

ŁUCJA IWANCZEWSKA  
Uniwersytet Jagielloński

## Fermentacja. Slavs and Tatars i performatywna propozycja dla polskiej kulturowej komparatystyki

*prof. Dariuszowi Kosińskiemu, w podziękowaniu  
za wprowadzenia i w(y)prowadzenia  
polskiej performatyki*

### 1. Bez początku. Kryzys

Jeśli wierzyć Halowi Fosterowi (Foster), dyscypliny humanistyczne rodzą się z kryzysu. Ścisłej, nieuchronna konieczność przeobrażeń, która towarzyszy dyscyplinom humanistycznym, definiowana i opisywana jako kryzys – przyjmowany milcząco lub konfliktowo dyskutowany – ma dla Fostera moc ustanawiania dyscyplin, pozostawiając je przy życiu, a najczęściej odradzając. Fostera interesuje historia sztuki jako dyscyplina humanistyczna, która nieustannie rodzi się z kryzysu. Ilekroć jej coś zagraża: reprodukcja i urzeczowienie, anachroniczność paradygmatów i terminów modelowych, przeorganizowanie tradycji, usztywnienie lub zniesienie kanonów, nadprodukcja medialna, symulakryczność zdigitalizowanych i elektronicznych archiwów – historia sztuki jako dyscyplina humanistyczna dokonuje procesów reparacyjnych, skalających, ożywiających. Reaguje na kryzysy, usuwając coś ze swego pola, zawieszając oddziaływanie czegoś na swoją przestrzeń lub przeciwnie, zajmuje się tym czymś, wybierając akty ustanawiania, włączania, przechwytywania czy montażu. W tym sensie historia sztuki, jak i każda dyscyplina humanistyczna, musi żyć z utratą i odradzać się w innych, nieznanym sobie miejscach. Najczęściej jednak w rozedrganiach, popłochu, pomnożeniach, tworzy teorie objaśniające dynamiki kryzysów, jedną zastępując kolejną, w nieskończonym procesie genealogicznego osvajania zmian. To gwarantuje jej przetrwanie.

Wszyscy – przedstawiciele dyscyplin humanistycznych – zderzamy się z kryzysem, traktując go jako immanentny proces reanimujący i podtrzymujący istnienie naszych dyscyplin. Zderzamy się z koniecznością nazywania „nowymi” wszelkich reorganizacji, przeformułowań, praktyk, które wymuszone są przemianami kulturowymi i cywilizacyjnymi, politycznością zjawisk kulturowych, indywidualnymi optykami badawczego widzenia, zmieniającymi się medialnymi zapośredniczeniami obiektów naszych badań. Nie chodzi nawet o to, że jesteśmy wraz z naszymi dyscyplinami w procesie, że wędrujemy wraz z pojęciami, że przerzucamy mosty ponad dyscyplinami, rozszczelniamy ramy naszych dyscyplinarnych namysłów i strategii. To wszystko już sobie ustaliliśmy, periodyzując i opowiadając linearne historie o zmianach kulturowych. Odnotowujemy kolejne zwroty i zerwania w humanistyce, tropiąc i koncentrując się na przypadkach w szeroko pojętych tekstach kultury. Składamy na nowo metatradycje, dopisujemy nieznanne dotąd wątki do znanych dominant kulturowych, uzupełniamy centra o peryferia lub peryferiom nakazujemy przeobrażać centra i nawiązujemy „inne” relacje z instytucjonalnymi i pozainstytucjonalnymi archiwami kulturowymi.

Foster namawia nas do zaakceptowania faktu, że sygnalizowany i przepracowywany przez różne dyscypliny humanistyki kryzys (kryzysy) nie powinien stanowić problemu teoretycznego ani metodologicznego, nie musi już antagonizować badaczy, chroniących własne pola i narzędzia, na nic bowiem zda się ochrona swoich terytoriów. Kryzys musimy uwewnętrznić i przypisać mu afirmatywną moc tworzenia i wytwarzania, nawiązywania relacji, montowania w ramach transdyscyplinarnych ruchów i przesunięć. Parafrazując Waltera Benjamina, bliski jest Foster powiedzeniu, że interesuje go humanistyka i jej dyscypliny, które „rozblęskują w chwili zagrożenia”. Albo kryzysu.

Kryzys w polu dyscypliny humanistycznej, jaką jest komparatystyka, odnotowany, zinterpretowany i nazwany został w wielu miejscach. Na gruncie polskim kronikę przemian kryzysowych prowadzą przede wszystkim Andrzej Hejmej (Hejmej 2006; 2008; 2009; 2010; 2012; 2013; 2015), Tomasz Bilczewski (Bilczewski) i Michał Kuziak (Kuziak).

Nie miejsce tu na referowanie teoretycznych dysput o kryzysie komparatystyki i przywoływanie kolejnych propozycji i diagnoz z tym związanych. Zostało to już uczynione i czynione jest nadal. Poza tym, co najważniejsze dla mojego wywodu, przychodzę z zewnątrz, z innej dyscypliny, z pola performatyki, by spróbować spojrzeć z tego pola na to, co ujawniły kryzys i rozdroża komparatystki.

Hejmej, analizując obowiązujące modele komparatystyki i zachodzące w nich podziały, pisze tak:

Komparatystyka jako forma badań literaturoznawczych – komparatystyka literacka – podlegała różnym transformacjom, dokonującym się zwłaszcza w humanistyce drugiej połowy XX wieku. Owe transformacje doprowadziły do wyodrębnienia się jej nowych nurtów badawczych – komparatystycznych studiów interdyscyplinarnych (na przełomie lat 60. i 70.) oraz komparatystycznych studiów kulturowych (na przełomie lat 80. i 90.). Ujmując rzecz najprościej, możemy dziś powiedzieć, iż w polu komparatystyki literackiej współistnieją trzy zasadnicze tendencje, które nazywam tutaj umownie: komparatystyką „tradycyjną”, komparatystyką interdyscyplinarną oraz komparatystyką kulturową. Ostatnia jest najbardziej zróżnicowana – w jej obrębie umieszcza się między innymi aktualne studia nad przekładem, studia etniczne i postkolonialne, studia feministyczne, genderowe i studia queer, studia nad tożsamością kulturową, tzw. studia performatywne, czy studia intermedialne (Hejmej 2010: 56-57).

Autor, zdając sobie sprawę z umowności takiego podziału, niewystarczalności zaproponowanych ram, mobilności i przenikania się wymienionych modeli, powiada jednocześnie, że najbardziej problematyczny jest model komparatystyki kulturowej, dodając, a właściwie utrzymując założenie, że literatura musi stanowić episteme wszelkich modeli i strategii komparatystyki, inaczej bowiem przerodzi się w studia kulturowe.

[...] Komparatystyka kulturowa – niezależnie od zorientowania indywidualnych propozycji (studia nad przekładem, studia mniejszościowe, feministyczne, postkolonialne, performatywne, intermedialne, itd.) – to praktyka interpretacyjna związana z literaturą (Hejmej 2010: 63).

Tzw. zwrot performatywny został zauważony w literaturoznawstwie i twórczo przepracowany. Losy tego zwrotu i korzyści interpretacyjne z niego wynikające dla nauki o literaturze opisuje w polskiej przestrzeni teoretycznej między innymi Anna Krajewska (Krajewska 2008; 2009; 2010; 2017; 2018). Wywodząc zjawisko performatywności z medium teatru i dramatu, pozostaje ona wierna episteme literatury. Wspominam o tym zdawkowo i pobocznie, gdyż chciałabym zaproponować zupełnie inne rozumienie performatywności i jej praktyk. A także zadać pytanie, co performatyka może zaproponować komparatystyce kulturowej, nie wikłając się w spory o ramy dyscypliny.

Performatyka nie narodziła się z kryzysu, próbując coś scalać, porządkować, ocalać czy przetwarzać i w tym sensie fundując czy potwierdzając swoje

istnienie jako dyscypliny. Performatyka narodziła się jako kryzys, jest nim. W wielości sformułowanych w jej polu teorii i metodologii, obszarów zainteresowań i strategii badawczych przejawia się zgoda i akceptacja, że jako dyscyplina humanistyczna niczego już nie ocali, nie pozbiera do wspólnego zbioru, nie wytworzy żadnej wykładni, która uprawomocni jej istnienie. Nie istnieje też żadna instytucja, która zapewni jej trwanie i tradycję. Performatyka nigdy nie znajdzie się na rozdrożach i nigdy nie dosięgnie jej kryzys. Nie doczeka się żadnego zwrotu, nikt nie powie o niej „nowa”, tym samym jej historia będzie eksperymentem i zadaniem dla wyobraźni.

## 2. „Jak gdyby”

Performatyka powstała w grudniu 2006 roku. Została powołana do życia wraz z publikacją polskiego przekładu książki Richarda Schechnera *Performance Studies. An Introduction* oraz z towarzyszącą jej premierze konferencji naukowej „Performance Studies: and Beyond”, której polska nazwa brzmiała: „Performatyka: perspektywy rozwojowe”. Oczywiście, badania nad performansami i performatywnością zjawisk kulturowych mają o wiele dawniejszą tradycję i historię, do grudnia 2006 roku nie nazywały się jednak performatyką. Nazwę *performatyka* wprowadził tłumacz polskiego wydania książki Schechnera, Tomasz Kubikowski – ustanawiając tym samym dyscyplinę. Wcześniej istniały *performance studies*, antropologia widowisk (projekt Leszka Kolankiewicza i jego zespołu). Istniały również różnorodnie definiowane i nazywane subdyscypliny wywodzące się przede wszystkim z wiedzy o teatrze. Wkrótce po zaproponowaniu terminu przez Kubikowskiego, Richard Gough, redaktor prestiżowego pisma „Performance Research”, przygotował numer zatytułowany „On Performatics” („Performance Research” 2008, vol. 13, no. 2), który zawierał ankietę przeprowadzoną pośród badaczy performansu z całego świata dotyczącą tego nowego pojęcia (Kosiński 2007; 2016). Dariusz Kosiński tak opisywał nowość terminu *performatyka*:

Jednocześnie przez swą nowość i odmiennność od terminu oryginalnego (performatyka to przecież nie to samo co studia performatywne czy studia nad performansem) wprowadzona przez Kubikowskiego nazwa dyscypliny stawia przed nami wyzwanie sformułowane w czasie spotkania promującego książkę: to, czym stanie się performatyka w Polsce, zależy o tego, co sami Polacy z nią zrobią (Kosiński 2016: 20).

Wyzwanie to wynikało z założeń i celu projektu *performance studies* stworzonego przez Schechnera – chodziło o intelektualną reakcję na zmiany zachodzące

w świecie, przemiany kulturowe, polityczne i społeczne, które coraz mniej da się czytać i interpretować, bo „coraz mniej są książką” (Kosiński 2016: 21), a coraz bardziej wymagają udzielenia odpowiedzi na różnego rodzaju scenariusze działań, ustanowień i przekształceń dziejącego się świata. Ten dziejący się świat i kulturę opisał Ryszard Nycz (Nycz), pokazując, że z rzeczowników stają się czasownikami, odsłaniając swoją performatywność.

Punktem wyjścia performatyki jest swego rodzaju redukcja epistemologiczna – nie zakłada się z góry, że się wie, co będzie przedmiotem badania, nie przyjmuje się też bezkrytycznie interpretacji ani nazw podsuwanych przez twórców i uczestników, ale za każdym razem, obserwując najdrobniejsze szczegóły, tworzy się poetykę niepowtarzalnego sposobu „robienia właśnie tego” (Kosiński 2016: 21).

Schechner i idący za jego propozycją Kosiński wskazują na otwartość dyscypliny, ufundowaną na otwartości źródłowego terminu. Schechner stwierdza przecież, że wszystko może być badane „jako” performans. Wszystkie zjawiska, nawet te, które nie są oznaczone i wyróżnione w danej kulturze jako performanse mogą być badane, „jak gdyby” były performansami. Najczęściej naruszają one lub podają w wątpliwość konteksty kulturowe, co wzmacnia potencjał krytyczny badań tychże zjawisk. W performatyce nie istnieje kryzys porównywalności, wynika to ze szczególnego rozumienia strategii „jak gdyby”.

„Jak gdyby” performatyki bliskie jest filozofii „jak gdyby” (*the philosophy of as if*) zaproponowanej przez Rosi Braidotti w intelektualnym dialogu z Gillesem Deleuzem i Félixem Guattarim i związanej z koncepcją stawania się podmiotu nomadycznego<sup>1</sup>. Nomadyczne stawanie się istniejące w bliskim związku z filozofią „jak gdyby” polega na intensyfikowaniu wzajemnych powiązań pomiędzy zjawiskami, doświadczeniami, zbiorami wiedzy. Jest nie tylko naśladowaniem, porównywaniem, stwarzaniem mimetycznych zestawień kulturowych, szukaniem wspólnych właściwości badanych zjawisk – „jak gdyby” odpowiada za kreatywny rodzaj stawania się podmiotu i jego relacji ze światem. Braidotti przywołuje performatywność jako metaforę dopełniającą zmiany i przeobrażenia wynikające z działania „jak gdyby”. „Praktyka «jak gdyby» jest techniką strategicznego umiejscawiania na nowo, aby ocalić to, czego potrzebujemy z przeszłości, aby wytropić ścieżki transformacji naszego życia tutaj i teraz” (Braidotti 2007: 113). Praktyka ta jest afirmacją płynnych przejść, niedomknię-

1 Zob. Braidotti 2009. O komparatystyce jako „nomadycznej dyscyplinie” pisze Hejmej (2010).

tych granic. W jej skład wchodzi strategię powtórzenia, porównywania, naśladownictwa, parodii, wszystkie te strategię posiadają potencjał otwierania przestrzeni analiz, interpretacji i ustanawiania nowych relacji. Alternatywne formy działań artystycznych czy społecznych, scenariusze zachowań, montaż kulturowe wsparte są krytyczną świadomością, której celem jest wytwarzanie zmian i transformacji (podmiotowych i kulturowych).

Krytyczna świadomość, dawanie odpowiedzi na zmiany zachodzące we współczesnym świecie, bycie pomiędzy i obok dyscyplin, kanonów, anachronicznych paradygmatów, spojrzenia z nowych miejsc, otwieranie nowych możliwości dla życia i myślenia – to kluczowe elementy charakterystyki tego, czym jest performatyka. W momencie kiedy rzeczywistość świata przynosi wciąż nowe tropy, nowe języki, postaci mowy, kulturowe wstrząsy, alternatywne możliwości historii, nomadyczne i figuratywne „jak gdyby” nie może zadowolić się zawsze spóźnionym teoretyzowaniem i objaśnianiem kolejnych zmian. Musi zrobić coś więcej i coś jeszcze. Kosiński rzecz ujmując tak:

Poszerzamy pole dyskusji teoretycznej zamiast wykonać dość podstawową pracę – badań nad tymi zjawiskami „jak gdyby” były performansami, które tworzą naszą rzeczywistość, poprzez które kształtuje się i rozwija nasze życie społeczne i indywidualne (Kosiński 2014: 91).

Kosińskiemu chodzi nie tylko o badanie przedstawień (performatyka przedstawień), a o badanie procesów performatywnych ustanowień (podmiotowych, tożsamościowych, kulturowych, międzygatunkowych) i wszelkich relacji wynikających z tych procesów. Tak rozumiana performatyka „jak gdyby”

sięga chętnie po przedstawienia i teksty kultury, bo potrafi z powodzeniem wykorzystać je jako materiał ukazujący interesujące ją zjawiska, a z zasady stara się myśleć poprzez analizy konkretnych przypadków, ale jej celem nie są badania przedstawień i tekstów, lecz wiedza o świecie, który – co fundamentalne dla tego myślenia – jest procesualnie konstruowany, komponowany i wykonywany [...] (Kosiński 2016: 34).

Performatywne „jak gdyby” nieodwracalnie zmieniło status teoretycznego i praktycznego wymiaru porównywania. Dokonało zerwania z przynależnym i określonym episteme po to, by stanowić próbę uchwycenia świata w jego zmienności i niepoznawalności. Albo jeszcze inaczej, performatywne „jak gdyby” ujawnia warunki epistemologiczne, w których czyni różnego rodzaju ustalenia i w jakich możliwa jest ich weryfikacja.

### 3. Slavs and Tatars

Przykładem realizacji performatyki „jak gdyby” są, w moim przekonaniu, działania kolektywu Slavs and Tatars. Z tego przede wszystkim powodu, że ich główną strategią artystyczną i badawczą jest porównywanie czegoś z czymś i badanie performatywnych procesów wytwarzających się w akcie porównywania. I co najistotniejsze, związki, podobieństwa, różnice ujawniające się podczas ich działań nie są poszukiwaniami, interpretacjami, stanowią raczej rodzaj ustanowień i performatywnie zaprojektowanych wizji przeszłości i wiedzy o niej.

Kolektyw artystyczno-badawczy Slavs and Tatars powstał w 2006 roku z inicjatywy dwójga anonimowych artystów – Polki mieszkającej w Tel Awiwie i Amerykanina irańskiego pochodzenia żyjącego i pracującego w Paryżu. Kolektyw zrzesza artystów i badaczy z całego świata, którzy wspólnie zajmują się przestrzenią Eurazji „znajdującą się na wschód od Muru Berlińskiego i na zachód od chińskiego Wielkiego Muru” (Slavs and Tatars, źródło elektroniczne). Mówią o sobie, że są „archeologami codzienności”, albo definiują się jako „faction of polemics and intimacies”. Iwona Kurz tak próbuje zinterpretować definicję, jaką się określają:

Z jednej strony *faction* to frakcja, organizacja w obrębie organizacji, grupa oporu w łonie utrwalonej instytucji, a za chwilę być może niebezpieczny suplement, który rozsadzi całość. W tym sensie grupa podkreślałaby swoją rolę inicjatywną i prowokującą, próbując wywołać ruch, ferment w obrębie utrwalonej debaty na temat relacji Wschodu z Zachodem oraz historii. Z drugiej strony *faction* oznacza również połączenie fikcji i faktów, narrację – faktycję? – opartą na płynnym przechodzeniu od wydarzeń do opowieści o nich, od historii do wyobrażeń i od marzeń do historii (w końcu często rodzi się ona z utopii) (Kurz, źródło elektroniczne).

Oba znaczenia włączone do definicji kolektywu odsłaniają główne strategie ich działań – poprzez język i translatorskie operacje na nim oraz poprzez wytwarzanie nieistniejących dotąd archiwów kulturowych, naruszają utrwalone dominanty zachodniego świata. Konceptualizują performatywność kultur<sup>2</sup> i różnic pomiędzy nimi. Negocjują z krytyczną świadomością postkolonialną. Przekład traktują jako formę komunikacji międzykulturowej. Praktykują kontrfaktualne narracje naukowe i fikcjonalne. Porównywanie i translacje języków,

2 O performatywności kultur w kontekście kryzysu komparatystyki pisała Gayatri Chakravorty Spivak (zob. Spivak).

kultur, wydarzeń historycznych funkcjonują jako formuły docierania do tego, co ważne tu i teraz.

Ich praktyka działania przypomina laboratorium, w którym łączą produkcję wiedzy z wytwarzaniem dzieł artystycznych, medium słowa z kulturowo lokalnym rękodziełem, doświadczenia zmysłowe z intelektualnym procesem konstruowania znaczeń. W tym z ducha (a raczej z konceptu teoretycznego) Latourowskim laboratorium zajmują się porównywaniem i translacją, rozumianymi jako proces ciągłych nawiązań, transfiguracji, translokacji, przemieszczeń i wskazywania nowych miejsc.

Pośród wielu projektów kolektywu Slavs and Tatars dwa wydają mi się najbardziej konkretyzujące praktyczną realizację performatyki „jak gdyby”. Pierwszy dotyczy działania pokazywanego i przeprowadzonego w różnych galeriach na świecie, zatytułowanego „79.89.09”. Był to projekt złożony z artystycznych interwencji i prezentacji efektów badań naukowych, udokumentowany w książce *Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz* (Slavs and Tatars). Całość projektu obejmuje tematycznie związki i relacje (wyperformowane) pomiędzy Polską i Iranem. Na projekt-instalację *Friendship of Nations* składało się wiele różnorodnych elementów. Wykłady performatywne, artefakty, rękodzieła (wyszywane tkaniny), murale. Wszystkie te elementy służyły ukazaniu rzeczywistych i spekulatywnie możliwych związków pomiędzy odmiennymi kulturowo, religijnie, politycznie, ekonomicznie historiami Polski i Iranu od XVII wieku do dzisiaj. Na początku XVII wieku Zygmunt Stary wysłał do Persji kupca ormiańskiego pochodzenia, niejakiego Sefera Muratowicza, żeby nabył słynne dywany na wyposażenie królewskiej siedziby na Wawelu. Persja była też jednym z dwóch krajów, które nigdy nie uznały rozbiorów Polski. Podczas II wojny światowej Iran przyjął ponad 110 tysięcy polskich uchodźców ze Związku Sowieckiego, w tym wielu nieletnich, co na czas jakiś zmieniło Isfahan w tzw. „miasto polskich dzieci”. Z Iraku pochodził też słynny niedźwiedź Wojtek, który przemierzył szlaki bojowe razem z żołnierzami Andersa. W obu krajach odbyły się rewolucje transformujące ich historię i współczesność – rewolucja irańska w 1979 roku i tzw. pierwsza Solidarność z roku 1980.

Dziesięć długich na dwa metry banerów z materiału, które stanowiły centrum instalacji, wykonały na zamówienie szwaczki z Łowicza i krawcy ze słynnej ulicy Naser Khosrow, jednej z najstarszych w Teheranie. Na zamówienie wyszyli na nich także popularne hasła i emblematy z rewolucji w obu krajach. Na przykład na jednym z banerów znalazło się przełożone na język perski ikoniczne graffiti ze stoczni w Gdańsku, a na innym szwaczki wyszyły po polsku napis: „Pomóż milicji – spałuj się sam!”. Uwagę odwiedzających przyciągały również tak zwane pająki, nadal popularny na polskich wsiach pogański symbol płodności



i dobrobytu. Kobiety przygotowują je jesienią z różnych materiałów: skorupki jajek, kolorowych papierków, wstążek, słomy i suszonych roślin, a następnie zawieszają u sufitu lub układają w kącie izby w podziękowaniu za obfite zbiory. W jednym z pajaków artyści zastąpili kwiaty wełnianymi frędzlami, typową ozdobą perskich dywanów. W innym ułożyli z kolei słomę w kształt islamskiego godła Iranu.

Cyfry z tytułu projektu nawiązują kolejno do rewolucji irańskiej, środkowo-europejskich przemian związanych z rokiem 1989, kryzysu finansowego i wyborów w Iranie w roku 2009. Z samego opisu projektu *Slavs and Tatars* domyślamy się, że zaproponowane przez kolektyw porównanie Polski z Iranem odbyło się tak, „jak gdyby” takie porównanie było możliwe. Możliwość została ustanowiona i zaprojektowana – wyobraźnia i fikcja połączyły się z historycznymi wydarzeniami, przekład języków wytworzył wspólnotę komunikacyjną ponad politykami tożsamości. Jak pisze wspomniana już Kurz:

Polsko-irański związek kryje w sobie możliwość przemyślenia na nowo współczesnej geopolityki, na nowo postawienie pytania o centrum – gdyby uznać, że dla dzisiejszej mapy świata podstawowe znaczenie ma ferment w łonie islamu oraz obalenie komunizmu, to nie ma powodu, by wydarzeniom tym przyglądać się ze stolic Zachodu (Kurz, źródło elektroniczne).

Możliwość przemyślenia tu i teraz za sprawą performatywnych procesów produkowania wiedzy pokazuje kolejny projekt kolektywu. Chodzi o wystawę zatytułowaną *Towarzystwo Szubrawców*, która pokazywana była w galerii Raster 30 lipca 2016 roku. I tym razem mieliśmy do czynienia z porównaniem potencjalnie nieporównywalnego: dziewiętnastowiecznej grupy intelektualistów wileńskich z sokiem z kiszonych ogórków. *Slavs and Tatars* tak tłumaczą koncept zaproponowanego porównania:

Często równolegle badamy rzeczy, które na pierwszy rzut oka w ogóle się ze sobą nie łączą. Biorąc pod uwagę najnowszą modę na eco-friendly, pomyśleliśmy, że nadszedł czas, żeby zastanowić się nad polityczną nośnością kiszenia czy też nad tym, jak upolitycznić koncept fermentacji. W przypadku rosnącej retoryki nacjonalistycznej w Polsce czy w Wielkiej Brytanii, co ujawniło się przy okazji głosowania nad Brexitem, fermentacja pozwala nam renegocjować rozumienie cudzoziemca. Można powiedzieć, że mikrob jest innym. Bakterie zazwyczaj postrzegają się jako coś złego. Obecnie wszystko pasteryzujemy, żeby je

pozabijać. To wahadło pasteryzacji rozkołysało się za daleko: do punktu, w którym likwidujemy czy eliminujemy wszelkie ryzyko. Fermentacja pozwala nam ująć mikroby czy bakterie jako pierwotnego cudzoziemca [*original foreigner*] i podać w wątpliwość nasz antropocentryczny świat (Czczot, Tatar, źródło elektroniczne).

Tematyka wystawy dotyczyła Innego, cudzoziemca, obcego, ujawnia to także przywołany w ramach wystawy ogórek trocki hodowany przez karaimów w podwileńskich Trokach.

Karaimi zainteresowali artystów-badaczy ze względu na niezwykłą politykę tożsamościową. Ta sekta judaizmu, która była obecna w polskiej, rosyjskiej i litewskiej historii, kilkakrotnie zmieniała swoją tożsamość etniczną i narodową, by uniknąć zewnętrznych zagrożeń, za każdym razem tworzyli inną narrację o swoim pochodzeniu. „Towarzystwo Szubrawców” pojawiło się w kolażu porównań, ponieważ artyści chcieli się dowiedzieć czegoś o polskim orientalizmie, dlatego zainteresował ich Józef Julian Sękowski. Kolektyw najbardziej pociągała w Szubrawcach przewrotność, ujmowanie się za grupami wyzyskiwanymi – chłopami, zwalczanie nieuctwa, opowiadanie się za kosmopolityczną tożsamością Polaków. A także to, że nie pasują do polskiej historiografii, że są obok dominującej historii, że nie mieli wpływu na kształtowanie się polskiego narodowego imaginarium. Na wystawie można było napić się soku z kiszonych ogórków, doświadczyć smaku fermentacji. Fermentacji myśli, kanonu literackiego i historycznego.

Ich praktyka zastosowana w opisywanym wyżej projekcie przypomina koncept historii ratowniczej jako historii potencjalnej zaproponowany i opisany przez Ewę Domańską (2014) w tym przede wszystkim aspekcie, w którym autorka definiuje historię ratowniczą jako tę, która ma za zadanie ustanawiać i ratować przyszłość. Analizując projekt historii potencjalnej, Domańska powołuje się na izraelską badaczkę Ariellę Azoulay. Domańska pisała:

Podjmując wątek konfliktu izraelsko-palestyńskiego, Azoulay zaproponowała projekt stworzenia archiwum obywatelskiego (fotograficznego archiwum „historii potencjalnej”), który rezygnuje z narzuconego w latach 1947-1950 podziału i ma na celu wydobycie z trudnej przeszłości takich obrazów i zaproponowanie takich, odmiennych oficjalnych interpretacji historii, które wskazują na możliwość współbicia Arabów i Żydów (Domańska 15-16).

W historii potencjalnej chodzi zatem o wyobrażenie sobie potencjalnych możliwości historycznych, przywracanie i wynajdowanie nieznanych dotąd

połączeń pomiędzy historycznymi wydarzeniami, postawami społecznymi, a przede wszystkim o odejście od narracji i obrazów wytworzonych z perspektywy państw narodowych. Chodzi także o przyjrzenie się temu, jak wiedza historyczna współcześnie może przyczyniać się do budowania możliwych wspólnot łączących różne narody, grupy etniczne i religijne.

Polityczność metafory fermentacji ujawnia się w porównywaniu i zestawianiu odmiennych znaczeń, ciał, fragmentów historii, symboli, które współtworzą się nawzajem. Splot faktów i fikcji, materiałów archiwalnych i domysłów jest wytworem oddziaływania na siebie nieporównywalnych elementów pochodzących z radykalnie różnych porządków. Analizując praktyki kontraduktualne dotyczące wytwarzania wiedzy i historii, Małgorzata Sugiera pisała:

Praktyki kontraduktualne pozwalają ulokować daną perspektywę nie tylko w określonym płcią biologiczną i kulturową ciele, lecz także w innych miejscach. Takich miejscach, które w danym momencie ułatwiają krytyczny stosunek do dominujących dyskursów, specyficznych dla nich krążących referencji, co pomaga dotrzeć do samych podstaw ich performatywności (Sugiera 183).

Sięganie po twory hybrydyczne, złożone, umożliwia unikanie wszelkich praktyk totalizujących i autorytatywnych, z drugiej zaś strony zwiększa odpowiedzialność za konstruowane tezy, czynione założenia czy alternatywne projekty badanych zjawisk.

Działania *Slavs and Tatars* wydają mi się najbardziej klarownym przykładem tego, jak można rozumieć praktyki dyscypliny, jaką jest performatyka. Powołana w odpowiedzi na kryzys dyscyplin humanistycznych, bierze udział w wytwarzaniu i opisywaniu zjawisk, które w żaden inny sposób nie mogłyby się pojawić w polu naszego widzenia.

Performatyka praktykuje wiedzę, krytycznie przygląda się strategiom jej produkcji, czynnie i sprawczo sytuuje się na pograniczach dyscyplin i nauk. A swoim kryzysowym istnieniem przypomina, że kultura (świat) coraz mniej są tekstami, a coraz bardziej performansami.

## | Bibliografia

Bilczewski, Tomasz. *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Kraków: Universitas, 2010.

- Braidotti, Rosi. *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. Aleksandra Derra. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- Braidotti, Rosi. „Poprzez nomadyzm”. Przeł. Aleksandra Derra. *Teksty Drugie* 6 (2007). S.107-127.
- Domańska, Ewa. „Historia ratownicza”. *Teksty Drugie* 5 (2014). S. 12-26.
- Foster, Hal. „Archiwa sztuki nowoczesnej”. Przeł. Paweł Polit. *Obieg* 22 (2007).
- Hejmej, Andrzej. „Interdyscyplinarność i badania komparatystyczne”. *Literatura i wiedza*. Red. W. Bolecki, E. Dąbrowska. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2006. S. 74-91.
- Hejmej, Andrzej. *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas, 2008.
- Hejmej, Andrzej. „Interkulturowość – literatura – komparatystyka”. *Teksty Drugie* 6 (2009). S. 34-47.
- Hejmej, Andrzej. „Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja”. *Teksty Drugie* 5 (2010). S. 53-64.
- Hejmej, Andrzej. „Komparatystyka i (inna) historia literatury”. *Ruch Literacki* 4-5 (2012). S. 401-422.
- Hejmej, Andrzej. *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas, 2013.
- Hejmej, Andrzej. „Nowa komparatystyka i comparatisme quand même”. *Rocznik Komparatystyczny* 6 (2015). S. 91-106.
- Kosiński, Dariusz. „Tratwa i cuma”. *Didaskalia* 77 (2007). S. 121-124.
- Kosiński, Dariusz. „Performatyka – na co komu ten klucz?”. *Performance Studies: Sources and Perspectives / Performatyka: źródła i perspektywy*. Red. J. Tyszka. Poznań: Wydawnictwo „Kontekst”, 2014. S. 58-76.
- Kosiński, Dariusz. *Performatyka w(y)prowadzenia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Krajewska, Anna. „Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie”. *Przestrzenie Teorii* 9 (2008). S. 143-162.
- Krajewska, Anna. „Performatywność reprezentacji”. *Przestrzenie Teorii* 28 (2017). S. 7-17.
- Krajewska, Anna. „Humanistyka performatywna”. *Przestrzenie Teorii* 29 (2018). S. 31-86.
- Krajewska, Anna. *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.
- Krajewska Anna, Ulicka Danuta, Dobrowolski Piotr, red. *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.
- Kurz, Iwona. „Nie chcemy być nowocześni”. Web. 14.01.2020. <<https://tinyurl.com/yaz3f387>>

- Kuziak, Michał. „Komparatystyka na rozdrożu”. *Porównania* 4 (2007). S. 11-20.
- Nycz, Ryszard. *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017.
- Slavs and Tatars. *Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz*. London: Book Works, 2013.
- Slavs and Tatars. Web. 12.01.2020. <<https://slavsandtatars.com/about>>
- Sok z kiszzonek. *Rozmowa z Slavs and Tatars*. Rozmawiają Katarzyna Czczot i Ewa Tatar. Web. 15.01.2020. <<https://tinyurl.com/yahf7r4g>>
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.
- Sugiera, Małgorzata. „Praktyki kontrfaktualne w narracjach naukowych i fikcyjnych”. *Teksty Drugie* 1 (2017). S.176-186.

## | Abstrakt

ŁUCJA IWANCZEWSKA

### Slavs and Tatars i performatywna propozycja dla polskiej kulturowej komparatystyki

Artykuł stanowi spojrzenie na polską komparatystykę kulturową przez pryzmat performatyki rozumianej jako badanie procesów performatywnych ustanowień. Autorka pokazuje, że performatyka może stać się propozycją dla metodologii komparatystycznych. Analizując strategię kolektywu artystyczno-naukowego Slavs and Tatars, pokazuje, jak w sposób performatywny produkowana jest wiedza, historia, jak tworzą się relacje i zależności pomiędzy dyscyplinami wiedzy i tekstami kulturowymi.

**Słowa kluczowe:** performatyka, komparatystyka kulturowa, Slavs and Tatars

## | Abstract

ŁUCJA IWANCZEWSKA

### Slavs and Tatars and the Performative Proposal for Polish Comparative Culture Studies

The article is a view of Polish comparative culture studies through the prism of performance science understood as the study of performative processes of establish-

ments. The author shows that performance can become a proposal for comparative methodologies. By analyzing the strategies of the artistic and scientific collective Slavs and Tatars, she shows how knowledge and history are produced in a performative way, how dependencies and relationships between disciplines of knowledge and cultural texts are created.

**Keywords:** performance studies, comparative culture studies, Slavs and Tatars

#### | Nota o autorze

**Łucja Iwanczewska** – dr, adiunkt w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i podyplomowych studiów z zakresu Gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek monograficznych: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramataми Stanisława Ignacego Witkiewicza* oraz *Samoprezentacje. Sade i Witkacy*. Laureatka konkursu wydawniczego organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Zajmuje się zagadnieniami performatywności zjawisk kultury współczesnej ze szczególnym uwzględnieniem sztuk performatywnych. Publikowała w „Dialogu”, „Didaskaliach”, „Performerze”, „Polish Theatre Journal”, „Nowej Dekadzie Krakowskiej”, „Kontekstach”, „Tekstach Drugich”, w wielu pracach zbiorowych polskich i zagranicznych. Aktualnie przygotowuje autorską monografię *Nieudane emancypacje. Polski (de)montaż kulturowy lat 90.*

**E-mail:** [lucja.iwanczewska@uj.edu.pl](mailto:lucja.iwanczewska@uj.edu.pl)

**ORCID:** 0000-0002-2257-7017