

Monika Kostaszuk-Romanowska

## ANTROPOLOGIA ZARAŻONA TEATROLOGIĄ?

„Jak tak dalej pójdzie, to z czasem osławiony fotel recenzencki zamieni się w niektórych teatrach w dwa fotele: dla krytyka i dla siedzącego obok niego – antropologa”<sup>1</sup>. Ta zdumiewająca przepowiednia – ogłoszona przez Leszka Kolankiewicza w 1991 roku na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej” – była swoistym ostrzeżeniem przed nadciągającą epidemią „teatru zarażonego etnologią”. „Zarażenie” dotyczyło jedynie teatru awangardowego, ale miało wyraźne i niepokojące symptomy. Chodziło o rozpoznanie implozji, która dokonała się w przestrzeni zarezerwowanej dotąd dla twórców i teoretyków teatru. Ci pierwsi, jak choćby przywołany przez Kolankiewicza Peter Brook, który w spektaklu *Ikowie* z 1975 roku odwołał się do opisu ugandyjskiego plemienia, od dawna przecież korzystają z inspiracji etnograficznych, ci drudzy zaś coraz rzadziej mogą się obyć bez wsparcia badaczy kultury.

Diagnozy Kolankiewicza nawet nie wypada udowadniać. Zjawisk świadczących o „antropologizacji” teatru współczesnego można przedstawić wiele. Tak wiele, że pojawi się problem kolejny – trudność z ich klasyfikacją, teoretycznym okiełznaniem różnorodności, na którą składają się teatr źródeł, teatralne eksperymenty powrotu do rytuału, wreszcie teatr bez osłonek nazywany „antropologicznym”. Dwudziestowieczna antropologia teatru pojmowana jako zastosowanie refleksji kulturoznawczej do badań nad zjawiskami teatralnymi nie miała, jak się zdaje, ambicji uporządkowania tej różnorodności – sankcjonowała ją jednak, a jednocześnie inspirowała. Może właśnie dlatego tak uprawiana nauka zyskała opinię „ugoru”, „nieprzebytej dziewiczej puszczy”<sup>2</sup>. Ale nawet autor tej, wydawałoby się, dyskredytującej oceny – Patrice Pavis – w swoim *Słowniku*

<sup>1</sup> Leszek Kolankiewicz, *Teatr zarażony etnologią*, „Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3/4, s. 13.

<sup>2</sup> Patrice Pavis, *Antropologia teatru*, (w:) *Słownik terminów teatralnych*, przeł. Sławomir Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 43.

*terminów teatralnych* poświęcił omawianej dziedzinie cztery strony poważnej analizy.

Nielubiana przez teoretyków zorientowanych na estetycznie czystą analizę zjawisk teatralnych antropologia teatru niewątpliwie nie potrzebuje już uprawomocnienia. Zwłaszcza, że jej pole badawcze stale się rozszerza. Parafrazując rozpoznanie Kolankiewicza i nawiązując do znanej tezy Richarda Schechnera można dziś mówić nie tylko o „zarażeniu” teatru antropologią, ale także o „zainfekowaniu” studiów nad kulturą teatrologią<sup>3</sup>. Szekspirowska formuła „teatru świata” aktualizuje się jako czytelna, doskonale pojemna, a przede wszystkim niezmiennie atrakcyjna metafora kultury współczesnej. Powodów, dla których tak często owa metafora staje się uniwersalną metodą opisu jest wiele. Uporządkowanie tego chaosu, podobnie jak w przypadku chaosu wspomnianego wcześniej, wydaje się zadaniem niemal niemożliwym, wręcz zniechęcającym. A jednak warto zadać pytanie, co oznaczają koncepcje „teatralizacji kultury”, „performatywności” zachowań społecznych czy „społeczeństwa spektaklu”. W jaki sposób wykorzystują narzędzia teorii teatru? A przede wszystkim na ile trafnie rozpoznają stan kultury współczesnej?

Neil Postman do studium o deifikacji techniki wprowadził pojęcie „oszalałej metafory”<sup>4</sup>. Czy metafora „teatru” jest również taką zwodniczą, zwalniającą od obiektywnego opisu formułą, która w zastępstwie definiowania zjawisk proponuje ich uproszczoną, niepełną tożsamość? Trudność z rozdzieleniem metody i podmiotu refleksji potęguje fakt, iż szerokie spektrum rozpoznań antropologicznie rozumianej teatralności rozciąga się od klasycznej koncepcji „człowieka w teatrze życia codziennego” Erwinga Goffmana przez teorię widowisk wspomnianego już Richarda Schechnera po błyskotliwą wizję „magicznego świata konsumpcji” w pracach George’a Ritzera.

W imponująco zdyscyplinowanym studium pt. *Wprowadzenie do nauki o teatrze* Christopher Balme wywodzi genealogię teatrologicznie ukierunkowanej etnografii od Carla Niessena<sup>5</sup>, który już w latach czterdziestych ubiegłego wieku tak formułował swój postulat badawczy: „będziemy musieli się starać – dla uzyskania pełnego obrazu – zwracać uwagę także na to, co zazwyczaj nie jest zaliczane do teatru: od teatralizacji życia świątecznego (uroczyste wjazdy, turnieje, fajerwerki, trionfi) po widowiska cyrkowe, pantomimiczne, nie mówiąc o wy-

---

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Neil Postman, *Technopol: triumf techniki nad kulturą*, przeł. Anna Tanalska-Dulęba, PIW, Warszawa 1995, s. 134.

<sup>5</sup> Christopher Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko, PWN, Warszawa 2002, s. 222.

stępach estradowych, o teatrze lalek, cieni itp.”<sup>6</sup> Skierowana do badaczy teatru propozycja poszerzenia obszaru studiów dawała teoretyczny kontekst dla rozpoznania z odwrotnie ustawionym wektorem. Powiększenie kompetencji teatrologów dokonało się niemal równolegle, co niekoniecznie musiał przewidzieć Niessen, z udostępnieniem ich aparatury badawczej antropologom. I to właśnie oni – można zaryzykować takie twierdzenie – okazali się właściwymi adresatami wspomnianego postulatu, przejęte zaś od teatrologów narzędzia zachęciły dostępnością i „prostotą obsługi”.

Przegląd teorii, które za punkt wyjścia przyjęły tak szeroko rozumiane pojęcie teatru, można przeprowadzić na wiele różnych sposobów. Jednak najbardziej uzasadnione wydaje się przywołanie koncepcji uznających prymarność przedmiotu refleksji, a więc takich, które w antropologicznym opisie wykorzystują metody teatrologiczne, bo ich autorzy ową teatralizację kultury widzą, tropią i próbują definiować. Jak już wspomniano, za klasyczną teorię konstruującą ów paradygmat uchodzi praca Ervinga Goffmana. Jej oryginalny tytuł *The Presentation of Self in Everyday Life* nie zapowiadał teatrologicznego ujęcia, ale to właśnie Goffman – co sprawnie wydobyło polskie tłumaczenie – wylansował obowiązujący odtąd zestaw pojęć takich jak „teatr życia codziennego”, „inscenizacja”, „dramatyzacja”, „scena i kulisy”.

Opublikowana w 1956 roku koncepcja Goffmana nie mogła oczywiście za imponować odkrywczością. Nieco przewrotnie można uznać, że sięgnięcie po metaforykę w socjologii obecną od dawna wymagało swoistej odwagi<sup>7</sup>. Autor musiał też zdawać sobie sprawę z ryzyka utknięcia w banale, uczynił więc z tego zagrożenia swoiste wyzwanie. Opowieść o tym, że „życie to teatr, a ludzie aktorzy” przeobraził w konsekwentnie prowadzone rozpoznanie „niejawnego” teatru codziennych ludzkich zachowań, którego istota polega na nieświadomym wywieraniu wrażenia na innych, co wielu zwolenników amerykańskiego socjologa skrupulatnie odnotowało<sup>8</sup>. Tymczasem sam Goffman dosłownie na ostatniej karcie swej książki uczynił zaskakujące wyznanie: „W pracy tej posługiwałem się pojęciami zaczerpniętymi z języka sceny. Mówiłem o wykonawcach i widowni, o kwestiach i rolach, o przedstawieniach zakończonych sukcesem i klapach, o wskazówkach scenicznych, dekoracjach i kulisach, o wymogach dramaturgii, dramaturgicznych umiejętnościach i dramaturgicznych strategiach.

---

<sup>6</sup> Cyt. za Christopher Balme, dz. cyt., s. 223.

<sup>7</sup> Pisze o tym Jerzy Szacki we *Wstępie* do: Erwing Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 6.

<sup>8</sup> Por. Jerzy Szacki, dz. cyt., s. 21; oraz Ireneusz Krzemiński, *Goffman: życie jako teatr*, „Dialog” 1979, nr 6, s. 120.

Teraz trzeba sobie powiedzieć, że ta próba wprowadzenia daleko idących analogii była po części kwestią retoryki. Twierdzenie, że cały świat to scena, jest dostatecznie dobrze znane czytelnikom, by zdawali sobie sprawę z jego ograniczeń i byli wyrozumiali dla autora, wiedząc, iż nie należy brać jego analogii zbyt poważnie”<sup>9</sup>.

Deklaracja Goffmana nie pozostawia wątpliwości – klasyczna praca o teatralności społecznych zachowań formułę teatralności traktuje jako formułę właśnie, zalecając krytyczny dystans wobec nadużywanej i „nadwyżkowej” metafory. W dodatku autor *Człowieka w teatrze życia codziennego* całkiem świadomie rezygnuje z przeniesienia swych obserwacji w porządek antropologicznego uogólnienia. Instytucjonalizuje teatr ludzkich interakcji jako ich uniwersalną zasadę, ale nie podejmuje próby rekonstrukcji określonego nim wzorca kulturowego. Bez odpowiedzi pozostawia nasuwające się pytania o to, jakie właściwie społeczeństwo zostało tu opisane i w jakim stopniu można na owym opisie budować rekonstrukcję modelu kultury współczesnej.

Niezależnie od obecnej w refleksji Goffmana, a także Richarda Schechnera i Victora Turnera<sup>10</sup>, intuicji odkrywania powszechności parateatralnych zachowań społecznych, w latach 60-tych XX wieku pojawia się czytelne i jednoznacznie adresowane rozpoznanie tzw. „społeczeństwa spektaklu”. Co ciekawe, pomysł terminu wychodzi nie od socjologów czy antropologów, ale od zrewoltowanych artystów. W gorącym okresie Paryskiego Maja 1968 roku najczęściej kradzionymi we Francji książkami okazują się teksty twórców tzw. Międzynarodówki Sytuacjonistycznej – *Rewolucja życia codziennego* Raoula Vaneigema oraz właśnie *Społeczeństwo Spektaklu* Guya Deborda. Oba teksty noszą piętno żarliwego, bezkompromisowego manifestu ugrupowania, które rzuciło wyzwanie kapitalistycznemu porządkowi, ale właśnie dlatego – z założenia daleki od obiektywizmu – opis ma wartość eksploracji konkretnego modelu kultury.

Pojęcie „spektaklu” – w ujęciu Deborda – jest najlepszą i najbardziej uzasadnioną definicją tego modelu. Konstruuje ją kilka czynników, spośród których na szczególną uwagę zasługują zjawiska bezpośrednio (i nie tylko formalnie) odniesione do fenomenu teatralności. Odrealnienie, unieważnienie i zastąpienie rzeczywistości przez obraz, zdyskontowanie „bycia” jego reprezentacją, to symptomy kultury wykreowanej przez porządek konsumpcji. Dokonująca się w kapitalistycznym systemie ekonomicznym fetyszycacja towaru rodzi dramatyczne – w przekonaniu Deborda – skutki. Podstawowym okazuje się urynkowane,

---

<sup>9</sup> Erwing Goffman, dz. cyt., s. 279.

<sup>10</sup> Por. Christopher Balme, dz. cyt., s. 221.

a więc zapośredniczone, doświadczenie jednostki skazanej na jedyną dostępną rolę – rolę konsumenta. „Realny użytkownik – twierdzi Debord – staje się zjadaczem iluzji. Towar jest *de facto* iluzją realną, a spektakl – jej uogólnionym przejawem”<sup>11</sup>.

Przekonująca, choć niekoniecznie i nie dla wszystkich przerażająca, wizja kultury masowej w teorii Deborda nie jest jedyną formą spektaklu doświadczaną przez współczesne społeczeństwo. To tzw. forma „rozproszona”. Wcześniejszą stanowił model „skoncentrowany”, czyli „widowisko” systemów totalitarnych, a obecną – opisany przez Deborda w wydanych w 1988 roku *Komentarzach do Społeczeństwa Spektaklu* – model „Widowiska Wcielonego”. Ta ostatnia forma teatralizacji, a więc odrealniania życia społecznego wydaje się zresztą najgroźniejsza. To niepokojąca kumulacja obu dotychczas doświadczonych porządków, stanowiąca – jak to zgrabnie określił Krzysztof Rutkowski – „welurową metastazę form totalitarnych wtopionych w formy demokratyczne i liberalne”<sup>12</sup>. Kreacją i dystrybucją tak rozumianej spektakularyzacji kultury zajmują się dziś media. To one dysponują władzą, możliwościami i technikami „zanurzania” społeczeństwa w „wieczne teraz” nieustannie spełnianej iluzji. „Wieczne teraz – komentuje Rutkowski – prezentuje się widowiskowo jako nieustająca wrzawa, nieskończone bogactwo zdarzeń oraz informacji w postaci międlenia w kółko tych samych błahostek prezentowanych z zapalem jako zdarzenia istotne. Prawdziwie ważne informacje pojawiają się w tym młynie rzadko, spazmatycznie i przechodzą niezauważenie”<sup>13</sup>.

Drugi ze wspomnianych autorów – Raoul Vaneigem – już w 1967 roku opisywał kulturę współczesną syndromem „rzeczywistego nierzeczywistego”, właściwie masowe media czyniąc odpowiedzialnymi za – jak to określał – „organizację pozoru”<sup>14</sup>. Przenikliwa diagnoza autora *Rewolucji życia codziennego* nie pozostawia wątpliwości, że teatralna metaforyka to nie zdobniczy dodatek do opisu rzeczywistości, ale – jak w klasycznym już *Liście o widowiskach* nieprzejednanego wroga teatru Jeana-Jacquesa Rousseau – właściwa identyfikacja stanu kultury, w którym z premedytacją aranżowany „pozór” relatywizuje realność. W 1758 roku Rousseau ostrzegał: „Czy naśladownictwo to nie dąży do przedstawienia tego, czego nie ma, i pomija jako rzecz niepotrzebną to, co jest, umiesz-

---

<sup>11</sup> Guy Debord, *Społeczeństwo Spektaklu*, przeł. Anka Ptaszkowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 26.

<sup>12</sup> Krzysztof Rutkowski, *Herbert i widowisko*, [www.krzysztof-rutkowski.art.pl/herbert.html](http://www.krzysztof-rutkowski.art.pl/herbert.html).

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Raoul Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, przeł. Mateusz Kwatorko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 121.

czając je między brakiem a nadmiarem?”<sup>15</sup>. Ponad dwieście lat później francuski „sytuacjonista” z niepokojem obserwuje inwazję „teatru”, który „wykraczając poza ramy sceny tradycyjnej, dokonuje podboju całej przestrzeni społecznej”<sup>16</sup>. „Miast zdarzeń – pisze Vaneigem – otrzymujemy tylko niezapisany scenariusz. Ich formę, a nie substancję. (...) Gloryfikacja prozaicznych detali, nabierających znaczenia w jupiterach spektaklu, prowadzi do rozplenienia się kruchych ról. (...) Mamy do czynienia z kryzysem struktur, nadobfitością tematów, wszechobecnością rozcieńczonego, niespójnego spektaklu”<sup>17</sup>.

Debord i Vaneigem nie byli, jak już wspomniano, zawodowymi antropologami. Ich teksty wykazują jednak szczególną intuicję antropologiczną, choć przez samych autorów były traktowane – co warto jeszcze raz podkreślić – jako swoisty manifest, teoretyczna podbudowa podjętej przez „sytuacjonistów” walki z tak żarliwie demaskowanym systemem jego własną bronią. Działalność „Międzynarodówki Sytuacjonistycznej” polegała bowiem na przeciwstawieniu spektaklowi kultury spektaklu własnego. Metodę tę nazywali „odwróceniem” – *detournement*. Oznaczała ona przechwytywanie treści, obrazów oraz technik stosowanych przez telesektor medialno-reklamowo-rozrywkowy po to, by w karykaturalnym zniekształceniu obnażać je i ośmieszać.

Wypracowana przez „sytuacjonistów” formuła „społeczeństwa widowiska” okazała się jednak jeszcze bardziej inspirująca niż ich happeningi, działania uliczne i kontrkulturowe projekty. Spośród wielu tekstów, których autorzy podążali podobnym tropem warto wymienić choćby „nową teorię klasy próżniaczej” Deana MacCannella<sup>18</sup> czy koncepcję kultury masowej George’a Ritzera<sup>19</sup>. Ten ostatni autor – nota bene jednoznacznie przyznający się do lektury Deborda – w pracy wydanej w 1996 roku pod przewrotnym tytułem *Enchanting a Disenchanted World* proponuje własną definicję spektaklu. Kluczem do niej jest tytułowa formuła „umagicznienia odmagicznionego świata”<sup>20</sup>. Ritzer pokazuje, w jaki sposób w amerykańskich realiach społeczeństwa konsumpcyjnego dokonała się swoista „resakralizacja”.

Wykorzystując znane pojęcie „świątyni konsumpcji”, czyli różnego rodzaju parków tematycznych i centrów handlowych, opisuje proces swoistego powrotu

<sup>15</sup> Jean-Jacques Rousseau, *List do d’Alemberta o widowiskach*, (w:) *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, Eleonora Udalska (red.), PWN, Warszawa 1989, s. 382.

<sup>16</sup> Raoul Vaneigem, dz. cyt., s. 124.

<sup>17</sup> Tamże, s. 126.

<sup>18</sup> Dean MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. Ewa Klekot i Anna Wieczorkiewicz, Muza, Warszawa 2002.

<sup>19</sup> George Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, przeł. Ludwik Stawowy, Muza, Warszawa 2001.

<sup>20</sup> Tamże, s. 183.

zracjonalizowanej kultury zachodniej do magii w wersji konsumpcyjnego sacrum. Spektakularność tego nowego sacrum to efekt działania całego skomplikowanego mechanizmu środków konsumpcji, zaprogramowanego na kuszenie potencjalnych klientów. Realność zostaje zastąpiona imitacją – centrum handlowe, skutecznie konkurując z rzeczywistością falsyfikatami roślinności i natury, zamyka w przestrzeni swego niemal pozbawionego wyjść i zegarów mikroświata, park tematyczny osacza symulacją baśniowej krainy Disneya, pseudonaukową projekcją podwodnych otchłani czy krainy dinozaurów.

Co ciekawe, tzw. dookolne doświadczanie owej symulacji – według Ritzera – przestaje podlegać ograniczeniom przestrzennym i czasowym. Z „supermarketu współczesnej kultury” nie tak łatwo wyjść jak po skończonym spektaklu z teatralnego budynku. „Nasze otoczenie – pisze Ritzer – stało się zdominowane przez rozrywkę i zaczęło naśladować park tematyczny (...). Coraz bardziej nieautentyczne stają się wszystkie miejsca, w których żyjemy”<sup>21</sup>. Potwierdzeniem tezy Jeana Baudrillarda o wszechogarniającej symulacji jest dla autora *Magicznego świata konsumpcji* (tak w polskim tłumaczeniu brzmi tytuł książki) cała przestrzeń współczesnej kultury szczelnie wypełniona produkującymi własne spektakle instytucjami – barami szybkich dań, stadionami, kasynami, muzeami, hotelami, sklepami, ale też upodabniającymi się do nich biurami czy szkołami. Nie tylko przestrzeń, ale i czas podlega dyktatowi widowiska, kreującego łącznie wejścia w świat, w którym prawa fizycznego continuum zostały zawieszony, atemporalna pseudorealność unieruchamia więc w bezczasie lub umożliwia przeniesienie w przeszłość bądź przyszłość.

Apokaliptyczna niemal wizja Ritzera kreuje obraz kultury „totalnego” spektaklu. Rozmaitość wykorzystanych przykładów – nawet jeśli nie starcza już czasu na głębszą analizę każdego z nich – w założeniu autora potwierdza słuszność dokonanego rozpoznania. Gdyby Ritzer pokusił się o sporządzenie bardziej szczegółowych opisów przywołanych przypadków spektakularyzacji, jego badania prawdopodobnie przypominałyby studium wspomnianego już MacCannella, który w opublikowanej dwadzieścia lat wcześniej pracy oglądowi poddał tylko jeden segment kultury współczesnej – turystykę. Książka *Turysta* w swoim podtytule (*nowa teoria klasy próżniaczej*) nawiązuje do teorii Thorsteina Veblena o „próżnowaniu” jako odbiciu struktury społecznej, jednak zgodnie z deklaracją autora prezentuje całkiem nowe jej odczytanie, a raczej umieszcza paradygmat „nomadyzmu” w nowym kontekście kulturowym, który już we wstępie Mac

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 196.

Cannell jednoznacznie identyfikuje twierdząc, iż „potrzebę bycia p o n o w o c z e s n y m można utożsamić z pragnieniem bycia turystą”<sup>22</sup>.

Debord zdefiniował turystykę jako „cyrkulację ludzką będącą podproduktem cyrkulacji towarów”<sup>23</sup> – przywołując tym samym jeszcze jeden dowód na percepcję wyalienowaną, zapośredniczoną. MacCannell oczywiście idzie o wiele dalej. Przemieszczanie się po świecie w poszukiwaniu atrakcji i niecodziennych wrażeń stanowi – według niego – podstawowy wykładnik społeczeństwa ponowoczesnego, co do którego żywi obawy, iż jego tęsknota za obcością pozostaje w ścisłym związku z niezdolnością do „uznania obcości za nieodwołalnie obcą”<sup>24</sup> i do zaakceptowania jej takiej, jaka jest. Ale też i współczesna turystyka potrzebę percypowania czegoś, co namacalnie autentyczne realizuje jako doświadczenie – wedle określenia MacCannella – „autentyzmu inscenizowanego w turystycznych dekoracjach”<sup>25</sup>.

Ten „autentyzm” okazuje się być stopniowalny. Wykorzystując znaną kategorię Goffmana „scena–kulisy” MacCannell kategoryzuje „pseudozdarzenia”, które oferuje się współczesnemu turyście. Tych kategorii jest kilka – „scena”, którą turysta pragnie przekroczyć, scena z dekoracją nieco przypominającą kulisy, scena symulująca kulisy itd. Przywołane kategorie to właściwie elementy pewnego continuum – stadia przechodzenia za kulisy, „niekończący się regres dekoracyjności”<sup>26</sup>, czyli pseudoodkrywanie pseudożycia pseudotubylców. Sprawnie zaadaptowana przez MacCannella teatralna metaforyka Goffmana nie tylko dobrze pasuje do tak pomyślanego opisu, ale – jak dowodzi lektura *Turysty* – sprawdza się także przy poszerzonej obserwacji. Kategorią sceny udającej kulisy można na przykład opisać przygotowane dla publiczności telewizyjnej symulacje spacerów po Księżycu, a metaforą kulis otwierających się dla gości z zewnątrz – scharakteryzować świat tabloidów tropiących prywatne życie sławnych ludzi.

Tropienie teatralności w pracach o teatralności współczesnej kultury okazuje się zadaniem bardziej złożonym niż to podjęte przez autorów owych prac. Niezwykle łatwo udowodnić różnorodność proponowanych interpretacji, trudniej dokonać selekcji, najtrudniej te wybrane zakomponować w jakiś uniwersalny model sankcjonujący metaforę teatru jako metodę opisu obecnego stanu kultury. A jednak wydaje się, że taki teatrologiczno-antropologiczny dyskurs jest dziś

---

<sup>22</sup> Dean MacCannell, dz. cyt., s. XIX.

<sup>23</sup> Guy Debord, dz. cyt., s. 90.

<sup>24</sup> Dean MacCannell, dz. cyt., s. XXI.

<sup>25</sup> Tamże, s. 153.

<sup>26</sup> Tamże, s. 164.



bardzo potrzebny (tak samo jak potrzebna jest refleksja o owym dyskursie). Po stronie antropologii przybywa prac i rozpoznań. Niektóre wręcz deklarują problemy z ustaleniem semantycznej zawartości parateatralnej terminologii.

Przykładem może być ostatnio wydana książka Richarda Schechnera *Performatywność* sumująca badania autora nad „performatywnością” kultury współczesnej. Jeden z rozdziałów autor rozpoczyna od takiego stwierdzenia: „Performatywność jest wszędzie – w codziennym zachowaniu, w pracy, w mediach i internecie, w sztuce i języku. Bardzo trudno ten termin przyszpilić. Słowa „performatyw” i „performatywny” mają wiele różnych znaczeń. Czasami używa się ich ściśle. Czasem jednak stosuje się je luźno, na oznaczenie czegoś „w rodzaju performansu”, co jednak nie jest nim w prawowitym, formalnym znaczeniu”<sup>27</sup>. Schechnerowski postulat zachowania dyscypliny w stosowaniu nawet tak szerokich pojęć jak te, wywodzące się z języka sceny (zwłaszcza gdy opisujemy nimi zasadę odnoszącą się do niemal wszystkich aspektów życia społecznego) – wydaje się słuszny i ważny. Choćby dlatego, by „zarażonej” – a może po prostu zainspirowanej – teatrem antropologicznej refleksji nie wyjałowić uzalaniem się nad sztucznością, brakiem autentyzmu i blichtrzem współczesnego świata.

---

<sup>27</sup> Richard Schechner, *Performatywność*, przeł. Tomasz Kubikowski, „Dialog” 2003, nr 6, s. 135.