

 <https://orcid.org/0000-0003-2961-1676>

Magdalena Urbańska

Uniwersytet Jagielloński
e-mail: urbanska.magda@wp.pl

PISANIE PERFORMATYWNE

Paweł Tański, *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021, ss. 278.

Performative Writing

Abstract: The review focuses on the analysis of Paweł Tański's book *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* [Voices and Performances of Texts: Literature – Songs – Body]. Contrary to the title, textual analysis overwhelmingly prevails over performance studies in Tański's work which also abstains from research into this field. The author carries out a sketchy review of cultural texts – mainly poetry and songs. In my article I examine Tański's study, with particular attention to his favourite motifs, i.e. self-referentiality, love for poetry and counter-culture. As the author often reduces scientific description to emotional interpretation and expresses personal preferences in an exaggeratedly emotional form, the reader receives a cumulative expression of love for literature in the form of a report from the inside. This is also evidenced by the number of literary references and extensive citations. In my review, I critically follow this affective delight, and recognise Tański's analyses to not only be personally tinged but also to draw from performative writing.

Keywords: performance, songs, performance studies, song lyrics studies, performative writing

Richard Schechner, najsłynniejsza postać współczesnej performatyki, definiuje performans niezwykle szeroko. Pisze: „(...) «działania» to aktywność wszystkiego, co istnieje (...) «Okazane działania» to performanse – to uwytatnienie działań, podkreślenie ich,

przedstawienie”¹. Przytaczam tę definicję, żeby zakreślić ramy kategorii, w obrębie której porusza się Paweł Tański w *Głosach i performansach tekstów*.

¹ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 43.

*Literaturze – piosenkach – ciele*². Pojęcie performansu tytułarnie odgrywa nadrzędną rolę. Książka podzielona jest na trzy części: *Performanse literatury*, *Performanse piosenki*, *Performanse Kulturhauzu*. Lektura pozycji sugeruje jednak, że autor tytułową kategorię traktuje na wyrost, ponieważ w dokonuje analizy tekstów głównie z poziomu historyka literatury.

Analiza tekstualna zdecydowanie przeważa nad performatyką i badaniami w tym duchu. Sam autor ma tego częściowo świadomość, pisząc we wstępie: „(...) o ile pierwsza część zbioru wydaje się najbardziej «tradycyjna» i «konserwatywna» (...), o tyle dwie pozostałe mogą ukazać moją twarz badacza kultury czy nawet antropologa kultury” (s. 10–11)³. Jednak Tański stosuje te kategorie wobec przedmiotu swoich badań, nie zaś przyjętych w ich analizie narzędzi, więc nie znajdziemy w książce aparatu współczesnej performatyki. Warsztat bowiem do końca pozostaje w rękach tradycyjnego filologa polonisty. Czym zatem jest tytułowy performans? Autor tłumaczy: „Drugi człon tytułu ma na celu zwrócenie uwagi na performatywność, rozumianą jako niezwykle wyraz tego, jak piosenka działa na nas i na artystów, jak domaga się interpretacji i uważnego słuchania. (...) tytuł książki to metafora – oznaczająca to, że teksty, o których piszę, mają swoje «głosy» i działają

przez nie performatywnie” (s. 13, podk. oryg.). Próba wytłumaczenia efektywności czy chwytliwości tytułu ledwie pobieżnie wyjaśnia specyfikę podjętych badań. Mimo że, jak pisał Schechner, „performatywność jest wszędzie”⁴, to opisywane przez Tańskiego teksty – zwłaszcza te poetyckie przedstawione w pierwszej części książki – trudno uznać za performanse. Dużo istotniejsza zdaje się zatem pierwsza z przytoczonej wyżej eksplikacji. Jak pisze autor, analizowany tekst domaga się, a więc działa, wytwarza skutki w postaci myśli i emocji. Tak rozumiana performatywność odnosi nas do pierwotnego jej rozumienia w Austinowskiej teorii aktów mowy, traktując o jej sprawczej roli („wygłoszenie wypowiedzi jest wykonaniem jakiejś czynności”)⁵. Performatywność nie jest tylko formą opisu czynienia, lecz jednocześnie miarą jego efektywności⁶, w tym wypadku wzbudzonych zachwyty nad emocjonalnością literatury. Nie bez znaczenia jest to, co w części *Performanse literatury* odkrywa autor w twórczości każdego z poetów: autotematyczność. W ten sposób analizy Tańskiego mogą stać się czymś więcej niż osobiście zabarwioną krytyką – są pisaniem performatywnym. Takie rozumienie koncepcji

⁴ Ibidem, s. 145.

⁵ J.L. Austin, *Jak działa słowami* [w:] idem, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 555.

⁶ Zob. J. Wachowski, *Performer, performans, performatywność, czyli o miejscu performatyki w badaniach teatrologicznych* [w:] E. Bał, W. Świątkowska (red.), *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

² P. Tański, *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021.

³ Odwołania do cytowanych stron omawianej książki będą umieszczane w obrębie tekstu, w nawiasach.

książki uzasadniałoby także obszerność cytowania tekstów, co stanowi w istocie tytułowy performans tekstów.

Struktura książki w nieco arbitralny sposób próbuje uporządkować różnorodny materiał. *Głosy i performanse tekstów* to zbiór artykułów wygłoszonych na konferencjach naukowych, drukowanych w tomach zbiorowych w pismach literackich, w periodykach naukowych czy na stronie internetowej Biura Literackiego. Z tego tytułu książka ciąży bardziej ku formie literackich wyznań pasjonata niż ku pogłębionemu naukowemu ujęciu (czego nie zmieniają bardzo liczne pozycje badawcze wymienione w przypisach) – i ma to swoje zarówno dobre, jak i złe strony. Z jednej – czyta się ją lekko, z zainteresowaniem godnym słuchacza otwartego na autorski i szybki przegląd tekstów kultury pasjonujących autora; z drugiej – pozostawia znaczny niedosyt poznawczy. We wstępie Tański pisze, że w namysłach nad tekstami kultury stosuje „narzędzia psychoanalizy, performatyki, geopolityki, kulturowych studiów miejskich, somatoestetyki, *gender studies*, ekokrytyki, monoseologii, narratologii transmedialnej oraz etnografii przedtekstowej” (s. 10). Choć elementy tych dziedzin badawczych można przyłożyć do poszczególnych wątków prezentowanych dzieł, to lapidarna forma – także pod kątem rozmiarów (książka liczy 260 stron, jednak dużą część zajmują w artykułach wiersze oraz teksty piosenek) – tych szkiców nie daje tak naprawdę przestrzeni do ich użycia. Pozostają niespełnioną zapowiedzą oraz wskazaniem pewnych kierunków interpretacyjnych, których warto się podjąć, lecz nie wypracowują one konkretnych narzędzi.

W podobny sposób działają szerokie zainteresowania i duże ambicje autora – są tyleż zaletą, ile obciążeniem, co jest widoczne nawet w obfitości cytowań i odwołań do innych badaczy. Z jednej strony znać tu erudycję i obeznanie autora, z drugiej – czytelnik zostaje wrzucony w sam środek „działania” literatury, a wręcz swoistej gry literackiej opisów tekstów, licznych i długich ich fragmentów oraz cytatów; odbiorca jest odsyłany od jednego badacza do drugiego, z zapowiedzą kolejnych narzędzi badawczych, by zaraz przeskoczyć do kolejnego wątku, następnego utworu. W gąszczu tego kulturowego spaceru brakuje spokojnego przewodnika. Tański często zastępuje naukowy opis sprowadzeniem interpretacji do emocjonalnej lektury i świadectwa osobistych preferencji. Często wyrażany przy okazji analiz zachwyty jest personalny, jak w przypadku tłumacza Tadeusza Sławka, o którym Tański pisze przy okazji analizy książki Nicka Cave’a:

Pieśń torby na pawia została rewelacyjnie przełożona na język polski przez Tadeusza Sławka, cenionego, doświadczonego, uznanego tłumacza i eseistę – to nie tylko polonista i anglista, profesor Uniwersytetu Śląskiego, nie tylko poeta, ale również artysta, występujący z kontrabasistą w duecie, interpretujący swoje wiersze w towarzystwie instrumentu (s. 78).

Jest to o tyle znaczące, że sama analiza ma niewiele ponad trzy strony – bardziej niż o zrozumienie fenomenu poezji Nicka Cave’a chodzi tu więc o przekonanie do zachwyty czy wręcz uswiadomienie – choć nienazwanej wprost – performatywnej roli procesu twórczego. Wojciech Józef Burszta, recenzent książki i jeden z licznych przywoływanych

w książce badaczy, we fragmencie przytoczonym na okładce pisze, że książka to „autorska propozycja interpretacji tekstów kultury silnie zakorzeniona w tradycji antropologicznej rozumianej jako forma współodczuwania”. Emocjonalne opisy autora⁷ stanowią literacki afekt, skumulowaną ekspresję miłości do literatury w formie raportu z samego jej epicentrum.

Część pierwsza, *Performanse literatury*, stanowi zbiór szkiców poświęconych utworom sześciu pisarzy: Stanisława Barańczaka, Tadeusza Nowaka, Władysława Sebyły, Bogumiła Andrzejewskiego, Mirona Białoszewskiego oraz Nicka Cave’a. Gdyby próbować znaleźć wspólny mianownik dla wyboru autora, należy wskazać wspomniany autotematyzm. Różniły ich bowiem epoki, pochodzenie, a nawet forma wykonywanej twórczości, łączyła – miłość do języka, wiara w terapeutyczną czy wręcz ocalającą moc literatury, umiłowanie

słowa wyrażone w utworach. Przekonujące uargumentowanie tego ostatniego wątku, nieraz wcale nieoczywistego, stanowi największą wartość tej części. Analizując język miłości w twórczości Barańczaka, dostrzega Tański, że owo uczucie w istocie dotyczy samego języka. Wątki miłosne splecione są z miłością do poezji, a pisanie to nie tylko wyraz miłosnego uczucia, ale poszukiwania języka, który tę tematykę byłby w stanie unieść. Autor *Głosów i performansów tekstów* przekonująco znajduje te motywy w twórczości poetyckiej i tłumaczeniowej Barańczaka. Wątkiem wartym analizy byłby kontekst polityczny i pytanie, w jakim stopniu forma języka była odpowiedzią na zakłamaną semantycznie rzeczywistość czasów poety, ten temat jednak – jak wiele innych – zostaje porzucony. Podobnie ciekawym motywem biograficznym mogłaby być amputacja nóg u Tadeusza Nowaka, istotna w interpretacji jego poezji. Tański konsekwentnie szuka jednak u poety „dyskursu miłosnego” – w tym wypadku ukrytego w psalmach, które kryją w sobie „niezglębione pokłady języków miłości” (s. 30). Autor nie pogłębia kontekstów biograficznych lub społecznych (choć je zarysowuje czy wspomina o nich) także w kolejnych szkicach, co dziwi o tyle, że nadrzędnym wątkiem pozostaje autotematyzm, analiza przeniesienia swojej postaci i prywatnego procesu twórczego w strukturę i treści swoich tekstów.

Ta tendencja do zastępowania interpretacji informacją, która zaczyna pojawiać się w analizie utworów Nowaka, dochodzi coraz bardziej do głosu. W przypadku dwóch kolejnych tekstów – o poezji Sebyły i poematach Andrzejewskiego

⁷ Jako przykład można podać wybrane epitety z tekstu *Istotność. Uwagi o miłości w wierszach Tadeusza Nowaka*: „Dla mnie to jeszcze jeden dowód, jak wspaniały był to poeta” (s. 31); „Stanisław Balbus rewelacyjnie uchwycił (...)” (s. 31); „jest to doskonały przykład na to, jak autor (...) ukochał ziemię i świat” (s. 31); „zakończenie tego wspaniałego wiersza” (s. 33); „ta metafora to znakomity wyraz żalu” (s. 33); „zwracają uwagę piękne wiersze o miłości” (s. 35); „czytamy wzruszające frazy o czułości” (s. 37); „pojawiają się w zbiorze (...) niezwykle wiersze” (s. 37); „mowa o znakomitych psalmach (...) teraz chciałbym wyróżnić arcydziełne – w moim przekonaniu – utwory” (s. 37); „tęsknota (...) została niezwykle wyrażona w bodaj czy nie najdoskonalszym wierszu autora” (s. 40); „Psalm ten wspaniale wyśpiewał Marek Grechuta (...) na przepięknej płycie” (s. 44).

– jest to uzasadnione niezbyt szeroką znajomością twórczości poetów czy też – jak zwraca uwagę sam autor, poświęcając artykuł tekstom, o których do tej pory nie pisano – niezbyt zadowalającą ich recepcją (zob. s. 59). W związku z tym Tański umieszcza w esejach świadectwa wspomnień o twórczości Sebyły oraz rozległe fragmenty poematów Andrzejewskiego. Konsekwentnie poszukuje przy tym interesujących go motywów: w pierwszym wypadku jest to wydobywanie „jasnej strony” w poezji ukazującej pesymistyczną wizję świata i człowieka, które znajduje w przełamaniu „nutą epifanijnych zapisków” (s. 54), odkrywających wartość miłości; w drugim – autobiograficzno-wspomnieniową naturę poematów. Podobny charakter ma kolejny esej, dotyczący dzienników Mirona Białoszewskiego. Przywołując najważniejsze wątki z dzienników poety, zauważa charakterystyczne dla niego wątki i próbuje znaleźć różnicę między dziełem literackim poety a jego dziennikiem. Dostrzega ją w poręcznej formule „normy intymności” (s. 73). Gwoli rzetelności należy zauważyć, że teza o bardziej osobistej naturze pamiętników niż innych dzieł literackich nie jest szczególnie odkrywczą interpretacją.

Pierwszą część wieńczy szkic dotyczący książki Nicka Cave’a. Aby dobrze ukazać styl autora, warto zacytować jego początek: „Nick Cave napisał książkę zachwycającą, która zawiodła mnie w rejony wielobarwne i wielobrzmienne, czasem pełne smutku i żalu, a czasem uspokajające w dzikich dniach euforii” (s. 77). Ten esej zdaje się najbardziej emocjonalny. Przyczyn zachwyty można domyślać się między innymi za

pośrednictwem tematyki utworu – podobnie jak wcześniejsze analizowane przez Tańskiego teksty nasyconego autotematyzmem i wątkami autobiograficznymi, przepełnionego postaciami znanych muzyków, pisarzy, poetów, ludzi twórczych i ważnych w kulturze, „ludzi rocka, dla których granie, śpiewanie tekstów *songów* to życie, pasja, aktywność” (s. 79). W tym zobaczyć można esencję zebranych w książce szkiców – w których nadrzędną rolę odgrywa poszukiwanie w tekstach autora – samego siebie. Tański w niemal felietonowej formule skupia się na swoim odbiorze twórczości Cave’a bardziej niż na uzasadnieniu przyczyn owego zachwyty: „Już trochę zdradziłem, o co chodzi w tych wierszach. Na szczęście nie powiedziałem za wiele, a co najważniejsze – nie sposób oddać, jak to jest zrobione. A zrobione jest wspaniale!” (s. 79). Zacytowany fragment dobrze odzwierciedla to, co widzę jako sedno publikacji, w którym performatywny wymiar odbioru – samego pisania o odbiorze – staje się najistotniejszy.

Artykuł dotyczący *songów* Martina Gore’a z grupy Depeche Mode, otwierający część drugą, *Performanse piosenki*, także jest tego dobrym przykładem. Tański po krótkim opisowym wprowadzeniu stwierdza: „Posłuchajmy” – i umieszcza całość tekstu piosenki w języku angielskim oraz jego dwa tłumaczenia w języku polskim. Jako czytelnicy jesteśmy zatem w performansie samego autora, który prowadzi nas po ścieżkach swojego odbioru – współodczuwamy z nim i współdziałamy. W tym szkicu znajduje się jeszcze pięć tekstów piosenek umieszczonych w całości – w dwóch

wersjach językowych i w dwóch wersjach polskiego tłumaczenia, stanowią więc one zdecydowaną większość eseju. Autor pomiędzy nimi zwraca uwagę na poszczególne toposy i symbole, zauważa, punktuje, dopowiada – i „przełącza” utwór, aby po raz kolejny pokazać konsekwentnie powtarzane w nim motywy i wątki. Oczywiście nadrzędnym z nich jest miłość – w przypadku Gore’a rozumiana jako przestrzeń niezależności (z charakterystycznymi motywami: naturą, ziemią, kosmosem), kontemplacji i intymności, spleciona z metaforą domu.

Ten schemat autorskiego oprowadzania po twórczości poszczególnych artystów znajduje odzwierciedlenie także w pozostałych artykułach tej części: o piosenkach Dave’a Gahana z płyty *The Light the Dead See* zespołu Soulsavers, Red Hot Chili Peppers, Kurta Cobaina i Huberta Dobaczewskiego z zespołu Lao Che. Pomiedzy nimi znajduje się artykuł *Dyskursy, performanse tekstowe i narracje transmedialne polskich piosenek rockowych*, będący właściwie przybliżeniem playlisty autora – przywołuje on szereg ważnych dla niego wokalistów i zespołów rockowych (od Kory, Lecha Janerki i Grzegorza Ciechowskiego przez Wojciecha Waglewskiego, Tomasza Lipnickiego i Huberta Dobaczewskiego do Michała Wiraszki oraz Organka) z krótką ich charakterystyką i cytowaniem wybranych fragmentów utworu. Na początku artykułu przybliża kontekst badawczy, jakim jest *song lyrics studies*, będące subdyscypliną *sound studies*. Wydaje się, że tekst ten powinien otwierać rozdział i przedstawiać narzędzia analityczne (tymczasem stanowi

przejście pomiędzy szkicami dotyczącymi elementów kontrkultury w treściach piosenek amerykańskich artystów rockowych a przedstawieniem polskiego wokalisty w ostatnim artykule). Tański przywołuje także szereg publikacji z badań nad antropologią rocka. Z pewnym zdziwieniem można przyjąć fakt, że dziedzina ta rozwija się na gruncie polskim tylko od dwóch dekad, a prace jej dotyczące w dużej mierze ukazały się dopiero w latach 2009–2019. Autor porusza się po tej płaszczyźnie nadzwyczaj sprawnie i z dużą erudycją, jako między innymi współredaktor czterech części antologii *Kultury rocka*. Już we wstępie *Głosów i performansów tekstów* pisze, że należy dokonywać interpretacji tekstów piosenek, głównie rockowych, są one bowiem „w najlepszych realizacjach językowych specyficzną odmianą poezji oralnej” (s. 11). Z pewnością konstatacja ta jest słuszna, warto jednak odnotować, że muzyka rockowa powstała w wyniku performatywnych przekształceń muzyczno-oralnych sfer, co przekonująco przedstawia między innymi Artur Duda w tekście o wiele mówiącym tytule *Od minstrel show do hip hopu. Kulturowe korzenie muzyki rockowej*⁸. Wątek performatywny pozostaje jednak na marginesie badań autora, który zajmuje się w szczególności tekstami piosenek, z niewielkimi analitycznymi wyjątkami, jak elementy teledysku *Come As You Are* Nirvany w opisie twórczości Kurta

⁸ A. Duda, *Od minstrel show do hip hopu. Kulturowe korzenie muzyki rockowej* [w:] idem, *Performans na żywo. Jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 151–194.

Cobaina. Ten aspekt w wielu przypadkach byłby zaś równie ciekawym i ważnym kontekstem interpretacyjnym.

Tymczasem Tański, filolog słuchacz, w niewielkim stopniu odwołuje się do aspektów muzycznych, wspomina je za ledwie, ze szczególnym uwzględnieniem elementów kontrkulturowych, w twórczości Red Hot Chili Peppers oraz Nirvany. Występuje w nich aspekt cielesny, będący ostatnim elementem składowym tytułu – i są to jedne z najbardziej pogłębianych analiz w książce. Przykłady twórczości tych artystów badacz łączy z ujęciem psychoanalitycznym, przedstawiając motywy związane z szeroko pojętą antropologią ciała w ujęciu teorii popędów. W analizie twórczości Red Hot Chili Peppers uruchamia także dodatkowe narzędzia interpretacyjne – marzeń sennych, zagadnień rozwoju seksualnego czy pojęcia świadomości w opozycji do nieświadomości (zob. s. 119). Szczególnie ciekawe są w tym zakresie przykłady wątków cielesnych połączonych z odniesieniami religijnymi, a także sadomasochizmu, czyli satysfakcji erotycznej połączonej z bólem cielesnym. W zakończeniu Tański wspomina, że „pod względem psychoanalizy znamieną dla takiego pojmowania cielesności będzie psychika autora tekstów” (s. 129). Ten wątek nie posiada jednak kontynuacji, odbiorczy zaś apetyt pod tym względem zostaje przeniesiony – i zaspokojony tylko częściowo – dopiero kolejnym tekstem o „somatopiosenkach” Kurta Cobaina.

Analizując twórczość lidera Nirvany, Tański interpretuje zarówno wątki autobiograficzne, jak i teksty piosenek w psychoanalitycznym ujęciu sublimacji popędów. Znaczeń poszczególnych strof, a nawet słów, szuka w dzieciństwie wokalisty i jego punkcie zwrotnym, jakim był rozwód rodziców. Bardzo ciekawe tropy miejscami się jednak urywają, badacz zarysowuje kontekst, jak na przykład depresję maniacką Cobaina, ale nie odważa się bezpośrednio przełożyć ich znaczeń na poszczególne teksty. Pozostają nam więc liczne tropy freudowskie, na przykład pistolet jako symbol męskiego narządu płciowego, którego zanurzenie w wodzie zilustrowane w teledysku oznacza stosunek seksualny, czy „symbol kwiatu jako żeńskie narządy rozrodcze” (s. 140–141). Ważne wątki zarówno w warstwie słownej, jak i wizualnej odnoszą się do prokreacji, często występującej symboliki porodu, którą autor czyta także przez kontekst biograficzny, w tym wypadku rodzicielstwo artysty. Intrygującym rozstrzygnięciem interpretacyjnym jest kwestia odbiorcy utworów. Tański zauważa, że jest on utożsamiony z podmiotem mówiącym, a więc samym Kurtem Cobainem, który adresując teksty do samego siebie, tworzy piosenkę jako przestrzeń wewnętrznej rozmowy czy wręcz walki z samym sobą.

W tekście wieńczącym część drugą znajduje się analiza tekstu piosenki *Kapitan Polska* Huberta Dobaczewskiego z zespołu Lao Che. Utwór czytany jest przez Gombrowiczowskiego ducha – elementy groteski i ironii, które występują na płycie *Wiedza o społeczeństwie*, a także kieruje naszą uwagę

⁹ To autorskie pojęcie nie posiada przedstawionej definicji, więc także nie przytaczam jej w niniejszej analizie, przyjmując termin autora.

na społeczno-polityczną problematykę i poszczególne jej wątki. Teksty w drugiej części książki nie mają nadrzędnego tematycznego ani interpretacyjnego spoiwa, choć da się w nich odnaleźć upodobane przez autora motywy – autotematyzm, miłość, kontrkultura. Rozdział wydaje się chaotyczny i powierzchowny, ale ciekawszy jest sens, który nie wynika bezpośrednio z lektury: Tański zakłada formę pisania performatywnego. Mnogość odwołań, niekoniecznie poszerzających samo odczytanie utworów, także stanowi swoisty automatyzm, dzięki czemu czytelnik otrzymuje afektywne odtworzenie stylu i motywów z poszczególnych sonarów.

Ostatnia część, *Performanse Kulturhauzu*, to opis Spółdzielni Socjalnej działającej na terenie Torunia. Rozdział, na który składają się dwa teksty: *Opór nad Wisłą – Kulturhauz: Toruń, ul. Poniatowskiego 5/2* oraz *Toruń, moja (black) love*, odbiega od wcześniejszych – w istocie jest odzwierciedleniem opisów znajdujących się w tytułach, rozszerzając ich treść o faktografię, nie interpretację. Tański przybliży w nich działalność Kulturhauzu (na co wskazuje informacyjny tytuł pierwszego tekstu) i idee jej przyświecające oraz osoby powiązane z wydarzeniami instytucji. Otrzymujemy więc prezentację performansów Kulturhauzu – widowisk, które miały w nim miejsce, oraz artystów, którzy je realizowali. Obszerne fragmenty zajmują biogramy siedmiu artystów (w tym jeden wcześniej powtórzony przez Tańskiego na początku artykułu), fragmenty ich tekstów programowych, a także recenzji pokazów. Pierwotnie oba teksty zostały wygłoszone podczas VI Elbląskiego Forum Kulturoznawczego w Bibliotece Elbląskiej

i tematycznie odbiegają od pozostałej części książki. Wiążą ją z wcześniejszymi zainteresowania autora jako odbiorcy i badacza – ta perspektywa jest nadrzędnym spoiwem publikacji.

Dariusz Kosiński, mając świadomość, że podejmuje się po raz kolejny wytłumaczenia, czym jest performatyka, pisze: „koniec końców słowa używają się jakby same i nawet najdokładniej definiowane, wymykają się i wykrzywają, albo powracają w znaczeniach, które chciałoby się im odjąć”¹⁰. Paweł Tański przyjmuje tytułowy termin „performans” w zakresie jego użyteczności dla własnych interpretacji. Przez to jednak jego perspektywa analityczna nie mieści się do końca w jednorodnych ramach wyznaczonych przez jakiegokolwiek narzędzia badawcze. Najbliżej publikacji do klasycznego filologicznego omówienia tekstów, nawet jeśli pierwotnie zostały one wyśpiewane w postaci utworów muzycznych. Poza to ujęcie wykracza jedynie ostatnia część książki, składająca się z tekstów publicystyczno-informacyjnych. U Kosińskiego performatyka to zachęta, by patrzeć inaczej na teksty kultury, zrozumieć ich funkcjonowanie w świecie – działają one na nas bowiem na polu zarówno indywidualnym, jak i zbiorowego życia społecznego. Jest to akt zachęcający do współuczestniczenia. Takiego performansu dokonuje sam Tański w *Głosach i performansach tekstów*.

Kilka elementów w książce *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* jest przynajmniej wątpliwych pod względem zarówno

¹⁰ D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 38.

redakcyjnym, jak i naukowym, na przykład bardzo długie przypisy, które są enumeracją kolejnych pozycji dotyczących określonego pojęcia użytego w tekście (bez jego wyjaśnienia), wtrącenia w artykułach, które nie poszerzają perspektywy odbiorczej, bardzo duża emocjonalność opisów, miejscami kierująca je w stronę tekstów publicystycznych czy felietonów, a także odwołania do badaczy na zasadzie przywołania ich osoby, ale niekoniecznie badań czy interpretacji. Kluczem do czytania książki może być otwierające zdanie analizy songów Martina Gore'a: „tekst ten [utwór *In Your Room* – przyp. M.U.] jest wzruszającym dowodem na próbę empatii, bohater piosenki pragnie poczuć to, co odczuwa jego ukochana” (s. 83). Jeśli przedmiotem analizy Tańskiego jest wyrażona w utworach miłość do twórczości, to jej adresat, sam autor, w niezwykle empatyczny sposób sam staje się wyrazicielem tej emocji. Jesteśmy w zamkniętym kręgu twórców i twórczości. Próbowałam więc spojrzeć na *Głosy i performanse tekstów* przez pryzmat pisania performatywnego, które – jak pisała Peggy Phelan – „(...) pragnie afektu przy całej swej nerwowości co do skutków tego pragnienia. Na przemian zuchwałe i bojaźliwe, przebiegłe i niebaczące, wskazuje zarówno na siebie samo, jak i na «sceny», które je motywowały”¹¹.

Bibliografia

Austin J.L., *Jak działać słowami* [w:] idem, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wy-*

kłady filozoficzne, przeł. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

Bal E., Świątkowska W. (red.), *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

Duda A., *Od minstrel show do hip hopu. Kulturowe korzenie muzyki rockowej* [w:] idem, *Performans na żywo. Jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

Kosiński D., *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Osiński J., Pranke M., Tański P. (red.), *Kultura rocka 1. Twórcy, tematy, motywy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2019.

Osiński J., Pranke M., Tański P. (red.), *Kultura rocka 2. Słowo, dźwięk, performance*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2019.

Osiński J., Pranke M., Tański P. (red.), *Kultura rocka 3. Tradycje, poszukiwania, kontynuacje*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2019.

Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

Tański P., *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021.

Wachowski J., *Performer, performans, performatywność, czyli o miejscu performatyki w badaniach teatrologicznych* [w:] E. Bal, W. Świątkowska (red.), *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

¹¹ Cyt. za: R. Schechner, *Performatyka*, op. cit., s. 145.