

ANNA KAWALEC

TEATR PRZEDMIOTU I TEATR PODMIOTU  
KULTUROWE UWARUNKOWANIA RELACJI  
TEATR–PERFORMANS

Rozróżnienie filozofii przedmiotu od filozofii podmiotu zadomowiło się w naszej kulturze już na dobre<sup>1</sup>. Najprościej mówiąc, pierwsza za swoją naczelną tezę przyjmuje fakt obiektywnego (niezależnego od ludzkiego poznania) istnienia rzeczywistości, druga natomiast filozofia akcentuje konieczność ludzkiego poznania celem stwierdzenia faktu istnienia przedmiotów. Rozróżnienie to pociągało wiele doniosłych konsekwencji filozoficznych, ale też kulturowych.

Na progu XXI wieku taką konsekwencją kulturową wydaje się m.in. zmiana, jaka zaszła w sposobie tworzenia sztuki, odbioru sztuki, uznawania czegoś za sztukę. Interesującym tego zjawiska przykładem jest proces, jaki nastąpił przez cały niemal wiek XX, nazywany zwrotem performatywnym<sup>2</sup>.

PERFORMANS ARTYSTYCZNY

Sztuka performatywna jest rodzajem sztuki widowiskowej, nawiązuje zwłaszcza przez kategorię autoreferencyjności do koncepcji wypowiedzi

---

Dr ANNA KAWALEC – adiunkt Katedra Teorii Kultury i Sztuki w Instytucie Kulturoznawstwa na Wydziale Filozofii KUL; adres do korespondencji: ul. Droga Męczenników Majdanka 70, bl. 3, p. 213, 20-325 Lublin; e-mail: kawalec@kul.pl

<sup>1</sup> Zob. m.in. W. C h u d y. *Rozwój filozofowania a „pułapka refleksji”*. Lublin 1993; S. S w i e - ż a w s k i. *Święty Tomasz na nowo odczytany*. Poznań 1995; E. G i l s o n. *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*. Tł. S. Zalewski. Warszawa 1987.

<sup>2</sup> Odnośnie do nazw i numeracji „zwrotów” por. zwłaszcza E. F i s c h e r - L i c h t e. *Estetyka performatywności*. Tł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2008, s. 42-55.

performatywnych Johna Austina, choć odcina się od warunków, jakie wyznacza tym formom wypowiedzi filozof języka. Estetyka performatywna odcina się też od założeń semiotyki kulturowej i hermeneutyki, wyznaczających znak jako podstawową kategorię rozumienia przedmiotów rzeczywistości<sup>3</sup>.

Sztuka performatywna skupia się na podmiocie, tworzącym, jak twierdzą badacze performansu, rzeczywistość nową, odniesioną jedynie do samej siebie, choć uwikłaną w relację między przedmiotem (twórcą) a podmiotem (odbiorcą)<sup>4</sup>.

Zwrot performatywny z jednej strony był zjawiskiem następującym wespół z trendami tzw. nowoczesności, zwłaszcza ze sztuką awangardową (czasem postrzegany jako jej konsekwencja). Z drugiej jednak strony odczytywany jest on jako swoisty trend kulturowy, występujący od początków istnienia kultur (szczególnie kultury śródziemnomorskiej, w której rodziło się specyficzne postrzeganie świata i człowieka)<sup>5</sup>.

Tak w pierwszym, jak i drugim przypadku badacze performansu podkreślają jednak związek sztuki nazywanej performatywną ze sztuką teatru, czasem radykalnie odcinając się od niej, czasem dostrzegając swoje z niego (lub określonych jego form) pochodzenie lub pokrewieństwo<sup>6</sup>.

Z punktu widzenia historii teatru sztuka performansu rodziła się w pierwszych dziesiątkach lat XX wieku jako nurt w rozwoju teatru, który określić można happeningowym. Sztuka ta zwracała uwagę na interakcje między twórcami a odbiorcami, akcentując procesualny i doraźny ich charakter.

---

<sup>3</sup> Por. tamże s. 35 n.

<sup>4</sup> Kategorie te są stosowane w pracach badaczy performansu, chociaż teoretycznie dystansują się oni od tradycyjnych kategorii estetycznych, właśnie m.in. od podziału na elementy sytuacji estetycznej oraz od kategorii dzieła sztuki jako autonomicznego artefaktu – por. Fischer-Lichte. *Estetyka performatywności* s. 20 n.

<sup>5</sup> Zob. zwłaszcza F. R o k e m. *Philosophers and Thespians: Thinking Performance*. Stanford 2010, a także analizy „pragestu” w koncepcji teatru E. Barby. Na temat specyfiki kultury Europy pisał też S. Swieżawski: „Kultura europejska [...] wyrosła przede wszystkim z rozkwitu [rozumowania]. Myśmy zaniedbali pierwszą [tworzenie pojęć oraz zatrzymanie się na treści] i drugą [sądzenie], a rozwinęliśmy w sposób niezwykle trzecią, opierając się na *Elementach* Euklidesa (geometria) i na sylogistyce Arystotelesa (logika). Rozbudowaliśmy imponującą skądinąd kulturę europejską, zaniedbując jednak sferę mądrości. Bo mądrość rozwija się głównie w kontemplacji i w sądzeniu” (*Święty Tomasz na nowo odczytany* s. 182).

<sup>6</sup> Zob. M. C a r l s o n. *Performans*. Tł. E. Kubikowska. Warszawa 2007; Fischer-Lichte. *Estetyka performatywności*; R o k e m. *Philosophers and Thespians*. Zob. też ważną analizę performansu w kontekście dzieła A. Artauda: M. S i r a y. *Performance and performativity*. Frankfurt am Main 2009 s. 25-59, a także wiele prac krakowskiego badacza teatru D. Kosińskiego (np. *Teatra polskie. Historie*. Warszawa 2010).

Dzieło czy – jak chcą współcześni badacze performansu – wydarzenie staje się w materii relacji interpersonalnej, staje się w efekcie negocjacji zasad tej interakcji<sup>7</sup>.

I jeszcze jedna istotna dla artystów performansu cecha tej sztuki: materia zasadniczą jest sam człowiek (czasem akcentuje się twórcę, czasem odbiorcę), jest on też narzędziem, jest sprawcą i celem swoich działań. Cechy te plasują artystów performansu w grupie artystów katartycznych, więc wspólnie z artystami teatru, tańca i śpiewu<sup>8</sup>. Często nawet artystę performansu nazywa się aktorem, choć równie często performerem lub po prostu artystą<sup>9</sup>.

Zarysowane wyżej cechy sztuki performatywnej nie wskazują na jej oryginalność<sup>10</sup>. Świadczą raczej o pochodności jej względem katartycznych form artystycznych, na czele z najbardziej widowiskową i „dramatyczną”<sup>11</sup> – sztuką teatralną.

Na czym więc polegają zmiany, które doprowadziły do awangardowych postaw twórców (i badaczy) performansu?

#### SZTUKA PERFORMANS A SZTUKA TEATRU

Przede wszystkim w tradycyjnych formach teatru (również współczesnych) mniej lub bardziej ważną rolę odgrywają różne „składowe” teatru (aktor, słowo, miejsce, czas, choreografia i plastyczna strona przedstawienia, muzyka...). Jesteśmy nawet w stanie zobaczyć spektakl, w którym bezpośrednio nie biorą udziału aktorzy czy też aktor odgrywa poślednią rolę w całości znaczeniowej przedstawienia. Dotyczy to, oczywiście, wszystkich elementów struktury spektaklu. Inaczej jest w performansie. Erika Fischer-Lichte interpretowałaby to zjawisko przez istotną cechę sztuki performatywnej, mianowicie autoreferencyjność: artystyczny proces performatywny odnosi się sam do siebie, on sam jest swoją materią. A ponieważ przebiega on między podmiotami (największa ambicja performatyki – uczynienie z widzów

<sup>7</sup> Por. Fischer-Lichte. *Estetyka performatywności* s. 46-48.

<sup>8</sup> E. Zwolski. *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*. Warszawa 1978, a także rozumienie sztuki katartycznej przedstawione w *Historii estetyki* cz. 1. przez W. Tatarkiewicza.

<sup>9</sup> Por. choćby z polskiego podwórka autoprezentacje Teatru Pieśni Kozła, Teatru ZAR, Gardzienic czy działania P. Dudzińskiego.

<sup>10</sup> Problematyczna wydaje się skrajnie potraktowana przez performatyków opozycja performatywny/ekspresyjny. Por. Fischer-Lichte. *Estetyka performatywności* s. 36-38.

<sup>11</sup> Pojęcie dramatyczności Fischer-Lichte przywołuje za J. Butler. Por. Fischer-Lichte. *Estetyka performatywności* s. 37.

kreatorów wydarzenia<sup>12</sup>), to centralną kategorią performatyki i performatywności czyni się podmiot<sup>13</sup>. Podmiot ciągle się nie tylko kształtujący, lecz stający się.

Zapleczem teoretycznokulturowym dla badań performatywnych są m.in. Heraklitejski motyw rzeki (przywoływany przez Schechnera) i tezy Judith Butler o stającej się pod wpływem napięć społeczno-kulturowych (głównie genderowych) tożsamości (stosowane przez Fischer-Lichte, Siraya i innych). Sztuka performatywna korzysta wprawdzie z tego podłoża, głównie jednak w tych przypadkach, gdy praktycy uprawiają profesjonalnie działalność naukową (to też jest jedna z ambicji holistycznego podejścia performatyków do przedmiotu badań oraz do autoprezentacji<sup>14</sup>). Znamienny wydaje się natomiast fakt nieodwoływania się artystów-praktyków performansu do zaplecza teoretycznego – czy to kulturoznawczego, czy filozoficznego<sup>15</sup>.

Procesualny charakter tożsamości artysty, widza i tego, co tworzy się w interakcji, stawia jednak pod znakiem zapytania katartyczny charakter sztuki performatywnej, której istotną cechą jest teleologiczność. Kategoria podmiotu ze stającą się tożsamością na tyle zagościła już w kulturze, stała się niemal znakiem firmowym nowoczesności, że również na performans patrzy się jak na wyraziciela najnowszych trendów kulturowych, z założenia pomijając lub wykluczając jego źródłowy charakter (np. rozumienie działania ludzkiego jako *actus humanus*, antropologiczno-metafizyczne rozumienie sztuki katartycznej, na czele z kategoriami celu czy doskonałości osobowej).

Wydaje się, że spojrzenie na działania artystów-performerów byłoby szersze i głębsze, gdyby nie było determinowane teoriami współcześnie dominującymi w kulturze, lecz gdyby uwzględniono w tym spojrzeniu bogactwo adekwatnych do przedmiotu dokonań badawczych i artystycznych.

Zasugerowane w tezie tego artykułu rozróżnienie na teatr przedmiotu i teatr podmiotu (paralelnie do filozofii) ma pomóc w zrozumieniu istoty przemian, które zaszły podczas kształtowania się sztuki performatywnej. Sztukę

---

<sup>12</sup> Por. np. przedsięwzięcia Performance Group Schechnera z lat 60. i 70., kończące się niezrędko skandalem właśnie z powodów zniwelowania granicy konwencji artystycznej i nadania praw podmiotowych widzom, którzy uczestniczyli w wydarzeniach performatywnych, np. inicjatywnych, ignorując transkulturowy zabieg konwencji artystycznej.

<sup>13</sup> Kategoria podmiotu w performansie i performatywności jest głównym problemem analizy M. Siraya. Por. jego *Performance and performativity*, cytowane w przyp. 6.

<sup>14</sup> Zob. R. S c h e c h n e r. *Performatyka. Wstęp*. Tł. T. Kubikowski. Wrocław 2006, zwł. przedmowy do tego wydania oraz rozdz. 1.

<sup>15</sup> Por. wypowiedzi długoletnich praktyków-performerów podczas festiwalu, np. w Warszawie w 2008 r. czy w Lublinie w 2009 r.

przedmiotu reprezentuje, w moim przekonaniu, teatr, podmiotu – artystyczny performans. Za kryterium rozróżnienia, podobnie jak w przypadku filozofii, przyjmuje się przekonanie (lub wiarę<sup>16</sup>) twórców (i odbiorców) o prymarności podmiotu nad przedmiotem, o możliwościach ludzkich kreowania rzeczywistości autonomicznej, o ludzkiej decyzyjności w sprawie faktu jej istnienia.

Teatr jest sztuką przedmiotu. Akceptuje obiektywną rzeczywistość, również tę wewnętrzną, podmiotu. Zakłada ją, choćby podejmował próby buntu przeciwko niej i choćby z nią eksperymentował.

Teatr jest sztuką rzeczywistości. Artysta teatru uaktywnia wszystkie władze poznawcze, i te zmysłowe (zewnętrzne i wewnętrzne), i te umysłowe: patrzy, słucha, dotyka, smakuje, wącha, wyobraża sobie to, czego jeszcze nie zobaczył, a mógłby doświadczyć, kreuje artystyczny model rzeczywistości i weryfikuje go w praktyce przedstawienia teatralnego. Posługuje się przy tym różnymi technikami aktorskimi, które lepiej lub gorzej, trafniej lub mniej trafnie ukazują świat spektaklu, autonomiczny w sposobie istnienia, acz bliski rzeczywistości doświadczanej przez artystę<sup>17</sup> i przez odbiorcę.

Ponadto teatr tworzy światy komunikowalne różnymi kanałami przekazu (nawet w jednym przedstawieniu), w związku z czym możliwość odbioru występuje w większym stopniu niż w przypadku, gdy mamy do czynienia z niewielką liczbą kanałów w jednym podmiotowym świecie sztuki performansu lub z ich nadmiarem (nierzadkie są przypadki redundancji znaczeń w przedstawieniach, wpływające na gorszą jakość artystyczną wystawianej sztuki).

#### DZIAŁANIE PODMIOTU W TEATRZE I PERFORMANSIE

Sztuka aktorska jest pracą dwóch stopni. Pierwszy, posługując się wyrażeniami Konstantina S. Stanisławskiego, zakłada pracę aktora nad sobą, drugi – pracę aktora nad rolą. Perfekcyjne współgranie obu niezbędnych dla aktora prac opisane jest w zapiskach współtwórcy MChAT-u Michaiła A. Czechowa<sup>18</sup>. Centralna w jego systemie kategoria gestu psychologicznego jest nie

---

<sup>16</sup> Por. wypowiedzi Nigela Rolfe'a podczas lubelskiego festiwalu performans w 2009 r. ([www.performanceplatform.blogspot.com](http://www.performanceplatform.blogspot.com)).

<sup>17</sup> Zob. M. Czechow. *O technice aktora*. Tł. M. Sołek. Kraków 1995, zwł. części poświęcone ćwiczeniom uwagi i pamięci.

<sup>18</sup> Zob. tamże.

tylko świadectwem konieczności współdziałania tego, co fizyczne, z tym, co psychiczne i duchowe<sup>19</sup>, lecz także jest świadectwem przekonania twórcy o głębokiej potrzebie rozwoju aktora-człowieka, który wciąż, nieustrudzenie będzie się konfrontował z rzeczywistością wewnętrzną podmiotu, ale też z zewnętrznym wobec niego światem (innych ludzi i przedmiotów) oraz ze światem, który ma zaprezentować, autonomiczną rzeczywistością (dzięki kontrolerowi).

Dla Czechowa i innych twórców, których trudno jest określić jednym mianem kierunku, gdyż wywodzili się z różnych (np. Stanisławski, Czechow, Limanowski, Wojtyła), jasne było, że doskonałość sztuki aktorskiej nie może być osiągnięta bez doskonałości pracy aktora-człowieka nad sobą. Praca moralna funduje zatem doskonałość pracy artystycznej aktora. Podobnie rzecz ma się z dziełem i odbiorem: „Dzieło sztuki może stanowić ekspresję szczególnych przeżyć i stanów artysty i nawet gdy ich wypowiedzenie wymaga ostrych środków wyrazu, to jednak musi być w nich zawarta ta głęboka perspektywa, która pozwala właściwie odczytać środki”<sup>20</sup>.

„Głęboką perspektywę” powinno posiadać nie tylko dzieło, potencjał ten musi zaprezentować aktor i musi też posiadać odbiorca. „Głęboka perspektywa” zakłada rozumienie człowieka w aspekcie przede wszystkim moralnym, uwzględniającym uwarunkowania podmiotowe i przedmiotowe (por. na ten temat m.in. wypowiedzi Czechowa w przywołanej już w tym artykule jego książce). „Głęboką perspektywę” człowiek posiada przede wszystkim przez pogłębianie swojej wrażliwości, przez akty umysłowe: poznawcze i wolitywne. Ograniczenie którejkolwiek z płaszczyzn rozwoju osobowego spowoduje niewydolność działań aktorskich w pracy nad sobą i rolą.

Tradycyjne rozumienie teatru jako naśladowania życia łączy właśnie w swym przedmiocie wszelkie aspekty działań istoty ludzkiej – a zasadniczo rozumność, ale też wolność – wyrażające się w czynach ludzkich<sup>21</sup>.

Takie ujęcie sztuki zakłada pierwotne doświadczenie, interioryzację danych empirycznych oraz zreflektowanie ich i utworzenie wzorców ogólnych wzbogaconych wrażliwością, emocjonalnością i dotychczasową wiedzą twórcy.

---

<sup>19</sup> Na temat tej organicznej harmonii zob. A. Kawalec. *Gest psychologiczny, czyli kilka uwag o teleologii człowieka w rzeczywistości teatralnej*. W: A. Kiepas, E. Struzik (red.). *Terytorium i peryferia cielesności*. Katowice 2010 s. 296-310.

<sup>20</sup> A. Szostek. *Sztuka a moralność*. W: M. Podbielski (red.). *Sztuka – mimesis czy kreacja?* Lublin 1992 s. 71.

<sup>21</sup> Arystoteles pisze: „Przez sztukę powstaje to wszystko, czego forma jest w duszy” (*Metafizyka*. Tł. K. Leśniak. Warszawa 1990 – 1032 b 1). W przypadku sztuki performatywnej badacze mówić będą o performatywności (opozycyjnej wobec ekspresyjności).

W ten sposób określamy pierwotną funkcję poznawczej natury człowieka, a zatem i jego wytworów, czyli m.in. teatru. Początek procesu twórczego jest niezwykle istotny, po pierwsze, by uznać, że artysta zdolny jest naśladować proces tworzenia się natury (przyrody)<sup>22</sup>, a nadto – uzupełnia jego braki<sup>23</sup>, celowo kształtując duchowo-materialne środowisko człowieka, zwane kulturą.

Naśladowanie w sensie uzupełniania braków natury nie polega zatem na odwzorowywaniu, lecz naśladowując artysta przedstawia „rzeczywistość albo taką, jaką była lub jest, albo taką, o jakiej mówi się lub jaka wydaje się, że jest, albo taką, jaką być powinna”<sup>24</sup>. Akt ten jest zawsze świadomy (a przynajmniej intencjonalny) i dobrowolny. Nawet jeśli artysta buntuje się wobec naśladowania, wyrażając przez to swój wybór, najpierw musi zreflektować, przeciw czemu się buntuje (fakt znamieny dla zjawisk: antyakcji w dramacie, groteski, antysztuki i modelu antymimetycznego teatru<sup>25</sup>). To, co powstaje wskutek owego buntu, jest bądź zaprzeczeniem istnienia przedmiotu, bądź deformacją jego cech. I jedno, i drugie zjawisko zakładają zaangażowanie każdej sfery działań ludzkich, a zasadniczo poznawczo-refleksyjnej.

Tym samym artysta teatralny tworzy, posługując się specyficzną dla człowieka umiejętnością naśladowania, gdyż uwarunkowaną poznaniem empirycznym, teoretycznym (w różnym stopniu), „jak formowanie pojęć, sądów, dobór argumentacji, [a głównie] tworzenie modeli [uogólnień] ujaśniających rozumienie samej rzeczywistości”<sup>26</sup>. Wytworzenie takiego modelu – w oparciu o doświadczenie przedmiotowe i jego zreflektowanie – jest zasadniczym punktem rozumienia każdego aktu twórczego<sup>27</sup>. Ten fundament determinuje artystyczny cel, a twórca obmyśla sposób wyrażania tego modelu, dobór środków, co można określić działaniem manicznym<sup>28</sup>.

---

<sup>22</sup> Por. H. P o d b i e l s k i. *Znaczenie i funkcja mimesis w „Poetyce” Arystotelesa*. „Roczniki Humanistyczne” 29:1981 z. 3 s. 41.

<sup>23</sup> „Twory sztuki [...] [tym się odróżniają] od natury, że cechy, rozproszone tam [w naturze], są w nich złączone w jedno” (A r y s t o t e l e s. *Polityka* 1281 b 10). Por. też H. K i e r e ś. *Spór o sztukę*. Lublin 1996, tu szczególnie o „prywatywnej” koncepcji sztuki – s. 119 n.

<sup>24</sup> A r y s t o t e l e s. *Poetyka* 60 b 8-10. Tł. H. Podbielski. Warszawa 1988.

<sup>25</sup> Zob. A. K a w a l e c. *Naśladować gest dobroci*. „Ethos” 2004 nr 65-66 s. 186-206.

<sup>26</sup> M.A. K r a p i e c. *Człowiek w kulturze*. Rzym-Warszawa 1990 s. 226.

<sup>27</sup> „Wszystkie wymogi, jakie [Arystoteles] stawia twórcom [...], dotyczą organizacji i uprawdopodobnienia świata przedstawionego, dzięki czemu świat ten może sprawić wrażenie rzeczywiście istniejącego, prawdziwego – a co więcej – zyskuje siłę działania na wyobraźnię i uczucia odbiorców, jakiej realnie istniejąca rzeczywistość nigdy nie posiadała” (P o d b i e l s k i. *Znaczenie i funkcja mimesis w „Poetyce” Arystotelesa* s. 40).

<sup>28</sup> Por. M.A. K r a p i e c. *Sztuka: mimesis czy mania?* W: M. P o d b i e l s k i (red.). *Sztuka, mimesis czy kreacja?* s. 23-38.

Człowiek, twórczo poznając, może również wyznaczać sobie życiowe cele i związane z nimi środki, metody ich osiągnięcia. Cele te często warunkują decyzje człowieka i wpływają na jego działanie, a „od działania zależy powodzenie [...] i niepowodzenie”<sup>29</sup>. Decyzje ludzkie, zwykle po szczególnym doświadczeniu określonej życiowej sytuacji, wiążą się z aktem twórczym, w którym od pojawienia się niejasnej idei (pojęcia ogólnego lub obrazu, w którym elementy nie tworzą jeszcze określonej całości) do wytworzenia dzieła jest niezwykle mozolna praca artysty, ściśle związana właśnie z ciągiem wyborów<sup>30</sup>.

Nabywanie sprawności w decyzyjności nierzadko jest bardzo trudne, szczególnie dlatego, że życie nie jest eksperymentem, który można powtórzyć. Również aktor ma świadomość, że odgrywana tego wieczoru przez niego postać będzie miała rysy zupełnie odmienne, indywidualne, niż ta odtwarzana jutro. Niepowtarzalność ta wzmocniona jest swoistością widowni, z założenia różną każdego wieczoru. Oczywiście, jak w życiu sprawności, tak w teatrze technika gry może pomóc wyrazić postać, lecz nie wpłynie na niepowtarzalność, raczej przeciwnie – pomoże udoskonalić sposób wyrazu, jednak ujednociając postać.

Twórczy artysta świadomie podejmuje decyzje, szczególnie w procesie kreacji postaci. Decyzje te są następstwem (wynikiem) konstrukcji idei, schematów, modeli kreacji postaci w umyśle twórcy.

Cechą konstytutywną każdego artysty jest – oprócz fundamentalnej sfery poznawczej – wolność, przejawiająca się w podjęciu działania twórczego, ale też wolność zreflektowana, uświadomiona przez twórcę, gdyż tylko człowiek wolny, przewyciężający determinację materii i społeczeństwa, może w pełni wyrażać utworzone idee ukonstytuowane na drodze poznania, w którym ujawnia się nasz osobisty stosunek do rzeczy.

Akt decyzyjny artysty dotyczy zainicjowania aktu wyboru środków oraz kolejnych czynności twórczych, nie jest jednak aktem wpływającym wprost i całkowicie na życie samego twórcy. Dlatego też w tym przypadku mówić można raczej o formie „aktu przeddecyzyjnego”<sup>31</sup> (niż decyzji), który swoje

<sup>29</sup> Arystoteles. *Poetyka* 1450 a 15.

<sup>30</sup> Por. S. Barańczak. *Zemsta ręki śmiertelnej*. W: tenże. *Poezja i duch Uogólnienia*. Kraków 1996, s. 124-32. Autor podkreśla również nieprzekraczalność – choćby przez akt twórczy – granicy istniejącego realnie świata.

<sup>31</sup> Por. J. Woroniecki. *Katolicka etyka wychowawcza*. T. 1. Lublin 1986 s. 104. „Akt przeddecyzyjny” obejmowałby w tym schemacie „pomysł” oraz – ze strony woli – „upodobanie”. Z etapu zamierzenia natomiast jedynie wybrane, i to w formie potencjalnej, kolejne działania rozumu i woli.



pełne dla jednostki znaczenie zyskuje w perspektywie jej działań, np. w artystycznych aktach performatywnych, z założenia dotyczących twórcy na pierwszym stopniu pracy – pracy nad sobą.

Przez określenie mimetycznej natury teatru Arystoteles wskazał jego cel – oddziaływanie w aspekcie poznawczym, ale w pewnym sensie też woliwnym, na widownię. Znajdując się w teatrze, widz obserwuje na scenie bądź poza nią człowieka (inscenizatora, dramaturga), który myśli, wybiera, kocha, dąży do celu. Widzi pewien początek, perypetie i zakończenie – w doskonałej sztuce pełny, choć niekoniecznie zamknięty osobowy wszechświat, którego doświadczyć może tylko w teatrze (lub np. obserwując przez pewien czas – w sposób zdystansowany, reflektywny – osobę blisko żyjącą<sup>32</sup>). Poznaje człowieka i może poznać go niemal w pełni, zreflektować, nawet doświadczyć empatii, właśnie dzięki pełnemu zaangażowaniu władz poznawczych, a częściowo też pożądanym. Poznaje jego życie, motywy jego działań, czyny i ich konsekwencje. Podczas performansu natomiast, jeśli przyjmujemy teorię performatywności zaproponowaną przez Fischer-Lichte, powstaje rzeczywistość zasadniczo cielesna. Fischer-Lichte pisze: „To, że Abramović nagle kaleczy swoje ciało żyłką, znaczy więcej niż fakt, że wycina nią pięcioramienną gwiazdę, i niż wszystkie inne znaczenia, jakie możemy tej gwiazdce przypisać”<sup>33</sup>. Jest to rzeczywistość doświadczana przez podmioty (odbiorców) w sposób bezpośredni i zmysłowy (czy pożądanym), bez szczególnego zaangażowania sfer umysłowych (rozumu i woli).

Sztuka performansu jest działaniem zasadniczo ograniczonym do pierwszego typu działań aktorskich: do pracy aktora nad sobą. Praca ta z założenia jest przede wszystkim działaniem skupionym na rozwoju siebie (instruktor to nauczyciel metod poznawania siebie, właściwa praca natomiast należy do performerów), poznawaniem czy – jak chcą przedstawiciele teatru ZAR czy wcześniej Grotowski – „badaniem siebie”, uczeniem się technik wyrazu czy raczej performatywności (z dominacją funkcji widowiskowej i impresyjnej).

Artysta performatywny wykorzystuje techniki artystyczne (czy często antyartystyczne) do zademonstrowania siebie, swojego sposobu postrzegania świata, swojego sposobu jego ustanawiania. Chce pokazać, że świat, który tworzy, jest w pełni jego światem, że nad nim panuje, że włącza w ten podporządkowany mu świat również widzów (por. przypadki odwracania ról

---

<sup>32</sup> Zob. zagadnienie relacji między jakościami estetycznymi a wartościami egzystencjalnymi w pracach R. Ingardena czy A.B. Stepnia.

<sup>33</sup> Fischer-Lichte. *Estetyka performatywności* s. 54.

w performansach, np. przywołane przez Fischer-Lichte<sup>34</sup>). Ten świat to nie-rzadko również wspomniana wcześniej „głęboka perspektywa”, zawężona jednak do cielesno-psychicznej natury (i to człowieka bezwolnego oraz ograniczonego w możliwościach poznawczych<sup>35</sup>).

W porównaniu więc z pracą aktora teatralnego działanie artysty performerera nie przenosi wyników tego poznania do matrycy wyższego stopnia (roli i całości koncepcji i idei przedstawienia) i tym samym nie uniemożliwia zweryfikowania wyników pracy nad sobą i rolą, zanim aktor wcieli je w świat interakcji personalnej. Konfrontuje własny sposób tworzenia dzieła, własne metody, cele z wymogami zewnętrznymi, z wymogami rzeczywistości innych ludzi oraz przedmiotów w sposób bezpośredni, pociągając wprost konsekwencje moralne. Nie jest to kwestia jedynie konwencji artystycznej (o czym świadczą wspomniane już skandale podczas niektórych performansów). Performer może przyjmować różne role swojego pomysłu, jak różne są performanse, ale zawsze zostanie we własnym świecie, nie mogąc (bez założenia innego celu) przekroczyć siebie<sup>36</sup>.

## CELOWOŚĆ TEATRÓW

„Teatr przypomina, że tylko przekraczając siebie, osiąga się prawdziwą wielkość”<sup>37</sup> – pisze krakowski teatrolog, nawiązując do opozycji świata jako Widowiska przeciwstawionego teatrowi burzącemu uśpioną naturalną potrzebę człowieka do przekraczania społecznych, ideologicznych i innych schematów, przekraczania ku...<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Por. tamże s. 61-80.

<sup>35</sup> Por. tezy Fischer-Lichte na temat cielesności oraz determinacji związanych z założeniami Butler: „Warunki, w jakich za każdym razem dopełnia się proces ucieleśnienia, ani nie zależą całkowicie od jednostki, ani nie podlegają jej kontroli. Nie może ona dowolnie wybierać, co chciałaby ucieleśnić czy też jaką tożsamość stworzyć [...] społeczeństwo przemocą próbuje zawłaszczyć ciała jednostek” (tamże s. 38 n.).

<sup>36</sup> O przykładowym znaczeniu przekroczenia w perspektywie antropologicznej zob. K. W o j - t y ł a. *Transcendencja osoby w czynie a autoteleologia człowieka*. W: t e n ż e. *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*. Lublin 1994 s. 479-90; T. S t y c z e ń. *Być sobą to przekraczać siebie – O antropologii Karola Wojtyły*. W: W o j t y ł a. *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne* s. 493-526, a także w aspekcie artystycznym: J a n P a w e ł II. *List do artystów* oraz W. S t r ó ż e w s k i. *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków 2002.

<sup>37</sup> D. K o s i ń s k i. *Histrioni i aktorzy*. „Ethos” 2007 nr 77-78 s. 146.

<sup>38</sup> Kategoria transgresji jest jedną z podstawowych w performatyce. Posługują się nią tak praktycy (por. P. Dudziński), jak i teoretycy (np. R. Schechner). W przypadku tych ostatnich

W performansie „chodzi o działania autoreferencyjne [...]. Dzięki temu mogą one spowodować przemianę artystki i uczestników jej performansu, niezależnie od tego, jaką postać przybierze owa przemiana”<sup>39</sup>. W pewnym momencie stajemy jednak rozczarowani... Jaka jest natura i cel tego przekraczania? Przekraczania czego? I najczęstsza odpowiedź (znana już przynajmniej od czasów *Człowieka zbuntowanego* Alberta Camusa): przekraczania własnych możliwości, natury. Ta odpowiedź, zwłaszcza ze względu na swoją ogólnikowość, finalnie nas nie zadowala. Bo performans jest działaniem intencjonalnym i może zmieniać (nie bez przyczyny performatycy powołują się na funkcję rytuału), ale tylko jeśli będzie miał wyznaczony cel. Cel ten odpowiada przyjętej przez twórcę koncepcji człowieka, rozumianego jako potencjalności aktualizującej się w dążeniu do adekwatnego, dającego zaspokojenie, celu. Takie teleologiczne rozumienie performansu nie zuboża koncepcji współczesnych badaczy tej sztuki. Przeciwnie, daje możliwość ukierunkowanego poszukiwania sposobu i celu życia człowieka<sup>40</sup>.

Chyba że celem artystycznych działań performatywnych jest jedynie zabawowy eksperyment (choć sprzeciwia się to m.in. rytualnym ambicjom performatyki..., a także głównemu celowi performatyki: „Chcę nie mniej, niż uczynić performatykę metodą analizy, sposobem na rozumienie świata tak jak się on staje, niezbędnym narzędziem do życia”<sup>41</sup>).

## TEATR W KULTURZE

Trudno jest dziś wskazać granice zakresowe zjawiska teatru (jak pisze Kosiński: „Teatr to dziś każde działanie wyróżnione w jakiś sposób i oznaczone jako teatr”<sup>42</sup>), a nierzadko na jednym oddechu wymienia się teatr i działanie performatywne, i inne formy widowiskowe jako teatralne właśnie. Wydaje się jednak, że pewną pomocą dla świadka współczesnej kultury jest rozróżnienie między istotą teatru a „każdym kontinuum działań ludzkich”<sup>43</sup>.

---

znamiennie jest odnoszenie tej kategorii do artystycznych i badawczych metod kulturoznawczych, głównie do transkulturowości (por. dokonania artystyczne Performance Group Schechnera oraz jego prace teoretyczne, dotyczące czy to rytuału, czy performatyki jako teorii).

<sup>39</sup> Fischer-Lichte. *Estetyka performatywności* s. 34.

<sup>40</sup> Zob. Jan Paweł II. *List do artystów*; Z.J. Zdybicka. *Świętość spełnieniem osoby*. W: *Człowiek – kultura – uniwersytet*. Lublin 1982 s. 59-72; Czechow. *O technice aktora*; W. Stróżewski. *W kręgu wartości*. Kraków 1992.

<sup>41</sup> Schechner. *Performatyka. Wstęp* s. 10.

<sup>42</sup> *Histrioni i aktorzy* s. 144.

<sup>43</sup> Schechner. *Performatyka. Wstęp* s. 16 n.

„Teatr – co w sposób bodaj najpełniejszy pokazał w tak zwanym studium o Hamlecie Stanisław Wyspiański – jest przestrzenią i narzędziem (Wyspiański pisał «labiryntem» i to pojęcie jest najtrafniejsze) tworzenia siebie poprzez podejmowanie i «przewalczanie» myślą i czynem doświadczenia losu, który jest zarazem cudzy, inny i własny»<sup>44</sup>. I chociaż Kosiński w pojęciu teatru zawiera też działanie performatywne (i w pewnym sensie ma rację, gdyż podstawą pracy aktora nad rolą jest praca nad sobą, a jak pisał Schechner: „już na początku życia, na własnej skórze nauczyłem się, że «performans» w szerokim rozumieniu to znacznie więcej niż «tylko teatr»»<sup>45</sup>, to Wyspiański podkreśla (choć nie tak mocno jak Butler) funkcje czynników przedmiotowych, zewnętrznych – w przypadku teatru tych, które tworzą świat dramatu, które czerpią z rzeczywistości<sup>46</sup>, ale zarazem tworzą formę udoskonaloną (bez braków, mówiąc językiem Arystotelesa) namacalnej rzeczywistości.

Kategorie teatru przedmiotu i teatru podmiotu z jednej strony wskazują na wspólny rdzeń – teatralność (widowiskowość, dramatyczność, choćby różnie rozumianą, artystyczność). Z drugiej strony dopełnienia wyrażen wyznaczają inne akcenty tej artystycznej formy działań człowieka. Teatr podmiotu – sztuka performatywna – korzysta z form i technik teatralnych, jednak jej celem jest demonstracja refleksji artysty nad sobą, penetrowanie czy badanie (eksperymentowanie) siebie. W sztuce teatralnej praca aktora nad sobą, poznawanie własnych możliwości, jest pierwszym etapem kształtowania siebie. Świat teatru tradycyjnego angażuje rzeczywistość zewnętrzną (i nie jedynie światła fleszy, które dominują podczas wydarzenia performatywnego – jednokrotnego i często celowo skandalicznego, interesującego zatem niezmiernie dla mediów), angażuje „świat, idee, los cudze” (wpisane w kreacje postaci dramatycznych i akcję), który pomaga aktorowi zweryfikować wyniki jego pierwszej „pracy nad sobą” i który zapewnia porozumienie interpersonalne. I chociaż świat ten nie wpływa na ową weryfikację w sposób bezpośredni (wymaga zaangażowania poznawczo-wolitywnego artysty, a też odbiorcy), to daje propozycję zewnętrznego, więc w pewnym stopniu obiektywnego, odczytania aktora wyników „pracy nad sobą”. Nadto – wyników odbiorcy pracy nad sobą.

<sup>44</sup> Kosiński. *Histrioni i aktorzy* s. 146.

<sup>45</sup> Schechner. *Performatyka. Wstęp* s. 13.

<sup>46</sup> Na temat koniecznych realnych zewnętrznych źródeł dla życia sztuki zob. Z. Raszewski. *Teatr w świecie widowisk*. Warszawa 1991, zwł. listy końcowe.

## PERFORMATYWNOŚĆ TEATRU

Teatr jest więc w istocie swojej performatywny – ale nie w sensie nadawanym mu przez współczesnych przedstawicieli performatyki<sup>47</sup>. Jest taki w sensie wyznaczonym przez samą naturę rzeczywistości – podmiotu i przedmiotu, człowieka i świata.

W tej rzeczywistości każda istota istniejąca jest realizującą się potencjalnością, zachowującą jednak podmiotową tożsamość, każda zmierza poza... Pytanie: poza co? Jakość odpowiedzi zależy od tego, czy przemiana podczas działania dotyczy faktycznie naszych istotnych potencjalności (jestem wrażliwszy, niż byłem, jestem mądrzejszy, potrafię decydować o sobie według świadomie i dobrowolnie wybranej wartości moralnej, potrafię darować z „moich” itp.), czy może jest jedynie konceptualną zabawą ze sobą w sobie, dzięki której lepiej rozumiemy, ale bez... mądrości.

Jak pisał Arystoteles<sup>48</sup>, poezja (teatr) jest bliska filozofii. Parafrazując więc myśl Stefana Swieżawskiego, można powiedzieć: Teatr nie jest wprost jakąś regułą życia, nie szafuje przepisami, które mówią nam, jak należy postępować, ale jeżeli jest dobrze uprawiany – podnosi i pogłębia naszą kulturę myśli i naszą kulturę czynów, tzn. nasz sposób myślenia i nasz sposób postępowania<sup>49</sup>. Dobrze uprawiana praca dotyczy człowieka w teatrze przedmiotu, jak i człowieka w teatrze podmiotu – to ich łączy, różni ich natomiast stopień prac, który w przypadku tradycyjnego teatru nie dotyczy działań każdego człowieka, ale jest ambitnym projektem życia transcendującego siebie poprzez pracę nad rolą, nad intencjonalnym światem, cudzym losem wzbożającym samego artystę, a poprzez artystyczny dar – również odbiorcę.

## BIBLIOGRAFIA

- A r y s t o t e l e s: *Metafizyka*. Tł. K. Leśniak. Warszawa 1990.  
— *Polityka*. Tł. L. Piotrowicz. Warszawa 2001.  
— *Retoryka. Poetyka*. Tł. H. Podbielski. Warszawa 1988.  
B a r a ń c z a k S.: *Zemsta ręki śmiertelnej*. W: t e n ż e. *Poezja i duch Uogólnienia*. Kraków 1996 s. 124-32.  
C a m u s A.: *Człowiek zbuntowany*. Tł. J. Guze. Warszawa 1998.

<sup>47</sup> Por. zwłaszcza monografię E. Fischer-Lichte.

<sup>48</sup> Por. A r y s t o t e l e s. *Poetyka* 1451 b 4-5.

<sup>49</sup> Por. S w i e ż a w s k i. *Święty Tomasz na nowo odczytany* s. 50.

- Carlson M.: *Performans*. Tł. E. Kubikowska. Warszawa 2007.
- Chudy W.: *Rozwój filozofowania a „pułapka refleksji”*. Lublin 1993.
- Czechow M.: *O technice aktora*. Tł. M. Sołek. Kraków 1995.
- Fischer-Lichte E.: *Estetyka performatywności*. Tł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2008.
- Gilson E.: *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*. Tł. S. Zalewski. Warszawa 1987.
- Kawalec A.: *Naśladować gest dobroci*. „Ethos” 2004 nr 65-66 s. 186-206.
- *Gest psychologiczny, czyli kilka uwag o teleologii człowieka w rzeczywistości teatralnej*. W: A. Kiepas, E. Struzik (red.). *Terytorium i peryferia cielesności*. Katowice 2010 s. 296-310.
- Kiereś H.: *Spór o sztukę*. Lublin 1996.
- Kosiński D.: *Histrioni i aktorzy*. „Ethos” 2007 nr 77-78 s. 135-146.
- *Teatra polskie. Historie*. Warszawa 2010.
- Krapiec M.A.: *Człowiek w kulturze*. Rzym–Warszawa 1990.
- *Sztuka: mimesis czy mania?* W: M. Podbielski (red.). *Sztuka, mimesis czy kreacja?* Lublin 1992 s. 23-38.
- Podbielski H.: *Znaczenie i funkcja mimesis w Poetyce Arystotelesa*. „Roczniki Humanistyczne” 29:1981 z. 3.
- Raszewski Z.: *Teatr w świecie widowisk*. Warszawa 1991.
- Rokem F.: *Philosophers and Thespians: Thinking Performance*. Stanford 2010.
- Schnecker R.: *Performatyka. Wstęp*. Tł. T. Kubikowski. Wrocław 2006.
- Siray M.: *Performance i performativity*. Frankfurt am Main 2009.
- Stróżewski W.: *W kręgu wartości*. Kraków 1992;
- *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków 2002.
- Styczeń T.: *Być sobą to przekraczać siebie – O antropologii Karola Wojtyły*. W: K. Wojtyła. *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*. Lublin 1994 s. 493-526.
- Świeżawski S.: *Święty Tomasz na nowo odczytany*. Poznań 1995.
- Szostek A.: *Sztuka a moralność*. W: M. Podbielski (red.). *Sztuka – mimesis czy kreacja?* Lublin 1992.
- Tatarkiewicz W.: *Historia estetyki*. T. 1. Wrocław 1962 (i kolejne wydania).
- Wojtyła K.: *Transcendencja osoby w czynie a autoteleologia człowieka*. W: tenże. *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*. Lublin 1994 s. 479-490.
- Woroniecki J.: *Katolicka etyka wychowawcza*. T. 1. Lublin 1986.
- Zdybicka Z.J.: *Świętość spełnieniem osoby*. W: *Człowiek – kultura – uniwersytet*. Lublin 1982 s. 59-72.
- Zwołski E.: *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*. Warszawa 1978.

THEATRE OF THE OBJECT AND THEATRE OF THE SUBJECT  
CULTURAL DETERMINANTS OF THEATRE–PERFORMANCE RELATIONSHIP

Summary

The distinction between philosophy of the object and of the subject is deeply rooted in our culture. Many consequences, including cultural ones, follow from it. Among them is also a change regarding the ways of how the works of art are made and received and also regarding the criterion of art. One instance of this phenomenon is the so called ‘performative turn’. The distinction between *theatre of the object* and *of the subject* (which parallels the philosophical distinction) propounded by the main claim of this paper is intended to facilitate understanding of the essence of the change which accompanied the development of the art of performance. The art