

Ewa Bal, Wanda Świątkowska

Negocjacje terminologiczne

Niniejsza książka jest pokłosiem konferencji naukowej zorganizowanej w Krakowie w kwietniu 2012 roku przez Katedrę Performatyki i Instytut im. Jerzego Grotowskiego zatytułowanej „Performer – dawny czy nowy paradygmat twórcy?”. Jak łatwo zauważyć, tytuł książki *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne* tylko w części nawiązuje do tematu wywoławczego zeszłorocznej konferencji. O przyczynach i konieczności tej rozbieżności trudno opowiedzieć w dwóch słowach. Dlatego za usprawiedliwienie rozszerzenia zakresu tematycznego książki niech posłuży wyjaśnienie, czego niniejsza publikacja dotyczy i jakie korzyści mogą płynąć z jej ukazania się.

Zgodnie z wyjściowymi założeniami organizatorów konferencji chcieliśmy podczas jej obrad przyjrzeć się figurze performerera jako konkurencyjnemu wobec teatru reżysera paradygmatowi twórcy w teatrze dawnym i współczesnym. Punktem wyjścia do interesującej nas problematyki było przekonanie o konieczności krytycznego spojrzenia na ewolucyjny i europocentryczny model historii teatru, który za punkt zwrotny przyjął powstanie pod koniec XIX wieku reżyserii teatralnej z typowym dla siebie podziałem ról i artystycznych funkcji w jego obrębie a także modelem relacji między sceną a widzem. Z jednej strony chcieliśmy bowiem skłonić naukowców, by spróbowali performerera zobaczyć w szerszej perspektywie historycznej, by w nowy sposób naświetlić historię teatru, uwzględniając w niej pomijane lub marginalizowane dotąd zjawiska, które ze współczesnej perspektywy można interpretować jako performatywne. Z drugiej strony interesowali nas współcześni artyści ostatnich dziesięcioleci, reprezentujący tzw. niekanoniczne formy przedstawieniowe: „parateatr”, kaba-

ret, wodewil, *stand up comedy*, *one man show*, *storytelling*, twórcy uprawiający *body art* lub *performance art*, których w historii awangardowych ruchów w sztuce w ostatnim stuleciu zbiorczo nazywa się performerami. Nie mieszczą się oni bowiem w żadnym z tradycyjnych paradygmatów sztuki i rzadko wykonują tylko jedną określoną funkcję, na przykład aktora, reżysera, dramatopisarza, tancerza, artysty plastyka. Organizując konferencję, mieliśmy nadzieję, że za pomocą kategorii performerera oraz narzędzi właściwych performatyce uda się na nowo zdefiniować relacje: twórca–wykonawca–tekst–scena–widz czy wreszcie że będziemy mogli dzięki nim zasypać niepotrzebną przepaść dzielącą tradycję od nowoczesności.

W trakcie obrad okazało się jednak, że wywołana w tytule konferencji figura performerera uruchomiła tak naprawdę dyskusję o wiele szerszą niż jedynie tę zapowiadaną w ogłoszeniu. Jej przedmiotem stała się bowiem nie tylko kategoria samego twórcy, ale cały zestaw pojęć, które towarzyszą coraz bardziej dynamicznie rozwijającej się dziedzinie wiedzy zwanej performatyką. Termin „performatyka” będący odpowiednikiem ukutego na gruncie anglosaskim terminu *performance studies* zagościł w polskiej refleksji akademickiej dzięki tłumaczeniu klasycznej już książki Richarda Schechnera *Performatyka. Wstęp* (Wrocław 2006). Pomimo jednak ukazania się na polskim rynku tej i kilku innych ważnych czy nawet kluczowych dla tej dyscypliny pozycji, jak choćby *Performansu* Marvina Carlsona (Warszawa 2007), *Estetyki performatywności* Eriki Fischer-Lichte (Kraków 2008), *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu* Jona McKenziego (Kraków 2011) czy *Uwikłanych w płęć* (Warszawa 2008) i *Walczących słów* Judith Butler (Warszawa 2010), nadal, jak się okazuje, przedyskutowania wymagają takie podstawowe dla tej dziedziny terminy jak chociażby performans, performatywność czy właśnie performer. To, że na polskim gruncie rozumienie poszczególnych terminów weszło właśnie w fazę negocjacji, nie oznacza bynajmniej, że w zagranicznych ośrodkach akademickich proces ten dobiegł już końca. Świadczy to raczej o silnej woli polskiego środowiska naukowego, by włączyć się do szerszej globalnej dyskusji, a nie czekać na gotowe recepty i bezrefleksyjnie przyjmować ustalenia powstałe na obcym gruncie, w innym zgoła kontekście kulturowym.

Zatytułowanie książki trzema terminami *Performans*, *performatywność*, *performer*, które zawierają obcy językowi polskiemu rdzeń *perform*, może jednak sugerować, że oto pojawia się na rynku jakiś rodzaj słownika bądź encyklopedii, który opracowuje się po to, by nieobeznany z zawiłą terminologią czytelnik zaznajomił się z jej znaczeniem bez konieczności prowadzenia długotrwałych i wyczerpujących kwerend. Zazwyczaj przecież tę żmudną pracę wykonuje za niego zespół badaczy, których zakres kompetencji w poszczególnych obszarach gwarantuje, że sformułowana definicja trudnego terminu będzie się szczyć mianem wyczerpującej i obiektywnej. To oczywiście założenie bardzo ambitne, ale dzisiaj chyba już nierealne. Większość bowiem opracowań typu encyklopedycznego zastąpiły wyszukiwarki internetowe bądź serwisy

tworzone kolektywnie, takie jak Wikipedia, w której spragniony wiedzy czytelnik może swobodnie i szybko znaleźć skrótową definicję każdego bodaj interesującego go terminu. Poza tym, co wydaje nam się ważniejsze, coraz rzadziej we współczesnej refleksji akademickiej na polu nauk humanistycznych możemy się odwoływać do terminologii, której znaczenie pozostaje bezdyskusyjne, stałe i niepodważalne dla wszystkich użytkowników. W dobie przewartościowań współczesnej humanistyki i kwestionowania obiektywizmu tworzonych przez nią dyskursów coraz częściej zmuszeni jesteśmy na własną rękę dobierać, negocjować i konstruować narzędzia teoretyczne, tak by najlepiej pasowały do dynamicznie zmieniających się przedmiotów studiów.

Jeśli więc tytuł książki nawet brzmi nieco słownikowo, to naszą intencją było raczej wyznaczenie obszarów terminologicznej negocjacji różnic. Zamiast bowiem podsuwać gotowe definicje, pragniemy zachęcić czytelników niniejszej książki do przedsięwzięcia dalszych poszukiwań na własną rękę. Pytanie o definicje i zakres rozumienia poszczególnych pojęć wynika z jednej strony z rozległości samej dyscypliny, która obejmuje swoim zasięgiem coraz to nowe obszary przynależne do niedawna tradycyjnym naukom społecznym i humanistycznym: lingwistyce, socjologii, psychologii, antropologii czy historii. Z drugiej zaś strony kłopoty pojęciowe są rezultatem niestabilnego usytuowania performatyki w kontekście lub poza kontekstem dotychczasowych teatrologicznych badań. Mówi się wprawdzie, że performatyka jest nauką o performansach, ale przecież definicja tego ostatniego terminu pozostaje bardzo płynna i obejmuje nie tylko działania artystyczne zwane w języku angielskim *performance art* z lat sześćdziesiątych XX wieku, ale także rytuały, gry, życie codzienne, działalność polityczną, tożsamość, by przytoczyć kilka najbardziej narzucających się skojarzeń.

Stąd w pierwszym rozdziale książki, zatytułowanym *Próby definicji*, znalazły się teoretyczne rozważania, które podejmują inspirującą próbę porządkowania i precyzowania podstawowych dla performatyki pojęć. Marco De Marinis kreśli szeroką panoramę współczesnych studiów teatrologicznych, pokazując różnice pomiędzy modelem *performance studies* uprawianym głównie na uniwersytetach amerykańskich a „nową teatrologią”, czyli performatyką ukształtowaną na gruncie europejskim. Podczas gdy model amerykański obejmuje zjawiska przynależne do tej pory takim dziedzinom wiedzy jak antropologia, socjologia, psychologia czy lingwistyka, europejski model „nowej teatrologii” zajmuje się nadal badaniem przedstawień, z tym że redefiniuje raczej samo pojęcie przedstawienia (angielskie *performance*). Konieczność redefinicji pojęć wyjaśnia De Marinis na przykładzie dwóch typowych jego zdaniem tendencji, jakie obserwuje w teorii oraz praktyce scenicznej ostatniego czterdziestolecia. Pokazuje między innymi, jak we wspomnianym okresie mieliśmy do czynienia z jednej strony z „performatyzowaniem teatru”, czyli jego odchodzeniem od koncepcji przedstawienia i re-prezentacji na rzecz bezpośredniego działania. Z drugiej zaś strony wspomina o procesie

odwrotnym, czyli „teatralizacji performansu”, w którym twórcy świadomie i jawnie posługują się teatrem jako „udaniem” w celu rozmontowywania kognitywnych ram tzw. codziennego życia.

Tomasz Kubikowski składa oryginalną na polskim gruncie propozycję rozumienia terminu „performans” w odniesieniu nie tyle do świata sztuki, ile do procesów myślowych, i to zarówno człowieka, jak i całego świata natury. Wychodząc od najbardziej pojemnej i szerokiej jego zdaniem definicji performansu Richarda Baumana, która zakłada „świadomość rozdzielenia” – czyli porównywania zachodzącej czynności z jej utrwalonym wzorcem – próbuje połączyć ją z odkryciami naukowymi z zakresu teorii świadomości w aspekcie filozoficznym i neurologicznym. Kubikowski proponuje spojrzeć na działanie ludzkiej świadomości nie tyle jako na narzędzie biernego poznania, ile jako na dynamiczny performans rozpoznania. Istoty świadome, według niego, tym przede wszystkim różnią się od nieświadomych, że przez performanse umysłu potrafią wytwarzać „instrukcje” gwarantujące ich przetrwanie wobec nieuchronnych biologicznych praw selekcji.

Zdecydowanie odmienną od Kubikowskiego propozycję rozumienia performansu formułuje z kolei Jacek Wachowski. Idąc niejako pod prąd płynności przedmiotu badań samej dyscypliny, postuluje, by pola znaczeniowe takich terminów jak performer, performans i performatywność umieścić w ramach ściśle zakreślonych granic konstrukcyjnych i funkcjonalnych. O performansie, jego zdaniem, można mówić wyłącznie wtedy, gdy zostaną spełnione następujące warunki: będą to czynności o charakterze somatycznym, delimitowane, odznaczające się iterowalnością i mające charakter komunikacyjny – co w pewnych warunkach może oznaczać, że są skierowane do publiczności – i wreszcie że będą to czynności świadome. Dopiero zakreśliwszy ramy performansu, jak sugeruje Wachowski, można próbować definiować pozostałe terminy, takie jak performer i performatywność.

Skoro na wstępie założyliśmy, że niniejsza książka nie rości sobie pretensji do słownikowego czy encyklopedycznego kompendium wiedzy, wypada też dodać, że nie ma charakteru tradycyjnego podręcznika uniwersyteckiego. Przedstawione bowiem w pierwszym rozdziale propozycje teoretyczne nie tworzą spójnego systemu pojęciowego, którego praktyczną aplikację odnaleźlibyśmy w artykułach zamieszczonych w kolejnych rozdziałach. Głosy zamieszczone w drugiej części, zatytułowanej *Analizy krytyczne*, są raczej przedłużeniem rozpoczętej na wstępie teoretycznej refleksji i służą poszerzeniu rozumienia takich terminów jak performatywność, performans i performer na podstawie studiów konkretnych przypadków. Co warto podkreślać, w przeważającej większości autorzy zgromadzeni w tej książce odwołują się do polskich zjawisk kulturowych. Analizują działania artystów, których lokowano do tej pory na obrzeżach tradycyjnie rozumianego teatru repertuarowego (Teatr Porywacze Ciał, teatr Tadeusza Kantora, teatr Jerzego Grotowskiego, teatr lalkowy) lub na przecięciu kilku gałęzi sztuk: tańca, teatru i plastyki (Mikołaj Mikołajczyk,

Dada von Bzdülów, Harakiri Farmers) albo innych jeszcze obszarów kultury, takich jak literatura, fotografia, radio, telewizja.

Bacznym czytelnik od razu też pewnie zauważy, że przedmiotem analiz w obrębie poszczególnych rozdziałów są zjawiska często skrajnie od siebie różne z punktu widzenia aksjologicznych podziałów sztuki; sąsiaduje z sobą bowiem muzyka klubowa, fotografia, slam poetycki, taniec, teatr tradycyjny i off-owy. To nie przypadek, gdyż pośrednio, przez taki właśnie dobór i układ artykułów, chcieliśmy pokazać, w jakim stopniu we współczesnej kulturze po tzw. performatywnym zwrocie zatarciu uległy nie tylko tradycyjne podziały między dyscyplinami sztuki, ale także często niemożliwe stało się rozróżnienie na działania artystyczne i nieartystyczne czy polityczne i estetyczne. Jak pokazują autorzy w zebranych w tym tomie analizach, to właśnie performatyka dysponuje dzisiaj najbardziej pojemnym zapleczem pojęciowym i narzędziami teoretycznymi, za pomocą których można opisywać współczesne zjawiska kultury i śledzić na bieżąco napięcia powstające na ich przecięciu.

Tematem pierwszego rozdziału drugiej części stał się wielostronnie rozumiany performans. Duża grupa autorów w tym rozdziale przygląda się performansowi w kontekście szeroko dyskutowanej kategorii „nażywości”. Według Philipa Auslandera znosi ona istotną do niedawna różnicę między performansem rozumianym jako spotkanie „tu i teraz” a działaniem zapośredniczonym na przykład przez media. Agnieszka Sosnowska, analizując przypadek Vita Acconciego, zastanawia się nad konsekwencjami performansu wykonywanego przy fizycznej nieobecności widzów, którym jednak umożliwiono kontakt z performerem za pośrednictwem elektronicznych mediów. O podobnej czasoprzestrzennej rozbieżności między momentem tworzenia a śledzeniem efektów jego oddziaływania pisze Ewa Jeleń-Kubalewska, badając przypadek fotografii jako performansu. O innym napięciu niż bezpośrednie i zmediatyzowane mówią autorzy dwóch kolejnych artykułów, Agata Kołodziej i Artur Grabowski. Traktowanie aktu tworzenia literatury jako swoistego performansu pozwala im w innym świetle spojrzeć na obowiązujące w teorii literatury tradycyjne podziały rodzajowe i przypisywane im formy podawcze. Wreszcie Artur Dobrowolski, analizując działania Teatru Porywacze Ciało, pokazuje, na ile jego twórcy zbliżają się do sztuki performansu rozumianego jako bezpośrednie spotkanie twórcy i widza o trudnej do przewidzenia trajektorii wzajemnej wymiany energii.

Bliższe rozumieniu performansu jako terminu z zakresu języka korporacyjnego wydaje się ujęcie dwóch kolejnych autorek w tym rozdziale: Katarzyny Peplinskiej i Jolanty Ostrowskiej. Odwołując się do proponowanego przez Jona McKenziego terminu „performans organizacyjny”, autorki zastanawiają się nad performatywnym wymiarem współczesnej reżyserii: odpowiednio – Wsiewołoda Meyerholda oraz Judith Maliny, Juliana Becka i Tadeusza Kantora. Na koniec wreszcie, by przekonać czytelników, że performans nie powinien być terminem stosowanym wyłącznie do zjawisk kultury współczesnej, proponujemy dwie udane próby jego zastosowania do fenomenów kultury dawnej, takich jak

teatr jezuicki (Patryk Kencki) oraz widowiska obrzędowe w starożytnej Grecji (Artur Duda). Zastosowanie metodologii performatycznej pozwala spojrzeć na te historyczne zjawiska jako na zakorzenione w szerszym kontekście kulturowym performanse społeczne, a nie jedynie prefiguracje późniejszych modeli teatru europejskiego.

W drugiej części zatytułowanej *Performatywność* zgrupowałyśmy teksty, które analizują szczegółowo dynamikę wzajemnego oddziaływania między twórcą a odbiorcą, jej polaryzacje oraz rezultaty i cele. Justyna Stasiowska spróbowała krytycznie odnieść się do zaproponowanej przez Erikę Fischer-Lichte koncepcji performatywności, rozumianej jako fizyczna współobecność twórców i widzów, między którymi zachodzi wymiana energii. Dzięki analizie działań Dj-ów oraz procesów odbioru zremiksowanej muzyki Stasiowskiej udaje się podważyć zakładaną przez Fischer-Lichte bezpośredniość relacji jako warunku zaistnienia autopoietycznej pętli feedbacku. Magdalena Talar, analizując spektakl Krzysztofa Garbaczewskiego *Życie seksualne dzikich*, przesuwa punkt uwagi z relacji wzajemnej wymiany energii między twórcą a odbiorcą na performatywną, sprawczą funkcję spojrzenia widza, odnosząc się do koncepcji hiperwidza Jacquesa Ranciera i modernistycznego *flâneura* performującego własny ogląd rzeczywistości. Kolejnych dwoje autorów: Joanna Jopek i Marcin Kościelniak, odchodząc od pojmowania performatywności w jej wymiarze spotkania „tu i teraz”, starają się jej przyglądać pod kątem konstruowania kulturowego dyskursu cielesności. Joanna Jopek, analizując obraz *Lekcja anatomii doktora Tulpa* Rembrandta oraz spektakle nim inspirowane, pokazuje, na ile teatr anatomiczny może być interpretowany jako produkcja kulturowego dyskursu ciała oraz swoista machina do uobecniania nieobecnego. Marcin Kościelniak na przykładzie dramatu *Koniec półświni* Helmuta Kajzara stara się wyjaśnić, w jaki sposób ciało staje się miejscem inscenizacji teatralnego tekstu w takim sensie, w jakim jest inscenizacją tekstu kultury i procedur władzy. Rozważania nad performatywnością praktyk teatralnych w odniesieniu do cielesności zamyka artykuł Leszka Karczewskiego. Odnosząc się do przykładów teatru osób z niepełnosprawnościami, traktuje on performatywność jako strategię działań subwersywnych, wymierzonych w zastale kulturowe postrzeganie inwalidztwa.

O tym, że rozumienie performatywności trudno zawęzić do cechy działań wyłącznie artystycznych, świadczą kolejne cztery artykuły zebrane w drugim rozdziale książki. Jakub Papuczys i Alicja Górkiewicz przyglądają się politycznym i społecznym konsekwencjom aktywności teatralnej Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego. Ich myślenie, tak jak autorki następnego artykułu, Ewy Bał, podąża zgodnie z kierunkiem wyznaczonym przez Jamesa Loxleya, który mówił o konieczności zawieszenia myślenia o ontologicznej różnicy między działaniem „na niby” w sferze sztuki a działaniem „na serio” w życiu. Jego zdaniem to właśnie kategoria performatywności lepiej niż „prawda” i „fałsz” opisuje procesy oddziaływania performansów kulturowych, a ich badaniu musi

za każdym razem towarzyszyć pieczołowite rekonstruowanie kontekstów, okoliczności, napięć i trajektorii spojrzeń zainteresowanych podmiotów. Na przykładzie działań Janusza Palikota oraz włoskich artystów Roberta Benigniego i Beppe Grilla Bal pokazuje, na ile jednak odwołanie do teatralności może się stać skutecznym narzędziem uwierzytelniającym zarówno sceniczne, jak i poza-teatralne, polityczne działania. Wreszcie Grzegorz Stępnia i Agnieszka Marek oraz Małgorzata Leyko traktują performatywność jako cechę działań zmierzających do szeroko rozumianej „reformy życia”. Stępnia i Marek sprawdzają możliwości realizacji „queerowej utopii”, czyli życia w sztuce i sztuki życia, na przykładzie biografii Natalie Barney i twórców kabaretu Kiki & Herb. Małgorzata Leyko zaś w kontekście XX-wiecznych ruchów reformy życia umieszcza działalność niemieckiego choreografa i tancerza Rudolfa Labana.

W ostatnim, trzecim rozdziale zatytułowanym *Performer* autorzy przyglądają się kilku modelom twórców i postaci z życia społecznego, zastanawiając się nad możliwymi przeformułowaniami dotychczas przypisywanych im kategorii aksjologicznych. Analizując znaczenie słowa „performer” w ujęciu Jerzego Grotowskiego, Katarzyna Woźniak próbuje wyjaśnić specyfikę tego terminu na tle przemian we współczesnej humanistyce i zdecydowanego przejścia badaczy od postawy esencjonalistycznej do krytycznej w wyniku zwrotu kulturowego i performatywnego. Woźniak sugeruje, że myślenie Grotowskiego o performerze jako o „człowieku czynu”, który dąży do poznania wewnętrznej prawdy, cechuje pewien anachronizm. Zdaje się on nie przystawać do tych prądów współczesnej humanistyki, które negują podmiotowość człowieka i sytuują siły przesądające o jego tożsamości poza podmiotem, w kulturowym dyskursie, napięciach ekonomicznych, ideologii czy utrwalonych modelach zachowań społecznych. Podchodząc krytycznie do definicji performerera Grotowskiego, Dagmara Łuba i Anna Matras z kolei próbują określić konkurencyjną wobec niej figurę artysty showmana działającego na przecięciu teatru i celebryckości, w bezpośrednim i zapośredniczonym w mediach kontakcie z publicznością.

O tym, by jednak nie przypisywać terminowi „performer” zbyt sztywnych i zawężających definicji, lecz go traktować jako kategorię bardzo ogólną, mówi artykuł Dariusza Kosińskiego. W zależności bowiem od momentu historycznego wobec poszczególnych specyficznych terminów formułuje się nieco inne oczekiwania. Na podstawie przemian w pojmowaniu sztuki aktorskiej na początku XIX wieku i na przykładzie postaci Alojzego Fortunata Żółkowskiego Kosiński pokazuje moment rozejścia się rozumienia aktora jako figury podporządkowanej idei teatru „dramatycznego”, a coraz bardziej pejoratywnie ocenianego scenicznego komedianta, błazna, wyczulonego na doraźny kontekst społeczny i żywy kontakt z publicznością. Ta ostatnia zaś figura, jak sugeruje Kosiński, zyskuje dzisiaj niejako drugie życie, tyle że w zmienionym kontekście zmediatyzowanego życia politycznego.

Byłoby wiele przesady w tym, gdyby o performerze trzeba było mówić tylko w opozycji „teatr” a „życie społeczne”. Patrząc na szeroką panoramę współ-

czesnego zjawiska *storytellingu* we Włoszech, nakreślona przez Paola Puppę, widać wyraźnie, że dla jej opisanie autor odwołuje się z jednej strony do przemian w literaturze i teatrze XX wieku, ale z drugiej sugeruje, że *storytelling* staje się ważnym narzędziem kształtowania tożsamości kulturowej oraz budzenia postaw obywatelskich, przywracania pamięci, konstruowania „przeciw-historii”. Swoistym uzupełnieniem rozważań Pupy jest artykuł Jolanty Dygul, która o specyficznych strategiach nawiązywania kontaktu z publicznością we włoskiej tradycji teatralnej pisze na przykładzie prologów komediowych Carla Goldoniego i Daria Fo.

W ostatnim rozdziale umieściliśmy obok siebie także cztery artykuły analizujące performatywne działania twórców w kontekście praktyki i teorii tańca. Analogicznie bowiem do przemian w obrębie teatru po tzw. performatywnym zwrocie również tradycja tańca, zarówno klasycznego, jak i nowoczesnego, może stać się materiałem i tematem krytycznej refleksji twórców i teoretyków. Karolina Wycisk i Katarzyna Lemańska opisują model pozainstytucjonalnej pracy zespołu Harakiri Farmers, w którym tradycyjnie rozumiany podział ról na reżysera, dramaturga, choreografa i tancerzy został zastąpiony pracą kolektywną, w której artyści odwołują się zarówno do osobistych biografii, jak i do pamięci związanej z nimi od lat publiczności. Jadwiga Majewska, opisując działania artystyczne Mikołaja Mikołajczyka oraz Leszka Bzdyla, pokazuje, w jakim stopniu system tańca klasycznego i współczesnego może być traktowany jako siła opresyjna i jak cielesność tancerzy może skutecznie demontować przeniesione z teatru na grunt tańca reguły dramatyczne przedstawienia. O radykalnej redefinicji cielesności, lokującej tancerza blisko działań *body art*, pisze z kolei Julia Hoczyk. Analizując na szerokim teoretycznym tle działania tancerzy butō, Hoczyk udowadnia, jak performerzy butō mierzą się za każdym razem ze scenariuszami zachowań i z wizualnymi reprezentacjami ciała, które przynosi z sobą publiczność.

Ostatnie trzy artykuły – Dobrosławy Marszałkowskiej, Haliny Waszkiel i Julii Szczęsnej – traktują o działaniach performerskich najbliższych chyba wyobrażeniom o sztuce performansu z lat 60. XX wieku, opisywanych chociażby przez Ann Lee Goldberg, które zwykle analizowano w ramach przemian na gruncie sztuk plastycznych. Dobrosława Marszałkowska w swoim szkicu o japońskim artyście Yasumasie Morimurze zwraca uwagę na prowadzony przez niego dialog z tradycją kultury w ramach nurtu zwanego *appropriation art*. Artyści z tego kręgu zwykle posługują się istniejącymi i znanymi skądinąd dziełami artystycznymi, a następnie przekształcają je w taki sposób, by zwrócić uwagę odbiorcy na sam proces krytycznego przetworzenia dzieła oraz zakres indywidualnej ingerencji. Halina Waszkiel, pisząc o teatrze lalek, również wskazuje na jego zakorzenie w sztukach plastycznych. Zwracając jednak uwagę na różnice odbioru teatralnej lalki i dzieła sztuki, tłumaczy, w jaki sposób lalka i jej animant w obrębie kognitywnej teatralnej ramy nawzajem redefiniują sposób percepcji ludzkiej cielesności. Wreszcie Julia Szczęsna, opisując swoją własną

pracę w roli „żywego pomnika”, zadaje pytanie o granice estetycznych, wyobcowujących i pragmatycznych (zarobkowych) ram tej działalności.

Z całą pewnością przedstawiona tu w skrótovej formie zawartość książki pozostawi czytelników w niedosyć; jawnie nie podsuwa ani gotowych recept, ani „jedynie słusznych” interpretacji. Trudno zresztą się dziwić, skoro konferencja zorganizowana na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2012 roku była bodaj pierwszą na rodzimym gruncie próbą weryfikacji stanu badań polskiej performatyki. Dlatego ewentualne zarzuty dotyczące chociażby niewyrównanego poziomu refleksji akademickiej u wszystkich autorów albo zorientowania głównie na wydarzenia teatralne i okołoteatralne mogą równie dobrze zostać potraktowane jako drogowskazy badań prowadzonych w przyszłości. Można po lekturze niniejszej książki zadać chociażby pytanie o usytuowanie jednostek naukowych zajmujących się performatyką w obrębie struktur uniwersyteckich. Istniejące dzisiaj zakłady i katedry mające „performatykę” w nazwie znajdują się bądź na wydziałach polonistyki bądź w ramach kulturoznawstwa. Stąd pytanie, na ile zatem ciążyą na nich modele badań w kręgu tradycyjnych dziedzin humanistyki? Czy warto podejmować wysiłek tworzenia nowych specjalizacji i kierunków studiów w tym zakresie? A jeśli tak, jakich metodologii i na podstawie jakich podręczników powinniśmy nauczać studentów?

Odpowiedzi na te i pewnie wiele jeszcze innych pytań nie chciałybyśmy formułować same. Pozostawiamy tę przyjemność czytelnikom. Z naszej strony pozwoliłyśmy sobie jedynie na skromną propozycję na poziomie pracy redakcyjnej. Pracując nad tekstami, zauważyłyśmy wyraźną potrzebę wypracowania w języku polskim jednolitego brzmienia i pisowni niektórych pojęć. Proponujemy zatem w niniejszej książce, by przymiotnik „performatywny” był używany w znaczeniu „mający performatywną moc”, jak działające słowa Johna Austina, a „performatyczny” odnosił się do cech przynależnych dziedzinie wiedzy zwanej performatyką, czyli na przykład performatyczna perspektywa badań. Polszczyzna znana jest jednak z wyjątków, dlatego konsekwentnie zachowujemy utarte już w języku polskim sformułowanie „performatywny zwrot”, wskazujące na zmianę paradygmatu badawczego w ostatnim dwudziestolecu. Chciałyśmy też, by za istniejącymi już polskimi przekładami angielskiego *performance* powszechnie zaczęto używać spolszczonej wersji tego terminu – *performans*, i to niezależnie od tego, czy dotyczy tzw. *performansu* artystycznego (*performance art*), kulturowego, czy praktyk życia codziennego. Jeśli autorzy nie zaznaczyli inaczej, to przy wszystkich przypisach do tekstów źródłowych i opracowań teoretycznych staraliśmy się podawać istniejące już w języku polskim tłumaczenia całości lub fragmentów. Mamy bowiem świadomość, że książki performatyczne są nadal publikowane w dużym rozproszeniu, zwykle w obrębie już istniejących serii wydawniczych i czasopism, które niekiedy nawiązują w nazwie do nowej dziedziny wiedzy. Konkludując, niech zatem niniejsza publikacja będzie zachętą do utworzenia nowej specyficznej inicjatywy wydawniczej.