

DOMINIKA ŁARIONOW



HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-6920-6360

DOMINIKA.LARIONOW@UNI.LODZ.PL

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filozoficzno-Historyczny

Katedra Historii Malarstwa i Rzeźby

Wędrujące pojęcia. Liminalność, czyli pomiędzy antropologią kultury, performatyką a sztuką

Wandering concepts. Liminality, or between
cultural anthropology, performance studies and art

Streszczenie: Artykuł omawia pojęcie liminalności, które w rozumieniu autorki przez ostatnie sto lat dokonało migracji z nauki o ludowości, jaką pierwotnie była folklorystyka, do etnologii, antropologii kultury, performatyki, a także krytyki artystycznej. Ta wędrówka rozpoczęła się w 1909 r. od pierwszego wydania książki Arnolda van Genepa *Obrzędy przejścia*. Do pojęcia osadzonego w badaniach kultury ludowej powrócił w 2. połowie XX w. Victor Turner, dokonując jego redefinicji wobec nowych zjawisk kulturowych. Termin tak uwspółcześiony został następnie zawłaszczony przez dynamicznie rozwijaną w nowym millenium performatykę. Proces ten opisał Jon McKenzie. Natomiast artyści i badacze kultury w ostatnim okresie posługiwali się terminem w różny sposób: od rozumienia go w kategoriach „progu” (Maria Stangret-Kantor), do słowa wytrychu w kontekście kryzysów, przemian w sztuce, które dostrzegła krytyka artystyczna w końcu XX w. (Stuart Morgan). Konkluzja artykułu sugeruje, że pojęcie liminalności nadal będzie migrować w kierunku redefinicji wobec nowych metodologii i zjawisk zachodzących w nauce i sztuce.

Słowa klucze: liminalność, etnologia, sztuka, krytyka artystyczna

Summary: The article discusses the concept of liminality, which the author understands to have migrated over the last hundred years from the science of folklore, which was originally folkloristics, to ethnology, cultural anthropology, performance studies and art criticism. This migration began in 1909 with the first edition of Arnold van



Gennep's book *Rites of Passage*. The concept embedded in the study of popular culture was revisited in the second half of the 20th century by Victor Turner, redefining it in the face of new cultural phenomena. The term thus modernised was then appropriated by the dynamically developing performativity of the new millennium. This process has been described by Jon McKenzie. In contrast, artists and cultural scholars in recent times have used the term in a variety of ways, from its ordinariness associated with the word threshold (Maria Stangret-Kantor), to a catch-all term used to describe the crises, the transformations in art perceived by art critics at the end of the 20th century (Stuart Morgan). The conclusion of the article suggests that the concept of liminality will continue to migrate and to redefine itself in the face of new methodologies and phenomena occurring in science and in art.

Keywords: liminality, ethnology, art, art criticism

Pojęcia jako wędrujące narzędzia

Mieke Bal uznała, że pojęcia są narzędziami intersubiektywności, ponieważ ułatwiają rozmowę i powodują, że wszyscy jej uczestnicy odwołują się do tych samych abstrakcyjnych reprezentacji przedmiotu. Istotnym zagadnieniem dla zrozumienia intencji badaczki są słowa kluczowe takie, jak definicja i metodologia, ważne dla dyskursu humanistycznego. Są one niczym naukowy korpus wszelkich sporów, które mają przebieg na płaszczyźnie różnych obszarów badawczych. Ale w tej pozornie usystematyzowanej ścieżce postępowania możemy natrafić na szereg problemów: „pojęcia nie są ustalone. Wędrują one pomiędzy dyscyplinami i między poszczególnymi uczonymi, między okresami historycznymi i między rozporozszonymi geograficznie społecznościami uczonych. Ich znaczenie, zasięg i wartość operacyjna są różne w różnych dyscyplinach. Te procesy różnicowania należy ocenić przed, w trakcie i po każdej wycieczce”¹.

Podmiotem podjętych rozważań o charakterze wstępnym są pojęcia określane jako *obrządy przejścia*, inaczej – posługując się językiem francuskim – *rites de passage*, a konkretnie ich jeden element nazwany stanem progowym, granicznym czy liminalnym (w odwołaniu do łacińskiego źródłosłowa). W ciągu ostatnich ponad stu lat przytrafiła im się wycieczka/wędrówka, ponieważ pierwotnie powstały na gruncie badań folklorystycznych, by swobodnie przejść do etnologii, następnie zagrościć w antropologii kultury i dalej dokonać swoistej migracji w stronę innych dziedzin badających działalność artystyczną człowieka i sztukę jako jej wytwór. Obecnie liminalność stała się nie tylko pojęciem, jest kategorią poznawczą, którą

¹ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, Warszawa 2012, s. 49.

odnajdujemy w zaskakujących sferach badawczych, a przede wszystkim w wielu opracowaniach z zakresu krytyki artystycznej. Dyskusyjnym pozostaje pytanie o dokładną definicję, która u swych podstaw powinna mieć w tym wypadku zbiór haseł stanowiących pulę możliwych i używanych okoliczników lub dopełnień dookreślających intencję poszczególnych autorów. M. Bal zauważyła, że pojęcia są tylko słowami i „niektóre potrzebują do działania kaprysu etymologicznego, archaicznego wydźwięku lub idiosynkratycznej niedorzeczności, inne znów – Wittgensteinowskiego podobieństwa rodzinnego do swoich krewnych, jeszcze inne są echem słów pospolitych”². Możemy zadać nieco trywialne pytanie o rozumienie liminalności, czyli stanów progowych, granicznych w nauce i sztuce wieku XXI... Liminalność współcześnie odnajdziemy jako hasło, wręcz wytrych używany dość powszechnie w zrodzonej u progu nowego millenium teorii naukowej, która dała początek szybko rozwijającej się metodologii zwanej performatyką. Jon McKenzie, amerykański artysta i teoretyk mediów współczesnych, pisał o epoce performansu, uznając ją za coś więcej niż tylko awangardowy trend, który mógłby z czasem stać się tylko historycznym odniesieniem. Uważał bowiem, że doświadczamy intensywnej ekspansji pojęcia, które funkcjonuje w różnych odmianach gramatycznych. Chyba stanęliśmy w obliczu prawdziwej nowej ery, która dla obecnych i następnych pokoleń badaczy stanie się dominującą formacją poznawczą, zastępując dotychczas silną pozycję dyscypliny, ukształtowaną na przełomie wieków XVIII i XIX.

Performuj albo...

J. McKenzie, używając retoryki wojennej w książce o prowokacyjnym tytule *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, wezwał świat naukowy do walki o paradygmat. Performans w tej koncepcji został podzielony na trzy podstawowe kategorie: organizacyjną, technologiczną i kulturową. Wynika to z przyjętego założenia, że na każdym kroku w codziennym życiu stajemy się albo podmiotem jakiegoś performansu, albo jego przedmiotem. Oczywiście tak rozległe postrzeganie było możliwe dzięki semantyce narzuconej przez język angielski. Czasownik *to perform* posiada wiele znaczeń wykraczających poza sferę kultury, bowiem określa także działania człowieka, odnoszące się nie tylko do sprawności, ale również do wydajności na przykład w zespołowej pracy w systemie korporacyjnym³.

W ujęciu badacza amerykańskiego trzy gatunki performansu nie tworzą odrębnych struktur znaczeniowych, ale przenikają się nawzajem. Można uznać nieco

2 Tamże, s. 48.

3 Zob.: T. Kubikowski, *Amerykańska eksplozja*, „Didaskalia” 2001, nr 46; R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006.

kolokwialnie, że tworzą jeden wspólny pojęciowy superorganizm. Uczony, by udowodnić tezę o tym jednoczesnym współistnieniu, posłużył się przykładem historycznym, jakim była katastrofa wahadłowca kosmicznego Challenger, który w Stanach Zjednoczonych 28 stycznia 1986 r. został wystrzelony w przestrzeń kosmiczną. W 73. sekundzie misji oznaczonej symbolem STS-51-L orbiter uległ zniszczeniu. J. McKenzie omawia przygotowania, jakie poczyniono przed jego startem, oraz działania, jakie podjęto po tragicznym wypadku. Badacz wykazuje, że zgodnie z metodologią performatyki wydarzenie można zanalizować z punktu widzenia różnych teorii. Sam podaje kilka możliwości jego omówienia według różnych interpretacji: postkolonialnej (załoga została wybrana spośród przedstawicieli różnych nacji i zawodów), feministycznej (w składzie załogi były dwie kobiety), antropologii kulturowej (lot stanowił element ówczesnej strategii zimnowojennej USA).

J. McKenzie pokazał możliwe, chociaż nie jedyne, konteksty odbioru katastrofy promu kosmicznego Challenger, traktując ją jako przykład pierwszego performansu globalnego. Badacz dostrzegł ponadto istotny wątek historyczno-kulturowy, gdyż według niego nazwa wahadłowca Challenger nawiązywała do serii książek sir Arthura Conana Doyle'a poświęconych pewnemu demonicznemu profesorowi Challengerowi, ale można było ją również postrzegać w kontekście historycznego nawiązania do HMS Challenger, okrętu brytyjskiej Royal Navy, który w latach 1872–1876 uczestniczył w wyprawie badawczej dookoła świata, uznanej za naukowy podbój oceanów. J. McKenzie zdaje się udowadniać, że przy użyciu obecnie szeroko dostępnej wiedzy analitycznej odczytanie jednej katastrofy kosmicznej może się stać wyzwaniem dla wszystkich interpretatorów wydarzenia. Na pytanie, czym jest performans i performatyka w obszarze kultury współczesnej, która ma charakter globalny, J. McKenzie odpowiada: „Być może najbardziej związła i precyzyjna odpowiedź na obydwie te pytania brzmi: *liminalnością*”⁴.

Arnold van Gennep i jego książka

Pojęcie liminalności, które przejęła performatyka, zostało wcześniej wprowadzone do folklorystyki na potrzeby opisu schematu dotyczącego ludowej obrzędowości. Książka *Obrzędy przejścia* Arnolda van Gennepa, francuskiego etnografa i folklorysty, ukazała się w 1909 r. w Paryżu. Jej główne tezy zostały sformułowane na podstawie badań prowadzonych na przełomie XIX i XX w. Autor przyjął tezę, że czas w kulturze dla jednostek i społeczności nie ma wartości ciągłej, a jest podzielony na segmentaryczne odcinki. Przejście od jednego do drugiego odbywa się poprzez obrzędy, do których A. van Gennep zaliczył: chrzciny, zaręczyny i małżeństwo, ciążę i poród, narodziny i dzieciństwo, pogrzeb. Każdy z nich został podzielony na trzy

4 J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, Kraków 2011, s. 64.

fazy: *separacji*, czyli wyłączenia ze stanu poprzedniego, *marginalną*, czyli *liminalną*, oraz *postliminalną*, czyli włączenia do nowego stanu. Francuski badacz tak to wyjaśnił:

Życie jednostki niezależnie od typu społeczności zasadza się na sukcesywnym przechodzeniu z jednej grupy wieku do drugiej, od jednego typu zajęć do drugiego. Tam, gdzie ten podział jest wyraźny, przejściu towarzyszą specjalne akty, którym w naszych społeczeństwach odpowiada na przykład tradycja terminowania u mistrza danego rzemiosła. W społeczeństwach mniej cywilizowanych akty te wyrażają się w ceremoniach, bowiem żaden akt nie jest wolny od aspektu duchowego. Każda zmiana w życiu jednostki zawiera współoddziaływanie sfery *profanum* i sfery *sacrum*, interakcje, które podlegają porządkowaniu i kontroli, by społeczeństwo na tym nie ucierpiało. [...] życie jednostki staje się serią etapów, których początek tworzy zamkniętą całość o niezmiennym porządku: narodziny, dojrzałość społeczna, małżeństwo, rodzicielstwo, awans klasowy, specjalizacja zawodowa, śmierć. Każdemu z tych etapów towarzyszą ceremonie. Ich cel jest niezmienny: przeprowadzić jednostkę z jednego ściśle określonego stanu do drugiego – równie ściśle zdefiniowanego⁵.

Joanna Tokarska-Bakir we wstępie do pierwszego polskiego wydania publikacji A. van Gennepa z roku 2006 (sic!) zwraca uwagę, że książka nosi znamiona swoich czasów zarówno w sposobie konstruowania dyskursu, jak i starodawnym pojmowaniu nauki. Są to drobne mankamenty, gdyż w kwestii zasadniczej

jest też pracą zaskakująco nowoczesną. Mimo biologistycznych sympatii Gennep z naciskiem podkreśla w niej dystans między tym, co w życiu naturalne, a tym, co w obrzędach przejścia kulturowe. Dokonuje bardzo ważnego rozróżnienia dojrzałości fizycznej i dojrzałości społecznej, porównując je do rozdziału rodzicielstwa biologicznego (więzów krwi) od rodzicielstwa społecznego czy dorosłości fizycznej od dorosłości społecznej (bycia dorosłym w sensie prawnym). Wykazuje, że dojrzałość fizyczna i dojrzałość społeczna stanowią dwie zupełnie odrębne kategorie, które niezwykle rzadko występują równocześnie⁶.

Należy przyznać J. Tokarskiej-Bakir rację, gdyż publikacja A. van Gennepa poprzez dokonanie istotnego rozróżnienia dotyczącego pojmowania czasu nieliniarnie w ujęciu kultur ludowych, w odróżnieniu od pojmowania w sposób ciągły, stała się w ubiegłym stuleciu podstawą teorii diagnozujących zachowania ludzkie w dynamicznie

5 A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, Warszawa 2006, s. 30.

6 J. Tokarska-Bakir, *Przemiany*, [w:] A. van Gennep, dz. cyt., s. 9.

rozwijających się społeczeństwach. Powodem dużej popularności teorii francuskiego badacza z pewnością było wprowadzenie przez niego do humanistyki skupienia się na jednostce oraz uważnej analizy jej rozwoju w sensie psychologicznym i społecznym. Nie będę tutaj szczegółowo omawiać obrzędów przejścia, zajmę się tylko najważniejszą dla prowadzonego wywodu częścią dotyczącą fazy liminalnej, stanu progowego, granicznego. Na wstępie A. van Gennep wyjaśnia wprowadzony przez siebie triadyczny schemat przebiegu obrzędów, przy czym zastrzega, że stworzone przez niego kategorie

są w różnym stopniu rozwinięte tak w ramach tej samej populacji, jak również w obrębie tej samej grupy ceremonii. Rytuały wyłączenia dominują w ceremoniach pogrzebowych, rytuały włączenia – w zaślubinach, natomiast rytuały okresu przejściowego mogą stanowić istotny element ciąży, zaręczyn, inicjacji, a w wypadku adopcji, powtórnego rodzenia, kolejnego małżeństwa, przechodzenia z drugiej do trzeciej grupy wieku itp. mogą być ograniczone do minimum. O ile w teorii kompletny schemat rytuałów przejścia składa się z rytuałów preliminalnych (wyłączenia), rytuałów liminalnych (okresu przejściowego) oraz rytuałów postliminalnych (włączenia), o tyle w praktyce grupy te różnią się między sobą zarówno co do ich miejsca (wagi), jak i stopnia rozwinięcia. Co więcej, niekiedy schemat ten ulega podwojeniu, dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy okres przejściowy między jednym stanem a drugim jest na tyle długi, by stworzyć odrębny etap⁷.

Wprowadzony podział nie wiąże zatem ściśle danej fazy z określonym czasem jej trwania, autor wyraźnie zaznacza, że na potrzeby danej grupy każda z wyznaczonych części obrzędu może ulec rozszerzeniu. Twórców performatyki zafascynowała możliwość rozciągnięcia w czasie fazy liminalnej.

Zawłaszczanie liminalności

Performatyka i krytyka artystyczna odnosi liminalność nie tylko do zjawisk o charakterze rytuału, ale do wszystkich działań ludzkich, które z racji ich istnienia są rozumiane jako coś, co jest pomiędzy, co staje się stanem zawieszonym w czasie, wyrwanym z jednych, a jeszcze nieosadzonym w nowych kontekstach, zatem wiąże się z ruchem i zmianą. J. McKenzie wytlumaczył ten proces:

Paradoksalnie, nieustanne użycie tego pojęcia w naszej dziedzinie uczyniło z liminalności coś w rodzaju normy. To znaczy przywykliśmy definiować skuteczność

7 A. van Gennep, dz. cyt., s. 36–37.

performansu i naszych własnych badań o ile niewyłącznie, to niemalże wyłącznie w kategoriach liminalności – czyli pewnej kategorii działań, których przestrzenne, czasowe i symboliczne „pomiędzy” zawiesza społeczne normy, rzuca im wyzwanie, igra z nimi i może nawet je przemienia. Owo pojęcie nie tylko zastosowano do performansu, dopomogło nam ono także zbudować przedmioty naszych badań, kierując wyborem działań, które należy badać, i formalną analizą tych działań i ich polityczną oceną⁸.

W obrębie performansu kulturowego J. McKenzie ustanowia *normę liminalną (liminal-norm)*, co ma być usankcjonowaniem przedstawionego wyżej normatywnego użycia pojęcia w obrębie performatyki. Dariusz Kosiński, historyk teatru, stwierdził, że sama performatyka ze swej istoty jest po prostu liminalna, konieczne zatem jest badanie liminalnych procesów kulturowych. W tej koncepcji liminalność staje się wyznacznikiem paradygmatu performatyki. „Stało się tak, że sama dyscyplina była tworzona i traktowana jako swoisty *rite de passage* – narzędzie przekraczania i transformacji nauki”⁹.

Liminalne, liminoidalne, *communitas* spontaniczna i ludzie progę

Opisane zawłaszczenie przez performatykę pojęcia liminalności odbyło się dzięki lub poprzez dokonanie jego ponowoczesnego odkrycia w latach 60. XX w. przez Victora Turnera, brytyjskiego etnologa i antropologa kultury, który w analizach rytuałów afrykańskiego plemienia Ndembu, zamieszkującego obszar Zambii, powrócił do folklorystycznego schematu. Oczywiście nie przeniósł go biernie z epoki modernizmu w 2. połowę ubiegłego stulecia, gdyż swoje odczytanie liminalności unowocześnił, ale przede wszystkim rozwinął. Richard Schechner uznał natomiast, że V. Turnera postrzeżenia dotyczące kultury, stały się podstawą do rozwoju performatyki jako samodzielnej dziedziny. W ten sposób liminalność wkroczyła na teren nowej nauki.

Teoria A. van Gennepa była mocno osadzona w rytualnym postrzeganiu rzeczywistości społeczeństw o zamkniętej, zhierarchizowanej kulturze. Jej twórca dostrzegł rytualność w obrębie zawodowych grup rzemieślniczych, ale nie rozszerzył pojęcia obrzędów przejścia na szeroko pojęte nowoczesne struktury społeczne. Dopiero V. Turner, opierając się na schemacie A. van Gennepa, dokonał wielu zmian w obrębie samego rozumienia trójpodziału zastosowanego względem istoty obrzędów przejścia. Swoją rewolucję brytyjski antropolog zaczął od kwestii najważniejszej, czyli od redefinicji *pojęcia rytuału*, które wyprowadził ze sfery religijności w stronę szerokich

⁸ J. McKenzie, dz. cyt., s.64.

⁹ D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016, s. 169.

działań społecznych, powołując nowy termin – dramat społeczny (*social drama*)¹⁰. Dalszym etapem było rozszerzenie zakresu tematycznego rozumienia obrzędów przejścia. V. Turner skoncentrował się przede wszystkim na przestrzeni *limen*, czyli momencie, kiedy człowiek stoi na progu i jakościowo nie przynależy do jakiejś sfery *tam* ani do obszaru *tu*. Ten moment w kulturze stał się dla V. Turnera z jednej strony najbardziej niebezpieczny, ale z drugiej – najbardziej twórczy. Badacz uważał jednocześnie, że wraz z uproszczeniem stosunków społecznych nastąpiło w kulturze rozwinięcie wszelkiego typu mitów i rytuałów. „Można bez trudu zrozumieć, dlaczego tak jest: jeżeli liminalność traktujemy jako czas i miejsce wycofania się z normalnych form działania społecznego, to czas ten można postrzegać jako potencjalnie okres analizowania głównych wartości i pewników kultury, w której liminalność ta występuje”¹¹.

Progowość w rozumieniu V. Turnera jest najistotniejszą częścią trójpodziału A. van Gennepa. Stało się tak, ponieważ brytyjski badacz powiązał aktywność kultury w sferze liminalności bezpośrednio z progresem danego społeczeństwa. Ale to mu nie wystarczyło; wprowadził nowy podział liminalności na dwie różne kategorie. Pierwsza dotyczyła jednostek i nieodwracalnego, trwałego przebiegu zmiany ich statusu z niższego na wyższy, co w jakimś stopniu korespondowało z wcześniejszym rozumieniem liminalności, wprowadzonym na początku XX w. Druga kategoria natomiast odnosiła się do społeczeństw, w których obrębie zgodnie z obowiązującym kalendarzem cyklicznie odprawiane były rytuały związane z zamianą miejsc w hierarchii, gdy na przykład w czasie karnawału błazen stawał się królem. Charakter tak rozumianych obrzędów jest nietrwały, bo po ich zakończeniu następuje powrót do stanu poprzedniego, początkowego. Biorący udział we wszystkich rytuałach liminalnych zostali w tej koncepcji nazwani *ludźmi progu* o cechach ambiwalentnych. V. Turner ich stan określił metaforycznie jako zawieszenie pomiędzy *tu* i *tam*. Ludzie ci mają w sobie wiele cech nęcących, przyciągających, ale ich byt jest w tej koncepcji wyraźnie utożsamiany z niebezpieczeństwem.

Atrybuty liminalności lub liminalnych *personae* (ludzi progu) są z konieczności ambiwalentne, ponieważ owe warunki i osoby wymykają się sieci klasyfikacyjnej, która zwykle wyznacza miejsce stronom i pozycjom w przestrzeni kulturowej. Były liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. W związku z tym w wielu społeczeństwach, które zmianę kulturową i społeczną sankcjonują rytuałem, ich niejednoznaczne i trudne do zdefiniowania atrybuty

¹⁰ Zob.: J. Tokarska-Bakir, *W Winnicy rytuału*, [w:] V. Turner, *Proces rytualny*, Warszawa 2010.

¹¹ V. Turner, dz. cyt., s. 168.

znajdują wyraz w bogatej różnorodności symboli. Liminalność bywa często przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki, do bycia niewidzialnym, do ciemności, biseksualności, odludzia, zaćmienia słońca czy księżycy¹².

Bycie zatem w stanie zawieszenia, choć z jednej strony niesie w sobie jakąś moc przemiany, to z drugiej, dla V. Turnera wiąże się z wewnętrzną biernością, poddaniem się rytmowi obrzędu, niemożnością wyjścia poza lub nawet przerwania ciągu rytualnego. Obrzęd musi się dokonać, a jednostka, która mu się poddaje, nie ma możliwości *zawieszenia w zawieszaniu*. Proces rozpoczęty musi zostać wykonany do końca. Jednocześnie V. Turner jako pierwszy w fazie liminalnej umieszcza sztukę jako działanie i artystów, czyli jej twórców.

Prorocy i artyści mają skłonność do bycia ludźmi liminalnymi lub marginalnymi, *na skraju*, którzy ze szczerą pasją dążą do wyrzucenia z siebie wszelkich komunałów związanych z aspirowaniem do jakiegoś statusu i z odgrywaniem ról, aby wejść w żywotne, istotne związki z innymi ludźmi w życiu i w wyobraźni. W ich wytworach możemy uchwycić przebłyski tego niewykorzystanego ewolucyjnego potencjału w łonie ludzkości, który nie został jeszcze uzewnętrzniony ani utrwalony w strukturze¹³.

Możemy uznać, że V. Turner dokonuje dość ważnego spostrzeżenia, które ma charakter pewnej generalizacji. Wydaje się bowiem, że wnioskowanie odnosi się tylko do artystów XX w., którzy w związku z silną pozycją awangardy artystycznej w większości chcieli sytuować własne działania i prace w opozycji do zastanych estetyk, a nawet utrwalonych prądów i stylów awangardowych (dotyczy to szczególnie artystów tworzących w 2. połowie XX w.). Ważnym uzupełnieniem może być w tym miejscu informacja, że wnioskowanie V. Turnera powstało m.in. na podstawie analizy wybuchu nurtów kontrkulturowych końca lat 60. ubiegłego wieku. Wizerunek artysty jako osoby progowej, obdarzonej odmienną, poza-codzienną wrażliwością czy umiejętnością innego widzenia i rozumienia rzeczywistości, pojawił się wcześniej wraz z nastaniem romantyzmu, czyli okresu kreującego twórczość jako wartość również w sensie politycznym i ekonomicznym. Topos artysty buntownika, w typie proroka, stał się istotny w modernizmie i został utrwalony w następującym po nim postmodernizmie.

V. Turner na początku lat 80. XX w. powrócił do liminalności, rozumiejąc dynamikę zachodzących wokół procesów społecznych, tym razem stworzył całą grupę pojęć. Wprowadził wówczas nowe rozróżnienie i wyodrębnił osobny termin:

12 Tamże, s. 116.

13 Tamże, s. 140.

liminoidalność. R. Schechner, komentując jego dokonania, uznał, że wnioskowanie oparte zostało na spostrzeżeniu, że

[w]raz z uprzemysłowieniem i podziałem pracy wiele funkcji rytuału przejęły sztuki, różne formy rozrywki i rekreacji. Turner używał terminu *liminoidalne*, aby opisać rytuałopodobne rodzaje akcji symbolicznej pojawiające się w naszych zajęciach czasu wolnego. Jeżeli to, co *liminalne*, zawiera w sobie *komunikacje sacrum* oraz *ludyczne inwersje i rekombinacje*, to, co *liminoidalne*, obejmuje sztukę i popularne rozrywki. Ogólnie ujmując, czynności liminoidalne są dobrowolne, podczas gdy rytmy liminalne – obligatoryjne¹⁴.

Podstawową kwestią we wprowadzonym rozróżnieniu dwóch terminów jest zasada dobrowolności bądź zaistniałego przymusu kulturowego. W Turnerowskiej koncepcji takie uściślenie pojęć wiązało się bezpośrednio z innym ważnym terminem wprowadzonym przez badacza: *communitas*. To pojęcie dookreślające wywodzi swoje znaczenie z języka łacińskiego, w którym oznacza wspólnotę, społeczeństwo oraz wspólny udział. *Communitas* w tej koncepcji została podzielona na trzy różne rodzaje: spontaniczną, normatywną i ideologiczną. Przy czym dwie ostatnie występują w powiązaniu bądź z religią (na przykład w trakcie mszy w Kościele katolickim zgromadzenie wiernych „łączy się w Chrystusie” poprzez eucharystię), bądź z polityką (kiedy ruch ideologiczny wytwarza zwartą wspólnotę o rytuałach wewnętrznych, jak na przykład partie polityczne). Dla sztuki najważniejsza jest *communitas* spontaniczna – V. Turner zwrócił uwagę na istotę czasem przypadkowego spotkania grupy ludzi, których łączy dana sytuacja (dotyczy to między innymi rozgrywek futbolowych i wspólnoty kibiców sportowych, którzy przeżywają poszczególne gole lub porażki swoich drużyn). Spontaniczna odmiana *communitas* znosi wszelki status, gdyż chodzi o spotkanie i wytworzenie pomiędzy jego uczestnikami pewnej formy jedności i wzajemności.

Autopojetyczna pętla feedbacku

Model V. Turnera uzupełniła Erika Fischer-Lichte, wprowadzając do performatyki pojęcie autopojetycznej pętli feedbacku. Niemieckiej badaczce chodziło o wspólnotę intelektualną, jaka powstaje w momencie przeżywania widowiska performatywnego, które od strony estetycznej może zaistnieć dopiero w momencie zjednania sobie widza, czyli właściwie dosłownego włączenia publiczności w akcję widowiska. Turnerowska *communitas* nastawiona była głównie na spotkanie bezpośrednie, co R. Schechner, pośrednio za Martinem Buberem, dookreślił jako *Ty-Ja*. E. Fischer-Lichte zgadza

14 R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006, s. 85–88.

się z takim rozumieniem, ale idzie krok dalej, dostrzegając, że sztuka współczesna wytwarza wiele artefaktów rozumianych w tej koncepcji głównie jako widowiska, przedstawienia o różnym stopniu zaangażowania społecznego i politycznego. Tylko nieliczne natomiast zjednują sobie publiczność i odgrywają większą rolę we współczesnej kulturze. Zatem performans musi nie tylko emanować ideą, ale również absorbować jej odbiór uzyskany w kontakcie z widzem. Wykreowane przez E. Fischer-Lichte pojęcie osadzone zostało semantycznie w języku angielskim za pomocą terminu o silnym nacechowaniu biologicznym i psychologicznym. *Autopojeza* wiąże się z samowystarczalną funkcją organizmów żywych, a *feedback* oznacza zarówno informację zwrotną, jak i zdolność do samoodtworzenia. Można uznać, że w koncepcji niemieckiej badaczki przedstawienie nabiera cech żywego organizmu, a obieg energetyczny dotyczy siły artystycznego widowiska i jego odbioru. Jednocześnie autopojetyczna pętla feedbacku powiązana jest ściśle z liminalną normą przedstawień artystycznych wprowadzoną przez J. McKenziego.

Doświadczenie estetyczne w czasie przedstawienia jako doświadczenie liminalne można w ostatecznym rozrachunku potraktować jako wynik działania mechanizmu autopojetycznej pętli feedbacku. Sytuacja liminalna powstaje nie tylko w wyniku doświadczenia ograniczenia swobody decyzji oraz ciągłej zmiany pozycji podmiotu na pozycję przedmiotu i na odwrót. Każdy zwrot tej pętli trzeba traktować jako przejście i zarazem jako sytuację liminalną. Każde przejście, każde przekroczenie *progu* wytwarza stan niestabilności, w którym zrodzić się może coś nieprzewidywanego, co niesie ze sobą ryzyko niepowodzenia, ale również szansę udanej przemiany. [...] Dopełnienie autopojetycznej pętli feedbacku można zatem zrozumieć i opisać jako szereg przejść, które zawsze mają w sobie wysoki potencjał liminalności i w pełni go uwalniają¹⁵.

Sposób postrzegania liminalności przez E. Fischer-Lichte daleko odbiega od van Gennepowskiej i Turnerowskiej interpretacji tego terminu. Użycie pojęcia w odniesieniu do zjawisk artystycznych, w tym wypadków rozumianych głównie jako widowiska teatralne lub parateatralne, w interpretacji niemieckiej badaczki zakłada możliwość wystąpienia sytuacji progowych w skali zarówno *makro*, dotyczących całego wydarzenia, jak i w skali *mikro*, czyli pojedynczej części przedstawienia. Autopojetyczna pętla feedbacku pojawia się przede wszystkim w odniesieniu do tych spektakli, w których w trakcie trwania akcji to publiczność staje się jej częścią poprzez włączenie widzów lub nawet oddanie im decyzji związanej z dalszym przebiegiem widowiska. Widz z podmiotu oglądającego staje się przedmiotem akcji. Zatem

15 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008, s. 285.

fakt wyjścia z domu i pójścia do teatru czy na wernisaż, na który zaprasza artysta chcący wykonać performans, staje się dla E. Fischer-Lichte *sytuacją liminalną*. Takie wnioskowanie z pewnością wynika z faktu, że badaczka bada zjawiska performansów występujące w sztuce od lat 60. XX w. Autorka nie odnosi się ani do zjawisk wcześniejszych, ani zmian, jakie zaszły w sztuce pod koniec ubiegłego stulecia.

Krytyka artystyczna wobec liminalności

W 1995 r. w londyńskiej Tate Gallery odbyła się wystawa *Rites of Passage*, której podtytuł *Art of the End of Century* sytuował ją jako wydarzenie podsumowujące rozwój sztuki pod koniec wieku XX. Na ekspozycji pokazano prace: Mirosława Bałki, Josepha Beuysa, Louise Bourgeois, Hamada Butta, Johna Coplansa, Pepe Espaliú, Roberta Gobera, Mony Hatoum, Susan Hiller, Jany Sterbak, Billa Violi. Różnorodne dzieła zostały zjednoczone pod wspólnym tytułem, który nawiązywał do książki A. van Gennepa. Kurator wystawy Stuart Morgan nieprzypadkowo odniósł się do teorii naukowej z początku ubiegłego stulecia. Uznał, że sztuka ostatnich dekad XX w. znajdowała się w momencie przejścia lub inaczej zwrotu związanego nie tyle z tematyką, co z artystą i jego miejscem w dziele. W wywiadzie zamieszczonym w katalogu Julia Kristeva zwróciła uwagę na dostrzegalną zmianę geopolityczną, a zatem także społeczną, której przyczynę upatrywała w upadku muru berlińskiego jesienią 1989 r. Jej wniosek był przenikliwy, uznała bowiem, że

nigdy nie byliśmy w takim stanie kryzysu i rozdrobnienia, zarówno w odniesieniu do jednostki – artysty, jak i przedmiotu estetycznego. Nie tylko mamy trudności z dziełem sztuki, ale sama kwestia piękna wydaje się nie do zniesienia, podobnie jak duchowe przeznaczenie tych dziwnych i szokujących obiektów. [...] Oczywiście mówi się, że obecnie istnieje rodzaj odrodzenia teologicznego, powrót religii. Ale bardzo często religie przybierają formę fundamentalistyczną, dogmatyczną, nacjonalistyczną i odmawiają uznania dostrzegalnego kryzysu. Natomiast język, którym posługują się dzieła na tej wystawie stara się jak najbardziej zbliżyć, niemal towarzyszyć temu stanowi upodlenia, tej permanentnej oscylacji między podmiotem i przedmiotem¹⁶.

Dla S. Morgana temat wystawy wynikał nie tylko z postrzegania stanu kryzysu zasugerowanego przez psychoanalizę i teoretyczkę literatury, ale z chęci dokonania właściwej dla historii sztuki klasyfikacji dzieł względem widocznej migracji tematyki

¹⁶ J. Kristeva, *Of Word and Flesh. An Interview with Julia Kristeva by Charles Penwarden*, [w:] *Rites of Passage. Art of the End of Century*, red. S. Morgan, F. Morris, London 1995, s. 21–23.

i estetyki w stronę religijności pojętej jako opresyjność, co ukazywały prace M. Bałki, ale także ekshibicjonizmu i drastyczności wobec własnego ciała, znamiennej dla twórczości J. Coplansa. Kurator wystawy zastanawiał się również nad sztuką J. Beuysa, którą usytuował pomiędzy politycznością a jakąś ukrytą duchowością o charakterze sakralnym. Na tym tle wyeksponowane multimedialne dzieła B. Violi pokazywały połączenie spirytualnego dyskursu sztuki z technologią. Stephen Greenblatt, krytyk i teoretyk literatury, skomentował londyńską wystawę w odniesieniu do koncepcji A. van Gennepa:

Praktycznie wszystkie dzieła sztuki na tej wystawie są nawiedzane przez śmierć i nie bez powodu: rytuały przejścia są rytuałami umierania. W rytuale przejścia coś gaśnie, coś zanika: jeśli nie ty sam w swoim banalnym bycie, to coś, czym jesteś, status lub pozycja, w której zostałeś utwierdzony, z której czerpałeś swoją tożsamość, do której się odnosiłeś w swoich przeżyciach, by nadać im pewną spójność i znaczenie. A potem albo z wyboru, albo z powodu czegoś, nad czym nie masz kontroli, wszystko się rozpada, pozycja zanika, a dotychczasowa tożsamość nie jest już twoja. Tak weszliście w słynną koncepcję Arnolda van Gennepa, *czas graniczny*, z którego wyjdziecie odmienieni¹⁷.

Dla S. Morgana teoria z początków XX w. była tylko słowem wytrychem, wokół którego zjednoczył szereg zarysowujących się ówczesznie w sztuce problemów. Czym innym był bowiem dyskurs dotyczący zagadnień religii, a czym innym coraz bardziej ujawniana dominacja technologiczna, widoczna w samej konstrukcji dzieł sztuki – wraz z obecnością kamery do zapisu wideo oraz aparatu fotograficznego używanego jako narzędzie kreacyjne równe pędzłom czy dłutom. Kryzys dostrzeżony przez J. Kristevą stał się niewątpliwie początkiem nowego nurtu, który był bardziej nastawiony na krytykę zarówno społeczeństw, jak i ustanowionych norm poznawczych, ale też względem zastanych dyskursów związanych z polityką historyczną. Ewidentny pozostaje fakt, że pomimo dużego wsparcia naukowo-teoretycznego kurator londyński nie dostrzegł w teorii A. van Gennepa potencjału do uznania jej za formę strategii, w której liminalność stałaby się podstawą metodologiczną w konstrukcji intelektualnego przekazu dzieła artystycznego. S. Morgan użył teorii w funkcji służącej do opisu działalności grupy, w tym wypadku rozumianej jako artyści końca XX w., nie chciał skierować analizy w stronę człowieka, czyli indywidualnej osobowości twórczej.

Natomiast w 1998 r. Georges Quasha, amerykański artysta i poeta, użył pojęcia liminalności, opisując prace Gary'ego Hilla, artysty, który jako jeden z pierwszych posługiwał się między innymi komputerami. Sztuka interaktywna oraz

17 S. Greenblatt, *Liminal States and Transformations*, [w:] *Rites of Passage...*, dz. cyt., s. 28.

eksperymentująca z narzędziami nowych technologii sprowokowała krytyka do zastosowania kategorii do tej pory zarezerwowanej dla analizy procesów społeczno-kulturowych¹⁸. *Liminal Objects*, seria instalacji wideo G. Hilla, wykorzystywała animację komputerową do zaprezentowania różnych rzeczy, jak na przykład spodni o sztywności dającej złudzenie obecności w nich ciała. Działania artysty stały się intrygujące między innymi dlatego, że w końcu XX w. nie były jeszcze powszechnie znane możliwości komputerowych programów graficznych. Krytyka uważała, że praca G. Hilla ustanowiła granicę pomiędzy zdolnością człowieka do kreacji form rzeźbiarskich a technologią pozwalającą tworzyć fantazmaty. Ponadto G. Quasha sądził, że sama liminalność wprowadza do dyskursu język metapoetycki.

Pojęcie liminalności w ciągu stu lat niebywale rozwinęło swoje znaczenie, stając się z kategorii użytej do opisu zjawisk z zakresu poznawczego folklorystyki wręcz częścią modelu opisującego różnorodne zjawiska współczesnego świata. Wydaje się, że obecnie nie można podać jednoznacznej definicji terminu, który nadal jest metodologicznie rozwijany.

Ewa Nowina-Sroczyńska¹⁹, antropolożka kultury i etnolożka, teorii A. van Genepa użyła nieco przewrotnie. By udowodnić, że myślenie o rytuałach przejścia jest właściwe nie tylko ludowości, analizę swoją wzbogaciła o idee Mircei Eliadego i posługując się tak określoną podstawą badawczą, prześledziła symbolikę, a także fundamentalne toposy kultury skupione na dzieciach, matkach, akcie porożenia i narodzin, roli macierzyństwa. Można uznać, że folklorysta A. van Genep odkrył prawidłowość kultury, która jest rudymenarna dla europejskiego postrzegania rzeczywistości na różnych poziomach dotyczących zarówno przemian życia jednostkowego, jak i rozwoju wyobraźni intelektualnie wysublimowanej. E. Nowina-Sroczyńska omówiła opowieści biblijne, mity antyczne, ale także wybrane baśnie braci Grimm, film *Postrzyżyny* w reżyserii Jiříego Menzla, według opowiadania Bogumiła Hrabala, oraz nowelę Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji* i prace fotograficzne Andrzeja Różyckiego. Dzieła sztuki stały się tłem, ilustracją antropologicznej analizy naukowej. Jej celem było udowodnienie poprzez użycie wielu przykładów tezy głównej, że jesteśmy kulturowo i cywilizacyjnie uwikłani w rytuały przejścia. Świat postrzegamy wedle schematów, które określają nasze życie, determinują role społeczne, wskazują ścieżki prozaicznego funkcjonowania jednostek. Liminalność jest dla badaczy pojęciem niezwykle atrakcyjnym, kusi, by wciąż na nowo ją definiować.

18 G. Quasha, *Liminal Performance: Gary Hill in Conversation with George Quasha and Charles Stein*, „PAJ (Performing Arts Journal)” 1998, nr 58, s. 1–25.

19 E. Nowina-Sroczyńska, *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Łódź 1997.

Na tle tych rozważań ciekawie prezentuje się happening *Asamblaż Zimowy* zrealizowany przez Marię Stangret-Kantor w 1969 r. w Galerii Foksal w Warszawie. Artystka pomalowała na zielono pnie drzew oraz próg w drzwiach do budynku. Po latach napisała:

Malując leżące przed galerią pnie drzew, tworzyłam pejzaż prawdziwy, a nie imitujący go wizerunek. Jednocześnie ożywiałam pejzaż i sprowadzałam malowanie do zwykłej, bezinteresownej czynności. Progi natomiast istnieją według mnie w naszej świadomości głównie dzięki metaforze. Mówimy *stać u progu bankructwa, u progu nowego życia, za wysokie progi, przekroczyć próg* etc. i praktycznie nie wiąże się to z wyobrażeniem jakiegoś przedmiotu. W zasadzie próg należy do podłogi, trudno jest jednak wydzielić w podłodze miejsce, które byłoby jakimś punktem orientacyjnym. Dlatego tę funkcję spełnia próg, będący zarazem poetycką granicą między powierzchniami, wnętrzami, przestrzeniami. Przekraczamy *progi czyjegoś domu, witamy gości w progach*. W rzeczywistości, ale też i językowo – próg znajduje się bardzo nisko, może najniżej w hierarchii przedmiotów. Jest nieustannie deptany i anonimowy do tego stopnia, że chyba nikt nie dostrzegłby jego wymiany czy braku²⁰.

Wieloaspektowe rozumowanie artystki może posłużyć do wyjaśnienia sensu progowości. Liminalność to nic innego jak doświadczenie przekraczania granic, pokonywania progów, eksplorowania sfer kultury pozornie marginalnych. Wydaje się, że po A. van Gennepie, V. Turnerze czy J. McKenziem tytułowy *limen*, czyli próg, stracił bezpowrotnie swoją anonimowość czy wręcz banalność, jak widziała to M. Stangret-Kantor. Pozostał bez wątpienia ważnym punktem orientacyjnym, znajdującym się pomiędzy wnętrzami, powierzchniami, emocjami. Wyznaczona przez niego granica stała się podstawą rozumienia współczesności, bo oddziela światy XX w: te przedwojenne od tych powojennych, a także ustroje polityczne, estetyki awangardowe i postawangardowe etc., a wyczyn jej pokonania wiąże się z nieustannym wyzwaniem rzuconym kolejnym społeczeństwom, rządóm oraz artystóm.

M. Bal twierdziła, że pojęcia nie są zwyczajnymi słowami, nie są także etykietkami, natomiast te błędnie używane tracą bezpowrotnie swoją siłę. Liminalność przez sto ostatnich lat ewoluowała, można nawet powiedzieć, że przeszła ze stanu elitarnego, zamkniętego w rytuale lokalnym, do sfery oddziaływania masowego. Co się stanie dalej? Budzi ciekawość... „Pojęcia mogą stać się trzecim partnerem w skądinąd zupełnie nieweryfikowalnej i symbiotycznej relacji między krytykiem a przedmiotem. To nader użyteczne...”²¹

20 M. Stangret-Kantor, *Malując progi*, Kraków 2016, s. 99–100.

21 M. Bal, dz. cyt., s.49.

Bibliografia

Literatura

- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, Warszawa 2012.
- Gennep (van) A., *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, Warszawa 2006.
- Greenblatt S., *Liminal States and Transformations*, [w:] *Rites of Passage. Art of the End of Century*, red. S. Morgan, F. Morris, London 1995.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, Kraków 2008.
- Kosiński D., *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016.
- Kristeva J., *Of Word and Flesh. An Interview with Julia Kristeva by Charles Penwarden*, [w:] *Rites of Passage. Art of the End of Century*, red. S. Morgan, F. Morris, London 1995.
- Kubikowski T., *Amerykańska eksplozja*, „Didaskalia” 2001, nr 46.
- McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, Kraków 2011.
- Nowina-Sroczyńska E., *Przezroczyście ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Łódź 1997.
- Quasha G., *Liminal Performance: Gary Hill in Conversation with George Quasha and Charles Stein*, „PAJ (Performing Arts Journal)” 1998, nr 58.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006.
- Stangret-Kantor M., *Malując progi*, Kraków 2016.
- Tokarska-Bakir J., *Przemiany*, [w:] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, Warszawa 2006.
- Tokarska-Bakir J., *W winnicy rytuału*, [w:] V. Turner, *Proces rytualny*, Warszawa 2010.
- Turner V., *Proces rytualny*, Warszawa 2010.