oczami a urządzeniem, gdyż jego zerwanie mogło prowadzić do zburzenia efektu trójwymiarowości obrazu. Ten aspekt doświadczenia stereoskopu można uznać za przykład tego, co Foucault w *Nadzorować i karać* nazywa blokowaniem ciała. Chodzi tutaj o sytuację, w której władza poddaje ciało jednostki określonym fizycznym procedurom, które „naznaczają i urabiają, torturują, zmuszają do rozmaitych prac, różnych obrzędów, domagają się odeń znaków” (s. 27). W efekcie tak rozumianego blokowania ciała w dziewiętnastowiecznym modelu doświadczenia estetycznego pojawiło się przekonanie o tym, że obserwator musi zachować pozycję statyczną, gdyż tylko ona gwarantuje mu „właściwy” sposób odbioru. Tymczasem statyczna pozycja odbiorcy umożliwiała twórcom kontrolę zarówno nad tym, co postrzega widz, jak i nad fizycznymi warunkami, w których odbiera się dzieło sztuki.

Doświadczenie estetyczne, które wyłoniło się w wyniku upowszechnienia dyscyplinujących i blokujących strategii patrzenia w kulturze XIX wieku miało jeszcze jeden istotny aspekt. W *Zawieszeniach percepcji* Crary stwierdza, że doświadczenie wizualne, poddane dyscyplinującemu działaniu uwagi, sprawia nieodwołalnie, że „podmiot utrzymuje spójne i praktyczne rozumienie świata” (*Zawieszenia*, s. 17). Innymi słowy, interesujące go doświadczenie widza ma wyraźnie intelektualny charakter, a uważne patrzenie ma służyć odczytaniu zapisanych przez twórcę znaczeń, zgodnie z jego intencjami. Znaczenia te mają następnie ułatwić podmiotowi rozumienie otaczającej go rzeczywistości. Jak dowodzi Crary, było to szczególnie istotne w obliczu charakterystycznego dla XIX wieku technologicznego i industrialnego postępu, w którego wyniku

załamały się filozoficzne gwarancje apriorycznej jedności poznawczej (...) [a] kwestia «podtrzymywania rzeczywistości» stała się stopniowo funkcją przygodnej i psychologicznej jedynie zdolności syntezy i kojarzenia (*Zawieszenia*, s. 27).

Oznacza to, że wskutek pojawienia się strategii dyscyplinujących doświadczenie widza sztuki końca XIX wieku wytworzyło w nim przekonanie o tym, że jego doświadczenie rzeczywistości musi zawsze pozostawać spójne z wrażeniami pochodzącymi z innych zmysłów oraz z wiedzą, którą nabył on w procesie edukacji i przechowuje w pamięci. Niewłaściwy sposób odbioru rzeczywistości traktowano natomiast jako zaburzenie psychiczne i na różne sposoby karano. Crary opisuje na przykład powszechnie rozpoznawany w psychologii klinicznej początku XX wieku stan zwany „uczuciem nierzeczywistości”, który wiązał się z

niewydolnością uwagi apercypcyjnej: uczucie to pojawiało się, kiedy bieżące wrażenia nie łączyły się ze skojarzeniami pamięci i w efekcie przynosiły doznanie obcości obecnych w postrzeżeniu przedmiotów (*Zawieszenia*, s. 405).

Tym samym niepoddanie się określonej dyscyplinie patrzenia mogło zakończyć się interwencją psychologa, którego zadanie polegało na przywróceniu „choremu” właściwego sposobu doświadczenia rzeczywistości.

Crary nie ogranicza wyłącznie do kultury wizualnej proponowanego modelu wizualnego i intelektualnego doświadczenia widza poddanego dyscyplinie uwagi i pokazuje konsekwencje jego funkcjonowania w sztuce teatralnej tamtego czasu. Na przemiany modelu doświadczenia widza teatralnego bezpośredni wpływ miały również przemiany technologii, służących wytwarzaniu znaczeń na scenie. Widać to wyraźnie na przykładzie kształtu dziewiętnastowiecznych budynków teatralnych. Wraz z przemianami architektury teatralnej następowało stopniowe redukowanie doświadczenia widza do uważnego patrzenia, poprzez eliminowanie całego obszaru doświadczeń pozaestetycznych, związanych chociażby z relacjami towarzyskimi między widzami, które były integralną częścią ich doświadczenia jeszcze w XVIII wieku. Wzrost znaczenia uważnego patrzenia w odbiorze dzieła teatralnego szedł w parze z rosnącym znaczeniem tekstu dramatycznego jako głównego medium przekazywania zna-

czeń. Artystyczne rozwiązania w sferze wizualności musiały bowiem wzmacniać skuteczność przekazywania sensów, zapisanych przez dramatopisarza w tekście sztuki. Efekty funkcjonowania modelu uważnego patrzenia można prześledzić na przykładzie Festspielhaus w Bayreuth zaprojektowanego przez Ryszarda Wagnera i oddanego do użytku w 1876 roku. Jak twierdzi Crary: „Plan architektoniczny Bayreuth wynikał w pewnej mierze z pragnienia Wagnera, by zdobyć pełniejszą kontrolę nad zaangażowaniem widowni, podporządkować ją woli artysty” (*Zawieszenia*, s. 315). W kontekście doświadczenia widza szczególnie interesuje mnie jedno wprowadzone w omawianym budynku teatralnym rozwiązanie architektoniczne, które dziś uznaje się za integralny element pokazywanego tam wydarzenia. W Festspielhaus po raz pierwszy wygaszono światła na widowni, co doprowadziło do wyraźnego oddzielenia od siebie przestrzeni produkcji znaczeń od przestrzeni ich odbioru oraz ugruntowało silną pozycję wzroku, za pomocą którego widzowie mieli przede wszystkim odbierać przedstawienie teatralne. Biorąc pod uwagę fakt, że w teatrze Wagnera – podobnie jak we wcześniejszych budynkach teatralnych – siedzenia na widowni ustawione zostały frontem do sceny, wymuszało to na widzu nieustanne zwracanie oczu w kierunku dzieła sztuki. W konsekwencji tego typu rozwiązań architektonicznych sytuacja odbiorcza widza teatralnego zaczęła przypominać opisane wcześniej i niezwykle zdyscyplinowane doświadczenie widza oglądającego obrazy przez stereoskop. Widz bowiem nie tylko został unieruchomiony w fotelu, ale także zmuszony do nieustannego patrzenia przed siebie. Jednocześnie jego wzrok poddany był działaniu perspektywy, której zasady obowiązywały teatralnych malarzy od XVI wieku. Wyznaczone przez perspektywę linie, biegnące w głąb obrazu scenicznego, kierowały uwagę widza na najważniejsze dla treści przedstawienia punkty w przestrzeni scenicznej. Podobnie jak w przypadku stereoskopu, jego spojrzenie miało służyć utrzymaniu koherentnego obrazu świata przedstawionego, a co za tym idzie – narzucało spójną interpretację znaczeń, przekazywanych przez twórcę przedstawienia. Za sprawą silnej pozycji Wagnera jako

wielkiego artysty europejskiego teatru określony w ten sposób typ doświadczenia widza teatralnego stał się szybko dominującym modelem odbioru dzieła teatralnego.

Doświadczenie widza teatralnego, jakie wytworzyło się w efekcie upowszechnienia się opisywanych przeze mnie rozwiązań architektonicznych, trafnie ujmuje Joanna Ostrowska w cytowanej wcześniej pracy *„Teatr może być w byle kącie”*. Badaczka stwierdza w niej, że

jak może się przekonać o tym każdy, kto choć raz znalazł się w tradycyjnym budynku teatralnym – cała jego architektura nastawiona jest właśnie na karmienie wzroku. Pozostałe ludzkie zmysły są wygaszane – wygodne siedzenia zapewniają komfort, ale jednocześnie unieruchamiają ciało, wyciemnienie przestrzeni innych niż scena powoduje, że to w jej stronę mamy patrzeć (patrzenie w inne strony jest bezcelowe, bo przez ciemność mało co zobaczymy, a poza tym ustawienie siedzeń kieruje nasze ciała i wzrok ku scenie), maksymalne wygłuszenie odgłosów spoza sali teatralnej, tak by nic zakłócającego „przekaz” nas nie rozpraszało – to wszystko ma pozwolić zmysłowi wzroku informować nasz umysł o prezentowanych treściach. Także rozumienie tego, co słyszymy, odbywa się poprzez to, co podpowiada nam nasz wzrok. Zasłaniający sąsiad siedzący przed nami traktowany jest jako przeszkoda uniemożliwiająca nam w zasadzie udział w przedstawieniu (s. 31).

Dokonany przez Ostrowską opis pokazuje, że za sprawą dziewiętnastowiecznych rozwiązań w architekturze teatralnej doświadczenie widza teatralnego zostało ograniczone do funkcji uważnego obserwatora, odczytującego „przekaz” zapisany przez twórców. Tym samym w modelu teatru wagnerowskiego siedzący obok siebie widzowie stanowili potencjalne zagrożenie dla właściwego odbioru sztuki, gdyż w każdej chwili mogli ograniczyć innym pole widzenia. To zaś uniemożliwiało im pełne zrozumienie prezentowanych na scenie treści. Komentując ten aspekt architektury teatru Wagnera, Ostrowska stwierdza:



Ciemność sprzyjała zapomnianiu o innych – niby obecnych w tej wspólnej, niepodzielonej przestrzeni, a jednak nieobecnych, bo niewidocznych. Tak więc ta „demokratyczna” przestrzeń wcale nie przybliżała widzów do siebie, ciemność zaledwie ukryła panujące między nimi różnice (s. 89).

Innymi słowy, doświadczenie widza teatralnego, które pojawiło się w kulturze europejskiej wraz z Festspielhaus w Bayreuth, było przede wszystkim doświadczeniem indywidualnym. Ostrowska słusznie przekonuje, że Wagner, postulując odnowienie wspólnotowej funkcji teatru, wywiedzionej z wyidealizowanej koncepcji teatru antycznego, w rzeczywistości przyczynił się do analizowania spektaklu w kategoriach statycznego dzieła sztuki, a nie wydarzenia społecznego. Wygaszenie światła na widowni spełniało w tym kontekście niezwykle ważną funkcję delimitacyjną, o której pisał Jurij Łotman w pracy *Semiotyka sceny*<sup>5</sup>:

Z punktu widzenia widza – od momentu podniesienia kurtyny i rozpoczęcia spektaklu widownia przestaje istnieć. Wszystko to, co znajduje się po tej stronie rampy, znika. Autentyczna realność widowni staje się niewidzialna i całkowicie ustępuje miejsca iluzorycznej realności widowiska scenicznego (s. 102).

Inaczej mówiąc, kiedy gasło światło i podnosiła się kurtyna, widzowie mieli zobaczyć wyraźną granicę między życiem społecznym a sztuką. Co więcej, stanowiło to również dla nich sygnał do uruchomienia procedur odbiorczych, właściwych dla doświadczenia estetycznego. Jednak jeszcze w połowie XIX wieku wyjście do teatru miało nie tylko charakter doświadczenia estetycznego, lecz było również – a może przede wszystkim – wydarzeniem społeczno-towarzyskim.

O tym, jak rozległa była skala zmian, jakie zaszły w doświadczeniu widza za sprawą wygaszenia światła na widowni teatru w Bay-

---

<sup>5</sup> Jurij ŁOTMAN, *Semiotyka sceny*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, wybór, tłum. i wstęp Bogusław Żyłko, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2002, s. 10. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

reuth, można się przekonać, przywołując przykład sprzed 1876 roku. W tym kontekście warto odwołać się do fragmentu pierwszego rozdziału *Nany* Emila Zoli. Osadzona w 1852 roku akcja powieści rozpoczyna się opisem wizyty w teatrze Variétés, w którym tytułowa bohaterka ma zadebiutować w roli Jasnowłosej Wenus. Opis ten można potraktować jako swego rodzaju zapis doświadczenia widza teatralnego, pochodzący z okresu, gdy nie wygaszano jeszcze świateł na widowni:

Na widowni Fauchery i la Faloise, stojąc przed swymi fotelami, znowu się rozglądali. Sala była teraz olśniewająca. Długie płomienie gazowe jarzyły się w wielkim kryształowym świeczniku. Ulewa żółtego i różowego światła spływała od sklepienia do parteru. Ciemnoczerwony aksamit foteli mienił się jak mora, na ścianach błyszcząły złocenia, których blask łagodziły bladezielone ornamenty, umieszczone pod zbyt jaskrawymi malowidłami plafonu. Raptowny przypływ światła rampy ogarnął kurtynę ognistą falą. Ciężka, purpurowa draperia, bogata jak w baśniowym pałacu, kontrastowała ze zniszczoną ramą, na której spod złocień wyzierał gips. Było już gorąco. Przy pulpitych orkiestra stroiła instrumenty. Wśród rosnącego gwaru rozlegały się delikatne trele fletu, stłumione westchnienia rogu, śpiewne głosy skrzypiec. Widzowie rozmawiając popychali się i spieszyli do swych miejsc. W kularach tłok był tak wielki, że nieprzerwana fala ludzi z trudem mieściła się w drzwiach. Suknie i fryzury, przeplatane czernią fraków i surdutów, defilowały wśród nawoływań i szelestu tkanin. Stopniowo jednak zapełniały się rzędy foteli. Raz po raz błysnęła jakaś jasna toaleta, to znów klejnot wpięty w kok pochylonej głowy o subtelnym profilu, a w łożu skrawek śnieżnobiałego ramienia. Kobiety wachlowały się spokojnie, omdlewająco, śledząc wzrokiem napór tłumy. Na parterze młodzi panowie w białych rękawiczkach i głęboko wyciętych kamizelkach, z kwiatami gardenii w butonierkach, nastawiali lornetki czubkami palców<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Emil ZOLA, *op. cit.*, s. 8.

Niezwykle sugestywny opis Zoli dowodzi, że doświadczenie widza w teatrze połowy XIX wieku pozbawione było delimitacyjnej funkcji, jaką pełniło wygaszenie światła na widowni. W cytowanym fragmencie uderza wielość zmysłowych doznań, które się na nie składają. Po pierwsze Fauchery i la Faloise w nieskrępowany sposób rozglądają się po wnętrzu teatru, swobodnie przenosząc uwagę ze sceny na widownię. Wygląd i zachowanie innych widzów mają równie istotne znaczenie dla doświadczenia bohaterów, co akcja sceniczna, której opis w powieści Zoli zajmuje marginalną pozycję. Po drugie w doświadczeniu widzów teatralnych i zarazem bohaterów powieści niezwykle ważną rolę odgrywa materialność teatru. Zola z dbałością o szczegół opisuje chociażby miękkie aksamitne fotele czy zwraca uwagę na kontrast między purpurową draperią a gipsem, wyzierającym spod złożonych zdobień teatru. Wskazuje zatem na to, że wrażenia taktylne stanowią integralną część doświadczenia widza teatralnego. Co więcej, panująca w teatrze wysoka temperatura nie pozostaje bez wpływu na opisywane doświadczenie. Podsycana ona znicierpliwienie widzów teatru Variétés, oczekujących na pojawienie się Nany, gdyż sprawia, że opisywane wydarzenie nabiera wyraźnie erotycznego charakteru. Jak pisze Zola, kiedy tylko główna bohaterka pojawiła się wreszcie na scenie, „orkiestra rozpalala się, podniecenie ogarniało całą salę aż pod samo sklepienie” (s. 14). Przywoływany przeze mnie przykład powieści Zoli dowodzi, że doświadczenie widza teatralnego obejmuje znacznie szersze spektrum doświadczeń niż jedynie estetyczny sposób odbioru sztuki przez uważnego widza-obszawatora, o którym pisał Cray. Z tej perspektywy należy w tym momencie zastanowić się nad doświadczeniem uczestnika przedstawień *site-specific*, biorąc pod uwagę skomplikowane relacje, jakie zachodzą między wchodzącymi w jego skład typami doświadczeń.

Aby zilustrować problematyczny charakter interesującego mnie doświadczenia odbiorcy sztuki *site-specific* w kontekście opisanych powyżej przemian modelu doświadczenia widza tradycyjnego teatru, posłużę się przykładem przedstawienia *Forest. The Nature*

of *Crisis* (2013) argentyńskiej reżyserki i choreografki Constanzy Macras. Spektakl rozgrywał się w lesie Müggelwald na przedmieściach Berlina. Przedstawienie miało wyraźnie hybrydyczną strukturę, gdyż łączyło w sobie tak różne formy artystycznego wyrazu, jak współczesny teatr tańca, instalację artystyczną i koncert. Uczestnicy przedstawienia wraz z aktorami i obsługą techniczną poruszali się wyznaczoną w lesie ścieżką, przy której twórcy spektaklu umieścili instalacje artystyczne, zorganizowali działania performatywne oraz zainscenizowali fragmenty baśni braci Grimm. Jednocześnie Macras zaadaptowała tradycyjne niemieckie baśnie dla dzieci w taki sposób, by stanowiły rodzaj komentarza do trudnej sytuacji społecznej dzisiejszych młodych ludzi, wywołanej przez kryzys ekonomiczny. Najlepszym przykładem jest tutaj Królewna Śnieżka, która w *Forest. The Nature of Crisis* stała się hiszpańską studentką. Trudna sytuacja w jej kraju zmusza ją do brania narkotyków, żeby po ich przedawkowaniu mogła zapaść w długi sen. Nie chce się z niego obudzić, co tak tłumaczy: „Chcę się tylko pieprzyć i spać. Czy to tak trudno zrozumieć?”<sup>7</sup>. W przeciwieństwie do pierwowzoru Królewna Śnieżka w spektaklu Macras nie zasypia po zjedzeniu jabłka zatrutego przez wiedźmę. Nie chce się obudzić w geście protestu przeciwko utrwalonemu kulturowo schematowi, w którym księżniczkę ratuje z opresji pocałunek przystojnego księcia. W scenie pojawienia się księcia grająca Śnieżkę aktorka zaczyna głośno krzyczeć i bronić się przed fizycznym kontaktem z nim. Sen jest dla niej bowiem formą ucieczki od dzisiejszej rzeczywistości społecznej, w której młodym, wykształconym Europejczykom brakuje perspektyw stałego zatrudnienia i wynagrodzenia. Tego typu zabiegi inscenizacyjne w *Forest. The Nature of Crisis* uruchamiały w uczestnikach przedstawienia asocjacje związane z przekazami na temat antysystemowych protestów europejskiej młodzieży w reakcji na kryzys ekonomiczny na świecie. Celem takiej strategii interpretacyjnej Macras było przekształcenie

---

<sup>7</sup> Tłumaczenie na podstawie tekstu, który uczestnicy otrzymali na początku przedstawienia. Źródło niepublikowane.

lasu Müggelwald w miejsce krytycznej oceny aktualnych problemów ekonomicznych i społecznych.

Z uwagi na interesującą mnie kwestię doświadczenia uczestnika przedstawień *site-specific* nie będę zajmował się tu analizą zastosowanych przez Macras strategii inscenizacyjnych. Przedstawię jedynie zapis własnego doświadczenia uczestnictwa w *Forest. The Nature of Crisis*. W żadnym wypadku nie chodzi mi jednak o próbę przekonania czytelnika o wyższości doświadczenia badacza-uczestnika działań *site-specific* nad doświadczeniem tak zwanego przeciętnego widza. Wręcz przeciwnie, odsłonięcie gestu pozycjonowania doświadczenia uczestnika interesujących mnie przedstawień jako indywidualnego doświadczenia badacza pozwoli uniknąć pokusy stawiania znaku równości między doświadczeniem widza a doświadczeniem badacza sztuki *site-specific*, który rzekomo posiada większą świadomość zachodzących w niej procesów. Posłużę się zaczerpniętą z antropologii uczestniczącej metodą, którą zastosował Chris Salter w pracy *Alien Agency. Experimental Encounters with Art in the Making*<sup>8</sup>. Według niego w odniesieniu do doświadczenia odbiorcy sztuki najnowszej

zdystansowana i obiektywna analiza [doświadczenia – M.Ch.] z perspektywy «patrzącego znikąd» okazuje się niezbyt skuteczna; możemy dziś uprawiać antropologię, jedynie wchodząc w fizyczny kontakt z przedmiotem-podmiotem naszych badań i analizując to doświadczenie (s. 16).

Salter twierdzi jednocześnie, że zarysowana w ten sposób procedura badawcza pozwala ujawnić procesy związane ze sprawczością materii, której właściwości w znaczący sposób kształtują doświadczenie odbiorców tak różnych zjawisk artystycznych, jak *bioart*, *technoart* czy instalacje dźwiękowe. W obliczu celu badawczego, jaki stawia so-

---

<sup>8</sup> Chris SALTER, *Alien Agency. Experimental Encounters with Art in the Making*, The MIT Press 2015. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

bie amerykański badacz, metoda antropologicznego opisu wydaje się jednak o tyle chybiona, że nieuchronnie zakłada antropocentryczną perspektywę, która dominuje w tradycyjnej antropologii. W przypadku zajmującej mnie kwestii doświadczenia uczestnika działań *site-specific* taka proponowana analiza konkretnego doświadczenia może okazać się szczególnie przydatna. Pozwoli bowiem oddać na poziomie zapisu dynamiczny i procesualny charakter doświadczenia, który nieuchronnie ginie podczas każdej innej próby ujęcia go w formę obiektywizującego opisu.

Zanim przedstawię zapis mojego doświadczenia uczestnictwa w *Forest. The Nature of Crisis*, muszę wytłumaczyć się ze stosowanych w nim zabiegów formalnych. Zapis przyjmuje bowiem formę narracji w czasie teraźniejszym z perspektywy pierwszej osoby liczby pojedynczej i mnogiej. Z jednej strony taka strategia narracyjna pozwoli mi stworzyć wrażenie aktualności doświadczenia w celu ukazania zachodzących w nim dynamicznych procesów. Z drugiej strony pokaże to, że moje doświadczenie było tyleż indywidualne, co zbiorowe. Równocześnie, wykorzystując wielokropkę, zaznaczam te miejsca, w których nie potrafię przypomnieć sobie precyzyjnie kolejności zdarzeń w lesie Müggelwald. Prezentowany przeze mnie zapis doświadczenia nie rości sobie więc pretensji do uchwycenia całościowego doświadczenia uczestnika *Forest. The Nature of Crisis*. Kieruje jedynie uwagę na fakt, że każdy zapis doświadczenia skazany jest na właściwą dla wspomnienia wybiórczość. To zatem kolejny argument na rzecz tego, że doświadczenia badacza przedstawień *site-specific* nie są w żaden sposób uprzywilejowane. Taki fragmentaryczny zapis doświadczenia stanie się następnie punktem wyjścia do teoretycznych rozważań. Zakwestionują one okulocentryczny paradygmat oparty na dyscyplinującej roli uwagi widza jako uczestnika artystycznych działań w przestrzeni, by zastąpić go nową koncepcją uczestnika sztuki *site-specific* jako (syn)estetyka.

## FOREST. THE NATURE OF CRISIS – ZAPIS DOŚWIADCZENIA

Jest 16 września 2013 roku. Zakupiony dwa tygodnie wcześniej w kasie teatru Schaubühne bilet informuje mnie o miejscu i godzinie spotkania widzów przedstawienia – o godzinie 19:00 przy wejściu do lasu Müggelwald, naprzeciwko parkingu Rùbezahl, znajdującego się przy ulicy Müggelheimer Damm 143. Zgodnie z wytycznymi ze strony internetowej teatru jadę w grupie polskich i niemieckich znajomych kolejką podmiejską S3 w kierunku Erkner. Na stacji S-Bahnhoff Köpenick przesiadamy się w autobus linii X69, który zawozi nas na umówione miejsce. (...)

Przed wejściem do lasu zbiera się tłum. Ludzie stoją w kolejce do stolika, przy którym wyznaczeni pracownicy obsługi technicznej sprawdzają bilety i wręczają nam rozkładane krzeselka turystyczne. Moją uwagę przykuwa fakt, że niektóre osoby mają ze sobą własny sprzęt kempingowy oraz prowiant. Tłum gęstnieje w miarę, jak zbliża się godzina rozpoczęcia spektaklu. W pewnym momencie osoba z obsługi wchodzi na drewnianą ławkę i przez megafon informuje, żeby w trakcie przedstawienia nie oddalać się od grupy. Na wypadek, gdyby się ktoś zgubił, na początku i na końcu grupy znajdują się pracownicy obsługi technicznej, którzy będą czuwać nad sprawnym przebiegiem spektaklu. Osoba z megafonem znika w tłumie, który powoli zaczyna się przemieszczać ścieżką, wyraźnie prowadzącą pod górę. Przez pierwsze dziesięć minut (może dłużej) odnoszę wrażenie, że nic się nie dzieje. W tłumie panuje bardzo swobodna atmosfera. Rozmawiamy głośno, wymieniając w gronie znajomych uwagi na temat różnic między lasami w Niemczech i w Polsce. W porównaniu z polskimi terenami leśnymi to miejsce wydaje się niezwykle zadbane. (...)

W pewnym momencie przechodzimy pod instalacją składającą się z wielu różnokolorowych butów, podwieszonych na gałęziach drzew przy ścieżce. Nagle, tuż obok nas, w dół wzgórza z dużą prędkością zbiega dziewczyna w czerwonej sukience, za którą biegnie ubrany na czarno chłopak. Następnie okazuje się, że za jednym

z drzew stoi kobieta, która wykrzykuje do mikrofonu niezrozumiałe słowa jakiejś piosenki. Mówię do znajomych, że słyszymy punkową aranżację jednej z pieśni Schuberta (wyczytałem to w jakiejś recenzji). Następnie moją uwagę przykuwają działania, które natychmiast uznają za sceny przedstawienia. W jednej z nich aktorka, leżąca na stercie równo ułożonych grubych materacy, rzuca się niespokojnie, jak gdyby nie mogła zasnąć. W innej, na dachu domku, który spokojnie mógłby się znaleźć na placu zabaw dla dzieci, siedzi aktor w śpiworze i pali papierosa. Z jego zachowania wynika, że znajduje się pod wpływem środków odurzających. Zgadujemy, do jakich baśni odsyłają poszczególne scenki. Zgadzamy się, że pierwsza przedstawia księżniczkę na ziarnku grochu. W drugiej tylko jedna znajoma rozpoznaje palącą fajkę wodną Gąsienicę z *Alicji w Krainie Czarów*. Nie pamiętam tej postaci i zastanawiam się, czy scenka ta rzeczywiście pochodzi z jakiejś baśni, czy należy raczej do innego porządku. (...)

Dochodzimy wreszcie na szczyt wzgórza, na którym twórcy umieścili wyraźnie zaznaczoną światłem przestrzeń gry. W czasie, gdy uczestnicy powoli schodzą się na miejsce, wraz z innymi ludźmi idę na znajdujący się w pobliżu punkt widokowy, skąd oglądam zachód słońca nad Berlinem. Wiejący w twarz wiatr uświadamia mi, że znajdujemy się na znacznej wysokości. Rozbrzmiewające dźwięki fortepianu łagodnie dają nam znać, że rozpoczyna się pierwsza stacja *Forest. The Nature of Crisis*. Tak przynajmniej określają kolejne części przedstawienia sami twórcy w specjalnej broszurze, którą każdy z uczestników dostał od pracowników obsługi technicznej na początku przedstawienia. Zawiera ona spisane po niemiecku i francusku teksty, wygłaszane przez aktorów w trakcie kolejnych sekwencji spektaklu. Rozkładamy krzeselka turystyczne i siadamy wokół przestrzeni gry, gdzie rozgrywa się scena przedstawienia tańecznego. Dostrzegam, że cechą wspólną ruchu wszystkich tancerzy są delikatne gesty, które nagle przechodzą w gwałtowne pchnięcia, obroty i salta. Choreografii towarzyszy tekst wygłaszany przez jedną z aktorek, który wyraźnie przenosi w kontekst współczesny posta-



ci znane z baśni braci Grimm – Roszpunkę i Królowną Śnieżkę. Ta pierwsza została zamknięta w wieży z powodu świńskiej grypy i uratował ją dzielny dostawca pizzy. Druga w interpretacji Macras to zbuntowana dziewczyna z Hiszpanii. Brak perspektyw jako efekt kryzysu ekonomicznego wpędził ją w narkomanię. Przedawkowała kokainę i zapadła w śpiączkę. Szybko zmontowane sekwencje choreograficzne przerywają punkowe songi i sceny, w których aktorzy mówią w dwóch językach. Wszystko to sprawia, że momentami gubię się w tym, co oglądam. Nieustannie muszę przenosić uwagę między szybko następującymi po sobie diametralnie różnymi działaniami wykonawców. Z twarzy niemieckich znajomych wyczytuję podobne odczucia. A to znaczy, że moje zagubienie nie wynika z tego, że niemiecki nie jest moim ojczystym językiem. Próbuję śledzić tekst wydrukowany w broszurze, lecz zamiast ułatwić odbiór przedstawienia, rozprasza on jedynie moją uwagę. Po zakończeniu pierwszej sceny przedstawienia część uczestników, niczym w teatrze, bije brawo, inni od razu składają krzeselka i kierowani przez pracowników technicznych, udają się na miejsce kolejnej sceny spektaklu. (...)

Robi się ciemno. Obsługa techniczna rozdaje nam latarki. Takie źródła światła zmniejszają prawdopodobieństwo potknięcia się o wystający konar drzewa bądź ostry kamień. Oślepiające momentami światło latarek innych uczestników sprawia jednak, że chwilami tracę z oczu znajomych, z którymi przyszedłem na spektakl. Od czasu do czasu świecę latarką w głąb lasu, aby zobaczyć, czy zza jakiegoś drzewa nie wychodzi groźne zwierzę. Kolejne sceny przedstawienia robią się coraz mniej zrozumiałe i trudno mi połączyć je w sensowną całość. Jedna z nich rozgrywa się na tle przypominającego bunkier pustostanu oświetlonego mnóstwem świec. Na betonowym placu przed wejściem do budynku tancerze wykonują zbiorową choreografię, będącą połączeniem antyglobalistycznego wiecu z amerykańskim musicaliem. Trudno zrozumieć, w jaki sposób ta sekwencja wiąże się z wcześniejszymi scenami, odsyłającymi do niemieckich baśni braci Grimm. Porzucając poszukiwanie znaczenia tej sceny, zaczynam zwracać uwagę na fakt, że członkowie zespołu Macras nie

mają typowych sylwetek tancerzy: jedni są bardzo niscy, inni otyli, a niektóre tancerki mają około pięćdziesięciu lat. Zamiast przypisywać znaczenie ich ruchom, moją uwagę przykuwa przede wszystkim silnie zaznaczona fizyczność tancerzy, którym wykonanie ułożonej przez Macras choreografii sprawia wyraźną trudność. (...)

Najdziwniejsza okazuje się jednak finałowa scena przedstawienia. Oświetlając sobie drogę w niemal całkowitej ciemności, dochodzimy do znajdującego się na jakiejś polanie domku wybudowanego w charakterystycznym stylu japońskim. Znów rozkładamy krzeselka turystyczne w wyznaczonym przez obsługę miejscu, skąd oglądamy działania artystyczne. Jak się okazuje, w domku czeka już na nas zespół muzyczny, który zaczyna grać znany przebój niemieckiej grupy Tokio Hotel *Durch den Monsun*, wywołując śmiech wśród widzów. Jeden z tancerzy podchodzi do znajdującego się w pobliżu mikrofonu i – niczym w barze karaoke – w amatorski sposób śpiewa kiczowatą piosenkę. Dalszy ciąg tej sceny składa się z solowych popisów kolejnych tancerzy. Etiudy nie tworzą żadnej fabularnej całości. Spajają je kolejne układy choreograficzne, tym razem o wyraźnie akrobacyjnym charakterze. Jeden z tancerzy wykonuje mniej znany utwór brytyjskiej grupy Joy Division, któraś z tancerek recytuje w całości osiemnastowieczną balladę Goethego *Król Olch*, inna podchodzi do fortepianu i odgrywa znany utwór Johna Cage'a 4'33". Spoglądam na zegarek. Okazuje się, że przedstawienie trwa już trzecią godzinę. Zaczyna się robić zimno i mam nadzieję, że to już koniec, jednak tancerze wykonują kolejne układy taneczne. W pewnym momencie, bez żadnej wyraźnej motywacji, zastygają w bezruchu. Nieśmiało bijemy brawo, a tancerze, w znanym z tradycyjnego teatru geście, ustawiają się do wyreżyserowanych ukłonów. (...)

Obsługa kieruje nas w stronę ścieżki, którą wrócimy na parking Rübzahl. Po drodze mijamy jeszcze urokliwą instalację artystyczną złożoną z kilkunastu oświetlonych punktowymi reflektorami białych sukienek, które rozwieszono na gałęziach drzew w taki sposób, że wydają się unosić w powietrzu. Przystajemy na chwilę i zastanawiamy się nad tym, w jaki sposób uzyskano taki efekt. Przy wyjściu

z parku czekają na nas pracownicy obsługi technicznej, którym odajemy turystyczne krzeselka i latarki.

## DOŚWIADCZENIE INTELEKTUALNE CZY ZMYŚŁOWE?

Zaprezentowany powyżej zapis doświadczenia wyraźnie wskazuje, że doświadczenie uczestnika przedstawiień *site-specific* znacząco odbiega od opisanego wcześniej modelu odbiorcy kultury jako uważnego widza-observatora. Zastosowane w spektaklu Constanzy Macras strategie artystyczne wymykają się opisanemu przez Crary'ego schematowi odbiorczemu i nie służą budowaniu spójnej interpretacji wydarzenia artystycznego. *Forest. The Nature of Crisis* poprzez swój hybrydyczny charakter uruchamia jakościowo różne od siebie doświadczenia, które niekoniecznie umożliwiają uczestnikom zrozumienie poszczególnych elementów przedstawienia i nadanie im konkretnych znaczeń. Racjonalizacja doświadczenia może się dokonać jedynie po zakończeniu przedstawienia w wyniku zbudowania na jego podstawie jakiejś narracji. W trakcie spektaklu doświadczenie jego uczestnika ma natomiast niezwykle dynamiczny charakter i całkowicie zależy od nieustannie zmieniających się materialnych warunków odbioru. Jednak przedstawiony przeze mnie zapis dowodzi, że w doświadczeniu uczestnika *Forest. The Nature of Crisis* można wyróżnić trzy grupy doświadczeń, które wchodzą ze sobą w różnego rodzaju interakcje: po pierwsze to doświadczenia intelektualne związane z odbiorem sztuki; po drugie chodzi o różnego typu doświadczenia zmysłowe, które w znaczny sposób destabilizują właściwy dla teatru proces odczytywania znaczeń; wreszcie po trzecie przedstawienie Macras uruchamia mechanizmy pamięci asocjacyjnej, dzięki którym znaczenie poszczególnych działań artystycznych zależy od indywidualnych skojarzeń uczestników wydarzenia. Należy jednak zaznaczyć, że każdy z wymienionych typów doświadczeń jest równie istotny dla odbioru przedstawienia. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że jego uczestnicy, w zdecydowanie większym stopniu

niż widzowie teatru w Bayreuth, mogą dowolnie kierować uwagę na poszczególne elementy wydarzenia artystycznego, w którym biorą udział. Oznacza to, że znaczenie w przedstawieniu *site-specific* ma charakter emergentny i nie powstaje w wyniku prostej sumy sensów poszczególnych elementów przedstawienia. Aby precyzyjnie opisać procesy rządzące tak ujętym doświadczeniem widza, poddam teraz analizie przedstawiony wyżej zapis doświadczenia, pokazując skomplikowane procesy performatywne zachodzące między doświadczeniem widza teatralnego a doświadczeniem zmysłowym uczestników *Forest. The Nature of Crisis*. Doświadczenia związane z pamięcią asocjacyjną wymagają bowiem szerszej refleksji, którą przedstawię dopiero w przedostatnim rozdziale książki. Relacje między doświadczeniami intelektualnymi i zmysłowymi posłużą jednak za podstawę do sformułowania nowej definicji doświadczenia, adekwatnej do sytuacji odbiorczej uczestników przedstawień *site-specific*.

Zacznijmy od analizy doświadczenia widza teatralnego, które jest istotnym elementem doświadczenia uczestnika *Forest. The Nature of Crisis*. Na powstanie tego doświadczenia decydujący wpływ ma to, co brytyjska performatyczka Susan Bennett w pracy *Theatre Audiences* nazywa „zewnątrzną ramą doświadczenia widza teatralnego [*outer frame of spectator's experience*]”<sup>9</sup>. Chodzi mianowicie o wszystkie elementy kultury teatralnej Zachodu, które pojawiają się przed lub po rozpoczęciu przedstawienia: od kulturowej pozycji teatru, na którego scenie się ono odbywa, poprzez afisz teatralny, aż po recenzje teatralne. Według Bennett w zasadniczy sposób wpływają one na sposób postrzegania tego, co dzieje się w wewnętrznej ramie doświadczenia widza (*inner frame of spectator's experience*), czyli w trakcie spektaklu. W przedstawieniu Macras zewnętrzna rama doświadczenia ma kluczowe znaczenie dla doświadczenia odbiorcy, gdyż sprawia, że omawiane przedstawienie *site-specific* traktuje on jak tradycyjne wydarzenie teatralne i stosuje właściwe dla niego

---

<sup>9</sup> Susan BENNETT, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, Routledge 1997, s. 139.

procedury odbiorcze. Wskazuje na to chociażby umieszczenie *Forest. The Nature of Crisis* w repertuarze Schaubühne, teatru o ustabilizowanej i silnej pozycji w życiu kulturalnym Berlina. Choć integralną częścią doświadczenia jest wyjazd komunikacją miejską poza miasto, to uczestnictwo w omawianym przedstawieniu wiąże się z typową dla widza teatru repertuarowego sytuacją kupienia biletu oraz pojawienia się w konkretnym miejscu o ustalonym czasie, w którym ma rozpocząć się przedstawienie<sup>10</sup>. Na teatralny charakter omawianego wydarzenia wskazuje ponadto obecność pracowników obsługi teatru, którzy cały czas czuwają nad tym, by widzowie nie zgubili się w lesie. Co więcej, w niemieckiej prasie ukazały się również recenzje krytyków teatralnych, które jednoznacznie włączają *Forest. The Nature of Crisis* w tradycyjny proces recepcji dzieła teatralnego<sup>11</sup>. Recenzje te wpływają wprost na sposób odczytywania znaczeń kreowanych w przedstawieniu Macras. Dowodzi tego chociażby ten fragment zapisu mojego doświadczenia, w którym rozpoznaję pieśń Schuberta w punkrockowej interpretacji tylko dlatego, że przeczytałem o tego typu zabiegu w jednej z recenzji. Zarysowana tutaj zewnętrzna rama doświadczenia uczestnika *Forest. The Nature of Crisis* ma jednak jeszcze dalej idące konsekwencje dla odbioru przedstawienia. Można to pokazać, analizując bliżej zapis mojego doświadczenia.

W przedstawionym wcześniej zapisie, kiedy referuję poszczególne sekwencje przedstawienia Schaubühne, posługuję się niemal wyłącznie terminologią teatralną, traktując każde działanie artystyczne jako kolejną **scenę** przedstawienia. Dzieje się tak nawet po-

---

<sup>10</sup> Pod tym względem przedstawienie Macras jest bardzo tradycyjne, chociażby w porównaniu z praktykami artystycznymi brytyjskich twórców teatru immersyjnego (*immersive theatre*). Wysyłają oni uczestnikom listy, e-maile, bądź telefonują do nich, podając im jedynie wskazówki dotyczące miejsca i czasu przedstawienia. Zob. Josephine MACHON, *Immersive Theatres...*

<sup>11</sup> Zob. Sandra LUZINA, *Dickicht der Krise – Constanza Macras im Müggelwald*, „Der Tagesspiegel”, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/constanza-macras-dickicht-der-krise-constanza-macras-im-mueggelwald/8623978.html> (14.03.2015); Annett JAENSCH, *Märchen und Spekulationsblasen*, „Tageszeitung”, <http://www.taz.de/!121619> (14.03.2015).

mimo tego, że w broszurze zawierającej tekst przedstawienia kolejne jego części wyraźnie oznaczone zostały jako **stacje**, a nie – **sceny**. To pierwsze określenie traktuję jednak w sposób metaforyczny, choć wprost przywodzi ono na myśl bardzo konkretny typ widowiska. Chodzi oczywiście o wystawiane w przestrzeniach pozateatralnych misteria Męki Pańskiej, podczas których widzowie wraz z wykonawcami przemierzają trasę, przy której znajdują się kolejne stacje Drogi Krzyżowej. Biorąc pod uwagę chociażby rozważania Maurice'a Halbwachsa na temat roli tych widowisk w kształtowaniu się tożsamości chrześcijan w Ziemi Świętej w IV wieku n.e., można stwierdzić, że twórcom tego typu przedstawień kulturowych nie tyle chodziło o doświadczenie estetyczne, z którym mamy do czynienia w teatrze, lecz o wytworzenie w ich uczestnikach poczucia przynależności do określonej grupy społecznej<sup>12</sup>. Tymczasem zewnętrzna rama doświadczenia odbiorcy *Forest. The Nature of Crisis* sprawia, że zdarzenie, w którym uczestniczyłem, konsekwentnie odczytywałem zgodnie ze schematem odbioru właściwym dla wydarzeń teatralnych.

Doświadczenie widza teatralnego, o którym mówię w odniesieniu do omawianego przedstawienia *site-specific*, nie powstaje w wyniku tak wyraźnego podziału przestrzeni, z jakim mieliśmy do czynienia w teatrze Wagnera. Chodzi tu raczej o doświadczenie teatralności, o którym Josette Féral pisała, że ma charakter „procesu zachodzącego w **«spojrzeniu»** [widza – M.Ch.], stwarzającym czytelnie zaznaczoną przestrzeń wirtualną należącą do Innego, w której może wyłonić się fikcyjny świat”<sup>13</sup>. Inaczej mówiąc, podział na scenę i widownię staje się elementem aparatu poznawczego odbiorcy sztuki. W momencie gdy dostrzega on elementy zewnętrznej ramy doświadczenia, o której pisała Bennett, natychmiast uruchamia określony typ odbioru estetycznego, jakiego nauczył się w tradycyjnym teatrze. Z tej perspektywy teatralność można uznać za wynik uwe-

---

<sup>12</sup> Maurice HALBWACHS, *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*, Presse Universitaires de France 1971.

<sup>13</sup> Josette FÉRAL, Roland P. BERMINGHAM, *Theatricality. The Specificity of Theatrical Language*, „SubStance” 2002, nr 2/3, s. 97.

wnętrznienia dyscyplinującego uwagę widza podziału budynku teatralnego na przestrzeń produkcji znaczeń i przestrzeń ich odbioru. Jednocześnie w tak rozumianym doświadczeniu estetycznym zmysł wzroku nie tyle zajmuje uprzywilejowaną pozycję, ile wręcz stanowi warunek *sine qua non* jego powstania. To spojrzenie widza wprowadza bowiem podział przestrzeni, który w Festspielhaus w Bayreuth wprowadzano za pomocą konkretnych rozwiązań architektonicznych. Gdyby zasłonić mu oczy, opisywana przez Féral teatralność zapewne nie mogłaby powstać. Obecność rozumianego w ten sposób doświadczenia widza w omawianym przedstawieniu mogłaby wskazywać na to, że aktywna pozycja uczestników *Forest. The Nature of Crisis*, którzy mogą w nieskrępowany sposób przenosić uwagę z jednego elementu przedstawienia na drugi, nie gwarantowała wyjścia poza tradycyjny model doświadczenia teatralnego. Jednak przedstawiony wcześniej zapis dowodzi, że oparte na wzroku doświadczenie estetyczne wielokrotnie ulegało zaburzeniu w efekcie wywoływania u odbiorcy jednocześnie wielu różnych zmysłowych wrażeń. W konsekwencji proces odczytywania znaczeń nie zapewniał spójnej interpretacji działania artystycznego. Z tej perspektywy przyjrzyjmy się zatem uważniej temu, co dzieje się z doświadczeniem widza teatralnego w trakcie omawianego przedstawienia *site-specific*.

Konsekwencje opisanego za Féral doświadczenia teatralności można zaobserwować na przykładzie tego, jak interpretowałem rozmieszczone wzdłuż leśnej ścieżki działania artystyczne, które przedstawiały postaci z baśni i bajek. Natychmiast identyfikowałem te działania jako **scenki**, a nie instalacje artystyczne czy też performanse. Wskazuje to na konieczność zastosowania określonej procedury odbiorczej, polegającej na ustaleniu przyczynowo-skutkowych relacji pomiędzy nimi tak, by każdej przypisać określone znaczenia. Znaczenia te muszą być jednocześnie spójne z innymi sekwencjami, rozpoznanymi jako należące do przedstawienia. Każdą scenkę można więc odczytać jako przeniesienie którejs postaci z baśni bądź bajki w kontekst współczesny. Taka interpretacja zgadza się ze sceną nawiązującą do *Czerwonego Kapturka*, w której ubrana na

czerwono dziewczyna zbiega z góry, uciekając przed goniącym ją mężczyzną. Jak również z późniejszą sceną, w której Śpiąca Królewna stała się hiszpańską narkomanką. Zapis mojego doświadczenia wskazuje jednak na to, że opisana tutaj procedura interpretacyjna okazuje się nie do końca skuteczna. Rozważmy chociażby ten fragment, w którym jedna ze scenek nie pasuje do przedstawionej przeze mnie interpretacji. Nie rozpoznaję bowiem w palącym papierosa aktorze, siedzącym w śpiworze, postaci Gąsienicy z *Alicji w Krainie Czarów*. Niezrozumienie tej części nie tylko może podważyć dotychczasowe ustalenia dotyczące znaczenia wcześniejszych scen, ale rozmaite skojarzenia, które pojawiały się w mojej głowie w związku z omawianą scenką, mogą wręcz stać się punktem wyjścia dla zupełnie nowej interpretacji całej sekwencji przedstawienia. Działanie aktora, który kołysał się jednostajnie w przód i w tył, przywodziło bowiem na myśl katatoniczny stan po zażyciu narkotyku. Tym samym scenka zdaje się odsyłać do realiów życia bezdomnych narkomanów, jakie znamy chociażby z głośnego reportażu-autobiografii *My, dzieci z dworca ZOO* (1978) nastoletniej narkomanki Christiane F. Z tej perspektywy okazuje się, że wszystkie opisane wyżej scenki służą nie tyle uwspółcześnieniu znanych motywów z baśni i bajek, ile zwróceniu uwagi na problem społeczny osób uzależnionych od narkotyków, które wciąż można spotkać na ulicach Berlina. Jak widać, proces odczytywania znaczeń w przedstawieniu *Forest. The Nature of Crisis* nie miał ustalonego raz na zawsze charakteru i nie gwarantował uzyskania spójnego znaczenia wszystkich oglądanych scen. W każdej chwili mógł ulec zmianie, modyfikując ponadto interpretację całości wydarzenia artystycznego. W tym kontekście niezwykle istotną rolę odgrywały również te doświadczenia uczestników przedstawień *site-specific*, które odczytywali oni wyłącznie jako wrażenia zmysłowe, a które w aktywny sposób wpływały na ich doświadczenie estetyczne.

O tym, jaką funkcję w kształtowaniu doświadczenia uczestników *Forest. The Nature of Crisis* spełniają ich zmysłowe doświadczenia, można się przekonać, rozpatrując te fragmenty przedstawio-



nego przeze mnie zapisu, w których na pierwszy plan wysuwa się przestrzeń realna, w jakiej rozgrywało się przedstawienie Macras. Chodzi mi tutaj na przykład o ten moment, w którym po wejściu na szczyt wzgórza – zamiast w wyznaczone przez obsługę przedstawienia miejsce kolejnej sceny – udałem się na taras widokowy i podziwiałem stamtąd panoramę Berlina. Doświadczenie to łączyło w sobie zarówno doznania wzrokowe, jak również poczucie przebywania na znacznej wysokości, o której przypominał wiejący w twarz wiatr. Było na tyle intensywne, że skutecznie odwracało uwagę od działań aktorów. Jednak z perspektywy uczestnika *Forest. The Nature of Crisis* trudno stwierdzić, czy omawiane doświadczenie stanowiło zaplanowany przez twórców element przedstawienia, czy było wynikiem braku dyscypliny uczestników wydarzenia, których bardziej niż teatr tańca interesują zapierające dech w piersiach widoki. Nie wszyscy uczestnicy zdecydowali się zejść z wytyczonej przez twórców ścieżki. Część skupiała uwagę przede wszystkim na przygotowanych przez nich działaniach artystycznych, uznając tym samym, że oglądanie oszałamiającego widoku nie miało nic wspólnego z przedstawieniem Macras i było jedynie towarzyszącą mu atrakcją. W jaki sposób omawiane doświadczenie zmysłowe mogło jednak wpływać na interpretację *Forest. The Nature of Crisis*, jeśli potraktujemy je jako integralną część przedstawienia?

Jeśli uznamy, że podziwianie panoramy Berlina z położonego w lesie wzgórza stanowiło integralny element spektaklu, można wówczas stwierdzić, że doświadczenie to służyło twórcom do zaznaczenia wyraźnej granicy między znajdującą się w oddali uporządkowaną przestrzenią miejską a przestrzenią lasu, którą o wiele trudniej kontrolować. Tym samym uruchamiali oni opozycję między naturą a kulturą, w której las wydaje się swoistą przestrzenią wolności od społecznych zasad i konwenansów. Mogą w niej więc znaleźć schronienie jednostki, które z różnych powodów nie pasują do reszty społeczeństwa bądź nie chcą uczestniczyć w jego życiu. Taka interpretacja omawianego doświadczenia byłaby spójna z interpretacjami pojawiającymi się w recenzjach ze spektaklu. Na przykład

recenzentka Annett Jaensch twierdzi, że „w obliczu trwającego kryzysu ekonomicznego las staje się rodzajem ekranu, na który projektujemy naszą tęsknotę za naturą i realizujemy naszą potrzebę eskapizmu”<sup>14</sup>. Słowa recenzentki podpowiadają, że przedstawienie Macras oferuje podszyte sentymentalizmem doświadczenie ucieczki na łono natury od problemów związanych z trudną sytuacją społeczno-ekonomiczną. Co jednak istotne, taką interpretację łatwo unieważnić. Zwłaszcza w momencie, gdy uczestnicy przedstawienia, nawet jeśli zdecydują się zobaczyć panoramę miasta, zwrócą też uwagę na fakt, że wygląd lasu, w którym się znajdują, to efekt pracy odpowiednich służb, dbających chociażby o wytyczanie ścieżek dla turystów. Wówczas samo przedstawienie nabierze diametralnie innych sensów i ujawni swój krytyczny stosunek wobec sentymentalnej wizji lasu jako miejsca ucieczki przed społeczeństwem.

Obecność doświadczeń zmysłowych, wywołanych przez fizyczne warunki odbioru przedstawienia, każe zadać pytanie o to, na ile same działania artystyczne zaplanowane przez Macras wywołują przede wszystkim zmysłowe doświadczenia uczestników *Forest. The Nature of Crisis*. Szczególnie istotne pod tym względem wydaje się wprowadzenie elementów teatru tańca. Spośród wszystkich typów sztuki scenicznej w tańcu zmysłowe wrażenia odbiorcy mają największe znaczenie dla jego procesów odbiorczych. Jak twierdzi w pracy *Movement's Contagion* performatyczka tańca Susan Leigh Foster,

taniec oferuje odbiorcom przede wszystkim możliwość obserwowania ciał w ruchu. Cechą tego procesu jest to, że mogą oni skupić uwagę na dowolnym aspekcie tańca, który uznają za interesujący, a – co za tym idzie – każdy z nich doświadczy innego tańca. Cały czas jednak doświadczenie to opiera się przede wszystkim na fizycznych aspektach określonego ruchu ludzkiego ciała<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Annett JAENSCH, *op. cit.*

<sup>15</sup> Susan Leigh FOSTER, *Movement's Contagion. The Kinesthetic Impact of Performance*, [w:] *The Cambridge Companion to Performance Studies*, red. Tracy DAVIS,

Według Leigh Foster taniec dostarcza przede wszystkim doświadczeń zmysłowych, które wymykają się wszelkim próbom nadawania ustalonych znaczeń poszczególnym ruchom tancerzy. Powołując się na ustalenia dziewiętnastowiecznych i współczesnych psychologów, badaczka ogół tych wrażeń nazywa zmysłem kinestetycznym. Jak podkreśla, „oglądanie tańczącego ciała może wywołać fizyczne reakcje ciała tego, który ogląda” (s. 57). To właśnie takie doświadczenie – a nie przypisywanie układom choreograficznym konwencjonalnych znaczeń – stanowi o swoistości estetycznego odbioru teatru tańca. Jednak ustalenia Leigh Foster interesują mnie nie ze względu na ich znaczenie w estetyce tańca, lecz jako model odbioru, pozwalający lepiej zrozumieć relacje między estetycznymi i fizycznymi doświadczeniami uczestników przedstawień *site-specific*.

Wrażenia kinestetyczne, o jakich pisze Leigh Foster, najlepiej ilustrują te fragmenty mojego zapisu, w których – obserwując układy taneczne – interesowała mnie przede wszystkim fizyczność tancerzy. Zamiast doszukiwać się jakiegoś znaczenia w scenie rozgrywanej się przed betonowym pustostanem, skupiałem uwagę przede wszystkim na nietypowym wieku, wadze i sprawności fizycznej aktorów. Tym samym w moim doświadczeniu zupełnie marginalne miejsce zajmowały znaczenia przekazywane przez tekst, wygłaszany ponoć podczas tej sceny przez tancerzy. Kiedy długo po zakończeniu przedstawienia analizowałem wspomnianą wcześniej broszurę, którą otrzymali uczestnicy *Forest. The Nature of Crisis*, to nieoczekiwanie okazało się, że w omawianej scenie aktorzy rzeczywiście wypowiadali zamieszczony tekst. Wynika z niego, że akcja sceny rozgrywa się w komunie ekologów i alterglobalistów, a tancerze komentują znane z mediów katastrofy ekologiczne, jak chociażby wyciek ropy z platformy wiertniczej BP w Zatoce Meksykańskiej. Jednocześnie tekst wyraźnie miał służyć obudzeniu w uczestnikach przedstawienia świadomości zagrożeń wynikających z zanieczyszczenia środo-

---

Cambridge University Press 2008, s. 52. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numeru stron w nawiasach.

wiska. Świadczą o tym chociażby skierowane do nich słowa: „Mikser wydziela chemiczne gazy, łączą się one z cząsteczkami masła, którego używasz do pieczonego właśnie ciasta”<sup>16</sup>. Przykład mojego doświadczenia pokazuje jednak, że zamiast świadomości ekologicznej omawiana scena wywołuje raczej refleksję na temat cielesności tancerzy, która zazwyczaj musi spełniać bardzo surowe kryteria, gdyż tancerz powinien być młody, szczupły i zwinny. Tymczasem wśród obsady przedstawienia Macras znajdowały się tancerki w zaawansowanym wieku i otyli tancerze. Kinestetyczne wrażenia, jakie wywoływał ich ruch – odbiegający od normatywnych wyobrażeń o tańcu – odciągał uwagę od zapisanych w tekście znaczeń i uruchamiał sensy pochodzące z zupełnie innego porządku. Okazuje się więc, że źródłem zmysłowych doświadczeń uczestnika przedstawień *site-specific*, które destabilizują proces odczytywania znaczeń, mogą być nie tylko fizyczne właściwości przestrzeni, w której się ono rozgrywa. *Forest. The Nature of Crisis* uświadamia, że działania artystyczne, które zazwyczaj podlegają rzekomo wyłącznie intelektualnemu odbiorowi, przede wszystkim silnie oddziałują na zmysły odbiorców sztuki.

Opisane przeze mnie relacje pomiędzy estetycznymi i fizycznymi doświadczeniami uczestników przedstawień *site-specific* dowodzą, że interesujące mnie doświadczenie ma niezwykle dynamiczny charakter. Utrudnia bowiem odbiorcy stworzenie spójnej interpretacji wydarzenia, w którym uczestniczy. Analiza zapisu doświadczenia wymusza tym samym zastosowanie takiej aparatury pojęciowej, która nie będzie traktować działań *site-specific* w ramach dotychczas stosowanych kategorii, typowych dla analizy tradycyjnych przedstawień teatralnych. Używane przeze mnie do tej pory sformułowanie „uczestnik” jest tyleż nieprecyzyjne, co niewystarczające. W przedstawieniu *site-specific* mamy do czynienia nie tylko z fuzją intelektualnego i zmysłowego doświadczenia, ale ponadto z fuzją sensorycznych wrażeń pochodzących z różnych zmysłów. Tym samym

---

<sup>16</sup> Tłumaczenie na podstawie tekstu, który widzowie otrzymali na początku przedstawienia. Źródło niepublikowane.

doświadczenie uczestników tego typu działań artystycznych należy analizować przez pryzmat takiego modelu teoretycznego, który wykracza poza binarną opozycję znaczące/znaczone i pozwala uchwycić wielowymiarowe zmysłowe doświadczenie uczestników przedstawień *site-specific*.

## ASAMBLAŻE, AFEKT I (SYN)ESTETYK

Formułowanie nowego języka opisu doświadczenia uczestników interesujących mnie zjawisk kulturowych należy, jak mi się wydaje, rozpocząć od przywołania takiej koncepcji doświadczenia odbiorcy kultury, która nie tylko wykracza poza analizowany wcześniej okulocentryczny model odbioru sztuki, lecz pociąga za sobą także zupełnie inną koncepcję doświadczenia rzeczywistości jako takiej. Dlatego odwołam się najpierw do współczesnych ustaleń fińskiego teoretyka mediów Jussiego Parikka, który pokazuje intrygującą paralelę między doświadczeniem odbiorców kultury a zachowaniem zwierząt. W pracy *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology*, wykorzystując ustalenia współczesnej entomologii na temat zachowań owadów, Parikka proponuje teorię doświadczenia rzeczywistości, która zakłada materialne sprzężenie ciała człowieka z otaczającym go środowiskiem<sup>17</sup>. Jak między owadami a ich ekosystemem, tak między człowiekiem a otaczającą go rzeczywistością zachodzi nieustanna interakcja na poziomie fizycznych odruchów i instynktownych reakcji. Co więcej, jak stwierdza Parikka, „wszystkie rodzaje ciał powinniśmy postrzegać nie poprzez ich wrodzone, morfologiczne cechy, lecz poprzez sposób, w jaki się poruszają, odczuwają i wchodzą w interakcje ze środowiskiem, w którym funkcjonują” (s. XXV). Oznacza to, że człowiek nie jest stabilnym bytem, który posiada przypisane mu raz na zawsze cechy, lecz wytwarza

<sup>17</sup> Jussi PARIKKA, *op. cit.* Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

się za każdym razem na nowo w zależności od tego, jak zmienia się jego otoczenie. Parikka idzie tutaj śladami Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, którzy w pracy *Co to jest filozofia?* twierdzili:

(...) nie jesteśmy w świecie, raczej stajemy się wraz ze światem, stajemy się poprzez kontemplowanie go. Wszystko jest widzeniem, stawaniem się. Stajemy się uniwersum. Stawanie się zwierzęciem, rośliną, molekułą, stawanie się zerem<sup>18</sup>.

Inaczej mówiąc, Deleuze i Guattari nie powołują do istnienia nowego modelu ludzkiej podmiotowości, który stałby w opozycji do nowoczesnego podmiotu, definiowanego przez Foucaulta. W teorii francuskich filozofów kategoria podmiotu całkowicie znika i – jak tłumaczy amerykański filozof Manuel DeLanda – należy w tym kontekście mówić raczej o „asamblażach, czyli takich bytach, których tożsamość określają ich dynamiczne relacje ze światem zewnętrznym”<sup>19</sup>. Oznacza to, że teoria asamblaży znosi fundamentalną dla nowoczesnej podmiotowości binarną opozycję między podmiotem a przedmiotem, zastępując ją różnego typu bytami relacyjnymi. Aby wyjaśnić, jak zarysowana w ten sposób koncepcja posłuży mi do zbudowania nowego języka opisu doświadczenia uczestnika przedstawień *site-specific*, należy bliżej przyjrzeć się temu, czym jest asamblaż.

DeLanda dowodzi, że asambláže powstają na różnych poziomach ontologicznej organizacji rzeczywistości (por. s. 32). Oznacza to, że asamblażem nazwiemy byt relacyjny, powstający w wyniku interakcji między pojedynczymi ludzkimi i nie-ludzkimi aktorami, jak również między zbiorowościami złożonymi z tych aktorów. Asamblażem jest więc na przykład człowiek w relacji ze środowiskiem naturalnym, w którym żyje, jak i społeczność jednego miasta w relacji ze społecznością innego. Co jednak szczególnie istotne, asambláže

<sup>18</sup> Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Co to jest filozofia?*, s. 187. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

<sup>19</sup> Manuel DELANDA, *A New Philosophy of Society*, Bloomsbury 2013, s. 10.

powstają również na poziomie interakcji między poszczególnymi częściami, z których składają się pojedyncze byty, a co za tym idzie – także ludzie. Na takim właśnie poziomie mikro sytuuje się refleksja Parikki, który stwierdza, że doświadczenie rzeczywistości składa się z asamblaży różnego typu doświadczeń: „Od tych, które powstają w wyniku interakcji z różnymi formami technologii, poprzez doświadczenia związane z funkcjonowaniem w określonym polu relacji ekonomicznych, aż po doświadczenia estetyczne i intelektualne operacje na abstrakcyjnych pojęciach” (s. XXVI). Asamblaże nie są jednak prostymi zbiorami doświadczeń, których elementy daje się łatwo wyróżnić. Doświadczenia wchodzące w skład asamblażu łączy ze sobą afekt, co sprawia, że z trudem poddają się one analizie naukowej. Jak podkreśla DeLanda, chodzi tutaj na przykład o opis analityczny. Mamy z nim do czynienia w tradycyjnych systemach taksonomicznych, które najpierw zakładają istnienie skończonych bytów, by następnie opisywać konstytutywne dla nich cechy (por. s. 26). Tymczasem asamblażowe doświadczenie rzeczywistości wyłania się zawsze w wyniku różnego rodzaju relacji między odmiennymi doświadczeniami. W tym momencie należy wyjaśnić, na czym polega afektywny potencjał asamblażu, gdyż w teorii asamblaży termin „afekt” zyskuje bardzo specyficzne znaczenie.

Mówiąc o afekcie łączącym asamblażowe doświadczenie podmiotu, Parikka nie ma jednak na myśli teorii afektów zakorzenionej w psychoanalizie. Dla Freuda bowiem afekt był przede wszystkim zjawiskiem psychicznym, określającym – świadome bądź mimowolne – pobudzenie emocjonalne, które towarzyszy wspomnieniom z przeszłości<sup>20</sup>. Tymczasem fiński badacz opiera się na definicji afektu sformułowanej przez Deleuze’a i Guattariego w cytowanej wcześniej pracy. Francuscy badacze stwierdzą w niej, że afekt nie wiąże się z ludzką psychiką, lecz stanowi bezosobową siłę, która

---

<sup>20</sup> Zob. Sigmund FREUD, *The Neuro-Psychoses of Defense*, [w:] *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. 3: 1893-1899. *Early Psycho-Analytic Publications*, red. James STRACHEY, Vintage 2001, s. 43-61.

sprawia, że granice pomiędzy poszczególnymi elementami ludzkiego doświadczenia stają się niezwykle płynne. Dlatego, by czytelnie odróżnić afekt od afektów definiowanych przez Freuda, będę mówił o afekcie zawsze w liczbie pojedynczej. W kontekście filozofii Deleuze'a i Guattariego procesy zachodzące w ludzkiej psychice są bowiem wyłącznie kolejnymi i wcale nie najważniejszymi częściami składowymi asamblażowego doświadczenia rzeczywistości. Zdaniem badacza mechanizm funkcjonowania afektu najlepiej widać w sztuce, gdyż jej zadanie polega na tworzeniu takich modeli doświadczenia rzeczywistości, które pozwalają „oderwać afekt od uczuć, tworząc przejścia z jednego stanu do drugiego” (s. 185). Analizując powieść Hermana Melville'a *Moby Dick* i dramat Heinricha von Kleista *Pentesilea*, Deleuze i Guattari stwierdzają, że afekt jest

sferą nieokreśloności, nierozróżnialności, jak gdyby rzeczy, zwierzęta i osoby (Ahab i Moby Dick, Pentesilea i suka) w każdym wypadku osiągnęły ów oddalający się w nieskończoność punkt, bezpośrednio poprzedzający ich naturalne zróżnicowanie (s. 191-192).

Afekt jako strefa nieokreśloności, o której piszą francuscy filozofowie, staje się zatem takim modelem doświadczenia rzeczywistości, w którym dochodzi do wzajemnych przepływów między różnymi typami doświadczeń – zarówno tych zmysłowych, jak i intelektualnych.

Jeśli więc zarysowaną powyżej teorię asamblaży, z właściwą dla niej koncepcją afektu, odnieść do metodologii badań zjawisk kulturowych, to okaże się, że wychodzi ona poza tradycyjny model opisu kultury, który zakładał istnienie obiektywnej rzeczywistości i odpowiadającej jej sfery kulturowych reprezentacji, podlegających interpretacji myślącego podmiotu. Jak twierdzą Deleuze i Guattari w pracy *A Thousand Plateaus*:

Nie możemy dłużej mówić o trójpodziale odróżniającym plan rzeczywistości od planu reprezentacji i planu subiektywności.



Mamy raczej do czynienia z asamblażem, który ustanawia połączenia pomiędzy różnorodnymi elementami, należącymi do każdego z tych porządków<sup>21</sup>.

Inaczej mówiąc, w wydarzeniu artystycznym nie mamy do czynienia z odczytywaniem znaczeń zapisanych przez twórców w dziele sztuki. Znaczenie, a co za tym idzie – całe wydarzenie artystyczne, zmienia się w miarę, jak tworzą się afektywne połączenia między heterogenicznymi, zmysłowymi i intelektualnymi doświadczeniami. Zobaczmy, jakie mogą być konsekwencje zastosowania zainspirowanej tezami Deleuze’a i Guattariego teorii Parikki do analizy i opisu przedstawień *site-specific*.

W kontekście zarysowanej powyżej koncepcji dzieła sztuki przedstawienie *site-specific* staje się takim wydarzeniem, które stwarza warunki do doświadczania rzeczywistości jako afektywnego asamblażu różnych typów doświadczeń. Tym samym, posługując się terminologią Parikki, można stwierdzić, że tego rodzaju twórczość polega na konstruowaniu różnego rodzaju *milieux*, czyli takich „przestrzeni, które stają się siecią dynamicznie zmiennych relacji, a nie jedynie tłem dla określonych wydarzeń, czy podstawą danego procesu komunikacji” (s. 140). *Milieux*, o których on mówi, są więc jednocześnie materialne, gdyż posiadają określone właściwości fizyczne, i wirtualne, gdyż generują ogromny afektywny potencjał dla powstawania asamblaży. Przebywający w tak zdefiniowanym środowisku uczestnik przedstawienia *site-specific* zachowuje się niczym swego rodzaju *boïd*, czyli cyfrowo wygenerowany byt relacyjny. Nie wchodzi on w relacje z otaczającym go wirtualnym środowiskiem poprzez konkretny algorytm, lecz reaguje na bodźce z zewnątrz, podążając w ich stronę. Otacza go bowiem „strefa sensoryczna [*zone of sensitivity*], gdzie powstają wszelkiego rodzaju połączenia, które

---

<sup>21</sup> Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, tłum. i wstęp Brian Massumi, The University of Minnesota Press 1987, s. 23.

stają się elementami afektywnego doświadczenia” (s. 163). Inaczej mówiąc, *boid* nieustannie dostosowuje się i zmienia w zależności od funkcjonowania innych bytów relacyjnych, znajdujących się w jego otoczeniu. Podobnie biorący udział w przedstawieniu *site-specific* widzowie muszą nieustannie weryfikować własne przyzwyczajenia odbiorcze i – co za tym idzie – modyfikować konstruowaną przez siebie interpretację całego wydarzenia. Co więcej, rozważania Parikki na temat *boidów* pozwalają precyzyjnie opisać również zachowanie uczestników omawianych zjawisk kulturowych. Analizując stworzoną przez Craiga Reynoldsa cyfrową symulację zachowania *boidów*, autor *Insect Media* stwierdza, że ich zachowanie polega na formowaniu rojów (*swarming*), które stanowią sposób samoorganizacji *boidów*, między innymi w celu ominięcia pojawiającej się na ich drodze przeszkody bądź szybszego dotarcia do znajdującego się w pobliżu źródła energii (por. s. 165). W taki sam sposób uczestnicy przedstawień *site-specific* łączą się często w nietrwałe grupy, licząc na to, że dzięki temu odnajdą ukryte przez twórców w danej przestrzeni działania artystyczne oraz wpisane w nie znaczenia. Jak się tymczasem okazuje, znaczenie nierozzerwalnie wiąże się ze zmysłowymi wrażeniami, które odbierają oni ze swego aktualnego środowiska. Co więcej, zarówno zmysłowe wrażenia uczestników przedstawień *site-specific*, jak i nietrwałe grupy, które oni tworzą, zmieniają ich samych.

Z perspektywy opisanego przeze mnie asamblażowego i afektywnego doświadczenia tych, którzy biorą udział w przedstawieniach *site-specific*, wyraźnie widać, że wykorzystywane przeze mnie do tej pory terminy „widz” i „uczestnik” nie zdają egzaminu, gdyż pociągają za sobą esencjonalistyczną koncepcję jednostkowego podmiotu. Kim zatem jest ten, kto bierze udział w interesujących mnie działaniach artystycznych? Aby odpowiedzieć na to pytanie, odwołam się do teoretycznych ustaleń brytyjskiej performatyczki Josephine Machon. Łącząc w pracy (*Syn*)*aesthetics. Redefining Visceral Performance* refleksję estetyczną z wynikami badań współczesnych neurologów, próbuje ona stworzyć nową koncepcję sztuki, opartą na

synestezji jako modelu ludzkiej percepcji<sup>22</sup>. Doświadczenie synestetyczne definiuje jednak w specyficzny sposób. Nie chodzi jej bowiem wyłącznie o przypadki, w których wrażenia pochodzące z jednego zmysłu wywołują u człowieka również innego rodzaju doświadczenia zmysłowe. Tak synestezję traktował jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku radziecki neuropsycholog Aleksander Łuria, który badał synestetyków jako budzące zainteresowanie osobliwości<sup>23</sup>. Machon buduje natomiast swoją teorię na badaniach Richarda Cytowica, który w pracy o mówiącym wiele tytule *Synesthesia. A Union of Senses* dowodzi, że synestezja to „normalny proces zachodzący w mózgu, ale jedynie niektóre jednostki zyskują tego świadomość”<sup>24</sup>. Innymi słowy, każde doświadczenie zmysłowe człowieka to efekt synestezji wielu doznań zmysłowych. W umysłach tych, których zazwyczaj nazywa się synestetykami, po prostu zachodzi proces filtrowania poszczególnych połączeń między wrażeniami, dzięki czemu osoba synestetyczna interpretuje te połączenia jako osobne, niezwykle doświadczenia. Doświadczenie to okazuje się jednocześnie niezwykle afektywne w tym znaczeniu, że synestetykom trudno oddzielić jedno wrażenie od drugich. Dlatego zazwyczaj mają oni problem z wyartykułowaniem tego, co widzą/słyszą bądź czego dotykają/wąchają. Problem ten wynika z braku odpowiedniego języka do opisu doświadczenia, który nie opierałby się na ustalonych z góry typach doświadczeń, lecz potrafił się za każdym razem dostosować do konkretnego asablażu doświadczeń. Machon wykorzystuje ten właśnie afektywny aspekt synestezji, by przenieść model neuropsychologiczny na grunt estetyki. Jak pisze, w trakcie odbioru dzieła sztuki doświadczenie synestetyczne nie zachodzi bowiem jedynie między poszczególnymi modalnościami zmysłowymi, lecz w jego obręb włączone zostaje również doświadczenie intelektualne,

<sup>22</sup> Josephine MACHON, *(Syn)aesthetics...* Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

<sup>23</sup> Aleksander ŁURIA, *The Mind of a Mnemonist. A Little Book About a Vast Memory*, Harvard University Press 1989.

<sup>24</sup> Richard CYTOWIC, *Synesthesia. A Union of Senses*, The MIT Press 2002, s. 2.

związane z próbą nadania mu określonego znaczenia. Tym samym synestezja staje się kluczowym pojęciem dla zrozumienia i krytycznej analizy mechanizmów rządzących hybrydycznymi zjawiskami sztuki współczesnej, która, korzystając z wielu mediów, stara się oddziaływać przede wszystkim na zmysłowe wrażenia odbiorcy. Przyjrzyjmy się zatem bliżej temu, w jaki sposób Machon wykorzystuje zjawisko synestezji w dyskursie performatycznym.

Na początku pierwszej części (*Syn*)*aesthetics* autorka w następujący sposób tłumaczy się ze sposobu, w jaki zaadaptowała funkcjonujące w neuropsychologii wyrażenie na potrzeby własnej refleksji performatycznej:

Przepisałam termin [synestezja – *synesthetics* – M.Ch.] jako (syn)estetyka (przewrotnie używając nawiasu), by w jednej formule zawrzeć fuzję zmysłowych doświadczeń odbiorcy sztuki z jednej strony oraz nastawione na zmysły podejście do praktyki artystycznej i analizy sztuki z drugiej. Nawias służy również temu, by odróżnić powstającą w ten sposób teorię performatyczną od neurologicznego zjawiska (s. 13).

Innowacja w zakresie formy zapisu wprowadzona przez autorkę ma na celu odzwierciedlenie metodologicznych przesunięć, jakich dokonuje ona w zakresie analizy działań artystycznych. Zasadnicza zmiana, jaką z pomocą narzędzi performatycznych chce wprowadzić do dyskursu o sztuce, polega na wyciągnięciu wniosków ze związku dwóch znaczeń angielskiego słowa *sense*. Z jednej strony odpowiada ono polskiemu słowu „sens” bądź „znaczenie” i używane bywa między innymi w potocznym zwrocie *to make sense* (zrozumieć bądź znać). Z drugiej natomiast strony angielskie *sense* odnosi się zarówno do fizycznych, jak i emocjonalnych doznań. Tym samym, jak chce Machon, „(syn)estetyczny odbiór sztuki ma wyraźnie afektywny i doświadczeniowy charakter, dlatego też nie sposób semantycznego znaczenia oddzielić od somatycznego doznania odbiorcy” (s. 20). Posługując się terminologią Deleuze’a i Guattariego, można stwierdzić, że (syn)estetyka wskazuje na asamblażowy charakter doświadczenia

estetycznego. Ustalenia Machon są o tyle cenne, że proponuje ona metodę analizy hybrydycznych form współczesnej kultury, których twórcy celowo zamazują granice między wykorzystywanymi przez siebie środkami wyrazu artystycznego, by wywoływać afektywne doświadczenie jej odbiorców. Co istotne, analizy Machon obejmują tak różne zjawiska kulturowe, jak przedstawienia *site-specific* i oparte na eksperymentach z językiem dramaty Caryl Churchill. Badaczka słusznie stwierdza, że w tekstach brytyjskiej dramatopisarki „słowa, które za sprawą brzmienia i formalnego kształtu zaburzają «znaczenie», mają potencjał wytwarzania emocjonalnego i zmysłowego doświadczenia, wywierając wpływ na zdolności percepcyjne odbiorcy” (s. 74). Pokazuje ponadto, że proces lektury, w którym – zdawałoby się – uczestniczy jedynie zmysł wzroku, może dostarczać odbiorcy doświadczenia (syn)estetycznego. Kwestionuje tym samym potoczne przekonanie o tym, że w doświadczeniu lektury nie biorą udziału wszystkie zmysły czytającego.

Przywoływany komentarz Machon do twórczości Churchill ujawnia jednak największą słabość jej koncepcji, gdyż odnosi się do słowa jako źródła omawianego doświadczenia. (Syn)estetyka ma bowiem służyć przede wszystkim do badania strategii artystycznych i ich oddziaływania na odbiorcę. Choć brytyjska performatyczka analizuje zjawiska kulturowe, należące do różnych form artystycznego wyrazu, identyfikuje także osobny styl (syn)estetyczny, który rzekomo „łączy w sobie wiele fascynujących praktyk performatywnych, pojawiających się w ostatnich latach” (s. 4). Ustawiając w ten sposób perspektywę badawczą, Machon lekceważy aktywną rolę odbiorcy w tworzeniu i destabilizowaniu znaczeń. Świadczy o tym dobitnie druga część (*Syn)aesthetics*, w której znalazły się wywiady z twórcami przedstawiń *site-specific*. Autorkę interesuje przede wszystkim ich doświadczenie związane z powstawaniem przedstawiń oraz rozmaite strategie zapewniające wywołanie u odbiorcy doświadczenia (syn)estetycznego. Co więcej, w tych rozmowach Machon wciąż posługuje się słowem „widz”, co sugeruje, że nadal mamy do czynienia z człowiekiem jako podmiotem doświadczenia

estetycznego i twórcą jako producentem znaczeń. Pomimo postulowanej przez nią zmiany modelu odbioru sztuki okazuje się zatem, że odbiorcy ciągle bardzo łatwo narzucić określony sposób doświadczania wydarzenia artystycznego.

Tymczasem, jak mi się wydaje, (syn)estetyka Machon dostarcza niezwykle przydatnego narzędzia do mówienia nie tylko o odbiorcy przedstawień *site-specific*, ale być może także o odbiorcy kultury w ogóle. W odniesieniu do uczestnika przedstawień *site-specific* będę od tej pory używał określenia (syn)estetyk, aby podkreślić asamblażowy i afektywny aspekt jego doświadczenia. Łączy ono w sobie zmysłowe doznania z intelektualnymi procesami odczytywania znaczeń. Idąc śladami Machon, wykorzystuję więc nawias, aby odróżnić (syn)estetyka jako odbiorcę sztuki od osoby, u której stwierdzono neurologiczną przypadłość. Jednocześnie niezwykle istotne są dla mnie przywoływane wcześniej ustalenia Cytowica, który uznał synestezję za podstawowy proces poznawczy człowieka. Analogicznie bowiem doświadczenie (syn)estetyczne można postrzegać jako podstawowe dla każdego uczestnika przedstawień *site-specific*, bez względu na jego kompetencje kulturowe czy zasób wiedzy. U każdego (syn)estetyka różni się jednak nieco w zależności od zmieniających się fizycznych, kulturowych i społecznych uwarunkowań konkretnego przedstawienia. Wprowadzenie tej kategorii nie przyczyni się do tego, że analiza interesujących mnie przedstawień zostanie obarczona niesłusznym przekonaniem, iż twórca przedstawień *site-specific* ma pełną kontrolę nad doświadczeniem (syn)estetyka. Zagwarantuje to brak antropocentrycznej koncepcji, według której twórca jest producentem znaczeń. Afekt jako „siła umożliwiająca transfery i przejścia pomiędzy różnymi wymiarami doświadczeń”<sup>25</sup> sprawia bowiem, że (syn)estetyczne asamblaże nie dają się nigdy przewidzieć i zaplanować. Nie jest to jednak równoznaczne z twierdzeniem, że doświadczenie (syn)estetyczne gwarantuje całkowitą dowolność w kreowaniu znaczeń, niepoddaną rozmaitym

---

<sup>25</sup> Jussi PARIKKA, *op. cit.*, s. XXVI.

oddziaływaniom kultury. (Syn)estetycy funkcjonują bowiem zawsze w określonym sprzężeniu zwrotnym z fizycznym i kulturowym *milieu*, w którym przebywają. Tym samym, podobnie jak widzowie-obszernicy, których opisywał Crary, są oni podatni na działanie określonych strategii artystycznych. W przypadku interesujących mnie zjawisk kulturowych strategie te są jednak bardziej wysublimowane i zdecydowanie trudniej je uchwycić w analizie przedstawienia.

W wyniku zestawienia okulocentrycznego doświadczenia widza z asamblażowym i afektywnym doświadczeniem uczestnika przedstawień *site-specific* sformułowałem koncepcję (syn)estetyka jako nowego modelu odbiorcy sztuki. Model ten nie tyle opiera się na kategorii uwagi dyscyplinującej spojrzenie widza, co charakteryzowało kulturę XIX wieku, ile uwzględnia fuzję wszystkich zmysłowych wrażeń odbiorcy oraz intelektualnych procesów odczytywania znaczeń. Doświadczenie (syn)estetyka ma jednocześnie niezwykle dynamiczny i procesualny charakter, a powstające w jego wyniku znaczenia są chwilowe i niestabilne. W świetle zarysowanego w ten sposób doświadczenia (syn)estetycznego należy w tym momencie zastanowić się nad jego statusem ontologicznym w przedstawieniu *site-specific*. Jeśli bowiem doświadczenie to ma zmienną naturę i uniemożliwia ukonstytuowanie się spójnego znaczenia, to w jaki sposób można je w ogóle opisywać i analizować? Dopiero odpowiedzi na tak postawione pytania pomogą mi wyznaczyć konkretne procedury badawcze, pozwalające badać doświadczenie (syn)estetyka.





## ROZDZIAŁ 2

# DOŚWIADCZENIE (SYN)ESTETYCZNE W LABORATORIUM PERFORMATYKA

### GDZIE JEST PRZEDMIOT I METODA BADAŃ?

**N**iniejszy rozdział pozwolę sobie rozpocząć od anegdoty, która ilustruje problemy metodologiczne, z jakimi musi się zmierzyć performatyk podejmujący zagadnienie doświadczenia (syn)estetyka w przedstawieniach *site-specific*. Jakiś czas temu zgłosiłem projekt badań nad asamblażowym i afektywnym doświadczeniem uczestników współczesnej kultury do jednej z polskich jednostek badawczych, wspierających interdyscyplinarne badania w naukach humanistycznych. W przedstawionym komisji konkursowej zarysie badań argumentowałem między innymi, że strategie współczesnych twórców, służące coraz większemu angażowaniu widza w działanie artystyczne, nie doprowadziły do wypracowania przez badaczy nowego języka opisu dzieła sztuki, który precyzyjnie określałby status ontologiczny doświadczenia tego, kto bierze udział w wydarzeniu artystycznym. Zazwyczaj zagadnienie to podejmowane było bowiem w odniesieniu do twórczości konkretnego artysty bądź jednego typu zjawisk artystycznych, z zachowaniem ścisłych granic pomiędzy sztukami plastycznymi i performatywnymi. Tymczasem w kontekście hybrydyzacji form, którą obserwujemy w sztuce najnowszej, należy ponownie postawić pytanie o doświadczenie odbiorcy-uczestnika kultury, wychodząc poza dotychczasowe granice poszczególnych gatunków sztuki.

W trakcie rozmowy kwalifikacyjnej, decydującej o przyjęciu projektu, otrzymałem dwa pytania, które wydają mi się szczególnie

istotne dla interesującej mnie kwestii doświadczenia (syn)estetyka. Pierwsze z nich zadał Kulturoznawca i brzmiało mniej więcej tak: „Interesuje mnie, co tak właściwie chce Pan badać? Przecież doświadczenie odbiorcy-uczestnika kultury jest ulotne i znika, kiedy wydarzenie artystyczne dobiegnie końca. Potem zostają tylko zapisy i dokumenty, w których tego doświadczenia już nie ma”. Kulturoznawca wyraźnie argumentował na rzecz utrwalonego w refleksji kulturoznawczej poglądu na temat performansu jako efemerycznego zjawiska artystycznego, które znika z chwilą jego zakończenia. Pogląd ten wyklucza traktowanie wszelkich materialnych i niematerialnych śladów działania jako wiarygodnych źródeł, pozwalających na odtworzenie performansów z przeszłości. W obrębie takiego sposobu myślenia o sztuce doświadczenie odbiorcy okazuje się równie ulotne jak sam performans i każda próba jego analizowania nieuchronnie prowadzi do fałszywych wniosków i nadinterpretacji, gdyż opiera się jedynie na różnego typu zapośredniczeniach. W odpowiedzi na sformułowane w ten sposób zarzuty próbowałem kwestionować ulotność doświadczenia, powołując się na współczesne teorie performatyczne. Jednak najwyraźniej moja argumentacja nie była dla Kulturoznawcy przekonująca, o czym świadczył wyraz rezygnacji na twarzy i głębokie westchnienie, które wydał, gdy tylko skończyłem wypowiedź.

Drugie pytanie padło ze strony Socjolożki, którą interesowało nie tyle to, co chcę badać, ile stosowana przeze mnie metoda. Wywiązała się między nami dłuższa wymiana zdań, gdyż Socjolożka wymagała ode mnie, bym bardzo szczegółowo opisywał, w jaki sposób uzyskam wyniki moich badań. Ze względu na interesujący mnie w tym rozdziale problem przytoczę jedynie najbardziej emocjonujący fragment naszej rozmowy:

Socjolożka: Czy będzie Pan analizował własne doświadczenie uczestnictwa w interesujących Pana przedstawieniach artystycznych?

Ja: Tak, to jeden z typów doświadczeń, jakie zamierzam badać. Recenzje, zdjęcia, filmy również uznać można za zapis doświadczenia.

Socjolożka: Tylko, za przeproszeniem, kogo interesuje Pana doświadczenie? Przecież istotniejsze wydaje się to, jakie strategie zastosowali twórcy, by je wywołać. W jaki sposób będzie Pan analizował doświadczenie uczestników przedstawień, w których nie brał Pan osobiście udziału? Wydaje mi się, że lepiej przeprowadzać wywiady z uczestnikami tych przedstawień po ich zakończeniu. Czy będzie Pan prowadził takie badania?

O ile pytania Kulturoznawcy wpływały z ugruntowanej koncepcji ulotności doświadczenia, o tyle zarzuty Socjolożki wiązały się z przekonaniem o możliwości uzyskania obiektywnej wiedzy na temat doświadczenia odbiorców kultury w trakcie analiz rozmów z nimi, które powinny zostać przeprowadzone możliwie szybko po zakończeniu działania artystycznego. W zarysowanym w ten sposób paradygmacie badawczym najistotniejsza okazuje się fizyczna obecność badacza i uczestników w trakcie analizowanego działania artystycznego. Paradoksalnie jednak badacz musi w pewien sposób usunąć siebie z przeprowadzonych analiz, gdyż ma pozostać jedynie neutralnym obserwatorem, który – niczym Sokrates – staje się bezstronnym akuszerem prawdy. Moja rezerwa wobec tego typu modelu postępowania naukowego, który nie daje przecież żadnych gwarancji uzyskania niepodważalnej wiedzy na dany temat, definitywnie przekreśliła moje szanse na uzyskanie wsparcia finansowego dla planowanych badań.

Odpowiedzi, których udzielałem Kulturoznawcy i Socjolożce, najwidoczniej nie przekonały ich o tym, że – po pierwsze – można badać doświadczenie uczestnika kultury, a – po drugie – można to zrobić to bez posługiwania się obiektywizującym dyskursem socjologicznym. Doświadczenie jako kategoria opisu zjawisk kulturowych okazało się po prostu za mało precyzyjne, by zasłużyć na miano przedmiotu interdyscyplinarnych badań humanistycznych. Nie chciałbym jednak, żeby przywołana przeze mnie anegdota została odczytana jako wyraz resentymentu młodego badacza, którego projekt został odrzucony. Jak mi się zdaje, aby w ogóle mówić o doświadczeniu (syn)estetycznym w kontekście przedstawień

*site-specific*, należy najpierw odpowiedzieć na pytania postawione przez Kulturoznawcę i Socjolożkę. Wynikają one bowiem z określonego sposobu myślenia o doświadczeniu odbiorcy kultury jako o zjawisku tak nieuchwytnym i subiektywnym, że wymyka się każdemu obiektywizującemu dyskursowi naukowemu. U podstaw tego poglądu leży esencjonalistyczne przekonanie o tym, że istnieje jakieś „prawdziwe” doświadczenie odbiorcy kultury, którego trwanie ogranicza początek i koniec wydarzenia artystycznego. Oznacza to, że każda próba rekonstrukcji danego doświadczenia na podstawie różnego typu zapisów i dokumentów dotyczących tego wydarzenia jest z góry niemożliwa. W niniejszym rozdziale spróbuję opowiedzieć się wbrew takim przekonaniom, argumentując, że doświadczenie (syn)estetyka zachowuje swój afektywny charakter nawet w momencie, gdy performatyk rekonstruuje je na podstawie własnych doświadczeń i zebranych przez siebie materiałów, które pozostały po danym przedstawieniu. W tym celu odwrócę tradycyjny porządek procedury badawczej, która zazwyczaj rozpoczyna się od pytania o przedmiot badań, a następnie także zapyta o metodę. Jak dowodzi Manuel DeLanda w cytowanej wcześniej pracy *A New Philosophy of Society*, asamblaż trudno analizować, jeśli założy się z góry istnienie określonego esencjonalnego bytu, gdyż „zawsze mamy do czynienia z efektem działania określonych procesów, a jego istnienie może łatwo ulec destabilizacji w wyniku działania innych procesów” (s. 28). W przypadku badań nad asamblażowym doświadczeniem (syn)estetyka trudno zatem wyznaczyć ściśle granice pomiędzy tym, co należy zbadać i jak należy to zrobić. Jak bowiem chce DeLanda, analiza asamblaży może przebiegać jedynie na poziomie jego części składowych (*bottom-most level*) (por. s. 33). Po pierwsze zatem, w odpowiedzi na krytykę Socjolożki, postaram się zarysować taki model badań nad doświadczeniem (syn)estetyka, który pozwoli zakwestionować pogląd, że performatyk może mówić o doświadczeniu odbiorcy kultury na podstawie wywiadów z uczestnikami konkretnego przedstawienia. To zaś ma rzekomo świadczyć o obiektywnym statusie wyników jego badań. W tym celu odwołam się do koncepcji

eksperymentu naukowego, którą sformułował francuski socjolog nauki Bruno Latour. Twierdzi on, że przedmiot badań naukowych wytwarza się w wyniku interakcji między badaczem, technologiami służącymi do przeprowadzenia badań oraz analizowanym w ich trakcie materiałem<sup>1</sup>. Omawiając procedury badawcze, stosowane do analizy przedstawienia *King Bethel* (2013) berlińskiego kolektywu Shakespeare im Park, pokażę następnie, że performatyk badający doświadczenie uczestników przedstawień *site-specific* przypomina naukowca w laboratorium Latoura, a jego doświadczenie to tylko jeden z elementów asamblażowego doświadczenia (syn)estetycznego.

Wykorzystując zarysowaną powyżej metodę badawczą, poszukam następnie precyzyjnej odpowiedzi na pytanie Kulturoznawcy i przyjrzę się statusowi ontologicznemu doświadczenia (syn)estetyka w kontekście dyskusji współczesnych performatyków na temat ulotności jako dystynktywnej cechy sztuk performatywnych. Wydaje się, że w świetle współczesnych praktyk performatywnych, które coraz częściej polegają na odtwarzaniu i rekonstruowaniu performansów z przeszłości, należy zmodyfikować myślenie o performansie jako chwilowym i nieuchwytnym zjawisku kulturowym. W tym kontekście posłużę się teoretycznymi ustaleniami Rebeki Schneider, która w pracy *Performing Remains* przekonująco dowodzi, że działanie performatywne nie przemija bezpowrotnie, lecz opiera się na rekonstruowaniu i reinterpretowaniu przeszłości<sup>2</sup>. Koncepcję Schneider odniosę następnie do przedstawienia *H.* (2004) Jana Kłaty które rozgrywało się w nieistniejącej już dzisiaj hali Stoczni Gdańskiej, gdzie w 1980 roku rozpoczęły się strajki „Solidarności”. W tym przedstawieniu *site-specific*, w przeciwieństwie do *King Bethel*, nie brałem udziału jako (syn)estetyk i znam je jedynie z dokumentów audiowizualnych i opisów. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim

---

<sup>1</sup> Bruno LATOUR, *Nadzieja Pandory...* Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

<sup>2</sup> Rebecca SCHNEIDER, *op. cit.* Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

przypadku doświadczenie (syn)estetyczne zostało jednak performatywnie wytworzone w wyniku zastosowania określonych procedur badawczych do analizy zapisów doświadczenia (syn)estetyków oraz dokumentów i materialnych śladów ich doświadczenia.

### EXPÉRIENCE JAKO METODA BADANIA DOŚWIADCZENIA (SYN)ESTETYCZNEGO

Aby odpowiedzieć na przytoczone wcześniej zarzuty Socjolożki, dotyczące metody badań nad doświadczeniem odbiorcy współczesnej kultury, należy w pierwszej kolejności pokazać, że w odniesieniu do doświadczenia (syn)estetycznego nie do utrzymania wydaje się esencjonalistyczne przekonanie o obiektywnie istniejącym przedmiocie i odpowiadającej mu metodzie badań naukowych. Powróćmy więc na chwilę do ustaleń amerykańskiego neuropsychologa Richarda Cytowica, który w pracy *A Union of Senses* dowodzi, że synestetycy, kiedy przywołują w pamięci moment, gdy w ich mózgu doszło do połączenia się wrażeń pochodzących z różnych zmysłów, nie są w stanie odróżnić śladu pamięciowego od ich aktualnego doświadczenia<sup>3</sup>. Sytuacja ta wywołuje u nich bowiem kolejne fizyczne doświadczenie synestetyczne. Z kolei Josephine Machon w cytowanej w poprzednim rozdziale *(Syn)aesthetics. Redefining Visceral Performance* wyprowadza z ustaleń Cytowica niezwykle istotne wnioski dla refleksji na temat badania doświadczenia (syn)estetyka. Stwierdza bowiem, że doświadczenie (syn)estetyczne

pozostaje afektywne w każdej kolejnej próbie jego odtworzenia. Co za tym idzie, każda próba nadania mu znaczenia i poddania go naukowej analizie również pozostaje pod wpływem tego afektywnego doświadczenia. Każda analiza i próba artykulacji doświadczenia (syn)estetycznego ma więc wyraźnie doświadczeniowy charakter (s. 18).

---

<sup>3</sup> Richard CYTOWIC, *op. cit.*, s. 110.

Inaczej mówiąc, omawiane doświadczenie jest równie afektywne w trakcie konkretnego działania artystycznego, co w momencie, gdy (syn)estetyk – w tym wypadku również performatyk – przywołuje to doświadczenie w pamięci. Co więcej, afektywne doświadczenie przejawia się również w każdej analizie doświadczenia (syn)estetycznego i próbie jego przedstawienia w taki sposób, by nadać mu określone znaczenia. W refleksji Machon mamy więc do czynienia z próbą zniesienia wyraźnej granicy między doświadczeniem „tu i teraz” a analizą doświadczenia przez badacza. Doświadczenie (syn)estetyka i analiza tego doświadczenia mają dla niej równie afektywne charakter. Badaczka przechodzi jednak do porządku dziennego nad tym aspektem doświadczenia (syn)estetycznego, nie problematyzując pojawiającej się w przywołanym fragmencie kwestii zależności między doświadczeniem i metodą jego badania. Tymczasem zapytać należy, co to znaczy, że każda analiza doświadczenia ma wyraźnie afektywny charakter. W jaki sposób analiza wpływa na ontologiczny status doświadczenia (syn)estetyka? Aby odpowiedzieć na tak postawione pytania, należy poszukać adekwatnej koncepcji badań naukowych, która znosi radykalny podział na istniejący obiektywnie przedmiot badań i odpowiadający mu język naukowej analizy.

W wydanym w 1999 roku eseju *Od wytwarzania do rzeczywistości. Pasteur i fermentacja kwasu mlekowego* wspomniany już Bruno Latour podważa przekonanie, że podstawowy cel nauki polega na uzyskaniu dostępu do obiektywnie istniejącej rzeczywistości esencjonalnej. Według Latoura w trakcie badania naukowego mamy raczej do czynienia z różnego typu transformacjami świata, w wyniku których dochodzi do wytworzenia się określonych stanów rzeczy i konstruowania faktów naukowych<sup>4</sup>. Kategorycznie odżegnuje się on jednak od konstruktywistycznego sposobu myślenia o rzeczywi-

---

<sup>4</sup> Por. Bruno LATOUR, *Od wytwarzania do rzeczywistości. Pasteur i fermentacja kwasu mlekowego*, [w:] IDEM, *Nadzieja Pandory...*, s. 150. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

stości, czyli traktowania jej jako wyłącznie sztucznego tworu, który powstaje w wyniku działalności naukowców. Równie mocno badacz krytykuje realizm naukowy. Ta postawa badawcza zakłada bowiem, że cel nauki sprowadza się do objaśniania rzeczywistości. Latourowi chodzi raczej o podważenie takiego sposobu myślenia o nauce, który wprowadza binarną opozycję między sztucznie wytworzonymi procedurami naukowymi a rzekomo prawdziwą rzeczywistością. Dowodzi następnie fałszywości tej opozycji, analizując laboratorium jako przestrzeń, gdzie w trakcie eksperymentu naukowego dochodzi do różnego typu interakcji pomiędzy naukowcem, badanym materiałem oraz różnego typu technologicznymi urządzeniami, służącymi do prowadzenia badań<sup>5</sup>. Charakterystyczną cechą tych interakcji okazuje się to, że naukowcowi nie można przypisać w tym układzie nadrzędnej roli, gdyż na jego działania aktywny wpływ mają różnego typu materialne uwarunkowania, poczynając od samego materiału badawczego, poprzez wykorzystywane przyrządy, aż po rozmaite skodyfikowane sposoby zapisu uzyskanych wyników badań. Efektem zarysowanego w ten sposób procesu badawczego jest wyłonienie się pewnego stanu rzeczy, który w wyniku niezwykle ścisłych procedur weryfikacyjnych zostaje przez społeczność naukową uznany za fakt naukowy bądź odrzucony jako niezgodny z przyjętym protokołem postępowania naukowego.

W *Nadziei Pandory* Latour szczegółowo demonstruje przebieg zarysowanego powyżej procesu wytwarzania rzeczywistości na przykładzie tekstu Ludwika Pasteura, w którym opisał on własne badania nad procesem fermentacji kwasu mlekowego. Dziewiętnastowieczny uczony odkrył, że aktywnym czynnikiem odpowiadającym za ten rodzaj fermentacji są komórki drożdży. Latour wyjaśnia, że odkrycie to było sprzeczne z ówczesnym stanem wiedzy bądź – szerszej rzecz ujmując – z przyjętym wówczas sposobem myślenia o świecie. Jak bowiem twierdzi, „fermentację objaśniano w ściśle

---

<sup>5</sup> Zob. IDEM, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, tłum. Steve Woolgar, Princeton University Press 1986.



chemiczny sposób, bez interwencji czegokolwiek ożywionego, odwołując się do degradacji substancji inertnych” (s. 152). Latour przekonująco dowodzi, że w wyniku zastosowanych przez Pasteura prób (*trials*) i przekształceń, które obejmowały między innymi sedymentację osadu powstającego w procesie fermentacji czy obserwację tego osadu pod mikroskopem, stopniowo zmieniał się status ontologiczny przedmiotu jego badań. Jak chce Latour, dzięki zastosowaniu odpowiednich procedur laboratoryjnych

można przeskoczyć od nieistniejącego bytu do klasy ogólnej, przechodząc przez stadia, na których byt zbudowany z płynnych danych zmysłowych traktowany jest jako określenie działania, by następnie ostatecznie przemienić się w złożony, podobny do rośliny byt znajdujący się w obrębie dobrze ugruntowanej taksonomii (s. 159).

Najważniejszą cechą opisanego w ten sposób eksperymentu naukowego wydaje się właśnie to, że w jego trakcie „Pasteur i ferment wzajemnie wymieniają się własnościami i wzajemnie je wzmacniają” (s. 161-162). Oznacza to, że fizyczne właściwości drożdży, dzięki którym wchodzi one w określone reakcje biochemiczne, pomagały badaczowi w określony sposób dokonać odkrycia, gdyż stosowane przez niego procedury laboratoryjne pozwoliły ukonstytuować się im jako pełnoprawny byt. W ten sposób Latour burzy binarną opozycję między przedmiotem a podmiotem badań naukowych, traktując je jako równorzędnych aktorów, wpływających na wynik badania. W tak rozumianym układzie traktowane dotąd jako sztuczne procedury i techniki laboratoryjne, za pomocą których wytwarzane są fakty naukowe, nie tylko nie oddalają badacza od rzeczywistości, lecz paradoksalnie wzmacniają ontologiczny status przedmiotu jego badań. Dlatego, posługując się metaforą wzroku, francuski socjolog stwierdza, że w trakcie eksperymentu mamy do czynienia z różnego typu filtrami, nakładanymi na przedmiot badań. Jednocześnie, jak twierdzi Latour, w trakcie badań laboratoryjnych „zamiast przeciwstawiania filtrów niezapośredniczonemu spojrzeniu, dzieje się tak,

że im więcej mamy filtrów, tym spojrzenie jest bystrzejsze” (s. 177). Innymi słowy, za sprawą zastosowanych w laboratorium procedur badawczych dochodzi do ujawnienia się zupełnie nowych właściwości badanego zjawiska, które często diametralnie zmieniają jego status ontologiczny. W jaki sposób ustalenia Latoura na temat laboratorium Pasteura można wykorzystać do stworzenia metody analizy doświadczenia (syn)estetycznego? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy przyrzeć się bliżej wykorzystywanej przez Latoura kategorii eksperymentu naukowego.

Jak mi się wydaje, niezwykle istotna dla interpretacji terminu „eksperyment”, którym posługuje się w swoich pismach Latour, jest kwestia języka, w jakim czytamy jego teksty. Większość tekstów francuskiego socjologa znana jest bowiem przede wszystkim w kongenialnych przekładach Steve’a Woolgara czy Catherine Porter na język angielski. Stanowią one również podstawę dla polskich tłumaczeń pism Latoura. Oznacza to, że odpowiednikiem polskiego „eksperyment” jest angielskie *experiment*, którego znaczenie zawężone zostało do ściśle określonych praktyk stosowanych w naukach eksperymentalnych. Jeśli przyjrzymy się jednak tekstom Latoura w języku francuskim, okaże się wtedy, że polski eksperyment to w rzeczywistości francuskie *expérience*. Zakres semantyczny tego słowa obejmuje natomiast zarówno procedury stosowane w laboratorium, jak i doświadczenie rozumiane jako ogół wiedzy i umiejętności zdobytych w wyniku obserwacji i własnych przeżyć. Wybór takiej podstawy dla interesującego mnie terminu nie ma jednak wyłącznie charakteru ciekawostki przekładoznawczej. W cytowanej wcześniej pracy *Alien Agency* Chris Salter wskazuje właśnie na to podwójne znaczenie słowa *expérience*, które po francusku oznacza „zarówno eksperyment bądź spekulację myślową, jak i doświadczenie, czyli coś, co się nam przydarza” (s. 241). Podobną ambiwalencję można zauważyć również w polszczyźnie, gdzie słowa „eksperyment” i „doświadczenie” najczęściej traktujemy jako synonimy. Biorąc pod uwagę synonimiczną relację pomiędzy tymi dwoma słowami, można za-

ryzykować tezę, że eksperyment, czy – szerzej rzecz ujmując – każdy rodzaj badania naukowego, ma wyraźnie doświadczeniowy charakter. Jak chce Salter, w przypadku *expérience* mamy do czynienia z „afektywnym i trudnym do przewidzenia asamblażem warunków, które na nas wpływają i dokonują w nas zmiany” (s. 241). Sformułowana przez Saltera definicja *expérience* zgadza się z przedstawioną przeze mnie w poprzednim rozdziale koncepcją doświadczenia (syn)estetycznego jako afektywnego asamblażu wielu różnych typów doświadczeń. Tym sposobem natrafiliśmy na taką metodę badań doświadczenia (syn)estetycznego, która – jak pisała Josephine Machon – ma równie afektywny charakter, jak samo doświadczenie. Aby uniknąć chaosu terminologicznego, będę określał odtąd tę metodę francuskim terminem *expérience*. Chcę w ten sposób zaznaczyć charakterystyczny dla niej afektywny charakter zjawisk, które wytwarzają się w laboratorium performatyka. Z perspektywy ustaleń Saltera spróbujmy zatem potraktować definiowany przez Latoura eksperyment jako model *expérience*, służącego badaniu doświadczenia (syn)estetyka w przedstawieniach *site-specific*.

Opisywana przez Latoura eksperymentalna procedura badawcza trafnie ilustruje *expérience* performatyka, badającego doświadczenie (syn)estetyczne w przedstawieniu *site-specific*. Aby zobaczyć, na czym polega podobieństwo między eksperymentem a analizą doświadczenia (syn)estetyka, zajrzyjmy raz jeszcze do opisanego przez Latoura laboratorium Pasteura, żeby przyjrzeć się dokładnie temu, na czym według niego polega eksperyment:

Sztuczność laboratorium nie staje w opozycji wobec jego ważności i prawdziwości: jego oczywista immanencja jest źródłem jego jawnej transcendencji. W jaki sposób można dokonać tego cudu? Przy pomocy bardzo prostej aranżacji [*setup*], która zbija z tropu obserwatorów przez długi czas, a co Pasteur przepięknie ilustruje. Eksperyment kreuje dwa plany: jeden, na którym aktywny jest narrator [naukowiec – M.Ch.], oraz drugi, na którym działanie zostaje oddelegowane do innej postaci, czynnika pozaludzkiego.

Eksperyment przenosi [*shifts out*] działanie z jednej ramy odniesienia do drugiej. Kto jest aktywną siłą w eksperymencie? Zarówno Pasteur, jak i jego drożdże. Dokładniej, Pasteur działa tak, aby drożdże działały same. (...) Pasteur stwarza scenę, na której nie musi niczego stwarzać. **Wynajduje gesty, szkła laboratoryjne, protokoły, w taki sposób, by być, raz przeniesiony [*shifted out*], stał się niezależny i autonomiczny** (s. 168; podkr. M.Ch.).

Podobnie jak Pasteur, performatyk pracuje w swego rodzaju laboratorium, wykorzystując określone procedury naukowe w celu stworzenia sceny, na której doświadczenie (syn)estetyka, biorącego udział w konkretnym przedstawieniu *site-specific*, może zaistnieć i ujawnić swój afektywny potencjał. Jednocześnie badacz doświadczenia (syn)estetycznego nieustannie porusza się między dwoma planami analizy. Z jednej strony to on jest narratorem opowieści o doświadczeniu (syn)estetyka, dlatego wydaje się, że może je dowolnie kreować. Z drugiej jednak strony performatyk nieustannie korzysta z konkretnych materialnych zapisów doświadczenia, które mają niezwykle istotny wpływ na kształt opisywanego przez niego doświadczenia (syn)estetycznego. Badacze przedstawień *site-specific* gromadzą bowiem dostępne dokumenty i audiowizualne rejestracje konkretnego wydarzenia artystycznego. W przypadku, gdy wiedzą, że tego typu materiały mogą być trudno dostępne, sami dokumentują przedstawienie *site-specific* oraz zbierają różnego typu artefakty z nim związane. Ponadto integralną część ich badań stanowi analiza tak odmiennych od siebie zapisów doświadczenia (syn)estetycznego, jak wypowiedzi twórców, recenzje krytyków teatralnych czy wpisy na blogach uczestników konkretnych przedstawień. Każdy z wymienionych przeze mnie typów zapisu doświadczenia (syn)estetycznego stanowi, jak u Latoura, kolejną ramę referencyjną, która diametralnie zmienia charakter badanego doświadczenia. Jednak nie można powiedzieć, że posługiwanie się tego rodzaju zapośredniczeniami oddala performatyka od „prawdziwego” doświadczenia (syn)estetycznego. Wręcz przeciwnie. Idąc za ustaleniami Latoura,

należy przyjąć, że każda rama referencyjna, w której performatyk umieszcza doświadczenie (syn)estetyka, wyposaża to doświadczenie w zupełnie nowe cechy, one zaś wzmacniają jego status ontologiczny (por. s. 164). Co zatem okazuje się wynikiem przeprowadzonego w ten sposób eksperymentu performatyka? Jak twierdzi Latour, w rezultacie badań Pasteura „mamy do czynienia z dwoma (częściowo) nowymi aktorami: nowymi drożdżami i nowym Pasteurem!” (s. 162). W odniesieniu do badań nad doświadczeniem (syn)estetycznym możemy nie tyle mówić o powstawaniu nowych bytów, ile o powstawaniu (znów, częściowo) nowych sposobów doświadczania rzeczywistości. Aby pokazać, jakie konsekwencje dla rozważań nad doświadczeniem (syn)estetyka w przedstawieniu *site-specific* ma koncepcja eksperymentu Latoura, przejdę teraz do analizy konkretnego *expérience*, które przeprowadziłem w moim własnym laboratorium performatycznym.

#### KING BETHEL ALBO WYTWARZANIE DOŚWIADCZENIA

Wybór przedstawień *site-specific*, na których przykładzie postaram się wyjaśnić procedury badawcze, służące badaniu doświadczenia (syn)estetyka, nie jest przypadkowy. Zestawię ze sobą przedstawienie, w którym brałem udział jako (syn)estetyk, z przedstawieniem, które z dzisiejszej perspektywy ma charakter historyczny, dlatego dostęp do niego umożliwiają jedynie różnego typu zapisy i opisy. Pierwsze przedstawienie to *King Bethel* niemieckiej grupy teatralnej Shakespeare im Park, wystawione w berlińskim parku Görlitzer w 2013 roku. Drugie to pochodzący z 2004 roku *H. Jana Klaty*, grany w opuszczonej przestrzeni Stoczni Gdańskiej. Gdyby przyjąć rozumowanie Kulturoznawcy i Socjolożki, należałoby bez wątpienia stwierdzić, że doświadczenie (syn)estetyka można badać jedynie w odniesieniu do pierwszego przedstawienia, gdyż badacz bezpośrednio uczestniczył w tym wydarzeniu artystycznym. Jednak wykorzystując opisany wcześniej model eksperymentu Latoura,

w którym różnego typu zapośredniczenia, wykorzystywane przez naukowca, pozwalają na bardziej precyzyjne wytworzenie określonego stanu rzeczy, postaram się pokazać, że doświadczenie (syn)estetyka można analizować zarówno w odniesieniu do *King Bethel*, jak i *H.*, uwzględniając odmienne społeczno-polityczne i kulturowe konteksty tych przedstawień. Wnioski z zarysowanej w ten sposób analizy pozwolą mi następnie podjąć kwestię ontologicznego statusu doświadczenia (syn)estetycznego.

Rozpocznę od analizy *King Bethel*, czyli przedstawienia, w odniesieniu do którego analiza doświadczenia (syn)estetycznego teoretycznie nie powinna mi sprawić większego problemu, gdyż brałem w nim udział jako (syn)estetyk. Przedstawienie rozgrywało się w jednym z parków berlińskiego Kreuzbergu, gdzie w 1847 roku Bethel Henry Strousberg, bogaty niemiecki przemysłowiec żydowskiego pochodzenia, wybudował nieistniejący już dworzec kolejowy. Budowla ta miała ukoronować przewidzianą przez niego linię kolejową, docelowo łączącą Berlin ze Stambułem. Jednak z powodu niekorzystnej umowy, jaką inwestor zawarł z rządem rumuńskim, linia nigdy nie powstała, więc został on zmuszony do ogłoszenia bankructwa w 1875 roku. Scenariusz przedstawienia grupy Shakespeare im Park opierał się na dostępnych archiwalnych materiałach dotyczących przeszłości parku Görlitzer oraz życia Strousberga. Wydawać by się mogło, że mamy w tym wypadku do czynienia z typowym przykładem wystawiania historii, o jakim pisał Freddie Rokem. Opiera się ono na złożonej sieci energii teatralnych, wpływających na komunikację między dziełem i odbiorcą<sup>6</sup>. Analizując tego typu działania artystyczne, należy zwracać uwagę przede wszystkim na sposób, w jaki twórcy przedstawienia *site-specific* operują materiałem historycznym. A także na strategię performatywne, które pozwalają im oddziaływać na to, jak (syn)estetycy postrzegają historię. Moje

---

<sup>6</sup> Por. Freddie ROKEM, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2010, s. 208.

uczestnictwo w tym wydarzeniu artystycznym przypominało więc naukową wyprawę terenową, podczas której – niczym jeden z naukowców opisanych przez Latoura w eseju *Krążąca referencja. Próbkowanie gleby w Puszczy Amazońskiej*<sup>7</sup> – wyposażony w notatnik i aparat fotograficzny starałem się na tyle skrupulatnie dokumentować poszczególne stratygraficzne warstwy przedstawienia, aby nie umknął mi żaden element, który mógł się okazać kluczowy dla doświadczenia (syn)estetyka. Interesowało mnie przede wszystkim to, w jaki sposób i w jakim celu twórcy Shakespeare im Park przywołują przeszłość miejsca, w którym rozgrywa się przedstawienie *site-specific*.

Jak się szybko okazało, pod wpływem szczególnej struktury *King Bethel* musiałem zrezygnować z uprzywilejowanej pozycji badacza-uczestnika, a co za tym idzie, zweryfikować wyznaczone cele badawcze. Przedstawienie podzielone bowiem zostało na trzy 45-minutowe części, z których każda rozgrywała się w inny dzień tygodnia. Ze względu na wcześniejsze zobowiązania mogłem wziąć udział tylko w części pierwszej i trzeciej. Część drugą znam więc z opisów znajomych, których poprosiłem też o sporządzenie notatek i fotograficzne dokumentowanie tego wydarzenia. Aby uzyskać pełniejszy wgląd w kształt całego przedstawienia, za pośrednictwem jednego z portali społecznościowych wysłałem wiadomość do twórców z Shakespeare im Park, w której przedstawiłem się jako student performatyki, badający przedstawienia *site-specific*. Na tej podstawie poprosiłem ich o udostępnienie scenariusza przedstawienia. Twórcy zaprosili mnie na spotkanie, gdyż – jak mi później wyjaśnili – chcieli się upewnić, że scenariusz nie trafi w niepowołane ręce. Przed jedną z części *King Bethel* spotkaliśmy się więc w miejscu, w którym artyści składowali rekwizyty do przedstawienia. Przedstawiłem im założenia projektu planowanej książki na temat doświadczenia (syn)estetyka, zadałem im kilka pytań na temat artystycznych inspiracji oraz wykorzystywanych przez nich strategii artystycznych. Na zakończe-

---

<sup>7</sup> Bruno LATOUR, *Krążąca referencja. Próbkowanie gleby w Puszczy Amazońskiej*, [w:] IDEM, *Nadzieja Pandory...*, s. 55-112.

nie naszej rozmowy otrzymałem zapewnienie, że jak tylko skończą grać przedstawienie, jedna z aktorek – odpowiedzialna za dokumentację spektaklu – wyśle mi scenariusz *King Bethel*. Mogłem więc spokojnie wrócić do domu w przeświadczeniu, że już niedługo uzyskam możliwość odtworzenia przebiegu drugiej części przedstawienia na podstawie scenariusza. Nie zawsze mam bowiem okazję do tak bliskiego zapoznania się ze sposobem, w jaki pracują twórcy przedstawień *site-specific*, którzy zazwyczaj rezygnują z tradycyjnego scenariusza. Niestety, mimo ponawianych próśb, do dnia dzisiejszego nie otrzymałem od twórców interesujących mnie materiałów. Muszę zatem polegać na własnej pamięci, wspomnieniach znajomych, którzy brali udział w części drugiej spektaklu, oraz wykonanych przeze mnie zdjęciach i niepełnych notatkach. Jakie doświadczenie (syn)estetyczne wyłania się z zarysowanego w ten sposób częściowego dostępu do przedstawienia?

Aby odpowiedzieć na postawione wyżej pytanie, spróbujmy najpierw zrekonstruować przebieg *King Bethel*. W każdej z trzech trwających 45 minut części przedstawienia twórcy wykorzystali zupełnie inne strategie artystyczne, by przywołać historię Strousberga i przeszłość parku Görliitzer. Pierwszą część *King Bethel* zrealizowano w konwencji wykładu performatywnego, w którym aktorzy między innymi wyjaśniają (syn)estetykom, jak zorganizowane zostało przedsiębiorstwo niemieckiego przemysłowca od strony ekonomicznej. Ponadto odtwarzają trudne warunki życia robotników, pracujących przy budowie linii kolejowej Berlin–Stambuł. W tym celu twórcy wykorzystują sklepowe kartony, które na oczach (syn)estetyków przycinają w taki sposób, by kształtem i rozmiarem przypominały tymczasowe domy, w których mieszkali robotnicy. (Syn)estetycy mieli także okazję posłuchać zachowanych tekstów i melodii piosenek, które zatrudniani przez Strousberga robotnicy śpiewali w trakcie pracy. Drugą część przedstawienia twórcy z Shakespeare im Park wzorowali natomiast na amerykańskich programach telewizyjnych dla dzieci emitowanych w latach sześćdziesiątych. Programy te nie tylko miały w przystępny sposób dostarczać dzieciom wiedzy o świecie



cie, lecz przedstawiały cały zestaw zasad funkcjonowania amerykańskiego społeczeństwa. W *King Bethel* aktorzy odgrywali dzieci, które uczyły się od prowadzącego program telewizyjny, czym jest kolej i w jaki sposób działa pociąg. Struktura trzeciej części *King Bethel* przypominała natomiast podróż pociągiem. Aktorzy wykopali najpierw płytki dół w ziemi, a następnie – wraz z kolejnymi sekwencjami przedstawienia – układali w nim prawdziwych rozmiarów tory kolejowe. Przetaczali po nich platformę, na której siedział aktor grający rolę Strousberga. Poszczególne przystanki na powstającej w ten sposób linii kolejowej odpowiadały jednocześnie kolejnym wydarzeniom z życia tytułowego bohatera *King Bethel*. Okazał się on pozbawionym skrupułów kapitalistą, który gardził swoimi pracownikami, za co w finale przedstawienia został ukarany, gdyż umarł samotnie w kompletnej nędzy.

Zarysowana powyżej struktura *King Bethel* wyraźnie wskazuje, że przedstawienie, wbrew moim początkowym założeniom, wcale nie stanowiło przykładu wystawiania historii w rozumieniu Rokema. Należy je raczej umieścić w tradycji *Lehrstück* Bertolta Brechta. Wraz z taką zmianą ramy odniesienia dla omawianego przedstawienia zmienia się także doświadczenie (syn)estetyka. Mateusz Borowski w artykule „*Już nie słuchamy ich jako sędziowie, tylko jako uczniowie*”. *Partycypacja i dziedzictwo Lehrstück* stwierdza, że wykorzystywaną przez współczesnych twórców konwencję wykładu performatywnego należy interpretować przez pryzmat stosowanych w *Lehrstück* środków teatru epickiego, które

nie tylko gwarantowały krytyczny dystans do odgrywanej sytuacji i skutecznie eliminowały niebezpieczeństwo emocjonalnego utożsamienia z postacią. Pozwalały także na zajęcie odmiennych, czasem przeciwstawnych stanowisk w ramach tego samego przedstawienia i na oglądanie w ten sposób za pośrednictwem fikcji podjętego problemu z różnych punktów widzenia<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Mateusz BOROWSKI, „*Już nie słuchamy ich jako sędziowie, tylko jako uczniowie*”. *Partycypacja i dziedzictwo Lehrstück*, „*Didaskalia*” 2014, nr 124, s. 29-35, tu: s. 33.

Oznacza to, że doświadczenie (syn)estetyka w przedstawieniu grupy Shakespeare im Park polegało nie tyle na tworzeniu określonej interpretacji przeszłości konkretnego miejsca, ile na stopniowym nabywaniu przez (syn)estetyków krytycznych narzędzi do analizy społeczno-historycznych zjawisk. W tym kontekście dwie pierwsze części *King Bethel*, zgodnie z założeniami *Lehrstück*, służyły do prezentacji rozmaitych punktów widzenia na mechanizmy dziewiętnastowiecznej rewolucji przemysłowej i powstanie współczesnego kapitalizmu. Następnie (syn)estetycy mogli odnieść tak zaprezentowane punkty widzenia do analizy społeczno-historycznych zjawisk w części trzeciej, która zamiast wykładu performatywnego oferowała im swego rodzaju materiał pogładowy. Jednocześnie wyłaniające się w ten sposób doświadczenie (syn)estetyczne można uznać za krytykę kapitalizmu jako systemu opartego na ekonomicznym wyzysku robotników. Przekonuje o tym trzecia część przedstawienia. Oglądamy w nim śmierć zrujnowanego finansowo Strousberga – w samotności, co można odczytać jako próbę wytworzenia w (syn)estetyku przeświadczenia o tym, że bezwzględny kapitalista otrzymał sprawiedliwą karę za złe postępowanie. Okazuje się więc, że wyłaniające się z *King Bethel* doświadczenie (syn)estetyczne nie służy narzuceniu określonej wizji historii konkretnego miejsca, lecz może zostać odczytane jako efekt dydaktycznych strategii twórców, którzy pouczają (syn)estetyków o tym, jak należy (negatywnie) oceniać kapitalizm.

Kiedy już zrekonstruowałem doświadczenie (syn)estetyczne w *King Bethel* w zaprezentowanym powyżej kształcie, uświadomiłem sobie, że moja interpretacja daje się utrzymać jedynie przy założeniu, że (syn)estetyk bierze udział w przedstawieniu zgodnie z kolejnością wyznaczoną przez numerację kolejnych części. Tymczasem twórcy z Shakespeare im Park we wspomnianej wcześniej rozmowie ze mną przekonywali, że chodziło im o skonstruowanie takiej struktury czasowej, by (syn)estetycy mogli dowolnie ustalać kolejność części przedstawienia, w których biorą udział. Uzmysłowiłem sobie, że sam skorzystałem z takiej możliwości uczestnictwa w *King Bethel*.

Najpierw zobaczyłem bowiem część trzecią, którą powyżej uznałem za najbardziej ilustracyjną część przedstawienia, a następnie część pierwszą. Tym samym wymyślona przeze mnie wcześniej interpretacja okazała się nietrafiona, gdyż w moim własnym doświadczeniu (syn)estetycznym to część trzecia zaczęła w pewien sposób profilować całe wydarzenie artystyczne. To zaś znacząco osłabia związany z tradycją *Lehrstück* krytyczny potencjał analizy społeczno-historycznych zjawisk. Należało zatem poszukać innej ramy referencyjnej dla badanego przeze mnie doświadczenia (syn)estetycznego, która zamiast kierować uwagę na to, co działo się w poszczególnych częściach, w większym stopniu uwzględniałaby czasową strukturę *King Bethel*. W tym celu postanowiłem przyjrzeć się uważniej konsekwencjom podziału przedstawienia na trzy części, które (syn)estetycy mogli oglądać w dowolnej kolejności.

Jak się zdaje, zastosowana przez Shakespeare im Park strategia zarządzania czasem przedstawienia służy przede wszystkim włączeniu w doświadczenie (syn)estetyka aktualnego konfliktu społecznego, jaki wywołuje postępujący proces gentryfikacji dzielnicy Kreuzberg. Ta biedna dzielnica staje się dziś bowiem obiektem zainteresowania bogatszych mieszkańców niemieckiej stolicy, którzy stopniowo wykupują mieszkania w znajdujących się tam kamienicach. W efekcie napływu nowych mieszkańców ceny wynajmu w dzielnicy szybko rosną. To zaś zmusza jej najuboższych mieszkańców, w większości imigrantów z Afryki i Europy Wschodniej, do opuszczenia swoich domów i przeprowadzki do jeszcze biedniejszej, sąsiedniej dzielnicy Neukölln. *King Bethel* właśnie dlatego rozgrywa się w takiej części parku, która znajduje się w znacznej odległości od pobliskich stacji metra, którym (syn)estetycy najczęściej docierają na to przedstawienie. W efekcie muszą oni przejść wzdłuż muru parku, gdzie nieuchronnie trafiają na przeważnie czarnoskórych imigrantów, oferujących im możliwość nielegalnego zakupu alkoholu i narkotyków. Z jednej strony w doświadczenie (syn)estetyczne zostaje tym samym włączona sieć społeczno-ekonomicznych relacji między biednymi i bogatymi mieszkańcami Berlina. Z drugiej (syn)-

estetycy okazują się obcymi, którym mieszkańcy dzielnicy jasno dają odczuć, że nie są w niej mile widziani. W drodze na pierwszą część *King Bethel* natknąłem się na przykład na ochraniający przez dość liczny oddział policji protest przeciwko bogatej ludności napływowej. Wykrzykiwane przez protestantów wulgarne hasła, wymierzone w białych burżujów, odebrałem jako wyraz agresji skierowanej bezpośrednio przeciwko mnie. Tego typu incydenty mogą wywoływać u (syn)estetyków niepokój, związany z wizytą w niebezpiecznej okolicy, w której – bez względu na ich ocenę procesów gentryfikacyjnych Kreuzbergu – stają się tymi burżujami, przeciwko którym protestują mieszkańcy dzielnicy. Co więcej, jak dowiedziałem się od artystów z grupy Shakespeare im Park, również ich obecność w tej przestrzeni wywołała sprzeciw lokalnych organizacji kulturalnych, które odczytały działalność grupy jako próbę zagarnięcia Kreuzbergu przez artystyczne środowisko bogatego Berlina. Zarysowane w ten sposób doświadczenie, które powtarza się w zasadzie w każdej części przedstawienia, staje się zatem integralną częścią doświadczenia (syn)estetycznego i nieuchronnie wpływa na odbiór przedstawienia. W tym kontekście historia bogatego przemysłowca, którą opowiadają artyści z Shakespeare im Park, nie służy wcale wyposażeniu (syn)estetyków w krytyczny aparat do analizy zjawisk społecznych. *King Bethel* może im raczej uświadomić, że w miejscu, w którym rozgrywa się przedstawienie, to oni stają się przedstawicielami klasy bogatych wyzyskiwaczy, do której należał Strousberg. Zapuszczają się bowiem w niebezpieczną dzielnicę nie po to, by poznać problemy jej mieszkańców i przyczynić się do poprawy ich bytu, lecz po to, by wziąć udział w przedstawieniu, które w gruncie rzeczy pozostaje obojętne wobec aktualnych problemów Kreuzbergu. Może o tym świadczyć chociażby zakończenie każdej z części *King Bethel*. Artyści zachęcają wówczas (syn)estetyków, by rzucali pieniądze do walizki. Nie są one jednak przeznaczone na cel związany z pomocą lokalnej społeczności, lecz na dalszą działalność grupy Shakespeare im Park.

Przedstawione przeze mnie studium przypadku pokazuje dwie charakterystyczne cechy *expérience* jako metody badania doświad-

czenia (syn)estetycznego w przedstawieniu *site-specific*. Po pierwsze – podobnie jak w eksperymencie Pasteura – w zależności od ramy referencyjnej, w której umieściłem doświadczenie (syn)estetyka, zasadniczo zmieniał się jego charakter. Na początku, w kontekście strategii wystawiania historii, analizowane doświadczenie (syn)estetyczne polegało na odkrywaniu zapomnianej historii przestrzeni parku Görlitzer. Następnie, w wyniku umieszczenia *King Bethel* w tradycji *Lehrstück* Brechta, okazało się, że w wyniku tego doświadczenia (syn)estetycy niekoniecznie mieli nabyć narzędzia krytycznej analizy procesów społeczno-historycznych, związanych z krytyką kapitalizmu, i odnieść je do konkretnego przykładu. Wreszcie, po uwzględnieniu szerszych społeczno-ekonomicznych uwarunkowań przestrzeni, w której rozgrywał się spektakl grupy Shakespeare im Park, stało się jasne, że doświadczenie (syn)estetyka okazuje się tym razem doświadczeniem niemile widzianego obcego, który stanowi zagrożenie dla mieszkańców dzielnicy. Po drugie odsłonięcie zastosowanych przeze mnie procedur badawczych dowiodło, że doświadczenie badacza jako (syn)estetyka zależy od wielu czynników, które trzeba brać pod uwagę w badaniach nad doświadczeniem (syn)estetycznym. W żadnym wypadku nie można go uznać za nadrzędne wobec innego rodzaju zapisów doświadczenia. Tym bardziej zaś fizyczna obecność badacza nie może gwarantować wiarygodności wyników jego badań. Każdy rodzaj zapisu doświadczenia nieuchronnie zmienia ramę referencyjną dla danego działania performatywnego. Oznacza to, że doświadczenie (syn)estetyczne można analizować również w odniesieniu do przedstawień o charakterze historycznym, posługując się jego dostępnymi materialnymi śladami. Zanim jednak przejdę do analizy doświadczenia (syn)estetyka w historycznym już spektaklu *H. Jana Klaty* z 2004 roku, muszę krytycznie przyjrzeć się koncepcji działania performatywnego jako domenie ulotnych i niepowtarzalnych doświadczeń odbiorczych, wyrażonej w przywoływanych na początku tego rozdziału wątpliwościach Kulturoznawcy.

## PERFORMING REMAINS

Przegląd procedur badawczych wykorzystanych do analizy *King Bethel* dowiódł, że doświadczenia (syn)estetycznego nie można zrekonstruować na podstawie różnego typu zapisów doświadczenia, lecz wytwarza się je wskutek zastosowania określonych procedur badawczych związanych z *expérience*. W tym konkretnym przypadku były to nie tylko notatki, sporządzone przeze mnie w trakcie przedstawienia i podczas rozmowy z jego twórcami, ale także zdjęcia wykonane przez znajomych, którzy niejako w moim imieniu uczestniczyli w jednej z części przedstawienia. Oznacza to, że w wyniku moich badań powstał nie tyle obiektywny opis określonego stanu rzeczy, ile afektywny asamblaż, zmieniający się w zależności od ramy referencyjnej, odsyłającej do materialnych pozostałości doświadczenia (syn)estetycznego w *King Bethel*. Wybór opisanej przeze mnie metody badawczej wymusza zatem krytyczną refleksję nad utrwaloną w refleksji performatycznej koncepcją działania performatywnego jako wydarzenia artystycznego, które – jak twierdził Herbert Blau – istnieje „na granicy zniknięcia”<sup>9</sup>. Mówiąc językiem przytoczonego wcześniej Kulturoznawcy, oznacza to, że performans dzieje się wyłącznie w terażniejszości, a przez swoją ulotność i niepowtarzalność uniemożliwia każdą próbę rejestracji i zapisu. Koncepcja ta została najsilniej wyartykułowana na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku przez amerykańską performatyczkę Peggy Phelan w pracy *Unmarked. The Politics of Performance*<sup>10</sup>. Próbując scharakteryzować sztukę performansu w szerszym kontekście refleksji o sztuce, stwierdza ona, że

performans żyje jedynie w terażniejszości. Nie może zostać zachowany, nagrany, udokumentowany, bądź w inny sposób włączony w proces cyrkulacji reprezentacji reprezentacji. Z chwi-

<sup>9</sup> Herbert BLAU, *Take up the Bodies. Theatre at the Vanishing Point*, The University of Illinois Press 1982.

<sup>10</sup> Peggy PHELAN, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge 1993. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

lą, gdy performans uczestniczy w tym procesie, przestaje być performansem. W miarę, jak wchodzi w ekonomię reprodukcji, występuje bowiem przeciwko tym założeniom, które leżą u podstaw jego ontologii. Istnienie performansu, podobnie jak proponowana tu ontologia podmiotu, polega na znikaniu (s. 146).

Phelan uznaje więc, że wydarzenie artystyczne, jakim jest performans, ma charakter tymczasowy, a co za tym idzie, opiera się wszelkimi próbami jego reprodukcji. Jej zdaniem dzieje się tak dlatego, że performans nie posługuje się metaforą, która sprawia, że fizyczne działanie performerów staje się wyrazem jakiejś idei. Ostatecznym punktem odniesienia w sztuce performansu jest dla niej zawsze materialne „tu i teraz” performerów i uczestników tego typu działań artystycznych. Co więcej, Phelan argumentuje, że niedający się reprodukcją performans „przechodzi do pamięci jego uczestników, w przestrzeń niewidzialności i nieświadomości, gdzie wymyka się regulacji i kontroli” (s. 148). Oznacza to, że ulotne działanie performatywne wywołuje u jego odbiorcy efemeryczne doświadczenie uczestnictwa, które rzekomo wymyka się wszelkim sztywnym ramom interpretacyjnym. Czy w świetle przywoływanych wcześniej procedur badawczych ustalenia Phelan wciąż trafnie opisują procesy zachodzące w tego typu działaniach artystycznych?

Aby podać w wątpliwość koncepcję Phelan, wystarczy przywołać coraz bardziej rozpowszechnioną wśród współczesnych performerów praktykę *re-enactment*, polegającą na dokładnym odtworzeniu działań artystycznych wykonywanych w przeszłości. Jak twierdzi francuska historyczka sztuki Catherine Grenier w pracy *La manipulation des images dans l'art contemporain*:

*Re-enactment* performansu nie jest wyłącznie hołdem dla rekonstruowanych dzieł sztuki. Jego cel polega bowiem na wprowadzeniu tych dzieł, związanych z określoną koncepcją performansu, w nowy kontekst mediów wykorzystywanych przez młodych artystów („Przyjęta w refleksji o sztuce definicja performansu za bardzo ogranicza się do praktyki artystycznej lat

sześćdziesiątych i siedemdziesiątych”, twierdzi niemiecki kurator sztuki Jens Hoffmann). *Re-enactment* stwarza warunki do spotkania przeszłości z teraźniejszością, a co za tym idzie, do spotkania dwóch koncepcji performansu: oryginalnej koncepcji [ulotnego – M.Ch.] performansu i koncepcji wyłaniającej się ze współczesnych strategii artystycznych, które włączają performans w obręb innych mediów<sup>11</sup>.

Jednak strategiami *re-enactment*, o których pisze Grenier, nie posługują się wyłącznie młodzi performerzy. Robią tak również artyści związani ze zwrotem performatywnym lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Rekonstruują oni nie tylko swoje performanse z przeszłości, lecz także ponownie odgrywają kanoniczne już dzisiaj dzieła innych twórców. Przykładem może być tutaj pokazany w 2005 roku cykl występów Mariny Abramović w muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, zatytułowanych *Seven Easy Pieces*, podczas których odtworzyła ona siedem różnych performansów, w tym *W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu królikowi* Josepha Beuysa (1965) czy swój własny performans *Usta Tomasza* (1975). Artystka potraktowała rozrzuconą i niekompletną dokumentację z tych performansów jako partyturę dla stworzonego przez siebie nowego działania artystycznego. W rezultacie powstało wydarzenie sytuujące się pomiędzy performansem a reprezentacją. Trudno bowiem jednoznacznie orzec, czy w danym momencie fizyczne działania Abramović są autoreferencyjne, czy też posiadają *signifié* w postaci historycznych dzieł sztuki. Z jednej strony działania artystki stanowią element rozgrywającego się „tu i teraz” performansu, w którym szczególnie ważną rolę odgrywa fizyczność performerki. Z drugiej jednak *Seven Easy Pieces* można odczytać jako tradycyjne przedstawienie teatralne, w którym Abramović staje się aktorką odgrywającą rolę innych performerów. W tym układzie odgrywane przez nią performanse Beuysa, Accioniego czy Naumanna spełniają funkcję, którą w teatrze pełni tekst

---

<sup>11</sup> Catherine GRENIER, *La manipulation des images dans l'art contemporain. Falsification, mythologisation, théatralisation*, Éditions du Regard 2014, s. 51.



dramatyczny jako podstawa dla inscenizacyjnego zamysłu reżysera. Performans Abramović zdaje się w ten sposób tracić wyłącznie fenomenalny charakter i staje się zbiorem znaków posiadających konkretne punkty referencji. Jakie mogą być konsekwencje zarysowanego w ten sposób ambiwalentnego statusu ontologicznego *re-enactment* dla ontologii performansu?

Wobec powyższych ustaleń wydaje się, że w odniesieniu do *Seven Easy Pieces* i innych działań *re-enactment* nie do utrzymania okazuje się teza Blaua i Phelan, że istotą performansu jest jego chwilowe trwanie w terażniejszości, a siła oddziaływania działania performatywnego na jego uczestników ograniczona zostaje wyłącznie do czasu jego trwania i bezpowrotnie znika wraz z jego zakończeniem. Nie jest bowiem tak, jak przekonywała w *Unmarked* Phelan, że

niepowtarzalny performans na żywo funkcjonuje w sferze widzialności, należącej do niezwykle intensywnie odczuwanej terażniejszości, a następnie znika w odmętach pamięci jego uczestników, w sferę niewidzialności i nieświadomości, gdzie wymyka się wszelkim regulacjom i próbom kontrolowania (s. 148).

Projekt Abramović uświadamia raczej, że w każdym performansie zachodzą skomplikowane relacje między terażniejszością i przeszłością. Trudno jednoznacznie uznać performanse Beuysa czy Acconciego, które artystka odtwarzała w muzeum Guggenheima, za definitywnie zakończone działania artystyczne, funkcjonujące wyłącznie w pamięci tych, którzy brali w nich udział w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. *Seven Easy Pieces* oferowało bowiem uczestnikom projektu możliwość ponownego przeżycia wydarzeń artystycznych, które rozgrywały się w przeszłości. Opisany w ten sposób gest artystyczny Abramović nieuchronnie prowadzi do poddania performansów z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ściśle określonym regulacjom i próbom kontrolowania ich przez artystkę. Wyraźnie pokazuje to recenzja *Seven Easy Pieces* amerykańskiej krytyczki sztuki Carol Kino, która pisze, że

w jednym z wywiadów Abramović uznała swój projekt za próbę „napisania historii sztuki performansu”. Już w latach dziewięćdziesiątych zauważyła ona, że artyści zainteresowali się twórczością performerów z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a niektórzy z nich odtwarzali historyczne performanse bez konsultacji z ich autorami, nie wskazując nawet ich nazwisk. „Uświadomiłam sobie, że jest tak dlatego, że sztuka performansu to ziemia niczyja”, twierdzi Abramović. „Nigdy nie była to sztuka mainstreamowa i dlatego nie obowiązują w niej żadne zasady”. Abramović uznała taką sytuację za niesprawiedliwą i postanowiła sama ustalić zasady powoływania się na performanse z przeszłości, konsultując swoje *re-enactment* z performerami i instytucjami zarządzającymi ich artystyczną spuścizną<sup>12</sup>.

Widać więc wyraźnie, że zastosowana przez Abramović strategia *re-enactment* nie służy po prostu stworzeniu kolejnego chwilowego i ulotnego działania performatywnego, które w luźny sposób przywoływałoby pamięć o wcześniejszych performansach. Działanie artystki miało wyraźnie dyscyplinujący charakter i służyło wyznaczeniu etycznych zasad wykorzystywania twórczości performerów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przez współczesnych twórców sztuki performansu. Nieuchronnie wiązało się to z narzuceniem odbiorcom sformułowanej przez Abramović interpretacji performansów z przeszłości, gdyż wsparła ona swoją artystyczną wizję tylko na autorytecie twórców i odpowiednich instytucji. Przykład tego *re-enactment* wyraźnie pokazuje potrzebę radykalnej modyfikacji definicji performansu, która nadal obowiązuje w dyskursie performatywnym. Dopiero, gdy weźmie się pod uwagę charakterystyczne dla sztuki performansu niejednoznaczne relacje między przeszłością i terażniejszością, będzie można udzielić wyczerpującej odpowiedzi na pytanie o status ontologiczny doświadczenia (syn)estetyka w przedstawieniach *site-specific*.

---

<sup>12</sup> Carol KINO, *A Rebel Form Gains Favor. Fights Ensue*, „New York Times”, 10 III 2010, [http://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html?_r=0) (20.05.2015).

Próbie przeformułowania definicji performansu z perspektywy współczesnych praktyk *re-enactment* podjęła Rebecca Schneider w wydanej w 2011 roku pracy *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*<sup>13</sup>. Schneider jednak nie tyle zajmuje się badaniem współczesnej sztuki performansu, ile interesuje ją przede wszystkim niezwykle popularne w Stanach Zjednoczonych zjawisko rekonstrukcji bitew, które rozegrały się podczas wojny secesyjnej. Wybrany przez badaczkę materiał badawczy jest szczególnie istotny ze względu na interesujący mnie aspekt doświadczenia (syn)estetycznego z dwóch powodów. Po pierwsze jej teoretyczne ustalenia pozwalają dostrzec mechanizmy wytwarzania performatywności również poza kontekstem wąsko definiowanej sztuki performansu, w jakim sytuowali swoją refleksję Blau i Phelan. Tym samym formułowane przez Schneider koncepcje dają się z powodzeniem zastosować w analizie dowolnych zjawisk artystycznych. Ona sama wykorzystuje analizy wojennych rekonstrukcji, by z tej perspektywy dopiero analizować przedstawienia teatralne, fotografie czy filmy. Po drugie amerykańska performatyczka zwraca szczególną uwagę na doświadczenie uczestników opisywanych przez siebie przedstawień, jednocześnie postrzegając ich jako naiwnych odtwórców, którzy ślepo wierzą w zideologizowany obraz wojny secesyjnej, przekazywany przez organizatorów tego typu wydarzeń. Schneider poważnie bowiem traktuje słowa wypowiedane przez jednego z uczestników, dla którego „wojna secesyjna wcale się nie skończyła. Dlatego walczymy. Walczymy, aby przeszłość nie umarła” (s. 33). Innymi słowy, dla uczestników tych przedstawień działanie performatywne wcale nie jest ulotne i chwilowe, lecz zapewnia dostęp do (pewnej wersji) przeszłości. Według Schneider dostęp to nie tyle kwestia pewności co do przebiegu przeszłych wydarzeń, ile raczej pełnego pomyłek i złych interpretacji kontaktu z materialnymi śladami przeszłości. Wnioski, które wyprowadza ona z przytoczonych przez siebie słów uczestnika

---

<sup>13</sup> Rebecca SCHNEIDER, *op. cit.* Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

*re-enactment*, posłużą mi do wyjaśnienia kwestii statusu doświadczenia (syn)estetycznego jako przedmiotu zainteresowań performatyka. W związku z tym, że *Performing Remains* nie doczekało się jeszcze polskiego tłumaczenia, referując poglądy Schneider, pozwolę sobie na zamieszczenie dłuższych cytatów. Nie tylko umożliwią mi one precyzyjne wyłożenie prezentowanej przez nią koncepcji performansu, lecz pozwolą także czytelnikowi zapoznać się z niezwykle barwnym językiem naukowej analizy, którym posługuje się Schneider. Jak mi się zdaje, stylistyczne właściwości jej tekstów stanowią integralny element proponowanych przez nią teorii.

Zarysowana powyżej koncepcja działania performatywnego, formułowana z perspektywy współczesnych praktyk *re-enactment*, sprzeciwia się koncepcji linearnego czasu, w której poszczególne wydarzenia bezpowrotnie mijają, a powrót do przeszłości uznaje się jedynie za często wykorzystywany chwyt twórców *science-fiction*. Według Schneider *re-enactment* jest bowiem swego rodzaju podróżą w czasie, w trakcie której wydarzenia z przeszłości rozgrywają się na nowo. Dlatego formułuje ona własną koncepcję performansu, opierając się na rozważaniach Gertrude Stein na temat teatru. Jak twierdziła amerykańska pisarka, w trakcie przedstawienia teatralnego mamy do czynienia z „rytmicznie powracającym czasem [*syncopated time*]”<sup>14</sup>. Umożliwia to nieustanne przywoływanie postaci z przeszłości i odgrywanie minionych wydarzeń. Tym samym nie można jednoznacznie stwierdzić, że przedstawienie teatralne rozgrywa się „tu i teraz”, gdyż na ontologiczną strukturę tego wydarzenia artystycznego składają się również chociażby czas akcji przedstawienia czy inne wystawienia tego samego tekstu dramatycznego w przeszłości. Komentując aspekt czasu w kontekście interesujących ją *re-enactment*, Schneider pisze:

Koncepcja powracającego czasu burzy niezwykle spójne, oświeceniowe myślenie o czasie jako biegnącej wciąż naprzód linii cią-

---

<sup>14</sup> Gertrude STEIN, *Lectures in America*, Beacon Press 1957, s. 93.

głej, kwestionując jednocześnie przekonanie o tym, że śmierć oznacza nieodwracalną stratę. Podczas *re-enactment* mamy bowiem do czynienia z naddatkiem czasu, jak gdyby odtwarzane wydarzenie, niczym niekończące się zdanie, wymykało się definitywnemu „zakończeniu” czy „domknięciu”. Wydarzenie to żyje więc swego rodzaju życiem po życiu, które przejawia się w nieskończonej ilości zmieniających się i wciąż powracających wersji przeszłości (które jedynie zwiększają prawdopodobieństwo błędnego odtworzenia przeszłości). Jednak wielość możliwych interpretacji wydarzenia w akcie odtwarzania sprawia, że przeszłość staje się namacalna i okazuje się niezwykle współczesna (s. 29-30).

Oznacza to, że wobec koncepcji powracającego czasu performans okazuje się nie tyle ulotnym i przemijającym dziełem sztuki, ile wydarzeniem, które rozgrywa się między terażniejszością a przeszłością albo – innymi słowy – między konkretnym wydarzeniem z przeszłości a różnego typu pozostałościami po nim. Zamiast unikalności działania performatywnego, które nigdy nie powróci w tym samym kształcie, Schneider przyjmuje, że zasadniczą cechą działania performatywnego jest jego zdolność do powracania w rozmaitych materialnych i niematerialnych pozostałościach, które zostają włączone w różnorodne performatywne praktyki zarówno badawcze, jak i artystyczne. Aby w pełni zrozumieć, na czym w tym kontekście polega powrót działania performatywnego, należy przyrzeć się bliżej temu, czym są owe pozostałości, o których pisze amerykańska performancystka.

W omawianej pracy Schneider skutecznie opiera się esencjonalnemu sposobowi myślenia o różnego typu pozostałościach performansu jako śladach przeszłości, pozwalających na jej zrekonstruowanie. Odwołując się do ustaleń Derridy, twierdzi ona, że takie podejście do pozostałości umacnia dominującą pozycję archiwum jako określonego sposobu dostępu do przeszłości. Archiwum bowiem

sprowadza ontologiczny status dokumentu, przedmiotu czy zapisu działania performatywnego do mediów, zapewniających skuteczny dostęp do przeszłości. Tym samym [paradoksalnie – M.Ch.] tradycyjnie ulotny aspekt (performatywnego) wydarzenia zostaje wzmocniony, a co za tym idzie dokument, przedmiot i zapis uznajemy za resztki przeszłości. Przywykliśmy więc do postrzegania statusu zarchiwizowanego przedmiotu jako zanikającego śladu, który pozostaje po ulotnym działaniu artystycznym. Posługując się tego rodzaju logiką śladu, która podkreśla ulotność performansu, podlegającego w archiwum mechanizmom regulacji, stabilizacji i instytucjonalizacji, kompletnie zapominamy o tym, że to przecież samo archiwum wytwarza nasze przekonanie o ulotności performansu (s. 103).

Jak widać, Schneider nie chodzi wcale o zakwestionowanie „archiwalnego” sposobu myślenia o śladach przeszłości. Autorka *Performing Remains* świadomie polemizuje pod tym względem z najbardziej chyba znaną krytyczką archiwum Dianą Taylor, która dostęp do przeszłości za pośrednictwem dokumentów w archiwum przeciwstawia repertuarowi, czyli „rodzaj[owi] pamięci ucieleśnionej. Składają się nań performanse, gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, taniec i śpiew i wszystkie te akty, które zwykle uznaje się za wiedzę ulotną i niemożliwą do reprodukowania”<sup>15</sup>. Jak przekonuje Schneider, Taylor przytacza argumenty na rzecz przyjęcia takiej metody badania działań performatywnych, która pozwalałaby zrozumieć ich ulotny charakter, bez konieczności posługiwania się konkretnymi materialnymi zapisami przeszłości. Tymczasem ona sama postuluje zniesienie binarnej opozycji między śladem i performansem poprzez ujawnienie performatywnego potencjału samego archiwum jako przestrzeni, w której dochodzi do różnego rodzaju afektywnych rekonfiguracji przeszłości. Schneider twierdzi, że w archiwum również mamy do czynienia z tego typu afektywnym dostępem do

---

<sup>15</sup> Diana TAYLOR, *Archiwum i repertuar. Performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 22-38, tu: s. 30.

przeszłości. Dlatego mówi raczej o różnego typu trybach dostępu do przeszłości (*architectures of access*) niż o dwóch opozycyjnych wobec siebie sposobach docierania do wydarzeń z przeszłości. Jak chce Schneider, każdy tryb dostępu do przeszłości

wywołuje konkretne doświadczenie badacza, które towarzyszy zdobywaniu wiedzy. Architektura dostępu do przeszłości wpływa również na kształt uzyskiwanej przez niego wiedzy. Pomyślcie o tym następująco: ten sam szczegół z przeszłości może **brzmieć, wyglądać, pachnieć, smakować** czy być diametralnie inny w **dotyku** w zależności od miejsca, w którym go poznajemy, bądź też medium, za którego pomocą uzyskujemy do niego dostęp (albo gdy opowiadamy o nim nie w tym, lecz w innym miejscu). Z tej perspektywy performans staje się modalnością właściwą każdemu trybowi czy otoczeniu, w którym uzyskujemy dostęp do przeszłości (jedni uzyskują go, performując w archiwum; inni performując w teatrze; jeszcze inni tańcząc na parkiecie czy rekonstruując bitwy historyczne). Również w tym znaczeniu performans nie jest więc ulotny. W archiwum dostęp do przeszłości stanowi bowiem swego rodzaju rytuał, który utrwała przeszłość, włączając ją w określoną narrację na jej temat, co każe nam inne tryby dostępu do przeszłości uważać za mniej wartościowe (s. 104; podkr. M.Ch.).

Z niezwykle sensualnego fragmentu rozważań Schneider można więc wyciągnąć wniosek, że archiwalne badania różnego rodzaju pozostałości performansu mają równie performatywny charakter, co sam przedmiot badań. Tym samym taka koncepcja archiwum performatyka ujawnia uderzające podobieństwa z opisanym przeze mnie wcześniej modelem laboratorium, w którym wytwarza się określone stany rzeczy, a nie wyłącznie odzwierciedla się obiektywnie istniejącą rzeczywistość. Z tej perspektywy badanie doświadczenia (syn)estetycznego historycznych przedstawień *site-specific*, w których badacz nie brał udziału, uznać można za swego rodzaju *re-enactment*. Performatyk, niczym cytowany wcześniej amerykański uczestnik rekonstrukcji wojny secesyjnej, opierając się na dostępnych materia-

łach dokumentalnych, na nowo doświadcza minionego wydarzenia artystycznego. Co jednak istotne, w zależności od wybranego trybu i medium dostępu do przeszłości badacz wytwarza zupełnie inne doświadczenie (syn)estetyczne, jedynie wzmacniając afektywny potencjał tego doświadczenia. Okazuje się więc, że wbrew temu, co twierdzili Kulturoznawca i Socjolożka, doświadczenie (syn)estetyka można z powodzeniem badać w odniesieniu do przedstawień historycznych, do których badacz ma dostęp wyłącznie za pośrednictwem określonych materialnych i niematerialnych pozostałości. Zajrzyjmy więc do tak rozumianego archiwum performatyka, by zobaczyć, jak formułowane przez Schneider koncepcje można zastosować do analizy konkretnego doświadczenia (syn)estetyka w przedstawieniu *site-specific*.

#### H. ALBO DOŚWIADCZENIE (SYN)ESTETYCZNE W ARCHIWUM

A by pokazać, w jaki sposób omówiona powyżej koncepcja performatywnego archiwum Schneider posłużyć może do analizy doświadczenia (syn)estetycznego w przedstawieniach *site-specific*, posłużę się przykładem spektaklu *H. Jana Klaty* z 2004 roku. Został on wystawiony w niszczonej hali Stoczni Gdańskiej, w której w 1980 roku rozpoczęły się strajki „Solidarności”. Wybór przykładu nie jest przypadkowy. Chodzi tu o adaptację *Hamleta* Szekspira, który odgrywa istotną rolę w teorii performansu Schneider. W jej interpretacji stanowi on swego rodzaju matrycę dla współczesnego myślenia o wydarzeniu performatywnym, które znosi binarną opozycję między efemerycznością wydarzenia performatywnego a jego trwaniem w różnego typu zapisach. Komentując w *Performing Remains* ten dramat Szekspira, amerykańska performatyczna stwierdza jednoznacznie:

Hamlet tworzy przedstawienie „na żywo”, które ma spełniać funkcję swego rodzaju zapisu wcześniejszego wydarzenia (za-



bójstwa jego ojca). Przetrwowało ono w świadectwie ducha i teraz stać się ma uchwytne między aktami przedstawienia. Problematyczna relacja między zapisem i wydarzeniem „na żywo” wy-  
myka się więc łatwym kategoryzacjom (s. 89).

Innymi słowy, dla Schneider przedstawienie *Pułapki na myszy*, które z pomocą trupy aktorów organizuje Hamlet, staje się swoistym *re-enactment* morderstwa, jakiego dokonał Klaudiusz. Jednocześnie odtworzenie tego wydarzenia ma w dramacie Szekspira wyraźnie polityczny charakter, gdyż winno posłużyć głównemu bohaterowi jako dowód na to, że jego wuj dopuścił się bratobójstwa. Z tej perspektywy *H. Klaty*, wystawiony w niezwykle symbolicznej przestrzeni Stoczni Gdańskiej, również można interpretować jako *re-enactment* nieodległej przecież przemiany ustrojowej w Polsce, podczas której system komunistyczny został zastąpiony przez liberalną demokrację. Zarysowana tutaj analogia między *Hamletem* i *H. idzie* jednak dalej. Podobnie jak bohater Szekspira, Kłata próbuje poprzez przedstawienie *site-specific* przekonać biorących w nim udział (syn)-estetyków do własnej krytycznej oceny nowego systemu. Do takiego odczytania omawianego przedstawienia przyczyniła się sama hala Stoczni, w której przygotowano przedstawienie. Została ona zburzona wkrótce po ostatnim spektaklu zagranym przez zespół Teatru Wybrzeże. Doprowadziło to do utrwalenia się takiej interpretacji dzieła Klaty, która każe widzieć w nim efemeryczne wydarzenie performatywne o wyraźnie krytycznym potencjale. Do dzisiaj *H.* interpretuje się bowiem głównie jako gorzką diagnozę przemian społeczno-politycznych w Polsce po 1989 roku, których symbol – Stocznia Gdańska – w efekcie fizycznego zniszczenia budynku stopniowo odchodzi w niepamięć. Tymczasem z dzisiejszej perspektywy, gdy analiza doświadczenia (syn)estetycznego w *H.* sprowadza się wyłącznie do analizy wszelkiego rodzaju zapisów, omawiane przedstawienie może ujawnić nowe aspekty performatywne. Z pomocą koncepcji performatywnego archiwum Schneider postaram się pokazać, że badanie różnego typu zapisów interesującego mnie przedstawienia

umożliwia wytworzenie takiego doświadczenia (syn)estetycznego w *H.*, którego celem jest nie tyle wywołanie u (syn)estetyków krytycznej postawy wobec przemian ustrojowych w Polsce, ile narzucenie im za pomocą określonych strategii performatywnych swego rodzaju przymusu pamiętania, który obowiązywał i obowiązuje (syn)estetyków niezależnie od trybu ich dostępu do przedstawienia Klaty.

O tym, w jaki sposób funkcjonuje doświadczenie (syn)estetyka w *H.*, możemy się przekonać, analizując pochodzącą z 2006 roku filmową rejestrację przedstawienia, nakręconą przez Katarzynę Adamik<sup>16</sup>. Wybrałem ten właśnie ślad przedstawienia Klaty, gdyż umożliwia on wiele odmiennych trybów dostępu do przeszłości. Zgodnie z logiką śladu, o której pisała cytowana wcześniej Schneider, film Adamik można interpretować zarówno jako materialną i jego niematerialną pozostałość po *H.* Nagranie istnieje zarówno w materialnej formie płyty DVD, jak również na internetowym portalu Ninateka, gdzie Narodowy Instytut Audiowizualny zamieszcza cyfrowe wersje najważniejszych dzieł polskiej kultury współczesnej. Jednak w moich rozważaniach nad *H.* nie traktuję filmu Adamik wyłącznie jako dokumentu, który pozwala odtworzyć przebieg spektaklu w „oryginalnym” kształcie. Interesuje mnie przede wszystkim zdolność medium do utrwalenia określonego doświadczenia (syn)estetycznego, które następnie może ulegać różnego typu performatywnym rekonstrukcjom. Aby wyjaśnić, na czym polega taka funkcja filmu Adamik, jak również innych zapisów doświadczenia (syn)estetycznego, wystarczy odwołać się do rozważań Schneider na temat performatywnego potencjału medium fotograficznego jako zapisu konkretnego działania w przeszłości. W *Performing Remains* analizuje ona w tym kontekście słynne zdjęcia z amerykańskiej bazy wojskowej Abu Ghraib, które uwieczniają uwięzionych terrorystów islamskich w trakcie okrutnych tortur, polegających na szczuciu psami, prowadzeniu nagich na smyczy i przebieraniu w mające ich ośmieszyć

---

<sup>16</sup> *H.*, reż. Jan Klata, realizacja nagrania Katarzyna Adamik, Gdańsk, 18-21 VII 2006, płyta DVD.

kostiumy. Na zdjęciach widać uśmiechniętych żołnierzy, beztrąsko wytykających palcami brutalnie upokarzanych więźniów. Schneider zauważa, że omawiane zdjęcia nie są wyłącznie zapisem bulwersujących praktyk, do jakich dochodziło w trakcie amerykańskiej wojny z terroryzmem. Twierdzi ponadto, że upokarzający gest wskazania palcem został

zapisany w momencie wykonywania zdjęcia jako element przyszłej re-reprezentacji przed oczami oglądającego zdjęcie, tak jak scenariusz zawiera wskazówki dotyczące jego przyszłej realizacji scenicznej. Tym samym można powiedzieć, że gest upokorzenia z przeszłości, podobnie jak scenariusz teatralny, jest ponownie odgrywany przed „tobą”, który aktualnie oglądasz te zdjęcia (s. 163).

Innymi słowy, nie można powiedzieć, że tortury z Abu Ghraib i związane z nimi gest upokorzenia należą do zamkniętej raz na zawsze przeszłości. One rozgrywają się za każdym razem na nowo (zawsze inaczej) w chwili, kiedy ktoś je ogląda. Na tej samej zasadzie nie możemy kategorycznie stwierdzić, że doświadczenie (syn)estetyków w *H.* zniknęło w momencie zburzenia hali, w której tu i teraz rozgrywano przedstawienie *Klaty*. Interesujące mnie doświadczenie powstaje przede wszystkim w przestrzeni archiwum, gdzie jednocześnie podlega określonej kontroli instytucjonalnej i może ulegać różnego typu performatywnym rekonstrukcjom. W pierwszej zatem kolejności, analizując film *Adamik*, przyjrzyjmy się aktualizowanemu w ten sposób doświadczeniu (syn)estetycznemu.

Początek filmowej rejestracji *H.* wyraźnie pokazuje, że spektakl rozpoczyna się przed halą stoczni. Kieruje to uwagę zarówno zgromadzonych tam (syn)estetyków, jak i oglądających film na jej majestatyczną bryłę i otaczający ją postindustrialny krajobraz. Hamlet i Horacio uderzają kijami golfowymi w spełniające funkcję piłeczek drewniane sześciany, które z głuchym dźwiękiem rozbijają się o żelazną bramę, prowadzącą do wnętrza hali. Rozlegający się w pustej przestrzeni pogłos sprawia, że odgłos staje się dla (syn)estetyków

zapowiedzią miejsca, które od wielu lat jest nieczynne. Nagranie kieruje ponadto uwagę na kontrast, jaki tworzy się między opuszczoną halą a pobliskimi rusztowaniami, na których pracują jeszcze robotnicy. Kontrast ten podkreśla również biało-czerwona taśma ochronna, która – podobnie jak kurtyna w tradycyjnym teatrze – spełnia funkcję delimitacyjną, oddzielając (syn)estetyków od wejścia do stoczni. Kiedy Horacio zrywa taśmę, wkraczamy wraz z nimi w Trzecią Przestrzeń, na którą składa się tętniące życiem miejsce pracy, które popadło w ruinę, stocznia-symbol „Solidarności” oraz szekspirowski Elsynor. Jeśli potraktować omawianą sekwencję filmową jako prolog do spektaklu, narzucający określony sposób interpretacji całości, okaże się wówczas, że dominującym elementem doświadczenia (syn)estetycznego jest fizyczne doświadczenie przebywania w przestrzeni Stoczni Gdańskiej, które umożliwia swobodną jej eksplorację. Przekonuje o tym przede wszystkim obraz rejestrującej przedstawienie kamery, która najpierw towarzyszy wchodzącym do hali (syn)estetykom, a następnie swobodnie wędruje po surowych wnętrzach, rdzewiejących rusztowaniach i zakurzonych maszynach. Brak wyraźnego punktu, na którym skupia się realizator nagrania, odtwarza w ten sposób opisane przeze mnie w poprzednim rozdziale rozproszenie uwagi charakterystyczne dla doświadczenia (syn)estetycznego. Jak się jednak wydaje, wytwarzane w ten sposób doświadczenie (syn)estetyków biorących udział w *H.*, a także oglądających realizację Adamik, pociąga za sobą bardzo konkretny model pamięci, który w istotny sposób wpływa na interpretację całego wydarzenia.

Wydaje się, że integralnym elementem wytwarzającego się w przedstawieniu Klaty doświadczenia (syn)estetycznego jest model pamięci asocjacyjnej, w którym poszczególne wspomnienia uruchamiają się mimowolnie w wyniku kontaktu z materialnymi śladami przeszłości. Za przykład działania takiego modelu pamięci można uznać słynną scenę z powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, w której smak magdalenki uruchamia w głównym bohaterze ciąg wspomnień związanych z jego własną przeszłością.

O ile Proustowi asocjacyjna *mémoire involontaire* służy do ukazania skomplikowanej psychiki bohatera powieści, o tyle w omawianym przedstawieniu *site-specific* mechanizm ten ma umożliwiać (syn)estetykowi tworzenie własnej narracji na temat Stoczni Gdańskiej. Widać to wyraźnie w stosowanych przez Klatę strategiach włączania (syn)estetyków w działanie artystyczne. Mają oni bowiem okazję dosłownie wejść w przestrzeń gry *H.* i w ten sposób w pełni odczuć działanie *mémoire involontaire*. Reżyser dokonuje tego zabiegu na przykład w odniesieniu do najsłynniejszego monologu Hamleta. Przed spektaklem chętni (syn)estetycy otrzymują fragment scenariusza ze słynnym „być albo nie być”. Następnie zaprasza się ich do wejścia w pole gry podczas sceny pierwszego spotkania Hamleta z Rosenkranzem i Guildensternem. Wkrótce potem aktorzy wychodzą z ról i przeprowadzają swego rodzaju casting na głównego bohatera dramatu Szekspira, podczas którego widzowie odczytują z kartki słowa Hamleta. Mamy tu więc do czynienia z gestem całkowitego odrzucenia tradycyjnie silnej pozycji tego monologu w polskim teatrze jako centrum reżyserskiej interpretacji sztuki Szekspira. Nie chodzi jedynie o rezygnację z politycznych interpretacji tych słów, jak uczynił to między innymi Krzysztof Warlikowski w swoim *Hamlecie* z 1999 roku<sup>17</sup>. Klata wszelkie wspomnienia wcześniejszych interpretacji tego fragmentu dramatu zastępuje indywidualnymi, często bardzo osobistymi wspomnieniami (syn)estetyków. Aktorzy przerywają bowiem czytany przez nich monolog i, improwizując, pytają o ich własną interpretację tekstu, pierwsze teatralne doświadczenia lub o recytowane przez nich wiersze podczas szkolnych akademii. Reżyser odwołuje się tutaj do wspólnych kulturowych wspomnień (syn)estetyków z czasów komunistycznych. W ten sposób oficjalna pamięć *Hamleta* oraz Stoczni Gdańskiej, tak mocno naznaczona ogólnona-

---

<sup>17</sup> Zob. Grzegorz NIZIOŁEK, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Wydawnictwo Homini 2008. Autor dowodzi, że prowokacyjna nieobecność bezpośrednich nawiązań do polityki jest jednym z konstytutywnych dla tego spektaklu elementów, który wywołuje silne napięcie między oczekiwaniami widzów a tym, co dzieje się na scenie.

rodową retoryką, zostaje uzupełniona o indywidualne wspomnienia (syn)estetyków. Mogłoby się więc wydawać, że przedstawienie Klaty działa subwersywnie w tym sensie, że dopuszcza do głosu uczestników przemiany ustrojowej, których wspomnienia z czasów komunizmu często kłócą się z dominującą narracją, potępiającą dawny system. Jednak wystarczy zmienić tryb dostępu do *H.*, by zobaczyć, jak zarysowane w ten sposób doświadczenie (syn)estetyczne zostało – jak zapewne powiedziałyby Schneider – uwięzione w archiwalnym nagraniu Adamik, a następnie włączone w krytyczno-teatralny dyskurs na temat *H.* W tym celu przyjrzymy się bliżej opublikowanym po premierze recenzjom i opisom, które służą aktualizacji jeszcze innego doświadczenia (syn)estetycznego.

Zapisy doświadczenia, pozostawione przez recenzentów piszących o *H.*, zgodnie sytuują omawiany spektakl na przecięciu dwóch dyskursów: artystycznego i społeczno-politycznego. Z jednej strony krytycy odczytują gdański spektakl jako kolejne dzieło w szeregu polskich wystawień *Hamleta*, które od czasów Stanisława Wyspiańskiego miały stanowić swego rodzaju diagnozę stanu społeczeństwa, odpowiadając na jego słynne pytanie: „co jest w Polsce – do myślenia”<sup>18</sup>. W tym kluczu interpretuje się chociażby scenę audycji u Klaudiusza, przedstawiciela nowej władzy demokratycznej. U Szekspira scena ta przybiera kształt manifestacji siły nowego władcy, u Klaty natomiast zastąpiła ją napisana w trakcie prób sekwencja smakowania drogich win. Aktorzy, niczym zawodowi kiperzy, wymieniają francuskie nazwy trunków i z afektacją opisują ich wyrafinowany smak. Jak odnotowuje na przykład Piotr Gruszczynski:

Najpierw z mroku wylaniają się kieliszki z purpurowym winem. Klaudiusz (Grzegorz Gzyl) poprowadzi lekcję wymowy nazw drogich francuskich trunków. **Już wszystko wiadomo.** W nowym państwie, wśród bezużytecznych sprzętów strajkujących stoczniovców, panoszy się duch nowobogackiej mody. Nazwy

---

<sup>18</sup> Stanisław WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, oprac. Maria Prussak, Wydawnictwo Ossolineum 2007, s. 101.

są bardziej upajające niż samo wino. Kiedy pojawi się Hamlet (Marcin Czarnik) z nieodłącznym kijem do golfa, zmąci błogie obcowanie dworzan. Rozbije kieliszek i wyleje wino. Toast dworu zakończy się zaplamieniem białych strojów. Może nieco efekciarska ta krew na białych szatach, ale na razie wszystko działa<sup>19</sup>.

Cytowany fragment pokazuje, że ówczesny recenzent „Tygodnika Powszechnego” z perspektywy 2004 roku traktował przedstawienie Klaty jako parodię kapitalistycznych wartości, leżących u podstaw pozytywnej oceny przemian po 1989 roku, które doprowadziły do poprawy materialnych warunków życia znacznej części społeczeństwa.

Z drugiej strony Stocznia Gdańska, wybrana jako przestrzeń dla inscenizacji *Hamleta*, wprowadziła Klatę na grunt ostrej debaty publicznej, która toczyła się od 1989 roku na temat znaczenia i oceny dziedzictwa „Solidarności” w III Rzeczpospolitej. Takie spojrzenie na *H.* dobrze pokazuje recenzja Łukasza Drewniaka. Stwierdza on wręcz, że „Klaudiusz w interpretacji Grzegorza Gzyła to taki teatralny [Aleksander – M.Ch.] Kwaśniewski: światowy, sympatyczny, ale w przeszłość mu lepiej nie zaglądać”<sup>20</sup>. W ten sposób Drewniak w artystycznym geście Klaty dostrzegł krytykę konkretnego polityka, który miałby odpowiadać za proces przemian. Krytycy bardzo często podkreślali też, że splot teatru i polityki w *H.* świadczył o przynależności spektaklu do tego nurtu polskiego teatru, który krytycznie odnosi się do polskiej historii. Gdańskie przedstawienie powstało bowiem niedługo po wystawionej przez tego samego reżysera w Wałbrzychu ...*córce Fizdejki*, która w prowokacyjny i obrazoburczy sposób odnosiła się do polskiego myślenia o historii, karykaturu-

<sup>19</sup> Piotr GRUSZCZYŃSKI, *H., czyli piękna katastrofa*, „Tygodnik Powszechny”, 18 VII 2004, <http://tygodnik.onet.pl/kultura/h-czyli-piekna-katastrofa/nmqdv> (24.04.2015). Podkr. M.Ch.

<sup>20</sup> Łukasz DREWNIAK, *Człowiek z floretem*, „Przekrój” 2008, nr 31, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/3371.html> (24.04.2015).

jąc obrazy Jana Matejki i postaci powstańców. Taką interpretację *H.* dobrze obrazuje zestawienie kolejnych dwóch fragmentów recenzji, jakie ukazały się tuż po premierze. Drewniak pisze o tym, że „mit Hamleta został w nim na zimno zniszczony i zastąpiony inną, polską opowieścią”<sup>21</sup>. Roman Pawłowski zaś precyzuje, że chodzi tu o opowieść, której bohaterem jest „dzisiejsza Polska, w której rządzący **woleliby zapomnieć** o przeszłości, a duża część młodej generacji czuje się oszukana i odrzucona”<sup>22</sup>. Przywołane przeze mnie recenzje wyraźnie sugerują, że przedstawienie *Klaty* oferowało (syn)estetykom jednoznacznie krytyczne spojrzenie na proces społeczno-politycznych i ekonomicznych przemian w Polsce po 1989 roku, w której rządzący nie tylko zapomnieli o wydarzeniach z nieodległej przeszłości, ale także sprzeniewierzyli się wartościom „Solidarności”, budując państwo oparte na wykluczeniu niektórych grup społecznych.

Z dzisiejszej perspektywy wyłaniające się z recenzji na temat *H.* doświadczenie (syn)estetyczne wydaje się szczególnie aktualne w kontekście współczesnych rozliczeń z okresem transformacji ustrojowych lat dziewięćdziesiątych. Zwróćmy chociażby uwagę na opublikowany w 2014 roku w „Gazecie Wyborczej” wywiad z historykiem idei Marcinem Królem, który należał do najbardziej wpływowych zwolenników społeczno-ekonomicznych przemian w Polsce. Król dokonuje w nim rozliczenia z własną naiwną wiarą we wprowadzany wówczas neoliberalny system społeczno-ekonomiczny:

Zorientowałem się, że w liberalizmie zaczyna dominować składnik indywidualizmu, który po kolei wypiera inne ważne wartości i zabija wspólnotę. To zresztą łatwo wyjaśnić. Indywidualizm ma bardzo mocne wsparcie ze strony sił wolnego rynku, który na indywidualistycznym modelu życia zbija pieniądze. Natomiast wartości społeczne i obywatelskie, solidarność,

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> Roman PAWŁOWSKI, *Duński książę w cieniu stoczni*, „Gazeta Wyborcza”, 5 VII 2004, <http://www.e-teatr.pl/v1/pl/artykuly/2909.html> (02.04.2015). Podkr. M.Ch.



współdziałanie nie mają takiego dopalacza. One są „nieefektywne” z punktu widzenia ekonomii<sup>23</sup>.

Przytaczane przeze mnie słowa Marcina Króla w nieoczekiwanym sposób wywołują na nowo zapisane w recenzjach i opisach w *H. doświadczenie (syn)estetyczne*. Widać to najwyraźniej w chwili, kiedy przyjrzymy się stosowanym przez Klatę strategiom wytwarzania performatywności, z których pomocą obnaża on mechanizmy przemocy, funkcjonujące w nowej, demokratycznej Polsce. Jako przykład posłużyć może scena wypytywania Hamleta o miejsce, w którym ukrył on ciało Poloniusza. Jak pokazuje rejestracja Adamik, scena rozgrywa się na jednym z metalowych rusztowań, a (syn)estetycy obserwują akcję, stojąc na kondygnacji budynku, która znajduje się powyżej miejsca akcji. Scena w sposób oczywisty przywołuje zatem pamięć o brutalnych przesłuchaniach członków podziemnej opozycji oraz internowaniach po wprowadzeniu stanu wojennego. Wobec wcześniejszych ustaleń recenzentów teatralnych na temat postaci Klaudiusza jako przedstawiciela elit rządzących w Polsce, wymowa omawianej sceny wymyka się obowiązującemu jeszcze w latach dwudziestych XX wieku podziałowi sceny politycznej na dobrych i złych – tych, którzy walczyli z komunistyczną władzą, i tych, którzy ją wspierali. W tym kontekście usytuowanie (syn)estetyków powyżej miejsca, gdzie rozgrywała się opisywana scena, można interpretować jako próbę ustawienia ich w pozycji, z której mogą moralnie oceniać podejrzane działania władzy. Kłata zrównuje więc represje z powodów politycznych z przemocą, którą stosują instytucje władzy w świecie, gdzie obowiązuje zasada nieskrępowanej wolności osobistej jednostki. Takiej strategii potrzebował do sformułowania krytyki polskiego systemu społeczno-politycznego po 1989 roku. Jednocześnie opór Hamleta wobec państwa Klaudiusza, podobnie jak współczesne rozliczeniowe wyznania Marcina Króla, opiera się

---

<sup>23</sup> Marcin KRÓL, Grzegorz SROCZYŃSKI, *Byliśmy głupi*, „Gazeta Wyborcza”, 8 II 2014, [http://wyborcza.pl/magazyn/1,136528,15414610,Bylismy\\_glupi.html](http://wyborcza.pl/magazyn/1,136528,15414610,Bylismy_glupi.html) (20.04.2015).

na rozpaczliwym poszukiwaniu moralnych zasad, które powinny obowiązywać w momencie zmiany systemu politycznego. Umożliwiłoby to zniwelowanie nierówności społecznych, nie doprowadzając do ekonomicznego wykluczenia dużej grupy społeczeństwa. W omawianej scenie słynna wypowiedź głównego bohatera sztuki Szekspira, kiedy nazywa on Klaudiusza matką, płynnie przechodzi w śpiewaną przez Hamleta pieśń religijną *Matka, która wszystko rozumie*. Między innymi z tego właśnie powodu w cytowanej już recenzji Pawłowski stwierdził, że „to najbardziej polski z Hamletów, busolą jest dla niego chrześcijaństwo i Dekalog”<sup>24</sup>. Zapis doświadczenia recenzenta sugeruje, że przedstawienie – krytyczne wobec jednostronnie pozytywnego mitu „Solidarności” – jednocześnie utrwała dominujący tradycyjnie wpływ religii katolickiej na kształt polskiej tożsamości narodowej. Z tej perspektywy okazuje się zatem, że nie można jednoznacznie interpretować przedstawienia Klaty jako krytycznego komentarza wobec politycznej rzeczywistości Polski po 1989 roku. W jaki sposób taka zmiana interpretacji omawianego przedstawienia *site-specific* zmienia wytwarzające się w *H.* doświadczenie (syn)estetyczne?

Aby odpowiedzieć na postawione wyżej pytanie, jeszcze raz odwołam się do filmowej rejestracji przedstawienia Klaty, skupiając uwagę na fragmencie, który często bywa pomijany w opisach *H.* W pierwszej części nagrania pojawia się krótkie ujęcie, w którym jeden z aktorów, niczym przewodnik w muzeum, prowadzi (syn)estetyków z miejsca, w którym rozgrywa się jedna ze scen, na kolejne miejsce gry. Co się stanie, jeśli to ujęcie potraktujemy jako kolejną ramę referencyjną dla interpretacji *H.*? Jak mi się zdaje, może się wówczas okazać, że doświadczenie (syn)estetyczne w trakcie omawianego przedstawienia *site-specific* nie polega wcale na dowolnym eksplorowaniu przestrzeni Stoczni, co zdawał się sugerować opisany przeze mnie wcześniej sposób filmowania przedstawienia, oparty na

---

<sup>24</sup> Roman PAWŁOWSKI, *op. cit.*

swobodnym ruchu kamery. Jeśli uznamy sytuację prowadzenia (syn)estetyków przez przestrzeń Stoczni za ramę odniesienia dla ich doświadczenia, okaże się wtedy, że traci ono swój krytyczny potencjał, polegający na włączeniu ich indywidualnych wspomnień w dominujący dyskurs na temat Stoczni Gdańskiej. Uwieczniony na taśmie filmowej zabieg nie ma wyłącznie charakteru technicznego, wynikającego z wymogów bezpieczeństwa. Niezwykle istotny okazuje się bowiem fakt, że (syn)estetyków prowadzi Horacio. Tym samym nieuchronnie przyjmują oni punkt widzenia jednej z postaci sztuki, który zarazem profiluje ich doświadczenie. Co istotne, Horacio to ten bohater dramatu Szekspira, do którego na łożu śmierci Hamlet kieruje znamienne słowa: „Mów prawdę o mnie i o mojej sprawie / Tym, którzy nie dość o niej wiedzą”<sup>25</sup>. Zostaje on tym samym zobowiązany do opowiedzenia tragicznej historii duńskiego księcia, zapewniając mu pamięć potomnych. W ten sposób (syn)estetycy, którzy brali udział w przedstawieniu *Klaty*, jak każdy oglądający rejestrację *Adamik*, musieli wejść w role świadków i pośrednio stanąć po stronie Hamleta. Jeśli bowiem wydarzenia, które rozegrały się w Stoczni Gdańskiej, doprowadziły do upadku moralnego, o czym przekonuje opisana wcześniej sceniczna interpretacja dworu Klaudiusza, (syn)estetycy winni się identyfikować z przegranymi, którzy polegli w walce o tradycyjne wartości. W istocie podział na zwycięzców i przegranych niczym nie różni się więc od postsolidarnościowej retoryki sukcesu, z którą reżyser – jak dowodzili recenzenci – zdawał się polemizować. Widać więc wyraźnie, że wytwarzane w omawianym przedstawieniu doświadczenie (syn)estetyczne nie służy wcale krytycznemu spojrzeniu na proces społeczno-politycznych przemian w Polsce po 1989 roku. Jego istotą okazuje się raczej przekazanie zarówno (syn)estetykom, fizycznie biorącym udział w spektaklu, jak i wszystkim oglądającym rejestrację *Adamik*, konserwatywnej wizji przeszłości z jasnym podziałem na dobrych i złych bohaterów

---

<sup>25</sup> William SHAKESPEARE, *Hamlet*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo W drodze 1990, s. 203.

polskiej transformacji. Z tej perspektywy należy się zatem przyjrzeć temu, czym staje się doświadczenie (syn)estetyczne w *H*.

Jak się wydaje, opisana powyżej zmiana ramy referencyjnej, której dokonałem, skupiając uwagę na krótkim ujęciu rejestracji Adamik, doprowadziła do wytworzenia doświadczenia (syn)estetycznego, charakterystycznego dla kontaktu z taką formą pamięci kulturowej, którą Pierre Nora nazywa *lieu de mémoire*<sup>26</sup>. Chodzi o takie miejsce, obiekt lub praktykę kulturową, które powstają sztucznie w momencie, gdy „poczucie zerwania z przeszłością łączy się z wrażeniem, że pamięć uległa zniszczeniu” (s. 20). Różnego typu *lieux de mémoire* mają na celu zachowanie ciągłości pamięci w łańcuchu pokoleń. W tym kontekście doświadczenie (syn)estetyka w *H*. można opisać słowami Nory, który stwierdza, że „w ostatecznym rozrachunku to na jednostce i tylko na niej spoczywa brzemię pamięci, trudne do zrzucenia, choć niemal niewidoczne” (s. 24). Z tej perspektywy można stwierdzić, że zarówno w (syn)estetykach biorących udział w *H*., jak i w każdym, kto ogląda rejestrację Adamik, ma powstać przeświadczenie, że Stocznia Gdańska stanowi niezwykle istotny i często pomijany element ich narodowej tożsamości, element domagający się upamiętnienia. W tym kontekście nagranie spektaklu dodatkowo utwierdza status stoczni jako *lieu de mémoire*. Zadaniem *lieu de mémoire* jest bowiem wciąż na nowo wywoływać w jednostce silne doświadczenie obcowania z przeszłością, a tym samym gwarantować nieustanne odświeżanie pamięci. Dzięki temu przestrzeń Stoczni Gdańskiej zostaje włączona w obręb miejsc najważniejszych z punktu widzenia polskiego społeczeństwa. Przedstawienie Jana Klaty – wbrew temu, jak próbowali je interpretować krytycy teatralni – zostawia (syn)estetyków z nakazem pamiętania o Stoczni Gdańskiej. Ma się ono stać jednym z fundamentów współczesnej tożsamości Polaków.

---

<sup>26</sup> Pierre NORA, *Między pamięcią a historią. Les lieux de mémoire*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 20-27. Wszystkie cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

Zaprezentowana wyżej analiza *H. Klaty* pozwoliła mi pokazać dwie istotne cechy doświadczenia (syn)estetycznego. Po pierwsze doświadczenie to ani nie jest ulotne i efemeryczne, ani nie znika wraz z zakończeniem wydarzenia performatywnego. Przeciwnie, aktualizuje się ono w sytuacji każdorazowego kontaktu z różnego typu zapisami tego doświadczenia oraz materialnymi i niematerialnymi śladami tego historycznego przedstawienia *site-specific*. Po drugie analiza interesującego mnie doświadczenia (syn)estetyków w *H.* ma równie performatywny charakter, jak przedstawiona wcześniej analiza przedstawienia *King Bethel*. Posługując się wprowadzoną wcześniej terminologią Schneider, można z powodzeniem powiedzieć, że w zależności od trybu dostępu do przeszłości zmienia się samo doświadczenie (syn)estetyczne. W *H.* mieliśmy więc początkowo do czynienia z doświadczeniem nieskrępowanej eksploracji przestrzeni Stoczni Gdańskiej i związanym z nią mechanizmem pamięci asocjacyjnej, które wyłaniały się z wykorzystanego przez Katarzynę Adamik w rejestracji przedstawienia sposobu filmowania. Następnie zapisy doświadczenia recenzentów i opisy omawianego przedstawienia stały się podstawą doświadczenia, które Klata miał wywoływać u (syn)estetyków krytyczną oceną polskiej transformacji ustrojowej po 1989 roku. Ostatecznie jednak, zwracając uwagę na krótkie ujęcie filmu Adamik, w którym (syn)estetycy od sceny do sceny podążają prowadzeni przez Horacja, wytworzyłem jeszcze inne doświadczenie (syn)estetyczne. Okazało się, że może ono nie mieć krytycznego potencjału i utwierdzać oficjalny dyskurs na temat przeszłości, obarczając jednocześnie (syn)estetyków swego rodzaju nakazem pamiętania o utraconej wielkości Stoczni Gdańskiej. Zarysowana przeze mnie seria przekształceń doświadczenia (syn)estetycznego, która obejmowała zarówno mechanizmy indywidualnej pamięci asocjacyjnej (syn)estetyków, jak i zbiorowej pamięci kulturowej, każe w tym momencie zadać pytanie o rolę pamięci w doświadczeniu (syn)estetyka biorącego udział w przedstawieniu *site-specific*.



## ROZDZIAŁ 3

# JAK PAMIĘTAJĄ (SYN)ESTETYCY?

### FUZJA PAMIĘCI

W niniejszym rozdziale zajmę się kwestią roli pamięci w doświadczeniu (syn)estetycznym uczestnika przedstawień *site-specific*, która została jedynie zasygnalizowana w rozdziale *Od widza do (syn)estetyka*. Omawiany w poprzednim rozdziale przykład H. Jana Klaty pokazał bowiem, że w interesującym mnie doświadczeniu mamy do czynienia zarówno z procesami właściwymi pamięci asocjacyjnej, rozumianej jako proustowska *mémoire involontaire*, jak i z formami pamięci kulturowej, jak chociażby *lieux de mémoire*. Jednocześnie trudno powiedzieć, żeby przez cały czas trwania H. jeden z wymienionych typów pamięci dominował nad drugim. Przeciwnie, patrząc z perspektywy sformułowanej wcześniej definicji doświadczenia (syn)estetycznego jako afektywnego asamblażu różnych typów doświadczeń, należy stwierdzić, że w przedstawieniu Klaty mieliśmy do czynienia ze swoistą fuzją dwóch typów pamięci. Nie chodzi mi tutaj jednak o potoczne rozumienie słowa fuzja, oznaczające połączenie dwóch bytów w jeden. Będę się raczej posługiwał funkcjonującym w teorii asamblaży terminem „unikalno-universalny efekt fuzji [*singular-generic fusion effect*]”, który zaproponował kanadyjski filozof Brian Massumi w pracy *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurent Arts*<sup>1</sup>. Zaczepnięte z organistycznej filozofii

---

<sup>1</sup> Brian MASSUMI, *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurent Arts*, The MIT Press 2011. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

Alfreda Whiteheada pojęcie fuzji oznacza tu stopienie się w jedno krańcowo różnych modalności doświadczenia, przy jednoczesnym zachowaniu różnic między nimi. Z jednej strony Massumi nazywa ten efekt unikalnym, gdyż w zależności od kontekstu powstaje zupełnie inne doświadczenie, składające się z każdorazowo innych – często niespójnych ze sobą – komponentów. Z drugiej strony opisywana przez Massumiego fuzja może zachodzić pomiędzy wszelkimi możliwymi aspektami doświadczenia rzeczywistości, a nie wyłącznie między doświadczeniami zmysłowymi bądź intelektualnymi. O ogromnym zasięgu tak rozumianej fuzji może świadczyć chociażby poniższy fragment rozważań Massumiego:

Wrażenie zmysłowe i działanie. Doświadczenie kontaktu z materialnym przedmiotem i jego pozorem. Doznanie fizyczne i sama idea tego doznania. Relacja immanentna i relacja zewnętrzna. Konkretne (zmysłowe) doświadczenie i doświadczenie pozazmysłowe (amodalne). Spojrzenie i interpretacja tego spojrzenia. Doświadczenie konkretnego miejsca i dyspozycja do doświadczenia każdego miejsca. Monadologia i nomadologia. To nie dualizmy, lecz swoiste bieguny dynamicznie obracającej się róży wiatrów, umieszczonej na abstrakcyjnej mapie potencjalnego doświadczenia. Na tej mapie jest oczywiście wiele stron świata. (...) Co chwilę następuje unikalno-universalna fuzja wszystkich typów tych doświadczeń, które w różnym stopniu natężenia wzajemnie się przenikają i uzupełniają, tworząc pole doświadczenia emergentnego (s. 76).

Widać wyraźnie, że doświadczenie rzeczywistości, które pojawia się w wyniku wspomnianej wyżej fuzji, nie jest wyłącznie prostą sumą różnych typów doświadczeń. Massumi posługuje się przymiotnikiem „emergentny” w znaczeniu, jakie nadał mu w cytowanej wcześniej pracy *A New Philosophy of Society* Manuel DeLanda, określając asamblaż jako „całości, których właściwości pojawiają się [emerge] w wyniku interakcji pomiędzy ich komponentami” (s. 10). Innymi słowy, doświadczenie rzeczywistości ma zupełnie odmienne właściwości niż poszczególne typy doświadczeń, które się nań składają.



Dlatego więc, jak chce Massumi, doświadczenie to może się składać jednocześnie z tak konkretnego doświadczenia fizycznego jak spojrzenie oraz z doświadczenia, które zachodzi na pewnym poziomie abstrakcji, jak interpretacja tego spojrzenia przez tego, kto patrzy. W tym kontekście myślenie o efektach fuzji pamięci pozwala dostrzec niejednoznaczne i dynamiczne związki między doświadczeniami, które do tej pory badacze pamięci traktowali jako należące do zupełnie różnych sfer doświadczenia. Dlatego więc do sporządzonego przez Massumiego katalogu doświadczeń, między którymi zachodzi fuzja, proponuję dodać fuzję indywidualnej i kulturowej pamięci. Współcześni badacze pamięci traktują je jako dwa przeciwstawne wobec siebie sposoby pamiętania. Pierwszy z nich wydaje się całkowicie uzależniony od indywidualnych cech konkretnej jednostki, gdyż łatwo go sprowadzić do psychicznych i neurologicznych procesów zachodzących w jej umyśle. Natomiast drugi sposób pamiętania, choć efekty jego działania można pokazać, analizując konkretne zjawiska kulturowe, wydaje się wyłącznie teoretycznym konstruktem, za pomocą którego można opisywać procesy formowania się tożsamości zbiorowych. Tymczasem w doświadczeniu (syn)estetycznym trudno kategorycznie stwierdzić, czy konkretne wspomnienia pojawiają się w wyniku mimowolnych skojarzeń, wywoływanych przez różnego typu zmysłowe i intelektualne bodźce, czy też jako rezultat społeczno-politycznych i kulturowych procesów, w które uwikłane jest konkretne przedstawienie.

Wychodząc od zdefiniowanego powyżej efektu fuzji, o jakim pisze Massumi, postaram się odpowiedzieć na sformułowane w tytule rozdziału pytanie o model pamięci, który zdoła precyzyjnie opisać dynamiczne relacje między indywidualnymi i kulturowymi wspomnieniami w doświadczeniu (syn)estetyka biorącego udział w przedstawieniu *site-specific*. W tym celu w pierwszej kolejności przyjrzę się sformułowanej przez Jana Assmanna niezwykle wpływowej teorii pamięci kulturowej. Ona to bowiem sprawiła, jak mi się wydaje, że doszło do ukonstytuowania się obowiązującego we współczesnych badaniach nad pamięcią dychotomicznego podziału

na pamięć kulturową i komunikatywną<sup>2</sup>. W kontekście doświadczenia (syn)estetycznego w przedstawieniach *site-specific* szczególnie interesuje mnie zaś to, w jaki sposób dualistyczny system Assmanna oddziałuje na współczesną refleksję nad związkami między pamięcią i przestrzenią zbiorową. Dlatego krytycznie przeanalizuję koncepcję ducha i nawiedzonego domu jako tych figur pamięci, które wprowadził Marvin Carlson w pracy *The Haunted Stage*<sup>3</sup>, kiedy starał się opisać proces odbioru tradycyjnego dzieła teatralnego pod kątem działających w nim mechanizmów wspomnienia, wykorzystując motyw ducha jako figurę pamięci kulturowej. Oznacza ona proces cyrkulacji materiału kulturowego w teatrze, który Carlson traktuje jako instytucję pośredniczącą aktywnie w tym, żeby dane społeczeństwo powróciło do zbiorowej przeszłości i dzięki temu ugruntowało własną tożsamość. Przyznając teatrowi tę szczególną instytucjonalną pozycję, amerykański performatyk lekceważy istotny model pamięci asocjacyjnej, charakterystyczny dla doświadczenia (syn)estetyka w przedstawieniu *site-specific*. Aby pokazać problematyczność ujęcia ducha jako figury pamięci w odniesieniu do interesującego mnie doświadczenia, przyjrzę się bliżej przedstawieniu *Tunnel 228* (2009) brytyjskiego kolektywu Punchdrunk, wystawionemu w podziemiach londyńskiego dworca Waterloo. Dopiero na tej podstawie podejmę próbę odpowiedzi na kluczowe pytanie o to, jak pamiętają (syn)estetycy.

Przykład *Tunnel 228* posłuży jako podstawa do sformułowania nowego modelu pamięci, który – mam nadzieję – odpowiada asambłażowemu i afektywnemu doświadczeniu (syn)estetyka w przedstawieniach *site-specific*. Nie chodzi mi jednak o model wykorzystu-

---

<sup>2</sup> Jan ASSMANN, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. Robert TRABA, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

<sup>3</sup> Marvin CARLSON, *op. cit.* Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

jący najnowsze badania nad procesami pamięciowymi synestetyków. W przywoływanej wcześniej pracy *Synesthesia. A Union of Senses* Richard Cytowic przekonuje, że ich pamięć ma charakter wyłącznie indywidualny, związany z fizjologicznymi procesami zachodzącymi w ich mózgu. Opisuje on na przykład przypadek czterdziestoosmioletniej synestetyczki, oznaczonej w sprawozdaniu z badań jako SdeM. Cierpi ona na zaniki pamięci, które pojawiają się w wyniku anosmii, czyli utraty zmysłu węchu. Cytowic przekonuje, że anosmia zablokowała u pacjentki typowe dla synestetyków zjawisko eksplozji pamięci, które polega na spontanicznym wywoływaniu wspomnień przez różnego typu doświadczenia zmysłowe. W przypadku SdeM chodzi o doświadczenia olfaktoryczne, które – jak twierdzi – „wywoływały zupełnie inne wspomnienia, niż te, które określone zapachy wywołują u ciebie albo u mnie” (s. 196). Oznacza to, że indywidualne wspomnienie w proponowanym przez niego modelu pamięci synestetyka kształtuje się odmiennie, zależnie od konkretnych uwarunkowań fizycznych. Tymczasem indywidualne wspomnienie, choć ma wyraźnie asocjacyjny charakter, w znacznej mierze zależy od kulturowych i społecznych uwarunkowań, w jakich się pojawia.

W niniejszym rozdziale, w oparciu na pochodzącą z lat dwudziestych XX wieku koncepcję *mémoire collective* Maurice’a Halbwachsa, zaproponuję model teoretyczny, który pozwoli opisać mechanizmy pamięciowe (syn)estetyków. Halbwachs przekonująco dowodził bowiem, że każde wspomnienie jest tyleż indywidualne, co zbiorowe. Ponadto wyraźnie pokazywał, że między pamięcią zbiorową danej grupy społecznej a indywidualnymi wspomnieniami i asocjacjami jej członków zachodzą niezwykle dynamiczne relacje, polegające na nieustannej negocjacji znaczeń, jakie przypisują oni konkretnym miejscom w przestrzeni. W pracy *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* precyzyjnie pokazał konsekwencje rozumianej w ten sposób fuzji pamięci na przykładzie performatywnych działań w przestrzeni Ziemi Świętej, służących implementacji na tych terenach tradycji chrześcijańskich około IV wieku

n.e.<sup>4</sup>. Na zakończenie rozdziału zastanowię się również nad tym, w jaki sposób można wykorzystać figury ducha i nawiedzonego domu jako figury pamięci (syn)estetyka w przedstawieniu *site-specific*. Posłuży to następnie jako punkt wyjścia do postawienia szerszego pytania o to, kto lub co sprawuje kontrolę nad pamięcią (syn)estetyków w przedstawieniu *site-specific*.

## PAMIĘĆ KULTUROWA I FIGURY PAMIĘCI

Z perspektywy naszkicowanej powyżej koncepcji fuzji pamięci można zobaczyć, że cieszący się popularnością wśród zachodnioeuropejskich humanistów nurt badań, który mniej więcej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku określa się mianem *memory studies*, opiera się na niezwykle ostrej binarnej opozycji między pamięcią indywidualną a pamięcią kulturową. Spróbujmy zatem przyjrzeć się bliżej momentowi, w którym na gruncie refleksji pamięciologicznej ukonstytuowało się to rozróżnienie. Choć współcześni badacze pamięci wykorzystują w swoich badaniach różnorodne modele pamięci, niewątpliwie najsilniejszą pozycję – zwłaszcza wśród niemieckich pamięciologów – zajmuje wydana w 1992 roku praca egiptologa i kulturoznawcy Jana Assmanna *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Assmann, analizując starożytną kulturę żydowską i egipską, wprowadził ścisły podział na pamięć kulturową i pamięć komunikatywną. Pierwsza z nich opiera się na „zinstytucjonalizowanej mnemotechnice” (s. 68) i polega na przekazywaniu z pokolenia na pokolenie jednej utrwalonej kulturowo wersji przeszłości, która staje się oficjalną pamięcią danej społeczności. Druga natomiast określa transfer wspomnień na poziomie mniejszych wspólnot, który bazuje na indywidualnych opowieściach świadków minionych wydarzeń. Przekazują oni po-

---

<sup>4</sup> Maurice HALBWACHS, *La topographie légendaire...* Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

tomkom swoją – często sprzeczną z dominującą – relację o niedalekiej przeszłości po to, by następne pokolenia wiedziały, „jak było naprawdę”. Tym samym Assmann w wyjątkowo arbitralny sposób rozdziela dwa sposoby pamiętania, które w istocie są ze sobą nierozdzielnie związane. Można bowiem przekonująco pokazać, że indywidualna pamięć świadków minionych wydarzeń i proces jej przekazywania mają równie kulturowy charakter, jak dominujące wersje przeszłości, wytwarzane przez instytucje. Tę właśnie słabość zarysowanej przez Assmanna binarnej opozycji między dwoma rejestrami pamięci, które miałyby stanowić dwa „końce bez środka” (s. 66), pozwoli pokazać bliższa analiza jego rozważań.

Socjologiczny charakter teorii Assmanna sprawia, że w dychotomicznym układzie pamięć kulturowa/pamięć komunikatywna ta pierwsza zyskuje dominującą pozycję, gdyż ma charakter narracji historycznej, wyraźnie konstruowanej w celach politycznych. Dzięki temu pamięć kulturowa okazuje się stosunkowo łatwa do uchwycenia w trakcie analizy konkretnych artefaktów i praktyk kulturowych. Pamięć komunikatywną traktuje on z kolei jako wyidealizowany mechanizm wolnego od wpływów kultury zapamiętywania, które przybiera formy – jak pisze – „nieformalne, mało wykształcone, **naturalne**, powstające w wyniku codziennych interakcji” (s. 71; podkr. M.Ch.). Użycie przez niemieckiego badacza przymiotnika „naturalny” wskazuje tymczasem, że w jego teorii wciąż daje o sobie znać opozycja między naturą a kulturą. O tym, jak krucha okazuje się w istocie granica między tymi dwoma obszarami ludzkiego doświadczenia, przekonuje analiza społeczno-politycznego kontekstu, w którym powstała *Pamięć kulturowa*. Ustalenia jej autora narodziły się jako krytyczna reakcja na nachalną i intensywną politykę upamiętniania Holokaustu, którą w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku prowadziły zjednoczone Niemcy pod rządami chadecckiego kanclerza Helmuta Kohla<sup>5</sup>. Działo się to w reakcji na sytuację,

---

<sup>5</sup> Można w tym kontekście przywołać również krytykę instrumentalnego wykorzystania Holokaustu przez państwo niemieckie, jaką przedstawił w jednym

w której umierali naoczni świadkowie Holokaustu. Dla niemieckiego badacza był to ostatni moment, w którym o przeszłości opowiadało jeszcze „pokolenie, dla którego prześladowanie i zagłada Żydów przez Hitlera stanowią przedmiot osobistego, traumatycznego wspomnienia” (s. 66). Tym samym Assmann uważał, jakoby chodziło o wspomnienia naturalne tylko dlatego, że nie wchodziły one do dominującego dyskursu na temat przeszłości i nie służyły utwierdzeniu oficjalnej narracji historycznej. Aby zakwestionować naturalność tego typu wspomnień, wystarczy przywołać analizy autobiograficznej książki *Czy to jest człowiek?* Primo Leviego, w których Hayden White przekonująco pokazuje, jak we wspomnieniach naocznego świadka obozu koncentracyjnego ujawniają się tradycyjne figury stylistyczne zaczerpnięte z literatury hagiograficznej<sup>6</sup>. Niepodzielnie dowodzi, że każdy, kto próbuje wyartykułować nawet najbardziej osobiste i traumatyczne wspomnienie, okazuje się skazany na posługiwanie się narracyjnymi chwytami, które zostały mu przekazane w procesie edukacji. Ustalenia amerykańskiego badacza skłaniają do zakwestionowania sztywnych granic między pamięcią kulturową a pamięcią komunikatywną. To zaś pozwoli pokazać, że między indywidualnym wspomnieniem a procesami pamięci kulturowej zachodzą skomplikowane relacje, które kształtują się nieco inaczej w zależności od konkretnego zjawiska kulturowego.

Sam Assmann stara się usilnie łączyć kategorię charakteru dokonanej przez siebie podziału. Dlatego pisze, że relacja między dwoma typami pamięciami „zależy każdorazowo od konkretnego przypadku” (s. 71). Jednak badacz stosujący zaproponowane przez niego kategorie do analizowania różnych zjawisk kultury

---

z publicznych wystąpień Martin Walser. O relacjach między niemieckim dyskursem publicznym a refleksją nad pamięcią kulturową szerzej pisała Magdalena Saryusz-Wolska we wprowadzeniu do redagowanej przez siebie książki *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, s. 7-38.

<sup>6</sup> Por. Hayden WHITE, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, tłum. Ewa Domańska, [w:] IDEM, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Universitas 2009, s. 203-218.

traktują je jako pojęcia, które wzajemnie się wykluczają. Tworzone przez nich teorie zakładają w rezultacie albo bierną rolę jednostki wobec dominacji instytucji zarządzających kulturowymi obrazami przeszłości, albo też podkreślają utopijny postulat naturalności indywidualnego wspomnienia wobec sztucznie konstruowanej pamięci oficjalnej. W każdym z tych przypadków pomijany bywa ogromny obszar performatywnych współzależności między pamięcią kulturową a pamięcią komunikatywną. Fuzja pamięci jest bowiem procesem dynamicznym i w przypadku każdego przedstawienia kulturowego powstaje inna konfiguracja elementów pamięci zbiorowej oraz indywidualnych wspomnień uczestników konkretnego przedstawienia. Aby zilustrować różnorodność możliwych interakcji między pamięcią kulturową i pamięcią komunikatywną, odwołam się do konkretnego zjawiska kulturowego.

W kontekście wspomnień świadków II wojny światowej, na co powoływali się cytowani wcześniej Assmann i White, warto zwrócić uwagę na przedstawienie *Transfer!* (2006) Jana Klaty. Zostało ono przygotowane przez wrocławski Teatr Współczesny w koprodukcji z berlińskim Hebbel am Ufer w momencie ogromnego politycznego napięcia między dwiema narracjami, polską i niemiecką, na temat II wojny światowej. Z jednej strony chodziło o niemiecką pamięć o osobach wypędzonych z Prus Wschodnich, Pomorza i Śląska, należących przed wojną do Niemiec, jako o ofiarach polityki prowadzonej przez polskie władze po 1945 roku. Taką wersję przeszłości propagowała chociażby Erika Steinbach, która nie tylko upominała się o przywrócenie pamięci o wypędzonych jako ofiarach II wojny światowej, lecz za pośrednictwem założonego przez siebie stowarzyszenia Preußische Treuhand (Powiernictwo Pruskie) domagała się wręcz restytucji mienia niemieckiego pozostawionego na ziemiach zachodniej Polski. Z drugiej strony w Polsce, niejako w odpowiedzi na zgłaszane przez Steinbach postulaty, senator konserwatywnego ugrupowania Prawo i Sprawiedliwość Dorota Arciszewska-Mielewczuk założyła w 2004 roku stowarzyszenie Powiernictwo Polskie, które miało oferować pomoc prawną Polakom poszkodowanym

w wyniku masowych powojennych przesiedleń z kresów Rzeczpospolitej w ramach akcji Wisła. W sferze symbolicznej Powiernictwo Polskie miało być formą sprzeciwu wobec tego, co Arciszewska-Mielewczyk określała jako „rewoltę pamięci”<sup>7</sup>, czyli proces zakłamywania polskiej wersji przeszłości, w której Polacy padli ofiarą hitlerowskich Niemiec. Naszkicowana w ten sposób sytuacja społeczno-polityczna w znaczący sposób wpływała na interpretację przedstawienia Klaty.

*Transfer!* można odczytać jako próbę wypracowania wspólnej polsko-niemieckiej pamięci II wojny światowej. W tym celu Kłata zaprosił do współpracy Niemców wysiedlonych z Wrocławia w 1945 roku oraz Polaków, którzy w ramach powojennego programu przesiedleń przyjechali do tego miasta z okolic Lwowa. *Transfer!* próbuje przekonać widzów o tym, że krzywdy, jakich doznali zarówno polscy, jak i niemieccy przesiedleńcy, to efekt bezwzględnej polityki Churchilla, Roosevelta i Stalina. Podczas konferencji w Teheranie (1943), Jałcie (1945) i Poczdamie (1945) w sposób arbitralny wyznaczili oni powojenne granice europejskich państw, zmuszając w ten sposób miliony ludzi do zmiany miejsca zamieszkania. W przedstawieniu Klaty wymienione wydarzenia historyczne, odgrywane przez profesjonalnych aktorów wrocławskiego teatru w formie krótkich scenek, przeplatane są świadectwami siedzących w głębi sceny amatorów, Polaków i Niemców, którzy jako dzieci uczestniczyli w przesiedleństwach. Co chwilę wychodzą oni na proscenium i dzielą się z widzami wspomnieniami na temat tego, czym były przesiedlenia: opowiadają zabawne historie i anegdoty z własnego życia, śpiewają zapamiętane z dzieciństwa piosenki czy odczytują fragmenty pamiętników, które prowadzili w młodości. Mogłoby się wydawać, że autentyczność amatorów występujących na scenie powinna wystarczyć do tego, by potwierdzić status ich wspomnień jako świadectwa przeszłości. Jednak, opisując rolę indywidualnego świadectwa w procesie historyograficznym w pracy *Pamięć, historia, zapomnienie*, Paul Ricoeur

---

<sup>7</sup> Dorota ARCISZEWSKA-MIELEWCZYK, *Droga donikąd*, „Region. Gazeta Polsko-Niemiecka” 2006, nr 19, <http://www.region24.info/art-19.html> (05.06.2015).



przekonująco dowodzi, że „świadek domaga się, by mu uwierzone”<sup>8</sup>. Oznacza to, że osobiste wspomnienie świadka, potwierdzające bądź negujące określoną wersję przeszłości, zawsze natrafi na nieufność ze strony społeczności, której je przedstawiono. Indywidualne wspomnienie jest więc zawsze przedmiotem negocjacji i podlega różnego typu napięciom społecznym. Zadaniem historyka jest poddać je takim obiektywizującym procedurom, by mogło wejść do historycznej narracji jako wiarygodne świadectwo przeszłości. W *Transferze!* funkcję procedur uwierzytelniających indywidualne wspomnienia aktorów-amatorów spełniają zastosowane przez Klatę strategie teatralne. Dopiero z ich pomocą można wytworzyć na scenie wspomnienia aktorów-amatorów jako wiarygodne świadectwo przeszłości. W interpretacji przedstawienia trudno jednoznacznie oddzielić od siebie indywidualne wspomnienia świadków od uwiarogodniających je strategii artystycznych twórców przedstawienia. Performatywne procesy, prowadzące do powstania opisanej w ten sposób fuzji pamięci, można pokazać, przyglądając się bliżej dwóm odmiennym strategiom, wykorzystanym przez Klatę w *Transferze!*

Pierwszą strategię artystyczną, z której Kłata próbuje skorzystać, żeby usunąć wszelkie podejrzenia co do wiarygodności wspomnień amatorów biorących udział w przedstawieniu, da się uchwycić, analizując sposób zarządzania przestrzenią sceniczną. Została ona zorganizowana wokół dwóch oddzielonych od siebie płaszczyzn. Jedną z nich wyznacza podest, który przez cały czas przedstawienia znajduje się nad powierzchnią sceny. Umieszczeni na nim aktorzy odgrywają role Churchilla, Roosevelta i Stalina, którzy podczas powojennych konferencji ustalają kształt powojennych granic państw europejskich. Drugą płaszczyznę tworzy pokryta ziemią powierzchnia sceny, zarezerwowana wyłącznie dla amatorów – bezpośrednich uczestników procesów geopolitycznych. Posługując się ustaleniami Haydena White’a, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia

---

<sup>8</sup> Paul RICOEUR, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Wydawnictwo Universitas 2000, s. 212.

z dwiema grupami uczestników procesu historycznego: tymi, którzy piszą historię, oraz tymi, którzy zostali z niej wykluczeni<sup>9</sup>. Zastosowany przez Klatę dychotomiczny układ przestrzenny przekłada się na sposób, w jaki przedstawiają się nam dwie grupy uczestników przedstawienia. Wielka Trójka przyjmuje w *Transferze!* czytelnie karykaturalną formę. Wykorzystując środki aktorskie o wyraźnie farsowej proveniencji, aktorzy sprowadzają historyczne postaci do najbardziej stereotypowych gestów i zachowań. Churchill okazuje się zarozumiałym gburem, Roosevelt zniedołężniałym starcem, a Stalin tyleż brutalnym, co przebiegłym manipulatorem. Wielokrotnie wywołuje to śmiech widzów, którzy rozpoznają ironiczny dystans, z jakim aktorzy traktują grane przez siebie postaci.

Na tle wyrazistej gry aktorskiej obecność amatorów na scenie może się widzom wydawać zdecydowanie bardziej autentyczna. Przekonuje o tym chociażby sposób, w jaki twórcy przedstawienia podkreślają cielesność zaawansowanych wiekowo amatorów. Gdy na przykład siedzą oni na krzesłach z tyłu sceny, pada na nich monochromatyczne światło z góry, zdecydowanie pogłębiając zmarszczki na ich twarzach. Co więcej, niektórzy mają wyraźne trudności z chodzeniem, poruszają się o kulach bądź utykają. W przeciwieństwie do niedołęstwa Roosevelta, fizyczne ograniczenia amatorów momentalnie budzą w widzu obawę o to, czy będą oni w stanie fizycznie wytrzymać trwające niemal dwie godziny przedstawienie. Tym bardziej że zmęczenie niektórych bohaterów przedstawienia staje się coraz bardziej widoczne. Jednak uwypuklanie cielesności amatorów nie służy wyłącznie wzmocnieniu empatycznej reakcji widowni. Starzejące się ciało świadka funkcjonuje bowiem również jako kulturowe medium pamięci, na którym – jak przekonuje w *Erinnerungsräume* Aleida Assmann – zapisują się ślady przeszłości, powstające „w wyniku długotrwałego wykonywania danej czynności, nieuchronnego upływu czasu działania określonej siły zewnętrznej” (s. 242). Innymi słowy, podkreślanie przez twórców

---

<sup>9</sup> Por. Hayden WHITE, *Zdarzenie historyczne*, [w:] IDEM, *Proza historyczna*, s. 252.

wieku, ograniczeń fizycznych i zmęczenia amatorów można odczytać jako strategię uwiarygodniającą ich pozycję nie tylko jako autentycznych uczestników wydarzeń, o których sami opowiadają, lecz także jako ofiar działania Churchilla, Roosevelta i Stalina. Okazuje się, że wpływ mechanizmów związanych z pamięcią kulturową na indywidualne świadectwa bohaterów *Transferu!* zaczął się na długo przed tym, zanim mogli opowiedzieć widzom swoje wspomnienia. Przyjrzyjmy się zatem, co się dzieje w momencie, gdy wreszcie zabierają głos. W tym celu zwróćmy uwagę na dramaturgię spektaklu *Klaty*.

Analizując dramaturgiczną strukturę omawianego przedstawienia, można dostrzec drugą strategię performatywnego wytwarzania fuzji pamięci w *Transferze!* Kwestie wypowiedziane przez amatorów na scenie zostały bowiem napisane przez dwoje dramaturgów, Sebastiana Majewskiego i Dunję Funke, na podstawie przeprowadzonych z nimi rozmów. W ten sposób narzucono przedstawieniu dyscyplinę czasową, gdyż w trakcie prób amatorzy często nazbyt długo opowiadali swoje historie, wykraczając poza czas trwania tradycyjnego spektaklu teatralnego. Co więcej, każdy z dramaturgów przedstawienia zastosował inną strategię spisywania wspomnień świadków. Dunja Funke posłużyła się techniką teatru *verbatim*, którego twórcy prezentują na scenie niezmodyfikowane dokumenty historyczne i relacje świadków. Niemiecka dramaturżka spisała po prostu nagrane na dyktafon wspomnienia amatorów, nie poddając ich żadnej obróbce. Dla Majewskiego tymczasem relacje polskich uczestników przedstawienia stanowiły jedynie pretekst do przygotowania autonomicznego wobec nich tekstu, który następnie amatorzy wygłaszali na scenie. Obie strategie dramaturgiczne pokazują, że nie możemy jednoznacznie stwierdzić, czy wspomnienia amatorów biorących udział w *Transferze!* są ich własnymi wspomnieniami. Czy możemy jednak mówić o manipulacji twórców, którzy wykorzystali świadków, by uwiarygodnić swoją własną interpretację przeszłości? Wydaje się, że konsekwencje powstającej w *Transferze!* fuzji pamięci są bardziej skomplikowane. Aby się o tym przekonać, należy

przyjrzeć się bliżej efektom, jakie uzyskują twórcy przedstawienia, stosując naszkicowane powyżej strategie dramaturgiczne.

W *Transferze!* mamy do czynienia z sytuacją, w której amatorzy grają w przedstawieniu siebie z przeszłości, lecz tekst, który wypowiadają, został napisany przez kogoś innego na podstawie ich wspomnień. Nie można jednak powiedzieć, że tego typu granie jest w tym kontekście tożsame z udawaniem. Analizując problem obecności amatorów na scenie, Artur Duda w pracy *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym* stwierdził: „Granie siebie jest specyficznym i dość rozpowszechnionym w kulturze sposobem bycia sobą”<sup>10</sup>. Innymi słowy, w obecności amatora na scenie niemożliwe dla widza staje się oddzielenie granej przez niego postaci od „niego samego”. Tym samym obecność ta ma silnie performatywny charakter. Podczas przedstawienia widz nieustannie negocjuje między ciałem fenomenalnym i ciałem semiotycznym amatora, które – winaczey, niż kiedy aktor gra postać dramatu – są niemal identyczne. W efekcie nigdy nie można mieć pewności co do tego, kiedy amator gra siebie, a kiedy „jest sobą”. Jak mi się wydaje, Klata wykorzystał w *Transferze!* tak rozumiany performatywny aspekt obecności amatorów na scenie, aby uwiarygodnić status ich indywidualnych wspomnień jako świadectwa przeszłości. Widać to wyraźnie w sposobie, w jaki amatorzy wypowiadają tekst napisany przez Funke i Majewskiego. Nie trzymają się oni zasad scenicznego mówienia, przez co ich opowieści stają się niezwykle monotonne. Przypominają raczej występy dzieci recytujących wiersze na szkolnej uroczystości. Nie można jednak powiedzieć, że to, jak amatorzy opowiadają swoje historie, podważa ich wiarygodność jako świadków przeszłości. Wręcz przeciwnie, sposób wypowiedzania tekstu może bowiem przywołać widzom na myśl znaną z ich codziennego życia sytuację, w której babcia albo dziadek podczas rodzinnej uroczystości po raz kolejny opowiadają wielokrotnie już powtarzaną historię z ich własnej prze-

---

<sup>10</sup> Artur DUDA, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2006, s. 170.

szłości. Z tej perspektywy wspomnienia uczestników *Transferu!* widzowie mogą uznać za autentyczne właśnie dlatego, że – podobnie jak opowieści ich krewnych – są elementem określonego, regularnie powtarzanego scenariusza.

Wypowiadanie spisanych przez dramaturgów wspomnień na scenie ma jeszcze jedną konsekwencję dla powstającej w przedstawieniu fuzji pamięci. Długość tekstu, którego starsi ludzie muszą nauczyć się na pamięć, nieodwołalnie sprawia, że w trakcie przedstawienia często gubią się i zapominają swoich kwestii. Amatorzy w różny sposób reagują na te pomyłki: nerwowo się śmieją bądź rezygnują z dalszego opowiadania swojej historii. Dlatego podczas wszystkich przedstawień obecny jest sufler, którego aktywność w niektórych momentach *Transferu!* staje się bardzo intensywna. Obecność suflera, która – zdawałoby się – powinna obnażać fakt, że świadkowie nie mówią od siebie, nie prowadzi jednak do zakwestionowania wiarygodności ich wspomnień. Możliwość pomyłki w rekonstruowaniu wydarzeń z przeszłości wpisuje się bowiem w mechanizm działania pamięci indywidualnej. Idąc za tym sposobem myślenia o pamięci indywidualnej, widzowie *Transferu!* mogą zinterpretować te fragmenty przedstawienia, w których aktorzy zapominają napisany przez Funke i Majewskiego tekst, jako momenty niepewności bądź wahania, typowe dla wspominających osób. Nie wszyscy przecież zdają sobie sprawę, że wypowiadane przez amatorów kwestie są efektem pracy dramaturgów. Informacja o tym nie pojawiła się bowiem wprost w materiałach promujących spektakl. Okazuje się więc, że widzowie mogą uwierzyć świadkom bez względu na to, że ich wspomnienia zostały spisane bądź napisane przez kogoś innego. Tym samym strategia twórców przedstawienia, którą Assmann zapewne uznałby za element pamięci kulturowej, w przedstawieniu *Klaty* służy utwierdzeniu widzów w przekonaniu, że świadkowie przeszłości dzielą się z nimi swoimi indywidualnymi wspomnieniami.

Omówiony przeze mnie przykład *Transferu!* w żaden sposób nie wyczerpuje możliwości powstawania w działaniach artystycz-

nych rozmaitych konfiguracji pamięci kulturowej i pamięci komunikatywnej, prowadzących do zaistnienia fuzji pamięci. Zanim przejdę do opisanego procesu powstawania owych konfiguracji w doświadczeniu (syn)estetycznym, które wytwarza się w przedstawieniu *site-specific*, przyjrę się bliżej temu, jak kategorie Assmanna wpłynęły na postrzeganie postaci ducha, często wykorzystywanej przez badaczy związków pamięci z przestrzenią, która staje się figurą pamięci. Czerpiąc z bogatego repertuaru kulturowych narracji na temat duchów, badacze ci mówią o elementach pamięci kulturowej czy wspomnieniach indywidualnych jako o duchach, które nawiedzają osoby przebywające w danej przestrzeni bądź które są w niej przywoływane lub wywoływane. Jednak za każdym z wymienionych sposobów kontaktu z duchami stoją zupełnie inne performatywne mechanizmy pamięci. Każde wykorzystanie ducha jako figury pamięci pociąga bowiem za sobą odmienne ideologiczne założenia, dotyczące wpływu kultury na procesy, które zachodzą w pamięci jej uczestników. Z tej perspektywy zastanowię się nad konkretnym przykładem wykorzystania postaci ducha jako figury pamięci w pracy Marviniego Carlsona pod znaczącym tytułem *The Haunted Stage*. Dla amerykańskiego performatyka prototypowym przykładem przestrzeni nawiedzanej jest budynek teatru czy – szerzej rzecz ujmując – teatr jako instytucja, w której nieustannie zachodzi proces cyrkulacji kulturowych treści. Tym samym Carlson jednoznacznie sytuuje wprowadzaną przez siebie kategorię ducha w obrębie mechanizmów wpływających na kształt pamięci kulturowej widzów teatralnych. Zarysowana przez niego koncepcja domaga się jednak istotnych uzupełnień, które uwzględnią skomplikowane związki między pamięcią a przestrzenią. Dopiero z tej perspektywy będę mógł następnie opisać fuzję pamięci, do której dochodzi w doświadczeniu (syn)estetycznym w przedstawieniu *site-specific* i która sprawia, że oddzielenie elementów pamięci kulturowej od indywidualnych wspomnień (syn)estetyków staje się niemożliwe.

W wydanej w 2003 roku książce *The Haunted Stage* Carlson wyraźnie zakłada dominację czynnika kulturowego w postrzeganiu

duchów jako figur pamięci. Wskazuje na szczególną rolę teatru jako instytucji, w której społeczeństwa opowiadają sobie wciąż te same historie, konstruując i negocjując w ten sposób dominującą narrację na temat własnej przeszłości. W tym sensie teatr staje się rodzajem maszyny pamięci, będącej „skarbnicą pamięci kulturowej, która – podobnie jak pamięć każdego człowieka – nieustannie dostosowuje się do aktualnej sytuacji i podlega modyfikacjom w miarę, jak wspomnienia przywoływane są w nowych okolicznościach i kontekstach” (s. 2). W tym układzie zależności figura ducha pseudonimuje zatem wszelkie pojawiające się w pamięci widza teatralnego wspomnienia wcześniejszych przedstawień odgrywanych na danej scenie, innych kreacji oglądanego na niej aktora bądź wcześniejsze interpretacje wystawianego tekstu dramatycznego. Taki proces katalizowała szczególnie popularna w dziewiętnastowiecznym teatrze praktyka wykorzystywania zestawów tych samych dekoracji i rekwizytów w różnych przedstawieniach. Jednocześnie Carlson ukazał proces nawiedzania (*ghosting*) w szerszej perspektywie cyrkulacji materiału kulturowego. Wyróżnił dwa typy duchów: obok wymienionych do tej pory wspomnień, pochodzących z wnętrza teatru (*internal ghosting*), pojawiają się w przedstawieniach duchy-wspomnienia, pochodzące z innych obszarów kultury (*external ghosting*) (por. s. 111). Chodzi tu przede wszystkim o te elementy przedstawienia teatralnego, które widzowie rozpoznają jako odwołania do malarstwa, muzyki bądź filmu. Należą do nich świadomie wykorzystywane przez twórców teatralnych intertekstualne odniesienia, jak również funkcjonujące w kulturowej pamięci widzów obrazy, melodie bądź sceny. Widać zatem wyraźnie, że duch jako figura pamięci sprowadza się u Carlsona wyłącznie do takich motywów kulturowych, które pojawiają się w pamięci widza oglądającego spektakl teatralny.

Przedstawiona przez Carlsona koncepcja duchów jako wciąż powracających elementów kultury wiąże się z konkretnym modelem obcowania z nim. W tym modelu „widz, bombardowany różnorodnymi bodźcami, przetwarza je, selektywnie stosując wyuczone wcześniej **strategie odbiorcze**, które wydają mu się odpowiednie w da-

nej sytuacji” (s. 6; podkr. M.Ch.). Innymi słowy, doświadczenie widza ograniczone zostaje do przetwarzania przekazywanych mu w trakcie wydarzenia teatralnego kulturowych obrazów i treści. Jak widać, komunikacja z duchami jako figurami pamięci kultury odbywa się według Carlsona wyłącznie na poziomie intelektualnym, pomija on zaś zmysłowy aspekt doświadczenia widza. Tymczasem o tym, jak istotny wpływ na proces kształtowania znaczeń w teatrze mają zmysły, przekonywała chociażby Erika Fischer-Lichte w cytowanej wcześniej pracy *Estetyka performatywności*. Niemiecka badaczka analizuje w niej spektakl teatralny nie pod kątem produkowanych w nim znaków, lecz jako pole dynamicznych napięć między semiotycznym a fenomenalnym wymiarem wydarzenia teatralnego. Pozwoliło jej to wyróżnić cztery obszary, gdzie pojawiają się te napięcia: cielesność, głosowość, czasowość i przestrzenność. Ten ostatni obszar wydaje się tutaj szczególnie istotny ze względu na omawianą przeze mnie relację między pamięcią a przestrzenią. Fischer-Lichte w następujący sposób analizuje funkcjonowanie przestrzeni w teatrze:

Przestrzeń, w której odbywa się przedstawienie, należy pojmować jako przestrzeń performatywną. Pozwala ona w specyficzny sposób zaplanować relację między aktorami i widzami, ustalić zasady ich ruchu i jego postrzegania w chwili, kiedy narzuci się im określony porządek i strukturę. Jak wykorzystuje się te możliwości, jak się ich używa, realizuje oraz modyfikuje czy lekceważy, ma wpływ na przestrzeń performatywną. **Każdy ruch człowieka, przedmiotu, światła, każdy rozbrzmiewający dźwięk może ją zmienić** (s. 174; podkr. M.Ch.).

Fischer-Lichte dowodzi niestabilności kreowanych przez twórców teatralnych znaków, które za każdym razem wystawione zostają na działanie pozaintelektualnych czynników, wymykających się kontroli twórców. Co za tym idzie, zaprojektowana przez nich przestrzeń ulega nieustannym przekształceniom, w wyniku czego wpisane w nią znaczenia również ulegają zmianie. Tym samym każde zmysłowe doświadczenie widza, niekoniecznie związane z tym, co



dzieje się na scenie, może mieć istotny wpływ na odbiór poszczególnych znaków teatralnych i przywoływane przez nie kulturowe obrazy. Przestrzeń przestaje tym samym funkcjonować jako bierna materia, którą twórcy teatralni mogą dowolnie wykorzystywać, by wpływać na proces cyrkulacji kulturowego materiału podczas przedstawienia. Staje się bowiem, jak chciał Soja, Trzecią Przestrzenią doświadczenia widza, w którym elementy przestrzeni realnej i przestrzeni wyobrażonej wzajemnie się przenikają, wytwarzając różnego typu nieoczekiwane znaczenia, niezależne od zamierzeń reżysera. Z tego punktu widzenia warto się przyjrzeć temu, jak w proponowanych w *The Haunted Stage* rozważaniach definiowana jest przestrzeń teatru jako nawiedzonego domu.

Oprócz postulowanego intelektualnego modelu odbioru, oparte go na hermeneutycznym procesie interpretacji duchów jako figur pamięci, koncepcja teatru jako nawiedzonego domu Carlsona wyraźnie zakłada bierność przestrzeni teatralnej, która służy do przekazywania kulturowych obrazów, posiadających konkretnie przypisane – i dlatego niezmiennie – znaczenia. Amerykański badacz wyraźnie podkreśla instytucjonalną dominację teatru w konstruowaniu i zarządzaniu przestrzenią, a – co z tym idzie – również w tym, jakie elementy pamięci kulturowej mogą zostać przywołane przez twórców podczas konkretnego przedstawienia. Co więcej, uważa on, że społeczna funkcja teatru, polegająca na zarządzaniu pamięcią kulturową, leży u źródeł sztuki teatralnej jako takiej. Świadczy o tym choćby następujący fragment *The Haunted Stage*:

Już najstarsze dostępne nam wzmianki na temat działań teatralnych wskazują na ich bliski związek z sakralizacją przestrzeni i przedstawieniami w „nawiedzonych” miejscach. Naracje, będące częścią pamięci kulturowej, często wiążą się bowiem z konkretnymi przestrzeniami. Dlatego wielu badaczy upatruje źródeł teatru w praktykach odtwarzania mitycznych, religijnych bądź *quasi*-historycznych wydarzeń w miejscach, w których rzeczywiście do nich doszło lub mogło dojść. Tym samym mamy do czynienia ze swoistym nawiedzaniem konkret-

nych miejsc przez wspomnienia związanych z nimi wydarzeń (s. 136).

U podstaw takiego podejścia do przestrzeni leży przekonanie o całkowitej hegemonii teatru jako instytucji zarządzającej pamięcią kulturową widzów, która okazuje się decydującym kulturotwórczym czynnikiem wpływającym na to, jakie duchy nawiedzają widzów przebywających w danym miejscu. Według Carlsona konkretne miejsca funkcjonują jedynie jako „milczący świadkowie” (s. 138) rozgrywanych w nich działań teatralnych. Materialność przestrzeni spełnia więc funkcję wyłącznie dekoracji i służy uwierzytelnianiu dominującej wersji przeszłości, którą w konkretnych przedstawieniach stara się stworzyć instytucja teatru. Dotyczy to przede wszystkim wszelkiego rodzaju rekonstrukcji w historycznych lokalizacjach. Za prototyp takich działań uważa Carlson chrześcijańskie dramatyzacje Drogi Krzyżowej, przygotowywane w okolicy Jerozolimy w IV wieku n.e., które miały opisywane w Biblii wydarzenia osadzić w konkretnej przestrzeni, aby zaświadczyć o ich prawdziwości. Jednak, jak pokazuje Maurice Halbwachs w pracy *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte*, proces ten nie polegał jedynie na nałożeniu przez chrześcijan biblijnej narracji na konkretne miejsca w przestrzeni Jerozolimy<sup>11</sup>. W Ziemi Świętej silnie obecne były bowiem kulturowe wspomnienia innych społeczności, w szczególności związane z tradycją żydowską. Kulturowe wspomnienia nawiedzające tamte okolice wyłoniły się nie poprzez zwykłe anektowanie przestrzeni i dostosowanie jej do potrzeb chrześcijańskiej wspólnoty, poprzez rozgrywanie w niej na przykład procesji Drogi Krzyżowej, lecz na drodze konfliktu i negocjacji między tradycją chrześcijaństwa a tradycją judaizmu, nadal równie żywymi w pamięci mieszkających tam ludzi. W teorii Carlsona dotyczącej kulturotwórczej funkcji teatru wyraźnie brakuje zatem obecnego u Halbwachsa elementu na-

---

<sup>11</sup> Maurice HALBWACHS, *La topographie légendaire...* Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

pięcia między kulturowymi wspomnieniami różnych grup społecznych funkcjonujących w danej przestrzeni. Amerykański badacz zakłada, że przestrzeń teatru jako świątyni sztuki ma tak silną pozycję kulturową, że pozwala twórcom teatralnym nie tylko zarządzać kulturowymi procesami, zachodzącymi w wydzielonej przestrzeni teatralnej, lecz także wpływać na postrzeganie przestrzeni pozateatralnej, w której znajduje się konkretny budynek teatralny.

O tym, jak problematyczne okazują się rozważania Carlsona na temat instytucjonalnej dominacji teatru nad kulturową pamięcią widzów, przekonuje również sposób, w jaki interpretuje on proces wznoszenia budynków teatralnych w przestrzeni miejskiej. Trudno się z nim nie zgodzić, gdy stwierdza, że „wizowie nie tylko chodzą do teatru, chodzą także do konkretnej dzielnicy miasta, w której znajduje się teatr, a wspomnienia i skojarzenia, jakie ona wywołuje, służą im jako kontekst odbioru każdej wystawianej tam sztuki” (s. 140). Przekonująco pokazuje też sposób, w jaki funkcjonował choćby teatr Old Vic, wybudowany w 1818 roku w prawobrzeżnej dzielnicy Londynu Southwark, uznawanej za niebezpieczną z powodu wysokiego poziomu przestępczości, nie zaś na przeznaczonym dla tego typu rozrywek West Endzie. Pochodzący głównie z klasy średniej widzowie, oprócz chęci obejrzenia przedstawienia, wybierali się do Southwark w poszukiwaniu silnego emocjonalnie doświadczenia, związanego z przebywaniem w niebezpiecznej okolicy. Znajdowały się tam bowiem liczne więzienia, a w 1809 roku wybudowano nową siedzibę dla okrytego już wtedy złą sławą zakładu psychiatrycznego Bedlam. Z całą pewnością nie pozostawało to bez wpływu na odbiór przedstawień wystawianych na scenie Old Vic. Jednak opisany proces, w którym omawiany element historii Old Vic nawiedza późniejsze artystyczne działania w przestrzeni tego teatru, wpływając na odbiór odgrywanych tam przedstawień, wymaga już krytycznej analizy. Opisując wykształcenie się pod koniec XIX wieku specjalnego gatunku dramatycznego, zwanego *East End drama*, Carlson stwierdza, że „łączył on w sobie wszystkie geograficzne, teatralne, literackie i klasowe relacje, które niewątpliwie nawiedzały

teatry zlokalizowane w tej dzielnicy” (s. 141). Tak przedstawione relacje między duchami a przestrzenią teatru mają wyraźnie charakter palimpsestu, jakby wszelkie kulturowe wspomnienia na równych prawach współistniały w jednej przestrzeni. Jednak nawet figura palimpsestu zakłada, że niektóre elementy zacierają się z biegiem czasu bardziej niż inne. Co więcej, w ostatecznym rozrachunku to od indywidualnego doświadczenia widza zależy, które kulturowe obrazy okażą się aktywne podczas danego przedstawienia. Autor *The Haunted Stage* zapomina o jednym: to, jakie duchy aktualizuje konkretne przedstawienie, zależy od dynamicznej relacji między tym, co się dzieje na scenie, doświadczeniem widza a pozateatralną przestrzenią, w której znajduje się dany budynek teatralny. Pominięcie któregośkolwiek z tych elementów bądź przypisanie jednemu z nich dominującej roli znacząco upraszcza i zniekształca skomplikowane procesy zachodzące w pamięci zbiorowej widzów. Jest to szczególnie istotne w odniesieniu do przedstawień *site-specific*, w których – jak pokazałem wcześniej – mamy do czynienia z Trzecią Przestrzenią, znoszącą wyraźną granicę między przestrzenią realną i przestrzenią wyobrażoną. Aby zobaczyć, w jaki sposób takie rozumienie przestrzeni wpływa na doświadczenie (syn)estetyka w przedstawieniu *site-specific*, w którym dochodzi do fuzji indywidualnej i zbiorowej pamięci, spróbujmy prześledzić mechanizmy performatywnego wytwarzania tej fuzji na konkretnym przykładzie.

### CASUS *TUNNEL 228*

Interesujący mnie efekt fuzji pamięci, jaka powstaje w doświadczeniu (syn)estetycznym, postaram się zilustrować na przykładzie wspomnianego już wcześniej przedstawienia *Tunnel 228*, które w 2009 roku przygotowała brytyjska grupa teatralna Punchdrunk. Wydaje mi się, że warto do niego powrócić w kontekście przytoczonych powyżej rozważań Carlsona na temat teatru jako maszyny pamięci kulturowej, gdyż przedstawienie stworzone zostało w kopro-

dukcji ze wspomnianym wyżej teatrem Old Vic. Co więcej, *Tunnel 228* rozgrywa się w nieczynnych tunelach dworca kolejowego Waterloo, znajdującego się w Southwark, a więc w tej samej dzielnicy, którą opisywał autor *The Haunted Stage*. Dla współczesnych londyńczyków wizyta w tej dzielnicy przestała już być tym wyjątkowym doświadczeniem, wywołującym dreszcz emocji, który towarzyszył przedstawicielom klasy średniej odwiedzającym to miejsce na początku XIX wieku. Dziś Southwark to bowiem część stworzonego po II wojnie światowej z myślą o turystach kompleksu kulturalno-rozrywkowego Southbank, który obejmuje nie tylko ważne teatry (National Theatre i The Globe) i prestiżowe galerie (Hayward Gallery i Tate Modern), ale także atrakcje w rodzaju diabelskiego młyna London Eye, z którego zwiedzający mogą podziwiać panoramę miasta. Jak przekonuje Susan Bennett w pracy *Universal Experience. The City as Tourist Stage*, zorganizowana w ten sposób dzielnica Southbank służy przede wszystkim przemysłowi turystycznemu, który musi wytwarzać uniwersalne doświadczenie turysty bez względu na jego wiek, płeć, rasę czy pochodzenie klasowe, jednocześnie dostosowując ofertę kulturalną do potrzeb wielu różnych grup docelowych<sup>12</sup>. W tym kontekście można odczytać *Tunnel 228* jako próbę wywołania takiego doświadczenia (syn)estetycznego, które nie stanie się uniwersalnym doświadczeniem współczesnego turysty, lecz będzie przypominać doświadczenie dziewiętnastowiecznego bywalca Old Vic, który wyruszał do Southwark nie tylko głodny wrażeń estetycznych czy rozrywki, ale także w poszukiwaniu przygód. Możemy się o tym przekonać, analizując sposób, w jaki zostało zorganizowane przedstawienie grupy Punchdrunk.

Aby pokazać metodę, za pomocą której twórcy wytwarzali w uczestnikach wrażenie wyjątkowości doświadczenia udziału w *Tunnel 228*, należy odnotować, że przygotowania do omawianego przedstawienia otaczała aura tajemniczości. Był to pierwszy projekt

---

<sup>12</sup> Por. Susan BENNETT, *Universal Experience. The City as Tourist Stage*, [w:] *The Cambridge Companion to Performance Studies*, s. 76-90.

realizowany przez Old Vic w podziemiach dworca, które dopiero w 2010 roku zostały w pełni zaadaptowane przez teatr jako kolejna przestrzeń jego działań artystycznych. Można więc powiedzieć, że przypominało bardziej rodzaj artystycznego *squat*, w którym twórcy przekształcają na własne potrzeby nieoswojoną przestrzeń, niż tradycyjny spektakl teatralny. Członkowie Punchdrunk zaprosili do realizacji projektu zaprzyjaźnionych artystów plastyków i performerów, którzy przez kilka miesięcy po swojemu aranżowali przestrzeń podziemi bez wyraźnego tematu łączącego ich prace. W efekcie *Tunnel 228* nie posiadał jednej, linearnie poprowadzonej akcji scenicznej. Ustępowała ona miejsca wielości narracji, które każdy (syn)estetyk mógł tworzyć na własny użytek, wybierając indywidualne ścieżki poruszania się w podziemiach. Twórcy umieścili w zaciemnionych, postindustrialnych wnętrzach oświetlone punktowymi reflektorami obiekty artystyczne, murale, rzeźby i instalacje artystyczne, z którymi (syn)estetycy mieli w dowolnej kolejności wchodzić w różnego typu interakcje. Mogli na przykład włożyć rękę do wypełnionego wodą akwarium, będącego częścią instalacji szkockiego artysty Luke'a Montgomery'ego, dotknąć papierowych drzew, przygotowanych przez artystyczny kolektyw Lightning + Kinglyface, czy posłuchać ogłuszających dźwięków dobywających się z instalacji *The Killing Machine* Janet Cardiff, w której instrumenty muzyczne pełniły rolę narzędzi tortur. W słabo oświetlonych tunelach dworca ukryci byli również aktorzy, którzy wykonywali improwizowane etiudy, wyreżyserowane przez członków grupy Punchdrunk. W trakcie trwającego około trzech godzin przedstawienia nie wszyscy (syn)estetycy odnajdowali jednak ogół przygotowanych dla nich obiektów artystycznych i działań performatywnych. *Tunnel 228* zorganizowano bowiem w taki sposób, by wiedzieli oni jak najmniej o tym, co ich czeka w trakcie przedstawienia. Twórcy nie informowali na przykład o konkretnej dacie premiery. Co więcej, (syn)estetycy nie mieli pewności, czy w ogóle zdołają wziąć udział w spektaklu. Choć przedstawienie widniało w repertuarze Old Vic, bilety można było nabyć dopiero po osobistym skontaktowaniu się z członkami grupy,

którzy decydowali o liczbie uczestników poszczególnych przedstawień. Liczba spektakli była oczywiście ograniczona, co dodatkowo stwarzało wrażenie, że uczestnictwo w *Tunnel 228* jest czymś wyjątkowym. Jakie opisane powyżej strategie performatywne wpływały na powstające w omawianym przedstawieniu doświadczenie (syn)estetyków i właściwą dla niego fuzyję pamięci? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy szczegółowo przeanalizować przebieg *Tunnel 228* biorąc pod uwagę miejsce, jakie dworzec Waterloo zajmuje w pamięci zbiorowej Brytyjczyków.

Przedstawienie rozpoczyna się przed wyłączoną już z użytku częścią dworca. Obserwując jego bryłę, (syn)estetycy mogą zauważyć, że składa się ona z architektonicznych elementów z różnych epok. Można je potraktować jako świadectwo historycznych procesów rozbudowy i przebudowy, jakim ulegał dworzec szczególnie w XX wieku. Przedstawienie odbywa się w popołudniowych godzinach szczytu komunikacyjnego, dlatego (syn)estetycy mogą tym mocniej odczuć kontrast między monumentalnym charakterem wiktoriańskiej budowli a dynamicznym ruchem samochodów i ludzi żyjących we współczesnej metropolii. W momencie, gdy zgromadzą się już wszyscy wybrani do uczestnictwa w danym przedstawieniu (syn)estetycy, członkowie Punchdrunk dzielą ich na grupy. W równych odstępach czasu artyści prowadzą każdą z nich zewnętrzną klatką schodową na szczyt budynku, gdzie znajduje się wejście do dworca. Kryją się za nim kręte schody, którymi (syn)estetycy schodzą do podziemi. Jak się wydaje, zorganizowany w ten sposób początek przedstawienia spełnia dwie funkcje. Po pierwsze, posługując się przywołanymi wcześniej ustaleniami Pearsona i Shanksa, można powiedzieć, że twórcy przedstawienia najpierw prowadzą (syn)estetyków na szczyt budynku i każą zejść w głąb przestrzeni, aby wytworzyć silny efekt podróży w przeszłość Londynu. W konsekwencji takiego działania zaczynają oni przypominać archeologów, którzy wyposażeni w odpowiedni sprzęt wyruszają na odkrywanie i badanie śladów przeszłości. Rolę sprzętu archeologa pełnią w *Tunnel 228* maseczki ochronne, które (syn)estetycy otrzymują przed

rozpoczęciem przedstawienia. Takie same maseczki mają na sobie również wprowadzający ich do podziemi twórcy, którzy informują, że mają one chronić wszystkich przed niebezpiecznymi wyziewami, które dobywają się z podziemnych korytarzy. Informacja ta wydaje się o tyle wiarygodna, że przedstawienie pokazywano w szczytowym okresie zachorowań na świńską grypę w Wielkiej Brytanii. Dopiero po zakończeniu przedstawienia (syn)estetycy mogą się dowiedzieć z recenzji i opisów przedstawienia, że nie groziło im żadne niebezpieczeństwo, a maseczki należą po prostu do najczęściej wykorzystywanych przez Punchdrunk rekwizytów. Narzucone (syn)estetykom przekonanie o potencjalnym zagrożeniu było jednak niezbędne, by wytworzyć takie doświadczenie (syn)estetyczne, w którym odkrywanie przeszłości łączy się z przeżyciem niebezpiecznej przygody. (Syn)estetyk staje się więc nie tylko archeologiem-naukowcem, któremu wydaje się, że może uzyskać bezpośredni wgląd w historię brytyjskiej metropolii, lecz także archeologiem-awanturnikiem, oczekującym silnych wrażeń emocjonalnych, wykraczających poza typowe sposoby uzyskiwania wiedzy o przeszłości.

Po drugie zastosowana przez Punchdrunk strategia uruchamia zbiorowe imaginarium, związane z podziemiami Londynu. Trafnie opisywał je w książce *Londyn podziemny* historyk Peter Ackroyd, swoje rozważania rozpoczynając od ostrzeżenia:

Stąpaj ostrożnie po chodnikach Londynu, chodzisz bowiem po skórze, kamiennym kłębowisku, przykrywającym rzeki i labirynty, tunele i komnaty, strumienie i pieczary. Nawet nie zdajesz sobie sprawy ze znajdujących się pod ziemią rur i kabli, źródeł i pasaży, krypt i kanałów, a także pelzających istot, które nigdy nie ujrzą światła dziennego<sup>13</sup>.

Aby dokładniej opisać doświadczenie (syn)estetyczne powstające w wyniku uruchomienia tych kulturowych obrazów podziemi bry-

---

<sup>13</sup> Peter ACKROYD, *Londyn podziemny*, tłum. Tomasz Bieroń, Zysk i S-ka 2015, s. 7. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.



tyjskiej stolicy, warto przytoczyć fragment innej książki Ackroyda *London. The Biography*: „Nie tylko teren pod dnem rzeki, ale w istocie całe podziemne miasto to katakumby, gdzie znajdują się drogi i arterie, które do złudzenia przypominają to, co oglądamy na powierzchni miasta”<sup>14</sup>. Przytoczone opisy Ackroyda wprost odwołują do dziewiętnastowiecznych powieści gotyckich, które w ogromnej mierze oddziaływały na postrzeganie podziemi Londynu jako labiryntu, w którym nie tylko można się zgubić, ale także stracić życie. Aleida Assmann, omawiając osadzone w brytyjskiej metropolii utwory Thomasa de Quinceya, Edgara Allana Poeego, ale także Virginii Woolf, wskazuje jednak, że labiryntowy charakter podziemi miasta umożliwiał bohaterom literackim ucieczkę od ustalonej w oświeceniu uporządkowanej siatki ulic<sup>15</sup>. Twórcy przedstawienia oferują (syn)estetykom podobne doświadczenie, związane z przemierzaniem tajemniczych korytarzy. Doświadczenie to powstaje w momencie, gdy członkowie Punchdrunk krętymi schodami prowadzą podzielonych na grupy (syn)estetyków do podziemi. Takie działanie zaburza u nich poczucie orientacji w przestrzeni. Dzięki owej strategii twórców przedstawienia (syn)estetycy mają wrażenie, że przestrzeń, do której schodzą, stanowi rodzaj alternatywnej rzeczywistości, której zasady funkcjonowania muszą oni dopiero odkryć. W tym przekonaniu utwierdza ich chociażby namalowany na suficie tunelu przez kolektyw Xenz and Busk mural, przedstawiający utrzymane w baśniowej stylistyce splątane gałęzie drzew i wijące się pnącza. Okazuje się, że doświadczenie (syn)estetyka polega tyleż na eksplorowaniu tajemniczej przestrzeni, co na poszukiwaniu połączeń pomiędzy znajdującymi się w podziemiach materialnymi śladami przeszłości miasta a przygotowanymi działaniami artystycznymi twórców przedstawienia, które nie zawsze łatwo rozpoznać. Aby zobaczyć, w jaki spo-

<sup>14</sup> IDEM, *London. The Biography*, Anchor Books, 2001, s. 563. Wydanie polskie: *Londyn. Biografia*, tłum. Tomasz Bieroń, Zysk i S-ka 2011. Ze względu na brak cytowanego fragmentu w polskim wydaniu tłumaczenie własne.

<sup>15</sup> Zob. Aleida ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Erich Schmidt Verlag 2006, s. 152-159.

sób tworzą się te połączenia, przyjrzyjmy się bliżej temu, co dzieje w *Tunnel 228*, gdy (syn)estetycy wreszcie znajdują się pod ziemią.

Po zejściu do podziemi (syn)estetycy zostają pozostawieni sami sobie w słabo oświetlonych korytarzach, prowadzących w nieznanym kierunku. W ten sposób wzrasta napięcie między poczuciem bezpieczeństwa uczestnika zorganizowanego przedsięwzięcia artystycznego a nieodpartym wrażeniem, że tunelem może w każdej chwili przejechać pociąg. Tym samym materialność przestrzeni staje się dla twórców sposobem oddziaływania na (syn)estetyka. Jest on bowiem zmuszony do ciągłego ruchu, jakby w obawie przed potencjalnym zagrożeniem. Jednocześnie fizyczna niemal potrzeba poruszania się przeradza się w gotowość reagowania na każde działanie ze strony twórców przedstawienia. Dużą rolę odgrywają oczekiwania (syn)estetyków wobec grupy Punchdrunk, związane z jej pozycją w brytyjskim środowisku teatralnym, na którą składają się spektakle znane z intensywnie fizycznych i nieoczekiwanych interakcji między aktorami a uczestnikami ich przedstawień<sup>16</sup>. (Syn)estetycy spodziewają się więc, że w każdej chwili rozpocząć się może działanie aktorskie, a oni sami są wystawieni na potencjalną interakcję z twórcami przedstawienia. Jednak w tym wypadku ich niepokój wzrasta właśnie poprzez brak aktywności ukrytych w ciemności członków Punchdrunk. Wobec braku oczekiwanej interakcji w doświadczeniu (syn)estetycznym uczestników *Tunnel 228* coraz większą rolę zaczyna odgrywać zmysł wzroku. Przyzwyczajone do ciemności oczy stają się coraz bardziej wrażliwe na kontrast między światłem i ciemnością. Następnie fizyczna reakcja organizmu pozwala na wyznaczenie orientacyjnych punktów w przestrzeni. Automatycznie uwagę za-

---

<sup>16</sup> Najbardziej wyrazistym przykładem twórczości grupy jest przedstawienie *Sleep No More* (2011), inspirowane *Makbetem* Szekspira, gdzie zaprasza się (syn)estetyków do specjalnie przygotowanego opuszczonego magazynu w Nowym Jorku. Zamek bohatera dramatu staje się nawiedzonym domem, po którym zarówno (syn)estetycy, jak i aktorzy muszą poruszać się w jednakowych białych maskach tak, że nie wiadomo, kto jest kim. Aktorzy wchodzili w nieoczekiwane interakcje z (syn)estetykami: z zaskoczenia łapali ich za rękę bądź na nich krzyčeli.

czynają przyciągać oświetlone punktowymi reflektorami obiekty artystyczne. Punchdrunk zdaje się tym samym wykorzystywać funkcję światła w tradycyjnym teatrze, gdzie oświetlenie, poza wytworzeniem odpowiedniego nastroju, służy przede wszystkim do skupienia uwagi widza teatralnego na konkretnym elemencie przedstawienia, który w danym momencie jest istotny ze względu na koncepcję inscenizatora. Wydawać by się mogło, że dzięki wykorzystaniu takiej funkcji światła (syn)estetycy mogą stosunkowo łatwo znaleźć własną drogę przez londyńskie podziemia, przechodząc od jednego źródła światła do drugiego. Jednak w słabo oświetlonej przestrzeni *Tunnel 228* zdecydowanie silniejszy jest inny rodzaj napięcia, również wytwarzany w tradycyjnym teatrze z pomocą światła: napięcie między tym, co widzialne i niewidzialne. W wypadku przedstawienia grupy Punchdrunk to, co wyraźne, może stać się dla (syn)estetyka równie istotne, jak to, co pozostaje na granicy jego możliwości percepcyjnych. O tym, jak poważne konsekwencje dla wytwarzania efektu fuzji indywidualnej i kulturowej pamięci (syn)estetyków ma ten aspekt omawianego przedstawienia, można się przekonać, rozpatrując *Tunnel 228* w szerszym, społeczno-historycznym i kulturowym kontekście.

Zbudowany w 1848 roku dworzec Waterloo jest jednym z największych osiągnięć brytyjskiej rewolucji przemysłowej, którą symbolizuje kolej. W angielskiej pamięci zbiorowej wiąże się ona również nierozdzielnie ze światową dominacją Imperium Brytyjskiego w XIX wieku. Jednak twórcy *Tunnel 228* zrezygnowali z bezpośrednich odniesień do tego historyczno-politycznego kontekstu. W ich przedstawieniu dostęp do przeszłości umożliwiają wyłącznie fragmenty kulturowych obrazów, nawiązujących do czasów rewolucji przemysłowej. Chodzi tutaj głównie o dzieła sztuki z początków XX wieku, gdy w Europie przyszedł czas refleksji nad konsekwencjami rewolucji przemysłowej. Widać to wyraźnie na przykładzie jednej z instalacji, która znajduje się najbliżej zejścia do podziemi dworca. To mural francuskiego artysty, ukrywającego się pod pseudonimem ATMA, przedstawiający tłum bezgłowych mężczyzn w identycznych

strojach biurowych. Można tutaj dostrzec odwołanie do pierwszej sceny filmu *Metropolis* (1927) Fritza Langa, w której oglądamy podobnie ustawiony tłum zuniformizowanych robotników rozpoczynających pracę. Skojarzenie staje się wyraźniejsze w miarę, jak (syn)-estetyk dostrzeże, że wśród namalowanych na ścianie postaci stoi aktor ubrany tak samo jak one. W równych odstępach czasu rusza on rytmicznym marszem, przystaje i znów rusza, by za chwilę zniknąć w którymś z przyległych korytarzy. (Syn)estetycy mają możliwość podążania za nim, jednak po chwili okazuje się, że jego działanie sprowadza się do powtarzalnej sekwencji ruchów cyklicznego powrotu do tego samego miejsca. Okazuje się więc, że mamy tutaj do czynienia z odwołaniem do innego kulturowego obrazu, ściśle związanego tym razem z Londynem. Instalacja może budzić u (syn)-estetyków skojarzenia z opisem mieszkańców angielskiej metropolii w *Ziemi jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota: „I widzę tłumy ludzi, jak chodzą w kółko, w kółko”<sup>17</sup>. Tym, którzy odczytają to nawiązanie, poetycki obraz może przywołać na myśl anonimowość i pustkę życia w wielkim mieście, stanowiących istotne tematy w twórczości angielskiego modernisty. Okaże się wówczas, że stają się oni podmiotem lirycznym wiersza, który wśród anonimowych postaci rozpoznaje znaną twarz – twarz żywego człowieka. Rozpoznanie to nie prowadzi jednak do nawiązania kontaktu między aktorem i (syn)-estetykiem, gdyż uwagę tego pierwszego absorbuje wyłącznie wykonywane przez niego fizyczne działanie. (Syn)estetyk ma więc zasadniczo dwa wyjścia: albo poszuka innego, bardziej angażującego go artystycznego działania, albo przyjrzy się bliżej temu, co robi aktor. Zobaczmy, co stanie się, jeśli wybierze tę drugą opcję.

Jeśli prześledzi się dokładniej trasę, jaką przemierza opisany powyżej aktor, okaże się, że prowadzi ona do kolejnego kulturowego obrazu, prezentującego realia życia w społeczeństwie przemysłowym. Aktor przechodzi bowiem obok maszyny, składającej się z ob-

---

<sup>17</sup> Thomas Stearns ELIOT, *Ziemia jałowa*, tłum. Czesław Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 9.

racających się ogromnych kół zębanych, wprawiających w ruch taśmę produkcyjną. Rytm jego kroków zsynchronizowany został z rytmem pracy maszyny, którą z kolei napędza prąd wytwarzany przez innego aktora, pedałującego na znajdującym się w pobliżu rowerze stacjonarnym. Skonstruowany w ten sposób układ człowiek–maszyna odсылa do wizji nowoczesności zapisanej w filmie *Dzisiejsze czasy* (1936) Charliego Chaplina, który w komiczny sposób pokazuje trudną i monotonną pracę robotnika w fabryce. Ze zderzenia działania aktora i maszyny w *Tunnel 228* wyłania się natomiast potencjalna interpretacja industrialnej przeszłości, oparta na krytyce systemu kapitalistycznego, który wtłoczył ludzi w tryby industrialnej maszyny. Możliwość takiego odczytania zdaje się potwierdzać kolejna instalacja, której częścią jest znów mural, przedstawiający tym razem ogromnych rozmiarów twarz mężczyzny. W programie do spektaklu nosi ona nazwę *Boss Face*, co każe przypuszczać, że mamy do czynienia ze stereotypowym wizerunkiem kapitalisty początku XX wieku. Drugim elementem instalacji jest aktor, który z wyraźnym trudem stara się odejść od ściany z murem. Skutecznie przeszkadza mu w tym jednak lina, której jeden koniec przymocowany został do jego pleców, a drugi mocno przytwierdzony do ściany. Dość oczywista wymowa tej sceny każe jednak zastanowić się nad powracającym w przedstawieniu układem człowiek–maszyna w kontekście prezentowanej przez twórców oceny przemysłowej przeszłości Wielkiej Brytanii. W podziemiach umieszczono instalację brytyjskiego artysty Bena Tyersa, która przypomina maszynę Rube’a Goldberga. Dwoje aktorów wspina się po jednej ze ścian, by wprawić w ruch metalową kulę, która toczy się w przymocowanej do sufitu rynnie, ciągnącej się przez kilka tuneli dworca. Rozpędzona kula uruchamia po drodze pozornie niepowiązane ze sobą elementy instalacji: trąca ustawione na specjalnej półce książki, które przewracają się niczym kostki domina; wprawia w ruch różnej wielkości wahadła; aż wreszcie uwalnia spadające z sufitu metalowe beczki. W latach dwudziestych XX wieku Goldberg publikował projekty podobnych maszyn na łamach „New York Journal-American” w formie komicznych rysunków. Po-

kazywały one niemożliwe do skonstruowania mechanizmy, złożone z przypadkowo dobranych elementów, które miały ułatwiać ludziom codzienne życie. Poruszenie jednego elementu uruchamiało reakcję łańcuchową, która wprawdzie ułatwiała wykonanie danej czynności, ale można ją było z powodzeniem wykonać także bez korzystania ze skomplikowanego mechanizmu. Jeden z rysunków przedstawiał na przykład maszynę do obierania ugotowanego na twardo jajka ze skorupki w momencie, kiedy otwiera się poranna gazeta. Pierwsza strona leżącej na stole gazety przywiązana została do drzwiczek wiszącej nad stołem klatki, w której siedział kanarek. Otwarcie gazety powodowało także otwarcie klatki. Kanarek wychodził na przygotowany dla niego wybieg, zjadając po drodze wysypane ziarna. Kiedy dochodził w ten sposób na skraj wybiegu, spadał do stojącego na stole dzbanka z wodą. Poziom wody się podnosił i wylewała się ona do znajdującej się obok doniczki z kwiatkiem. Kwiatek rósł, popychając do góry patyk, luźno przywiązany sznurkiem do spustu rewolweru. Napięcie sznurka powodowało wystrzał, który płoszył siedzącą obok małpę. Podskakiwała ona do góry, uderzając głową w kawałek metalu przymocowany do brzytwy. Ta natychmiast otwierała się i spadała na ugotowane jajko, precyzyjnie i szybko usuwając skorupkę. Już w 1931 roku w słowniku Merriama-Webstera określenie „Rube Goldberg” pojawiło się na oznaczenie sytuacji, w której używa się skomplikowanych środków na rozwiązanie problemu, który tego nie wymaga. W kontekście *Tunnel 228* odwołanie do tej maszyny pełni – jak się zdaje – dwie funkcje. Z jednej strony każe z ironią spojrzeć na wielkie osiągnięcia techniki, które w czasach rewolucji przemysłowej służyły jako kolejne instrumenty zarządzania pracownikami osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych fabryk. Z drugiej strony maszynę Goldberga można potraktować jako swoisty model doświadczenia (syn)estetycznego uczestników omawianego spektaklu *site-specific*. *Tunnel 228* skonstruowany został bowiem w taki sposób, by przekonać (syn)estetyków, że mogą tworzyć sobie dowolne interpretacje przedstawienia i przeszłości dworca Waterloo, w zależności od indywidualnych skojarzeń, które wywołują u nich poszczególne elemen-

ty przedstawienia. Tymczasem, postępując w ten sposób, wychodzą naprzeciw intencjom twórców, którzy zmuszają uczestników do łączenia pozornie niepowiązanych ze sobą elementów, umieszczonych w – zdawałoby się – przypadkowych sekwencjach. Z tej perspektywy niemożliwe okazuje się ustalenie, czy doświadczenie (syn)estetyków opiera się na ich indywidualnych wspomnieniach i asocjacjach, czy też stanowi element strategii twórców, którym zależy na wytworzeniu w uczestnikach przedstawienia określonej wersji przeszłości dworca Waterloo. Przyjrzyjmy się zatem bliżej temu, w jaki sposób w tym doświadczeniu (syn)estetycznym dokonuje się fuzja indywidualnych asocjacji (syn)estetyków i różnego typu elementów pamięci kulturowej.

Aby zrozumieć, na czym polega funkcjonowanie maszyny Rubé'a Goldberga jako mechanizmu zarządzania pamięcią (syn)estetyków, należy zwrócić uwagę na te momenty *Tunnel 228*, w których odbiorcy natrafiają na artystyczne działania celowo umieszczone przez twórców poza oświetlonymi częściami podziemi dworca Waterloo. Działania te stają się bowiem kolejnym elementem asamblażowego doświadczenia (syn)estetycznego uczestników omawianego przedstawienia. Elementy te można podzielić na dwie grupy. Pierwszą stanowią przedmioty bądź pomieszczenia, które wymagają od (syn)estetyka zejścia ze ścieżki prowadzącej od źródła światła do kolejnego oświetlonego miejsca. Druga grupa obejmuje działania aktorów, którzy ukrywają się w podziemiach, gotowi wejść w interakcję z uczestnikami przedstawienia. Najlepszym przykładem pierwszej grupy jest rzeźba wykonana przez brytyjskiego artystę, Slinkachu, należącego do nurtu sztuki ulicy. Tworzy on wykonane z nietrwałych materiałów rzeźby niezwykle małych rozmiarów, które następnie umieszcza w przestrzeni publicznej, by obserwować, co się z nimi stanie. Co jakiś czas sprawdza, jak wygląda pozostawiona w ten sposób rzeźba i dokumentuje na zdjęciach proces jej rozkładu. W *Tunnel 228* jego instalacje znalazły się dosłownie w cieniu spektakularnych murali. Jedna z nich przedstawia malutką makietę pustej stacji benzynowej, druga pokazuje śmieciarza sprzątającego ulicę po

zamknięciu klubu bingo. Wrażenie niewidzialności dzieła sztuki, na którym szczególnie zależy Slinkachu, okazuje się tak silne, że biorący udział w *Tunnel 228* (syn)estetyk może mieć wątpliwości co do tego, czy makietta stacji benzynowej jest elementem przedstawienia. Po pierwsze znajduje się poza oświetlonymi punktami tunelu, w których umieszczono i inne obiekty artystyczne. Po drugie uruchamia zupełnie odmienny zestaw skojarzeń związanych z metaforycznym znaczeniem podziemnego Londynu. Poza oficjalnym życiem metropolii istnieje bowiem cała sfera infrastruktury, która dla mieszkańców i turystów pozostaje równie enigmatyczna, jak podziemna sieć tuneli i kanałów. Umieszczona w ciemności instalacja Slinkachu sprawia, że (syn)estetyk może zwrócić uwagę na pierwotną funkcję przestrzeni, w której rozgrywa się przedstawienie. Mit tajemniczych i niebezpiecznych podziemi Londynu nie powstałby bowiem, gdyby nie sanitarne potrzeby bujnie rozwijającej się w XVII i XIX wieku metropolii. Jak w książce *Londyn podziemny* odnotowuje Peter Ackroyd: „Między 1756 a 1856 rokiem stworzono ponad 100 kanałów ściekowych pod ulicami. W połowie XIX wieku Londyn dysponował około 200 tysiącami szamb i 360 kanałami ściekowymi” (s. 84). W trakcie prac budowlanych, o których pisze Ackroyd, odkrywano również nadpalone szczątki ludzkie, pochodzące jeszcze sprzed wielkiego pożaru miasta w 1666 roku, co w znaczący sposób oddziaływało na zbiorową wyobraźnię londyńczyków. Nieprzypadkowo więc odkrycie w 1849 roku masowego grobu heretyków, spalonych na stosie w XVI wieku, zbiegło się w czasie z pojawieniem się popularnych *penny dreadful*, czyli drukowanych w gazecie „The Spectator” gotyckich historyjek o krwawych tajemnicach Londynu. W tym kontekście można powiedzieć, że instalacja brytyjskiego twórcy, która może w (syn)estetyku uruchomić skojarzenia związane z tak prozaicznym aspektem życia miasta jak stacja benzynowa, pozwala zobaczyć opuszczony tunel we właściwej mu, społeczno-historycznej siatce zależności.

Znaczenie indywidualnych skojarzeń w kształtowaniu się efektu fuzji indywidualnej i kulturowej pamięci staje się jeszcze bardziej istotne w odniesieniu do drugiej grupy działań artystycznych, które



zdołają zaistnieć wyłącznie w momencie, gdy (syn)estetyk wykaże się określoną aktywnością. Pozbawienie uczestników przedstawienia wyraźnych wskazówek co do kolejności, w której należy wchodzić w interakcje z poszczególnymi elementami *Tunnel 228*, nieodwołalnie sprawia, że (syn)estetycy zaczynają obserwować, gdzie podążają pozostali, którzy – być może – odkryli nowe, ukryte przez twórców obiekty artystyczne. Po spektaklu następuje zaś wymiana wspomnień (syn)estetyków, których doświadczenie zasadniczo różni się od siebie w zależności od artystycznych działań, do których potrafili dotrzeć. Dobrym przykładem takiego elementu *Tunnel 228*, który nie wszyscy odkryli, jest sekwencja przedstawienia, którą można oglądać jedynie przez dziurkę od klucza. Za umieszczonymi w ciemności drzwiami znajduje się aktorka rozmawiająca z kimś przez telefon. Niewielkie rozmiary otworu sprawiają, że skupiają się wokół niego grupy (syn)estetyków, co z kolei przyciąga uwagę kolejnych. Układ przestrzeni sprawia, że między (syn)estetykami wytwarza się fizyczne napięcie, związane z chęcią obejrzenia niedostępnego wnętrza pokoju. Jednak nie wszystkim udaje się w pełni wykorzystać potencjał tego fragmentu przedstawienia. Nie każdy bowiem wpada na pomysł, by zapukać do drzwi, co sprawi, że aktorka nawiąże z nim interakcję. W ten sposób kontakt z aktorem nawiązują jedynie najbardziej pomysłowi uczestnicy tego artystycznego wydarzenia. Co więcej, na podobnej zasadzie w *Tunnel 228* ukrywane są całe sekwencje artystycznych działań. W jednym z pomieszczeń tunelu znajduje się na przykład wspomniany wcześniej naturalnej wielkości las, w którym drzewa wykonane zostały z misternie pociętego materiału. To kolejna wariacja na temat labiryntowego charakteru londyńskich podziemi, gdyż poruszając się między kolejnymi płachtami materiału, można łatwo stracić orientację. Poszukiwanie miejsca, gdzie weszło się do tego lasu, trwa dość długo. (Syn)estetyk ma zasadniczo dwa możliwe podejścia do instalacji: może świadomie zagubić się w onirycznym labiryncie, podziwiając kunsztownie wykonane drzewa, lub podążając za innymi, przejść przez las, docierając do ukrytych wśród drzew drzwi prowadzących w nieznanym kierunku.

Jeśli wybierze się tę drugą ścieżkę, można odkryć schody, którymi dociera się do mieszczącego się na piętrze pomieszczenia. Znajdują się tu kolejne instalacje artystyczne. W słabo oświetlonej hali widać zbudowany z podziurawionej płyty pilśniowej pokój, w którym przy stole siedzi nieruchomo kobieta z głową w talerzu. (Syn-)estetycy nie mogą do niej podejść, można ją obserwować jedynie przez otwory w płycie. Dopiero po chwili okazuje się, że przy stole siedzi manekin, a zastawa to w istocie rzeźby nawiązujące swoimi miękkimi kształtami do obrazu Salvadora Dalego *Trwałość pamięci* (1931). Surrealistycznego efektu dopełnia wiszący nad manekinem ogromny kryształowy żyrandol, na którym umieszczono martwe ptaki. Znów nie wiadomo, czy chodzi o hiperrealistyczne rzeźby, czy o wypchane martwe zwierzęta. W ten sposób dochodzi do chwilowego zaburzenia podstawowych dla interpretacji obiektu artystycznego opozycji: aktor–przedmiot oraz organiczne–nieorganiczne. Efekt ten pogłębia jeszcze ustawiona obok opisanej instalacji rzeźba Kate MccGwire, wykonana z ptasich piór. Na pierwszy rzut oka mamy do czynienia z tradycyjnym dziełem sztuki, szczelnie zamkniętym w gablocie należącej do przestrzeni muzeum. Jednak gdy przyjrzeć się bliżej kształtowi znajdującego się w niej obiektu, przypominającego zwiniętego w kłębek ptaka, zaczyna dominować wrażenie nieokreśloności i płynności. Znaczenie tej sekwencji przedstawienia dla procesu wytwarzania doświadczenia (syn)estetycznego w *Tunnel* 228 można wyjaśnić poprzez odwołanie się do obrazu Dalego. Jak na jego obrazie zegarki – a zatem, metonimicznie, czas – są miękkie, tak w alternatywnej przestrzeni londyńskich podziemi miękkie i płynne stają się kategorie, które w świecie na powierzchni pozostają jasno określone. W zależności od tego, jaką ścieżkę wybierze (syn)estetyk, musi na bieżąco weryfikować to, czego doświadcza, uwzględniając pojawiające się w jego polu percepcyjnym asocjacje i indywidualne wspomnienia. Nie może mieć jednak żadnej pewności co do tego, że te asocjacje i wspomnienia stanowią efekt działania jego własnej pamięci. Równie dobrze mogą być przecież realizacją strategii artystycznej twórców.

Przykład *Tunnel 228* pokazuje, że w przedstawieniu *site-specific* procesy wytwarzania fuzji pamięci mają wyraźnie performatywny charakter. Brak narzuconej kolejności i sposobu wchodzenia w interakcje z poszczególnymi elementami przedstawienia sprawia, że niemożliwe okazuje się wyznaczenie granicy między tym, co należy do indywidualnej pamięci asocjacyjnej (syn)estetyków, a tym, co należy do ich pamięci zbiorowej. Należy zatem poszukać nowego modelu pamięci, który w interesujących mnie przedstawieniach ujmowałby dynamiczne relacje, jakie zachodzą pomiędzy elementami indywidualnej i zbiorowej pamięci (syn)estetyków. W poszukiwaniu takiego modelu sięgnę do pochodzących z początku XX wieku ustaleń Maurice'a Halbwachsa, którego socjologiczne badania nad pamięcią zbiorową opierały się nie tyle na dychotomii jednostka/społeczeństwo, ile na poszukiwaniu różnego typu powiązań pomiędzy tym, co indywidualne, a tym, co zbiorowe.

#### MÉMOIRE COLLECTIVE I WYWOŁYWANIE DUCHÓW

Przykład *Tunnel 228* pokazał wyraźnie, że w kontekście przedstawień *site-specific* trudno mówić jednoznacznie o dominacji mechanizmów indywidualnej pamięci asocjacyjnej bądź pamięci kulturowej w odbiorze artystycznego działania. Aby precyzyjnie opisać procesy wpływające na wytwarzanie się fuzji indywidualnej i kulturowej pamięci, odwołam się do teoretycznej refleksji nad pamięcią zbiorową, zawartej w pismach francuskiego socjologa Maurice'a Halbwachsa. Należy odejść od systemu Assmanna, który arbitralnie oddzielił od siebie omawiane wcześniej typy pamięci, a tymczasem należałoby je raczej rozpatrywać w odniesieniu zachodzących między nimi relacji. U francuskiego socjologa brakuje tego podziału, dlatego pamięć kulturowa i pamięć komunikatywna mogą na siebie wzajemnie oddziaływać. Halbwachs opisuje mechanizmy pamięci zbiorowej, które mają tyleż kulturowy, co indywidualny charakter. Jego refleksja okazuje się szczególnie ważna z perspektywy przed-

stawień *site-specific*, gdyż koncentruje się wokół zasygnalizowanego przeze mnie wcześniej problemu: do jakiego stopnia wspomnienia jednostki należą tylko do niej, a na ile przesądza o nich odbierana zmysłowo przestrzeń, w której przebywa dana osoba, a także grupa społeczna, do której ona przynależy. Halbwachs jasno stawia tę kwestię we wstępie do wydanej pośmiertnie książki *La mémoire collective*<sup>18</sup>. Przywołuje w niej swoją pierwszą wizytę w Londynie (por. s. 1-11). Przechadzał się wtedy po mieście w towarzystwie dwóch przyjaciół, architekta i malarza, którzy opowiadali mu o historii stolicy Wielkiej Brytanii. Pierwszy zwracał uwagę na architektoniczne szczegóły katedry Westminsterskiej, drugi natomiast oprowadzał go po najważniejszych galeriach sztuki oraz podkreślał malarską perspektywę, wykorzystaną do planowania zabudowań miejskich. Kiedy po latach Halbwachs wrócił do Londynu, dość szybko zorientował się, że wspomnienia tego miasta nie wiążą się faktycznie z jego własnymi doświadczeniami, ale składają się na nie również zapamiętane opowieści przyjaciół. Co więcej, spacer po jednej z ulic przypominał mu czytane w dzieciństwie powieści Dickensa, rozgrywające się właśnie w tym miejscu. Próbując opisać mechanizm, który znajdował się u podstaw tego anegdotycznego wydarzenia, Halbwachs stwierdza: „Dzielę te same wspomnienia z innymi ludźmi. Co więcej, to oni pomagają mi je przywoływać. Odwołuję się do ich opowieści, żeby samemu lepiej pamiętać, przyjmuję natychmiast ich punkt widzenia, przejmując sposób myślenia właściwy dla ich grupy społecznej” (s. 132). Innymi słowy, wspomnienia badacza okazały się tyleż jego własnymi wspomnieniami, ile zostały mu przekazane przez jego angielskich przewodników. Dopiero cudze opowieści uruchomiły w nim ciąg znanych z dzieciństwa, literackich obrazów Londynu. Tym samym w jego anegdocie, niczym w soczewce, skupiają się problemy, które pojawiają się również w analizie przedstawień *site-spe-*

---

<sup>18</sup> Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

*cific*. Twórców tego typu przedstawień można więc potraktować jako przewodników, którzy oprowadzają (syn)estetyków po konkretnym miejscu. Chociaż w trakcie przedstawienia u tych drugich pojawiają się niezliczone wspomnienia i asocjacje, uruchamiane przez zmysłowe doświadczenie przestrzeni, nieuchronnie pozostają one pod wpływem tej siatki znaczeń, którą twórcy nakładają na konkretną przestrzeń. Aby precyzyjniej opisać ten proces, należy przyrzeć się bliżej rozpoznaniom Halbwachsa na temat relacji między pamięcią indywidualną a pamięcią zbiorową, w szczególności w odniesieniu do przestrzeni, w której przebywa dana jednostka. Dopiero na tej podstawie można spróbować sformułować nową definicję ducha i nawiedzonego domu jako takich figur pamięci, które byłyby funkcjonalne z perspektywy analizy performatywności procesów pamięciowych w przedstawieniach *site-specific*.

W pierwszej kolejności należy podkreślić, że dla francuskiego socjologa granica między pamięcią jednostek a pamięcią zbiorową pozostaje niezwykle płynna. Dzieje się tak dlatego, że Halbwachs łączy socjologiczne myślenie o rzeczywistości społecznej z rozważaniami na temat ludzkiej pamięci, jakie oferowała psychologia początków XX wieku. Z jednej strony indywidualne wspomnienia są silnie zdeterminowane przez społeczne ramy, w jakich powstają. Z drugiej psychologiczny model ludzkiej pamięci pozwala objaśnić działanie mechanizmu pamięci zbiorowej, umożliwiającego na przykład selektywny wybór zdarzeń z przeszłości, którym dana grupa społeczna przypisuje szczególne znaczenie. W obu przypadkach kluczowe okazuje się pojęcie społecznych ram pamięci, na które składa się zestaw pojęć, sposobów postępowania i kulturowych obrazów, które dana grupa społeczna narzuca swoim członkom, uznając je za konstytutywne dla ich tożsamości. Służą one jednostkom jako swoiste punkty odniesienia dla każdego wspomnienia z ich indywidualnej przeszłości. Można powiedzieć, że grupa w istotny sposób określa treść i kształt indywidualnych wspomnień swoich członków. Halbwachs stwierdza wręcz, że „umysł ludzki odtwarza swoje wspo-

mnienia pod presją społeczeństwa”<sup>19</sup>. W stwierdzeniu tym ujawnia się związana z realizmem socjologicznym Durkheima idea dominacji tego, co zbiorowe, nad indywidualnymi zachowaniami jednostek. Jednak dominacja społeczeństwa nad pamięcią indywidualną nigdy nie jest całkowita. Pojęcie pamięci zbiorowej w rozumieniu Halbwachsa ufundowane zostało bowiem na zaczerpniętym z psychologii Bergsona modelu pamięci epizodycznej. Tu zaś wspomnienia nie mają charakteru wdrukowanych jednostce informacji abstrakcyjnych, lecz powstają spontanicznie pod wpływem bodźców napływających z otaczającego ją świata. Halbwachs podobnie traktuje również pamięć zbiorową, która nigdy nie przypomina niezmiennego zestawu określonych przekonań. Zmieniają się one w zależności od materialnych uwarunkowań danej grupy społecznej, a składają się na nie przede wszystkim czas i przestrzeń, w której ona funkcjonuje. Tym samym, jak w komentarzu do teorii Halbwachsa stwierdza Eric Brian, „do powstania pamięci zbiorowej niezbędne jest konkretne doświadczenie grupy społecznej oraz czas, w którym do niego dochodzi”<sup>20</sup>. Innymi słowy, grupa społeczna dostosowuje własną pamięć zbiorową do miejsca i czasu, w jakich się znajduje, modyfikując jednocześnie indywidualne wspomnienia swoich członków. Widać więc wyraźnie, że w systemie Halbwachsa pamięć funkcjonuje jako skomplikowana sieć relacji między tym, co indywidualne i zbiorowe, a konkretnymi, fizycznymi uwarunkowaniami, wpływającymi na przebieg procesu pamiętania. Aby zrozumieć sposób działania opisywanych przez francuskiego socjologa mechanizmów, warto w tym momencie spojrzeć na funkcję, jaką w jego teorii sprawują czas i przestrzeń jako główne czynniki wpływające na procesy pamięciowe.

Jeśli chodzi o kategorię czasu u Halbwachsa, to wydaje się ona wręcz niezbędna, żeby w ogóle mówić o mechanizmach pamięci. Do-

---

<sup>19</sup> IDEM, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Wydawnictwo Naukowe PWN 2008, s. 168.

<sup>20</sup> Eric BRIAN, *Portée du lexique halbwachsien de la mémoire*, [w:] Maurice HALBWACHS, *La topographie légendaire...*, s. 119.

piero dystans czasowy, jaki dzieli jednostkę od konkretnego wydarzenia w przeszłości, umożliwia powstanie wspomnienia na jego temat. Halbwachs jednocześnie zauważa skomplikowaną naturę czasu, który ani nie jest wyłącznie – jak chciał Bergson – subiektywnym doświadczeniem jednostki, ani – zgodnie z ustaleniami nauk przyrodniczych – obiektywną kategorią, umożliwiającą trwanie wszelkim bytom i zjawiskom natury. Co więcej, krytykuje on oba paradygmaty czasu, stwierdzając w *La mémoire collective*, że „społeczeństwo do tego stopnia wykorzystuje daty i astronomiczny podział czasu do tworzenia własnych podziałów, że ich znaczenie stopniowo maleje, a czas natury coraz bardziej pozwala regulować swoje trwanie” (s. 81). Innymi słowy, wynikające z dyskursu nauk ścisłych chronologiczne podziały czasu i związana z nimi jego linearna koncepcja to konstrukcje społeczne, wykorzystywane przez konkretne grupy do wywierania wpływu na swoich członków. Halbwachs pokazuje to na przykładzie wolnej od pracy niedzieli. Jak pisze w *La mémoire collective*, „może nam się przecież nie podobać, że w każdą niedzielę miasto zamiera (...), a my akurat wtedy mamy ochotę pracować” (s. 81). Halbwachs pokazuje tym samym, że niedziela jako dzień wolny od pracy stanowi element konstrukcji społecznej, dzięki której społeczeństwo zarządza wszelkimi przejawami aktywności jednostek, gdyż przypisuje im konkretny moment w czasie. W ten sposób dowodzi, że na wspomnienia jednostek wpływa rytm kalendarza, który dane wydarzenie z przeszłości pozwala osadzić w konkretnym punkcie na osi czasu. Kategorycznie odrzuca on więc jakąkolwiek dowolność w odtwarzaniu przeszłości, gdyż ograniczają ją nie tylko jednostki czasu, którymi operuje dane społeczeństwo, lecz także wydarzenia, które uznaje ono za ważne dla własnej tożsamości.

Ten ostatni aspekt czasu jako ramy pamięci ujawnia się zwłaszcza przy okazji rocznic istotnych społecznie wydarzeń z niedalekiej przeszłości. W mediach pojawiają się wówczas osobiste wspomnienia ludzi, których pyta się – na przykład – o to, co robili w momencie ataku na World Trade Center. Tym samym społeczny mechanizm upamiętniania wydarzenia, które miało miejsce 11 września 2001

roku, narzuca jednostkom rytm ich indywidualnych wspomnień. Tak oto uwidacznia się postulowana przez Halbwachsa wizja społeczeństwa, które nie tylko mówi jednostce, jak pamiętać (poprzez odwołanie do konkretnego punktu w czasie), ale też wyznacza hierarchię indywidualnych wspomnień (ważniejsze są te, które zbiegły się z wydarzeniem istotnym dla danej grupy społecznej). Takie właśnie wykorzystywanie czasu jako społecznej ramy pamięci umożliwia abstrakcyjna natura czasu, który nie daje się uchwycić w bezpośrednim doświadczeniu zmysłowym. Dzięki temu możliwe stało się kontrolowanie czasu przez grupę społeczną. Inaczej wygląda natomiast rola przestrzeni w konstruowaniu zbiorowych i indywidualnych wspomnień, gdyż grupa społeczna musi sobie w jakiś sposób poradzić z jej fizyczną materialnością, którą nie daje się tak łatwo zarządzać.

W porównaniu z przedstawioną przez Halbwachsa koncepcją czasu jako społecznej ramy pamięci jego rozważania na temat przestrzeni są zdecydowanie bardziej szczegółowe. Dzieje się tak dlatego, że szczególną rolę w wytwarzaniu pamięci zbiorowej przez grupę społeczną przypisywał on właśnie przestrzeni. Dobrze obrazuje to następujący fragment *La mémoire collective*: „Kiedy grupa zamieszkuje jakąś przestrzeń, jednocześnie **przekształca ją na swoje podobieństwo**, lecz także ugina się pod oporem materialnych przedmiotów, do których musi się dostosować” (s. 132; podkr. M.Ch.). Innymi słowy, inaczej niż w przypadku czasowych ram pamięci, nie można tu mówić o prostym oddziaływaniu grupy społecznej na jednostki poprzez określone jednostki czasu. Rozważania Halbwachsa ujawniają bowiem performatywny potencjał pamięci zbiorowej, która powstaje zawsze w swego rodzaju sprzężeniu zwrotnym między grupą społeczną a wystawionym na ciągłe zmiany materialnym środowiskiem, w którym ona funkcjonuje. Ten aspekt jego rozważań widać wyraźnie w opisach procesów, w których przestrzeń zajmowana przez daną grupę społeczną ulega przekształceniu bądź zniszczeniu:



Często w wyniku oblężenia, okupacji wojskowej czy inwazji grabieżców całe dzielnice zostają zniszczone i funkcjonują już wyłącznie jako ruiny. Dzieła zniszczenia dokonuje pożar. Stare domy powoli popadają w ruinę. W innej części miasta ulice zamieszkałe przez bogaczy zajmuje biedniejsza część populacji i zmieniają one swój charakter. Działania władz miasta i plany nowych ulic zakładają zarówno burzenie, jak i budowanie: kolejne plany architektoniczne nakładają się na siebie. Przedmieścia zostają włączone do miasta. Jego centrum ulega przesunięciu. Wydaje się, że w dawnych dzielnicach, otoczonych nowymi wysokimi budynkami, nadal tętni życie. Jednak oczom ukazuje się jedynie obraz zniszczenia i nie wiadomo, czy dawni mieszkańcy, jeśli kiedykolwiek tam powrócą, w ogóle rozpoznają te miejsca (s. 136-137).

Ten dynamiczny opis zmian społecznych zachodzących w przestrzeni wyraźnie pokazuje, że osadzanie pamięci zbiorowej danej grupy – a zatem również indywidualnych wspomnień jej członków – w konkretnej przestrzeni przebiega na zasadzie nieustannego dopasowywania się grupy społecznej do zmieniających się warunków, w których musi ona działać. Każda taka zmiana wymusza na grupie istotne modyfikacje w obrębie pamięci zbiorowej. Według Halbwachsa jedynie tego rodzaju strategie adaptacji przestrzeni pozwalają grupie przetrwać mimo niesprzyjających okoliczności zewnętrznych. Tym samym obala on przekonanie o bierności materii wobec działań grupy społecznej, która może ją dowolnie przekształcać według własnych potrzeb. Dowodzi wręcz, że bierność to jedynie iluzja, powstająca w wyniku przyzwyczajenia grupy do fizycznego kształtu przestrzeni, którą zamieszkuje ona przez długi czas. Dla autora *La mémoire collective* dobrym przykładem takiego myślenia o miejscu i pamięci jest przywiązanie francuskich mieszczan do przestrzeni miejskiej, która została przez nich zaplanowana, zbudowana i zasadniczo nie zmienia się od czasów średniowiecza. Każde przekształcenie przestrzeni, będące wynikiem czy to nieprzewidywalnych atmosferycznych zjawisk, czy też działania innych grup społecznych, musi wiązać się z wprowadzeniem przez grupę zmian

w jej pamięci zbiorowej. Jednak zdaniem Halbwachsa pamięć zbiorowa nie może całkowicie dopasować się do nowych warunków przestrzennych, gdyż zawsze pozostają w niej materialne ślady dawnego porządku, które w każdej chwili mogą dać o sobie znać. Z dzisiejszej perspektywy jego rozważania skutecznie podważają przekonanie zarówno o całkowitej dominacji grupy społecznej nad zamieszkiwaną przez nią przestrzenią, jak również o niczym niezapśredniczonej materialności przestrzeni, która pozwala jednostce na tworzenie własnych wspomnień, wymykających się oficjalnej wersji przeszłości.

Mechanizmom wzajemnych performatywnych oddziaływań pamięci i przestrzeni Halbwachs poświęcił wspomnianą już pracę *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte*. Analizuje w niej kształtowanie się tradycji chrześcijańskich w Ziemi Świętej około IV wieku n.e. Za sprawą działań Konstantyna Wielkiego, pierwszego chrześcijańskiego cesarza Rzymu, niektórym miejscom w przestrzeni Palestyny zostały przypisane wtedy znane z Ewangelii wydarzenia. Cesarz zlecał budowanie na tych terenach kościołów oraz odgrywanie takich parateatralnych widowisk, jak Droga Krzyżowa. Miało to przekonać wierzących, że w tym właśnie miejscu rozegrały się opisane w Nowym Testamencie wydarzenia z życia Jezusa. Halbwachs pokazuje, w jaki sposób za sprawą performatywnych działań zleconych przez chrześcijańskiego władcę Palestyna, gdzie wciąż żywe były żydowskie tradycje, stała się obiektem kultu dla chrześcijan, którzy zaczęli tam pielgrzymować z całej Europy. Badając najstarsze zachowane zapiski z pielgrzymek do Ziemi Świętej niejakiego Pielgrzyma z Bordeaux, Halbwachs dowodzi, że te performatywne działania w niezwykle skuteczny sposób wpłynęły na indywidualne doświadczenie wierzących odwiedzających miejsca święte. Przykładem może być tutaj Betlejem. Pielgrzym z Bordeaux nie miał wątpliwości, że tam właśnie narodził się Zbawiciel. Tymczasem, jak stwierdza francuski socjolog, „istnieją jedynie żydowskie legendy o Narodzeniu Pańskim, gdyż nic nie wskazuje ani na to, że Jezus się tam urodził, ani że Maryja z Józefem kiedykolwiek się tam zatrzymali przed ucieczką do Egiptu” (s. 139). Wybór Betlejem jako miejsca narode-

nia Chrystusa służył utwierdzeniu wiernych w przekonaniu o tym, że był on Mesjaszem. W ten sposób spełniały się przecież przepowiednie Starego Testamentu, według których miał on przyjść na świat w kraju Dawida. Tym samym, stwierdza Halbwachs, wpisanie wydarzeń z Ewangelii w osadzoną w żydowskiej tradycji przestrzeń doprowadziło do utrwalenia się pamięci zbiorowej chrześcijan, dla których od IV wieku Galilea i Palestyna stały się miejscami świętymi. Jak wynika z jego ustaleń, omawiana transformacja przestrzeni miała charakter niezwykle dynamiczny. Nie obyło się również bez napięć między nowymi a istniejącymi już na tych terenach zbiorowymi wspomnieniami różnych grup społecznych.

Francuski socjolog przekonująco dowodzi, że ukształtowanie się pamięci zbiorowej chrześcijan nie polegało na prostym nałożeniu ewangelicznych przekazów na materialną przestrzeń okolic Jerozolimy. Korzystając z terminologii zaproponowanej przez cytowanego wcześniej komentatora prac Halbwachsa, Erica Briana, można podzielić opisany w *La topographie* proces na trzy etapy: adaptacji, transakcji i konsolidacji<sup>21</sup>. Pierwszy etap polegał na zaadaptowaniu konkretnej przestrzeni do zbiorowej pamięci grupy chrześcijan. Obejmował on zarówno ingerencję w materialną tkankę danego miejsca, czego przykładem jest wybudowanie Bazyliki Grobu Pańskiego w Jerozolimie, jak również ingerencje w sferze symbolicznej. Te ostatnie polegały przede wszystkim na dostosowywaniu wymagań doktryny chrześcijańskiej, która kształtowała się wraz z powstaniem Kościoła instytucjonalnego, do funkcjonujących już w przestrzeni Palestyny zbiorowych wspomnień i tradycji żydowskich grup, które z pokolenia na pokolenie przekazywały sobie opowieści na temat życia Jezusa<sup>22</sup>. Jeśli chodzi o etap transakcji, to – jak pisze Brian – „strategie adaptacyjne pociągały za sobą określone koszty, wywołując serię transakcji pomiędzy wszystkimi grupami, o których tutaj mowa. (...) Transakcje te nie służyły jednak ustaleniu równowagi

<sup>21</sup> Por. *ibidem*, s. 126-130.

<sup>22</sup> Por. Maurice HALBWACHS, *La topographie légendaire...*, s. 134-137.

pomiędzy grupami, gdyż dla każdej z nich bilans zysków i strat był inny<sup>23</sup>. Tym samym, chrześcijanie zyskali dominację nad tradycją żydowską w sferze symbolicznej, arbitralnie wpisując własną pamięć zbiorową w przestrzeń Jeruzolimy. Jednak adaptacja poszczególnych części tego miasta do ich potrzeb nie spowodowała całkowitego wymazania zbiorowych wspomnień mieszkających tam Żydów. Dla Halbwachsa współlistnieją bowiem w tej przestrzeni wszystkie wpisane w nią elementy pamięci zbiorowej grup, które tu zamieszkiwały. Oznacza to, że pielgrzymujący do Ziemi Świętej chrześcijanie mogli natknąć się na takie materialne pozostałości żydowskich tradycji, które potencjalnie podważały oficjalnie przyjętą narrację na temat przeszłości Jeruzolimy. Tym samym Konstantyn Wielki musiał się liczyć z możliwością zakwestionowania przez wiernych prawomocności dokonywanych przez siebie zabiegów adaptacyjnych. Żydzi natomiast nie podejmowali żadnych działań, mających na celu przywrócenie adaptowanym przez chrześcijan miejscom w przestrzeni Palestyny ich tradycyjnego znaczenia, gdyż głównym medium pamięci zbiorowej było dla nich pismo. Jak przekonuje w *Pamięci kulturowej* Jan Assmann, umożliwiło im ono uobecnianie wspomnień na temat Jeruzolimy bez względu na to, w jakim miejscu na świecie mieszkali (por. s. 305). Jednak w ten sposób skazali oni swoją pamięć zbiorową o tej konkretnej przestrzeni na stopniowe zanikanie. Wtedy właśnie rozpoczął się trzeci etap konsolidacji chrześcijańskiej pamięci zbiorowej. W miarę, jak żydowskie wspomnienia odchodziły w niepamięć, chrześcijanie coraz bardziej koncentrowali swoje miejsca kultu na terenie Jeruzolimy. W konsekwencji wypracowana przez nich pamięć zbiorowa zaczęła stopniowo determinować indywidualne doświadczenia pielgrzymów, którzy odwiedzali Ziemię Świętą. Wyprowadzony przez Briana z teorii Halbwachsa trzystopniowy model wytwarzania przez grupę społeczną zbiorowych wspomnień o danej przestrzeni ściśle wiąże się z procesami społecznymi w dawnej Palestynie. Jak się jednak wydaje, można go zastosować

---

<sup>23</sup> Eric BRIAN, *op. cit.*, s. 128.

również do analizy współczesnych działań artystycznych, którymi rządzi równie skomplikowane procesy performatywnego oddziaływania na siebie pamięci zbiorowej i przestrzeni.

Opisany przez Halbwachsa mechanizm kształtowania przez konkretną grupę społeczną tak zbiorowych, jak indywidualnych wspomnień jej członków z pomocą modyfikacji przestrzeni, można dostrzec również w przedstawieniach *site-specific*. Wykorzystując ten model pamięci, przyjrzyjmy się procesom pamięci, które zachodzą w omawianych artystycznych działaniach w przestrzeni. Twórcy *site-specific*, niczym chrześcijanie w Ziemi Świętej w IV wieku n.e., w rozmaity sposób adaptują konkretną przestrzeń do własnych celów, próbując wpłynąć na jej znaczenie w zbiorowej i indywidualnej pamięci (syn)estetyków. Może się to odbywać zarówno poprzez wprowadzanie do przestrzeni obcych jej materialnych elementów, jak też przypisywanie poszczególnym jej częściom określonych przez twórców znaczeń. Pociąga to za sobą istotne modyfikacje symbolicznego znaczenia, jakie ma dla (syn)estetyków dana przestrzeń. Widzieliśmy to na przykładzie *H. Jana Klaty*, który po pierwsze – nakładając na przestrzeń zaczerpniętą z dramatu Szekspira znaczenia – wpisał wciąż żywą pamięć zbiorową na temat Stoczni Gdańskiej w siatkę odniesień związanych zarówno z polską recepcją *Hamleta*, jak również z szerszym kontekstem historii Polski. Po drugie, zgodnie z rozumowaniem Halbwachsa na temat pamięci zbiorowej i przestrzeni, podczas przedstawienia *site-specific* następuje etap transakcji między zaproponowaną przez twórców wizją danej przestrzeni a obecnymi w niej elementami innych zbiorowych wspomnień, które się z tą wizją kłóć. Poszczególne elementy materialne znajdujące się w przestrzeni mogą bowiem służyć utwierdzeniu nakładanej na nią wizji przeszłości, jak również przyczynić się do ujawnienia arbitralności i celowości stosowanych przez twórców strategii. (Syn)estetyk w spektaklu *site-specific* występuje więc w podwójnej roli. Po pierwsze przypomina on Pielgrzyma z Bordeaux, przywoływanego przez Halbwachsa. Jego doświadczenie (syn)estetyczne pozostaje pod wpływem zastosowanej przez twórców strategii organizacji

przestrzeni i nakładanej na nią siatki znaczeń. Po drugie jego fizyczna obecność w przestrzeni i związana z nią możliwość poruszania się może doprowadzić do zakwestionowania narzucanego przez twórców przedstawienia sposobu doświadczania konkretnej przestrzeni. Od każdorazowego układu sił, jaki wyłania się z transakcji pomiędzy (syn)estetykiem a przedstawieniem i przestrzenią, zależy to, jak zmieni się kształt danej przestrzeni w zbiorowej pamięci (syn)estetyków. Konsolidacja zmodyfikowanej przez twórców *site-specific* pamięci zbiorowej konkretnej przestrzeni odbywa się już jednak poza przedstawieniem, gdyż mają na nią wpływ szersze mechanizmy społeczno-kulturowe. Wyraźnie pokazuje to przykład *Tunnel 228*, gdzie po zakończeniu przedstawienia uczestnicy dzielili się wrażeniami, dzięki czemu mogli uzupełnić jego interpretację zarówno o elementy opublikowanych w prasie recenzji, jak i doświadczeń innych (syn)estetyków. W świetle takiego rozumienia mechanizmów pamięci zbiorowej, jakie uruchamiają przedstawienia *site-specific*, należy zatem zapytać o to, jak zmienia się status duchów jako figur pamięci (syn)estetyków oraz na jakich warunkach możliwy jest kontakt z nimi.

Wprowadzając wnioski z ustaleń Halbwachsa na temat mechanizmów działania pamięci zbiorowej, należy przyjąć, że duch jako figura pamięci (syn)estetyków nie wiąże się esencjonalnie z daną przestrzenią, lecz zostaje w niej wytworzony przez grupę społeczną w celu wpływania na pamięć zbiorową jej członków. W odniesieniu do przedstawień *site-specific* duchem nazwę więc wszelkie narracje i dyskursy, wprowadzane przez twórców do konkretnej przestrzeni. W wyniku zastosowanych przez nich strategii performatywnych zaczynają się wówczas pojawiać u (syn)estetyka wspomnienia i asocjacje, które w znaczący sposób wpływają na jego doświadczenie danej przestrzeni i przedstawienia *site-specific*. Wydaje się więc, że w tego typu zjawiskach kulturowych mamy do czynienia nie tyle z nawiedzaniem przestrzeni przez określone duchy przeszłości, ile raczej ze swoistym wywoływaniem duchów przez twórców *site-specific*. Mam tu jednak na myśli konkretne znaczenie, jakie zjawisku wywoływania duchów nadał dziewiętnastowieczny fotograf William Mumler,

prekursor fotografii spirytystycznej. Stosując fotograficzną metodę podwójnej ekspozycji, Mumler wprowadzał do wykonanych przez siebie zdjęć białe postaci duchów, które rzekomo nawiedzały pozujących dla niego klientów. Jak twierdzi badaczka twórczości amerykańskiego fotografa, Crista Cloutier, ta praktyka stanowiła dla jego współczesnych „dowód istnienia interakcji między światem żywych a światem umarłych”<sup>24</sup>. Aby uwierzytelnić opisany przez Cloutier efekt, wystarczy przyjrzeć się metodom pracy Mumlera. Fotograf wykorzystywał sylwetki bliskich swoich klientów, które nanosił następnie na wykonywane przez siebie zdjęcie. Fotografowani klienci nie mieli więc wątpliwości, że przedstawione na zdjęciach nadprzyrodzone postaci to rzeczywiście duchy ich bliskich. Co więcej, Mumler dbał o to, by każdy duch uchwycony został w chwili, kiedy wykonuje taki gest, lub robi taki grymas, który sugeruje określony stan emocjonalny. Tym samym jego klienci mieli wrażenie, że nawiedzający ich duch chce im coś konkretnego przekazać. Odpowiednio przygotowane fotografie wywoływały u nich doświadczenie kontaktu z umarłymi. Najbardziej znanym przykładem takiego spotkania z duchem jest zdjęcie Mary Todd Lincoln, żony prezydenta Stanów Zjednoczonych, która około 1869 roku pozowała dla Mumlera, chcąc nawiązać kontakt ze zmarłym mężem. Także Todd Lincoln, oglądając zdjęcie, przypomniała sobie konkretne wydarzenia z ostatnich chwil życia męża, zaś w uchwyconym na zdjęciu geście ducha rozpoznała przesłanie, które rzekomo chciał jej przekazać zza grobu ukochany mąż. Zapiski fotografa wskazują na to, że doświadczenie kontaktu z duchem wywołało u Todd Lincoln gwałtowną reakcję emocjonalną. Louis Kaplan, inny badacz działalności amerykańskiego fotografa, przytacza następujący opis jej spotkania z duchem męża: „Kiedy moja żona [która pełniła funkcję medium – przyp. M.Ch.] doszła do siebie, ujrzała Panią L. całą we łzach szczęścia, gdyż znów dane jej było spotkać się z ukochanym i zapytać, ile czasu musi upłynąć, za-

<sup>24</sup> Crista CLOUTIER, *Les fantômes de Mumler*, [w:] *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*, red. Clément CHÉROUX et al., Gallimard 2004, s. 20.

nim dołączy do niego w krainie umarłych”<sup>25</sup>. W tym opisie widać wyraźnie dwa aspekty doświadczenia kontaktu z wywoływanymi przez Mumlera duchami, które szczególnie interesują mnie w kontekście przedstawień *site-specific*. Po pierwsze chodzi tu o pozaintelektualny i wyraźnie afektywny charakter doświadczenia, które Mumler wywoływał u swojej klientki. Po drugie szczególnie istotny okazuje się cel terapeutyczny, jaki miało ono spełniać. Jak stwierdza Kaplan, Mumler wywołał dlatego ducha Abrahama Lincolna, żeby ułatwić jego żonie przepracowanie żałoby. Dzięki temu utwierdzał swoją pozycję nie tylko jako fotografa i medium, lecz także jako terapeuty. W tym świetle należy zatem zapytać, jakiego typu doświadczenia wywołują u widza twórcy przedstawień *site-specific* i jaki mają w tym cel.

O ile sam proces wywoływania duchów w przedstawieniach *site-specific* przebiega w podobny sposób jak w atelier Williama Mumlera, o tyle kwestie doświadczenia kontaktu z duchami i celu ich wywoływania w tego typu zjawiskach kulturowych kształtują się zupełnie inaczej. W przypadku fotografii mamy bowiem do czynienia wyłącznie z doświadczeniem wzrokowym. To na jego podstawie Todd Lincoln rozpoznała ducha męża i uruchomiła proces pamięci indywidualnej, dzięki któremu mogła odczytać znaki, jakie rzekomo przekazywał jej zmarły. Wywoływane w przedstawieniu *site-specific* doświadczenie (syn)estetyka angażuje natomiast wszystkie jego zmysły. Tym samym twórcy tego typu przedstawień mają szersze spektrum możliwych do zastosowania performatywnych strategii wywoływania duchów, które w pozaintelektualny sposób oddziałują na (syn)estetyków. W konsekwencji (syn)estetyk odnosi wrażenie bliskiego kontaktu z przestrzenią i, co za tym idzie, z duchami danego miejsca. Celem tak rozumianego wywoływania duchów jest przekazanie uczestnikom przedstawienia *site-specific* określonej przez klimat danego przedstawienia wersji przeszłości danej przestrzeni. Można to jednak zauważyć dopiero w momencie, gdy przeszedł się

---

<sup>25</sup> Cyt. za: Louis KAPLAN, *The Strange Case of William Mumler. Spirit Photographer*, The University of Minnesota Press 2008, s. 232.



sposób, w jaki (syn)estetycy mogą się w niej poruszać, oraz to, które elementy zostały do niej wprowadzone bądź które konkretnie mieszczą szczególnie eksponują. Należy jednak pamiętać, że skuteczność stosowanych strategii zależy od wyniku każdorazowych transakcji między wywołanymi duchami danej przestrzeni a pozostałościami istniejących w niej już zbiorowych wspomnień, tradycji i symboli, które (syn)estetyk odkrywa w trakcie przedstawienia. Wówczas może on sobie zadać pytanie, czy to, co przypomina mu dany element przestrzeni, wynika z jego kulturowo zapośredniczonego wspomnienia, czy też z działań twórców, którzy je wywołali. Tym samym doświadczenie (syn)estetyczne, które pojawia się w trakcie przedstawienia *site-specific*, uniemożliwia jego twórcom pełną kontrolę nad procesem wywoływania duchów. Wobec powyższych ustaleń należy w tym momencie zastanowić się nad szerszym zagadnieniem – kto lub co sprawuje władzę nad przedstawieniem *site-specific* i wywiera wpływ na interakcje, w jakie wchodzi ze sobą (syn)estetycy, twórcy oraz inni jego ludzcy i nie-ludzcy uczestnicy. O ile w tym rozdziale pytałem o to, jak pamiętają (syn)estetycy, o tyle w dalszej części moich rozważań postaram się ustalić, co to znaczy, że w ogóle uczestniczą oni w przedstawieniu *site-specific*.



## ROZDZIAŁ 4

# CYBERPARTYCYPACJA (SYN)ESTETYKÓW

### CYBERPARTYCYPACJA

**W** poprzednim rozdziale starałem się pokazać, że w doświadczeniu (syn)estetycznym uczestników przedstawień *site-specific* zachodzi efekt dynamicznej fuzji indywidualnej i kulturowej pamięci. Zgodnie z wprowadzoną przeze mnie koncepcją *mémoire collective* Maurice'a Halbwachsa, w procesie pamiętania nie sposób bowiem wyznaczyć wyraźnej granicy między tym, co zwykliśmy nazywać osobistym wspomnieniem asocjacyjnym, a różnego typu warunkowaniami społeczno-kulturowymi, w których ono powstaje. W tym rozdziale natomiast, podążając tropem charakterystycznej dla doświadczenia (syn)estetyka fuzji tego, co indywidualne, z tym, co zbiorowe, zastanowię się nad konsekwencjami moich dotychczasowych ustaleń dla często podnoszonej we współczesnej performatyce kwestii partycypacji jako kategorii opisu działania artystycznego. Innymi słowy, zastanowię się nad charakterem uczestnictwa (syn)estetyków w konkretnym przedstawieniu *site-specific*, a także podejmię problem tego, na jakich warunkach do owego uczestnictwa dochodzi. Aby sformułować model partycypacji, który odpowiadałby interesującemu mnie typowi doświadczenia, muszę jednak w pierwszej kolejności odnieść się do samego pojęcia partycypacji, które stało się szczególnie popularne w badaniach humanistycznych, kiedy w kulturze Zachodu lat dziewięćdziesiątych XX wieku zaczęła się rozpowszechniać sztuka partycypacyjna. Jak stwierdza Claire Bishop w wstępie do poświęconej temu gatunkowi sztuki pracy *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, cho-

dzi tutaj o takie działania artystyczne, których twórcy „zakładają uczestnictwo wielu osób (sprzeciwiając się «interaktywnej» relacji jeden na jeden) oraz unikają jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o to, czym jest «społeczne zaangażowanie»”<sup>1</sup>. Już na samym początku tego rozdziału przywołuję definicję sztuki partycypacyjnej Bishop, aby zasygnalizować, że krytycznie przyjrę się ustaleniom tych teoretyków sztuki, według których ten rodzaj działań artystycznych służy włączeniu odbiorcy w sieć relacji przede wszystkim z innymi odbiorcami, a nie z obiektami artystycznymi. Taki sposób myślenia o sztuce partycypacyjnej wyraża na przykład *explicite* niezwykle wpływowy krytyk i teoretyk sztuki Nicolas Bourriaud w pracy *Estetyka relacyjna*. Stwierdza w niej jednoznacznie, że „sztuka jest stanem spotkania”<sup>2</sup>. Spotkanie, które ma na myśli Bourriaud, dotyczy jednak wyłącznie ludzkich podmiotów. To zaś niewiele ma wspólnego z opisywanym przeze mnie do tej pory doświadczeniem (syn)estetyka, które pociąga za sobą konieczność zniesienia kategorii podmiotu. Zastępuje ją byt relacyjny, wchodzący w różnego typu związki zarówno z ludzkimi, jak i nie-ludzkimi aktorami, biorącymi udział w przedstawieniu *site-specific*.

Problem partycypacji (syn)estetyków w działaniu artystycznym staje się jednak tym bardziej istotny w momencie, gdy na przedstawienie *site-specific* spojrzymy z perspektywy takich zjawisk sztuki najnowszej, jak *technoart*, *bioart* czy *digital art*. W ich trakcie odbiorca nie tylko nawiązuje relacje z innymi uczestnikami, lecz wchodzi także w interakcję z różnego typu maszynami, żywymi organizmami bądź cyfrowymi mediami. Co za tym idzie, zaciera się charakterystyczne dla tradycyjnej sztuki rozróżnienie między uczestnictwem w dziele sztuki rozumianym jako wydarzenie angażujące odbiorcę, a uczestnictwem w dziele sztuki, w którym odbiorca wchodzi

---

<sup>1</sup> Claire BISHOP, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso 2012, s. I. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

<sup>2</sup> Nicolas BOURRIAUD, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK 2012, s. 46. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

w kontakt wyłącznie z artefaktem. Choć w obu typach partycypacji zachodzą różne procesy performatywne, będąc je od tej pory określał mianem uczestnictwa w działaniu artystycznym, gdyż mają one równie dynamiczny charakter. Przyjęcie takiej perspektywy badawczej wymusza na mnie nie tyle proste rozszerzenie kwestii partycypacji na ludzkich i nie-ludzkich uczestników działania artystycznego, ile sformułowanie także zupełnie nowej koncepcji partycypacji. Musi ona uwzględniać zarówno różnego typu interakcje, w jakie wchodzić ze sobą wszyscy uczestnicy wydarzenia artystycznego, jak i układ społeczno-politycznych zależności, w które zostają oni uwikłani. Wydaje mi się bowiem, że uznając nie-ludzi za pełnoprawnych uczestników działań artystycznych, nie można ze spokojem twierdzić – jak często robią to twórcy sztuki partycypacyjnej – że ludzie odbiorcy mogą w nieskrępowany sposób wchodzić we wzajemne relacje. Między wszystkimi uczestnikami działania artystycznego powstaje raczej bardziej skomplikowana relacja sterujący–sterowany. Nie do końca można jednoznacznie wskazać, kto lub co steruje uczestnikami konkretnego wydarzenia artystycznego. Problem pojawia się na przykład w sytuacjach, gdy uczestnicy działania artystycznego posługują się takimi urządzeniami, jak komputer, tablet czy telefon komórkowy. Teoretycznie mogą nimi sterować w dowolny sposób, jednak to zazwyczaj twórcy wyznaczają właściwy sposób posługiwania się sprzętem. Zazwyczaj wykorzystują do tego celu instrukcję obsługi, którą wręczają uczestnikom przed rozpoczęciem, bądź na bieżąco informują ich o tym, w jaki sposób powinni skorzystać z danego urządzenia w trakcie przedstawienia. Wydaje mi się jednak, że tak rozumiana relacja sterujący–sterowany nie powstaje wyłącznie w zjawiskach sztuki najnowszej, wykorzystujących nowe technologie, lecz wytwarza się także w innych działaniach artystycznych. Sterowanie nie musi bowiem oznaczać fizycznego manipulowania człowiekiem. Można je dostrzec chociażby w sytuacji, gdy twórcy – świadomie bądź nieświadomie – ograniczają uczestnikom wybór interakcji, jakie mogą nawiązać z dziełem sztuki. Takie działanie można również uznać za swego rodzaju instrukcję obsługi dzieła

sztuki, która wymusza na odbiorcy – przekonanym o tym, że może je odbierać w dowolny sposób – określoną interpretację wydarzenia, w którym uczestniczy. Repertuar strategii sterowania uczestnikiem działania artystycznego jest jednak niezwykle szeroki. Za każdym razem, w zależności od konkretnego społeczno-politycznego i kulturowego kontekstu, naszkicowana tutaj relacja sterujący–sterowany kształtuje się nieco inaczej i służy odmiennym celom ideologicznym. Z tej perspektywy należy zastanowić się nad tym, w jaki sposób określić interesujący mnie typ uczestnictwa w działaniu artystycznym, oparty na doświadczeniu sterowania i byciu sterowanym.

Aby sformułować koncepcję partycypacji w dziele sztuki, która ujmuje zarysowaną powyżej relację sterujący–sterowany, odwołam się w tym momencie do *Państwa* Platona<sup>3</sup> i wyłożonej w nim filozofii polityki. Może się wydawać, że teorie tego starożytnego filozofa nie pasują do kwestii interesujących mnie w tym rozdziale. W przeciwieństwie chociażby do Arystotelesa, który sformułował niezwykle szczegółowy program estetyczny, Platon poświęcił problemom sztuki niewiele miejsca w swoich pismach. Jednak wybór tego akurat punktu odniesienia nie jest przypadkowy. Współcześni badacze, zajmujący się kwestią partycypacji w dziele sztuki, często powołują się na autora *Timajosa* jako prekursora filozoficznej refleksji nad związkami estetyki i polityki, gdyż jego rozważania estetyczne znalazły się w tekście na temat państwa. Aby zobaczyć, na czym według nich polegają związki sztuki i polityki u Platona, warto przywołać rozważania Jacquesa Rancière'a. W pracy *Le partage du sensible* pisze on następująco:

Według Platona scena teatru – jednocześnie przestrzeń aktywności publicznej i miejsce wywoływania „widziadeł” – utrudnia rozróżnienie tożsamości jednostek, ich aktywności i przestrzeni, które zajmują. To samo dotyczy pisma. Można przecież stawić litery zarówno po prawej, jak i po lewej stronie kartki, nie

---

<sup>3</sup> PLATON, *Państwo*, tłum. Władysław Witwicki, Wydawnictwo Marek Derewiecki 2003. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

wiedząc w ogóle, o kim należy, a o kim nie należy pisać. Tym samym pisanie pozwala lekceważyć przyjęte zasady rządzące słowem, które określają relacje między konsekwencjami słów a pozycją danej jednostki w przestrzeni zbiorowej. (...) Jednak teatr i pismo naznaczone są określonym porządkiem politycznym, który prowadzi do powstania niejednoznacznych tożsamości, obniża wartość słowa oraz zaburza wyraźny podział przestrzeni i czasu. **Tak rozumiany estetyczny porządek polityki w oczywisty sposób wiąże się z demokracją:** ze zgromadzeniem artystów, którzy tworzą własne niepisane prawa, oraz z powstaniem instytucji teatru. Jednak Platon przeciwstawia teatr i pismo trzeciej, właściwej formie sztuki, czyli tańcowi, w którym poprzez choreografię wytwarza się jedność wspólnoty, gdyż wszyscy jej członkowie tańczą w ten sam sposób. Mamy więc trzy sposoby, w jakie praktyki związane z ciałem i słowem dostarczają określonych schematów, według których powinno się urządzić wspólnotę<sup>4</sup>.

Rancièrè słusznie pokazuje, że dla Platona każda forma aktywności artystycznej posiada konkretny wymiar polityczny. Określając zmysłowe warunki uczestnictwa w działaniu artystycznym, sztuka pociąga za sobą różnego typu modele ustroju społeczno-politycznego, które mogą zostać wprowadzone w życie przez instytucje państwa. Jednocześnie partycypacja w działaniu artystycznym jest formą działalności publicznej i uczestnictwa w życiu państwa. Jednak, jak się wydaje, francuski filozof nazbyt pospiesznie utożsamia to uczestnictwo z takimi tradycyjnymi formami polityki, jak chociażby demokracja. W cytowanym fragmencie traktuje ją bowiem jako coś powszechnego i oczywistego. Demokracja ateńska – do której zapewne odnosił się Platon – dotyczyła natomiast jedynie uprzywilejowanej grupy najbogatszych mieszkańców *polis*, którzy mieli możliwość wpływania na kształt państwa. Tym samym Rancièrè w sposób anachroniczny przypisuje starożytnemu filozofowi współczesny

---

<sup>4</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions 2000, s. 14-15. Podkr. M.Ch.

sposób myślenia o państwie jako o wspólnocie wolnych obywateli. Idzie tym samym śladami klasycznych interpretatorów *Państwa*, którzy opisując zawartą w nim wizję polityki, skupiali uwagę przede wszystkim na księdze V. Znajduje się w niej najbardziej znana platońska koncepcja państwa, w którym niepodzielną władzę powinni sprawować filozofowie, gdyż – w przeciwieństwie do innych obywateli – kierują się umiłowaniem mądrości, a nie własnym interesem. Zawężenie filozofii polityki Platona do konkretnego ustroju politycznego zakłada wyraźnie antropocentryczny charakter sprawowania władzy w państwie. Takie rozumowanie zmusza Rancière'a do przyjęcia założenia, że partycypacja w działaniu artystycznym dotyczy wyłącznie jego ludzkich uczestników. Tymczasem jeśli za podstawę relacji sztuki i polityki uznamy inną, stworzoną przez Platona wizję państwa, okaże się, że kwestia partycypacji stanie się o wiele bardziej skomplikowana.

W tradycyjnych interpretacjach filozofii Platona często umyka niezwykle istotna funkcja nie-ludzkich czynników w rządzeniu państwem, której grecki filozof poświęca w swoim dziele sporo uwagi. Przekonuje o tym chociażby lektura księgi VI *Państwa*, w której przedstawia on metaforę państwa jako okrętu, na którym „żeglarze kłócą się z sobą o sterowanie” (s. 192). Uważają oni, że dostęp do steru zapewnia im całkowitą kontrolę nad statkiem. Aby zobaczyć, jakie konsekwencje dla naszego myślenia o partycypacji w działaniu artystycznym może mieć taka wizja państwa, przeanalizujemy dokładniej dłuższy fragment *Państwa*:

Każdy z nich [żeglarzy – M.Ch.] uważa, że powinien siedzieć przy sterze, chociaż się nigdy sztuki sterowania nie uczył, ani nie potrafi wskazać tego, u kogo by się jej uczył, ani czasu, w którym by tę naukę pobierał. Oprócz tego oni twierdzą nawet, że się tej sztuki nauczyć nie można. A jeśli kto mówi, że można, gotowi go zabić. Sami wciąż tylko kapitana oblegają, nastają na niego i robią, co mogą, żeby im ster powierzył. A nieraz, jeśli on im nie ulega, tylko innym raczej, wtedy oni tych innych albo zabijają, albo ich wyrzucają z okrętu, a dzielnemu kapitanowi po-



dają ziółka czarodziejskie na sen albo go upijają czymkolwiek, aby go z nóg zwalić, i panują nad okrętem, mają na swoje usługi wszystko, co na nim jest; piją i używają sobie w podróży po swojemu, oczywiście; a do tego chwalą jako znakomitego żeglarza i nazywają zawołanym sternikiem i znawcą okrętu każdego, kto potrafi razem z nimi rękę przykładać do tego, żeby im władza przypadła w udziale, kiedy zbałamucą albo gwałtem zmogą kapitana. Każdego innego oni ganią i mówią, że jest do niczego, a o prawdziwym sterniku nie mają bladego pojęcia, nie przeczuwają nawet, że on powinien się interesować porami roku i dnia, i niebem, i gwiazdami, i wiatrami, i wszystkim, co leży w zakresie umiejętności, jeżeli ma być naprawdę przygotowany do prowadzenia okrętu. A żeby ktoś mógł okrętem kierować, czy tam zgodnie z wolą tych, czy owych, czy wbrew ich woli, tego, oni uważają, ani się wyuczyć, ani w tym wyćwiczyć nie można – wraz z umiejętnością sterniczą (s. 192; podkr. M.Ch.).

Widać wyraźnie, że w centrum przytoczonej przeze mnie wizji państwa Platona znajduje się nie człowiek, lecz materialny przedmiot, ster, którym obywatele chcą koniecznie manewrować. Wydaje im się bowiem, że ster jest jedynie bezwolnym narzędziem w rękach kapitana. Może on bez względu na to, czy posiada odpowiednie umiejętności, poprowadzić statek w dowolnym kierunku. Inaczej mówiąc, obywatele uznają sprawowanie władzy w państwie za coś oczywistego, co nie wymaga ani wiedzy, ani konkretnych umiejętności, lecz zależy wyłącznie od woli władcy. Tymczasem sterowanie statkiem wiąże się z wytworzeniem układu sprzężonego pomiędzy sternikiem, sterem i nieprzewidywalnymi siłami morza, w którym drzemią niebezpieczne siły fizyczne. Nawet najlepiej wykształcony i doświadczony sternik nie jest w stanie przewidzieć zmiany warunków atmosferycznych, w wyniku której w każdej chwili statek może zmienić kierunek. Co więcej, gwałtowna zmiana kierunku wiatru może sprawić, że obracający się ster urwie kapitanowi rękę albo doprowadzi do uszkodzenia płetwy sterującej, co może spowodować zatonięcie statku. Oznacza to, że władza w państwie nigdy nie jest całkowicie zależna od decyzji podejmowanych przez człowieka, któ-

ry ją sprawuje. Jest bowiem wystawiona na działanie wielu niedających się przewidzieć politycznych, ekonomicznych i społecznych czynników, które mogą doprowadzić zarówno do obalenia samych władców, jak i upadku całych państw. Spróbujmy w tym momencie przenieść zarysowaną przeze mnie koncepcję państwa Platona na kwestię partycypacji w działaniu artystycznym, by pokazać, że obejmuje ona zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich uczestników.

Przenosząc poglądy Platona na temat państwa na grunt refleksji nad partycypacją w sztuce, można stwierdzić, że relacja sterujący–sterowany ujawnia się przynajmniej na dwóch poziomach działania artystycznego. Po pierwsze przekonanie ludzkich uczestników o nieskrępowanej niczym możliwości nawiązywania dowolnych relacji z innymi – tak z ludzkimi, jak i nie-ludzkimi uczestnikami – jest iluzoryczne. Za każdym razem bowiem ich interakcje są sterowane przez twórców, którzy wprowadzają uczestników wydarzenia artystycznego w sieć zarówno kulturowych, jak i czysto fizycznych zależności, która zmusza ich do nawiązania określonych interakcji z innymi uczestnikami. Interakcje te wynikają najczęściej z ideologicznych przekonań twórców na temat porządku społecznego bądź z dominującego w danym okresie modelu społeczeństwa. Oznacza to, że uczestnictwo w wydarzeniu artystycznym nigdy – nawet gdy performerzy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku deklarowali zniesienie wszelkich ograniczeń tradycyjnej sztuki – nie umożliwiało dowolnego wchodzenia w interakcje z innymi uczestnikami. Zawsze bowiem było ono sterowane przez artystów. Po drugie należy podkreślić, że sterowanie zachowaniem uczestników działania artystycznego – podobnie jak sterowanie okrętem według Platona – nie zapewnia twórcom całkowitej kontroli nad nimi. Działanie artystyczne jest bowiem wystawione na niedające się przewidzieć zmiany społeczno-politycznego i kulturowego kontekstu, a nawet zmiany fizycznych uwarunkowań, w których powstało. Co więcej, za każdym razem zmieniają się także uczestnicy, co dodatkowo utrudnia sprawowanie kontroli. Wszystkie te czynniki mogą diametralnie zmienić znaczenie tego działania, jak również charakter relacji,

w jakie wchodzi z sobą jego uczestnicy. Sterowaniu podlegają więc wówczas zarówno twórcy, jak i uczestnicy działania artystycznego. Czy w odniesieniu do zarysowanego tutaj skomplikowanego układu zależności między uczestnikami, twórcami i różnego typu czynnikami, które wpływają na działanie artystyczne, możemy wciąż mówić o partycypacji, która dotyczy wyłącznie jego ludzkich uczestników? Jak się wydaje, wyprowadzony przeze mnie z *Państwa* model uczestnictwa w działaniu artystycznym domaga się nowego terminu, wykraczającego poza dotychczasowy, antropocentryczny sposób myślenia o partycypacji w sztuce.

Z perspektywy naszkicowanego powyżej modelu uczestnictwa w działaniu artystycznym, opierającym się na układzie sterujący–sterowany, w który na różny sposób uwikłani są wszyscy ludzcy i nie-ludzcy uczestnicy, nie można dłużej posługiwać się terminem „partycypacja”. Wiąże się on bowiem z interakcjami, jakie zachodzą wyłącznie między ludzkimi uczestnikami działań artystycznych. Dlatego interesujący mnie model uczestnictwa w działaniu artystycznym określać będę raczej mianem cyberpartycypacji. Proponowany przeze mnie termin ma jednak niewiele wspólnego z cyberprzestrzenią rozumianą jako technologiczne udogodnienie, pozwalające jednostce ludzkiej na wyjście poza ograniczenia tradycyjnych instytucji i nieskrępowane realizowanie tam swojej wolności. Co więcej, cyberpartycypacja nie zachodzi wyłącznie we współczesnych działaniach w nurcie *digital art*, których twórcy posługują się cyfrowymi mediami. Dotyczy bowiem wszystkich działań artystycznych – zarówno wydarzeń angażujących odbiorcę, jak i sytuacji, gdy odbiorca ma kontakt wyłącznie z artefaktem – w których za każdym razem zachodzą określone interakcje pomiędzy ich ludzkimi i nie-ludzkimi uczestnikami. Dlatego w poszukiwaniu znaczenia, jakie przypisuję wykorzystanemu przeze mnie przedrostkowi „cyber”, należy jeszcze raz wrócić do *Państwa* Platona, w którym nie mogło być przecież jeszcze mowy o cyfrowych technologiach. Platon posługuje się rzeczownikiem *kybernētēs*, który jest etymologicznym źródłem używanych współcześnie terminów „cybernetyka” i „cyberne-

tyczny”. Tak nazywa zarówno sternika – tego, który kieruje okrętem – jak i ster, czyli narzędzie służące do kierowania. Jak mi się wydaje, to podwójne znaczenie greckiego słowa, którym posługuje się Platon, idealnie oddaje sytuację ludzkich i nie-ludzkich uczestników każdego działania artystycznego. Tym pierwszym często wydaje im się bowiem, że sterują różnego typu nie-ludzkimi uczestnikami, podczas gdy to oni sami są zazwyczaj sterowani tak przez nie-ludzi, jak przez twórców. Wszyscy oni są zaś wystawieni na działanie zmieniających się za każdym razem zewnętrznych okoliczności, które determinują to, jak się zachowują i jak odbierają konkretne działanie artystyczne. Tak rozumiana cyberpartycypacja dotyczy również uczestnictwa (syn)estetyków w przedstawieniach *site-specific*. Aby pokazać, w jaki sposób wpływa ona na interesujące mnie doświadczenie (syn)estetyczne, w pierwszej kolejności należy jednak krytycznie przyjrzeć się dotychczasowym interpretacjom pojęcia partycypacji.

Naszkiecowana powyżej koncepcja cyberpartycypacji ludzkich i nie-ludzkich uczestników w działaniu artystycznym wyznacza przyjęty przeze mnie w tym rozdziale kierunek rozumowania. Wyjdę więc od krytyki pojęcia partycypacji zarówno w ujęciu Bourriauda, jak i takich krytyków jego koncepcji jak Claire Bishop czy Jacques Rancière, by na tym tle zaprezentować koncepcję cyberpartycypacji wywiedzioną ze współczesnych działań *digital art*. Z tej perspektywy powrócę następnie do sztuki lat dziewięćdziesiątych XX wieku i przeanalizuję doświadczenie (syn)estetyczne w performansie *Lesbian National Parks & Services* Shawny Dempsey i Lorri Millan, wystawionym w 1997 roku w kanadyjskim parku narodowym Banff. Pozornie performans Dempsey i Millan spełnia wszystkie kryteria sztuki partycypacyjnej. Artystki zapraszają do udziału w przedstawieniu lesbijki, by wraz z nimi – przebrane za strażników parku – konfrontować turystów odwiedzających Banff z tematem odmienności seksualnej. Uczestnictwo w projekcie pozwalało im wziąć udział w toczącej się wówczas w Kanadzie debacie na temat miejsca mniejszości seksualnych w społeczeństwie. Jednak bliższa analiza przedstawienia Dempsey i Millan pokaże, że taki model uczestnic-

two (syn)estetyków jest tylko jednym z wielu, z jakim mamy do czynienia w tym przedstawieniu. W *Lesbian National Parks & Services* problematyczna może być chociażby kwestia tego, że (syn)estetycy nie do końca zdają sobie sprawę, że uczestniczą w przedstawieniu *site-specific*.

## DEMOKRATYCZNA WSPÓLNOTA I DYSENS

Badacze zajmujący się kwestią uczestnictwa odbiorcy w działaniu artystycznym rzadko zadają sobie pytanie o to, kto może, a kto nie może być jego uczestnikiem, nie wspominając już o bardziej prowokacyjnym pytaniu: co uczestniczy w dziele sztuki? Zarówno apologeti, jak i krytycy sztuki partycypacyjnej przyjmują milcząco, że uczestnikiem wydarzenia artystycznego jest przede wszystkim ludzki podmiot, który wchodzi w różnorodne relacje z innymi ludzkimi podmiotami. Co ciekawe, taki sposób myślenia o partycypacji pojawia się nawet w sytuacji, gdy badacz uznaje niezwykle istotną funkcję, jaką spełniają nie-ludzcy uczestnicy analizowanych zjawisk artystycznych. Za modelowy wręcz przykład takiego myślenia można uznać wydaną w 2002 roku pracę francuskiego teoretyka sztuki Nicholasa Bourriauda *Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*<sup>5</sup>. Stawia on w niej interesującą tezę o tym, że wraz z pojawieniem się w galerii *ready mades* Marcela Duchampa zniesiona została granica między dziełem sztuki jako artefaktem a dziełem sztuki jako działaniem, w którym bierze udział twórca, obiekt artystyczny i odbiorca. Zdaniem Bourriauda sztuka współczesna „nie polega już na wytwarzaniu artystycznych form z wykorzystaniem surowych materiałów, lecz na pracy z takimi obiektami, które funkcjonują już w obiegu kultury, czyli – inaczej mówiąc

---

<sup>5</sup> Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*, red. Caroline SCHNEIDER, tłum. Jeanine Herman, Lukas & Sternberg 2002. Wszystkie cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

– z obiektami uformowanymi przez inne objekty” (s. 7). Oznacza to, że twórca sztuki współczesnej przestaje być demiurkiem, który tworzy zarówno materialną formę swego dzieła, jak i przekazywane w nim znaczenia. Wykorzystywane przez niego objekty artystyczne są już bowiem uwikłane w różnego typu materialne i symboliczne relacje z innymi elementami kultury. Relacje te nie zawsze znikają w momencie ponownego wykorzystania konkretnych obiektów artystycznych przez twórcę, co uniemożliwia mu sprawowanie pełnej kontroli nad powstającym w ten sposób dziełem sztuki. Twórczość artystyczna według Bourriauda przypomina więc raczej działalność didżeja, który przetwarza, modyfikuje i łączy ze sobą elementy istniejących już utworów muzycznych nie po to, by przekazywać odbiorcom określone przez siebie znaczenia, lecz by wywołać u nich pewien konkretny nastrój (por. s. 33-38). Takie spojrzenie na sztukę współczesną wydaje się zbieżne z interesującym mnie doświadczeniowym aspektem przedstawień *site-specific*, których uczestnicy nie odczytują znaczeń zapisanych przez twórcę, lecz odbiór przez nich przedstawienia zależy w dużym stopniu od fizycznych interakcji ze środowiskiem, w którym przebywają. Jednak bliższa analiza wyłożonej w *Postproduction* koncepcji doświadczenia uczestników sztuki współczesnej pokazuje, że myślenie Bourriauda o uczestnictwie w działaniu artystycznym ma wciąż niezwykle antropocentryczny charakter. Spójrzmy na poniższy fragment jego rozważań:

W momencie, gdy całe obszary naszego życia przyjmują coraz bardziej niematerialne formy za sprawą ekonomicznych procesów globalizacji; gdy nasze podstawowe funkcje życiowe powoli przekształcają się w dobra konsumpcyjne (a relacje międzyludzkie są już dziś wytwarzane przemysłowo), wydaje się całkowicie oczywiste, że artyści starają się dokonać swego rodzaju ponownej materializacji tych funkcji, czyli próbują nadać fizyczny kształt temu, co znika na naszych oczach. Nie wytwarzają oni jednak obiektów, wpadając w pułapkę reifikacji, lecz tworzą swego rodzaju **nośniki doświadczenia**. Kwestionując myślenie o sztuce jako spektaklu do oglądania, współcześni ar-

tyści przywracają nam świat jako doświadczenie. W odpowiedzi na system ekonomiczny, który stopniowo pozbawia nas tego doświadczenia, muszą bowiem wytworzyć nowe sposoby reprezentacji rzeczywistości, która z każdym dniem staje się coraz bardziej abstrakcyjna (s. 26; podkr. M.Ch.).

Cytowany fragment pokazuje wyraźnie, że choć Bourriaud dostrzeżga aktywny udział zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich uczestników w dziele sztuki, nie dopuszcza do siebie myśli, że mogą być oni pełnoprawnymi uczestnikami. Traktując obiekty artystyczne jako nośniki (ludzkiego) doświadczenia, przyjmuje on, że ich funkcja ogranicza się wyłącznie do tego, by przywrócić ludziom zmysłowy, a więc „właściwy” sposób doświadczenia rzeczywistości, którego zostali rzekomo pozbawieni przez współczesną kulturę konsumpcyjną. Co więcej, wykorzystywanie istniejących już w kulturze materialnych obiektów przez twórców sztuki współczesnej nie służy wcale wytworzeniu nowych relacji pomiędzy ludźmi i nie-ludźmi, lecz przekazaniu odbiorcom określonego zestawu przekonań na temat tego, jak powinno wyglądać idealne ludzkie społeczeństwo. Idąc tym tokiem rozumowania Bourriauda, spróbujmy się dowiedzieć, jakie konkretne zadania stoją według niego przed sztuką współczesną.

O tym, na czym według Bourriauda polega społeczna funkcja sztuki współczesnej, możemy się przekonać przy lekturze jego wcześniejszej, wydanej w 1998 roku pracy *Estetyka relacyjna*, w której przekonuje, że „najbardziej żywotna partia, która jest rozgrywana na szachownicy sztuki, wiąże się z pojęciami **interaktywności, współżycia i relacji międzyludzkich**” (s. 34; podkr. M.Ch.). Znaczenie pojęć, którymi posługuje się Bourriaud, zostaje jednak jednoznacznie zawężone do relacji między ludzkimi uczestnikami wydarzeń artystycznych. Świadczy o tym przede wszystkim ostentacyjny wręcz sprzeciw francuskiego badacza wobec nowych technologii, związany z lękiem przed uprzedmiotowieniem człowieka w wyniku postępującego rozwoju technologicznego i komercjalizacji relacji międzyludzkich. Czytamy więc w *Estetyce relacyjnej*:

Odkrywamy, że jesteśmy ogołoceni i wyzyskani przez media elektroniczne, parki rozrywki, zorganizowane przestrzenie współżycia, wybujały rozwój kompatybilnych formatów społecznych – jak szczury laboratoryjne w klatce skazane na bieg w miejscu po kawałek sera. Idealny podmiot społeczeństwa figurantów zostałby zredukowany do konsumenta czasu i przestrzeni.

To, czego nie da się skomercjalizować, musi zniknąć. Już niebawem nie będzie można utrzymywać relacji międzyludzkich poza owym komercyjnym wymiarem. Rozmowa przy kawie w rozsądnej cenie stanie się symbolem współczesnych stosunków międzyludzkich. Chcecie poznać smak namiętności, zbliżyć się do siebie? Spróbujcie naszej kawy... Wydaje się, że owa powszechna reifikacja najbardziej dotyka codziennych relacji (s. 34-35).

Posługując się retoryką Bourriauda, można powiedzieć, że sztuka partycypacyjna staje się dla niego orężem w walce ze śmiertelnie niebezpiecznym zagrożeniem, jakim jest redukcja jednostki ludzkiej do pozycji przedmiotu. Strategie zaangażowanych politycznie artystów mają zatem służyć umocnieniu statusu ludzkiego podmiotu nie tylko jako wolnego i aktywnego współtwórcy dzieła sztuki i członka społeczeństwa, w którym żyje. W tym kontekście interakcje między uczestnikami konkretnego dzieła sztuki stają się swego rodzaju modelem pożądanego przez twórców społecznego porządku. Jak twierdzi Bourriaud, „aktywność artystyczna nie ma niezменной istoty, lecz konstytuuje grę, której tryby, modele i funkcje zmieniają się zależnie od epoki i kontekstu społecznego” (s. 39). Korzystając ze wskazówki samego Bourriauda, dotyczącej zmienności społecznych funkcji sztuki, spróbujmy zatem zastanowić się nad ideologicznymi założeniami, które leżą u podstaw jego sposobu myślenia o partycypacji. W tym celu przyjrzymy się koncepcji estetyki relacyjnej we właściwym dla niej, szerszym kontekście społeczno-kulturowym.

Aby pokazać, do czego służy partycypacja według Bourriauda, warto przede wszystkim przyrzeć się dziełom sztuki, których analizy stanowią podstawę dla jego rozstrzygnięć teoretycznych. To



o tyle karkołomne zadanie, że powołuje się on na tak różne działania artystyczne, jak obrazoburcze rzeźby i instalacje artystyczne Maurizio Cattelana czy kameralne performanse Noritoshiego Hirakawy. Jednak ze względu na analizowany w dalszej części rozdziału performans Dempsey i Millan, który podnosi temat pozycji mniejszości homoseksualnej w społeczeństwie, szczególnie interesować mnie będzie szeroko komentowana przez Bourriauda twórczość amerykańskiego homoseksualnego twórcy Félix Gonzáleza-Torresa. Tu bowiem – jak pisze francuski badacz – „homoseksualność nie kryje się pod kloszem afirmacji jakiegoś środowiska, lecz staje się modelem życia, w którym wszyscy mogą uczestniczyć i z którym każdy może się utożsamiać” (s. 84). O tym, jaki model życia ma na myśli Bourriaud, można się przekonać na podstawie analizowanej przez niego pracy *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991). Kubański artysta usypał wtedy w kącie jednej z galerii stos cukierków w różnokolorowych papierkach. Łączna waga zgromadzonych w ten sposób cukierków odpowiadała wadze jego zmarłego na AIDS partnera. Obecni w galerii uczestnicy wystawy mogli do woli częstować się słodyczami: jedni szybko napełniali sobie nimi kieszenie, inni wyłącznie obserwowali, co stanie się ze znikającym dziełem sztuki. Pracownicy galerii natomiast na bieżąco dosypywali cukierków tak, by ich waga utrzymywała się na tym samym poziomie. W ten sposób artysta chciał zapewnić swojemu partnerowi wieczne trwanie w doświadczeniu widzów biorących udział w wydarzeniu artystycznym. Bourriaud nie rozpatruje jednak omawianej pracy wyłącznie w kontekście osobistych przeżyć artysty, lecz traktuje ją jako element szerszego procesu włączania homoseksualnej odmienności w rzeczywistość społeczną. Jak twierdzi, proces ten polega na

współobecność[ci] widzów przed obrazem, niezależnie od tego, czy jest ona rzeczywista, czy symboliczna. Pierwsze pytania, które powinniśmy postawić, stojąc przed dziełem sztuki, brzmią: Czy daje mi ono możliwość istnienia wobec niego, czy wręcz przeciwnie, neguje mnie jako podmiot, odmawiając uwzględnienia Innego w swojej strukturze? (s. 91).

Widać wyraźnie, że za formułowaną przez Bourriauda koncepcją partycypacji odbiorców w dziele sztuki kryje się typowa dla demokratycznego społeczeństwa procedura negocjacji między grupami społecznymi, w wyniku której dochodzi do wypracowania wspólnego stanowiska w jakiejś kwestii. Jednocześnie francuski badacz zdaje się sugerować, że negocjacje te przebiegają łagodnie, a twórczość Torresa i innych artystów sztuki partycypacyjnej charakteryzuje „demokratyczna troska. [Ich] sztuka nie wykracza poza nasze codzienne zajęcia, lecz konfrontuje nas z rzeczywistością, wykorzystując fikcję i właściwy każdemu z nas niepowtarzalny światopogląd” (s. 91). Inaczej mówiąc, Bourriaud zgłasza utopijny postulat, aby sztuka służyła wyłącznie budowaniu przestrzeni zgody i współpracy między różniącymi się od siebie osobami. Zarysowana w ten sposób koncepcja estetyki relacyjnej spotkała się z licznymi zarzutami ze strony badaczy związków sztuki i polityki. Szczególnie argumenty, które przeciwko Bourriaudowi wysunęła Claire Bishop, pozwolą pokazać mniej idealistyczne spojrzenie na uczestnictwo w sztuce partycypacyjnej.

Koncepcja estetyki relacyjnej Bourriauda pomija ogromny potencjał konfliktu, który wiąże się z wszelkimi próbami włączenia nowych tożsamości w dominujący dyskurs społeczno-polityczny. Szerzej rzecz ujmując, każdy zaangażowany politycznie gest artysty wywołuje nie tylko prowadzący do konsensusu społecznego dialog między różnymi grupami społecznymi, lecz także nieuchronnie prowadzi do polaryzacji społeczeństwa. W jej wyniku ujawnia się zazwyczaj skrywany przez władzę konflikt, który za sprawą gwałtownej reakcji uczestników wydarzenia artystycznego mógłby destabilizować opartą na zgodzie umowę społeczną. Z pozycji konfliktu społecznego, do jakiego może doprowadzić sztuka, koncepcję Bourriauda zaatakowała właśnie Claire Bishop. W przywoływanej wcześniej pracy *Artificial Hells* argumentuje ona, że estetyka relacyjna i związana z nią sztuka partycypacyjna lat dziewięćdziesiątych paradoksalnie służyły dominującemu wówczas neoliberalnemu systemowi kapitalistycznemu. Amerykańska performatyczka precyzyjnie umieszcza działania twórców sztuki zaangażowanej w kontek-

ście politycznego dyskursu rządzącej w latach 1994-2010 w Wielkiej Brytanii tzw. Nowej Lewicy (*New Labour*), który opierał się na hasłach społecznej inkluzji i zaangażowania się artystów w życie społeczeństwa. Na tej podstawie wysnuwa ona wniosek, że

inkluzywny charakter działań partycypacyjnych zyskuje pozytywną wartość, gdyż pozwala podporządkować obywateli [neoliberalnemu systemowi – M.Ch.]. Respektując autorytet państwa są oni gotowi podjąć „ryzyko” i wziąć na siebie odpowiedzialność za własny los wobec coraz mniejszego zabezpieczenia socjalnego (s. 14).

Jak widać, Bishop sugeruje, że włączanie przez sztukę partycypacyjną, o której pisał Bourriaud, różnego typu mniejszościowych dyskursów i grup społecznych w demokratyczne mechanizmy życia społecznego służyło w istocie podporządkowywaniu ich władzy dominującego dyskursu społeczno-politycznego. A następnie takiej wizji partycypacji przeciwstawia zaczerpniętą z myśli Jacquesa Rancière’a koncepcję dyssensu jako doświadczenia, które powinna wytwarzać sztuka zaangażowana politycznie. Rancière uznaje bowiem, że pożądanym celem sztuki nie jest wcale demokratyczny konsensus, ale wytwarzanie konfliktu między odmiennymi sposobami postrzegania rzeczywistości. Jednak, jak twierdzi, dyssens „nie polega na sporze ideowym czy emocjonalnym, lecz zasadza się na konflikcie wielu porządków sensorycznych”<sup>6</sup>. Rancière wyraźnie lokuje polityczny potencjał sztuki nie tyle – jak chciał Bourriaud – w etycznym wymiarze działania artysty, ile w zmysłowym doświadczeniu, które oferuje odbiorcy konkretne działanie artystyczne. Jak stwierdza Bishop, Rancière

podejmuje rozważania Kanta nad sądem estetycznym, wolnym od dominacji sądenia (moralności) i rozumienia (wiedzy). (...) Wolność ta zapewnia sztuce potencjał polityczny (rozumiany

---

<sup>6</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions 2008, s. 66. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

jako dyssens), ponieważ niejednoznaczność doświadczenia estetycznego umożliwia kwestionowanie sposobu organizacji świata, a co za tym idzie – zmianę bądź redystrybucję dostępu do władzy nad światem (s. 27).

Z perspektywy tak interpretowanej kategorii dyssensu nie można stawiać znaku równości między politycznym aspektem partycypacji odbiorców w wydarzeniu artystycznym a zestawem przekonań estetycznych twórcy i – jak chciał Bourriaud – zadawać pytań o to, czy sztuka umożliwia włączenie Innego w osobiste doświadczenie jednostki, związane z tym uczestnictwem. Według Bishop każde dzieło sztuki – nie tylko sztuki partycypacyjnej – niesie ze sobą potencjał polityczny, który polega na destabilizowaniu ustalonych sposobów myślenia o świecie i społeczeństwie. Aby zrozumieć, na czym polega doświadczenie partycypacji jako doświadczenie dyssensu, przyjrzyjmy się kolejnemu przykładowi sztuki zaangażowanej, który powstał na początku XXI wieku.

W ramach festiwalu Wiener Festwochen w 2001 roku austriacki performer Christoph Schlingensiefel zaprezentował projekt *Please Love Austria*. Wystawił on na placu przed Staatsoper w Wiedniu kontener, w którym zamknął zatrudnionych do projektu imigrantów, na co dzień przebywających w jednym z ośrodków deportacyjnych niedaleko austriackiej stolicy. Jednocześnie posłużył się konwencją znanego *reality show* Big Brother, umieszczając w kontenerze kamery, dzięki którym publiczność mogła w każdej chwili podejrzeć w internecie, co robią zamknięci w kontenerze ludzie, a także głosować na ulubionego imigranta. Każdego dnia Schlingensiefel, osobiście biorąc udział w projekcie, ogłaszał zebrany na placu przed operą, który imigrant otrzymał najmniejszą liczbę głosów i w związku z tym zostanie deportowany do kraju pochodzenia. Performans ten – podobnie jak wcześniejsze prace Schlingensiefela – wzbudził ogromne kontrowersje, gdyż Austrię współrządziła wówczas nacjonalistyczna prawicowa Wolnościowa Partia Austrii (Freiheitliche Partei Österreichs – FPÖ), która doszła do władzy, głosząc postulat całkowitego

usunięcia z kraju nie tylko uchodźców, lecz wszystkich obywateli innych państw. Schlingensief wprost odwoływał się do tego bieżącego kontekstu politycznego, umieszczając na dachu kontenera flagę FPÖ oraz ogromny baner z napisem „Ausländer raus!” (Cudzoziemcy, won!). Wywołał w ten sposób skandal, gdyż nie do końca było wiadomo, czy kontener jest elementem performansu, czy kolejną akcją FPÖ, wymierzoną w imigrantów. W efekcie takiego działania wytwarzało się wśród odbiorców *Please Love Austria* silne doświadczenie dyssensu, które objawiło się między innymi gwałtownymi protestami uczestników austriackiej debaty publicznej z wszystkich stron sceny politycznej: działacze FPÖ protestowali przeciwko wykorzystaniu ich symboli; młodzi aktywiści lewicowi protestowali przeciwko uprzedmiotowieniu imigrantów, a nawet próbowali ich uwolnić; natomiast uznani lewicowi artyści, jak chociażby Elfriede Jelinek, otwarcie manifestowali swoje poparcie dla projektu Schlingensief. W tym kontekście widać wyraźnie, że partycypacja w działaniu artystycznym, które wytwarza doświadczenie dyssensu, polega nie – jak chciał Bourriaud – na włączeniu wszystkich ludzkich uczestników w demokratyczną wspólnotę opartą na wzajemnej tolerancji. Ich uczestnictwo opiera się raczej na opowiedzeniu się po jednej ze stron świadomie wywołanego przez artystę konfliktu społecznego. Aby zobaczyć performatywne mechanizmy wywoływania tego konfliktu, powróćmy raz jeszcze do rozważań Bishop.

Komentując przywołany przeze mnie performans *Please Love Austria*, autorka *Artificial Hells* stwierdza, że doświadczenie dyssensu pojawiało się w nim przede wszystkim za sprawą tego, że intencje twórcy były dla publiczności – zarówno osób gromadzących się przy kontenerze, jak i internautów masowo biorących udział w głosowaniu – całkowicie nieczytelne. Skutecznie uniemożliwiało to ich jednoznaczny ocenę w kategoriach etycznych (zob. s. 282). W związku z tym każda z wymienionych przeze mnie wcześniej grup uczestniczących w projekcie Schlingensief występowała w imię innych wartości: jedni oskarżali go o ksenofobię i rasizm wobec imigrantów w imię poszanowania godności człowieka, inni wspierali jego dzia-

łanie jako obnażanie hipokryzji Austriaków, którzy tolerują niesprawiedliwe dla imigrantów prawo, pozwalające na ich deportację bez podania konkretnej przyczyny. Bourriaud natomiast zapewne uznałby pracę Schlingensiefa nie tylko za zaprzeczenie idei sztuki partycypacyjnej, lecz także za przykład źle pojętej sztuki krytycznej, która – próbując obnażyć autorytarne mechanizmy wykluczania innych, wpisane w pozornie demokratyczne struktury państw Zachodu – posługuje się środkami artystycznymi, które nie służą krytyce tych mechanizmów, lecz prowadzą do ich ponownego zaistnienia, wzmacniając zarazem ich siłę. Tymczasem Bishop twierdzi, że dysensualna siła austriackiego performansu leżała nie w możliwości jego jednoznacznej oceny etycznej, lecz w artystycznej skuteczności. Dlatego pisze:

Szukający wydaje się fakt, że performans Schlingensiefa wywołał większe poruszenie i oburzenie opinii publicznej niż rzeczowy obóz dla uchodźców, znajdujący się kilka kilometrów od Wiednia. Z *Please Love Austria* możemy więc wyciągnąć niepokojący wniosek, że artystyczna reprezentacja działania instytucji przetrzymującej imigrantów ma większą zdolność wywoływania dyssensu niż rzeczywista instytucja zajmująca się ich przetrzymywaniem. „Niedemokratyczne” działanie Schlingensiefa dokładnie odpowiada bowiem praktykom stosowanym w „demokratycznym” społeczeństwie (s. 283).

Widać wyraźnie, że autorka *Artificial Hells* zastępuje postulowaną przez Bourriauda koncepcję partycypacji jako metonimii demokratycznych procesów negocjacji między różnymi grupami społecznymi przez koncepcję dysensu, który wytwarza się pomiędzy uczestnikami wydarzenia artystycznego. Dyspens powstaje jednak wyłącznie w wyniku zastosowania przez twórców takich strategii artystycznych, które nie pociągają za sobą otwartej krytyki konkretnych zjawisk społecznych, lecz zmuszają odbiorców do zajęcia wobec nich jednoznacznego stanowiska. Miarą skuteczności działania artystycznego jest w związku z tym siła konfliktu, który ono wywołuje.

Opisany powyżej performans Schlingensiefa wyraźnie pokazuje jednak, że również Bishop – podobnie jak Bourriaud – traktuje doświadczenie partycypacji jako właściwe wyłącznie ludzkim uczestnikom działań artystycznych. Pomija bowiem w swojej analizie kwestię cyfrowej technologii jako nie-ludzkiego uczestnika *Please Love Austria*. A przecież również tę technologię należy uwzględnić w opisie tego konkretnego doświadczenia partycypacji. Istotną część ludzkich uczestników projektu Schlingensiefa wyrażała bowiem swoje poglądy w internecie. W *Estetyce relacyjnej* Bourriauda za wykluczeniem nie-ludzkich uczestników działania artystycznego z obszaru zainteresowań badacza sztuki partycypacyjnej stał postulat obrony ludzkiej podmiotowości, gdyż jedynie ona gwarantuje możliwość ucieczki od postępujących procesów reifikacji i komercjalizacji związków międzyludzkich. U Bishop natomiast mamy do czynienia z nadmiernym zawężeniem pola badawczego wyłącznie do zjawisk artystycznych. Konsekwencje takiego metodologicznego wyboru dla kwestii technologii widać wyraźnie w poniższym fragmencie *Artificial Hells*:

Dzisiaj, gdy większość członków społeczeństwa Zachodu ma możliwość produkowania własnych obrazów i prezentowania ich globalnej publiczności poprzez Flickr, Facebook i inne tego typu platformy internetowe, kwestia dostępu do kultury stała się mniej paląca – nawet jeśli korzystanie z tych platform ma wyraźnie charakter komercyjny, a dostęp do technologii to również problem klasowy. Jednak demokratyzacja procesu produkcji kulturowej każe zadać pytanie o różnicę między dziełem sztuki a portalem społecznościowym. Można powiedzieć, że sztuka współczesna stała się praktyką kultury masowej, jednak sztuka potrzebuje odbiorcy, a kto potrafi dotrzeć do nieprzebranej ilości dzieł sztuki online? Być może ma rację Boris Groys, kiedy pisze, że nie mamy już do czynienia ze społeczeństwem spektaklu, lecz ze „spektaklem bez widza”? Jednak wraz z rosnącą liczbą wspólnot wirtualnych w latach dziewięćdziesiątych, zwiększyło się zainteresowanie profesjonalnych artystów rela-

cjami twarzą-w-twarz między uczestnikami działań artystycznych (s. 190).

Innymi słowy, Bishop zauważa potrzebę zmiany modelu partycypacji uczestników współczesnych działań artystycznych wobec rosnącego znaczenia cyfrowych form dostępu do kultury. Chwilowo jednak przymyka oko na ten problem, gdyż uznaje, że w analizowanych przez nią dziełach sztuki partycypacyjnej celem twórców jest przede wszystkim wytworzenie z pomocą cyfrowych technologii określonych relacji międzyludzkich. Spróbujmy zatem wypełnić lukę w jej rozważaniach i przyjrzeć się pojęciu partycypacji z perspektywy współczesnych działań artystycznych, które skupione są przede wszystkim wokół nowych sposobów kontaktu człowieka z mediami cybernetycznymi. Z tej perspektywy dopiero będę mógł przeanalizować kwestię cyberpartycypacji (syn)estetyków w przedstawieniu *site-specific*.

## CZŁOWIEK I CYBERNETYCZNY INNY

Rozpowszechnienie się technologii cyfrowych w XX i XXI wieku oraz związane z tym podważenie wyraźnej granicy pomiędzy tym, co realne, a tym, co wirtualne, doprowadziło do wyłonienia się nowych form partycypacji, w których dochodzi do interakcji zarówno między ludzkimi, jak i nie-ludzkimi aktorami. W kontekście współczesnej kultury cyfrowej używany przez Bourriauda termin „interaktywność” nie oznacza już więc dłużej wyłącznie zdolności dzieła sztuki do wytwarzania różnego typu relacji międzyludzkich i form antropocentrycznie rozumianego życia społecznego. Widać to wyraźnie w sztuce *digital art*, czyli w takich zjawiskach artystycznych, które wykorzystują interaktywne medium cyfrowe jako integralny element konstrukcji dzieła, tworząc różnego typu połączenia człowieka z maszynami. Jak twierdzi w cytowanym już wcześniej artykule *Spatial Poetics. The (Non)Destinations of Augmented Reality Art*



kanadyjska teoretyczka sztuki Christine Ross, uczestnicy tego typu działań artystycznych „zachęceni są do interakcji przede wszystkim z ekranem komputera” (s. 24). Oznacza to, że *digital art* umożliwia uczestnikom nawiązanie relacji głównie z bytem, który z retorycznych względów można określić mianem cybernetycznego Innego. Cybernetyczny Inny nie jest wcale osobą, choć mówiąc o nim, posługiwał się będę zaimkiem osobowym. Poprzez relację z nim rozumie bowiem taką sytuację, w której dochodzi do interakcji człowieka z różnego typu cybernetycznymi maszynami bądź cyfrowo wygenerowanymi bytami, jak chociażby awatary. Tak rozumianą relację należy traktować na równi z relacjami między ludzkimi uczestnikami konkretnego działania w nurcie *digital art*. Oznacza to, że Inny, pisany wielką literą, przestaje oznaczać jedynie jednostkę ludzką, z którą – jak chciał w *Estetyce relacyjnej* Bourriaud, powołujący się na filozofię dialogu Levinasa – możliwe jest spotkanie Twarzą-w-Twarz (por. s. 51-52). Relacja z cybernetycznym Innym wymyka się antropocentrycznemu modelowi kontaktu wzrokowego, przyjmując zdecydowanie bardziej (syn)estetyczny charakter. Wykorzystywanie interakcji z cybernetycznym Innym jako strategii artystycznej sztuki najnowszej wymusza jednak istotne redefinicje pojęć, jakimi się posługujemy, kiedy opisujemy interesującą mnie w tym rozdziale kwestię partycypacji. Aby zobaczyć, na czym w tym kontekście polega zmiana paradygmatu sztuki partycypacyjnej, przyjrzmy się najpierw temu, czym jest interaktywność w *digital art*.

Można powiedzieć, że pojęcie interaktywności leży u podstaw rozwoju nowych mediów w XX wieku. Aby to pokazać, powrócę na chwilę do zarysowanej w pierwszej części tej książki Czwartej Przestrzeni, czyli do doświadczenia kontaktu z różnorodnymi technologiami rzeczywistości rozszerzonej. Doświadczenie to nie polega na znanej z filmów *science-fiction* całkowitej immersji użytkownika w wygenerowanym cyfrowo środowisku wirtualnym. Zasadniczą cechą *Augmented Reality* (AR) jest wprowadzanie elementów technologii cyfrowej do materialnego środowiska, a co za tym idzie, połączenie doświadczenia rzeczywistości wirtualnej i doznań zmysłowych

użytkowników, posługujących się tego rodzaju technologią. Badacze technologii AR Oliver Bimber i Ramesh Raskar stwierdzają, że celem programistów i konstruktorów, odpowiedzialnych za produkcję sprzętu umożliwiającego doświadczenie rzeczywistości rozszerzonej, stało się uzyskanie jak najbardziej efektywnej interakcji użytkowników zarówno z cyfrowo generowanym obrazem, jak i z innymi użytkownikami<sup>7</sup>. Oczywiście w zależności od konkretnego typu połączenia człowieka z cybernetycznym Innym zmienia się również interaktywny potencjał technologii AR. Cel rozumianej w ten sposób interaktywności technologii *Augmented Reality* bardzo dobrze pokazuje przykład gier komputerowych, gdzie możliwość interakcji nie tylko z grą, lecz także z innymi graczami znacząco zwiększa przyjemność z rozgrywki. Doskonałym przykładem takiego wykorzystania interaktywnego medium jest Kinect, czyli konsola do gier, dzięki której gracze nie muszą już sterować awatarami z pomocą padów czy klawiatury, lecz używają do tego własnego ciała. Odpowiednio rozmieszczone czujniki ruchu analizują fizyczne działania gracza i w czasie rzeczywistym mapują jego ruchy na ruchy postaci w grze. Jak przekonują w jednym ze spotów reklamujących Kinect jego twórcy, opisana technologia ma stwarzać użytkownikom „nowe możliwości **wspólnej** rozgrywki”<sup>8</sup>. W tym celu twórcy reklamy pokazują zgromadzoną wokół Kinectu czteroosobową rodzinę, dla której wchodzenie w interakcje z cybernetycznym Innym stanowi po prostu kolejny element wspólnego spędzania czasu i służy zacieśnianiu więzi rodzinnych. Przykład ten dowodzi, że interaktywny potencjał nowych technologii służy nie tyle tworzeniu nowych wspólnot ludzkich i nie-ludzkich aktorów, ile raczej utwierdzeniu tradycyjnych relacji międzyludzkich. Jak się wydaje, tego typu myślenie o interaktywności ujawnia się również w *digital art*.

---

<sup>7</sup> Por. Oliver BIMBER, Ramesh RASKAR, *op. cit.*, s. 6. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

<sup>8</sup> Zob. *Xbox360 Kinect Commercial*, <https://www.youtube.com/watch?v=op82fDRRqSY> (02.05.2015). Podkr. M.Ch.

Zarysowany powyżej sposób myślenia o interaktywnym potencjale technologii rzeczywistości rozszerzonej twórcy *digital art* wykorzystali jako strategię sztuki partycypacyjnej. Aby się o tym przekonać, wystarczy rzut oka na teoretyczną refleksję nad rolą mediów cyfrowych w działaniach współczesnych artystów. Roberto Simanowski, badacz tego rodzaju zjawisk artystycznych z Kanady, pozostając niewątpliwie pod wpływem poglądów Bourriauda, stwierdza na przykład, że interaktywny *digital art* stanowi „ważną alternatywę dla ideologii komunikacji masowej, jak również dla utopii Nowego Człowieka i postulatów stworzenia lepszego świata w manifestach futurystów”<sup>9</sup>. Jego zdaniem interaktywne dzieła sztuki umożliwiają odbiorcom tworzenie chwilowych i nietrwałych wspólnot, tym samym wyzwalaając w nich potencjał społecznego zaangażowania. W omawianej przez niego multimedialnej instalacji *Vectorial Elevation* (1999) Rafaela Lozano-Hemmera użytkownicy internetu z całego świata otrzymali na przykład możliwość zaprojektowania kompozycji światła, którą następnie można było oglądać na ogromnych ekranach, znajdujących się na jednym z placów w centrum Mexico City. Według Simanowskiego projekt ten spełniał podwójną funkcję: z jednej strony pozwalał na rzeczywiste włączenie stolicy Meksyku do światowego obiegu kultury, z drugiej natomiast umożliwiał użytkownikom Internetu rodzaj wspólnotowego działania. Miało ono na celu stworzenie alternatywnych narracji, wykraczających poza kolonialne wyobrażenia na temat tego kraju. W ten sposób, jak twierdzi, dzięki wykorzystaniu interaktywnego medium Lozano-Hemmerowi udało się zaktywizować odbiorcę sztuki do widzialnej ingerencji w przestrzeń publiczną. Tymczasem w cytowanym wcześniej artykule Christine Ross, odnosząc się do twórczości Lozano-Hemmera, przekonująco argumentuje, że nie próbuje on tworzyć wspólnoty, gwarantującej uczestnikowi status całkowicie aktywnego podmiotu

---

<sup>9</sup> Roberto SIMANOWSKI, *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art and Interactive Installations*, The University of Minnesota Press 2011, s. 123.

i poczucia realnego uczestnictwa we wspólnym działaniu. Według niej

interakcja [między ludzkimi uczestnikami – M.Ch.] jest minimalna: odbiorcy tracą bowiem poczucie kontroli nad ostatecznym kształtem artystycznego działania. Jeszcze bardziej problematyczna wydaje się kwestia budowanej przez twórcę wspólnoty, która wcale nie służy tworzeniu **intersubiektywnych relacji między uczestnikami**, choć zagarnia ogromną ich liczbę. Tworzą oni po prostu konglomerat anonimowych użytkowników sieci: podatną na wpływ artysty zbiorowość, którą można opisać jako sumę „ktokolwiek + ktokolwiek + ktokolwiek + ktokolwiek...” (s. 23; podkr. M.Ch.).

Jak widać, według kanadyjskiej badaczki interaktywny charakter działań w ramach *digital art* nie gwarantuje wcale powstawania międzyludzkich wspólnot, opartych na relacjach między wolnymi, ludzkimi podmiotami. Wręcz przeciwnie, sztuka wykorzystująca interaktywne media cybernetyczne problematyzuje raczej kwestię uwikłania uczestników kultury w szerszą sieć zależności społeczno-politycznych i układów sił, które dążą do wytworzenia swego rodzaju złudzenia aktywnego uczestnictwa w artystycznym działaniu, pociągając za sobą jedynie iluzoryczne przekonanie o możliwości dokonania zmiany społecznej. Należy jednak pamiętać, że podobne zależności i układy zmieniają się pod wpływem wykorzystanej przez twórców *digital art* technologii, umożliwiającej interakcję z cybernetycznym Innym. Warto więc przyjrzeć się teraz bliżej temu, jaki wpływ ma wykorzystanie określonego typu medium interaktywnego na wytwarzające się relacje między ludzkimi i nie-ludzkimi uczestnikami działania artystycznego.

Bogatego materiału do badań nad strategiami wykorzystania interaktywnego potencjału rzeczywistości rozszerzonej jako strategii partycypacyjnej w *digital art* dostarcza jeden z ostatnich projektów niemieckiej grupy teatralnej Rimini Protokoll – *Situation Rooms*, wystawiony w 2013 roku w ogromnej hali we Frankfurcie nad Me-

nem. Na początku spektaklu dwadzieścioro uczestników otrzymuje zestawy składające się z tabletu i słuchawek. W technicznym języku rzeczywistości rozszerzonej ten zestaw określa się zwykle jako *Hand-held Display*, którym użytkownik ręcznie steruje. W tym wypadku obraz z tabletu i dźwięk, który słyszy, zostały ze sobą w taki sposób zsynchronizowane, by ułatwić mu poruszanie się po zaprojektowanej przestrzeni. Jednocześnie twórcy zapewniają odpowiednie instrukcje na wypadek zagubienia się w skomplikowanym scenariuszu wydarzenia. Każdy z odbiorców, prowadzony przez odtwarzany z nagrania głos, ustawia się przed jednym z wejść do zbudowanego specjalnie na tę okoliczność systemu pomieszczeń. Kolejność wejść ściśle wiąże się z miejscem, jakie konkretny uczestnik *Situation Rooms* zajmuje w strukturze przedstawienia. Instrukcji na temat tego, w jaki sposób ma się on poruszać, dostarczają „eksperti”, czyli osoby, których ścieżka poruszania się w tej przestrzeni została wcześniej zarejestrowana. Wszystkie opowiedane przez nich historie krążą wyraźnie wokół tematu aktualnych konfliktów zbrojnych i sposobów prowadzenia wojny. Wśród ekspertów znajdują się więc między innymi: syryjski rebeliant, niemiecki polityk skrajnej lewicy, prowadzący antywojenną kampanię w parlamencie, czy szefowa kantyny w rosyjskiej bazie wojskowej. Podczas trwającego dziewięćdziesiąt minut spektaklu widzowie prowadzeni są przez kilka różnych postaci, które zaczynają wchodzić w interakcje nie tylko ze sobą, ale także z przestrzenią *Situation Rooms*. Na tabletach pojawiają się wówczas ikonki określające konkretny typ działania, jakie uczestnik ma wykonać w danym momencie. Na przykład ktoś podążający za działaniami szefowej kantyny nalewa do talerza czerwony barszcz, który następnie spożywa inny uczestnik prowadzony przez jednego z inżynierów, pracujących w fabryce broni. W ten sposób obraz z trzymanego przez użytkownika tabletu nakłada się na zaprojektowaną przez Rimini Protokoll przestrzeń, a także stanowi dla każdego uczestnika główny punkt orientacyjny na drodze przez kolejne pomieszczenia. Zaprezentowany przeze mnie opis przedstawienia wskazuje, że mamy tu do czynienia z wieloma różnymi typami inte-

rakcji, w jakie wchodzi z sobą ludzcy i nie-ludzcy uczestnicy *Situation Rooms*. Ze względu interesującą mnie kwestię partycypacji skupię jednak uwagę na trzech typach relacji: po pierwsze zastanowię się nad fundamentalną dla całego wydarzenia fizyczną relacją między użytkownikiem a tabletem; następnie przyjrę się temu, w jaki sposób interakcja z tabletem wpływa na relację użytkownika z ekspertem; dopiero na tym tle będę mógł określić charakter interakcji między ludzkimi uczestnikami przedstawienia Rimini Protokoll.

W pierwszej kolejności przyjrzymy się interakcji, jakie w omawianym przedstawieniu zachodzą między człowiekiem i tabletem. Zaprojektowany przez twórców układ człowiek–maszyna mógłby wskazywać na to, że celem Rimini Protokoll jest wytworzenie takiej sytuacji, w której uczestnicy przedstawienia – niczym widzowie teatru realistycznego – mają utożsamić się z ekspertami. Na taki cel wykorzystania tabletów wskazuje chociażby reklamujący *Situation Rooms* trailer, który sugeruje, że uczestnicy przedstawienia mają „wejść w buty ekspertów [*step into their shoes*]”<sup>10</sup>. Aby zapewnić tego rodzaju bliski kontakt między ludzkim uczestnikiem i ekspertem, ten pierwszy przez cały czas trwania przedstawienia trzyma w jednej ręce tablet przy pomocy przytwierdzonej do niego drewnianej rączki. W niektórych sekwencjach przedstawienia uczestnicy umieszczają tablety na przeznaczonym do tego stojaku, co umożliwia im swobodne posługiwanie się obiema rękami i wykonywanie tych samych czynności, które wykonuje na ekranie ekspert. Dzięki temu znajdują się dokładnie w tym samym miejscu, które zajmowałby w chwili nagrania eksperta. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę materialność tabletu jako urządzenia generującego doświadczenie rzeczywistości rozszerzonej, należy stwierdzić, że relacja z cybernetycznym Innym opiera się raczej na świadomości różnicy między rzeczywistością realną a rzeczywistością wirtualną niż iluzji wejścia w pokazywany na ekranie świat. Ekran tabletu posiada bowiem fizyczną ramę, która wyraźnie wyznacza granicę pomiędzy tym, co

---

<sup>10</sup> *Trailer of Situation Rooms*, <https://vimeo.com/66642177> (01.05.2015).

uczestnicy widzą na tablecie, a tym, co znajduje się poza nim. Różnica ta jest jednak wynikiem pewnej negocjacji, jaką uczestnik *Situation Rooms* przeprowadza między cyfrowo kreowanym obrazem na tablecie a przygotowaną przez konkretnego scenografa, Dominika Hubera, aranżacją przestrzeni, która przynależy zarówno do obszaru rzeczywistości materialnej, jak i rzeczywistości fikcjonalnej. W każdym momencie przedstawienia uczestnik może uznać jeden z nich za bardziej fikcyjny niż drugi. Jednak rama ekranu – niczym kadr filmowy – kieruje spojrzenie uczestnika na konkretne elementy przestrzeni. Na przykład w jednym z pomieszczeń *Situation Rooms* znajduje się stół, na którym porozrzucano różne narzędzia i sprzęty elektroniczne, z którymi ludzki uczestnik przedstawienia mógłby wejść w interakcję. Tymczasem ekspert pokazuje mu wyłącznie suwmiarkę, którą pewnie miał dokonać pomiaru leżącego obok metalowego przedmiotu. Członkowie Rimini Protokoll sterują w ten sposób uwagę ludzkiego uczestnika *Situation Rooms*, który koncentruje się przede wszystkim na elementach mających znaczenie dla projektowanej przez nich struktury przedstawienia. Naszkicowana tak fizyczna interakcja między człowiekiem a tabletem obnaża fałszywość przekonania twórców *digital art*, że technologia ta umożliwia nieskrępowaną wolność uczestnika wydarzenia w eksplorowaniu stworzonej przez nich przestrzeni. Należy zatem zastanowić się nad konsekwencjami zastosowanego przez Rimini Protokoll typu interakcji dla doświadczenia wytwarzającego się w *Situation Rooms* kontaktu ludzkiego uczestnika z cybernetycznym Innym.

Wykorzystywany w przedstawieniu Rimini Protokoll typ fizycznej interakcji z tabletem sprawia, że ludzcy uczestnicy odruchowo zaczynają poszukiwać różnic pomiędzy tym, co widzą na tablecie, a tym, co aktualnie znajduje się w miejscu, na które ich uwagę kieruje tablet. Skłania ich do tego fakt, że na ekranie widzą ekspertów przebywających w tej samej przestrzeni, w której oni sami się teraz znajdują. Ich uwaga oscyluje więc między cyfrowym obrazem a otaczającym ich materialnym środowiskiem. Doświadczenie to jest wyjątkowo silne, zwłaszcza w tych momentach, kiedy obraz na ekranie

i materialna rzeczywistość zasadniczo różnią się od siebie. Różnica ta wynika głównie z tego, że osoby, które pokazuje nam tablet, nie są tymi, które widzimy w tym samym miejscu w trakcie przedstawienia. Nagranie pokazuje bowiem osoby, które zostały nagrane w czasie, gdy eksperci rejestrowali swoje opowieści. Na przykład, podczas gdy w jednym z pomieszczeń tablet pokazuje nam indyjskiego porucznika, sterującego dronami bojowymi, w jego fotelu siedzi inny uczestnik przedstawienia, choć pozdrawia nas w ten sam sposób, w jaki robi to postać na ekranie. W konsekwencji Rimini Protokoll buduje świadomość różnicy między cyfrowym obrazem a materialnym środowiskiem, który skutecznie obnaża iluzoryczny charakter cyfrowego obrazu. Zarówno silna obecność ramy tabletu, jak i podkreślanie różnicy pomiędzy obiema rzeczywistościami służą więc raczej do wytworzenia brechtowskiego efektu obcości wobec cybernetycznego Innego niż do przekonania uczestnika o zacierających się granicach pomiędzy światem wirtualnym a światem materialnym. Widać to najwyraźniej w momentach, gdy głos eksperta każe nam uściśnąć rękę komuś, kto na zarejestrowanym filmie stoi w drzwiach. Tymczasem w rzeczywistości nikogo tam nie ma, gdyż któryś z uczestników nie wykonał w odpowiednim tempie poleceń wydawanych przez tablet bądź zbyt długo przebywał w jednym z wcześniejszych pomieszczeń. Takie momenty w oczywisty sposób burzą zaplanowany co do minuty scenariusz *Situation Rooms*. W efekcie niemożliwe staje się wytworzenie i utrzymanie doskonałej iluzji prawdziwości cyfrowego obrazu, a co za tym idzie pełne utożsamienie się z postacią eksperta. Na czym wobec tego polega relacja między ludzkim uczestnikiem przedstawienia Rimini Protokoll a zarejestrowanym obrazem eksperta?

Interakcja między urządzeniem generującym rzeczywistość rozszerzoną a ludzkim uczestnikiem przedstawienia wpływa w pierwszej kolejności na relację pomiędzy widocznym na ekranie ciałem eksperta a ciałem uczestników przedstawienia. Podważenie iluzyjnego charakteru obrazu wirtualnego znacznie utrudnia bowiem emocjonalne zaangażowanie się uczestnika w opowiadaną przez nie-



go historię. Rimini Protokoll do wytworzenia efektu obcości również na tym poziomie *Situation Rooms* wykorzystuje dwie strategie. Po pierwsze na brak pełnego utożsamienia się z postacią wpływa fakt, że w trakcie dziewięćdziesięciminutowego wydarzenia każdego uczestnika prowadzi aż dziesięciu różnych ekspertów. Opowiadane przez nich historie zazwyczaj kończą się w najmniej oczekiwanym momencie, co gwałtownie przerywa i tak bardzo krótką relację, jaką uczestnik wydarzenia potrafi nawiązać ze swoim ekspertem. Zmiany między kolejnymi opowieściami zaznacza dodatkowo filmowy efekt czarnego ekranu tableta, na którym pojawiają się po kolei imię, nazwisko i kraj pochodzenia eksperta. Uczestnik wydarzenia musi wówczas stanąć w miejscu, aby dopiero za chwilę ruszyć dalej, kierując się nowymi wskazówkami. Rodzi to poczucie schematyczności całego wydarzenia. Doświadczenie to dodatkowo intensyfikuje się w miarę, jak uczestnik przedstawienia orientuje się w tym, że pozostali ludzie, biorący udział w *Situation Rooms*, w równie mechaniczny sposób wykonują polecenia dyktowane przez tablet. Świadomość umiejscowienia kolejnych historii w ściślejszej strukturze przedstawienia zaczyna więc dominować nad relacją między uczestnikiem a ekspertem, którą jedynie potencjalnie zapewnia fizyczna bliskość między urządzeniem a jego użytkownikiem.

Druga strategia budowania efektu obcości wobec cybernetycznego Innego ujawnia się w intymnej relacji między ciałem wirtualnym eksperta a materialnym ciałem uczestnika *Situation Rooms*. Oto w pewnym momencie wraz z młodym żołnierzem z Konga wchodzimy do pomieszczenia, które przedstawia jedną z sal w jego szkole. Przez cały czas pozostajemy sam na sam z bohaterem, z dala od innych uczestników *Situation Rooms*. Ekspert każe nam usiąść na niskim murku i skierować tablet na znajdujące się po przeciwnej stronie lustro. Jego historii słuchamy więc, wpatrując się we własne odbicie, podczas gdy na tablecie widzimy odbicie eksperta, który – podobnie jak my – kieruje tablet w stronę lustra. Wytwarzająca się w efekcie relacja między uczestnikiem i ekspertem przypomina swą istotę *mise en abyme*, z którego pomocą twórcy budują kolejne piętra

rzeczywistości, coraz bardziej oddalając ciało wirtualne od ciała realnego. Oprócz wspomnianej wcześniej ramy ekranu pojawia się więc lustro, które przestaje pełnić tradycyjnie przypisywaną mu w teatrze i filmie rolę narzędzia pozwalającego bohaterowi na wypowiedzenie monologu wewnętrznego<sup>11</sup>. O ile nagranie eksperta przed lustrem można interpretować jako rodzaj jego introspektywnego powrotu do przeszłości, o tyle w omawianej scenie lustro wykorzystane zostało jako ironiczny znak, obnażający zarówno sztuczność samego gestu introspekcji, jak również brak dostępu uczestnika projektu do wspomnień bohatera. Z jednej strony musi on zauważyć, że twórcy przedstawienia świadomie wykorzystali wyznaczenie eksperta, dodatkowo zapośredniczając je przez medium cyfrowe. Z drugiej strony struktura przedstawienia każe mu odtwarzać cudze spojrzenie w lustro. W konsekwencji teatralny rekwizyt zamiast przybliżyć uczestnika artystycznego do indywidualnej opowieści, z wyjątkową ostrością uwypukla zasadnicze różnice między nim a ekspertem, co definitywnie uniemożliwia jakąkolwiek identyfikację z cybernetycznym Innym. Jak się wydaje, Rimini Protokoll celowo uniemożliwia ludzkim uczestnikom *Situation Rooms* emocjonalne zaangażowanie się w sytuację ekspertów, by zmusić ich tym samym do refleksji nad relacją, jaka łączy ich z nie-ludzkimi uczestnikami przedstawienia. Ludzie nie tyle powinni skupiać uwagę na tym, kim są i co przeżywają eksperci, lecz na tym, co kryje się za interakcją z medium cyfrowym i jak wpływa ona na ich relacje z innymi ludzkimi uczestnikami wydarzenia. Zobaczmy zatem, jaki wpływ na relacje między ludzkimi uczestnikami *Situation Rooms* ma obecność cybernetycznego Innego.

Analiza strategii wykorzystania cyfrowej technologii w przedstawieniu Rimini Protokoll każe zakwestionować wspomnianą wcześniej interpretację interaktywnego medium, którą zapropono-

---

<sup>11</sup> Najwyraźniejszym kontekstem dla tej sceny *Situation Rooms* jest oczywiście europejska tradycja inscenizowania słynnego monologu „To be or not to be” z *Hamleta*, zgodnie z którą główny bohater wygłasza te słowa, stojąc przed lustrem. Przykładem może tutaj być filmowa adaptacja dramatu Szekspira Kennetha Branagh z 1996 roku.

wał Simanowski, w dużym stopniu determinując sposób postrzegania tego, w jaki sposób wykorzystuje się *Augmented Reality* w sztuce współczesnej. Interaktywny potencjał *Situation Rooms* na pierwszy rzut oka wydaje się oczywisty. Uczestnicy wydarzenia wchodzi bowiem w interakcje zarówno z opisanymi wyżej cybernetycznymi Innymi, jak i ze sobą nawzajem. W pewnym momencie na przykład uczestnik podążający za wskazówkami inżyniera wojskowego zakłada płaszcz, w którym znajduje pendrive'a włożonego tam wcześniej przez innego uczestnika. Służy mu on następnie do uruchomienia komputerowej animacji, która stanowi niezbędny element w kolejnej sekwencji przedstawienia. Sekwencja ta, czytana w kluczu Simanowskiego, mogłaby służyć jako ilustracja sposobu, w jaki twórcy krytykują wszechobecny w dzisiejszym świecie przemysł wojenny, w którym na przykład odpowiedzialnością za śmierć niewinnych cywilów nie można obarzyć jednej osoby, gdyż stanowi ona jedynie element większego systemu. Jednak w rzeczywistości interaktywny potencjał przedstawienia Rimini Protokoll o tyle służy zaktywizowaniu jego uczestników, o ile ci spełniają wymagania bardzo szczegółowo przygotowanego przez twórców scenariusza. Skutecznie uniemożliwia to jakiegokolwiek wspólnotowe działanie ze strony widzów, gdyż każdy z nich wykonuje po prostu pojawiające się na ekranie polecenia. W rezultacie interaktywność *Situation Rooms* uniemożliwia ingerencję w niezawodnie działający mechanizm przedstawienia. Gdy uczestnik przestanie wykonywać polecenia tabletu, ktoś z obsługi spektaklu natychmiast pomoże mu wrócić na właściwą ścieżkę. W tych momentach okazuje się, że w przedstawieniu Rimini Protokoll mamy do czynienia z opisaną wcześniej cyberpartycypacją, opartą na wytwarzanej przez twórców relacji sterujący–sterowani. Ludzkiemu uczestnikowi wydaje się, że steruje tabletem, podczas gdy to w istocie tablet steruje jego działaniami. Jakie są polityczne konsekwencje tak rozumianego cyberpartycypacyjnego charakteru omawianego przedstawienia?

W świetle naszkicowanych powyżej interakcji z cybernetycznymi Innymi, opierających się na różnicy między człowiekiem a nie-

-człowiekiem, a nie na ich identyfikacji, należy zapytać o cel wytworzenia doświadczenia cyberpartycypacji w przedstawieniu. Odpowiedzi na to pytanie może dostarczyć analiza układów sił i zależności, w które uwikłani zostali wszyscy uczestnicy *Situation Rooms*. Sieć takich układów ujawnia w trakcie przedstawienia ekspert Nathan Fain, amerykański haker pracujący dla najważniejszych banków światowych. Jego zadanie polega na wyszukiwaniu luk w sieci komputerowej tych banków w celu wykluczenia ataków cybernetycznych. Fain stwierdza między innymi, że praca daje mu realny wpływ na to, co się dzieje na świecie. Może on bowiem sterować każdym komputerem w dowolnej części świata. Co więcej, mówi on wyraźnie, że w jego relacji z ludzkim uczestnikiem przedstawienia ten drugi jest dla niego po prostu kolejnym ciałem, które może kontrolować, w ten sposób realizując swoje zamierzenia. W opowieści hakera pojawia się ponadto wyraźne odwołanie do znanego japońskiego filmu *Ghost in the Shell* (1995) w reżyserii Mamoru Oshiego. Główny bohater utrzymanej w cyberpunkowym klimacie animacji, Władca Marionetek, to program komputerowy, stworzony przez tajną rządową agencję w celu śledzenia i kontrolowania aktywności umysłowej osób uznanych przez władzę za niebezpieczne. Film opowiada więc nie tylko o tym, w jaki sposób nie-człowiek zyskuje możliwość sterowania ludzkim ciałem. *Ghost in the Shell* pokazuje również swoisty proces emancypacyjny nie-ludzi. Przejmując kontrolę nad kolejnymi ciałami ludzkimi, Władca Marionetek ucieka z laboratorium i próbuje na stałe zamieszkać w ludzkim ciele. W jednej z ostatnich scen filmu udaje mu się połączyć z umysłem cyborga, by w ten sposób stworzyć istotę nowego typu. Posiada ona zdolność replikowania się, a więc tworzenia kolejnych jednostek, które są dokładnie takie same jak ona. Nawiązanie Faina do tego filmu, oprócz budowania w uczestnikach przedstawienia niepokoju związanego z rozwojem technologii, zwraca uwagę na istotny polityczny wymiar interakcji z cybernetycznym Innym. Okazuje się, że interaktywność technologii wykorzystanej w *Situation Rooms* nie służy do zaangażowania uczestników przedstawienia jako w pełni wolnych podmio-

tów, zdolnych do społecznego współdziałania. Chociaż fizycznie to uczestnicy *Situation Rooms* sterują trzymanymi w rękach tabletami – dotykają chociażby ikonki na ekranie czy zmieniają ułożenie tabletu względem siebie – wszystkie ich działania służą jedynie zrealizowaniu scenariusza przedstawienia. Przekonuje o tym w szczególności ostatnia sekwencja, w której wszyscy uczestnicy wchodzą do sali konferencyjnej i ustawiają się wokół znajdującego się tam owalnego stołu. Po kolei odwracają oni ekrany tabletów w taki sposób, by inni mogli je zobaczyć. W tym momencie tablety wyświetlają zdjęcia twarzy osób, które brały udział w przedstawieniu. Od czasu do czasu pojawiają się jednak zdjęcia tych, którzy – jak można się domyślić – brali udział we wcześniejszych pokazach *Situation Rooms*. Okazuje się, że wzięcie udziału w przedstawieniu wiązało się z nieustannym rejestrowaniem przez twórców wizerunku i zachowań uczestników. Ich wizerunki zostały zgromadzone niczym w policyjnej bazie danych i podczas następnych spektakli mogą zostać wykorzystane.

Z perspektywy opisanych powyżej mechanizmów performatywnego wykorzystania interaktywnego medium w *Situation Rooms* widać wyraźnie, że partycypacja uczestników działania artystycznego nie polega ani – jak chciał Nicolas Bourriaud – na wytwarzaniu demokratycznych wspólnot, w których tworzą się różnego typu relacje międzyludzkie, ani – jak postulowała Claire Bishop – na wytwarzaniu dysensusu, umożliwiającemu uczestnikom wydarzenia artystycznego zakwestionowanie dominującego sposobu postrzegania rzeczywistości społecznej. Można w związku z tym zaryzykować tezę, że w obu wymienionych przeze mnie modelach partycypacji uczestnicy są w równym stopniu uwikłani w relację sterujący–sterowany, która uniemożliwia ukonstytuowanie się ludzkiego podmiotu jako wolnego i aktywnego uczestnika działania artystycznego. Za każdym razem zachodzą bowiem odmienne interakcje między ludzкими a nie-ludzkimi uczestnikami, które kształtują się odmiennie w zależności od konkretnego wydarzenia. Aby dowieść mojej tezy, odwołam się do przedstawienia *site-specific*, które powstało w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Choć z pozoru można je

uznać za idealny przykład antropocentrycznej sztuki partycypacyjnej, bliższa analiza pozwoli ujawnić zasadniczą rolę, jaką odgrywają nie-ludscy uczestnicy przedstawienia w wytwarzania doświadczenia (syn)estetycznego.

#### LESBIJKI W PARKU ALBO PUŁAPKA INTERAKCJI

Przykładem przedstawienia *site-specific*, w którym – niczym w soczewce – skupiają się zarysowane wcześniej problemy związane z cyberpartycypacją (syn)estetyków w działaniu artystycznym, może być trwający do dzisiaj cykl performansów zatytułowany *Lesbian National Parks & Services*, który w 1997 roku rozpoczęły kanadyjskie artystki Shawna Dempsey i Lorri Millan. W przestrzeni Banff National Park, najstarszego parku narodowego Kanady, Dempsey i Millan utworzyły grupę strażniczek, do której mogły należeć wyłącznie homoseksualne kobiety. Uczestniczki projektu wraz z artystkami brały udział w szkoleniach z zakresu wiedzy na temat parku Banff oraz zostały poddane fizycznemu treningowi, który pełnił rolę swoistego warsztatu aktorskiego. Wykorzystując zaczerpnięte z teatru realistycznego środki budowania postaci, zarówno artystki, jak i biorące udział w performansie kobiety próbowały wcielić się w rolę strażników tak, by nie można było odkryć ich prawdziwej tożsamości. Następnie wspólnie patrolowały teren parku ubrane w mundury, które różniły się od typowego stroju strażnika jedynie naszytą na czapce plaketką z napisem „LESBIAN”. Dempsey i Millan oraz uczestniczki projektu wykorzystywały autorytet strażników, by zagadywać napotkane w lesie osoby – turystów oraz mieszkańców okolicznych miejscowości obojga płci – na temat ich wrażeń z pobytu w Banff i opowiadać im historię parku. Zarysowane w ten sposób działanie artystyczne można z powodzeniem analizować z pomocą kategorii Bourriauda, traktując je jako próbę wytworzenia harmonijnych relacji międzyludzkich między uczestniczkami projektu z jednej i spotykanymi przez nie w parku (syn)estetykami z drugiej

strony. Może o tym świadczyć chociażby fragment recenzji *Lesbian National Park Rangers & Services* kanadyjskiej krytyczki Kathryn Walker. Twierdzi ona, że omawiany performans „stwarzał ogromne pole do homofobicznych zachowań, lecz fałszywym strażnikom udało się ukończyć lęk przed innością konserwatywnie myślących ludzi, odwiedzających ten park”<sup>12</sup>. Walker sugeruje tym samym, że w efekcie działania Dempsey i Millan doszło do uznania lesbijek, biorących udział w przedstawieniu, za pełnoprawnych członków demokratycznego społeczeństwa. Z tej perspektywy omawiane przedstawienie *site-specific* spełnia podobne funkcje jak wspomniany wcześniej performans Torresa, który – jak chciał Bourriaud – służył włączeniu homoseksualnej tożsamości w przestrzeń debaty społecznej. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że omawiane przedstawienie generowało również ogromny potencjał konfliktu. Powstawał on w momencie spotkania strażników-lesbijek z (syn)estetykami, którzy nie byli świadomi tego, że biorą udział w przedstawieniu *site-specific*.

Przedstawienie kanadyjskich artystek można zatem równie dobrze interpretować jako próbę wytworzenia dyssensu, rozumianego jako konflikt między różnymi wizjami rzeczywistości społecznej. Dyssens powstawał w momencie, gdy w trakcie performansu ujawniała się różnica między stereotypowym wizerunkiem strażnika parku narodowego jako wcielenia heteroseksualnego mężczyzny a demonstracyjnym homoseksualizmem uczestniczek projektu. Stopniowo kierowały one bowiem rozmowę z napotkanymi w parku osobami na tematy związane z sytuacją mniejszości homoseksualnych w Kanadzie, a na koniec wręczały rozmówcom ulotki informujące o działalności organizacji LGBT. Doświadczenie dyssensu, jakie Dempsey i Millan wywoływały w ten sposób u (syn)estetyków, można opisać słowami kanadyjskiej kulturoznawczyni Catriony Sandilands. Twierdzi ona, że ludzie, których napotykały artystki,

---

<sup>12</sup> Kathryn WALKER, *Shawna Dempsey and Lorri Millan. Lesbian National Parks and Services*, [w:] *Environmental and Site-Specific Theatre*, red. Andrew HOUSTON, Playwrights Canada Press 2007, s. 100-101, tu: s. XVI.

przynajmniej na chwilę myliły je [Dempsey i Millan – M.Ch.] z „prawdziwymi” strażnikami i wprowadzenie ich w błąd stanowiło najważniejszą część tego performansu. Złapani w pułapkę interakcji z artystkami, wykorzystującymi kulturowo utwierdzony autorytet strażników parku, stopniowo uświadamiali sobie, że coś jest nie tak<sup>13</sup>.

Innymi słowy, w efekcie zastosowania w *Lesbian National Parks & Services* strategii artystycznych Dempsey i Millan wytwarzały u przypadkowo spotkanych osób swego rodzaju dysonans poznawczy, wprowadzając dyskurs mniejszości seksualnej w przestrzeń, która w świadomości zbiorowej Kanadyjczyków funkcjonowała wyłącznie w kontekście naukowym bądź w kontekście kulturowych wyobrażeń na jej temat. Tym samym, jak twierdzi kanadyjski performatyk Andrew Houston, Dempsey i Millan udało się wytworzyć sytuację, która „oferowała uczestnikom przedstawienia wyjątkowy sposób postrzegania i interpretowania społecznego znaczenia Banff National Park”<sup>14</sup>. Jak widać, według Houstona wytwarzane przez artystki doświadczenie dyssensu ma wyraźnie pozytywny charakter, gdyż wzbogaca codzienne doświadczenie mimowolnych uczestników przedstawienia i pozwala zrozumieć otaczającą ich, skomplikowaną rzeczywistość społeczną. Tymczasem jeśli na omawiane przedstawienie spojrzemy z perspektywy moich wcześniejszych ustaleń dotyczących cyberpartycypacji, to okaże się, że wytwarzane przez Dempsey i Millan doświadczenie dyssensu uwikłane jest w szerszy układ społeczno-kulturowych zależności. Na czym zatem polega i czemu służy „pułapka interakcji”, w którą – jak twierdzi Sandilands

---

<sup>13</sup> Catriona MORTIMER-SANDILANDS, *Where the Mountains Men Met the Lesbian Rangers. Gender, Nation and Nature in Rocky Mountain National Parks*, [w:] *This Elusive Land: Women and the Canadian Environment*, red. Melody HESSING, Rebecca RAGLON, Catriona MORTIMER-SANDILANDS, The University of British Columbia Press 2005, s. 142-162, tu: s. 156.

<sup>14</sup> Andrew HOUSTON, *Introduction. The Thirdspace of Environmental and Site-Specific Theatre*, [w:] *Environmental and Site-Specific Theatre*, s. VII-XIX, tu: s. XVI.



– złapani zostali (syn)estetycy, biorący udział w *Lesbian National Park Rangers & Services*?

Aby odpowiedzieć na postawione powyżej pytanie, należy w pierwszej kolejności przyjrzeć się bliżej strategiom artystycznym Dempsey i Millan. Cytowani krytycy zdają się wpisywać *Lesbian National Parks & Services* w tradycję sztuki partycypacyjnej lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Tymczasem zastosowane przez kanadyjskie artystki strategie należy interpretować w zupełnie innym kontekście. Wskazuje na to chociażby czaso-przestrzenna struktura przedstawienia. Ich działanie nie ograniczało się bowiem wyłącznie do konkretnej wspólnoty skupionej wokół parku narodowego Banff. Cykl performansów obejmuje również inne parki narodowe na terenie Kanady, Stanów Zjednoczonych i Australii. Za każdym razem Dempsey i Millan dostosowują kostiumy oraz stosowane techniki treningu aktorskiego do specyficznego kontekstu społeczno-kulturowego konkretnego parku narodowego. Chodzi im zatem o to, by doświadczenie dysensusu mogło powstać u (syn)estetyków biorących udział w przedstawieniu niezależnie od tego, w jakim parku jest realizowane. Pod tym względem *Lesbian National Parks & Services* różni się więc od przywoływanego wcześniej performansu *Please Love Austria!* Schlingensiefela, który stanowił odpowiedź na bardzo konkretne problemy austriackiego społeczeństwa. U Schlingensiefela element niepewności co do zaplanowanych zamierzeń ich twórców służył wywołaniu konfliktu wokół określonego problemu społecznego. Dempsey i Millan poszukują natomiast takich strategii artystycznych, które umożliwią wywołanie doświadczenia dysensusu w (syn)estetykach, znajdujących się w zupełnie odmiennych przestrzeniach zbiorowych. Spróbujmy zatem poszukać modelu działania artystycznego, który pozwoli precyzyjniej opisać mechanizmy cyberpartycypacji w *Lesbian National Parks & Services*.

Jak się wydaje, mechanizmy cyberpartycypacyjne w omawianym przedstawieniu *site-specific* należy rozpatrywać w kontekście pochodzącej z końca lat siedemdziesiątych XX wieku koncepcji nie-widzialnego teatru Augusto Boala, którą formuluje on w manifestie

*Teatr uciśnionych*<sup>15</sup>. Niewidzialne przedstawienia brazylijskiego reżysera, podobnie jak performanse kanadyjskich artystek, rozgrywały się również w przestrzeni publicznej, a ich uczestnicy nie mieli świadomości, że biorą w nich udział. Jak przekonująco dowodzi w *Artificial Hells* Bishop, koncepcja niewidzialnego teatru nierozzerwalnie wiąże się ze społeczno-polityczną sytuacją w Brazylii lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku (zob. s. 122-123). Niewidzialny teatr pozwalał bowiem Boalowi – zaciekłemu krytykowi opresyjnej dyktatury wojskowej, która rządziła jego krajem w latach 1964-1985 – uniknąć represji ze strony policji. Brazylijski artysta zdecydowanie odróżniał jednak strategię niewidzialnego teatru od takich stosowanych przez siebie metod, jak chociażby „teatr partyzancki” (*guerilla theatre*), polegający na organizowaniu przedstawień w taki sposób, by zaskoczyć policję niespodziewanymi akcjami artystycznymi. Jego zdaniem przedstawienia partyzanckie wciąż zakładały istnienie podziału na scenę i widownię. Tymczasem niewidzialny teatr miał prowadzić do radykalnego zniesienia granicy między widzem a aktorem, co miało służyć zachęceniu tego pierwszego do aktywnego oporu wobec autorytarnych działań władzy. W przedmowie do *Teatru uciśnionych* Boal postulował więc, by

widz z obserwatora [*spectator*] zmienił się w obserw-aktora [*spect-actor*] gotowego wkroczyć na scenę i dokonać zamachu na władzę aktora. Publiczność musi bowiem zaangażować swoje emocje i umysł w ćwiczenie scenariuszy bitew, które pomogą jej uwolnić się z wszelkich form opresji (s. XVI).

Formułowana przez Boala koncepcja obserw-aktora zakłada wyraźny polityczny charakter uczestnictwa w wydarzeniu artystycznym. Niewidzialny teatr staje się swego rodzaju narzędziem, które winno

---

<sup>15</sup> Ze względu na brak polskiego tłumaczenia książki-manifestu Boala, w dalszej części rozdziału posługuję się własnymi tłumaczeniami fragmentów jej angielskiego wydania: Augusto BOAL, *Theatre of the Oppressed*, tłum. Charles A. Leal-McBride, Maria-Odilia Leal-McBride, Emily Fryer, Pluto Press 2008. Kolejne cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

zachęcać uciśnione społeczeństwo Brazylii do wszczęcia rewolucji, by mogło się uwolnić od opresyjnej władzy. Taka interpretacja twórczości Boala przeniknęła do refleksji teatrologicznej, gdzie niewidzialny teatr stał się swego rodzaju uniwersalną strategią artystyczną, subwersywną wobec władzy. Widać to chociażby w poświęconej twórczości brazylijskiego twórcy monografii Frances Babbage. Brytyjska teatrolożka przekonuje, że „intencją Boala było sprowokowanie spontanicznych reakcji i stymulowanie debaty między widzami”<sup>16</sup>. Babbage chce więc wyraźnie widzieć w niewidzialnym teatrze Boala potencjał emancypacyjny dla wszelkich uciśnionych grup społecznych, które z jakiegoś powodu zostały wykluczone z dominującego systemu społecznego.

Tymczasem bliższa analiza sposobu, w jaki brazylijski reżyser definiuje stworzoną przez siebie metodę, wskazuje raczej na to, że niewidzialny teatr należy uznać za strategię tyleż emancypacyjną, co cyberpartycypacyjną. Zatrzymajmy się na chwilę przy dłuższym fragmencie *Teatru uciśnionych*:

Niewidzialny teatr polega na odgrywaniu pewnej sceny w przestrzeni poza teatrem, na oczach ludzi, którzy nie są widzami. Może dzieć się to w restauracji, na chodniku, na rynku, w pociągu, w kolejce do sklepu i tak dalej. Ludzie, którzy są świadkami sceny, znajdują się tam przypadkowo. W trakcie przedstawienia nie mogą mieć pojęcia, że uczestniczą w „przedstawieniu”, gdyż wtedy staliby się „wizdami”.

Niewidzialny teatr powinien mieć formę skrupulatnie przygotowanego, krótkiego numeru komediowego, opartego na tekście dramatycznym bądź bardzo prostej sytuacji. Niezwykle istotne jest to, by próby trwały tak długo, aż aktorzy potrafią włączyć w swoją grę i zachowanie możliwość interwencji ze strony widzów. **Ważne, by podczas prób przewidzieć ich każdą możliwą reakcję.** Reakcje te powinny stanowić coś w rodzaju potencjalnego scenariusza.

---

<sup>16</sup> Frances BABBAGE, *Augusto Boal*, Routledge 2005, s. 21.

Niewidzialny teatr pojawia się nagle w miejscu, gdzie zbierają się ludzie. **Wszyscy ludzie znajdujący się w pobliżu uczestniczą w tym wydarzeniu**, którego konsekwencje odczuwają jeszcze długo po jego zakończeniu (s. 122; podkr. M.Ch.).

W przytoczonym opisie procesu powstawania niewidzialnego teatru uderza przede wszystkim charakterystyczne dla cyberpartycypacji połączenie postulatu wywoływania spontanicznych reakcji mimowolnych uczestników artystycznego wydarzenia z potrzebą przewidywania i planowania ich reakcji. Boal nie chciał, by ich działania były przypadkowe, lecz by umożliwiały realizację zamierzonych celów rewolucyjnych. Zdawał sobie jednak sprawę z nieskuteczności dydaktycznych metod, które w latach sześćdziesiątych XX wieku stosowali chociażby południowoamerykańscy artyści, biorący udział w zorganizowanym w Buenos Aires cyklu performansów *Ciclo de Arte Experimental* (1968). Jak dowodzi w *Artificial Hells* Bishop, akcje Grazieli Carnevale czy Romero Bresta nie przyniosły wówczas oczekiwanego skutku, gdyż nazbyt otwarcie nawoływały do zaangażowania się w walkę z systemem (zob. s. 118-121). Twórcy niepotrzebnie łączyli ostre polityczne happeningi z wykładami socjologów i historyków, które uczestnikom *Ciclo de Arte Experimental* kojarzyły się z instytucją szkoły, która we wszystkich krajach Ameryki Południowej służyła jako propagandowe narzędzie władz. W tym kontekście niewidzialny teatr uznać można za próbę stworzenia takiego wydarzenia artystycznego, które umożliwiłoby spełnienie określonych dydaktycznych celów, jednocześnie nie wywołując u uczestników wrażenia, że ktoś zmusza ich do konkretnego zaangażowania się w politykę. Oznacza to, że niewidzialny teatr nie jest artystyczną strategią umożliwiającą stymulowanie politycznego aktywizmu uciśnionych grup społecznych, lecz stanowi skrzętnie ukryty mechanizm sterowania wszystkimi osobami, które znajdą się w jego zasięgu. Taką interpretację niewidzialnego teatru potwierdza choćby fragment *Teatru uciśnionych*, w którym Boal twierdzi, że „niewidzialny teatr znosi teatralne rytuały, dzięki czemu istnieje tylko

teatr wolny od starych zużytych konwencji. Energia teatralna zostaje więc całkowicie uwolniona, a potencjał oddziaływania takiego teatru jest zdecydowanie większy i bardziej długotrwały niż siła oddziaływania tradycyjnego teatru” (s. 126). Innymi słowy, jego teatr zamiast emancypować uczestników wydarzenia, uciśnionych przez autorytarny system, ma na celu wytworzenie innego, znacznie bardziej skutecznego – bo niewidocznego – narzędzia sterowania reakcjami jednostek. Jego zasięg nie sprowadza się wyłącznie do osób biorących udział w konkretnym wydarzeniu artystycznym, lecz do wszystkich osób, nawet przypadkowo znajdujących się w pobliżu. Zobaczmy teraz, do czego prowadzi wykorzystanie tak rozumianych cyberpartycypacyjnych strategii niewidzialnego teatru Boala w interesującym mnie przedstawieniu Dempsey i Millan.

Konsekwencje opisanej powyżej koncepcji niewidzialnego teatru jako modelu cyberpartycypacji w *Lesbian National Parks & Services* można dostrzec jedynie w momencie, kiedy oprócz interakcji między przypadkowymi uczestnikami przedstawienia a przebranymi za strażników artystkami i przeszkolonymi przez nie kobietami, uwzględną się również inne typy interakcji, w jakie wchodzi w nim (syn)estetycy. Kwestia ich uczestnictwa w przedstawieniu Dempsey i Millan nie jest bowiem oczywista i nie ogranicza się wyłącznie do relacji międzyludzkich, na których skupiali uwagę cytowani wcześniej krytycy. Prześlę teraz różne formy interakcji, które wyróżnić można w *Lesbian National Park Rangers & Services*. W pierwszej kolejności należy omówić zazwyczaj pomijane przez krytyków interakcje między uczestnikami przedstawienia a bardzo konkretnym materialnym przedmiotem. Chodzi tu o wydaną w 2002 roku książkę *Lesbian National Parks and Services Field Guide to North America. Flora, Fauna & Survival Skills*, którą w ramach projektu przygotowały Dempsey i Millan<sup>17</sup>. Jak sam tytuł wskazuje, mamy tu do czynienia

---

<sup>17</sup> Shawna DEMPSEY, Lorri MILLAN, *Lesbian National Parks and Services Field Guide to North America. Flora, Fauna & Survival Skills*, Pedlar Press 2002. Wszystkie cytaty z tego samego źródła, numery stron w nawiasach.

z przewodnikiem turystycznym, zawierającym również elementy podręcznika umiejętności przetrwania w terenie. W książce znajdują się nie tylko relacje z poszczególnych performansów artystek, lecz także informacje na temat specyficznych form północnoamerykańskiej przyrody, które wykazują homoseksualne zachowania, oraz wskazówki, jak rozpalić ognisko bądź wykopać studnię. Jednak, jak piszą we wstępie Dempsey i Millan, najważniejsze umiejętności, jakich uczyć ma ich przewodnik, to „jak obserwować, **doświadczać**, eksperymentować i nikogo przy tym nie osądzać” (s. 20; podkr. M.Ch.). Tym samym czytelnicy przewodnika również stają się (syn)-estetykami w momencie, gdy wchodzi w fizyczny kontakt z książką jako nie-ludzkim uczestnikiem *Lesbian National Parks & Services*. Przewodnik jest szeroko dostępny w kanadyjskich księgarniach, dzięki czemu grono ludzkich uczestników omawianego działania artystycznego nie ogranicza się wyłącznie do osób, które biorą udział w wydarzeniach organizowanych w parkach narodowych. Spróbujmy zatem przyrzeć się temu, w jakim celu Dempsey i Millan doprowadzają do takiej interakcji między człowiekiem i przedmiotem oraz w jaki sposób może ona wpłynąć na doświadczenie (syn)estetyczne powstające w trakcie przedstawienia *site-specific*.

Aby zrozumieć konsekwencje wykorzystania omawianej książki w performansie Dempsey i Millan, należy w pierwszej kolejności zwrócić uwagę nie na jej treść, lecz materialny kształt. To on w znacznym stopniu wpływa na doświadczenie (syn)estetyków. Biorą oni bowiem do ręki niemal trzystustronicowy tom formatu kieszonkowego w miękkiej oprawie, którego strony miały wyraźnie zaokrąglone rogi. Wydaje się, że takie fizyczne doświadczenie kontaktu z książką winno wywołać u kanadyjskiego czytelnika konkretny zestaw kulturowych asocjacji. Z łatwością może on bowiem rozpoznać rozwiązania edytorskie, jakie stosowano w przewodnikach turystycznych z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Skojarzenie to potwierdza zarówno okładka, przedstawiająca rysunek Dempsey i Millan, wykonany kolorowym tuszem, jak i szata graficzna książki, z charakterystycznymi infantylnymi ilustracjami przyro-

dy, które dzisiaj mogłyby się z powodzeniem znaleźć się w publikacji dla dzieci. Dempsey i Millan świadomie, jak się zdaje, nawiązują do takiej konwencji, by wyśmiać protekcjonalny ton dawnych przewodników po Kanadzie i zawarty w nich naiwny obraz rzeczywistości. Ich autorzy nie tylko przekazywali czytelnikom konkretne informacje naukowe, lecz starali się także zaszczerpić w nich określoną ideologicznie wizję relacji człowieka z naturą. Najczęściej chodziło im o to, by nauczyć z założenia nieporadnych odbiorców, jak radzić sobie w niesprzyjających okolicznościach przyrody i jak umiejętnie bronić się przed czyhającymi w lesie niebezpieczeństwami. Wizja człowieka, przedstawiana w tych przewodnikach, była więc wyraźnie antropocentryczna: miał on odgrywać zarówno rolę odkrywcy, eksplorującego nieznanne tereny, jak i adepta sztuki przetrwania, który dopiero uczy się panować nad dziką przyrodą. Tymczasem, aby przekonać się, do kogo i w jakim celu zwracają się Dempsey i Millan, przyjrzyjmy się pierwszym zdaniom z ich przewodnika:

Trzymasz w rękach *Lesbian National Parks and Services Field Guide to North America*, pierwsze wyczerpujące kompendium wiedzy na temat dzikiej lesbijskiej przyrody. Dołożymy wszelkich starań, by na kartach tej niedużej publikacji przekazać ci najważniejsze informacje i umiejętności potrzebne do przetrwania w dziczy, by umożliwić ci czerpanie przyjemności z przebywania na łonie natury. **Czy jesteś wędrowcem-neofitą [neophyte wanderer], czy doświadczoną znawczynią buszu [seasoned bushwoman], niech niniejsza publikacja pomoże ci odnaleźć swoją własną ścieżkę.** Książka ta jest owocem wieloletnich doświadczeń praktycznych i skrupulatnych badań terenowych. Jesteśmy więc pewne, że dzielimy się wiedzą, która obudzi w tobie niepoohamowaną pasję do odkrywania lesbijskich form życia w całej ich różnorodności (s. 15; podkr. M.Ch.).

Jak widać, przewodnik Dempsey i Millan napisany został z myślą o dwóch różnych grupach odbiorców, u których wywoływać ma zasadniczo odmienne doświadczenie (syn)estetyczne. Tożsamość tych grup można odgadnąć, analizując ich język. Autorki oznaczają

pierwszą grupę za pomocą neutralnego pod względem gender rzeczownika *wanderer*. Dlatego w polskim tłumaczeniu nazywam należących do niej uczestników wędrowcami-neofitami. Chodzi tu bowiem o czytelników – bez względu na ich płeć i orientację seksualną – którzy nie są bezpośrednio zaangażowani w projekt kanadyjskich artystek i nie biorą udziału w organizowanych przez nie warsztatach. Dla nich przewodnik ma przede wszystkim spełniać funkcję przepelnionego humorem portretu lesbijskiej mniejszości, która wbrew stereotypowi nie domaga się w sposób agresywny należnego jej miejsca w społeczeństwie, lecz pokazuje raczej, że inność została wpisana w świat natury. Jak stwierdzają Dempsey i Millan, „ta książka jest czymś więcej niż przewodnikiem po życiu lesbijek w Ameryce Północnej, to pean na cześć różnorodności i odmienności” (s. 19). Lektura omawianej książki ma zachęcić (syn)estetyka do tolerancji dla homoseksualnych mniejszości, przekonując jednocześnie, że odstępstwo od heteronormatywnego wzorca jest nieodłączną częścią świata natury. Dempsey i Millan podają chociażby przykład mew, „na które nie trzeba patrzeć jak na zwykłe ptaki padlinożerne, lecz jak na dostojnych marynarzy, którzy przemierzają oceany, oczyszczają brzeg morza z niepotrzebnych odpadów oraz wspólnie wychowują młode w stadach złożonych wyłącznie z samic” (s. 27). Przykład ten pokazuje wyraźnie, że omawiany przewodnik ma również doprowadzić do zmiany sposobu, w jaki czytelnik postrzega środowisko naturalne. Nie może ono dalej służyć jako podstawa dla konserwatywnego myślenia, według którego zachowania homoseksualne uznaje się za niezgodne z naturą. Jak bowiem przekonują Dempsey i Millan, różnorodność biologiczna wymyka się wszelkim próbom kategoryzacji według przyjętych w społeczeństwie norm zachowania i ról kulturowych.

Odniesienia do drugiej grupy mają natomiast zdecydowanie wyraźniej zaznaczony gender. Dempsey i Millan posługują się rzadko spotykanym angielskim rzeczownikiem *bushwoman*, neologizmem utworzonym od częściej używanego *bushman*. Nie chodzi im jednak o buszmenki jako prymitywne kobiety zamieszkujące lasy. Wręcz



przeciwnie, wykorzystanie żeńskiej formy rzeczownika w rodzaju męskim świadczy o tym, że autorki określają w ten sposób lesbijki czynnie uczestniczące w organizowanych przez nie performansach. Z tego powodu w języku polskim określam je mianem doświadczonych znawczyń buszu i stosuję wobec nich żeńskie formy czasownika. Zebrane w przewodniku wiadomości i wskazówki nie tyle mają zmienić ich sposób postrzegania środowiska naturalnego, ile pomóc im w zbudowaniu nowej tożsamości strażnika. Artystki podają w nim konkretne warunki, które muszą spełnić uczestniczki omawianego *Lesbian National Parks & Services*. Nie tylko ze szczegółami opisują strój i podstawowe wyposażenie, jakie powinny mieć ze sobą, lecz także formułują swego rodzaju przysięgę strażnika. Stanowiła ona element opisanego wcześniej treningu aktorskiego, który miał pomóc lesbijkom wcielić się w rolę strażnika-mężczyzny. Tym samym w polskim tłumaczeniu słów przysięgi pojawiają się nie żeńskie, a męskie końcówki przymiotników:

Przysięgam, że wywiążę się z obowiązków:  
wobec lesbijskiego świata natury  
i społeczności siostr działających w imię Mocy.

**Przysięgam, że będę widoczny  
na szlakach  
i na ulicach.**

Przysięgam, że będę szarmancki,  
zadbany  
i zorganizowany.

Ale przede wszystkim przysięgam być miły,  
zachowywać się z klasą  
i bez względu na przeciwności losu  
śpiewać, uśmiechać się i być radosny [ang. *gay*<sup>18</sup>]  
(s. 258; podkr. M.Ch.).

<sup>18</sup> W języku angielskim przymiotnik *gay* znaczy zarówno „homoseksualny”, jak i „radosny”. Dempsey i Millan wykorzystują to podwójne znaczenie, by podkreślić pozytywny wizerunek radosnej i przyjaznej dla otoczenia lesbijki.

Cytowany fragment wyraźnie wskazuje, że lesbijskom przewodnik Dempsey i Millan ma służyć przede wszystkim jako narzędzie budowania wspólnoty strażników, opartej na jasno określonych zasadach etycznych i wartościach. Udział w tej wspólnocie może być dla nich formą ekspresji tożsamości seksualnej, dzięki której społeczeństwo je zauważy. W Kanadzie lat dziewięćdziesiątych XX wieku, zwłaszcza na prowincji, wciąż traktowano lesbijki jako marginalną grupę społeczną, której postulaty nie wchodziły do debaty publicznej. Paradoksalnie jednak, aby zostać dostrzeżone, uczestniczki projektu Dempsey i Millan musiały ukryć się za wizerunkiem strażnika. Posługując się terminologią gier komputerowych, można powiedzieć, że postać strażnika spełniała funkcję swego rodzaju awatara, za pomocą którego poruszały się one po parku. Wybór takiego awatara nie był przypadkowy. Strażnicy cieszą się bowiem w Kanadzie dużym autorytetem i tradycyjnie uznaje się ich za wzór heteroseksualnego mężczyzny. Takie cechy awatara sprawiały, że obecność uczestniczek projektu w parku nie budziła podejrzeń wśród odwiedzających. Dzięki temu opisany wcześniej efekt dysonansu poznawczego, który wywoływały wśród (syn)estetyków, okazywał się wyjątkowo silny. Innymi słowy, dopiero pod postacią strażnika mogły wytworzyć Trzecią Przestrzeń parku, która stawała się tym samym przestrzenią realną i wyobrażoną. Przyjrzyjmy się w tym momencie, jakie konsekwencje dla doświadczenia (syn)estetycznego w *Lesbian National Parks & Services* miały interakcje (syn)estetyków z naturą i strażnikami-awatarami lesbijek biorących udział w przedstawieniu.

Z perspektywy omówionych powyżej doświadczeń lektury książki wydanej przez Dempsey i Millan w ramach omawianego projektu zastanowię się teraz nad kwestią kontaktu (syn)estetyków z elementami realnej i wyobrażonej przestrzeni parku. Skupię uwagę głównie na performansie z 1999 roku, odbywającym się w parku narodowym Banff, gdyż na jego temat zachowało się najwięcej dokumentów, dotyczących tak przebiegu wydarzenia, jak i jego społeczno-kulturowego kontekstu. Interesująca mnie tutaj interakcja wiąże

się z fizyczną obecnością (syn)estetyków w konkretnej przestrzeni parku. Powstające w ten sposób doświadczenie można opisać, odwołując się do analizowanego wcześniej modelu przestrzeni realnej i wyobrazonej Edwarda Soi. Największy wpływ na taki sposób postrzegania przestrzeni ma naukowy sposób obiektywnego opisu, wsparty najczęściej wynikami badań ekologów i geologów. W tym kontekście Banff National Park staje się dla zwiedzających przede wszystkim miejscem ochrony wielu zagrożonych gatunków roślin i zwierząt, między innymi leśnego caribou, jak również unikalnych w skali światowej takich form terenu jak jeziora polodowcowe. Artystyczne działania Dempsey i Millan służyły jednak przede wszystkim rozbiciu silnych powiązań między wizerunkiem utworzonego w 1885 roku Banff National Park jako rezerwatu chroniącego unikalne formy kanadyjskiego ekosystemu a wyrastającymi z kultury XIX wieku wyobrażeniami, które od początku towarzyszyły jego opisom. Uznając to miejsce za rezerwat przyrody, zarządzająca nim instytucja miała na celu wywołanie u zwiedzających Banff wrażenia kontaktu z naturą nietkniętą ludzką ręką – naturą, która w tej postaci zachowała się jedynie na terenie parku. Tymczasem, jeśli analizujemy Banff National Park jako przestrzeń wyobrażoną, okazuje się przede wszystkim, że na doświadczenie obcowania z tamtejszą przyrodą miały wpływ konkretne procesy ekonomiczne, społeczne i polityczne. Powstanie parku było bowiem efektem ubocznym związanego z industrializacją Kanady programu budowy linii kolejowych. W trakcie prac przy budowie traktacji robotnicy zatrudnieni przez Canadian Pacific Railway odkryli w okolicy miasta Banff gorące źródła. Właściciele kompanii kolejowej szybko się zorientowali, że dobra naturalne mogą przynieść duże zyski i utworzyli wokół źródeł park, zwany Rocky Mountains, a na jego terenie wybudowali luksusowy zamek w stylu francuskim. Jak stwierdzają Robert Burns i Michael Schintz, „początkowo park był atrakcyjny ze względu na lecznicze właściwości znajdujących się na jego terenie źródeł, dzięki czemu mogły się spełnić kanadyjskie marzenia o «podróżowaniu do

wód» w europejskim stylu”<sup>19</sup>. Jak zatem widać, ekologiczny aspekt parku Banff okazuje się wtórny wobec kulturotwórczych procesów służących podniesieniu prestiżu w szczególności kanadyjskiej klasy średniej, do której głównie kierowała swoją ofertę Canadian Pacific Railway. Z tej perspektywy należy analizować wszystkie najważniejsze instytucje, które jedynie pozornie służyły ochronie przyrody, a w istocie miały zaspokajać potrzeby bogatych gości kurortu.

Omawiany związek między przestrzenią realną a przestrzenią wyobrażoną, który w znacznym stopniu determinuje doświadczenie (syn)estetyków w Banff National Park, skupia się – niczym w soczewce – w instytucji strażnika parku. Najważniejsze zadanie utworzonej w 1909 roku grupy strażników polegało na ochronie przyrody przed kłusownikami. Sporządzane przez nich codzienne raporty służyły opisywaniu różnorodnych form życia w Banff oraz wskazywaniu na potencjalne zagrożenia dla tamtejszej przyrody ze strony zwierząt i ludzi. W rzeczywistości jednak, jak pokazują Burns i Schintz, zadaniem strażników była „walka ze «szkodliwymi» drapieżnikami” (s. 3), czyli w szczególności spektakularne i niezwykle niebezpieczne polowania na niedźwiedzie. To właśnie te eskapady należały do głównych zajęć patrolujących teren Banff strażników w pierwszych latach funkcjonowania tej grupy. Jak się więc okazuje, władzom parku nie tyle chodziło o chronienie biologicznego bogactwa przyrody parku, co o usuwanie tych zwierząt, które mogły zagrażać gościom przebywającym w kurortach Banff. Co więcej, praca strażnika, przedstawiana jako niezwykle niebezpieczna, stała się podstawą do wykształcenia się etosu strażnika, który na trwałe wszedł do pamięci zbiorowej Kanadyjczyków. Typowy strażnik przyrody jest białym mężczyzną, mieszkającym samotnie poza wytyczonymi dla turystów szlakami parku Banff, który codziennie musi mierzyć się zarówno z zagrożeniami ze strony człowieka, jak

---

<sup>19</sup> Robert BURNS, Michael SCHINTZ, *Guardians of the Wild. A History of the Warden Service of Canada's National Parks*, The University of Calgary Press 2000, s. 1. Wszystkie cytaty z tego samego wydania, numery stron w nawiasach.

i nieokiełznanej przyrody. Strażnik stał się silnie nacechowaną ideologicznie figurą władzy człowieka, głównie płci męskiej, nad siłami natury. Wykorzystując tę postać w *Lesbian National Parks & Services*, kanadyjskie artystki mogły jednocześnie zdekonstruować ekologiczny dyskurs o ochronie przyrody, jak również zakwestionować patriarchalny model dominacji człowieka nad otaczającą go rzeczywistością, wpisany w przestrzeń Banff National Park. W tym celu zderzyły typowo męską postać strażnika ze swoją homoseksualną tożsamością. To zaś umożliwiło podważenie utrwalonego sposobu doświadczania parku narodowego Banff, a także chwilową zmianę sposobu postrzegania tej przestrzeni przez mimowolnych uczestników performansu. Z perspektywy naszkicowanych w ten sposób interakcji (syn)estetyków z realną i wyobrażoną przestrzenią parku Banff należy teraz przeanalizować doświadczenie (syn)estetyczne, które powstaje w momencie interakcji z podszywającymi się pod strażników parku artystkami i uczestniczkami projektu. Trzeba się w szczególności zastanowić nad tym, jakie konsekwencje miał wybór strażnika parku jako swego rodzaju awatara, z pomocą którego lesbijki wchodziły w interakcje z mimowolnymi uczestnikami przedstawienia. Dopiero po uwzględnieniu tego aspektu *Lesbian National Parks & Services* będę mógł wyjaśnić, na czym polega cyberpartycypacyjny charakter interakcji (syn)estetyków w tym przedstawieniu *site-specific*.

Wprowadzenie tematu homoseksualnej tożsamości do konkretnej przestrzeni wiązało się przede wszystkim z subwersywnym wykorzystaniem obiektywizującego dyskursu, jaki cechował raporty sporządzane przez strażników przyrody. Dempsey i Millan przez cały czas posługiwały się językiem naukowego opisu przyrody. Wiadać to wyraźnie na przykładzie jednego z wpisów w prowadzonym przez nie dzienniku, w którym konsekwentnie odnosiły się do siebie w formie męskoosobowej:

Patrolując dziś rano Banff Avenue, napotkaliśmy młodego osobnika *Homo sapiens* płci męskiej. Wykazując jedno z typo-

wych zachowań, wynikających z posiadania chromosomów XY, osobnik krzyknął „Pierdolone lesby” i szybko zniknął w tłumie turystów<sup>20</sup>.

Opisując z pomocą kategorii biologicznych akt homofobicznej wrogości, jaki spotkał je ze strony jednego z mężczyzn, Dempsey i Millan stworzyły nieoczekiwane połączenie między dyskursem naukowym a dyskursem społecznym. W wyrażnie ironiczny sposób posłużyły się językiem nauk ścisłych, aby zburzyć społecznie utwierdzone przekonanie o jego bezstronności i obiektywności. Wykorzystując męskie formy czasownikowe, demonstracyjnie pokazały, że język nauki to przede wszystkim język białych mężczyzn, którzy opisują rzeczywistość z pomocą stworzonych przez siebie kategorii, służących utwierdzeniu normatywnych wzorców zachowań. Celem Dempsey i Millan było zwrócenie uwagi na leżący u podłoża naukowego opisu mechanizm wykluczenia. Jak poszczególnym gatunkom zwierząt przyznaje się konstytutywne dla nich cechy, tak samo społeczeństwo uznaje pewne jednostki za zgodne z dominującym wzorcem tożsamości, inne zaś wyklucza, mając je za nienormatywne. Z tej perspektywy (syn)estetycy nie tyle odbierali przestrzeń Banff National jako miejsce ochrony zagrożonych gatunków, ile jako rezerwat dla seksualnych mniejszości, w którym zyskały one możliwość wejścia w sferę publiczną.

Opisany przeze mnie mechanizm wprowadzenia mniejszościowego dyskursu do doświadczenia (syn)estetyków biorących udział w niewidzialnym teatrze Dempsey i Millan z pewnością nie był działaniem niewinnym i nie polegał na prostej inkorporacji Inności w dominującą narrację o parku Banff. Wcielając się w postać, która w kanadyjskiej świadomości zbiorowej symbolizuje patriarchalną dominację człowieka nad przyrodą, artystki, a w szczególności ich mniejszościowy dyskurs zajął miejsce należące dotąd do oficjalnych

---

<sup>20</sup> Shawna DEMPSEY, Lorri MILLAN, *Field Reports from the Lesbian National Parks and Services*, [w:] *Environmental and Site-Specific Theatre*, s. 102.

narracji na temat omawianej przestrzeni. Konsekwencje wykorzystania takiej strategii dla wytworzenia szczególnego doświadczenia (syn)estetyków uczestniczących w niewidzialnym teatrze Dempsey i Millan okazały się jednak ambiwalentne. Nawet gdy odkrywali oni gender i homoseksualną tożsamość strażników, z którymi rozmawiali, wciąż traktowali ich jako przedstawiciele władzy. Trudno się więc zgodzić z interpretacją Andrew Houstona, który twierdził, że wcielenie się w rolę strażników posłużyło Dempsey i Millan do wywołania „bezpośredniego spotkania z drugim człowiekiem. Stanowiło ono swego rodzaju etyczne wyzwanie dla publiczności, by włączyła inny, lesbijski punkt widzenia do własnego doświadczenia przestrzeni” (s. XVI). Włączenie innego punktu widzenia do przestrzeni parku nieuchronnie wiązało się bowiem z narzuceniem (syn)estetykom interpretacji Banff National Park jako miejsca nieskrępowanej ekspresji mniejszości seksualnych. Tym samym wytwarzany przez Dempsey i Millan dyspens ujawnił się jako efekt uwikłania (syn)estetyków w układ zależności między tym, co dominujące, a tym, co zdominowane. Przywołane tutaj gwałtowne reakcje nie musiały więc być wyrazem autentycznych odczuć – mogły równie dobrze spełniać artystyczne założenia kanadyjskich artystek, których celem było wywołanie konfliktu między uczestniczkami projektu a zaskoczonymi (syn)estetykami.

Przykład *Lesbian National Parks & Services* dowodzi, że doświadczenie (syn)estetyczne i związana z nim cyberpartycypacja (syn)estetyków w przestawieniu *site-specific* nie służą ani włączeniu (syn)estetyków w obręb demokratycznej wspólnoty, ani wytworzeniu dyspensu, który umożliwi wyłonienie się nowych sposobów postrzegania rzeczywistości społecznej, subwersywnych wobec dominujących dyskursów na jej temat. (Syn)estetycy nieustannie uwikłani są bowiem w relację sterujący–sterowany, która w zależności od konkretnego społeczno-politycznego i kulturowego kontekstu spełnia zasadniczo odmienne cele ideologiczne. Co istotne, relacja ta w żaden sposób nie ogranicza się do relacji twórca–(syn)estetyk, lecz rozciąga się także na nie-ludzkie uczestników interesujących mnie

przedstawień. Oznacza to, że cyberpartycypacyjnych przedstawień *site-specific* nie tylko nie można oceniać z pozycji tradycyjnych dyskursów etycznych, lecz należy również radykalnie przemyśleć kwestię politycznego wymiaru dzieła sztuki, które oddziałuje zarówno na ludzkich, jak i nie-ludzkich uczestników życia społecznego. Projekt takiej polityki (syn)estetycznej dalece wykracza jednak poza zakres niniejszej książki i wyznacza raczej swego rodzaju horyzont myślenia o konsekwencjach uznania doświadczenia (syn)estetycznego za model doświadczenia uczestnika sztuki współczesnej.



## ZAKOŃCZENIE

Przedstawione w tej pracy rozważania w istotny sposób zmieniają sposób myślenia nie tylko o przedstawieniach *site-specific*, lecz także o doświadczeniu ich odbiorców. Po pierwsze zaproponowana metoda badań interesujących mnie przedstawień pozwala uchwycić dynamiczny charakter wzajemnych relacji, jakie zachodzą między odbiorcami, stosowanymi przez twórców strategiami artystycznymi i przestrzenią, w której te przedstawienia się odbywają. Nie można więc dłużej twierdzić, że dochodzi w nich do wykorzystania „autentycznej” przestrzeni przez twórcę w celu wymknięcia się spod władzy dyskursów narzucanych przez dominujące instytucje kulturalne. Równie nieprecyzyjne okazuje się jednocześnie twierdzenie, że twórcy przedstawień *site-specific* całkowicie zawłaszczają konkretną przestrzeń, nakładając na nią określoną siatkę znaczeń. Zastosowane przeze mnie koncepcje Soi oraz Pearsona i Shanksa pokazują bowiem wyraźnie, że relacje między wszystkimi, ludzkimi i nie-ludzkimi, uczestnikami tych przedstawień mają niezwykle performatywny charakter i zmieniają się w zależności od tego, który element działania artystycznego zarówno (syn)estetyk, jak i analityk uznaje za profilujący dla doświadczenia (syn)estetycznego odbiorcy. Omawiany przeze mnie przykład *Zdobycia Pałacu Zimowego Jewreinowa* z 1920 roku pokazał jednocześnie, że tak rozumiana performatywność przedstawień *site-specific* nie ogranicza się wyłącznie do określonego gatunku sztuki, który rozwinął się w efekcie zwrotu performatywnego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Zarówno działania artystyczne pochodzące sprzed tego okresu, jak i współczesne zjawiska kulturowe spoza nurtu *site-spe-*

*cific* można analizować jako przedstawienia *site-specific*. W zależności od konkretnego przypadku należy jednak zawsze uwzględniać specyficzne kulturowe, społeczno-polityczne, a nawet ekonomiczne konteksty, które całkowicie zmieniają jego interpretację. W przeciwnym razie dojdziemy do fałszywego przekonania, że przedstawienia *site-specific* zawsze tak samo i w takim samym celu oddziałują na ich uczestników.

Po drugie dzięki połączeniu ustaleń brytyjskiej performatycznej Josephine Machon ze współczesną teorią asamblaży udało mi się wprowadzić do rodzimej refleksji performatycznej pojęcia „doświadczenie (syn)estetyczne” i „(syn)estetyk”. Pozwalają one, jak mi się wydaje, precyzyjniej niż dotychczas opisywać doświadczenie odbiorcy przedstawień *site-specific*, w którym dochodzi do dynamicznej fuzji jego wrażeń zmysłowych, doświadczeń intelektualnych oraz zbiorowych i indywidualnych wspomnień. Jednocześnie starałem się na każdym kroku podkreślać asamblażowy i afektywny charakter doświadczenia (syn)estetyka, by uniknąć zarzutu – który często wysuwa się wobec wszelkich teorii odbioru sztuki – że doświadczenie odbiorcy w działaniu artystycznym jest kwestią subiektywną i można o nim pisać jedynie w momencie, gdy samemu się w nim uczestniczyło. Na podstawie własnych doświadczeń uczestnika przedstawień *site-specific* dowiodłem, że bez względu na to, czy performatyk uczestniczył w konkretnym przedstawieniu, czy nie, opisywane przez niego doświadczenie (syn)estetyczne zawsze powstaje w wyniku określonych procedur badawczych. Dzięki temu zachowuje ono swój afektywny potencjał nawet w momencie, gdy opisuje się historyczną formę przedstawień *site-specific*.

Nie chciałbym jednak, by powstało wrażenie, że doświadczenie (syn)estetyczne dotyczy wyłącznie uczestników przedstawień *site-specific*. Przecież w doświadczeniu widza teatralnego i kinowego, czytelnika, słuchacza, osoby uprawiającej sport, a także uczestnika wiecu politycznego powstaje podobny, choć za każdym razem inny, specyficzny asamblaż wrażeń zmysłowych i doznań intelektualnych. W tym kontekście przedstawione przeze mnie metody i po-

jęcia, zastosowane do analizy przedstawień *site-specific*, okazują się skromnym przyczynkiem do stworzenia nowej perspektywy badań performatycznych. Centralne miejsce zajmowałyby w nich właśnie kwestia doświadczenia odbiorcy-uczestnika kultury. Z łatwością można sobie wyobrazić co najmniej dwa kierunki, w których mogłyby podążać zorientowane w ten sposób badania. Po pierwsze chodzi mi o badania nad doświadczeniem w performatywnym archiwum, o którym pisała cytowana przeze mnie Rebecca Schneider. Mogłyby one z powodzeniem wzbogacić, a nawet zastąpić chociażby dzisiejsze badania historyczno-teatralne, wciąż miotające się pomiędzy potrzebą dotarcia do „prawdy historycznej” a postmodernistycznym przekonaniem o tym, że wszystkie interpretacje przeszłości są równie uprawnione. Po drugie mam na myśli takie badania nad doświadczeniem, które miałyby na celu wypracowanie zupełnie nowych kategorii, metod i pojęć, służących do analizy doświadczenia uczestników takich najnowszych działań artystycznych, jak *bioart*, *technoart* i *digital art*. Staje się bowiem coraz bardziej oczywiste, że nie da się o nich dziś mówić, wykorzystując dotychczasowe genologiczne klasyfikacje i narzędzia teoretyczne, których dostarcza nie tylko klasyczna teoria dzieła sztuki, ale często także współczesna performatyka, wciąż śniąca sen o subwersywnej mocy sztuki performansu.



## BIBLIOGRAFIA

- ACKROYD Peter, *London. The Biography*, Anchor Books 2001.
- , *Londyn podziemny*, tłum. Tomasz Bieroń, Zysk i S-ka 2012.
- ARCISZEWSKA-MIELEWCZYK Dorota, *Droga donikąd*, „Region. Gazeta Polsko-Niemiecka” 2006, nr 19, <http://www.region24.info/art-19.html>
- ARTAUD Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1966.
- ASSMAN Aleida, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Erich Schmidt Verlag 2006.
- , *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck 1999.
- ASSMANN Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. Robert TRABA, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008.
- AUGÉ Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. Roman Chymkowski, Wojciech J. Burszta, Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.
- AUSLANDER Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge 2008.
- BABBAGE Frances, *Augusto Boal*, Routledge 2005.
- BENNETT Susan, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, Routledge 1997.
- BISHOP Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books 2012.
- BIMBER Oliver, Ramesh Raskar, *Spatial Augmented Reality. Merging Real and Virtual Worlds*, A.K. Peters 2005.
- BLAU Herbert, *Take up the Bodies. Theatre at the Vanishing Point*, The University of Illinois Press 1982.

- , *Odd, Anonymous Needs. The Audience in Dramatized Society*, „Performing Arts Journal” 1986, nr 2/3, s. 199-212.
- BOAL Augusto, *Theatre of the Oppressed*, tłum. Charles A. Leal-McBride, Maria-Odilia Leal-McBride, Emily Fryer, Pluto Press 2008.
- BOLTER David, RICHARD Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press 2000.
- BOROWSKI Mateusz, „Już nie słuchamy ich jako sędziowie, tylko jako uczniowie”. *Partycypacja i dziedzictwo Lehrstück*, „Didaskalia” 2014, nr 124, s. 29-35.
- BOURRIAUD Nicolas, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK 2012.
- , *Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*, red. Caroline SCHNEIDER, tłum. Jeanine Herman, Lukas & Sternberg 2002.
- Brian ERIC, *Portée du lexique halbwach sien de la mémoire*, [w:] Maurice HALBWACHS, *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*, Presses Universitaires de France 1971, s. 113-136.
- Brian de Palma. Interviews*, red. Lawrence KNAPP, The University Press of Mississippi 2003.
- BROOK Peter, *Pusta przestrzeń*, tłum. Witold Kalinowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1981.
- BURNS Robert, Michael Schintz, *Guardians of the Wild. A History of the Warden Service of Canada's National Parks*, The University of Calgary Press 2000.
- BUTLER Mark, *Zur Performativität des Computerspielens. Erfahrende Beobachtung beim digitalen Nervenkitzel*, [w:] *Escape! Computerspiele als Kulturtechnik*, red. Christian HOLTORF, Claus PIAS, Böhlau Verlag 2007, s. 65-83.
- CARLSON Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press 2003.
- DE CERTEAU Michel, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008.
- CIEŚLAK Jacek, *Łódź, która tonie w oczekiwaniu na gospodarczy cud*, „Rzeczpospolita online”, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/146514.html>
- CLOUTIER Crista, *Les fantômes de Mumler*, [w:] *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*, red. Clément CHÉROUX et al., Gallimard 2004, s. 15-25.

- CRARY Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press 2002.
- , *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Iwona Kurz, Łukasz Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009.
- CYTOWIC Richard, *Synesthesia. A Union of Senses*, The MIT Press 2002.
- DELANDA Manuel, *A New Philosophy of Society*, Bloomsbury 2013.
- DELEUZE Gilles, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, tłum. i wstęp Brian Massumi, The University of Minnesota Press 1987.
- , *Co to jest filozofia?*, tłum. Paweł Pieniążek, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2000.
- DEMPSEY Shawna, Millan Lorri, *Lesbian National Parks and Services Field Guide to North America. Flora, Fauna & Survival Skills*, Pedlar Press 2002.
- DREWNIAK Łukasz, *Człowiek z floretem*, „Przekrój” 2008, nr 31, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/3371.html>
- DUDA Artur, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2006.
- EDENSOR Tim, *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg 2005.
- Eliot Thomas Stearns, *Ziemia jałowa*, tłum. Czesław Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- Environmental and Site-Specific Theatre*, red. Andrew HOUSTON, Playwrights Canada Press 2007.
- FÉRAL Josette, BERMINGHAM Roland P., *Theatricality. The Specificity of Theatrical Language*, „SubStance” 2002, nr 2/3, s. 94-108.
- FISCHER-LICHTE Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2008.
- FOUCAULT Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, Aletheia 2009.
- , *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. Maciek Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 16, s. 7-13.
- FREUD Zygmunt, *The Neuro-Psychoses of Defense*, [w:] *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. 3: 1893-1899. *Early Psycho-Analytic Publications*, red. James STRACHEY, Vintage 2001, s. 43-61.

- , Jensen Wilhelm, *Gradiva*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR 2007.
- VON GELDERN James, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*, The University of California Press 1993.
- GOLDBERG RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, H.N. Abrams 1988.
- GRENIER Catherine, *La manipulation des images dans l'art contemporain. Falsification, mythologisation, théâtralisation*, Éditions du Regard 2014.
- GRUSZCZYŃSKI Piotr, H., *czyli piękna katastrofa*, „Tygodnik Powszechny”, 18 VII 2004, <http://tygodnik.onet.pl/kultura/h-czyli-piekna-katastrofa/nmqdv>
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France 1968.
- , *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*, Presses Universitaires de France 1971.
- , *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Wydawnictwo Naukowe PWN 2008.
- HARVIE Jen, *Staging the UK*, Manchester University Press 2005.
- INNESS Christopher, *Teatr po I i II wojnie światowej*, [w:] *Historia teatru*, red. John Russell BROWN, tłum. Hanna Baltyn-Karpińska, Wydawnictwo Naukowe PWN 2007, s. 393-395.
- JAENSCH Annett, *Märchen und Spekulationsblasen*, „Tageszeitung”, <http://www.taz.de/!121619>
- JEWREINOW Mikołaj, *Teatralizacja życia. Ex cathedra*, tłum. Natalia Woroszyńska, „Dialog” 2008, nr 7-8, s. 187-213.
- KAPLAN Louis, *The Strange Case of William Mumler. Spirit Photographer*, The University of Minnesota Press 2008.
- KARTEZJUSZ, *Medytacje o pierwszej filozofii*, tłum. Jan Hartman, Wydawnictwo Zielona Sowa 2004.
- KAYE Nick, *Art into Theatre. Performance Interviews and Documents*, Harwood Academic Publishers 1996.
- , *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge 2006.
- KINO Carol, *A Rebel Form Gains Favor. Fights Emerge*, „New York Times”, 10 III 2010, [http://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html?_r=0)
- KITCHIN Rob, PERKINS Chris, DODGE Martin, *Rethinking Maps. New Frontiers in Cartographic Theory*, Routledge 2009.



- KLUSZCZYŃSKI Ryszard, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1997.
- KRÓL Marcin, SROCZYŃSKI Grzegorz, *Byliśmy głupi*, „Gazeta Wyborcza”, 8 II 2014, [http://wyborcza.pl/magazyn/1,136528,15414610,Bylismy\\_glupi.html](http://wyborcza.pl/magazyn/1,136528,15414610,Bylismy_glupi.html)
- KWON Miwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press 2002.
- LATOUR Bruno, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, tłum. Steve Woolgar, Princeton University Press 1986.
- , *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, red. Krzysztof ABRISZEWSKI, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2013.
- , *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa 2011.
- LEIGH Foster Susan, *Movement's Contagion. The Kinesthetic Impact of Performance*, [w:] *The Cambridge Companion to Performance Studies*, red. Tracy DAVIS, Cambridge University Press 2008, s. 46-59.
- ŁOTMAN Jurij, *Semiotyka sceny*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, red. wybór, tłum. i wstęp Bogusław Żyłko, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria 2002.
- LUZINA Sandra, *Dickicht der Krise – Constanza Macras im Müggelwald*, „Der Tagesspiegel”, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/constanza-macras-dickicht-der-krise-constanza-macras-im-mueggelwald/8623978.html>
- ŁURIA Aleksander, *The Mind of a Mnemonist. A Little Book About a Vast Memory*, Harvard University Press 1989.
- MACHON Josephine, *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Palgrave Macmillan 2013.
- , *(Syn)aesthetics. Redefining Visceral Performance*, Palgrave Macmillan 2009.
- MASSUMI Brian, *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, The MIT Press 2011.
- MIERNIK Bartłomiej, *Hotel Savoy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/161350.html>
- MIODOŃSKA-BROOKES Ewa, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Wydawnictwo Universitas 1997.

- NIZIOŁEK Grzegorz, Warlikowski. *Extra ecclesiam*, Wydawnictwo Homini 2008.
- NORA Pierre, *Między pamięcią a historią. Les lieux de mémoire*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 20-27.
- NOWAK Maciej, *Dlaczego Zadara to sukinkot?*, „Przekrój” 2012, nr 46, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/150175.html>
- Olbrzym w cieniu. Gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. Andrzej PITRUS, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012.
- OSIŃSKI Zbigniew, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2003.
- OSTROWSKA Joanna, *Spaces and Places of Polish Experimental Theatre – Theoretical and Historical Context*, [w:] *Occupying Spaces. Experimental Theatre in Central Europe 1950-2010*, red. Ivo SVETINA, Slovenski gledaliski muzej (National Theatre Museum of Slovenia) 2010.
- , *Site-Specific Theatre as a Form of Documentary Theatre*, [w:] *Le théâtre neo-documentaire. Résurgence ou réinvention?*, red. Lucie KEMPF, Tania Moguilevskaia, PUN – Presses Universitaires de Nancy 2013, s. 239-246.
- , „Teatr może być w byle kącie”. *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2014.
- PARIKKA Jussi, *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology*, The University of Minnesota Press 2010.
- PAWŁOWSKI Roman, *Duński książe w cieniu stoczni*, „Gazeta Wyborcza”, 5 VII 2004, <http://www.e-teatr.pl/v1/pl/artykuly/2909.html>
- PEARSON Mike, SHANKS Michael, *Theatre/Archeology*, Routledge 2001.
- PHELAN Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge 1993.
- PLATON, *Państwo*, tłum. Władysław Witwicki, Wydawnictwo Marek Derewiecki 2003.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique éditions 2000.
- , *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions 2008.
- Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, red. Stephan Günzel, J.B. Metzler 2010.
- RICOEUR Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Wydawnictwo Universitas 2000.

- ROKEM Freddie, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2010.
- ROSS Christine, *Spacial Poetics. The (Non)Destinations of Augmented Reality Art*, „Afterimage. The Journal of Media Arts and Cultural Criticism” 2010, nr 2, s. 19-24.
- ROTH Józef, *Hotel Savoy*, tłum. Izydor Berman, Wydawnictwo WIST 2012.
- SALTER Chris, *Alien Agency. Experimental Encounters with Art in the Making*, The MIT Press 2015.
- SARYUSZ-WOLSKA Magdalena, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Wydawnictwo Universitas 2009.
- SAVARESE Nicola, *Mit orientu*, tłum. Ewa Bal, „Didaskalia” 2013, nr 112, s. 168-168; nr 113, s. 147-156.
- SCHECHNER Richard, *6 Axioms of Environmental Theatre*, „The Drama Review” 1968, nr 3, s. 41-64.
- SCHNEIDER Rebecca, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge 2011.
- SHANKS Michael, *Art and the Early Greek State. An Interpretive Archaeology*, Cambridge University Press 1999.
- SHANKS Michael, TILLEY Christopher, *Social Theory and Archaeology*, The University of New Mexico Press 1988.
- SHAKESPEARE William, *Hamlet*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo W drodze 1990.
- SIMANOWSKI Roberto, *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art and Interactive Installations*, The University of Minnesota Press 2011.
- SOJA Edward, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso 1989.
- , *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell 1996.
- STEIN Gertrude, *Lectures in America*, Beacon Press 1957.
- TAYLOR Diana, *Archiwum i repertuar. Performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 22-38.
- The Cambridge Companion to Performance Studies*, red. Tracy C. DAVIS, Cambridge University Press 2008.

- This Elusive Land. Women and the Canadian Environment*, red. Melody HESSING, Rebecca RAGLON, Catriona MORTIMER-SANDILANDS, The University of British Columbia Press 2005.
- TOBING Rony Fatimah, *The Photogenic Cannot Be Tamed. Margaret Mead and Gregory Bateson's „Trance and Dance in Bali”*, „Discourse” 2006, nr 1, s. 5-27.
- Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, red. Stephan GÜNZEL, Transcript 2007.
- TURNER Cathy, *Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance*, „New Theatre Quarterly” 2004, nr 4, s. 373-390.
- WILKIE Fiona, *Mapping the Terrain. A Survey of Site-Specific Performance in Britain*, „New Theatre Quarterly” 2002, nr 2, s. 140-160.
- WHITE Hayden, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Universitas 2009.
- WYSPIAŃSKI Stanisław, *Hamlet*, oprac. Maria Prussak, Wydawnictwo Ossolineum 2007.
- , *Wyzwolenie*, Wydawnictwo Ossolineum 1987.
- ZOLA Emil, *Nana*, tłum. Zofia Karczewska-Markiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy 1989.

## INDEKS

- A**  
Abramović Marina 45, 206-208  
Abriszewski Krzysztof 18  
Acconci Vito 206-207  
Ackroyd Peter 254-255, 262  
Adamik Katarzyna 216-218, 220,  
223, 225-227  
Aleksander, car 137  
Aneirin, bard 91  
Annenkov Jurij 131, 138  
Arciszewska-Mielewczyk Dorota  
237-238  
Artaud Antonin 48-49  
Arystoteles 284  
Assmann Aleida 105, 240, 255  
Assmann Jan 231-232, 234-237,  
243-244, 265, 274  
Augé Marc 87  
Auslander Philip 46
- B**  
Babbage Frances 321  
Barrett Felix 39  
Bateson Gregory 48, 50-51  
Bal Ewa 48  
Baltyn-Karpińska Hanna 120  
Barańczak Stanisław 225  
Beuys Joseph 45, 206-207  
Bennett Susan 162, 164, 251  
Bergson Henri 268-269  
Berman Izydor 66  
Bermingham Roland P. 164  
Białkowski Łukasz 282  
Bieroń Tomasz 254-255  
Bimber Oliver 80-81, 304  
Bishop Claire 21, 281-282, 290,  
296-302, 315, 320, 322  
Blau Herbert 94, 204, 207, 209  
Błoński Jan 49  
Boal Augusto 319-323  
Bolter David 79  
Bomba Radosław 87  
Borowski Mateusz 10, 122, 196,  
199, 212, 226  
Bourriaud Nicolas 20, 282, 290-  
303, 305, 315-317  
Branagh Kenneth 312  
Brecht Bertolt 75, 199, 203  
Brest Romero 322  
Brian Eric 268, 273-274  
Brook Peter 32-33  
Brown Rusell John 120  
Burns Robert 329-330  
Burszta Józef Wojciech 87  
Butler Mark 81-84
- C**  
Cage John 160  
Cardiff Janet 252

Carlson Marvin 16, 112, 121-123,  
232, 244-250  
Carnevale Graziela 322  
Cattelan Maurizio 295  
Certeau Michel (de) 27-29, 36-37  
Chaplin Charlie 259  
Chéroux Clément 277  
Churchill Caryl 179  
Churchill Winston 238-241  
Chymkowski Roman 87  
Cieślak Jacek 75  
Cloutier Crista 277  
Crary Jonathan 17, 144, 146-149,  
153, 161, 181  
Cytowic Richard 177, 180, 188,  
233  
Czarnik Marcin 221

**D**ali Salvador 264  
Davis Tracy 168  
Dempsey Shawna 20, 290-291,  
295, 316-319, 323-329, 331-  
333  
Derrida Jacques 211  
DeLanda Manuel 172-173, 186,  
230  
Deleuze Gilles 11, 172-175, 178  
Dickens Charles 107, 266  
Dodge Martin 135  
Domańska Ewa 236  
Drewniak Łukasz 221-222  
Duchamp Marcel 291  
Duda Artur 242  
Durkheim Emile 268  
Dzierżawin Konstanty 132

**E**nsor Tim 15, 100-107, 109  
Eisenstein Siergiej 133

Eliot Stearns Thomas 258  
Eurypides 40

**F**ain Nathan 314  
Féral Josette 164-165  
Fischer-Lichte Erika 10, 30, 44-47,  
144, 246  
Foster Leigh Susan 168-169  
Foucault Michel 53-61, 125, 145-  
147, 172  
Freud Zygmunt 113, 173-174  
Fryer Emily 320  
Fuller Loie 49  
Funke Dunja 241-243

**G**dula Maciej 95  
Geldern James (von) 126-129,  
132-134, 136-137  
Goethe Johann Wolfgang (von)  
160  
Goldberg RoseLee 41-42, 45  
Goldberg Rube 259-261  
González-Torres Félix 295  
Grenier Catherine 205-206  
Grimm, bracia 83, 154, 159  
Groys Boris 301  
Grusin Richard 79  
Gruszczynski Piotr 220-221  
Guattari Félix 11, 172-175, 178  
Günzel Stephan 53  
Gzyl Grzegorz 220-221

**H**albwachs Maurice 19-20, 126,  
164, 233-234, 248, 265-276,  
281  
Hartman Jan 56  
Harvie Jen 93, 96

Herman Jeanine 291  
 Hessing Melody 318  
 Hitler Adolf 98, 236  
 Holtorf Christian 82  
 Houston Andrew 317-318, 333  
 Huber Dominik 309

Innes Christopher 120

Jaensch Annett 163, 168  
 Janicki Mateusz 74-75  
 Jańczuk-Thiel Katarzyna 27  
 Jelinek Elfriede 299  
 Jensen Wilhelm 113-114  
 Jewreinow Mikołaj 15-16, 112,  
 118, 120-124, 126-129, 131,  
 133, 136-139, 335  
 Jezus Chrystus 272-273  
 Józef św. 272

Kalinowski Witold 32  
 Kaplan Louis 277, 278  
 Karczevska-Markiewicz Zofia 43  
 Kartezjusz 56  
 Kawakami Otojiro 49  
 Kaye Nick 25, 98  
 Kiereński Aleksander 133  
 Kino Carol 207-208  
 Kitchin Rob 135  
 Klata Jan 19, 187, 195, 203, 214-  
 227, 229, 237-243, 275  
 Kleist Heinrich (von) 174  
 Kluszczyński Ryszard 121  
 Knapp Lawrence 47  
 Kohl Helmut 235  
 Komendant Tadeusz 145  
 Konstantyn Wielki 272, 274

Król Marcin 222-223, 268  
 Kryczyńska-Pham Anna 232  
 Kugel Aleksandr 132  
 Kurz Iwona 17  
 Kwon Miwon 15, 25, 38, 93-96, 99,  
 109

Lang Fritz 258  
 Latour Bruno 18, 95, 187, 189-  
 195, 197  
 Leal-McBride A. Charles 320  
 Leal-McBride Maria-Odilia 320  
 Lemmené Stefan 68  
 Lenin Włodzimierz 120  
 Levi Primo 236  
 Levinas Emmanuel 303  
 Lincoln Abraham 278  
 Lincoln Todd Mary 277-278  
 Lovecraft Howard 82  
 Lozano-Hemmer Rafael 305  
 Luzina Sandra 163

Łotman Jurij 151  
 Łuria Aleksander 177

Machon Josephine 11, 39, 163,  
 176-180, 188-189, 193, 336  
 Macras Constanza 17, 154-155,  
 159-163, 167-168, 170  
 Majewski Sebastian 241-243  
 Margański Janusz 239  
 Maryja św. 272  
 Massumi Brian 175, 229-231  
 Matejko Jan 222  
 Melville Herman 174  
 McCarthy Martin 91  
 MccGwire Kate 59, 264

McLucas Clifford 98, 103  
 Mead Margaret 48, 50-51  
 Miernik Bartłomiej 67  
 Mikołaj II, car 137  
 Millan Lorri 20, 290-291, 295,  
 316-319, 323-329, 331-333  
 Miłosz Czesław 258  
 Miodońska-Brookes Ewa 31  
 Montgomery Luke 252  
 Mortimer-Sandilands Catriona  
 317-318  
 Mumler William 276-278

**N**  
 Nauman Bruce 206  
 Nitsch Hermann 45  
 Niziołek Grzegorz 219  
 Nora Pierre 226  
 Nowak Maciej 71

Oshii Mamoru 314  
 Osiński Zbigniew 25  
 Osterwa Juliusz 25-26  
 Ostrowska Joanna 13, 26-30, 32-  
 37, 43, 94, 150-151

**P**  
 Palma Brian (de) 40, 46-47  
 Parikka Jussi 138, 171-173, 175-  
 176, 180  
 Parker Mike 91  
 Pasteur Ludwika 190, 192-195,  
 203  
 Pawłowski Roman 222, 224  
 Pearson Mike 16, 98, 112-113,  
 115-117, 119, 121, 124-125,  
 129-131, 134-135, 139, 253,  
 335  
 Perkins Chris 135

Phelan Peggy 204-205, 207, 209  
 Pias Claus 82  
 Pieniążek Paweł 11  
 Pietrow Władimir 132  
 Pitrus Andrzej 87  
 Platon 21, 284-290  
 Poe Allan Edgar 255  
 Porter Catherine 192  
 Proust Marcel 218-219  
 Prussak Maria 220

**Q**  
 Quincey Thomas (de) 255

**R**  
 Raglon Rebecca 318  
 Rancière Jacques 21, 284-286,  
 290, 297  
 Raskar Ramesh 80-81, 304  
 Reszke Robert 113  
 Reymont Władysław 72  
 Reynolds Craig 176  
 Ricoeur Paul 238-239  
 Ringer Salomon 68  
 Rokem Freddie 122, 196, 199  
 Roosevelt Delano Franklin 238-  
 241  
 Ross Christine 80, 303, 305  
 Roth Józef 66, 69-75

**S**  
 Salter Chris 155, 192-193  
 Saryusz-Wolska Magdalena 98,  
 236  
 Savarese Nicola 48-50  
 Schechner Richard 13, 24-25, 33,  
 37-51, 91  
 Schintz Michael 329-330  
 Schlingensief Christoph 298-301,  
 319



Schneider Caroline 291  
 Schneider Rebeka 18-19, 187, 209-217, 220, 227, 337  
 Schubert Franz 158, 163  
 Serra Richard 25  
 Shanks Michael 16, 112-117, 119, 121, 124-125, 129-131, 134-135, 139, 253, 335  
 Simanowski Roberto 305, 313  
 Skowroński Jarosław 71  
 Slinkachu 261-262  
 Soja Edward 13-14, 53-54, 60-66, 68, 71, 78-80, 115, 124, 247, 329, 335  
 Sokrates 185  
 Sroczyński Grzegorz 223  
 Stalin Józef 238-241  
 Stanisławski Konstanty 127  
 Stein Gertrude 210  
 Steinbach Erika 237  
 Strachey James 173  
 Strousberg Henry Bethel 196, 198-200, 202  
 Sugiera Małgorzata 10, 122, 196, 212, 226  
 Sutherland Ivan 80  
 Szekspir William 214-215, 219-220, 224-225, 256, 275, 312

**T**  
 Taylor Diana 212  
 Thatcher Margaret 91, 93, 96, 99, 106, 108, 110

Tilley Christopher 114-115  
 Tobing Rony Fatimah 50  
 Traba Robert 232  
 Turner Cathy 35, 119  
 Tyers Ben 259

**W**  
 Wagner Ryszard 149-151, 164  
 Walker Kathryn 317  
 Walser Martin 236  
 Warlikowski Krzysztof 219  
 White Hayden 236-237, 239-240  
 Whitehead Alfred 230  
 Wilkie Fiona 34, 38, 86, 88-90, 92  
 Witwicki Władysław 284  
 Woolf Virginia 255  
 Woolgar Steve 190, 192  
 Wyspiański Stanisław 31-32, 220

**Y**  
 Yacco Sada 49-50

**Z**  
 Zadara Michał 14, 54, 66-69, 71-72, 74-77  
 Zaremba Łukasz 17  
 Zola Emil 43, 152-153

**Ż**  
 Żakowski Maciek 55  
 Żyłko Bogusław 151



MATEUSZ CHABERSKI – doktorant w Katedrze Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek Collegium Invisible. Absolwent kolegium Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Interesuje się problematyką pamięci zbiorowej, współczesną teorią asamblaży oraz teorią i praktyką tłumaczenia utworów dramatycznych. Pracuje jako redaktor inicjujący w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współpracuje z dwumiesięcznikiem „Didaskalia”. Laureat nagrody głównej w konkursie Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego na najlepszą pracę magisterską z zakresu teorii teatru, widowiska lub performansu oraz nagrody specjalnej im. Sławomira Świontko za pracę *Duchy i nawiedzone domy. Strategie modyfikowania pamięci przestrzeni zbiorowej w przedstawieniach site-specific*. Niniejsza monografia stanowi twórcze rozwinięcie wątków poruszonych w tej pracy.



W SERII *INTERPRETACJE UKAZAŁY SIĘ*:

1. Małgorzata Sugiera, *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim XX wieku*;
2. *Interpretacje dramatu. Dyskurs – postać – gender*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Małgorzaty Radkiewicz, Agnieszki Skolasińskiej i Joanny Zająć;
3. Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zająć, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*;
4. Joanna Zająć, *Dwie koncepcje dramatu. D'Annunzio – Pirandello*;
5. Agnieszka Skolasińska, *Tuż obok – nieosiągalnie daleko. O zmaganiach z rzeczywistością w dramatach współczesnych*;
6. *Dialog w dramacie*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Lidii Czartoryskiej-Górskiej i Moniki Żółkoś;
7. Dorota Tomczuk, *Od twórcy do mówcy. Koncepcja postaci w wybranych dramatach Brechta, Dürrenmatta i Handkego*;
8. Ewa Walerich-Szymani, *Godzina aktora. Poszukiwanie utopii w dramaturgii Heinera Müllera*;
9. Dariusz Kosiński, *Sceny z życia dramatu*;
10. Ewa Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*;
11. Dorota Sajewska, „Chore sztuki”. *Choroba/tożsamość/dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*;
12. Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*;
13. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera;
14. Małgorzata Sugiera, *Realne światy/Możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995-2004)*;
15. Anna R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*;
16. Agnieszka Romanowska, „Hamlet” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*;
17. Mateusz Borowski, *W poszukiwaniu realności. Przemiany formy dramatycznej końca XX wieku a nowe „mimesis”*;
18. Małgorzata Sugiera, *Upiory i inne powroty. Pamięć – historia – dramat*;
19. Ewa Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*;

20. Dorota Jarząbek, *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*;
21. *Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Michała Lachmana i Dominiki Łarionow;
22. Marta Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*;
23. Łucja Iwanczewska, „Muszę się odrodzić”. *Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza*;
24. Ewa Bał, *Cieleśność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*;
25. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, pod redakcją Jeana-Pierre'a Sarrazaca, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
26. *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, pod redakcją Marii Sibińskiej i Katarzyny Michniewicz-Weisland;
27. Lilianna Dorak-Wojakowska, *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Rożewicza*;
28. *Oblicza realizmu*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
29. Agata Dąbek, *Polski Faust. Wątki faustyczne w polskiej dramaturgii XX wieku*;
30. Michał Lachman, *Brzytwą po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych*;
31. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
32. *Kulturowe konteksty dramatu współczesnego*, pod redakcją Mariusza Bartosiaka i Małgorzaty Leyko;
33. Jan Błoński, *Lektury użyteczne*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
34. Kinga Anna Gajda, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią Innego*;
35. Tomasz Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*;
36. *Teatr absurdu*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
37. Joanna Puzyna-Chojka, *Gra o zbawienie. O dramatach Tadeusza Słobdzianka*;
38. Małgorzata Sugiera, *Inny Szekspir*;
39. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, wydanie drugie poprawione;
40. Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, wydanie drugie uzupełnione i poprawione;
41. *Ibsen. Odejścia i powroty*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
42. Wanda Świątkowska, *Książę. Hamlet Juliusza Osterwy*;

43. *Dramat made (in) Poland*, pod redakcją Wojciecha Balucha;
44. *Publiczność (z)wymyślana. Relacje widz – scena we współczesnej praktyce dramatopisarskiej i inscenizacyjnej*, pod redakcją Agaty Dąbek i Joanny Jaworskiej-Pietury;
45. *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;
46. Nina S. Alnas, *Wilkołak w salonie*, tłum. Ewa Partyga;
47. *Pokolenie – kategoria historyczna czy współczesna? Obraz przemian pokoleniowych w sztuce i społeczeństwie XX i XXI wieku*, pod redakcją Joanny Zajęc;
48. Judith Butler, *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
49. Aneta Mancewicz, *Biedny Hamlet! Dekonstrukcje „Hamleta” i Hamleta w dramacie współczesnym*;
50. Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
51. Łucja Iwanczewska, *Samoprezentacje. Sade i Witkacy*;
52. *Lektury dramatyczności. Eseje z dramatologii*, pod redakcją Dariusza Kosińskiego;
53. Wojciech Baluch, *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*;
54. Małgorzata Sugiera, *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim (od Jarry’ego do Lagarce’a)*, wydanie drugie uzupełnione i poprawione;
55. Anna R. Burzyńska, *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*;
56. *Felix Austria – dekonstrukcja mitu? Dramat i teatr austriacki od początku XX wieku*, pod redakcją Małgorzaty Leyko i Artura Pełki;
57. Konrad Wojnowski, *Estetyka zakłócenia. Kino Michaela Hanekego*;
58. Anna R. Burzyńska, *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka*;
59. Łukasz Grabuś, *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*;
60. *Projekt-perfumans. Współczesne metodologie teatrologiczne i ich granice poznawcze*, pod redakcją Łukasza Grabusia, Agnieszki Marek, Grzegorza Stępnia;
61. Joanna Jopek, *Tylko fragment. Dramaturgia Mieczysława Piotrowskiego*;
62. *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramaty ostatnich stu lat*, pod redakcją Urszuli Aszyk i Piotra Olkusa;
63. *Polska dramatyczna 1. Dramat i dramatyżacja w XX wieku*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugiera;

64. *Performatywność Reprezentacji. Widzialne/Niewidzialne*, pod redakcją Karoliny Czerskiej, Joanny Jopek, Anny Sieroń;
65. Magdalena Marciniak, *Sens i sensualność. Myśl teatralna Rolanda Barthesa, Jeana-François Lyotarda i Jacquesa Derridy*;
66. Marta Kufel, *Błędne Betlejem Tadeusza Kantora*;
67. W.B. Worthen, *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
68. *Polska dramatyczna 2. Dramat i dramatyizacje w XVIII i XIX wieku*, pod redakcją Małgorzaty Sugier;
69. Freddie Rokem, *Filozofowie & ludzie teatru. Myślenie jako przedstawienie*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;
70. *Polska dramatyczna 3. Antologia*, wstęp i opracowanie Wojciech Baluch;
71. *Wobec kanonu. Problemy metodologiczne*, pod redakcją Marty Kacwin, Jakuba Papuczysa, Justyny Stasiowskiej;
72. Mateusz Borowski, *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*;
73. Joanna Jopek, *Wolałabym nie*, pod redakcją Justyny Stasiowskiej.





Niezwykła różnorodność interesujących mnie zjawisk artystycznych, obejmujących działania z pogranicza teatru, sztuk wizualnych i instalacji artystycznych, prowokuje (...) do sformułowania zupełnie nowej metody ich badania. Bez wątpienia metoda ta powinna wyjść poza tradycyjny model analiz teatrologicznych, zakładających ścisły podział na scenę i widownię. Postaram się zatem przedstawić nowy sposób badań przedstawień *site-specific* czy – szerzej rzecz ujmując – nowy język opisu tego typu działań. Powinien on objąć wzajemne oddziaływania, jakie zachodzą między wszystkimi ich uczestnikami – przestrzenią, obiektami i strategiami artystycznymi, wprowadzanymi do niej przez twórców, a także tymi, którzy w niej przebywają.

Fragment *Wstępu*



[www.akademicka.pl](http://www.akademicka.pl)

ISBN 978-83-7638-560-0



9 788376 385600