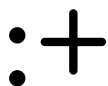


Mateusz Chaberski

Doświadczenie (syn)estetyczne uczestnika
przedstawień *site-specific* w laboratorium performatyka

www.polishtheatrejournal.com



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Mateusz Chaberski

Doświadczenie (syn)estetyczne
uczestnika przedstawień *site-specific*
w laboratorium performatyka¹

Niniejszy artykuł pozwolę sobie rozpocząć od anegdoty, która ilustruje problemy metodologiczne, z jakimi musi zmierzyć się performatyk podejmujący zagadnienie doświadczenia odbiorcy-uczestnika przedstawień *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 konspekcie badań argumentowałem między innymi, że strategie współczesnych twórców, służące coraz większemu angażowaniu odbiorcy 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. Aby nadrobić ten brak, powołując się na ustalenia brytyjskiej performatyczki Josephine Machon, sformułowałem koncepcję doświadczenia (syn)estetycznego, które polega na tworzeniu się asamblażowych i afektywnych połączeń między poszczególnymi modalnościami zmysłowymi z jednej i doświadczeniem intelektualnym, związanym z próbą nadania działaniom artystycznym określonego znaczenia z drugiej strony². Co więcej, zaproponowałem, by w świetle multisensorycznego doświadczenia odbiorcy-uczestnika interesujących mnie przedstawień nie używać dłużej terminu “widz” – jednoznacznie zakładającego okulocentryczny model odbioru sztuki – lecz posługiwać się bardziej precyzyjnym określeniem “(syn)estetyk”. Chodziło mi o to, by doświadczenie, łączące zmysłowe doznania z intelektualnymi procesami odczytywania znaczeń, uczynić cechą profilującą uczestnictwo odbiorcy w każdym wydarzeniu artystycznym.

W trakcie rozmowy kwalifikacyjnej, decydującej o przyjęciu projektu, otrzymałem jedno pytanie, które wydaje się szczególnie istotne w kontekście interesującego mnie doświadczenia (syn)estetycznego. Zadał je zasiadający w komisji kulturoznawca i brzmiało mniej więcej tak: „Interesuje mnie, co właściwie chce Pan badać? Przecież doświadczenie tego, kogo chce Pan nazywać (syn)estetykiem, jest ulotne i znika, kiedy wydarzenie artystyczne dobiegnie końca. Potem zostają tylko zapisy i dokumenty, w których tego doświadczenia już nie ma”. Wyraźnie argumentował

1 Artykuł powstał z wykorzystaniem fragmentów monografii Mateusz Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.

2 Josephine Machon, *(Syn)aesthetics. Redefining Visceral Performance*, Palgrave, London 2009.

on 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 (syn)estetyczne 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 formułowane 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 świadczyło głębokie westchnienie rezygnacji, które wydał, gdy tylko skończyłem wypowiedź.

Odpowiedzi, których udzielałem kulturoznawcy, najwidoczniej nie przekonały go, że jestem w stanie badać doświadczenie (syn)estetyczne uczestnika przedstawień kultury. Doświadczenie (syn)estetyczne jako kategoria opisu zjawisk kulturowych okazało się po prostu za mało precyzyjne, by zasłużyć na status przedmiotu interdyscyplinarnych badań humanistycznych. Nie chciałem 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 odpowiedzieć na pytanie postawione przez kulturoznawcę. Wynika ono bowiem z określonego sposobu myślenia o doświadczeniu odbiorcy kultury jako o zjawisku tak nieuchwytnym i subiektywnym, że wymyka się każdemu obiektywizującemu dyskursowi naukowemu. U podłoża tego poglądu leży esencjonalistyczne przekonanie, że istnieje jakieś „prawdziwe” doświadczenie odbiorcy, którego trwanie ogranicza początek i koniec wydarzenia artystycznego. Oznacza to, że każda próba rekonstrukcji tego doświadczenia na podstawie różnego typu zapisów i dokumentów dotyczących tego wydarzenia jest niemożliwa. Spróbuję w tym artykule pójść na przekór takiemu przekonaniu, argumentując, że doświadczenie (syn)estetyka zachowuje swój afektywny charakter nawet w momencie, gdy performatyk rekonstruuje je na podstawie zebranych przez siebie materiałów, które pozostały po danym przedstawieniu. W tym celu odwołam się najpierw do koncepcji eksperymentu naukowego, którą sformułował francuski socjolog nauki Bruno Latour. Twierdzi on bowiem, że przedmiot badań naukowych wytwarza się w wyniku interakcji między badaczem, technologiami służącymi do przeprowadzenia badań oraz analizowanym w ich trakcie materiałem³. Wyciągając wnioski z proponowanej przez Latoura metody badawczej, poszukam następnie precyzyjnej odpowiedzi na pytanie kulturoznawcy i przyjrę się statusowi ontologicznemu doświadczenia (syn)estetyka w kontekście dyskusji współczesnych performatyków na temat ulotności jako dystynktywnej cechy sztuk performatywnych. Wydaje się bowiem, że w świetle współczesnych praktyk, które coraz częściej polegają na odtwarzaniu i rekonstruowaniu działań performatywnych z przeszłości, należy zmodyfikować myślenie o performansie jako chwilowym i nieuchwytnym zjawisku

3 Bruno Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przeł. Krzysztof Arbiszewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.

kulturowym. W tym kontekście posłużę się teoretycznymi ustaleniami Schneider, która w pracy *Performing Remains* przekonująco dowodzi, że działanie performatywne nie przemija bezpowrotnie, lecz opiera się na rekonstruowaniu i reinterpretowaniu przeszłości⁴. Koncepcję Schneider odniosę następnie do przedstawienia *H.* (2004) Jana Klaty które rozgrywało się w nieistniejącej już dzisiaj hali Stoczni Gdańskiej, gdzie w 1980 rozpoczęły się strajki Solidarności. Wybór tego przykładu nie jest przypadkowy, gdyż nie brałem udziału w tym przedstawieniu site-specific i znam je jedynie z dokumentów audiowizualnych i opisów. Postaram się jednak pokazać, że doświadczenie (syn)estetyków w *H.*, performatywnie wytworzone w moim laboratorium performatyka, zachowuje swój asamblażowy i afektywny charakter.

W wydanym w 1999 roku eseju *Od wytwarzania do realności. Pasteur i fermentacja kwasu mlekowego* Latour podważa przekonanie, że podstawowy cel nauki polega na uzyskaniu dostępu do obiektywnie istniejącej rzeczywistości esencjonalnej. Według niego 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 naukowych⁵. Kategorycznie odżegnuje się on jednak od konstruktywistycznego sposobu myślenia o rzeczywistości, czyli traktowania jej jako wyłącznie sztucznego tworu, który powstaje w wyniku działalności naukowców. Równie mocno krytykuje też realizm naukowy, który zakłada, 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, w której w trakcie eksperymentu naukowego dochodzi do różnego typu interakcji pomiędzy naukowcem, badanym materiałem oraz różnego typu technologicznymi urządzeniami, służącymi do prowadzenia badań⁶. Charakterystyczną cechą tych interakcji okazuje się to, że naukowcy nie można przypisać nadrzędnej roli w kształtowaniu przebiegu badania naukowego, gdyż na jego działania aktywny wpływ mają różnego typu materialne uwarunkowania, poczynając od samego materiału badawczego, poprzez przyrządy badawcze, aż po różnego typu 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 swoje badania nad procesem fermentacji kwasu mlekowego. Dziewiętnastowieczny uczony odkrył bowiem, że aktywnym czynnikiem odpowiadającym za ten rodzaj

4 Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London 2011.

5 Por. Bruno Latour, *Od wytwarzania do realności. Pasteur i fermentacja kwasu mlekowego*, [w:] tamże, *Nadzieja Pandory*, s. 149-186 (s.150).

6 Zob. Bruno Latour, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, transl. Steve Woolgar, Princeton University Press, Princeton, 1986.

fermentacji są komórki drożdży. Latour wyjaśnia, że odkrycie to było sprzeczne z ówczesnym stanem wiedzy, bądź – szerzej rzecz ujmując – z przyjętym wówczas sposobem myślenia o świecie. Jak bowiem twierdzi, „fermentację objaśniano w ściśle chemiczny sposób, bez interwencji czegokolwiek ożywionego, odwołując się do degradacji substancji inertnych”⁷. 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 taksonomii⁸.

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”⁹. Oznacza to, że fizyczne właściwości drożdży, dzięki którym wchodzi one w określone biochemiczne reakcje, pomagały badaczowi w określony sposób dokonać odkrycia, gdyż stosowane przez niego procedury laboratoryjne pozwalały drożdżom ukonstytuować się 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 wręcz 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”¹⁰. Innymi słowy, za sprawą zastosowanych w laboratorium procedur badawczych dochodzi do ujawnienia 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 przyjrzeć 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 którym czytamy jego teksty. Poza Francją większość tekstów 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

7 Bruno Latour, *Nadzieja Pandory*, dz. cyt., s. 152.

8 Tamże, s. 159.

9 Tamże, s. 161-162.

10 Tamże, s. 177.

to, że odpowiednikiem polskiego „eksperyment” jest angielskie *experiment*, którego znaczenie zawężone jest do ściśle określonych praktyk stosowanych w naukach eksperymentalnych. Jeśli przyjrzymy się jednak tekstom Latoura w języku francuskim, okaże się, że polski eksperyment to w rzeczywistości francuskie *expérience*. Zakres semantyczny tego słowa obejmuje 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 przekładowej. W pracy *Alien Agency. Experimental Encounters with Art in the Making* amerykański performatyk Chris Salter wskazuje właśnie na to podwójne znaczenie słowa *expérience*, który po francusku oznacza „zarówno eksperyment bądź spekulację myślową, jak i doświadczenie, czyli coś, co się nam przydarza”¹¹. Podobną ambiwalencję można zauważyć również w polszczyźnie, gdzie słowa „eksperyment” i „doświadczenie” (jako rodzaj działania badawczego) również traktujemy jako synonimy. Biorąc pod uwagę synonimiczną relację pomiędzy tymi dwoma słowami, można zaryzykować tezę, że eksperyment, bądź – 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 wpływają na nas i dokonują w nas zmiany”¹². Jak widać, sformułowana przez Saltera definicja *expérience* zgadza się z koncepcją doświadczenia jako afektywnego asamblażu wielu różnych typów doświadczeń. Tym sposobem natrafiłszy na taką metodę badań doświadczenia (syn)estetycznego, która – jak chciała Josephine Machon – ma równie afektywny charakter jak samo doświadczenie. Aby uniknąć chaosu terminologicznego, będę określał odtąd tę metodę francuskim terminem *expérience*, aby zaznaczyć konstytutywny dla niej afektywny charakter zjawisk, które wytwarzają się w laboratorium performatyka. Z perspektywy ustaleń Saltera spróbujemy zatem potraktować eksperyment jako model *expérience*, służący 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 przyrzeć 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 - MCh], 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

11 Chris Salter, *Alien Agency. Experimental Encounters with Art in the Making*, USA: MIT Press, Cambridge, 2015, s. 241.

12 Tamże.

scenę, na której nie musi niczego stwarzać. **Wynajduje gesty, szkła laboratoryjne, protokoły, w taki sposób, by byt, raz przeniesiony (*shifted out*), stał się niezależny i autonomiczny**¹³.

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, związane z tym przedstawieniem. Ponadto integralną część 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 odniesienia, 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 odniesienia, w której performatyk umieszcza doświadczenie (syn)estetyka, wyposaża to doświadczenie w zupełnie nowe cechy, wzmacniające jego status ontologiczny¹⁴. 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!”¹⁵. W odniesieniu do badań nad doświadczeniem (syn)estetycznym możemy nie tyle mówić o powstawaniu nowych bytów, ile o powstawanie (znów, częściowo) nowych sposobów doświadczania rzeczywistości. Z perspektywy naszkicowanej w ten sposób metody badań nad doświadczeniem (syn)estetycznym, przyjrzyjmy się w tym momencie bliżej kwestii statusu ontologicznego performansu, by następnie prześledzić procedury zastosowane w ramach konkretnego przeprowadzonego przeze mnie *expérience*.

Wybór opisanej powyżej metody badania doświadczenia (syn)estetyka wymusza krytyczną refleksję nad utrwaloną już koncepcją działania performatywnego jako wydarzenia artystycznego, które – jak twierdził Herbert Blau – istnieje „na granicy zniknięcia”¹⁶. Mówiąc językiem przytoczonego wcześniej kulturoznawczy, oznacza to, że performans dzieje wyłącznie w teraźniejszości, a przez swoją ulotność i niepowtarzalność

13 Tamże, s. 168.

14 Zob. tamże, s. 164.

15 Tamże, s. 162.

16 Herbert Blau, *Take up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*, University of Illinois Press, Chicago 1982.

uniemożliwia każdą próbę jego 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*¹⁷. Uznaje ona w niej, że wydarzenie artystyczne, jakim jest performans, ma charakter tymczasowy, a co za tym idzie, opiera się jakimkolwiek próbom jego reprodukowania. 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 referencji w sztuce performansu jest dla niej bowiem zawsze materialne „tu i teraz” performerów i uczestników tego typu działań artystycznych. Co więcej, Phelan argumentuje, że nie dający się reproduковать performans „przechodzi do pamięci jego uczestników, w przestrzeń niewidzialności i nieświadomości, gdzie wymyka się regulacji i kontroli”¹⁸. 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 poddać w wątpliwość koncepcję Phelan, wystarczy przywołać coraz bardziej rozpowszechnioną wśród współczesnych performerów praktykę *re-enactment*, polegającą na dokładnym odtwarzaniu działań artystycznych wykonywanych w przeszłości. Przykładem może tutaj służyć 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 i reprezentacją. Trudno bowiem jednoznacznie orzec, czy w danym momencie fizyczne działania Abramović są autoreferencyjne, czy też posiadają swoje 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, Acconciego czy Naumanna mają funkcję podobną do tej, jaką w teatrze pełni tekst dramatyczny jako podstawa dla inscenizacyjnego zamysłu reżysera. Performans Abramović zdaje się w ten sposób tracić swój wyłącznie fenomenalny charakter i staje się zbiorem znaków posiadających konkretne punkty referencji. Zobaczmy, w jaki sposób zarysowany tutaj ambiwalentny status ontologiczny *re-enactment* może zmienić dotychczasową koncepcję ontologii performansu.

Próbie przeformułowania definicji performansu z perspektywy współczesnych praktyk *re-enactment* podjęła amerykańska performatyczka Rebecca Schneider w przywoływanej wcześniej pracy *Performing*

17 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.

18 Tamże, s. 148.

Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment. Schneider zajmuje się jednak nie tyle 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 interesujące mnie doświadczenie (syn)estetycznego w przedstawieniu *site-specific* 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 do analizy przedstawień teatralnych, fotografii, czy filmu. 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 traktuje bowiem słowa wypowiedziane przez jednego z uczestników, dla którego „wojna secesyjna wcale się nie skończyła. Dlatego walczymy. Walczymy, aby przeszłość nie umarła”¹⁹. Innymi słowy, dla uczestników tych przedstawień działanie performatywne nie jest ulotne i chwilowe, lecz zapewnia dostęp do (pewnej wersji) przeszłości. Według Schneider dostęp ten jest jednak oparty nie tyle na pewności, co do przebiegu przeszłych wydarzeń, ile opiera się na pełnym pomyłk i złych interpretacji kontakcie z materialnymi śladami przeszłości. Wnioski, które wyprowadza ona z przytoczonych przez siebie słów uczestnika *re-enactment*, posłużą mi do wyjaśnienia kwestii statusu doświadczenia (syn)estetycznego jako przedmiotu zainteresowań performatyka.

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 Gertrudy Stein na temat teatru. Amerykańska pisarka twierdziła bowiem, że w trakcie przedstawienia teatralnego mamy do czynienia z „rytmicznie powracającym czasem (*syncopated time*)”²⁰, który umożliwia 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 wydarzenia artystycznego składają się również chociażby czas akcji przedstawienia, czy inne wystawienia tego samego tekstu dramatycznego z przeszłości. Komentując ten aspekt czasu w kontekście interesujących ją *re-enactment*, Schneider pisze:

Wydarzenie performatywne żyje swego rodzaju życiem po życiu, które przejawia się w nieskończonej ilości zmieniających się i wciąż powracających

19 Rebecca Schneider, *Performing Remains...*, dz. cyt., s. 33.

20 Gertrude Stein, *Lectures in America*, Beacon Press, Boston 1957, s. 93.

wersji przeszłości (które jedynie zwiększają prawdopodobieństwo błędnego jej odtworzenia). Jednak wielość możliwych interpretacji wydarzenia w akcie odtwarzania sprawia, że przeszłość staje się namacalna i okazuje się niezwykle współczesna²¹.

Oznacza to, że w obliczu koncepcji powracającego czasu performans okazuje się nie tyle ulotnym i przemijającym dziełem sztuki, ile wydarzeniem, które rozgrywa się między teraźniejszością i przeszłością albo, inaczej mówiąc, między konkretnym wydarzeniem z przeszłości i różnego typu pozostałościami po nim. Zamiast unikatowości, zakładającej, że działanie nigdy nie powróci w tym samym kształcie, Schneider przyjmuje, że zasadniczą cechą działania performatywnego jest właśnie jego zdolność do powracania w rozmaitych materialnych i niematerialnych pozostałościach, które podlegają rozmaitym performatywnym praktykom zarówno badawczym, jak i artystycznym. Aby w pełni zrozumieć, na czym w tym kontekście polega powrót działania performatywnego, należy przyjrzeć się bliżej temu, czym są owe pozostałości, o których pisze amerykańska performatyczka.

W omawianej pracy Schneider skutecznie opiera się esencjonalistycznemu sposobowi myślenia o różnego typu pozostałościach performansu jako śladach przeszłości, pozwalających na jej zrekonstruowanie. Odwołując się do ustaleń Derridy, uważa bowiem, że takie podejście do pozostałości utwierdza 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 – MCh] 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, zapominamy, że to przecież samo archiwum wytwarza nasze przekonanie o ulotności performansu²².

Jak widać, Schneider nie chodzi wcale o zakwestionowanie „archiwalnego” sposobu myślenia o śladach przeszłości. Autorka *Performing Remains* polemizuje więc pod tym względem z najbardziej chyba znaną krytyczką archiwum Dianą Taylor, która dostęp do przeszłości za pośrednictwem dokumentów w archiwum przeciwstawia repertuariowi, 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 zreprodukowania”²³. Jak przekonuje Schneider, Taylor argumentuje na rzecz przyjęcia takiej metody badania działań performatywnych, która pozwalałaby zrozumieć ich ulotny charakter bez konieczności posługiwania się konkretnymi materialnymi zapisami przeszłości. Tymczasem Schneider postuluje zniesienie binarnej opozycji między śladem i performansem

21 Rebecca Schneider, *Performing Remains...*, dz. cyt., s. 30.

22 Rebecca Schneider, *Performing Remains...*, dz. cyt., s. 103.

23 Diana Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 22-38 (s. 30).

poprzez ujawnienie performatywnego potencjału samego archiwum jako przestrzeni, w której dochodzi do różnego rodzaju afektywnych rekonfiguracji przeszłości. Schneider twierdzi bowiem, że w archiwum również mamy do czynienia z tego typu afektywnym dostępem do 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 w ten sposób: 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, z 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, przez co uznajemy inne tryby dostępu do przeszłości jako mniej wartościowe²⁴.

Z tego niezwykle sensualnego fragmentu rozważań Schneider można więc wyciągnąć wniosek, że archiwalne badania różnego rodzaju pozostałości performansu mają równie performatywny charakter, co sam przedmiot tych 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 materiałach dokumentalnych, na nowo doświadcza minionego wydarzenia. 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 doświadczenie (syn)estetyka można z równym powodzeniem badać w odniesieniu do przedstawień historycznych, do których badacz ma dostęp wyłącznie za pośrednictwem określonych materialnych i niematerialnych pozostałości. Zastrzyżmy 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*.

Aby pokazać, w jaki sposób omówiona powyżej koncepcja performatywnego archiwum Schneider może posłużyć do analizy doświadczenia (syn)estetycznego w przedstawieniach *site-specific*, posłużę się przykładem spektaklu *H. Jana Klaty* z 2004 roku. Został on wystawiony w niszczącej hali Stoczni Gdańskiej, w której w 1980 roku rozpoczęły

24 Rebecca Schneider, *Performing Remains...*, dz. cyt., s. 104.

się strajki Solidarności. Wybór tego przykładu w kontekście rozważań Schneider nie jest jednak przypadkowy. Chodzi tu o adaptację *Hamleta* Szekspira, który odgrywa istotną rolę w jej teorii performansu. Dla Schneider dramat ten stanowi 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, że Hamlet tworzy przedstawienie „na żywo”, które ma spełniać funkcję swego rodzaju zapisu wcześniejszego wydarzenia (zabójstwa jego ojca). Przetrwało ono w świadectwie ducha i teraz stać się ma uchwytnie między aktami przedstawienia. Problematiczna relacja między zapisem i wydarzeniem „na żywo” wymyka się więc łatwym kategoryzacjom²⁵.

Inaczej mówiąc, dla Schneider przedstawienie *Pułapki na myszy*, które organizuje Hamlet staje się swoistym *re-enactment* morderstwa, jakiego dokonał Klaudiusz. Jednocześnie odtworzenie tego wydarzenia ma w dramacie Szekspira wyraźnie polityczny charakter, gdyż ma 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, w trakcie której system komunistyczny został zastąpiony przez liberalną demokrację. Zarysowana tutaj analogia między *Hamletem* i *H.* idzie jednak dalej. Podobnie jak bohater Szekspira, Kłata próbuje z pomocą swojego przedstawienia *site-specific* przekonać biorących w nim udział (syn)estetyków do swojej krytycznej oceny nowego systemu. Do takiego odczytania omawianego przedstawienia przyczyniła się sama hala Stoczni, w której rozgrywane było przedstawienie. Została ona zburzona wkrótce po ostatnim spektaklu zagranym przez zespół Teatru Wybrzeże. Doprowadziło to do utrwalenia takiej interpretacji dzieła Klaty, która każe widzieć w nim efemeryczne wydarzenie performatywne o wyraźnie krytycznym potencjale. Do dzisiaj *H.* interpretowane jest bowiem jako gorzka diagnoza społeczno-politycznych przemian w Polsce po 1989 roku, których symbol – Stocznia Gdańska – wraz z fizycznym zniszczeniem 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 performatywne aspekty. Z pomocą koncepcji performatywnego archiwum Schneider postaram się więc 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 z 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

25 Rebecca Schneider, *Performing Remains...*, dz. cyt., s. 89.

rejestrację przedstawienia Katarzyny Adamik²⁶. 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 niematerialną pozostałość po *H*. Nagranie istnieje bowiem zarówno w materialnej formie płyty DVD, jak również jest dostępny w 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 jego zdolność utrwalania 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 kostiumy. Na zdjęciach widać uśmiechniętych żołnierzy, beztrudno 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 także, że upokarzający gest wskazania palcem został zapisany w momencie wykonywania zdjęcia jako element przyszłej re-prezentacji 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 zdjęcia²⁷.

Innymi słowy, nie można powiedzieć, że tortury z Abu Ghraib i związany 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. Interesujące mnie doświadczenie powstaje przede wszystkim w przestrzeni archiwum, gdzie jednocześnie podlega określonej instytucjonalnej kontroli 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 post-industrialny krajobraz. Hamlet i Horacio uderzają

26 *H*., reż. Jan Klata, realizacja nagrania Katarzyna Adamik, Gdańsk, 18-21 lipca 2006, płyta DVD. Zob. też <http://ninateka.pl/film/h-spektakl-teatr> <http://ninateka.pl/film/h-spektakl-teatr>, dostęp: 24 kwietnia 2015.

27 Rebecca Schneider, *Performing Remains...*, dz. cyt., s. 163.

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 dźwięk staje się dla (syn)estetyków znakiem tego, że mają do czynienia z miejscem, 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 przestrzeń, na którą składa się tętniące ongiś życiem miejsce pracy, które popadło w ruinę, stocznia-symbol Solidarności oraz szekspirowski Elsynchron. Jeśli potraktować omawianą sekwencję filmową jako prolog do spektaklu, narzucający określony sposób interpretacji całości, to wówczas okaże się, 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.* i tych, którzy oglądają 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 *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, w której smak magdalenki uruchamia w głównym bohaterze ciąg wspomnień związanych z jego własną przeszłością. O ile Proustowi asocjacyjna *mémoire involontaire* służyła do ukazania skomplikowanej psychiki bohatera powieści, o tyle w omawianym przedstawieniu *site-specific* mechanizm ten ma umożliwić (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 są zapraszani do wejścia w pole gry w czasie trwania sceny pierwszego spotkania Hamleta z Rosenkranzem i Guildensternem. Aktorzy wychodzą ze swoich ról i przeprowadzają swego rodzaju casting na głównego bohatera szekspirowskiego dramatu, 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 reżyzerskiej interpretacji sztuki Szekspira. Nie chodzi jedynie o rezygnację z politycznych

interpretacji tych słów, jak to uczynił między innymi Krzysztof Warlikowski w swoim *Hamlecie* z 1999 roku²⁸. Kłata 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, które odnoszą się do czasów komunistycznych. W ten sposób oficjalna pamięć *Hamleta* oraz Stoczni Gdańskiej, tak mocno naznaczona ogólnonarodową retoryką, zostaje uzupełniona o indywidualne wspomnienia (syn)estetyków. Mogłoby się więc wydawać, że przedstawienie Klaty jest subwersywne w tym sensie, że dopuszcza do głosu uczestników przemiany ustrojowej, których wspomnienia z czasów komunizmu często kłóć 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 powiedziała-by Schneider, uwięzione w archiwalnym nagraniu Adamik, a następnie włączone w krytyczno-teatralny dyskurs na temat *H.*. W tym celu przyjrzyjmy 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 słynne pytanie „co jest w Polsce – do myślenia”²⁹. W tym kluczu interpretuje się chociażby scenę audiencji 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 Gruszczyński:

[n]ajpierw z mroku wyłaniają 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 stoczniowców, panoszy się duch nowobogackiej mody³⁰.

Cytowany fragment pokazuje, że ówczesny recenzent Tygodnika Powszechnego z perspektywy 2004 roku odczytuje 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

28 Zob. Grzegorz Niziołek, *Extra ecclesiam*, Homini, Kraków 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.

29 Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2007, s. 101.

30 Piotr Gruszczyński, *H., czyli piękna katastrofa*, Tygodnik Powszechny (2004). <http://tygodnik.onet.pl/kultura/h-czyli-piekna-katastrofa/nmqdv>, dostęp: 24 kwietnia 2015.

Stocznia Gdańska, wybrana jako przestrzeń dla inscenizacji *Hamleta*, wprowadziła Klatę na grunt ostrej debaty publicznej, która toczyła się po 1989 roku na temat znaczenia i oceny dziedzictwa Solidarności w III Rzeczypospolitej. Takie spojrzenie na *H.* dobrze pokazuje recenzja Łukasza Drewniaka, który stwierdza, że „Klaudiusz w interpretacji Grzegorza Gzyła to taki teatralny [Aleksander – MCh] Kwaśniewski: światowy, sympatyczny, ale w przeszłość mu lepiej nie zaglądać”³¹. W ten sposób Drewniak odczytał w artystycznym geście Klaty krytykę konkretnego polityka, który miałby odpowiadać za proces przemian. Krytycy bardzo często podkreślają, że splot teatru i polityki w *H.* świadczy 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, karykaturując 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”³². 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”³³. Przywołane przeze mnie recenzje wyraźnie więc 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 wylaniające 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 osobistego rozliczenia ze swoją 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, współdziałanie nie mają takiego dopalacza. One są „nieefektywne” z punktu widzenia ekonomii³⁴.

31 Łukasz Drewniak, *Człowiek z floretem*, *Przekrój* 31 (2008). <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/3371.html>, dostęp: 24 kwietnia 2015.

32 Tamże.

33 Roman Pawłowski, *Duński książę w cieniu stoczni*, „Gazeta Wyborcza” 2004. <<http://www.e-teatr.pl/v1/pl/artykuly/2909.html>>, dostęp: 2 kwietnia 2015.

34 Marcin Król, Grzegorz Sroczynski, *Byliśmy głupi*, „Gazeta Wyborcza” 2014, http://wyborcza.pl/magazyn/1,136528,15414610,Bylismy_glupi.html, dostęp: 20 kwietnia 2015.

Przytaczane przeze mnie słowa Marcina Króla w nieoczekiwany sposób wywołują na nowo zapisane w recenzjach i opisach w *H.* doświadczenie (syn)estetyczne. Widać to najwyraźniej wtedy, kiedy przyjrzymy się stosowanym przez Klatę strategiom wytwarzania performatywności, z których pomocą obnaża on mechanizmy przemocy, funkcjonujące w nowej, demokratycznej Polsce. Jako przykład może posłużyć scena wypytywania Hamleta o miejsce, w którym ukrył ciało Poloniusza. Jak pokazuje rejestracja Adamik, scena rozgrywa się na jednym z metalowych rusztowań, a (syn)estetycy obserwują akcję, stojąc na jednej z kondygnacji budynku, która znajduje się powyżej miejsca akcji. Scena ta w sposób oczywisty przywołuje pamięć o brutalnych przesłuchaniach członków podziemnej opozycji oraz o internowaniach, które miały miejsce 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 90-tych 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, w którym rozgrywała się opisywana scena można interpretować jako próbę ustawienia ich w pozycji, z której mogą moralnie oceniać podejrzenie działania władzy. Kłata zrównuje więc represje z powodów politycznych z przemocą, którą stosują instytucje władzy w świecie, gdzie obowiązuje zasada nieskrępowanej wolności osobistej jednostki. Taka strategia jest mu potrzebna 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 na rozpaczliwym poszukiwaniu moralnych zasad, które powinny obowiązywać w momencie zmiany systemu politycznego. Umożliwiłoby to złagodzenie nierówności społecznych i nie doprowadziłoby do ekonomicznego wykluczenia dużej grupy społeczeństwa. W omawianej scenie słynna wypowiedź głównego bohatera sztuki Szekspira, kiedy nazywa on Klaudiusza swoją matką, płynnie przechodzi w śpiewaną przez Hamleta pieśń religijną *Matka, która wszystko rozumie*. Między innymi z tego właśnie powodu w cytowanej już recenzji Roman Pawłowski stwierdził, że „to najbardziej polski z Hamletów, busolą jest dla niego chrześcijaństwo i Dekalog”³⁵. Zapis doświadczenia recenzenta sugeruje więc, że przedstawienie – krytyczne wobec jednostronnie pozytywnego mitu Solidarności – jednocześnie utrwała dominującą tradycyjnie silną rolę religii katolickiej w kształtowaniu 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 powyżej pytanie, jeszcze raz odwołam się do filmowej rejestracji przedstawienia Klaty, skupiając uwagę na fragmencie, który jest często pomijany w opisach *H.* W pierwszej części nagrania pojawia się bowiem krótkie ujęcie, w którym jeden z aktorów, niczym przewodnik w muzeum, prowadzi (syn)estetyków z miejsca,

35 Roman Pawłowski, *Duński księż w cieniu stoczni*, dz. cyt.

w którym rozgrywa się jedna ze scen przedstawienia, na kolejne miejsce gry. Co się stanie, jeśli to ujęcie potraktujemy jako kolejną ramę odniesienia 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 swobodnym ruchu kamery. Jeśli uznamy bowiem 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 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 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”³⁶. 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 przyjąć rolę 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 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 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 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 odniesienia, której dokonałem skupiając uwagę na krótkim ujęciu rejestracji *Adamik*, doprowadziła do wytworzenia doświadczenia (syn)estetycznego, charakterystycznego dla kontaktu z formą pamięci kulturowej, którą Pierre Nora nazywa *lieu de mémoire*³⁷. Chodzi mu 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”³⁸. Różnego typu *lieux de mémoire* mają na celu zachowanie ciągłości pamięci w łańcuchu pokoleń. W tym kontekście doświadczenie (syn)estetyka

36 William Shakespeare, *Hamlet*, przeł. Stanisław Barańczak, W drodze, Kraków 1990, s. 203.

37 Pierre Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 20–27.

38 Tamże, s. 20

w *H.* można opisać słowami Nory, który stwierdza, że „w ostatecznym rozrachunku to na jednostce i tylko na niej spoczywa brzemień pamięci, trudne do zrzucenia, choć niemal niewidoczne”³⁹. Z tej perspektywy można więc 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, który domaga 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, co gwarantować winno nieustanne odświeżanie pamięci. Dzięki temu przestrzeń Stoczni Gdańskiej zostaje włączona w obręb miejsc najważniejszych z punktu widzenia polskiego społeczeństwa. Przedstawienie Jana Kłata – wbrew temu, jak próbowali je interpretować krytycy teatralni – zostawia więc (syn)estetyków z nakazem pamiętania Stoczni Gdańskiej. Ma się to stać jednym z fundamentów współczesnej tożsamości Polaków.

Zaprezentowana przeze mnie analiza *H.* Jana Kłata jako *expérience* 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, posługując się wprowadzoną wcześniej terminologią Schneider, można powiedzieć, że w zależności od trybu dostępu do przeszłości całkowicie 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 z zapisów doświadczenia recenzentów i opisów omawianego przedstawienia wyłaniało się doświadczenie, z pomocą którego Kłata miał wywoływać u (syn)estetyków krytyczną ocenę 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 potencjału krytycznego i utwierdzać oficjalny dyskurs na temat przeszłości, obarczając jednocześnie (syn)estetyków swego rodzaju nakazem pamiętania o utraconej wielkości Stoczni Gdańskiej jako symbolu demokratycznych przemian ustrojowych w Polsce. Przedstawione w ten sposób kolejne etapy przeprowadzonego przeze mnie *expérience* pokazują wyraźnie, że doświadczenie (syn)estetyczne – zdawałoby się – uwięzione w archiwum, zachowuje swój afektywny potencjał i wymyka się jednoznacznym interpretacjom, nieustannie przekształcając się wraz z kolejnymi procedurami stosowanymi w laboratorium performatyka.

Artykuł powstał dzięki wsparciu Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

³⁹ Tamże, s. 24.

BIBLIOGRAFIA

Blau, Herbert, *Take up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*, University of Illinois Press, Chicago 1982.

Drewniak, Łukasz, *Człowiek z floretem*, „Przekrój” 2008, nr 31. 2008, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/3371.html>, dostęp: 24 kwietnia 2015.

Gruszczyński, Piotr, *H., czyli piękna katastrofa*, „Tygodnik Powszechny” 2004, <http://tygodnik.onet.pl/kultura/h-czyli-piekna-katastrofa/nmqdy>, dostęp: 24 kwietnia 2015.

Król, Marcin, Sroczyński Grzegorz, *Byliśmy głupi*, „Gazeta Wyborcza” 2014, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,136528,15414610,By-lismy-glupi.html>, dostęp: 24 kwietnia 2015.

Latour, Bruno, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, trans. Steve Woolgar, Princeton University Press, Princeton 1986.

Latour, Bruno, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przeł. Krzysztof Arbiszewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.

Machon, Josephine, *(Syn)aesthetics. Redefining Visceral Performance*, Palgrave, London 2009.

Niziołek, Grzegorz, *Extra ecclesiam, Homini*, Kraków 2008.

Nora, Pierre, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.

Pawłowski, Roman, *Duński książę w cieniu stoczni*, „Gazeta Wyborcza” 2004, <http://www.e-teatr.pl/v1/pl/artykuly/2909.html>, dostęp: 2 kwietnia 2015.

Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.

Salter, Chris, *Alien Agency. Experimental Encounters with Art in the Making*, USA: MIT Press, Cambridge 2015.

Shakespeare, William, *Hamlet*, przeł. Stanisław Barańczak, W drodze, Kraków 1990.

Stein, Gertrude, *Lectures in America*, Beacon Press, Boston 1957.

Taylor, Diana, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 120.

Wyspiański, Stanisław, *Hamlet*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław
2007.