

Anna
Dzierżyc-
-Horniak

ZACZAROWANIE
ŚWIATA NA
PRZYKŁADZIE
EAST SIDE STORY
IGORA GRUBIČA
LEKCJA Z ESTETYKI
PERFORMATYWNOŚCI
PERFORMATYWNOŚCI

Pojęcia performansu i performatywności są od wielu lat znacząco obecne w naukach humanistycznych. To szerokie zainteresowanie i wykorzystywanie ich jako kluczowych kategorii analitycznych dla oglądu zjawisk artystycznych i społecznych spowodowało, że mówi się o „zwrocie performatywnym”. Można uznać, że jest on reakcją na wcześniejszy „zwrot lingwistyczny”, stając się pewnego rodzaju propozycją odejścia od metafory świata rozumianego jako księga, którą się czyta, w kierunku świata jako performansu, w którym się uczestniczy¹. „Zwrot performatywny” pojawił się w zatem momencie, kiedy to dotychczasowe narzędzia służące do rozszyfrowania znaczeń zawartych w dziele sztuki okazały się niewystarczające. Od lat 60. XX wieku pojawiało się coraz więcej form artystycznych, wymykających się metodzie badania dzieła jako na przykład pewnej struktury znaków o określonym znaczeniu, wymagającej zastosowania właściwej „lektury” użytego przez artystę języka. Nie były to już bowiem istniejące samodzielnie artystyczne artefakty, ale raczej coś, co rozwijało się w wyniku działań artysty i uczestniczących w tym działaniu na różny sposób widzów, słuchaczy, odbiorców. *Zamiast tworzyć tradycyjne dzieła sztuki, artyści coraz częściej zaczęli przygotowywać wydarzenia, w których brali udział nie tylko oni sami* – wyjaśnia Erika Fischer-Lichte². Owe przejście od dzieła ku zdarzeniu wymaga według niej nowej estetyki, którą może stać się estetyka performatywności.

Jej propozycję, która nie wyklucza, ale sytuuje się obok istniejącej estetyki heurystycznej i semiotycznej, można przypisać do szerokiego nurtu teorii objawiających się po „zwrocie performatywnym”. Do chwili obecnej na polu sztuk pięknych, literatury, nauk społecznych powstało jednak ich tak wiele, że można czuć się wręcz zagubionym i przytłoczonym ilością i różnorodnością idei tłumaczących czym jest performans. Właściwie to nie istnieje jeden paradygmat performatyki – mamy raczej do czynienia z „eksplozją paradygmatów”. Dlatego na pytanie: „co to jest performans?” Jon McKenzie odpowiada pytaniem: „który performans?”³.

Niewątpliwie, kluczowe jest tutaj słowo wywodzące się od angielskiego *to perform*⁴, które kładzie nacisk na samo działanie/robienie/sprawczość i wskazuje dobitnie, że nie chodzi tu już o językowe wytworzenie kultury. Josette Feral wskazuje, że dzieła performatywne „zdarzają się” (*they happen*, jakby powiedział to Richard Schechner, ojciec performatyki)⁵. Unaocznia to, że performans w najbardziej klasycznym znaczeniu odnosi się do tego, co tworzone jest na bieżąco, na oczach widza, w określonych okolicznościach czasowo-przestrzennych. Fernando De Toro w oparciu o teorię interakcji symbolicznej Ervinga Goffmana proponuje zatem nazywać performansem sytuację, w której obecny jest performer, przestrzeń i publiczność. *Podstawowym i konstytutywnym warunkiem tej relacji jest założenie, że ktoś musi znajdować się w przestrzeni gry i zwracać się do widza. Zauważcie, że nie mówię ani o przedstawieniu, ani o iluzji, ani o możliwych światach, ani o kształtowaniu możliwych światów. Ta definicja unika jakiegokolwiek rozczłonkowania koncepcji, wyjątku od reguły i uznaje, że istnieje szeroka gama performansów i że ta gama obejmuje również przedstawienie*⁶.

Zastanawiając się na współczesnymi teoriami performansu nie można nie zobaczyć różnic między poszczególnymi stanowiskami, których źródłem są odmienne, bo na przykład lingwistyczne, antropologiczne czy teatralne inspiracje. Tym, co je łączy, jest niewątpliwie

przekonanie o niezbędnym aspekcie interaktywnym, uzależnionym od obecności „tu i teraz” wykonawców i uczestników/świadków⁷. Erika Fischer-Lichte nazywa to „autopojetyczną pętlą feedbacku” i ustawia w centrum swojej teorii, tak samo zresztą jak kategorię przedstawienia, wywodząc je od niemieckiego *Aufführung* (w kontekście „przedstawiania się komuś”). *Wszystko, co zdarza się w przedstawieniu, można podsumowująco opisać jako ponowne zaczarowanie świata i przemianę wszystkich uczestników zdarzenia* – przekonuje w swojej *Estetyce performatywności*⁸. Owe zaczarowanie, które realizuje się w połączeniu życia ze sztuką, stanowi właśnie cel tej estetyki.

A zatem spróbujmy się zaczarować, a okazją do tego niech będzie wstrząsająca praca chorwackiego artysty Igora Grubića *East Side Story* z 2006 roku⁹. Dzięki takim realizacjom, jak *Anioły z brudnymi twarzami* (2006), *366 rytuałów wyzwolenia* (2008) i właśnie *East Side Story*, zyskał międzynarodową reputację artysty społecznie i politycznie zaangażowanego, często wykonującego działania w przestrzeni publicznej. Chciałabym zastosować kategorie opisu wykorzystywane przez niemiecką badaczkę do stworzonej przez niego instalacji, która z jednej strony nie jest performansem w najwęższym znaczeniu tego słowa, by z drugiej – być przedstawieniem naładowanym zdarzeniami i przedstawiać się jako dzieło performatywne. W tej dwukanałowej instalacji wideo zawarty jest performans, który można określić jako zapośredniczony, jako że został zrealizowany, zarejestrowany i teraz jest odtworzany. Interesuje mnie cała ta złożona sytuacja, gdyż na pierwszy rzut oka *East Side Story* sytuuje się gdzieś pomiędzy performansem a dziełem funkcjonującym jako oderwany i niezależny od swoich odbiorców przedmiot, powstały w efekcie kreatywnej czynności artysty-podmiotu. Taka sytuacja nieoczywista, a zarazem na progu (albo inaczej – pomiędzy) może jednak ukazać inspiracyjny potencjał estetyki performatywności. Próba zastosowania siatki pojęciowej wypracowanej na gruncie rozważań nad przedstawieniami na konkretnym

działaniu (praktyce) artystycznej automatycznie stanie się też swoistą lekcją z teorii Fischer-Lichte. I to też jest jednym z celów niniejszego tekstu, tym bardziej, że można w ten sposób skonfrontować ze sobą postulowany przez nią „porządek obecności” (uwidaczniany w wydarrzeniu zamianą ról, złamaniem opozycji widz/wykonawca i podmiot/przedmiot) z tradycyjnym „porządkiem reprezentacji”.

Swoją pracę Grubić pokazywał w wielu miejscach, m.in. Zagrzebiu (2008), Stambule (2009), Mediolanie (2012), Bazylei (2013). Jest też dostępna w Internecie (w serwisie Vimeo)¹⁰, a obecnie można ją zobaczyć w łódzkim Muzeum Sztuki w ramach trwającej od 2014 roku przekrojowej wystawy *Atlas nowoczesności. Kolekcja sztuki XX i XXI wieku*¹¹. *East Side Story* tytułem nawiązuje do znanego musicalu *West Side Story* z 1961 roku, uznawanego za jeden z najsłynniejszych filmów muzycznych w dziejach kina¹². To obsypana dziesięcioma Oskarami ponadczasowa opowieść inspirowana luźno szekspirowskim *Romeo i Julia*, przeniesiona w realia amerykańskich przedmieść lat 50. Upper West Side jest dziś bardzo prestiżową dzielnicą nowojorskiego Manhattanu, ale w połowie ubiegłego wieku miejsce to upodobali sobie latynoscymigranci i liczne gangi, które rządziły na ulicach. Ich zła sława posłużyła za motyw musicalu i opartego na nim filmu. Motyw dwóch zaciekle walczących ze sobą i, co ważne, obcych dla siebie (etnicznie) grup – ukazany w pierwowzorze za pomocą pięknych piosenek, zapierających dech w piersiach choreografii, wspaniałych kostiumów, bardzo przekonujących kreacji aktorskich – Igor Grubić uwidocznił wyraźnie w tytule swojej pracy. Ale tu nie mamy piosenek, ale straszliwe dźwięki i jeszcze bardziej przerażające sceny przemocy fizycznej i werbalnej, które zestawione zostały z ulicznym tańcem kilku tancerzy.

Chorwacki artysta swoją historię ze wschodniej „dzielnicy” buduje zatem inaczej. W filmie Grubića znajduje się zarówno taniec, jak i sztuka wizualna, performans polityczny i rekonstrukcja, zestawienie niemej choreografii ruchów tancerzy z wokalną przemocą tłumy

z materiału wideo. Obraz rzutowany po lewej stronie instalacji ukazuje nam materiał nagrany przez kamery telewizyjne z parad równości zorganizowanych w 2001 roku w Belgradzie i w 2002 roku w Zagrzebiu¹³. Były to pierwsze tego typu manifestacje w krajach ogarniętych euforią budowania demokratycznego społeczeństwa – zarówno w Serbii, niedługo po odsunięciu Slobodana Miloševića od władzy, jak i w Chorwacji, gdy w wyborach przegrali rządzący dotychczas nacjonałiści. Na obu paradach jej uczestnicy zostali zaatakowani przez zorganizowane grupy neonazistowskie i pseudokibiców piłkarskich („kiboli”), w konfrontacji widać też wrogi tłum obserwatorów-przechodniów oraz weteranów wojennych. Druga projekcja ukazuje grupę tancerzy, którzy gestami i ruchem przedstawiają własną interpretację tych wydarzeń. Występują oni dokładnie w tych samych miejscach – tam, gdzie kręcono oryginalny materiał filmowy – i tańczą w pojedynkę i w grupie. Całość tworzy szokujące wrażenie, wywołane skalą agresji i przemocy „wylewającej się” z ekranu oraz uderzającym kontrastem, jaki stanowi wobec niej pozornie spokojny ruch tańca na spokojnych ulicach podczas zwykłego dnia.

East Side Story Grubića zdaje się być pracą o dużym potencjale performatywnym, jak jednak sytuuje się ona w kategoriach estetyki performatywności (czy też, jak można by powiedzieć dosłownie za niemieckim oryginałem, estetyki tego, co performatywne)? Swoją teorię Erika Fischer-Lichte rozpisuje wokół pojęcia „przedstawienie”, przypominając, że rzeczownik „performans” i przymiotnik „performatywny” są pochodnymi od czasownika *to perform*. Oznacza to, że *efektem performatywności jest przedstawienie, gdyż manifestuje się ona i realizuje w przedstawieniowym charakterze działań performatywnych*. [...] *zwrot performatywny w sztukach pięknych łączy się z tendencją do tego, by artefakty realizowały się w przedstawieniu i jako przedstawienie*¹⁴. Niemiecka badaczka wskazuje przy tym kluczowe „układy parametrów”, które z jednej strony wywołują wydarzeniowość przedstawienia, a z drugiej

zaś określają jego estetykę. Są to: powstająca w czasie przedstawienia *autopoiesis* pętli feedbacku, zjawisko emergencji i destabilizacji (czy wręcz zniesienia) przeciwieństw, sytuacja liminalności i powodowane przez nią przemiany, którym podlegają uczestnicy przedstawień¹⁵.

Autopoiesis to, najprościej mówiąc, pewna zdolność do samotworzenia i samoodtworzenia się (od gr. *auto-*, samo, i *poiesis*, wytwarzanie), z kolei *feedback* jest zwrotną informacją – naszą na innych, innych na nas – odnoszącą się wprost do naszego działania i postępowania. W tym kontekście, jak dowodzi Fischer-Lichte, u samych źródeł przedstawienia znajduje się owa pętla, którą tworzą działania jego uczestników: zarówno artystów, jak i widzów. Zdaje się ona nam mówić, że w takiej sytuacji (i przy spełnieniu kolejnych, dalej opisanych warunków) „wszyscy jesteśmy performerami”. Ale nie każdy zdaje sobie z tego sprawę, że wykonawcy i widzowie wzajemnie zwrotnie modyfikują swoje działania, i właśnie ten proces interakcji i wzajemnej stymulacji pomiędzy nimi sprawia, że widzów można określić mianem performerów.

Jeśli spojrzeć na pierwszą projekcję z wideoinstalacji Grubića jako na przedstawienie – które jest zdarzeniem *polegającym na konfrontacji i interakcji dwóch grup w pewnym czasie i przestrzeni w celu wspólnego przeżycia określonej sytuacji cielesnej współobecności*¹⁶ – to bez wątpienia ukazane tam interakcje doskonale uwidaczniają tę zasadę. Początkowi obserwatorzy, jak przypadkowi przechodnie i zgromadzeni dla bezpieczeństwa policjanci, bardzo szybko wraz z przemarszem manifestantów i atakiem ich przeciwników włączają się do działania. Na początku mamy jeszcze nastrój wyczekiwania: kordon uzbrojonej policji przygotowuje się na potencjalne starcie, obok nieco spięci, ale chyba dumni ze swojej manifestacji uczestnicy *Gay Pride Zagreb*, w tle zaś głośna piosenka. Kamera przeskakuje na zgromadzony wokół tłum i wtedy muzyka cichnie, zdominowana przez gwizdy i obraźliwe gesty. Po chwili kamera pokazuje transparenty: „nasze prawa są prawami człowieka” i „nie dla praw dla gejów”. Grupa neonazistów rytmicznie

klaszcze i wymachując pięściami wygraża uczestnikom parady. Nagle małe pchnięcie zamienia się w dziką walkę. Wędrująca kamera rejestruje szokujące sceny: mężczyznę osaczonego przez napastników i kopanego w głowę, kobietę pędzącą za radiowozem z rozpaczliwym żądaniem pomocy, zakrwawionych policjantów uciekających przed atakującym tłumem, starszą kobietę salutującą w geście chorwackich nacjonalistów i młodego człowieka odpowiadającego jej hitlerowskim pozdrowieniem. Uczestnicy parady próbują radzić sobie sami, wokół nich w chmurze gazu łzawiącego biegają fotoreporterzy i operatorzy kamer, a zaciekły tłum pełen starszych osób wykrzykuje wulgaryzmy i życzy śmierci maszerującym¹⁷.

Druga z projekcji również spełnia warunki wstępne dla przedstawienia, choć stosuje autopojetyczną pętlę feedbacku w nieco bardziej złożony sposób. Oto mamy czterech tancerzy z Zagrzebia, z których każdy na swój sposób odnosi się do wydarzeń z 2001 i 2002 roku. Wykonują oni ruchy i gesty, które wyodrębnili z dokumentacji filmowej obu pochodów i prezentują je w choreograficznych sekwencjach wzdłuż oryginalnych tras przemarszu. *W trakcie performansu artysta stwarza specyficzną sytuację, z którą konfrontuje siebie i innych, widzów [...]. Nie kreuje on już artefaktu na wzór stwórcy, ale sytuuje siebie i innych w przygotowanych wcześniej warunkach laboratoryjnych* – pisze autorka *Estetyki performatywności*¹⁸. Warunki te najpierw wpłynęły na niego samego. Pierwotny pomysł Grubića na projekt¹⁹ był bowiem zupełnie inny. W efekcie swojej pracy w terenie pozyskał materiały z manifestacji z Zagrzebia (sfilmowanej przez studio aktywistów Fade In, z którym artysta współpracował w latach 2000–2007) i z Belgradu (od niezależnej telewizji B92). Chciał on zrobić film dokumentalny składający się z serii wywiadów, w których bohaterowie obu stron, uczestnicy parady, jak i jej przeciwnicy, mogli przedstawić motywy swojego działania. *Ale obserwowanie gwałtownych wydarzeń sprawiło, że mój plan był bezcelowy. Materiał filmowy był o wiele bardziej znaczący*

niż jakikolwiek wywiad, który mogłem przeprowadzić. Mam na myśli to, że materiał jest tak przygnębiający! [...] Muszę przyznać, że byłem całkowicie zaskoczony tym, czego byłem świadkiem. Nigdy przedtem nie widziałem tak agresywnego okrucieństwa – mówił w wywiadzie²⁰. Przeglądając materiał czuł niedowierzanie, szok, wręcz mdłości w żołądku, że ludzie mogą być tak brutalni i okrutni dla siebie tylko dlatego, że ktoś jest inny. W reakcji na tę sytuację jako twórca wizualny zaprosił do współpracy tancerzy i choreografów, ze wstępną intencją, aby w przestrzeni publicznej przedstawili oni to fizyczne uczucie. Ich zwolnione, powtarzające się, izolowane ruchy nie tylko jednak naśladują cielesny protest. Przekazują one w pierwszej kolejności to, co widzieli i czego doświadczyli. Na ekranie występują oni najpierw pojedynczo, przetwarzają w swym tańcu gesty obu stron, czasem robiąc to w jednym ruchu. Poprzez ciało wyrażają szereg emocji – od pomieszania po gniew – raz próbują się osłonić, by zaraz atakować, innym razem wzdrygają się od nagłych dźwięków i przemocy słownej, by po chwili przechodzić w rytmiczne skandowanie. Dopiero na koniec wszyscy performują razem, wykonując ruchy ciała, które przywodzą na myśl oryginalne starcia, a następnie tańczą razem splatając się ze sobą. Ruch ciał podkreśla przerażające spotkanie nagrane przez media, dzięki czemu publiczność może je odczuć w sposób wizualny.

Autopojetyczna pętla feedbacku następuje tutaj w reakcji na to, co działo się na drugim ekranie. Nie odpowiada to do końca sytuacji modelowej rozrysowanej przez Fischer-Lichte, jest to bowiem interakcja specyficzna, a przy tym odłożona i przesunięta w czasie. Performerzy wchodzi w relację z wyświetlanym obok obrazem, ale też z własną pamięcią, bowiem niektórzy z nich osobiście doświadczyli udziału w paradzie. Z kolei ich występ oddziałuje wprost na mijanych przechodniów przedzierających się przez miasto w swoich sprawach. Podczas parady przechodnie reagują na to, co widzą, i te reakcje są bardzo mocne, teraz zaś nie tak oczywiste, gdy patrzą na bezgłośne postacie

wykonujące dziwny taniec na ulicy. W większości przypadków przesu-
wają tylko spojrzenie po postaci (postaciach) i idą dalej.

Wydaje się, że dla artysty ważne jest także to, co dzieje się poza „tu i teraz” realizacji performansów ulicznych. Być może liczy on na uwagę oglądającego i jego reakcję na pełną, dwukanałową instalację. Osoba ta może już znać kontekst wydarzenia, mieć inną świadomość przy oglądzie obu projekcji, tak więc potencjalny efekt oddziaływania *East Side Story* może być o wiele większy. W tym sensie postulaty estetyki performatywności są tutaj zaburzone. Uruchomione przez Igora Grubića wydarzenie nie jest bowiem wprost wydarzeniem, w którym wszyscy – choć w różnym stopniu i w różnych funkcjach – biorą udział, a więc „produkcja” i „repcja” ma miejsce w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie²¹. Tak się nie dzieje, choć wydaje się, że potrzebne tu są dalsze i bardziej złożone rozważania. Myślę tu o efekcie zapośredniczenia, który różni się z klasycznym i preferowanym także przez niemiecką badaczkę sposobem rozumienia performansu (przedstawienia), którego to warunkiem jest cielesna współobecność aktorów i widzów w ramach danego przedstawienia oraz wzajemna interakcja społeczna.

Motyw ten – który określa ona jako medialny (komunikacyjny) aspekt przedstawienia – w przypadku *East Side Story* jest dość problematyczny. Myślę tutaj o różnicy między przedstawieniem zmediatyzowanym (a więc zapośredniczonym) a przedstawieniem granym na żywo (przedstawieniem *live*). W tym pierwszym przypadku, który dotyczy na przykład przedstawień radiowych lub zarejestrowanych kamerą czy aparatem, produkcja i recepcja przebiega według Fischer-Lichte rozłącznie, a pętla feedbacku nie ma żadnej mocy stwórczej²². Drugi rodzaj przedstawień, których przykładem mogą być przedstawienia teatralne, cyrkowe, obrzędy, rytuały, parady, określa natomiast cielesna współobecność aktorów i widzów, a stwarza autopejetyczną pętla feedbacku.

To założenie, na którym właściwie opiera się cała estetyka performatywności, wymaga moim zdaniem korekty, a może nawet i podważenia. Skłaniam się raczej ku rozszerzeniu definicji tego, co performatywne, punktem wyjścia czyniąc rozróżnienie dokonane przez Barbarę Kirshenblatt-Gimblett: [...] *obecność, żywość, działanie, ucieleśnienie i zdarzenie są nie tyle pewnymi aspektami przedmiotów naszych badań, ile kwestiami stanowiącymi samo sedno naszej tematyki badawczej. Jedni mogą się nimi zajmować w odniesieniu do sztuk wystawianych na scenie, inni – w odniesieniu do artefaktów z muzealnej gabloty*²³. W tym kontekście, wprost dany artefakt chcę traktować jako zdarzenie, w którym interesuje mnie najbardziej to, w jakiego typu relacje wchodzi on z tymi, którzy go oglądają.

Można w tym miejscu przywołać spór, jaki toczyli Peggy Phelan i Philip Auslander. Phelan dowodzi, że terażniejszość, „tu i teraz” jest jedynym miejscem egzystowania performansu, dlatego też nie można go zachować, zapisać, udokumentować. *Bycie performansu stwarza się poprzez swoje znikanie* – w przeciwnym razie traci swą ontologiczną integralność²⁴. Z kolei Auslander zauważa, iż opozycja między performansami *live* a tymi zmediatyzowanymi jest coraz trudniejsza do uchwycenia. Coraz więcej wydarzeń *live* jest transmitowanych, użyte technologie stwarzają wrażenie szczególnej bliskości widzów wobec prezentowanych wydarzeń, a przecież i medialne przekazy istnieją tylko w relacji z kimś, kto w danej chwili je ogląda²⁵. Podsumowując, Phelan wskazuje na wydarzeniowy charakter performansu, a Auslander, przeciwnie, udowadnia, że performans *live* przybrał postać przekazu telewizyjnego.

Na gruncie polskim Ewa Jeleń-Kubalewska proponuje jeszcze bardziej radykalne rozwiązanie, stwierdzając, że *zdarzenia niezarejestrowane nie istnieją. Ontologia tych wydarzeń jako performansów nie może zatem opierać się na znikaniu (dissapearance), lecz na pojawianiu się (appearance)*²⁶. To stanowisko przenosi ona wprost do swoich analiz, w których

jako performans traktuje zarówno obrazy statyczne (fotografie), jak i ruchome (zapis telewizyjny), z wyraźnym zastrzeżeniem, że muszą one wchodzić w sieć relacji z otoczeniem, w którym znajdzie się ich użytkownik/widz/ interpretator. W takim przypadku, zetknięcie się widza z obrazem może przerodzić się w wydarzenie (performans), bowiem każde zdjęcie pozostaje niedokończonym zdarzeniem (w jego fazie liminalnej), które spektator swoim spojrzeniem uruchamia.

Akt wydłużonej obserwacji – jak przekonuje Ariella Azoulay – dokonywany przez obserwatora jako spektatora, ma moc przeistoczenia nieruchomej fotografii w scenę teatralną, na której to, co zostało na fotografii zamrożone, ożywa. *Spektator zostaje w ten sposób wezwany do uczestnictwa, do przejścia z pozycji odbiorcy na pozycję nadawcy, do wzięcia odpowiedzialności za sens takich fotografii poprzez zaadresowanie ich dalej..., a więc w końcowym efekcie, przetworzenie tego, co sfotografowane, co się wydarzyło, w zdarzenie*²⁷.

Inny jeszcze postulat składa Adrien Heathfield, który proponuje, aby zamiast skupiać się na punktowej, efemerycznej obecności performansu w pewnym „tu i teraz”, zwrócić uwagę na jego rozwój w czasie. Kolejne powtórzenia według niego nie sytuują się zatem w opozycji do pierwszego performansu, ale raczej uzupełniają jego „życie”²⁸. Takie myślenie w swoich rozważaniach kontynuuje Christopher Bedford, podkreślając dalsze „trwanie” performansu, co jest możliwe dzięki różnego rodzaju powtórzeniom, jakimi są dokumentacje, opisy, analizy czy też *re-enactment*. Sugeruje on, że kolejne powtórzenia zmieniają sens pierwotnego zdarzenia, ale to tylko ukazuje, że to forma sztuki oparta na czasie (*time-based art*)²⁹.

Już ten krótki przegląd koncepcji odnoszących się do anty-powtórzeniowej ideologii sztuki performansu pokazuje dość wyraźnie, że kolejni badacze chcą wyjść poza jedną definicję niejako petryfikującą przydatność tego terminu do dzisiejszych badań nad kulturą. Próby te Tomasz Załuski określa mianem „krytycznego dyskursu o sztuce

performance”³⁰. Wydaje mi się jednak, że propozycja Eriki Fischer-Lichte, jakkolwiek zbliża się do koncepcji Phelan, ma charakter bardziej otwarty i dyskusyjny. Jak starałam się pokazać, jej autopoietyczna pętla feedbacku w pewnym warunkach może ulec przekształceniom, które nie wyważając wyjściowych założeń, proponują zarazem nieco inne spojrzenie. Różne poziomy działających i oglądających w *East Side Story*, oddziaływujących na siebie w określonych miejscu i czasie, tworzą w konsekwencji wielopiętrowy performans. Choć w ostatecznej formie, jaką jest dwukanałowa instalacja wideo, wychodzi on poza owe magiczne „tu i teraz”, to nadal w pewnej mierze spełnia warunki wyznaczone przez estetykę performatywności.

Definiując przedstawienie Fische-Lichte wyróżnia bowiem – poza medialnością – jeszcze trzy inne jego aspekty, którymi są splatające się ze sobą często nierozzerwalnie: materialność, estetyczność i semiotyczność. Tutaj najbardziej wybija się aspekt materialny i na nim skupię teraz swoją uwagę. Dotyczy on realności, czy też mówiąc bardziej precyzyjnie, cielesności performerera i widza, ale i także warunków, w których ta cielesność się dokonuje. *Od czasu zwrotu performatywnego w latach sześćdziesiątych teatr, sztuka akcji i performans posługiwały się całą gamą rozwiązań, które miały kierować uwagę widza na specyficzną wytwarzaną materialność przedstawienia, a zarazem [...] podkreślać i uwypuklać różne jej uwarunkowania i sposoby wytwarzania. Odnosi się do tyleż do cielesności przedstawienia, co jego aspektu przestrzennego i dźwiękowego*³¹. Podstawowym założeniem dla Fischer-Lichte pozostaje wciąż jednak determinanta „tu i teraz”, stąd też traktuje ona przedstawienie jako formę ulotną i przemijającą, wyczerpującą się w swojej teraźniejszości, niemożliwą do powtórzenia w tej samej postaci, choć dającą się udokumentować. Cielesność w tym wypadku służy przede wszystkim jako nośnik interakcji między ciałami performerów a ciałami widzów pobudzanych w jednym lub kilku aspektach tej cielesności.

Kluczowe znaczenie ma tu koncepcja *embodiment*/ucieleśnienia, bowiem między innymi akty performatywne wytwarzają cielesność w przedstawieniach. Bez wątpienia, to właśnie ciało jest nad wyraz obecne w *East Side Story* Grubića. Obie projekcje koncentrują się przede wszystkim na ludzkim ciele. Pierwsza z nich szokuje przemocą dokonywaną na ciałach, sprawiając, że to bardzo niepokojący, a przez to niewygodny do obejrzenia materiał. Zdaje się on dominować nad drugim, ale szczególną moc dostrzec można właśnie w choreografii tancerzy re-interpretujących parady z Zagrzebia i Belgradu. Uwypuklając własną, indywidualną cielesność inicjują oni proces ucieleśnienia rzeczywistości tamtych wydarzeń. W ten sposób wydaje się, że Igor Grubić koresponduje z estetyką performatywności, tworząc reakcję, w której ciała tancerzy stają się filtrem dla obrazów wyświetlanych na drugim ekranie. A jak tłumaczy przecież Erika Fischer-Lichte, *teatr i performans zwracają uwagę widza na szczególne, indywidualne cielesne bycie-w-świecie aktora, na specyficzne akty performatywne, za pomocą których wytwarza on swoje ciało*³².

W ten oto sposób realizuje się materialny aspekt przedstawienia, przy czym wyraża się on nie tylko poprzez cielesność, ale też poprzez przestrzenność, czasowość, dźwiękowość. W kontekście pracy chorwackiego artysty ważny jest ten ostatni wymiar. Dźwięk i głosy – niepokojące, drażniące, męczące – budują atmosferę zagrożenia. Przeważnie są to okrzyki maszerujących przeciwników manifestacji. Przez długie fragmenty projekcji towarzyszą im przeraźliwe gwizdy, co jakiś czas słychać wykrzykiwane wulgaryzmy albo rytmiczne przyśpiewki neofaszystów i pseudokibiców. Czasem ze zgiełku przebijają się przejmująco samotny krzyk, a pod koniec pojawiają się nawet wystrzały karabinowe. Te wszystkie dźwięki cały czas negatywnie oddziałują. Osaczają, nie można się od nich uwolnić, odizolować, przez co czuć prawie fizyczny ból. Ale ma on być i takie zasady ustawia też estetyka performatywności, bowiem dźwięk w konkretnym przedstawieniu nie

stanowi jedynie nośnika znaczeń, lecz także jest realnym czynnikiem fizycznie działającym na ciało ludzkie. I tak jak poprzednio, w tej interaktywnej pętli znajdują się tancerze, bo ich ruchy i gesty się z tą masą dźwiękową harmonizująco uzupełniają.

Rzutowane w ten sposób obrazy i dźwięki przebijają się przez ścianę zwykłej obojętności, którą niełatwo jest przecież poruszyć. Narzucają one swą obecność, a zarazem wzbudzają emocje. Można wręcz powiedzieć, że tą namacalnością powodują intensywne doświadczanie tamtej teraźniejszości. A więc to w nich „wydarza” się materialność i cielesność całego tego przedstawienia. I, jak tłumaczy Erika Fischer-Lichte, *autopojetyczną pętlę feedbacku uruchamiają i napędzają nie tylko możliwe do zaobserwowania, a więc widzialne i słyszalne działania i zachowania aktorów i widzów, ale także krążące między nimi energie*³³.

Autorka *Estetyki performatywności* podkreśla przy tym, że przedstawienie uwalnia zawsze specyficzny proces społeczny, czyli to, co wydarza się między wykonawcami i widzami czy też między widzami a widzami. Wymiar społeczny zamienić się może w polityczny, *kiedy dochodzi do ujawniania natury związku między uczestnikami i ustalenia relacji siły. W chwili, gdy jednostka albo grupa usiłuje narzucić innym określoną postawę, sposób postępowania, działania czy wreszcie światopogląd, mamy do czynienia z relacjami politycznymi*³⁴. Obserwując wydarzenia pokazane nam przez Grubića nie mamy żadnych wątpliwości w tym zakresie. Dwadzieścia lat po rozwiązaniu Jugosławii szerzą się konkurencyjne narracje o przeszłości i teraźniejszości, a nowe państwa mierzą się z określeniem swojej tożsamości w globalnym świecie, w którym ich zbiorowa przeszłość straciła już sens. Co ważniejsze, następstwa wojen lat 90. pozostawiły prawdziwą próżnię historyczną, w której państwa byłej Jugosławii wciąż zmagają się z wyzwaniem usuwania społecznych, gospodarczych i kulturowych skutków konfliktów. Nic więc dziwnego, że na etapie budowania nowej tożsamości

narodowej dochodzi do napięcia między rodzącymi się nacjonalizmami, broniącymi „prawdziwych” wartości a transformacją w kierunku neoliberalnego kapitalizmu, przedstawianego jako jedyne rozwiązanie dla postkomunistycznych chorób³⁵. Gdy nałożą się na to jeszcze tarcia religijne, to mamy gotową mieszaninę wybuchową. W tym kontekście parady równości stały się areną konfrontacji obu porządków. Być może teraz mniej zadziwia skala agresji pokazana w filmie Grubića, w której po stronie atakujących uczestniczą jak najbardziej zwyczajnie wyglądające starsze osoby.

Poza tym, jak dowodzi dalej Fischer-Lichte, ludzie coraz częściej zachowują się jak widzowie spektaklu, obserwując otaczające ich życie. Dlatego, widząc na przykład akty przemocy, nie czują się zobligowani do interwencji, a w najlepszym przypadku – chwytają za telefon i wzywają policję. Artyści z kolei w swych realizacjach chcą odwrócić ten stan rzeczy. Tworzą w swoich przedstawieniach takie sytuacje, które nakłonią widza do interwencji i działania³⁶. Artyści *biorąc odpowiedzialność za widzów, pozwalają im odczuć, że również oni ponoszą za coś odpowiedzialność, muszą podejmować decyzje i działać*³⁷. Każde przedstawienie opiera się przecież na autopojetycznej pętli feedbacku, co z automatu sprawia, że między widzami a wykonawcami następuje ciągła wymiana. Oglądając zatem przedstawienie realizowane w formule estetyki performatywności doświadczyć możemy szczególnej sytuacji, kiedy to ujawniamy samych siebie w akcie percepcji jako aktywnie oglądających i jednocześnie determinowanych przez to, co oglądamy – inaczej mówiąc, jako zarazem podmioty i przedmioty.

Stan ten, kiedy właściwie jesteśmy gdzieś „pomiędzy”, jest stanem liminalnym, sytuacją „na progu”. Według niemieckiej badaczki teatru *w stan liminalny wprawia uczestników przede wszystkim podważenie opozycji sztuka/rzeczywistość oraz innych pochodnych przeciwstawień*³⁸. Stan „pomiędzy” i wywołane tym poczucie kryzysu prowadzić mogą do przemiany podmiotu dokonującego aktu percepcji. Jest to szczególnie

możliwe w przypadku silnych doznań i uczuć, takich jak współczucie czy strach, oburzenie lub wstręt. I one właśnie dają w konsekwencji impuls do działania lub podjęcia interwencji. W ten oto sposób może zostać on wyrwany ze swego codziennego życia. A przecież silnych doznań wywołanych aktem percepcji dostarcza nam Igor Grubić w swoim *East Side Story*. Wystarczy też przypomnieć jego słowa o fizycznym szoku i bólu podczas oglądania materiałów archiwalnych z parad i zmianie, jaką to w nim wywołało. Intencje artysty wskazują również słowa zawarte w katalogu do jego prezentacji w Belgradzie: *w prymitywnej społeczności, która brutalnie reaguje na różnice, niewielka grupa kreatywnych ludzi, przypominająca ruch oporu, spróbuje zmienić świadomość ludzi poprzez rytuał tańca*³⁹.

Dlatego też to, co się dzieje w przedstawieniu, można nazwać ponownym zaczarowaniem świata. *Znajduje to wyraz w fizycznej współobecności wykonawców i widzów, w performatywnym wydobyciu materialności jego elementów oraz emergencji znaczeń*⁴⁰. Efektem końcowym jest zatem doświadczenie estetyczne – to bowiem doświadczenie progowe, które przynosi w efekcie przemianę lub samo jest doświadczane jako przemiana. Takie doświadczenie, jak przekonuje Erika Fischer-Lichte, znajduje się w centrum zainteresowania jej estetyki performatywności. I choć może mieć ono charakter przejściowy, to przez sam fakt pojawienia się może zostać na dłużej zapamiętane.

Ideą Igora Grubića, artysty politycznie i społecznie zaangażowanego, było tworzenie takiej sztuki, która skłoni widza do myślenia o rzeczywistości, w której żyje. *East Side Story* dość wyraźnie pokazuje kierunek tego zaangażowania oraz to, w jaki sposób wykorzystuje przestrzeń publiczną jako uprzywilejowane narzędzie praktyki artystycznej. Jego instalacja staje się więc opowieścią o państwach byłej Jugosławii, rozdartych między tradycją a nowoczesnością, neoliberalizmem a nacjonalizmem, otwartością a zamknięciem. Artysta oświadczał, że celem projektu artystycznego było zmierzenie się

z tematem praw mniejszości seksualnych w społeczeństwie gwałtownie reagującym na różnorodność i inność. *Postanowiłem, że tancerze będą występować w tych samych miejscach wydarzeń, w obu miastach. Był to sposób sugerowania obecności żywej, twórczej siły, bardzo podobnej do ruchu oporu, który próbuje zmienić nietolerancyjne, konserwatywne społeczeństwo na lepsze*⁴¹.

To jest punkt wyjścia praktyki artystycznej Grubića, w ramach której podejmuje on swoje interwencje w przestrzeń publiczną, kwestionując obecny stan społeczeństwa i wskazując jego główne problemy. W Chorwacji, jak sam opowiadał, nie było tak naprawdę kultury protestacyjnej podobnej do tej, jaka funkcjonowała na Zachodzie. Swobodne mówienie lub protestowanie publiczne było podejrzane, i wcześniej czy później oznaczało oskarżenie o bycie wrogiem publicznym. Dziś takie protesty polityczne lub gospodarcze się pojawiają, ale jego wystąpienie jest inne: ma ono inicjować dialog lub komunikację w sposób świadomy, dobrze zaplanowany i twórczy⁴².

Nie bez powodu Igor Grubić w *East Side Story* sięgnął więc po taniec. Jak dowodzi Olivier Marchart, taniec jako forma sztuki od dawna był powiązana z polityką, by przypomnieć chociaż dwór Ludwika IV czy Workers Dance League z Nowego Jorku i Annę Sokołow⁴³. A do tego właśnie taniec jest nieodłączną częścią protestów, co przypominają Rhythms of Resistance, występujące na demonstracjach ruchów antykapitalistycznych czy też Insurgent Rebel Clown Army, protestujący pantomimą w ubraniu wojskowym z makijażem klauna. Pamiętać też należy o tańczącej feministce Emmie Goldmann.

Marchart przekonuje, że mamy do czynienia nie tyle z polityką tańca, co z tańczeniem politycznym i łączy to z koncepcją politycznego działania Hannah Arendt. Dla filozofki przestrzeń publiczna pojawia się tam, gdzie ludzie działają razem, znika zaś wtedy, gdy tylko przestaną to robić⁴⁴. Podobnie wygląda z tańcem. Jeśli ktoś tańczy samotnie w ciemności i na osobności, to nie protestuje, bo go po prostu nie widać.

Aby tańczyć politycznie, trzeba tańczyć w grupie. Tak więc, aby poprzez protest powstała przestrzeń publiczna, potrzebne są: strategia, zbiorowość, konflikt, blokada strumieni ruchu, ale przede wszystkim ludzkie ciało. Protest musi „wychodzić” na przestrzeń publiczną i ją przejmować oraz przejawiać się poprzez ciała. Austriacki socjolog patrzy na *East Side Story* właśnie z perspektywy politycznego tańca, ale traktuje to dzieło raczej jako refleksję nad warunkami protestu we wrogim otoczeniu. Przemoc jest w tym tańcu sublimowana w formę artystyczną i dlatego też w tak oczywisty sposób nawiązuje do słynnego musicalu, w którym za pomocą imponującej choreografii ukazano walkę gangów ulicznych.

Grubić w swojej realizacji tworzy coś na wzór „ruchu oporu”. Co ważne, swoje próby zdecydował się przeprowadzić na tych samych ulicach Zagrzebia i Belgradu, które wcześniej stały się areną walk z manifestantami z *Gay Pride*. Przez dwa miesiące, właśnie w tych miejscach, w przestrzeni publicznej, powstawała choreografia dla *East Side Story*. W pewnym sensie, można to uznać za performatywną interwencję w przestrzeń publiczną. Nie spełniała ona jednakże wyżej określonych warunków powstania przestrzeni publicznej w sensie politycznym. Tancerze nie stanowili blokady w przepływie ruchu ulicznego, nie było znamion konfliktu zbiorowego, brakowało długotrwałej strategii protestu, a ich taniec był wykonywany przeważnie indywidualnie, a nawet podczas wspólnej choreografii był to raczej taniec pojedynczego ciała w liczbie mnogiej. W efekcie, jak zauważał Marchart, po odjęciu politycznych aspektów działania, pozostało jedynie ciało. Innymi słowy, było to cielesne odtworzenie wydarzenia politycznego z przeszłości, a nie akt polityczny sam w sobie⁴⁵. A przypomnijmy, że *performans* zawsze odbywa się dla innych, a więc nie chodzi w nim o zwykłe czynienie, lecz o działanie wzmocnione przez aspekt działań symbolicznych na pokaz. Nie ma on zatem charakteru zwykłego *doing*, lecz *performing*, działania z uwagi na kogoś, dla jakiejś publiczności, która go postrzega i ocenia jako *performans*⁴⁶. Zaczarowanie świata musi więc działać.

SŁOWA KLUCZOWE:

**ESTETYKA PERFORMATYWNOŚCI, PERFORMANS, PRZEDSTAWIENIE,
AUTOPOJETYCZNA PĘTLA FEEDBACKU**

- 1 E. Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie”, 2007, nr 5, s. 52. Por. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 16–17.
- 2 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M Sugiera, Kraków 2008, s. 29.
- 3 J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 62. Por. E. Jeleń-Kubalewska, *Cierpienie i śmierć jako współczesny performans medialny. Perspektywa performatyczna*, Poznań 2014, s. 23–35.
- 4 Jak można wyczytać w *Oxford English Dictionary*, angielski czasownik *to perform* po raz pierwszy pojawił się w użyciu około 1170 roku w środowisku prawniczym, a jego sens można oddać jako „wykonać”, „realizować”, „spełnić”. Posiada on wiele innych nadawanych mu znaczeń: 1) robić, płacić, zapewniać, dotrzymać obietnicy (podkreślona tu jest jego moc sprawcza); 2) opłacać się, przynosić korzyść; 3) powodować, produkować, stwarzać, wywoływać efekt, leczyć; 4) przedstawiać, występować na scenie/przed publicznością, śpiewać, grać na instrumencie/rolę, tańczyć; 5) źle się zachowywać, zakłócać porządek, wykazywać się agresją (w znaczeniu potocznym); 6) konstruować, budować, tworzyć; 7) mieć stosunek seksualny; 8) oddawać mocz, defekować (w znaczeniu przenośnym); 9) ukończyć, wypełnić, uzupełniać, nadrabiać, dekorować – E. Jeleń-Kubalewska, *Cierpienie i śmierć jako...*, dz. cyt., s. 20.
- 5 *W ten sposób zbliżają się do rzeczywistości i podkreślają ją poprzez jej dekonstrukcję, grę z kodami i kompetencjami widzów* – M. De Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?*, http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem#footnoteref10_y11141j [dostęp 03.06.2018].
- 6 F. De Toro, *Performance: quelle performance?*, [w:] *Performance et savoirs*, d'A. Helbo (red.), Bruxelles 2011, s. 75; cyt. za: M M. De Marinis, dz. cyt.
- 7 Por. A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie”, 2007, nr 5, s. 34–47.
- 8 E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 289.

- 9** *East Side Story*, 2012, instalacja dwukanałowa, 14:02 min., autor – Igor Grubić; kamera – Jasenko Rasol; edycja – Zoran Minić; choreografia – Irma Omerzo; tancerze – Pravdan Devlahović, Darko Japelj, Zrinka Šimičić, Zrinka Užbinec; zdjęcia archiwalne – Fade In z Zagrzebia; B92 z Belgradu, Stefan Orlandić Stojanovski; produkcja – Kreativni Sindikat.
- 10** <https://vimeo.com/64892049> [dostęp 27.09.2018].
- 11** <https://msl.org.pl/wydarzeniams/wystawy-biezace/atlas-nowoczesnosci,1390.html>. Praca została zakupiona w 2013 r. i stanowi część kolekcji Łódzkiego muzeum.
- 12** *West Side Story* to amerykańsko-brytyjski film muzyczny w reżyserii Roberta Wise'a i Jerome'a Robbinsa, ze scenariuszem Ernesta Lehmana, zdjęciami Daniela L. Fappa, w obsadzie: Natalie Wood (Maria), Richard Beymer (Tony), Russ Tamblyn (Riff), Rita Moreno (Anita), George Chakiris (Bernardo), Simon Oakland (Schrank), Ned Glass (Doc), William Bramley (Krupke). Film z 1961 roku stanowi adaptację broadwayowskiego musicalu z 1957, z muzyką Leonarda Bernsteina, scenariuszem Arthura Laurentsa na motywach *Romea i Julii* (1597) Williama Shakespeare'a i z tekstami piosenek Stephena Sondheim'a. Spektakl i film opowiadają o losach nieszczęśliwej miłości portorykańskiej imigrantki Marii (siostry Bernarda, dowodzącego Sharkami – gangiem Portorykańczyków) i Amerykanina Tony'ego (przyjaciela Riffa, stojącego na czele Jetsów – gangu białych Amerykanów). Film otrzymał Oscara 1962 dla najlepszego filmu, najlepszego aktora drugoplanowego, najlepszej aktorki drugoplanowej, za najlepszą reżyserię, najlepsze zdjęcia, scenografię, kostiumy, dźwięk, montaż, muzykę; oprócz tego zdobywał inne prestiżowe nagrody, w tym Grammy i Złote Globy. *Przy „West Side Story” można nadużyć słowa genialny, bo pasuje do wszystkiego: i reżyserii, i aktorstwa, i choreografii – i nie tylko. Mimo bez mała 55 lat piosenki z musicalu są śpiewane do dziś. Kolejne pokolenia świetnie znają „I feel pretty”, „America” czy „Maria”!* Film oraz jego broadwayowski pierwowzór opierają się luźno na „Romeo i Julii” Williama Szekspira – <http://www.kinowtrampkach.pl/pl/film/west-side-story> [dostęp 20.08.2018].
- 13** Pierwsza Parada Równości odbyła się w Belgradzie w 2001 roku i zakończyła się starciami z policją. W 2010 roku przeciwnicy parady zaatakowali prostujących, rzucając w ich kierunku kamienie i race. Zamieszki skończyły się podpaleniami okolicznych budynków i samochodów. W latach 2009, 2011, 2012 i 2013 władze całkowicie zakazywały parady po tym, kiedy policja oświadczała, że nie jest w stanie zapewnić jej uczestnikom należytego bezpieczeństwa. Co ciekawe, jak opowiadał Igor Grubić, spora część gejów nie odważyła się w uczestniczyć w tej pierwszej paradzie, w dużej mierze maszerowali tam działacze organizacji pozarządowych zajmujących się prawami człowieka. Po stronie atakujących wielu było weteranów wojennych, utożsamiających się silnie z narodem oraz pseudokibiców klubów piłkarskich – *Art collection Telekom presents: Igor Grubić on the power of ritual*, <http://www.electronicbeats.net/art-collection-telekom-presents-igor-grubic-on-the-power-of-ritual> [dostęp 16.09.2018]. Więcej o sytuacji środowisk LGTB w obu krajach: <https://cafebabel.com/pl/article/czy-gej-jest-w-chorwacji-ok-5ae007a6f723b35a145e2388/>, inaczej to wygląda w Serbii: <https://queer.pl/arttykul/186931/zycie-i-smierc-parady-w-belgradzie> [dostęp 17.09.2018].
- 14** E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 41.
- 15** Tamże, s. 261–262.
- 16** A. Duda, *Estetyka performatywności według Eriki Fischer-Lichte*, „Dialog”, 2007, nr 7/8, s. 153–154.
- 17** Por. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/grubic-east-side-story-t13651> [dostęp 15.09.2018].

- 18** E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 262–265.
- 19** Projekt miał powstać w odpowiedzi na zaproszenie od belgradzkiego Muzeum Sztuki Współczesnej, które otrzymał po realizacji *Aniołów o brudnych twarzach*.
- 20** *Art collection Telekom presents...*, dz. cyt. Por. inny wywiad z artystą: <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/igor-grubic-moj-rad-o-pravima-homoseksualaca-otkupio-je-i-tate/2115168/> [dostęp 17.09.2018].
- 21** E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 22.
- 22** Tamże, s. 110. Badaczka wyjaśnia, że przedstawienia będące wytworem technicznych i elektronicznych mediów wytwarzają wprawdzie efekty obecności, ale nie samą obecność. To pozór teraźniejszości, nie powodujący jednocześnie faktycznego pojawienia się ciał i przedmiotów, bo zamieniają się one w grę światła i pikseli. *Ten pozór może z powodzeniem – jak tłumaczy – wzruszyć widza do łez, przestraszyć go i przerazić, sprawiając, że wstrzyma oddech, zaczyna się pocić, a jego puls się znacznie podnieść. [...] Efekty obecności i pozór teraźniejszości spełniają obietnice teraźniejszości raczej przez to, że zgodnie z logiką tego procesu – odbierają materialność rzeczywistej cielesności wykonawcy, odcieleśniają ją i sprawiają, że tej teraźniejszości doświadcza się wyłącznie jako estetycznego pozorów, w zupełnym oderwaniu od realnej, materialnej cielesności* – Tamże, s. 163–164. Por. P. Pavis, *Współczesna inscenizacja*, tłum. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 178–210.
- 23** Cyt. za: R. Schechner, *Performatyka: Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 16.
- 24** P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London–New York 1993, s. 146. Spór ten analizowała również omawiana tutaj niemiecka badaczka, cytując się po stronie autorki *Polityk performansu* – E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 110–111.
- 25** P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London–New York 1999, s. 54. Można tu za Arturem Dudą zwrócić uwagę na nowy kontekst, jaki stworzyła rewolucja cyfrowa.
- Wszechobecność kamer cyfrowych, aparatów fotograficznych, telewizji rejestrującej ważne i blache zdarzenia codzienne, czynią z większości ludzi coraz bardziej świadomych swej roli „aktorów”, „reżyserów”. Pozwalają również dostrzec widowskowi aspekt wytworów kultury ludzkiej, stwierdzić, że siła jej trwania i ekspansji w czasie i przestrzeni opiera się nie tylko na artefaktach – przedmiotach wytworzonych w odległej przeszłości, ale także na performansach* – A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011, s. 17.
- 26** E. Jeleń-Kubalewska, *Cierpienie i śmierć jako współczesny performans medialny. Perspektywa performatyczna*, Poznań 2014, s. 34–35. Podobne stanowisko przyjmuje m.in. Amelia Jones, twierdząc, że to rejestrowanie w formie archiwalnych zapisów jest niezbędne dla samego performatywnego działania. *Zdarzenie sztuki ciała wymaga fotografii, która potwierdzi, że miało ono miejsce; fotografia potrzebuje zdarzenia sztuki ciała jako ontologicznego „zakotwiczenia” swej indeksalności* – A. Jones, „Presence” in Absentia: *Experiencing Performance as Documentation*, „Art Journal” 56, 1997, nr 4, s. 16; cyt. za: T. Załuski, *Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance*, „Sztuka i Dokumentacja”, 2013, nr 9, s. 52.
- 27** A. Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Nowy Jork 2008, s. 169. Por. E. Jeleń-Kubalewska, dz. cyt., s. 189–190. Badaczka przestrzega przy tym, by pamiętać o liminalnym statusie fotografii, która jest zawieszona „pomiędzy”. Powinniśmy patrzeć zatem na zdjęcia inaczej niż czyni to semiotyka i rozejrzeć się wokół fotografii tak, by dostrzec, że jej znaczenie „dzieje się”.
- 28** A. Heathfield, *Then Again, [w:] Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, A. Jones and A. Heathfield (red.), Bristol–Chicago 2012, s. 28. Szczególną rolę pełnią tu wszelkiego rodzaju *re-performance* i *re-enactment*.
- 29** Ch. Bedford, *The Viral Ontology of Performance*, [w:] *Perform, Repeat,*

- Record...*, dz. cyt., s. 77–78.
- 30** T. Załuski, dz. cyt., s. 51.
- 31** E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 122.
- 32** Tamże, s. 149.
- 33** Tamże, s. 95.
- 34** Tamże, s. 274.
- 35** <http://x-traonline.org/article/conversation-with-what-how-and-for-whom> [dostęp 20.09.2018].
- 36** E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 277.
- 37** Tamże, s. 275.
- 38** Tamże, s. 282.
- 39** O. Marchart, *Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest*, <https://www.diaphanes.net/titel/political-reflections-on-choreography-dance-and-protest-2126> [dostęp 17.09.2018].
- 40** E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 289.
- 41** <https://vimeo.com/64892049>. *East Side Story* nie powinno być przy tym postrzegane wyłącznie jako dzieło sztuki zaangażowanej społecznie, ale także jako praca będąca refleksją nad miejscem sztuki zaangażowanej w społeczeństwie. Słusznie jednak zauważa Ewa Jeleń-Kubalewska, że *liminalność może stać się jednym z atrybutów procesów performatywnych*, bowiem *jedną z najbardziej charakterystycznych cech performansu jest jego nastawienie na transformację podmiotów w nich uczestniczących, często wynikające z chęci stawienia oporu obowiązującym normom społecznym* – E. Jeleń-Kubalewska, dz. cyt., s. 29.
- 42** *Art collection Telekom presents...*, dz. cyt.
- 43** O. Marchart, dz. cyt. [dostęp 15.09.2018]. Socjolog dopowiada jeszcze, aby być dobrze zrozumiałym, że *East Side Story* jest bardzo politycznym (krytycznym) dziełem z perspektywy pola sztuki, nie zaś pola politycznego, które ma inne wymagania.
- 44** H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago 1958, s. 198–199.
- 45** O. Marchart, dz. cyt.
- 46** M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 29.

Anna Dzierżyc-Horniak

Enchanting the world on the example of East Side Story by Igor Grubić. A lesson on the aesthetics of performativeness.

In her *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics* Erika Fischer-Lichte argues that everything which happens in a performance can be described as a repeated enchanting of the world and transformation of all the participants of the event. The text is an attempt to consider the videoinstallation *East Side Story* by Igor Grubić exactly from this perspective. It discusses key concept categories utilized by the German theatre researcher, and at the same time undertakes an attempt to fit them into the installation of the Croatian artist. The analysis points out to the bodily co-presence of the actors and the viewers, the performative production of materiality of the performance and the way in which the performance becomes an event. Questions were asked about a performance *live* as opposed to a mediated performance.

KEYWORDS:

AESTHETICS OF PERFORMATIVENESS, PERFORMANCE, AUTOPOIETIC FEEDBACK LOOP