

## Performatyzm albo koniec postmodernizmu (*American Beauty*)\*

ABSTRACT. Eshelman Raoul, *Performatyzm albo koniec postmodernizmu* („*American Beauty*”) [Performatism, or the end of postmodernism (*American Beauty*)]. „Przestrzenie Teorii” 17. Poznań 2012, Adam Mickiewicz University Press, pp. 245-283. ISBN 978-83-232-2449-5. ISSN 1644-6763.

The presented text is a translation of the first chapter of Eshelman’s book *Performatism, or the End of Postmodernism* (2008). Its main thesis is based on the assumption that along with the exhaustion of postmodernism a new aesthetic paradigm emerges, namely – performatism. Deriving his project from a new notion of sign (grounded on the anthropological theory of ostensivity by Eric Gans) and the description of a crucial aesthetic device called ‘double framing’, Eshelman tracks down symptoms of the epochal change in literary and visual works as well as in movies and architecture. The text also lays foundation for new monist concepts of subjectivity, time and history.

Performatyzm można najprościej zdefiniować jako epokę, w której pojęcie jednolitego znaku [*unified concept of sign*] i strategię domknięcia zaczęły w bezpośredni sposób konkurować z dualistycznym [*split*] rozumieniem znaku i typowymi dla postmodernizmu strategiami transgresji granic oraz je wypierać. W postmodernizmie – właściwie nie trzeba tego już dziś szczegółowo tłumaczyć – formalne domknięcie dzieła sztuki jest nieustannie podminowywane przy użyciu narracyjnych lub wizualnych narzędzi, które wytwarzają immanentny, nieopuszczalny stan nierozstrzygalności statusu prawdziwościowego jakiegoś elementu dzieła. Dlatego też postmodernistyczny budynek może wytwarzać swój własny, osobliwy efekt architektoniczny poprzez zestawienie secesyjnego ornamentu z modernistycznym kątem prostym, ironicznie sugerując, że przynależy zarówno do obu stylów, jak i do żadnego z nich. Postmodernistyczna powieść lub film mogą przedstawiać dwie równie prawdopodobne, równoległe linie fabularne, które pozostają nierozstrzygalne w obrębie powieści. Nie uzyskamy zbyt wiele, jeśli odwołamy się do wyższej autorskiej instancji, aby rozstrzygnąć te rozterki, gdyż to właśnie intencja autorska jest w pierwszej mierze odpowiedzialna za ową wewnętrzną nierozstrzygalność. Zwyczajnie odsyła nas do punktu wyjścia. Aby wydostać się z matni, musimy zwrócić się na zewnątrz – ku otwartemu, nieokiełzna-

\* Niniejszy tekst stanowi pierwszy rozdział książki *Performatism, or the End of Postmodernism*, Aurora, Colorado: Davies Group, 2008. Autor oraz Wydawnictwo zechcą przyjąć podziękowania za zgodę na druk tłumaczenia – przyp. tłum.

nemu kontekstowi. Autor, dzieło, czytelnik, wszystko miesza się w nieskończonym regresie odwołań, który nie ma żadnego stałego punktu, celu ani centrum.

Strategia taka znajduje swój bezpośredni teoretyczny odpowiednik w Derridiańskiej dekonstrukcji Kantowskiego ergonu – rzekomego centrum lub istoty dzieła<sup>1</sup>. Derrida pokazuje, że jakakolwiek rozmowa o wewnętrznej wartości estetycznej możliwa jest tylko wtedy, gdy za pomocą ramy wywiedziemy tę wartość z otaczającego ją „zewnętrznego” kontekstu. Rama, która w pierwszej chwili zdaje się ozdobnikiem dodanym później do obrazu, ujawnia się jako jego kluczowy, nierozstrzygalny warunek wstępny. To miejsce, które znajduje się jednocześnie w środku i na zewnątrz, miejsce, gdzie tekst i kontekst spotykają się zarówno w sposób zasadniczy dla układu dzieła, jak i niemożliwy do wyznaczenia z góry. Można z łatwością pokazać, że jakiegokolwiek twierdzenie, iż obraz, tekst lub budynek jest jednolity i domknięty, wpada w tę samą pułapkę. Z uwagi na obecność ramy zakładane domknięcie dzieła jest zawsze już zależne od kontekstu wokół niego, a ten z kolei jest wszystkim tylko nie spójną całością. A zatem, nawet gdyby twórca dzieła zdołał jakoś wywołać jednolity efekt, dzieło byłoby (z powodu ramy) zależne w pewnym aspekcie od otaczającego je kontekstu. Z którejkolwiek strony by spojrzeć, szanse na stworzenie nowej, autonomicznej, monistycznej estetyki są zerowe – przynajmniej z punktu widzenia dominującej myśli postmodernistycznej i poststrukturalistycznej.

## Performatystyczne ramowanie

W jaki sposób (przyjmując te podstawowe, epistemologicznie ugruntowane pojęcia: nieredukowalnej przestrzeni wewnętrznej, domknięcia i jedności [*unity*]) udaje się dziełom performatystycznym ustanowić nową spójną całość [*oneness*] bez wpadania w stare metafizyczne pułapki? Odpowiedź tkwi w nowym, radykalnym umocowaniu ramy, które dokonuje się przy użyciu mieszanki siłowych, estetycznych i archaicznych, rozwiązań. Dzieła performatystyczne stworzone są tak, że czytelnik lub widz początkowo nie ma wyboru i musi zaakceptować pojedyncze, narzucone rozwiązanie kwestii poruszonych w danym dziele. Innymi słowy, autor, przy użyciu dogmatycznych, rytualnych albo jeszcze innych środków przymusu, wymusza na nas pewne rozwiązanie. Działanie to ma dwa bezpośrednie skutki. Narzucona rama odcina nas, przynajmniej na chwilę, od otaczającego ją kontekstu i kieruje nas na powrót do wnętrza dzie-

<sup>1</sup> Por. J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, zwł. s. 45-96.

ła. Stajemy tam przed koniecznością utożsamienia się z jakąś osobą, działaniem lub sytuacją w sposób, który jest przekonujący tylko w obrębie dzieła pojmowanego jako całość. W ten sposób performatyzm łapie dwie postmetafizyczne sroki za ogon. Z jednej strony, jesteśmy właściwie zmuszeni do tego, by wewnątrz ramy utożsamić się z czymś nieprzekonującym lub niewiarygodnym – by *wierzyć* wbrew sobie – z drugiej zaś, przez cały czas *czujemy* działanie przymusu, który to utożsamienie powoduje i rozumowo zdajemy sobie sprawę z osobliwości takiego myślenia. Metafizyczny sceptycyzm i ironia nie zostają wyeliminowane, ale są przez ramę trzymane w szachu. Jednocześnie czytelnik musi zawsze negocjować pewien kompromis między pozytywną identyfikacją estetyczną a dogmatycznymi środkami przymusu użytymi, by ją osiągnąć<sup>2</sup>.

Wymuszona, sztuczna unifikacja dzieła dokonuje się poprzez mechanizm, który nazywam *podwójnym ramowaniem*. Ten, z kolei, obejmuje dwa wzajemnie sprzężone elementy, które nazywam *ramą zewnętrzną* (lub *ramą dzieła*) i *ramą wewnętrzną* (albo *sceną źródłową*<sup>3</sup>). Rama zewnętrzna narzuca czytelnikowi/widzowi pewne jednoznaczne rozwiązanie poruszonych w dziele kwestii. Jako przykład może posłużyć zakończenie *American Beauty*, który jest zapewne pierwszym popularnym, mainstreamowym filmem w ściśle monistycznym trybie. Pod koniec filmu bohater – Lester Burnham zostaje zamordowany i w rezultacie jednoczy się z naturą. W postaci niewidzialnego głosu unosi się nad swoją dawną dzielnicą, chwala piękno minionego życia i sugeruje, że my również pewnego dnia, kiedy już sami umrzemy, dojdziemy do podobnego wniosku. Nie trzeba być budowniczym mostów – albo dekonstrukcjonistą – by zauważyć, co w takim rozumowaniu jest naciąganego. Reżyser arbitralnie obdarzył pospolitego bohatera nadprzyrodzonymi zdolnościami i zażądał, byśmy uznali zarówno jego literalny, jak i figuratywny punkt widzenia za wiarygodne szczęśliwe zakończenie. Jako świeccy widzowie niechętnie uwierzemy, że martwy Lester naprawdę może do nas mówić; jako ludzie

<sup>2</sup> W tym sensie performatyzm jest przeciwieństwem fenomenologicznej *epoché*. Fenomenologia bierze rzeczy w nawias [*brackets*], aby je lepiej *poznać*; performatyzm buduje wokół rzeczy ramę [*brackets*], aby lepiej w nie *wierzyć*. Szerzej piszę o tym w rozdziale piątym, omawiając *Będąc danym* Jeana-Luca Mariona.

<sup>3</sup> Ang. *originary scene*. Pojęcie „sceny źródłowej” Eshelman przejmuje od Erica Lawrence’a Gansa, ten zaś zapożycza je od Freuda, jak i od Girarda (por. np. E.L. Gans, *The scenic imagination. Originary thinking from Hobbes to the present day*, Stanford University Press, Stanford 2007, s. 168). Bardziej trafnym i bezpośrednim odpowiednikiem byłaby zatem „scena pierwotna”, jednak Eshelman używa terminu w przeciwstawieniu do utrwalonego pojęcia „źródła” (także w poststrukturalistycznej wersji „podwojonego źródła”). Aby ujednolicić przekład i nie posługiwać się dwoma terminami, zdecydowaliśmy się na konsekwentne stosowanie przymiotnika „źródłowy” w miejscu angielskiego *originary*, trzeba jednak pamiętać, iż jest to jedynie efekt trudnego kompromisu – przyp. tłum.

myślący krytycznie będziemy sceptyczni wobec stwierdzenia, że błahy świat ukazanej w filmie amerykańskiej klasy średniej jest rzeczywiście piękny. A jednak, jeśli chcemy przeprowadzić poważną analizę filmu takiego, jakim jest, musimy przyjąć to autorsko poświadczone rozumowanie za niezbywalną część całego dzieła.

Dogmatyczna niewiarygodność zewnętrznej ramy filmu, czy jego zakończenia, powoduje dwie rzeczy. Odcina nas, przynajmniej na chwilę, od nieskończonego otwartego, nieokiełzanego, zewnętrznego kontekstu i kieruje nas do *wnętrza* dzieła tak, byśmy potwierdzili lub odrzucili dziwne, autorytatywne twierdzenie Lestera o pięknie życia. W takim wypadku napotykamy dwie podstawowe możliwości. Albo jakiś rodzaj ironii podetnie ramę zewnętrzną od środka i rozbije sztucznie ramowaną jedność, albo też odnajdziemy rozstrzygającą scenę (lub ramę wewnętrzną), która uzasadni narzuconą logikę ramy zewnętrznej. Od tego, czy zewnętrzna i wewnętrzna rama „zablokują” [*lock*] lub „dopasują się” [*fit*], czy też nie, zależeć będzie, czy doświadczymy dzieła jako spełnionego obiektu domkniętego utożsamienia, czy jako wprawki w nieskończonym, ironicznym regresie. Oczywiście opozycja między zablokowaną ramą a ironiczną decentralizacją nie jest sprawą prostą. Zawsze pozostaje pewna doza napięcia pomiędzy dopasowanymi ramami, a naszym uzasadnionym metafizycznym i ideologicznym sceptycyzmem. Jednak w tym momencie mamy już pewien *wyбір* w kwestii efektu lektury czy oglądania; nie jesteśmy zatem od samego początku skazani na błędne odczytanie i przeoczenie.

Rama zewnętrzna cechuje się arbitralnością, dogmatycznością i zdaje się narzucona z góry, rama wewnętrzna jest osadzona w *scenie źródłowej*: redukuje ludzkie zachowanie do tych przejawów, które zawierają się w podstawowym czy też elementarnym kręgu jedności z naturą i/lub innymi ludźmi. Jakkolwiek redukcja może zachodzić przy bardzo różnych warunkach zewnętrznych, zauważyłem, że prawie zawsze zawiera jakiś element tego, co Eric Gans nazywa *ostensywnością*. Jako że termin ukuty przez Gansa jest najzgrabniejszym semiotycznym określeniem nowego monizmu, warto przyjrzeć mu się nieco dokładniej<sup>4</sup>.

Gans zakłada istnienie *sceny źródłowej*, w której dwoje protoludzi, jak dotąd nieposługujących się językiem, popada w potencjalnie brutalny, trudny do opanowania konflikt dotyczący jakiegoś przedmiotu – coś, co

<sup>4</sup> Najbardziej aktualnym opracowaniem tej teorii jest książka Gansa *Signs of Paradox. Irony, Resentment and Other Mimetic Structures* (Stanford University Press, Stanford 1997); por. także E.L. Gans, *Originary Thinking. Elements of Generative Anthropology* (Stanford University Press, Stanford 1993) oraz liczne glosy i uzupełnienia w jego czasopiśmie internetowym *Chronicles of Love and Resentment* <[www.anthropoetics.ucla.edu/views/home.html](http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/home.html)> [17.09.2012] (Odwiedzając tę stronę, jakkolwiek możemy korzystać z jej zawartości, dowiadujemy się, iż nowy adres to: <[http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/Chronicles\\_home.cfm](http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/Chronicles_home.cfm)> [17.09.2012] – przyp. tłum.).

Girard nazywa rywalizacją mimetyczną<sup>5</sup>. W normalnych okolicznościach wywiązałyby się brutalna walka, w której jeden z protoludzi zaznaczyłby swoją dominację nad drugim przy użyciu siły fizycznej. Jednak w tym konkretnym przypadku któryś z potencjalnych uczestników walki wydaje dźwięk, mający reprezentować przedmiot pożądania. Jeśli drugi protoczłowiek zaakceptuje ten dźwięk jako reprezentację bądź substytut przedmiotu pożądania, dźwięk staje się znakiem i konflikt można tymczasowo odroczyć. Antagoniści przekroczyli<sup>6</sup> status zwierzęcia poprzez uzgodnienie znaku, który reprezentuje i na chwilę zastępuje kość niezgody; dzięki aktowi spontanicznego porozumienia położyli również podwaliny pod wszystkie przyszłe akty semiozy, a tym samym pod całą kulturę i rytuał. Jednocześnie, dzięki swej mocy odraczenia agresji, ostensywny znak zyskuje nadnaturalną istotność. Współtwórcy znaku, niezdolni do uświadomienia sobie własnej roli w jego powstaniu, traktują go jako posiadający transcendentne źródło lub, jak nazywa to Gans, jako imię-Pana [*name-of-God*]. Nie chodzi o to, czy znak *rzeczywiście* ma boskie pochodzenie, ale o to, że *mógłby* je mieć; nie tylko zaznacza on granicę między człowiekiem a zwierzęciem, lecz także między rzeczywistym, immanentnym światem a światem zewnętrznym, być może transcendentnym. Choć empirycznie niedowodliwe, transcendentne wytłumaczenie znaku pozostaje faktem źródłowym [*originary fact*], który również my, świeccy, musimy traktować poważnie<sup>7</sup>. Wreszcie, w swym hipotetycznym scenariuszu Gans sugeruje, że znak źródłowy jest również postrzegany jako piękny, ponieważ pozwala wędrować między kontemplacją znaku zastępującego rzecz a kontemplacją rzeczy takiej, jaka się jawi poprzez znak. Za pośrednictwem znaku wyobrażamy sobie, że mogliśmy osiągnąć przedmiot, lecz jednocześnie uświadamiamy sobie jego nieosiągalność, jego zmediatyzowany czy semiotyczny charakter<sup>8</sup>.

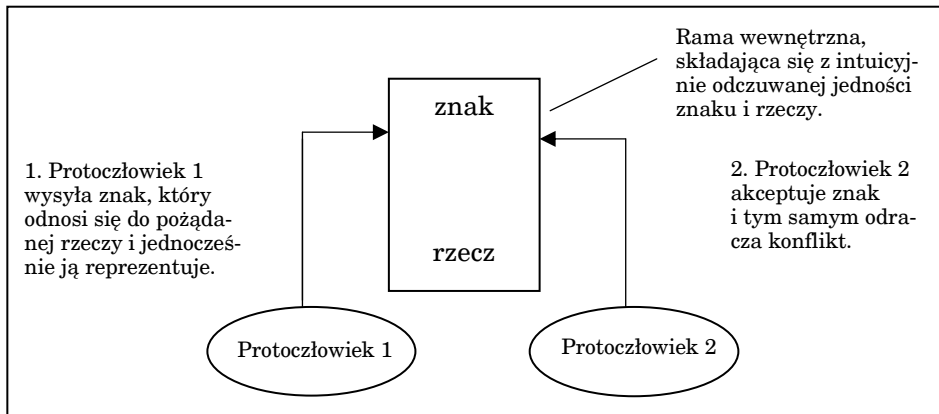
<sup>5</sup> Por. np.: R. Girard, *Rzeczy ukryte od założenia świata*; w polskim przekładzie jedynie fragment w tłumaczeniu M. Goszczyńskiej („Literatura na Świecie” 1983, nr 12, s. 74-182).

<sup>6</sup> W całym tekście czasownik *to transcend* tłumaczmy w zależności od kontekstu wymiennie jako „przekraczać” albo „transcendować” – przyp. tłum.

<sup>7</sup> Gans w *Originary Thinking* sugeruje, iż, jakkolwiek idea Boga może zostać zapomniana wraz ze wzrastającą sekularyzacją społeczeństwa, „proces owego zapomnienia nie może zostać nigdy zakończony. Nawet jeśli pewnego dnia nie będzie już ani jednego wierzącego, ateista pozostanie kimś, kto odrzuca wiarę w Boga, a nie kimś, dla kogo pojęcie to jest puste” (s. 42-43).

<sup>8</sup> Por. np. omówienie w *Originary Thinking*: „Zadowolenie z tego, co estetyczne, wynika z odroczenia lub też «zagłuszenia» uprzedniego niezadowolenia – poczucia krzywdy – generowanego przez niezaspokajalne pragnienie. Doświadczenie estetyczne wikła podmiot w przebiegający tam i z powrotem ruch wyobrazeniowego posiadania i wywłaszczania, który uniemożliwia ukształtowanie się stabilnej wyobrazeniowej struktury poczucia krzywdy, w którym ja [*self*], [znajdujące się] na peryferiach, zostaje ostatecznie wyobcowane wobec przedmiotu pragnienia [usytuowanego] w centrum” (s. 118-119).

Poniższy schemat pokazuje, jak scena źródłowa zaczyna działać jako podwójna rama – wewnętrzna rama znaku umożliwia istnienie zewnętrznej ramy tego, co ludzkie, która z kolei umożliwia generowanie kolejnych znaków lub ram wewnętrznych.



Rama zewnętrzna, składająca się z nowo utworzonej ludzkiej wspólnoty i ograniczona przez niepoznawalne transcendentne zewnątrz.

Warto porównać źródłowo monistyczny znak z powszechnym w post-strukturalizmie pojęciem podwojonego źródła. Najistotniejszą cechą źródłowego, ostensywnego znaku jest to, że nie ma on znaczenia. Nie zakłada automatycznie związku ze swoim binarnym przeciwieństwem, jak uznaje to dekonstrukcjonizm<sup>9</sup>; jest raczej nazwą odnoszącą się przede

<sup>9</sup> Dekonstrukcjonistyczne rozumowanie dotyczące początków języka jest ważne tylko wtedy, gdy założą się istnienie kategorii binarnych *uprzednich* wobec języka. Por. J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (Cornell University Press, Ithaca 1982): „Musimy założyć, że jeśli człowiek jaskiniowy z powodzeniem zainauguruje język za pomocą szczególnego chrząknięcia oznaczającego «jedzenie», owo chrząknięcie *jest już odróżnione od innych chrząknięć* i że świat *został już podzielony* na kategorie «jedzenia» i «nie-jedzenia»” (s. 96; kursywa moja – R.E.). Wyjaśnienie Cullera podpowiada dwa modele źródła języka. W pierwszym, który jest absurdalny, język wylaniałby się poprzez proces nieskończonego regresu. Źródłowy język byłby poprzedzony przez jeszcze bardziej źródłowy język itd., itp. W drugim, który jest całkowicie prawdopodobny, proces różnicowania istnieje już w ludzkim poznaniu, w którym, by tak powiedzieć, siedzi, czekając na korelat lingwistyczny, by mógł zostać wyrażony. Niestety, argumentacja taka przestaje być dekonstrukcjonistyczna, jako że zakłada znaczone, istniejące w ludzkiej świadomości już przed znaczącym. Tym, co naprawdę jest tutaj nierozstrzygalne, nie jest samo źródło znaku (którego nie sposób *poznać*), lecz to, czy w ludzkiej świadomości istnieje uprzednie „nastawienie” do traktowania znaków jednolicie albo dualistycznie. Cała historia kultury sugeruje, że oba są, w gruncie rzeczy, możliwe i że rywalizacja pomiędzy możliwościami stanowi podstawę historii kulturowej.

wszystkim do swego własnego udanego performance'u [*performance*] – do odroczenia zbliżającego się, potencjalnie śmiertelnego konfliktu oraz ufundowania języka, kultu, kultury i piękna. Znak ostensywny to *performatywna tautologia*, symultaniczna, spontanicznie wygenerowana językowa projekcja, która działa bez względu na zawarte w niej oczywiste konflikty i sprzeczności. Stąd można by uznać z pewną dozą argumentów, że walka o przedmiot pożądania została jedynie odroczone, a wielokrotna projekcja naznaczona przez źródłowy znak jest ostatecznie jednym ze sposobów wzajemnego samooszukiwania się. Można by również twierdzić, że prawdziwy twór kultury powstaje dopiero wtedy, gdy bardziej skomplikowane, semantyczne znaki zostaną dodane do prostego znaku źródłowego. Wszystkie te stwierdzenia byłyby uzasadnione. Jednak mimo wszystko trzeba by przyznać, że sztuczna, jednolita, skupiona na przedmiocie projekcja – a nie epistemologiczna aporia – stoi u początków całej kultury i nadal warunkuje każdy jednostkowy akt językowy.

Choć można zebrać zarówno paleoantropologiczne, jak i etnologiczne dowody potwierdzające hipotezę Gansa<sup>10</sup>, nie są one niezbędne dla niniejszego wywodu. Z mojego (przede wszystkim estetycznego i historycznego) punktu widzenia, ostensywność jest po prostu najzgrabniejszą i najbardziej oszczędną monistyczną odpowiedzią na koncepcję podwojonego źródła sygnowaną przez różnię i jej terminologicznych krewniaków. Znak ostensywny i scena źródłowa stanowią najbardziej elementarne narzędzia przydatne w opisywaniu innych strategii monistycznych oraz tego, jak przedzierają się przez nieskończony regres i ironię postmodernistycznej kultury i (w przebraniach współczesnych narracji, tematów) rozgrywają nowe konstrukty narracji o źródle. Wszystko wskazuje, że ostensywność będzie dla nowej epoki tym, czym różnia była dla starej: najbardziej elementarną formułą dominującej koncepcji znaku, która uwidacznia się we wszystkim, od niskiej kultury popularnej po górnolotną teorię literatury.

W przypadku *American Beauty* scena źródłowa koncentruje się na białej plastikowej torbie sfilmowanej przez Ricky'ego Fittsa, która później szybuje w powietrzu podczas pożegnalnej mowy Lestera. Wypowiedzi Ricky'ego dają do zrozumienia, że torba jest dla niego ni mniej, ni więcej, tylko ucieleśnieniem boskości:

To był jeden z owych dni, gdy za sekundkę ma zacząć padać śnieg. A w powietrzu jest takie napięcie, prawie można je usłyszeć. No nie? I ta torba po prostu... tań-

<sup>10</sup> Por. argumentację paleoantropologiczną u Gansa (*Chronicle* No. 52, „Generative Paleoanthropology”, 27 July 1996; <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/view52.htm>> [17.09.2012]). Hipoteza Gansa jest zgodna z bardziej ogólnym spostrzeżeniem Mircei Eliadego, iż religie muszą być zakładane w uświęconym, sakralnym miejscu w centrum świata (por. M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008).

czyła razem ze mną. Jak małe dziecko domagające się wspólnej zabawy. Przez piętnaście minut. Tego dnia zrozumiałem, że stało za tym całe życie i niesamowicie dobroczynna siła, która chciała, abym wiedział, że nie ma się czego bać. Nigdy<sup>11</sup>.

Należy też pamiętać, że Ricky podziela zarówno całkowity spokój myśli Lestera, jak i jego specyficzny sposób uczestnictwa w całej obfitości piękna świata (Ricky: „Czasem na świecie jest tyle piękna, że mam wrażenie, że tego nie wytrzymam... i moje serce zapadnie się w sobie”; Lester: „[...] ciężko jest szaleć, gdy tyle piękna na świecie. Czasami zdaje mi się, że widzę je całe naraz, zbyt wiele go, moje serce rośnie jak balon, który ma zaraz wybuchnąć...”). Naturalnie, scena z plastikową torbą nie ujawnia w sposób dosłowny wszystkich cech ostensywności opisanych przez Gansa. Ricky i Jane są kochankami, nie antagonistami, a plastikowa torba jest tylko sfilmowaną reprodukcją oryginalnej, którą Ricky odtwarza, ponieważ „musi pamiętać”. Mimo to, scena nadal urzeczywistnia podstawową, scalającą, skupioną na przedmiocie projekcję, w której uczestniczą Ricky, Jane i ostatecznie również Lester (na dobrą sprawę można by uznać, że Lester w rzeczywistości *jest* plastikową torbą, ponieważ jednoczy się z tą ożywioną, boską zasadą, o której wcześniej mówił Ricky).

Można stwierdzić, że plastikowa torba jest jedynie tanim symbolem kultury konsumpcyjnej ośmieszanej w innych miejscach filmu i że Ricky po prostu projektuje na nią swoje własne pobożne życzenia. Z punktu widzenia czysto epistemologicznej krytyki byłoby to nawet stwierdzenie *śluszne*. A jednak pozostaje faktem, że w obrębie ogólnej ramy dzieła te pobożne życzenia zyskują potwierdzenie zarówno na wyższym, autorskim poziomie, w mowie pożegnalnej Lestera, jak i na poziomie fabuły, gdy bohater wstępuje do ożywionego, pięknego i kojącego świata natury. Jeśli będziemy usilnie odrzucać podstawowe przesłanki zawarte w wewnętrznej i zewnętrznej ramie, znajdziemy się w niezręcznym położeniu. Dokonamy „rozkładu” dzieła na bezdusznym, epistemologicznym poziomie, ale ominie nas estetyczna mieszanka przyjemności i cierpienia, płynąca z utożsamienia się z głównymi bohaterami i scenami.

Nawet tragiczne rozwiązanie – zamordowanie Lestera przez Pułkownika Fittsa – nie wystarcza, by przełamać immanentną argumentację filmu. Koniec końców, Pułkownik Fitts zabija Lestera – ponieważ [wpierw] idzie za jego wyzwalającym przykładem, a następnie doświadcza rozczarowania, odkrywając, że Lester nie jest, jak on sam, ukrytym homosek-

<sup>11</sup> Eshelman odwołuje się tutaj i w dalszych miejscach do scenariusza Alana Balla wydanego przez Newmarket Press w Nowym Jorku. Wszystkie fragmenty listy dialogowej filmu podajemy we własnym przekładzie – przyp. tłum.



sualistą. Problem nie tkwi w tym, że Pułkownik Fitts jest zły, lecz w tym, że nie znajduje właściwego „dopasowania” w obrębie ramy filmowego świata (jego agresywne „dopasowanie” to niepożądany skutek doznanego rozczarowania). *American Beauty*, podobnie jak wszystkie dzieła performatystyczne, które będę omawiał na kolejnych stronach, nastawia się na metafizyczny optymizm. Pomimo tego, że kluczowe wydarzenia są brutalne lub unicestwiają poszczególnych bohaterów, zarówno sprawcy, jak i ofiary mają szansę dopasować się do większej, odkupiającej całości, nawet jeśli moment i miejsce przystąpienia do niej mogą być różne dla poszczególnych postaci.

## Performatystyczna podmiotowość

Performatyzm akcentuje jedność i z tego powodu uwzględnia również nowy, pozytywnie pojmowany – choć niepozbawiony komplikacji – typ podmiotowości. W reakcji na udrękę podmiotu postmodernistycznego, ustawicznie rozrywanego i zwodzonego przez znaki pochodzące z otaczającego kontekstu, podmiot performatystyczny zbudowany jest tak, by był nieprzejrzyisty<sup>12</sup> wobec swego środowiska. Trzeba jednak przyznać, że owa nieprzejrzyistość jest ambiwalentna, jako że podmiot osiąga domkniętą jedność kosztem udziału w ożywiającym otoczeniu społecznym. Co więcej, domknięty, nieprzejrzyisty podmiot naraża się na wrogość otoczenia z racji samej swej jednostkowości i nieprzeniknioności. Czasem problem może zostać rozwiązany, tak jak w scenie źródłowej, przez spontaniczne osiągnięcie wspólnej projekcji wraz z potencjalnym przeciwnikiem. Możemy wtedy mówić, zależnie od okoliczności, o *scenie pojednawczej, miłosnej* lub *erotycznej*. Jednak, jeśli środowisko przyjmuje agresywną postawę wobec jednostkowego podmiotu, mamy do czynienia ze *sceną ofiarną*, która skutkuje nie tylko wyrzuceniem podmiotu poza ramę, lecz również jego deifikacją, przemianą w centralny punkt identyfikacji i naśladowania dla innych bohaterów oraz czytelników/widzów<sup>13</sup>. Zasadniczo to właśnie przy-

<sup>12</sup> Woryg. *dense or opaque*. Zamierzona i nieprzekładalna gra słów – zarówno pierwszy, jak i drugi przymiotnik mogą odnosić się do stanu materii (*dense* – gęsty, zbity, zwarty, nieprzejrzyisty; *opaque* – nieprzepuszczalny, matowy, mętny) albo jakości umysłu (*dense* – tępy, głupi; *opaque* – niejasny, tępy). Co więcej, w dalszej części książki Eshelman wyjaśnia, że jakości tej „nie należy traktować zbyt literalnie – bohaterowie performatystyczni nie muszą koniecznie być głupcami albo ich grać” (s. 93) i tym samym pośrednio wskazuje na możliwe sensory. Autorowi dziękujemy za wyjaśnienia i wskazanie tu oraz w kilku innych miejscach prymarnego znaczenia – przyp. tłum.

<sup>13</sup> O tym, w jaki sposób mechanizm ofiarniczy działa w kontekście religii, zobacz: R. Girard, *Rzeczy ukryte...*, zwłaszcza rozdział I, *Mechanizm „kozła ofiarnego” fundamentem religii*, s. 74-108.

trafia się Lesterowi. Pułkownik Fitts, wpieryw z powodzeniem naśladuje jego „bezsensowne”, hedonistyczne postępowanie, a następnie (z powodu różnicy ich orientacji seksualnych) przemienia Lestera w kozła ofiarnego. Krótko przed śmiercią sam Lester przekracza swój początkowy hedonizm i nie uwodzi Angeli; po śmierci staje się bóstwem narracyjnym harmonizującym z zewnętrzną ramą filmu rozumianego jako całość.

Warto raz jeszcze podkreślić, że w performatyzmie nowo zyskana przez podmiot nieprzejrzystość jest konstruktem i nie jest przedstawieniem wrodzonej, uprzedniej istoty. Czasem ten konstrukcyjny charakter jest zamierzony – jak w przypadku Lestera, który celowo zachowuje się jak nastolatek. Może być on jednak całkiem mimowolny, jak w rosyjskim filmie *Kukulka (Kukushka)*<sup>14</sup>, gdzie okoliczności doprowadzają do spotkania trojga ludzi mówiących trzema różnymi językami. W rezultacie są oni w stanie porozumiewać się jedynie za pomocą znaków ostensywnych, tj. poprzez wskazywanie na przedmioty i próbę dojścia do wspólnej projekcji albo znaczenia poniżej progu konwencjonalnego, uporządkowanego semantycznie języka. W tych i innych przypadkach skonstruowana jednostkowość jest raczej błaha, a nawet przypadkowa – młodzieżowe zachowanie czy nieznanostwo języka, w którym mówi ktoś inny, nie są same w sobie zjawiskami pozytywnymi. Performatyzm, ustanawiając ponownie podmiot jako *konstrukt*, nie przypisuje mu z góry żadnych określonych wyidealizowanych czy esencjonalnych atrybutów. Jeśli warunki są odpowiednie – a metafizyczny optymizm nowej estetyki po cichu przekonuje, że są – takie podmioty mają szansę stać się figurami utożsamienia. Identyfikacja występuje pod wieloma postaciami, ale struktura sceny ostensywnej sugeruje dwa podstawowe rozwiązania. Podmiot może być wciągnięty w akt ofiarny, który powoduje przekroczenie wąskiej ramy ja i zachęca innych do naśladowania. Może też przekroczyć samego siebie i wejść w pojednawczą, miłosną lub erotyczną relację z innym podmiotem, który w jakiś sposób odwzajemnia ów gest. Ten pojedynczy, tożsamościowy performance zachęca z kolei innych do późniejszego naśladowania go w odmiennych okolicznościach.

Warto również zauważyć, że pojęcie podmiotowości konstrukcyjnej nie jest zarezerwowane dla schematów fikcyjnych. Ma ono bardzo realny odpowiednik w postaci „analizy ramowej” Ervinga Goffmana, która bada zrytualizowane mikrosytuacje w życiu codziennym<sup>15</sup>. Podobnie jak Derrida Goffman zaczyna z ironicznej, czasem cynicznej metapozycji, z której prezentuje nieprzewidywalne i ostatecznie niedające się kontro-

<sup>14</sup> Por. trzeci rozdział niniejszej książki (s. 97).

<sup>15</sup> Por. E. Goffman, *Analiza ramowa. Esej z organizacji doświadczenia*, przeł. S. Burdziej, Kraków 2010.

lować zmiany układu odniesienia [*shifts of reference*] między różnymi kodami i ramami (co nazywa „transpozycją”<sup>16</sup>). Jednak w odróżnieniu od Derridy Goffman stwierdza bardzo jasno, że codzienna ludzka interakcja zakorzeniona jest w tym, co jeden z komentatorów określił jako „wspólne skupienie się na fizycznej scenie wydarzeń”<sup>17</sup> wcześniejszej od języka. Według Goffmana język jest zawsze w jakiś sposób zakotwiczony w owych scenach za sprawą znaków indeksowych lub deiktycznych („to tam”, „to tutaj” itp.), które nie dają się bezpośrednio zastosować do innych sytuacji. Ponadto, w przeciwieństwie do Derridy, który zaczyna i kończy pojęciem ramy-jako-paradoksu, propozycja Goffmana jest generatywna i źródłowa: badacz sugeruje istnienie „ram pierwotnych” [*primary frameworks*], z których wyłaniają się kolejne, bardziej skomplikowane ramy oraz ich modulacje. Owe ramy pierwotne są dla performatyzmu szczególnie interesujące, ponieważ pozwalają na wstępne ustosunkowanie się do rzeczywistych zdarzeń i nadają „znaczenie czemuś, co inaczej stanowiłoby pozbawiony sensu aspekt danej sceny”<sup>18</sup>. Ramy mają wyraźny wymiar sakralny, „kompleks zdziwienia”, który sprawia, że pierwszym pytaniem, jakie stawiamy w obliczu jakichkolwiek niezwykłych działań czy zdarzeń, jest pytanie o ich nadnaturalne pochodzenie<sup>19</sup>. Inne ramy pierwotne odnoszą się do „sztuczek” (czy działanie to dobrze przeprowadzone przedstawienie [*performance*] lub trik), „partactw” (czy działanie jest pomyłką), „przypadkowości” (czy działanie zależy od szczęścia) i do tego, co Goffman nazywa „napięciem” (czy działanie powiązane z ciałem ma oficjalnie zaaprobowany, czy też seksualny, zakazany charakter)<sup>20</sup>. Ramy pozwalają nam przesądzić, czy, dajmy na to, gwałtowne uniesienie prawej ręki jest religijnym błogosławieństwem, sportowym gestem, przypadkiem czy naturalnym odruchem.

Goffman podkreśla przy tym, że w grę może wchodzić kilka ram jednocześnie i że przekształcenia podstawowych ram czy kodów – ich „transpozycja” – właściwie uniemożliwiają sprowadzenie jakiegokolwiek działania do ustalonej relacji jeden do jeden. Ramy Goffmana, nie będąc trwałymi punktami odniesienia, są jednak czymś więcej niż tylko przypadkowymi, przejściowymi nacięciami strumienia ludzkiego dyskursu, o których pisał Derrida. Można powiedzieć, że są one zaczepione w rze-

<sup>16</sup> Klasycznym przykładem „transpozycji” jest zbiór sygnałów, który przekształca walkę w zabawę pomiędzy zwierzętami. Por. E. Goffman, *Analiza ramowa...*, s. 35-66.

<sup>17</sup> R. Collins, *Theoretical Continuities in Goffman's Work*, [w:] *Erving Goffman. Exploring the Interaction Order*, red. P. Drew, A. Wooton (Northeastern University Press, Boston 1988), s. 51.

<sup>18</sup> E. Goffman, *Analiza ramowa...*, s. 21.

<sup>19</sup> Tamże, s. 26-27.

<sup>20</sup> Tamże, s. 27-33.

czywistości w podobny sposób jak wprowadzone przez Erica Gansa pojęcie sceny źródłowej, u podstaw której leży spontaniczna zgoda na odroczenie rywalizacji mimetycznej przez kreację znaku ostensywnego (jak również pewnego znaku indeksowego wskazującego konkretny, obecny przedmiot, otoczony przez najbardziej elementarną ramę społecznego konsensusu). Widziana z tej perspektywy scena ostensywna zapewniłaby źródłową podstawę, której brakuje w teorii Goffmana, jako że nie wyjaśnia ona, w jaki sposób „kompleks zdziwienia” w ogóle się pojawia, ani czemu jest *primus inter pares* w swojej własnej kategorii<sup>21</sup>. Przeciwnie, teoria i obserwacje Goffmana mają przypomnieć nam, że rytuał i sakralność nadal odgrywają kluczową rolę w życiu codziennym.

Wprowadzone przez Goffmana pojęcie ram przydaje się również w analizie performatystycznej podmiotowości i rozwoju fabuły. Z początku podmiot Goffmana może się wydawać czysto postmodernistyczny – zwyczajny wynik wielości zachodzących na siebie i przesuających się ram, niesprowadzalny do pojedynczego rdzenia czy jądra. A jednak „człowiek Goffmanowski” nigdy nie jest tak pochłonięty przez dyskurs, którym się posługuje, by całkowicie stracić poczucie orientacji albo *decorum*<sup>22</sup>. Jak Goffman oschle stwierdza na początku *Analizy ramowej*, „cały świat nie jest sceną”<sup>23</sup>. To, że wślizgujemy się i wymykamy ze złożonych konfiguracji zachodzących na siebie ról, nie znaczy jeszcze, że się w nich beznadziejnie gubimy, że fakty i zmyślenia *naprawdę* są równoznaczne, ani też, że sama *możliwość*, iż coś jest sfałszowane, niweczy naszą codzienną wiarę w tę rzecz. Odnalezienie silnego „punktu oparcia” [*footing*] albo „zakotwiczenia” (pojęcia Goffmana) w interakcji społecznej jest możliwe, ponieważ, w odróżnieniu od poststrukturalistów, Goffman widzi ramy społeczne również w rytualnym, sakralnym wymiarze<sup>24</sup>. To ujęcie raczej różni się od zdroworozsądkowej, naiwnej wiary w konwencję, którą poststrukturalista bez problemu uznałby za fakt społeczny. Co więcej, Goffman, idąc za Durkheimem, posuwa się nawet do stwierdzenia, że interakcja społeczna zasadza się na milczącej zgodzie w codziennej komunikacji na deifikację indywidualnych podmiotów: „Wielu bogów już nie

<sup>21</sup> Zadziwiająco dobre dopasowanie pomiędzy teoriami Gansa i Goffmana jest bez wątpienia wynikiem współdzielonego przez nich dziedzictwa Durkheima. Więcej na temat zadłużenia Goffmana u Durkheima zobacz: R. Collins, *Theoretical Continuities...*; więcej na temat pozytywnej oceny Durkheima przez Gansa zobacz: tenże, *The Sacred and the Social: Defining Durkheim's Anthropological Legacy*, „Anthropoetics” 2000, 1 (<[www.anthropoetics.ucla.edu/ap0601/durkheim.htm](http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0601/durkheim.htm)> [17.09.2012]).

<sup>22</sup> Więcej na ten temat zobacz: R. Collins, *Theoretical Continuities...*, s. 59-60.

<sup>23</sup> E. Goffman, *Analiza ramowa...*, s. 5.

<sup>24</sup> Por. E. Goffmann, *Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006, zwł. rozdział *Okazywanie szacunku i autoprezentacja*, s. 47-96.

ma, ale sam człowiek uparcie pozostaje istotą boską o wielkim znaczeniu<sup>25</sup>. Innymi słowy, społeczeństwo jest spajane przez indywidualne podmioty, które posługują się ramami w ten sposób, że jednocześnie umocniają swój własny „boski” status i utrzymują w mocy *decorum*, niezbędne do tego, by inni mogli postępować tak samo. Wątek Durkheimowski, sugerujący, że pierwotna lub archaiczna religia ma raczej funkcję społeczną niż poznawczą, i że podstawy działania świeckiego społeczeństwa są koniec końców religijne, pojawia się eksplicytnie u takich myślicieli monistycznych, jak Gans i Sloterdijk oraz implicytnie w wielu narracjach performatystycznych<sup>26</sup>.

Cytując Goffmana, nie chcę sugerować, że performatystyczne fabuły są bardziej realistyczne czy socjologicznie prawdziwe niż fabuły postmodernistyczne. Jednakże fabuły performatystyczne bardzo często koncentrują się na wyłamaniach z ramy, które prowadzą do deifikacji podmiotu albo w transcendentnym, literalnym sensie (jak w *American Beauty*), albo w sensie bardziej figuratywnym, społecznym. Ciekawym przykładem drugiej sytuacji jest *Festen*, film Thomasa Vinterberga z grupy Dogma 95, w którym główny bohater narusza ramę rodzinnego spotkania, oskarżając ojca o to, że molestował go w dzieciństwie. Jego ofiara z samego siebie – tj. zajęcie miejsca w centrum uwagi i wielokrotne doprowadzanie do wyrzucenia z rodzinnej uroczystości – ostatecznie przeciąga innych członków rodziny na jego stronę. Ojciec, od tego momentu zdemonizowany, zostaje na stałe wykluczony z rodzinnego kręgu<sup>27</sup>. Przypadki owe demonstrują to, co nazywam *performance’em narracyjnym*: oznacza on zdolność podmiotu do wyjścia poza ramę, zwykle na skutek przebicia się przez nią w jakimś momencie i/lub odwrócenia jej podstawowych wyznaczników (w *Festen* syn nie zastępuje ojca w centrum władzy; po wy-

<sup>25</sup> Tamże, s. 95.

<sup>26</sup> Fundowana na wzajemnie podtrzymujących się przewidywaniach tradycja Durkheimowska jest przekleństwem dla rygorystycznych dekonstrukcjonistów, jak i dla innych szczepów poststrukturalizmu czerpiących z Nietzscheańskiej filozofii obalania iluzji. Przewidywania Durkheimowskie zostały sparodiowane przez Derridę – poprzez krytykę *Daru* (*The Gift*) Marcela Maussa – w drugim rozdziale jego *Given Time, 1: Counterfeit Money* (University of Chicago Press, Chicago 1992). Por. również omówienie, w jaki sposób Jean-Luc Marion dokonuje odwrócenia owej krytyki w rozdziale piątym niniejszej książki (s. 178-182).

<sup>27</sup> Według Girardowskiego mechanizmu kozła ofiarnego, społeczność rozładuje swe mimetycznie wytworzone napięcie poprzez lincz arbitralnie wybranej ofiary, która następnie zostaje ubóstwiona jako zbawca danej grupy. W przypadku *Festen* mechanizm kozła ofiarnego ma źródło w większym stopniu w moralności niż w czystej energii, ponieważ usunięcie ojca jest usprawiedliwione. Tutaj, tak samo jak w wielu innych sytuacjach w performatyzmie, archaiczna albo źródłowa scena powraca wyposażona w skonstruowane, współczesne, racjonalne uzasadnienie.

kluczeniu patriarchy pozostaje na peryferiach swojej rodziny). Dobra, formalna definicja performance'u w performatyzmie głosi, że *za pomocą środków estetycznych pokazuje on możliwość przekroczenia warunków danej ramy* (albo w „realistycznym”, społecznym, psychologicznym trybie, albo w trybie fantastycznym, nadnaturalnym).

W tym momencie sprawny dekonstrukcjonista wtrąciłby, że skoro tak, to ostatecznym potwierdzeniem dzieła performatystycznego byłaby jego zdolność do przekroczenia samego siebie, tj. do stania się czymś zupełnie innym od tego, czym było na początku. Z czysto epistemologicznego punktu widzenia to zastrzeżenie jest nie do obalenia. Ale nie trafia w sedno sprawy. Dzieje się tak, ponieważ nowa epoka działa przede wszystkim na płaszczyźnie estetycznej i tożsamościowej tak, by wywołać postawę pięknej wiary, nie zaś na płaszczyźnie poznawczej, krytycznej. Jeśli performance się uda, czytelnik również mniej lub bardziej mimowolnie się z nim utożsamia – nawet jeśli pozostanie nieufny w stosunku do jego podstawowych przesłanek. Czytelnik jest „ramowany” w taki sposób, by wiara zwyciężyła rozum.

## Teistyczne fabuły

W odróżnieniu od postmodernizmu, który kładzie nacisk na nieustanne przekraczanie nieszczelnych, stale się przesuwających granic, performatyzm skupia się na wychodzeniu poza narzucone ramy, dlatego przybiera wyraźnie *teistyczną* formę. Podstawowa fabuła jest wspólna dla wszystkich teistycznych teologii i zasadza się na tym, że spersonifikowany, męski stwórca tworzy ramę (świat), wewnątrz której umieszcza niższe od siebie istoty stworzone na jego podobieństwo. Ich zadaniem jest natomiast wyjście poza ramę, powrót i zjednoczenie się ze stwórcą poprzez naśladowanie jego doskonałości w jakiś określony sposób. Deizm przeciwnie, sugeruje, że nastąpił rozpad jakiegoś jednolitego źródła, które w rezultacie generuje znaki, a istoty ludzkie muszą prześledzić drogę ich śladów aż do początku. Podstawowa struktura fabularna zakłada śledzenie znaków w ich żeńskiej bezkształtności, a nie naśladowanie transcendentnej postaci ojca albo fallusa. Nie chcę ponownie angażować się w wielokrotnie już przeprowadzane porównanie między postmodernizmem/poststrukturalizmem a gnostycyzmem lub Kabałą. Chciałbym się raczej skupić na tym, jak nowa monistyczna estetyka odnawia teistyczne mity i przetwarza je we współczesnych realiach. W pierwszej kolejności podlegają one, podobnie jak inne tego typu performatystyczne zawłaszczenia, logice estetycznego, autorskiego imperatywu, a dopiero później (jeśli w ogóle) dogmatycznemu źródłu. Performatyzm to estetyczna reak-

cja na deistyczną stronniczość postmodernizmu, a nie spotkanie starych znajomych po latach.

Jako że istnieje niezliczona liczba wariantów zasadniczej teistycznej fabuły, ograniczę swoje uwagi do pięciu wzorców, które pojawiały się regularnie w ciągu kilku ostatnich lat: *zabawy w Boga*, *ucieczki z ramy*, *powrotu do ojca*, *przekroczenia przez samopoświęcenie* i *udoskonalania siebie*. Owe konstrukcje fabularne są prawie zawsze ironiczne, w tym sensie, że łączą archaiczny mit teizmu ze współczesnymi, świeckimi wtrętami, które słabo rymują się z ogólnie uznanym dogmatem. Performatyzm, innymi słowy, tworzy wtórny, motywowany estetycznie dogmat i przetwarza go w zewnętrzną ramę danego dzieła. Mimo że ironia owego dogmatu jest zawsze widoczna – jego dogmatyzm jest zawsze wykreowany, sztuczny i sprzeczny z tradycją – on sam nie ulega osłabieniu ani nie „skreśla się” z powodu owej sprzeczności. Raczej, jak wskazałem wcześniej, wciąga widza lub czytelnika na powrót do samego dzieła, do scen wewnętrznych, które z kolei tworzą tautologiczne spięcie [*lock*] lub więź [*bind*] z ustaloną zewnętrzną przesłanką. Różnica między dziełami postmodernistycznymi a performatystycznymi nie polega na tym, że jedne są ironiczne, a drugie nie. Rzecz raczej w tym, że ironia performatystyczna jest wewnętrzna, sceniczna i ma charakter kolisty: podtrzymuje skupienie odbiorcy na ustalonej, „dogmatycznie” zdefiniowanej rozbieżności, nie wrzuca natomiast w nieskończony regres fałszywych przeświadczeń zawsze nie w porę na temat tego, co dzieje się wewnątrz i wokół dzieła.

Jeżeli chodzi o fabułę, *zabawa w Boga* jest prawdopodobnie najbardziej bezpośrednim sposobem naśladowania transcendentnego, spersonifikowanego źródła. Świetnym przykładem jest film *Amelia*, gdzie tytułowa bohaterka aranżuje drobne zdarzenia, które pomagają nieszczęśliwym ludziom zmienić swoje życie na lepsze (albo, w jednym przypadku, ukarać despotycznego dręczyciela). W przeciwieństwie do tego, czego można oczekiwać na podstawie tradycji religijnej, działanie owo nie popycha Amelii do aktów pychy bądź nadużywania władzy. Wręcz przeciwnie: mimo że za pośrednictwem swych pułapeczek pomaga innym, sama nie jest w stanie znaleźć prawdziwej miłości. Dopiero gdy przyjaciele i współpracownicy w sekrecie stosują taktykę Amelii wobec niej samej, udaje jej się zejść z monistycznym Tym Jedynym (którego hobby polega na scalaniu poszarpanych reprezentacji – skleja zdjęcia podarte i wyrzucone przez ludzi korzystających z automatów fotograficznych na dworcach). Innymi słowy, *zabawa w Boga* zadziałała dopiero wtedy, gdy grupa zaczęła naśladować teistyczną stworzycielkę i skierowała ku niej jej własną strategię. Teistyczna, czynna rola jest uzależniona od jej zaakceptowania i ponownej aplikacji przez społeczny kolektyw.

Podstawowy problem zabawy w Boga – nawet będąc samozwańczym stwórcą nie da się uszczęśliwić ani siebie, ani innych za pomocą „niech się stanie” – został obszernie przedstawiony w filmie Larsa von Triera *Idioci*. Mieszkająca w komunie grupa młodych Duńczyków chodzi po mieście i udaje pracowników socjalnych opiekujących się opóźnionymi umysłowo pacjentami. Z początku ich wycieczki mają jedynie obnażyć próżność i niepewność mieszczańskiej egzystencji przez działanie przeciwko elementarnym społecznym zasadom *decorum* – narzędzie fabularne, które w dalszym ciągu całkowicie pasuje do postmodernistycznego przedkładania krytycznej symulacji nad pełne zadowolenia projekcje na temat tego, co „prawdziwe”. Jednak wraz z rozwojem akcji staje się jasne, że prawdziwym zamierzeniem grupy jest rodzaj radykalnej autoterapii. Ostatecznym celem głoszonym przez ich mesjanistycznego lidera nie jest szokowanie zupełnie obcych ludzi przez symulowanie upośledzenia umysłowego w najbardziej krępujących momentach – by tym samym po prostu potwierdzić własną inność – lecz robienie tego we *własnym* rodzinnym i społecznym kręgu. Koniec końców, jedynym członkiem grupy, któremu udaje się tego dokonać, jest nieśmiała, niepewna siebie młoda kobieta, która właśnie utraciła dziecko. Śliniąc się jak opóźnione w rozwoju dziecko na kawie u swoich sztywnych, nieczułych krewnych, tworzy ostensywny znak solidarności ze zmarłym niemowlęciem i jednocześnie zrywa z emocjonalną obojętnością swej nieznośnej, mieszczańskiej rodziny. O performatystycznym charakterze dzieła decyduje ów transcendentny performance narracyjny, a nie teistyczny imperatyw sam w sobie.

Innym dobrze utrwalonym teistycznym narzędziem fabularnym jest *ucieczka z ramy*, analogiczna wobec zadania, jakie monoteistyczny Bóg stawia przed ludźmi uwięzionymi w stworzonym przez niego świecie. Dziełem, które sytuuje się najbliżej wobec tego archetypu, jest niewątpliwie kultowy kanadyjski film *Cube*: siedmioro ludzi z niewiadomego powodu trafia do olbrzymiego labiryntu z sześcianów, skąd muszą się wydostać, zanim umrą z głodu. Jedyna osoba, której się to udaje jest, co znaczące, autystyczna; będąc kimś dysfunkcyjnym ze społecznego punktu widzenia, jednocześnie ma najbardziej niewzruszone poczucie własnego ja. (Pozytywne zredukowanie podmiotu do niewielkiego, nienaruszalnego jądra osobowości jest w postmodernizmie niemożliwe; w postmodernizmie podmiot może doświadczać samego siebie tylko w kategoriach *innych* znaków, ustanawianych przez bezkresnie oddalającego się symbolicznego Innego.) To wszechobecne narzędzie fabularne łączące transcendencję i przewyżczanie przestrzeni zamkniętej można znaleźć w wielu innych dziełach, które zostaną szczegółowo omówione w dalszej części książki. Są wśród nich *Azyl* i *Rosyjska Arka* (rozdział trzeci), jak również *Życie Pi* Yanna Martela i opowiadanie Olgi Tokarczuk *Numery* (rozdział drugi).



Silniej spersonifikowanym, określonym genderowo wariantem tego samego mitu jest fabuła obejmująca *powrót do Ojca* (lub czasem do *Matki*<sup>28</sup>). W performatyzmie z reguły mamy do czynienia z wyraźnie skonstruowanymi relacjami ojciec – syn, opartymi na równości lub odwróceniu sił, nie zaś z opresyjnym, fallicznym panowaniem Ojca, jak u Lacana i jego feministycznych interpretatorów. Najbardziej godnym uwagi przykładem skonstruowanego powrotu jest filmowa wersja *Wbrew regułom*, gdzie figura ojca, dra Larcha, wykorzystuje stanowisko dyrektora sierocińca, by z jednego ze swych podopiecznych – Homera Wellsa, uczynić namiastkę własnego syna. Obaj muszą się zmierzyć z typowym teistycznym dylematem – syn uważa, że dokonywanie aborcji przez dra Larcha to zabawa w Boga w negatywnym tego słowa znaczeniu. Jednakowoż do pojednania bohaterów dochodzi w momencie, gdy Homer sam zmuszony jest wejść w rolę Boga i dokonać wyboru między aborcją a zgodą na narodziny dziecka z kazirodczego związku. Wyposażony w fałszywe CV spreparowane przez zmarłego w międzyczasie dra Larcha, Homer dopełnia cykl i wraca, by kierować sierocińcem jako nowy, dobroczynny stwórciel/niszczyciel.

Pozytywna wymiana władzy między ojcami i synami widoczna jest również w *Simple Stories* Inga Schulzego (patrz rozdział II) oraz w filmach, takich jak *Festen* i *American Beauty*. W ostatnim z nich rzeczywistą figurą ojca okazuje się Ricky Fitts, którego naśladują i Lester, i Pułkownik Fitts (Lester uważa handlującego narkotykami Ricky'ego za swojego idola hedonizmu, Pułkownik próbuje naśladować rzekomy romans swojego syna z Lesterem). W fikcyjnym świecie filmu obie te projekcje są psychologicznie fałszywe, ale skupiają się na czymś metafizycznie prawdziwym: Ricky, mimo cynicznych zainteresowań, jest swego rodzaju żywą bramą do Boga i do piękna. Jak sam mówi, mając na myśli swój film ze zmarłą bezdomną kobietą: „Kiedy widzisz coś takiego, to tak, jakby przez chwilę Bóg patrzył dokładnie na ciebie. I jeśli jesteś uważny, ty też możesz spojrzeć prosto na niego”. A tym, co widzi, kiedy spogląda prosto na niego, jest „piękno”. Najwyraźniej działa tutaj elementarny metafizyczny optymizm, który sugeruje, że synowie zawsze mają możliwość odwrócenia pozycji relatywnej słabości względem swoich ojców bądź Ojca. Możliwość spojrzenia na Boga, jaką dysponuje Ricky, byłaby nie do pomyślenia w świecie Lacana lub Foucaulta, u których Spojrzenie panoptycznego wzroku nie może zostać odwzajemnione w żaden adekwatny, a co dopiero estetycznie satysfakcjonujący sposób<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Tak dzieje się w czarnej komedii *Dogma*, w której dwóch aniołów decyduje się na powrót do Bogini granej przez Alanis Morissette.

<sup>29</sup> Por. klasyczne komentarze: J. Lacan, *The Split between the Eye and the Gaze*, [w:] *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Norton, New York 1981), s. 67-78

Innym ważnym performatystycznym motywem fabularnym jest *przekroczenie przez samopoświęcenie*. W postmodernizmie ofiarą jest zawsze inny – zepchnięty na margines hegemonicznego, opresyjnego centrum. Ofiara mniej lub bardziej automatycznie zyskuje moralną i epistemologiczną wyższość z uwagi na jej zdecentralizowany, labilny status i fakt, że jest prawie bezbronnym celem wszystkich nacisków, jakie centrum na nią wywiera<sup>30</sup>. W performatyzmie ofiary na powrót zajmują pozycję *centralną*; to znaczy, skupiamy się na nich jako na obiektach pozytywnej identyfikacji, a nie jako na oznakach bezkresnie oddalających się odmienności i oporu. Tutaj, podobnie jak w innych miejscach nowego monizmu, ponowna centralizacja sama jest ekscentrycznym ruchem, który wyraźnie nie pasuje do religijnej tradycji.

Dwoma najbardziej radykalnymi wyrazicielami mechanizmu centralizacji ofiary są reżyserzy z grupy Dogma 95 – Lars von Trier i Thomas Vinterberg. W *Festen* Vinterberga samobójstwo siostry bohatera motywuje jego własny, mniej drastyczny akt wystawienia się na publiczne ośmieszenie. Tym samym nieobecna, absolutna ofiara raz jeszcze powraca do centrum w taki sposób, że jej poświęcenie staje się przedmiotem negocjacji wewnątrz wspólnoty, co pozwala na usunięcie z centrum moralnie zdeprawowanego patriarchy. W ten sposób tradycyjna rola Chrystusa jako mediatora – dla jasności, bohater ma na imię Christian – ulega rozszerzeniu i obejmuje jedność mężczyzny i kobiety dążących do wspólnego celu, którym jest usunięcie niemoralnego, opartego na wyzysku centrum. Podobnie prawie każdy film nakręcony przez Larsa von Triera skupia się na dokonanym przez kobietę akcie samopoświęcenia. Najbardziej drastycznym przykładem jest jego autorski wyciskacz łez *Tańcząc w ciemnościach*, gdzie w umyślnie autorytarny sposób jesteśmy zmuszeni utożsamiać się z finalną, ofiarniczą transakcją bohaterki, która sprzedaje własne życie, by uratować wzrok syna. Kompletnego odwrócenia w konstrukcji fabuły dokonuje również dogmatyczny film von Triera *Dogville*, w którym prześladowanej kobiecie udaje się powrócić do ojcowskiego centrum przestępczej władzy i zareagować poprzez niezwłoczne wyeliminowanie jej oprawców, aż po ostatniego mężczyznę, kobietę i dziecko.

Podobnie jak w przypadku relacji ojciec – syn, performatyzm sugeruje *odwracalność* pozycji centralnej i peryferyjnej albo ofiary i oprawcy, co nie jest możliwe w postmodernizmie, gdzie odmiennosc powoduje prześladowanie, a prześladowanie jeszcze większą odmiennosc (i gdzie niko-

i M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, zwłaszcza *Panoptyzm*, s. 191-220.

<sup>30</sup> Por. neokonserwatywną krytykę Erica Gansa tego, co nazywa on „polityką ofiarniczą”, np. w „Chronicle” No. 257, „Our Neo-Victimary Era” [„Nasza Neoofiarnicza epoka”], 2 marca 2002 (<[www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw257.htm](http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw257.htm)> [17.09.2012]).

mu przy zdrowych zmysłach nie przysłoby do głowy identyfikować się z „hegemonicznym” centrum). Ogólnie rzecz biorąc, performatyzm nie jest mniej krytyczny wobec nadużyć władzy w centrum niż postmodernizm. Dostrzega on jednak *utożsamiającą* wartość ofiarnej centralizacji, zupełnie obcą etosowi postmodernizmu, dla którego prawdziwie moralne pozycje mogą być ustalane jedynie w ruchu i na peryferiach porządku społecznego. Performatyzm, przeciwnie, dopuszcza centralizację, która ustanawia bliskość między ofiarami i oprawcami oraz pozwala na to, by także i oprawcy stali się obiektami identyfikacji dla czytelników lub widzów. W rozdziale drugim zajmę się powieścią *Hotel świat* Ali Smith, typowym postmodernistycznym scenariuszem skupiającym się na ofierze oraz jego performatystycznym przeciwieństwem, opowiadaniem *Numery* Olgi Tokarczuk. W ramach omówienia *Lektora* Bernharda Schlinka zbadam również problemy moralne związane z ramowaną relacją erotyczną między ofiarą a oprawcą.

Fabuły performatystyczne niekoniecznie muszą być osadzone w zachodnich, monoteistycznych mitach. W dziełach wykorzystujących wschodnią filozofię i religię wzorzec fabularny to *udoskonalanie siebie*, zwykle w sensie jednoczenia się z ożywioną naturą lub osiągnięcia czy zbliżania się do Nirwany. Najbardziej wprost pojawia się on w filmie Jima Jarmuscha *Ghost Dog* i powieści Wiktora Pielewina *Mały palec Buddy*, która jest dziś zapewne najważniejszym dziełem beletrystycznym w postsowieckiej Rosji. W filmie *Ghost Dog* tytułowy bohater, czarny mieszkaniec getta, ściśle przestrzega samurajskiego prawa *Hagakure*, które nakazuje całkowite posłuszeństwo „mistrzowi”; w tym wypadku, okoliczności zmuszają go, by służył podrzędnemu członkowi mafijnej rodziny jako płatny zabójca. Nawet po tym, jak został zdradzony przez swoich mafijnych pracodawców (których następnie systematycznie eliminuje), jego surowy kodeks honorowy nie pozwala mu zdradzić swego „mistrza”. Ten ostatecznie zastrzeli go, nie napotykając na żaden opór ze strony bohatera. Jednakowoż zanim umyślnie się poświęci, *Ghost Dog* zdoła jeszcze przekazać swój kodeks honorowy małej dziewczynce, która prawdopodobnie będzie go przestrzegać w mniej brutalny sposób. *Ghost Dog* może się rozwijać tylko w obrębie rygorystycznie obramowanego ja, które dobrowolnie porzuca, gdy jego możliwości zostały wyczerpane. Świadome samopoświęcenie bohatera przyspiesza udoskonalenie świata jako całości<sup>31</sup>. Na końcu powieści Pielewina, przeciwnie, bohater i jego pomocnik opuszczają groteskowy, dualistycznie ukształtowany świat i natychmiast osiągają nirwanę (rozwiązanie fabuły powtarzane w innych dziełach tego autora).

<sup>31</sup> Pod koniec filmu wśród jego lektur znajdzie się *Frankenstein*, co sugeruje, iż zdaje on sobie sprawę z własnej potworności.

Wielu czytelników decyduje się ignorować te autorytatywne monistyczne rozwiązania i traktuje jego powieści jako praktykowanie nierozstrzygalnej postmodernistycznej ironii. Wydaje się jednak, że autor całkiem serio pragnie zmusić czytelników do przyjęcia buddyjskiej mentalności – nawet jeśli czyni to tylko wewnątrz estetycznej ramy, która flirtuje z możliwością nawrócenia czytelników w realnym życiu.

## Teistyczna narracja

Z uwagi na swą dogmatyczną postawę narracje performatystyczne tworzą pewne dziwne konfiguracje, które wyróżniają się zarówno na tle tradycyjnych, jak i postmodernistycznych technik narracyjnych. Jednym z najciekawszych narzędzi tego typu jest pierwszoosobowa narracja auktorialna [*first-person authorial narration*], „niemożliwe” narzędzie, za pomocą którego narrator, wyposażony w zdolności podobne do tych, jakimi dysponuje wszechmocny, wszechwiedzący autor, zazwyczaj w kolisty lub tautologiczny sposób narzuca nam swój własny, autorytatywny punkt widzenia<sup>32</sup>. Pierwszorzędny przykład takiego działania znajdziemy w strukturze narracyjnej *American Beauty*. Na początku filmu widzimy z lotu ptaka małe miasteczko i słyszymy oddalony, niemal medytacyjny głos: „Nazywam się Lester Burnham. To moja dzielnica. To moja ulica. To... moje życie. Mam czterdzieści dwa lata. Za niecały rok umrę”. W momencie, gdy zaczyna się pierwsza scena filmu, głos Lestera dodaje: „Oczywiście jeszcze o tym nie wiem”. Spokój Lestera możliwy jest dzięki holizmowi ramy narracyjnej, która jest niepomna różnicy między autorem wewnętrznym [*implicit author*] a bohaterem – i tym samym śmierci.

Tym sposobem nawet usunięcie albo destrukcja bohaterów służą umocnieniu całości. Lester, po tym jak zostaje zamordowany przez Pułkownika Fittsa, rozpuszcza się w auktorialnej ramie, skąd wyłania się, by z osobistej perspektywy rozpocząć opowieść, w której znów zostanie zamordowany. Sam akt prowadzenia narracji staje się kolistym, zamkniętym aktem wiary, który nie może zostać poddany metafizycznej krytyce czy dekonstrukcji, bez zniszczenia istoty samego dzieła (*Życie Pi*, które omawiam obszernie w rozdziale drugim, jak również *Atonement*

---

<sup>32</sup> Tu i w innych miejscach wykorzystuję terminologię narratologiczną opracowaną przez Franza Stanzla w *A Theory of Narrative* (Cambridge University Press, Cambridge 1984). Stanzelowska opozycja auktorialny/personalny doskonale pasuje do opisu homologicznych relacji pomiędzy teistycznym (auktorialnym) stworzycielem/stworzycielką a jego lub jej ludzkimi (personalnymi) stworzeniami. Sam Stanzel wyklucza pierwszoosobową narrację auktorialną z jego dobrze znanego trójdzielnego schematu topologicznego.

Iana McEwana mają podobną strukturę<sup>33</sup>). Narracja skonstruowana jest tak, by widz musiał transcendować własne niedowierzanie i przyjąć przedstawiony przez film performance jako rodzaj estetycznie wynegocjowanego apriori. Owo przekształcenie procesu oglądania albo lektury w mimowolny akt wiary kontrastuje wyraźnie z postmodernistycznym trybem wirtualności, w którym obserwator nie może uwierzyć w *nic*, ponieważ ontologiczne wyznaczniki, takie jak autor, narrator i bohater rozpuściły się w nieprzeniknionej sieci paradoksalnych przypisań i odsyłaczy (jak to ma miejsce w przypadku nieszczęsnego prywatnego detektywa Quinna w filmie Paula Austera *City of Glass*).

Przyjmując perspektywę czytelniczey recepcji, narracje performatywne muszą tworzyć żelazny konstrukt tak, aby czytelnik nie mógł zniszczyć wewnętrznego spięcia czy dopasowania, nie niszcząc tym samym dzieła jako całości. Innymi słowy, performatywna narracja *zmusza do* opowiedzenia się za konkretną postawą wobec tekstu, podczas gdy nie mniej manipulatorski postmodernistyczny chwyt nierozstrzygalności *odracza* jej przyjęcie. W performatyzmie mistrzem tej „idiotoodpornej” formy narracyjnej jest Wiktor Pielewin, który z zapałem wrabia czytelników w przyjmowanie buddyjskich, jak się okazuje, postaw, zmuszając ich do przekroczenia codziennej, świeckiej mentalności. Najbardziej podstępna z nich jest prawdopodobnie (jak dotąd nieprzetłumaczone [na angielski – dop. tłum.] opowiadanie *Tambourine of the Lower World* [*Tamburyno Dolnego Świata*]<sup>34</sup>. Czytelnik, w trakcie rozwlekłego monologu na temat Brezniewa, promieni światła, luster i śmierci, zachęcany jest do zapamiętania zawartej w tytule osobliwej frazy. Na końcu opowieści narrator wyjawia, że skonstruował pryzmat, uruchamiany przez to właśnie zdanie, który kieruje na czytelnika mentalny promień śmierci; wiązkę można jednak dezaktywować, wysyłając 1000 dolarów pod podejrzenie brzmiący adres. Tych, którzy traktują tę groźbę jako żart, zachęca się, by „podzielili swój czas na godziny i spróbowali nie myśleć o wyrażeniu «tamburyno dolnego świata» przez dokładnie sześćdziesiąt sekund”<sup>35</sup>. Tak samo jak w większości innych opowiadań, Pielewin zmusza czytelnika, by mimowolnie przystąpił do buddyjskiego projektu całkowitego przekroczenia materialnego świata. Co więcej, opowiadanie wskazuje na niemożność zapomnienia myślowego obrazu czy projekcji po tym, jak została obramowana w przeciągu krótkiego odcinka czasowego.

<sup>33</sup> Omawiam krótko *Atonement* w: „Originary Aesthetics and the End of Postmodernism”, *The Originary Hypothesis: a Minimal Proposal for Humanistic Inquiry*, red. A. Katz (Davies Group, Aurora, Colorado 2007), s. 59-82.

<sup>34</sup> V. Pelevin, *Buben nizhnego mira*, [w:] *Sochineniya w dvukh tomakh. Tom I. Buben Nizhnego Mira* (Terra, Moscow 1996), s. 362-366.

<sup>35</sup> Przekład na podstawie tekstu angielskiego – przyp. tłum.

Wielu czytelników nadal uważa Pielewina za postmodernistę, z uwagi na jego narracyjną swawolę i satyryczne ciosy pod adresem postsowieckiego społeczeństwa. Czytelnicy nie ufają również pobudkom rzeczywistego autora, który bez wątplenia dopuszcza się automistyfikacji. Jednak mnóstwo opowiadań – również tych „poważnych”, jak jego *Ontologia dzieciństwa*<sup>36</sup> – nie pozostawia wątpliwości, że autor nieustannie dąży do osiągnięcia buddyjskiej autoanihilacji, nie zaś do wiecznego regresu podmiotowości właściwego postmodernizmowi. Tak więc w opowiadaniu *Samotnik i sześciopalczy*<sup>37</sup> bierzemy udział w serii mistycznych dialogów odnoszących się do życia w miejscu, które przypomina ponury obóz jeniecki. Pod koniec opowieści odkrywamy jednak, że dwaj główni bohaterowie to kurczaki, którym ostatecznie udaje się „transcendować” zagrodę dzięki nauce latania. Tutaj, podobnie jak w wielu innych przypadkach w performatyzmie, jesteśmy zmuszeni do przyjęcia nadrzędnej, teistycznej perspektywy w stosunku do „niższych” postaci. Jawna zdolność transcendowania, którą przejawiają owe niższe postaci, jest następnie kierowana ku nam jako performatywny nakaz: jako wyzwanie, by stać się kimś zupełnie innym od tego, kim jesteśmy teraz. (To narzędzie można znaleźć w *American Beauty*, jak również w filmie *Człowiek, którego nie było* braci Coen, któremu przyjrzą się szczegółowo w rozdziale trzecim).

Naturalnie nie wszystkie narracje performatystyczne opierają się na tego rodzaju jednorazowych trikach, które przypisują narratorom, bohaterom i tekstom niemożliwe akty transcendowania [*acts of transcendence*]. Jednak nawet w dziełach „realistycznych” możemy zauważyć, że pierwszoosobowi narratorzy i centralni, słabi bohaterowie wraz z biegiem opowieści zostają często obdarzani coraz większą dozą autorskiej władzy – zdarzenie, które pozostaje w jaskrawej sprzeczności z tendencją postmodernistycznych bohaterów do rozpadania, dzielenia i rozpuszczania się w zewnętrznych kontekstach (oraz z tendencją usytuowań autorskich, które robią to samo). Jako że analiza motywowanej psychologicznie narracji w performatyzmie wymaga starannego namysłu nad rozwojem postaci w ogóle, bardziej szczegółowo zajmę się problemem auktorialnego umacniania „słabych” postaci, omawiając konkretne dzieła literackie, w szczególności *Simple Stories* Inga Schulzego i *Lektora* Bernharda Schlinka, jak również *Numery* Olgi Tokarczuk (rozdział drugi).

<sup>36</sup> W. Pelewin, *Ontologia dzieciństwa*, [w:] tenże, *Kryształowy świat*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2008, s. 109-123.

<sup>37</sup> Wydanie polskie: W. Pielewin, *Samotnik i sześciopalczy*, [w:] tenże, *Omon Ra i inne opowieści*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2007, s. 243-299 – przyp. tłum.

## Teistyczny akt stworzenia w architekturze i sztukach wizualnych

Tryb teistyczny obecny jest nie tylko w narracji – objawia się wyraźnie również w strukturach architektonicznych sugerujących działanie wszechmocnej ręki wyższej istoty – tutaj architekt raczej bawi się w Boga, a nie w chowanego, jak to miało miejsce w postmodernizmie. Podobnie jak w przypadku narracji performatystycznej, podstawowym celem tego nowego typu architektury jest wywołanie w oglądającym wykreowanego czy też sztucznego doświadczenia transcendencji. Ma on czuć działanie potężnej, nadludzkiej ręki architekta, a nie (jak w postmodernizmie) zastanawiać się nad wewnętrzną grą znajomych form ornamentacyjnych, czy (jak w modernizmie) ulec przemianie dzięki jakiejś nieodpartej zasadzie funkcjonalnej. Wyróżniłem co najmniej dziewięć różnych narzędzi, których nowa architektura używa, by odcisnąć na oglądającym owo wzniosłe poczucie transcendencji; zostaną one szczegółowo omówione w rozdziale czwartym. Jak na razie wystarczy zauważyć, że większość z nich da się podciągnąć pod pojęcie „transcendentalnego [*transcendent*] funkcjonalizmu” albo „transcendentalnego ornamentalizmu”. Architektura performatystyczna czerpie jednostkowe cechy i formy przestrzenne znane już z historii architektury i używa ich, podkreślając nie tyle ironiczną wiedzę o tym, co nierozstrzygalne, ile raczej możliwość niemożliwego. Dlatego w nowej architekturze części budynku mogą być ruchome (statyczne stają się dynamiczne), trójkątne konstrukcje są pochylone (stabilne stają się niestabilne), szklana, czysto ozdobna fasada zostaje umieszczona przed prawdziwą fasadą (solidna ściana dematerializuje się) albo pojawiają się jajowate czy owalne kształty (sugerujące raczej niedoskonałą, źródłową całość, nie zaś sztywną, geometryczną funkcjonalność). Duże bloki mogą być wykrojone z budynku (sugerując działanie teistycznego stwórcy), a puste ramy mogą implikować akt teistycznej konstrukcji jako taki, jednocześnie przekraczając opozycję wnętrza i zewnątrz. Zamiast ironii i gry zostajemy skonfrontowani z „nasyconym”, paradoksalnym doświadczeniem wzniosłości i piękna, które zmusza nas do zmiany intuicyjnej percepcji pozornie zwyczajnych „danych”<sup>38</sup>. Może się wydawać, że budynki tego rodzaju wskazują, kierują czy zawalają się na użytkowników lub w jakiś inny sposób im zagrażają, nawet jeśli sugerują możliwość działania transcendentnej, niezrozumiałej siły. Proste, już nie rygorystycznie geometryczne formy, takie jak kształty owalne lub cytrynowate, sugerują źródłową harmonię i piękno, nie zaś funkcjonalny,

<sup>38</sup> Więcej o tych pojęciach używanych przez Jeana-Luca Mariona por. rozdział 5, s. 175-193.

matematycznie narzucony rygor. Można powiedzieć, że owe formy *dokonyują performance'u* w tym sensie, że skłaniają nas do doświadczania wzniosłych uczuć, używając jawnie wykreowanych, sztucznych środków. Owa wzniosłość ma z kolei charakter *postmetafizyczny*; stanowi rezultat specyficznie estetycznych, sztucznych strategii i nie musi mieć konkretnych teologicznych aspiracji.

W dziedzinie sztuk wizualnych performatyzm rozwinął się w reakcji na konceptualizm [*concept art*] i to, co zwykle określa się mianem antyszuki, prądy, które zdominowały sztukę od lat siedemdziesiątych aż do lat dziewięćdziesiątych. Podobnie jak w przypadku performatyzmu narracyjnego, performatystyczna sztuka i fotografia obramowują wizualnie koncept i kontekst, zmuszając widzów do akceptacji wewnętrznych danych konkretnego dzieła. W przeciwieństwie do modernizmu, gdzie pewne właściwości, jak płaszczyzna, abstrakcja czy redukcja, były uważane za kluczowe sposoby wyrażenia piękna, w performatyzmie wewnętrzne dane są konstruktami, których nie da się sprowadzić do żadnych istotowych właściwości. Owe konstrukty są z kolei narzucane widzowi tak, by nie miał wyboru i musiał zaakceptować ich autonomię wobec kontekstu, czyli, mówiąc inaczej, ich estetyczność. Zamknięte, obsesyjno-kompulsywne nagie performances Vanessy Beecroft, fotografie sugestywnych kartonowych wnętrz Thomasa Demanda, obrazy Neo Raucha o wartkiej akcji, lecz dziwnie niezrozumiałe – wszystkie cechują się tym samym podstawowym nastawieniem do rzeczywistości. Przestrzeń wewnętrzna obrazu/zdjęcia/performance'u tworzy nowy sposób widzenia czy przeżywania świata, który początkowo może być doświadczany tylko w kategoriach estetycznego wnętrza-konstruktu. Jeśli owa wewnętrzność zostanie zaakceptowana przez widza, może być przeniesiona z powrotem na zewnętrzny, otaczający ją kontekst. Zatem to wnętrze determinuje kontekst, nie odwrotnie. Bardziej szczegółowe omówienie działania tego mechanizmu w kategoriach raczej wizualnych, a nie narracyjnych, przynosi rozdział szósty.

## Performatystyczna płęć

Performatyzm cechuje wyraźnie odmienne od tego przyjętego w postmodernizmie i poststrukturalizmie podejście do płci biologicznej i płci kulturowej. Teoria poststrukturalistyczna podkreśla oczywiście prymat skonstruowanych, zawsze nie w czas, heterogenicznych ról płciowych (płęć kulturowa) nad uprzednią, binarnie definiowaną tożsamością cielesną (płęć biologiczna). Poststrukturalizm konfrontuje nas z epistemologiczną krytyką esencjalizmu i naturalizacji, która na pierwszy rzut oka wydaje się trudna do podważenia. W tym miejscu mielibyśmy dwie moż-



liwości. Pierwsza to rozproszenie seksualności i cielesności w bezkresnym, labilnym regresie atrybucji dyskursywnych – kraina wiecznych łowów dekonstrukcji i postfeminizmu. Druga to dokładne określenie tego, jakie w każdym z wypadków miałyby być naturalne, uprzednie cechy seksualności, co jest zadaniem niemożliwym, zważywszy na to, że dokładnie te same znaki, których potrzebujemy, by tego dokonać, bezustannie zanieczyszczają z założenia naturalną istotę seksualności naszymi własnymi, nabytymi zawsze nie w czas kulturowymi uprzedzeniami. Pojawia się pytanie, jak możliwe jest monistyczne pojęcie seksualności, które dążyłoby do jedności [*unity*], nie stawiając warunku dokładnego dopasowania w stabilnej, heteroseksualnie ugruntowanej, binarnej opozycji między mężczyzną a kobietą.

Klucz do performatystycznej seksualności raz jeszcze tkwi w podwójnym ramowaniu, w utworzeniu sztucznej jedności, która zmusza nas do tego, byśmy na chwilę zaakceptowali zasadność specyficznych seksualnych lub erotycznych konstruktów i jednocześnie uczynili z nich centralny punkt naszego bezwiednego utożsamienia. W tym miejscu, podobnie jak wcześniej, zanim zwrócimy się ku alternatywie proponowanej przez performatyzm, warto przyjrzeć się pokrótce teorii i praktyce postmodernistycznej. W teorii postfeministycznej (np. u Judith Butler) przyjmuje się, że dominujące, heteroseksualne pole władzy projektuje swój ujednolicony, hegemoniczny nakaz na podmioty o heterogenicznej podstawie, niesprowadzalnej do prostego, binarnego modelu męskie/żeńskie. Już z powodu samej siły, jaką dysponuje hegemoniczna matryca, sprzeciw wobec takiego zaszufładowania może się przejawiać tylko w słabych, z definicji nieudanych performance'ach, które są w stanie zwrócić część represyjnej energii dominującego systemu przeciwko niemu samemu, bez rzeczywistego podawania go w wątpliwość. Prawdziwe osiągnięcie dyskursywne nie tkwi właściwie w samym performansie (który jest funkcją dominującej matrycy władzy). Znajduje się on raczej w melancholijnej, metafizycznie pesymistycznej metapozycji, która nieugięcie odnotowuje niewystarczalność symulacyjnego sprzeciwu, jednocześnie propagując go jako jedyny możliwy środek osłabiania „heteroseksualnej matrycy”. W *Hotel świat* Ali Smith, który posłuży mi za tło omówienia performatyzmu w rozdziale drugim, ta postfeministyczna metapozycja została przekształcona w główną przesłankę narracyjną dzieła.

Performatyzm, tak jak go rozumiem, to reakcja na postfeminizm w większym stopniu strategiczna niż ideologiczna. Celem performatyzmu nie jest ponowne wtłoczenie różnorodnych konstelacji genderowych w starą, dobrą, binarną płć biologiczną, lecz raczej ramowanie ich czy konstruowanie w taki sposób, by się pozytywnie wyróżniały w obrębie ramy „matrycy heteroseksualnej” (czy jakiegokolwiek innej dominującej

struktury władzy). Główną strategią, która spełnia to zadanie jest *przesuwanie innego na pozycję centrum*. Zamiast automatycznie zrównywać innego z tym, co marginalne i słabe, performatyzm wrzuca inność prosto w środek wzajemnie zazębiających się ram, które już wcześniej omawiałem. I tak oto w społecznym centrum *American Beauty* znajdujemy „dwóch Jimów” – zdrową, szczerą, szczęśliwą parę gejów, która z uwagi na swoje ugenderowanie (jednolite choć mnogie) może być kimkolwiek dla kogokolwiek (rozmawiają o hodowaniu róż z Caroline, doradzają Lesterowi w kwestii sprawności fizycznej). Krytycy zdążyli już odnotować to, w jaki sposób pozytywne przedstawienie związku gejowskiego wśród wyraźnie nieszczęśliwych małżeństw heteroseksualnych wystawia drobno-mieszczkańskie wartości na kpinę. Jednak z performatystycznego punktu widzenia ważniejsze jest podkreślenie, że dwaj Jimowie przewyciężają również gwałtowne napięcie właściwe dla tego, co Girard nazywa rywalizacją mimetyczną. Można by się spodziewać, że jako sobowtóry, o tym samym imieniu i orientacji seksualnej, dwaj Jimowie w którymś momencie sprowadzą na siebie gniew wspólnoty (według Girarda bliźnięta i sobowtóry są ucieleśnieniem mimetycznej, zaraźliwej przemocy, którą społeczeństwo musi nieustannie uśmierzać, prześladując kozły ofiarne). Jednak w tym przypadku jest wręcz odwrotnie: dwaj Jimowie stają się modelem nie tylko dla postaci, takich jak Lester czy Caroline, ale, jak się zdaje, również dla Pułkownika Fittsa. Powodzenie ich związku przedkłada obietnicę udanego „związku” Pułkownika i Lestera.

*American Beauty* bierze na warsztat toż-samość [*the sameness*] zawartą w homoseksualnej inności i czyni z niej ujednoczone centrum swego metafizycznego wszechświata. Mimesis staje się mechanizmem pozytywnym i pojednawczym, nie zaś niebezpiecznym i zmuszającym do rywalizacji. Pułkownik Fitts nie morduje Lestera z powodu rywalizacji mimetycznej z kimś innym; zabija, ponieważ jest rozczarowanym kochankiem – oto najbardziej wiarygodna okoliczność łagodząca, jaką można sobie wyobrazić w metafizycznie optymistycznym wszechświecie. Poprzez ramowanie i sytuowanie w centrum związków homoseksualnych – przydając im „boskiej”, uprzywilejowanej pozycji względem relacji heteroseksualnych – *American Beauty* proponuje świat, w którym i płeć biologiczna, i płeć kulturowa mogą zostać całkowicie przekroczone. To, czy stanie się tak kiedykolwiek w prawdziwym świecie, jest już całkowicie inną sprawą. Niemniej performance, który wskazuje na to zjawisko, sytuowany jest w centrum tak, by był widoczny dla każdego, a dokonująca się za jego przyczyną estetyczna mediacja może sprawić, że będzie strawny również dla tych, którzy w realnym życiu uważają związek dwóch osób tej samej płci za niesmaczny.

W performatyzmie sytuowanie inności w centrum nie odnosi się tylko do odgrywania ról [*role-playing*] i płci kulturowej, ale również do genita-

liów i genetyki. Zwyczajowy argument wysuwany w tej kwestii przez Butler i inne postfeministki zasadza się na uczciwym uznaniu wpływu genetyki i ciała na dyskursywnie ustaloną płć kulturową. Jednak zaraz po tym ustępstwie następuje klauzula, która skutecznie je unieważnia. Bo jeśli genetyka i ciało wpływają na dyskurs, to naszym solennym epistemologicznym obowiązkiem jest ustalenie dokładnego punktu, w którym ów wpływ się pojawia – a tego dokonać możemy tylko za pomocą jeszcze bardziej przytłaczających porcji nienaturalnego dyskursu. Teraz już można zgrabnie rozprawić się z argumentami, które przemawiają na korzyść uzasadnionego poprzez ciało albo genetykę uprzywilejowania natury nad kulturą – wystarczy wskazać na niemożność pomyślenia cielesności poza granicami ustawicznie rozrastającego się i nieokiełznanego dyskursu, który samemu się wcześniej pracowicie spiętrzało.

Performatyzm nie „poprawia” owego uprzywilejowania dyskursu przez kategorię głoszenia prymatu natury nad wychowaniem czy wzywaniem do ponownego zwrócenia się ku starej, dobrej, binarnej heteroseksualności. *Robi* natomiast co innego – ramuje cielesność (zwłaszcza cielesność definiowaną genitalnie) w taki sposób, że kwestie genetyczne i płciowe zostają umiejscowione w centrum ram narracyjnych i stają się narzędziem w służbie transcendentnego wydarzenia. Doskonałym przykładem jest raz jeszcze podstawowa struktura fabularna *American Beauty*. Lester tworzy wokół siebie hedonistyczną ramę; jej zwieńczeniem ma być uwiedzenie Angeli Hays, która z początku wydaje się po prostu zdzirowatą wersją swej homonimicznej kuzynki Lolity Haze. Jednak kiedy Lester dowiadyuje się, że Angela jest dziewczicą (i do tego bardzo niepewną siebie), powstrzymuje falliczne pożądanie, przekraczając tym samym libidalne „ja”, by stać się czymś wyższym i bardziej moralnym (można by właściwie powiedzieć, że znowu staje się dorosły). Fakt, że zaraz potem zostaje zamordowany przez Pułkownika Fittsa nie umniejsza jego dokonania. Znaczy to po prostu, że Lester nie może być jednocześnie każdym dla każdego – ten sam akt czystości, który przejawiał względem Angeli, w innym kontekście okazuje się śmiertelną zniewagą. W dziele postmodernistycznym ten rodzaj kontekstualizacji unieważniłby starania Lestera o bycie autonomicznym podmiotem. W performatyzmie jednak owa kontekstualna paradoksalność jest jawnie *transcendowana/przekraczana*. Pod koniec filmu Lester ulega deifikacji i wstępuje do wyższej, pięknej rzeczywistości, z punktu widzenia której jego multiseksualna czystość wydaje się całkowicie odpowiednim rytuałem przygotowawczym.

Hermafrodytyzm dostarcza kolejnego szybkiego sposobu na pokazanie, jak postmodernizm i performatyzm różnią się w kwestii płci biologicznej. Choć sam w sobie nie stanowi palącej kwestii społecznej,

przyciągnął uwagę tak znaczących teoretyków, jak Foucault czy Butler, ponieważ zdaje się ucieleśniać główną empiryczną przesłankę leżącą u podstaw postmodernistycznej koncepcji płci kulturowej. Mianowicie: nasza naturalna seksualność jest niczym rzut monetą, która zawsze – z powodu wrogiego zbioru enkulturowanych norm – wypada heteroseksualną stroną do góry. Foucault i Butler spierają się oczywiście, czy hermafrodytyzm Herculine Barbin to „radosny stan zawieszenia w nie-tożsamości [non-identity]”<sup>39</sup> (Foucault), czy po prostu kolejny przykład stronnicy seksualności narzuconej nieszczęsnej ofierze (Butler)<sup>40</sup>. Jednak zasadnicza idea pozostaje ta sama: z wszystkich postaci to hermafrodyta w największym stopniu zbliża się do stanu zreifikowanej inności ujawniającej arbitralność dominujących, heteroseksualnych norm<sup>41</sup>.

Ciesząca się uznaniem powieść Jeffrey’a Eugenidesa *Middlesex*<sup>42</sup> jest jak do tej pory najlepiej realizującą program performatystycznej reakcji na postmodernistyczną koncepcję hermafrodytyzmu. Eugenides, zaznajomiony z argumentami Foucaulta (a zapewne również i z Butler), zmienia układ odniesienia [frame of reference] z nierozstrzygalnej, nieredukowalnej odmienności na rozstrzygalną, choć ułomną jedność. Niepełnoletnia bohaterka Eugenidesa podejmuje świadomą decyzję o staniu się mężczyzną, opierając swój wybór na potwierdzonych naukowo danych anatomicznych, które ukrywał przed nią typowo postmodernistyczny lekarz. Jak Lester Burnham, celowo staje się mężczyzną o ukrytym (tym razem trwale) penisie, mężczyzną, który pod koniec książki jest zdolny kochać, nie penetrując obiektu swojego pożądania. Co więcej, bohater okazuje się osobą zdolną do etnicznego pojednania. Choć ma greckie pochodzenie, ostatecznie przenosi się do Berlina, gdzie żyje w przyjaźni pośród Turków, którzy niegdyś wymordowali jego przodków i pośrednio wywołali kazirodczą relację między jego dziadkami, co doprowadziło do anatomicznego – lecz nie intelektualnego – dualizmu bohatera.

Performatyzm nie odwołuje się do genetycznie zakodowanej heteroseksualności. Próbuje raczej przekroczyć różnicę seksualną, uciekając się do różnorodnych strategii: od czystości, przez inżynierię genetyczną, po

<sup>39</sup> M. Foucault, *Herculine Barbin. Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite* (Random House, New York 1980), s. xiii.

<sup>40</sup> Por. J. Butler, *Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa 2008, s. 111-113.

<sup>41</sup> W literaturze postmodernistycznej zasada ta najlepiej została przedstawiona w przeżabawnej powieści Saszy Sokołowa *Palisandria* (Ardis, Ann Arbor 1985), w której bohater, spędziwszy życie na seksualnych i społecznych, dzikich transgresjach, pod koniec książki odkrywa, iż w istocie przez cały czas był hermafrodytą.

<sup>42</sup> J. Eugenides, *Middlesex*, przeł. W. Kurylak, Katowice 2004.

boską interwencję. Ciało nie funkcjonuje już jako miejsce liminalnej nierozstrzygalności i przekraczania granic, lecz staje się sceną potencjalnej jedności bez względu na „dane wejściowe”. W mocno Jungowskiej powieści Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*<sup>43</sup> natrafiamy na postać świętej Kummernis, która w cudowny sposób zostaje obdarzona ciałem kobiety i głową Jezusa, wskutek czego umiera męczeńską śmiercią. W *Częstkach elementarnych*<sup>44</sup> Michela Houellebecq’a głównemu bohaterowi udaje się sklonować osobę uniseksualną, która przewycięża napięcie seksualne zawarte w zwyczajowych relacjach damsko-męskich. W jednej z najbardziej absurdalnych performatystycznych gier z tożsamością seksualną, filmie *Być jak John Malkovich*, kobieta zamieszkująca „portal” Johna Malkovicha zapładnia za pośrednictwem aktora swoją dziewczynę i ma z nią dziecko (ono z kolei może zostać użyte jako swego rodzaju naczynie dla szczęśliwców, którzy po tym, jak w nie wejdą, będą żyli wiecznie). Nie są to drobne genderowe przesunięcia czy słabe, odporne „performanse”, które powodują niewielkie zawirowania w przepływie władzy wewnątrz potężnej heteroseksualnej matrycy, lecz całościowe, choć niewiarygodne konstrukcje seksualności mające na celu przewyciężenie najbardziej frustrujących i kłopotliwych jej aspektów. Owe otwierające się na transcendencję ramy są zatem logiczną konsekwencją radykalnego, dualistycznego konstruktywizmu propagowanego przez Butler. Kiedy zapomni się o świecie cielesnym, kiedy, chcąc nie chcąc, zacznie się konstruować relacje płciowe [*gender relations*], nie licząc się z ich genetyczną czy materialną podstawą, nie ma powodu, by nie posunąć się jeszcze o krok dalej i nie *zrekonstruować* ich w ten sposób, by jako relacje monistyczne ponownie obejmowały ciało. O ile twój nowy jednolity konstrukt skupia się na przekraczaniu znanej nam seksualności – a nie tylko na odbudowywaniu starej, binarnej, heteroseksualnej opozycji między męskim a żeńskim – jesteś seksualnym performatystą. Jako że owe monistyczne konstrukty z definicji uwzględniają pochodny pluralizm (każdy całościowy konstrukt jest na swój sposób inny), nie brakuje możliwości, by konstruować seksualność od nowa bez konieczności przechyłania szali: albo (z braku lepszej alternatywy) na korzyść homoseksualizmu (postfeminizm Butler), albo (z założenia) na rzecz heteroseksualizmu (tradycyjna kultura judeochrześcijańska). Performatyzm daje obietnicę mnogości upodobań seksualnych, w której istotne są *zarówno* ciało, jak i dusza.

<sup>43</sup> O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998.

<sup>44</sup> M. Houellebecq, *Częstki elementarne*, przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 2003.

## Performatystyczny czas i historia

Większość badaczy i krytyków chętnie przyzna, że pisarstwo, kinematografia, sztuka i architektura są dzisiaj inne niż, dajmy na to, w roku 1990, nie wspominając już o 1985 czy 1980. Jednak żadnemu z obserwatorów zjawiska nie przyszłoby do głowy sugerować, że różnice mogą mieć charakter epokowy – że składają się na potężną zmianę paradygmatu, która zasadniczo modyfikuje sposób, w jaki postrzegamy i przedstawiamy otaczający nas świat. Wręcz przeciwnie, w dyskusjach dotyczących trendów kulturowych stosunek wobec czegokolwiek, co zgłasza pretensje do innowacyjności nieodmiennie przypomina dreptanie w miejscu. Ponieważ w myśleniu postmodernistycznym wszelkie Nowe jest zawsze z definicji wplątane w Stare, bardzo łatwo uporać się z performatyzmem – czy z czymkolwiek, co daje obietnicę nowości – wciągając jego jednostkowe pojęcia w stary, dobrze znany gąszcz cytatów, śladów i niekontrolowalnych nawiązań, które na postmodernizm się składają. Owo posthistoryczne myślenie „tak, ale” do tego stopnia zakorzeniło się w dzisiejszym dyskursie krytycznym, że nawet tak hałaśliwi monistyczni oponenti posthistoryzmu, jak Walter Benn Michaels w Ameryce i Boris Groys w Niemczech, nie zdołali go powstrzymać swymi własnymi pozytywnymi programami. Groys na przykład wprowadził w 2000 roku obiecującą monistyczną koncepcję, ale już jej dalej nie rozwijał<sup>45</sup>. Michaels natomiast kończy swą ostatnią książkę polemiczną w tonie kompletnej rezygnacji, stwierdzając, że „[h]istoria, jako historia tego pisania, jest nadal skończona”<sup>46</sup>.

Nie muszę podkreślać, że moim zdaniem historia nawet nie zbliża się ku końcowi. Jest aktualnie energicznie stymulowana przez pisarzy, architektów, artystów i filmowców, którzy – świadomie bądź nieświadomie – przerzucili się na monistyczny sposób myślenia i wykorzystują ramy oraz ostensywność, by wprowadzić nową, wyraźnie niepostmodernistyczną estetykę czasowości. Przejście na performatyzm wytwarza nowe pojęcia czasu w dwóch głównych dziedzinach – w samej historii literatury oraz w kinematografii, w której doświadczenie temporalne jest pod względem estetycznym najbardziej oczywiste.

## Historia

Wśród rozmaitych postmodernistycznych koncepcji czasu i historii, które można wyprowadzić z pism Derridy, Foucaulta, Deleuze’a, Jameso-

<sup>45</sup> Por. jego *Topologie der Kunst* (Hanser, Munich 2003), w której całkowicie unika tematu.

<sup>46</sup> W.B. Michels, *Kształt znaczącego. Od roku 1967 do końca historii*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2011, s. 275. Dalsze omówienie antyteorii Michelsa por. rozdział piąty, s. 162-164.

na i innych, najbardziej fundamentalne znaczenie ma niewątpliwie różnica – stan temporalnej i spacialnej nierozstrzygalności, w którym, jak przebiegle wtrąca Derrida, „wygrywa się [...] i przegrywa za każdym razem”<sup>47</sup>. Właściwie nie trzeba już szczegółowo tłumaczyć, że z punktu widzenia różni przestrzeń i czas postrzegane są jako wzajemnie uwarunkowane, począwszy od samego momentu ich wyłonienia się w języku jako inteligibilnych pojęć. Wystarczy oznaczyć ruch w czasie, aby stworzyć nową pozycję spacialną; wystarczy stworzyć nową pozycję spacialną, aby potrzebować na to przyrostu czasu. Interwencja dekonstrukcji polega na zakłóceniu „metafizycznej” skłonności do uprzywilejowywania jednego względem drugiego i oczywiście na osłabieniu pozycji wszelkich historycznych „izmów”, które usiłowałyby traktować dyskretną jednostkę czasu [*a discrete block of time*] jako „statyczną i taksonomiczną tabelaryzację”<sup>48</sup>, jak to nazywa Derrida. W ostatecznym rozrachunku powstaje, jak wiemy, pojęcie historii radykalnie posthistoryczne i radykalnie rozrastające się, jako że jedyną rzeczą, która naprawdę może się „zdarzyć” – jedynym prawdziwym zdarzeniem transcendentnym – jest destrukcja samego dyskursu. W scenariuszu Derridiańskim nawet przygotowania do wojny nuklearnej rozwijają się według wzorca różni, ponieważ wszystko to tylko dyskurs – przynajmniej do momentu, w którym bomby naprawdę wybuchną<sup>49</sup>. Jako że z wyjątkiem śmierci nie ma nic poza dekonstrukcyjnym dyskursem, bycie wewnątrz niego jest (na odwrót) rodzajem klucza do kulturowej nieśmiertelności. A ponieważ dyskurs ten nie może zostać zastąpiony przez nic z wyjątkiem śmierci, użycie jakiegokolwiek *innego* dyskursu, który mógłby się po nim pojawić, równałoby się prawdopodobnie *byciu* umarłym. Różnica między takim dyskursem postmodernistycznym, a jakimkolwiek innym, nie zasadza się jedynie na tym, w jaki sposób używa się znaków, by komunikować rzeczywistość: jest kwestią intelektualnego życia i śmierci.

Zaproponowane tutaj przeze mnie monistyczne pojęcie historii nie traktuje swoich pretensji do prawdy tak śmiertelnie poważnie jak obowiązująca teoria. Zmiana nastawienia wobec znaku z dualistycznego na monistyczne nie oznacza, że cofamy się do naiwnej metafizyki, która zdaje się na Boga, Historię, Prawdę, Piękno czy jakieś inne pokrzepiające

<sup>47</sup> J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 47.

<sup>48</sup> Por. zwłaszcza: J. Derrida, *Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seisms*, [w:] *The States of 'Theory'. History, Art, and Critical Discourse*, red. D. Carroll (Columbia University Press, New York 1990), s. 63-94; tutaj s. 65.

<sup>49</sup> Por.: J. Derrida, *No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)*, „Diacritics” 1984, 2, s. 20-31.

pojęcie, znajdujące się poza zakresem kompetencji naszego dyskursu. Przekonanie, że rzeczywistość materialna powinna zostać wcielona w znak, nie zaś z niego wyłączona, to powracający rys ludzkiej myśli, który w zachodniej kulturze widoczny jest od antyku. Jest ono „prawdziwe” tylko o tyle, o ile liczne grona przyjmują je na jakiś czas i wytrwają w nim, dopóki znowu się nim nie zmęczą.

Jednocześnie, przełomowe rozumienie historii, które chciałbym tutaj rozwinąć, nie jest tak arbitralnie osobiste, jak ująłby to ktoś w rodzaju Stanleya Fisha. Ludzie przyjmują nastawienie wobec znaków „z” przedmiotami lub „bez” przedmiotów na dużo wcześniej, zanim rozpoczną dziko rozbieżne, lecące z góry interpretacje, które skłoniły Fisha do postawienia słynnego pytania: „Czy na tych ćwiczeniach jest tekst”<sup>50</sup>? W pewnym momencie każdy decyduje – zazwyczaj intuicyjnie – czy być semiotycznym monistą, czy semiotycznym dualistą. A kiedy już to zrobi, zazwyczaj pozostaje przy swoim wyborze na dłuższy czas – albo z powodu pragnienia wewnętrznej spójności, albo też ze zwykłej intelektualnej inercji. Problem, który omawiam, nie polega na tym, że tu czy tam kilkoro badaczy zdecydowało się przyjąć nastawienie monistyczne i wykorzystać je dla swoich osobistych albo instytucjonalnych celów. Rzecz w tym, że pisarze, filmowcy i architekci *wszędzie* przyjęli to nastawienie i wykorzystują je w dziełach sztuki. Zmiany, które zachodzą teraz w kulturze, mają charakter epokowy: reprezentują fundamentalną zmianę naszego podejścia do świata. Jednak z uwagi na przywiązanie do postmodernistycznych norm bardzo niewielu krytyków jest w stanie uznać zmianę za pożądaną, a jeszcze mniejsze grono gotowe jest określać ją jako zdarzenie o znaczeniu historycznym, a nie za ledwie zbiór przyrastających zmian. To stwierdzenie odnosi się również do tych, którzy przyjmują krytyczną postawę względem postmodernizmu. Choć modne stało się już odrzucanie postmodernizmu jako czegoś wyczerpanego i przestarzałego, to nastawienie takie nic nie znaczy, dopóki nie towarzyszy mu pozytywna alternatywa. Jeśli nie potrafisz zdefiniować tego, co Inne wobec postmodernizmu oraz pisać, myśleć i działać zgodnie z tym Innym, to – przykro stwierdzić – nadal jesteś postmodernistą.

W dyskusjach dotyczących epok zawsze istnieje pokusa, by połączyć normatywne przejścia z dualizmu do monizmu (i z powrotem) z szerszymi trendami w rzeczywistości społeczno-politycznej. W przypadku postmodernizmu głównym reprezentantem materialistycznej linii myślowej jest

<sup>50</sup> Por.: S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, przeł. A. Szahaj, w: tenże, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 59-80. (Eshelman odsyła tu do całej wydanej w 1982 roku pod tym tytułem książki, niemniej sama pozycja tytuł zawdzięcza wskazanemu esejowi – przyp. tłum.).



Frederic Jameson, który szukał sposobu na ucieczkę z poststrukturalistycznego „więzienia języka” w zespoleniu klarownego, przekonującego wytłumaczenia, jakie daje postmodernizm z *Unterbau* [podbudową – przyp. tłum.] w postaci tego, co nazywał późnym kapitalizmem. Na nie-szczęście dla teorii Jamesona późny kapitalizm – pomimo swej złowiesz-czej nazwy – z każdym mijającym rokiem trzyma się coraz lepiej. Fakt, że postmodernizm wygasa, podczas gdy globalny kapitalizm nadal dyna-micznie się rozwija, sugeruje, że dokonane przez Jamesona marksistow-skie odczytanie historii kultury jest niewiele bardziej prorocze niż odczy-tanie dekonstrukcyjne: po prostu umieszcza niekończącą się posthistorię w materialnej sferze poza znakiem.

Biorąc pod uwagę upadek socjalizmu i obecny brak jakiegokolwiek sensownej alternatywy dla kapitalistycznego trybu produkcji, aż korci, żeby zasugerować, że zwrot ku globalizacji i zwrot ku monistycznej kulturze to dwie strony medalu (takie właśnie stanowisko przyjmuje Eric Gans, wprowadzając swoje ambitne pojęcie postmilenaryzmu [*post-millennialism*]<sup>51</sup>). Jako że performatyzm jest teorią estetyki – teorią wy-jaśniającą, dlaczego bez żadnego konkretnego powodu podobają nam się pewne rzeczy – nie widzę potrzeby zgłaszania tak daleko idących preten-sji. To oczywiście prawda, że dla wielu dzieł performatystycznych omó-wionych w tej książce pożywką są problemy powstające wskutek globali-zacji i/lub upadku socjalizmu w Europie Środkowej i Wschodniej. Warto jednak pamiętać, że nie ma żadnej naglącej *praktycznej* przyczyny, dla której twórcy nie mogliby dalej lekceważyć kapitalizmu, używając sprawdzonych strategii rozwiniętych przez postmodernizm (omówiony w rozdziale drugim *Hotel świat* Ali Smith jest dobrym przykładem „kla-sycznego”, poprawnego politycznie, postmodernistycznego podejścia do problemu).

Moim zdaniem, główną przyczyną przejścia do monizmu jest fakt, że kreatywni artyści poczuli się zmęczeni przetwarzaniem coraz bardziej przewidywalnych postmodernistycznych narzędzi i zwrócili się ku moni-stycznemu Innemu, by stworzyć alternatywy – ruch, który ostatecznie nie zna granic ideologicznych. Dlatego też w nowym monizmie odnaj-dziemy całą gamę postaw politycznych, od natarczywego neokonserwaty-zmu Erica Gansa po inspirowaną Chomskim krytykę amerykańskiej poli-tyki siły Arundhati Roy. Kryterium performatyzmu nie jest ostatecznie to, czy jest się za, czy przeciwko globalnemu kapitalizmowi, ale to, jak

<sup>51</sup> Po raz pierwszy wprowadzone w „Chronicle” No. 209, 3 June 2000, *The Post-Millennial Age* (<[www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw209.htm](http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw209.htm)> [17.09.2012]). Gans opracowuje systematyczne przełomowe rozumienie historii uprzednie wobec postmilenaryzmu w drugiej części jego *Originary Thinking*, s. 117-219.

tworzy się w jego obrębie własne stanowisko. W rozdziale drugim omówię bardziej szczegółowo kilka dzieł literackich zawierających historyograficzne i polityczne implikacje. Mówiąc krótko, można tutaj dostrzec trzy stanowiska: akomodacjonistyczne [*accommodationist*], które dąży do stworzenia ciepłych kieszeni powietrznych dla duchowości wewnątrz lodowcowej obojętności globalnego kapitalizmu (*Numery* Olgi Tokarczuk i *Simple Stories* Schulzego); postkolonialne, które skupia się na stworzeniu pięknych jedności pośród moralnej i politycznej brzydoty systemu kapitalistycznego (*Bóg rzeczy małych* Arundhati Roy i *Ghost Dog* Jima Jamruscha) oraz terrorystyczne czy też wzniosłe, które na poziomie fikcyjnym bawi się możliwością całkowitego pozbycia się kapitalizmu (*Klątwa siedmiu kościołów* Miloša Urbana i *Mały Palec Buddy* Wiktora Pielewina). Na koniec zaś, przy okazji omówienia *Lektora* Bernhardta Schlinka, pokażę, jak Schlink stara się przewyciężyć wywodzącą się z Holocaustu politykę ofiarniczą i otworzyć pojedynczym podmiotom możliwość podążania w historii naprzód, rama za ramą<sup>52</sup>.

## Czas filmowy

Z punktu widzenia estetyki najintensywniej doświadczamy czasu w kinie. Również tutaj performatyzm zmienia sposób wzajemnego oddziaływania czasu, przestrzeni oraz medium filmu. Do tej pory wyrafinowanym widzom najbardziej odpowiadało deistyczne, wykorzystywane w postmodernizmie pojęcie czasu rozproszonego czy bezładnego. Ponieważ w myśleniu deistycznym uważa się, że przestrzenne oznaki [*markers*] boskiego pochodzenia – jego znaki i ślady – rozprzestrzeniają się we wszystkich kierunkach w sposób narastający i niepoohamowany, czas, w którym ów rozrost zachodzi, nigdy nie ma zbyt wielkich szans, by nabrać w pełni rozwiniętych, epickich rozmiarów<sup>53</sup>. W (post)modernistycznych systemach deistycznych czas albo jest stale drobiazgowo remontowany przez przestrzeń, jak w Derridiańskiej różni, albo usunięty z chronologii i zinterioryzowany, jak w Bergsonowskiej *durée* (którą autor wiąże z umiejętnością zaangażowania się w twórczą imaginację *per se*). Najbardziej pomysłowa i płodna postmodernistyczna teoria czasu

<sup>52</sup> Ang. *frame by frame* – gra słów, również: „klatka po klatce”, „zdjęcie za zdjęciem” – przyp. tłum.

<sup>53</sup> Drugą stroną medalu jest to, iż czas deistyczny może zakończyć się również apokaliptycznie – patrz: J. Derrida, *No Apocalypse, Not Now* albo stwierdzenie Leibniza z szóstego paragrafu *Monadologii*, iż monady mogą powstać albo ginąć tylko za jednym zamachem (*tout d'un coup*).

filmowego, ta rozwinięta przez Deleuze'a w obu jego „kinowych” książkach, ma bardziej przychylny stosunek do czasu chronologicznego – autor postrzega epicki „obraz-ruch” kina przedwojennego i „obraz-czas” kina postmodernistycznego jako różniące się, lecz równe<sup>54</sup>. Jest jednak oczywiście, że sympatia Deleuze'a leży po stronie neobergsonowskiego „obrazu-czasu”, który zakłóca schemat sensoryczno-motoryczny „od środka”<sup>55</sup> i sprawia że czas „wypada z zawiasów”<sup>56</sup>. Mogłoby się wydawać, że sprzeciwi Deleuze'a, ugruntowany w wyczerpującej i drobiazgowej analizie osiemdziesięciu lat filmowej innowacji, również pozostawi nas w typowym posthistorycznym uwikłaniu. Albo kino będzie nadal tworzyć dziwaczne obrazy-czasy typowe dla lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, albo popadnie w stare schematy sensoryczno-motoryczne filmu przedwojennego, albo, co jeszcze gorsze, powróci do przyziemnego, zwyczajnie chronologicznego wykorzystania czasu filmowego, który zawsze stanowił podstawę kina popularnego. W jaki sposób filmowcy mogą stworzyć czas filmowy, który nie będzie oparty na szeregowym montażu obrazów sensoryczno-motorycznych ani obrazów bezładnych, tymczasowych?

Odpowiedź raz jeszcze tkwi w sposobie ramowania czasu, który jest obcy postmodernizmowi i poststrukturalizmowi. Nacisk zostaje położony na *tworzenie obecności*, to znaczy na coś, co Derridiańska epistemologiczna krytyka czasowości uważa za niemożliwe, a normatywna idea czasu spod znaku Bergsona i Deleuze'a – za pozbawione wyrazu.

Jak to działa? Po pierwsze, nie mamy do czynienia z naiwną próbą stworzenia *pierwotnej* obecności. Nie ma możliwości, by zaszokować współczesnych miłośników kina, nabrać czy przypochlebić się im tak, by przestali odróżniać rzeczywistość od reprezentacji filmowej. Film performatystyczny nie stara się przekonać nas, że prezentuje rzeczywistość w sposób bardziej „realny” czy „autentyczny” niż wcześniejsze szkoły czy kierunki filmowe. Działa on raczej dzięki ramowaniu i zestawianiu dwóch typów czasu: czasu osobistego albo ludzkiego oraz czasu teistycznego albo autorskiego. Mówiąc bardziej konkretnie, film performatystyczny, przy użyciu tych samych co zawsze środków przymusu, zmusza widzów, by uznali pewien odcinek czasu za jedność czy „blok” [*chunk*], jednocześnie pokazując im perspektywę czasową, która ową jedność *przekracza*. Tryb, o którym mowa, nie jest epistemologiczny, refleksyjny, ale ontologiczny, intuicyjny: chodzi o uczucie, że jest się obecnym w ramie czasowej, która jest w jakiś sposób jakościowo lepsza od poprzedniej.

<sup>54</sup> Wydanie polskie w jednym tomie: G. Deleuze, *Kino*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.

<sup>55</sup> Tamże, s. 267.

<sup>56</sup> Tamże, s. 268.

Najbardziej wyrazistym przykładem tego mechanizmu jest film Aleksandra Sokurowa *Rosyjska Arka*, składający się z jednego, 87-minutowego, całkowicie pozbawionego cięć ujęcia. Oglądając film, jesteśmy zmuszeni do doświadczenia dwóch czasów. Pierwszy to realny czas kamery, który powoli porusza się po Muzeum Ermitażu w Petersburgu. Drugi to „zainscenizowany” czas reżysera, który umieszcza całą serię historycznych postaci i wydarzeń rodem z carskiej Rosji na drodze przesuwającej się kamery. Z jednej strony zanurzamy się wraz z kamerzystą w nieustannie rozwijającą się filmową teraźniejszość, która dokładnie odpowiada rzeczywistemu czasowi rejestracji (nie było montażu, stąd brak możliwości skrótu albo pomieszczenia czasu rzeczywistego). Z drugiej strony, *mise en scène* zderza nas z postaciami, które można interpretować tylko jako symbole transcendentnego, panchronologicznego czasu: Piotr Wielki, Katarzyna Wielka, Puszkina, Mikołaj II i zbieranina innych postaci wyjętych z rosyjskiej historii pojawiają się w obrębie tej samej, 87-minutowej sekwencji. Ostateczny rezultat (który omówię bardziej szczegółowo w rozdziale trzecim) polega na tym, że codzienny, rzeczywisty czas umożliwia nam uczestnictwo w czasie transcendentnym, ponadhistorycznym. Kluczem do doświadczenia temporalnego jest tutaj zestawienie *en bloc* czasu teistycznego i ludzkiego, nie zaś splot niezliczonych, nasyconych czasem czy ruchem ram, który tworzy podstawę języka filmowego Deleuze’a. Nie trzeba również wspominać, że dekonstruowanie tego nierealnego przedstawienia postaci historycznych w czasie rzeczywistym nie ma wielkiego sensu, bo nawet najbardziej naiwny widz bez problemu zrozumie, że to jednorazowy chwyt – sztuczne, estetyczne narzędzie. *Rosyjska Arka* nie stara się nas przekonać poprzez poznawczą *argumentację*; stara się sprawić, byśmy *uwierzyli*, konfrontując nas z temporalnym *performance’em*, którego nie da się uniknąć – chyba, że w ogóle nie obejrzymy filmu.

Mniej radykalne, lecz co do zasady podobne, użycie czasu przynosi *American Beauty*, gdzie pojawia się ten sam podstawowy mechanizm, co w *Rosyjskiej Arce*, lecz osiągnięty za pomocą znacznie bardziej konwencjonalnych środków filmowych. Tak oto wprowadzające ujęcie z lotu ptaka, gdzie Lester Burnham przedstawia nam „swoją dzielnicę [...] swoją ulicę [...] swoje życie”, z początku wydaje się zaledwie siwiejącym już hollywoodzkim zabiegiem. Jednak wskazuje ono również transtemporalną, transcendentną perspektywę Lestera, którą możemy zrozumieć dopiero wtedy, kiedy niczym Lester opuścimy pod koniec filmu fabularną ramę zwyczajnego czasu. Poza tym, że pokazuje nam ramę, która uprzywilejowuje czas panchronologiczny względem zwyczajnego, film również zachęca nas, podobnie jak Lester i Ricky, byśmy obramowali [*bracket*] i uobecniili pewne obiekty ucieleśniające transcendencję – w szczególności

Angeł (w pokazywanych w zwolnionym tempie erotycznych wizjach Lestera) oraz plastikową torbę czy nieżywego ptaka (w nagraniach Ricky'ego w czasie rzeczywistym). Na pierwszy rzut oka owo obramowanie czasu chronologicznego może sprawiać wrażenie zwyczajnego, znanego narzędzia filmowego. Jednak z performatystycznego punktu widzenia wskazuje ono na jedność statycznego, ramowanego czasu oraz czasu transcendentnego, w którym uczestniczy deifikowany Lester – i tym samym wyznacza podstawowe dopasowanie [*agreement*] między ramą zewnętrzną a wewnętrzną, między wewnętrzną wizją a nadnaturalnym doświadczeniem. Czas codzienny w *American Beauty* jest natomiast ramowany tak, że bohaterowie mogą go przekroczyć; akt transcendowania zapewnia z kolei emocjonalną podstawę utożsamiania się z bohaterami. W rozdziale trzecim, gdzie omawiam kino performatystyczne, scharakteryzuję bardziej szczegółowo różne sposoby, dzięki którym filmy zmuszają zarówno bohaterów, jak i nas samych do tego, byśmy doświadczyli transcendencji jako jakościowej zmiany w wyznaczonych przestrzennie czasowych „blokach”.

## Podsumowanie

Jako że w moim wstępnym omówieniu performatyzmu poruszyłem wiele kwestii, pomocne wydaje się zakończenie tego rozdziału podsumowaniem czterech (według mnie elementarnych) cech performatyzmu.

1. Podstawowym semiotycznym trybem performatyzmu jest *monizm*. Wymaga on, aby w ideę znaku włączyć rzecz czy też rzeczowość [*thingness*]. Najbardziej użytecznym monistycznym pojęciem znaku, jakie do tej pory udało mi się znaleźć, jest ukute przez Erica Gansa pojęcie *ostensywności*. Ostensywność polega na tym, że co najmniej dwoje ludzi, aby odrzucić przemoc w obliczu konfliktu mimetycznego, intuicyjnie zgadza się na obecny [*present*] znak, który oznacza, deifikuje i upiększa swój własny odraczający przemoc performance. Owa ostensywna scena źródłowa, w której człowiek, język, religia i estetyka po raz pierwszy uobecniają się, w jednej chwili jest hipotetyczna. Według mojej wyraźnie historycznej interpretacji ostensywność lepiej niż jakiegokolwiek inne konkurencyjne pojęcie monistyczne ucieleśnia mechanizm semiotyczny, wytwarzający nową epokę. Innymi słowy ostensywność oznacza stawanie się świadomym nowej epoki. Co za tym idzie, zadaniem estetyki performatystycznej byłoby opisanie różnych przejawów ostensywności we współczesnych dziełach sztuki i pokazanie, w jaki sposób dzieła te odwołują się do naszej mentalności monistycznej, a już nie postmodernistycznej. Niniejsza książka ma stanowić realizację tego przedsięwzięcia.

2. Typowym dla performatyzmu narzędziem estetycznym jest *podwójne ramowanie*. Podwójna rama opiera się na zablokowaniu albo dopasowaniu między ramą zewnętrzną (samym konstruktem dzieła) i ramą wewnętrzną (jakiegoś rodzaju sceną czy scenami ostensywnymi). Dzieło skonstruowane jest tak, że jego główna przesłanka argumentacyjna wędruje tam i z powrotem między tymi dwoma miejscami. Logika jednego wzmacnia drugie w kolistej, zamkniętej formie. W rezultacie powstaje performatywna tautologia, która w obrębie własnych granic umożliwia nieskończoną cyrkulację poznawczo wątpliwych, lecz z formalnego punktu widzenia nieodpartych metafizycznych figur. Te są z kolei zasadne tylko wewnątrz ramy konkretnego dzieła. Ich ewidentnie skonstruowany charakter [*constructedness*] wzmacnia oddzielność [*set-apartness*] i ofiarowanie (się) [*givennes*] samego dzieła i na zasadzie przymusu ustala jego status jako *estetyczny* – jako przestrzeń obiektywnego, uprzywilejowanego, pozytywnego doświadczenia. Ponieważ łatwo je zidentyfikować i zde-maskować, owe metafizyczne figury zmuszają czytelników/widzów, by dokonali wyboru między nieprawdziwym pięknem zamkniętego dzieła a otwartą, banalną prawdą jego niekończącej się kontekstualizacji. Performatystyczne dzieła sztuki próbują raczej skłonić widzów czy czytelników do *wiary*, nie zaś przekonać ich poznawczymi argumentami. To z kolei umożliwia im przyjęcie moralnych albo ideologicznych stanowisk, których inaczej by nie obrali. Z punktu widzenia recepcji czytelniczej performance jest udany wówczas, gdy wzorzec przekonań czytelnika zostaje w pewien sposób zmieniony i w nowej postaci przenoszony na rzeczywistość.

3. Ludzkim *locus* performatyzmu jest *nieprzejrysty podmiot*. Jako że najprostszy formalny wymóg ponownego stania się pełnym podmiotem jest tautologiczny – by być podmiotem, podmiot musi się jakoś odciąć od swego kontekstu – postaci performatystyczne umacniają swoją pozycję dzięki temu, że jawią się otoczeniu jako nieprzejryste. Owa nieprzejrystość nie jest pożądana sama przez się – stanowi raczej możliwy punkt wyjścia dalszego rozwoju. Najłatwiej zmierzyć go, stwierdzając, czy (lub w jakim stopniu) podmiot transcenduje podwójną ramę, w której akurat się znalazł. W gatunkach narracyjnych owa zdolność ludzkiego podmiotu do transcendowania ramy stanowi sprawdzian zdarzenia albo udanego performance'u. W narracji psychologicznej przekraczanie granic jest z konieczności częściowe; w narracji fantastycznej może być osiągnięte w całości. W gatunkach architektonicznych i piktoralnych, które są z natury statyczne, napotykaamy paradoksalne stany nasycenia<sup>57</sup> albo nie-

<sup>57</sup> Więcej na temat tego pojęcia, które zostało przedłożone przez Jeana-Luca Mariona, zobacz rozdział piąty, s. 198-200.

uchronności<sup>58</sup>, które narzucają nam warunki transcendowania [*transcendence*], nie pokazując właściwie, w jaki sposób ostatecznie się ono spełnia.

4. Przestrzenne i czasowe współrzędne performatyzmu są uformowane w trybie *teistycznym*. Oznacza to, że czas i przestrzeń ramuje się w taki sposób, że podmioty mają rzeczywistą szansę ustalenia swojego położenia wewnątrz nich i ich przekroczenia. Z uwagi na jawnie skonstruowany charakter i sztuczność, układ czy też rama sprawia, że zakładamy istnienie autora wewnętrzznego, który narzuca nam swoją wolę w postaci pewnego paradoksu czy zagadki, której prawdziwe znaczenie jest dla nas niedostępne. Jeśli chodzi o fabułę, natrafiamy na podstawowy konflikt między przestrzenną i czasową przymusowością ramy teistycznej a ludzkimi lub figuralnymi podmiotami, które z trudem starają się ją przewyciężyć. W kwestii przedstawienia przestrzennego (w architekturze), napotykamy zasadnicze napięcie między dążeniem architekta do wywołania transcendencji a fizycznymi ograniczeniami narzuconymi przez wykorzystywany materiał; rozległemu, gestowi teistycznemu zaw sze towarzyszy gest ludzki, ograniczony.

*Przełożyli Krzysztof Hoffmann i Weronika Szwebs*

---

<sup>58</sup> Więcej na temat tego pojęcia architektonicznego zobacz rozdział czwarty, s. 139.

