

Performatyka – teoria katastrof?¹

ABSTRACT. Wojnowski Konrad, *Performatyka – teoria katastrof?* [Performance studies – the theory of catastrophes?]. „Przestrzenie Teorii” 22. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 117–138. ISBN 978-83-232-2827-1. ISSN 1644-6763.

The author of *Performatyka – teoria katastrof?* [“Performance studies – the theory of catastrophes?”], which is a cross-sectional investigation into performance studies, tracks the trains of thought about catastrophes in different theories of performativity, ranging from J. L. Austin’s to Jon McKenzie’s ideas. Of particular interest is how particular theoreticians integrate the term ‘catastrophe’ into their conceptual frameworks and how they evaluate it. By criticizing the approach taken by Judith Butler, who postulates “melancholic performance studies”, which brings to mind Adorno’s idea that is explicated in *Minima Moralia (traurige Wissenschaft)*, the author tries to show how we can productively use Austin’s theses that are presented in the first chapters of his famous *How to Do Things with Words*. In the author’s opinion, Austin allows us to approach communicational catastrophes from a different perspective, which is often forgotten, i.e. of the functioning of contextual systems. It is shown that the tension between felicity and infelicity may be at the core of the popularity of performativity which is understood as a tool for researching contemporary cultural phenomena.

Wyobraźmy sobie taką sytuację: autor tego tekstu z powodu jakiejś zwyczajnej, „codziennej” katastrofy [katastrofa I] nie dostarcza go na czas, wprawiając w konfuzję redakcję i dezorganizując pracę nad kolejnym numerem czasopisma [katastrofa II]. Oczywiście, uruchomione zostają odpowiednie procedury, by ukryć to przed odbiorcą, jednak pewna struktura jest już naruszona i nie da się zupełnie zamaskować braku oczekiwanego tekstu. Mamy więc dwie katastrofy lub też dwie metafory katastrof, z których każda proponuje nam nieco odmienne rozumienie tego zjawiska: pierwsza odsyła nas do pewnej przygodności natury, druga do zaprogramowanych społecznie struktur i mechanizmów. Pytanie, jakie chciałbym postawić w tym tekście, brzmi wobec tego następująco: czy performatyce w ogóle zdarza się zajmować takimi niefortunnymi wydarzeniami/zachowaniami, czy też przypadkiem zawsze się nimi nieuchronnie zajmuje, choć nie robi tego świadomie? I jeżeli – jak będę starał się dowiedzieć – bliższa prawdy jest druga możliwość, to czy przypomina ona bardziej losową katastrofę naturalną [I], czy strukturalno-organizacyjną [II]?

¹ Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki na podstawie decyzji numer UMO-2013/09/N/HS2/02341.

Zanim jednak przejdziemy do związków między performatyką (a dokładniej: pojęciem performatywności) a katastrofą, warto zwrócić uwagę na popularność, jaką cieszy się ta druga – jako forma zakłócenia, błędu, *glitchu* lub szumu – we współczesnej refleksji kulturoznawczej i medioznawczej. Katastrofę wchłonęła nie tylko współczesna sztuka i filozofia, ale także kultura popularna, zwłaszcza w wydaniu ironiczno-hipster-skim, dla której pewien rodzaj porażki, niepowodzenia stał się mniej skompromitowaną formą subwersji. O ile bowiem praktyki subwersywne stały się podejrzane ze względu na swoje uwikłanie w utopie lat sześćdziesiątych (i późniejsze), o tyle błąd, przypadkowość i niedbałość zdają się gwarantować pewną dozę niewymuszonego indywidualizmu: zdając się na przypadek (często starannie zainscenizowany), unikamy oskarżenia o naiwność rozumianą jako nasz stosunek do konsumpcji. Jednak to nie kulturoznawcze oblicze tego zjawiska stanowi przedmiot moich rozważań, a jego wymiar filozoficzny. Do najważniejszych badaczy katastrofy należy dziś Paul Virilio, jeden z najbardziej osobnych i specyficznych medioznawców, który zajmuje się (negatywnym) wpływem technologii na dzisiejszą cywilizację. Posługując się kategoriami z socjologii, współczesnej fizyki oraz teorii mediów, podnosi prędkość do rangi kluczowego pojęcia, które pozwala zrozumieć przemiany dzisiejszego świata. W miarę postępu technologizacji i militaryzacji życie człowieka – jak pisze Dieter Mersch – stało się częścią „dynamiki rosnących przyspieszeń, przy czym nie chodzi o przyspieszenie rozwoju techniczno-naukowego, lecz o dosłownie rozumiane eskalujące prędkości”². Mersch rozumie media jako wehikuły w sensie dosłownym, a w ich naturze leży dążenie ku coraz większym prędkościom. Wspomniany Virilio za Janem Pawłem II nieraz sięga po pojęcie „cywilizacji śmierci” Romano Guardiniego i krytykuje wielkość przemian kulturowych: od wprowadzenia nowych strategii wojennych w XVIII wieku po skonstruowanie Wielkiego Zderzacza Hadronów. Dla niego te przemiany są powodem głębokiego niepokoju i prowadzą do znikania świata – przechodzimy od „nadmiaru prędkości do bezruchu, od nadświeatlenia do ślepoty”³. Stwierdzenie, że ruch stanowi o niepewnej ontologii nowoczesności, logicznie prowadzi do przyznania uprzywilejowanej roli katastrofie, która stanowi integralną część nowego porządku świata: „Wypadek nie jest już jak dawniej czymś nieoczekiwanym i wyjątkowym, a raczej czymś oczekiwanym i przerażającym; czymś, co ma w zwyczaju powtarzać się bezustannie i w coraz szybszym rytmie”⁴. Viri-

² D. Mersch, *Teorie mediów*, tłum. E. Krauss, Warszawa 2010, s. 167.

³ Tamże, s. 182.

⁴ P. Virilio, *Der integrale Unfall*, tłum. J. Mersmann, [w:] *Die Unordnung der Dinge*, red. Ch. Kassung, Bielefeld 2009, s. 7.

lio zwraca uwagę na fakt, że historia XX wieku to w dużej mierze historia wielkich katastrof – od „Titanica” do World Trade Center. To zaś stanowi poważne wyzwanie dla artystów i humanistów. Pisze więc o „konieczności otwarcia w Berlinie lub gdziekolwiek indziej nawet jeżeli nie ‘muzeum wypadków’, to przynajmniej ‘konserwatorium katastrof’ lub nawet prawdziwego UNIWERSYTETU KATASTROF”⁵. Myśl Virilio zainspirowała wielu medjoznawców i filozofów w Niemczech, dla których błędy w funkcjonowaniu maszyn i systemów stały się jednym z najważniejszych przedmiotów badań⁶.

Na pewno do listy pokrewnych tematów należy dodać również fascynację *glitchem* w net-arcie oraz szumem w muzyce, gdyż także one wyżej waloryzują błąd/przypadek niż harmonijnie pomyślaną i bezbłędnie działającą strukturę. Doczekały się one zresztą szerokiego omówienia w jednym z ostatnich numerów „ha!artu” poświęconym „estetyce szumów”:

Estetyzacja szumów polega na nobilitacji i naturalizacji zakłóceń, na uczynieniu z nich efektu i przedmiotu artystycznego. Estetyką staje się to, co usterkowe, nieskończone czy wybrakowane, gdyż uznaje się je za coś autentycznego i codziennie doświadczanego⁷.

Szum, błąd i zakłócenie zmuszają autorów numeru do otwarcia refleksji estetycznej na dyskursy niehumanistyczne: matematykę, informatykę, a zwłaszcza teorię informacji oraz cybernetykę. Do listy tej można dodać także performatykę, która – jak chciałbym pokazać – nieustannie odnosi się do różnego rodzaju katastrof. Żeby tego dowieść, postanowiłem przyjrzeć się podstawowym założeniom teoretycznym, które przyjmują najważniejsi performatycy na świecie, by następnie rozpatrzyć związki między performatywnością a katastrofą.

W centrum performatyki jako dyscypliny badawczej, jeżeli oczywiście założyciel, że ma ona centrum, gdyż wielu performatyków stara się dziś to podważyć⁸, znajduje się kategoria performatywności. Być może trafną metaforą (ale nie analogią!) takiej sytuacji byłoby przywołanie relacji

⁵ Tamże, s. 8.

⁶ Do najważniejszych prac na ten temat należą, m.in., wyżej wymieniona antologia *Die Unordnung der Dinge* oraz książka Markusa Rautzenberga, *Die Gegenwendigkeit der Störung: Aspekt einer post-metaphysischen Präsenztheorie*, Berlin 2009.

⁷ U. Pawlicka, *Wstępne rozpoznanie estetyki szumów: od kubizmu do glitch artu*, „ha!art” 2012, nr 37, s. 14.

⁸ Taka mniej więcej intencja przyświeca autorom publikacji *Contesting Performance*, red. J. McKenzie, H. Roms i C.J.W.-L. Wee, New York 2009. Autorzy we wstępie podkreślają wagę otwarcia metodologii performatycznej w obliczu instytucjonalnej globalizacji (i jednocześnie globalizacji) dyscypliny. Proponowane przeze mnie podejście pod żadnym względem nie jest wymierzone przeciwko takiemu stanowisku, gdyż stanowi raczej próbę krytycznego odczytania aparatu pojęciowego kanonicznych tekstów performatyki.

między ontologią a bytem jako fundującym dla dyscypliny pojęciem. Inaczej jednak niż w tej gałęzi filozofii, performatywność to nie przedmiot badań; to nie coś, co należy uzasadnić, a następnie dogłębnie zanalizować. Stanowi ona raczej pewnego rodzaju punkt odniesienia, który wyznacza podstawowe ścieżki dla badaczy, a wiele z nich niejednokrotnie prowadzi do punktu wyjścia, wskazując tym samym na potrzebę krytycznej weryfikacji kluczowego terminu. W tym sensie performatyka nie tylko, jak pisze Małgorzata Sugiera, wytwarza przedmiot swoich badań⁹, ale musi także *ad hoc* określać własne granice, formułować na nowo podstawowe pojęcia (lub pożyczać je od innych dyscyplin, jak teoria *queer*, antropologia lub nowy historycyzm) i – wreszcie – odpowiednio reagować na dynamicznie zmieniające się środowisko. Ujmując rzecz nieco inaczej, performatyka nie bada przedmiotów (na przykład artefaktów kultury), lecz sposoby zachowania. Nie wyklucza to jednak możliwości formułowania i rozstrzygnięcia wewnętrznych aporii, spośród których wiele wiąże się właśnie z kluczową relacją dotyczącą rozumienia tego, czym jest performatywność, a mianowicie dynamiką między fortunnością a niefortunnością aktów mowy. Właśnie temu drugiemu zjawisku chciałbym poświęcić więcej uwagi, przyglądając się zmianom jego rozumienia lub nieoczekiwanym powrotom tego podstawowego zagadnienia w historii pojęcia performatywności. Innymi słowy, interesuje mnie stosunek performatyki do katastrofy – nieoczekiwanego zdarzenia, będącego najczęściej zaburzeniem w funkcjonowaniu jakiegoś mechanizmu/procesu: komunikacji (Austin), startu promu kosmicznego (McKenzie) i performansu artystycznego (Phelan). Chociaż wiele teoretycznych prac z dziedziny performatyki nie odwołuje się bezpośrednio do twórczości Johna Langshawa Austina, to jednak w takiej lub innej formie wikła się w tematykę napięcia (w niedialektycznym sensie) między fortunnością a niefortunnością, które – być może – w ogóle stanowi źródło potencjału i produktywności omawianego pojęcia jako narzędzia badania współczesnej kultury. Chciałbym więc w tym tekście przyjrzeć się performatyce jako pewnego rodzaju systemowi operacyjnemu, pozwalającemu analizować różnego rodzaju zjawiska z pogranicza technologii oraz kultury, a także zająć się rozpoznaniem pewnych elementów jego kodu źródłowego. Moim zdaniem, większość teorii performatycznych (z obszaru *performance studies*) odnoszących się do Austinowskiej performatywności wikła się także – mniej lub bardziej świadomie – w rozważania na temat katastrof i szeroko rozumianej niestabilności komunikacji.

⁹ M. Sugiera, *Być jak baron Münchhausen, czyli performatywność i performatyka*, „Dialog” 2012, nr 5, s. 76–89.

Austin i katastrofa komunikacji

Mamy rok 1962, apogeum kryzysu kubańskiego; proboszcz w niewielkim miasteczku w Kornwalii chrzci statek i stoi przed wyborem między dwiema nazwami. Austin w *How to Do Things with Words* rozpatruje dwa przykłady, które legną u podstaw jego teorii performatywów: pierwsza nazwa, fortunna, to „Królowa Elżbieta” – zachowawczy, bezpieczny wybór, który na pewno spotka się ze społeczną i instytucjonalną aprobatą; druga, bardziej ryzykowna i trudniejsza do wyobrażenia, to „Stalin” (musimy wbrew logice założyć, że miejscowy proboszcz to również fanatyczny komunista, którego nagle naszła ochota, by ujawnić swoje poglądy). Angielskiego językoznawcę interesują dwa aspekty analizowanej sytuacji: natura tych wypowiedzi oraz ich konsekwencje. Jego pierwsza, przełomowa z punktu widzenia filozofii języka, obserwacja dotyczy kwestii referencji. Otóż, zdaniem Austina, wypowiedź „Nadaję ci imię...” nie tyle odnosi nas do wcześniej istniejącej rzeczywistości, ile stwarza nową. „Zbyt długo filozofowie hołdowali przekonaniu, że ‘stwierdzenie’ służyć może jedynie ‘opisowi’ jakiegoś stanu rzecz lub ‘wyrażeniu jakiegoś faktu’, który musi być albo prawdziwy albo fałszywy”¹⁰. A zatem sytuacja komunikacyjna nie musi koniecznie odsyłać do jakiegoś uprzedniego wydarzenia, a tym samym stanowić rodzaj podwojenia rzeczywistości i ucieczki od niej – akt mowy sam jest wydarzeniem jako takim. Statek staje się „Królową Elżbietą” dopiero w momencie „wypowiedzenia zaklęcia”, które sprawia, że dana jednostka wkracza do pewnego symbolicznego uniwersum, a jednocześnie „zabezpiecza się” przed różnymi losowymi zdarzeniami. Wszystkiemu zaś towarzyszy równoległe działanie fizyczne, czyli rozbicie butelki szampana o burtę. Nie chodzi tutaj o zupełne zniesienie referencyjnej funkcji języka, lecz raczej o podporządkowanie jej dominującej funkcji performatywnej. Innymi słowy, każdy akt komunikacji to pewne wydarzenie, nie każdy jednak zmierza do opisu rzeczywistości: „[Performatywy] A. nie opisują lub donoszą nam o czymkolwiek, nie są ani ‘prawdziwe’ ani ‘fałszywe’; i B. wypowiedzenie zdania jest – lub stanowi część – działania, które normalnie określilibyśmy jako mówienie czegoś”¹¹. Jak zauważa Filip Białek, performatyw nie jest więc znakiem, lecz „jego specyficznym użyciem”¹². A zatem, już na bardzo podstawowym poziomie znajdujemy się w uniwersum niestabilności – nie istnieją utrwalone znaczenia, a język znajduje się w ciągłej i twórczej relacji ze światem, a właściwie jest jego częścią.

¹⁰ J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, London 1962, s. 1.

¹¹ Tamże, s. 5.

¹² F. Białek, *SEC*, cz. IX: *Austin*, <<http://demsec.blogspot.com/2012/01/sec-cz-ix-austin.html>>, dostęp: 15.08.2013.

Co jednak zrobić w sytuacji, kiedy kategorie prawdy i fałszu przestają pełnić funkcję ostatecznych instancji wiążących język ze światem (a zarazem je oddzielających poprzez zapośredniczenie)? Austin na miejsce referencji wprowadza kategorię okoliczności: „Mówiąc ogólnie, dla wypowiedzi kluczowe jest to, by okoliczności były w pewien sposób (lub na pewne sposoby) odpowiednie. To także kluczowe, by mówiący lub inne osoby także wykonywały pewne akcje, ‘fizyczne’, ‘umysłowe’ lub po prostu wypowiadały kolejne słowa”¹³. To zatem zmieniający się dynamicznie kontekst decyduje do pewnego stopnia o wymowie komunikatu. Zamiast mówić o syntaksie, gramatyce czy znaczeniu, Austin lokuje język w uniwersum możliwie szeroko rozumianych działań: kształtowania dyskursu, mającego wymiar nie tylko językowy, ale również instytucjonalny, (kognitywnej) aktywności mózgu lub fizycznych operacji w przestrzeni. A zatem pierwsze wykłady w *How to Do Things with Words?* sugerują możliwość odczytania podstawowych założeń jego myśli bardziej jako wstępu do teorii komunikacji (i informacji) niż klasycznej teorii języka¹⁴. Zaznaczam, że w tym momencie odnoszę się do pierwszego etapu rozwoju jego myśli – pierwszych rozpoznań natury performatywu – pomijając zupełnie systematyczny trójpodział wymiarów komunikacji na lokucję (referencję), illokucję (perswazję) i perlokucję (wymiar „performatywny”), kiedy Austin doszedł do wniosku, że wszystkie wypowiedzi mają pewien performatywny wymiar (to znaczy, że należy je rozpatrywać w kontekście, od którego zależą, na przykład przez to, że rozmówca zakłada pewną wiedzę u współrozmówcy). W tym sensie nie interesuje mnie całość spuścizny Austina, rozumianej jako skończony i samowystarczalny system (jak zwracało uwagę wielu komentatorów, taki system nigdy nie powstał), a jedynie pewien jej fragment, w którym odkrywa on nowy sposób rozumienia języka oraz podejmuje się określenia relacji między kluczowymi – z mojej perspektywy – terminami: performatywność i katastrofa. W centrum mojego zainteresowania znajduje się zatem raczej „wczesny Austin” niż jego późniejsze, dojrzałe wykłady, w których starał się pogodzić swoje odkrycia z tradycją wcześniej jawnie kontestowaną.

¹³ J.L. Austin, dz. cyt., s. 8.

¹⁴ N.K. Hayles pisze, że „niepowodzenie” Austina na polu cybernetyki wiąże się ze zbyt mocnym zakorzenieniem jego teorii w symbolicznym, a nie funkcjonalnym rozumieniu języka (też, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago–London 1999, s. 274). Jednak jego pierwsze wykłady wcale nie sugerują takiej konieczności, a „performatyw” podlega bardziej prawom komputacji (i funkcjonalności) niż sygnifikacji. Zainteresowanie Austina fonosemantyką (symbolizmem dźwiękowym) może sugerować chęć przewyżnienia impasu między tymi dwoma wymiarami rozumienia języka.

Przechodząc bezpośrednio do rozważań na temat „katastrofy”, powrócę do pytania: czym „wczesny Austin” proponuje zastąpić logiczne kategorie prawdy i fałszu? Kluczowa okazała się dla niego kategoria środowiska, zastępująca metafizyczną koncepcję prawdy. Austin pisze o języku, rozumiejąc go przede wszystkim jako treść komunikacji i spoglądając na niego głównie z perspektywy funkcjonalności i praktyki użycia. Zamiast opozycji prawda/fałsz pojawia się wtedy para terminów – fortunność/niefortunność. Co ciekawe, to właśnie niefortunność jako pierwsza przykuwa uwagę Austina, który trzeci wykład w całości poświęcił różnego rodzaju błędom, porażkom i katastrofom komunikacji. Jak odnotował, nie każda próba ochrzczenia statku lub zawarcia ślubu kończy się przecież powodzeniem. Aby tak się stało, wypowiedź musi znajdować się w zgodzie ze swoim otoczeniem, to znaczy realizować odpowiednie konwencje i procedury. Ponadto musi zachodzić zgodność między daną kwestią a wypowiadającą ją jednostką, sama procedura powinna zostać wykonana poprawnie i do końca, a także – co stanowi już warunek innego typu – wypowiedź powinna wynikać z określonego stanu emocjonalnego mówiącego i pozostawać z nim we względnej równowadze. O ile trzy pierwsze warunki wydają się oczywiste i sugerują rozumienie języka w kategoriach procedur oraz systemów, o tyle ostatni przysparza więcej problemów, można go bowiem potraktować jako próbę ratowania wypowiadającego się podmiotu, który w zgodzie z własnymi przekonaniami i uczuciami posługuje się językiem. Istnieje jednak inna możliwość: chodzi o zgodność „oprogramowania” z materialną podstawą. Zwrócenie uwagi na kontekstualność wypowiedzi nie wystarcza. Jeżeli sprowadzimy filozofię komunikacji Austina do prostej konstatacji o rozstrzygającej roli kontekstu (Austin używa terminu „otoczenie”), to znajdziemy się bliżej Jacques’a Derridy lub Charles’a S. Pierce’a (jeden znak odsyła nas do drugiego i tak *ad infinitum*) albo też naiwnego postmodernizmu, w którym wszystko jest konstrukcją, co usuwa na dalszy plan materialność komunikacji. W tym momencie jednak szczególnie istotna wydaje się możliwość rozróżnienia między fortunnością a niefortunnością. Takie postawienie sprawy sugeruje już istnienie pewnego na poły materialnego mechanizmu, którego działanie możemy weryfikować (choć to bardzo trudne). Dzięki temu język nie stanowi czysto konwencjonalnej konstrukcji, lecz – za sprawą emocji – wchodzi w związek ze światem ciał i rzeczy. Istnieje jeszcze wiele tropów w tekście Austina, które sugerują możliwość zniesienia figury mocnego podmiotu. Kiedy analizuje on gry karciane i wypowiedź „sprawdzam”, to pokazuje, że ma ona sens jedynie w określonych warunkach i przy odpowiednim funkcjonalnym usytuowaniu (gracz ma prawo powiedzieć „sprawdzam”). Słowo w mniejszym zatem

stopniu odnosi się do jednostki, w większym zaś do jej umiejscowienia na strategicznej planszy. Taką interpretację zdaje się również potwierdzać termin, jakim posługuje się Austin dla opisu tego, co dzieje się w chwili, kiedy wymienione wyżej warunki nie zostają spełnione. Określa on je mianem *misfires* (niewypały), czyli posługuje się słowem o jednoznacznie technicznej i militarnej konotacji, które zaczęło funkcjonować dopiero w erze broni palnej w XVIII wieku¹⁵: „Wypowiedź stanowi niewypał, gdy aplikowana procedura zostanie zabroniona lub spartaczona (*botched*), a nasz akt (ślubu etc.) jest nieważny lub pozbawiony efektu etc.”¹⁶. Austin, definiując katastrofy komunikacyjne jako niewypały i partactwa, sięga po słownik techniczny: mówi o błędnie ukierunkowanych i zrealizowanych procedurach. Brak uznania (*misinvocation*), błędy zastosowania (*misapplication*) i wykonania (*misexecution*) stanowią więc dla niego podstawowe typy katastrof, wydarzających się w rządzonym przez konwencje i procedury języku.

Austin kończy swoje rozważania na temat kategorii niefortunnności następującym hipotetycznym pytaniem: „Kiedy ksiądz dopełniał aktu chrztu pingwinów, był on nieważny dlatego, że procedura chrztu nie znajduje zastosowania w przypadku pingwinów, czy też dlatego, że nie istnieje procedura zdolna chrzcic cokolwiek innego poza ludźmi?”¹⁷. Zastanówmy się nad tym, co oznacza to dla teorii komunikacji, a w szczególności dla terminu „niefortunnność” Austina. Na pierwszy rzut oka widać, że stawką nie jest tu znaczenie – ani przez chwilę na horyzoncie nie pojawia się widmo problemu referencji. Pierwsza możliwość mówi o niedostosowaniu procedury do warunków zewnętrznych – sam mechanizm działa poprawnie, ale po prostu znalazł nieodpowiednie zastosowanie: procedura chrztu i jej wewnętrzna logika uniemożliwia wykonanie go w odniesieniu do pingwina (na przykład dlatego, że nie dotyczy go założony grzech pierworodny). Według drugiej możliwości problem wiąże się po prostu z niedostosowaniem procedury, która zmieniona, mogłaby zostać z powodzeniem przeprowadzona. W obu wypadkach chodzi o odpowiednią organizację systemu i jego działania – akt chrztu zakończy się katastrofą, o ile narazi celebrianta na śmieszność, gdyż przeprowadzana ceremonia obejmuje tylko określone zmienne. W tym sensie chrzest pingwina jest błędem w systemie konwencji kulturowych, a śmieszność/absurdalność sytuacji wynika z reakcji na ten błąd – z próby „usunięcia” go z systemu, nim w konsekwencji doprowadzi do zaburzenia (i – najczęściej – degradacji) procedury chrztu w jej obecnym kształcie.

¹⁵ <<http://dictionary.reference.com/browse/misfire>>, dostęp: 20.09.2013.

¹⁶ J.L. Austin, dz. cyt., s. 16.

¹⁷ Tamże, s. 24.

Rytuwały i ceremonie to akty *stricte* konwencjonalne, toteż także o nich należy myśleć jak o swego rodzaju programach stworzonych do „obsługi społeczeństwa” (w tym sensie program „koziół ofiarny” wprowadza się dla skanalizowania przemocy w danej grupie itd.).

W tym krótkim wprowadzeniu w zagadnienie katastrofy u Austina zależało mi przede wszystkim na tym, by podkreślić te aspekty jego filozofii, które otwierają perspektywy rozumienia języka w kategoriach systemów i technologii. Na podobny aspekt zwrócił uwagę także James Loxley, którego opinia może posłużyć jako podsumowanie:

W gruncie rzecz myślenie o performatywności naznacza od czasu Austina pewien duch maszyny. Nie należy rozumieć maszyn jedynie jako narzędzi dla realizowania ludzkich celów, lecz przede wszystkim widzieć w nich środki do produkowania standaryzowanych wyników w zgodzie z powtarzalnymi i regularnymi sekwencjami. Wtedy akty mowy ze względu na swój konwencjonalny wymiar, zaczną przypominać swego rodzaju maszyny¹⁸.

Takie, skądinąd nietypowe, spojrzenie na teorię aktów mowy umożliwia także reinterpretację kategorii katastrofy: pragmatyczne rozumienie języka w ujęciu Austina pozwala rozumieć performatywność jako zdolność do dynamicznego zachowywania się systemów i ich podatność na błąd. Jego próba zmierzenia się z problemem działania (zamiast bycia) języka przypomina wczesne próby rozpoznawania funkcjonowania mózgu człowieka – właśnie ze względu na różnego rodzaju dysfunkcje i uszkodzenia. Dyskurs i zasady komunikacji, rozumiane jako coś plastycznego, uniemożliwiają Austinowi sformułowanie pełnego kodeksu fortunności. Nie oznacza to wszakże, że nie można wysledzić błędu, który ma w tym wypadku charakter czysto funkcjonalny (a nie ontologiczny lub etyczny).

Derrida i plagi znaków

Problemy performatywności i niefortunności aktów mowy powracają jako kluczowe zagadnienie w tekście *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. Jacques Derrida stara się w nim bowiem zdekonstruować możliwość rozróżnienia między tym, co w komunikacji udane, a tym, co nieudane. Bezpośrednio odnosi się przy tym do wykładów Austina, krytykując podstawowe założenia teorii aktów mowy. Nie wdając się w bardziej ogólne rozważania na temat teorii znaku, chciałbym zwrócić uwagę na dwa wątki w tym artykule, które bezpośrednio wiążą się z tematem katastrofy. Już na samym początku tekstu Derrida zadaje pytania o to, czy możemy

¹⁸ J. Loxley, *Performativity*, London–New York 2007, s. 91.

„komunikować komunikację” i co tak naprawdę rozumiemy pod tym pojęciem. Zwraca zatem uwagę na niesemantyczny wymiar komunikacji, rozumianej jako ruch wehikułów:

Otóż słowo *komunikacja* [...] otwiera pewien obszar semantyczny, który właściwie nie ogranicza się do semantyki, do semiotyki, a tym bardziej do językoznawstwa. W semantycznym obszarze słowa *komunikacja* mieści się to, że oznacza ono także ruchy niesemantyczne. Pewne przynajmniej tymczasowe odwołanie do języka potocznego i do dwuznaczności języka naturalnego uczy nas tutaj, że można na przykład *przekazać jakiś ruch* albo że może zostać przekazane pewne drganie, pewien wstrząs, pewne przemieszczenie sił – przez co rozumiemy, że mogą one ulec propagacji, transmisji¹⁹.

Derrida zauważa, że komunikacji nie możemy zawęzić do prostego procesu wymiany i negocjacji znaczeń. Ma ona pewien wymiar performatywny, czyli posługiwanie się znakami oznacza pewne wydatkowanie i transmisję energii: żeby coś przekazać, musimy włożyć w to odpowiednią pracę. Jego zdaniem nie da się zredukować komunikacji do problemów reprezentacji lub dialogu, gdyż cechują ją owe „niesemantyczne ruchy”; innymi słowy, to nie tylko ładunek znaczeniowy, ale także prędkość tego ładunku w akcie transmisji. By zaczerpnąć przykład z dziedziny historii teatru, który dobrze ilustruje to przejście, można powołać się na różnicę między modelem teatru realistycznego a politycznymi teatrami Bertolta Brechta i Erwina Piscatora. Przedstawienie realistyczne w dużym stopniu opierało się na przekazywaniu publiczności pewnych znaczeń w *quasi*-transparentnym świecie iluzji scenicznej. Postać prowadziła tu dialog z inną postacią, czasem w pełni odsłaniając swoje intencje, czasem ledwie je sugerując i odsyłając widzów do „nieobecnego” znaczenia. Pozostawaliśmy jednak w pewnym uniwersum mówienia o świecie za pomocą słów lub symbolicznych gestów. Takiemu sposobowi uprawiania teatru przeciwstawić można koncepcje niemieckiego teatru rewolucyjnego z lat dwudziestych ubiegłego wieku (a także wielu innych awangardowych przedsięwzięć tego okresu, na przykład futurystów), który chciał wprowadzić na scenę prędkość życia w mieście i codzienny gwar ulicy. W tym teatrze aktor nie tylko był „wypowiadającym słowa”, ale także sportowcem operującym na scenie pewną energią, znajdującym się w konflikcie z innymi ciałami. Komunikacja między sceną a widownią nie przebiegała więc jedynie dzięki możliwości kodowania i dekodowania znaczeń, lecz korzystała także z tej podstawowej prędkości (lub przyznawała jej po prostu ważniejszą rolę). Jak pokazuje Derrida, niesemantycz-

¹⁹ J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, tłum. B. Banasiak, <http://bb.ph-f.org/przeklady/derrida_sygnatura.pdf>, dostęp: 15.08.2013.

ne rozumienie komunikacji otwiera także inne sposoby rozumienia niefortunności. Nie chodzi już o błędną interpretację lub niezrozumienie, ale przede wszystkim o „geologiczne katastrofy”: wstrząsy i drgania. Na podobną kwestię w swojej filozofii zwraca też uwagę wspomniany wcześniej Virilio, dla którego cywilizacyjne przyspieszenie – sięgające apogeum również w dwudziestoleciu międzywojennym – wiąże się z wprowadzeniem technologii militarnych do codziennej komunikacji i grozi zwiększeniem podatności na różnego rodzaju wypadki: „Widoczna prędkość substancji czy prędkości poruszania się środków transportu, rachunków czy przepływu informacji, stanowi tylko dostrzegalny czubek góry lodowej prędkości niewidzialnej – prędkości WYPADKU, co dotyczy zarówno ruchu drogowego, jak ruchu wartości”²⁰. Zarówno dla Derridy, jak i Virilia komunikacja zakłada niestabilność. I to wcale nie ze względu na możliwość niedopasowania kontekstu do aktu wypowiedzi, lecz z powodu jej performatywnego, energetycznego wymiaru – katastrofa wpisana jest w jej substancję.

Po wstępnych uwagach na temat prędkości i niestabilności komunikacji – bardzo podobnych do tez Eriki Fischer-Lichte z *Estetyki performatywności* – Derrida powraca do problemu niefortunności, zajmując się już *stricte* klasyfikacjami Austina. Odnosi się też do szeroko komentowanego cytatu (między innymi przez Samuela Webera w *Teatralności jako medium*):

Performatywna wypowiedź będzie w szczególnie sposób nieważna lub nieistotna, jeżeli zostanie wypowiedziana przez aktora na scenie lub wprowadzona w poemacie lub mówionym soliloquium. To samo stosuje się do każdej wypowiedzi – zmiana warunków w szczególnych okolicznościach. W takich sytuacjach używa się języka nie na poważnie, ale w sposób *pasżytniczy* wobec zwyczajowego użycia; sposoby te należą do teorii *naruszeń* języka²¹.

Zdaniem Derridy Austin stara się wydzielić szczególny rodzaj „niepoważnych” wypowiedzi, których nie obowiązują standardowe reguły fortunności lub które w pewnym sensie są jako takie niefortunne. Kwestia wypowiedziana na scenie została niejako odseparowana od części słuchaczy, gdyż swoją mocą nie obejmuje ich świata. Ponadto same prawa panujące w teatrze zasadniczo różnią się od tych, które obowiązują na co dzień (chrzest pingwina na scenie byłyby zapewne czymś bardziej oczywistym niż poza nią). Klucz do zrozumienia argumentu Derridy kryje się w tym, jak definiuje „pasżytnictwo”. Zdaniem francuskiego filozofa Au-

²⁰ P. Virilio, *Wypadek pierworodny*, tłum. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2007, s. 23.

²¹ J.L. Austin, dz. cyt., s. 22.

stin, stawiając „pasożytnicze” użycie języka niżej w hierarchii od codziennego, ma na myśli negatywne zjawisko. Punkt wyjścia to zatem jego zasadnicza teza, że nie można rozróżnić między fortunnym a niefortunnym aktem mowy, gdyż każdy znak jako taki odnosi się do pewnej negatywności (nieobecności). Każda wypowiedź już ze swojej natury jest cytatem, a jego użycie polega na iteracji – powtórzeniu z różnicą – dlatego też nie potrafimy odnaleźć źródła znaku, czegoś, co byłoby *per se* fortunate. Nie da się w ogóle pomyśleć komunikacji, nie odnosząc się do nieobecności: po pierwsze znak, żeby w ogóle coś znaczyć, musi się odnosić do czegoś poza komunikacyjnym tu-i-teraz (do jakiegoś gdzieś-indziej, kiedyś-wcześniej); po drugie, możliwość użycia danego znaku, na przykład słowa „pingwin”, wiąże się ściśle z podobieństwem jego różnych użyc, lecz także z różnicą – za każdym razem mówimy o innym „pingwinie”; i wreszcie po trzecie, nie istnieje żaden pierwotny i oryginalny kontekst słowa. Inaczej niemożliwa byłaby komunikacja i dynamiczne posługiwanie się językiem – wymiennosc znaczeń, aluzyjność, możliwość wielu interpretacji. W tym sensie „pasożytniczy” jest sam język u swego zarania. Należy jednak zaznaczyć, że argumenty wymierzone przeciwko Austinowi niekoniecznie sięgają celu. Być może dlatego, że znajduje się on w zupełnie innym miejscu, niż wydaje się Derridzie. Filip Białek słusznie zauważył, że dekonstrukcja Derridy oraz teoria aktów mowy mówią zasadniczo o dwóch różnych rzeczach: „Derrida sięga dużo głębiej i dotyka kwestii możliwości ukonstytuowania się znaku”, natomiast Austin mówi raczej o tym, jak działają już ukonstytuowane znaki²². I właśnie dlatego ten pierwszy może mieć coś zupełnie innego na myśli, kiedy mówi o „pasożytach”. Nie chodzi jednak o żadną podrzędność, gorszość lub etyczną dwuznaczność. Austin wprowadza po prostu nowy typ katastrofy – plagę, której doskonałą definicję znajdziemy u Michela Serresa, dla którego produkująca szum chmara pasożytów po prostu zaburza dawny porządek i produkuje nowy²³. Austinowska niefortunność nie sięga w głąb, a jej konsekwencje rozchodzą się po powierzchni współdziałających maszyn komunikacyjnych. W tym sensie „codzienne” użycie języka stanowi bardziej uporządkowany i usystematyzowany sposób komunikacji, natomiast jego artystyczne użycie dopuszcza powstanie większego szumu w procesie przekazywania informacji, zwiększając wielość interpretacji i dając intensywniejsze doświadczenie poznawcze. Nie ma zatem nic złego w metaforze „pasożyta”. Dopuszcza ona istnienie jakiegoś kontekstu jako żywiciela, choć nie każe mu koniecznie być kontekstem oryginalnym.

²² F. Białek, *SEC* cz. X: *Pasożyty*, <<http://demsec.blogspot.com/2012/01/sec-cz-x-pasozyty.html>>, dostęp: 15.08.2013.

²³ M. Serres, *The Parasite*, Baltimore–London 1982, s. 3.

Niezależnie jednak od tego, czy krytyka Austina jest słuszna, uwagi Derridy na temat niestabilnego charakteru komunikacji oraz cytowalności znajdującej się u podstaw każdego znaku (i osłabiającej jego fundamenty) okazały się niezwykle ważne dla kolejnych postaci w galerii „muzeum katastrof performatyki”.

Butler – żałoba po katastrofie

Najbardziej znane prace Judith Butler na temat pojęcia performatywności dotyczą kwestii płciowości i tożsamości. Jej projekt teoretyczny można określić jako próbę przeformułowania esencjalistycznych poglądów na kwestię naszej seksualności, płci i ciała oraz powiązania tych kategorii z polityką. Na przykład w *Uwikłanych w płć* poddaje ona krytyce wcześniejsze teorie feministyczne, czerpiące z psychoanalizy Lacana, i pokazuje, że jedynie pozornie proponują one pozytywny model emancypacyjny. W odpowiedzi na rozumienie płci w hierarchicznych zwykle kategoriach binarnych opozycji (gdzie męczyzna zajmuje centrum, a kobieta musi zadowolić się miejscem na marginesie) Butler zaproponowała, by posłużyć się terminem performatywność, opisując proces „wytwarzania” kobiet i mężczyzn, ich „płci kulturowej”. Podczas gdy Austin opisywał język za pomocą aktów mowy, ona mówi o aktach płci²⁴ – kolejnych (konwencjonalnych) realizacjach pewnych klisz i stereotypów, które jej zdaniem podtrzymują binarny porządek dominacji. Ich performatywność wynika z ich oddziaływania – odgrywanie kolejnych performansów płci nie oznacza istnienia pewnego naturalnego schematu (kodu źródłowego), lecz dopiero prowadzi do wytworzenia płci. Butler korzysta zatem z pojęcia performatywności bliższego Derridzie niż Austinowi, skupia bowiem uwagę na krytyce źródłowości (mitu ciała) i wprowadza pojęcie iterowalności – odtwarzania i różnicowania wzorców kulturowych²⁵. W niefortunności widzi natomiast polityczny model subwersji: złe lub parodystyczne odegranie umożliwi destabilizację utrwalonego porządku.

Z punktu widzenia teorii katastrof ciekawsza jednak od rozważań o płci wydaje się inna refleksja Butler, która do pewnego sposobu stanowi próbę rozszerzenia jej teorii; refleksja na temat kruchości życia, w centrum której znajduje się analiza najważniejszej (z perspektywy politycznej) do tej pory katastrofy XXI wieku: zamachu na World Trade Center. Problemowi temu poświęcone są jej dwie książki *Precarious Life: The*

²⁴ J. Butler, *Uwikłani w płć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 252.

²⁵ Więcej na temat podobieństw i różnic między Derridą a Butler: J. Loxley, dz. cyt., s. 130–138.

Powers of Mourning and Violence (Krucze życie: potęga żałoby i przemocy) oraz *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*²⁶, w których powracają wątki medialnego i performatywnego stwarzania ram dla życia. Dla Butler punktem wyjścia jest pełna żalu i rozczarowania obserwacja reakcji mediów po 11 września, które z łatwością poddały się politycznej (auto)cenzurze i zdystansowały od intelektualnej debaty. Nie tylko pierwsze reakcje na sam zamach, ale także na decyzję George'a Busha o interwencji w Afganistanie jednoznacznie wyrażały aprobatę dla działań władzy. Wydarzenia w Nowym Jorku potraktowano jako absolutne zło, co zwolniło opinię publiczną z myślenia na przykład o złożonych relacjach ekonomiczno-politycznych między Stanami Zjednoczonymi a Bliskim Wschodem. Cała energia skanalizowana została na poszukiwaniu osób i podmiotów odpowiedzialnych za dokonane zbrodnie. W pewnym sensie ujawnił zatem ponownie swoją moc dawny mit o sprawiedliwej Ameryce, stojącej na straży pokoju na świecie; sprawiedliwej, lecz także zdecydowanej i pozbawionej niepotrzebnych rozterek. Dlatego też wszystkie próby refleksji na temat przyczyn zamachu odbierano jako wyraz słabości miałkiego intelektualizmu (i tchórzostwa) albo wręcz jako wrogość wobec prawdziwych patriotów. To zaś przypominało poniekąd słynne „polowanie na czarownice” i nazywanie „komunistą” każdego krytykującego państwo w czasach maccartyzmu. Jedyną próbą spojrzenia wstecz, rzeczywiście wpisującą się w logikę upodmiotowienia i zwalczania wroga, było dokonywanie na bin Ladenie psychoanalizy i doszukiwanie się źródeł jego nienawiści w nieszczęśliwym dzieciństwie, co przypominało raczej dopisywanie dodatkowego wątku retrospekcji do scenariusza filmu sensacyjnego, a nie poważną próbę dyskusji nad sprawami społecznymi, politycznymi i ekonomicznymi. Tym samym Amerykanie stracili szansę na dojrzałą i wszechstronną refleksję na temat przyczyn tragedii. Butler nie chodzi bynajmniej o przeprowadzenie gruntownej analizy amerykańskiej polityki zagranicznej, lecz o samo pole możliwości dyskusji na wiele tematów związanych z zamachem. Niepoprawnym politycznie pytaniem nie było jedynie oczywiste, „dlaczego oni nas tak nienawidzą”, ale także bardziej etyczna debata nad wartością życia. Butler zauważa na przykład, że patriotyczny dyskurs skupił się na uhonorowaniu oficjalnych ofiar zamachu jako bohaterów, pozostawiając na marginesie tych, którzy w World Trade Center pracowali „na czarno”. W tym sensie 11 września odsłania dla Butler coś, co określa jako kruchość życia i performatywne nadawanie mu wartości – to politycy i media zdecydowały, by jednej

²⁶ J. Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London, New York 2004; też: *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?* [2006], tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2011.

śmierci przyznać większą wartość, drugą zaś przemilczeć (inny przykład to wyraźne „faworyzowanie” ofiar pochodzenia izraelskiego nad palestyńskimi). Zamach stanowił więc wydarzenie odsłaniające mechanizmy bardziej ogólnego systemu społecznej gratyfikacji/wykluczenia. Odkrycie ram możliwe jest jedynie dzięki katastrofie, to właśnie w jej świetle dostrzegamy mechanizmy mozolnie wytwarzające i performujące spektakl rozgrywający się wokół zamachu. Na czym jednak polega istota projektu Butler i co proponuje ona jako projekt pozytywny?

Zdaniem Butler w przypadku WTC chodzi o wyzwanie dla zbiorowej odpowiedzialności, żeby zrozumieć złożone otaczające to wydarzenie ideologiczne i polityczne relacje. Klucz stanowi świadomość: „Zostać zranionym oznacza też móc poddać refleksji ową ranę, dowiedzieć się, jakie mechanizmy dystrybucji za nią odpowiadają, kto także cierpi wskutek tych przepuszczalnych granic, niespodziewanej przemocy, wyłączenia i strachu oraz w jaki sposób”²⁷. Cierpienie nie jest zatem po prostu celesnym stanem – uwikłane jest w siatkę relacji i wymaga (podmiotowej) świadomości. Powracając na chwilę do terminologii Austina, powiedzieć można, że Butler twierdzi w gruncie rzeczy, że wydarzenie – zarówno jednostkowe cierpienie, jak i ich sumę podczas zamachu 11 września – da się sprowadzić do kontekstu, który potrafi odczytać intelektualista dekonstruujący wszelkie „sztuczne” esencje; natomiast jego etyczny obowiązek to refleksja i historyczna kontekstualizacja. Prawdopodobnie jednak w obawie przed kolejnym esencjalizmem odrzuciła język specjalisty pomagającego się rozpoznać faktycznych mechanizmów sterujących zamachem oraz jego przyczyn, zapewne wręcz niemożliwych do uchwycenia ze względu na mnogość otwierających się jeden po drugim kontekstów. Jedynym uczciwym rozwiązaniem jest zatem stanąć po stronie żałoby:

Potencjał żałoby jest więc założeniem domyślnym w przypadku każdego życia, które ma znaczenie. Najczęściej wyobrażamy sobie, że noworodek przychodzi na świat, jest w nim oraz przez niego utrzymywany przy życiu aż do dorosłości, następnie w podeszłym wieku, aż wreszcie umiera. Wyobrażamy sobie, że jeśli dziecko jest chciane, początek życia obchodzony jest jak święto. Ale nie da się świętować, nie rozumiejąc zarazem bez słów, że życie może budzić żałobę, że jeśli zostanie utracone, pozostawi po sobie nieznośny żal, że jednym z warunków życia jest wbudowany w nie czas przeszły w przeszłości²⁸.

Żałoba odsłania kruchość podmiotów i ich zależność od relacji (często niemożliwych do wyjaśnienia), które wiążą ich z innymi²⁹. Według defini-

²⁷ Taż, *Precarious Life...*, s. XII.

²⁸ Taż, *Ramy wojny...*, s. 58.

²⁹ Taż, *Precarious Life...*, s. 23.

cji Butler „performatywne” życie to administrowana dyskursywnie kruchość. Wtedy performatyk staje się badaczem-żałobnikiem, który – jako intelektualista – zdaje raport z działania konwencji i sposobów konstruowania trwałych prawd i wartości. Dlatego też jej bohaterami są wielcy żałobnicy europejskiej tradycji dramatycznej: Hamlet i Antygona. To jednak postać z dramatu Sofoklesa ukazuje prawdziwą etyczną odwagę, kiedy staje po stronie śmierci, bo państwo wprowadza hegemoniczną politykę jedności. Mimo trafnych rozpoznań i krytyki naiwnego esencjalizmu władz amerykańskich oraz wielopoziomowej polaryzacji na wrogów/przyjaciół i ofiary heroizowane/zapomniane, Butler pozostaje zatem w uniwersum antycznych wielkich problemów. Dlatego twierdzi, że należy poddać krytyce *hybris* Stanów Zjednoczonych i zaślepienie ich władców, prowadzących imperialistyczną politykę zagraniczną. Zamiast potraktować katastrofę jako zaburzenie w potężnej maszynie polityczno-ekonomiczno-medialnej (co otwierałoby możliwość bardziej naukowo ukierunkowanej debaty na ten temat), proponuje interpretację w kategoriach dramatu rodzinnego z nią samą w roli Antygony i George’em Bushem jako Kreonem. Alternatywą dla uproszczonego mitu o Heraklesie – personifikującym wszechmocną i pół-boską Amerykę – okazuje się zatem mit o bojownicze żałoby; bojownicze ekstazy, gdyż udało się jej przekroczyć siebie, znaleźć się „obok siebie, w stanie gniewu lub żałoby”³⁰. Wizja performatyki Butler – w której performatywność blisko wiąże się z kruchością, wrażliwością na uszkodzenia – to zatem model studiów humanistycznych po katastrofie, lękliwe odrzucenie możliwości stawiania jakichkolwiek jednoznacznych diagnoz.

Phelan i negatywność

W mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Butler tworzyła swoją performatywną teorię płci, Peggy Phelan, inna badaczka łączona jednocześnie z feminizmem i performatyką, sformułowała bodaj najbardziej „negatywną” teorię performatywności. Pomysły zawarte w książce *Unmarked: The Politics of Performance* (Nieoznaczone: polityka performansu) ogniskują się wokół problemu reprezentacji kobiecości i politycznej roli performansu. W znacznej mierze wyrastają zatem z wcześniejszej o kilkanaście lat drugiej fali feminizmu i ówczesnej lektury teorii psychoanalitycznych. Jak teoretyczka filmu Laura Mulvey, Phelan przyznaje kobiecości rolę „zakłócenia” w męskim świecie dominacji. Wychodząc z założenia, że kobiety zawsze przedstawiane są w niewłaściwy sposób

³⁰ Tamże, s. 24.

(najczęściej uprzedmiotowane przez męskie spojrzenie), dochodzi do wniosku, że należy posłużyć się „negatywną teorią feministyczną”. Ona bowiem pozwoli wykorzystać pewien brak (lub eksces) wpisany w reprezentację kobiet:

Jak pokazała już psychoanaliza Lacana i dekonstrukcja Derridy, epistemologiczne, psychiczne i polityczne binarne podziały wewnątrz zachodniej metafizyki konstruują świat dwuwartościowy. Jedna jego część posiada wartość, druga pozostaje nieoznaczona. Męskość oznacza wartość; kobiecość nie ma znaku, mierzalnej wartości i znaczenia³¹.

Twórcze wykorzystywanie negatywności przypisanej pozycji kobiety nie jest tylko strategią subwersywną, ale także w pewnym sensie bardziej szczerą, odkąd każde przedstawienie produkuje luki i skazane pozostaje na niedoskonałość (jak Phelan powtarza właśnie za Lacanem) wbrew dążeniu do perfekcji i transparentności. Jej odczytanie Austina (wbrew samemu Austinowi) to próba połączenia teorii aktów mowy z wątkami z psychoanalizy Lacana, zwłaszcza z krytyką strukturalistycznego rozumienia języka i referencji. Performatywność w sensie ścisłym łączy się dla niej z pewną „katastrofalnością”, niestabilnością wpisaną w każdy znak. Oczywiście takie zrównanie performatywności z niefortunnością w dużej mierze upraszcza tezy Austina, gdyż Phelan korzysta z teorii aktów mowy, żeby skrytykować coś, co pozostaje poza obszarem jej zainteresowania. Chociaż Phelan wielokrotnie manifestuje swoją niechęć do metafizycznego dualizmu, zdaje się jednak umacniać tę tradycję, dając nam tylko dwie możliwości: albo stajemy po „męskiej” stronie dominacji Znaczącego, albo też po „żeńskiej” nieoznaczoności (taką polaryzującą logikę psychoanalitycznego feminizmu ostro krytykuje Butler w *Uwikłanych w płéć*). To wybór między porządkiem a skandalem, między naiwną wiarą w obecność a politycznym potencjałem nieobecności.

Analogiczną rolę w projekcie Phelan pełni sztuka performansu. W rzeczywistości zdominowanej przez media technicznej reprodukcji, czyli gest utrwalania pewnych wartości, performans wydaje się negatywem tego trendu: „Jest on w ścisłym ontologicznym sensie niereprodukowalny. Ta właśnie cecha czyni go najsłabszym ogniwem współczesnej sztuki. Performans zapycha sprawną maszynierię nastawioną na reprodukowanie reprezentacji, niezbędnej w cyrkulacji kapitału”³². Działania performerki funkcjonują tylko jako akt komunikacji, którego w żaden sposób nie można zachować. Ontologia performansu wyraża się zatem nie tyle w zwielokrotnionej obecności (współobecności ciała), jak twierdziła więk-

³¹ P. Phelan, *Unmarked: Politics of Performance*, New York 1993, s. 5.

³² Tamże, s. 148.

szość teoretyków sztuki, lecz w znikaniu, w niemożności uchwycenia znaczenia i nadania mu wartości (symbolicznej lub pieniężnej). Jeżeli nieraz oskarżano fotografów o brak oryginalności i kopiowanie, to performerzy „podatni są na zarzuty o bezwartościowość i pustkę”³³. Performans daje nam więc szansę, by tę pustkę przewartościować i nadać jej siłę politycznego oporu. Tak właśnie „twórcza” katastrofa technologii, niezdolność do uczestniczenia w kulturze reprodukcji, stała się dla Phelan obietnicą utopii politycznej.

McKenzie – performatyka katastrof

O ile Butler i Phelan widziały w katastrofie potencjał dla uprawiania „negatywnej” polityki, o tyle w przypadku kolejnego bohatera tego przewodnika po „wypadkach w performatyce” o wiele trudniej ustalić jasne relacje między performatywnością a katastrofalnością (i performansem a perfumansem). Projekt Jona McKenziego jest bardzo złożony i wielowątkowy, lecz jego intencja zdaje się wyjątkowo prosta: chodzi o stworzenie pierwszej „ogólnej teorii performansu”:

Performuj albo... przedstawia sobą wyzwanie: wyzwanie, aby performans artystów i aktywistów zmierzyć z performansem robotników i ich przełożonych, jak również z performansem komputerów i systemów rakietowych³⁴.

McKenzie tworzy teorię „epoki performansu” i paradygmatycznego przejścia od statycznej kultury hierarchicznej, której pozostałości wciąż istniały w społeczeństwach przemysłowych, do kultury mobilnej, którą ucieleśniają dynamiczne spółki realizujące ideę produkcyjności. Diagnozując współczesną kulturę, w której po wielkich epokach dyscypliny i kontroli zaczął panować nakaz performowania (tytuł *Performuj albo...* można uzupełnić groźbą, „bo zginiesz” lub „bo znikniesz”), McKenzie wyróżnia trzy podstawowe i przenikające się wzajemnie sfery performansów: kulturową, organizacyjną i technologiczną. Nie chcę w tym momencie ich opisywać, bo ważniejsze wydaje mi się przypomnienie jego oryginalnej koncepcji perfumansu, który stanowi zarówno nad-kategorię obejmującą wszystkie inne performansy, jak i ich szczególny przypadek. Do takiego kroku zachęca w pewnym sensie konstrukcja samej książki, gdzie po systematycznej analizie kolejnych pojęć z tradycji performatyki

³³ Tamże.

³⁴ J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 28.

w pierwszej części wkraczamy do szalonego świata z pogranicza literatury i filozofii, po którym oprowadzają nas postaci kolejnych Challenge-rów, stawiających nowe wyzwania przed autorem i czytelnikami. Od systematycznej pracy pojęciowej i kulturoznawczej, mozolnego wykuwania terminów i znajdowania dla nich przykładów przechodzimy zatem do szaleństwa teorii, które uwolnił wypadek i które zostało poddane entropii i estetycznej stylizacji. Do tej pory więcej uwagi poświęcano w Polsce tej pierwszej, bardziej akademickiej i jaśniejszej w gruncie rzeczy części, podkreślając zasługi McKenziego dla otwarcia dyscypliny na nowe konteksty: przede wszystkim analizę ekonomiczną. Może dlatego warto do-kładniej przeczytać ostatnie rozdziały *Performuj albo...*, także ze względu na ich wagę w kontekście omawianych tu problemów.

Perfumans w pewnym sensie to próba uczynienia katastrofy logiką działania performansu. Najlepiej różnicę między nimi opisują cielesne metafory McKenziego: performans przynależy do świata oka i codziennej produktywności – performujemy w świecie widzialności i sukcesu; perfumans wiąże się ze zmysłem powonienia³⁵. Perfumans jest bardziej intensywny, znosi jakikolwiek dystans, atakuje nas i zaraża swoją materialnością, a brak dystansu oznacza w tym wypadku brak kontroli w zgodzie z definicją:

PERFUMANS: aura odniesień każdego i wszystkich performansów. **PERFUMANS:** nieustanne (od/u)cieleśnienie-(prze/na)zywanie performans. **PERFUMANS:** przejście przez liminautykę technoperformansu, performatywnego zarządzania i performatyki. **PERFUMANS:** (dez)integracja pokładu performatywnego. **PERFUMANS:** mutacja sił normatywnych, normatywność sił mutacji. **PERFUMANS:** woń słów i rzeczy, pot ciało, perfuma dyskursu. **PERFUMANS:** podstęp ogólnej teorii³⁶.

Niestabilność perfumansu odpowiada za ruch rozumiany jako nie-przerwana dezintegracja. Co jednak ulega w tym przypadku rozkładowi? Świat jako konstelacja performansów i performatywów, działań i wypowiedzi. Perfumans stanowi ich „ciemną stronę”, pracuje dyskretnie w każdym momencie, mniej lub bardziej przesuwając granice w znanym

³⁵ O performatyce jako dyscyplinie nosa pisze także Richard Schechner: „W performatywności owo ‘jak gdyby’ dotyczy skonstruowanych rzeczywistości społecznych – płci, rasy – które wszystkie są tymczasowe, ‘zmyślone’. Na innym jeszcze poziomie można mieć dojmujące poczucie lub nastrój performatywności, należącej tu nie tyle do sfery wzrokowo-słuchowej (jak performanse), lecz do zmysłu powonienia, smaku i dotyku. ‘Węszę tu niezły kawał’, ‘To mi w smak’, ‘Dotknęło mnie to’ – oto różne sposoby uznawania performatywu”; R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 195.

³⁶ Tamże, s. 260.

nam świecie. Logikę tego świata McKenzie opisuje za pomocą dwóch nadrzędnych metafor zapożyczonych z *Kapitalizmu i schizofrenii* Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego: maszyny i geologii. Czasami zabierani jesteśmy w podróż przez świat skał, minerałów, ciągłych ruchów tektonicznych i napierających na siebie mas ziemi. „Geologiczna” metaforyka pozwala także na wyrugowanie myślenia w kategoriach stałych esencji i traktowania świata jako kalejdoskopu ideologii i symulaków. Również metafora maszyny daje szansę spojrzenia na człowieka i świat w kategoriach mechanizmów rządzących się zasadą wysoce efektywnego performansu (*high performance*). Performatyka jako teoria katastrof zajmuje się więc tym razem funkcjonowaniem technologii i śledzeniem ruchów geologicznych. Stawką projektu jest stworzenie bezpodmiotowej, niemetafizycznej teorii, którą podąża drogami, „na których łączą się słowa i rzeczy”. Podobnie jak Austin, McKenzie zwalcza paradygmat reprezentacji i rozsypuje performujące przedmioty (ciała) oraz performatywy słowne na płaszczyźnie immanencji, obserwując wzory, w jakie się układają (ich gęstości, prawidłowości, a także chaotyczności).

Jeśli istnieje słabsza strona projektu „ogólnej teorii performansu” (założywszy, że entuzjastycznie reagujemy na zniesienie paradoksów reprezentacji), to tkwi ona właśnie w ogólności wykładu. McKenzie próbuje czasami pogodzić Derridę, Butler, Deleuze'a, Guattariego, Schechnera i Marcuse'a, mnożąc piętra, poziomy, relacje, konflikty, interferencje i inne ruchy performansów i performatywów. Z jednej strony mamy więc metafory maszyn pragnienia, z drugiej iterowalność oraz sieci cytatów i odniesień. Wszystko oczywiście pod egidą katastrof i katastrofautów, szalonych naukowców i fikcyjnych postaci. Czasami wiązania między bohaterami opowieści pękają, a sprzeczności nie prowadzą wcale do twórczych efektów. Parafrazując samego McKenziego, można powiedzieć: maszyny przestają pracować (czy też kaszleć, trzeszczeć, eksplodować), a zaczynają dryfować. Pacyfizm, który każe mu pożenić Austina z Derridą, obraca się przeciwko niemu samemu. Wyparta poza horyzont pierwszej części książki katastrofa (ukrywająca się pod imionami kolejnych Challengerów) powraca w drugiej jako estetyczna obietnica, która niczym magnes przyciąga to wszystko, co zdradza podobny kierunek myślenia. Mikrokatastrofy, do których co i rusz dochodzi wewnątrz maszyn, rozsadzają ich granice – tym samym w książce McKenziego dekonstrukcja Derridy ostatecznie i po kryjomu triumfuje nad maszynami pragnienia (lub – jak wyśmienicie tłumaczy to pojęcie Kubikowski – maszynami pożądanymi).

W stronę performatyki maszyn i katastrof?

Jeżeli faktycznie performatycy, budując podstawy swoich teorii, wciąż natrafiają na problem katastrofy – i na jej różne oblicza – może warto pokusić się o sparafrazowanie kanonicznej już definicji Richarda Schechnera. Ojciec amerykańskiej performatyki pisał o tak zwanych „zachowanych zachowaniach”, które w języku angielskim określał jako *twice-behaved behaviours* (dosł. podwójnie zachowane zachowania). Rekoniesans po różnych teoriach od Austina do McKenziego pokazuje, że może nie chodzi tutaj o to, co zachowane, lecz właśnie o to, co „źle się zachowuje”, o *misbehaved behaviours*, które pośrednio odnoszą się również do *misfires* Austina. Rozumiejąc performatywność – możliwie ogólnie – jako zdolność pewnego systemu do pracy (na przykład sytuacji komunikacyjnej lub wydarzenia teatralnego, które zawsze narażone są na niepowodzenie i zakłócenie), można powiedzieć, że katastrofa nieoczekiwanie zajmuje miejsce w samym centrum performatyki. Z jednej strony – jak pisze Derrida, a także nieco inaczej McKenzie – tam, gdzie funkcjonują media, mamy do czynienia ze wstrząsami, lukami i niestabilnością. Z drugiej strony, kontekstualne badanie fortunności/niefortunności pozwala otworzyć performatykę na bardziej naukową analizę i zmusza do poszukiwania narzędzi badawczych poza humanistyką, by nie popaść w przestarzały metafizyczny esencjalizm.

Ponadto w punkcie/momentcie katastrofy zbiegają się dwa często rozbieżne sposoby rozumienia performatywności: jeden związany z energetycznym wymiarem wydarzenia (Erika Fischer-Lichte), drugi związany z konstruowalnością różnych zjawisk (Judith Butler). W myśl pierwszej definicji performatywność rozumie się jako pewien energetyczny nadmiar, przekroczenie norm i struktur. Druga natomiast zakłada, że wiele zjawisk – zwłaszcza w sferze społecznej – wyłania się poprzez konstrukcje: to, co nazywamy ich naturą, nie stanowi źródła lub przyczyny, lecz efekt pracy, na przykład pracy ideologii. Spojrzenie na performatykę przez pryzmat katastrofy – jednocześnie materialnej i odsłaniającej mechanizmy rozpadających się systemów – pozwala uporządkować różne stanowiska, które na pierwszy rzut oka zdają się trudne do pogodzenia.

Nie chodzi jednak wyłącznie o to, żeby na koniec wszystkich pogodzić (jak czyni to miejscami McKenzie). O wiele ciekawsza wydaje mi się próba powrotu do wczesnych tez Austina i ustanowienie dzięki temu konkretnych podstaw dla dyscypliny, które pozwolą badać „sposoby zachowania przedmiotów”, jak określiłem to na początku. Jak bowiem uważał Richard Schechner, mariaż performatyki z poststrukturalizmem i podejrzliwość wobec „mocnych teorii” nie prowadził wcale do większej

kreatywności, lecz zrodził zjawisko odwrotne: ponownie doszło do ustanowienia akademickich autorytetów (wśród których prym wiodą Michel Foucault, Jacques Lacan i Jacques Derrida), petryfikujących samodzielność młodych badaczy. Tutaj właśnie widać raczej „powrotu do Austina”, który w żadnym momencie nie twierdził, że relacja między fortunnością a niefortunnością jest łatwa do ustalenia, natomiast jego wczesne rozpoznania są na tyle ogólne, że stanowić mogą jedynie dobry punkt wyjścia dla dalszej pracy, nie poddając się tak łatwo stygmatyzacji w słowniku pojęć-wytrychów. Austin stara się przyjrzeć katastrofom komunikacji z funkcjonalnej perspektywy działania systemu kontekstów; katastrofom, które oczywiście mogą okazać się dla refleksji teoretycznej petryfikujące lub produktywne. Wydobycie związków między performatywnością i katastrofą w kontekście komunikacji rozumianej jako materialny proces wskazuje także w jeszcze jednym kierunku: na możliwość przekroczenia modelu humanistyki celebrującej swój kryzys. Ten model myślenia o teorii widać nie tylko u Butler, ale nawet u McKenziego, który mimo swojej stanowczości przy formułowaniu diagnoz na temat dzisiejszego świata ostatecznie odmawia tworzenia mocnej teorii. Wyraźne postawienie problemu – teorie performatyczne posługujące się pojęciem performatywności w różny sposób próbują odnieść się do katastrof – być może pozwoli na sformułowanie propozycji odmiennych niż tylko celebrowanie ogarniętej bezwładem myśli „po katastrofie”.