

Iwona Lorenc

Uniwersytet Warszawski

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Czy doświadczenie estetyczne jest ucieczką w fikcję? Między performatywnością a faktycznością

Wprowadzenie

Współczesny, technologicznie zapośredniczony świat narzuca nowe formy współpartycypacji. Nakazują one zrewidowanie nie tylko dotychczasowych formuł humanizmu, ale i – wpisanych w te formuły – sposobów rozumienia tego, co estetyczne. Sztuka ma nie tyle zbawiać, uspokajać, oszukiwać (co nie znaczy, że nadal i z powodzeniem funkcji tych nie pełni), ile zdawać sprawę z owej destabilizacji związków, jak chcieliby tego dla „prawdziwej”, wysokiej sztuki Nietzsche, Heidegger, Adorno. Ma ona nie tylko zdawać sprawę z rozpadu doświadczeń, ale i pomagać nam w trudnym zadaniu zrozumienia samych siebie w warunkach, w których dotychczasowe formuły człowieka, podmiotu, rzeczywistości kultury, natury i cały sztafaż metafizycznych sygnatur zostały nihilistycznie „przepracowane” i „pożegnane” lub są wciąż „przepracowywane” i „żegnane” (jak chcą niektórzy) przez późną nowoczesność.

Pragnę przy tym podkreślić – aby uniknąć niepotrzebnych nieporozumień – rzecz następującą: Nie twierdzę, że tragizm ludzkiej kondycji stanowiący jeden z najważniejszych tematów kultury greckiej, po szczęśliwych latach nowoczesnego uśpienia, szczególnie dziś jako zjawisko się nasila. Jeśli można mówić o uśpieniu, to dotyczy ono raczej artykulacji nowoczesnej kultury wpisanej w racjonalistyczno-oświeceniowy paradygmat. Życie człowieka nie stało się niestety (wbrew utopijnym marzeniom) w związku z jego założeniami ani szczęśliwsze, ani mniej niż dawniej „tragiczne”.

Nie jest też tak, że aktualna formacja cywilizacyjno-kulturowa wpłynęła znacząco na zwiększenie stopnia „tragizmu” naszego istnienia. Twierdzę raczej, że wyczerpanie się uspokajających mocy racjonalno-oświeceniowego paradyg-

matu zwiększyło naszą wrażliwość na te przejawy i aspekty, które wymknęły się spod eksplikacji oraz kontroli wiedzy i form organizacyjnych obecnego życia wpisanych w ów kruszący się paradygmat. Mamy trudności z pojęciowym i aksjologicznym „oswojeniem” wielu zjawisk: począwszy od Holokaustu wraz z jego psychospołecznymi skutkami i współczesnych wojen, poprzez nowe formy technologiczno-korporacyjnego zniewolenia aż po postępującą medializację form życia i kultury.

Zarazem nie jest chyba tak, że tragiczność została raz na zawsze wypłukana z aktualnego sposobu doświadczania rzeczywistości przez nurt uspokajającej dialektyki rozumu. Żyjemy w świecie przedstawień, to prawda. Sporo jest racji w diagnozach naszej epoki dokonanych przez Heideggera („światoobraz”), Guya Deborda („społeczeństwo spektaklu”), Baudrillarda („precesja symulaków”) czy wreszcie tych, którzy piszą o powszechnej polityzacji czy homogenizacji naszej zmedializowanej technologicznie kultury. Nie są to jednak konstatacje uspokajające.

Bowiem – wraz z dojmującą świadomością powyższego stanu rzeczy – stajemy się wobec wszechwładnej mocy wspomnianych zjawisk i procesów szczególnie bezbronni. Rację więc mają również ci, którzy piszą o fenomenach wykorzenienia, utraty bezpieczeństwa ontologicznego (Giddens), czy przejawach ponownego zaczarowania świata i powtórnej otwartości człowieka współczesnego na mit (Fromm, Maffesoli, Bohrer). Wraca – w świetle najnowszych, nieobliczalnych w skutkach wydarzeń w świecie – poczucie bezradności człowieka wobec losu i otwarcia na tragiczną groźbę istnienia – takiej, jakiej doświadczali bohaterowie greckich dramatów.

Powyższe refleksje skłoniły mnie do przemyślenia niebezpieczeństw tkwiących w uleganiu filozoficznej „modzie” na performatywność jako kategorię, która miałaby pełnić nie tylko opisową, ale i naprawczą misję wobec kłopotów nękających późnonowoczesnego człowieka, zwłaszcza tych, które kulminują w zjawiskach fikcjonalizacji (i towarzyszących jej estetyzacji oraz teatralizacji) rzeczywistości oraz kryzysu sprawczych mocy podmiotu.

Zwolennicy „zwrotu performatycznego” dokonują odwrotu od filozoficzno-ideologicznej funkcjonalizacji tego, co estetyczne, od późnonowoczesnego „mitu estetyczności” wypracowanego przez klasyczną filozofię niemiecką i podtrzymanego w wielu filozofiach aż po jej wersje współczesne. Ideologię *Performance Studies* cechuje generalnie dążenie do odzyskania „sprawczości podmiotu” utraconej w praktykach kulturowo-filozoficznych (aż po postmodernizm włącznie), ich zdaniem prowadzących – m.in. ścieżką uniwersalizowanej estetyczności – poprzez bezdroża i jałowe pola poznawczej, bezinteresownej autorefleksji – do zaniku sprawczych mocy podmiotu. Doświadczenie estetyczne zmuszone jest pełnić w obrębie tej matrycy rolę, jaką mu narzucił Schiller i stanowi negatywny punkt odniesienia.

Nie zgadzam się z powyższą konstrukcją myślową¹. Aby wykazać zasadność swojej niezgody, sięgnę do argumentów, które wysuwa Paul de Man w *Ideologii estetycznej*. Pokazuje on głęboki związek między modelem performatywnym a tym, co nazywa on „ideologią estetyczną” (funkcjonalizacją estetyczności, o której w swoim czasie pisałam w *Logosie i micie estetyczności*). To, co estetyczne (w znaczeniu: ideologicznie sfunkcjonalizowane, zestetyzowane) – pokazuje – tkwi w samym sercu modelu performatywnego. Temu – idącemu za de Manem – spostrzeżeniu towarzyszy moja kolejna teza: we współczesnych badaniach nad performatywnością model performatywny z reguły ogranicza estetyczność do ideologii estetycznej i budowany jest on niejako „poza plecami” poważnego, filozoficznego potraktowania potencjału doświadczenia estetycznego jako doświadczenia faktyczności życia oraz sposobu na udostępnienie nam tej faktyczności. Jeśli jednak wspólną intencją badaczy modelu performatywnego oraz filozofów podejmujących badania nad doświadczeniem estetycznym miałyby być odzyskanie związku z faktycznością życia, to estetyczność i performatywność są ze sobą splecione w głębokim, istotowym znaczeniu. Związek ten umyka jednak większości badaczy zwrotu performatywnego.

Stąd konieczność przywołania w zarysie charakterystyki (obecnej już nieraz w moich innych publikacjach) doświadczenia estetycznego jako doświadczenia faktyczności życia i wskazanie na miejsce, jakie zajmuje w niej motyw performatywności.

Performatywny wymiar nowoczesnej teatralizacji świata kryje w sobie ambiwalencję figury farmakonu. Jest tyleż przejawem „choroby”, co na tę chorobę lekarstwem. Nawet najbardziej obieguowe charakterystyki zjawiska performatywności nie uciekają od wskazywania na jego źródłową dwuznaczność.

Jak pisze jeden z głównych teoretyków performansu – Jon McKenzie – w odniesieniu do kultury jest on pewną operacją na normach społecznych; określa się go „jako zespół działań zdolnych podtrzymywać społeczne uzgodnienia albo też, alternatywnie zmieniać ludzi i społeczeństwa”². Pole kulturowej performatyki nowoczesnej obejmuje rozmaite praktyki i dyskursy. Przede wszystkim jest to teatr i to zarówno tradycyjny, jak i eksperymentalny. Należą doń również

[...] różnorakie obrzędy i ceremonie, masowe imprezy w rodzaju parad czy festynów, taniec towarzyski, klasyczny i eksperymentalny; awangardowa sztuka performansu, ustny przekaz literatury [...], ludowe tradycje rapsodyczne i gawędziarskie (story-telling), praktyki estetyczne życia codziennego, takie jak zabawy czy życie towarzyskie, manifestacje polityczne i ruchy społeczne. Lista jest otwarta...³

¹ Operuję nią, choć muszę przyznać, że jest ona wynikiem daleko idącego uogólnienia z mojej strony i wielu autorów z kręgu badań nad performatywnością z pewnością się jej wymyka; do uogólnienia takiego uprawnia mnie jednakże popularność ujęć, których reprezentatywną wykładnią jest (pod wieloma względami znakomity) artykuł Ewy Domańskiej w „Tekstach Drugich”, którego tezy będą tu jeszcze dyskutowane.

² J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 39.

³ *Ibidem*, s. 38.

Dla działań tych charakterystyczne jest, że przeplatają one rozrywkę i skuteczność. Przy czym – jak podkreśla Richard Schechner – w performatywnych działaniach kulturowych ostatniego czasu – co widoczne jest szczególnie w artystycznej performatyce awangardowej oraz w performatyce społecznej i politycznej – górę nad rozrywką bierze skuteczność. PERFORMANS JEST WYZWANIEM RZUCONYM RZECZYWISTOŚCI, JEST NIEZGODĄ NA TO, CO JEST, ŻĄDANIEM ZMIANY.

Praktyki performerskie pełnią powyższą funkcję na różnych, niekiedy bardzo niskich piętach refleksyjnej samoświadomości. Sztuka współczesna, zwłaszcza teatr rozpatrywany w kategoriach działalności performatywnej – bardziej niż inne formy tej działalności kryje w sobie ogromny potencjał autorefleksyjny. WSKAZUJE NA WŁASNY, PRZEDSTAWIENIOWY CHARAKTER, A POPRZEC TĘ REFLEKSYJNĄ AUTODEMONSTRATYWNOSC – OBNAŻA PRZEDSTAWIENIOWY CHARAKTER KULTUROWEGO, SPOŁECZNEGO I POLITYCZNEGO ŚRODOWISKA CZŁOWIEKA NOWOCZESNOŚCI. Obnaża – mówiąc językiem Heideggera – mechanizmy „światoobrazu” i w tej swojej demaskatorskiej funkcji zbliża się do filozofii krytycznej, której patronują Nietzsche i wymieniony Heidegger. Tacy autorzy, jak Janelle Reinelt czy Joseph Roach piszą o filozofii krytycznej, iż w tym sensie ma ona charakter performatywny, że poddaje rewizji zastane sensy, na nowo je formułuje, kwestionuje je, rzuca im wyzwanie i czasami je potępia⁴. Traktowane performatycznie teatr i filozofia funkcjonalnie zbliżają się do siebie. Burząc zastane paradygmaty, dotykając granic przedstawialności, wykraczając poza ustalone znaczenia i normy znaczeniowe, zasługują na miano praktyk liminalnych. Toteż bardzo trafnie McKenzie tak właśnie postrzega ich pokrewieństwo.

Uprzywilejowują one wszelkie stany „pomiędzy”, praktyki przejścia i towarzyszące im strategie oporu i transgresji. Opierają się na „pewnej kategorii działań”, których „przestrzenne, czasowe i symboliczne »pomiędzy« zawieszają społeczne normy, rzuca im wyzwanie, igra z nimi i może nawet je przemienia”⁵. Stąd szczególne eksploatowanie figur obrzeży, marginesów i „radykałnych praktyk” będących nowoczesnymi zastosowaniami rytów przejścia.

„Teatr świata” – w pewnym operacyjnym, performatycznym sensie został zapowiedziany już przez strategię „poetyki” Arystotelesa. Pokazała ona wszak, jak należy skutecznie przedstawić działanie, aby miało ono wymiar prawdopodobny, jak konstruować przedstawienia działania według reguł samego przedstawienia. Pokazując, jak należy przedstawić działanie, aby miało ono wymiar prawdopodobny, strategia ta spycha na margines wszystko to, co nie wpisuje się w logikę przedstawienia.

Filozofowanie takich wielkich inicjatorów nowożytnej filozoficznej performatyki jak Kierkegaard i Nietzsche, ma nie tyle opisywać prawa tego świata, co podważać ich podstawę, co je unieważniać. Ma wyprowadzać nas na skraj

⁴ Por. *ibidem*, s. 41.

⁵ *Ibidem*, s. 64.

doświadczenia, które Martin Heidegger określi jako doświadczenie braku ugruntowania (*Abgrund*), ma pozbawiać nas ufności wobec ustalonych, zdewaluowanych znaczeń. Pod tym względem sztuka, choćby w epoce nowożytnej teatr, zwłaszcza szekspirowski, znacznie wyprzedza filozofię, dość długo, aż do czasów romantycznego zwrotu, poddającej się panowaniu wzorcom racjonalności pojęciowej.

Zastanawiająca jest łatwość, z jaką przedstawieniowe struktury sensu wchłaniają to, co wymyka się przedstawieniu, czyniąc z niego pewną odmianę nie-myślenia lub myślenia niepoprawnego. Nie byłoby tak zapewne – diagnozując Heidegger i Arendt – gdyby prawdzie nie towarzyszyła nieprawda, sens nie był podszyty non-sensem, a myślenie – nie było w istocie nie-myśleniem. Uzasadniając powyższą myśl, filozofia romantyczna (Schlegel), Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, inspirowana przez marksizm szkoła frankfurcka, wspomagana przez psychoanalizę filozofia hermeneutyczna, niektórzy postmoderniści zmiierzają w podobnym kierunku, co nowożytne i współczesne praktyki artystyczne. W pewnych miejscach te dwie drogi się przecinają. Przecinają się zwłaszcza tam, gdzie iskrzy na scenie historii, gdzie ludzie doświadczają kryzysów przyjętych systemów znaczeń.

Nowoczesne doświadczenie cechuje rozdźwięk, rozsuniecie między fikcjonalizowaną rzeczywistością i urzeczywistnianą fikcją: „w opozycji między fantazją i rzeczywistością – Realne jest po stronie fantazji”⁶ – zauważa Žižek inspirowany przez Marksa i Lacana. Doświadczamy widmowego Realnego jako rzeczywistości; w nasze doświadczenie wpisane jest zapomnienie o faktycznym wymiarze życia. Nie w tym rzecz, aby demaskować widmowość (nieprawdziwość) prawd, które nam przyświecają, ale w tym, aby pogodzić się ze stałą obecnością nie-prawdy w tym, co przyjmujemy za prawdę. Pod tym względem Žižek jest raczej heideggerystą niż nietzscheanistą. Słusznie – za Heideggerem – podkreśla, iż ten zwrot, względnie aberracja (polegająca na „starszeństwie” nieprawdy wobec prawdy) ma charakter „ontologicznego szaleństwa”, tkwi w „rozstrojeniu pozycji człowieka wśród bytów (jego ześrodkowania się na samym sobie)”⁷.

W świetle powyższych konstatacji fikcjonalność sztuki staje się filozoficznym tematem do ponownego przepracowania. Współczesne doświadczenie estetyczne – właśnie poprzez swój fikcjonalny charakter – bardziej zbliża nas do realnego wymiaru społecznej rzeczywistości, niż filozoficzne czy naukowe operacje poznawcze, a tym bardziej niż doświadczenie potoczne. Jesteśmy – za jego sprawą – poza opozycją między fantazją/fikcją a rzeczywistością.

⁶ S. Žižek, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 75; Wprowadzone tu zostaje Lacanowskie rozróżnienie na „realne” i „rzeczywistość”: „R z e c z y w i s t o ś ć jest społeczną rzeczywistością faktycznych ludzi wchodzących ze sobą w interakcje i włączonych w proces produkcji. Natomiast R e a l n e jest nieuchronną, »abstrakcyjną«, widmową logiką kapitału, która determinuje to, co dzieje się w rzeczywistości społecznej” (*ibidem*, s. 24).

⁷ *Ibidem*, s. 89-90.

Fikcjonalność czy faktyczność doświadczenia estetycznego

Przyjmując inne niż potoczne znaczenie terminu „faktyczność”, wychodzę poza tę opozycję, a owemu przekroczeniu służy perspektywa współczesnej fenomenologii, zwłaszcza taka, której zadania przecinają się z hermeneutyką. Faktyczność, o której tu będzie mowa, ma coś z cech Heideggerowskiej charakterystyki tego fenomenu, choć daleka jestem od przyjmowania jej za Heideggerem „z dobrodziejstwem inwentarza”, tj. z całym, przysługującym Heideggerowi (zwłaszcza wczesnemu) bagażem rozstrzygnięć filozoficznych. Charakterystyki „życia faktycznego” dokonuje Heidegger przede wszystkim w *Grundprobleme der Phaenomenologie*; podkreśla takie jego cechy, jak samowystarczalność, źródłowość oraz zwracanie się ku sobie samemu w praktycznym wymiarze. Dla mnie ważne są również takie cechy Heideggerowskiej charakterystyki faktyczności, jak nierefleksyjność i ateoretyczność, co u Heideggera nie oznacza jej bezznaczeniowości. Życie faktyczne jako zawsze ukierunkowane na to, co przysze i umotywowane tym, co przeszłe, jest strukturą określaną przez owe odniesienia do przyszłości i do przeszłości, jest splotem motywów i ukierunkowań, które decydują o przysługującym mu znaczeniu. Nie jest to jednak znaczenie teoretyczne, predykatywne. Rozumienie fenomenu faktycznego życia, w odróżnieniu od Husserlowskiego opisu fenomenu, dotyka tego, co ukryte przed naocznością przedmiotową, co jest raczej sensem niż znaczeniem.

Już na poziomie tej pobieżnej charakterystyki po Heideggerowsku rozumianej faktyczności otwierają się możliwości zastosowania owej kategorii do doświadczenia estetycznego, które niejako modeluje i „fraktalnie” odwzorowuje faktyczność życia, a zarazem tę faktyczność udostępnia w rozumiejącej (nie zawsze refleksyjnej, a nawet niekiedy czysto doznaniowej) interpretacji. Mowa o takich cechach doświadczenia estetycznego, jak jego relatywna autoteliczność, czasoprzestrzenne, dynamiczne i splecione z ludzkimi dążeniami i motywami ustrukturuwanie, głęboki – będący zadaniem do interpretacyjnego wydobywania – charakter tego ustrukturuwania, niesprowadzalność (względnie nieuchwytność) jego sensu do kulturowych artykulacji znaczeń, a nawet do opisu wewnętrznego życia podmiotu.

Sens ów udostępniany jest w materii zmysłowego doświadczenia, a owej reanimacji żywej obecności sensu w tym, co zmysłowe, owemu udostępnianemu przez artystów wymiarowi faktyczności życia odpowiada termin *aisthesis*. Dzięki doświadczeniu estetycznemu, w szczególności dzięki doświadczeniu sztuki, „dotykamy” sensu. Doświadczenie estetyczne przenosi bowiem i wydobywa ze znaczeniowo-symbolicznych sedymentacji pierwotną zmysłowo-przestrzenną „architektonikę” sensu. Pisali o tym Merleau-Ponty czy Jean-Luc Nancy. Przede wszystkim chodzi o wewnętrzną dynamikę czasowości i przestrzenności przysługującej doświadczeniu faktyczności życia oraz doświadczeniu estetycznemu oraz o związaną z tą dynamiką ekspansywność estetycznego doświadczenia,

anektującego w coraz większym stopniu to, co nieestetyczne. Jak ujmuje Jacques Rancière w *Aisthesis*, w doświadczeniu estetycznym (zwłaszcza w jego aistheticznym wymiarze) porządek postrzegania, odczuwania oraz interpretacji sztuki wchłania i przeobraża obrazy, przedmioty, związki i działania, które wydawały się najbardziej od sztuki oddalone. Uczy nas zatem na nowo doświadczać sensu rzeczywistości (czytać ją i rozumieć jako sensowną).

Aisthesis sztuki wprowadza nas na powrót do doświadczenia, od którego oddala się porządek symboliczny kultury, a mianowicie doświadczenia zmysłowo-emocjonalnego, imaginatywnego, prekonceptualnego, choć już rozumiejącego. Czyni to, przedzierając się przez uwarstwione w kulturze sedymentacje sensu. Uwarstwione znaczeniowo. Toteż *aisthesis* sztuki pozostaje w stałym napięciu z podlegającym nieustannej petryfikacji porządkiem symbolicznym kultury, stoi na straży otwartości porządku znaczeniowego na to, co faktyczne. Powstrzymuje procesy przekształcania sztuki w ideologię, dyskurs abstrakcyjny, jest gwarantem idiomatycznego charakteru estetycznych doświadczeń, przytrzymuje ich niepowtarzalność pozostającą w związku z ogólnością (owym słynnym, kantowskim „komunikowaniem bez pojęć”).

Ta ostatnia uwaga kieruje nasze spojrzenie na problematykę relacji między sensem źródłowym (wymykającym się percepcji, a więc dla doświadczenia percepcyjnego, które dąży do obiektywizacji, często nieobecnym) i kulturowym znaczeniem, które zatrzymując obecność sensu, zarazem potwierdza niemożność przytrzymania go w siatce stabilnych znaczeń. Fenomen faktyczności życia jest odwzorowany w sztuce i doświadczeniu estetycznym jako gra o przytrzymanie żywej obecności sensu.

Biorąc pod uwagę wspólnotowy charakter doświadczenia estetycznego (gdzie źródłowe doświadczenie sensu jest zawsze doświadczeniem współuczestnictwa w jego kulturowych, znaczeniowych artikulacjach), należy założyć, iż obydwie płaszczyzny badawcze: badań nad estetyczną współpartycypacją w znaczeniach oraz badań nad estetyczną współpartycypacją w sensie, wzajemnie zakładają się i łączą. Cenne w tym względzie są tropy wyznaczone przez filozofów, jak wspomniani Merleau-Ponty, Maldiney, Nancy, Ricoeur, Lyotard, Rancière.

Sztuka to ślad, świadectwo owej pierwotnej współpartycypacji oraz jej czynnik. Zarazem własna cielesność doświadczenia estetycznego może być rozpatrywana w funkcji performatywu sensu, jakiego doświadczamy w naszym intercielesnym byciu w świecie; sztuka „modeluje” faktyczność naszego doświadczania sensu. Doświadczenie możliwych światów tworzonych przez artystów na powrót uwrażliwia nas na faktyczne związki rzeczywistości, a poprzez owo przywrócenie wrażliwości na faktyczność, uruchamia mechanizmy współpartycypacji w doświadczeniach sensu, również w ich aksjologicznym wymiarze.

Powyższa charakterystyka doświadczenia estetycznego zdecydowanie wymyka się ujęciom i kategoriom, jakie do tego, co estetyczne, przykładają zwoleńnicy zwrotu performatywnego w humanistyce. Powrót do idei sprawczego

podmiotu przywraca tradycyjne podziały na to, co fikcjonalne i to, co rzeczywiste, mimo iż chcieliby oni owych podziałów unikać.

Performatywność – przywrócenie sprawczości jako oddalenie fikcjonalizacji?

Możemy dziś zaobserwować rosnące przekonanie badaczy, zwłaszcza antropologów i socjologów kultury, o centralnym miejscu modelu performatycznego⁸, a nawet o nadejściu nowego performatycznego paradygmatu w humanistyce. Ewa Domańska zwraca uwagę na fakt, iż ów model skutecznie zaciera tradycyjne linie podziału doświadczeń. Przytoczę charakterystykę modelu performatycznego wspomnianej autorki, gdyż wydobywa ona aspekty ważne dla niniejszych wywodów. Cechuje go – jej zdaniem –

[...] nastawienie na sprawczość i zmiany wywołane w rzeczywistości, rozszerzenie rozumienia sprawczości na byty nie-ludzkie (posthumanistyczne oblicze idiomu performatywnego), interdyscyplinarność i antydyscyplinarność badań oraz wyjście poza metaforę świata rozumianego jako tekst w kierunku metafory świata rozumianego jako wielość performatywnych działań i jako performance'u, w którym się uczestniczy.⁹

Tak rozumiany zwrot performatyczny miałby wypierać i zastępować wyeksploatowane już nurty: konstruktywizm, poststrukturalizm, dekonstrukcję, tekstualizm, narratywizm. Lepiej niż one dogania bowiem „zmiany w świecie”, lepiej odpowiada nowym wyzwaniom humanistyki ze strony zmieniającego się świata.

Na osłabienie podmiotu w wymienionych nurtach zwrot performatyczny reaguje umocnieniem podmiotowości, często hybrydalnej, niekiedy wręcz nieludzkiej (*casus* Latourowskiego „aktora w sieci”). Kontemplacja zostaje zastąpiona zmianą, co czyni dyskurs zwrotu performatycznego podatnym na liczne polityczne aplikacje.

Tym, co mnie niepokoi w powyższych opracowaniach, zdających sprawę z charakteru zwrotu performatycznego, jest przede wszystkim ton entuzjazmu i nadziei, że performatywność może wybawić humanistykę z nękających ją kłopotów: „Nacisk na sprawczy podmiot tworzący poprzez działanie, przywraca mu moc i wyprowadza z postmodernistycznych mielizn [podkr. I.L.]”¹⁰ – czytamy w jednym z owych opracowań. Zwróćmy uwagę na kilka charakterystycznych momentów tego sformułowania; moment sprawczości i moment wydobywania się z „postmodernistycznych mielizn”. Otóż pokażę, że performatywna sprawczość nie jest wcale sposobem na wydobywanie podmiotu z „postmodernistycznych mielizn”,

⁸ Dokonuję rozróżnienia między tym, co performatyczne (poziom teorii), i tym, co performatywne (poziom praktyki kulturowej).

⁹ E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie”, 2007, nr 5, s. 52.

¹⁰ *Ibidem*, s. 60.

jeśli rozumie się pod tym sformułowaniem (jak należy przypuszczać) POSTĘPUJĄCĄ FIKCJONALIZACJĘ I ESTETYZACJĘ RZECZYWISTOŚCI oraz usuwanie się aksjologicznych i ontoteologicznych podstaw naszego życia.

W dalszych krokach wywodu pokażę, że nadzieja na wzmocnienie sprawczości mocy podmiotu odbywa się często POPRZEZ PODPORZĄDKOWANIE MECHANIZMÓW ESTETYCZNEJ FIKCJONALIZACJI RZECZYWISTOŚCI PODMIOTOWEMU DZIAŁANIU SPRAWCZEMU i kryje w sobie niebezpieczeństwa. Są one dwojakiego rodzaju:

Z jednej strony – niejasna jest odpowiedź na wysoce niepokojące pytanie dotyczące źródeł owej sprawczej, podmiotowej mocy, z drugiej – estetyczna fikcjonalizacja jako narzędzie uruchomienia owej mocy wyprowadza podmiot poza kryteria pozwalające odróżnić to, co rzeczywiste od tego, co iluzyjne, oraz to, co akceptowalne od tego, co nieakceptowalne etycznie. Takie postawienie sprawy każe nam wrócić do Kanta.

Model performatyczny kontra model poznawczy

W wykładzie o Kancie i Schillerze Paul de Man podnosi problem nieodwracalności przejścia, którego dokonuje Kant. Jest to przejście

[...] od aktów zdobywania wiedzy, od stanów poznawczych, do czegoś, co już nie jest poznaniem, lecz co do pewnego stopnia jest zdarzeniem, odznaczającym się materialnością czegoś, co rzeczywiście zachodzi, co się rzeczywiście zdarza [...] co wyciska swój ślad w świecie, co powoduje zmianę w świecie jako takim.¹¹

Jest to – wyraża de Man w innym języku – przejście „od tropu, który jest modelem poznawczym, do performatywu”¹². Po Kancie i otwartej przez jego krytycyzm możliwości krytycznego rozsądzenia modelu epistemologicznego (choć na gruncie samego Kanta – uważa – niemożliwe jest przekroczenie granic modelu poznawczego) następuje przejście z języka poznania do „języka potęgi”.

W wykładzie poświęconym wzniosłości u Kanta Paul de Man znajduje niewykorzystaną przez niemieckiego filozofa furtkę z modelu poznawczego: jest nią kategoria wzniosłości.

Kinetyka wzniosłości od początku traktowana jest – co dość zaskakujące (pisze de Man) jako kwestia p o t e g i : pierwsze słowo rozdziału zatytułowanego „O dynamicznej wzniosłości przyrody” (§ 28) to Macht, po którym następuje słowo przemoc (Gewalt) i stwierdzenie, że przemoc jest jedynym środkiem przewycięzania oporu jednej potęgi w odniesieniu do drugiej [...] władze umysłu muszą jakoś przemóc, überlegen (przewyższyć) potęgę przyrody. [...] Zwycięstwo wzniosłości nad przyrodą jest zwycięstwem jednej emocji (podziwu, szacunku etc.) nad inną emocją, taką, jak strach.¹³

¹¹ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 204.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, s. 188-189.

Idźmy dalej tropem tej interesującej analizy Kantowskiej „analitiky wzniosłości” z *III Krytyki*. Jest ona dla nas – wyciągnijmy własne wnioski ze spostrzeżeń de Mana¹⁴ – interesująca m.in. dlatego, że odwołuje się do konfliktu sił ludzkich i pozaludzkich. Jest on wszak źródłowo wpisany w projekt oświeceniowy będący okiełznaniem sił przyrody przez ludzki rozum i służące mu praktyki.

Kant ubiera – jak widać – wspomniany konflikt w retorykę militarną, co nasuwa konotacje polityczne. Mamy tu zatem dwa charakterystyczne dla problematyki performatywności momenty: transhumanistyczny i polityczny. Warto zwrócić na nie uwagę już w tym miejscu ze względu na polityczne i transhumanistyczne uwikłania współczesnego „zrotu performatywnego” i na oświeceniowy rodowód tych uwikłań¹⁵.

Wróćmy do wykładu o Kancie i Schillerze, gdzie de Man „odkrywa karty”: chodzi właśnie o to, by wykorzystać otwartą przez Kanta możliwość przejścia od modelu („tropu”) poznawczego do performatywu – od tego, co formalne do tego, co materialne.

Rzecz w tym, aby to, co językowe (możemy z pełnym uzasadnieniem dodać: to, co symboliczne, przedstawieniowe), nie dało się z powrotem „wciągnąć” w poznawczy, pozaczasowy system wzajemnych uzasadnień, lecz stało się zdarzeniem, nieodwracalnym aktem, wydarzeniem historii. Historia bowiem – pisze de Man – „jest wyłonieniem się języka potęgi z języka poznania”, zaś „to, co tropologiczne i performatyw są rozdzielone bez możliwości mediacji”¹⁶.

Nieodwracalność zdarzenia performatywnego wyłania się zatem z doświadczenia estetycznego (doświadczenia wzniosłości dynamicznej) i wymyka się wszelkim próbom trybunalizacji: przede wszystkim ocenie poznawczej i moralnej. Ta „transformacja tropu w potęgę” jest czymś, czego nie da się wyjaśnić za pomocą narzędzi poznania. Jest wydarzeniem, czymś co zmienia nasze położenie¹⁷, a co stawia opór naszej wyobraźni i rozumowi. Stąd biorą się u Kanta przerażenie i niepokój towarzyszące doświadczeniu wzniosłości. Schiller estetyzuje opisane doświadczenia: w jego ujęciu powyższe uczucia mogą być jednak neutralizowane przez wyobrażnię, przez przesunięcie niebezpieczeństwa w sferę fikcji. W obrębie fikcji igramy z niebezpieczeństwem; estetyzacja rzeczywistości neutralizuje realne zagrożenie.

W modelu performatycznym nieodwracalność grożącego nam wydarzenia, za którym stoi nieokreślona siła i odwracalność estetycznej fikcji, będącej tworem wyobraźni, spotykają się i towarzyszą sobie, a to współwystępowanie nadaje modelowi performatycznemu naturę ukrytego paradoksu.

¹⁴ Podobne wątki analizy Kantowskiej wzniosłości znajdziemy u Lyotarda w jego *Kryzysie fundamentów*.

¹⁵ Jeśli chodzi o ostatni z wymienionych momentów, nie jest przypadkiem, że Habermasowski „niedokończony projekt moderny”, który nawołuje do intersubiektywnej praktyki komunikacyjnej zakorzenionej w świecie przeżywanym, wcześniejszym niż konstrukcje upodmiotowionego rozumu, ma silnie performatywne aspekty.

¹⁶ P. de Man, *op. cit.*, s. 206.

¹⁷ *Ibidem*, s. 213.

Konkluzje

Warto było pójść tropem analizy Kanta autorstwa de Mana i zatrzymać się na rozwiązaniu Schillera, aby dotrzeć do owej źródłowo paradoksalnej natury performatycznego przejścia. Aby odkryć, że model performatyczny – z jednej strony – przechowuje cechy ludzkiego (podmiotowego) doświadczenia estetycznego, które – jak w ujęciu Kanta i w jego późniejszych kontynuacjach estetyki autonomicznej – uchyla się od osądu natury poznawczej i moralnej, a z drugiej strony – jest nieodwracalnym dokonaniem, którego siła sprawcza wykracza poza granice tego, co ludzkie.

Wydarzenie performatywne – z powyższego punktu widzenia – jest zatem zarazem nieodwracalne i niezaskarżalne. Może być skutecznym, politycznym narzędziem historycznej, rzeczywistej zmiany, mającej jednak wszelkie pozory schillerowskiego „igrania” z niebezpieczeństwem o wyobrażonym steatralizowanym statusie rzeczywistości „jak gdyby”. Narzędzie to jakże często wykorzystuje teatr. Słynna „pułapka na myszy” z Szekspirowskiego *Hamleta*, która – mając charakter estetycznej fikcji – dokonuje decydującego zwrotu akcji, mogłaby być tutaj najlepszym przykładem. Przykładów dostarcza nam również historia: od Nerona i Kaliguli po „zielone ludziki” Putina.

„Zielone ludziki” – twór wielkiego performerera, stawiają opór jakimkolwiek próbom identyfikacji: prawdziwe czy nieprawdziwe, teatralne czy nie, mają nie wywoływać trwogi. Tak, jak nie budzi rzeczywistej trwogi przedstawienie operowe, którego bohaterowie kłaniają się po swojej „śmierci”, otrzepując się z teatralnego kurzu, po to, aby następnego dnia powtórzyć to samo przedstawienie. Zarazem jednak ten Putinowski, pozornie niepoważny, *performance* zionie grozą: zmienia historię, jest wydarzeniem, którego nie da się odwrócić. Uniemożliwia wprawdzie zajęcie postawy pozycjonalnej, rozstrzygającej o rzeczywistym lub nierzeczywistym statusie wydarzenia i w związku z tym uchyla się spod oskarżeń, gdyż ma wszelkie cechy estetycznej fikcji. Zarazem jednak zmienia świat, ukrywając moc sprawczą pod estetyczną zasłoną.

Sankcjonujące ten stan rzeczy entuzjastyczne apologie zwrotu performatycznego, apologie zmiany dla zmiany, zapewne przyczyniają się do procesów odciążenia performatywnych dokonań politycznych, artystycznych, a nawet teoretycznych od zobowiązań natury poznawczej i aksjologicznej.

Krytyczna lektura de Mana doprowadziła nas również do odkrycia jednego z istotnych powodów skuteczności działania performatywnego w polityce: jest nim przechowywanie przez *performance* aspektu fikcjonalnego; „igranie” aspektem fikcjonalnym. Jest ono tym skuteczniejsze i łatwiejsze do przeprowadzenia, im bardziej współczesne praktyki społeczno-kulturowe zacierają granicę między fikcją i rzeczywistością, im bardziej podlegają one procesom medializacji i im bardziej postępują procesy hybrydyzacji i „odeczłowieczenia” współczesnego podmiotu. Zwolennicy zwrotu performatycznego dopatrują się jednak w owym

zwrocie szansy na powstrzymanie wspomnianych procesów fikcjonalizacji i towarzyszących im teorii postmodernistycznych, dekonstruktywistycznych, konstruktywistycznych itd. Nadzieje te oparte są – jak widzieliśmy – na jednostronnej charakterystyce modelu performatycznego i wpisanej weń mocy sprawczej transformującej rzeczywistość.

Po to, aby podkreślić filozoficzną wagę niebezpieczeństwa związanego ze skokiem niektórych filozofów i teoretyków późnej nowoczesności w performatywność, przytoczę znakomite sformułowanie Rorty'ego:

[...] podczas gdy Platon i Kant roztropnie umieścili swą wzniosłość całkowicie poza czasem, Nietzsche i Heidegger nie mogą posłużyć się tą sztuczką. Muszą pozostać w czasie, lecz równocześnie postrzegać siebie jako oddzielonych od reszty czasu przez jakieś decydujące wydarzenie.¹⁸

Dodajmy – tak jak de Man muszą odwołać się do ukrytej, pozaludzkiej – jakże dziś groźnej – „siły” lub „potęgi”, której misjonarzem i strażnikiem – chcąc lub nie chcąc – staje się podmiot filozofujący. Chcąc lub nie chcąc, przy czym zarówno jedno, jak i drugie kompromituje go jako filozofa.

Czy filozof może dziś jednak, w obawie przed kompromitacją powyższego uwikłania, trwać na dawnych pozycjach samouzasadniającej się autorefleksyjności? Sądzę, że w dzisiejszym świecie są one równie niebezpieczne, co zawierzenie „ukrytej mocy”. Podajmy jakiś przykład niebezpieczeństw owej biegunowo odmiennej jednostronności.

Już od kilku dziesięcioleci filozofowie tacy jak Alain Finkielkraut czy Slavoj Žižek zgłaszają obawy przed praktycznymi skutkami zbyt gorliwego wcielania w życie ideologii multikulturalistycznych znajdujących oparcie w XX-wiecznych „kliszach” filozoficznych (wraz z dominującą w nich orientacją na problematykę Innego). Žižek namawia nas również do ostrożności wobec przekonania, dobrze utrwalonego przez zwolenników „filozofii podejrzeń”, że pogłębianie autorefleksyjności (refleksyjna demityzacja) jest panaceum czy choćby tylko tarczą ochronną przeciwko przemocy, brutalnej bezpośredniości i manipulacji ze strony polityki.

Ta bezsilność interpretacji – pisze – jest również nieodzownym rewersem uogólnionej refleksyjności tak wychwalanej przez teoretyków społeczeństwa ryzyka. [...] Dlatego też, gdy stykamy się z etniczną nienawiścią, i przemocą, powinniśmy całkowicie odrzucić standardową multikulturalistyczną ideę, że przeciwko etnicznej nietolerancji należy uczyć się respektować odmienność Innego.¹⁹

W świetle tych dwóch biegunowo odmiennych niebezpieczeństw pozostaje nam droga trudna, choć jedyna: nieustanna cyrkulacja między prowizoryczną i samoznoszącą się pozycją krytycznego samouzasadnienia a otwartością na Wydarzenie,

¹⁸ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1996, s. 147.

¹⁹ S. Žižek, *op. cit.*, s. 19.

które – jest „dostępne w czasie jedynie poprzez swoje ślady”²⁰. W przemierzaniu tej drogi wiele nauczyć nas może artysta.

Iwona Lorenc

Is Aesthetic Experience an Escape into Fiction? Inbetween Performativity and Facticity

Abstract

The intention objective of this the article is pointing out dangers lying in succumbing to the philosophical ‘trend’ describing performativity as a category which serves not only as descriptive but also repairing aidremedy towards issuesfor problems that man stumbles upon in the times of late modernity. Especially for those which peak culminate in the fictionalization phenomena (and accompanying accompanied byit aestheticization and theatralization) of reality and the crisis of causative capacity of the subject.

Nevertheless, if joint intentiona common objective of researchers of the performative model and philosophers undertaking research on aesthetic experience were to regain the connection with the facticity of life, then the aesthetic and the performative are would be bound together in a deep, essential meaning. This boundThe possibility, however, slips the mind ofis being disregarded by the majority of researchers of the performative turn.

Keywords: performative turn, aesthetization, theatralization, late modernity, fictionalization phenomena, crisis of the subject, aesthetic experience, facticity.

²⁰ *Ibidem*, s. 103.

