

A n n a K a w a l e c

Przyjemność i działanie w performansie, performatyce i sztukach performatywnych

Słowa kluczowe: *przyjemność, działanie, performans, performatyka, sztuki performatywne, osoba*

Zarysowane przez Erikę Fischer-Lichte wyróżniki estetyki performatywności, tj. przedstawieniowość i rytualność (Fischer-Lichte 2008: 42–120), nie wyczerpują zakresu zainteresowań tej dziedziny. W końcowym rozdziale pracy autorka nakreśliła projekt ponownego „zaczarowania” świata. „Zaczarowanie” to jest reminiscencją religijnej koncepcji rzeczywistości, która – według Fischer – od czasów laicyzacji i triumfu racjonalistycznego spojrzenia na świat (w XVIII wieku) musiała się zdewaluować. „Ponowne zaczarowanie” oznacza współczesną tendencję do tworzenia obrazu rzeczywistości jako modułowo lub całościowo zależnej od oddziaływania irracjonalnych zazwyczaj i immanentnych w świecie sił (głównie form władzy). Propozycja estetyki performatywności nosi więc znamiona przekraczające ambicje estetyki tradycyjnej¹, która narodziła się w XVIII wieku jako nauka o poznaniu zmysłowym. Gunther Poltner nazywa ją estetyką w szerokim znaczeniu (2011: 15–16), estetyką, której nieobce są pytania antropologiczne, a nawet metafizyczne.

W podjętym zagadnieniu przyjemności w dziedzinach wymienionych w tytule artykułu szczególnie istotne jest wspomniane szerokie znaczenie estetyki. Przyczynami zachodzenia mocnej relacji pomiędzy kategorią przyjemności a performansem, performatyką oraz sztuką performatywną są: 1. wielość koncepcji przyjemności estetycznej jako należącej do szerszego zbioru przy-

¹ Fischer-Lichte maksymalistycznie traktuje zakres estetyki performatywności: „obejmuje swoim zasięgiem przede wszystkim sztukę przekraczającą sankcjonowane przez tradycję granice, (...) wysuwa na plan pierwszy kwestię przekroczenia i przejścia. Granica staje się progiem, który nie tyle oddziela, ile łączy” (2008: 327).

jemności w ogóle², 2. zaakceptowana koncepcja performansu, performatyki oraz sztuk performatywnych.

Aby wskazać, jakie rozumienie (czy rozumienia) przyjemności funkcjonują w wymienionych dziedzinach, celowe będzie nawiązanie do źródeł powyższych pojęć i koncepcji, ze wskazaniem, które elementy i cechy akcentowano, a które – choć istotne – pomijano.

Performing arts

Słowniki i inne źródła anglojęzyczne³ wskazują na wiek XVIII jako na czas pełnego przyswojenia przez kulturę anglosaską wyrażenia *performing arts*. Oznacza ono sztuki takie, jak teatr, opera, muzyka i taniec – sztuki, które są wykonywane bezpośrednio przed widownią. Rzadko nadmienia się ponadto, iż są one formami twórczej działalności człowieka⁴.

We wspomnianych opracowaniach podkreśla się występowanie w ramach sztuk performatywnych zjawiska krzyżowania się zakresów *live arts* oraz *non-live arts* (czyli sztuk wykorzystujących nowe media), a także krzyżowanie się tradycyjnie rozumianych sztuk wysokich, popularnych oraz folku. Samuel Weber, chcąc wyjaśnić dwudziestowieczny fakt coraz większej popularności przedsięwzięć o charakterze teatralnym, pisał: „Teatralne praktyki, zachowania, a nawet organizacje, wydają się rozprzestrzeniać wspólnie z nowymi mediami, jeśli nie w odpowiedzi na nie” (Weber 2009: 13). „Teatralne praktyki” to działania o charakterze twórczym, wykorzystujące metody i środki znane w tradycji teatralnej, lecz niekoniecznie funkcjonujące pod mianem „teatr”. To również *performance art*. Dziś nikt nie ma wątpliwości, że obok teatru, opery i baletu swoje miejsce w ramach sztuk performatywnych mają różnorodne formy performansu artystycznego⁵.

² Por. m.in. szczególna rozkosz, „gdy człowiek doświadcza harmonii” (Gołaszewska 1984: 308). Autorka wymienia także inne przyjemności kwalifikujące się do szerokiego rozumienia w ramach teorii przeżyć estetycznych.

³ Por. *Collins English Dictionary* czy raport o ekonomicznym stanie *performing arts* w USA (K.F. McCarthy, A. Brooks, J.F. Lowell, L. Zakaras, *The Performing Arts in a New Era*, RAND Corporation, Santa Monica 2001). R. Schechner zwrócił uwagę na XVII-wieczną proweniencję tego wyrażenia.

⁴ Nielicznym wyjątkiem jest wspomniany w poprzednim przypisie raport.

⁵ Na związki sztuki performansu ze sztuką teatru wskazywali m.in. P. Pavis, M. Carlson, T. Kubikowski, E. Fischer-Lichte, D. Kosiński. Sprawca ekstrapolacji performatyki na obszary pozaartystyczne – Jon McKenzie – postrzegał teatr jako istotny model formalny dla pojęć performansu kulturowego (McKenzie 2011: 46).

Performatyka

Performatycy, jako twórcy dziedziny praktyczno-teoretycznej, powołują się na znaczenie, które J.L. Austin nadał wypowiedziom „ze zwykłymi czasownikami w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego trybu oznajmującego strony czynnej”, przy których użyciu ktoś „raczej coś robi, niż tylko coś mówi” (Austin 1993: 313). Austin użył formy przymiotnika na określenie pewnego rodzaju funkcji języka, wypowiedzi, które nie posiadają wartości prawdziwości ani fałszu. Austin zaznaczał też, że wypowiedzi performatywne nie mogą być sprawozdaniami czy opisami czynności duchowych, gdyż wypowiedź mogłaby być niefortunna, a jej podstawą byłyby różne rodzaje nieszczerości (Austin 1993: 586–598).

Performatyków mniej zajmuje aspekt werbalny działań ludzkich, bardziej natomiast aspekt czynnościowy działania. Dodatkowo i Schechner, i Fischer-Lichte unieważniają zastrzeżenie Austina, dotyczące wykluczenia z panoramy performatywów sytuacji „nie na serio” jako sytuacji niesprawdzalnych pod względem „szczerości” i „fortunności”. Schechner proponuje inne kryterium podziału „okazanych działań”: „Performanse «na niby» utrzymują wyraźną granicę między światem performansu a codzienną rzeczywistością”, natomiast performanse „na prawdę” (sic – Schechner 2006: 13) rozmyślnie ją zacierają.

Schechner zaproponował również podstawowe znaczenia terminów: „działanie”, które jest aktywnością „wszystkiego, co istnieje, począwszy od kwarków, poprzez istoty czujące i świadome aż do gromad galaktycznych”, „performans” – jako uwydatnienie działania, oraz „performatyka”, która jest wyjaśnianiem performansów (Schechner 2006: 43).

Performans

Autor pierwszego podręcznika do performatyki przywołał pole znaczeniowe angielskiego *to perform*. W każdym wyjaśnieniu występuje specyficzny czasownik, ewentualnie rzeczownik odczasownikowy: „sprostać”, „osiągnąć spełnienie”, „wystawić”, „wystąpić”, „popisać się”, „pójść na całego”, „uwydatnić czynności”. Na razie w skrócie można powiedzieć, że jest to grupa czasowników wyrażających czynności związane z procesem realizowania siebie (według w różnym stopniu świadomego projektu) lub własnego dzieła (co w istocie też jest realizowaniem siebie)⁶.

⁶ Inne ważne definicje performansu to m.in.: E. Goffmana rozumienie występu jako interakcji służącej wpływowaniu na uczestnika (Goffman 2008: 52), B. Kershawa koncepcja metamimety (Kershaw 2008: 31), M. Carlsona, i jak się wydaje także D. Kosińskiego – jako „każde świadome działanie człowieka” oraz jako samo robienie, przerabianie i świadomość tych czyn-

Zjawisko „zwrotu performatywnego” obejmować będzie zatem moment pojawienia się w kulturze wiedzy o tym, jak indywidualne zachowania derywują ze zbiorowych, „stając się zachowaniami możliwymi do oglądu w sytuacjach wyjątkowych i codziennych, jednostkowych i społecznych” (Davis 2008: 1). Tak rozumiany zwrot kulturowy obejmuje wiele koncepcji performansu inspirowanych koncepcją Judith Butler. Powszechnie przyjmuje się więc, że performans jest ucieleśnioną aktualizacją sił kulturowych⁷.

Performans jako działanie

Tradycja anglosaska połączyła praktykę sztuk wystawienniczych z rozumieniem performansu. Stało się tak nawet wbrew dwudziestowiecznej inicjatywie Austina, który wprowadził „słowo nowe i brzydkie” oraz bez głębszego znaczenia (Austin 1993: 311) do tej tradycji. Filozof języka podważył zasadność jego użycia w odniesieniu do sztuk widowiskowych i innych form działań, których przebieg nie jest jawny i jasny. Austinowskie znaczenie performatywu skupiało się na fakcie dokonywania czynności za pomocą słów⁸.

W performatyce zaakcentowano wymiar „pokazywania” i „widowiskowości” performansu⁹. Czynnościowy wymiar performansu utracił swoją rangę. Performans wprawdzie jest działaniem, fakt ten jednak zazwyczaj się przemilcza, być może jako zbyt oczywisty. Długotrwałe przemilczenie skutkuje pomijaniem i zanikiem tej fundamentalnej wiedzy¹⁰, jak spróbujemy pokazać – ważnej dla rozumienia performansu i sztuki.

Działanie rozumieć będziemy szeroko, jako każdą minimalnie racjonalną czynność człowieka. Znaczenie to jest węższe od rozumienia Schechnera.

ności (Carlson 2007: 20), F. Rokema jako przekraczanie płaszczyzn myślowej i artystycznej na historyczną oraz znaczenie kategorii *discursive practices* (Rokem 2010: 2–17 i n.), T. Kubikowskiego wyjaśnienie: „Performans zachodzi wtedy, kiedy procesy instrukcyjne zderzają się z selekcyjnymi (...), gdy według kryteriów waży się rzeczywistość; one zaś zmieniają się, utwardzają lub walą pod jej naporem” (Kubikowski 2004: 352). W interpretacji Kubikowskiego uderza rzadko brany przez performatyków pod uwagę aspekt relacji pomiędzy podmiotem a obiektywną rzeczywistością.

⁷ Oryginalnym nawiązaniem do koncepcji Butler jest czerpiąca z idei J. Derridy propozycja M. Siraya (2009: 247–252).

⁸ Co performatycy (m.in. Fischer-Lichte) zinterpretowali jako kategorię autoreferencyjności sztuki performansu.

⁹ Niebagatelny wpływ na tę sytuację miała popularność dziedzin o charakterze socjologiczno-etnograficznym, które w polskiej tradycji zyskały ogólne miano „antropologii widowisk”.

¹⁰ Chlubny wyjątek Łukasza Guzka, *Przez performans do sztuki*, „Didaskalia” http://www.didaskalia.pl/69_guzek.htm. Artykuł ten funkcjonuje jako ponowne odkrycie istoty performansu i działania performerów, odkrycie faktu, który znany był od starożytności (aktor też wykorzystuje i tworzy zarazem swoje ciało, umysł, na człowieczy wzór, dla człowieka i za jego sprawą). Guzek fakt ten określa jako zasadę tożsamości artysty i dzieła.

Podstawową cechą działania jest więc racjonalność, która polega na spełnianiu kryteriów logicznych (dla działania teoretycznego): prawa tożsamości, niesprzeczności oraz racji dostatecznej, oraz kryteriów prakseologicznych (dla działania praktycznego, w tym wytwórczego): skuteczności, wkładu energii oraz ekonomiczności energii (Kotarbiński 1984: rozdz. 1 i 2).

Starożytnym źródłem powyższej koncepcji działania jest przede wszystkim myśl Arystotelesa. Pisał on: „Działanie jest właściwością bytu polegającą na wywołaniu zmiany wewnętrznej lub zewnętrznej”, wyznaczone jest naturą działającego. Dodawał jednocześnie: „Działanie jest stawianiem się, a nie przysługuje działającemu jako jakaś cecha, którą on posiada” (Arystoteles: 1169b). Stagiryty wyjaśnienie działania zgodne jest więc z jego koncepcją potencji i aktu, materii i formy. Filozof podkreślał, iż w wymiarze ontologicznym działanie jest bezwzględnie i wyłącznie zależne od substancji. Substancją natomiast jest tylko człowiek¹¹. Według Arystotelesa więc działanie jest racjonalnym procesem stawania się człowieka (w zgodzie z jego racjonalną naturą). Byty nieświadome, choć ulegają poruszeniom, nie działają, gdyż nie mają w sobie racjonalnego źródła ruchu.

Wieki później teorię starożytnego filozofa zmodyfikował Tomasz z Akwinu. Wyakcentował on mianowicie rolę sfery dążeńiowej (*appetitus*)¹², koniecznej do urzeczywistnienia zamierzeń człowieka. Sfera ta odnosi się do jestestw żywych i świadomych, a dokonuje się w dziedzinie postępowania (*ethos*) oraz wytwórczości sztuki (*ars – techne*). Naturalna sfera dążeńiowa posiada określoną hierarchię: od dążeń zmysłowych u zwierząt i ludzi aż do władz duchowych: woliwytynych i umysłowych, właściwych jedynie człowiekowi.

Współcześnie George Wilson (2007, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*) wymienia cztery poziomy racjonalności działania: nieświadome i bezwolne, ukierunkowane na cel, trzy rodzaje działań intencjonalnych oraz akty autonomiczne – charakterystyczne dla samoświadomego aktywnego podmiotu ludzkiego¹³.

¹¹ „Twierdzimy, że ani żadna istota bez duszy, ani istoty obdarzone duszą nie są zdolne do działania z wyjątkiem człowieka” (Arystoteles, *Etyka Wielka* 1187b). Arystoteles z grona działających wykluczył również dzieci, jako działające nieświadomie.

¹² „Sama dusza skłania się i prze ku rzeczy zewnętrznej. Według tej postawy znowu wyodrębniamy dwa rodzaje władz duszy: pierwszy – to władze pożądcwe. Dzięki nim dusza odnosi się do rzeczywistości zewnętrznej jako do celu, który, wiadomo, jest pierwszy w zamierzeniu; drugi – to władza ruchu lokalnego. Dzięki niej dusza odnosi się do rzeczy zewnętrznej jako do kresu działania i ruchu” (Tomasz z Akwinu 1980: 91). Władza pożądcwa jest tematem zwłaszcza tomów 6 i 7, dotyczących człowieka.

¹³ Niemale znaczenie w kontekście rozumienia racjonalności działania odegrały poglądy Donalda Davidsona i Elizabeth Anscombe. W skrócie tylko powiedzieć można, iż performatycy poszli tropem Davidsona.

Wypracowane przez performatykę pojęcie performansu z jednej strony realizuje wymogi racjonalności działania. Z drugiej natomiast, jak zauważyła Fischer-Lichte¹⁴, performatyka suponuje wizję świata, w którego krwioobiegu krążą niepoznane, nierzadko irracjonalne pierwiastki. Dla odbiorców spektakli społecznych (wyrażenie G. Deborda) obraz świata jest jeszcze mniej czytelny niż ten, który panował przed epoką racjonalizmu.

Przyjemność a działanie

Dla Arystotelesa wszelkie działanie uwieńczone jest przyjemnością i nie ma przyjemności bez działania (Arystoteles: 1175a). Określa on przyjemność jako jakościową zmianę zmysłowej części duszy; od niej i od przykrości uzależnienia filozof osiągnięcie doskonałości moralnej (Arystoteles: *Fizyka* 247a). W wymiarze powszechnego myślenia Arystoteles dostrzega prostą zasadę, według której wszyscy pragną przyjemności, tak jak wszyscy pragną życia. Przyjemność traktowana jest jako dopełnienie życia każdego człowieka, jako dopełnienie i cel każdej czynności „jak rozkwit urody dołącza się do młodości” (Arystoteles: 1175a).

Starożytny filozof wyróżnia tyle rodzajów przyjemności, ile rodzajów czynności może się spełniać¹⁵. Nierozdzielne od przyjemności jest działanie każdej zmysłu, tak samo czynności myślenia i kontemplacji. „Najprzyjemniejsza jest jednak ta, która jest najdoskonalsza, a więc najdoskonalsza jest czynność zmysłu dobrze dysponowanego w odniesieniu do najlepszego z jego przedmiotów” (Arystoteles: 1174b). W *Etyce Nikomachejskiej* filozof pisze wprost, że dla człowieka przyjemnością najdoskonalszą jest dzielność etyczna, a „haniebne nigdy nie jest przyjemne” (1176a). Funkcją przyjemności nierozdzielnej od czynności jest zwiększenie intensywności tej czynności. Podmiot działający z przyjemnością – twierdził Arystoteles – wykonuje czynność z większą precyzją i z jaśniejszym sądem.

Jeszcze jedną cechą przyjemności podkreślił Arystoteles: przyjemność nie jest ruchem, gdyż – według niego – wszelki ruch odbywa się w czasie i zdąża do jakiegoś celu, i jest skończony, gdy dokona tego, do czego zmierza (Arystoteles: 1174a). Przyjemność stanowi natomiast określoną całość, gdyż nie można odczuwać przyjemności, której istota doznałaby dopełnienia przy dłuższym jej trwaniu (jak widzenie – pisał Arystoteles – jest w każdym momencie czymś gotowym i skończonym, bo nie potrzebuje niczego, co dołączywszy się później, dopełniłoby jego istoty – tamże).

¹⁴ Fischer-Lichte przyczyniła się zresztą do formowania takiego obrazu świata i estetyki (performatywności).

¹⁵ Wymieniał m.in. przyjemności dobre i złe, zmysłowe i umysłowe.

Przyjemność Arystoteles lokuje w kategoriach moralnych. Rodzajom przyjemności przypisuje cnotę złotego środka: pomiędzy niewrażliwością a rozwiązłością (czyli cnotę pomiędzy nadmiernym szukaniem przykrości a nadmierną żądzą przyjemności). Zachwianie tej cnoty nigdy nie będzie związane z przyjemnością.

Władysław Tatarkiewicz poszerza wachlarz przyjemności zaproponowanych przez Arystotelesa o: przyjemności z wrażeń wewnętrznych, ze spełnienia dążeń, z samego robienia tego, co się lubi (Tatarkiewicz 1990: 121–183).

Obecnie podkreśla się istotną przemianę w rozumieniu przyjemności, jaka dokonała się w stosunku do tradycyjnego rozumienia¹⁶. Przyjemność do połowy XX wieku wiązano przede wszystkim z przeżyciem wewnętrznym, teraz akcent pada na zewnętrzny przedmiot przeżywania przyjemności. Tak właśnie rozumie przyjemność Gilbert Ryle (1954). Posłużył się on pojęciem *Erlebnis*, oznaczającym wydarzenie zewnętrzne, ale także przeżycie wewnętrzne, subiektywne, pewien strumień świadomości. Aby zobrazować tę kategorię, przywołał porównanie spaceru, który sprawia przyjemność spacerowiczowi. Podmiot zapamiętuje wiele napotkanych podczas spaceru szczegółów, nie ulega emocjom spacerowym. Spacerowicz jest spokojny, kontroluje siebie. Specyficzne dla przyjemności jest jej trwanie tylko podczas spaceru – potem – twierdzi Ryle – zostaje jedynie miłe odczucie, pogoda ducha.

Według Ryle'a, przyjemności nie można rozdzielić od jej przedmiotu i nie można wyznaczyć jej ścisłych granic czasowych, w przeciwieństwie do doznania cielesnego, emocjonalnego czy nastroju. Przyjemność jest uczuciem, lecz o charakterze świadomościowym¹⁷. Jest ona rodzajem koncentrowania na czymś uwagi i to koncentrowania z zainteresowaniem¹⁸. Wniosek Ryle'a jest odmienny od tradycyjnych ujęć: przyjemność może być aktem świadomym oraz spontanicznym odczuciem.

Charakter zdroworozsądkowy ma inna współczesna koncepcja przyjemności. Ayn Rand, autorka *Cnoty egoizmu*, argumentuje, że na gruncie psychologii wskazać można pięć źródeł przyjemności życiowej człowieka. Są nimi: „praca, stosunki międzyludzkie, odpoczynek, sztuka, seks” (Rand 2000: 59–61). Najważniejsze jest pole działań związanych z wykonywaną pracą, gdyż zapewnia „kontrolę nad egzystencją”. Kontrolować własne życie oznacza mieć poczucie skuteczności wszelkich własnych działań. Dlatego ta dziedzina stanowi podstawę doświadczenia przyjemności na każdym innym polu. „Jedną z oznak szacunku, jaki żywi do siebie człowiek, który uważa świat za otwarty dla jego wysiłków, jest głęboka przyjemność z twórczej pracy umysłu” – pisała (tamże).

¹⁶ Czyni tak Christopher C.W. Taylor (2008).

¹⁷ Ryle posłużył się w tym miejscu obrazem zgaszonej i zapalanej latarki.

¹⁸ Ryle rysuje obraz dziecka zaabsorbowanego zabawą, poświęcającego uwagę pewnemu przedmiotowi, na podobieństwo wchłaniania cieczy przez bibułę. Absorbacja ta ma charakter pozytywny.

Ujęcia czy to psychologiczne, czy filozoficzne rozważań o przyjemności koncentrują się na metodach i środkach działania ludzkiego, współcześnie rzadko sytuując te rozważania w kategoriach wartości moralnych. Istotne jest jednak dostrzeżenie wagi twórczych działań człowieka dla jego odczucia przyjemności (satisfakcji).

Przyjemność w performansie

Na podstawie przywołanych wyżej koncepcji performansu jako działania oraz rozumień przyjemności i działania, można wskazać następujące rozumienia przyjemności w performansie:

1. Przyjemnością jest funkcja świadomości i samoświadomości (np. koncepcja analizy według Schechnera, metamimezy według Kershawa, świadomości i samoświadomości według Carlsona). Jest to najpopularniejsza propozycja rozumienia performansu w ramach teorii performatywnych.
2. Przyjemność zapewniona jest podczas interakcji społecznej (koncepcja Goffmana, Kolankiewicza, Schechnera, Fischer-Lichte, podmiotu i przedmiotu – niekoniecznie rzeczywistych, bo człowieka i komputera, rakiety i wyników giełdowych, wiedzy i władzy – jak twierdził J. McKenzie (2011: 3–20). Koncepcja ta uwzględnia socjologiczno-historyczne i psychologiczne (a także technicystyczne) determinacje performansów;
3. Przyjemność zapewnić może konfrontacja świadomości podmiotu z rzeczywistością (procesów instrukcyjnych i selektywnych z rzeczywistością, jak pisał Kubikowski, dostrzegając potrzebę uwzględnienia obiektywnych czynników w formowaniu się procesów performatywnych);
4. Potoczne znaczenie performansu (w języku angielskim) oznacza przede wszystkim skuteczność działania, sprawdzalność skutecznego oddziaływania, perswazji¹⁹. Znaczenie to wydobywa więc użyteczny aspekt czynności człowieka.

Arystoteles rozumiał przyjemność jako cel (doskonałość) działania człowieka, a najdoskonalsze działanie odpowiada rozumnej naturze podmiotu. Starożytny filozof związał tym samym najściślej – ontologicznie i całościowo (uwzględniając zmysłową i umysłową, praktyczną i teoretyczną płaszczyzny bytu ludzkiego) kategorie przyjemności i działania.

¹⁹ Wpisanie wyrazu „performance” do wyszukiwarek automatycznie ściąga dominującą ilość stron o charakterze ekonomicznym. Podobny fakt jest jednym z punktów wyjściowych rozważań J. McKenziego (2011: 4–9).

Przyjemność w performatyce

Zaskakujący jest brak rozważań na temat przyjemności w przywołanej dziedzinie wiedzy. Zdawałoby się, że interpretacje działania ludzkiego, w których akcentuje się płaszczyznę sensualistyczną i materialny wymiar egzystencji człowieka, winny podejmować problem przyjemności szczególnie często. Nic podobnego, zagadnienie to funkcjonuje głównie w kontekście kulturowych uogólnień i syntez.

Dokonując próby usystematyzowania rozumień przyjemności w teoriach performatywnych, należy wskazać na ich zbieżność z ukazaną wcześniej, oczywiście niewyczerpującą, propozycją uporządkowania koncepcji przyjemności w ramach rozumień performansu.

Można wskazać zatem następujące rozumienia przyjemności, które zawarte są *implicite* w wybranych teoriach performatyki:

1. Przyjemność jako proces świadomościowy (głównie jako analiza i dystans zjawisk społecznych, obserwacja uczestnicząca – łącząca zaangażowanie praktyczne z teoretycznym poznającym, maksymalizm poznawczy, tj. „całościowe doświadczanie całości” – Schechner; świadomość własnych przeżyć – Kershaw). Przyjemność ta ma charakter intelektualny, daje poczucie kontroli rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej poznającego. Interpretacja ta przywołana jest przez Fischer-Lichte („ponowne zaczarowanie świata”), nawiązuje jednak do utrwalonej tradycji kultury śródziemnomorskiej *theatrum mundi* i korzeniami sięga okresu przedoświeceniowego.
2. Przyjemność rozumiana jako świadomość przeżyć własnych i cudzych. Ten aspekt rozumienia przyjemności wydobyty jest w Schechnera propozycji metody obserwacji uczestniczącej, ale także metamimezy B. Kershawa czy Rokema kategorii *discursive practices*.
3. Przyjemność funkcjonuje również jako (posokratejska) świadomość niewiedzy i akceptacja tego stanu. Propozycję tę wprost wyraża Fischer-Lichte w kontekście odczytania obecnej sytuacji świadomościowej społeczności zachodniej.
4. Rozumiana być może także jako niemoc działania w obliczu sił wyższych (immanentnych w świecie, jednak irracjonalnych). Koncepcja ta może być następstwem przyjęcia wcześniejszej postawy doświadczania przyjemności jako świadomości niewiedzy (Fischer-Lichte).
5. Przyjemność traktuje się ponadto jako różnego rodzaju i o różnym nasileniu doznania zmysłowe (zwłaszcza zbiór wrażeń). Rozumienie takie jest – obok koncepcji przyjemności jako procesów świadomościowych – podstawowe w społecznych koncepcjach interakcyjnych.

W wymienionych propozycjach rozumień przyjemności dostrzec można brak spójności i harmonii procesów kształtowania jednostkowej podmiotowości. W koncepcjach Arystotelesa i poarystotelesowskich, w których podstawę rozważań o działaniu stanowiła kategoria cnoty działania oraz warunkująca ją kategoria podmiotu, rozdzarcie pomiędzy wrażliwością a rozumnością nie występowało. Arystoteles, jak nikt, akcentował ciągłość procesu poznawczego: od sensualistycznego poziomu uczuć do poziomu intelektu teoretycznego i praktycznego: kontemplację, sądy i rozumowanie, które determinują czyny. Rozum miał możliwość kontroli działań (zdrowego i dorosłego) podmiotu.

Przyjemność w sztukach performatywnych

Sztuki performatywne, jak wyjaśniono na wstępie, mają odmienną proveniencję od teorii performatywnych. Znamienne, że praktyczne działania artystów nierzadko nie pokrywają się z koncepcjami teoretyków. W sztuce performansu częściej formułowane są odpowiedzi na pytania o przyjemność w kategoriach opisu, doskonalenia pewnych określonych, głównie fizycznych sprawności, jak w przypadku indywidualnych zdarzeń artystów Black Marketu, Janusza Bałdygi²⁰ czy wielu innych artystów.

W przypadku tego rodzaju sztuki spotkać też często można realizacje nawiązujące do poetyki konceptualizmu (jak np. Roddy Huntera *Poemat o kąciku prostym* czy wiele działań Werpechowskiego, specyficzne – skrajnie traktujące płaszczyzny zmysłową i intelektualną – są działania²¹ m.in. M. Abramović, np. zmysłowość i materialność wykorzystanych w *Balkan Baroque* kości, a jednocześnie symboliczne potraktowanie motywu bałkańskich wilków).

W sztuce performansu zdarzają się jednak działania artystyczne, które budowane są przez performerów w sposób, nazwijmy go, holistyczny. Nigel Rolfe, Alevtina Kakhidze to przykłady artystów, którzy w nieczęsty sposób łączą metodę doświadczenia zmysłowego, indukcję, poznanie intelektualne na poziomie świadomościowym. Posługują się przy tym niewyrafinowaną formą artystyczną, jakby celowo przezroczystą. Dla Kakhidze najważniejszy jest proces dojrzewania świadomościowego, dostrzegania zjawisk w świecie zewnętrznym, które mają wpływ na kształtowanie tego, kim jest (Ukrainka kształcona w USA). Performerka jednak, jak mało kto, podkreśla proces zderzania tego

²⁰ Podczas festiwalu Performance Platform w lipcu 2012 roku w Lublinie Janusz Bałdyga na pytanie o to, czym jest doznanie przyjemności podczas działania artystycznego, odpowiedział, iż jest to wycucie punktu, w którym zachowana będzie równowaga pomiędzy miejscem na przecięciu szyi i karku oraz szpulą sznura i płaszczyzną płyty – elementów materialnych działania artystycznego.

²¹ Do grupy tej zaliczyć można zwłaszcza szeroko opisane (Goldberg 2011) działania artystyczne futurystów i ich kontynuatorów.

zjawiska z obiektywną rzeczywistością (co teoretycznie podniósł Kubikowski). Koniecznym etapem tego dojrzewania – według Kakhidze – jest „opowiadanie” o własnych procesach i etapach poznawczo-uczuciowych innym. Rolfe natomiast w niemal banalnych formach (sznur, worek, mąka) przekazuje najprostsze prawdy egzystencjalne: Rodzimy się i umieramy, ale o tym nie rozmawiamy... Jak przejść od Ja do Ty? Sztuka mówi za nas²². Do swoich działań przygotowuje się jednak latami, hartując ciało i umysł, m.in. w rwących nurtach amerykańskich rzek.

Sztuki performatywne to także formy teatralne czy bliskie teatralnym. Przytoczyć wypada w tym miejscu klasyczne już przykłady działań performatywnych wytwarzanych przez artystów teatru. Michaił Czechow²³, współorganizator teatru MChAT, sformułował koncepcję gestów: naturalistycznego, psychologicznego, psychologicznego abstrakcyjnego oraz eurytmicznego. Interesujący w kontekście występowania przyjemności jest zwłaszcza gest psychologiczny, który łączy funkcje trzech świadomości: świadomego „ja” na co dzień, Kontrolera oraz „ja” postaci, z ekspresją, czyli funkcją ciała jako narzędzia aktora. Człowieka Czechow postrzega w wymiarach: cielesnym (związanym z wrażeniami i uczuciami), psychicznym (uczucia i emocje) oraz duchowym (obrazy, myśli, impulsy woli). Ćwiczenia fizyczne i psychiczne (jak zadania wyobraźni i uwagi przez stawianie pytań, aktywne oczekiwanie, słuchanie i kształtowanie atmosfery, działania z „zabarwieniem”, ucieleśnianie wizji i in.) służą przede wszystkim doskonaleniu osoby aktora, w drugim rzędzie dopiero pracy nad rolą. Dlatego piękno Czechow określa jako wewnętrzne bogactwo aktora, które uzewnętrznia się w dziele sztuki poprzez „sumienie estetyczne”, czyli „piękną prawdę”. Paralelnie sztukę Czechow rozumiał jako żmudne ćwiczenia angażujące całego człowieka (od zmysłów do umysłu) w celu wypchnięcia aktora ze schematów, otwarcia jego wrażliwości, uczuć i woli poprzez narzędzia trzech świadomości.

Koncepcja wczesnego członka zespołu MChAT bliska jest Grotowskiego propozycji rozumienia człowieka. Znane są żmudne ćwiczenia fizyczne praktykowane w jego zespole. Koncepcję człowieka jako performerera sformułował jednak polski artysta dopiero w latach 80. (Grotowski 1989: 214–218). Pojawiają się tam takie wyrażenia, jak: „człowiek czynu”, „Performer nie gra innego”, „Performer to stan istnienia, człowiek poznania, buntownik, przed którym poznanie stoi jak powinność i który ma je podbić, rozporządza czynieniem”, „Praktykant walczy, by zrozumieć, zrozumie, ale dopiero wtedy, kiedy zrobi. Zrobi lub nie. Poznanie to sprawa czynienia”. Czytamy tam również

²² Oboje artyści byli gośćmi Galerii Labirynt w Lublinie w 2009 i 2010 roku.

²³ Jego główna praca to przetłumaczona na język polski i dwukrotnie już wydana w Polsce *O technice aktora*.

o ciele-pamięci, drodze od ciała-i-esencji do ciała esencji, ale także o człowieku zewnętrznym i człowieku wewnętrznym (za św. Pawłem). Koncepcja człowieka, który świadomie i w sposób wolny kształtuje własną podmiotowość i cielesność, oraz kontroluje ten proces, to śródziemnomorska tradycyjna koncepcja osoby²⁴.

Przywołane koncepcje sztuki teatralnej lub bliskiej teatrowi proponują kategorię perfekcji aktora na każdym poziomie (od formalnego do osobowościowego sprawcy i odbiorcy). *Performance art* natomiast nie stawia kategorii doskonałości jako naczelnej. Zdecydowanie ważniejsze jest w tej sztuce osiągnięcie (teoretycznego zazwyczaj) wzajemnego oddziaływania w relacji artysta–odbiorca.

Wniosek

Antyesencjalistyczna koncepcja człowieka, rozumienie człowieka jedynie jako relacji, w performatyce funkcjonujące jako „performatywność” w opozycji do „ekspresywności” (Fischer-Lichte 2008:37) pomija, jeśli nie wyklucza, kategorię doskonałości i cnoty. Obie wynikają bowiem z zaakceptowanej idei „człowieka wewnętrznego”, „ciała esencji”, mówiąc słowami Grotowskiego, istniejącej niezależnie od determinacji zewnętrznych, choć bez wątpienia w mniejszym lub większym stopniu im ulegającej.

Kategoria przyjemności, wynikająca z przyjętej koncepcji performansu i teorii performatywnej, czy też założeń artystycznych, występować może, jak pokazano, bądź aspektowo, bądź odnosić się może do całościowej i podmiotowej koncepcji sprawcy działania (takie koncepcje przyjemności dostrzec można głównie w wybranych koncepcjach działania artystycznego, wyjątkowo w teoriach performatywnych).

Bibliografia

- Arystoteles (1994), *Dzieła wszystkie*, t. 5: *Etyka Nikomachejska, Etyka Wielka, Etyka Eudemejska, O cnotach i wadach*, przeł. D. Gromska, L. Regner, W. Wróblewski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Austin J.L. (1993), *Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Carlson M. (2007), *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN

²⁴ Interpretacja ta nie jest spotykana. D. Kosiński proponuje na przykład interpretować myśl Grotowskiego w kontekście „projektów rewolucyjnych”, jak dzieła J. Derridy, J. Lacana i M. Foucaulta (2009: 361).

- The Cambridge Companion to Performance Studies* (2008), red. T.C. Davis, Cambridge: Cambridge University Press.
- Davis T.C. (2008), "Introduction", w: *The Cambridge Companion to Performance Studies*, red. T.C. Davis, Cambridge: Cambridge University Press, s. 1–8.
- Fischer-Lichte E. (2008), *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Goffman E. (2008), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa: Aletheia.
- Goldberg R.L. (2011), *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York: Thames&Hudson Inc.
- Gołaszewska M. (1984), *Zarys estetyki*, Warszawa: PWN.
- Grotowski J. (1990), *Teksty z lat 1965–1969*, Wrocław: Wydawnictwo Centralnego Programu Badań Podstawowych.
- Kershaw B. (2008), *Performance as research: live events and documents*, w: *The Cambridge Companion to Performance Studies* (2008), red. T.C. Davis, Cambridge: Cambridge University Press, s. 23–45.
- Kosiński D. (2009), *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Kubikowski T. (2004), *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza.
- McKenzie J. (2011), *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków: Universitas.
- Poltner G. (2011), *Estetyka filozoficzna*, przeł. J. Zychowicz, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Rand A. 2000, *Cnota egoizmu*, przeł. J. Łoziński, Poznań: Zysk i Spółka.
- Rokem F. (2010), *Philosophers and Thespians. Thinking Performance*, Stanford: Stanford University Press.
- Ryle G., Gallie W.B. (1954), *Symposium: "Pleasure"*, "Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes", t. 28, s. 135–164.
- Schechner R. (2006), *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Siray M. (2009), *Performance and Performativity*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Tatarkiewicz W. (1962), *O szczęściu*, Warszawa: PWN.
- Taylor Ch.C.W. (1963), *Pleasure*, "Analysis", t. 23, Supplement 1, s. 2–19.
- św. Tomasz z Akwinu (1980), *Suma teologiczna*, t. 1, zag. 78, art. 1, przeł. o. P. Bełch, OP, Londyn: Veritas, t. 6, cz. 1.
- Weber S. (2009), *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Streszczenie

W popularnych współcześnie pojęciach performansu, performatyki i sztuk performatywnych akcentuje się ich aspekt widowiskowości. Przemilcza się natomiast fundamentalny ich wymiar – czynnościowy. Prezentowana wypowiedź skupia się na zagadnieniu działania jako wspólnej podstawy dla ujęcia wszystkich trzech, dość różnych zakresowo i treściowo pojęć. W tekście proponuje się perspektywę historyczną, pomijaną w obecnej estetyce, w celu wydobycia esencjalnych znaczeń przyjemności i działania, zintegrowanych z koncepcją osoby.