

## Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu

Słynna formuła Peggy Phelan, definiująca performans, brzmi:

Performans żyje tylko w terażniejszości. Nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany czy w inny sposób uczestniczyć w cyrkulacji reprezentacji: wkraczając w nią staje się bowiem czymś innym niż performans. Próbując stać się częścią ekonomii reprodukcji performans zdradza i umniejsza obietnicę swojej własnej ontologii. Istota performansu, podobnie jak proponowana tutaj ontologia podmiotowości, realizuje się poprzez zanikanie<sup>1</sup>.

Performans (podobnie jak teatr) jest więc efemeryczny i związany z radykalnie pojętym „teraz”. Nie ma przeszłości i nie ma przyszłości. Jest chwilą i samym znikaniem. To rozumienie performansu, ustawiające go w skrajnej opozycji do sztuki, historii i tekstu wyznacza do dziś sposób odczytywania praktyk artystycznych z pola *performance art* i teatru. Efemeryczne doświadczenie obecności performerera (aktora) stanowi o istocie performansu. Realizuje się tylko „na żywo”, „tu i teraz”, w ciele i na ciele.

Jednak dalej Phelan pisze:

Presja wywierana na performans, aby podporządkował się prawom ekonomii reprodukcji jest ogromna. Albowiem w tej kulturze

<sup>1</sup> P. Phelan, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przeł. A. Kowalczyk, w: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: o improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, przeł. P. Juskowiak, A. Kowalczyk, M. Kwietniewska, Łódź 2013, s. 267.

niezwykle rzadko ceni się „teraz”, do którego performans kieruje swe najgłębsze pytania. (Dlatego właśnie „teraz” jest uzupełniane i wzmacniane przez dokumentację fotograficzną, archiwum wideo)<sup>2</sup>.

To wtrącenie w nawiasie wygląda niewinnie, a jednak po dłuższym namyśle zaczyna budzić niepokój. Co to znaczy, że „teraz” jest uzupełniane i wzmacniane przez dokumentację? Jak to rozumieć? Jeżeli performans jest źródłowo powiązany z możliwością udokumentowania działań, co sugeruje Phelan, czy nie znaczy to, że jego związek z pamięcią i historią wymaga głębszego przemyślenia? Chciałabym w związku z tym pytaniem zaprezentować trzy ujęcia, które zaprzeczają rozumieniu performansu jako efemerycznego i powiązanego ze znikaniem.

#### EFEMERYDY

W jednym z klasycznych tekstów fundujących perspektywę *queer*, José Esteban Muñoz zaproponował sformułowanie zawarte już w samym tytule – *Ephemera as Evidence*. Zgodnie z jego rozpoznaniem ogromna sfera kultury sytuuje się poza tym, co materialne, dostępne doświadczeniu, obecne i dotykalne, nawet poza tym, co wydaje się oczywistym odczytaniem dokumentów, śladów czy dzieł sztuki. Punktem wyjścia dla rozważań Muñoz jest seria fotografii Tony’ego Justa. Artysta odwiedzał publiczne męskie toalety będące miejscem seksualnych schadzek. Zanim rozpoczął fotografowanie, wyczyścił starannie te dosyć brudne i naznaczone śladami użycia przestrzenie. Muñoz pisze:

Rezultatem jest zdjęcie, które oznacza nie tylko nawiedzoną przestrzeń i widmowe ciała tych anonimowych aktów seksualnych, ale także jego [artysty] akt dokumentacji. Ten poszerzony performans na wiele sposobów jest wzorcowym aktem *queer*. Pozwala na dostęp do ukrytej queerowej historii publicznego seksu poza dominującą publiczną sferą widocznych historycznych narracji<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> J. E. Muñoz, *Ephemera as Evidence. Introductory notes to queer acts*, „Women and Performance: a Journal of Feminist Theory” 1996, no. 8 (2), s. 11 [Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekł. autorki – D.S.].

Efemeryczna obecność odgrywanego w publicznej toalecie performansu, widmowe ciała aktorów unoszące się w powietrzu, wspomnienie i atmosfera tego miejsca nawiedza fotografię mimo aktu oczyszczenia. Zdjęcia Justa są więc dowodem na to, czego na nich nie ma; dokumentują coś, co da się zobaczyć tylko pod pewnym kątem, z określonego, choć nieuchwytnego punktu widzenia. Zdaniem Muñoza ta przestrzeń efemerydów, widmowej obecności ciał wykluczonych z oficjalnej sfery widzialności, jest jedyną przestrzenią, gdzie tworzy się historia i pamięć wykluczonych mniejszości poza oficjalnym archiwum, poza materialnymi śladami, poza archiwum budującym wspólnotową tożsamość, w przestrzeni nie-obecności, na granicy znikania. Muñoza postuluje więc, by nauka nie uciekała od efemerydów, by stały się one takim samym rodzajem dowodu jak teksty, dokumenty i źródła:

W tym eseju próbowałem wskazać siły, które stają na ścieżce mniejszościowych podmiotów, kiedy on lub ona próbują odegrać to, co nie mieści się w publicznym dyskursie, poprzez alternatywne sposoby wytwarzania kultury i intelektualnej pracy, po to, by wyjaśnić ideologiczne podstawy dyskursów takich jak naukowy rygor czy dowód i by zrozumieć ich rolę w podtrzymywaniu pewnych zasad i konwencji. Nie chodzi o to, by sugerować, że mniejszościowe podmioty mają jakąś pierwotną czy też zakładaną *a priori* relację z efemerydami, pamięcią, performatywnością i anegdotą; raczej starałem się zwrócić uwagę na efektywność i w istocie konieczność takich strategii samo-odgrywania dla mniejszościowych podmiotów. Ci, którzy powołują się na rygor i uprawomocniają dowód, mają interes w utrzymywaniu krytycznych i akademickich zasad [...] <sup>4</sup>.

Okazuje się zatem, że polityczna moc performansu, którą Phelan widziała w jego związku z „teraz” i przeciwstawieniu się wszelkiej reprezentacji oraz zapisowi, w perspektywie Muñoza lokuje się właśnie w możliwości zapisu, pamięci, śladu, dowodu, który plasuje się w ciele (nawet widmowym) poza archiwum. Performans może być sposobem na zachowanie pamięci, może być świadectwem losów, może opowiadać historię.

<sup>4</sup> Tamże.

Jego efemeryczność jest przeciwieństwem znikania i odsłania przestrzeń wypowiedzi dla tych, którzy w oficjalnej historii nie istnieją.

### ARCHIWUM I REPERTUAR

Z podobnej troski o tożsamość wykluczonych, tym razem jednak wykluczonych w wyniku kolonializmu, zrodziła się teoria Diany Taylor. W książce *The Archive and The Repertoire. Performing Cultural Memory in The Americas*<sup>5</sup> autorka formułuje koncepcję poszerzenia pola *performance studies* także o badania historyczne i zakorzenione w historii. Jednak medium historii i pamięci w jej rozumieniu nie może być tylko archiwum – zbiorem materialnych relikwów pozwalających na rekonstrukcję przeszłości. Równoprawnym źródłem dla tak pojętych badań powinien być także repertuar – cielesne praktyki i zachowania przekazywane w czasie i niosące ze sobą pamięć ciała oraz wcieloną historię. Taylor pisze:

Repertuar to z kolei odegranie pamięci ciała. Składają się nań performanse, gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, taniec i śpiew, czyli wszystkie te akty, które zwykle uznajemy za wiedzę ulotną i niemożliwą do zreprodukowania. [...] Repertuar domaga się obecności: ludzie biorą aktywny udział w produkcji i reprodukcji wiedzy „tu i teraz”, stanowią istotną część procesu jej przekazywania. W przeciwieństwie do rzekomo niezmiennych przedmiotów w archiwum, działania składające się na repertuar nigdy nie pozostają takie same. Repertuar jednocześnie zachowuje i przekształca choreografie znaczenia<sup>6</sup>.

Dla Taylor więc ważną cechą performansu jest powtarzalność, która dla Phelan stała w sprzeczności z jego istotą. Jednak to właśnie możliwość odtworzenia, powtórzenia przekazu sprawia, że performans stanowi specyficzne archiwum kultury. Choć Taylor wielokrotnie podkreśla, że archiwum i repertuar nie są kategoriami biegunowymi i nie stanowią swojego zaprzeczenia, jednocześnie wyraźnie wskazuje na repertuar

<sup>5</sup> D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press 2003.

<sup>6</sup> Taż, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność: perFORwhat studies?*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 30.

jako zasób pamięci kultur marginalizowanych i wykluczanych w procesie kolonizacyjnym. Zgodnie z tą wizją poza oficjalnym obiegiem kultury i opowiadania historii reprezentowanym przez archiwum istnieje sfera odgrywania i powtarzania historii, gdzie w przekazie czynnego działania z ciała do ciała tworzą się tożsamości i społeczności. Ich historia jest historią wcieloną, ich pamięć jest pamięcią ciała funkcjonującą poza tekstem, poza dokumentem. Taylor pisze:

Wiele rodzajów performansów podróżowało po obu Amerykach, pozostawiając po sobie trwałe ślady. Richard Flores prześledził na przykład, jak *pastorelas*, czyli sztuki pasterskie, przenosiły się z Hiszpanii do centralnego i północnozachodniego Meksyku, a potem dotarły na tereny, które dziś leżą na południowym zachodzie Stanów Zjednoczonych. Śledząc ich odmienne wersje, wytyczył rozmaite szlaki ich wędrówki. [...] Tak rozumiany repertuar pozwala z innej perspektywy spojrzeć na historyczne procesy kontaktów między narodami, zachęcając do ponownego naszkicowania mapy obu Ameryk, na której znajdują się linie tradycji praktyk ucieleśnionych<sup>7</sup>.

W związku z tym Taylor proponuje wprowadzenie do badań historycznych nowego typu źródła – scenariusza:

Scenariusz to zarazem kontekst i działanie, dlatego nadaje on ramę i aktywizuje dramaty społeczne. Kontekst zawiera cały zestaw możliwości: wszystkie elementy są już gotowe: spotkanie, konflikt, postanowienie, rozwiązanie – by wymienić tylko niektóre. Oczywiście one same są już wytworami określonych struktur ekonomicznych, politycznych i społecznych, które z reguły odtwarzają. Wszystkie scenariusze mają konkretne znaczenie, choć wiele z nich pozoruje uniwersalność<sup>8</sup>.

Choć ta próba wpisania ciała w archiwum (w tekst) może się wydawać kontrowersyjna (na marginesie warto chyba zaznaczyć, że jest to bardzo ciekawe świadectwo powrotu *performance studies* do antropologii w jej niemal strukturalistycznym wydaniu), wskazuje jednak na podstawowy dla tej dyscypliny problem – performans jest źródłowo powiązany

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże s. 34.

z dokumentacją. Można sformułować to jeszcze mocniej: napięcie między tekstem (dokumentem) a działaniem stanowi istotę performatywności. W tym sensie performans jest pamięcią i świadectwem, dokumentem i tym, co dokumentowane, historią i historyczną narracją w ciągłym przemieszczeniu.

### PERFORMANS POZOSTAJE

Najbardziej radykalną teorię rozpoznającą na nowo związek między performansem i archiwum przynoszą badania Rebeki Schneider. W tekście *Performans pozostaje* stawia ona kluczowe pytanie:

Czy traktując performans jako proces znikania, utożsamiając przy tym efemeryczność ze znikaniem i stratą, nie ograniczamy się do rozumowania zdeterminowanego przez kulturowy wzorzec logiki archiwum? Zgodnie z logiką archiwum tylko to, co może być rozpoznane jako resztką, co może zostać udokumentowane lub stać się dokumentem, ma zapewnione miejsce w archiwum. W stopniu, w jakim performans nie jest swoim własnym dokumentem (jak twierdzą Schechner, Blau i Phelan), jest dokładnie tym, co nie pozostaje. I dalej, zgodnie z tą logiką, performans tak radykalnie istnieje w (linearnie rozumianym) „czasie”, że nie może przybrać postaci materialnej i „znika”<sup>9</sup>.

Schneider proponuje inną perspektywę:

Ten sens performansu jest prawdopodobnie zawarty w zdaniu Phelan – performans „realizuje się poprzez zanikanie”. To sformułowanie znacząco różni się od ontologicznego stwierdzenia bycia (pomimo charakterystycznego dla Phelan pociągu do ontologii), różni się nawet od ontologii bytu przekreślonego. To sformułowanie raczej zachęca nas, by myśleć o performansie jako o medium, w którym znikanie negocjuje z, lub być może staje się, materialnością. To oznacza, że znikanie zostaje przekroczone. Tak samo jak materialność<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> R. Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, w: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Warszawa 2014, s. 23.

<sup>10</sup> Tamże, s. 34.



Performans staje się więc najbardziej stabilną maszyną pamięci, największym archiwum przepisującym historię na ciało, zawieszającym granicę między tym, co martwe a tym, co żywe. Jak w innym tekście stwierdza Schneider:

Niestabilność podziału na życie i śmierć, czy też żywość i martwość, jest, jak wielu już zauważyło, czymś teatralnym. Na scenie brak jasnej granicy między życiem i śmiercią jest samym sednem tej formy sztuki. Piszemy o nawiedzanej scenie, o masce śmierci jako atrybutach medium, które, jak z naciskiem podkreślamy, jest nieusuwalnie żywe. Żywe wydaje się martwe, by tak powiedzieć. Jak o Dionizosie pisze Luce Irigaray (w środku tekstu o Nietzschem): „Tu i nie tu. Tu – martwy. Jedyłą skórą, jaką zna, jest martwa skóra. A spoza swego nagrobka patrzy Ci prosto w oczy”<sup>11</sup>.

Jednocześnie w rozumieniu Schneider archiwum nie jest wolne od performansu:

Czytanie więc „historii” jako zbioru osadzających się aktów, które nie są same z siebie historyczne, lecz są aktami ustanawiania pamięci – oznacza przemyślenie miejsca historii w ramach rytualnego powtórzenia. Nie chodzi o to, by stwierdzić, że dotarliśmy do „końca historii”, ani że przeszłe wydarzenia nie miały miejsca, ani też, że nie ma dostępu do przeszłości. Chodzi raczej o odzyskanie miejsca dla każdej wiedzy na temat historii, także tej przekazywanej bezpośrednio z ciała w ciało. Niezależnie od tego, czy tym rytualnym powtórzeniem jest obsługa dokumentów w bibliotece (fizyczne akty nabycia, fizyczne akty czytania, pisanie, nauczania) czy też rodzinne opowieści o przodkach [...] czy też niezliczone traumatyczne odegrania, w które zaangażowani jesteśmy zarówno świadomie, jak i nieświadomie, przepisujemy historię na ciała, afektywne przekazy pokazywania i opowiadania<sup>12</sup>.

Performans rozlewa się więc na całe pole historii. Nie ma możliwości świadectwa bez performansu, nie ma archiwum bez jego odczytania, nie ma biblioteki bez rytuałów i procedur. Performans nie jest efemeryczny, lecz powtarzalny, stabilny i przekraczający trwałość dokumentów.

<sup>11</sup> R. Schneider, *It Seems As If... I Am Dead: Zombie Capitalism and Theatrical Labor*, „TDR/The Drama Review” 2012, vol. 56 (Winter), no. 4, s. 150.

<sup>12</sup> Tamże, *Performans pozostaje*, dz. cyt., s. 33.

Pamięć ciała przekazywana poza dyskursem – w akcji i działaniu – staje się miejscem historii. Według Schneider istotą performansu nie jest więc zanikanie, tylko powtarzanie – bez źródła i bez końca.

### OŻYWIONE

Wszystkie przywołane ujęcia omawianego problemu łączy próba przywrócenia ciała badaniom historycznym. By odzyskać ciało, trzeba jednak ustawić je w biegunowej relacji z archiwum. W retorycznym geście materialne resztki, ślady, dokumenty stają się symbolem opresji wobec ciała. Skoro retoryka archiwum doprowadziła do ujęcia performansu jako efemerycznego i znikającego, co zaowocowało wymazaniem ciała z historii, teraz należy wykonać gest odwrotny. Archiwum – stabilna przestrzeń wytwarzania historii (nawet jeśli w performatywnym geście) – jest przestrzenią wykluczenia ciała i pamięci. W tym kontekście tylko to, co dzieje się „na żywo”, w przekazie czynnego działania z ciała do ciała, ma wymiar emancypacyjny i prawdziwie polityczny. To, co nieuchwytnie, niestabilne, umykające spojrzeniu, tekstowi, dokumentom jest działaniem historii w jej największym natężeniu. Wszystkie te ujęcia prowadzą więc do paradoksu – skoro między ciałem a dokumentem istnieje tak kluczowe napięcie, jedyną formą badania cielesności (performansu) pozostaje działanie. Nawet jeśli działanie przestaje być efemeryczne i nie podlega już utracie, nadal pozostaje nieuchwytnie. Jak badać efemerydy? Jak przytaczać je jako dowód? Jak pisać historię na podstawie performansów? Czy da się ją pisać? Jeśli nie – jak ją uprawiać? Jaki jest status tych niematerialnych świadectw w nauce?

Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli uwzględnimy perspektywę nowego materializmu i nowe rozpoznania dotyczące statusu rzeczy. W niezwykle interesującym tekście *Dances with Things* Robin Bernstein przywołuje sformułowaną przez Martina Heideggera różnicę między przedmiotem a rzeczą:

Rzeczy, lecz nie przedmioty, są scenariuszami działań. Martin Heidegger i współcześni badacze „teorii rzeczy” definiują przedmiot jako kawałek materii, poprzez lub poza który można spojrzeć,



by zrozumieć coś ludzkiego. Rzecz tymczasem domaga się uznania w polu materii. Na przykład, kiedy amator kucharz używa noża, by pociąć cebulę, nóż może funkcjonować jako przedmiot, który amator ledwo dostrzega; w tym scenariuszu nóż jest tylko narzędziem do uzyskania pokrojonej cebuli, której pożąda człowiek. Dla wyszkolonego szefa kuchni tymczasem nóż nigdy nie będzie przedmiotem: dla takiej osoby każda krawędź noża skrzy się potencjałem i oporem, przeszłością, terażniejszością i przyszłością ruchów cięcia i szatkowania. Nóż szefa jest więc rzeczą, z którą szef negocjuje, podczas gdy nóż amatora jest przedmiotem, ponieważ jest tylko środkiem do celu<sup>13</sup>.

Może się jednak zdarzyć, że amator utnie sobie palec. Wtedy nóż wypływa z transparentnej przestrzeni przedmiotów i staje się rzeczą – uwidacznia się jako element prowokujący pewne określone zachowanie, jako reżyser naszego performansu.

Badając amerykańskie archiwa pod kątem problematyki rasy Bernstein natyka się na zdjęcie przedstawiające młodą kobietę pozującą z rasi-stowską drewnianą figurą murzyńskiego chłopca podczas targów hotelarskich w Nowym Jorku około 1930 roku. Zdjęcie staje się punktem wyjścia dla analizy tego, jak rzeczy uruchamiają w nas działanie – także to działanie, które autorka określa mianem performansu rasy. Bogaty w konteksty, materiały archiwalne i źródła tekst prowadzi do konkluzji:

Zawierające scenariusz rzeczy są jednocześnie archiwum i repertuarem; tak więc, kiedy rzeczy trafiają do archiwum [...] repertuar zjawia się z nimi. Rzeczy archiwizują repertuar – częściowo i całościowo z poczuciem otwartości i przepływu. By spojrzeć na przeszłe repertuary poprzez archiwum trzeba rewizji tego, co kwalifikujemy jako „czytanie” materialnych dowodów. Naukowiec rozumie, że rzecz zapisuje zarówno przez umiejscowienie gestów, które cytuje w ich historycznym miejscu jak i w fizycznej interakcji z dowodem i w terażniejszości. Performatywną kompetencję zyskujemy nie tylko poprzez staranną kontekstualizację wiedzy ale także, co kluczowe, trzymając rzecz, manipulując nią, potrząsając, by zobaczyć jakie znaczące gesty się wyzwolą<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> R. Bernstein, *Dances with Things. Material Culture and the Performance of Race*, „Social Text” 2009, no. 101, s. 69.

<sup>14</sup> Tamże, s. 89–90.

W ujęciu Bernsteina nie ma archiwum bez ciała, nie ma też zrozumienia ciała bez archiwum. Niezwykle ważna dla współczesnych *performance studies* idea opozycji między działaniem a dokumentem, performansem a rzeczą, zostaje zniesiona. Rzeczy nie są już martwe i nieśmiertelne, a ciało przestaje być żywe i efemeryczne. Pamięć staje się tańcem angażującym rzecz i ciało bez przypisanego prowadzenia. To ujęcie wydaje się niezwykle obiecujące dla badań historycznych, których celem jest uwzględnienie praktyk performatywnych. Traktując archiwum jako przestrzeń działania, odzyskujemy cielesny wymiar historii w przedmiotach, śladach, dokumentach; widząc odciski ciała odzyskujemy życie w miejscu, które wydawało się martwe. Dokument nie jest opresyjny wobec ciała. Nie jest też, jak twierdziła Phelan, jedynie jakąś pomocą dla pamięci. Pamięć jest zawsze performatywna (nierozdzielna z działaniem), a dokument jest zaproszeniem do tańca. Jak pisze Bernstein: „rzeczy nas wzywają”. Spoza linearnie rozumianego czasu, spoza podziału na przeszłość i przyszłość rzeczy wzywają nas do działania, wciąż zapisując zawsze aktualny scenariusz. Tak rozumiane „teraz” staje się miejscem wiecznego powtarzania, a tak rozumiane „na żywo” nie znajduje przeciwieństwa w zapisie i reprodukcji. W świetle rozpoznań Bernsteina performans, bardziej niż zjawiskiem, staje się raczej pewnym sposobem patrzenia na historię i archiwum wydobywającym działanie, życie i ciało z tego, co wydawało się je wytracać. I tu otwiera się przestrzeń dla przemyślenia na nowo teorii i historii teatru oraz performansu.

## ***The body as archive – contemporary theories of theater and performance art***

*The text discusses contemporary theories that derive primarily from the field of performance studies and address the relationship between the body and the archive, action and history, performance and memory. Starting with Peggy Phelan's well known theory, which defines performance as something that cannot be recorded and is subject to permanent loss, the author considers the possibility of another relationship between performance and memory. The theories of such scholars as Rebecca Schneider, Diana Taylor and José Muñoz allow us to look at the body as a medium of history and to see in the performance one of the most stable archives of social memory. However, by setting the body in constant tension with the archive, such a perspective excludes the possibility of another understanding of the archive itself. Following the discourse of materialism, it is argued that the archive has a performative dimension as well, and that the object (historical remain) becomes alive only in contact with the body. As a result, a theoretical approach to study memory and history in their bodily and performative dimension is formulated.*

**Dorota Sosnowska** – kulturoznawczyni, adiunktka w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej UW. Interesuje się zagadnieniami związanymi z teatrem i performansem, szczególnie w perspektywie dokumentacji, pamięci i archiwum. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Zaangażowana w projekty naukowe związane z tematyką dokumentacji i jej medialności („Źródła i mediacje”), przedmiotu performatywnego („Maska w kulturze współczesnej Europy”) oraz performansu i pamięci („Performanse pamięci”).