

Dariusz Kosiński: *Tratwa i cuma*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2007 nr 77 (luty), s. 121–124.

Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, przekształcony z dniem 28 grudnia 2006 w Instytut im. Jerzego Grotowskiego, zakończył działalność pod dotychczasową nazwą podwójnym wydarzeniem wielkiej wagi, stanowiącym (jak rozumiem) zapowiedź dalszego poszerzania – i tak rozległego – pola zainteresowań. Wydarzeniem tym była sesja „Performatyka: Perspektywy rozwojowe” (w wersji angielskiej lepiej: „Performance studies: and beyond”), a wspomniana podwójność wynikała z faktu, że okazją do jej zorganizowania było opublikowanie dokonanego przez Tomasza Kubikowskiego polskiego przekładu książki Richarda Schechnera *Performatyka: wstęp* (wydawcą jest oczywiście Ośrodek Grotowskiego).

Jest to kolejna już z omawianych na tych łamach książek, do których odnieść by można określenie „węgielna”, choć tym razem raczej nie cegła, bo tom ma format A4, co przy 402 stronach na papierze powlekanym o powiększonej gramaturze czyni go podobnym raczej do płyty chodnikowej sporych rozmiarów. Na szczęście w tym przypadku waga fizyczna odpowiada wadze intelektualnej i ciężarowi gatunkowemu. Książka Schechnera, wydana po raz pierwszy w 2002 roku, już narobiła sporo zamieszania na świecie, a zaprezentowane w niej koncepty performansu i performatyki (performance studies) stanowią bodaj najważniejszą propozycję, jaka w dziedzinie badań nad przedstawieniami pojawiła się w ciągu ostatnich dekad. Oczywiście, część zaprezentowanych tu pomysłów jest już znana (także polskim czytelnikom) z wcześniejszych książek autora *Przyszłości rytuału*, ale tu zostały one zebrane i uporządkowane w postaci podręcznika, wyposażonego w bibliografię, „zadania domowe” i pytania do przemyślenia.

Performatyka: wstęp jest podzielona na sześć dużych rozdziałów, z których każdy omawia zagadnienia wyznaczające – według autora – najważniejsze pola przedstawianej w niej (czy też raczej: ustanawianej przez nią) dziedziny. Rozdział pierwszy poświęcony jest prezentacji nowej dyscypliny: jej charakteru oraz dziejów powstania i ekspansji, ściśle związanych z biografią naukową Schechnera. Rozdział drugi – znany już częściowo z publikowanego w „Dialogu” przekładu skróconej wersji – próbuje odpowiedzieć na pytanie *Co to jest performans?*, jednocześnie precyzując projekt performatyki przez opisanie bazowych pojęć („zachowane zachowanie”) i punktów wyjścia (rozróżnienie: „jest” performansem i „jako” performans). Dwa kolejne rozdziały poświęcone są dwóm biegunom performansu, a zarazem dwóm jego podstawowym i często przeplatającym się aspektom: rytuałowi i zabawie (w tej części powraca sporo też znanych z *Przyszłości rytuału*). Rozdział piąty nosi tytuł *Performatywność* i jest wyprawą w stronę

językoznawstwa (Austin i Searle), poststrukturalizmu (Derrida, Foucault, Baudrillard) i gender studies (Butler) dla pokazania, jak różne koncepcje performansu przenikają i przemieniają różnorodne dziedziny współczesnej myśli humanistycznej (ten rozdział również jest już w skróconej wersji znany z „Dialogu”). Kolejna część, nosząca w polskim przekładzie niezbyt szczęśliwy tytuł *Performanse* (w oryginale – *Performing*, co chyba, konsekwentnie spolszczając, można było oddać jako „performowanie”), poświęcona jest przedstawieniu tego, co określić by można jako aktorstwo performansowe (termin „aktorstwo” został zresztą zachowany w tytułach kilku podrozdziałów). Rozdział siódmy opisuje – sposobami znanymi z wcześniejszych prac Schechnera – proces performatywny, zaś rozdział ostatni wypełniają rozważania na bodaj najbardziej aktualny temat: *Performanse globalne i interkulturowe*.

Książka skonstruowana jest w taki sposób, że wywodowi autorskiemu – głosowi Richarda Schechnera, który na początku bardzo jasno przedstawia siebie jako określony historycznie, kulturowo i biograficznie podmiot – towarzyszy wielogłos kilkudziesięciu autorów cytowanych obficie we wkomponowanych w tekst ramkach. Te dwa strumienie przeplata jeszcze jeden – strumień znaczących i wymownych ilustracji, w większości stanowiących gotowy materiał do analiz i refleksji. W efekcie *Performatyka...* jest książką wielokrotnego i wielorakiego użytku. Można ją czytać tradycyjnie, idąc za głosem autora, można mu przerywać, wsłuchując się w głosy innych, można ją czytać na wrywki i tematycznie, można ją wreszcie „tylko” oglądać, czerpiąc wielką frajdę i pożytek z każdego z tych sposobów. Pod względem kompozycji i organizacji jest to więc publikacja co się zowie performatywna i happeningowa, poddająca się chętnie zabawie, ale i stanowiąca poważne wyzwanie dla czytelników, nie mówiąc już o wydawcach.

Oglądając i czytając polską edycję, trudno nie wyrażać podziwu i uznania dla jej redaktorów i edytorów: Marcina Rochowskiego (redakcja przekładu), Moniki Blige (redakcja tomu), Grzegorza Ziółkowskiego i Iwony Gutowskiej (uzupełnienie ilustracji) oraz Barbary Kaczmarek (projekt okładki i opracowanie graficzne). Wymieniam te – zwykle w recenzjach pomijane – osoby, bo w przypadku *Performatyki* ich praca musiała być niezwykle trudna, zaś efekty są wprost znakomite.

Tym, co od razu rzuca się w oczy, jest sposób, w jaki przybliżono – czy wręcz zlokalizowano – książkę przez dodanie lub zamianę części oryginalnych ilustracji na zaproponowane przez polskich wydawców. I nie chodzi tu tylko o zastępowanie fotografii „obyczajowych” przez przykłady bliższe naszemu doświadczeniu (cała galeria zdjęć bardzo prywatnych) czy o wykorzystywanie przykładów performansów zaczerpniętych z polskiej tradycji rytualnej i teatralnej. W doborze ilustracji widać świadomą tendencję do poszerzania pola obserwacji o specyficzne doświadczenia Europy Środkowo-Wschodniej (na przykład zdjęcia z

„pomarańczowej rewolucji” na Ukrainie), troskę o to, by przez zachwianie równowagi na rzecz przykładów obcych i z samej performatyki nie uczynić tworu obcego, egzotycznego, a więc tym łatwiejszego do lekceważącego oddalenia. Już przez sam dobór zdjęć performatyka jawi się jako coś, co dotyczy także nas, jest i naszą sprawą.

To bardzo ważne wobec niezwykle trudności, jakich przysparza zadanie spolszczenia projektu wyrastającego z nazwy obcej, a tak specyficznej jak performance. Ten angielski termin obejmuje znaczenia, których nie oddaje żadne polskie słowo wykorzystywane dotychczas przez tłumaczy (między innymi występ, wykonanie, odegranie) czy przywoływane – zwłaszcza w teatralnym kontekście – jako przybliżone. Ani „zachowanie”, w którym Tomasz Kubikowski odkrył podobne, jak w przypadku performance, napięcia między różnorodnymi znaczeniami¹, ani „przedstawienie”, które sam próbowałem i próbuję zaprezentować jako termin o swoistej wieloznaczności otwierającej szersze perspektywy niż teatr czy widowisko², nie odpowiadają znaczeniom pojęcia performance. W tej sytuacji tłumacz podjął ryzykowną decyzję spolszczenia angielskich nazw i pisania o performansie i performatyce. Decyzja ta ma oczywiście swoje wady, spośród których najważniejszą jest obcość terminu. Co najmniej przez jakiś czas te nowe słowa będzie trzeba za każdym razem objaśniać, a puryści językowi jeszcze długo krzywić się będą na tę „amerykanizację”. Koszty są jednak, moim zdaniem, mniejsze niż zyski. Performans i performatyka są obce, ale przez to nieoczywiste, nie ograniczają myślenia już u samych jego początków. W pewnym stopniu zbliżają się do tego „no name”, które postulowałem w niedawnej recenzji z *Theatre Histories*. Jednocześnie, przez swą nowość i odmienność od terminu oryginalnego (performatyka to przecież nie to samo, co studia performatywne, czy studia nad performansem), wprowadzona przez Kubikowskiego nazwa dziedziny stwarza przed nami wyzwanie, sformułowane w czasie spotkania promującego książkę przez Allana Reada: to, czym stanie się performatyka w Polsce, zależy od tego, co sami Polacy z nią zrobią. To nasze użycie kategorii i koncepcji Schechnerowskich nada (lub nie) znaczenie wciąż jeszcze obco brzmiącej nazwie.

Oczywiście, kłopoty tłumacza nie kończyły się na tytule. Podejrzewam, że Tomasz Kubikowski spędził wiele godzin na rozstrzygnięciu wątpliwości dotyczących sposobu oddania językowej innowacyjności oryginału, licznych gier słownych, tak lubianych przez Schechnera. Niektóre jego decyzje niekoniecznie wydają mi się najszcześniejsze, ale przy ogromnej gęstości tekstu i komplikacji materii czepianie się drobiazgów byłoby pedanterią. Jeśli mógłbym o coś mieć pretensję, to o niezaznaczanie tych miejsc, w których polszczyzna musiała się poddać, a

¹ Zob. T. Kubikowski, *Zachowanie (się)*, „Opcje” 2000 nr 4, s. 34-37.

² Zob. D. Kosiński, *Co to jest teatr?*, [w:] *Słownik wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo „Park”. Bielsko-Biała 2005, s. 9-15.

oryginał wprowadzał szczególnie wyrafinowaną i wielopoziomową grę językową. Dobrym przykładem jest tu rozróżnienie performansów na typy *make-belief* i *make-believe*, co w przekładzie oddane zostaje nieuchronnie splaszającym „naprawdę” i „na niby”. W takich sytuacjach byłoby chyba dobrze podać w nawiasie terminy oryginalne, sygnalizując czytelnikom ich złożoność. Powtarzam jednak – są to sprawy drobne i w niczym nie zmieniają wysokiej oceny pracy twórców polskiego wydania.

Zaznaczyć przy tym trzeba, że polski przekład książki Schechnera jest przekładem drugiego, uzupełnionego wydania, które ukazało się w roku 2006. W ten sposób nadrobiony został niewielki poślizg czasowy w stosunku do wydania pierwszego, dzięki czemu – rzecz warta podkreślenia – otrzymujemy książkę aktualną, zanurzoną w rzeczywistości dzisiejszej, trafiającą w nerw tego, czym żyjemy. Tę aktualność ustanawiają w pierwszej kolejności zmiany poczynione przez autora. Najwięcej jest ich w rozdziale ósmym, gdzie znacznie rozbudowane i uaktualnione zostały podrozdziały *Czy globalizacja jest dobra czy zła* oraz *Dżihad i terroryzm jako performans* (ten ostatni został ponadto przekomponowany i przeniesiony w inne miejsce). Sporo zmian jest też w rozdziale pierwszym (tu dodano liczne informacje świadczące o postępach performatyki na świecie), piątym (rozbudowany rozdział o reality TV; znacznie powiększony, bardzo ciekawy passus o praktycznej słabości performatywu lewicowego) i siódmym (dodane do podrozdziału o „czworokacie performansu” przykłady pochodzące – co charakterystyczne – spoza teatru dramatycznego). Sporo jest też uzupełnień drobniejszych – nowych ramek i ilustracji, zdań dopisywanych do poszczególnych akapitów itp. W całości jednak projekt pod nazwą performatyka zachowuje swoje podstawy i kształt z roku 2002.

Wyraża on dążenie do udzielenia intelektualnej odpowiedzi na zmiany zachodzące w świecie, a sprawiające, że staje się on „coraz mniej książką”, a bardziej serią działań podejmowanych według określonych i zarazem przekształcanych wzorców, w celu oddziaływania na widzów lub współuczestników. Świat – mówiąc najprościej – coraz wyraźniej staje się performatywnym serialem i, by nadać za zachodzącymi w nim zmianami, konieczne jest wypracowanie nie tylko nowych narzędzi, ale także nowych sposobów patrzenia. Nie wystarczają tu tradycyjne europejskie terminy: teatr czy widowisko, bo choć były one stosowane w badaniach życia społecznego, to nieuchronnie wiodły do nadmiernego schematyzowania i rozdzielania tego, co w rzeczywistości jest dynamiczne i zmienne. Najlepszym przykładem nieadekwatności i wręcz szkodliwości „metafory teatralnej” jest jej zastosowanie do polityki. Jeśli mówi się, że polityka to teatr, a politycy to aktorzy, milcząco zakłada się, że wszyscy pozostali to widzowie, którzy – zgodnie z konwencjami najbardziej powszechnymi – nie mają prawa się odzywać. Takie myślenie nie tylko fałszuje rzeczywistość, ale też umacnia społeczną bierność, pozwalając występować na

scenie polityki chałturnikom najgorszego rodzaju, na których publiczność co najwyżej sarka w kuluarach.

Performatyka jest więc próbą stworzenia nowego paradygmatu intelektualnej refleksji nad ludzkim życiem, czy też – ostrożniej – nad pewnymi jego aspektami. Bodaj najtrafniejszą spośród znanych mi definicją jej przedmiotu jest ta sformułowana przez Schechnera na samym początku jego książki. Polski przekład: „co ludzie robią, kiedy to właśnie robią” nie oddaje w pełni złożoności „what people do in the activity of their doing it”, ale także wskazuje na zasadniczą cechę performatyki, jaką jest koncentracja na działaniu i jego wielorakich aspektach. Skupiając się na nim – jego przebiegu, strukturze, kontekście i efektach – performatyka nie „czyta” działań, ale analizuje je jako sposoby zachowania, z tej analizy dopiero wyprowadzając wnioski na temat efektów działania, jego praktycznych skutków. Punktem wyjścia performatyki jest więc swego rodzaju redukcja – nie zakłada się z góry, że wie się, co będzie przedmiotem badania; nie przyjmuje się też bezkrytycznie interpretacji i nazw podsuwanych przez twórców i uczestników. Wychodząc z tej zredukowanej postawy i analizując zachowania, zyskuje się szansę na prawdziwie krytyczną interpretację wydarzeń, uświadamiającą znaczenia i konsekwencje ukryte bądź nieuświadamiane. Otwiera to, oczywiście, performatykę na możliwość wykorzystania jej jako narzędzia ideologicznego. Jej twórcy nie ukrywają jednak, że ich zadaniem nie jest (nierealny zresztą) obiektywny opis rzeczywistości, lecz jej zmiana przez pobudzanie i rozpowszechnianie podejścia krytycznego. Performatyka – z jej naciskiem na praktykę i obserwację uczestniczącą – wskazuje jedną z dróg przekroczenia granicy między coraz bardziej żalosalną sceną życia publicznego i coraz bardziej poirytowaną widownią. Nie przypadkiem pierwszą ilustracją w polskim wydaniu książki Schechnera jest zdjęcie Tadeusza Kantora wchodzącego na scenę Teatru im. Słowackiego w Krakowie...

Sprawą kluczową jest przy tym otwartość dyscypliny, fundowana na otwartości źródłowego terminu. Akceptacja kulturowej relatywności performansu, ograniczenie się do definicji mówiącej, że performansem jest to, co w danym kontekście jest oznaczone i wyróżnione jako taki, pozwala zarazem zachować różnorodność i kulturową odrębność poszczególnych odmian i gatunków. Powiedzenie „to jest performans” samo przez się nie wyjaśnia zjawiska, a dopiero otwiera drogę do opisu i analizy gatunku performatywnego, z którym mamy do czynienia. A więc zwalnia z konieczności wstępnego udowodnienia, że mamy prawo badać interesujący nas sposób działania. Funkcjonuje zatem inaczej niż termin „teatr”, który już na samym początku stwarza poważne problemy w sposobie widzenia. Wszyscy, którzy kiedykolwiek borykali się z zakwalifikowaniem zjawisk występujących poza oczywistym obramowaniem teatru jako instytucji zachodniej, mogą wreszcie odetchnąć z ulgą. Zamiast marnować energię na

rozstrzygnięcie, czy afrykańskie maskarady lub akcje „Pomarańczowej Alternatywy” są teatrem, czy nie, będą mogli ją skierować na opis i analizę tych właśnie szczególnych sposobów robienia tego, co się robi.

Schechner – mocno podkreślający tę otwartość performatyki (podrozdział *Uwaga! Strzeż się uogólnień*, s. 52–54) – jednocześnie nie poprzestaje na niej i – odważnie a zarazem bezczelnie – stwierdza, że wszystko może być badane „jako” performans. Oznacza to, że zjawiska niewyróżnione i nieoznaczone w danej kulturze jako performanse także mogą zostać potraktowane „jak gdyby” nimi były. To magiczne „gdyby” otwiera jeszcze jeden poziom funkcjonowania performatyki jako narzędzia analizy krytycznej. Jest to, oczywiście, zabieg bardzo ryzykowny, ponieważ stoi za nim paradoksalne votum nieufności wobec kulturowego kontekstu, któremu w przypadku „jest” performansem przyznano moc rozstrzygającą. Dostrzegam w tej strategii rodzaj podwójnego zabezpieczenia: zaufanie do kultury tworzącej badany performans pozwala znieść uzależnienie od schematów euroamerykańskich, dzielących świat ludzkich działań na rzekomo nieprzekraczalne działy (zabawa, rytuał, teatr, życie codzienne, polityka etc.), zarazem nieufność zawarta w „jako” znosi uzależnienie od informatora, stanowi zręczny wybieg, unik, ucieczkę przed nazwą, która – wbrew Szekspirowi – zmienia zapach róży. Jakie ta ucieczka daje rezultaty, pokazuje bodaj najlepiej rozdział „Dżihad i terroryzm jako performans”, który dzięki analizie performatywnej zjawiska ukazuje jego ważne aspekty umykające uwagi interpretatorów europejskich, oburzonych sugestiami, że zamachy 11 września mogą być potraktowane jako swoiste dzieło sztuki czy widowisko. Ich oburzenie jest zrozumiałe, ale zarazem opiera się na nieporozumieniu powodowanym właśnie przez słowa. Stosunkowo najbardziej przezroczysty termin performans zabezpiecza przed nimi, otwierając zamknięte dotąd, a ważne możliwości zrozumienia tego, w czym wszyscy uczestniczymy.

Osobiście witam propozycję Schechnera z entuzjazmem, który może niektórym wydawać się entuzjazmem neofity. Chciałbym być dobrze zrozumiany: nie traktuję *Performatyki: wstępu* jako „biblii”, nie tylko dlatego, że byłoby to wbrew jej naturze jako książki stawiającej więcej pytań niż dającej odpowiedzi. Z wieloma szczegółowymi propozycjami się nie zgadzam, w wielu miejscach dostrzegam pływaczność wynikającą ze specyfiki amerykańskiego doświadczenia (na przykład, wyjątkowo „dziurawa” typologia aktorstwa, w której po prostu nie mieści się niemal cała nowożytna historia europejskiej sztuki aktorskiej). Ale potraktowana jako całościowy projekt, performatyka wydaje mi się dziedziną stwarzającą ogromne szanse na wyjście poza coraz bardziej jałowe dyskusje teatrologiczne (na przykład niekończące się debaty „teatr a rytuał”), a także na zobaczenie leżących nam dosłownie pod nosem białych plam i odmienne, bliższe prawdzie ujęcie tematów znanych a falszowanych.

To ostatnie szczególnie ważne wydaje mi się w Polsce. Jarosław Fret w świetnym podsumowaniu wrocławskiej sesji zauważył, że dzięki performatyce Schechnera może będziemy mogli dostrzec coś, co od dawna jest w Polsce obecne, a co dotychczas przesłaniałoby nieadekwatnym terminem teatr. Myślę, że tak właśnie będzie, tak właściwie już jest, między innymi dzięki Leszkowi Kolankiewiczowi, który zastosował zbliżone, choć wyrastające z innych przekonań metody analityczne, by odkryć ukryte źródła tego, co nazwał „polskimi widowiskami”. Tak – dopóki naszą tradycję rodzimą idącą od Mickiewicza badać będziemy jako teatr, dopóty będziemy musieli biec się z jej „niesceniczością” i jej „pogranicznością”. Badana jako specyficzny sposób działania, ma nie tylko szansę ukazać swoją rozległość, biegnącą w poprzek granic, ale także swój związek z tradycjami opisywanymi zazwyczaj przez etnologów.

Przykłady można by mnożyć, ale dopiero rzeczywiste ich opracowanie, przebadanie ich metodami performatyki stanowić będzie dowód na jej domniemaną przeze mnie przydatność. To właśnie jest droga polonizacji i osvajania tego amerykańskiego konceptu, którą – jak sędzę – spora grupa badaczy wcześniej czy później podąży.

Zachętą do wkroczenia na nią, a zarazem pierwszym krokiem w stronę polonizacji performatyki, była zorganizowana z okazji publikacji książki Schechnera sesja *Performatyka: Perspektywy rozwojowe*. Odbyła się ona w (wówczas jeszcze) Ośrodku Grotowskiego w dniach 7–10 XII 2006, a jej głównym, poza Ośrodkiem, sprawcą był Tomasz Kubikowski. Sesja ta zgromadziła naprawdę znakomite grono badaczy reprezentujących performance studies lub – w mniejszym czy większym stopniu – z nimi łączonych. Do Wrocławia przyjechali (by wymienić w kolejności alfabetycznej): Christopher Balme, Marvin Carlson, Richard Gough, Heiner Goebbels, John McKenzie, Patrice Pavis, Allan Read, Janelle Reinelt i – oczywiście – Richard Schechner. Nie przyjechał, ale wysłał zarejestrowane na wideo wystąpienie Phillip Zarrilli; w ostatniej chwili z powodów zdrowotnych odwołał przyjazd Marco De Marinis. Stronę polską reprezentowały, oprócz Tomasza Kubikowskiego i dyrektorów Ośrodka – Jarosława Freta i Grzegorza Ziółkowskiego, Małgorzata Leyko i Dobrochna Ratajczakowa, które wystąpiły w ramach „okrągłego stołu polskich badaczy”. Uderzająca była w tym zestawie nieobecność Leszka Kolankiewicza lub któregoś z jego współpracowników z Instytutu Kultury Polskiej, który wszak jest jedynym w Polsce ośrodkiem mogącym pochwalić się własną „odpowiedzią na performatykę”. Wprawdzie Małgorzata Leyko w swoim wystąpieniu obszernie zrelacjonowała osiągnięcia „warszawskiej szkoły antropologii widowisk”, ale brak głosu IKP w dyskusjach sesyjnych dawał się chwilami odczuć bardzo mocno.

Nie ma tu miejsca na szczegółowe relacjonowanie poszczególnych wykładów, z których każdy niemal zasługiwałby na obszerne streszczenie, czasem egzegezę (niezwykle „gęsty” referat

Allana Readą), czasem polemikę (wyjątkowo nieudany, moim zdaniem, wykład Patrice'a Pavisa), czasem opis „performatywny” (wystąpienia Richarda Gougha, Heinera Goebbelsa czy Richarda Schechnera). Zamiast tego pozwolę sobie na wskazanie dwóch generalnych linii tematycznych, które zarysowały się w trakcie konferencji. Pierwsza z nich to sygnalizowany przez jej tytuł problem perspektyw rozwojowych performatyki, a więc tego momentu, gdy nowa dziedzina przeszła już (na Zachodzie) przez falę początkowego entuzjazmu i zaczyna być poddawana krytycznej ocenie z uwagi na jej nadmierną ekspansywność (referaty Carlsona i Reinelt), a z drugiej strony – z powodu swych zaniedbań i ograniczeń oraz nowych możliwości (referaty McKenziego, Readą i Kubikowskiego). O ile wystąpienia grupy pierwszej zdawały się sugerować, że performance studies powinny dążyć raczej do umacniania i precyzowania własnej specyfiki, zakreslania granic, o tyle referaty grupy drugiej wskazywały na przestrzenie zaniedbane z powodu – krytykowanego jako zbyt ścisły (zwłaszcza McKenzie) – związku z teatrem. Ich autorzy wskazywali na nieobjęte jeszcze badaniami performatycznymi przestrzenie, takie jak zarządzanie czy technologia (McKenzie), architektura i urbanistyka (Read), czy badania nad świadomością (Kubikowski, który przedstawił główne tezy swojej książki *Reguła Nibelunga*, mogącej swoją drogą kandydować do tytułu najważniejszej niezrozumianej i niezauważonej książki dekady).

Linia druga wiązała się z bardziej praktycznym, stosowanym aspektem performatyki, mającym wpływ na sposób myślenia i pracy artystycznej (Zarilli, Gough, Balme, Goebbels). Co ciekawe, reprezentującym ją badaczom i artystom (bardzo różnym przecież) nie sprawiało problemu godzenie performatyki i teatrologii. Mało tego – pokazywali w najlepszy, bo praktyczny sposób, jak obie te dziedziny mogą ze sobą współpracować, nie wchodząc sobie jednocześnie w drogę i unikając otwartego konfliktu.

Tego konfliktu nie udało się jednak w czasie konferencji całkowicie wyciszyć. Pojawił się on już w referatach Carlsona i Reinelt, którzy wystawili (zwłaszcza Reinelt) swoiste teatrologiczne cenzurki młodszej koleżance. Pojawił się w podsumowujących całość wystąpieniach Małgorzaty Leyko i Dobrochny Ratajczakowej, którym także – być może wbrew woli – nie udało się uniknąć tej drażniącej, nauczycielskiej wyższości. Być może zawiniła tu... nieświadomość reguł performatywnych. Obie polskie badaczki przez całą konferencję nie zabierały głosu, milcząc nawet wobec jawnych prowokacji i wprost do nich kierowanych pytań Schechnera, co najwyraźniej wiązało się z przyjętym przez nie założeniem: podsumujemy wszystko na końcu. Założenie, może i wynikające z górnych pobudek, doprowadziło w efekcie do wywołania wrażenia izolującej się od reszty wyższości.

Odpowiedź na pytanie: dlaczego tak się dzieje, zaprowadziłaby nas daleko i głęboko, nie tylko w światopogląd i psychologię poszczególnych badaczy i szkół, ale także za kulisy polskiego

życia akademickiego. Te ostatnie, dość wstydliwe, więc chętnie przemilczane, wypłynęły na powierzchnię konferencyjnej dyskusji w dniu ostatnim, gdy zapytana przez swojego studenta Marta Steiner odpowiedziała, z jakich to instytucjonalno-regulaminowych powodów nie może zmienić nazwy swojego kursu na „performatyka”. Komentując jej wypowiedź, Grzegorz Ziolkowski wprost wskazywał na przyczynę wszystkich tych trudności. Jest nią niezreformowany, sterowany centralnie, niepoddający się zmianom system szkolnictwa wyższego w Polsce, który wspomaga zachowywania zdobytych raz przywilejów i pozycji, i skutecznie zniechęca do wszelkich inicjatyw. Nie jest do końca prawdą, że nic się zmienić nie da (teatrologia krakowska zupełnie niedawno dała dowód, że da się – i to całkiem sporo), ale faktem pozostaje, że polskie życie naukowe na swej merytorycznej i intelektualnej powierzchni jest bardzo mocno warunkowane przez finansową, instytucjonalną, a także nieformalno-układową głębię, o której – jak twierdzą ludzie bardziej doświadczeni – lepiej w ogóle nie mówić. Przez lata walki i starań, teatrologii udało się wrócić w tę wielopoziomową i skomplikowaną konstrukcję. Być może uda się to też rebelianckiej i nieuporządkowanej z założenia performatyce. Pozostaje tylko mieć nadzieję, że nie będzie to oznaczało utraty przez nią bezkompromisowości i krytycznego stosunku do rzeczywistości. Że performatyka, zamiast zamykać się w tym, co zna i ceni, nadal podążać będzie za tym, na czego wagę wskazuje płynny i zmieniający się wciąż, wieloraki nurt życia.