

# Rozległe konteksty performatywności

## Dwugłos o książce Freddiego Rokema

### Konteksty początku

Zainteresowanie zagadnieniem ludzkiego działania sięga czasów starożytnych, a najpełniejszym teoretycznym wyrazem tamtych dokonań jest myśl Arystotelesa, zawarta w jego pracach etycznych, psychologicznych, ale też logicznych i metafizycznych. Arystoteles jest również autorem panującej przez wiele wieków literackiej teorii dramatu, uwzględniającej – wbrew jej założeniom – odniesienia do form inscenizacyjnych. Dla starożytnych naturalna była bowiem więź dzieła dramatycznego z jego realizacją sceniczną, co często potwierdzało udziałem dramaturga w inscenizacji.

W *Poetyce* Arystotelesa, oprócz reguł artystycznych, zawartych jest wiele założeń etycznych i metafizycznych, między innymi o działaniach postaci jako czynnika konstytuującym akcję dramatu, o teleologicznym charakterze akcji czy o szlachetnych postaciach, determinujących osiągnięcie celu tragedii. I jeszcze jeden wątek z Arystotelesa. W *Metafizyce* i *Etyce nikomachejskiej* Stagiryta wysunął tezę o trzech formach działania ludzkiego: teorii, *praxis* i *poiesis*. Są to teoretycznie zakreślone granice typów działań człowieka, nakierowanych na właściwy sobie cel. Definiowanie, rozróżnianie i porządkowanie było podstawą kultury czynności psychicznych, wyrażających się w czynach człowieka (tworzeniu świata kultury). W praktyce filozof nie separował jednak tych trzech wymiarów działania.

Kontekst dzieła Arystotelesa przydatny jest w rozumieniu dążeń studiów performatywnych dominujących we współczesnych badaniach kulturowych – przydatny zwłaszcza, aby uwidocznic cel, do którego zmierza człowiek w coraz bardziej samoświadomej kulturze Zachodu. Tym celem jest holistyczne ujęcie i przeżywanie faktu istnienia siebie i rzeczy, co potwierdza choćby przywołany w wydanej niedawno książce Freddiego Rokema (*Philosophers & Thespians. Thinking Performance*<sup>1</sup>) fakt opublikowania w 2008 roku przez Uniwersytet Harvarda raportu akcentującego wzajemnie inspirującą relację nauk teoretycznych oraz działań artystycznych, traktującego twórczość artystyczną jako część poznawczego życia uniwersytetu (*Report of the Task Force on the Arts*<sup>2</sup>). Tor dochodzenia do wspomnianego celu jest na razie meandryczny, a kroczący nim teoretycy i praktycy zazwyczaj drastycznie separują świat natury od kultury (por. między innymi przedmiot i cele badań *performance studies*).

<sup>1</sup> F. Rokem, *Philosophers & Thespians. Thinking Performance*, Stanford University Press, Stanford 2010.

<sup>2</sup> Zob. [http://www.news.harvard.edu/press/pressdoc/supplements/081210\\_ArtsTaskForceReport.pdf](http://www.news.harvard.edu/press/pressdoc/supplements/081210_ArtsTaskForceReport.pdf) (data dostępu: 12.08.2010).

Dzieło Arystotelesa nie jest głównym materiałem rozważań Freddiego Rokema. Starożytny filozof prezentuje postawę naukowca, racjonalnie i precyzyjnym stylem ujmującego zagadnienia rzeczywistości. Rokem preferuje natomiast dramaturgiczne formy refleksji i wyrażania się człowieka. Jeśli więc podjął on temat relacji pomiędzy filozofią a poezją, to pojmował poezję nie tylko jako literaturę, lecz również jako wszelkie artystyczne działania performatywne, analogicznie do Alexandra Nehamasa rozumienia granic filozofii (por. s. 3). Jeśli ukazał przykład starożytnego filozofa, to tego, który w *Uczcie* wykreował świat-szkatułkę pełną elementów realnych, fikcji i światów utworzonych w jej ramach (dialog Sokratesa z Diotymą), który wprowadził postaci realne, a zarazem grające w dialogu Platona, celowo ukształtował napięcie akcji, posługiwał się symbolami i metaforami, perfekcyjnie połączył formę z treścią.

Platon więc, według założeń Rokema, z jednej strony jest filozofem, gdyż podnosi kwestię szczęśliwego życia człowieka, natury rzeczywistości, istoty piękna i reguł poznania ludzkiego. Z drugiej jednak strony jest tespiańczykiem. Nazwę tę autor omawianej książki wprowadza do swej narracji jako określenie artystów, kontynuatorów Tespisa (VI wiek p.n.e.), legendarnego twórcy formy teatralnej (głównie przez wprowadzenie na scenę aktora prowadzącego dialog z chórem). Tespiańczycy więc to artyści wyrażający się na sposób teatralny. Dokonanie Platona jest przedmiotem pierwszego rozdziału książki *Philosophers & Thespians*.

Platon jest historyczną, udokumentowaną postacią historyczną, a także postacią żyjącą w legendzie swoich dzieł, jest artystycznym filozofem oraz filozofującym artystą. Tę relacyjność autor bada w pierwszej części książki na różnych przykładach: od postaci fikcyjnych do historycznych, wyrażających swoją podwójną tożsamość jako mocujących się z problemami filozoficznymi oraz wyrażających się na sposób cielesny. Chce wyjaśnić, jak filozofowie adaptowali tespiańskie sposoby wyrażania oraz odwrotnie – jak tespiańczycy wykorzystywali filozoficzne narzędzia i formy myślenia w teatralnej działalności (por. s. 2). Czerpie materiał z okresu od starożytności do czasu przed drugą wojną światową. Refleksje końcowe, najbardziej teoretyczne i systematyczne, zamknął w części zatytułowanej *Constellations*.

## Klucz do całościowości

Bazową kategorią ostatniej z książek Rokema jest pojęcie praktyk dyskursywnych (*discursive practices*), wyrażające ów teoretycznie dualny lub graniczny charakter (fikcyjno-realny oraz psychiczno-cielesny). W rozdziale pierwszym Rokem przywołał ważne konteksty dla swojej tezy: dramat Sofoklesa *Król Edyp* oraz orację Arystofanesa z *Uczty*. Konteksty te ukierunkowały autora w poszukiwaniu wspólnej płaszczyzny dla myślenia filozoficznego, twórczości tragicznej i komicznej, poziomu realnego, metod twórczych i świata przedstawionego w dziele (prawdy i quasi-prawdy, według terminologii Romana Ingardena). Tym wspólnym szerokim polem jest dla autora pytanie: Kim jest człowiek? (wielokrotnie powtarzane w pierwszej części: *What is a human?*).

Drugi rozdział *Spotkań Rokem* poświęca postaci fikcyjnej, uwikłanej w bogatą historię interpretacji. Przedmiotem narracji jest Szekspirowski Hamlet, który uosabia ludzkie ponadczasowe usiłowania poszukiwania własnej tożsamości. Granica pomiędzy fikcją sceniczną a rzeczywistością jest nieoczywista, Hamlet jest zarazem poznającym fakty i dramaturgiem na poziomie teatru w teatrze i zdarzeń dramatu – realnego życia (fikcyjnego) Hamleta, a także odgrywającym zaprojektowaną przez siebie rolę.

Rokem uwidacznia wspólną dla Platona i Szekspira ironiczną perspektywę, podkreśla natomiast szersze jej tło w dziele Szekspira, a przede wszystkim nierozdzielność postawy filozoficznej i tepsiańskiej. Owa dychotomiczność jest wyznacznikiem tożsamości Hamleta. Autor *Philosophers & Thespians*, analizując na różnych poziomach i w różnych kontekstach relacje pomiędzy Hamletem a innymi charakterami, twierdzi, że Szekspir kreuje relację dialektyczną pomiędzy perspektywami aktora jako zdystansowanego i zaangażowanego, prowadzącego grę ze sposobami istnienia i emocjonalnością, na poziomie akcji dramatycznej, jako charakteru, oraz realizacji scenicznej, jako aktora (por. s. 71).

W drugiej części rozdziału poświęconego Hamletowi Rokem pochyla się nad zagadnieniem przestrzeni pomiędzy mową a milczeniem, mówieniem a działaniem. Dramatyczną figurą tej przestrzeni jest niemożność opowiedzenia tego, co przeżył Hamlet podczas spotkania z duchem ojca. Rokem interpretuje to zdarzenie: „duch ojca Hamleta jest wartościowym pionierem, wprowadzającym podwójne znaczenie różnych wersji przeszłości, tak jak przyszłość utopistów” (s. 79). Za Derridą, Butler, Marksem, Heglem analizuje tę tezę w kontekście wcielania w dziejach idei komunizmu (*revolving motion* – s. 81) i „wystawiania historii”.

Autor *Performing History*<sup>3</sup> dyskutuje z Fryderyka Nietzschego interpretacją zakończenia dramatu Szekspira, zawartą w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki*, oraz uzupełnia swoją koncepcję ideą Waltera Benjamina na temat teologicznej zawartości *Hamleta*, zwłaszcza chrześcijańskiej koncepcji Opatrzności. Perspektywa tego, co nastąpi i co lub kto istnieje po aktorskim wcieleniu człowieka w życie codziennym, owa „reszta” w finale *Hamleta*, jest płaszczyzną łączącą filozofię (przygotowującą, według Platona, do życia i śmierci), performance i historię.

## Przestrzenie „pomiędzy”

Rozdział trzeci pierwszej części książki *Philosophers & Thespians* autor poświęca historycznym postaciom końca XIX wieku: filozofowi Fryderykowi Nietzschemu oraz „tępsiańczykowi” Augustowi Strindbergowi. Ten pierwszy znany jest w dziejach estetyki z idei sztuk dionizyjskiej i apollinijskiej oraz koncepcji źródeł tragedii z ducha muzyki. Strindberg natomiast w historii literatury i teatru utrwalił się jako twórca ekspresjonistycznych, filozofujących dzieł dramatycznych. Rokem we wstępie szeroko argumentuje propozycję omówienia tego spotkania, wskazując jednocześnie na jego trudności. Za główny materiał

<sup>3</sup> Zob. F. Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, University of Iowa Press, Iowa City 2000.

analizy przyjął krótkotrwałą korespondencję obu twórców, uzupełniając ją udokumentowanymi kontaktami bohaterów z bliskimi oraz wybiórczą analizą ważnych dzieł twórców.

W korespondencji zwłaszcza ujawnił się podniesiony w *Hamlecie* temat obłądzenia, stanu pomiędzy chorobą a zdrowiem, paralelny do zagadnienia bycia sobą i odgrywania siebie. W tym przypadku, idąc za myślą Rokema, mamy do czynienia z „epistolarnym odgrywaniem siebie dla drugiego” (s. 8), którą to relację (*stancing*) autor dokładnie analizuje. Analizuje również ważne dla Strindberga marzenia sennie, zwłaszcza te dotyczące jego kontaktów z przyszłą żoną. Siri von Essen opuściła męża dla młodego, dobrze zapowiadającego się dramaturga, mając nadzieję na zrealizowanie marzeń o aktorstwie. Rokem dokonuje też szczegółowej analizy unikalnej w *Grze snów* aluzji do książki Sørensa Kierkegaarda *Powtórzenie* (oryg. duński: *Gentagelsen*) z 1843 roku, eksperymentując myślowo i artystycznie z ideą powtarzalności i odnosząc ją do kontekstów „gestu Hamleta” – „podwójnie jedynego i powtórzonego” – oraz żywotności miasta utopijczyków (por. s. 112).

Zasadniczą tezę tego rozdziału (i wyodrębnionym punktem) jest zmieniony kierunek interpretacji estetycznego dzieła Nietzschego: podczas gdy w historii utrwaliła się idea pierwotności muzyki, powstającej z niej tragedii, a potem filozofii, Rokem proponuje na nowo odczytać to dzieło jako „tekst o narodzinach filozofii i częściowo o narodzinach samego Nietzschego jako filozofa” (s. 113). Niemiecki filozof, ale też przywołany w tym miejscu w książce Rokema Sokrates usytuowani są w nim pomiędzy dyskursami tragedii a filozofii, wyrażającymi ludzkiego, jednego ducha. Pamięć filozofów o źródłach filozofii, o mocy wyrażania, entuzjazmie działania i przetwarzania może doprowadzić do „przewartościowania wartości”, a ostatecznie do rewolucji kulturowej, czyli otwarcia nowych drzwi historii (por. s. 117).

Pomiędzy realnymi i fikcyjnymi bohaterami omawianej książki przywołanymi dotychczas a ideami związanymi z Walterem Benjaminem i Bertoldem Brechtem panuje kluczowa dla dyskursu Rokema granica: Benjamin artystyczne, ekspresjonistyczne i konceptualne zarazem wcielenie anioła (Paula Klee) odczytuje jako ducha historii. Dla Rokema zatem interakcje między dyskursywnymi praktykami w filozofii i performansie zyskują konieczne uzupełnienie w *performing history*.

## Spotkanie w podróży

Ostatni rozdział *Encounters* autor rozpoczyna omówieniem różnopoziomowych relacji między Brechtem, tępiańczykiem, a Benjaminem, filozofem, skupiając się na wątku gry w szachy, którego to zdarzenia dokument fotograficzny Rokem zamieszcza w książce.

Część zasadnicza rozdziału dotyczy ich rozmowy na temat eseju Franza Kafki *Das nächste Dorf* (*Następne miasto*), która odbyła się 29 sierpnia 1934 roku w Svendborgu. To małe dziełko – według Rokema – jest testerem dla rozumienia przez dyskutantów filozofii historii. Benjamin werbalizuje ją zasadniczo w *On the Concept of History*. Brecht natomiast swoją ideę zawiera w narracyjnej formie wystawianych dramatów, której centralnym narzędziem i obrazem na przykład w ważnym i znanym dziele *Matka Courage i jej dzieci* jest

wagon – symbol zmiany czasu i następujących środowisk społecznych oraz jednostek; także symbol zmiany miejsca.

Temat zmiany w czasie, w kulturze, w badaniach naukowych i w spojrzeniu na świat i człowieka Brecht podjął również między innymi w *Życiu Galileusza*, podkreślając różnicę między „życiem” w świecie modeli teoretycznych (geometrycznych) a istnieniem w świecie rzeczywistym (por. s. 135).

Część druga książki *Philosophers & Thespians*, znacznie skromniejsza objętościowo, zatytułowana jest *Constellations*. Stanowi ona zasadniczo kontynuację Benjamina rozumienia filozofii historii oraz performatywności, a także jest próbą ukonstytuowania teorii performatywnej opowieści (*performative storytelling*) jako wciąż aktualizującej się i potrzebnej dla kultury.

W pierwszym rozdziale drugiej części Rokem zatrzymuje się na Benjamina kategoriach wypadku i katastrofy jako sytuacjach ukazujących równoczesność porządków czasu przeszłego i teraźniejszości (por. s. 141). Przywołuje historyczny fakt wypadku samochodowego Brechta w 1929 roku. Podstawą analiz tej idei równoczesności autor czyni przywołany już esej Kafki, łączący różne płaszczyzny „praktyk dyskursywnych”: od literackiej, dramaturgicznej, przez filozoficzną, aż do historycznej. „Wypadek” zyskuje wymiary od jednostkowego zdarzenia do historycznej katastrofy, ukazuje ciągły ruch zdarzeń. Opowieść Kafki staje się obrazem podróży, który jest inną formą ekspresji performance’u i performatywności, jest „wcielonym scenariuszem” (jak zakładał Jacques Derrida), każdorazowo uaktywnianym w spotkaniach filozofów z tępiańczykami (por. s. 15).

## Emblematyczność performance’u

W dalszej części książki, kontynuując refleksję nad doświadczeniem uczestnika zdarzenia, doświadczenia jako aktywności myślowej, filozoficznej oraz doświadczenia jako działającego na scenie teatralnej, Rokem dociera do, według niego, jednej z wersji rozumienia performatywności, do zastosowań lingwistycznych. Rokema rozważania idą jednak torem sprzecznym z Johna Austina wykluczeniem działania performatywów w świecie teatru, w bliskości znaczeniowej natomiast z tezą Judith Butler o nierozłączności słów i czynów. Autor chciał przetestować performatywność w zdarzeniowym kontekście historii.

Życzenia, obietnice i rozkazy niosą perspektywę powrotów, teraźniejszości i otwarcia na przyszłość. Są metaforą „myśli-obrazów”, barokowym emblematem, którym Benjamin posługuje się w *Denkbild* (por. s. 178). Na poziomie metaprzecmiotowym emblemat determinuje praktyczną jedność i całościowość dwóch rodzajów opowieści, spójność ich dzięki ciszy, pauzie i zakończeniu. W apendyksie kończącym drugą część książki Rokem omawia dodatkowo Puszkina i Blocha interpretacje bohatera – księcia Potiomkina. Rozważania Blocha są Rokemowi bliższe, ukazują bowiem egzystencjalno-transcendentny wymiar podróży człowieka.

\*\*\*

Książka *Philosophers & Thespians. Thinking performance* jest kulturoznawczym dyskursem o życiu człowieka jako podróży. Więcej w niej szczegółów i analiz literackich niż na przykład w dziele Blaise'a Pascala, który podnosi ten sam problem, prowadząc jednak bardziej introspekcyjną narrację w swoich *Myślach*. Francuski filozof unikał szerokich kontekstów, nie chcąc narażać idei na niejasność. Rokem, wzorem kulturoznawców, przywołuje szersze konteksty, zwłaszcza filozofii historii (której metodę praktykował w *Performing History* z 2000 roku), również w porównaniu do stylu przedstawicieli nowego historyzmu, którzy swoją subiektywną narrację uzupełniają głównie kontekstami historycznymi.

Rokem łączy zagadnienia filozoficzne z wymiarem codziennego życia, uwikłanego w kulturowe przejawy działań artystycznych, w historię czy życie społeczne. W rezultacie analiz performatywność Rokem rozumie jako pewną teorię działania, wyrażającą łączność przytoczonych niniejszym płaszczyzn życia jednostkowego i społecznego. Pokazuje jej przejawy, choć dla niektórych odbiorców *Philosophers & Thespians* w książce może brakować odpowiedzi na pytania: dlaczego i po co owa łączność? Problemu sformułowanego w części pierwszej: *Kim jest człowiek?* Rokem zasadniczo nie podejmuje, choć – jak się zdaje – mógłby się on stać kluczem do jednej z propozycji wyjaśnienia owej łączności.

Z propozycjami odpowiedzi na przedstawione pytania uczestnik współczesnej kultury zapoznać się jednak może w pismach chociażby Arystotelesa, który nie wystawiał wprawdzie dramatów, z pewnością jednak prowadził rodzaj rzetelnej „praktyki dyskursywnej”.