

Amor Fati

ANTROPOLOGICZNE CZASOPISMO FILOZOFICZNE

Aísthēsis

– wymiary (anty)estetyki

MARZEC 1 (5)/2016

Wydawnictwo Leimak

***PERFORMUJ ALBO GIŃ*¹.**
PRYZSTANEK WOODSTOCK JAKO
PERFORMANS KULTUROWY

Perform or die.
Woodstock Festival as cultural performance

ALICJA WĘCLAWIAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Słowa kluczowe: Przystanek Woodstock, performans kulturowy, festiwal, liminalność, ilinx.

WSTĘP

Lata 60. przyniosły ze sobą zmiany, które zrewolucjonizowały oblicze dotychczasowego świata. To wówczas rozgrywały się wydarzenia ogromnej wagi politycznej, jak choćby wojna w Wietnamie, koniec prezydentury de Gaulle'a we Francji, bunt studentki w Niemczech czy praska wiosna. Jest to okres wielu problemów rasowych, ekonomicznych i społecznych, ale i czas znaczących w tym obszarze transformacji. Przede wszystkim jednak tę dekadę nieodzownie kojarzy się z kontrkulturową rewolucją, niosącą ze sobą zmiany światopoglądowe, religijne czy filozoficzne, w znacznym stopniu oddziałującą również na sztukę – był to początek ogromnej popularności muzyki rockowej oraz nowych form teatralnych, wśród których na pierwszy plan wysuwają się happeningi oraz performanse. Można spotkać się z opiniami,

¹ J. McKenzie: *Performuj albo....* Kraków 2012.

jakoby rewolucja ta zakończyła się klęską kontrkulturowego projektu, plany czołowych postaci ruchu spaliły się na panewce, a hipisi – o ile ich losy nie potoczyły się tragicznie – po prostu przestali być hipisami i na powrót wpasowali się w kontestowany chwilowo świat. Nie sposób jednak podważyć tego, że rewolucja lat 60. odcisnęła trwałe piętno na wielu dziedzinach życia, a wprowadzone przez nią zmiany w pół wieku później są nadal odczuwalne, zwłaszcza w obszarach artystycznych – muzyka rockowa ma się nieźle, a teatralne performanse przeżywają swój rozkwit.

CZYM DZIŚ JEST PERFORMANS?

Pierwsze skojarzenia z performatyką z reguły wiążą się z teatrem, zwłaszcza dla osób nie będących ekspertami w tym zakresie. Tymczasem zjawisko performansu ma bardzo szeroki kontekst i wcale nie musi dotyczyć wyłącznie sytuacji o charakterze teatralnym czy parateatralnym. Owszem – może się odnosić do występu, ale, jak przekonują badacze zajmujący się tą dziedziną, dotyczy nawet urządzeń elektronicznych². Obecnie właściwie wszystko ujmować można jako performans, jeśli się nań spojrzy przez pryzmat zdarzeniowości, będącej niezwykle ważną kategorią dla performatyki. Badacze zajmujący się tą dziedziną grupują performanse na rozmaite podtypy – John McKenzie wyróżnia performanse kulturowe, organizacyjne i technologiczne³, Marvin Carlson z kolei najszerzej pisze o tych kulturowych i językowych, ale wyróżnia cały szereg pomniejszych kategorii⁴.

PRYZSTANEK WOODSTOCK A PERFORMANS KULTUROWY

Przystanek Woodstock wpisuje się bez wątplenia w zakres performansu kulturowego. By jednak udowodnić tę tezę, warto

² M. Carlson: *Performans*. Warszawa 2007, s. 12.

³ J. McKenzie: *Performuj...*, s. 29.

⁴ M. Carlson: *Performans...*, s. 17.

najpierw przytoczyć kilka faktów dotyczących źródeł i historii powstawania zlotu oraz tego, w jaki sposób impreza kształtowała się w polskich realiach.

Korzenie festiwalu sięgają roku 1969 i pierwszego, legendarnego już Woodstocku mającego miejsce w Bethel w Stanach Zjednoczonych, w stanie Nowy Jork. Wydarzenie to niezaprzeczalnie można określić mianem swoistego fenomenu. Choć niereklamowane w środkach masowego przekazu, przyciągnęło ponad pięćset tysięcy ludzi. Mimo fatalnych warunków sanitarnych, problemów z łącznością i komunikacją, założenie zlotu zostało zrealizowane – były to trzy dni miłości, pokoju i muzyki. Co ciekawe, pomimo chaosu organizacyjnego i logistycznego, braku jakiegokolwiek regulaminu oraz nadzoru służb porządkowych, odnotowano stosunkowo niewiele incydentów. Festiwal przeszedł do historii jako przełomowy zarówno dla muzyki rockowej, jak i dla ruchu hipisowskiego.

W roku 1994 Jerzy Owskiak, polski dziennikarz telewizyjny i radiowy, powziął zamiar realizacji programu telewizyjnego poświęconego temu legendarnemu wydarzeniu. Wraz z kilkoma przyjaciółmi udali się o USA na *remake* pierwszego festiwalu. Zlot wywarł na nich bardzo pozytywne wrażenie. „*Obchodziliśmy wszystko dookoła, godzinami obserwowaliśmy drogi dojazdowe, widząc jak się ludzie schodzą, jacy są kolorowi. Jacy są wyluzowani*”⁵. Były jednak sytuacje, którym Owskiak się dziwił – „*Chyba największe zdumienie wywołały we mnie stojące przy wejściach bramki, jak na lotnisku. Obsługa rekwirowała alkohol i metalowe rzeczy. (...) Absolutny zakaz posiadania napojów alkoholowych (bez sensu), absolutnie drogie żarcie za pieniądze Woodstockowe. Gdzieś tam może jednak kłuło mnie pytanie, czy o to na Woodstocku powinno chodzić*”⁶. Wówczas jeszcze Owskiak nie planował

⁵ J. Owskiak i J. Skaradziński: *Przystanek Woodstock. Historia najpiękniejszego festiwalu świata*. Warszawa 2010, s. 14.

⁶ *Ibidem*, s. 14.

zorganizowania podobnej imprezy w Polsce, pomysł ten zrodził się dopiero po powrocie do Warszawy. W ten sposób powstał Przystanek Woodstock, nawiązujący nazwą do serialu *Przystanek Alaska* i oryginalnego Woodstocku, festiwal będący podziękowaniem za udział w Wielkiej Orkiestrze Świątecznej Pomocy. Przystanek Woodstock jest bowiem jej częścią. Polska edycja festiwalu miała miejsce już dwadzieścia jeden razy. Pierwszy zlot odbył się w 1995 roku w Czymanowie, obecnie zaś impreza ma miejsce w Kostrzynie nad Odrą.

Jak wydarzenie to ma się do performansu kulturowego? Jak podaje John McKenzie, performować w sensie kulturowym to wskazywać dominujące formy kontroli społecznej i przeciwstawić się im, operować na normach społecznych. W zakres performansu kulturowego wpisuje autor „*różnorakie obrzędy i ceremonie, masowe imprezy w rodzaju parad czy festynów (...), praktyki estetyczne życia codziennego, takie jak zabawy czy życie towarzyskie; manifestacje polityczne i ruchy społeczne*”⁷. Lista pozostaje otwarta, a McKenzie podsumowując stwierdza, że „*performans kulturowy jest kulturowy w najszerszym sensie tego słowa: rozciąga się od sfer «wysokich» po «niskie», przy czym najzagorzalsi jego zwolennicy podkreślają jeszcze jego kontrkulturowe aspekty*”⁸. Ma w sobie potencjał, może podtrzymywać aktualny stan rzeczy, może też zmieniać ludzi i społeczeństwo. W tym kontekście performans kulturowy nazwać można katalizatorem przemian. McKenzie wyróżnia też trzy funkcje, jakie performans spełnia: autorefleksję i refleksję społeczną, przedstawienie alternatyw oraz możliwość konserwacji bądź zmian. Podkreśla też rolę, jaką pełni liminalność.

Kwestię liminalności porusza także Marvin Carlson, jednakże równie ważna dla niego jest kontekstualność⁹.

⁷ John McKenzie: *Performuj...*, s. 38.

⁸ Ibidem, s. 38.

⁹ M. Carlson: *Performans...*, s. 42.

Uwzględniając ją, nazywa performans pewnego rodzaju rzeczywistością tworzącą napięcie między tym, co udawane i tym, co „realne”. Budując swoją koncepcję Carlson sięga do twórczości autorów i badaczy zajmujących się teatrem i performatyką. Jedną z najbardziej znaczących na tym polu postaci jest Richard Schechner, znany z odrzucenia popularnej teorii głoszącej, jakoby teatr narodził się z Dionizji. Jego zdaniem powstawał raczej z działań typu widowiskowego (które przetłumaczone zostały jako działania performatywne). W ich zakres wpisują się m.in. gry, zabawy, sport czy rytuały. Schechner wyodrębnił też cechy wyróżniające takie działania, a są to: specyficzne reguły, wydzielenie przestrzeni, specyficzne potraktowanie czasu, nieproduktywność, specyficzne traktowanie przedmiotów¹⁰. Ponadto zbierając pomysły z różnych źródeł, doszedł do siedmiu funkcji performansu. Performans ma: „(1) zabawiać, (2) tworzyć coś pięknego, (3) ustanawiać lub zmieniać tożsamość, (4) budować lub podtrzymywać wspólnotę, (5) uzdrawiać, (6) nauczać, przekonywać, wmawiać, (7) obcować z tym co święte lub demoniczne”¹¹. Przystanek Woodstock spełnia większość z nich – służy zabawie, kwestionuje zwyczajną tożsamość chwilowo ją zmieniając, buduje pewnego rodzaju wspólnotę, której częścią są wszyscy uczestnicy festiwalu, zaś odbywające się podczas imprezy spotkania z postaciami ważnymi dla kultury, nauki czy sztuki są elementem nauczania. Jeśli rozpatrywać koncert w kategorii swoistego rytuału – pozwala też obcować z tym, co święte lub demoniczne. Wreszcie, biorąc pod uwagę fakt, że co roku w zlocie uczestniczą setki tysięcy osób, przypuszczać można, że wydarzenie to w pewien sposób odbierane jest przez nich jako piękne.

Warto zatrzymać się dłużej przy wspomnianej wcześniej liminalności. O tym zjawisku dość szeroko pisze Victor Turner, nawiązując do Arnolda van Gennepa i jego koncepcji rytuałów

¹⁰ R. Schechner: *Performatyka. Wstęp*. Wrocław 2006, s. 58.

¹¹ *Ibidem*, s. 61.

przejścia. Obrzędy te mają miejsce w przypadku przełomowych wydarzeń w życiu jednostki, takich jak ukończenie pewnej fazy życia, stawanie się częścią odrębnej grupy wiekowej czy zmiana statusu społecznego. Van Gennep wyróżnia trzy fazy takowych rytuałów: fazę preliminalną (wyłączenie, separację), liminalną (marginalizację) oraz postliminalną (włączenie, agregację). Rolą owych rytuałów jest ułatwienie jednostce oraz społeczności, której jest częścią, przeżywania ważnych, przełomowych wydarzeń, tworzenie ram, dzięki którym może ona zostać włączona do danej wspólnoty czy grupy plemiennej podczas wydarzeń takich jak dojrzewanie, zamążpójście itd. Turner skupia się na fazie liminalnej, nazywając ją – na podstawie obserwacji rytuałów plemion zamieszkujących m.in. północnowschodnią Amazonię – rodzajem *społecznego czyścica*, zawieszeniem. Odznacza się ona „*fizycznym odseparowaniem nowicjuszy od reszty społeczeństwa*”¹². Wyalienowanych pozbawia się imion i ubrań, w zasadzie zakwestionowana zostaje ich dotychczasowa tożsamość. Osiągają oni wtedy szczególny rodzaj wolności, są nietykalni, pozostają w stanie czasowego nieokreślenia. To wszystko czyni ich słabymi, ale jednocześnie uwalnia od wszelakich zobowiązań. Zostają zawieszane obowiązki, zerwane więzi społeczne. „*Stąd częste porównania nowicjuszy do duchów, bogów i przodków, a także do zwierząt i ptaków. Są umarli dla świata społecznego, a żywi dla świata a społecznego*”¹³. Turner sporo uwagi poświęca też rozważaniom na temat antystruktury czy nawet protostruktury, w wywrotowości zawartej w fazie liminalnej kryje się bowiem potencjał kreowania alternatywnej rzeczywistości. Rozróżnia on jednak liminalność od liminoidalności. Ta pierwsza jest według niego właściwa rytuałom społeczeństw prostych, pierwotnych. Nie ma w gruncie rzeczy obalać rzeczywistości, a jedynie pokazać, że alternatywą ładu jest chaos. Podkreśla wspólnotowość i anonimowość kosztem indywi-

¹² V. Turner: *Od rytuału do teatru*. Warszawa 2005, s. 39.

¹³ *Ibidem*, s. 41.

dualności i – co ważne – uczestnictwo w niej jest obligatoryjne. Wywrotowość natomiast nasuwa skojarzenia z bachtinowską kategorią karnawalizacji. Przystanek Woodstock jest bowiem swoistym czasem karnawału, zawieszeniem, zakwestionowaniem czy nawet obśmianiem obowiązujących norm, wywróceniem świata na opak.

Inaczej ma się sprawa z liminoidalnością. Tu z kolei wielkie znaczenie przywiązuje się do „*indywidualnej kreatywności, do jednostki, która ma odwagę tworzyć*”¹⁴. Jest to raczej zabawa, w której uczestnictwo jest kwestią wolnego wyboru jednostki. Charakterystyczna jest dla społeczeństw złożonych, przemysłowych, takich, w których oddziela się pracę od czasu wolnego przeznaczonego na zabawę. Turner, odwołując się do koncepcji Rogera Cailloisa, przywołuje cztery kategorie zabaw: *agon*, *aleę*, *mimicrę* i *ilinx*¹⁵. Przystanek Woodstock byłby przykładem ostatniej kategorii; *ilinx*, czyli oszołomienie, charakteryzuje się doznaniem transowymi czy upojeniem, niekoniecznie powiązaniem z środkami odurzającymi. Zagadnienie to zostanie omówione szerzej w dalszej części artykułu. Na festiwalu znaleźć można też *mimicrę*, wszak ludzie przebijają się, odgrywają jakieś role, udają kogoś innego. Albo może właśnie nie udają?

Sfera czasu wolnego, w której mieści się zabawa, implikuje dwa typy wolności: „wolność od” oraz „wolność do”. Można więc wyróżnić wolność od narzuconego, regulowanego czasowo rytmu biura tudzież fabryki i szansę na cieszenie się biologicznymi, naturalnymi rytмами. Wolny czas niesie z sobą także możliwość korzystania z symbolicznych światów rozrywki, ale także wytwarzania ich. „*Jest wolnością do przekraczania strukturalnych ograniczeń, wolnością do gry. Ma moc uwalniania ludzkiej kreatywności, w wymiarze indywidualnym i zbiorowym, a także moc*

¹⁴ Ibidem, s. 68.

¹⁵ Ibidem, s. 71.

podtrzymywania lub podważania dominujących wartości społecznych”¹⁶.

W gruncie rzeczy liminalność, ale i liminoidalność oznaczają brak bezpieczeństwa, usunięcie tego, co jest dobrze znane, zakwestionowanie dotychczasowej rzeczywistości i znalezienie się w innej, alternatywnej. Brak bezpieczeństwa jednak wydaje się mało groźny, jeżeli przez ten czas tworzy się „sfera międzyludzkiej satysfakcji i spełnienia”¹⁷, a o to w sporej mierze chodzi w Przystanku Woodstock. Są to trzy dni zawieszenia obecnego stanu rzeczy. Osoby stawiające na co dzień czoła wyzwaniom zawodowym czy edukacyjnym, zobowiązane do określonego sposobu ubierania się, do przestrzegania norm, mogą zawiesić dotychczasowe aktywności, włożyć kolorowe stroje, doświadczyć specyficznego rodzaju wolności właściwie od wszystkiego, z czego jest skonstruowane ich zwyczajne życie. Przez trzy dni mogą robić wszystko, byleby nie czynili krzywdy innym. Są odseparowani od większości osób, z którymi pracują, uczą się czy mieszkają, od odzieży, którą noszą, od swojej tożsamości ukonstituowanej poza festiwalem. Na trzy dni mogą stać się kimś innym i wspólnie tworzyć alternatywny rodzaj rzeczywistości. Tkwili w tym wywrotowość, ale jak w przypadku liminalności bywa – zakwestionowanie dotychczasowego ładu nie skutkuje jego obaleniem. Po zakończeniu imprezy wszystko wraca do starego porządku.

SYTUACJA ESTETYCZNA PRYZSTANKU WOODSTOCK JAKO PERFORMANSU KULTUROWEGO

Relacje pomiędzy czynnikami takimi jak twórca, odbiorca, dzieło, proces twórczy, proces odbioru i wartości estetyczne Maria Gołaszewska określa mianem sytuacji estetycznej¹⁸.

¹⁶ Ibidem, s. 57.

¹⁷ Ibidem, s. 73.

¹⁸ M. Gołaszewska: *Zarys estetyki*. Warszawa 1985, s. 22.

Termin ten odnosi się oczywiście nie tylko do sztuk teatralnych, ale do całej estetyki, a więc obcowania z pięknem, a także – jak uważa Wolfgang Welsch – do oglądu świata w ogóle. Jego zdaniem estetyczne myślenie obecne jest także w codziennym przeżywaniu i doświadczaniu całej rzeczywistości¹⁹. Performans, w tym także performans kulturowy jest z pewnością pewnego rodzaju sytuacją estetyczną, determinowaną właśnie przez specyfikę tego rodzaju formy artystycznej. W performansach publiczność niejednokrotnie staje się współtwórcą spektaklu. Na Przystanku Woodstock performuje niemal każdy, a jeśli spojrzeć na sprawę po goffmanowsku²⁰, to każdy bez wyjątku. Performują muzycy, performuje publiczność. Performują nawet ci, którzy akurat nie biorą udziału w koncercie. Każdy jest w jakiś sposób przebrany – niektóre kreacje są iście teatralne, ale nawet te nie zwracające większej uwagi tworzone są zwykle z ubrań rzadko spotykanych w codziennych sytuacjach. Stroje uczestników mają sobą coś wyrażać, a więc są rodzajem intencjonalnie dobranego kostiumu. Jest zdarzeniowość, ale jest i pewien scenariusz. Co roku powracają elementy charakterystyczne tylko i wyłącznie dla tego festiwalu, począwszy od symbolicznych słoneczników, setek flag i kąpieli w błocie, poprzez odrębne przestrzenie akcji jak Wioska Krysznowców, Przystanek Jezus czy Akademia Sztuk Przepięknych, a na koncertach skończywszy. Te z kolei traktować można jak swoisty odrębny rytuał. Połączenie muzyki i tańca, charakterystycznego dla koncertów rockowych pogo, sprawia, że można mówić o performansie transowym. A ów swoisty trans, podróż w odmienne stany świadomości, występuje też po obu stronach – zarówno wykonawców, jak i publiki. Z pierwotnych rytuałów w koncertach obserwuje się swojego rodzaju plemien-

¹⁹ W. Welsch: *Estetyka i anestetyka*. [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. Ryszard Nycz, Kraków 1997, s. 32.

²⁰ Erving Goffman uważał, że każda sytuacja społeczna bliska jest sytuacji teatralnej, podczas której stykające się z sobą jednostki są dla siebie jednocześnie aktorami i widownią.

ność, ekspresyjność, ekstatyczność, natomiast fakt, że odbywają się one, bądź co bądź, według określonego scenariusza lub to, że muzycy występują w specyficznych strojach przywodzi na myśl analogię do spektaklu teatralnego. Występuje tu również oczywiście omawiana wcześniej liminalność – zawieszenie dotychczasowych rygorów życia codziennego i częściowa, chwilowa utrata samokontroli.

Przystanek Woodstock bez wątpienia operuje też na normach społecznych, na kilka dni je podważa, zawiera w sobie potencjał wywrotowy, sam w sobie jest liminalny, jak też liminalne są poszczególne koncerty, rozciąga się od sfer wysokich po niskie, stwarza okazję do autorefleksji, jak i refleksji społecznej. Przez kilka dni w owej specjalnie wykreowanej rzeczywistości, w której obowiązujące normy społeczne zostają zawieszane lub przynajmniej przestają być obligatoryjne, jednostka spotyka samą siebie w zupełnie innej, nietypowej sytuacji. Choć całe wydarzenie stworzone jest przede wszystkim po to, aby umożliwić wspólną zabawę, podczas której możliwe jest chwilowe choćby zapomnienie o troskach dnia codziennego, to jednak rozrywkowy cel nie wyklucza przecież refleksji będącej nieodzownym następstwem każdego doświadczenia. Festiwal stwarza uczestnikowi szansę do konfrontacji z samym sobą, okazję do sprawdzenia siebie w wyjątkowej sytuacji, do lepszego poznania siebie samego, ale także pozostałych osób biorących udział w imprezie. Są to ludzie spotykani na co dzień w zwyczajnych realiach, zachowujący się w pewien stały, przyjęty przez konwencję sposób. W Kostrzynie nad Odrą setki tysięcy ludzi, z którymi każdy uczestnik ma do czynienia co dzień, pokazują zupełnie odmienną twarz od tej, do której jest przyzwyczajony. Okazuje się, że między ludźmi z innych pokoleń, reprezentującymi rozmaite światopoglądy, różniącymi się pod względem statusu społecznego i majątkowego czy upodobań muzycznych rodzi się swoista wspólnota doświadczenia. Wszystkie praktyki stwarzające obszar wspólnych przeżyć

ujęte mogą być w kategorii performansu kulturowego. Nie jest on iluzją, jest – jak mówi Carlson – pewnego rodzaju rzeczywistością. Spełnia też niektóre funkcje wyodrębnione przez Schechnera.

Opinie na temat całości zjawiska – zarówno jeśli chodzi o sam festiwal, jak i o performans kulturowy – bywają negatywne. Carlson przywołuje słowa Sartre’a, który mówi, że kiedy stajemy się dla innych lub dla samych siebie reprezentacją, istniejemy tylko w reprezentacji²¹. Teoretycznie można się zastanawiać nad autentycznością ludzi z biur i fabryk, którzy przez trzy dni są wolni od garniturów czy roboczych ubrań i biorą udział w festiwalu. Kiedy właściwie są prawdziwi? Carlson odwołuje się również do Roberta Parka, który uważa, że performans dostarcza środków, dzięki którym „ja” się konstytuuje. W tę optykę wpisuje się także Michael de Certeau ze swą słynną koncepcją odgórnych strategii i taktyk o charakterze oddolnym. Na jej gruncie wyodrębnił on kategorię przechwytywania, *la perruque*, która jest przecież cechą estetyki performatywności. Codzienna rzeczywistość wymaga od jednostek dostosowywania się do pewnego rodzaju norm i panujących w określonej społeczności zwyczajów i konwencji, co odbierane bywa także jako pewna forma represji. Na polu koncepcji Zygmunta Freuda kultura jest – albo przynajmniej bywa – źródłem cierpień, a żeby je zminimalizować, należy sięgnąć po środki dostępne w konstytuowanych przez nią granicach. Konieczne jest stawianie czoła społecznym i kulturowym wymaganiom. Niekiedy możliwe jest jednak zakwestionowanie takiego porządku, zarzucenie podlegania pod zwyczajne, codzienne normy, a sytuacje związane z karnawalizacją stwarzają ku temu okazję, która – w tym wypadku – dopuszcza kilkudniową zamianę garnituru na kolorową koszulę.

²¹ J.P. Sartre: *Byt i nicość*. Kraków 2007, s. 38.

ZAKOŃCZENIE. PRZEŁOM PERFORMATYWNY

Wielką kontrkulturową rewolucję mamy już za sobą – to, co właściwe było dekadzie lat 60., obecnie należy do przeszłości. W pewien jednak sposób jesteśmy depozytariuszami kontrkulturowego zrywu, a Przystanek Woodstock jest tego przykładem. Nasuwa się pytanie, kim dziś są uczestnicy festiwalu – kontestatorami rzeczywistości czy po prostu zwolennikami takiego rodzaju muzyki oraz panujących na Woodstocku obyczajów. Pojawia się także wspomniany wcześniej problem autentyczności. Pozostając przy metaforze gry, charakterystycznej dla performansu, uznać jednak można za Goffmana, że podmiot odgrywa jakąś rolę w każdej sytuacji społecznej, a więc tak samo gra na Przystanku Woodstock, jak i w życiu codziennym. Na festiwalu może wyrazić siebie, ale także dać upust swemu oporowi, performować tak, jak chce, a nie jedynie tak, jak pozwala na to kultura czy normy społeczne. Wszak – jak pisze McKenzie – „*performuj albo społeczeństwo cię znormalizuje*”²².

Obecnie często mówi się o przełomie performatywnym. Nastąpił zwrot ku sztuce jako silniejszej od nauki dziedzinie poznania i zmieniania świata. Proponowane przez naukę selekcjonowanie i dzielenie rzeczywistości prowadzi niekiedy do absurdu, proponuje się zatem skupienie na sprawczości, której środkiem jest performans jako kontrolowany, osadzony w pewnych ramach bunt aktywnego i świadomego podmiotu. Tworzy się on w działaniu jako sprawca, a zarazem baczny obserwator siebie i ludzi dookoła. Celem takiego całościowego przedsięwzięcia ma być kontrkulturowa przemiana świadomości ludzi.

Możliwość występowania, odgrywania ról, jak powiedziałby Goffman, paradoksalnie zdaje się obligatoryjna, w związku z czym niemal wszystko staje się pewnego rodzaju przedstawieniem. Wobec tego nasza wolność może się zasadzać na tym, by wybrać odpowiadające nam role i środki. Dzięki zwrotowi

²² J. McKenzie, *Performuj...*, s. 11.

performatywnemu nastąpiła zmiana akcentów – z dzieła na proces twórczy, z *langue* na *parole*, z tekstu na ciało aktora. Pojawiły się przejścia „*od produktu do procesu, od zapośredniczonego wyrazu do bezpośredniego kontaktu, od reprezentacji do prezentacji, od dyskursu do ciała, od nieobecności do obecności*”²³. Przebiegający w ten sposób przełom performatywny sugeruje, że jeśli chce się zmieniać świat, niewątpliwie należy działać. Wszak – jak mówi Grotowski – poznanie to sprawa czynienia²⁴. Działania kontrkulturowe koncentrujące się tak bardzo na człowieku, na rozwoju osobistym, na samopoznaniu, zdołały przeobrazić świat. Performatyka, będąca częścią spuścizny lat 60., nawołuje właśnie do działania, świadomego dobierania środków wobec nieuniknionej konieczności występu. A zatem *performuj albo...* Kontrkultura nadal bowiem istnieje, choć kontestacja nie jest już tak widoczna, intensywna czy wywrotowa w swym działaniu jak w latach 60. Jak każda, tak i ta rewolucja nie mogła być wieczną, choć jej koniec przyspieszyły być może przyjęte założenia, postrzegane dziś jako zbyt naiwne i idealistyczne. Poszukiwanie autentyczności przez kontrkulturowe ruchy nie zakończyło się sukcesem – nie jest łatwo znaleźć przestrzeń wolną od występów. Wyjście za kulisy dla każdego, kto nie chce brać udziału w dyktowanej przez główny nurt grze oznacza zepchnięcie na margines, będące konsekwencją niewłączenia się w trybiki systemu. W świetle tej alternatywy wybrać można pozostanie na obrzeżach lub płynięcie z prądem. Kontrkulturowy projekt poniósł klęskę, jednakże jest to porażka połowiczna – mimo upadku najważniejszych idealistycznych postulatów lata 60. zdołały zmienić oblicze świata. Wpisują się w to przeobrażenia na gruncie teatralnym – nowe formy, wśród których znajduje się *performans*, były jednym z efektów kontrkulturowej działalności, a *performowanie* miało stać się jedną z możliwości kontestacji, choć oczywiście odbywającej się w pewnych określo-

²³ Ibidem s. 48.

²⁴ J. Grotowski: *Teksty z lat 1965-69*. Wrocław 1990, s. 143.

nych ramach. Przystanek Woodstock takie właśnie ramy tworzy – daje coroczną, kilkudniową możliwość kontrolowanego buntu, oporu wobec rzeczywistości skonstruowanej za pomocą norm i konwencji. Wpisując się w zakres performansu kulturowego, dostarcza możliwości do występowania w sposób, który podmiot może wybrać, nie czując się do tego przymuszonym. Zdaje się więc, że kontrkultura nie zawsze odrzucała pytanie *czy grać?* wyrażając bezapelacyjny opór wobec wszelkich występów. Czasem zapytywała *jak grać?*, starając się znaleźć alternatywne środki. Powiedzieć można, że jest to już swoisty kompromis, negacja kontrkulturowych założeń, inni zaś nazwą to wypracowaniem balansu, pozwalającego na osiągnięcie własnych celów bez konieczności usuwania się na margines. Diagnozę w tej pełnej wątpliwości kwestii pozostawia się Czytelnikowi.

BIBLIOGRAFIA:

1. Dobroczyński B.: *III Rzesza Popkultury i inne stany*. Kraków 2004.
2. Carlson M.: *Performans*. Warszawa 2007.
3. Gołaszewska M.: *Zarys estetyki*. Warszawa 1985.
4. Grotowski J.: *Teksty z lat 1965-69*. Wrocław 1990.
5. McKenzie J.: *Performuj albo...* Kraków 2012.
6. Owsiak J., Skaradziński J.: *Przystanek Woodstock. Historia najpiękniejszego festiwalu świata*. Warszawa 2010.
7. Sartre J.P.: *Byt i nicość*. Kraków 2007.
8. Schechner R.: *Performatyka. Wstęp*. Wrocław 2006.
9. Turner V.: *Od rytuału do teatru*. Warszawa 2005.
10. Welsch W.: *Estetyka i anestetyka*. [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. Ryszard Nycz. Kraków 1997.

Key words: Woodstock Festival, cultural performance, festival, liminality, ilinx.

Summary: Performance is an occurrence commonly associated with theater, but that concept has a very broad context. Nowadays there are a lot of phenomena we can perceive this way, not just theatrical or quasi-theatrical. If we assume that the most important aspect in this field is „eventness”, almost everything could be called a performance. This specific type of phenomenon (also of aesthetic nature) can be divided into cultural performances, technological performances and organizational performances (source: J. McKenzie) or otherwise into cultural and language performances (source: M. Carlson). In the category of cultural performances we can enter a whole multiplicity of occurrences or events, including festivals, for which eventness, liminality, a kind of subversive or ritualization are an absolute necessity. From this point of view we can also consider our indigenous Polish Woodstock Festival, providing a lot reflections: cultural, social and also aesthetic. Assuming that this festival is a part of aesthetics of the performance, we can expect fulfillment of three functions mentioned by McKenzie: (1) self-reflection and social reflection, (2) presentation of alternatives and (3) possibility for maintenance or changes. It is worth to think about festival’s liminality and context to see how, during a couple of summer days, hundreds of thousands of people participate in one of the largest cultural performance.

Alicja Węclawiak (UAM w Poznaniu) – doktorantka w Instytucie Kulturoznawstwa, obecnie zajmuje się problematyką praw człowieka w perspektywie kulturoznawczej. Pracę magisterską poświęciła kategoriom wiedzy i mądrości w filozofii. W wolnym czasie bierze udział w projektach PAN-owskich realizowanych przez poznański Instytut Chemii Bioorganicznej oraz poświęca się dodatkowym zainteresowaniom, wśród których na pierwszy plan wysuwa się kontrkultura.

