

## PRE-PERFORMATYWNE CIENIE I ŚLADY ANTROPOLOGII. O POGRANICZU NAUK SPOŁECZNYCH I TEATRU\*

**Marcin Jacek Kozłowski**

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu\*\**

**Streszczenie:** Wśród prekursorskich myśli istotnych dla studiów performatywnych znajduje się dorobek wielu antropologów. Centralnym celem tego artykułu jest zaprezentowanie trzech głównych kategorii antropologicznego wkładu do tej dziedziny. Przedstawieniu kolejno podlegać będą: debata, praktyka i koncepcje. Chociaż spotkanie między teatrem a antropologią w wymiarze teoretycznym było późne, to pierwsza refleksja o takim charakterze wiązana być może z pojawieniem się toposu *teatrum mundi* w starożytnej filozofii i literaturze. Wczesna antropologia podjęła się analiz religii, uwzględniając kwestię relacji rytuału i teatru, co rozpoczęło jedną z najdłuższych debat, stanowiącą teoretyczne podłoże studiów performatywnych. Obie dziedziny preferują w swojej metodzie doświadczenie, pochodzące z badań terenowych lub partycypacji w procesie twórczym. Takie ujęcie odsyła nas do obserwacji uczestniczącej, w której to etnograf w swej cielesno-intelektualnej rozciągłości zmuszony jest do odgrywania różnych „ról”. Antropologia, co oczywiste, oprócz kluczowej debaty i nie mniej ważnej praktyki badawczej odznacza się istotnym teoretycznym wkładem do studiów performatywnych, który omówiony zostanie na podstawie dwóch koncepcji: widowiska kulturowego i dramatu społecznego. W tym sensie wyrażenie pre-performatywny nie usiłuje zaprzeczyć odwieczności i wszechobecności performatywnego aspektu kulturowo-społecznych działań, a raczej wskazuje na czas, w którym – po pierwsze – nie stanowił on sformułowanego i wyjściowego elementu dla podejmowanych analiz antropologicznych i – po drugie – nie przyczynił się do powołania odpowiednich katedr.

**Słowa kluczowe:** antropologia, rytuał, teatr, widowisko kulturowe, dramat społeczny.

### *Topos theatrum mundi. O początkach refleksji w postrzeganiu życia jako teatru*

D ość późno doszło do spotkania teatru z naukami społecznymi. Wielowiekowe istnienie pierwszego nie przełożyło się na bezpośrednie czerpanie ze strony drugiej dziedziny. Wczesne świadectwa dla takiej analogii odnaleźć mogliśmy już w starożytności, dzięki konwencji filozoficzno-literackiej, zwanej *topos theatrum mundi*. Ukierunkowywała ona refleksję nad światem, wskazując na teatralność życia ludzkiego. Znane ślady takiego sposobu myślenia wiążać możemy już z Platonem, a kontynuacje odnajdujemy u wielu filozofów i pisarzy epoki, takich jak: Plotyn, Swetoniusz, Horacy, Homer czy Seneka. Później średniowiecze wraz z

---

\* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS3/01288.

\*\* van\_marco@o2.pl

ekspansją chrześcijaństwa, zmieniło znacząco charakter pojmowania tego motywu i związanej z nim wizji świata. Wtedy to sens „życiowemu przedstawieniu” nadawała siła sprawcza i główny „organizator”, reżyser życia – Bóg. W kolejnej epoce – baroku – doszło do ponownych przekształceń. Losy ludzkie tylko czasem były przeplatane ingerencją Boga, co służyć miało głównie ucieście tego ostatniego (West, 2008). Życie jawiło się w nim poprzez brak porządku, konkretnego podziału ról czy sensu, a „wypełnienie planu boskiego” przy takim założeniu przypominało raczej sen<sup>1</sup>. Życie widziane poprzez analogię z teatrem<sup>2</sup> stanowiło ważny element dla powstania znanych dramatów, takich jak: *Wielki Teatr Świata* Calderona de la Barki czy *Makbet* Wiliama Szekspira, ze słynnym cytatem:

Życie jest tylko przechodnim półcieniem,  
Nędznym aktorem, który swą rolę  
Przez parę godzin wygrawszy na scenie  
W nicość przepada – powieścią idioty,  
Głośną, wrzaskliwą, a nic nieznaczącą. (Szekspir, 1947, s. 90)

Teatr oraz inne formy przedstawieniowe w ciągu wieków podlegały różnym tendencjom i przekształceniom. Ich kształt, jak i przeważające rodzaje zależały również od kręgów kulturowych, w których przychodziło im istnieć i funkcjonować. Opisy wielu przykładów takich przejawów można znaleźć w obszernych opracowaniach usiłujących pokazać, a nawet zdekolonizować, źródła teatru (Barba, Savarese, 2005; Kocur, 2013; Szturc, 2013). Do niedawna jego repertuarowy sposób uprawiania, w swoim najbardziej klasycznym ujęciu, miał przynosić mniej lub bardziej wyrafinowaną rozrywkę. Dostarczaniem jej zajmowali się najczęściej profesjonalnie wykształceni aktorzy. Sytuacja ta w ostatnich dekadach, wraz ze zmianami w jego pojmowaniu, diametralnie się zmieniła, co nie znaczy, że jego repertuarowy wariant znikł. Natomiast obecność swą zaznacza od kilku dekad performatywna alternatywa. Te poszukiwania i próby doprowadziły do zejścia się antropologii czy – szerzej mówiąc – nauk społecznych ze wspomnianą dziedziną sztuki. Doszukując się korzeni teatru, docieramy do wielu fenomenów, pozostających w centrum zainteresowania humanistyki nie tylko w wymiarze treściowym, ale i funkcjonalnym czy procesualnym. Moment wyłonienia się teatru, tak jak i w ogóle kultury, jest niemożliwy do ustalenia. Zresztą możemy podejrzewać, że stało się to niezależnie od siebie w wielu miejscach. Wskazanie, która z prób przedstawieniowych miałaby być bliższa naszemu wyobrażeniu teatru w jego początkowym etapie istnienia jest tak mało ścisła, że mija się z celem. Dlatego dziś odchodzimy od klasycznych ujęć, które mówiły o wyłączeniu się jego z rytuału na rzecz wielorakiego pochodzenia, związanego z całym spektrum wydarzeń, którymi zajmują się studia performatywne.

Nie należy zapominać, że kontakty i zapożyczenia na interesującej nas linii odbywały się również dzięki wprowadzaniu nowego użycia dla pewnych terminów. Najbardziej emblematyczny przykład związany jest z etymologią słowa *persona*. Przypomnijmy, że posiada ono źródłosłów starogrecki, wywodzący się od *prosopon*. Termin ten odnosił się do używanej w teatrze maski. W późniejszym czasie zaczął być używany do opisu samych protagonistów sztuk. Po raz pierwszy wprowadzony został do nauk humanistycznych przez Junga, dla którego właśnie tę formę przybierała adaptacja człowieka do modelu kulturowego. W jego ujęciu „zakładanie” czy „noszenie” maski czynione jest ze względu na potrzebę i użytek społeczny. Obowiązywanie tej swoistej

---

<sup>1</sup> Za przykład w literaturze światowej posłużyć nam może utwór Pedra Calderona de la Barki pt. *Życie snem* z 1635 roku, a na gruncie literatury polskiej *Żywot – sen i cień* Zbigniewa Morsztyna.

<sup>2</sup> Wśród wielu dzieł literatury polskiej i światowej odwołującej się do *toposu theatrum mundi* można wymienić m.in.: *Iliadę* Homera, *Don Kichota* Miguela de Cervantesa y Saavedry, *Życie dworskie* Ignacego Krasickiego, *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga von Goethego, *Lalkę* Bolesława Prusa.

umowy, którą jest społeczeństwo, w konstruowaniu i „odgrywaniu” kulturowego świata poprzez współdzielone wartości, przekonania oraz inne elementy składa się na pewną formę życia (Jung 1971, ss. 105-106).

Innym przykładem szerokiego oraz konsekwentnego wprowadzenia terminologii teatralnej do słownika socjologicznego czy antropologicznego było udziałem chicagowskiej szkoły interakcjonizmu symbolicznego, który przyglądał się rzeczywistości społecznej jako działaniu scenicznemu. Przykład etnograficznych badań terenowych, a szczególnie wyzwania, przed którymi staje etnograf, w najlepszy sposób obrazują i uprawomocniają wspomnianą perspektywę, dzięki której również aspekt cielesności doświadczenia ocalony zostaje od naukowego zapomnienia.

Antropologiczna refleksja nad społeczno-kulturową rzeczywistością doprowadziła również do sformułowania koncepcji, takich jak „widowisko kulturowe” czy „dramat społeczny”, które bazują nie tylko na terminach związanych z teatrem, ale przede wszystkim na perspektywie, którą możemy przyjąć, postrzegając go jako model rzeczywistości. Bez wątplenia stanowią one kolejny istotny element świadczący o spotkaniu interesujących nas dziedzin, co widać w uznaniu ich znaczenia dla studiów performatywnych.

Głównym celem artykułu będzie zarysowanie trzech elementów antropologicznego wkładu do studiów performatywnych w okresie, który pozwoliłem sobie nazwać pre-performatywnym. W czasie tym ciężar badań czy perspektywy nie podległ jeszcze określonymu zwrotowi, a w ośrodkach uniwersyteckich nie powstały jeszcze odpowiednie katedry czy instytuty. Mimo to na tym etapie odnaleźć mogliśmy już takie debaty, praktyki czy koncepcje, które uwidoczniły możliwą do rozwijania w naukach społecznych perspektywę. W tym ujęciu pre-performatywność nie odnosi się do braku istnienia performatywnego aspektu kulturowo-społecznych działań, tylko wskazuje jeszcze na słabą konsolidację tej dziedziny. Zresztą jej przyszła siła leżeć miała w dostrzeżeniu i uwypukleniu nowego aspektu pewnych fenomenów, dzięki którym stawały się one bardziej „przejrzyste”, łatwiejsze do wytłumaczenia czy wyjaśnienia.

### **Od rytualnej genezy teatru do teatralnego charakteru rytuału**

Niektóre ze wczesnych prac antropologicznych dotyczyły kwestii istotnych dla interesującego nas problemu. Ewolucjonizm i pochodne jemu myślenie reprezentowane przez przedstawicieli tzw. szkoły mitu i rytuału, skoncentrowanej na pojawiających się w nazwie fenomenach, starało się wprowadzić elementy teoretyczne do debaty nad nimi, jak również rozważyć pierwszeństwo jednego nad drugim. Chęć szeregowania i kategoryzowania zjawisk, typów społeczeństw czy etapów rozwoju cywilizacji była przecież charakterystycznym elementem wczesnego etapu rozwoju antropologii. Wiele z tych dociekań prowadzi nas jednak do problemu, który opisać możemy miarą trudności w ustaleniu pierwszeństwa między „jajkiem a kurą”. Dotyczyło to również rozstrzygnięcia w kwestii pierwszeństwa mitu albo rytuału. Pierwszy scharakteryzować możemy jako opowieść dotyczącą wartości czy ideałów, a drugi odnieść do konkretnych działań obrzędowych. Problem ten polegał zatem na tym, że nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć na pytanie, czy „opowiadanie” mitu nie było związane z rodzajem „przedstawienia” lub „odegrania” treści, w której niekoniernie słowa musiały mieć kluczową rolę. Prowadzi to nas nieuchronnie do problemu, który można wyrazić w pytaniu: Czy wydarzenia i ich interpretacje były powodem powstania mitycznych narracji czy odwrotnie? Dziś, mimo zgody na jego nierozwiązywalność, jesteśmy raczej skłonni zauważać wzajemne wpływy i zachodzącą zwrotność między tymi fenomenami, które wraz z upływem czasu prowadzą do dalszego zacierania się śladów. Zresztą sam problem pierwszeństwa zszedł na dalszy plan wobec skupienia się na odkrywaniu tubylczych znaczeń i wizji świata, stanowiących jeden z głównych przedmiotów zainteresowania antropologii.

Bez wątplenia powinniśmy umieć krytycznie spojrzeć zarówno na pojawiające się w antropologii działy, jak i na używanie kluczowych dla niej terminów. Nie inaczej jest z tymi pojawia-

jącymi się w początkowym okresie istnienia naszej dziedziny a aktualnie używanymi określeniami takimi, jak *sacrum* i *profanum*. Zostały one wprowadzone przez Williama Robertsona Smitha, koncentrującego się na rozróżnieniu między czystością a nieczystością w religiach semickich. W istocie dzisiejsze ich rozumienie i użycie odbiega zasadniczo od tego pierwotnego. Pierwszy z terminów odnosił się do działań z odpowiednimi przedmiotami w miejscach kultu. Drugi opisywał czynność wnoszenia ofiar poza świątynie (Buchowski, 1993, ss. 75-76). Zasadniczym dla tego rozróżnienia był zatem fakt podejmowania określonych działań z przedmiotami o charakterze religijnym w różnych przestrzeniach. To nie przedmioty a ich otoczenie było znaczące dla jego przeprowadzenia. Współczesne rozumienie tych terminów, szczególnie w języku potocznym, często dotyczy jedynie podziału na sfery ludzkiego życia.

Większość myślicieli tworzących w ewolucjonistycznym duchu utrzymywała, że to wierzenia religijne były uprzednie względem obrzędów. Wyjątku w tej materii nie stanowiła myśl Edwarda Burnetta Taylora, który uważał, że religia jest niezbędnym elementem dla wyjaśniania ludzkiej rzeczywistości, a zjawiska takie, jak rytuały, obyczaje i ceremonie, mogą być tłumaczone tylko poprzez odniesienie do poszczególnych wierzeń. Ostatnie odpowiadają za wywoływanie ludzkich działań, które są nimi determinowane. Obrzęd dla Taylora był zjawiskiem wtórnym. Stanowił on ekspresyjne, dramatyczne, przepełnione symboliką wykonanie polegające na wypowiedaniu treści religijnych. W takiej wizji jawić się mógł on jako rodzaj teologicznego języka gestów (Bell, 1997, s. 4).

James Frazer również przyznawał pierwszeństwo wierzeniom. Utrzymywał, że pozostają one w ścisłym związku, a posiadając informacje na temat rytuałów możliwe było ich zrekonstruowanie, czemu dał wyraz w swym monumentalnym dziele zatytułowanym *Złota gałąź*. Oczywiście ukazywane przez niego obrzędy „dzikich”, tak jak Robertsonowi Smithowi, jawiły się jako bezsensowna prezentacja pragnień (Segalen, 2009, s. 13). Taki sposób myślenia, jak i etap rozwojowy, na którym się znajdowali, dla wspomnianych badaczy odpowiedzialny był za brak możliwości rozróżnienia przez nich tego, co święte od tego, co nieczyste (Buchowski, 1993, s. 78).

Przedstawiony powyżej sposób myślenia pokutował wśród wielu przedstawicieli tzw. szkoły mitu i rytuału, głoszącej historyczny i kulturowy prymat drugiego nad pierwszym. W jej skład wchodziły dwie grupy badaczy rekrutujących się ze środowiska naukowego uniwersytetu Cambridge. Przedstawiciele pierwszej z nich interesowali się studiami nad Biblią i starożytnym Bliskim Wschodem. Podkreślali przy tym wysoką rytualizację wczesnych religii, a także nierozłączność mitu i rytuału. Utrzymywali oni, że pierwsze trwają jako mówione, wtórne aspekty działalności rytualnej, a zatem to zanik starożytnych obrzędów przyczynił się do powstania na ich bazie mitycznych opowieści. Druga grupa tzw. „klasyków” twierdziła, że folklor i literatura wywodzą się z działalności rytualnej. Szczególne znaczenie dla ich powstania miał mieć kult starożytnych władców, a nie historia czy współczesne wyobrażenia ludowe. Podnosili oni kwestię dramatyizmu pojawiającego się w obrzędowości związanej z odradzaniem się „króla-boga”, który mimo krytycznego momentu braku władcy pozwalał na utrzymanie społeczności we względnej równowadze i dobrobycie. Dostrzegali w tych wydarzeniach związki z późniejszymi dionizyjskimi rytuałami płodności czy żyzności, charakterystycznymi dla starożytnej Grecji (Bell, 1997, ss. 5-8). Obserwacje te pomogły im postawić tezę o pochodzeniu tragedii greckiej i komedii od różnych obrzędów powstałych na bazie tzw. Pierwotnego Rytuału (ang. *the Primal Ritual* czy łac. *Sacer ludus*). W zgodzie z tym Gilbert Murray mówił o rozwinięciu się dytyrambu i wyłonieniu się z niego tragedii greckiej. Natomiast Francis M. Cornford upatrywał początków komedii w tańcach fallicznych (Schechner, 2003, ss. 3-4). Wraz z upływem czasu i narastaniem refleksji dotyczącej rytuału czy pochodzenia teatru narosły znaczące wątpliwości względem doboru materiału, argumentów i tez stawianych przez przedstawicieli wspomnianej szkoły. Oczywiście w ogólnym planie

chodziło o ewolucjonistyczne lub dyfuzjonistyczne spojrzenie na rozwój cywilizacji, czy też kwestię wynalazczości człowieka, które podporządkowywano pewnemu określone modelowi rozwoju. Zasadniczy jednak problem stanowił brak niezbitych dowodów zarówno w materiale archeologicznym, jak i historycznym, potwierdzający istnienie tzw. Pierwotnego Rytuału. Tym bardziej zatem nie mogło być mowy o tym, że z jednego z jego typów wyłonił się teatr. Nie zmienia to faktu, że na długi czas wielu badaczy, przyjmowało jako obowiązujące tzw. klasyczne ujęcie o pochodzeniu teatru, wywodząc go od *Sacer ludus* czy też przeżytków szamanizmu (Steiner 2003, ss. 81-90, 241). Rozpoczęta w antropologii debata dotycząca tej kwestii przerodziła się w jeden z punktów wyjściowych dla teoretycznych rozważań rozwijanych w studiach performatywnych.

Clyde Kluckhohn, tak jak wielu innych antropologów, poddał znaczącej krytyce szkołę mitu i rytuału. Nie przeczył temu, że w wielu przypadkach miały miejsce istotne powiązania między rytuałem a teatrem. Natomiast nie sposób udowodnić jednorodnego ich wywodzenia, bo przecież na ich powstanie wpływ mogły mieć inne dziedziny życia społeczno-kulturowego. Wysoki stopień podobieństwa nie oznacza jednak całkowitej zbieżności między tymi fenomenami i tym bardziej nie powinien być podstawą dla naukowych tez o niemal genetycznym związku między nimi. Dlatego sprawa rozstrzygnięć w kwestii pierwszeństwa rytuału nad mitem, czy sytuacji odwrotnej, nie ma z punktu widzenia nauki żadnego sensu. Zachowają one status spekulacji. Dlatego też proponował, że ustalenia szkoły mitu i rytuału powinny zostać zweryfikowane na podstawie rzetelnych danych etnograficznych oraz szczegółowego przyjrzenia się obu zjawiskom (Bell, 1997, s. 8). Sam Kluckhohn, opisując taniec *Yei-bi-chai*, odbywający się w ostatnią noc dziewięciodniowej ceremonii Nawahów, zwaną *Nocną Drogą* (ang. *Night Way*), pokusił się o użycie dwóch różnych określeń. Pierwsze z nich określało te wydarzenia jako serie barwnych rytuałów. Natomiast drugie przedstawiało je jako całościowy dziewięciodniowy dramat (ang. *complete nine-day drama*; Kluckhohn, 1933, s. 639). Oczywiście nie możemy zapominać, że nazywanie czy opisywanie pewnych wydarzeń może odbywać się ze względu na przyjęte przez autora strategie narracyjne, które mogą być próbami uwypuklenia pewnych szczególnych elementów działań, stanowiąc przedstawienie odmiennej perspektywy w spojrzeniu na ten zwyczaj. Właśnie w taki sposób można spojrzeć na użycie przez Washingtona Matthews, badającego wcześniej ten sam lud, angielskiego terminu *green-room*. Odnosi się on do miejsca przygotowań aktorów przed pierwszym i kolejnymi wyjściami na scenę. Natomiast wspomniany autor użył go do opisu kręgu budowanego przez Navaho. Materiałem do jego stworzenia są gałęzie drzew, które w okresie zimy nie tracą swego zielonego koloru (Matthews, 1902, s. 50, 136). Widzimy zatem, że nie każde użycie pretenduje zawsze do dokładnego oddania wszystkich możliwych analogii. W ostatnim przypadku chodzi bardziej o „grę słów”, która oczywiście może ukierunkowywać nas do myślenia o tym miejscu jak o rodzaju przestrzeni, gdzie przygotowują się aktorzy. Oczywiście nie wszystkie propozycje użycia różnych terminów przełożyły się na powiększenie słownika kluczowych dla antropologii pojęć czy – ogólniej mówiąc – tych specyficznych dla nauk społecznych. Ostatni termin nie odgrywa przecież takiej roli, jak wspomniane *persona*, *sacrum* czy *profanum*, co zależało od braku jego konsekwentnego pojawiania się w publikacjach naukowych.

Badacze kręgu *Religionswissenschaft*, głównie fenomenologowie religii, wywodzący się z niemieckiej tradycji naukowej, rozwinęli dalszą refleksję nad kategorią *sacrum*. Ta stała się dla nich kluczową i nieredukowalną, co oznaczało niemożliwość sprowadzenia jej do innej dziedziny. W rezultacie oznaczało to uznanie jej autonomicznego charakteru (Buchowski, 1993, s. 80). Dla Mircea Eliadego to mity i symbole, a nie rytuały, pozwalały na lepszy wgląd w ludzkie wyrażanie świętości czy doświadczanie religii. W jego opinii to ich „przepracowanie” stanowiło podstawę powołania do życia rytuału. Uważał on, że są one o wiele bardziej odporne na zmiany. W tym sensie działania obrzędowe były dla niego sposobem na wyrażenie wiedzy i przeżyć związanych z kosmogonicznymi wydarzeniami, których opis znajdował się w mitach. Ostatnie stanowiły podstawę

dla całego systemu wierzeń. Zatem dla Eliadego nie wszystkie doświadczenia miały związek czy wynikały z kontekstu historycznego. Zalicza do nich między innymi recepcję wydarzeń czy przeżyć o charakterze artystycznym, jak na przykład obejrzenie spektaklu. Myśl przedstawiona przez Eliadego zapowiada koncepcję przepływu wprowadzoną do psychologii przez Mihaly'a Csikszentmihalyi'a (1975, ss. 35-54), którą później w antropologii rozwijał Victor W. Turner (2005b, ss. 89-94). Eliade wraz z wymienionymi badaczami pokazuje pewien istotny element przeżywania charakterystyczny zarówno dla rytuału, jak i sztuki, który pozwala całościowo spojrzeć na istotę ludzką:

O ile prawdą jest, że człowiek znajduje się zawsze „w sytuacji”, to sytuacja ta nie zawsze jest historyczna, to znaczy uwarunkowana wyłącznie przez aktualny moment historyczny. Człowiek całkowicie poza swą kondycją historyczną zna również inne sytuacje: na przykład stany snu, marzenia, melancholii i nieobecności duchem, zachwyty estetycznego, ucieczki od rzeczywistości itd. — i wszystkie te stany wcale nie są „historyczne”, choć są równie autentyczne i ważne dla ludzkiej egzystencji, co jej sytuacja historyczna. Człowiek doświadcza zresztą wielu rytmów czasowych, a nie tylko czasu historycznego, to znaczy własnej, historycznej współczesności. Wystarczy posłuchać dobrej muzyki, zakochać się bądź zatopić w modlitwie, by wyjść poza historyczną terażniejszość, osiągając „wieczne teraz” miłości i religii. Wystarczy nawet otworzyć książkę lub obejrzeć spektakl teatralny, by odnaleźć inny rytm czasowy. Można by go określić mianem czasu skondensowanego, który z pewnością nie jest czasem historycznym. (Eliade, 1998, ss. 36-37)

Émile Durkheim patrzył na rytuał, będący częścią zjawiska religijnego, jako na fenomen odpowiadający za tworzenie i podtrzymywanie wspólnoty. W samym jego działaniu czy procesie zauważał rodzaj separacji czasowo-przestrzennej w stosunku do tego, co moglibyśmy nazwać trwaniem w rzeczywistości społecznej:

Mieliśmy już sposobność wykazywać, że owe przedstawienia są blisko spokrewnione z przedstawieniami dramatycznymi.(...) Nie tylko przecież stosują te same metody co właściwy dramat, lecz zmierzają do jednego celu: obce wszelkim celom utylitarnym, pozwalając ludziom zapomnieć o świecie realnym, przenoszą ich w inny świat swobodniejszej wyobraźni. To rozrywka. Bywa nawet, że już sama ich zewnętrzna forma świadczy o reakcji: uczestnicy, bawiąc się, śmieją się szczerze (...) Sztuka to nie tylko zewnętrzne przyozdobienie kultu, mające ukryć jego być może nadmiernie twarde szorstkość, to właśnie dzięki niej sam staje się estetyczny. (Durkheim, 1990, ss. 364-366)

Podobne w swej wymowie, ale o wiele bardziej wyraziście przedstawione były spostrzeżenia Arnolda van Gennepa, który skupiał się na kluczowych momentach przejścia. Choć sam nie używał terminologii teatralnej w przybliżaniu nam funkcjonowania społeczno-kulturowego obrzędów o takim charakterze, koncentrował się na tych wydarzeniach z życia społeczności, które pozwalały na zmianę życiowej roli lub przynależności grupowej. Zauważył, że podlegający nim ludzie, a także ci, aranżujący całe przedsięwzięcie, dają do zrozumienia o czasowym ich usunięciu czy znalezieniu się w stanie niebytu w ramach kultywowanego przez nich porządku społecznego. Takie ich umiejscowienie stanowiło element przygotowania gruntu do transformacji, która miała zakończyć się zmianą lub rozszerzeniem roli społecznej:

Życie jednostki niezależnie od typu społeczności zasada się na sukcesywnym przechodzeniu z jednej grupy wieku do drugiej, od jednego typu zajęć do drugiego. [...] Każda zmiana w życiu jednostki zawiera współoddziaływanie sfery *profanum* i *sacrum*, interakcje, które podlegają porządkowaniu i kontroli, by społeczeństwo na tym nie ucierpiało. Sam fakt istnienia narzuca konieczność sukcesywnego przechodzenia z jednej społeczności do drugiej, z jednej sytuacji społecznej do kolejnej w taki sposób, że życie jednostki staje się serią etapów, których początek i koniec tworzą zamkniętą całość o niezmiennym porządku: narodziny, dojrzałość społeczna, małżeństwo, rodzicielstwo, awans klasowy, specjalizacja zawodowa, śmierć. Każdemu z tych etapów towarzyszą ceremonie. Ich cel jest niezmienny: przeprowadzić jednostkę z jednego ściśle określonego stanu do drugiego – równie ściśle zdefiniowanego. (van Gennep, 2006, s. 30)

W celu opisu obrzędów przejścia van Gennep wydzielił ich trzy zasadnicze fazy i określał je mianem: separacji, marginalizacji oraz integracji. Posługując się inną terminologią i uznając za centralny etap liminalny, wyróżnić można było to, co go poprzedzało, to znaczy ten preliminalny, jak również to, co po nim następowało – postliminalny. Obrzędowy proces wyłączenia i ponownego włączania do społeczeństwa, będący miejscem dla zmiany ról społecznych, odbywał się często w warunkach wykorzystujących specjalne środki i okoliczności. Często realizowały się one dzięki wprowadzaniu elementów o teatralnym charakterze, szczególnie patrząc na całe wydarzenie z perspektywy porządku społecznego. Wnosiło ono stałą zmianę do życia zarówno jednostek, jak i grupy, odbywając się zgodnie z „dramatycznym” scenariuszem, pozwalającym na upuszczenie zbiorowego napięcia i emocji (Segalen, 2009, ss. 40-42). Ujęcie van Gennepa oddziaływało na późniejsze pokolenia badaczy społecznych. Jednym z najważniejszych kontynuatorów i eksploratorów był wspomniany już V. W. Turner, który w końcowym etapie życia, współpracując z Richardem Schechnerem, kładł podwaliny dla tworzących się studiów performatywnych.

Antropologiczna debata o rytuale i jego roli, a także wyłonieniu się z niego teatru została skrytykowana przez Johana Huizingę. Przedstawił on kontrpropozycję dla widzenia tych fenomenów, jak i kultury w ogóle, w dziele zatytułowanym *Homo ludens*, z czego skrzętnie korzysta ujęcie performatywne. W centrum swojej koncepcji stawia on zabawę jako główne źródło napięcia, wysiłku, ale także oczekiwań. Widzi w niej działalność specyficzną dla człowieka, która może być postrzegana jako jeden z pierwszych przejawów rodzącej się kultury: „(...) zabawa już w najprostszych swoich formach i już w życiu zwierząt jest czymś więcej niż zjawiskiem czysto fizjologicznym lub w czysto fizjologiczny sposób uwarunkowaną reakcją psychiczną” (Huizinga, 1985, s. 11). Po pierwsze, takie ujęcie stawiające w centralnym punkcie inne zjawisko niż rytuał tworzyło przestrzeń dla wprowadzenia koncepcji *performance* jako rodzaju kategorii (Schechner, 2006, s. 32). Po drugie, wskazywało na rozwijaną w studiach performatywnych perspektywę podnoszącą związki między pewnymi zachowaniami ludzi i zwierząt. Etologia, zajmująca się badaniem zachowań tych ostatnich, pokazuje, że na niektóre z zachowań zwierząt można patrzeć jak na rytuały czy zabawy. Aspekt społecznej działalności zwierząt może służyć jako element do wytyczania granicy między kulturą a naturą, której przebieg – jak pokazują ostatnie badania – nie jest sprawą oczywistą. Między zachowaniami na kształt rytuału czy zabawy u zwierząt a tymi ludzkimi występują znaczące różnice. Zauważał to Huizinga, mówiąc „(...) w zabawie i grze współgra coś, co wykracza poza bezpośredni pęd do utrzymania się przy życiu i co nadaje pewien sens działalności życiowej” (Huizinga, 1985, s. 12). Holenderski historyk kultury uzmysławia nam, że zabawa wśród ludzi nie jest formą „ćwiczenia przeżycia”, a podlega również pewnym wartościom, które odwołują się do znaczeń pozostających w pozabiologicznej sferze życia. W zabawie Huizinga, oprócz formy spędzania czasu czy rodzaju rozrywki, widzi rodzaj czynności elementarnej, w której potrafią wyłonić się takie cechy, jak wynalazczość, chęć odkrywczą i siła twórcza, związane z pojmowaną przez niego istotą człowieczeństwa. Brak powagi w czasie niektórych zabaw nie powinien być postrzegany jako element deprecjonujący i dyskredytujący. Jest to przecież jeden z możliwych aspektów, dzięki którym wyłoniła się kultura. Takie rozumienie zabawy pokazuje jej kluczowe znaczenie dla rozwoju ludzkości (Huizinga, 1985, s. 17).

W centrum zainteresowania Mary Douglas, przedstawicielki szkoły kultury i osobowości, leżała kwestia skalania i zmazy, czyli problem kulturowego pojmowania zjawisk zawieszonych między czystością a nieczystością. W swych rozważaniach upatrywała niezwykle ważnej roli rytuału, bez którego nie mogłoby obejść się życie społeczne:

Jako istota społeczna, człowiek jest też istotą rytualną. Rytuał wypierany w jednej formie odradza się w innych tym silniej, im większa intensywność interakcji społecznych. Bez listów kondolencyjnych, telegramów z gratulacjami czy nawet okazjonalnych pocztówek przyjaźni oddalonego od nas przyjaciela nie byłaby społecznie rzeczywista. Rytuały społeczne kreują rzeczywistość, która bez nich byłaby niczym. Można wręcz powiedzieć, że rytuał jest dla społeczeństwa czymś jeszcze ważniejszym

niż słowa dla myśli. Można bowiem wiedzieć coś i dopiero potem znaleźć słowa, by to wyrazić. Nie można jednak wejść w relacje społeczne bez działań symbolicznych. (Douglas, 2007, s. 101)

Douglas widzi istotę aktywności kulturowej nie tylko w działaniach obrzędowo-rytualnych, ale także w prostych czynnościach, które muszą zaistnieć, by dać wyraz naszej bytności i przynależności do pewnej grupy. W jej opinii nie sposób wykazać relacji społecznych bez działań symbolicznych. W tym sensie nasza partycypacja, obecność czy zaangażowanie stanowią siłę kreującą rzeczywistość. Działania ujawniające performatywny aspekt są według Douglas bazowe dla tworzonych wielorakich relacji społecznych. Odgrywają w tym sensie rolę spoiwa, które pozwala na balans między statyką a transformacją. Działania rytualne są sprawcze w tym sensie, że zmieniają rzeczywistość społeczną (Segalen, 2009, ss. 22-23).

Prezentowane wycinki, pochodzące od wielu antropologów z różnych okresów rozwoju tej dziedziny, pokazują, że aspekt performatywny był obecny na długi czas przed związanym z nim „zwrotem”. Przedstawione myśli prowadzić nas mogą do analogii, w której to całokształt życia ludzkiego jawi się nam jak rytuał czy teatr. Wypełniając bowiem role społeczne, kierujemy się porządkiem, spełniamy pewnego rodzaju normy, przechodzimy etapy – tym samym dajemy wyraz istotności całokształtu. W tym sensie jesteśmy codziennymi krzewicielami kultury, bez względu na to, czy to sobie uświadamiamy, czy nie. Gloryfikując porządek i broniąc tradycji, wypełniamy mit życia, kontemplując przy różnych, mniej lub bardziej sformalizowanych, okazjach, takich jak: wiece, święta narodowe, spektakle teatralne czy wspomnianie przodków przy niedzielnych obiadach. We wszystkich tych momentach wcielamy się również w różne role: aktywistów, obywateli, aktorów, widzów, członków rodziny. Podejmowanie przez nas tego wysiłku wiąże się nieodzownie z działaniami, dlatego w takim ujęciu kultura jawi się raczej nie jako stan, ale proces wypełniania i dlatego istnieć może wyłącznie w praktyce swoich reprezentantów. W istocie zatem zarówno w przypadku rytuału, czy zabawy mamy do czynienia z zawieszaniem naszych aktywności między powtórzeniem a improwizacją.

### **Badania terenowe jako „ucieleśnienie” działań performatywnych**

Nie jest to miejsce, by w sposób wyczerpujący opisać badania terenowe. Natomiast na pracę antropologa, szczególnie wtedy, gdy wchodzi w kontakty z informatorami, można spojrzeć jak na *performance*. Oczywiście są różne momenty, a nawet na tym samym etapie badań występują znaczące różnice w zależności od grupy, z którą podejmuje się pracę. Nawet prowadzenie zajęć czy występowanie na konferencjach wiąże się z praktykami, które uzmysławiają nam jak umiejętności autoprezentacji, ale także i sam temat naszych badań mają znaczenie. Wtedy jasne staje się, że nasza rzeczywistość społeczna stanowi konstrukcję, która podlega społeczno-kulturowym normom i wzorom.

Oczywiście niektóre z „przedstawięń” antropologa nie różnią się od tych „odgrywanych” przez zwykłych przedstawicieli społeczności. Natomiast występują takie momenty, które zmuszają go do specyficznych zachowań, szczególnie wtedy, gdy staje przed reprezentantami odmiennej kultury. Trudno tu oczywiście bez konkretnego przypadku prześledzić całe spektrum możliwości. Natomiast wystarczy powiedzieć, że oprócz swej badawczej roli antropolog odgrywa w tym samym czasie kilka innych. Niektóre sam wybiera, ale częściej te przyznawane są mu ze strony informatorów czy członków rodzin, z którymi przyszło mu pracować. Wiele zależy od akceptacji grupy i strategii przyjętej przez antropologa. Niestety, zdarza się jednak i tak, że niektóre z proponowanych ról wykluczają się wzajemnie lub prowadzą do konfliktu. Mówią nam o tym najczęściej konkretne wydarzenia czy zależności występujące w określonym przypadku i kontekście, związanym z sytuacją na którą natrafiamy w terenie. Sam wkład procesu badawczego opartego na pracy terenowej do studiów performatywnych nie jest rzeczą oczywistą. Natomiast tym, co



ujawniło ich znaczenie, była krytyka płynąca wraz z konstruktywistycznym paradygmatem oraz „zwroty” w humanistyce. Rozważania nad problemami i wyzwaniem badań terenowych, związane z budową autorytetu etnograficznego, pozwoliły pytać o braki, niedoskonałości, a także istotne pominięcia.

Postrzeganie życia i społeczeństwa jak teatru jako metafory odpowiadającej za odpowiedniość naszych zachowań w pewnym kontekście społeczno-kulturowym wiąże się tradycją intelektualną związaną z interakcjonizmem symbolicznym. Niezrozumiały wydaje się powód, dla którego usuwać mielibyśmy z niego badaczy nauk społecznych, a szczególnie antropologów. Byłoby to utrzymaniem idealistycznego myślenia o obiektywnym, pozbawionym zależności naukowcu, który potrafi zanurzyć się w odmiennej kulturze, by ją w bezstronny sposób opisać. Bez wdawania się w szczegóły warto przyjrzeć się goffmanowskiemu „teatrowi życia codziennego”, w którym to antropolog dzieli doświadczenia uczestników kultury. Badawczy wysiłek wystawia go na obcą, skondensowaną i przez to bardziej dynamiczną rzeczywistość społeczną. Często pojawienie się antropologa na „scenie” z perspektywy badanych jest działaniem niczym nieuzasadnionym, niepotrzebnym, niezrozumiałym, przynależącym bardziej do jego własnego „scenariusza” niż tego badanych. Rodzi to wiele problemów, które tylko po części rozwiązuje proces szukania dodatkowych ról ze strony antropologa, jak i samej badanej społeczności. Działania te wiążą się z określonymi „występami”, które możemy rozumieć jako ekspresywny proces wywierania wrażenia. Rozpoczynamy je często od improwizacji, nauki „scenariusza”, naszych ról, co z czasem pozwala nam na odnalezienie pewnych struktur dla oczekiwanego zachowania. Nie zmienia to jednak wymogu pogłębionej wrażliwości i rozwijania postawy rozumiejącej, która tylko dzięki podejmowanym aktywnościom, performatywnemu wysiłkowi, pozwala na odkrycie perspektywy tubylców. Właściwe zafunkcjonowanie w ramach gier językowych badanych byłoby wyznacznikiem stopnia poznania kulturowego. Rozwijając naszą teatralną metaforę, trzeba przyznać, że tylko konkretne sytuacje, skuteczność naszej komunikacji i działania odpowiedzieć mogą na pytanie, czy udało się nam wejść w określoną rolę. Stwierdzenie tego możliwe jest po odegraniu kilku „występów”, które Goffman definiował w następujący sposób:

„Występ” (performance) można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników. Uznając poszczególnego uczestnika interakcji i jego występ za najważniejszy punkt odniesienia, możemy tych, którzy przyczyniają się do występów innych, nazywać widzami, publicznością, obserwatorami lub współuczestnikami. Ustalony wcześniej wzór działania ujawniający się w czasie występu, ale mogący mieć zastosowanie także przy innych okazjach, możemy nazwać „rolą” lub „punktem programu”. Te sytuacyjne terminy łatwo można powiązać z ogólnie przyjętymi terminami, odnoszącymi się do struktury społecznej. Kiedy jednostka lub wykonawca odgrywa przy różnych okazjach tę samą rolę przed tą samą publicznością, prawdopodobnie zawiąże się stosunek społeczny. Definiując rolę społeczną jako deklarację praw i obowiązków przypisanych danej pozycji społecznej, możemy powiedzieć, że rola społeczna obejmuje jedną lub więcej ról granych przy kolejnych okazjach przez wykonawcę przed publicznością tego samego rodzaju lub przed publicznością złożoną z tych samych osób. (Goffman, 2008, s. 45)

W ujęciu Goffmana jednostka ludzka w swym życiu codziennym, a zatem i antropolog, nie jest w stanie uciec przed obecnością ludzi. Wymusza to skłonność, a nawet obowiązek do kształtowania wizerunku samych siebie, co odbywa się zgodnie z ich oczekiwaniami. Inni ludzie są naszymi stałymi nieodzownymi towarzyszami badań, jak i „podróży” przez życie. W obydwu przypadkach stanowią bezwzględny element konstruujący nasze „ja”. Musi ono być związane z innymi „ja”, występującymi na scenie. Dla etnografa podejmującego wysiłek badawczy może stać się bardziej widoczne to, że zarówno od tak konstruowanego „ja”, jak i od społeczeństwa nie ma ucieczki.

W takim ujęciu na cały proces obserwacji uczestniczącej można spojrzeć jak na wchodzenie w rolę lub w ich wielość. Problem polega na tym, że sytuacja ta, w odróżnieniu od teatru, nie

pozwala nam przewidzieć, jaka ona będzie. Zależy to od wielu czynników, które są częścią naszego kontekstu badawczego. Obok tych zewnętrznych uwarunkowań należałoby wspomnieć również o tych wewnętrznych. Składają się na nie, na przykład, nasze ograniczenia czy atuty. W drugą przestrzeń wchodzić może moment historyczny, konkretne wydarzenia lub ich cykl, a także dostęp do ludzi, do których uda nam się dotrzeć. W prowadzonych badaniach terenowych, mimo skrupulatnie przygotowywanego planu, wiele rzeczy może nas zaskoczyć. Nie możemy zapominać, że same doświadczenia dostarczyć mogą wielu dramatycznych epizodów, co wymusić może potrzebę zaistnienia czy zaznaczenia obecności etnografa w podejmowanych przez badanych działaniach lub odwrotnie – ich zaniechaniu. Wpływa to często na proces badawczy oraz na budowane relacje z innymi, ale również dokonuje przemian w nas samych, objawiając kolejny aspekt performatywny dla działań związanych z pracą terenową. Niejednokrotnie nasze wady i niedoskonałości wbrew pozorom mogą ułatwić wprowadzenie nas do społeczności. Równie wiele, a czasem nawet więcej, możemy dowiedzieć się z naszych porażek niż sukcesów. Zatem badania etnograficzne przypominają proces uczenia się przez wspólne działanie z badanymi. Wysiłek i wymóg performatywny zależny jest nie tylko od samego antropologa, ale także od zaangażowania badanych. Może być ono rozbudzane w różny sposób w zależności od zbudowanej relacji. Tak rozumianą praktykę poznawczą zestawzić można z czynnością chodzenia po drabinie, którą to sami badani trzymają dla badającego. Bronisław Malinowski, odpowiedzialny za rozpowszechnienie idei nieodzowności intensywnych badań terenowych, pozwolił sobie na komentarz, który stanowić mógł zaproszenie do działania:

Przy tego typu pracy dobrze jest, jeśli etnograf odłoży czasem na bok swój aparat, notes, ołówek i włączy się w nurt codziennych wydarzeń. Może brać udział w grach i zabawach tubylców, udawać się z nimi w odwiedziny czy na spacer, siedzieć wśród nich, przysłuchiwać się ich rozmowom i brać w nich czynny udział. (Malinowski, 1987, s. 54)

„Teatralność” praktyk etnograficznych, pozwalająca na dostrzeżenie w terenie „sceny”, przełożyła się również na materiały, będące efektem prowadzenia badań. Za przykład posłużyć nam może działalność Margaret Mead, która od momentu związania się z Gregorym Batesonem i po rozpoczęciu z nim wspólnych badań na Bali wypracowała specyficzny rodzaj sporządzania notatek terenowych (ang. *running field notes*). Podstawą dla tej notacji było przyjęcie teatralnego lub filmowego sposobu opisu przebiegu akcji. *Scenarios* usiłowały zawrzeć w sobie wyposażoną w kontekst informację dotyczącą dnia obserwacji, podsumowującą listę nazw działań, kompletny wypis obecnych, rodzaj używanego uwieczniania (fotografia czy film) wraz z numerem go identyfikującym, a także określeniem ogólnego tematu kulturowego czy prezentowanego zachowania. Dopiero po nich pojawiał się odpowiedni zapis etnograficzny, gdzie po lewej stronie znajdował się upływający czas, a po prawej obecne opisy, charakteryzujące zaangażowanie etnografa.

Perspektywa „teatralna” czy performatywna w spojrzeniu na badania terenowe ujawnia też pewne istotne zaniechanie dotyczące opisu możliwości poznawczych i doświadczeń płynących ze strony ciała. Dotyczy ono cielesności zarówno badanych, jak również samego badającego. Powodów tej sytuacji upatrywać możemy w filozofii, szczególnie średniowiecznej, która za sprawą Augustyna oraz Ojców Kościoła, a później również Kartezjusza, odcisnęła swe piętno na naukach społecznych. Pokutować zaczął w nich dualizm ontologiczny, oddziałując na socjologię czy antropologię. Wizja ta reprodukowana w ciągu kilku stuleci w różnych odcieniach określała całą masę dualizmów, przy pomocy których patrzymy na rzeczywistość kulturowo-społeczną. Doświadczenia związane z ciałem miały podlegać prawom rządzącym rozumem i logiką, co – tak jak zauważył Conquergood – przełożyło się na widzenie rzeczywistości przez pryzmat opozycji takich, jak: umysł/ciało, rozsądek/emocje, obiektywny/subiektywny, a także męski/żeński (1991, s.180). W kwestii ciała doprowadziło to do pomijania doznań i wrażeń z nim związanych jako trudnych do weryfikacji, jednostkowych i ulotnych. Przypisano mu irracjonalność, niezdyscyplinowanie, a na-

wet stanowić ono mogło źródło niebezpieczeństwa. Natomiast zapomnieniu o cielesności, według Hastrup, towarzyszyło również pojmowanie ciała jako nieistotnego pojemnika, który właściwie dla wszystkich był identyczny (Hastrup, 2008, s. 94). Oczywiście nie wszyscy wykazali się pominięciem w tym względzie. Niektórzy, tak jak Marcel Mauss, jeszcze w okresie przed epoką intensywnych badań etnograficznych podkreślali kwestię istotności ciała dla właściwości doświadczenia, w tym religijnego, upatrując w nim najważniejszego ludzkiego narzędzia, nie tylko dla wspomnianej przestrzeni życia:

(...) trzeba powiedzieć po prostu, techniki posługiwania się ciałem istnieją. Ciało jest pierwszym i najbardziej naturalnym narzędziem człowieka. Albo dokładniej: pierwszym i najbardziej naturalnym przedmiotem technicznym i zarazem środkiem technicznym człowieka jest jego ciało (...). (Mauss, 2001, s. 397)

Przyglądając się monografiom etnograficznym czy artykułom specjalistycznym, odnaleźć możemy wiele odmiennych konceptualizacji ciała, które często umykają dualizmowi ontologicznemu. Doprowadziło to do zniwelowania jego znaczenia w analizach z pozycji kultury (Kozłowski, 2017, ss. 153-161). Grotowski w doskonały sposób odniósł się do błędu pomijania czy ignorowania ciała (Kozłowski, 2015, ss. 59-74), co znalazło swe odzwierciedlenie w studiach performatywnych:

A zatem prowadzimy podwójną grę intelektu i instynktu, jakby podzieleni sztucznie na duszę i ciało. Kiedy chcemy się od tego wszystkiego wyzwolić, próbujemy krzyczeć, tupać, poddajemy się dyktowanemu przez muzykę rytmicznym drgawkom i konwulsjom. Szukając wyzwolenia, dochodzimy do biologicznego chaosu. Cierpimy na brak całkowitości, na rozproszenie i połowiczność. (Grotowski, 2012, s. 290)

Etnografia w swej głównej dziedzinie – w badaniach terenowych – nie jest wolna od aktów „prezentowania się” czy „grania”. W tym sensie ten performatywny wysiłek wpływający na zmianę rzeczywistości badającego i badanych z żadnej ze stron nie powinien pomijać cielesności i doświadczenia za pomocą ciała. Conquergood (1991, s. 181) zauważył, że badania terenowe należy widzieć jako ucieleśnioną praktykę (ang. *embodied practice*), która oznacza całkowite doświadczenie w badanej kulturze. Brak pomijania aspektu cielesności pozwala na doprowadzenie do pełniejszego uczestnictwa. Reasumując, Conquergood widzi badania terenowe jako intensywnie działający na zmysły sposób zdobywania wiedzy, gdzie cielesność badacza czy odkrywanie nowego jej wariantu, związane ze społeczno-kulturowym światem badanych, stanowi narzędzie poznania.

Kilka dekad później opublikowano pośmiertnie krótki tekst Goffmana dotyczący jego doświadczeń i sposobów myślenia związanych z badaniami terenowymi. Utrzymuje w nim, że są one źródłem procesu, w którym dochodzi do wieloszczeblowego upodmiotowienia badacza w rzeczywistości społecznej, o czym mówi w następujący sposób:

Poprzez obserwację uczestniczącą rozumiem technikę która nie będzie jedyną zastosowaną w badaniu. Nie będzie to technika użyteczna do każdego rodzaju badań, ale taka którą można znaleźć w niektórych z nich. Chodzi o zbieranie informacji poprzez wystawianie samego siebie, swojego ciała, osobowości i pozycji społecznej na ten sam zbiór czynników, któremu poddawana jest pewna zbiorowość, po to by móc na różnych poziomach zgłębić sposoby reagowania jej członków na swoje położenie społeczne, zawodowe, etniczne, czy jakiegokolwiek inne<sup>3</sup>. (Goffman, 1989, s. 125, tłum. aut.)

---

<sup>3</sup> By participant observation, I mean a technique that wouldn't be the only technique a study would employ, it wouldn't be a technique that would be useful for any study, but it's a technique that you can feature in some studies. It's one of getting data, it seems to me, by subjecting yourself, your own body and your own personality, and your own social situation, to set of contingencies that play upon a set of individuals, so that you can physically and ecologically penetrate their circle of response to their social situation, or their work situation, or ethnic situation, or whatever (Goffman, 1989, s. 125).

Refleksja Clifforda Geertza dotycząca badań terenowych ujawnia bardzo ważny ich aspekt. Pozwala na zderzenie doświadczenia i materiałów uzyskanych dzięki pracy terenowej z kluczowymi, jednakże ustalonymi i skostniałymi koncepcjami, którymi posługują się nauki społeczne. Do stosowywania, korygowanie czy redefiniowanie wielkich koncepcji wprowadza element dyskursywny między badaniami a ujęciem teoretycznym, sprawiając, że zmieniająca się rzeczywistość może zostać opisana za pomocą istniejących już terminów:

To właśnie dzięki tego rodzaju materiałom [powstałym w wyniku długotrwałych, najczęściej (choć nie wyłącznie) jakościowych, mających wyraźny charakter uczestniczący i odznaczających się obsesyjną niemal drobiazgowością badań terenowych prowadzonych w ograniczonych kontekstach], megakonceptjom, będących swoistą bolączką współczesnych nauk społecznych – takim, jak prawomocność, modernizacja, integracja, konflikt, charyzma, struktura... znaczenie – można nadać wymiar wyczuwalnego realizmu, który umożliwi nie tylko realistyczne i konkretne myślenie o nich, ale także, co bardziej istotne, kreatywne i niepozobawione wyobraźni myślenie za ich pomocą. (Geertz, 2005a, s. 39)

Niedługo później James Clifford, przedstawiciel postmodernizmu w antropologii, wykazujący się postawą krytyczną i wątpiącą względem dotychczasowej antropologii, jak również idealizowania badań terenowych, odniósł się w szerszy sposób do dyskursywnego charakteru doświadczeń występujących między poszczególnymi jednostkami czy aktorami społecznymi w warunkach obserwacji uczestniczącej. Stawia na pierwszym miejscu kwestię tłumaczenia, dla której nie bez znaczenia jest możliwość zdobycia doświadczeń cielesnych. Nie boi się zauważyć, że praktyka ta narażona jest na wiele wypadków, których pełne jest życie społeczne, dodatkowo przysparzając antropologowi osobistych problemów.

Obserwacja uczestnicząca zmusza stosujących ją, by doświadczyli, zarówno na poziomie cielesnym, jak i intelektualnym, płynności tłumaczenia. Wymaga żmudnego uczenia się języka, w pewnym stopniu bezpośredniego zaangażowania i rozmów, a często wprowadza zaburzenia w osobiste i kulturowe oczekiwania. Istnieje oczywiście mit badań terenowych. Faktycznie doświadczenie, skazane na nieprzewidziane wypadki, rzadko sięga ideału, lecz jako środek czerpania wiedzy z intensywnego, intersubiektywnego zaangażowania uprawianie etnografii zachowuje swój wzorcowy charakter. (Clifford, 2000, ss. 31-32)

Oczywiście zapomnienie antropologa w terenie o własnym ciele nigdy nie jest całkowite, ponieważ wystarczy tylko zachorować czy doświadczyć jakiegoś nieprzyjemnego wypadku, by uzmysłwić sobie szybko, że nasza cielesność jest jak najbardziej obecna. Warto jednak nie myśleć o niej jako o bagażu, a raczej jako o potencjalnym źródle, które dostarczyć może użytecznych informacji nie tylko o tym, co badamy, ale również o nas samych wobec naszych przedstawień i obcych teatrów mających miejsce w warunkach badań terenowych, o czym pisała Hastrup.

Człowiek nie ma ciała, lecz jest ciałem. „Ja” nie przejawia się w żaden sposób poza ciałem, nawet jeżeli nasze zmysły i słowa pomagają nam rzutować nas samych na zewnątrz. Działające pod wpływem motywacji jednostki tworzą teatry „ja”. Odgrywają siebie i podczas tej gry wyłania się znaczenie. (Hastrup, 2008, s. 103)

Hastrup chce upodmiotowienia ciała, by człowieka nie utożsamiano tylko z umysłem. To właśnie w fizyczności widzi największą możliwość wyrażenia siebie. Upatruje kluczowej roli zmysłów, które ukierunkowane motywacją tworzą podstawę prezentacji, dzięki której negocjowane jest znaczenie. Dlatego możemy powiedzieć, podążając za myślą Hastrup, że nie ma rzeczy, która by nie przechodziła „do wewnątrz” nas i „na zewnątrz” przez materialną tkanekę. W tym sensie zrodzić się w nas może przekonanie, że najgłębsza, nieuświadomiana wiedza kulturowa zapośredniczona jest w naszej cielesności. Dlatego znaczenie ruchu „zasłoniętego” ciałem łatwiej jest odczytać, niż myśl wypowiedzianą słowem (Hastrup, 2008, s. 109).

Praca terenowa, mimo wątpliwości dostrzeżonych ze strony postmodernistycznej refleksji, pozostaje centralnym elementem zbierania danych etnograficznych. Aspekt performatywny takiego poznawania moglibyśmy scharakteryzować jako nieprzypadkowe „posunięcia” w ramach obcej kultury, co oznaczałoby wykazanie się orientacją i skuteczną partycypacją w obcej formie życia. Aspekt ten jest nieodzownym elementem, związanym z podejmowanymi przez nas działaniami w terenie. Antropolog „odgrywając” różne „role” przed badanymi, jak również dla nich znajduje się w specyficznej sytuacji, ponieważ nie jest częścią badanej grupy, mimo to wielokrotnie, jak to określał Goffman, zmuszony jest do teatralnych występów czy zakładania masek (2008). Badacz terenowy stosujący obserwację uczestniczącą godzi się na improwizację, która zakłada metodę prób i błędów w ustanowieniu relacji z badanymi. Ta zależy od wielu czynników zarówno zewnętrznych, takich jak sytuacja grupy czy wcześniejsze doświadczenia z badaczami, jak i wewnętrznych, związanych z etnografem. Nie można zapominać również o oczekiwaniach, które względem niego mają sami badani. Te często potrafią być sprzeczne, prowadzą do napięć, konfliktów i sporów. Takie spojrzenie na badania terenowe pozwala nam je opisać jako rodzaj „eksplorowania pogranicza”, które odbywa się zarówno ze strony badającego, jak i badanych. W tym sensie antropolog, używając teatralnej analogii, przenosi się z widowni na scenę, by poznać kulisy, gdzie z innej perspektywy możemy obserwować przedstawienia życia codziennego. Następnym możliwym i eksplorowanym przez antropologów „z pogranicza” (m.in. V. W. Turner, K. Hastrop), jak i twórców teatralnych (m.in. J. Grotowski, P. Brook, R. Schechner, T. Richards) działaniem było wykorzystanie opisów etnograficznych czy notatek terenowych antropologa do stworzenia spektaklu czy innego rodzaju wydarzenia o charakterze widowiska kulturowego. Propozycja *performing ethnography*, rozwijana przez małżeństwo Turnerów, nie tylko przekonuje nas o tym, że warto jest podjąć wysiłek odgrywania opisu etnograficznego, ale zauważyć, że sama praca terenowa jest przestrzenią „performowania”, gdzie: „Czasownik *perform* oznacza więc nie tyle spełnić pojedynczy akt albo czynność, co zakończyć mniej lub bardziej skomplikowany proces. Przedstawić (*to perform*) etnografię to wykorzystać zebrane dane terenowe w ich pełni działaniowo-znaczeniowej” (Turner, 2005b, s. 151).

### Koncepcje antropologiczne w służbie studiów performatywnych

Studia performatywne czerpią nie tylko ze wspomnianej debaty i praktyk, ale również z koncepcji rozwijanych na polu antropologii. W końcu lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku oraz na początku następnej dekady pojawiło się kilka ujęć, które na stałe wpisały się w teoretyczne ramy studiów performatywnych. Szczególnie ważna w tej mierze była praca trzech antropologów: Milтона Singera, Clifforda Geertza i Victora W. Turnera, którzy powołali do życia i rozwinięli dwie kluczowe koncepcje. Ostatni z wymienionych powyżej badaczy pod koniec życia we wspólnej pracy z Richardem Schechnerem kładł kamień węgielny pod przyszłe studia performatywne, dzięki rozwijaniu idei i praktyki związanej z „etnografią performatywną” (V. W. Turner, E. Turner, 1982, ss. 33-50).

Oczywiście, gdy w 1959 roku Singer przedstawiał w pełni sformułowaną koncepcję widowiska kulturowego (ang. *cultural performance*), nie przypuszczał zapewne, że będzie miała ona tak znaczące rozwinięcie w studiach performatywnych (Maxwell, 2008, s. 65). Nie należy jednak zapominać, że wyraźne odniesienia do kluczowego dla niego terminu odnaleźć możemy już wcześniej, bo na przykład w tekście zatytułowanym *The Cultural Pattern of Indian Civilization* z 1955 roku:

Za każdym razem, gdy mdrascy bramini (zresztą niebramini w niczym się pod tym względem od nich nie różnili) chcieli mi unaocznic jakąś cechę hinduizmu, zawsze odwoływali się do konkretnego rytuału lub ceremonii związanej z kolejnymi fazami cyklu życiowego, do obrzędów świątynnych czy

ogólnej sfery przedstawień religijnych i kulturowych, lub też zapraszali mnie do udziału w tychże rytuałach. Rozmyślając nad tym w trakcie moich wywiadów i badań, doszedłem do wniosku, że nawet bardzo abstrakcyjne uogólnienie na temat hinduizmu (moje własne, jak również te, które zasłyszałem z innych źródeł) można generalnie sprawdzić, bezpośrednio czy niebezpośrednio, na przykładzie tych możliwych do zaobserwowania przedstawień. (cyt. za Geertz, 2005a, ss. 134-135)

Singer, jak nie trudno się zorientować po przytoczonym cytacie, prowadził badania w Indiach. Właśnie tam dostrzegł możliwość skoncentrowania swoich dociekań na widowiskach (ang. *cultural performance*), które stanowiły dla niego specyficzny element kultur charakterystycznych dla południowej Azji. W początkowej fazie swoich obserwacji i refleksji Singer nie przykładał tak wielkiej roli do tego rodzaju wydarzeń. Dopiero doświadczenie terenowe w połączeniu z chęcią rozwijania teoretycznego ujęcia wywodzącego się z Uniwersytetu w Chicago przekonało go do takiego stanowiska. Singer pozostawał pod szczególnym wpływem Roberta Redfielda, który zaprosił go do interdyscyplinarnego projektu skoncentrowanego na studiach nad kulturami i cywilizacjami. Posługiwał się on ukutym przez swojego mentora rozróżnieniem Wielkiej i Małej Tradycji, co służyło mu do analizy indyjskiej rzeczywistości kulturowej, szczególnie w opisie procesów modernizacyjnych obserwowanych w mieście Madras (Singer, 1958, ss. 347-388). Badaniom tym przyświecały trzy zasadnicze założenia. Pierwsze z nich dotyczyło uznania heterogeniczności kolonialnego miasta; drugie – zlokalizowania Wielkiej Tradycji w świętej przestrzeni i strukturze społecznej. Natomiast trzecie mówiło o możliwości odnalezienia jej w przejawach kulturowych takich jak widowiska kulturowe przy zastosowaniu analizy porównawczej. Dla Singera założenia te były ze sobą powiązane i wynikały jedno z drugiego. Najważniejszym z nich, z racji realizowanego tematu, jest trzecie założenie.

Singer, poznając kulturę hinduską w prowadzonych badaniach etnograficznych, często spotykał się z propozycją uczestnictwa w obrzędzie czy ceremonii cyklu życiowego w świątyni lub innej przestrzeni. Zauważył również, że jego bardziej abstrakcyjne uogólnienia dotyczące hinduizmu (własne, jak i zasłyszane), mogły być sprawdzone, bezpośrednio lub pośrednio, dzięki wydarzeniom określanym przez niego zbiorczym terminem „widowiska kulturowe”. Doprowadziło go to do sformułowania idei, że to właśnie one mogą być postrzegane jako najbardziej istotne jednostki obserwacyjne dla kultury indyjskiej. Ich szczegółowa analiza prowadzić może do odkrycia regularności w bardziej abstrakcyjnych strukturach całościowego systemu. Przyjrzenie się widowiskom z tego punktu widzenia unaocniło mu, że obrzędy i ceremonie wykonywane jakby w ramach rytualnego przymusu, często przez domowych lub świątynnych kapłanów, miały wiele wspólnych elementów z innymi bardziej świeckimi. Te przedstawiane były w teatrze, sali koncertowej, programach radiowych czy filmowych (Singer, 1958, s. 351). Analiza ich przewidywała porównywanie widowisk i konstytuujących je składników, takich jak na przykład środki wyrazu, tematy, miejsca, okoliczności wykonania czy skład wykonawców, po to, by po pierwsze móc wykazać, czy charakteryzują się one specyficzną strukturą i organizacją, a po drugie podjąć się uporządkowania ich typów. Singer dostrzegał złożoność ich kompozycji w ramach różnorodności „mediów kulturowych”, zależnych od wielu sposobów komunikacji, gdzie nie tylko mowa, ale również inne rodzaje przekazu, takie jak pieśń, taniec, gra aktorska, odgrywanie, sztuki graficzne czy plastyczne, stanowią o kształcie wydarzeń ważnych dla publicznej oraz prywatnej ekspresji w przedstawieniach życia codziennego. Zmierzał również do wykazania, czy istnieją między różnymi widowiskami kulturowymi związki świadczące o przygotowawczym charakterze jednych względem drugich. Dociekania swoje ukierunkował również na ich transformującą rolę. Opisując widowiska, wykazał się ostrożnością i relatywizmem kulturowym, dostrzegając, że niektóre z elementów wydarzeń, które przyszło mu obserwować, z zachodniej perspektywy zaliczyć można byłoby raczej do działalności artystycznej czy naukowej. Natomiast hindusi oceniali je jako działanie przynależące do codziennego porządku rytualnego, stanowiącego nieodłączny ele-

ment przedstawienia kulturowego (Singer, 1972, s. 71). Warto wspomnieć, że Singer, układając listę dystynktywnych cech widowiska kulturowego, zbliżył się wielce do wcześniej zaproponowanych przez Burke (1977, ss. 219-250) elementów składowych tzw. pentady. Zaliczały się do niej: akt, scena, osoba działająca, działanie i cel (Burke, 1978, ss. 330-350).

Innym przedstawicielem antropologii, który przyczynił się do rozwinięcia koncepcji widowiska kulturowego, był Clifford Geertz. W artykule zatytułowanym *Religia jako system kulturowy* (Geertz, 2005a, ss. 110-150) zwraca uwagę na brak istotnego rozwoju antropologicznej refleksji nad religią po II wojnie światowej. Istotnym dla zrozumienia jej istoty jest pojmowanie przez Geertza kultury, którą utożsamia z przekazywanym historycznie modelem zawartych w symbolach znaczeń, z systemem odziedziczonych i wyrażonych w symbolicznych formach koncepcji, za pomocą których ludzie komunikują się ze sobą, utrwalają i rozwijają swoją wiedzę o życiu i swoje wobec niego postawy. Takie ujmowanie tej kwestii jest niezwykle istotne dla rytuału oraz zawartych w nim symboli, co – z jednej strony – pozwala syntezować ludzki etos, a z drugiej – prowadzi do ujednoczenia naszego oglądu świata. W tym sensie ujawnia się dwoistość w rozumieniu kultury jako modelu, który jest „dla”, jak również stanowi przedstawienie „czegoś”. Zatem występuje w religii, rytuale, a także – szerzej ujmując – w widowisku kulturowym, służąc do zestrąbiania działania wobec pewnego wyobrazonego porządku, konstrukcji zależnej od rodzaju społeczeństwa, która rzutowana jest na obszar ludzkiego przeżywania i doświadczania. W tym sensie ostania przestrzeń otwiera drogę do odnalezienia „przepływu” w konkretnych podejmowanych działaniach przy okazji tych czy innych widowisk kulturowych. Rytuał religijny lub świecki (Moore, Myerhoff, 1977) oparty jest o systemem symboli, które prowadzą do wytworzenia się u ludzi skutecznych, powszechnych oraz trwałych usposobień i motywacji poprzez formułowanie koncepcji ogólnego porządku egzystencji oraz przybieranie przez nie takiej powłoki realności, iż owe usposobienia i motywacje wydają się wyjątkowo rzeczywiste. Rytuał w tym sensie tworzy przestrzeń do urzeczywistnienia, uobecnienia we własnym przeżyciu i doświadczeniu mitów, legend, wierzeń, ale także prywatnych przeżyć związanych z historią rodziny. Dochodzi w nim do internalizacji, afirmacji współdzielonych porządków, wartości, czy idei. Partycypacja, czasem nazywana odtwarzaniem, innym razem odegraniem, stanowi często coś o wiele głębszego, co wykracza poza odtwórczy aspekt przedsięwzięcia. W tym tkwi główne założenie i siła wszystkiego, co performatywne. Należy ten rodzaj aktywności widzieć jako immanentną część kultury w jej kształtujących wyobrażenia, osady i postawy przejawach. Możemy podać wiele przykładów takich zachowań i wydarzeń, ale odwołajmy się do przykładu zaczerpniętego od Geertza. Balijskie święto Galungan było opisywane przez wielu badaczy. Natomiast warstwa narracyjna nałożona jest na nieustającą walkę „dobra” ze „złem”. Trwające ich spieranie się nie zagraża jednak normalnemu tokowi codzienności, ponieważ zostaje przeniesione do świata symbolicznego, wyobrażanego i żyjącego w przekonaniach Balińczyków. Uwalnianie agresji odbywa się zatem w ramach obrzędowej gry, uwalniającej naprężenia i energie odpowiadające ze tworzenie dynamicznego tworu, jakim jest społeczeństwo. Geertz do opisanego wydarzenia używa za Singerem terminu „widowiska kulturowego” (ang. *cultural performance*). Dostrzegając w nim nie tylko potencjał dla uczestników danej kultury, ale również dla analizującego, który niekoniecznie musi być bezpośrednio zaangażowany, by móc nie tylko dzięki niemu zorientować się, ale również pojąć specyfikę kultury Balińczyków (Geertz, 2005a, ss. 133-134).

Oczywiście nie wszystkie przedstawienia kulturowe są przedstawieniami religijnymi, a wytyczne linii oddzielającej te ostatnie od przedstawień artystycznych, a nawet politycznych w praktyce okazuje się często nie takie znowu proste, bowiem podobnie jak formy społeczne, formy symboliczne mogą służyć wielu różnym celom. Chodzi jednak o to, że myślą o swojej religii jak o tym, co „zawiera się w tych wyraźnych przedstawieniach, które [mogą] pokazać zarówno przybyszom, jak i samemu sobie”. (Geertz, 2005a, s. 135)

Widowiska kulturowe, według Geertza, nie muszą mieć charakteru religijnego, co więcej, kwestia wyróżnienia ich pod względem takiego aspektu może być trudna do określenia ze względu na zróżnicowany teleologicznie charakter form symbolicznych. Inną istotną dla naszych rozważań obserwacją, wynikającą z prezentowanego w artykule rozróżnienia analitycznego na modele „dla” lub „czegoś”, jest perspektywiczność obserwacji i partycypacji, z których wynikają odpowiednie role czy podejmowane działania. Myśl Geertza, zaprezentowana w powyższym cytacie, ma swe szerokie rozwinięcie w studiach performatywnych. Rytuał, jak i inne widowiska kulturowe są przestrzenią przeżywania, konfrontacji i transformacji. Ich performatywny aspekt ujawnia się właśnie wtedy, gdy to, co powtarzalne, wyłaniające się zostanie zinternalizowane – odkryte jako własna sprawa dla jednostki lub grupy. Proces rytualny, dzięki perspektywie performatywnej, ujawnia intersubiektywny obszar działania kultury. Dużą intuicją w tym względzie wykazywał się Grotowski, który uznawał, że pieśni tradycji czy te pochodzące z rytuału przy odpowiednim wykonaniu nabierają dodatkowej wartości (Kozłowski, 2015, s. 71), którą nazwać moglibyśmy „obiektywizacją”. Trudno oczywiście jednoznacznie stwierdzić, czy to ich cecha, czy pewien efekt, do którego docieramy przez to, co moglibyśmy nazwać „przeplływem” (Csikszentmihalyi, 1975; Turner, 2005b). W planie poznania międzykulturowego jest on czasem trudny do wychwycenia. Z tego powodu Geertz raczy nas kolejną istotną obserwacją mówiącą o różnicach wynikających z odmiennej perspektywy widzów i uczestników, która przekłada się na rozróżnienie modelu „czegoś” i „dla czegoś”:

Sposób owego pokazywania jest jednak zasadniczo różny w przypadku widzów i uczestników rytuału – fakt ten przeoczą często ci, którzy są skłonni twierdzić, że „religia jest formą ludzkiej sztuki”. Dla przybysza przedstawienia religijne mogą być, z natury rzeczy, jedynie prezentacją jakiejś konkretnej perspektywy religijnej, a zarazem podlegają ocenom estetycznym i analizie naukowej, dla uczestnika natomiast są one dodatkowo odegraniem owej perspektywy, materializacją, realizacją – nie są więc dla niego tylko modelami tego, w co wierzy, lecz także modelami dla jego wiary. Podczas tych formatywnych dramatów ludzie odnajdują swą wiarę – przedstawiając ją. (Geertz, 2005a, s. 135)

Drugi kluczowy dla nas termin wprowadził Victor Witter Turner, wychowanek szkoły manchesterskiej, który usiłował rozwinąć myśl van Gennepa. Skoncentrował się na rozwinięciu kwestii fazowości obrzędu i przeniesieniu jej na całościowe postrzeganie procesu funkcjonowania kultury. Turner dzięki swoim obserwacjom ludu Ndembu i późniejszemu przyglądaniu się innym wydarzeniom o charakterze społeczno-kulturowym sformułował koncepcję *dramatu społecznego* (ang. *social drama* – Turner, 2005a). Ten toczy się zwykle w związku ze specyficznym momentem lub sytuacją, rozumianą jako proces, wśród pewnej określonej grupy ludzi, dzielącej wspólne interesy oraz historię. Dochodzi w nich do nasilającego się wyrażania sprzeczności oraz narastania sporów, prowadzących do konfliktów. Ich charakter jest niezwykle istotny, bo decyduje o formie dalszego istnienia i funkcjonowania grupy. Turner, posługując się modelem Burke’owskim, wyróżnił w dramacie społecznym cztery fazy: (1) naruszenie ładu, (2) kryzys, (3) przywrócenie równowagi i (4) reintegrację lub przyzwolenie na schizmę (Turner, 2005b, s. 110). Sam myśl o nich rozwijał w następujący sposób:

Dramaty społeczne to przede wszystkim procesy polityczne, a to oznacza, że polegają one na rywalizacji o deficytowe cele – władzę, godność, prestiż, honor, czystość moralną – za pomocą stosownych środków i przy wykorzystaniu zasobów, które także są ograniczone – towarów, ziemi, pieniędzy, mężczyzn i kobiet. Cele, środki i zasoby są splątane w systemie wzajemnych zależności. Terytorium i pieniądze mogą zostać zamienione na honor i prestiż (jako na dobra deficytowe) lub ktoś wykorzysta je do stygmatyzacji wrogów i niedopuszczenia do realizacji ich celów. (Turner, 2005b, ss. 115-116)

Dramat społeczny może być zatem z jednej strony postrzegany jako specyficzny moment, a z drugiej – jako ciągły proces, którego specyfiką jest poszukiwanie balansu porządku społecznego. Stanowi on drogę do jego zmiany lub weryfikacji, co polega na negocjowaniu znaczeń, warto-



ści, prowadząc często do problemów, sporów czy konfliktów. W taki sposób napięcia te wyrażają momenty zwrotne, które wystawiają na próbę określony porządek społeczno-kulturowy, odpowiadając na pytanie, czy jest on nadal aktualny. Odbywa się ono i weryfikuje w ramach działań związanych z używaniem wartości czy zasad kluczowych dla kultury oraz funkcjonującego porządku społecznego. Dostrzeżenie etapów dramatu społecznego, wydzielonych przez Turnera, pozwala na wskazanie struktury, rodzaju siatki wzorów i reguł, które w ramach ścierających się sił, wyrażających się w interesach różnych grup, prowadzą do weryfikacji społecznego *status quo*. Sytuacja ta podlega ciągłym napięciom i wpływom znoszących się interesów, które na wielu poziomach i różnych momentach przybierają dramatyczny charakter. W tym sensie zaobserwowaną przez van Gennepa w rytuale dialektykę „struktury” i „antystruktury” Turner pokazuje w całości kształcie procesu kulturowego. Dla dramatu społecznego specyficzna jest jeszcze inna cecha, która stanowić może wariant rzeczywistości występującej w obrzędach. Chodzi o sytuację, w której w wyniku konfliktu spierające się strony dążą do zakłócenia hierarchii i statusu swoich oponentów, by okres przejściowy mógł być szansą do przeprowadzenia zmiany. Taki stan rzeczy umożliwiający przechodzenie części jednostek z jednej grupy do drugiej, w okresie i sytuacji nieokreśloności czy zawieszenia zasad, moglibyśmy zidentyfikować jako próbę wywołania zamieszania, przypominającego *communitas*, który staje się momentem wstępnym do wprowadzenia nowego porządku. Sam Turner opisywał nieco inną liminalną sytuację, bo związaną z obrzędem, w następujący sposób:

W sytuacjach liminalnych stosunki między tymi, którzy wspólnie są poddawani obrzędowemu przejściu, cechuje zwykle *communitas*. Więzy *communitas* są antystrukturalne w tym sensie, że nie są nieróżnicowane, egalitarne, bezpośrednie, nieracjonalne, egzystencjonalne i są relacjami Ja-Ty (w rozumieniu Feuerbacha i Bubera). *Communitas* jest spontaniczne, bezpośrednie konkretne – nie jest kształtowane przez normy, nie jest zinstytucjonalizowane, nie jest abstrakcyjne. (Turner, 2005a, s. 230)

W tym ujęciu widzimy, że *communitas* może mieć co najmniej dwa rozumienia w ramach jej antystrukturalnego pojmowania. W obrzędzie oznaczać może symbolicznie zmazanie cech i przygotowanie próżni dla powołania adeptów, członków społeczności do nowych ról społecznych. W ramach dramatu społecznego może ono oznaczać swoisty rodzaju próżni przed próbą zmiany porządku. W tym sensie takie widzenie wydarzeń rzeczywistości społecznej jako dramatów społecznych pozwoliło na ujęcie w teoretyczną ramę rozproszonych procesów, utrwalanych, przekształcanych i wyrażanych również w jawnych udramatyzowanych widowiskach. Te otwierają czasem możliwość odkrycia w nich turnerowskiego „przepływu” (Turner, 2005b, ss. 89-94). Następuje w nich odtwarzanie aury „absolutnej rzeczywistości”, której uczestnicy kultury i członkowie społeczności muszą ulegać w swojej codzienności, gdzie dochodzi do stopienia światów wyobraźniowych i tych doświadczalnych, dzięki systemom oraz charakterystyce form symbolicznych (Geertz, 2005a, s. 495). Od takiego rozumienia i prezentowania kultury był już tylko krok do prób wykorzystania teatralnych możliwości projektujących doświadczenia, które Turner, już we współpracy z Schechnerem, rozwijał w ramach etnografii performującej (ang. *performing ethnography*), stanowiącej otwarcie dla dziedziny studiów performatywnych.

### Antropologia jako eksplorowanie „pogranicza”

Prześledziwszy z grubsza antropologiczny wkład do studiów performatywnych w trzech wyznaczonych wcześniej polach, którymi były: debata, praktyka i koncepcje, dostrzec możemy, że ujęcie związane z perspektywą performatywną obecne było w naszej dziedzinie jeszcze przed związanym z nim „zwrotem” w humanistyce. Wynika to nie tyle z przyjętej czy rozwiniętej refleksji, ale z samej charakterystyki działań ludzkich. Ostaniamy się jeszcze bardziej widoczna i uwypuklona w wysiłku badań terenowych. Nowe teorie, perspektywy czy orientacje w nauce nie

wybijają się tym, że są bardziej prawdziwe od teorii tradycyjnych. Natomiast tym, co je wyróżnia, jest dostrzeżenie nowego aspektu pewnych fenomenów, dzięki którym są bardziej „przejrzyste” albo się takimi jawią. Dlatego też należy patrzeć na pojawiające się teorie antropologiczne nie jak na odkrycie czegoś nowego, ale jak na odnalezienie pewnego aspektu, który dotychczas nie był dostrzegany lub dochodziło do jego pomijania. Właśnie tak było z kwestią ciała w antropologii (Kozłowski, 2017, ss. 155-158), która do pewnego stopnia ograniczała również rozbudowanie performatywnego aspektu ludzkich działań i badań nad nimi.

W pierwszym polu, wyżej wskazanym i nazwanym debatą, pojawiły się klasyczne rozważania o pochodzeniu rytuału i teatru. Początkowy wysiłek i determinacja w określaniu pierwszeństwa jednego z fenomenów już w pracach antropologów, literaturoznawców oraz innych przedstawicieli nauk został uznany za bezsensowny. Polimorficzny kształt, a przede wszystkim wielość aspektów możliwych do odnalezienia w dawnych widowiskach kulturowych, tak jak w tych dzisiejszych, odsyła nas do zastosowania podejścia zaproponowanego przez Wittgensteina. Zjawiska, którymi zajmują się studia performatywne, umykają definicjom esencjonalnym, dlatego warto opisywać je za pomocą koncepcji „podobieństw rodzinnych” (Kozłowski, 2014, s. 91). Zwykle w naszej praktyce badawczej rozpoczynamy ciężki proces poszukiwania wspólnego rdzenia. Austriacki filozof przekonywał nas, że tego rodzaju dociekania skazane są na niepowodzenie, ponieważ esencjonalnej tożsamości niepodobna odnaleźć. Sam podał doskonały przykład, który zresztą dotyczy słowa o niebagatelnym dla niego znaczeniu. Zastanowiwszy się nad słowem „gra”, nad tym, co ono opisuje, jakie przykłady jesteśmy w stanie przywołać, co je charakteryzuje, okazuje się niemożliwym utworzenie jednej definicji tego słowa. Dzieje się tak za sprawą ich mnogości oraz wieloaspektowości, ponieważ: „Gdy im się bowiem przypatrzysz, to nie dojrzyś wprawdzie niczego, co by było wszystkim wspólne, dostrzeżesz natomiast podobieństwa, pokrewieństwa – i to cały ich szereg. A więc jak się rzekło: nie myśl, lecz patrz!” (Wittgenstein, 2005, s. 51). Nie inaczej jest w kwestii używanego przez Schechnera terminu, stanowiącego w istocie subkategorię dla całego zbioru ludzkich działań:

*Performance* (widowisko kulturowe – dod. przez aut.) to pojemne pojęcie. Teatr jest ledwie małym wycinkiem działań rozciągających się na *continuum* od rytuałów zwierzęcych (w tym także ludzkich), przez akty dnia codziennego jak powitania, wyrażanie emocji, scenki rodzinne, role zawodowe, po zabawę, sport, przedstawienia teatralne, taniec, ceremonie, rytuały i wystąpienia o doniosłym znaczeniu<sup>4</sup>. (Schechner, 2003, s. IX, tłum. aut.)

Oczywiście refleksja o charakterze performatywnym w okresie pre-performatywnym była rozproszona, nie starano się jeszcze budować szerszej teorii. Tym bardziej nie było mowy o powoływaniu niezależnych jednostek akademickich, które miałyby zajmować się studiami performatywnymi. Bez wątpienia można na nie patrzeć tak, jak na zjawisko rozwijające się w końcu XX wieku w naukach społecznych i humanistycznych, zbiorczo określane postmodernizmem. Dopuściło to myślenie o antropologii jak o rodzaju pisarstwa, co oznaczało ogólne zbliżenie się tej dziedziny do sztuki. Okazało się to o tyle istotne, ponieważ teatr i widowiska kulturowe w ostatnich dekadach uległy drastycznym przemianom. Interdyscyplinarność nie była tylko charakterystyką pewnych działań, ale przede wszystkim wymogiem współczesności. Zmiana podejścia względem aktywności naukowej, sposobów przyswajania wiedzy oraz jej prezentacji stanowi przejaw

---

<sup>4</sup> „Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude” (Schechner, 2003, s. IX).

szerokiego ujmowania perspektywy performatywnej. Dostrzeżono i podkreślono ważność doświadczeń, emocji oraz uczuć podczas oglądania, uczestnictwa czy tworzenia widowisk kulturowych, ale także w kontekście całokształtu działań społeczno-kulturowych. Doszło do uwypuklenia istotności relacji między odtworzeniem a tym, co stanowić musi osobisty wkład w przeżywanie rzeczywistości noszącej znamiona konstrukcji społecznej. Centralnym jej punktem jest ciągła gra między powtórzeniem a inwencją, która przechodzi przez różne etapy, tak aby była znacząca dla osób podejmujących się określonych działań i wysiłku trwania w kulturze. Obnaża ona obiektywne elementy, które występują obok subiektywnych sposobów ich przeżywania.

Ciało stanowi nieodzowny element tego procesu. Samo kopiowanie, naśladowanie, odtwarzanie nie pozwala jednostce na osiągnięcie poczucia zestrojenia i „przepływu”. Choć może ono mieć miejsce na granicy naszych fizycznych i psychicznych możliwości, zależnych od wielu czynników wewnętrznych i zewnętrznych. Oczywiście nie wszystkie elementy wymagane przez role społeczne wymuszają taki stopień zaangażowania. Zarówno rytuał jako jeden z rodzajów widowiska kulturowego, jak i dramat społeczny dotyczą zwykle istotnych wartości i wzorów. Natomiast bierność w najbardziej prozaicznych czynnościach może zostać zinterpretowana jako brak zainteresowania w kultywowaniu określonego porządku, a zatem przynależności grupowej. Tę wyrazić możemy tylko poprzez wcielanie się w niezliczoną ilość ról. Nasze działania w tej mierze, poza osiągnięciem wymiernych rezultatów i korzyści, takich jak: wzbudzenie zainteresowania, zbudowanie relacji, otrzymanie wynagrodzenia czy uzyskanie przewagi, wynikają również z woli tworzenia i podtrzymania porządku. Ten ostatni zależy jest od bezustannej „gry”, którą można umiejscowić na *continuum* między powtórzeniem a improwizacją, która nie zawsze pokrywa się z relacją występującą między tradycją a innowacją.

Studia performatywne rozpostarły szeroko swe skrzydła, pod którymi znalazło się miejsce dla analizy wielu wydarzeń czy zjawisk o trudnym do przyporządkowania charakterze. Dodatkowo w tych, którym kategorię łatwiej można było przydzielić, uwypuklono aspekt performatywny. Stanowi on w wielu przypadkach łącznik między różnymi dziedzinami życia społeczno-kulturowego oraz gałęziami nauki, starającymi się je opisać. Spotkanie między antropologią a teatrem nie jest tylko zdeterminowanym kulturowo schematem poznawczym, tak jak brzmiała krytyka Gluckmana wobec Turnera (Turner, 2005b, s. 151). Ważność tej analogii nie występuje tylko i wyłącznie na poziomie obserwacji o możliwości uprzedniości rytuału względem teatru, przejmowanych i adaptowanych terminów z jednej dziedziny do drugiej czy dramatycznego przebiegu procesu kulturowego. Zgodnie z myślą Turnera: „(...) dramat społeczny jest niemal uniwersalnym wzorcem procesualnym, stanowiącym nieustanne wyzwanie do udoskonalenia życia społecznego i politycznego” (Turner, 2005b, s. 115). Studia performatywne i związana z nimi perspektywa daje wyraz temu, co podkreślał Geertz, nowej formule myśli społecznej, gdzie mamy do czynienia z „interdyscyplinami”, którymi zajmują się „multispecjaliści” (Geertz, 2005b, ss. 29-30). Dlatego coraz większa staje się potrzeba przedstawiania różnych perspektyw, nie tylko naukowych, ale również tych prezentowanych przez innych uczestników życia społecznego (Jacorzynski, 2015). Trudno nie zauważyć zatem, że to właśnie antropologia, starająca się nadać za wszechobecną i wszechobejmującą zmianą, zaprzęga się również coraz bardziej do działania. Przejście antropologów od opisu i analizy do konkretnych aktywności, zmiana podejścia do nauczania, odbywania sympozjów naukowych jako tylko statycznych przedsięwzięć sprawia, że performatywność trafia na nowe pola realizacji. Może to mieć, jak się zdaje, związek z ogólnym procesem zmiany pozycji nauki względem rzeczywistości społeczno-kulturowej, z procesami jej upracticzniania. Chodzi, z jednej strony, o nastawianie się na osiągnięcie konkretnych umiejętności, które mogłyby zostać w jak najkrótszym czasie przekładane na wymierną korzyść. Z drugiej

zaś strony, nie jest tak, że tylko refleksja przekładająca się na zysk stanowi wyłączny wyznacznik podejmowanych wysiłków na polu nauk społecznych czy humanistyki. Zadaniem antropologii nie może być niedostrzeganie tej tendencji, co z pewnością doprowadziłoby do jej odizolowania od różnych rzeczywistości, które usiłuje badać. Doprowadziłoby to raczej do spychania jej w niebyt niż budowania przestrzeni dla krytycznego widzenia problemów społeczno-kulturowych współczesnego świata. Elementem tej zmiany jest tworzenie nowych przestrzeni dla refleksji, gdzie sposoby prowadzenia dialogu, wypracowywania stanowisk czy ustalania pola oddziaływań poszerzone są o performatywny aspekt.

## Bibliografia

- Barba, E., Savarese, N. (2005). Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Bell, C. (1997). *Ritual. Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press.
- Buchowski, M. (1993). *Magia i rytuał*. Warszawa: Instytut kultury.
- Burke, K. (1977). Tradycyjne zasady retoryki. *Pamiętnik Literacki*, 68(2), 219-250.
- Burke, K. (1978). Questions and Answers about the Pentad. *College Composition and Communication*, 29 (4), 330-335.
- Clifford, J. (2000). *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka* (tłum. E. Dżurak). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Conquergood, D. (1991). Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics, *Communication Monographs*, 58(2), 179-194.
- Csikszentmihalyi, M. (1975). *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Domańska, E. (2007). „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce. *Teksty drugie*, 5, 48-61.
- Douglas, M. (2007). *Czystość i zmaza* (tłum. M. Bucholc). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Durkheim, E. (1990). *Elementarne formy życia religijnego* (tłum. A. Zadrożyńska). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Eliade M. (1998). *Obrazy i symbole: szkice o symbolizmie magiczno-religijnym* (tłum. M. Rodak, P. Rodak) Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Geertz, C. (2005a). *Interpretacja kultur. Wybrane eseje* (tłum. M. M. Piechaczek) Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Geertz, C. (2005b). *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej* (tłum. D. Wolska). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- van Gennep, A. (2006). *Obrzędy przejścia* (tłum. B. Biały). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Goffman, E. (1989). On Fieldwork. *Journal of Contemporary Ethnography*, 18, s. 123-132.
- Goffman, E. (2008). *Człowiek w teatrze życia codziennego* (tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak). Warszawa: Wydawnictwo Altheia.
- Grotowski, J. (2012). *Teksty zebrane*. Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego oraz Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- Hastrup, K. (2008). *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią* (tłum. E. Klekot). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Huizinga, J. (1985). *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* (tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza). Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Jacknis, I. (1988). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology*, 3(2), 160-177.
- Jacorzynski, W. (2015). *La idea de la perspectiva en filosofía, antropología y literatura*. México: Casa Chata.
- Jung, C. (1971). The relations between the Ego and the Unconscious. W: J. Campbell (red.), *The Portable Jung* (ss. 70-138). New York: Viking Press.
- Kluckhohn, C. (1933). The Great Chants of the Navajo. *Theatre Arts Monthly*, XVII, 639-645.
- Kocur, M. (2013). *Źródła teatru*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kozłowski, M. J. (2014). Język gra rolę! Studia performatywne między filozofią a antropologią. W: *Tematy z Szewskiej – Performatywność*, 2(12), 75-108.
- Kozłowski, M. J. (2015). Koncepcja „ciało-pamięć” jako wkład Jerzego Grotowskiego do ucieleśnienia nauk społecznych. W: *Skąd ciało wiedziało? Ucieleśnienie w naukach kognitywnych i społecznych* (ss. 59-73). Warszawa: Wydawnictwo Cień Kształtu.
- Kozłowski, M. J. (2017). W ponowoczesnym Warsztacie fizyki ducha. Praktyki cielesne w pracy twórczej *Taller de Investigaciones Teatrales/UNAM*, W: *Ciało i ponowoczesność. Historia i społeczeństwo* (T.1, ss. 153-179). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Jacorzynski, W. (2015). *La idea de la perspectiva en filosofía, antropología y literatura*. México D.F.: Casa Chata.
- Malinowski, B. (1987). *Argonauci zachodniego Pacyfiku* (tłum. B. Olszewska-Dyoniziak). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Matthews, W. (1902). *The Night Chant, A Navaho Ceremony* (Memoirs of the American Museum of Natural History VI, Anthropology V). New York: The American Museum of Natural History.
- Mauss, M. (2001). *Socjologia i antropologia* (tłum. M. Król, J. Szacki, K. Pomian). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Maxwell, I. (2008). The Ritualization of Performance (Studies). W: G. St John (red.), *Victor Turner And Contemporary Cultural Performance* (ss. 59-75). New York-Oxford: Berghahn Books.
- Moore, S. F., Myerhoff, B. G. (1977). *Secular Ritual*. Assen Uitgeverij Van Gorcum.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. London-New York: Routledge.
- Schechner, R. (2006). *Performatyka. Wstęp* (tłum. T. Kubikowski). Wrocław: Ośrodek badań twórczości Jerzego Grotowskiego i poszukiwań teatralno-kulturowych.
- Segalen, M. (2009). *Obrzędy i rytuały współczesne* (tłum. J. J. Pawlik). Warszawa: Verbinum.
- Singer, M. (1958). The Great Tradition in a Metropolitan Center: Madras. *The Journal of American Folklore*, 71(281), 347-388.
- Singer, M. (1972). *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. New York: Praeger Publishers.
- Steiner, M. (2003). *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Szekspir, W. (1947). *Makbet* (tłum. J. Paszkowski). Kraków: Nakładem Księgarni Stefana Kamińskiego.
- Szturc, W. (2013). *Rytualne źródła teatru. Obrzęd-maski-święto*. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im Ludwika Solskiego w Krakowie.
- Turner, V. W. (2005a). *Gry społeczne, pola, metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie* (tłum. W. Usakiewicz). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Turner V. W. (2005b). *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy* (tłum. M. Dziekan, J. Dziekan). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Turner, V. W., Turner E. (1982). Performing Ethnography. *The Drama Review: TDR*, 26(2), 33-50.
- West W. N. (2008). Knowledge and Performance in the Early Modern Theatrum Mundi, *Metaphorik*, 14, 1-20. [http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14\\_2008\\_west.pdf](http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14_2008_west.pdf)
- Wittgenstein, L. (2005). *Dociekania filozoficzne* (tłum. B. Wolniewicz). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN.

\*\*\*

PRE-PERFORMATIVE SHADOWS AND TRACES OF ANTHROPOLOGY.  
ON THE BORDERLINE BETWEEN SOCIAL SCIENCES AND THEATER

**Abstract:** Many anthropologists have their share in precursory ideas important for the development of Performance Studies. This article aims to present three main categories of anthropological contribution to the abovementioned field: debate, practice, and concepts. Although the meeting between Theatre and Anthropology in terms of a theory was late, the first signs of their collision can be found in ancient philosophy and literature topos Theatrum Mundi. In early Anthropology, we have the analysis of religion which takes into account relation between ritual and theatre. This analysis started a long debate and contributed to the theoretical basis of Performance Studies. In terms of research methods, both fields discussed prefer to rely on experience gained through fieldwork (Anthropology) and participation in the creative process (Performance Studies). This type of approach refers us to the participant observation, in which the scholar in his physical and mental self is forced to play various "roles". Apart from its key role in the debate and equally important contribution to research practice Anthropology has a significant share in creating a theoretical basis of Performance Studies. The two most important concepts here are a cultural spectacle and social drama. The expression pre-performative used in this paper aims at emphasizing that the history and ubiquity of the performative aspect of cultural and social activities are vast and performative actions existed long before they started to be part of anthropological analyzes or became a ground on which new branch of social science started to grow.

**Keywords:** anthropology, ritual, theatre, cultural performance, social drama.