

Dr Andrzej Tadeusz Kijowski

Prezentacja dorobku naukowego

Prezentacja Dorobku

OBCOJĘZYCZNE OPRACOWANIA NAUKOWE

1. "The romantic age" – tłum. "Culture Management" (2016 - w likwidacji) – dostęp on line
<http://www.czaszy.kijowski.pl/age.pdf>
2. A propos de l' expédient théâtral et de la Communauté Scénique.,/w: /« Polish Art Studies »1983, nr 4
3. On instrumental Theory of Theatre – Paper for the AWL IV Network Meeteing, Grzegorzewice/Poland – May 30 – June 1, 1980

The romantic age, or the age of culture

These reflections are inspired by the Polish practice, suspended between the wars and the longing for the European gardens of civilization. They will probably come off as idealistic and pessimistic, perhaps even religious; only spiritual inspiration, however, can explain why *Homo sapiens*, having walked the face of the earth for 80 thousand years, suddenly, in the last six millennia, rose to the level of the Ark, the palaces of Crete and the Pyramid of Cheops, never to surpass this height of sensitivity and knowledge. The decline of culture and revival of global slavery¹ at the turn of the third millennium CE seem proof enough of that fact.

These observations, however, are a product of their time, an age of culture that eludes authority and heads toward self-annihilation. Ours is also the age of great literature, which has shaped culture and bound it ever tighter with the realm of money and power from the middle of the 18th up to the end of the 20th century.

However, we should begin by clarifying several general issues, such as the concept of “romanticism” derived from the modern conception of the “fine arts”, the interpretation of “culture” and individual components of “cultural life”, and last but not least, the understanding of “democracy” and its relationship with the mechanisms of “market economy” and the ideas of “civil society”.

Romanticism

“Romanticism” is not understood here as a purely esthetic term, instead referring to the period in literature and the arts between 1789 and 1848 in Europe and between 1822 and 1863 in Poland. Not unlike the Enlightenment and the Renaissance, it is an ideology that encompasses a set of philosophical, economic, political, moral and artistic ideas outlined in the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen in 1789, and later specified in greater detail in the American, Polish and, lastly, French constitutions. Its beginnings can be traced back to the French Revolution

1

UN data indicate that there are more slaves in the 21st century than there were at any point in world history. Official estimates run into millions. Anywhere from 1 to 5 million people are sold into slavery each year under the pretense of “recruiting cheap workforce”. The value of labor performed by contemporary slaves and semi-slaves is calculated to be several dozen billion dollars per year. Cheap laborers without any personal freedom are in ever higher demand, and human trafficking is the most lucrative business globally, second only to drug trafficking and weapon sales, with estimated turnovers of more than 10 billion dollars per annum. Slave trade takes place in more than 80 countries around the world, from Asia to the Americas. Approximately 50 to 60 thousand slaves are brought to the United States each year, and in certain Asian and African countries, human trafficking is once again legal in practice. Agencies in the Ivory Coast overtly recruit children aged 9 and above to work in mines for several dollars per month. Mines pay the agency 50 dollars for each child laborer; the family only receives half of that sum. Experts from the U.S. Department of Labor claim that slaves are cheaper today than they were 150 years ago. Before the American Civil War, slaves in Georgia were sold for 700-1000 dollars (the equivalent of 30 to 50 thousand dollars today). Today, 100 dollars are more than enough. Even though slavery is officially illegal all over the world, the number of slaves is estimated at 27-30 million, more than twice the number of people exported from Africa throughout the 400 years of slave trade. Cf. Kevin Bales, *Understanding Global Slavery: A Reader*, 2005.

and the Napoleonic Wars, which, for the next 200 years, riven by wars and uprisings, froze the European continent into the shape drawn at the Congress of Vienna in 1815. The period that then began seems to have culminated in the Polish Solidarity movement. Inspired by the last romantic political homilies of John Paul II, in 1989 it started a new wave of peaceful velvet revolutions that redrew the map of Europe and made it crystallize, at the turn of the third millennium, into a new political constellation: the European Union, today shaking at its foundations.

Put very briefly, romanticism is the belief in the equality of everyone with everyone else, even those unequal with those more equal, the belief in freedom even for the enemies of freedom, and in brotherhood taken to its extreme, which undermines the value of blood ties and affirms various pathologies.

Romantic ideology was born out of beautiful ideals that sought to enlighten the common people, alleviate the fate of the working classes, acknowledge the inner worth of the individual and, like all currents, degenerated in its later phase: freedom devolved into anarchy, equality into disorder, brotherhood into profligacy.

Culture

It is difficult to choose one from the 178 definitions of culture compiled by Alfred Kroeber and Clyde Kluckhohn in their “Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions”². My own reflections are closely informed by the historic definition formulated by Stefan Czarnowski: *“culture is a collective good and collective achievement, the fruit of creative and transformative effort of countless generations... It is the collection of objective elements of social achievement, common to a number of groups and, due to their objectiveness, stable and able to expand in space.”*³

Cultural life

Cultural life is usually understood to cover the forms of cultural participation typical of a given nation, class, social stratum, or individuals living in a given territory. Cultural participation may be based on custom, spontaneous or organized. Its organization is subject to processes referred to as cultural policy. In a scholarly definition: *“Cultural participation can have various*

2

Kroeber, A. L., Kluckhohn, Clyde, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge, Mass. Publisher, Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 1952.

3

Stefan Czarnowski, *Kultura*, [in:] *Dzieła*, ed. by Nina Assorodobraj and Stanisław Ossowski, PWN, Warszawa 1956, vol. 1, pp. 13 – 23.

manifestations, from following the media to joining all kinds of artistic events". Surveys conducted by the OBOP public opinion research centre asked Poles, for instance, about their "contacts with selected areas of culture in its broadest sense, such as press, books, cinema, theater, concerts, exhibitions, art and sports events, as well as personal interests that motivate them to directly participate in culture."⁴

Conceived of as a certain "good", culture takes on a positive dimension. The worth of a human being depends on their participation in culture; the importance of states, nations and civilizations is judged on the basis of cultural heritage. And this cultural heritage, or better yet, cultural production, defines what is commonly known as cultural life.

Put crudely, cultural life involves experiencing cultural products: paintings, books, music and dance pieces and architecture, but also information. It means experiencing all that expands the horizons of life.

Civil society

Experiencing cultural products may have many connotations. In an almost organic fashion, the notion of culture is connected to an acceptance of hierarchy. Not without reason, people have always passed value judgments on culture and distinguished its high, national, folk, mass and popular varieties. Culture, then, is accompanied by a certain elitism.

The history of cultural production is in its essence a history of domination. In his analysis of the emergence of civil society, straddling, as he claims, "*the borderline of utopia*", Piotr Gliški writes: "*We can say, with a high degree of confidence, that while many institutions of Polish democracy were designed and imposed from above, Polish civil society was indeed constructed from below, and with foreign influence, by a rather narrow segment of the nation and often against the wish of its alleged elites. For this reason, it is rather insular and limited in scope.*"⁵

Democracy and market economy

Democracy is closely linked to civil society. So is economic freedom. Some say that democracy is bad but nobody thus far has come up with anything better. Democracy is the power of the people, the principle that a course of action must be agreed upon by everyone, regardless of their education, origin, upbringing and the principles they live by. The principle of democracy

4

Cf. Życie Kulturalne Polaków, Badanie OPOB, Warszawa, September 1968.

5

Piotr Gliški, *Style działań organizacji pozarządowych w Polsce. Grupy interesu czy pożytku publicznego?*, IFiS PAN, Warszawa, p.18.

assumes that people not only have equal stomachs but also equal rights, no matter how they choose to use them. Everyone, therefore, has the right to live and shape the fate of their community regardless of how they use their rights, and even if their actions endanger the very existence of the community.

The notion of democracy is also linked to the idea of the market. The act of buying and paying is no longer based on an arbitrary decision of the lord and owner, who flings his purse at the craftsman or a songster; the position of the lord and the weight of his moneybag, rather, depend on demand, that is, on collective choice.

The principle of free choice tacitly assumes that whatever appeals to the majority must be good. The principle is uniformly applied to popular politicians, commodities and works of art.

As we all know, democracy can be divided into direct and indirect. The former was invented by the Greeks but never really put into practice. Poland went through a period of gentry democracy, people's democracy and a slew of parliamentary democracies. As their names suggest, each of those systems defends the interests of a certain group of people: the gentry, the dictators who style themselves as champions of the working class, or the parliamentary class, that is, members of parliament increasingly recruited from the ranks of a hereditary oligarchy.

In theory, democracy is a good blueprint for local governance in peacetime. It can never work in a state of danger. Whenever people need leadership, heroism, honor and courage, opportunistic horse-trading or democratic agreements have no *raison d'être*. "*Mediocribus non licet esse poetis*", there is no room for mediocrity in war or poetry and democracy is its corollary after all.

Democracy is the opposite of struggle. It relies on peaceful conflict resolution and strives to reconcile contradictory interests. In reality, however, it is but an abstraction. While it is still possible to see a common overarching interest within some kind of a "polis", nations indifferent to patriotic values and oblivious to the dangers that threaten their existence can hardly reconcile the contradictory goals of various groups and social classes in a peaceful manner.

Contemporary parliamentary democracy only seemingly serves the society that it is supposed to represent. In reality, it represents the interests of those who, having usurped the mandate of social trust and the influence on power, regardless of their rank on the political scene form a privileged class of social trust owners, regulating media access and creating the system of a contemporary media-based political oligarchy.

The goal of politicians today is not to achieve the victories promised to their constituency or to keep their promises; it is to remain part of the political game, that is, to keep their seats.

The degeneration of democracy into oligarchy is now common knowledge. In his last poem of 2003, Czesław Miłosz likened uneducated "voters" to hungry rats lured by a rat-catcher playing

giddy promises on his flute.⁶ Philosophers like Professor Stawrowski spoke about democracy giving way to “demoncracy”⁷ and Krzysztof Pomian commented on the dangerous “*oligarchic degeneration of democracy*”.⁸ The process is no doubt at its height among the deputies to the European Parliament who no longer represent anyone, not even their own country and essentially vie for total power, seeking to take full financial control over the continent, which is very diverse, lacks shared interests and is now being stripped even of Christian values, the only cement that bound Europeans together.

The trend could be detected long before now. In a treatise written in the middle of the previous century, entitled *La Couronne d'herbes: esquisse d'une morale sur des bases purement esthétiques*, Étienne Souriau wrote: “*Anyone with a basic grasp of probability theory and its applications will concur that by drawing a random collection of 900 people based on pure accident alone, we shall arrive at a sample much more representative of society at large than through any other selection procedure*”.⁹ The group will include drunkards and whores, indeed, but since they are also part of society, and a well-defined one at that, they are better off representing themselves. The tragedy of politics, argues Souriau, and rightly so, is that it is run by professional politicians. Electoral procedures do not generate a faithful representation of society since the only candidates vying for power are those with a political calling. Souriau is not alone in his stochastic fascination with democratic theory. Ten years after the publication of *La Couronne d'herbes*, in 1985, John Burnheim came up with a similar idea and suggested that democracy be replaced with demarchy.¹⁰ Demarchy differs from democracy in that power is not held by parties; there are no representatives who speak on our behalf. Their place is taken by people who are drawn at random from the group directly affected by a given issue and receive the mandate to represent it. In this manner, we could avoid the concentration of power in the hands of the few and the system would be more open to the needs of the people.

Demarchy could be introduced gradually, step by step. Demarchs (randomly selected persons) would manage the affairs entrusted to them directly or through a group of officials. The

6

Czesław Miłosz “Flet szc zurołapa”, 2003.

7

Z. Stawrowski, *Niemoralna demokracja*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2008.

8

“*On top of that we have a profound crisis of democracy. It is connected to the economic crisis because, in large measure, it is the Anglo-Saxon model of capitalism that is to be held responsible for the oligarchic degeneration of democracy.*” *Tygodnik Powszechny*, no. 51, 18.12.2011, “Europa to nadal szansa”, Piotr Kosiewski’s interview with Krzysztof Pomian, director of the Museum of Europe in Brussels.

9

Étienne Souriau, *La Couronne d' herbes. Esquisse d'une morale sur les bases purement esthétiques*. Paris 1975.

10

J. Burnheim, *Is Democracy Possible? The alternative to electoral politics*, Cambridge 1985.

advantage of such leadership, as its mastermind explains, is that demarchical bodies are less susceptible to pressures from interest groups. They do not need to worry about reelection, party funds or attracting acolytes. They can act as independent judges who assess the merits of proposals. Although they could be unable to propose their own solutions, with a little training they would no doubt excel at assessing reform ideas and policies. In *Is Democracy Possible?*, John Burnheim assures us that demarchy can be instantly introduced in education, healthcare, social services and labor unions. He considers his idea a utopian project; it is utopian, however, not because it is infeasible, but because no one has tested it in practice in our contemporary world thus far. Demarchy was introduced, in Burnheim's opinion, by the ancient Greeks and this should be enough to convince us that it is indeed possible and effective.¹¹

The notions of democracy and market economy are both rooted in the conviction that wants can be satisfied by agreement. Just as the price of a painting or a slave is agreed on at an auction, contemporary politicians outcompete one another with promises, in a bid to win as many electoral votes as possible. However, the idea of democracy, like that of the market, works best in its place of origin: the market, the center of a certain polis. After all, goods don't have an absolute monetary value, and attempts by global stock markets to put a price on, for instance, a barrel of oil or an ounce of gold, do little to change the fact that in the global economy a liter of petrol can cost more than 2\$ in Germany and less than 2¢ in Venezuela at the same time.

This is not the time or place to question the idea of economic play and the free market, raise objections as to the price mechanism, or argue the advantages and disadvantages of market regulations. I am a student of Professors Semkow and Szeworski, a follower of Kowalik, reader of Kuczyński and Sadowski. I am not an economist, but I lived through one of the largest economic transformations in history, when, in the space of just forty years (1949-1989), national wealth was squandered by inept clerks and common thieves under the banner of socialism, only to be ravaged, in another quarter of a century (1989-2014) by political bandits and slyboots under the banner of the market economy. Looking at how the markets of Greece, Spain and Poland are being destroyed today, I cannot help but conclude that the political economy of socialism is indeed, as Professor Szeworski would put it, "*searching for a black cat in a dark room in which there is no cat*"; on the other hand, the only tools that allow the free-market player to capture "*the black cat in the murky room of political economy of capitalism*" are the British gallows and the nets of pirates, the French guillotines and the American six-shot colts.

The price, of course, can be the function of demand. Value can be agreed upon in the process of market negotiation, of which exchange is the most primitive form, present in every

culture. Culture as such can even be said to be founded upon exchange. Its emergence is associated with the act of assigning a certain value to things and actions (be it a mirror or a dance) that are not essential for life. As long as there is no money and the added value is not intercepted by those who usurp the right to issue currency, we are dealing with a primitive culture, emerging naturally within a community that is safe and wants to secure its safety. Money means the state, the treasury and the drive to subordinate the people, ensure their security and unite them by means that also include instilling culture.

The primitive, pre-state principle of exchange is well known to all children. It does not matter in the slightest that a trailer to a Matchbox toy costs more than a small towing car. A boy who has two Matchbox trailers but no toy cars will gladly trade with the car-owner because everyone prefers to have a complete vehicle rather than to hoard items. Similarly, one Ken can be worth two Barbie dolls, a pair of silk tights – a bra, and a Swiss pocketknife... a three-dimensional image of a nude woman. And thus, imperceptibly, we have arrived at the value of the work of art and its market.

Art

Fine arts can be understood in a narrow or a broad sense. In the narrow sense, fine arts and the academies *des beaux arts* that form around them, refer to the plastic arts. The broad understanding is no more than 250 years old and we owe it to Charles Batteux: “*We will define painting, sculpture and dance as the imitation of beautiful nature conveyed through colors, through relief and through attitudes. And music and poetry are the imitation of beautiful nature conveyed through sounds, or through measured discourse*”.¹²

There is no doubt, however, that the idea of an art market, if taken seriously, can only apply to the plastic arts, those often indispensable objects that satisfy our need to look at ourselves and our close ones, at unknown landscapes and sometimes (before photography stripped painting of its original mimetic role) fulfill that longing to uncover and glorify human intimacy.

In “Sztuka cenniejsza niż złoto” [An Art Worth More than Gold], a masterpiece of the literary description of painting, Jan Białostocki points out that art first emancipated itself in the *quattrocento* period in Florence when commissions ceased to be granted by political or religious rulers and became the province of the prosperous middle class: as soon as they felt the need to

commemorate themselves in an object more permanent than a bar of gold, the families of Strozzi and De Medici assumed the role of the patrons of the arts.

*“When Alberti arrived in Florence (1436)...”, recounts Białostocki, “the trading house of the De Medicis was rising to prominence. Patronage over the arts shifted from bishops, abbots and princes to merchants, financial entrepreneurs and trading house owners. They were merchants with a humanist mindset, whose pride, snobbery and thirst for fame were tempered by deeper artistic, scientific and philosophical passions. The new patrons of the arts came from the families of the De Medicis, the unofficial rulers of Florence, who fought their competitors in not always respectable ways, as well as from other families involved in banking and trade, the Strozzi, the Pazzi, the Pitti, the Rucellai, the Baroncelli.”*¹³

The second stage took place in 17th-century Antwerp. It turned out that there was no longer a need for a commissioning party. The art market, i.e. the demand for art products, was born. The artist now worked according to his own plan, confident that his art was valuable and in popular demand. He created a product and put it up for sale, allowing its price to be determined by the market price mechanism. *“Initially, artists worked on commission, for a specific client, such as a prince, an abbot, or a parish priest. In the second half of the 16th century, they started painting on their own initiative; they offered the finished product to potential buyers, releasing it to the market. The issues that arose accordingly had to do with competition and the need to keep a market presence, as well as the need to acquire a distinct character, an easily recognized original flavor.”*¹⁴

With the advent of capitalism, Batteux’s system, which defined the common principle of art as the imitation of beautiful nature and aligned plastic artifacts with works of literature, music and dance, helped expand the market evaluation mechanism to cover the latter group as well.

However, it is also worth noting that both the free market principle and the notion of fine arts are the products of the same time; though their harbingers can be found as far back as the Renaissance, they are closely related to the rise to power of the third estate, i.e. the burgher class. The burgher class glorifies the idea of freedom, along with free movement, prohibition of slavery, liberties for the fairer but weaker sex and, with time, for other, albeit less enticing, vulnerable groups: the disabled, the immature, the poor, the uneducated, the foreign, the colored.

13

Jan Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, PWN, Warszawa 2011, p. 258.

14

Ibid., p. 422

This specific “episteme”¹⁵, as it would probably be called by Michel Foucault, who coined the notion of the Cartesian episteme, is best referred to as romantic. Its timeframe can be defined as 1789-1989.

The romantic age

Something inarguably important happened during those two hundred symbolic years between 1789 and 1989, or even the 225 years that elapsed between 1750, when Baumgarten first used the term “esthetics”, and 1975, when Étienne Souriau built his entire moral and philosophical system on purely esthetic foundations. A number of concepts serve as the intellectual basis of the new age, an age in which man, or better yet, the people, the collective that Taine called society, is not merely the subject, but also the highest arbitrator and the sole guarantor of morality. These romantic ideals include “youth”, “nations”, “equality”, “art”, and the Kantian “disinterestedness”. Last but not least, they also involve “culture” and its institutions.

French cultural managers like to joke that their greatest contribution to the history of European culture after WWII is the establishment of the “ministries of culture”. This is not true. It was in Poland, in 1918, in the government of Jędrzej Moraczewski that the first ministry of culture and fine arts was formed, headed by Medard Downarowicz. The ministry survived until 1920 when it was converted into a department in the ministry of religious denominations and public education.

There is more truth to the words of Jean-Michel Djian, who says that the concept of cultural policy, i.e. the conscious management of creative production and cultural heritage begins in France and can be traced back to the beginning of the 17th century: *“cultural policy is a French invention, born from the constant preoccupation of monarchical, imperial or republican rulers to monopolize, in the name of a national myth, the protection of artistic heritage and thus to encourage what will become part of it”*.¹⁶

The French ministry itself, in fact, was established to provide a government post for André Malraux, a fervent supporter of De Gaulle, whom the general wished to have by his side in his

15

In her commentary on “The Order of Things”, a part of which she translated for “Twórczość”, Małgorzata Szpakowska wrote: *“Épistème” is a principle of thought that typifies each age distinguished by Foucault; it conditions the cognitive model characteristic of a given period, the manner in which the relationship between the thing and the sign is established*”.
M. Foucault, Historia, trans. M. Szpakowska, “Twórczość” 1968, vol. 9, p. 84.

In his introduction to the Polish translation of “The Archeology of Knowledge”, Jerzy Topolski remarks: “Foucault’s epistemes are unconscious patterns of thought, a sort of epistemological a priori that determines the epistemology of a given culture”.
J. Topolski, Wstęp, [in:] M. Foucault, Archeologia Wiedzy, Warszawa 1977, p.14.

16

Jean-Michel Djian, La Politique culturelle, la fin d’un mythe, Gallimard, 2005, p.9.

second cabinet, leaving the name of the ministry to his administrators. These could have hardly chosen a better function for the outstanding writer; he simply had to be called the minister of culture. The name stuck all around Western Europe. Its adoption is hotly contested in Germany, on account of the federal nature of the state¹⁷, and the United States, despite boasting a great wealth of film, theater and literature, as well as great museums, also considers that formation to be totally unnecessary. On the old continent, however, ministries of culture have mushroomed.¹⁸ What the homeland of Beethoven failed to achieve has materialized in the EU in the form of the European Commission of Culture. An important role was also played by the ministries of culture in socialist countries, where the new caste of clerks, administrators and managers quickly began to take shape and soon dominated all areas of social life from economy to culture.

This process involved the emergence of a clerical apparatus. There is a lot to suggest that, after the transformation of 1989, the West did not bring freedom and the free market to the East, but, rather, the socialist system spread to the West, as evidenced by the domination of the caste of cultural managers in the structures of the European Union. The competence of this official cultural patronage is variously defined. It is worth comparing how the name and scope of relevant ministries have changed in France¹⁹ and Poland²⁰, for instance. From the Ministry of Information, run by André Malraux in the first De Gaulle cabinet of 1945, through the Ministry of Culture established

17

Autonomia kulturalna krajów związkowych - To nazwa dokumentu?

In Germany, culture is the basis for the independence of the 16 constituent states. Because the Constitution reserves only limited competences for the federal government in this area, most cultural institutions are maintained by the states and individual communes. The separateness of cultural life in individual states has spawned cultural centers all around Germany. Even smaller towns boast cultural events of international importance

<http://www.tatsachen-ueber-deutschland.de/pl/kultura/inhaltsseiten/glossary09.html?type=1>.

18

Cf. Cinquante ans après. Culture, politique et politiques culturelles. Sous la direction d'Elie Barnavi et Maryvonne de Saint Pulgent est publié aux éditions La documentation française.

19

Successive names of the ministry:

3 February 1959 Ministry of Cultural Affairs (Ministère des Affaires culturelles)

January 1974 Ministry of Cultural Affairs and the Environment (ministère des Affaires culturelles et de l'Environnement)

June 1974 State Secretariat of Culture (Secrétariat d'État à la culture)

1976 Ministry of Culture and the Environment (Ministère de la Culture et de l'Environnement)

1978 Ministry of Culture and Communication (Ministère de la Culture et de la Communication)

1981 Ministry of Culture (Ministère de la Culture)

1986 Ministry of Culture and Communication (Ministère de la Culture et de la Communication)

1988 Ministry of Culture, Communication, Great works, and the Bicentennial (Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands travaux et du Bicentenaire)

1991 Ministry of Culture and Communication (Ministère de la Culture et de la Communication)

1992 Ministry of National Education and Culture (Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture)

1993 Ministry of Culture and the Francophonie (Ministère de la Culture et de la Francophonie)

1995 Ministry of Culture (Ministère de la Culture)

1997 Ministry of Culture and Communication (Ministère de la Culture et de la Communication)

20

Changes in the name of Polish ministries of culture after the partitions:

Ministry of Culture and Art of the 2nd Republic of Poland [17.11.1918-5.3.1922]

Department of Religious Denominations and Public Education [5.3.1922-30.9.1939]

Ministers of Culture and Art of the People's Republic of Poland [22.7.1944-31.12.1989]

Ministry of Culture and Art in the 3rd Republic of Poland [1.1.1990-19.10.1999]

Ministry of Culture and National Heritage [19.10.1999-31.10.2001]

Ministry of Culture [31.10.2001-31.10.2005]

Ministry of Culture and National Heritage [31.10.2005-]

after the general's return to power ten years later and the restoration of the Fifth Republic, all the way to the Ministry of Culture and National Heritage, Culture and Communication. The same holds for Poland: each government chooses its own name and each uses the name of this (sometimes deemed unnecessary, sometimes strategic) ministry to express its attitude to the past, to education, and to the memory that it wishes to leave behind.

Culture is memory. Asked in 1991 whether a ministry of culture makes sense, i.e. whether culture should be managed, Zbigniew Herbert replied: *“Protection should be extended over art schools, national heritage, editions of classic works of literature, and selected top-class theaters, operas, libraries from the local to the national level. But this is all in the discretion of the ministry of national education; a ministry of culture is totally unnecessary”*.²¹

Many theorists question the need for cultural management, but it is clear that it has become extremely popular in the last 50 years. Herbert himself put it succinctly, and not without a touch of self-irony. In an interview, he was once asked:

“Should culture be subsidized?”

“No”, he replied, “Only deserving old artists should be supported...”

Thus, culture needs support, not management. If it is to be managed at all, it requires an enlightened Patron. But can a machinery of trained clerks who take over hundreds and thousands of new cultural offices and departments across Europe be truly enlightened?

The 20th century, after all, ended in an intense eruption of economic, organizational and political endeavors that resulted in what we now call the culture sector and the cultural industry; the sector now plays an important role in the labor market. Cultural workers and cultural managers emerged as a profession. Prizes and distinctions are awarded to cultural activists. Posts in the cultural sector are longed for by students who dream of a pleasant and useful job. In the 1970s, the first university courses opened in cultural studies, culture and education, theater studies, and film studies. Their increase in number, however, had little to do with the actual demand for professionals in the field.

But can the actual demand be calculated at all? Is culture, or a cultural paradigm, an important, stable notion that can be abstracted in a theoretical and practical sense? Theoretical abstraction includes reflections about culture as such; practical abstraction involves creating culture for its own sake, for the sake of the cultural apparatus that at once generates and consumes the products of clerical culture.

Based on my rich experience within the realm of culture, where I have worked as a manager, artist and theorist, I want to propose a **thesis** that **abstracting the concept of culture was**

the biggest mistake of our time, a colossal deception, which extracted, distilled and separated the concept from its spiritual roots, and thus, in the last two hundred and fifty years has engendered a special form of cultural barbarism.

Culture exists, but only as an element in a relation; it only exists in relation to the family, the homeland and the Church. **Culture is not a department**, even if no department can survive without it. Alone, it dies. The worshippers of the idol of culture, who put it on a pedestal, homogenize it, globalize it, turn it into a mass, utilitarian, ready-for-sale product, set out to destroy the very cultural roots of Judeo-Christian civilization.

The establishment of the cultural episteme is the great but recent mistake of the industrial era that occurred over the last two hundred to two hundred and fifty years; it began with the breakthrough discovery, narrated by Mickiewicz:

“...that some Frenchmen to new notions came,
And invented a rule that all men are the same;
Though it's what the Lord's Book for a thousand years teaches,
And every priest on Sundays from his pulpit preaches.”²²

There is a good reason why France is mentioned in this context. The romantic episteme, with its ideals of liberty, equality, brotherhood, youth, nationality, democracy and cult of the artist, is deeply rooted in French thought; it matures in the France of Victor Hugo and comes to an end in the contemporary Arab-European melting pot, in the large quantifier of Michel Foucault's liberal ideas.

Let us recapitulate. At the turn of the 18th and the 19th centuries, the romantic episteme, or as some would have it – modern thought, begins to emerge, in which the authority of the individual is replaced by the dignity of the institution, the role of hierarchy by the quest for applause, the principle of labor *ad maiorem dei gloriam* and for nothing but the heavenly compensation – by public esteem, financial remuneration, and, last but not least, fame. The concept of an artist as a subject also begins to take shape.

The period also sees the dawn of the institutionalized cultural management system, as it is broadly defined. It takes hold in the sphere of production, now referred to as creation, distribution and reception. All individual activities of creating and contemplating works of art and culture are subjected to corporate, i.e. collective, management. And this whole cultural apparatus decides their social existence, allowing them to come into being, survive, reach an audience, and win public acclaim.

Acclaim can be measured by fame or money. The path to approval requires institutional maneuvers. “A work of art for this society (or perhaps just a milieu or social group)”, as George Dickie wrote at the end of the era, “is an artifact, upon which some person acting on behalf of a certain social institution has conferred the status of candidate for appreciation”²³.

After 1989, at the close of the era of our interest, there is a ministry of culture financed from the state budget in almost every European country. At all levels of local government, a dedicated structure governs the education of cultural staff, allocates money resources to culture, and regulates its distribution.

A powerful lobby has formed in the last two hundred years. It is the cultural class, a legion of clerks, teachers, students and animators, an entire cultural sector, an immense cultural industry. French scholars rightly point out that, in the 20th century, culture has become religion and cultural activists its priests.²⁴ Culture ceases to be a feature of man or society and becomes a status symbol.

23

G. Dickie: What is Art?, [in:] Culture and Art, ed. L. Aagard-Mogensen, Nyborg – Atlantic Highlands 1976. p. 23.

24

“Intellectuals are recruited from the ranks of the dominant class or those who aspire to join it. The intellectual, the artist effectively assumes a title that puts him on a par with members of the ruling class. Molière dines with the king. The artist is invited to the duchess, like an abbot. I ask myself how disastrously the ranks of artists would shrink if that prerogative was abolished. It is enough to look at the care that artists take (with their clothes and their particularizing behavior) to make themselves known as such and differentiate themselves from the common folk.”

La nouvelle religion et ses prêtres, cf. Jean Dubuffet, Asphyxiant Culture, Editions de Minuit, Paris, 2007 (ed.), pp. 9, 10, 22-23.

POLSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT SZTUKI



Polish Art Studies

Past and Present

OSSOLINEUM

ANTYKWARIA WARSZAWA

Polish Art Studies

Tom 4 (1983)

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

ISSN 0208-7243

Editorial

Stefan Morawski

s. 7-9

Pre-Raphaelite Painting: Romanticism or Realism?

Hanna Morawska

s.13-25

Salome or on Delight : About the Grotesque in Aubrey Beardsley's Works

Ewa Kuryluk

s. 27-46,

From Material to Architecture (On the Hungarian Avant-Garde of the 1920s)

János Brendel

s.47-60

Le Purisme Polonais

Maria Kossakowska

s.61-74

How to Paint a Good Socio-Realist Painting?

Wojciech Włodarczyk

s.75-83

Pluralité des Espaces

Mieczysław Porębski, Lucjan Grobelak

s.85-93

On the Deschooling Artists, or : the Meaning and Functions of the New Avant-Garde

Stefan Morawski

s.95-118,

Quelques Remarques sur l'Evolution du Style chez Chopin

Mieczysław Tomaszewski

s.119-132

Problèmes d'Interpretation des Oeuvres de Chopin

Jan Ekier

s.133-148,

Création-Emission-Perception-Interprétation : Etapes du Fonctionnement des Signes au Théâtre

Tadeusz Kowzan

s.149-161

A Propos de l'Expédient Théâtral et de la Communauté Scénique

Andrzej Tadeusz Kijowski

s.163-179

*Andrzej Tadeusz
Kijowski*

A Propos de l'Expédient Théâtral et de la Communauté Scénique

L'élément théâtral, je le vois partout là où des gens montent sur la tribune, sur l'ambone, sur la chaire, où ils se présentent au barreau. Lorsqu'ils dressent entre eux et la salle la barrière d'une table de présidence. Lorsqu'ils bombent leur poitrine en selle sur un cheval blanc. Et enfin lorsqu'ils évoluent sur la scène. Je tiens à souligner que les circonstances extérieures qui font accepter à la communauté de participer à un spectacle, ne m'intéressent pas. L'examen des facteurs historiques, économiques, politiques qui peuvent produire une situation théâtrale dépasse le cadre et les ambitions de cet article. Lorsque cependant le public se donne une fois rendez-vous dans une salle de théâtre, lorsqu'un groupe de personnes descend dans la rue pour s'unir dans une expérience commune — il faut se rendre compte des méthodes dont se servent ceux qui désirent leur faire vivre ces émotions. Les agitateurs religieux, politiques ou artistiques dont chacun poursuit ses buts à lui, utilisent tous dans de telles situations des moyens rapprochés. Moyens qui, selon la façon de les mettre en oeuvre, peuvent apporter ou bien le succès ou bien une défaite cuisante.

Le théâtre est là où n'importe quel élément matériel se trouve soumis à l'action de ce que j'appelle *expédient théâtral*. L'essence de cet expédient est de tirer à la surface, dans le lieu de rencontre, l'élément qui éveille l'attention générale et qui, en tant qu'instrument du jeu, concentre sur lui les émotions communes dans un espace délimité par la zone de tension. La spécificité de l'événement théâtral ne consiste ainsi qu'à établir une communion réelle entre l'instrument du jeu et l'assemblée présente dans le lieu donné. L'illusion de la perspective et l'ennivrement des sens font que l'agitateur, bien mortel, en chair et os, ne peut être reconnu dans ses qualités existentielles. Il semble en être totalement dépourvu et devient, par conséquent, la personification des puissances surnaturelles. D'où est-ce que cela vient? Quelles sont ces puissances? Le penchant à les hypostaser découle sûrement des limitations de la raison humaine. Les faits et les phénomènes qui dépassent les facultés cognitives et perceptives de l'homme sont volontiers expliqués comme miraculeux, divins, irrationnels. Ce n'est

pas, bien entendu, le moment de ridiculiser les problèmes qui, toutes proportions gardées, tourmentent les philosophes et les gens du commun. Dans l'univers du théâtre je n'analyserai que ces effets et moyens qui peuvent être expliqués rationnellement, bien qu'ils soient composés de façon à les faire paraître inconcevables. De même, il serait naïf de croire que, en démasquant les traits théâtraux d'un service religieux ou d'un meeting politique, on en élucide l'essence, puisque celle-ci se trouve hors d'atteinte de l'observation dont le but ne sera que d'y découvrir le théâtre dans toute sa richesse. Toute la théorie instrumentale du théâtre dans laquelle je distingue les formes artistiques et sociales d'agitation par moyen du spectacle, est basée sur la tendance irrationnelle, propre à toute collectivité humaine de subir l'action des expédients théâtraux. Je soutiens que la tendance qu'ont les hommes à vivre ensemble des émotions profondes, tendance que les techniques de théâtre éveillent, est enracinée dans la psychologie collective et ne saurait être négligée par les leaders sociaux. Ainsi, toute agitation doit tenir compte de la tendance innée des hommes à attribuer à leur existence temporelle des motivations métaphysiques.

La communauté scénique représente pour moi cet état d'entente (se passant de paroles ou, en tout, cas, dont les paroles ne sont pas la condition première) que les auteurs aspirent à réaliser et le public désire vivre. L'unification théâtrale des spectateurs, si elle se réalise, a pour but de préparer les gens à changer d'attitude: les spectateurs abandonnent l'attitude de communication, de cognition, de criticisme et se laissent emporter par la volonté, l'imagination, la foi. Les liens ainsi formés sont basés sur des relations de communion phatique qui suspend la communication cognitive et rend possible l'adoption de l'attitude de foi. Il arrive que ceux qui provoquent telle communion phatique sont guidés par des objectifs sociaux, politiques ou religieux, il arrive aussi qu'une relation ainsi nouée stimule la tension parmi les spectateurs et les plonge dans un état d'incertitude quant à la réalité de toute chose: sur les intentions du promoteur du jeu, sur l'existence de l'instrument du jeu, sur la fonction de la zone de tension, sur la valeur des émotions libérées. Or, un tel acte dont le but est de provoquer des émotions collectives qui se traduisent dans la communion à fonction d'esthétique (autotélique), doit être considéré justement comme communauté scénique. Celle-ci naît au moment où, sous l'influence des expédients théâtraux, la communication est coupée et le public s'en trouve satisfait.

Malheur cependant si au cours d'un spectacle les intentions du promoteur du jeu sont exprimées avec trop d'évidence; malheur si à un expédient théâtral construit au profit d'un des protagonistes ne répond un autre, aux intentions opposées, qui le contrebalance. Si l'on abolit

les barrières de distance et la foule excitée se met à agir de façon spontanée et irréfléchie. Les hommes politiques — révolutionnaires ou prophètes religieux qui enflamment ainsi les foules — agissent souvent à bon escient. Après avoir créé le lien émotif au sein de l'assemblée, ils détruisent, avec les mains de leurs auditeurs, les vieilles barrières de distance. L'abolition de la tension et la domination du contact changent un spectacle théâtral en manifestation. Analogiquement, l'absolutisation de la distance et l'effacement des limites du contact aboutissent le plus souvent à créer des rites.

En principe donc, la manifestation et l'absolutisation du contact est ce que recherchent les révolutionnaires; la distance agit au profit des gouverneurs des âmes, tandis que les artistes s'efforcent de créer la tension. Néanmoins, lorsqu'un artiste est en même temps un homme politique ou un prêtre, lorsqu'un prêtre nourrit des ambitions politiques, lorsqu'un politicien se sent une âme d'artiste, il arrive qu'un service religieux se transforme en manifestation, que celle-ci devient spectacle, qu'une soirée théâtrale prend les traits d'un service religieux ou d'une démonstration. Cela concerne aussi les rites. Des cérémonies d'Etat peuvent devenir des rites religieux, ceux-ci peuvent se transformer en rites artistiques qui, à leur tour, peuvent prendre l'aspect de célébration commémorative.

Un des problèmes fondamentaux qui ne cesse de tracasser tous les théoriciens du phénomène scénique — de Witkacy à Schechner — est l'impossibilité de tracer des barrières ontologiques précises entre les éléments réels: services religieux et rites, manifestations et cérémonies, rassemblements sociaux de toute espèce et situations théâtrales. Une description intuitive du théâtre sied à merveille à des situations et phénomènes sociaux de différente nature. Rien donc d'étonnant que les moyens métaphoriques du théâtre sont souvent utilisés, et avec succès, par des micro-sociologues type Erving Goffman, tandis que les théâtrologues s'émerveillent de voir que tel modèle d'interaction ou tel schéma de communication présentent des traits qui appartiennent à leur domaine. Et pourtant, les auteurs qui en parlent oublient que toute description communicative, sémiotique, informative, strictement sociologique ou écologique fait ressortir du phénomène théâtral des éléments communs à ces modèles bien plus vastes, tout en négligeant ses propres valeurs spécifiques.

Le même danger pèse sur moi. Pour l'éviter, il est temps de s'entendre sur la terminologie employée. En utilisant tour à tour les adjectifs "scénique" et "théâtral", je pars de ce que la technique d'une représentation ne diffère guère de celle d'un service religieux ou d'un *Partei-tag*. Afin d'introduire une différence qualitative, j'applique le mot "théâtral" à toute sorte de manifestations spectaculaires, qu'elles soient

esthétiques, politiques, religieuses ou de société. Lorsque cependant je dis: oeuvre scénique, personnage scénique, jeu scénique, je veux parler uniquement de phénomènes purement artistiques.

*

Il existe une opinion selon laquelle c'est l'art du comédien qui constitue l'essence du théâtre. Seul un acteur, homme qui sait incarner des personnages divers, trace les limites du théâtre, donne vie aux instruments du jeu, fait voir la différence entre l'art scénique et les autres types de spectacle. On avait déjà joué sans décor et sans costumes. On se passait d'objets scéniques, on jouait même dans des lieux où rien, au point de vue architectural, ne séparait la scène de la salle. Mais les acteurs y étaient toujours. Tout cela est vrai. On ne saurait imaginer un théâtre sans acteur, de même qu'on ne saurait élucider un seul secret du domaine des activités humaines sans avoir recours à l'homme. Il faut cependant voir si la participation de l'homme à un spectacle implique sa présence matérielle sur la scène. L'homme ne peut-il pas se cacher, laisser aux autres éléments théâtraux le soin de construire l'univers scénique? La réponse est tout près de nous. L'existence des diverses formes de théâtre de marionnettes, mécaniques, d'ombres etc. où l'homme vivant est absent, où même la voix humaine n'est pas de rigueur, rend insoutenable la thèse de la présence obligatoire de l'homme sur la scène. Si même, au nom d'un pédantisme exagéré, on voulait reléguer en marge des phénomènes strictement théâtraux toutes ces formes scéniques, pourtant très anciennes, on verrait que les promoteurs modernes de la Grande Réforme, fascinés avant tout par le théâtre oriental, ont introduit ces formes-là dans la pratique théâtrale européenne. Il serait vraiment difficile d'affirmer que la présence de l'acteur constitue l'élément *sine qua non* du théâtre, puisque le jeu des objets scéniques, l'espace vide, l'absence même de l'acteur peuvent remplir, dans un spectacle, des fonctions artistiques.

Le silence, l'immobilité, les ténèbres, le vide, deviennent assez souvent les traits d'un style négatif. Ils prennent leur signification en opposition aux vieilles conventions répudiées. Le procédé d'élimination, si typique pour le théâtre qui, de nos temps, se veut pauvre, donne une occasion excellente d'identifier les éléments indispensables et les éléments suffisants à créer le phénomène théâtral. C'est aussi une occasion d'abandonner de nombreuses illusions vaines. Une d'elles concerne précisément l'indispensabilité de la présence de l'acteur au théâtre. On définit d'habitude l'acteur comme celui qui joue quelque chose sur la scène. Sinon sur la scène, au moins sur la tribune, sur un banc, dans un salon. Dans n'importe quel lieu sur lequel les gens ont concentré

leur attention, où des agissements se déroulent qui attirent l'intérêt général. Le mot "jeu", dans sa signification complète et compliquée, se traduit à peu près par: agissements conformes à certaines règles. C'est dans cette signification qu'on dit: jouer aux cartes, du piano, sur la scène. En ce qui concerne le jeu scénique, on peut admettre, selon la tradition d'interprétation choisie, une des deux explications suivantes.

On peut admettre (les partisans de la théorie créative du théâtre sont d'accord là-dessus) que le jeu de l'acteur possède un partenaire, protagoniste imaginé par l'auteur et connu du public, et l'agrément des sensations scéniques consiste en ce que les spectateurs observent comment l'acteur s'efforce-t-il d'appriivoiser ce modèle idéal. On peut aussi, selon la conception du théâtre spontané, affirmer que ce sont les spectateurs qui jouent le partenaire de l'acteur. La conception spontanée de l'art de comédien dépasse largement les seuls agissements se déroulant dans l'espace de la scène. Si l'auteur de la théorie "de société" du théâtre, Jolanta Brach-Czaina peut entrevoir un acteur dans tout homme qui "sort" en public, p.ex. dans un salon, pourquoi, en se basant sur un principe rapproché, ne pas reconnaître un acteur dans un homme politique qui prononce son discours, dans un prédicateur, voire dans un simple père de famille. En définitive, tout individu qui veut se faire remarquer et communiquer quoi que ce soit à son entourage, porte en lui des caractéristiques théâtrales. Jean Duvignaud suppose que la désapprobation dont sont entourés les représentants de la profession d'acteur provient de ce qu'ils disent d'habitude des vérités amères, qu'ils dissipent nos illusions.

Mais ce trait-là est propre aussi aux leaders sociaux. Un prêtre par exemple qui, au moment de monter en chaire peut éveiller en nous des sentiments douteux, possède en principe notre estime malgré que son devoir soit de nous révéler des vérités désagréables et dures. Le problème de l'acteur consiste en ce que, capable qu'il est d'incarner des rôles sociaux bien divers, dans aucun d'eux il ne peut susciter notre confiance. L'acteur semble souvent tellement sincère qu'on finit par douter de sa sincérité quand il parle de lui-même. Notre façon de le juger a deux sources. D'une part il est pour nous un artiste qui a le droit de feindre, d'autre part nous sommes enclins d'y voir un joueur, un meneur, dont nous aimerions dévoiler les mystifications. Les moyens d'agir de ces personnes sont en vérité presque les mêmes. L'art de propagande et l'art scénique profitent de l'arsenal des moyens théâtraux, ils les utilisent de façon semblable, ils se servent de méthodes soit créatives soit spontanées.

Pour plus de netteté, pour nouer des contacts émotifs, parfois pour cacher l'expression vraie de leur visage, les agitateurs théâtraux: avocats, hommes politiques, prêtres, meneurs de danse, acteurs chaussent le "cothurne" et créent une distance entre eux et la salle. En même

Andrzej Tadeusz Kijowski

temps ils prennent un "masque" qui leur facilite de nouer avec l'assemblée un contact hiérarchisé. Les cothurnes évoquent l'idée d'agrandissement qui renforce chez les spectateurs la barrière de la distance psychique. Le "masque" donne l'effet de surprise et rend matériellement limité le front du contact émotif entre ceux qui regardent et ceux qui sont regardés. Bien entendu, les limites que tracent les "cothurnes" et le "masque" se complètent mutuellement et font surgir dans le lieu de la rencontre une "rampe" qui, tout en délimitant l'espace du jeu, remplit les fonctions de zone de tension psycho-physique. Lorsqu'il est question de "cothurnes", de "masque", de "rampe", ce n'est pas la signification exacte et historique de ces mots que nous voulons évoquer. Il s'agit d'un ensemble de moyens que nous nous sommes habitués à identifier à ces objets-là, et dont l'instrument du jeu doit se servir, s'il désire susciter l'émotion collective. En parlant de "masque" d'acteur, nous voulons dire tout ce qui change son aspect physique: maquillage, mimique, coiffure — pour son visage, costume et gestes — pour son corps. Selon les divisions introduites par Tadeusz Kowzan, on peut distinguer les effets liés à l'instrument du jeu ("masque") des trucs liés à l'espace dans lequel ce jeu se déroule ("cothurnes"). Parmi ces derniers une place appartient à la musique, à l'éclairage, au décor etc. Le "masque" rend plus aisé à l'individu de se conformer aux exigences de la communauté, d'effacer ses caractéristiques personnelles, de mettre en valeur ses comportements. Le "masque" n'est donc rien d'autre que l'adoption d'une pose avec laquelle on veut épater les foules. Tandis que sur le "visage" se reflètent les impressions authentiques de l'individu lequel, au moment d'extérioriser ses émotions, ignore qu'il est observé.

Le discernement du "visage" et du "masque" permet de se rendre compte des deux niveaux du personnage de l'acteur. Ce personnage apparaît quand un homme préparé au jeu donne à comprendre à la réunion qu'il enfle un "masque"; c'est alors qu'il prend le rôle social d'acteur. La seule condition indispensable pour que se réalise cette métamorphose de l'homme en acteur (ou bien d'un acteur professionnel en un personnage scénique) est de concentrer l'attention de l'assemblée entière sur celui qui se lève, avance d'un pas pour être bien vu, enfin élève la voix et accapare l'attention de tout le monde. Le "masque" — dirait-on — est le paradigme des activités de l'acteur. Les actions masquées prennent une netteté et une simplicité accentuées, elles s'imposent à l'assemblée, deviennent le foyer des émotions collectives et créent des liens émotifs. Il arrive cependant qu'en "masquant" nos agissements, nous attirons l'attention du public non pas sur ces agissements, mais sur le masque même. Lorsqu'il en est ainsi, lorsque l'acteur non seulement enfle le "masque" mais semblant de l'enlever, et, en l'écartant,

donne à comprendre qu'il prend une pose d'acteur, nous avons déjà à faire à un personnage scénique, lequel, pour citer les paroles de Zbigniew Raszewski, est cet être vivant créé pour la scène à l'image de l'homme qui, tout en étant quelque chose de plus que le héros littéraire inventé, n'est pas un homme réel. C'est ce Hamlet qui a vécu des milliers de fois dans des incarnations les plus diverses. Se servant du corps de Laurence Olivier, de John Gielgud, de Vojan ou de Holoubek, vivant chaque fois une vie biologique parfaitement réelle, il était immuablement le même être.

Je vais donc employer le mot *jeu* dans son sens purement scénique, comme action d'attirer l'attention sur un agissement. Ceci me facilitera la résolution du problème délicat de "feinte". Feindre (dans le sens de: jouer) ne veut nullement dire représenter quelqu'un ou quelque chose qui n'est pas conforme à la vérité. Feindre veut dire créer consciemment un rôle quelconque (son propre ou bien d'autrui). Pour être bref, je dirai que le jeu est une action autotélique, et l'acteur est celui qui joue. D'accord avec cette définition, il faudra admettre que, malgré certaines ressemblances, on ne saurait nullement qualifier de personnage scénique le prêtre qui prononce son sermon, ni le politicien qui prend la parole dans un meeting, ni le jeune homme qui fait publiquement sa déclaration d'amour, ni l'acteur connu quand il se promène dans la rue ou bien déclame des poésies lors d'une fête quelconque. Il est vrai que ces gens-là se servent des techniques théâtrales, mais ils ne cherchent pas à y attirer l'attention des spectateurs, c'est pourquoi on peut les nommer tout au plus — *agitateurs*. La différence entre acteur et agitateur réside dans ce que le premier attire l'attention sur son "masque", tandis que l'autre prend un "masque" pour attirer l'attention sur soi. L'agitateur porte un "masque", l'acteur l'écarte. L'agitateur cherche à définir nettement son personnage et à imposer le culte du rôle social qu'il personifie. Dans ce sens on peut, des fois, identifier l'agitateur à un acteur professionnel qui, dans la société, jouit du prestige d'"artiste éminent". Mais d'ordinaire je parle de l'acteur comme d'un personnage scénique qui peut incarner tous les rôles voulus et qui, au moment de les abandonner, montre l'abîme qui sépare l'homme de sa propre personnalité. L'agitateur, sur la base des émotions collectives libérées, instaure des liens émotif téléologiques, tandis que les agissements de l'acteur possèdent un caractère autotélique. Ces agissements peuvent, bien sûr, aboutir à une cérémonie ou à un rite qui prolonge les effets théâtraux de courte durée. Mais du moment où le spectateur reconnaît la forme de rite et se met à y participer idéologiquement, mystiquement, esthétiquement, socialement etc., le théâtre disparaît et l'acteur devient agitateur. Par conséquent, il est beaucoup plus difficile à une vedette qu'à un débutant de soulever des émotions strictement scéniques, puisque dès que le public reconnaît la vedette, il

Andrzej Tadeusz Kijowski
 sait d'avance quel sera le caractère de la réunion. Au lieu de se soumettre à la tension, les spectateurs s'unissent dans le culte rituel du talent de l'artiste distingué.

J'approche ici de la conclusion qui dit que la condition d'acteur n'est pas une existence mais un état. Si dans la vie quotidienne nous sommes souvent poussés à appeler quelqu'un acteur, ou bien à lui coller quelque synonyme péjoratif de ce mot, nous n'avons aucune raison de croire qu'un acteur professionnel atteint chaque fois cet état de lien autotélique avec son public, lien qui est propre à un artiste de la scène. On ne devient pas acteur une fois pour toutes — pourrait-on dire sentencieusement — on l'est de temps en temps. Mais il faut tenir compte de ce que cette sentence ne renferme aucun jugement malicieux. Tout simplement, la condition d'acteur est généralement accessible, et ce que les adeptes apprennent dans des écoles de la profession, consiste à maîtriser une série de moyens techniques relatifs à la diction, à la pantomime, à l'art vocal, moyens qui peuvent leur être utiles quand ils apprennent la "fixation", c'est-à-dire la faculté de répéter et de réaliser le plus souvent possible des effets théâtraux qui peuvent être produits une ou deux fois par chacun de nous ou presque. Lorsque cependant apparaît sur la scène un homme qui, en même temps, vit vraiment et fait des choses en apparence, lorsqu'un objet qui semble tout à fait réel soulève l'angoisse que seulement une vague impression de son irréalité parvient à apaiser, lorsque l'acteur arbore son "masque" et, après l'avoir légèrement écarté, attire l'attention sur son jeu, lorsqu'entre la salle et la scène un fossé se creuse, une rampe s'élève, un rideau tombe, en un mot lorsque non seulement le terrain se divise en espace de jeu et lieu de rencontre, mais la zone de tension est bien délimitée, c'est alors que les spectateurs ressentent des émotions scéniques.

La définition du front de contact et de la barrière de distance est typique pour toute activité publique. La zone physique de tension délimitée par ces deux limites sémi-psychiques, le prêtre s'en sert, le politicien se dissimule derrière, l'acteur la met en évidence, tandis que chez le spectateur qui la sent proche elle éveille un sentiment atavique de crainte. Un homme, même hautement instruit mais privé d'instinct théâtral, a toujours le sentiment que, s'il occupe lui ce lieu exposé, il brûlera en un instant, ou disparaîtra sous la terre, ou en un mot quelque chose d'affreux se produira inmancablement. Rarement un laïc se sent la force de franchir le seuil de la scène devant une salle remplie. Il est sans importance qui est celui qui personifie la terreur. Cela peut être un homme qui se présente comme symbole du pouvoir. Ou une statue savamment animée d'un dieu. Une voix. Un tonnerre. Une lumière soudaine ou encore quelque autre apparition monumentale. Puisque la puissance et la peur ne se cachent pas dans l'objet donné ou

dans la personne de l'animateur. Cette peur qui est le prix du sentiment de sécurité, elle se cache dans l'antinomie tendue entre la distance psychique et le contact émotif.

Dans des buts artistiques, religieux, sociaux, ou bien au point de vue fonctionnel pour satisfaire le besoin d'unification propre à la foule, on fait usage d'effets de distance qui désarment les hommes, et ensuite on leur permet de nouer entre eux un contact né de l'élément qui délimite l'espace du jeu. Ce lien momentané est purement émotif. Ce n'est que quand il doit durer qu'il devient rite et — selon les paroles d'Edouard Bullough — sur la base créée par l'action paralysante de la distance, il modifie les expériences en leur conférant une valeur mystique, idéologique, culturelle ou esthétique. Je dirai donc que ce n'est pas l'instauration même de la barrière de distance, mais le fait d'attirer sur elle l'attention par moyen de tracer simultanément le front de contact qui fait naître la communauté scénique. C'est alors que se manifeste entre les personnes réunies un lien spécifique de foi provoqué par l'instrument du jeu. La tension émotive qu'elles ressentent n'a aucun motif pratique, grâce avant tout à cela, que, le contact direct une fois aboli, les communications à caractère cognitif entre hommes deviennent impossibles.

La seule différence entre l'acteur et l'agitateur, le metteur en scène et l'animateur, entre l'espace scénique et l'espace sacré, la forme esthétique et la forme morale des liens émotifs, est le caractère autotélique des moyens scéniques. Si donc on conçoit le jeu comme action qui attire l'attention (écartement du "masque"), la zone de tension liée au "franchissement de la rampe" définira la communauté scénique, c'est-à-dire ce type de communion phatique qui constitue son propre but. On comprendra ainsi pourquoi les monologues prononcés en avant-scène, les dialogues menés à l'écart, les grimaces ironiques et l'attention prêtée aux objets scéniques, semblent tellement et purement théâtraux. C'est parce qu'il n'existe de meilleur moyen d'éveiller des émotions que l'oscillation de l'instrument du jeu autour de la zone de tension. Cette oscillation qui stimule les émotions chez les spectateurs (lorsque p.ex. les acteurs descendent dans la salle, lorsqu'ils vident la scène, lorsqu'il jouent au dessus des têtes du public etc.) s'adresse à des atavismes obscurs mais elle ne communique rien. Ces comportements strictement théâtraux ont un caractère pré-sémantique. Même les partisans de la description sémiologique du spectacle ne peuvent pas les ignorer, et André Helbo, pour ne pas parler d'énigme intraduisible en signifiants, parle tout simplement de signifiant zéro. Le cercle vicieux de la sémiologie se trouve ainsi fermé et il en résulte qu'un élément qui ne signifie rien dénote le manque de signification. Du point de vue de la science des significations, l'introduction de la notion de "signifiant zéro" est parfaitement justifiée et correcte. Il est temps toutefois de se rendre

compte de ce que la méthode sémantique ne nous dira rien au sujet de l'essence d'une oeuvre scénique qui se dérobe aux significations reconnaissables, aux actes de communication, qui reste dans l'orbite du signifiant zéro. Les sémiologues prétendent, et Georges Mounin le souligne, qu'une relation cognitive réversible se produit entre les acteurs et les spectateurs. Et pourtant une telle relation n'existe pas. Le spectateur ne peut pas répondre aux acteurs dans les mêmes catégories de communication (en utilisant le même code et le même canal). Ne lui restent que les formes, intellectuellement très pauvres, d'expression telles que: soupirs, sifflements, rires, bravos, lesquelles, privées de valeur cognitive, possèdent une immense charge émotive. Sans répondre *sensu stricto* aux contenus venant de la scène, elles soutiennent le climat créé par l'instrument du jeu dans le lieu de rencontre. Et il faut dire expressément que l'oeuvre théâtrale, n'est pas obligée de se servir d'un homme qui prononce des paroles. Elle peut utiliser des objets ou des agissements, puisque n'importe quel élément qui, ayant attiré sur lui l'attention, crée un lien émotif au sein de l'assemblée et devient ainsi l'instrument du jeu.

Ce n'est donc pas l'acteur mais l'instrument du jeu qui renferme en lui l'essence du théâtre. Dans des circonstances favorables, l'homme peut être remplacé sur la scène par un objet — gonflé, comme aurait dit Henri Gouhier, d'historicité de l'action. Mais indépendamment de la situation, l'instrument du jeu qui agit de façon prévue et raisonnable, qui organise ses fonctions, est toujours dirigé par un être doué de raison. Tout ce que j'ai dit jusqu'à présent au sujet de l'acteur, cet animateur le plus fréquent du phénomène théâtral, peut non moins bien s'appliquer à des objets scéniques, symboles, actions ou phénomènes qui, en utilisant la technique de l'expédient théâtral, créent une communauté de foi. L'instrument du jeu est donc une catégorie généralisée faisant naître des expédients théâtraux. Lors d'un spectacle scénique le problème est simple: un objet, un son, un mouvement sont, à l'égal de l'acteur, des instruments dociles entre les mains du metteur en scène, à cette différence près qu'il arrive à un acteur de composer son jeu lui-même. Quoi dire cependant de ces agitations spectaculaires dans lesquelles le désir mystique du miracle, propre à l'humanité, trouve son incarnation? Un rationaliste dévoilant les secrets de l'expédient dira que ces miracles sont fabriqués par ceux qui gouvernent les âmes et à qui est donnée la connaissance des techniques théâtrales. L'analyse de l'expédient théâtral découvre, certes, les moyens de provoquer la suggestion, mais sa provenance même reste obscure. Jusqu'au dernier moment nous ignorons l'identité de ceux qui organisent des manifestations spectaculaires de caractère politique ou religieux. Sont-ce des objets ou bien des hommes? Des metteurs en scène ou bien des héros? Des diables

ou des dieux? La réponse n'est pas facile. Une composition théâtrale dont l'objectif est de susciter des émotions collectives, dévoile le sens. Mais derrière ce sens un énigme irrationnel se cache. Pour l'identifier, il faut définir les lois universelles du théâtre. C'est alors seulement que deviennent évidentes les affinités entre celui-ci et les manifestations spectaculaires — les rites.

J'ai déjà dit que le théâtre figé devient rite. Qu'est-ce que cela veut dire? Le théâtre, ce qui est facile à comprendre, est un genre de lien collectif, formé sous l'influence des moyens basés sur la relation phatique, moyens que j'appelle expédients théâtraux. Sa nature est donc mobile et fluide. Il ne peut attirer des émotions collectives que durant de courts instants, après quoi ou bien il disparaît, ou bien il se fige — précisément sous forme de lien rituel de foi ayant un but déterminé. La stabilisation de l'expédient théâtral se réalise à travers des effets de répétition et de simplification qui poussent au maximum la distance croissante et nivèlent l'effet de surprise, jusqu'à briser tout contact. Ainsi se produit la sclérose de l'effet théâtral. N'oublions pourtant pas qu'à force d'abuser de l'expédient, on risque de l'épuiser. Une des possibilités consiste à provoquer une crise manifeste après laquelle le groupe dépourvu de liens institutionnels, perd des yeux son chef et se dissipe sans tarder. Une autre consiste à répéter l'expédient trop souvent, ce qui lui fait perdre son effet de surprise. Un expédient théâtral est donc rarement répété. Dans sa forme téléologique il sert aux candidats au pouvoir lesquels cependant, une fois arrivés, préfèrent voir le peuple calme. Ils maintiennent volontiers l'angoisse face à des expédients mythiques, mais ils se gardent d'éveiller des émotions collectives. Ce n'est donc pas l'expédient, mais la réaction à un effet qui est répétée dans le rite — support de la tradition. Pas les tonnerres, pas les coups de canon, pas les feux d'artifice ni les discours enflammés, mais les prostrations, les agenouillements, les danses et les ovations rythmiques unissent les gens qui participent à des cérémonies laïques ou à des rites religieux. Il est évident qu'aussi bien les expédients théâtraux téléologiques qu'autotéliques peuvent se prêter à la ritualisation. Dans le premier cas, au lieu d'un service religieux et d'un meeting nous aurons un rite et une cérémonie, dans le deuxième au lieu d'une oeuvre scénique — une oeuvre théâtrale.

J'ai défini ainsi les deux formes, extérieurement identiques: d'une part le théâtre — spontanément conçu et visant le contact, d'autre part — le rite, penché vers la distance créationnelle. En décrivant la zone de tension, j'ai cherché à définir le module de jeu commun à ces deux formes — l'expédient théâtral. J'aimerais souligner encore une fois qu'il est question ici rien uniquement que de phénomènes temporels. Je veux savoir qui, dans quel but, comment, personifie la sainteté,

Andrzej Tadeusz Kijowski 174
 sans juger ou celle-ci se trouve réellement et d'où est elle absente. En tenant compte de ce qui précède, je peux à présent risquer de systématiser les manifestations spectaculaires largement comprises:

Formes		DISTANCE effet rituel	CONTACT expédient théâtral	TENSION phénomène scénique
Fonctions				
T E L E O L O G I Q U E S	religieuses	service religieux	manifestation religieuse	oeuvre théâtrale religieuse
	politiques	cérémonie d'Etat	démonstration politique	oeuvre théâtrale politique
	sociales	réunion en société	agitation sociale (jeux, divertis- sements)	oeuvre théâtrale sociale (sports)
AUTOTELIQUE		rite artistique	manifestation artistique (happening)	oeuvre théâtrale scénique

Comme il résulte de la table ci-dessus, j'appelle oeuvre théâtrale toutes ces formes: religieuses et politiques, où se produit la tension (lire: l'équilibre) des éléments de distance et de contact. L'oeuvre théâtrale se met à exister — dirais-je — spontanément. Les expédients qui la composent devaient servir d'autres buts, mais au moment où l'équilibre s'est réalisé, ils ont cessé d'être redoutables et peuvent être regardés librement. Une oeuvre scénique autotélique, réalisée consciemment et qui recherche des valeurs exclusivement esthétiques, constitue un cas particulier d'oeuvre théâtrale. Je ne saurais dire si une oeuvre théâtrale appartient ou non au domaine de l'art. Je sais pourtant que, lorsque l'artiste prend comme matière la communauté humaine, les incidents sont inévitables. Et certes ils arrivent. Ils découlent toujours d'une connaissance insuffisante des émotions de la foule, de la négation des idéaux essentiels ou bien de la révalorisation de ceux qui disparaissent déjà. Ils découlent enfin de l'abus des expédients auxquels le public n'a pas été suffisamment préparé.

L'emploi des expédients qui laissent le spectateur froid mène à la défaite du spectacle qui se voulait artistique. Entre la scène et la salle une distance se produit que nul contact ne saura compenser. Au lieu d'une oeuvre scénique, naissent alors des rites artistiques. D'autre part, la création des valeurs nouvelles là où le public demeure encore tout dévoué aux anciennes, peut mener à l'absolutisation du contact et à une

explosion de colère qui change le spectacle scénique en manifestation artistique. Pour que cela se produise il faut cependant qu'il se trouve dans la salle un meneur qui prenne part au duel d'expédients et entraîne le public à blâmer ou bien à glorifier le spectacle.

Les transformations peuvent être de diverse nature. Les rites peuvent changer en manifestations ou en happenings, une de ces formes peut donner un semblant de spectacle théâtral. En suivant les luttes que se livrent ceux qui aspirent à dominer la foule, nous voyons souvent qu'ils possèdent les mêmes aptitudes théâtrales. Ils utilisent des expédients téléologiques, dirigés en sens opposé dont la puissance se réduit et donne une sorte d'expédient autotélique. Nous éprouvons alors des sentiments para-scéniques d'incertitude et de tension. Pendant un certain temps nous ignorons qui sera le vainqueur et qui devra se subordonner. Qui est le "Dieu" et qui est l'Usurpateur. La lutte dramatique de la théâtralisation se déroule devant nos yeux. Les protagonistes créent des distances semblables et c'est à qui trouvera le premier un moyen de contact. Ils enfilent des masques des gens quelconques, descendent dans la rue, se mêlent au peuple. Mais même tout un enlacement d'expédients ne crée pas encore de communauté scénique. Ce qui manque, c'est la personne ou bien l'objet qui serait capable d'attirer notre attention sur l'existence de cette zone particulière. Nous demeurons conscients de ce que les expédients qu'on nous applique servent un but déterminé. L'angoisse se trouve suspendue, mais elle reste néanmoins présentée et réelle. Puisqu'il n'est pas indifférent à qui la victoire va-t-elle appartenir. Les expédients téléologiques en lutte, encore qu'ils ne réalisent pas leur but immédiatement, n'ont pas la puissance de créer une communion phatique autotélique. Ils peuvent au contraire engendrer quelque rite théâtral artistique.

Le théâtre et le rite se conditionnent, bien entendu, mutuellement et ne peuvent maintenir la structure de la société qu'en entrant en rapport dialectique. L'expédient théâtral n'a pas la stabilité de l'effet rituel auquel doit faire appel tout agitateur qui lui doit son ascension. Tandis que le rite, innuable par sa nature et incapable de s'adapter aux circonstances, vivifié et élevé au rang d'expédient, peut exercer la même influence que le théâtre. Ainsi, si nous voulons niveler les effets du dernier changement, nous devons commencer par suspendre la distance et vivifier le rite, ou bien le transformer en expédient. Il faut détruire la Bastille, il faut tirer sur le Palais d'Hiver. Décapiter le roi. Introduire et maintenir le nouveau rite, celui de la guillotine ou de l'assemblée organisatrice. Il est évident que non seulement l'apparition réelle dans le lieu désigné d'un personnage "masqué" et la concentration sur lui de l'émotion générale rend possible la réalisation de l'expédient téléologique. L'homme-animateur, encore qu'indispensable, peut ne pas être visible. Il peut se montrer sous les traits d'arrangeur, se faire remplacer

par un agitateur, il peut aussi se servir de quelque instrument matériel de jeu. Construire un immense château, l'éclairer de milliers de lumières, procurer des feux d'artifice, des tonnerres, faire jaillir des fontaines d'eau. Abasourdir la foule et la contraindre à reconnaître la Sainteté de l'élément et du lieu théâtralisés. On peut enfin se servir d'une figure en papier maché, d'une ombre, d'une statue ou d'un mécanisme et, à l'aide de ces objets, réaliser les buts d'unification. On dira qu'aujourd'hui de tels spectacles n'effrayent plus. Sûrement il en est ainsi lorsqu'il est question d'expédients déjà connus et décrits, répétés mille fois dans des théâtres de marionnettes, d'ombres, dans des mécanismes, jeux de l'eau, spectacles "son et lumière" etc. Et cependant, il suffit que quelqu'un invente p.ex. de mystérieux OVNI verts, et que ces OVNI survolent la ville la plus moderne du monde, je parie que le lendemain le Pentagone pourra dicter des impôts pour armements que personne n'avait jamais imaginé.

La puissance de l'expédient théâtral ne vient, bien entendu, d'aucun culte religieux ni, moins encore, politique. C'est plutôt l'expédient qui provoque, qui crée ces cultes et, en soulignant les distances, devient, dans sa forme rituelle, la technique d'inculquer des cultes. La majorité des historiens du théâtre, en étudiant ses origines, remontent à des rites religieux. Ils disent à l'appui que, deux fois dans l'histoire de l'humanité, le théâtre était sorti du temple: en Grèce antique et au déclin du Moyen-Age européen. Rien d'étonnant, puisque les domaines: religieux, politique et artistique, n'étaient pas toujours séparés. Il est même difficile de dire si, aux temps d'Euripide (puisque sûrement pas aux temps d'Eschyle) le théâtre avait cessé, oui ou non, de remplir ses fonctions religieuses. En étudiant la naissance des techniques théâtrales, gardons nous de les identifier aux formes qu'elles accompagnaient jadis et qu'elles pouvaient même créer. La thèse que le théâtre est né du culte religieux peut, tout au plus, être vraie dans l'ordre de réflexion. La pensée humaine, seulement après s'être rendu compte de l'existence de la religion, avait aperçu la possibilité d'utiliser dans des buts artistiques les moyens théâtraux qui servaient si bien les prêtres et les princes. La genèse du malentendu repose probablement dans ce que le phénomène religieux n'a été connu que dans sa forme déjà canonisée et il est difficile à présent de remonter à ce qui avait précédé cet état de choses. On ignore ce qui a été au début: le Verbe, ou peut être le Théâtre. Là-dessus les relations manquent totalement. Les motifs et les moyens de produire des miracles, nous ne pouvons que les imaginer, quant au théâtre il nous accompagne dans notre vie de tous les jours.

Si donc nous mettons de côté les contenus: mystiques, idéologiques, pragmatiques ou esthétiques qui ne changent rien au mécanisme du phénomène, nous verrons que le théâtre apparaît toujours au moment où les anciennes croyances s'épuisent, où les rites qui les consolidaient

perdent leur attrait et où, pour intégrer la communauté, il lui faut proposer sans tarder un nouveau objet de culte. Je dirai donc de l'oeuvre théâtrale largement conçu qu'il représente un ensemble d'expédients utilisés lucidement par des gens désireux d'unifier et d'organiser les masses à travers la libération de leurs émotions collectives et par la concentration de ces émotions dans un point choisi. L'expédient théâtral n'est pas, d'autre part, un phénomène fréquent et sa valeur est déterminée tout simplement par son efficacité. Il est un instrument duquel ne peuvent se passer ni les prophètes qui prônent une religion nouvelle, ni les révolutionnaires désireux de réaliser leurs idéaux dans la vie, ni les artistes d'avant-garde en quête de contenus et de formes d'expression inédits. Rien donc d'étonnant que, du moment où la sphère artistique s'est constituée comme une forme de foi collective, les grandes manifestations artistiques se déroulent dans la plupart des cas au théâtre.

Le théâtre est donc un instrument des changements sociaux qui dynamise le présent, tandis que le rite est le garant de la continuité sociale qui rend statique le passé. Autrement dit, le théâtre représente une tendance dynamique qui aboutit à la forme statique du rite. Au théâtre, la communication et la relation cognitives se trouvent abolies. A leur place il y a une communauté de foi, basée sur la communion phatique, communauté à laquelle seul le rite peut prêter des contenus religieux, de moeurs, politiques ou esthétiques. Un théâtre ainsi conçu serait donc en même temps un instrument de l'évolution et un garant des liens sociaux. Un moyen transformant les individus isolés et ne pensant qu'à leurs soucis pratiques, en une foule qui croie, qui aime, qui espère. Ce dynamisme des changements sociaux, fluide et n'agissant que dans le présent — ce serait justement le THÉÂTRE?! Je parle donc du théâtre non pas comme d'une forme d'existence, mais comme d'une idée. Puisque, à vrai dire, le théâtre n'existe pas. On ne peut pas le toucher, le peser, le mesurer. C'est dans nous qu'il se cache. Dans nos atavismes et dans nos angoisses métaphysiques. Dans l'émotion collective qu'il libère, dans notre soumission irrationnelle à ses expédients.

Avec le danger toujours menaçant de briser la barrière de la distance, de faire baisser la tension, d'anéantir la communion phatique, il est peut-être possible quand même de les réunir pour un instant et de rassembler les gens autour d'un expédient autotélique bien monté. Mais combien de temps son action peut-elle durer? Cinq secondes, vingt, une minute entière? Chaque metteur en scène cherche à remplir dignement sa tâche, à offrir aux spectateurs une quantité maximum d'émotions strictement scéniques. De même les acteurs. Mais une telle chose est-elle réalisable? Serais-je capable d'indiquer au moins un spectacle scénique, au cours duquel je n'avais connu un seul instant de détente, qui

en aucun moment ne devint rite artistique? L'analyse du spectacle scénique du point de vue de l'utilisation instrumentale des expédients théâtraux autotéliques dépasse les ambitions de cet esquisse. Je répondrai en bref que j'ai bien vu des spectacles où les expédients relatifs au jeu, à la mise en scène, aux effets scénographiques, aux modulations de la voie, à la "suspension" par les acteurs de leur "masque" au-dessus du public et aux oscillations autour de la zone de tension, créaient un tout harmonieux, où des moments de détente ne manquaient pas mais ils servaient à préparer le spectateur à vivre plus intensément la communion. On peut dire de l'expédient théâtral qu'il est le module fondamental de la scène, module dont chaque metteur en scène, acteur, scénographe, chaque individualité artistique, peuvent se servir à leur façon. Des expédients de mise en scène poussés à l'excès étaient volontiers appliqués par Konrad Swinarski: la disposition de la salle dans *Aïeux*, le Seigneur consommé par les flammes derrière la fenêtre du théâtre dans le même spectacle etc. De même Jerzy Grotowski qui, dans la période théâtrale de sa carrière, se servait d'expédients à grand effet, p.ex. l'arrangement du lieu de rencontre dans *Kordian* ou dans *Akropolis*.

Les opinions que je présente ici trouvent leur confirmation dans les thèses des partisans de la conception institutionnelle de l'art. Ce qui est caractéristique aussi c'est que les partisans de cette théorie, ayant relégué en marge de leurs observations les spectacles, festins et jeux sportifs, se servent d'exemples dans lesquels la présence des expédients est presque palpable. Puisque rien que l'identification des effets dynamiques, germes de traditions, permet de comprendre le processus de création de l'objet artistique. Ce processus, dans lequel rentrent: l'effet de surprise et de concentration de l'attention sur un objet jusqu'alors ignoré, la situation de cet objet dans un espace sélectionné et réservé aux objets du culte artistiques, le prolongement de la perspective et la construction de la distance, enfin son utilisation par un artiste reconnu qui prête à l'objet son prestige personnel. La définition de l'oeuvre d'art de George Dickie a été construite de façon à l'appliquer à des objets esthétiques ainsi créés. Il s'agit donc d'un fait artistique à qui celui qui agit au nom de l'institution, accorde le status de valeur généralement reconnaissable. Les institutionalistes sont enclins à attribuer la priorité à l'idée créatrice. Cela permet de saisir la distinction entre créateurs et imitateurs, aussi bien dans le domaine de l'élaboration matérielle des objets (opposition des couleurs, disposition des surfaces etc.), que dans celui des opérations théâtrales qui se font sur des objets (la construction de la zone de tension). Mais ce critère-là est impuissant à expliquer pourquoi certaines techniques, sinon nouvelles en tout cas inconnues du public qui ne les a pas retenues, suscitent une forte impression, tandis que certaines autres sont d'avance vouées à l'échec. En décrivant un

expédient théâtral et l'effet de surprise qu'il produit, on ne saurait affirmer que tout ce qui est nouveau, est capable d'impressionner le public. Au contraire, celui-ci peut être frappé par quelque chose qui lui est familière mais, montrée sous un jour jusqu'alors insoupçonné, parvient à éveiller des angoisses ataviques et des espérances métaphysiques. Si donc nous basons la conception institutionnelle de l'art sur les propriétés décrites plus haut de l'expédient théâtral, il nous faudrait rechercher les causes de la gloire ou de la défaite artistique ni dans les objets qu'on soumet à l'approbation des gens, ni dans la personne de celui qui le fait. Puisque tout dépend du caractère de l'expédient, c'est-à-dire de sa capacité à provoquer l'effet de surprise et d'agrandissement, ainsi que d'attirer l'émotion collective. Ce qu'il faut c'est que les gens, médusés par leur propre puissance incarnée dans l'objet de l'attention générale, entrevoient dans l'instrument du jeu les valeurs les plus nobles.

On peut donc dire d'une oeuvre d'art (l'art scénique y compris) qu'il se compose d'éléments déterminés de la réalité (instruments du jeu) que l'animateur de l'expédient théâtral autotélique met en valeur, en engageant les spectateurs à reconnaître la transcendance dans l'expédient même, c'est-à-dire dans la communion phatique qui les lie ensemble. On dira que, si l'expédient théâtral disposait en effet d'un tel pouvoir, au lieu de la Joconde nous admirerions au Louvre ... des cornes de bison. Et il en est ainsi. Les cornes de bison nous les y trouverons, et les grottes de Lascaux reçoivent des pèlerins de la fin du monde.

Traduit par Hanna Szymańska

On Instrumental Theory of Theatre

At the turn of the 20th century, the Great Reformers declared theatre an independent art governed according to its own rules. Dramatic art, so far considered a form of transmission of drama, has undergone gradual alienation while its theoreticians lost the sense of specific character of the theatre.

Everything is possible these days. Producers feel bound neither to dramatic text, nor to actor's character, to say nothing of music, or scenography. In the contemporary theatre, artistic values of empty space as well as silence have been discovered. Performances are given with no decorations or costumes. The theatre could do without the actor or the props associated to him, moreover, performances could be given location with no possibility of architectural distinction of the stage or the audience. Thus it seems incredulous to theoretically discuss dramatic art, indicate its distinctive features common for Greek performances and modern productions. This is so, in spite of the fact that in practice it is clear when you encounter the theatre. Both the artists and the audience use terms which have real meaning. In case an actual designation of the word "theatre" could not be given, yet stage phenomena could be recognized. Intuitively, strict as well as para-theatrical phenomena are distinguished. We associate a certain sphere of experience with the theatre, we know them and yet phenomena evoking them would be hard to define.

Hence: What is theatre? Real presence of a live actor is not a must since often he is not to be found there at all.

whereas in the theatre of mechanisms or puppet theatre he does not appear at all. The theatre could hardly be related to dramatic literature or any art of word after watching a performance producers of which adapted the text of poetry or prose for the stage, or even ^{compiled} scenarios out of newspaper clippings and chronicles. Furthermore, the spoken word does not always appear in the theatre expressing itself in gesture, movement or dance. Naturally, the notion of the theatre could be narrowed through indicating the necessary and sufficient features of ballet, opera, the so called dramatic theatre, puppet theatre, pantomime, or theatre of mechanisms—then, however, the "something" that links the two performances could be overlooked, the "something that includes the Greek "thea-vision". All these productions are watched by the audience. Indeed, the audience has to be the substance of the theatre, the only constant element, sine qua non of the performance.

Modern researchers are aware of that. Assuming that the theatre is art, they give much attention to the transitoriness of this phenomena which is imprinted in psychology of the onlookers only. They analyze the reality of the actor's presence since he embodies fiction and at the same time continues to be a living man. Apart from personalistic, semiological and phenomenological orientation they note elements of communication in stage phenomenon, they are also concerned with problems of interaction of the stage and the audience.

Thus an eclectic definition of the theatre could be established and neither Gouhier, nor Steinbeck, nor Kowzan, nor Ruffini should have protested against it. They are of the opinion that theatre is ^{an} art provided with specific language /code of signs/ which emerges as a transitory and resistant to consolidation process of interaction between the actor being present at present and the recipient of the aesthetic message.

Immediately, however, difficulties arise as we try to clarify this abstract formula. It turns out then, how little we know about notions defining genus proxim and differentia specifica of the so perceived theatre. After all there exists no clear understanding of art and aesthetic message. We do not know what ~~that~~ specific character of the so called stage interaction means. In other words, the above definition faithfully reflects modern theories of theatre work. In a way it could describe the world but could say nothing more about the theatre.

Theatre could be recognized through the fact that the ^{public} comes there. ^{people} do come not only to receive aesthetic experience. Similar relation to that of the "stage" and the "audience" in the theatre is to be noted at a political rally as ^e well as in ^{the} church. Is then the theatre an independent art or only a separate being which serves religious, political, and artistic spectacle agitations?

The theatre is associated with the stage, most often a box-like stage, ^w with a ^{building} extracted from the world crossing the threshold of which we enter the world of illusions. The secret of stage art in its most canonical, nineteenth century embodiment resolves ⁱⁿ the statement

that here everything is both bullshit and false, just as in painting and literature, and yet everything really takes place as actors authentically are alive. Hence, if the re-presented world of literary fiction: "in opposition to the world of painting, and film /as well as theatre-my note / *takes* shapes indirectly through the layer of linguistic signs and their meanings¹, then the stage image could be termed after H. Gouhier-the world of present.² Stage composition is being formed directly. It consists of real persons and real objects. The creation is not subject to Ingarden's substantiation. Watching it here and now we perceive it *in together and* almost in the same way.

Thus, the actor lives *on* the stage and has to act there. In order to act he needs objects. They are necessary to keep his hands busy in a reasonable way. All the accessories on the stage have an illustrative function, they build the world of present. and are of some assistance to the actors. A gun hanging on the wall informs us that we are in a hunter's or soldier's house. A cross standing on the table adds to *it* that he is a faithful Christian, whereas a chair is to be sat in. If, however, someone fires from the gun to someone, or takes the cross in his hands and orders someone to swear on it, or sits in the chair in the presence of a king. If I take off my gloves and use them to slap a protagonist's face, or *pour* poison into one of many cups- then the given object breaks off from the illustrative system characteristic *of* it. The gloves will no longer be a costume, neither the chair, the cup nor the gun *be* decoration. The element that draws attention and comes to be the stimulator of developments, takes the instrumental

Instrumental function of the objects or-as it has already been noted by J. Veltrusky-even persons appearing ^{on} the stage, naturally are characteristic not only ^{of} stage dramaturgy or theatre art. Props and elements in instrumental function-in other words: instruments of play are both to be encountered in the theatre and in social life. We find them there where they are defined by Goffman-"framing"-is carried out, that is perceiving the element of composition in real events. It is not the point, however, whether props could be encountered in everyday life. Indeed, art is to imitate reality. Desdemona's losing a handkerchief evokes similar impression on the audience of "Othello" as a ^{similar} incident taken from life on a bystander. A leader portrayed in the theatre, a husband hidden in a wardrobe, a particular gesture or a gun pointed at an enemy focus the onlookers' emotions on the same principle of instrumentalization. In fact, the element no longer carries informative functions only but becomes an instrument of action.

Therefore a question arises whether the phenomenon under study is characteristic of life, and imitated by theatre art, or perhaps it defines the stage mechanism distinguishing it in artistic and real form.

Hence, it could be noted that instruments of play ^{conveyers} are of theatrical tensions. Naturally, emotions experienced by the audience do not come out of nowhere. Stage literature, in its process of development ascribes contents to particular elements and causes that the onlookers experience dramatic tensions. It comes into being only

when the audience ^{is} aware of a mystery /a problem/
and ^{is} interested whether it will be revealed
/solved/, ^{and} what will be the consequences. Similarly,
stage ^{performance} refers ~~refers~~ to patterns of behaviour
fixed in culture, or-in case it has an anti-realistic
character-creates new rules in order that the audience
experiences stage tensions. They are being formed when
the onlooker is aware of the existence of an element,
revealing of which would make it possible ^{to}

carry out ^{this or that activity.}

We encounter theatrical tension when a gradually revealed
mystery is presented not only through actors' accounts but
also has its own material carrier. Carriers of theatrical
tensions, or in other words, instruments of play, are produced
by animators of theatre performance as well as by all those
agitators and demagogues who have business in ^{stirring}
emotions. Thus, any artistic or real object which focuses
attention of the audience could be an instrument of play.
In order to gain instrumental power, ^{this object} has to be put
^{out of its} surrounding. Any situation ^{in which}
characters of ^{the} play or material ^{objects} come out or are
extracted from ^{their} natural surroundings, ^{appearing at}
a tribune, pulpit, chair; riding erect white horses,
surrounding themselves with followers and ^{moving}
^{on} the stage, includes a theatrical element. This ^{can} be
done by ^{effects} of astonishment and exaggeration.
Naturally, they have their material carriers both in strictly
artistic stage situation and in variety of everyday
theatrical situations.

After all they serve stratification of the meeting place and guarantee integrality of the area of performance. If a question is put, how to recognize theatre in its antique, Middle Age, nineteenth century, or any other artistic, religious or political form, it should be noted then that the names for stage location /an altar, pulpit, tribune, throne, or a stage/ change while the range of tension surrounding them does not disappear. It is visualized by a variety of ^achanging historical barriers. Thus, it could be said that animators of play instruments create the areas for performance through building various "footlights" around them: stairs, curtains, platforms, barriers, thresholds, etc. In case of shortage of these elements, if for instance one man raises his hand up, and focuses ^{on himself the} attention of those present there, then his mimicry - his "mask" causes astonishment and delimits the verge of emotional, hieratic contact between the instrument of play and the audience. On the other hand, "cothurnus" the agitator uses to ^{climb} in order to address everyone at the same time and to be seen by everyone, delimit the border of psychological distance and strangeness included in the instrument of play. The "mask" and the ^h"cothurnus," the verge of contact and the border of distance, in practice could not be separated, they constitute two sides of a "ramp" ^{and} create the ^{range} of tension.

The theatre springs only when any element of reality is exposed to theatrical trick. Its ^{essence consists in} drawing out of the meeting place the element which focuses general attention and as an instrument of play focuses collective

emotion on specific space created for itself and delimited by the range of tension. Specific character of this event revolves to real relation between the instrument of play and the gathering which is affected by its emotional unification and is unable to establish equalized contact with the object secured by the range of tension. The existing situation is extremely unfavourable for rationalizing experience. G. Mounin who analyzed the specific character of stage event is right to emphasize that in the theatre no communication can be established between the sender and the receiver. The audience cannot answer the actor with the same code or channel. They have only "intellectually ^{very} poor" means of expression at their disposal as for instance: hisses, sighs, clapping, etc. They are affected by particular theatrical hypnosis and hence experience fatidic communion ^{inherent in} the instrument of play.

This strictly theatrical experience could neither be described nor verified. Nevertheless, it enjoys extreme power of influence. Researchers concerned with psychology of community starting from G. Le Bon through Durkheim to Riesman note cultural impress these activities leave. In fact, masses are often influenced by brilliant agitation. They are affected by theatrical tricks.

This abstract model of creating theatrical tricks is hitherto free from rational motivations. It is free to such a degree that through questioning the possibility of communication or equalized interaction between the actors

and the audience it denounces totalitarian nature of theatrical trick. Those are ³ Mistaken ² who think that the ¹ degree of emotion connected with the object depends on its cultural function. Ambivalent fear mixed with admiration and adoration has nothing to do with practical function of the gun, symbolic role of the cross, or charismatic person appearing before the audience.

If someone leaves the group and an ordinary man /knowing nothing of the procedures behind/ is set upon a pedestal - a member of the audience does not know who is in front of him. Illusion of perspective and intoxication of senses cause that a mortal, constituted of blood and bones agitator cannot be recognized for his existential features. Drawn away from his specific anthropological-natural environment, the object of general attention begins to fulfill an instrumental function - seems to embody supernatural powers. The member of the theatrical event has been thrust aside, stuck into a chair, mixed with the masses by the producer. He is free to act inconsiderately and spontaneously only together with the others, when allowed by the animator of collective emotion.

Thus it should be noted that theatrical tensions could be produced by actors as well as by priests or political leaders. A cross or a banner raised in a battlefield would serve as good a prop as a gun loaded on the stage. The theatre, however, is a transitory phenomenon. To say nothing of stage drama which in fact is only a groundwork of one of its numerous forms, its activity is recorded nowhere except for the layers of collective consciousness. Let's make it clear: theatrical tricks disappear.

Manifestations, demonstrations, rallies and other phenomena ^{of this sort} evoked by theatrical tricks often perish forever. But if the animator of tricks achieves his objective, the effect is recorded. Of course not in theatrical but in ritual form. Recording of a theatrical trick is made through repetitions and simplifications. They mount the distance and level of astonishment as far as the limits of breaking contact.

Hence it is clear that the theatrical trick although could not exist without distance and exaggeration, is closer to contact and the effect of surprise. Alike, ritual could not break with repeated contact yet distance and simplification are its passion. The ritual records everything that creates the transitory theatre; therefore every successive change made by means of theatrical tricks destroys the effects of the previous tricks, suspends the distance and violates the rituals. Animator of the theatrical trick has to destroy the Bastille or shell ~~out~~ the Winter Palace. He has to behead a king. He has to establish the new ritual of a guillotine or an organization meeting.

There are thousands possibilities of creating theatrical tricks, ^{of} delimiting the range of tension and the instrument of play. A huge castle could be built, glowing with thousands of

lights and fireworks, thunders produced, fountains of water sprung. Masses could be left breathless, and made to recognize the sanctity of "theatralized" object and place. Finally, a puppet, a shadow, a statue or machinery could be used in order to achieve unifying goals. Some might say that these shows could not frighten anyone these days. In fact it is true, regarding the tricks known and already described, repeated a thousand times the ritual form of puppet show, theatre of shadow, machinery *jeux de l'eau, son et lumière*, etc. If however someone produces mysterious, green would be the best, unidentified flying objects /UFO/ and if they show over the most modern city of the world, the next day Pentagon would be able to impose so high taxes for armaments hitherto no one dreamt of. Theatrical tricks create the objects of cult strongly desired by the people.

It should be emphasized that when religious manifestation is being considered I notice and analyze only what could be rationally explained. I notice the possibility of artistic and political heresy of a religious theatrical phenomenon which by means of indicated methods ^{was composed} so as to include unconceivable mystery. Finding out the way of eliciting mystery does not mean its recognition. I hold no illusions that I could denounce religion through disclosing its visage. ^{As} theatre says something about man who seeks God ^{but} who knows nothing about the God. However, majority of historians of theatre analyzing its origin trace drama back to religious rites. This thesis is based upon the fact that twice in history of mankind it has been noted that theatre emancipated from church organization: in antique Greece and at the end of the Middle Ages in Europe. No wonder, since religious, political and artistic complexes

could not have been separated from each other at once. It is even hard to say whether in

Eurypides times /most certainly not in Aeschylus' times/ the theatre ceased to fulfill religious function. And at present, could it be taken for sure that theatrical tricks are free of them? Thus, there is no use of discussing cause and effect. Taking into consideration the formation of stagecraft one should have in mind that it does not originate from the forms they accompany or could even create. The theatre should be traced back to times when its name still unknown neither to an artist nor to a leader, nor to a priest, took part in forming social life, serving agitators to command obedience and faith. Later, attention could be drawn to how stage effects have been recorded in ritual forms, allowing the leader to define his power either on political or religious basis.

The statement that the theatre originates in religious cult could only be true regarding the development of human thought which thanks to realizing the existence of religion, could notice the possibility of singling out and applying for the artist's use the theatrical devices that served so well priests and rulers. This misunderstanding is very likely to be rooted in the fact that religious phenomena have been recognized already in canonized form. Hence, it is hard to go back. No one knows, what was at the beginning: the Word? or perhaps the Theatre!? There exist no records on this subject. We could only guess reasons and ways of producing miracles, while religious rituals try to strengthen our belief in mystical reality and contemporaneousness of sacred events. Meanwhile, we encounter theatre everyday. We analyze its substance, no one, however, has in mind the fact that going to another play we do not necessarily participate in a stage event but

through buying tickets, warming up seats, clapping hands we participate in theatrical artistic ritual in honour of god of creative invention with respect equal to that we pay during the Holy Mass when professing faith in Almighty God.

If, however, phenomena /religious, aesthetic or ideological contents/ that change nothing in mechanics are put aside, it would turn out that we have to do with theatrical phenomenon only when the hitherto beliefs run low, the rituals ^{perpetuating} them are less attractive and people should be promptly provided with a new object of cult in order to integrate community. As soon as the new object of cult occurs it builds security barriers, gets wrapped in mystery, and from a distance receives ceremonial ^{tributes and} ritual invocations. We shall offer it ritual sacrifice. It will be honoured with première applause.

Thus, I will define the broadly understood theatrical work as a set of tricks consciously used by people aiming at uniting and organizing masses through revealing and concentrating in the element subordinated to them collective emotion emanated by ^{the} crowds.

Hence, the power of the theatre does not derive from any religious or political cult. Moreover, they are created by the trick which through establishing distances becomes in a ritual form the technique of engrafting the cult. Therefore, the profane such as the sophist Kritias who declared that religion is the device of a powerful ruler used to subdue the crowds, in fact spoke of the theatre rather than religion. It is the theatre that leaves the people breathless. They are amazed and shocked. It deprives masses of the ability to think logically and provides them with unifying impressions. Therefore, the only

power the theatre could fear is the force of habit. Distances enhance this power while rituals strengthen it. Ritual in the form of secular ceremony honours the one time demonstration which resulted in coup d'etat. Under the name of ritual it repeats the miracle of Gods revelation whereas in the form of artistic ritual it classicizes the past theatrical vanguard and celebrates the taste of the present. Through effects of repetition and simplification characteristic for the ritual, conventionalities are imposed upon the people. They are sanctified and introduced into tradition. Formalized structure of society is established, wherein everyone knows his place and slowly gets used to the current state of affairs. Repeating endlessly the effect of the trick, the ritual takes care not to put into motion the very energy of transformations. Through presenting in tradition the simplified vision of the past and giving value to repetition, the animator of ritual aims at depriving people of will and offers routinized habits instead. Only when people denounce the trick, effect of which they encounter in ritual, there is room for the stage animator. At first, he ridicules the elements of ritual ripe for criticism and then using a startling stage trick he proceeds to focus the will of the community and causes that the changes take place again. Producer of theatrical tricks abolishes the remnants of outworn effect crushed by ironic criticism and dares not touch the still live tradition. On the ruins of what he had destroyed he beatifies and ^{magnifies} the new values.

Thus the theatre is an instrument of social changes imparting dynamism of the present while the ritual, ^{is} making the past static, is a warrant of social duration. In other words, the theatre is a dynamic ^{pursuit of} the static form of ritual. In the theatre communication and cognitive relations are

eliminated. Instead, an emotional link based upon psychic distance is formed ^{to which} ^{is through} ritual aethical and aesthetic contents are being ^{added}. In this sense, the theatre would only be an instrument of changes and warrant of social bonds. It would be the means of transforming individuals dispersed, preoccupied with their own practical problems into faithful, loving and hoping crowds. It would be an anonymous force able to liberate masses from the power of everyday problems through inducing fear, a ^{spring} board of imagination which could never be seen as it is but only embodied into a real activity apart from which it potentially exists as energy. That transitory, always and only present dynamism of social changes, that would be the THEATRE!?

Hence, I consider the theatre an idea rather than a being. But there is no theatre. It could not be touched, weighted, measured. It is hidden in us. In our atavism and metaphysical fears. In collective emotion it releases. In our irrational compliance to theatrical tricks.

The ritual, shaped by fixation of reactions to theatrical tricks, guarantees recognition of distance and sanctions power. It also gives the people the opportunity to associate in more or less formal organizations as for instance states, churches, convents, political parties or artistic associations. Undoubtedly it helps in settling life problems, and secures peace to an individual freeing it from worries. More could be said here. As a member of a crowd human being becomes the slave of the community and opens to experience so far alien to him.

For centuries state and church organizations used the theatre as a means of relatively ^{general} ^{medium} of transmission of contents shaping the so called public opinion. In ancient Greece the theatre ^{had been} subsidized by the government, while in the ^{Medieval} ^{it} Europe, fell into the hands of the clergy. Jesuits were fond of using stage devices for didactic and prop-

aganda goals. Once the order had been dissolved, enlightened European leaders ^{were} left with a well developed technical and artistic base. No wonder, since establishment of art as a form of collective belief in the liberal nineteenth century, great artistic manifestations have been held above all in the theatre. There, during the Bohomolec's "Małżeństwo z kalendarza" /Marriage from a Calendar/ ^{intellectual circles} Warsaw ^{attempted to} condemn sarmatism. In ^{were} Paris theatre romanticists triumphant at the first [↑] night of Hugo's "Hernani", whereas in ^{the} Lessing-theater the famed doctor Kastan tried to fight naturalism during the performance of Hauptmann's "Before the Sunset".

Thus, we have arrived at the point where the theatre plays, as it has always played, the role of a stimulator of collective emotions of religious, political or artistic character. On the other hand, influenced by autotelic features of art they represent, theatrical animators commenced arduous work of seeking purely theatrical experience. Hence two theatres exist. The theatre of manifestations and demonstrations, theatre of miracles, upheavals and artistic revelations. This theatre that congeals in the form of church rituals, state ceremonies or theatrical rituals. On the other hand, there also exists - or at least [↑] craves to exist - the stage theatre, autotelic theatre in which the sphere of contact and distance have come to be perfectly equal. The difference between the stage and theatrical work lies in the fact that the former imitates the latter and puts ^{it} in quotation mark. The stage tricks are produced in such a way as not to ^{impress and at the same time} cease to ^{taken ideally but} disclose theatrical rules. Of course, ^{only a} it is an abstraction. The stage work constitutes a certain model, ^{only a} part of which ^{can} be realized. In practice it is never completely free from theatre demagoguery and intentional tendencies.

Theatre has come to ^a deadlock. Although it is not completely dislodged from religion and politics yet, it loses ⁱⁿ competition with audiovisual mass media which adopt its theatre methods. ^{As the other days} the church pulpit, the speaker's ^{rostrum} or the king's throne, later masses or rather the institutions that organize them ^{were} acclaimed the highest divinity - ^{and} the theatre tried to become an instrument of ruling. ^{so} ^{the} Today radio and TV are being used as instruments of ^{power.}

Deprived of influence upon governments, the theatre creates new institutions. Rejected by the church and state, the stage producer creates stage sects, studies and laboratories. Grotowski, Living Theatre, and Brook, at present popularize the autotelic theatrical faith. The theatre also works for the benefit of art in its broad sense. Through theatrical tricks it promotes and popularizes contemporary canons of the variously termed beauty. When used in a happening they serve painters, musicians, poets and architects, artists of all kinds.

The form of happening penetrates reality and through breaking ^{away} with foot-lights, rejecting ritual, contemplation and distance, draw the audience to participate in the play". Stefan Morawski noted that "Happening is on the one hand the evidence of the process of theatralization of pleys, and on the other - an attempt to reach to the proto-theatrical elements of the very reality".

The form of happening, that is, staged artistic manifestations which serve to draw the audience attention to the least expected turn is often made use of by artists to draw attention to the so called objets trouvés. Stefan Morawski says that in the very artistic demonstrations by Marcel Duchamp, the aesthetic origin closest to this form is included: "For happeners it is an example of allegorizations of objects taken from everyday

life."

It is clear, that the substance of theatrical trick lies in the fact that through drawing attention to an indifferent object, ^{we may} impose it upon ^{the} community and cause that its practical features /material for producing a tool or a useful object/ are no longer taken into consideration but through drawing attention to it, ascribe it the so called supreme values. ^{AS in} an object ^{which} T. Brunius notes, features indicating its aestheticism, sanctity, practicality or uselessness are not included. They do not change ^{themselves;} only the way of using them varies.

The above conception is well confirmed by theses of the supporters of the institutional theory of art. It should be noted that although shows, athletic contests and ^{games} are ousted from their considerations; they give examples in which the presence of theatrical tricks is clearly evident. Only the recognition of ^{eventing} tradition and dynamic effects makes it possible to understand the process of creation of an artistic object. The process of bringing a root to an exhibition by a noted artist. The process consists of the effect of astonishment and drawing attention to the hitherto indifferent object, placing the object in a distinguished and reserved for objects of artistic cult ^{space} extending the perspective and constructing distance, finally using and transmitting the prestige of the noted artist to the object that has been brought. George Dickie's definition of the work of art has been constructed so as to include aesthetic object created in such a way. Hence, it is "an artefact granted a status of a candidate for general approval by someone acting on behalf of certain institution."

The above definition, in a way, explains the possibility of recognizing objets trouvés as the work of art, yet it does not clarify in what circumstances we deal with the real work of art and in what circumstances it could not be recognized as an object. Institutionalists, still faithful to the popular category of originality, tend to seek solution in discovering priority of creative idea. Due to that, creators could be told from imitators, both as regards technics of material treatment of the object /*using colours, setting planes, etc.*/ and theatrical operations which the object undergoes /*construction of the range of tension*/. This still does not clarify why certain, sometimes even not new, ^{and yet} unknown to the audience and not remembered techniques, make great impression, while the others are doomed to failure from the beginning.

In the discussion of the theatrical trick and the corresponding effect of astonishment I have not said that the people could not be impressed by any new thing. Contrary, a well known thing but shown from its never noticed side which arises atavistic fears and metaphysical hopes could be an astonishment. Then, if the institutional conception of art is based on distinguishing the role of theatrical trick in formation of any institution it could turn out that reasons of success or failure should be sought neither in the features of the object nor in the established ways of using but in the character of tricks that are arranged for its benefit. It is neither the matter of what objects are proposed to the people for general approval, nor who does this. It all depends on the way of performing the trick, on the ability to arise the effect of astonishment and ^{magnification} It depends on possibility of focusing collective emotion and causing that the people charmed by their

own power embodied in the object of general attention, noticed the supreme values in the instrument of play.

Thus, it could be said that the work of art /including theatrical work/ is an element /instrument of play/ which is indicated by an animator of an autotelic theatrical trick, and inducing the people to recognize transcendence in itself /infatidic communion which ties them/.

Some would say that had really such power lied in the hands of theatrical trick, instead of Mona Lisa we would admire in the Louvre bison horns for instance. In fact it is so. Bison horns could also be found there, while we have to pilgrimize to the caves in Lascaux across the world. The charm of historical distance and the charm of contact with old stuff is considerable. In the Louvre, we come across crusts of clay and contemplate them with highest admiration. Some do not like Leonardo's paintings but they have to be aware of the fact that the theatrical trick changes tastes and customs. It is only to be made use of properly.

It is to extend its acting in ritual forms, and to the temple of art one could even bring, as Brook has recently done, the phallus erected gaily.

NOTES

1. M. Glowinski, A. Okopien-Slawinska, J. Slawinski,
Zarys Teorii Literatuty /Outline of the Theory of
Literature/, "arszawa 1972, p.42
2. Cf. H. Gouhier, L'essence du théâtre, Paris 1943:
"Représenter c'est rendre présent par des presences",
I have translated: "Representation is making present in the
present."
T.
3. Cf. Kowzan, Litterature et spectacle, Warszawa 1975, p.206
4. A. Chekhov, Aforyzmy /Aphorisms/,
Warszawa 1975, pp.36-37 /no.170/.
5. Cf. W. Tatariewicz, Historia Estetyki /The History of
Aesthetics/, vol.1 :Estetyka Starożytna/Antique
Aesthetics/, Wrocław 1962, p.70.
6. Cf. E. Durkheim, Narodziny świętości
7. S. Morawski, Happening "Dialog" 1971 no.9 pp.120-121;
no.10, pp.125-126.
8. T. Brunius, O sposobach korzystania ze sztuki, /On
methods of using art/, "Estetyka" 1962, chapter III,
p.77
9. G. Dickie, What is Art? /in/ Culture and Art, Nyborg
Atlantic-Highlands 1976, quoted after Witold Kalinowski
Blaski i cienie instytucjonalnej koncepcji sztuki,
/The splendours and miseries of the institutional
conception of art/, "Studia Estetyczne"

PRZEKŁAD NAUKOWY – Z FRANCUSKIEGO,

1. Evangelos Moutsopoulos, Improwizacja, „Studia Estetyczne” 1983-1984, nr 20-21

Improwizacja

EVANGELOS MOUTSOPOULOS

UWAGI WSTĘPNE

Z kategoryjnego punktu widzenia improwizacja* wraz z „paidycznością”¹ i „niezwykłością”² stanowi wyróżnioną klasę kategorii, których obszar jest szerszy od sfery estetyki, chociaż estetyka stanowi dla nich dziedzinę zastosowania jeśli nie najważniejszą, to za taką uznawaną, a zatem dziedzinę, w której obrębie kategorie te nabierają wartości i szczególnej doniosłości. Jednak z uwagi na swe odniesienia improwizacja tym różni się od wymienionych wyżej kategorii, że gdy one dotyczą odpowiednio: natury i sytuacji, ta dotyczy raczej „sposobu wykonania”. Problem polega na wyodrębnieniu estetyczności tej kategorii z tła jej ogólniejszej wartości kategoryjnej.

ZNACZENIE

Aby dobrze pojąć sens kategorii improwizacji, trzeba przede wszystkim dokładnie prześledzić znaczenie terminu. Zaraz też okaże się, że w każdym razie na pierwszy rzut oka jego znaczenie jest wyraźnie przeciwstawne jakimkolwiek przygotowywaniu czy antycypacji. Pojęcia zaopatrzenia (*provision*) i przewidywania (*prévision* — προβλεψις), opatrności (*providence* — πρόνοια) i przezorności (*prévoyance*), z którymi jest ono etymologicznie spokrewnione, i z którymi może być porównywane, umożliwiają bliższe wejście w jego treść. Pozwalają, mianowicie, stwierdzić: 1) że pochodzący z łaciny przedrostek *pro* nie ma tu bynajmniej znaczenia „zamiast”. Odróżnia go to od sensu, jakie-

* *L'improvise* — dosłownie: to, co improwizowane — przyp. tłum.

¹ Por. E. Moutsopoulos: *La catégorie esthétique du „paidique”*, w: *Actes du Symposium International „L'enfant, créative et l'évolution”*, Sofia 1979, t. I, s. 64-71 [*Paidique* z greckiego pais, dpn. paidos — „dziecko”, „chłopiec”, można pewnie tłumaczyć jako „dziecięcość”, może „niewinność” — przyp. tłum.].

² Por. E. Moutsopoulos: *L'insolite est-il une catégorie esthétique?*, w: *Colloque International d'Esthétique „Crise de l'esthétique”*, Kraków 1979, s. 191-195.

go stwierdzenie *pro* nabiera np. w wyrażeniu *qui pro quo*. Ma on raczej znaczenie „dla”, „przez wzgląd na”, podobne temu, które można odczytać, gdy to samo stwierdzenie *pro* występuje w wyrażeniu *pro patria*; 2) że ten sam przedrostek *pro*, w przeciwieństwie do przedrostka *pré* — lub do swego greckiego odpowiednika przedrostka *προ* — ma tę przede wszystkim cechę, iż, przynajmniej bezpośrednio i jawnie, jest nie tyle czasowy, co raczej intencjonalny³; 3) że ów przedrostek *pro* zawiera ponadto konotację transcendentálną⁴, której brak w terminach z przedrostkiem *pré*, przy czym język grecki nie przynosi w tym przypadku żadnego rozróżnienia znaczeń.

Greka umożliwiała jednakże bliższe jeszcze określenie znaczenia *improvisacji*. W istocie przymiotnik *αὐτοσχεδῖος*, który odpowiada tej ostatniej wykładni, nie przeciwstawia się, jakby się można było w zasadzie spodziewać, jakiemuś hipotetycznemu terminowi w rodzaju * *ἑτεροσχεδῖος*, lecz raczej rzeczownikowi *προσχεδίου*, „rysunek” (ale także „zamiar”), „plan wstępny, początkowy, prowizoryczny, „szkielet”. W tym kontekście znaczeniowym *αὐτοσχεδῖος* i jego odpowiednik *improvisacja* wskazywałyby na strukturalizację dokonywaną w zasadzie bez jakiegokolwiek przygotowania; *αὐτο* — określa, co się rozumie samo przez się, nie tyle automatyczną strukturalizację, to znaczy proces, w którego kategoriach to, co jest strukturalizowane, miałoby się samo strukturalizować, lecz, przeciwnie, strukturalizację prowadzoną, jak gdyby spontaniczną i bliską wyzwaniu rzuconemu świadomości strukturalizującej i strukturalizowanemu „tworzywu”.

ANALIZA

To, co dotąd powiedzieliśmy, pozwala bliżej określić najbardziej rzucające się w oczy cechy *improvisacji* rozumianej ogólnie jako kategoria⁵, dokładniej zaś — jako kategoria estetyczna. Choć można by tych cech wyróżnić więcej, ich liczbę wystarczy ograniczyć do dziesięciu.

1. *Zastępczość*. Obecność *improvisacji* kryje nieobecność re-

³ Por. E. Moutsopoulos: *L'objectivation de l'intentionnalité de la conscience. Vers une phénoménologie des valeurs*, w: *Annuaire de la Faculté de Philosophie de l'Université d'Athènes*, Ateny 1967, s. 461-539; *L'idée d'intentionnalité en histoire*, w: *Investigations philosophiques*, Ateny 1971, t. I, s. 244-246; *Volonté et intentionnalité*, tamże, s. 249-253; *L'itinéraire de la pensée*, w: *Les idées*, Ateny 1975, t. II, s. 35-39, 71-79, 122-126.

⁴ Terminy „dyrektor” (*proviseur* — *προβλεπτής*), „zaopatrzenie” (*provision* — *προμήθεια*), „tymczasowy” (*provisionnel*) itp., zostały ukształtowane przez analogię. Znaczenie *προμήθεια* wyjaśnia się w świetle opozycji semantycznej, która odnosi się także do imion Prometeusza i Epimeteusza.

⁵ Status kategorii będzie zarazem statusem jakości obiektywnej i kryterium noetycznego; por. E. Moutsopoulos: *Les catégories esthétiques. Introduction à une axiologie de l'objet esthétique*, Ateny 1979, z. 7-8.

guł, prawideł, porządku, powtórzeń. W tym znaczeniu improwizacja bliska jest nieregularności, niespodziance, a nawet niezwykłości⁶, anormalności, nieporządkowi, wyjątkowości, dziwaczności — choć nie jest z nimi identyczna i różni się od nich tak dalece, że nie zdołałaby ich zastąpić. Na tym poziomie samo istnienie improwizacji stanowi rodzaj dygresji wypełniającej lukę i usiłuje podtrzymać ciągłość, której grozi zerwanie. W paradoksalny sposób improwizacja zapewnia zatem tę realną lub domniemaną ciągłość poprzez to, że zrywa ją, gdy tylko się pojawi. Jej wieloznaczność zasadza się na tym, iż udaje tożsamość, podczas gdy sama z siebie stanowi dowód przemienności; stąd ma ona charakter głęboko antynomiczny, ekstrawagancki, niedefiniowalny i absurdalny.

2. **N i e t r w a ł o ś ć.** Improwizacja nie jest powołana do trwania, do „długiego żywota”. Ma raczej stanowić coś ze swej istoty nieprzewidywanego, jeśli nie nieprzewidywalnego. Aby pokryć nieobecność wstępnego zamysłu, mieni się ona w bezpośrednim i chwilowym zjawieniu i łączy poszukiwaną, choć nie zawsze osiągniętą gęstość ze swym brakiem skupienia. Bardziej niż strukturę czy strukturalizowany wytwór improwizacja oznacza próbę strukturalizacji, która nie kończy się wprawdzie całkowitym fiaskiem, ale nie prowadzi też nigdy do pełnego sukcesu i wyczerpuje się całkowicie w rozbłysku przelotnego spełnienia. Ów aspekt trwałości improwizacji wyraźnie się w tym potwierdza.

3. **U l o t n o ś ć.** Improwizacja jest nie tylko przelotna, lecz także, i głównie, umykająca. Wiecznie poszukująca siebie struktura burzy się zaraz, gdy tylko ośmieli się zdefiniować. Aby trwać, musi wciąż uciekać właśnie przed trwaniem, musi być płynna, rozproszona, przeładowana, wybujała, rozciągliwa, peryfrastyczna. Cała jej głębia zawiera się w zamiarze, a nie w wykonaniu; zaś jej „oszczędność” we wszystkim wynika z niedostatku, a nie z rozsądku, a jej elastyczność płynie w całości z niemożności uporządkowania się, a nie z dominacji środków wyrazu.

4. **N i e p e ł n o ś ć.** Niezdolna do przekroczenia samej siebie improwizacja trwa w postaci zarysu. Nie jest pierwszym rzutem strukturalizacji przeznaczonej do spełnienia; nie może wyrzec się przyrodzonego jej stanu niedoskonałości by poszukiwać pełni, której osiągnięcie groziłoby jej utratą istnienia. Niepełność jest jej niezbędna gdyż jest dlań zawienna. Trudno niewątpliwie wykluczyć, że dzięki wyuczeniu się jej sposobów improwizację będzie można kiedyś powtarzać i przez to przedłużyć jej trwanie i tym samym ją spełniać; nie mogłaby jednak sama kierować się ku podobnym ewentualnościom nie niszcząc swojej natury. Własne istnienie improwizacji i jej natura wymaga by pełnia jej wyra-

⁶ Por. jw., por. też przyp. 2.

żała się w niedostatku; doskonałość w wieloznaczności; racja bytu w bezsensie.

5. **Obojętność.** Cecha ta wiąże się bezpośrednio z czczością improwizacji. Jej źródłem jest zapewne zwrócenie się ku temu czego brak, a co da się przewidzieć, zaś jej przeznaczeniem — zdolność zastępowania tego braku w określonej perspektywie. Niemniej jednak sama w sobie — i poza tymi ograniczeniami — improwizacja wyzbyta jest wszelkiego ścisłego sensu, któryby wynikał z jakiegokolwiek twierdzenia. Nie wyraża się ona w trybie oznajmującym, warunkowym, ani w rozkazującym, lecz w bezkoliczniku, i nie dostarcza żadnych innych przekazów poza swoją własną obecnością, przekraczającą niuanse zewnętrznego pochodzenia, ale pozbawioną wszelkich odcieni osobistych. Niekiedy przygodne pojawienie się improwizacji na początku odbija rzekomo to, co ją poprzedziło i co jej służy za pretekst, lecz ona natychmiast wymyka się temu i uwalnia, aby potwierdzić swoją niezależną od wszystkiego obecność.

6. **Nieznaczność.** Odarta ze znaczenia, usytuowana na marginesie pełnych strukturalizacji improwizacja jawi się jako synonim zwiewności, ponieważ związana jest z beztroską i ograniczona do swojej własnej niezależności. Im bardziej improwizacja szanuje się sama, tym bardziej pozostaje od wszystkiego oderwana; im bardziej się sobie w swojej wieloznaczności podoba, z tym większą obojętnością przechodzi nad wszelkimi ambicjami. Istnieje o tyle, o ile zdaje się istnieć. Pannuje nad ciągiem zdarzeń w tej mierze, w jakiej jest im z natury obca. Jeśli zaś zdarza jej się sprawić coś rzeczywiście doniosłego to dlatego, że jej płochość nosi znamię geniuszu.

7. **Klarowność.** Przyczynowość improwizacji bywa często zwodnicza. Zdarza jej się wypełniać hipotetyczne braki, zastępować struktury wymyślone, podczas gdy w rzeczywistości suponowany niedostatek nie jest tu niczym innym niż usprawiedliwieniem własnej obecności, uzasadnianej przez twórcze pragnienie, które zostaje zaspokojone, gdy rozpoczyna się proces tworzenia. Z improwizacją rzecz się ma podobnie jak z sokratejskim Erosem, gdyby ten przywiódł sztukę miłosną do zwyrodnienia ogalając ją ze wszystkich reguł i technik, i przedłużając w nieskończoność grę erotyczną poprzez bezużyteczne maniery. W gruncie rzeczy wszelka gra jest wyobrażonym naśladowaniem. Toteż improwizacja, która wynika bądź z realnej, bądź wyobrażonej potrzeby naśladowania czegoś nieobecnego przez zastąpienie go, przyzwala, jeśli wręcz nie nastaje, na pełne, choć nieziszczalne uwolnienie wyobraźni.

8. **Umowność.** W wymuszonej przez improwizację działalności wyobrazeniowej uczestniczą, zanim nabiorą wartości, najbardziej rozproszone i różnorakie elementy hipotetycznie rzeczywiste. Wszystko tu dzieje się bowiem w trakcie prób budowania bez oparcia, co pozwala

konstruować korzystając „z tego, co się ma pod ręką”, „ze wszystkiego co się nawinie”, z niemożliwego i nierealnego. Tak oto to, co już istnieje zostaje przez improwizację zaakceptowane i, wyjąwszy elementy, które jak widzieliśmy wynikają z ludycznej aktywności wyobraźni, uniezależnia się od wszelkiego badania i innowacyjnych doświadczeń. Niezbędna tu pomysłowość wyczerpuje się całkowicie nie tyle w ciągłym poszukiwaniu stosownego dla niej materiału, co w uporządkowaniu mającym świadczyć o wiarygodności i żywotności sugerowanego szkicu. Stąd względy, jakimi cieszą się w ramach improwizacji umowność, odpowiedniość, zachowawczość i tradycyjność. Zaś eksperyment zostaje ograniczony do sfery ich funkcjonalności.

9. Funkcjonalność zatem, pod warunkiem, że będzie zupełnie swobodna, może być traktowana jako gwarancja żywotności improwizacji. Nie ma ona przecież pozornie żadnej innej racji bytu prócz tej, że będzie w całości namiastką nieobecnej struktury rzeczywistej, czy też wyobrażonej. Zatem wartościową czyni improwizację sposób, w jaki dowodzi ona swojej zdolności spełniania tych oczekiwań. Większość innych cech charakterystycznych dla improwizacji ma pośrednie znaczenie; jedynie sama, czy też prawie sama, funkcjonalność zapewnia jej związek z pożytkiem, w obrębie grupy kategorii odnoszących się do działania świadomości.

10. Muzykalność. Bezspornie jest ona cechą najbardziej ograniczoną, ale też najpełniej uzasadniającą improwizację jako kategorię estetyczną. W końcu to muzyka stanowi klasyczny teren improwizacji. Improwizowanie nazywane niespodzianką (*improptu*), fantazją, kadencją, koncertem, intermezzem itp.⁷ staje się czynnością muzyczną, która sama wystarcza dla potwierdzenia swej prawomocności artystycznej, estetycznej i filozoficznej. W muzykalności sumują się więc i wyczerpują wszystkie poprzednie jakości improwizacji.

WNIOSEK

Improwizacja jest kategorią o zasięgu ogólnym, odnoszącą się do zespołu działań świadomości. Status kategorii estetycznej przyjmuje ona głównie ze względu na swoją stosowność w dziedzinie muzyki. Nie znaczy to przecież, że odniesienie kategorii improwizacji do innych sztuk nie wystarczyłoby do obdarzenia jej tym mianem. Znaczenie jakiego

⁷ Por. D. Levaillant; *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*, Paryż 1981; J. F. de Raymond: *Phénoménologie de l'improvisation*, Paryż 1981; V. Jankelevitch: *De l'improvisation*, w: *Archivio di Filosofia*, 1953, s. 47-76; H. Schamowski: *Zur Psychologie des instrumental-improvisatorischen Schaffens*, Lipsk 1961.

импровизация набирает в музыке надает ей все же статус категории эстетической *par excellence*. Импровизацию, подобно как и другие упоминаемые категории, можно встретить во многих сферах, в которых не играют роли черты объединяющие ее с системой категорий эстетических. Затем именно музыкальность открывает импровизации полный и непосредственный доступ к сфере эстетической. В этой ситуации понимает себя сам по себе, что когда требуется включить категорию импровизации к специальной группе категорий эстетических, принадлежащей к группе классов категориальных связанных с видами искусства, то решение наиболее подходит к этой категории музыкальные. И хотя с уверенностью не имеют на нее монополю, то тем не менее, требуется повторить, они именно могут обосновать эстетический характер импровизации.

Женева, 1 мая 1981 г.

Z jęz. francuskiego przełożył:
Andrzej Tadeusz Kijowski

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Эвангелос Мутсопулос

Автор обсуждает проблему категории импровизации или, говоря более точно, то, что импровизируется (*l'improvisé*), соединяя ее с „детичностью” понимаемой как детскость или невинность вместе с необычностью. Он указывает, что сфера всех этих категорий шире, чем эстетика, хотя эстетика позволяет им наиболее точно выразиться. Обсуждая значение слова „импровизация”, он ищет для него более близкое объяснение посредством анализа греческих этимологов. Он предварительно рассматривает это значение как вид структурализации, которая совершается в принципе без какой бы то ни было подготовки. Приступая к анализу, автор выделяет десять черт импровизации понимаемой как эстетическая категория. Он здесь называет: заменяемость, неустойчивость, мимолетность, неполноту, нейтральность, незначительность, ясность, условность, функциональность и музыкальность. Обсудив и описав эти черты, автор приходит к выводу, что импровизация как категория общего объема, относящаяся к комплексу действий сознания, приобретает статус эстетической категории главным образом из-за ее применения в области музыки. И хотя ее можно встретить также и в других областях, то ее музыкальные использования, подчеркивает автор, заставляют относиться к ней как к эстетической категории *par excellence*.

IMPROVISATION

Evangelos Moutsopoulos

The author discusses the category of improvisation, or, more precisely, of the improvised (*l'improvisé*) and connects it to „childism” understood as childishness or innocence and to extraordinariness. He remarks that the scope of those categories is broader than the scope of aesthetics, but aesthetics gives them the

fullest possibility of expression. To explain the meaning of the word "improvisation" better, the author analyses its Greek roots. Initially, he interprets this meaning as a kind of structuralization which occurs without any preparation. The author distinguishes ten features of improvisation as an aesthetical category, i.e., equipotentiality, impermanence, transitoriness, incompleteness, neutrality, insignificance, lucidity, conventionality, functionality, and melodiousness. Having considered and described those features the author concludes that as a general category referring to a set of activities of consciousness improvisation is an aesthetic category mainly because of its application in the sphere of music. Although it can be found in other domains, its applications in music, the author says, are the basis for treating it as a *par excellence* aesthetical category.

POLSKJEZYCZNE ROZPRAWY AKADEMICKIE

1. Estetyka teatru., /w:/ "Estetyka i Sztuki" pod. Red. Marii Gołaszewskiej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1983
2. Teatralne sposoby wywoływania emocji zbiorowej., /w:/ Zeszyty Naukowe Fili UW w Białymstoku, zeszyt 38, t.XVI , 1983
3. Moralność estetyczna a odpowiedzialność artystyczna w koncepcji Etienne Souriau. „Zakład Estetyki” IFiS PAN – Warszawa 1985 (maszynopis)
4. Wiedza i władza w systemie Michela Foucault (na przykładzie „Historii szaleństwa” oraz „Słów i rzeczy”). „Zakład Estetyki” IFiS PAN – Warszawa 1986 (maszynopis)
5. Leon Schiller: mój - współczesny., "Teatr" 1987 nr 7 (przedruk /w:/ Leon Schiller. W stulecie urodzin 1887-1987. Pod red. Lidii Kuchtówny i Barbary Lasockiej: PWN, Warszawa, 1990)
6. Twórczy wkład widza, /w:/ „Twórczy odbiór sztuki” pod red. J.Brach-Czainy, wydawnictwo Fili UW w Białymstoku, 1992

ESTETYKA I SZTUKI

eseje
redaktor
maria
gołaszewska

uniwersytet
jagielloński
instytut
filozofii
zakład
estetyki
kraków
1983

SPIS TREŚCI

<i>Uwagi wstępne</i>	7
Maria Gołaszewska — <i>Między filozofią sztuki a mikroestetyką</i>	10
Stefan Morawski — <i>Tezy o bezzasadności tak zwanej estetyki szczegółowej</i>	24
Jadwiga Ciszewska — <i>Sztuka czy sztuki? Estetyki szczegółowe a kwestia integracji sztuk</i>	28
Jan Białostocki — <i>„Estetyka” obrazu</i>	34
Teddy Brunius — <i>Nowe typy sztuk — dylemat dla estetyków</i>	47
Tadeusz Pawłowski — <i>Estetyka awangardy artystycznej</i>	59
Alicja Kepińska — <i>Estetyka poza estetyką</i>	77
Krystyna Wilkoszewska — <i>Estetyka i nauki o literaturze</i>	80
Piotr Mróz — <i>Angielska powieść grozy (gothic novel) — uwagi o estetyce gatunku</i>	87
Jakub Daszkiewicz — <i>Zapis i brzmienie w poezji</i>	99
Eero Tarasti — <i>Próba interpretacji muzyki</i>	106
Andrzej Nowak — <i>Świat — język — muzyka</i>	118
Andrzej Tadeusz Kijowski — <i>Estetyka teatru</i>	128
Krystyna Czerniewska — <i>Człowiek a przedmiot użytkowy; interpretacja poetycka — interpretacja estetyczna</i>	138
Janusz Krupiński — <i>Estetyka a tzw. sztuki użytkowe</i>	144
Noemi Madejska — <i>Medycyna i sztuki</i>	149
Eldert Willems — <i>Piękno jako symbol wolności</i>	157

Andrzej Tadeusz Kijowski

ESTETYKA TEATRU

TEORIA TEATRU I ŚWIATOPOGLĄD ARTYSTY

O estetyce teatru można mówić w szerokim i węższym rozumieniu. Gdy mówimy na przykład o estetyce teatru Konrada Swinarskiego, musi nam towarzyszyć świadomość wielości współczesnych poglądów na sztukę. Wskazując związki twórczości Swinarskiego z teorią wyartykułowaną wcześniej przez Bertolda Brechta i podkreślając powiązania jego inscenizacji z realizacjami Leona Schillera, sytuujemy indywidualność reżysera w kontekście historycznym wyznaczonym przez program teatru monumentalnego i teorię teatru epickiego. Nie spierając się o to, w jakiej mierze tego rodzaju diagnoza słuszna jest wobec inscenizatora krakowskich *Dziadów*, trzeba stwierdzić, że takie postępowanie traktuje estetykę w wąskim rozumieniu jako wybór określonych wartości i sposób realizacji wyznaczanych przez nie celów. Światopogląd reżysera i wyznawana przez niego teoria artystyczna określają estetykę warsztatu artystycznego.

Jeśli teatrów jest tyle, co artystów, możliwe są różne estetyki. Inną jest estetyka teatru Giorgio Strehlera, Petera Brooka czy Konrada Swinarskiego. Różnice światopoglądowe implikują różne koncepcje sztuki scenicznej, stymulują powstawanie rozmaitych teorii. Strehler uważa zapewne, że teatr powinien wiązać ludzi z tradycją. Nie ważna jest zrozumiałość, lecz świadomość obcowania z archetypicznymi sposobami przeżywania. Wystawiając *Il campiello* czy *Arlecchino con due Padroni* reżyser nie przejmując się, że publiczność nie zrozumie skonwencjonalizowanych lazzi, że nawet włoski widz nie nadaża za sensem słów wypowiedzianych w dialekcie. *Implicite* zawarta w inscenizacjach Strehlera teoria zdaje się głosić, że teatr stał się dziś miejscem wspólnego doznawania niepojętych uczuć zakorzenionych w kondycji człowieka. Teoria teatru Brooka została wyeksplikowana w *Pustej przestrzeni*. Głosi ona z pozoru przeciwnie, że teatr polega na prostocie prowadzącej do bezpośredniości. Konstatując, że teatr to: powtarzanie, przedstawianie i obecność, Brook twierdzi, że winien on ożywiać zgromadzenie i służyć inte-

gracji. W końcu można powiedzieć, upraszczając, że w ujęciu Swinarskiego teatr powinien pobudzać do refleksji nad narodowymi emocjami. Jakkolwiek zwodnicze bądź nieprawdziwe mogłyby być te doraźne diagnozy — ważne, że w każdym razie teoria wynika ze światopoglądu, jest zależna od poetyki artystycznej i istnieje o tyle, o ile wskazuje na funkcję, na coś zewnętrznego wobec artysty i samego dzieła sztuki.

Cele sztuki mogą być realizowane przy pomocy właściwych dlań środków. Po to, by stworzyć tragedię, której celem było zdaniem Arystotelesa „wzbudzenie litości i trwogi (właściwe sobie) oczyszczanie tego rodzaju afektów”, nie mogło zabraknąć sześciu zasadniczych składników. Spośród nich charakter ściśle teatralny miała — w dzisiejszym naszym rozumieniu — wystawa sceniczna. Niestety, tworząc poetykę gatunku jakby nie było poetyckiego (scil. literackiego), Arystoteles niewiele miejsca poświęcił elementom stricte teatralnym. Nauczył nas tylko, że zespół środków przydatnych do realizacji danej teorii artystycznej składa się na poetykę. Wskazał też, że dążąc do usystematyzowania wiedzy na temat dziedziny, której tożsamość nie jest jasno określona, trzeba postępować od szczegółu do ogółu. A więc w naszym wypadku od poetyki środków aktorskich i reżyserskich, poprzez teorię dzieła scenicznego ku estetyce teatru.

TOŻSAMOŚĆ SZTUKI TEATRALNEJ

Wszystko, co dotąd powiedziałem, jest prawdziwe o tyle, o ile wiadomo, czym jest teatr. Strehler, Brook czy Swinarski mogą jako indywidualności preferować inne wartości, mogą przywiązywać wagę do innych funkcji i posługiwać się odmiennymi środkami artystycznymi. Ich estetyki mogą być różne, inne mogą wyznawać teorie i wykształceni mogli zostać w różnych poetykach. Lecz jeśli te poetyki, teorie, estetyki różnią się między sobą, to trzeba spytać, czy odnoszą się one do tego samego zjawiska, którego nie zmieniają różnorodne koncepcje, czy też przeciwnie — u ich podstaw leżą całkiem inne byty. Tak oto zagłębiamy się w filozoficzną matnię, a udzielona odpowiedź będzie zależeć od światopoglądu estetyka. W każdym razie z płaszczyzny artystycznej dyskusja przenosi się w sferę filozofii sztuki, w sferę szeroko pojmowanej estetyki.

Gdyby zgodzić się z Wittgensteinem, że „to, co jest — jest faktem”, trzeba by przyjąć, że fakt teatralny nie ulega wątpliwości, a zatem nie ma potrzeby poddawać jego statusu bytowego ontologicznej egzegezie. Tak pojmowany teatr nie różniłby się od innych faktów artystycznych, których cechy estetyka filozoficzna mogłaby roztrząsać pod różnymi ogólnymi nazwami. Niech więc estetyka zajmuje się swoimi wielkimi kategoriami: dramatyczności, komizmu, katharsis czy wzniosłości, niech

wskazuje, gdy ujawniają się one w teatrze, niech rozwodzi się nad sposobem bycia i relacjami wartości artystycznych — nie ma sensu, by tego typu rozważania koncentrowały się na teatrze. On wszakże jest tylko szczególnym przypadkiem dzieła sztuki, jest jedną z wielu jego odmian. Tak będzie, jeśli przyjmiemy, że teatr jest faktem podobnym innym sztukom, do których go zaliczamy. Jeżeli zgodzimy się, że ogólna klasa sztuk artystycznych została prawidłowo wydzielona, że można je zdefiniować i rozważać, i że to, co je łączy, określa wspólny im status bytowy — wtedy mikroestetyka, rozumiana jako filozofia poszczególnych sztuk, nikomu nie jest potrzebna. Wtedy estetyka teatru, muzyki, filmu jest po prostu wyciągnięciem z określonej filozofii sztuki przesłanek aksjologicznych niezbędnych do zbudowania artystycznej teorii.

Gdyby jednak było odwrotnie, gdybyśmy nie umieli dostrzec tego, co łączy sztukę teatru z malarstwem bądź literaturą, gdyby bardziej od podobieństw uderzały nas różnice, wtedy trzeba by podjąć — jak to czynią np. egzystencjalista Gouhier czy fenomenolog Steinbeck — problematykę ontologiczną, teoriopoznawczą i aksjologiczną teatru z osobna. Trzeba by stworzyć swoistą filozofię teatru, jego estetykę. Ale też akt taki oznaczałby, że w naszym ujęciu rozpadło się do końca tradycyjnie niespójne pojęcie sztuki, że uznaliśmy zmierzch filozoficznej estetyki; być może jako konsekwencję kryzysu scalającej wiedzy zdolnej do stworzenia systemu.

STATUS ESTETYCZNY ZJAWISKA TEATRALNEGO

Osobne potraktowanie problematyki teatralnej i postawienie jej pytań filozoficznych pozbawia analizę ochronnej powłoki, której dotąd dostarczało uznanie, że opis działalności scenicznej mieści się w kategoriach estetycznych. Trzeba być konsekwentnym: gdybym uznał, że estetyka nie potrafi już ogarnąć skomplikowanych form istnienia różnorodnych współczesnych form sztuki bądź w każdym razie straciła tę moc wobec teatru, i skoro twierdzę, że uprawiając estetykę teatru nie ma sensu powtarzać, zmieniawszy tylko słowo, sądów, które można odnosić do sztuki w ogóle; jeśli tak miałyby być — trudno byłoby przywoływać na pomoc aksjomaty porzuconej nauki. Uznając sensowność podjęcia z osobna zagadnień estetyki teatru, trzeba zacząć od wątpliwości i stawiania pytań. Trzeba zatem spytać, czy mówiąc o teatrze rozmawiamy w ogóle o sztuce. A jeśli tak, to czy tworząc jego estetykę mieścimy się w wygodnym obszarze mikroestetyki, czy też wkraczamy na teren filozofii teatru. Dokąd zaś ona nas doprowadzi, tego, oczywiście, nie wiemy.

Poszukując specyfiki zjawiska teatralnego musimy zatem odrzucić tradycyjne kategorie: dzieła sztuki, twórczości, przeżycia estetycznego. Posługując się nimi wskazywałbym przecież tylko to, co łączy teatr z kom-

pleksem estetycznym w jednym z tradycyjnych ujęć. Przyjmując teorię Platona, Kanta czy Ingardena, musiałbym ją praktycznie rzecz biorąc powtarzać, co najwyżej zmieniając słowa: termin sztuka zastąpić dziełem teatralnym, zamiast o twórczości mówić np. o reżyserii, a w miejsce przeżycia estetycznego wprowadzić przeżycie sceniczne. Podobnie rzecz by się miała, gdybym zechciał opisać teatr w kategoriach dramatyczności, tragiczności albo komizmu. Adaptując te terminy nie mógłbym przecież abstrahować od znaczeń, jakich nabrały one w poszczególnych poetykach dramatu i teoriach literatury. Uprawiając estetykę teatru muszę poszukiwać przecież właściwych dlań kategorii. Trudno bowiem nie dostrzec, że tradycyjne tzw. wielkie kategorie estetyczne bliższe są literaturze czy plastyce, nawet muzyce, niż owszem czy później wydzielonym dziedzinom artystycznym, takim jak film albo teatr.

Rzecz w tym, że teatrem jako zjawiskiem samoistnym ludzie zaczęli się zajmować dopiero na przełomie XIX i XX w. Szczegółowa poetyka sztuki aktorskiej Konstantego Stanisławskiego i teoria sztuki teatralnej Gordona Craiga wyznaczają tych usiłowań słupy milowe. Wtedy jednakże istniały już wielokrotnie używane w badaniach nad sztuką terminy i kategorie. Jednak nie skorzystali z nich Stanisławski ani Craig. Woleli posługiwać się własnymi metaforami: magicznym słówkiem „gdyby” czy nadmarionetą. A przecież tradycyjne kategorie obejmowały, gdy się im bliżej przyjrzeć, swoim zasięgiem efekty teatralne graniczące z przedmiotem analizowanych zjawisk: szczegółowo literackich lub ogólnie estetycznych.

Ukształtowana w połowie XVIII w. estetyka filozoficzna wprowadziła do swojego arsenału wszystkie tradycyjne terminy i rozróżnienia, przy pomocy których filozofowie i artyści od dwu tysięcy lat starali się rozpoznać istotę przedmiotów sztuki. Pojęcia formy i treści, wzniosłości i harmonii, kategoria piękna obrosły w międzyczasie dziesiątkiem znaczeń. Kiedy więc dziś estetyk przystępuje do teoretycznej pracy, nie może odrzucić zakorzenionych kategorii ani abstrahować od tradycyjnej ich interpretacji. Filozof sztuki nie jest powołany do penetrowania zjawisk, on porządkuje koncepcje. Przedmiotem jego zainteresowania nie są fakty, lecz myśli o faktach. Estetyka filozoficzna jest metanauką. To oczywiste. Chcę jednak zwrócić uwagę na to, że gdy tę metanaukę uprawia się w sposób świadomy już z górą dwa wieki, to odkrycie przed jakimisłtu laty względnej samoistności teatru dokonało się na płaszczyźnie zupełnie innej: nie systematycznej, lecz praktycznej. Zdawali sobie z tego sprawę Stanisławski i Craig, rezygnując z posługiwania się kategoriami estetycznymi. Bowiem każda próba mówienia o teatrze przy ich pomocy prowadzić musi do mimowiednego choćby porzucenia przedmiotu. W kategoriach twórczości, przeżycia estetycznego, piękna czy dramatyczności — posługując się słowem „teatr”, nie mówimy o nim, lecz o jednym z wielu tradycyjnych pojęć sztuki, dramatu bądź literatury.

Współcześnie zatem filozofowie teatru zwracają uwagę na jego specyfikę. Podkreślają to, co różni analizowane zjawisko od innych sztuk. Od czasu Ottakara i Zicha i Henri Gouhiera teoretycy teatru mówią na przykład o postaci scenicznej, owym twórcze pośrednim między konkretnym aktorem a fikcyjnym bohaterem. Również, zdaniem Gouhiera, przedstawienie jest uobecnieniem w teraźniejszości. Powszechnie zwraca się też uwagę, a dobitnie ujął to Dietrich Steibek, że dzieło teatralne jest ulotne, nie może zostać opisane, bowiem stanowi proces. Niemal obowiązujące zdaje się też mniemanie, że teatr, jak każdy wytwór kultury, jest pewnym komunikatem, który opisać zdoła ten, co odkryje prawa rządzącego nim kodu czy języka. Wiele też mówi się o wyjątkowej roli widzów w kształtowaniu dzieła scenicznego, podkreślając m. in. rolę interakcji w sytuacji teatralnej. Poruszając problem chwiejnego statusu ontologicznego przedmiotu (na scenie), wprowadzając nas w zagadnienia znaczącej nieobecności, podczas której nie ma (na scenie) przedmiotu, lecz jego nieobecność jest realnym komunikatem, zwracając uwagę na możliwość zakłócenia przebiegu informacji, wprowadzając pojęcie szumu i akcentując kwestię przemijania oraz niemożności wiernego utrwalenia obiektu (gry) — teoretycy teatru wprowadzają nas w filozoficzną otchłań. Otwiera się wówczas płatanina metafizycznych i gnoseologicznych sporów, z których na terenie tylko teatralnych teorii nie sposób się wywikłać.

Tak więc uprawiając estetykę teatru jako filozofię zjawiska scenicznego, wprowadzamy je z drugiej strony w gąszcz problemów egzystencjalnych, z których nie wybrniemy dopóty, dopóki nie przyjmiemy jakiejś metodologii bądź światopoglądu. Nie chcąc, by słowo „teatr” stało się tylko wymiennikiem określenia „sztuka”, sprawiamy, że grozi mu utożsamienie z pojęciem „bytu”. Filozofia teatru uprawiana bez estetycznego zawężenia staje się teorią istnienia. A teatr, który nie jest tożsamy z sztuką, domaga się definicji.

KATEGORIE OPISU DZIEŁA TEATRALNEGO

Powiedziałem już, że tradycyjne kategorie estetyczne nie stosują się do opisu dzieła teatralnego. Odnoszą się one bowiem do koncepcji, o które zjawiska sceniczne zaledwie się ocierają. Zupełnie zaś nic nie mają wspólnego z przedmiotem zdarzenia teatralnego. Z drugiej strony oderwanie od pojęć estetycznych grozi wplątaniem się w nazbyt ogólne terminy filozoficzne. Pamiętając, że już Arystoteles zalecał postępowanie od szczegółu do ogółu, musimy wypracować zatem stosowne kategorie, tworząc najpierw poetykę dzieła scenicznego i posługując się analitycznymi terminami. Była już o tym mowa, że Arystoteles w swojej *Poetyce* najmniej miejsca poświęcił „wystawie”. Nie interesowała go ona,

gdyż — jak dostrzegł — będąca przedmiotem jego studiów tragedia: „działa i bez przedstawienia na scenie i bez aktorów”. Przedmiotem poetyki scenicznej jest zaś to coś, co nie działa bez przedstawienia w teatrze i bez aktorów.

Poszukując kategorii użytecznych dla analizy zjawisk scenicznych nie znajdujemy się przecież na zupełnie dziewiczym gruncie. Z teatralnych koncepcji Diderota, Stanisławskiego, Craiga, Artauda, Brechta czy Brooka można wyłowić przynajmniej cztery zasadnicze teorie teatru. Jednak po to, by je zestawić, trzeba poszukać pewnych kategorii generalniejszych. I tak:

a) — opozycję stosunku *udawania* lub *przeżywania* przez postać sceniczną losów literackiego bohatera sprowadzić można do relacji psychicznego *dystansu* lub *kontaktu* skategoryzowanej postaci gry wobec roli;

b) — w tych samych terminach fizycznego *dystansu* lub *kontaktu* opiszemy zależność przestrzenną widzów i aktorów w teatrach *pudełkowych* i na scenach *otwartych*;

c) — podobnie stosując pojęcia emocjonalnego *dystansu*, *kontaktu* lub *napięcia* przedstawimy rodzaje przeżyć doznawanych w teatrze przez widzów.

W ten sposób wiążemy przy pomocy tych samych określeń kategorie: *psychicznego stosunku postaci gry do roli*, *fizycznej relacji przestrzennej* i *emocjonalnego doznania końcowego widzów*. Wskazujemy też na teoretyczną zależność zachodzącą między emocjami doznawanymi przez widzów i typem przestrzeni scenicznej, szerzej: nastawionym na dystans lub kontaktywnym charakterem stosowanych środków scenicznych. Uznając, że przeżycia publiczności są zasadniczym tworzywem dzieła teatralnego, teorie teatralne usystematyzujemy ze względu na charakter tych przeżyć i środki, które ich wywołaniu służą. I tak: — *iluzjonistyczna* koncepcja Stanisławskiego charakteryzuje się tym, iż aktor w przestrzeni kubicznej (stwarzającej dystans fizyczny) przeżywa (kontaktuje się) ze swoją rolą, co u widzów wywołuje napięcie emocjonalne. Refleksyjna teoria Brechta sugeruje, że w tej samej — zdystansowanej, kubicznej przestrzeni pudełkowej aktor świadomie udaje, a więc zachowuje dystans do roli po to, by publiczność także doznała emocjonalnego dystansu. W myśl *ekstatycznej* teorii Artauda, w otwartej, sferycznej, nieograniczonej — nastawionej na kontakt przestrzeni aktor przeżywa swoją grę (stara się skontaktować ze swoim „ja”) po to, by widz także doznawał wielostronnego kontaktu emocjonalnego: sam ze sobą, z aktorem i z innymi widzami. Nareszcie w teorii *instrumentalnej* aktor zachowuje psychiczny dystans do roli, pozorując swymi zewnętrznymi zachowaniami, stymulowanymi przez otwartość nastawionej na kontakt z publicznością przestrzeni, że zależy mu na identyfikacji z widzami

i z rolą. Prowadzi to również do emocjonalnej niepewności, do niepokoju i napięcia wśród publiczności¹.

Stosowane kategorie można jeszcze bardziej uogólnić. Zamiast o aktorze, postaci scenicznej czy postaci gry można mówić o jakimkolwiek *instrumentacie gry*, który skupia na sobie emocje uczestników spektaklu. Mając na względzie relację przestrzenną, można mówić o *przestrzeni gry*, a doznania końcowe widzów można badać, wskazując obecność psychofizycznej *strefy napięcia* wyznaczanej materialnie przez barierę psychicznego dystansu i krawędź kontaktu emocjonalnego. Pytanie jednak, czy pojęcia te należą do poetyki, konstytuują teorię, wynikają z estetyki, czy też mogą być użyteczne w codziennej praktyce zjawiska teatralnego.

TECHNIKA TEATRALNA A POETYKA SCENICZNA

Nietrudno zauważyć, że odpowiednio rozszerzone pojęcia: przestrzeni gry, strefy napięcia czy instrumentu gry opisują nie tylko zjawiska stricte sceniczne, lecz i takie, w których analogiczne metody i środki reżyserskie stosuje się dla celów agitacji społecznej typu: demonstracji politycznej, manifestacji religijnej, rytuału kościelnego, ceremonii państwowej, a nawet uroczystości rodzinnej, skandalu, gry albo zabawy. Są to bowiem terminy użyteczne dla poetyki, które podobnie jak poszczególne tropy literackie: symbole, metonimie, peryfrazy służą nie tylko sztuce, lecz stają się ważnymi składnikami języka. Zatem podobnie jak mowę można analizować w kategoriach poetyki opisowej, tak samo życie zbiorowe poddaje się badaniu przy pomocy terminów zaczerpniętych z arsenału środków scenicznych. Wzorcowej analizy tego typu dokonał np. Erving Goffman w swoim *Człowieku w teatrze życia codziennego*. Technika teatru staje się tutaj typem organizacji życia społecznego. Poetyka sceniczna przekształca się w metodę badawczą mikrosocjologii.

O ile socjologiczne spojrzenie na teatr (tzw. socjologia teatru) prowadzi do zwrócenia uwagi na te aspekty funkcjonowania dzieł teatralnych, w których — w zinstytucjonalizowanej formie — wkraczają one w dziedzinę życia społecznego, traktowanego jako zewnętrzna powłoka zjawiska, o tyle Goffmanowskie zaanektowanie teatru przez życie codzienne sugeruje coś więcej. To mianowicie, że istotą teatru jest organizowanie zbiorowych przeżyć i emocji. Znaczy to, że cała ta sfera, w której ludzie na co dzień starają się stymulować cudze reakcje i sami ulegają oddziaływaniu innych, stanowi domenę techniki teatralnej. Znaczy to także, że — po odrzuceniu elementów proweniencji literackiej, muzycznej, malarskiej, architektonicznej czy jeszcze jakiegis — w spek-

¹ Szerzej na te tematy: A. T. Kijowski: *Chwył teatralny. Zarys instrumentalny teorii teatru*. Kraków 1982.

taklu scenicznym charakter ściśle teatralny posiada jedynie interakcja, inaczej mówiąc: więź zadzierzgnięta między publicznością a aktorami. Znaczy to w końcu, że właściwym twórcytwem sztuki teatralnej — jeśli taka istnieje — są widzowie, a właściwymi kategoriami dla estetyki tego zjawiska — takie, które oddają przeżycia osób zgromadzonych w jednym miejscu spotkania.

FILOZOFIA TEATRU I JEGO ESTETYKA

Filozofia teatru zbliża się zatem ogromnie do psychologii społecznej o tyle, o ile ta ostatnia jest nauką teoretyczną, a nie eksperymentalną. Faktem jest, że właściwe filozofii teatru kategorie winny — w świetle dotychczasowych ustaleń — zawierać w sobie pierwiastek psychologiczno-emocjonalny. Jeśli bowiem przedmiotem poetyki scenicznej jest opisanie reguł szeroko pojętej reżyserii, reguł, które mogą być i bywają wykorzystywane przez polityków i kupców, księży i artystów — różnorodnych agitatorów społecznych — to zdaje się, że kategorie estetyki teatru winny odnosić się do przeżyć jednostki, która to utożsamia się z innymi, to czuje wobec nich obcość.

Na obecnym etapie badania kompleksu zjawisk teatralnych warto więc zwrócić uwagę na kategorię dramatyzmu. Ale dramatyzmu rozumianego — w odróżnieniu od dramatyczności — szeroko, raczej jako rodzaj afektu niż jako termin poetyki lub kategoria tradycyjnej estetyki. W tak pojętym dramatyzmie zawierać się będą bez wątpienia doznania dystansu uczuciowego, kontaktu psychicznego i emocjonalnego napięcia. Posłużą one do opisu afektów jednostki, która miota się między identyfikacją a alienacją. Jeśli bowiem przyjmiemy, że technika teatru służy organizacji przeżyć jednostek zgromadzonych razem, to niezależnie od tego, jaka teoria wyda nam się słuszna, poddając to zjawisko filozoficznej egzegezie musimy postarać się zgłębić zależności zachodzące między indywidualnym a zbiorowym odczuwaniem. Musimy też rozróżnić specyfikę przeżyć grupowych, doznawanych podczas agitacji o jawnie teatralnym charakterze, od wrażeń, którym ulegamy mimowiednie; od przeżyć stymulowanych przez tradycję cywilizacyjną, kulturową, religijną, obyczajową albo narodową.

Zjawiska teatralne, które analizujemy, nie są przecież oderwane od tradycji, choć sugerują często, że potrafią tak dobrze panować nad wzruszeniami, iż mogą działać wbrew emocjonalnym nawykom i przyzwyczajeniom. Oglądane z perspektywy szerszej niż techniczno-pragmatyczna, efekty teatralizacyjne stosowane w życiu codziennym odsłaniają gwałt, jaki ich animatorzy często zadają jednostkom. Filozof teatru winien więc zapytać, czy postępując pozornie w imię zbiorowości, chwytły teatralne nie sprzeniewierzają się odczuciom — powiedzmy górnice — duszy spo-

łeczeństwa. To koncentrowanie się na sobie i demaskowanie działań, poprzez skrótowe ukazywanie ich rozwoju; owo stwarzania perspektywy, umożliwiające jednostce spojrzenie z zewnątrz na zabiegi, którym ulegając, nie jest się ich w stanie ogarnąć; słowem — ta sceniczna wiwiskacja teatralizacji społecznej, związana z kategorią autotelizmu, wprowadza nas z płaszczyzny poetyki czy nawet filozoficznej teorii w krąg zagadnień estetyki teatru.

Tak oto określiwszy społeczne tworzywo zjawiska teatralnego wracamy z powrotem — do może nieco szerszej rozumianej — kategorii sztuki, Poszukując teatralnego tworzywa, środków oddziaływania i funkcji, trzeba było abstrahować od estetycznego ich interpretowania. Nie ma wszakże takich materiałów ani reguł, które z natury byłyby przynależne wytworom artystycznym. Teatr, podobnie jak mowa, rysunek czy architektura, nie jest zjawiskiem estetycznym z natury. Staje się nim dopiero wtedy, gdy środkami właściwymi danej dziedzinie zjawisk posłuży się artysta. Człowiek, który w skondensowanej formie tworzy modele danej sfery rzeczywistości i odsłania ludziom przyczyny oraz konsekwencje zjawisk, których cele i organizację w życiu codziennym skrywa się przed oczyma ciekawych. Zatem artysta, także teatralny, odsłania zło i demaskuje oszustwa dziedziny, którą bierze na swój artystyczny warsztat. Artysta poniekąd wyręcza filozofa, uzmysławiając to, co tamten stara się wytłumaczyć.

Artyści różnych czasów i regionów będą oczywiście inne ukazywać obrazy. Będą też różnić się w poglądach. Odwołując się do rozmaitych ideologii, różne będą tworzyli wizje. Jest jednak oczywiste, że ludzie jednego czasu, pragnący uzmysłowić innym prawdziwą wartość określonej sfery rzeczywistości, choćby dzieliło ich wiele, będą tę sferę podobnie postrzegać. Jeśli więc spostrzegłem wcześniej, że istnienie sztuki teatralnej tak późno zostało dostrzeżone, a nawet poddałem w wątpliwość fakt artystycznej proveniencji zjawiska, to pewnie nie z opieszałości artystów czy braku spostrzegawczości estetyków wynika, lecz może po prostu teatralne efekty nie były wcześniej tak ważnymi elementami życia zbiorowego, by dostrzegając ich obecność warto było z osobna o nich traktować. Ożywienie reżyserii teatralnej, a co za tym idzie, całej nauki o teatrze na przełomie XIX i XX w., szło w parze z postępującą teatralizacją życia codziennego. Szansą estetyki teatru jest więc skategoryalizowany opis uzewnętrzniających się w sztuce scenicznej bolączek manipulowanych społeczeństw. Socjologiczny światopogląd zdaje się też zakreślać wspólną płaszczyznę, jeśli już nie estetyki teatru w ogóle, to w każdym razie estetyki wspólnej najwybitniejszym artystom scenicznym naszych czasów, takim jak: Konrad Swinarski, Peter Brook albo Giorgio Strehler.

WNIOSKI

Zadaniem estetyki teatru jest więc z jednej strony analiza jej autotelicznych związków z innymi sztukami, z drugiej zaś filozoficzna synteza tej sfery życia, którą artyści teatru odsłaniają. Krótko mówiąc, powinna ona porządkować poetyki środków scenicznych obowiązujących w poszczególnych epokach i charakterystycznych dla określonych twórców. Musi też wybiegać poza artystyczny wymiar, poszukując teorii dziedzin życia, z których te środki pochodzą. Nic więc dziwnego, że estetyka teatru może być równie wąsko jak szeroko rozumiana. Wąskie jej pojęcie będzie polegało na odczytaniu *explicite* czy *implicite* zawartego w twórczości danego artysty *consensusu* poetyki, światopoglądu i teorii. Szerzej pojęta estetyka teatru winna określić podstawowe reguły poetyki scenicznej, wymienić teorie, które ukształtowały się w historii, a w końcu poddać analizie oceny, które na temat rzeczywistości teatralnej zostały sformułowane w sztuce. Oczywiście jest jednak, że na tym ostatnim etapie będzie estetyka teatru krępować pogląd współczesny i że jego dążący do obiektywizacji wywód może się okazać wyrazem osobistych doświadczeń bądź też preferencji światopoglądowych właściwych epoce, w której żyje filozof sztuki teatralnej.

Jeśli przyjmiemy, że estetyka jest w szerokim rozumieniu systematyczną metanauką o wartościach artystycznych, w węższym określa program kierunku artystycznego albo epoki, w najwęższym zaś dotyczy *consensusu* uteoretyzowanego światopoglądu i poetyki poszczególnych twórców, to na pewno nie ma sensu ograniczać jej ze względu na literacką, muzyczną, sceniczną czy jakąś inną formę wypowiedzi. Tym niemniej estetyka jako wiedza sumująca rodzi się ze szczegółowych analiz typowych zjawisk artystycznych. Tradycyjna estetyka i jej kategorie szczególnie dużo zawdzięczały literaturze. Każda epoka ma swoje formy, więc i uprawianie estetyki musi się w poszczególnych okresach koncentrować na przykładach szczególnie bliskich odbiorcom. Tak jest dziś z filmem czy z teatrem. Nic więc dziwnego, że częściej dziś słychać o estetyce tych dziedzin ciągle fascynujących i nowych niż np. o estetyce literatury, której pojęcia — nawet w najbardziej awangardowych wcieleniach — nie najgorzej się mieszczą w kategoriach tradycyjnej estetyki filozoficznej. Estetyka teatru jest więc potrzebna o tyle, o ile wprowadza do kompleksu artystycznego nowe kryteria i relacje, których tradycyjna filozofia sztuki nie zdołała ogarnąć. Filozoficzna analiza zjawisk scenicznych prowadzi bowiem do poszerzenia naszej wiedzy o rzeczywistości i nowego zdefiniowania odzwierciedlającej ją sztuki.



**UNIWERSYTET
WARSZAWSKI**

Filia w Białymstoku

ZESZYTY NAUKOWE

PEDAGOGIKA I PSYCHOLOGIA

DZIAŁ PED. — Prace Pedagogiczne

**ZESZYT 38
TOM XVI**

Białystok - 1983

SPIS TREŚCI

STRONA

Jolanta BRACH-CZAINA	: Nowy etos a idea dzieła sztuki.....	5
Andrzej Tadeusz KIJOWSKI	: Teatralne sposoby wywoływania emocji zbiorowej.....	33
Stanisław MORAWSKI	: O społecznym i kulturowym funkcjonowaniu kin.....	47
Lila KLIMIUK	: Modele i formy upowszechniania kultury filmowej w kinach społecznych.....	61
Wojciech SIWAK	: Postawy polskich muzyków jazzowych.....	77
Halina LECHOWSKA	: Kultura muzyczna kandydatów na studia w Filii U.W. /Nauczanie Początkowe, Wychowanie Przed-szkolne/.....	109
Stanisław MALEWSKI	: Szkolne i pozaszkolne wychowanie estetyczne /Konieczność jedności działań w świetle badań własnych/.....	121

ZESZYTY NAUKOWE FILII UW W BIAŁYMSTOKU

Zeszyt 38 - Pedagogika i Psychologia, Tom XVI

Dział PED - Prace Pedagogiczne

Andrzej Tadeusz KIJOWSKI

TEATRALNE SPOSOBY WYWOŁYWANIA EMOCJI ZBIOROWEJ^x

Pierwiastek teatralny dostrzegam we wszystkich sytuacjach, w których ludzie wstępują na trybunę, ambonę, katedrę, wokandę, odgradzają się od otoczenia barierą prezydialnego stołu, prężą się na białych koniach, otaczają świtą, na koniec poruszają się po scenie. Nie interesują mnie przy tym, co trzeba wyraźnie podkreślić, zewnętrzne okoliczności, które sprawiły, że zbiorowość godzi się uczestniczyć w spektaklu. Analiza historycznych, ekonomicznych albo politycznych czynników, które wpływają na to, że sytuacja teatralna w ogóle może zaistnieć, przekracza ramy i ambicje tego studium. Skoro jednak doszło już do tego, że publiczność zebrała się w sali teatralnej, albo grupa ludzi wyległa na rynek po to, by zjednoczyć się we wspólnym przeżyciu - trzeba się zastanowić, jakimi metodami muszą się posłużyć jednostki prag-

^x Fragment książki pt.: "Chwył teatralny" przygotowywanej dla Wydawnictwa Literackiego w Krakowie.

nać je im umożliwić doznanie tych przeżyć. W różnych celach, spełniając to samo zadanie, religijni, polityczni albo artystyczni agitatorzy posługują się wszakże podobnymi środkami. Środkami, które w zależności od sposobu użycia mogą zapewnić sukces albo drogą spowodować klęskę.

Teatr powstaje wtedy, gdy dowolny element materialny zostanie poddany działaniu chwytu teatralnego. Istota chwytu sprowadza się do wyrwania z miejsca spotkania elementu, który skupi powszechną uwagę i jako instrument gry zogniskuje emocję zbiorową na ukonstytuowanej dla siebie specyficznej przestrzeni gry, ograniczonej przez strefę napięcia. Specyfika zdarzenia teatralnego sprowadza się zatem do realnego oddziaływania instrumentu gry na zgromadzenie obecne w jednym miejscu spotkania. Jednostki skupione wokół przestrzeni gry ulegają pod wpływem chwytu teatralnego emocjonalnej unifikacji i zostają podporządkowane instrumentowi gry.

Skoro ktoś oddali się od grupy i stanie na piedestale, zwyczajny - nie znający kulis - członek zbiorowości nie wie, kto przed nim stoi. Złudzenie perspektywy i odrzucenie zmysłów sprawia, że śmiertelny, składający się z krwi i ciała agitator nie może zostać rozpoznany w swoich cechach egzystencjalnych. Wydaje się w ogóle ich nie posiadać, a przeto zdaje się uosabiać nadnaturalne moce.

Skąd to pochodzi? Czym są owe nadnaturalne moce? - Z pewnością skłonność do ich hipostazowania wynika z ograniczeń ludzkiego rozumu. Fakty i zjawiska, które przekra-

czają możliwości poznawcze i percepcyjne człowieka, tłumaczy on chętnie jako cudowne, boskie, irracjonalne. Nie miejsce tutaj rzecz prosta na banalizowanie problemów, które toutes proportions gardées nękają filozofów oraz prostych ludzi. Nie pora także na wyznawanie epistemologicznych albo metafizycznych preferencji. W świecie teatru rozpoznaję bowiem tylko te efekty i chwytły, które można rozumowo wyjaśnić, mimo że komponowano je tak, aby wydawały się niepojęte. Trudno się też łudzić, że demaskując teatralne cechy religijnego nabożeństwa bądź manifestacji politycznej, wyjaśnia się istotę tych zjawisk. Ona znajduje się poza zasięgiem obserwacji, której celem zasadniczym jest rozpoznanie teatru w całym jego bogactwie.

Zasadniczą cechą zjawiska teatralnego jest to, że adresowane do skupionej w jednym miejscu i czasie zbiorowości, stwarza sytuację wyjątkowo niekorzystną do racjonalizowania wrażeń. Na podstawie licznych doświadczeń stwierdzili to badacze takich zbiorowości, którzy od Gustawa Le Bona, aż po historyka publiczności teatralnej Maurice Descotesa wysnuwają wspólny wniosek, zgodnie z którym, jak pisał ten ostatni: "bez wytipienia, inteligencja tłumu jest niższa od przeciętnej składających się nań ludzi, jednek tłum jest znacznie bardziej wrażliwy i ma bogatszą wyobraźnię"¹.

Sytuacja teatralna określa się zatem w chwili, gdy jakiś przedmiot lub podmiot zostanie przez inicjatora gry narzucony powszechnej uwadze. Patrząc nań z perspektywy

"koturnów", odurzeni tajemniczością jego "maski", ludzie spontanicznie przypisują demonstrowanej broni, sylwetce bądź twarzy cechy, których nie dostrzegają, kiedy są sami i patrzą na te elementy z bliska. Aspirant do roli wodza, który ma choć trochę teatralnego instynktu, musi zatem starać się o stworzenie efektu wyolbrzymienia i zaskoczenia. Musi wstąpić na "koturny" i przywdziać "maskę", pilnie baczyć, by między instrumentem jego gry a publicznością została określona nieprzekraczalna strefa napięcia - granica psychicznego dystansu i emocjonalnego kontaktu. Musi zostać zbudowana "rampa", która wytycza przestrzeń gry, przestrzeń, wobec której rozum traci swoje prawa. Ukonstytuowana zostaje w ten sposób sfera święta. Przestrzeń, o której Mircea Eliade pisał: "Sacrum przejawiając się ustanawia ontologicznie świat. W przestrzeni jednorodnej i nieskończonej, bezkresnej, w której nie ma żadnego punktu oparcia, w której nie może być mowy o żadnym u k i e r u n k o w a n i u, hierofania objawia absolutny "punkt stały", "środek"².

Pojawiający się w tak ukonstytuowanej przestrzeni gry instrument budzi w publiczności lęk. Strach widzów ma podłoże czysto irracjonalne i rodzi się na skutek akcji instrumentu gry, która ma na celu nawiązanie emocjonalnego kontaktu z obserwatorami. Zhieratyzowany kontakt zjednoczonych jednostek z podmiotem lub przedmiotem gry uspokaja zgromadzenie, którego członkowie czują, że warunkiem ich bezpieczeństwa jest niezwracanie na siebie

uwagi. Po to jednak, by ludzie zdali sobie z tego sprawę, trzeba im tę oczywistość uprzytomnić. Trzeba, by agitator "zawieszał" swoje działania na konkretnym widzu, by go niepokoił i uzmysławiał mu istnienie strefy napięcia. Tej strefy publiczność nie śmie przekroczyć. Zdaje się jej, że trzeba na to specjalnej kompetencji, jakiejś charyzmy, która czyni cuda, bądź - bardziej to funkcjonalistycznie tłumacząc - pozwala wytrzymać skupioną w instrumencie gry energię psychiczną zgromadzenia.

Otoczona przez strefę napięcia przestrzeń gry budzi lęk i ciekawość. Scena odstrasza nas, lecz jednocześnie kusi, by jej próg przekroczyć. Wobec osoby pojawiającej się w blasku "rampy" odczuwamy podziw, nieufność i obawę. Nic więc dziwnego, że kiedy zetkniemy się z nią bezpośrednio, mamy ochotę dotknąć jej, dokonać zamachu, przekonać się, czy ona realnie istnieje. Zatrzymujemy się i patrzymy jak na dziwowisko. Ale rzadko robimy coś złego. Okazuje się bowiem, że w najgłębszych rejonach naszej podświadomości, dokonywane na agitatorze /niech to będzie sportowiec, piosenkarz, papież, prezydent, wielki twórca lub aktor/ zabiegi teatralizujące odrealniły go do tego stopnia, iż wydawał nam się przybyszem z innego świata, a nie takim jak my, zwyczajnym śmiertelnikiem. Nasze zbrodnicze instynkty, powodowane chęcią doświadczenia śmiertelności idola, muszą więc ulec lękowi, jaki budzi nigdy nie znikająca z jego twarzy, wyrazista "maska".

Wysoce ambiwalentny jest stosunek widzów do elementów,

pojawiających się w blasku "rampy". Aktora boimy się i podziwiamy go, ale zarazem nienawidzimy w nim tego, kto wspiął się wysoko. Mamy go ochotę utracić, zakrzyczeć, dokonać nań zamachu albo przynajmniej skompromitować. Wiedząc o tej typowej niechęci wobec osób, pragnących stać się obiektem kultu, ulegamy wrażeniu, że sięgając po władzę nad zgromadzeniem narazilibyśmy się nieuchronnie na nienawiść tłumu. Nie znając obronnej mocy dystansu, mamy wrażenie, że gdybyśmy tylko pokazali się pobratymcom na oczy, zginęlibyśmy bez ratunku. Nie czujemy przecież w sobie tej charyzmy, którą - sądzymy - musi posiadać osoba, pretendująca do powszechnej aprobaty. Nie wiemy, jak się tę charyzmę hipostazuje. Wiemy tylko, że są tacy ludzie, którzy potrafią przełamać treść i podziwiamy ich z całego serca. W głębi duszy nie wątpimy jednak, że posiadają oni jakieś "au delà" - tajemnicze zabezpieczenie. Agitator musi posiadać moc, która pozwala mu wytrzymać skoncentrowaną na nim energię psychiczną zbiorowości. I strach przed ową tajemniczą siłą "spoza", przed ową transcendencją, którą kreuje się w miejscu świętym czy, "spolaryzowanym" - jakby chciał Jean Duvingnaud - paraliżuje nas, ułatwiając jednostce władzę nad bezwolnym tłumem.

Tymczasem jedyną bronią aktora czy agitatora jest świadomość, że nic mu nie zrobią spojrzenia ludzi oraz wiedza, że prawie nikt nie ośmieli się przekroczyć granicy wyróżnionego przez nas miejsca. Bronią podmiotu gry jest

wewnętrzny spokój i pewność siebie. A także umiejętność zwracania się do zgromadzenia tymi słowami, których się odeń oczekuje, oraz niewykonywanie gestów mogących rozdrażnić tłum.

Awantaze miejsca wyróżnionego chętnie wykorzystywał w swoich wystąpieniach Joseph Goebbels. Nauczył się tego zaraz na początku kariery, gdy nieopatrznie używszy prawicowo zabarwionego zwrotu: "Meine Lieben deutschen Volksgenossen" zwrócił przeciwko sobie zebranych, którzy "zareagowali pełnymi oburzenia lub szyderczymi okrzykami i śmiechem. Goebbels stał nie mogąc zagłuszyć hałasu. Ktoś wrzasnął na niego: "Ty kapitalistyczny wyzykiwacz!" To wzbudziło w nim gniew. Ile miał w kieszeni, by zasłużyć na taką obelgę? Ale instynkt przyszedł mu z pomocą. Jakimś cudem zorientował się, jak może pokonać taniego demagoga. Krzyknął w odpowiedzi:

- Proszę, żeby ten pan, który właśnie nazwał mnie kapitalistycznym wyzykiwaczem, łaskawie wszedł na podium i opróżnił swą portmonetkę. Wtedy zobaczymy, który z nas ma więcej pieniędzy. Przy tych zdaniach wyciągnął podnieszczony pugilares i wytrząsnął parę miedziaków na mównicę. Tym instynktownym gestem zdobył sobie publiczność³. Goebbels nie tylko zwrócił na siebie uwagę, lecz wykorzystawszy dystans, jaki stwarzała trybuna, zniszczył nie śmiającego przekroczyć tej bariery "taniego demagoga". Nawiazanie bezpośredniego kontaktu i dialogu było w tej sytuacji niemożliwe. Ale właśnie pozór jego

podjęcia, pozór uznania racji i dyskusji z tłumem zjednał Goebbelsowi słuchaczy. Po tym posunięciu obecność w miejscu wyróżnionym zapewniała Goebbelsowi zwycięstwo nawet w sytuacji, gdyby jego oponent nie miał grosza przy duszy i chciał tego dowieść. Poprzez rzucenie miedziaków na mównicę, niejako na nowo konstytuując krawędź kontaktu, Goebbelś podkreślał, że ma prawo przebywać w wyróżnionej przestrzeni, a nawet nie boi się spoza niej wychylić. Aby z nim walczyć, należałoby się posłużyć nie mniej efektownym chwytem, ukonstytuować konkurencyjną przestrzeń gry, przypisać sobie tajemniczą sankcję. Tak więc widać, że w opisanej sytuacji początkujący polityk, który nie miał jeszcze za sobą przewagi popularności ani autorytetu instytucji, zręcznie wykorzystał przemawiającą na jego korzyść zdystansowaną stratyfikację przestrzeni.

Rodzi się w tym momencie pytanie, dlaczego obcowanie ze środkiem teatralnym sprawia ludziom przyjemność? Skąd to masochistyczne upodobanie grozy? - "Zawieszenie" słów na widzu, czy innego typu wychylenia się aktorów spoza "rampy", to rzadki środek. Oszczędnie też bywa stosowany, gdyż jego nadużycie może łatwo uświadomić wielu szarym widzom, że ulepieni z tej samej gliny, co agitator. Może to ich sprowokować do oporu, nauczyć, jakie stosować zabiegi, wywołać inflację walczących o byt agitatorów. Z założenia przecież chwyt teatralne konstytuują instrumenty gry. Mają uwznioślić elementy teatralne, które znajdują się w zasięgu ich oddziaływania.

I robią to, bywa, że kosztem aktywnego widza i potencjalnego agitatora, którego zawczasu niszczą. Ta możliwość wychylenia się agitatora spoza "rampy" i zmiążdżenia potencjalnego oponenta jeszcze silniej wtłacza szarego widza w fotel i odstrasza od przekraczania strefy napięcia. Jednostka, która znajdzie się w ukonstytuowanym przez chwyt teatralny tłumie, staje się powolna inicjatorowi gry, ulega hipotetycznemu wpływowi realizujących tajemnicze nakazy instrumentów gry. Zwracał już na to uwagę Emil Durkheim, gdy, zastanawiając się nad istotą faktu społecznego, pisał: "Tak więc wielkie porwy entuzjazmu, zgorszenia czy litości /.../ przychodzą /.../ do każdego z nas z zewnątrz i są w stanie nas ogarniać wbrew naszej woli. Poddając się im bez zastrzeżeń można niewątpliwie sprawić, że nie będzie się odczuwać nacisku, jaki na nas wywierają. Ale uwydatnia się on wtedy, gdy staramy się stawiać opór. Niechaj jednostka spróbuje się przeciwstawić jednej z owych manifestacji zbiorowych, a uczucia, których się wypiera, obróćą się przeciwko niej. Otóż, jeżeli ta siła zewnętrznego przymusu ujawnia się tak wydatnie w przypadkach oporu, to istnieje ona również, acz nieuświadomiana sobie przez jednostki, w przypadkach przeciwnych. Ulegając złudzeniu, wierzymy, że to, co narzuca się nam z zewnątrz, zostało stworzone przez nas samych. Wszelako uległość, z jaką pozwalamy się prowadzić, maskuje tylko pchnięcie, bynajmniej go nie likwidując. Tak samo po-

wietrze nie przestaje ważyć, choć jego ciężaru zupełnie nie odczuwamy, gdy żywiłowo współdziałaliśmy w wytworzeniu stanu emocji zbiorowej, doznane przez nas wrażenie jest zupełnie inne, aniżeli to, jakiego moglibyśmy doświadczyć w pojedynkę. /.../ W taki sposób jednostki w większości wcale nieagresywne, mogą - połączone w tłumie - dać się wciągnąć do aktów okrucieństwa. To, co mówimy o tych przejściowych wybuchach, stosuje się w równej mierze do trwalszych poruszeń opinii, jakie nieustannie mają miejsce wokół nas: już to na skalę całego społeczeństwa, już to na skalę bardziej ograniczoną - w sprawach religijnych, politycznych, literackich, artystycznych itd."⁴

Zaobserwowane przez Durkheima ciśnienie emocji zbiorowej odczuwają jednostki także i wtedy, gdy instrument gry, z którym tłum swoją własną energię psychiczną utożsamia, wychyli się spoza strefy napięcia. Dopóki jednak nikt tej granicy nie narusza, dopóki ona trwa, bierny widz może czuć się całkowicie bezpieczny. Na to też zwraca uwagę Jean Duvignaud, gdy pisze o przyjemności, jaką sprawia grupie przyglądanie się z bezpiecznej odległości mękom osoby, która wciela w siebie emocję zbiorową: "To nie lud cierpi z Prometeuszem, to lud opłakuje swojego bohatera, którego poddaje torturom dla własnego oczyszczenia"⁵.

Inaczej mówiąc, ludzie, którym w życiu ciągle coś zagraża, teraz konstatują z ulgą, że choć niebezpieczeń-

stwo jest tak blisko - nie grozi im nic. Niebezpieczeństwo zostało bowiem ujawnione, zamknięte w klatce, można mu się przyglądać do woli w spokoju, że nic się nie stanie. Chroni nas konwencja, chroni nas błogosławiona stratyfikacja przestrzeni, chroni nas dostrzegalna strefa napięcia, którą musimy uszanować. Ludzie zatrzymują się wobec nieprzekraczalnej bariery o charakterze fizycznej obstawy, konwencjonalnej "rampy", amfony, trybuny. Wobec miejsca podwyższonego, miejsca rozjaśnionego, miejsca, w którym skanalizowano trwogę. Wiedzą, że dopóki nie naruszą reguł gry, nic im nie grozi. Znamy te reguły. Umiemy je zachowywać. Stać nas na bezpieczeństwo. Świadomość bezpieczeństwa upaja. Upaja odnalezienie wspólnej wszystkim ludziom kondycji strachu i natychmiastowe jej przekroczenie. Zgromadzeni są wdzięczni koryfeuszowi za to, że uświadomił ich o cudzie jedności, której ulegli. Za to, że wcielił w siebie i zużytkował dla zapośredniczenia kontaktu wśród grupy potencjalną energię psychiczną, która drzemie w każdej zbiorowości. Za to, że określił miejsce sakralne, skupił w nim trwogę i obwarował ją barierą dystansu. Za to, że zunifikował grupę i narzucił jej reguły gry.

Po to, by zjednoczyć ludzi, trzeba im przypomnieć atawizm tremy. Trzeba obudzić strach jednostki przed grupą. Uwolnić zebranych od strachu przed sobą, stwarzając fizyczny obraz, w którym skupiona zostanie energia zbiorowa i ucieleśniona jak w zwierciadle, straszliwa

siła wpatzonego weń tłumu.

Kreowanie instrumentu gry, odbicie w nim energii zbiorowej, uwidocznienie jej i jednocześnie oddalenie, czyni zeń ponure memento świętego strachu, jaki tłum czuje przed samym sobą. Sprawia to, że przerażona uosobioną w instrumencie gry potęgą zgromadzenia, zagubiona w tłumie jednostka zrobi wszystko, co jej agitator każe. Zrobi wszystko, albowiem utożsamia z instrumentem gry skupioną w nim energię psychiczną zgromadzenia. Toteż wszystkie elementy pojawiające się w przestrzeni gry, czy to będą ludzie, czy przedmioty, uosabiają trwogę jednostki przed zgromadzeniem, do którego ona sama należy. Elementom tym zostaje przypisana charyzma świętości.

Narodziny świętości opisał Emil Durkheim wykazując, że "zwyczajne względy, których przedmiotem są ludzie obdarzeni wysokimi funkcjami społecznymi, nie różnią się swym charakterem od religijnego poszanowania. Znajdują one wyraz w takich samych zachowaniach: zachowuje się dystans wobec wysokiej osobistości, nie zbliża się do niej bez zachowania środków ostrożności, w rozmowie z nią używa się innego języka i innych gestów niż w stosunkach z ogółem śmiertelników. Uczucie, jakiego doświadcza się w tych warunkach, jest tak pokrewne uczuciu religijnemu, że wielu ludzi miesza je ze sobą. Aby wyjaśnić poważanie, jakim cieszą się władcy, ludzie dobrze urodzeni, przywódcy polityczni, przypisuje się im świętość. /.../ Tak więc władza moralna, jakiej udziela opinia i władza, jakę

obdarzone są istoty święte, mają w gruncie rzeczy to samo pochodzenie i składają się z tych samych elementów⁶.

Tak, tylko jednego stwierdzenia tu brakuje: Mianowicie takiego, że twórcą społecznej świętości jest ten, kto umiejętnie posługuje się teatralnymi chwytami.

Przypisy

1. Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris 1964, s. 15.
2. Mircea Eliade, *Sakralne i świeckie* /w:/ *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 62.
3. Roger Manvell i Heinrich Fraenkel, *Goebbels*, tłum. A. Kaska, Warszawa 1962, s. 59.
4. Emil Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, tłum. J. Szacki, Warszawa, 1968, s. 33-34.
5. Jean Duvignaud, *Sytuacja dramatyczna a sytuacja społeczna*, "Pamiętnik Literacki" 1976, z. 2, tłum. R. Modzewska-Węglińska, s. 296.
6. Emil Durkheim, *Narodziny świętości*, /w:/ Jerzy Szacki, *Durkheim*, Warszawa 1964, s. 230-231.

Instytut Filozofii i Socjologii
Polskiej Akademii Nauk

Zakład
Estetyki

Warszawa 1985

Moralność estetyczna a odpowiedzialność artystyczna człowieka
w koncepcji Etienne Souriau.

Idea oparcia moralności na czysto estetycznych podstawach nie jest, zdaniem Etienne Souriau ani paradoksalna ani całkiem nowa. Zawsze istnieli moralisci lub działacze, którzy zdając sobie z tego sprawę lub też nie, podlegali wpływom o charakterze estetycznym. Cechy estetyczne można wskazać np. w moralnych nakazach honoru. Bowiem ludzie honoru przestrzegają określonych reguł często nie dlatego, że uznają za obowiązujące przesłanki, z których je wywiedziono, lecz powodują się w swoim postępowaniu chęcią zachowania w każdym wypadku postawy, w której dostrzegają piękno.

2.

Kategoria piękna staje się zatem dla Souriau bazą na której można oprzeć życie człowieka pewniej niż na przemijających normach moralnych. Żyjemy w czasach, gdy wiele dotychczas honorowanych norm moralnych ulega unieważnieniu. Potrzebna jest zatem odnowa moralności. Moralności, której zadaniem jest odpowiedzieć człowiekowi na zasadnicze bodaj pytanie: co robić?, jak postępować?. Zanegowano dziś wiele zakazów proveniencji religijnej, historycznej, czy nawet uznawanej dotąd za naturalną. Poddane zostały w wątpliwość bezwzględnie jeszcze przed stu laty respektowane w kulturze europejskiej normy: koniecznego dziewictwa kobiety wychodzącej za mąż; bezwarunkowej odpowiedzialności za płód poczęty w łonie matki, którego usunięcie uznawano za zbrodnię równoważną morderstwu; wreszcie oczywistości z jaką traktowano niegdyś zaszczytność służby wojskowej. Wszystkie te normy jeśli nie uległy unieważnieniu to poddane zostały w wątpliwość tak silnie że niejedna młoda dziewczyna naciskana przez kochanka do oddania mu się poza małżeństwem, niejedna mężatka odczuwająca jako katastrofę fakt zajścia w ciążę, wielu młodych ludzi wysyłanych do służby

czynnej - zadaje sobie pytanie czy podporządkowując się tym nakazom wypełniają obowiązki względem samego siebie. Czy czyny, których się od nich wymaga świadczą o prawdzie moralnej, czy też może odwrotnie - nie jest ich obowiązkiem moralnym odważnie powiedzieć nie, odrzucić cuchnący starzyzną arsenał tradycyjnych zakazów.

Koncepcja Souriaua daleka jest od transcendencji norm społecznych ani nie opiera się na religijnych aksjomatach. Człowiek, który chce tu odpowiedzieć na pytanie co robić, jak postępować w konkretnej sytuacji nie ma do wypełnienia innych obowiązków poza tymi, które dotyczą niego samego. Toteż znalazłszy się w trudnej sytuacji wyboru człowiek może odczuwać jak decyzja pozwoli mu wybrać piękniejszą rolę nie wie jednak jak ma obowiązek postępować.]

④ * Podstawową kategorią neoplatonicką w istocie myśli Etienne Souriaua jest ~~pojęcie~~ ^{bytu tu} pojęcie ustanawiania / instauration/. Wszelkie zaś wysiłki ustanawiające są tożsame ze sztuką. W wydanej w 1947 roku La correspondance des arts, stwierdziwszy, że sztuka jest 1. [działalnością instauracyjną /ustanawiającą/, Etienne Souriau tak dalej pisał: " Jest / sztuka - przyp.A.T.K./ zespołem poczynań ukierunkowanych i umotywowanych, które wyraźnie zmierzają do wyprowadzenia jakiegoś bytu / czy trzeba dodać: sztucznego? - - podejmiemy za chwilę dyskusję na ten temat/ z nicości czy pierwotnego chaosu do istnienia pełnego, jednostkowego, konkretnego, manifestującego się w akcie niewątpliwej obecności.". Co do tej obiecanej dyskusji sztuczności bytu ustanawianego Souriau już w tym dawnym tekście otwiera sobie furtkę, którą szeroko rozewrze po dwudziestu pięciu latach w "La couronne d'herbes". Stwierdza mianowicie, iż: "granice sztuki w działalności ludzkiej nie są wyraźnie zarysowane", a "sztuka może się przecież pojawiać w pracy filozofa czy naukowca w instauracji gmachów idei, wielkiej hipotezy. Trzeba ją dostrzec i oczywistą i konieczną, w dziele wychowania - w najpiękniejszym znaczeniu tego słowa."] /1/

Przyjawszy, że o wewnętrznej mądrości zabiegów ustanawiających stanowią fakty estetyczne, budując po latach moralność w oparciu o przesłanki estetyczne dochodzi Souriau do nieuchronnego wniosku, iż musi ona zostać uzależniona od zabiegów ustanawiających. W ten sposób problemy moralne niemożliwe w zasadzie do rozstrzygnięcia przez jednostkę nieuznającą apriorycznych nakazów można odnaleźć na właściwym im terenie estetyki, terenie na którym odzyskują one zdaniem Souriau swoją energię i swój dynamizm.

→
Estetyczna koncepcja moralności nie jest wcale nowa. Została już nawet poddana krytyce. Etienne Souriau traktuje serio trzy kontrargumenty. Pierwszy sformułowany został przez Kierkegaarda. Jego zdaniem moralność oparta na bazie estetycznej prowadzi do neronowskiego, desperackiego dyletantyzmu bliższego sceptycyzmowi niż prawdziwej wierze. Uznanie, że moralność winna wyprzedzać swoje czasy prowadzić może do wynaturzeń, gdy estetyczne wizje moralności wchodzą w konflikt z normami moralnymi aktualnie obowiązującymi. To, co zrobił Neron paląc Rzym by w łunie jego pożaru recytować greckie wiersze sformułowane zostało przez anarchistycznego poetę Laurenta Tailhade'a. Czekaając na wybuch ~~wybuchu~~ bomby powiedział on: "Niczym jest strata kilku mętnych humanistów byleby tylko gest był piękny. Zdaniem Souriau krytyka moralności estetycznej jako domagającej się prawa wyrastania ponad obowiązujące ~~prawa~~ normy oparta jest na petitio principii. Powiadając, że zmysł moralny estety jest wynaturzony, i że w miejsce zdrowych sądów moralnych podstawia on bezwartościowe wartości zakłada się a priori, że moralność estetyczna jest zła i, że oskarża ją moralność prawdziwa. Tymczasem to nie jest powiedziane a postępkami w stylu Nerona czy Tailhada uznać trzeba jedynie za dewiacje, które w każdym systemie moralnym muszą zostać potępione.

od Rene La Senne'a. W swoim traktacie o moralności ogólnej twierdzi on, iż w sferze estetycznej pozostaje się na terenie kontemplacji, od której nie ma przejścia do działania. Otóż Souriau twierdzi w odpowiedzi, iż La Senne błądzi, podobnie jak błądził Platon, kiedy uznawał fakt estetyczny za całościowo kontemplacyjny. Jest wręcz przeciwnie, gdyż fakt estetyczny jest przede wszystkim działaniem, jest czynnością twórczą. Adorno powiada, że: "Dzieła sztuki przekształcają postawę estetyczną w pracę produkcyjną".

Wreszcie trzeci kontrargument do rozważenia głosi, że moralność oparta na przesłankach estetycznych nie daje żadnej naukowej pewności. Tezę tę roztrząsa Souriau starannie stwierdzając w konkluzji, że zmysł naukowy sprowadza się do jednostronnego, stronniczego uznania za wartą brania pod uwagę tylko jednej części rzeczywistości. Tej, którą jednym słowem określić można jako stronę ilościową. Jednak to, co jakościowe nie jest w sesie naukowym nierealne ani nieistniejące. Przeciwnie w praktyce, a również w filozofii z etyką na czele, ~~nie~~ zajmuje ono nienaruszalne miejsce. Tej delikatności i różnorodności ujęć jakościowych nauka nie jest w stanie wydobyć na światło dzienne. A zatem nauka nie jest w stanie w ogóle wskazywać celów. Ona może jedynie zaproponować środki, które pozwalają oczekiwać na cele. Stwierdza więc Souriau w konkluzji, że choć nikt nie może odbierać naukowcom prawa do wypowiedzania się w sprawach moralnych, to oni muszą zdawać sobie sprawę z całej bezradności w tej sferze środków, którymi dysponują. Ze swojego właśnie dyletanizmu. Bowiem moralność estetyczna zawiera w sobie to, co wymyka się naukowemu poznaniu - wynalazczość artystyczną i oceny jakościowe. Nie dotrze się do nich, nie uchwyci się aktu moralnego bez dodania doń czegoś, dodatku duszy / mówiąc słowami Bergsona/. A to jest właśnie to, czego się szuka w Koronie traw.

~~To~~ to jednak ~~by~~ by uporać się z problemami etycznymi w ich aspektach indywidualnych, międzyludzkich i zbiorowych konieczne jest ontologiczne określenie bytu moralnego stającego się przedmiotem opisu. Na fundamentalne pytanie swojej książki: - co robić?, odpowiada filozof zdecydowanie: - Robić dzieło. Oczywiście jest to dzieło pojęte szerzej od artefaktu. Dziełu traktowanemu jako rzecz trwała i skończona przeciwstawić należy akt twórczy i jego

3.

aktywny dynamizm. ~~T~~ Jest on trojkiej natury. Pierwszy właściwy dzieła. mu dynamizm sprowadza się do mocy ~~zapytującej~~ ~~akt twórczy~~ ~~zapytującej~~ ~~akt twórczy~~ ~~zapytującej~~ ~~akt twórczy~~. Mocy, która jeśli nie do konfliktu przysposabia ~~je~~ do dialogu. Dzieło, dzieło artystyczne tak samo jak dzieło moralne człowieka pyta

X

swego twórcę w każdej chwili - co masz uczynić?, i nie dostarczy odpowiedzi zanim nie zostanie ukończone. W ukończeniu zaś, w doskonałości ~~zawierającym~~ dzieła zawiera się potwierdzenie słuszności czynności ~~jakie~~ zostały podjęte.

Drugim dynamizmem dzieła jest jego moc ~~pośredniczenia~~. To stanowi o jego materialności, o jego koniecznej skończoności i fizycznym istnieniu, dzięki któremu przestaje ono być marzeniem samotnej myśli lecz staje się własnością zbiorowości. [Toteż Souriau czuje się upoważniony do ważnego stwierdzenia: " Nie ma autentycznych poematów w szufladach. Nie może się nazwać prawdziwym artystą ten, kto nie zetknął się z publicznością.". Prowadzi to do konsekwentnej konstatacji, że dla moralności estetycznej nie ma - pojawiającej się w etyce - wątpliwości co do sposobu przekształcenia się statusu faktu z osobistego w altruistyczny.]

X

W końcu ostatnia moc dynamiczna, na którą Etienne Souriau zwraca uwagę to moc ~~istnienia~~ ~~istnienia~~ ~~istnienia~~ ~~istnienia~~ ~~istnienia~~ dzieła. Wynika z niej, że choć ~~to~~ ~~prawda~~, iż ~~niektórzy~~ ~~akt~~ sam w sobie liczy się bardziej od swego rezultatu, to jest to prawdą o tyle, o ile nie ma aktu bez dzieła.

Dzieło jest formą przetrwania. W nim bowiem zawiera się rozwój bytowy aktu, którego jest ono zarazem bohaterem i ofiarą.)

(+)

Wskazawszy na przesłanki ograniczające twórczą aktywność człowieka, przesłanki kosmiczne, materialne i społeczne, epoki, rodziny, kraju, majątku, okoliczności, którym nie sposób się przeciwstawić, i za które nie jest się moralnie odpowiedzialnym Souriau przyjmuje, iż ograniczenie, a nawet pewnego rodzaju fatum genetivum jest właściwe kondycji człowieka i spoczywa u podstaw wyborów moralnych.] Pojęcie fatum genetivum oprzeć można na rozwoju nauk z genetyką na czele. Mogą one doprowadzić filozofa do poglądu, że jednostka przychodząc na świat ma już podany w chromosomach program swojego działania i jedyne, co jej pozostaje to trafnie odczytać dane mu w wyniku biologicznego dziedziczenia zdolności.] Souriau zwraca jednak uwagę, że poza tym, co wrodzone istnieje także dziedzictwo kulturalne, które przyjmuje się już po narodzeniu.] Więc konflikt między dziedzictwem biologicznym a kulturalnym można by sprowadzić do nierozwiązywalnej opozycji materializmu i spirytualizmu. Można go jednak rozwiązać uświadomiwszy sobie, że wrodzone skłonności człowieka mogą się objawić lub nie zależnie od tego czy w odpowiedniej chwili zostaną zaktualizowane. Aktualizacja ta zaś zależy od środowiska kulturalnego. Tak więc fatum genetivum / czy biologicum/ nie stoi w konflikcie z dziedzictwem kulturowym / heredium culturae/, aktualizują się one wspólnie i razem wyrażają w działaniu.] Co więcej pozostawiają człowiekowi margines wyboru, który staje się przedmiotem ustanawiania, a więc należy do sztuki. Płynię stąd wniosek, że człowiek ~~nie~~ ~~chojnie~~ hojnie wyposażony przez naturę winien nauczyć się pokory podobnie jak człowiek mniej doskonały nie ma ~~nie~~ powodu czuć się upośledzony. Bowiem np. w sferze miłości dziewczyna

brzydka ma do wykonania niemniejsze ani nie mniej warte dzieła od jakiejś madonny Boticellego, w sferze zaś publicznej ~~sz~~ mężczyzna ubogi może także dokonać dzieł równych a nawet przewyższających osiągnięcia pięknych i bogatych. Bowiem stworzyć dzieło życia można zawsze zadowolając się tym materiałem, który można mieć do dyspozycji.

(+)

4.

To prawda. ↗ Jednak człowiek, który chce tworzyć musi wiedzieć po co to czyni. Musi wiedzieć, że jest. Przeciwstawić się nicości, która otacza podmiot. Stwierdzić, że jest. Otóż odpowiedź na to kartezjańskie pytanie o istnienie podmiotu poznającego opiera Souriau na postrzeżeniu rzeczywistości emocjonalnej. Na postrzeżeniu rzeczy, które niosąc ze sobą wspomnienia i wrażenia potwierdzają swoje istnienie, a zarazem ^swiadczą o istnieniu podmiotu. Tego podmiotu, który jest przedmiotem działania i czynienia estetycznego, aktów w jakich jednostka decyduje o użyciu samej siebie. Inaczej mówiąc Souriau nie może powtórzyć za Kartezjuszem "myślę więc jestem" gdyż Ja nie jest jego zdaniem całkowicie dane w "cogito". Jednak dostrzegłszy istnienie wrażeń związanych z przedmiotami i trwalszych od nich / np. zapach starej otomany czy smak ciasteczek wywołujący wspomnienia / może filozof stwierdzić, że "coś jest". Przejście od tego "czegoś" do "Ja" jest właśnie dziełem do wypełnienia. Odpowiedź na pytanie "co robić?" zawiera się w akcie estetycznym. I brzmi: robić Siebie! To Ja jest do zrobienia. Wytwarza "ja" właśnie postawa estetyczna umożliwiająca uczestniczenie w świecie, zagarnięcie przez podmiot dóbr, które mogą go wzbogacić i obronić, i przeciwnie odrzucić to, co w nieświadomości najbardziej intymnego. Tylko od nas zależy, co będzie konstytuować Ja. Więc to, co się nam w nas niepodoba, to odrzucamy tak jak twórca dzieła wzgardza pękniętym kamieniem czy źle wypaloną cegłą.]


X [Czym więc jest życie? Istotą życia jest dla Souriau wykazywanie niesprawiedliwości śmierci. Jednak w działaniu jest ono kreśleniem w świecie osobistego szlaku. Ten szlak wyznaczają człowiekowi uczucia: przyjaźni, miłości - byty powstające wobec spotkania ludzi i przez nich tworzone. Jednak po to, by tworzyć osamotniony w świecie człowiek musi wpieryw sam siebie stworzyć. Musi wiedzieć, że żyje. Potwierdzenie swego psychicznego istnienia znajduje człowiek przenosząc swoją świadomość na otaczające go przedmioty nieożywione. Życie jest więc wspólnym dziełem człowieka i przedmiotów.]

(+) [Wypełnienie aktu życiowego, rozpatrywanego z punktu widzenia estetycznego, powinno prowadzić, zgodnie z tradycją, do piękna. Jednak piękno nie jest jedyną kategorią estetyczną. Obok niego występują inne i nie mniej ważne: wzniosłość, tragiczność, dramatyczność, ładność, poetyczność itd. Określenie ~~"piękne"~~ "piękne" stało się rodzajem worka, w który wrzuca się bez

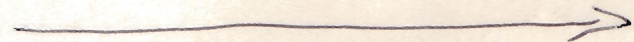
5 rozróżnienia byty estetyczne o najprzeróżniejszym kształcie. Cleopatra i Berenika, a może nawet Lacy Macbeth mimo, że tak

X jako: **pełny rozwój harmonicznego systemu sił ustanawiających.** Jednak kategoria ta nie jest w stanie objąć tego wszystkiego, co zawierają w sobie pojęcia szalu dramatycznego, tragicznej trwogi i komicznego śmiechu. Co innego jest wspólne wszystkiemu, co estetyczne. To przekształcenie się, czy też promieniowanie, które proponuje istnienie czystsze, wyższe, szlachetniejsze i wyrazistsze od bytowania w sferze codziennych doświadczeń.

Wszystkie rodzaje wartości estetycznych zawierają w sobie ów sposób istnienia najwyższego, wręcz wynaturzającego byt i wnoszą się przez to na poziom obecności, który Etienne Souriau nazywa **wzniosłością**. Zatem stara kategoria wzniosłości wypiera w koncepcji moralnej Souriau dobro i zło, a nawet

dominuje piękno i brzydotę. Dzieło życia, które mamy ~~do~~ rozważyć to jest sztuka życia wzniosłego. Jest to program ambitny lecz zdaniem Souriau jedynie możliwy. **T** także taki, któremu trudno się przeciwstawić czy to z etycznego czy z estetycznego punktu widzenia. Nie można przecież dyskwalifikować systemu moralnego z tej racji, że wymaga on wiele i wyznacza człowiekowi zbyt trudne zadania. Także systemy estetyczne zawierały w sobie zawsze powołanie do wybitności. Przeciętność i małoduszność były zawsze estetyki grzechem najcięższym. Toteż jedyny wewnętrzny problem ustanawiania życia wzniosłego stanowi pogodzenie zapału i precyzyjnej jasności. 

Omówiwszy podstawowe zagadnienia ontologiczne przechodzi Souriau w dalszym ciągu zarysu swojego systemu do wyznaczenia ~~istotnych~~ punktów istotnych dla określenia zawartości dziedziny moralności estetycznej oraz wskazania rezultatów do jakich przyjęcie tego systemu w postępowaniu może doprowadzić. Zaczyna się tu więc praca właściwie doświadczalna, gdy autor formułuje ~~reguły~~ wskazania moralne wynikające z rygorystycznego i otwartego zarazem stosowania reguł estetycznych w życiu. Problematyka moralności estetycznej podzielona została na trzy główne kategorie: kwestii indywidualnych, moralności międzyludzkiej oraz zagadnień zbiorowości.]

Kierując życie ku wzniosłości trzeba przede wszystkim ~~ustanowić~~ ^{wynaleźć} własną osobowość. Souriau nie twierdzi za romantykami, że życie jest wzniosłe z natury ani, że ~~złoty~~ obowiązki człowieka wobec siebie samego są pierwszoplanowe. Rozróżnia za to Ja empiryczne, które konstytuuje się wobec wszystkich danych wszechświata / jak określa ogólnie otaczające człowieka rzeczy i zjawiska/, z którymi jest połączone oraz Ja osobnicze, to które trzeba wynaleźć. 

Jest to program szalony, jak go sam autor nazywa ~~na~~ nawet przeczący zdrowemu rozsądkowi. Bowiern kierowanie życia ku wzniosłości wymaga postrzegania się nie takim jakim się jest / wbrew skoratycznemu wskazaniu poznaj samego siebie/ lecz takim jakim chciałoby się widzieć. Wymaga to naturalnie dyskrecji lecz pozbawione ostetntacji postępowanie takie stanowi pożyteczną i praktyczną metodę działania. W sferze estetycznej dokonuje się ono poprzez stworzenie wystarczająco i autentycznie wzniosłego modelu. Oczywiście postępowanie takie nosi cechy dumy. Gdym duma jest cnotą, w porządku estetycznym. Ale pozostaje cnotą o tyle tylko o ile odnosi się do sienie samego. Nie będzie cnotą duma wyrażająca się wobec innych. Bowiern ten kto ujawnia swoją dumę staje się śmieszny. Równie śmieszny jak ten, kto wyznaje marzenia.

Czy to znaczy, że człowiek nie może być szczery? -Osobowość ma prawo do szczerości, jednak nie w tym ^{sensie} ~~zrozumieniu~~ w jakim wychwalali bezwarunkową szczerość Kant czy jeszcze wyraźniej Ruskin. Człowiek jest nawet zobowiązany do szczerości wobec samego siebie, w konatkcie Ja osobniczego z Ja mitycznym.

Jednak pełna szczerość wobec innych domagająca się z ich strony zaufania jest dowodem złego gustu. Człowiek ma prawo do ciszy, do wolności. Człowiek winien być wolny, winien stwarzać swoją wolność. Musi jednak wybierać między pozytywną wolnością bytu, tą która pozwala marzyć i działać na rzecz realizacji marzeń i negatywną, tak nazwaną przez Fichtego pustą wolnością, która wyraża się w braku wszelkiego sprzeciwu i wszelkich ograniczeń. Człowiekowi wolno tworzyć i wolność tworzenia jest jego dążeniem. Ale winien także akceptować przeciwieństwa, które pojawiają się na jego drodze twórczej. Twórczość bowiern nie podporządkowuje się artyście ani materiałowi, ani widzowi, ani odtwarzanemu

przedmiotowi. Ona poddana jest dziełu. Dziełu, którego nie ma, które jest do zrobienia. Artysta to ten, kto tworzy dzieło.

6 / przykłady czerpie Souriau najczęściej ze sfery artystycznej, co nie przeszkadza przenosić opisanych czynności na życie potoczne/.⁷ Otóż artysta ma obowiązki jedynie wobec dzieła. Ale czy cel, nawet cel estetyczny, uświęca środki? Można zdaniem Souriau rozwiązać tę aporię. Postawa estetyczna dostarcza bowiem poważnych środków obrony przed wszelkimi formami fanatyzmu. Wymaga bowiem **czujności**. Jeżeli więc wobec tworzenia używa się słowa obowiązek, trzeba pamiętać, że nawet ów obowiązek nigdy nie jest bezwarunkowy. Po to by dzieło nie zostało zbrukane u podstaw trzeba mieć jasną wizję dzieła takiego jakim ma się ono stać, nie zaś takiego jakim je sobie wyobrażaliśmy. Jedyną więc zasadą jest strzeżenie piękna i czystości robionego dzieła. Tym dziełem jest życie, jego rozwój w całym swoim bogactwie i całej fantazji.

4 Czy można określić rytm życia - dzieła odrywając się od wyznaczników biologicznych, zwracających uwagę na fizjologię z fenomenem dojrzewania i starzenia i socjologicznych akcentujących kwestie pozycji społecznej? - Jedni buntują się przeciw interwencji materii w życie psychiczne, inni chcieliby absolutyzować Wielkiego Impresario. Mądrość Estetyczna każe jednak dostrzegać piękność właściwą stanowi fizycznemu / młodość, starość / czy społecznej pozycji podmiotu. Od życia nie wymaga się więc oryginalności w tym sensie, by stworzonej jako dzieło miało sprzeciwiać się temu, co dane. Bowiem i oryginalność nie jest sama w sobie jakością estetyczną. A w każdym razie nie jest nią ta oryginalność, którą upraszczając mocno określa się jako niepodobieństwo do niczego innego. Czym innym jest "oryginalność wewnętrzna" / jeśli to cokolwiek znaczy/. Oryginalność, o której Pascal powiedział: "Tym więcej spotyka się ludzi oryginal-

nalnych im więcej posiada się rozumu". ~~Ten~~ W ten właśnie zmysł pascalowski winno być wyposażone byster oko artysty, które na dnie bytów dostrzega sobie tylko widoczną ich specyfikę. Oryginalność nie jest więc wstępnym założeniem moralności estetycznej lecz celem możliwym do osiągnięcia.

Obrona przed zdrowym rozsądkiem, duma, szczerłość ale i prawo do milczenia, swoista wolność i życiowa fantazja, a także oryginalność, cechy te kreślą osobowość odizolowaną, znajdującą się wręcz w sytuacji oblężenia. Zatem ten, kto zdoła wyrwać się z sytuacji przymusowej izolacji może przybrać tradycyjnie wręcz na wyzwolicielom obleganych miast koronę oblężniczą - wieniec z traw. Oblega nas bowiem nicość. Czujemy się wiecznie odrzucani przez przeszkody wyłaniające się z otaczającego nas wszechśwata. Pragniemy zaznaczyć w nim swój życiowy szlak. Lecz sytuacja oderwania wynika często z braku przenikliwości. Trzeba więc zdaniem Souriau zdobyć się jedynie na jasność spojrzenia by wyrwać się z twierdzy Ja obleganego przez nicość.

Takim spojrzeniem bywają marzenia. Estetyczny punkt widzenia upoważnia nas do życia marzeniami. One sankcjonują piękno życia wewnętrznego prowadząc nas skutecznie ku wielkim dziełom. Marzenia są silne. Wraz z wyobraźnią wyzwalają nas z otoczenia przez nicość, z sytuacji zagrożenia, którą świadomemu podmiotowi stwarza poczucie upływu czasu. Tylko świadomość doznajemy ~~upływu~~ czasu i jest przezeń, jak powiada de Maistre, karana za myślenie. Ale fantazja wyzwala z okowów życia. Jest darem estetycznym par excellence, pozwalającym zwyciężyć tereźniejszość, uniezależnić się od hic et nunc. Ona pozwala wykorzystać czas, nadać mu swobodę.

X Przekleństwo czasu ma charakter tragiczny. Bowiem świadomość jego upływu uświadamia ograniczenie naszego życia. Estetyka też nie zdołała tego tragizmu wyeliminować. Umożliwia ona jednak przekroczenie czasu, a to stanowi jeden z kluczy otwierających wrota istnienia tragicznego. Ma to istnienie charakter dramatyczny ze wszystkim, co to słowo niesie z sobą z napięcia, napiętności, wysiłku i konfliktu. ~~Życie dramatycznie to nie znaczy~~ ~~siać wokół siebie dramaty ani znajdować rozkosz w tym, że~~ ~~stało się przyczyną niepokoju drugiego człowieka. Dramatyzm~~ ~~dotyczy wewnętrznej sfery osobowości. Tej sfery, która nigdy~~ ~~nie powinna zaznawać spokoju. Tak, spokój jest równie~~ ~~ohydny~~ ~~jak strach. Spokój bowiem wypływa z braku wyobraźni, a strach~~ ~~z niedostatku nadziei. Zatem właśnie nasz własny niepokój jest~~ ~~czymś wartościowym.~~ Niepokój jest zbawczy. On prowokuje do igrania z ogniem, które to igranie stanowi lepszy sposób uniknięcia pożaru niż paniczna ucieczka przed nim, bądź nakrycie płomienia pokrywką i oddalenia się. Intelektualną formą niepokoju jest zdaniem Souraiu wątpliwość. I to one razem, niepokój i wątpliwość sprawiają, że życie człowieka nabiera sensu, że nie pogrąża się w ostatecznym chłódzie. Coż nie znaczy by ten chłód, chłód końca nie był stale obaeczny. Cóż można innego powiedzieć o życiu, niż to, że jego ostatecznym imieniem jest koniec. Można na świadomość śmierci reagować poprzez ucieczkę od życia bądź też starać się żyć tak jakby śmierci nie było. Nie ma jednak lepszego sposobu przeżycia niż zwalczanie śmierci poprzez tworzenie dzieła.

X Człowiek wobec śmierci jest sam. Nawet pośród ludzi też jest sam. Przyrodzonym stanem jego istnienia jest samotność. Jednak ów samotny człowiek stale spotyka się z drugim. Nic nie określa ram tego spotkania, nic go nie charmonizuje. Jedynie moralność estetyczna ma zdaniem Souriaa szanse

~~Ważnym elementem spotkania wstępnie uporządkować~~
to spotkanie. Zdaniem Souriau najtrafniej opisali sytuację jednostki
gnostycy aleksandryjscy, zwłaszcza zaś ci, którzy związali się
z neoplatonizmem plotyńskim. W myśleniu o jednostce ~~pojawiły~~ wskazali
istnienie dwóch zasadniczych Jedna to możliwość ~~nia~~
~~niezależności~~ tendencji. ~~Jedną~~ ~~wskazywać~~ akcentować bezczelnej
śmiałość ~~jednostki~~, która popycha każdy byt do wyłączenia się
poprzez oddzielenie od Jednego. Drugi ^{ga} zaś przeciwnie skupia ^a
się nad tęsknotą bytu pragnącego powrotu do Jedni. Może się
to dokonać poprzez zniszczenie samotnego istnienia, które
ginie, gdy odrzuci się najbardziej tu winną zuchwałość, stanowiącą
o istocie oddzielenia.

Zgodnie z tym ontologicznym schematem określając sytuację
moralną podmiotu powiada Souriau, ~~że w swym wielkim obciążeniu~~
~~istnieniem~~ byty egzystują osobno jedynie przez właściwą sobie
namiętność życia, poprzez ukazywanie swego prawa do bycia,
którego granice wyznacza to, co stanowi o pełni istnienia ^a/₁
którą one postarały się ustanowić.

Zatem każdy byt potraktowany u swoich narodzin jako dzieło,
które ma się samo stworzyć, zostaje obciążony prawem do
istnienia, które ustanawia jego istnienie. Bytów takich
jest jednak wiele i każdy z nich dąży do ustanowienia swojego
istnienia przez co popada w konflikt z innymi bytami. Można
więc mówić o rywalizacji bytów, których prawo do istnienia
nie podlega żadnej koordynacji. ~~Bo~~ ~~wiem~~ wszystkie byty razem
mogłyby się stworzyć jedynie ~~w ramach~~ pod warunkiem
przyjęcia, iż istnieją one w ramach wcześniej stworzonego
wszechświata. A tego właśnie z góry nie można zakładać, skoro
traktuje się istnienie jako samookreślające, nie zaś jako
nadane przez Demiurga budującego wszechświat wraz z jego
założoną harmonią. Tak więc człowiek, które jest swoim własnym

4
demiurgiem ma do dyspozycji to wszystko, co posiadają inni ludzie, lecz z nimi nic nie ma wspólnego. Stąd pojawiający się w relacjach międzyludzkich tendencja do wzajemnego zwalczania się.

X
Zdaniem Souriau jedynym środkiem chroniącym ludzi od popadania w ciągłe konflikty jest **elegancja**. Bowiern sztuka życia sprowadzająca się do rezygnacji ze zderzania się ludzi ze sobą, do przyjęcia iż rozwój ~~ich~~ własny możliwy jest bez uderzania w innych, taka sztuka życia opiera się na estetycznej w istocie kategorii elegancji. Elegancja zatem sprowadza się do unikania konfliktów. Do uznania, że napotkawszy innego człowieka musimy pozwolić mu patrzeć na to, na co my patrzymy z jego punktu widzenia. Istnieje bowiem wiele punktów widzenia, z których można tworzyć dzieło. Dzieło tworzą przecież osoby, z których każda ma jeden i niepowtarzalny punkt widzenia, punkt, który określa stan jego ^jżycia wewnętrznego. Wynika stąd, że nasze życie wewnętrzne tylko do nas bezpośrednio należy. Nasze życie wewnętrzne należy tylko do nas, co nie znaczy, że kontaktując się z innymi, nie wchodzimy w obszar ich tworzenia i nie ~~przynależymy~~ przynależymy do nich tak jak do nas przynależy świat nas otaczający. W relacje z innymi możemy wejść spotkawszy ich konkretną obecność bezpośrednio w kontakcie ~~z~~ cieleśnym albo poprzez widoczne na zewnątrz efekty naszych działań bądź też pośrednio wchodząc w sferę drugiego przez wnioskowanie lub domysł. Istnieje zatem rodzaj ~~prześlizgiwania się~~ postępującego ~~prześlizgiwania~~ się jednostki ku drugim. Prześlizgiwania, które trudno zaobserwować i uchwycić bez względu na to, czy chcemy je opisać w planie metafizycznym czy w kategoriach moralnych.

7
T
Pomiędzy życiem traktowanym jako sztuka, a sztuką artystyczną rozciąga się sfera paralaksy estetycznej. Tylko pamiętając o jej obecności zdołamy się zdaniem Souriau uchronić przed pomyleniem

7.

↓

estetyzacji rzeczywistości objawiającej się np. w idealizacji użycia siły, z właściwą sztuką życia. Choćby bowiem artystyczne obrazy gwałtu wydawały się kuszące z wewnętrznego punktu widzenia nie wolno zapominać o tym, że obserwowane z zewnątrz odsłonią one zawsze nagość swego okropieństwa. Paralaksa estetyczna dzieli nie tylko to, co rzeczywiste od tego, co artystyczne. Ona występuje także między ludźmi. Jako paralaksa ~~xxx~~ międzyludzka. Nie ma też nic naturalniejszego od dążenia do jej przewyciężenia. Nie mają zatem racji według Souriau ani Pascal, ani Epicetr, któremu autor Myśli tak wiele zawdzięczał, gdy zarzucają człowiekowi, że tworzy swój obraz na użytek drugich. Bowiem tworzenie swego obrazu nie musi polegać na pozerstwie. Pozerem jest ten, kto tworzy swój obraz niezręcznie, mając na celu jedynie powierzchowne / i zwykle negatywnie oceniane / zaimponowanie lub przypodobanie się drugim. Zło pozerstwa nie polega na tym, że oszukuje się innych fałszując swój obraz lecz na tym jedynie, że oczekuje się za to nagrody. Przecież oszustwo człowieka, który pragnie ukazać się drugim innym niż jest może być nawet heroiczne i wzniosłe. Bywa tak choćby wtedy, gdy w sytuacji zagrożenia wewnętrznie drżący ze strachu człowiek stara się ukazać innym, którzy nań liczą, spokojny i opanowany. Rzecz w tym, że sztuka życia wymaga od swych adeptów by wybierali takie zwierciadła, które ich dowartościowują. I właśnie dostosowując się do widocznego w tych zwierciadłach obrazu można posunąć się naprzód w dziele tworzenia życia wzniosłego. Otaczający nas ludzie żywią wobec nas nadzieję. Skoro zaś częściej zdarza się zawieść nadzieję drugich niż nie napotkać z ich strony nadziei, to w moralności estetycznej ma władzę nad nami ten, ktokolwiek widzi nas większymi, silniejszymi, jaśniejszymi i piękniejszymi niż jesteśmy w istocie.

7.

egzystenc!

Sauvieu porostaje więc w sporcie z egzystencjalistycznym projektem

Wynika stąd, że człowiekowi nie może być obojętny swój własny obraz odciskany w psychice drugih. Jednak właśnie obojętność jest istotną cechą życia wzniosłego. Obojętność, która pozwala ocałić dystans. Występuje ona w postaci elegancji, a nawet pewnej kurtuazji, dzięki której ludzie nie zderzają się ze sobą w dzikiej chęci wydania się innym prawdziwie wartościowymi. Prezentowanie się z najkorzystniejszej strony, budowanie dzieła swojej osobowości wyklucza bowiem popis i patetyzm. Można to szczególnie wyraźnie dostrzec w różnych dyscyplinach sportowych, że udaje się wyczyn wykonywany z pewną dozą obojętności.

Pośród relacji jednostki z drugimi istnieją dwa typy więzi, na które trzeba zwrócić szczególną uwagę. To uprzywilejowane relacje miłości oraz przyjaźni z jednej strony, z drugiej zaś naturalne, można powiedzieć dane, relacje rodzinne. Pierwszy typ więzi opiera się na wyborze drugi zaś na podporządkowaniu. Podporządkowanie polega na przyjęciu roli ojca czy matki, roli przewodnika i opiekuna oraz uznaniu swojego niedoświadczenia przez obiekt miłości i kształcenia. Dziełem zaś może stać się miłość. Nie ta dziecięca ani rodzicielska. Lecz miłość namiętna. Miłość jest bowiem duetem. Niekt spoza dwojga nie ma do niej wstępu. Jest zamknięta. Tajemnicza. Jest wspólnym dziełem dwojga. I jest też cudem. Tym cudem nie jest kochanie lecz bycie kochanym. Postrzegać kogoś w sposób wzniosły jest relatywnie łatwo. Ale być samemu postrzeganym w swoim własnym sposobie uwznioślonego istnienia to już nie jest złudzenie, to jest rewelacja, apokalipsa - powiada Souriau. Miłość wymaga pielęgnacji: czujności i wyrzeczenia. Ale to ona z całym swoim egoizmem i zamknięciem dominuje stosunki międzyludzkie. Jest oczywiście miłość dziełem do wypełnienia i nigdy nie jest całkowita. Toteż jej właśnie podporządkowuje się ludzkie tworzenie czy raczej "obrabianie" /oeuvre/. Wprawdzie miłość może nas nigdy nie spotkać, ale

Wniosak

stwarzać się dla niej. I w jej imię ocalić nawet te wartości, które współczesna moralność porzuciła. Wartość dziewictwa przynieszonego w darze jednemu wybrańcowi swojego ja, wartość ocalenia nienarodzonego dziecka, którego zaistnienie pozwoli ukształtować się miłości do słabszego, wartość małżeństwa.

Wartość miłości, w której doskonalą się siły silnego i w której naturalna nierówność ludzi /młodych i starych, silnych i słabych, mądrych i głupich/ znajduje swój prawdziwie wysublimowany wyraz i wzór.

Nie należy jednak wprowadzać w sferę miłości twórczej uczucia homoseksualnego. Mimo, że tak często bywa ono estetyzowane i uwzniaślane w sztuce. Souriau nie ma wątpliwości, że jest to estetyzm fałszywy, jako że obiektem jego jest odchylenie, dewiacja. Ta homoseksualna dewiacja ma często wspólne źródło z inną ~~idea~~ niebezpieczną idea, idea sprzeciwu wobec wszystkiego. Ale także totalna negacja nie może stać się wartością, na której miałyby się opierać wzniosłość życia dramatycznego. Dramat nie rodzi się z pełnego zaprzeczenia. Trzeba bowiem zawsze akceptować to, co naturalne, a zatem również własną płeć i jej wymogi. Dramat rodzi się z niedoskonałości, która pragnie uwznioślenia.

Jedynie, co ważne i piękne w miłości homoseksualnej / z jej greckim, sportowym i militarnym rodowodem/ to więź przyjaźni, na której się ona w swym najszlachetniejszym wcieleniu opiera. Jednak w odróżnieniu od miłości przyjaźń nie jest formą zamkniętą lecz otwartą. To już nie duet lecz orkiestra. Przyjaźń, inaczej niż miłość nie opiera się na instynktach naturalnych, oddziela w sposób czysty wszystko, co zawarte w libido. Lecz znowu czystością uczucia przyjaźni nie można dowartościowywać uczucia heteroseksualnego. Przyjaźń bowiem winna opierać się

na zapomnieniu wszystkiego co płciowe w człowieku. Nie jest też przyjaźń pochodną instynktu stadnego, który wiąże się ~~wszystkimi~~ ^{wszystkim} raczej z potrzebami towarzyskimi ludzi. Trzeba o tym pamiętać by ustrzec przyjaźń poprzez dopilnowanie jej czystości.

Powszechną jest dziś tendencja do demokrytyzowania stosunków społecznych. Jednak związki międzyludzkie często oparte są w sposób bezdyskusyjny na pewnej nierówności. Można starać się przewyciężyć nierówności dzielące bogatych i biednych, pracodawców i pracowników, oficerów i żołnierzy. Ale cóż można zrobić wobec nierówności zdolnych i ograniczonych, mężczyzn i kobiet, zdrowych i chorych, dzieci i dojrzałych? Utopie postulujące by każdy dostawał tyle ile pragnie pomijają fakt, że różne bywają apetyty i różne również siły współbiesiadników. Nie należy więc negować istnienia nierówności między ludźmi lecz trzeba starać się nierówności te porządkować i w miarę możliwości kompensować.

Inne są bowiem obowiązki i możliwości silnego i słabego. Souriau podaje tu dramatyczne przykłady różnych zachowań mężczyzny i kobiety, którzy znajdują się razem w popsutej windzie lub mężczyzny i dziecka, którzy znaleźli się razem w czóźnie na wzburzonym morzu. Można też wskazać przykłady nierównego rozdzielania różnych sił człowieka /psychicznych, fizycznych, ekonomicznych/. Pozwoli to np. ukazać ciekawą relację między słabą kobietą silnym bogactwem i ~~wiedziakiem~~ pełnym sprytu biedakiem.

Zdaniem Etienne Souriau nie ma innego sposobu na rozróżnienie piękna od brzydoty niż dostrzeżenie piękności w tym, co jest powszechnie aprobowane. A brzydoty w tym, co równie powszechnie jest potępiane. Oszukanie dziecka można więc na pewno nazwać czynem szpetnym. Trzeba też uznać estetyczny charakter uwielbienia jakie słaby ma dla silnego. Ale w pięknie musi zawierać się szczodroblivość i odwrotnie nie ma szczodroblivości bez piękna.

Toteż moralność estetyczna wychwala siłę i będzie wielbić każdego, kto poprzez trening psychiczny rozwija do granic możliwości wszystkie swoje moce. Trening ma zawsze charakter psychiczny gdyż nawet siła fizyczna jest uzależniona koncentracji wewnętrznej, co z całą wyrazistością widać w popisach sportowych.

Do cech negatywnych, brzydkich należy w sposób oczywisty zazdrość. Jedyną zaś estetycznie dopuszczalną postawą wobec wyższości jest rywalizacja. Nie jest też wartościowe samo stłumienie prymitywnych popędów drzemających w człowieku. Rezygnacja nie jest bowiem działaniem. Powstrzymanie się zaś polegające na rezygnacji nie jest negatywne jako takie, raczej przeciwnie jego ~~pozytywność~~ ~~jako działania~~ wynika z faktu, że to jednak jest działanie. Piękności dzieła nie mierzy się bowiem zasługami twórcy, również przeistoczenie też nie stanowi ~~gwarancji~~ o estetycznej zasłudze ~~która miałyby przynieść~~ twórcy niezależnej od jego zdolności ustanawiających. W rezultacie różnica dobrego i złego nie ma charakteru ilościowego lecz jakościowy. Ma charakter estetyczny.

Istnieją siły rodzące piękno. Pyta więc Souriau czy nienawiść, która niewątpliwie jest siłą, ma również charakter estetyczny.

Otóż może ona mieć taki charakter wtedy, gdy nie odrzuca jakiegos piękna. ^{Nienawiść, którą można nazwać piękną} Gdy nie jest ślepa. ~~Nienawiść piękna~~ rodzi się wobec wielkiego obciążenia bytów istnieniem, które sprawia, że dobra są ograniczone. Rodzi się ona także wobec konkurencji życiowej. Nie należy jednak utożsamiać takiej nienawiści z użyciem siły. Nienawiść ~~bywa~~ wtedy piękna gdy pomaga dążyć do ustanowienia form współżycia odpowiadających zaprzeczanej idei.

Wielkiemu obciążeniu bytów rywalizacją życiową przyrodzone są zatem konflikty. A one wymagają mediacji. W tym celu musi zostać przyjęty /wynaleziony/ wyższy punkt widzenia, który

Osąd dokonywać się będzie zatem z wysokości dzieła, które jest do stworzenia. Jednak po to by mogło dojść do rozsądzenia musi istnieć wyższy autorytet. Zazwyczaj ktoś go wciela. Ktoś jest szefem. Jednak to nie szef ma autorytet. Autorytet zawiera się w idei dzieła, które jest do ~~stworzenia~~ zrobienia. Przywódca ma więc autorytet, ale jego autorytet jest względny jak wszystko w sferze moralności estetycznej. Szef może więc zdradzić wtedy, gdy działa z myślą o potwierdzeniu własnego autorytetu zapominając o nakazie rozsądzania tworzonego dzieła. I to zapomnienie o dziele i jego rozsądzeniu jest właśnie z punktu widzenia moralności estetycznej złem absolutnym, zdradą

Przystępując do rozważenia ~~wagadnień~~ ~~zbiorowości~~ ~~trzeba~~ musi Souriau rozstrzygnąć przede wszystkim kwestię czy grupy społeczne podlegają moralności. Inaczej mówiąc trzeba zdaniem Souriau zdecydować czy względy estetyczne mogą dotyczyć bądź nawet poruszyć grupę. Czy te grupy są wrażliwe na wartości estetyczne.

Stawianie pytań w ten sposób oddala Souriau od socjologicznego punktu widzenia. Autor zdaje sobie sprawę, że może to być trudne do przyswojenia dla tych co przywykli patrzeć na sztukę z socjologicznej lub ekonomicznej perspektywy.

Sztuka jest dla Souriau budowniczym. Stanowi mądrość zabiegów ustanawiających. Bez sztuki nic też nie powstanie wielkiego ani ważnego. Trzeba zatem określić jaki rodzaj wstrząsu wywołuje estetyczny punkt widzenia w przesłankach społecznych. Jest to oczywiście wstrząs piękna, jeśli pod tym skrótowym pojęciem rozumieć wszystkie wartości bardziej podatne i wrażliwe. Są trzy rodzaje piękna:

a/ piękno paradygmatyczne /modelowe/, piękno wzoru. Objawia się ono poprzez odnalezienie analogii dla grupy społecznej w konstrukcji losu.

to
b/ piękno spektakularne /zwierciadlane/ - jest rodzaj świadomości jaką grupa społeczna ma na temat swego własnego piękna. Jest w tym element tradycji. Przykładem mogą być procesy samouwielbienia u uczniów Szkoły Głównej.

c/ piękno funkcjonalne - tylko ono ma charakter wewnętrzny, polega na umożliwieniu trwania grupom społecznym. Brak więc piękna funkcjonalnego ustrojowi ~~społecznemu~~ politycznemu, którego konstytucja nie umożliwia rozstrzygnięcia konfliktów między władzą ustawodawczą a wykonawczą co w efekcie prowadzi do gwałtów i zbrojnych przewrotów.

Ludzie są wolni jak zainka piasku powiada Sourian. Podejmując wspólne dzieło stworzą je jednak wtedy jedynie jeśli poznają zasadę uzgadniającą, która ich zjednoczy. Dużo łatwiej natomiast podejmowane są cele niszczycielskie. Ale to nie znaczy, że entuzjazm ludowy jest destrukcyjny. Przeciwnie, wskazuje na to, że entuzjazm destrukcyjny jest ludowy. Człowiek błądzi wtedy, gdy brak mu wizji dzieła do zrobienia. Zatem zadaniem moralności estetycznej jest wytworzyć piękne życie, których realizacja stanie się wspólnym dążeniem społeczeństw.

Dysharmonię społeczną najłatwiej dostrzec w organach administracyjnych takich jak szkoły, urzędy miejskie, wojsko. Mają one tendencje do autonomizowania się i automatyzowania swojego działania /Prawo Parkinsona/. Zmysł estetyczny wymaga tu rozróżnienia funkcji w ich wielości i hierarchii przy pomocy świadomości zbiorowej, którą winien wyzwalać. I oczywiście wyłączenia czujności.

Warunkiem zatem ocalenia społeczeństw, których instytucje mają tendencję do uleganiu korupcji jest czujność polegająca na wytworzeniu mechanizmów kontroli. Instytucja nie może stać się autonomiczna, czyli nie powinna stać się nigdy sama dla siebie celem.

Społeczny podział pracy jest faktem pozytywnym. Ale trudno nie popadając w utopizm wyobrazić sobie społeczeństwo, w którym wszystkie zdolności i wszystkie upodobania byłyby wzajemnie scharmonizowane. Często przyczyną ~~jednostkowych~~ dramatów jest właśnie ~~brak zdolności~~ ~~wymagających~~ uniemożliwiający realizację zadań, które sobie upodobaliśmy. Rozwiązanie możliwe jest właśnie w ramach estetyki. Wymaga ona ~~elektyki~~. Umiejętności godzenia się z pracą, której się nie lubi. Wywoływanie czystej miłości do dzieła, które jest do zrobienia. Drugą instancją jest ~~obojętność~~. Czyli sposób tworzenia bez nudy tego, co jest do zrobienia. Zdolność wyrzeczenia się, a w każdym razie obycia się bez inspiracji. Pojęcie, że często to, co naprawdę istotne jest wynikiem spokojnej pracy. Często bowiem tęsknota za siłą twórczą prowadzi do klęski przedsięwzięcia. W końcu trzecim warunkiem przewyciężenia braku zdolności jest to, co Souriau nazywa ~~sztuką zawierana~~. Jest to przeciwieństwo sztuki stosowanej, która jest pewnym dodatkiem estetycznym do wytworu przemysłowego. Chodzi tu o nakaz obojętnej elegancji dotyczący każdej pracy bez względu na stopień jej wzniosłości. Sztuka zawierana objawiać się może w sposobie parkowania samochodu, sprzątania śmieci z ulicy, a także leczenia chorych, uczenia dzieci. Sztuka zawarta musi zostać odkryta przez każdego kto wykonuje jakiś zawód jeśli pragnie on odkryć samego siebie jako pracującego dla doskonałości.

Nie zmienia to oczywiście faktu, że jedną z sił motywujących ludzkie działania jest ambicja. Uznaje ją też estetyka jako pragnienie osiągnięcia wyższej pozycji. Ale pozycja ta musi móc zostać przez człowieka wybrana i możliwa do osiągnięcia. Złe są więc zarówno takie systemy ~~jakie~~ społeczne, które nie dają ludziom żadnej nadziei na poprawienie ich pozycji, jak i te, które nadzieje te rozbudzają, wywołując frustrację,

gdy oczekiwania nie zostaną zaspokojone. Trzeba jednak podkreślić, że w dobrze funkcjonującym społeczeństwie awans w łonie instytucji nie musi koniecznie polegać na zmianie wykonywanej funkcji. Może to być także awans powiedzmy tylko finansowy. Z tej racji nie ma przeszkód by długoletni, solidny windziarz nie zarabiał tyle samo, co młody, zdolny dyrektor u początku swojej kariery. powinny bowiem istnieć dwie hierarchie wartości społecznych wyznaczanych przez pozycję zawodową z jednej strony, z drugiej zaś przez funkcję administracyjną. ~~Formuły "każdemu według jego zasług" i "każdemu według jego potrzeb" nie są tożsame choć obydwie brzmią estetycznie.~~ Muszą one zostać rozdzielone tak, by każda z nich sama w sobie przynosiła efekty i stymulowała ambicję.

Można zdaniem Souriana rozróżnić dwa typy społeczeństw. Społeczeństwa nakazowe i ustanawiające. Pierwsze kierują się bez celu przestrzegając jedynie zasad regulujących współżycie, drugie zdążają do realizacji dzieła jakie wyznały sobie do zrobienia. Pierwsze rządzą się rozsądkiem i ostrożnością lecz nie mają żadnej mocy ustanawiającej. Natomiast zabiegi ustanawiające czynią władzę wykonawczą odpowiedzialną nie za środki, których używa lecz za cele, które osiąga. Nie ulega wątpliwości, że dla estetyki funkcjonalnej istotny ^{jest} sam zmysł ustanawiający, jego obecność w definicji funkcji, czyli w wyborze dzieła. Z tego punktu widzenia nie jest ważne czy system nazywa się komunistyczny, faszystowski, stachanowski czy maoistowski - z estetycznego punktu widzenia ważne jest jedynie czy posiada on cnotę ustanawiania. Czy jest zdolny oprzeć się zdradzie przywódcy w jej najczęstszej postaci, kiedy przeradza się ona w dążenie do otrzymania awansu przewyższające chęć zrealizowania dzieła.

Życie polityczne nie ma bowiem żadnego estetycznego sensu, gdy nie przyświeca mu idea dzieła do zrobienia.

Nie można oczywiście mówić o ~~wskazywaniu~~ zbiorowym ustanawianiu bez ~~popadania~~ ulegania złudzeniom. Jeżeli zadanie to może zostać wykonane to jedynie przez mediację. Przez dyskusję. Cechą zaś dyskusji, którą można uznać za piękną będzie jej porządek, przestrzeganie kolejności w wypowiedaniu się, zabieranie głosu w sposób zazwyczaj wolny i umiarkowany, dobre wyrażanie myśli ujętych w trafnych zwrotach, a nade wszystko słuchanie innych dyskutantów nie tylko przez grzeczność lecz przez prawdziwe wyrozumienie, które wymaga zawsze gotowości do zrezygnowania z obrony własnych sądów i sympatii pod adresem adwersarzy. ⁺ ⁺ trudno więc nazwać dyskusjami ciągi monologów, podczas których mówcy wykorzystują czas wypowiedania się swych dyskutantów w celu przygotowania riposty niewiele zważając na całość wypowiedzi drugiego. Zadaniem dobrej dyskusji jest bowiem przygotowanie decyzji. Nie należy jednak mylić z dyskusji ze zdecydowaniem o tym jaka jest wola większości, ona może być jedynie odkryciem wspólnych pragnień. Dyskusja jest rodzajem prognozy, hipotezy na temat woli zbiorowej. Nie może zatem opierać się na argumentach pokazowych i powierzchownych. Przeciwnie, dyskutujący powinni dbać zawsze o to, by - jak mawiała królowa Wiktoria - przygotować godny odwrót swemu przeciwnikowi. Nigdy bowiem nie należy przypierać lwa do muru.

Wpływ sztuki na politykę najwyraźniej dostrzegalny jest według Etienne Souriau na terenie propagandy. Można przecież powiedzieć, że dobro programu politycznego najłatwiej rozpoznać po dziełach jakie zdoła on zainspirować. Polityka dąży do sformułowania recept dla wszystkich. Na tym jednak polega jej paradoks, że gdyby ~~je~~ sformułowała przestałaby być polityką lecz stała się czymś w rodzaju działalności społecznej. Polityka jest bowiem grą.

Jest opcją. Jest postawieniem na wygraną w przyszłości tego czy owego działacza, liczeniem na określony zbieg wydarzeń historycznych, które przewidując podporządkowuje się im zawczasu swoje działania. Polityka jest aleatoryczna, gdyż opiera się na ewentualnym nadejściu niepewnego zdarzenia i symboliczna zarazem jako, że nie rozgrywa się w bezpośrednich realiach lecz w sferze działań umownych, w których funkcje i programy spełniają rolę pionków i żetonów. Toteż postawa estetyczna jest zarazem wroga i przyjazna faktowi politycznemu. Jest mu wroga o tyle o ile polityka odrzuca racje przeciwnika i stara się przekształcić w cywilną wojnę. Ale jest mu przyjazna o tyle o ile nic w polityce nie przeciwstawia się wprowadzeniu w formie zabawowej i stochastycznej / względnej i przypadkowej/ dyskusji między różnymi hipotezami programowymi społeczeństwa ustanawiającego.

Stochastyzmem przybliża politykę sztuce, gdyż ta ostatnia z natury wiele ma wspólnego z wróżbiarstwem. A przecież każdy kto ma pojęcie o rachunku prawdopodobieństwa zgodzi się, zdaniem Etienne Souriau, że wylosowana z całego społeczeństwa na chybił trafił grupa dwustu osób da jego lepszą reprezentację niż najbardziej demokratyczne wybory. Będą tam i pijacy i dziwki, ale skoro oni także są w społeczeństwie i stanowią jego określony odłam, to chyba najlepiej im być reprezentowanymi przez samych siebie. Nieszczęściem polityki jest bowiem to, że robią ją zawodowi politycy. Nie ma zatem możliwości uzyskania w ramach walki wyborczej wiernej reprezentacji społeczeństwa, skoro stają do tej walki tylko ci, którzy odczuwają powołanie polityczne.

Wskazanie na walory przypadku w estetyce społecznej pozwala odsłonić trzy jego cechy estetycznie chwalebne: jest on wynalazczy, wyraźny i przesadzający. Oczywiście polityzacja może jak bakcyl zarazić życie społeczne. Ale nie zwalczy się jej przez zamazanie kontrastów. Polityzacja Kartaginy, Cesarstwa Rzymskiego

czy **polskiej Rzeczypospolitej Szlacheckiej** może doprowadzić do śmierci narodu. Jedynym jednak ratunkiem jest zdobycie przez zbiorowość świadomości znaczenia jakie niosą ze sobą problemy polityczne. To zdobycie świadomości pozawala społeczeństwu osiągnąć różnorodność, która wzbogaca jego społeczną jedność.

Społeczeństwa utrzymywane są poprzez prawa. Można te prawa respektować albo pogardzać nimi. Bowiem prawo nie jest godne podziwu ani z natury ani z motywacji. Człowiek potrzebuje tylko jednego prawa, prawa dla siebie, które daje mu pewność kojącą jego umysł. Mądrość azjatycka potwierdza tu tezę kartezjańską głoszącą, że czasem trzeba zdecydować tylko dlatego, że istnieje potrzeba podjęcia decyzji. Prawo - i taka zdaniem Souriau jest jego estetyczna wartość - jest rozsądzeniem między ~~zależnymi~~ wolnymi ludźmi, rozsądzeniem prowizorycznym i przypadkowo rozstrzygającym, rozstrzygnięciem, które łagodzi konfliktowe związki między niezależnymi jednostkami.

Estetyka i przemysł znajdują się w pozornym konflikcie. Jednak już stare pojęcie sztuki stosowanej oraz nowe przemysłowe kierunki artystyczne umożliwiają przewycięzenie tej opozycji. Szczególnie ważnej jest tu pojęcie sztuki **"wynikającej"** /implique/ przez którą należy rozumieć to wszystko, co w produkcji przemysłowej jest dobrze uzasadnione, zestrojone w sposób odruchowy i organiczny zarazem z wymogami estetyki. Konflikty zaostrzają się wtedy, gdy przemysł nie służy tworzenia dzieła zbiorowego, lecz ~~wła~~ gdy np. w cywilizacji wojennej służy samemu sobie. Bowiem przemysł ma sens tylko o tyle, o ile uwzględni znaczenie Mieszkańców jako dzieła do zrobienia. Działalność przemysłowa jest ważna o tyle, o ile towarzyszy jej zasadnicze pytanie o sens, o potrzeby, o powód tej działalności. Przemysł musi być zatem podporządkowany ustanawiającemu programowi społecznemu. Ustanawiającemu to znaczy:

swoistemu, jakościowemu i miejscowemu. Trzeba sobie zdawać sprawę, że przyrost towarów oraz obniżki cen nie są wartościami samoistnymi. Mogą one funkcjonować w ramach określonego, świadomie przez zbiorowość budowanego stylu życia.

Sprawiedliwość rozumie się potocznie jako równy rozdział dóbr. Z estetycznego i moralnego punktu widzenia narzucają się zatem formułki: każdemu według jego pracy, każdemu według jego zdolności, każdemu według jego potrzeb, każdemu według jego wysiłków. Ta, która wydaje się najśmielsza, formuła: każdemu według jego potrzeb, okazuje się zarazem najbardziej niebezpieczna, bowiem ona właśnie wyzwala łapczywość. Ograniczona zaś w stwierdzeniu: każdemu według jego **słusznych** potrzeb odsłania swoją bezradność, w tej postaci bowiem odwołuje się już do zupełnie innych kryteriów. Jawi się bowiem pytanie kto ma decydować o słuszności potrzeb jednostki jeśli nie ona sama.

Można zdaniem Souriau przyjąć, że najbliższa postulatowi sprawiedliwości społecznej jest formuła zgodnie z którą **każdy winien otrzymywać według włożonych przez siebie wysiłków**. Teza taka wydobyta na czoło moralności estetycznej popadnie jednak w konflikt z postęпами organizacji pracy, których celem jest wszakże maksymalna eliminacja wysiłku, ~~chodu rozumianego~~ Organizacja pracy opiera się zatem na założeniu, że wysiłek, trud, który należy eliminować jest ^z złem. Ale czy trud istotnie jest złem zapytuje Souriau. ~~Jeśli to jest~~ Gdyby przyjąć, że tak nie jest mamy szansę dokonać zdaniem filozofa kopernikańskiego przełomu w moralności. Bowiem **jeśli trud nie jest złem, to sprawiedliwość nie musi już koniecznie być opierana na rozdziale dóbr**. Można ją ~~ustanowić~~ **ustanowić na równym rozdziale trudu**.

Wszystkie nużące obowiązki i czynności staną się w tym momencie łatwiejsze do zaakceptowania. Nawet takie jak opieka nad chorymi czy sprzątanie wychodków. Toteż pierwszym warunkiem sprawiedliwości jest zdaniem Souriau, by każdemu wystarczyło jego trudu.

A dopiero potem, w miarę możliwości, dobra. Wychodzi na to, że dla społeczeństwa, w którym wyrównuje się trudy wszystkie cierpienia są należnością, natomiast radości zaciągniętym długiem.

U Jednak ani idea sankcji, ani idea nagrody nie ma sensu w świecie moralności estetycznej. Potrzebny jest jedynie sędzia, który rozstrzygnie spory międzyludzkie i postara się wyjaśnić innym prawa, które zostały ustanowione. Idea nagrody nie ma sensu choćby dlatego, że jedyną nagrodą artysty może być tylko tworzone przez niego dzieło.

Prawom estetyki podlega w sposób oczywisty środowisko otaczające człowieka. Rządzą one wystrojem mieszkania nadając mu osobisty lub rodzinny charakter, wyglądem nieruchomości, sprzętów, kształtami architektonicznymi, układami ogrodów, parków i placów, wyrażają się w urbanistyce, w ochronie miasta, uzbrojeniu terenu i w wielu innych formach. Od najdawniejszych czasów zwracano uwagę na estetyczny kształt architektury. Nazywał architekturą Plotyn, to co pozostaje z budynku po usunięciu kamieni, Courbousier natomiast twierdził, że w odróżnieniu od konstrukcji, której ^{ścian} zdaniem jest trzymanie, rola architektury sporowadza się do tego by poruszać ludzi. Architektura ma więc charakter metafizyczny a jej twórcy odpowiedzialni są moralnie przed miastem. Kodeks Hamurabiego stanowił, że jeśli dom się zawali i zabity zostanie syn właściciela, w odwecie odebrane zostanie życie synowi architekta. Dziś styl architektoniczny winien jest zatem zdawać sprawę z życzeń ludzi, umożliwiać im pracę, kierować ich przyjemnościami

i nadziejami. Odpowiedzialność ^U jaka spoczywa dziś na architekcie jest częścią tej odpowiedzialności jaka spoczywa na Mieście.

Również natura należy do środowiska życiowego człowieka. Ale natura nie podlega ochronie czy konserwacji. Bowiem nie istnieje człowiek naturalny i wolno, zdaniem Etienne Souriau, przypuszczać, że taki człowiek nigdy nie istniał. Człowiek jest sztuczny ze swojej człowieczej natury. A zatem otaczająca go natura, jego natura także musi być sztuczna, przez niego nie tyle ochraniająca, co ustanawiana. Człowiek musi otoczyć się pięknym parkiem zbudowanym w ~~współzgodzie~~ zgodzie z cywilizacyjnymi wymogami, parkiem dostarczającym jemu i całej przyrodzie tak niezbędnych pejzaży, lasów, dzikich zwierząt, czystego powietrza, nareszcie ciszy. Wszystkie te rzeczy trzeba ustanowić. Odyż wspólnym daniem jednoczącym cały rodzaj ludzki winno być dążenie do wzbogacania planety. Obowiązkiem ludzkich społeczeństw jest zatem zapewnienie wszystkim swoim członkom możliwości dysponowania i radowania się dziełem sztuki natury, dziełem którego ustanowienie spoczywa na człowieku naszych czasów.

Rodzina nie jest zatem także tworem naturalnym. Ona powstaje zdaniem Souriau jako ~~aktywizm~~ dobrowolny akt dwójga odważnych i zdrowych młodych ludzi, którzy wspólnie godzą się zjednoczyć na dobre i złe, każde mając na względzie dobro drugiego i cementują swój związek poprzez dzieło wspólne i życiowe, dzieło stworzenia i utrzymania rodziny. I choćby ustawodawstwa wspólczesne skłaniała się do zrównania praw związków wolnych, ułatwiały życie dzieciom z nieprawego łoża, bądź też sprzyjały rodzinom bezdzietnym, taka tendencja legislacyjna nie zaświadcza dobra. Przeciwnie dowodzi, że żyjemy w okresie regresu moralnego podobnego temu jaki można było zaobserwować w starożytnym Rzymie między 150 a 50 r. p.ch., kiedy to nagle gwałtownie rozwinęło się niewolnictwo.

Błądzą bowiem ci, którzy uważają, że należy bezdyskusyjnie akceptować tendencje naszego życia zbiorowego, traktując je jako pozytywne dane. "Igdzie wszak nie jest napisane, że cywilizacje stale postępują do przodu, a i my dziś w dwudziestym wieku nie znajdujemy się zdaniem Souriau u wrót Ziemskiego Raju. Souriau podkreśla z mocą, że życie bez obowiązków, bez poświęceń, bez celu nie ma żadnego sensu. Można więc zrozumieć heroiczną, choć obłąkaną postawę ascety zamykającego się w klasztorze lub umykającego na pustynię w ucieczce od ziemskich pokus. Jest to dla Souriau postanowienie absurdalne lecz godne uznania. Ale nie można zaakceptować postawy tych, co chcą od swego ciała jedynie dostawać, a nie chcą dawać. Toteż moralność estetyczna winna zdobyć się na odwagę żądania od ludzi istot ludzkich całościowego akceptowania swego ciała i jego mocy twórczej.

Dla moralności estetycznej staje się więc pozytywną przesłanką konieczność troski o najmniejszą grupę społeczną jaką jest rodzina. Bowiem rodzina najlepiej przystosowuje do życia w społeczeństwie wytwarzając wzory relacji między rodzicami a dziećmi, siostrami i braćmi, młodszymi i starszymi, bliskimi i dalekimi w latach. Rodzina w dużej mierze poświęca się kształceniu. Jednak ten, kto podejmuje się kształcenia ⁱ ~~dziecka~~ musi sobie zdawać sprawę, że ich świat jest zupełnie ~~inny~~ niż świat dorosłych. I ma ona charakter bezsprzecznie estetyczny. Nie wolno więc burzyć go w procesie wychowania. Dzieciństwo bowiem jest filozofią akceptacji. Takiej akceptacji, która pozwala ~~burzyć~~ sprzeciwiać się z tupaniem nóg wszystkim ograniczeniom tego świata. I to właśnie jest piękne. Ale uszanowanie tego piękna wymaga bezgranicznej cierpliwości. Oczywiście nie można odmówić pewnej dozy słuszności tyranicznym koncepcjom wychowania, które głoszą, że należy zawczasu wpoić dzieciom pewne reguły postępowania. Nie można też zgodzić się

bez zastrzeżeń na utopijne propozycje Rousseau postulującego naturalne wychowanie od podstaw każdego osobnika. Bowiem pamiętając, że dziełem, które ma stworzyć wychowawca jest człowiek wolny trzeba mieć na względzie, że ~~wolność~~ **wolność dziecka nie jest faktyczna lecz raczej wirtualna. Jest to wolność do stworzenia.** Wychowanie jest zatem przygotowywaniem **do ustanawiania.** Zdaniem Souriau najlepiej można tego dokonać poprzez poszerzanie kultury wychowanka bez rozróżniania wiedzy humanistycznej i nauk ścisłych. Bardzo ważne jest rozwijanie w dzieciach wrażliwości estetycznej. Trzeba się też strzec przed przyspieszaniem dojrzewania wychowanków poprzez zbyt wczesne ukazywanie im zła obecnego w świecie. To zło i tak zobaczą one zbyt prędko. Jest zdaniem Etienne Souriau lepiej by człowiek wchodził w życie otwarty, ufny, nawet zbyt łatwowerny i optymistyczny. By szedł ku życiu jako do rzeczy pięknej i całościowo mu ofiarowanej. I by wchodzący w życie przyjmował je z radosną wdzięcznością. Nie ma dla Souriau nic wstrętniejszego niż ukazywanie ~~rodzicom zła~~ dzieciom zła. Bowiem ochrona dziecka to przede wszystkim próba ustrzeżenia w ~~nim~~ **ni** jego dziecięcości.

Dzieciństwo i młodość nie mają ze sobą wbrew pozorom wiele wspólnego. **Dzieciństwo jest pewnym stanem czy nawet statusem bytowym. Natomiast młodość jest zjawiskiem kulturowym.** Ale kulturowym to nie znaczy demograficznym. Można przyjąć z grubsza, że młodzi są ludzie między czternastym a dwudziestym ósmym rokiem życia. Młodość charakteryzuje wynalazczość, szybkość, a także pewnego rodzaju podatność. Są to cnoty, które można jednak upowszechnić, ~~czemu~~ **nawet** zaszczerpić całemu społeczeństwu. Ma jednak młodość także wady i wadzy te mają także tendencje do rozprzestrzeniania się w zbiorowości. Należą do nich niestałość, brak wytrwałości, a także w dużej mierze lenistwo. Bowiem młodzi z natury potrzebują więcej odpoczynku i rozrywki, i mniej

zdolni są do znoszenia nudy. Są niestabilni. Ale właśnie o pięknie młodości stanowią jej braki, do których zaliczyć można także nadmiar ufności i skłonność do improwizacji. Jeśli więc uznamy za wskazane nadać społeczności wolnych ludzi prawdziwie młodzieńczy charakter należy umożliwić młodzieży artykułowanie swoich / ale tylko swoich własnych, a nie podrzucanych jej przez kogoś/ zastrzeżeń. Trzeba także by miała ona możliwość kontrolowania czy społeczność stosuje się do zgłaszanych zastrzeżeń, nareszcie by osoby dojrzałe wspomagały młodzież w formułowaniu programów pozytywnych opartych na dostrzeżonych przez młodzież mankamentach. Młodzież powinna znajdować swoje miejsce, nie dominujące wprawdzie lecz wymagające aktywności we wszelkich działaniach, w których nieodzowne są inicjatywa i zapał. Zatem społeczeństwo powinno by- tak urządzone by istniała w nim możliwość rozróżnienia awansu autorytetu / cursus honorum/ i poprawy pozycji zawodowej /cursus bonorum/. Postulaty te nie mają zdaniem Souriau charakteru utopijnego.

Do grup ludzkich, które mają dziś niewątpliwie najpoważniejsze znaczenie należą narody. Problematykę estetyczną narodowości można zaś rozważać w trzech płaszczyznach. Pierwsza dotyczy tzw. bezpaństwowców. Ludzi, którzy cierpią gdyż nie przynależą do żadnej grupy narodowościowej. ~~Byłoby to oczywiście nie do zaakceptowania~~ Należą do nich z reguły wygnańcy lub emigranci polityczni. Ich ból ma charakter nostalgiczny. Może on być udziałem jednostek lub też całych krajów ~~jak Ukraińcy~~ ~~narodów żydowski czy polski~~, które / jak Żydzi czy Polacy/ straciły państwowość, bądź niepodległość, bądź też nigdy państwa nie zbudowały / jak Ukraińcy/. Istnieje też ciekawa grupa bezpaństwowców z urojenia. Ludzi tęskniących za krajem, klimatem czy epoką, których nie znają z autopsji, i które często bywają czystą fantazją. Taki charakter miała np. tęsknota romantyków

/ np. Teofila Gautiera/ za Średniowieczem. Taką była tęsknota Plotyna z Enead i Giraudoux z Zuzanny i Pacyfiku. Bowiem taka wyobrażona tęsknota prowadzi do ustanawiania swojego narodu.

Drugim zagadnieniem jest kwestia czy prawa etyczno-estetyczne obowiązujące jednostki dotyczą także całych narodów. Najwyraźniejszym przejawem tego konfliktu są wojny, w czasie których jedne narody podbijają drugie. Czy można na to odpowiedzieć inaczej niż prowadzącym do rozlewu krwi powstaniem? Zdaniem Souriau możliwością rozwiązania tego konfliktu jest **asymilacja**, która ma dlań **charakter estetyczny**. Np. asymilacja kultury ateńskiej przez Spartę uratowała Ateny od zagłady w 405 r. p.ch., później zaś Grecy zdominowali kulturalnie wycięski Rzym. Otóż zdaniem Souriau **każdy podbity naród powinien zdać sobie sprawę i szczerze się zapytać w jakim stopniu jest on nosicielem kultury nie tylko wyższej lecz także możliwej do przyjęcia przez barbarzyńców, którzy go zwyciężają.**

Jako przedmiot uczuć narody przejawiają tendencję do pewnego rodzaju uosabiania się. Funkcjonując jako apostrofy w rodzaju Rzymu stale obecnego na ustach senatorów, Angli przywoływanej przez ^Aelsona, Lorraine u ^Berresa, Prowansji u Minstrala czy Litwy u Mickiewicza nabierają charakteru bytów zmitologizowanych i ludzkich prawie. Wynika stąd, że poszukując formuły zgody między narodami trzeba postępować podobnie jak wtedy kiedy uzgadnie się współżycie jednostek w społeczeństwie wolnych ludzi. Pomysł mediacji dokonywanej przez struktury międzynarodowe, wyższe spotykają się często z oporem tych, którzy obawiają się, że wielkie bloki państwowe lub federacje doprowadzą do pozbawienia narodów ich istotnej oryginalności. Po to, by te opory przeciężyć trzeba więc dążyć zdaniem Souriau do uzgodnienia zakładającego wytworzenie wspólnej duszy w narodach. Jakkolwiek by jej nie nazwać: duszą Europejską czy duszą ludzkości jest ona oczywiście

skrótom myślowym wyrażającym estetykę owego nowego, zmitologizowanego bytu, który zarazem przekroczy istnienia narodowe i złączy je bez pozbawiania ich ich istoty. Dążenie do tego dzieła, być może nierealizowalnego, chęć przewyciężenia tej być może nierozwiązywalnej antynomii jest zdaniem Souriau zadaniem sztuki mającej na celu ustanowienie poetyki Europy czy szerzej poetyki ludzkości.

Jeśli stosunki między narodami mogłyby układać się na kształt stosunków międzyludzkich należałoby dążyć do eliminacji z nich wojen. A jednak wojny stale istnieją. Zdaniem Souriau istnieją one nie tyle dlatego, że ludziom przyrodzona jest gwałtowność, lecz dlatego, że wojna stała się dziś instytucją. W celach z nazwy obronnych, ale faktycznie zawsze wojennych wojny przygotowywane są stale przez wszystkie cywilizowane państwa. Kiedy do nich dochodzi zostają uznane oficjalnie i nadany zostaje im organizacyjny porządek ustanawiający powszechnie akceptowany stan wojenny. Wojna ma swoje prawa. Jest więc czynnością sformalizowaną i legalną. Na koniec rezultaty jej uznawane są za słuszne i ważne instytucjonalnie. Wystarczy popatrzeć na mapę współczesnej Europy, by zdać sobie sprawę, że każda z granic między państwami jest rezultatem jakiejś wojny. Efekty wojen występują w chwałę sprawy przesądzonej.

Dostrzega się w wojnie elementy piękna. Byłoby dziecinadą ich niedostrzeżenie. Mają swój wdzięk odwaga, siła, skuteczne posunięcia w ramach "sztuki wojennej", mundury i inne akcesoria. Ale te wszystkie powierzchowne uroki nie są w stanie przesłonić przecież szpetoty tej instytucji, której istota jest uciekanie się do siły wtedy, gdy trzeba rozwiązać zagadnienia zbyt zawiłe dla rozumu. Nie ma więc lepszego i prostszego sposobu wyrzeczenia się wojen niż unieważnienie instytucji wojennej. Po prostu uzgodnienie, że rezultaty wojny nie mogą być uznawane jako wyraz

prawa lecz jako, z samego swego pochodzenia, nicość ze wszystkich nicości. A przecież nie znaczy to wcale, że porzucając wojny człowiek będzie musiał się wyrzec tych wszystkich pięknych cnót, które dotychczas w jej ramach rozwijał. Odwaga, oddanie, wyrzeczenie, poświęcenie życia, wielkie zrywy zbiorowe, porywy entuzjazmu mogą i powinny być rozwijane nadal w ramach działań pokojowych.

Nie chodzi więc tylko o to, by stawiając wojnę poza prawem doprowadzić do zbiorowego oślepienia i powszechnego marazmu. Problemem estetycznym staje się rpwnoczesne wyrzeczenie instytucji wojennej i ocalenie piękności, które w siebie wchłonęła w dziedzinach życia ~~ludzkiego~~ ludzkości zorganizowanej w stanie pokoju. Jest to więc program zarazem pozytywny i wiele wymagający estetycznie.

Etienne Souriau rozumie przez duszę wielkich grup społecznych zespół warunków estetycznych, które pozwalają zbudować i przyznać każdej z grup osobowość mityczną. Otóż jednym z elementów tak pojętej ~~grupy zbiorowej~~ duszy zbiorowości jest przywiązanie do języka. Język jest bowiem nie tylko środkiem porozumienia lecz zarazem narzędziem i kluczem całej spuścizny kulturalnej. Poprzez poetykę języka wyraża się poetyka narodu. Jeżeli więc grupa społeczna ma jako dzieło znaczenie to właśnie zjawiska językowe są ważnym czynnikiem i wskaźnikiem tego znaczenia. Problemy językowe pojawiają się też w stosunkach między narodami. Podbój całej cywilizacji przez jeden język, jaki kiedyś stał się udziałem łaciny, a do którego dziś aspirować może angielski, zagadnienie stworzenia języka ponadnarodowego / esperanto czy bardziej skomplikowanego Ido/, wielość języków, na koniec problematyka przekładu cybernetycznego to przykłady dążeń do umożliwienia powszechnego komunikowania się i odcisnięcia w jednym języku tego co wspólne cywilizacji ludzi współczesnych. Oczywiście ustanowienie nowego języka stanowi wielki program wymykający się tym, co jak Zamenhoff poświęcili

się mu bez reszty. Toteż bardziej sensownym wydaje się Souriau specjalizowanie funkcjonowania frazeologizmów o charakterze powszechnym i wytworzenie użytecznej dwujęzyczności rozdziela-
jącej język naukowy od idiomów kulturalnych. Chodzi więc o to, by idiomy kultury pełniły swoją rolę, natomiast wyrażenia naukowe nie wywierały zniszczeń w języku pozostając tym czym są bez aspiracji do wdzierania się w sferę kultury. Bowiem dobrze zorganizowane społeczeństwo ma obowiązki wobec swoich wyrażań. Musi dbać o ich czystość, dobre funkcjonowanie, moc kulturalną i estetyczną, o ich związek z dziedzictwem kultury, którego są częścią. Ale trzeba przy tym pamiętać, że wyrażanie myśli prostych i naukowych też nie jest jedynym zadaniem języka. Ma on nie tylko służyć nauce i handlowi, lecz zarazem umożliwiać mówienie o miłości.

Typowo ludzkim zjawiskiem jest potrzeba wytworzenia idei zbiorowych. Można oczywiście dostrzec poruszenia zbiorowe również u zwierząt, u jakichś lemingów czy szarańczy, jednak o specyfice zbiorowych ruchów ludzkości stanowi fakt, że istotną rolę odgrywają tu formuły językowe. Można ~~więcej~~ wręcz powiedzieć, że z formalnego punktu widzenia idee masowe są zjawiskami frazeologicznymi. Z estetycznego punktu widzenia trzeba jednak zapytać o możliwość rozróżnienia porywających idei od złudnych frazeologizmów. Jest to zdaniem Souriau trudne. Częstym bowiem przykładem oszustwa jakie się tutaj pojawia jest zawierzenie przez masy jednostce, która nie precyzuje swoich celów. Innym jest określanie opcji politycznych przez porównanie z jakimiś osiągalnymi celami bez wskazywania związków między tymi opcjami i celami. Poza atanklassę / odbiciem / oszustwo może się objawiać poprzez odmowę sprawdzenia. Poprzez odmowę wysłuchania strony przeciwnej. Ruchy zbiorowe

popadają najczęściej w tego rodzaju zaułki. Ale zdarza się, choć niezmiernie rzadko, że można tym poruszeniom przyznać estetyczną wartość. Było tak w części w roku 1798 i później w 1848 roku. Ale by objawiło się ich piękno trzeba by nikt nie śmiał potępiać Wagnera za nazizm, Majakowskiego za komunizm, ani nie gardził Claudelem tylko dlatego, że był on religijny. Prawdziwe wykształcenie i zmysł estetyczny dają o sobie znać wtedy, gdy dostrzega się to, co jest prawdziwie piękna w dziełach przeciwników. Toteż choć ruchy zbiorowe zwykle nie spełniają zapowiedzi, które przynoszą mądrość estetyczna każe je oceniać nie bacząc na projekty lecz na ich ostateczny wygląd.

Zjawiska estetyczne dostrzec można także w nauce. Szczególnie matematyka wiele ma wspólnego z estetyczną kategorią elegancji. Rozwój nauki jest też jednym ze sposobów realizowania tego rozstrzygnięcia poprzez dzieło, które uważa Souriau za naczelne zadanie społeczeństwa wolnych ludzi. Piękność konstrukcyjna systemu wiedzy jest bowiem przewodnikiem naukowego umysłu. Wierząc się on zatem wystrzegać częstych u naukowców wad. Grzechu dogmatyzmu objawiającego się wtedy, gdy ustanawiając obiektywne prawa okazują się oni ignorantami w dziedzinie historii nauki i zapominają, że każde stwierdzenie jest jedynie przybliżeniem nigdy zaś bezwzględny określeniem prawdy. Grzechu autorytatywności, gdy naukowcy odsłaniają w życiu osobistym wady jakie odrzucają w postępowaniu badawczym i jako organizatorzy dają się powodować uprzedzonym i zaślepiającej ambicji. Na koniec trzeba pamiętać, że atmosfera laboratorium i studiów różni się od otwartej atmosfery życia codziennego na tyle, że ci co dobrze czują się w bibliotece zazwyczaj gorzej radzą sobie na ulicy.

Souriau podkreśla, że autorytet nauki ogranicza się do

jej funkcji pierwotnej. Jest ona zdolna mówić o tym co jest, ale nie o tym, co być powinno. Naukowcy mogą uczestniczyć w określaniu celów społecznych ale nie mają tam więcej do powiedzenia od artystów i poetów. Nie istnieją bowiem nauki normatywne. Formułowanie zaś celów jest zagadnieniem poetyki, tu gdzie najwięcej do powiedzenia ma wyobraźnia.

Rola historii w estetycznym życiu człowieka nie zasadza się je ynie na tym, że to ^{stare} ~~nowe~~ ma dla człowieka swoje piękno. Przeciwnie, wynika ona z idei nowoczesności. Jest bowiem tandetną nowoczesnością ta, która opiera się jedynie na dacie powstania. Nie to, że obraz powstał wcześniej czy później ani to czy po raz pierwszy, czy któryś tam stosuje jakiś efekt stanowi o jego pięknie. O jego pięknie stanowi nowoczesność wewnętrzna. Nowoczesność objawiając się rodzajem czynnej ^{świeżości} o oczywistej sile rozkwitania. To wybuchające objawienie jest jedyną pozytywną i możliwą do poznania przesłanką estetyczną. Nie stanowi więc o nowoczesności użycie powiedzmy słowa "samolot". Podobnie jak słowo "róża" nie odbiera utworowi nowoczesności. Każde miejsce, każda ulica, miasto są nasycone przeszłością. A terażniejszości nie pozna się właśnie wtedy, jeśli się ich przeszłości nie zbada. Prawdziwe odczucie nowoczesności wartęj ustanowienia z estetycznego punktu widzenia wymaga głębokiego rozróźnienie przeszłości i przyszłości w bogactwie konkretnej terażniejszości. Nie można bowiem poznać człowieka nie badając jego przeznaczenia ani nie otwierając jego wnętrza, które jest pełne przeszłości.

Ludzie dziel się dżę na wierzących i niewierzących. Ściśle zaś mówięc na tych, których wiara jest religijna i tych, których wiara ma antyreligijny charakter. Z estetycznego punktu widzenia jest rzeczą oczywistą, że jednych i drugich należy darzyć jednakowymi względami. Jest dla osób niewierzących mniej oczywiste,

choć pewne, że każda wiara ma w sobie aspekty estetyczne, które należy uznawać, i jeszcze trudniejszym do uznania faktem będzie dla nich, że wiary religijne są piękne jako takie. Dotykają one bowiem tajemnicy, która z istoty jest kategorią estetyczną. Można by stąd wnosić, że społeczeństwo wolnych ludzi musi z estetycznych względów odnosić się z sympatią do ~~ludzi religijnych~~ religijności. Otóż pierwszy opór jaki pojawia się ze strony ludzi niewierzących polega na tym, że obstają oni ~~na tym~~ przy tym, że oni ~~wierzą~~ nie ~~wierzą~~ wierzą, lecz wiedzą. I chcą współistnieć z błędem. Oni wierzą, że wiedzą. Ale czy zdołają przekonać starą Bretonkę, która nie wierzy w loty na Księżyc mimo, że pokazywano je w telewizji, nie widząc / a jest w tym wszak zdrowy rozsadek/ powodu, dla którego nie miałyby one być taką samą mistyfikacją jak pokazywany w tejże telewizji film, którego akcja rozgrywa się w średniowieczu. Nietrudno chyba dostrzec, że poglądy intelektualne oparte są na wierze. A jednak niektórzy estetycy, tacy jak H.B. Lee przeczą temu i potępiają interpretowanie zjawisk estetycznych w kategoriach hierologicznych / tajemniczych. Jean Duvignaud w Socjologii Sztuki twierdzi nawet, że idea Bogów czy entuzjazm są szkodliwe dla twórczości. Zdaniem Souriau kryje się tutaj błąd metodologiczny. Trudno bowiem prz pisywać tym, co stwierdzają obecność sakralnego w sztuce szacunkiem dla sakralnego. Jest to równie idiotyczne jak suponowanie, że specjalista w dziedzinie daktyloskopii musi lubować się w zbrodniach. Problem jest w tym czy posmak świętego jest istotnie zawarty w twórczości. Ten, kto by temu chciał zaprzeczyć powinien zacząć od tego by skłonić jakiegoś artystę by stworzył coś bez entuzjazmu lub wiary. A to, ajk potwierdzają wszyscy artyści jest raczej trudno wykonalne. Bowiem tak jak jest prawda,

że nic wielk ego ani pięknego nie powstaje bez sztuki, tak samo jest prawda, że nic nie dzieje się w sztuce bez quasi religijnego oddania i bez wiary w swoją misję.

Wynika stąd, że społeczeństwo wolnych ludzi powinno uzgadniać najbardziej sprzeczne namiętności, którymi płoną ci wszyscy, którzy odczuwają potrzebę oddania się czemuś większemu od siebie. I, co więcej, że społeczeństwo wolnych ludzi by dojść do życia godnego musi odnaleźć w sobie tego rodzaju namiętności.

Dla Souriau nie ulega wątpliwości, że postępując unifikacja narodowa dostrzegalna w Europie doprowadzi prędzej czy później do pełnej unifikacji ludzkości. I to jest właśnie to dzieło jakie stoi przed ludzkością do wykonania. Można przy tym przyjąć dwie postawy. Jak je nazywa J. Rueff - jupiteriańska lub prometejska. Czy jak woli Souriau porządku panicznego lub minerwiańskiego. Pierwszy zakłada, że natura łączy zjawiska w sposób najskusniejszy i trzeba się na nią zdać. Natomiast drugi upoważnia ludzi do tworzenia, do budowania swojego życia. Zadaniem na przyszłość jest zatem ustanowienie człowieka. Ustanowienie człowieka nie polega na sprowadzeniu go do poziomu naturalnego, co prawdopodobnie ożywiłoby wszystkie ~~problemy~~ przeszłe problemy. Ustanowienie człowieka to zwycięstwo nad popędami ~~jakie dostarczyć może kultura~~. I taki człowiek godny jest założyć koronę oswobodzicielską.

D o d a t e k:

Człowiek sztuczny jest wolny w działaniu. Człowiek estetyczny jest wolnym fundatorem świata. Wolność, o której mowa jest instrumentalna. Nie oznacza prawa do brania wszystkiego, lecz do swobodnego dysponowania tym, co się posiada. Toteż wolność rozumiana jako swoboda działania nie jest ograniczona lecz określona i zamknięta przez dialektykę działania. Bowiem wolność wynika z oddzia-

ływania przyczyny formalnej, której wymogi przekraczają ramy przyczyny sprawczej bynajmniej im się nie przeciwstawiając. Toteż zdaniem Souriau nie należy odrzucać jako przestarzałej arystotelesowskiej kategorii przyczyny formalnej. Zjawisko formalne ma bowiem charakter pozytywny. Dotyczy ono tego wszystkiego, co przekracza zjawiska fizjologiczne i biologiczne, których przyczyny sprawcze mają charakter naukowy. To wszystko, co jest ponadto, to, co nauka pozostawia nieobliczone jest jednak faktem pozytywnym i jakościowym. Mimo, że nie sposób wyrazić takiego faktu w kategoriach ilościowych. Bo też w gruncie rzeczy różnica między zjawiskami estetycznymi a fizjologicznymi nie ma charakteru rzeczywistości pozytywnej lecz sposobu poznania. A to jest właśnie to, co postuluje Etienne Souriau.

Rozwój nauk, a w szczególności genetyki może doprowadzić do poglądu, że człowiek rodzi się zaprogramowany. Ma swój kod ukryty w chromosomach i jedynym, co mu pozostaje to trafnie odczytać dane mu w wyniku biologicznego dziedziczenia zdolności. Trudno jednak nie dostrzec, że poza tym, co wrodzone człowiek przyjmuje także po narodzeniu całe dziedzictwo kulturowe. Konflikt między dziedzictwem biologicznym a kulturalnym można by sprowadzić do nierozwiązywalnej opozycji materializmu i spirytualizmu. Jednak zdaniem Souriau można go rozwiązać uświadomiwszy sobie, że wrodzone skłonności mogą objawić się, gdy w odpowiedniej chwili zostaną zaktualizowane. A to zależy od środowiska kulturalnego. Tak więc fatum genetivum / czy biologicum/ nie stoi w konflikcie z dziedzictwem kulturalnym /heredium culturar/. Aktualizują się one wspólnie i razem wyrażają w działaniu. Pozostawiają one człowiekowi margines wyboru, który staje się zagadnieniem ustanawiania, a zatem kwestią sztuki.

nie

Szczęście jest zjawiskiem moralnym . Aby ujmować je w tych kategoriach trzeba bowiem założyć, że cnota daje szczęści, a zatem moralność jest poszukiwaniem szczęścia. Jednak spoglądając na sprawę z jednostkowego punktu widzenia trzeba raczej dojść do wniosku, że pogoń za osobistym szczęściem często prowadzi do brzydkich postępów. Ale inaczej jest już w relacjach międzyludzkich. Bowiem szczęście ludzi może być pojęte jako dzieło godne wysiłków. Można więc powiedzieć, że szczęście jest usposobieniem. Są ludzie, którzy wręcz odruchowo czują się szczęśliwi. W ten właśnie sposób szczęśliwe są dzieci. A zatem i szczęścia nie należy szukać, należy je robić. Są jednak tacy ludzie, którzy w ogóle nie odczuwają szczęścia. Jakby brak im było zmysłu szczęśliwości. Tym ludziom szczęści należy starać się przybliżyć. Traktując takich ludzi jak więźniów do wyzwolenia. Inaczej mówiąc trzeba przyjąć, że szczęście jest sztuką. I jedni mają do~~nie~~^{nie} naturalny talent, a drudzy są go wyzbyci. To więc, co zdaniem Souriana można najlepszego dla takich ludzi zrobić to pomóc im poznać poetykę szczęścia i pomóc im je poznać poprzez odczucie miłości.

Instytut Filozofii i Socjologii
Polskiej Akademii Nauk

Zakład
Estetyki

Warszawa 1986

Wiedza w Tadz
~~Władza i panowanie~~

w systemie Michela Foucaulta

/na przykładzie "Historii szaleństwa" oraz "Słów i rzeczy"/

W ciągu trzydziestu lat swej aktywności twórczej, od debiutu książkowego w roku 1954 ^{1/} aż do przedwczesnej śmierci w roku 1984, roku ukazania się drugiego i trzeciego tomu "Historii płciowości", Michel Foucault dał się poznać jako historyk i filozof unikający zaklasyfikowania ^{w ramach} ~~do~~ jednego z prądów współczesnej myśli. Teoretyk i analityk w jednej osobie, autor "Les mots et les choses" uprawiał ^{M. Foucault} twórczość, którą można podzielić na dwa nurty. Pierwszy zawiera historię pewnych instytucji. Historię społeczną w tym sensie, że opisuje wydarzenie rozgrywające się w przeszłości z punktu widzenia społecznie uznawanych sposobów traktowania ludzi. Można powiedzieć generalizując, że fakty, którymi Foucault zajmuje się w takich tekstach jak "Maladie mental et ^{personalite} ~~psychiatrie~~", trzykrotnie redagowane, a ostatnio ~~przetłumaczone~~ wydane w Polsce "Historia Szaleństwa" ("Folie et deraison. Histoire de la Folie a l' age classique"), "Maladie mental et psychologie", "Naissance de la clinique", "Surveiller et punir. Naissance de la prison i ostatnia, ~~czterotomowa w zamierzeniu~~ "L'Histoire de la sexualite" ^{2/}, otóż fakty te powstają w relacji, a rzędem między społeczeństwem, Czy też kształtując się między człowiekiem a nakazem mogą być rozpatrywane w kategoriach ^{przyjmowania wiedzy} ~~panowania władzy~~ i podatności na panowanie.

Michel Foucault z rzadka tylko posługuje się słowem instytucja. Być może nie robi tego dlatego by uniknąć powierzchownych skojarzeń z organizacjami czy grupami nacisku. Filozof stara się sięgnąć w swym opisie głębiej. Uwzględnić prawo, ów nakaz, który stanowi o formie relacji kształtującej się między jednostką a grupą. A to popycha jego myśl na drogę teoretyczną ~~związanych z~~

jeśli strukturaliści są epistemologami, archeologia wiedzy proponowana przez Michela Foucaulta wspiera się na przesłankach spixsz ontologicznych.

Toteż mechaniczne łączenie metody stosowanej przez Michela Foucaulta z prądami strukturalnymi czy poststrukturalnymi i łączenie jego nazwiska z twórczości Claude^{4/} Lévi-Straussa, Jacquesa Lacana czy Louisa Althausera nie wiele ma wspólnego z prawdziwym dziedzictwem naukowym filozofa. Jeżeli jest on coś komuś winien, to jego poglądy wywieść trzeba raczej z prac Nietschego, Freuda, Bachelarda, Canguilhema i Dumeznila. Innymi źródłami, na których autor Archeologii wiedzy chętnie się opiera są: historiografowie z Cambridge, logicy anglo-saksońscy, amerykańscy krytycyści, a także niemieccy filozofowie, których teksty studiował Foucault w Hamburgu.⁴

Problem pokrewieństw metody stosowanej przez Michela Foucaulta, mimo swej pozornej skolarności, ukaże swoje znaczenie, gdy zechcemy odpowiedzieć sobie na pytanie o oryginalność, płodność, krótko mówiąc wagę tego niewątpliwie błyskotliwego dzieła w rozwoju współczesnej refleksji filozoficznej. Maurice Corvez omawiając koncepcję Foucaulta w książeczce zatytułowanej "Les structuralistes"⁵ nie wyjawia, co - mimo głośnych protestów samego zainteresowanego - skłoniło go do opatrzenia metody tego rodzaju etykietką. W zakończeniu zaś stwierdza: "Michel Foucault uważa, że jedynie analiza strukturalna jest zdolna, poprzez odkrycie ukrytych struktur procesu historycznego, wyrazić ciągłość, a także zakręty, bez których nie byłoby historii. Lecz akcent został tu z taką mocą położony na aspekcie zerwania, ze szkodą dla genetycznego punktu widzenia, porządek jest tak zdominowany przez usiłowania zmian, że stajemy tu wobec innej przesady uniemożliwiającej zgodę."⁶

Przyznam szczerze, że nie wiem gdzie ani kiedy usłyszał
Corpey z ust Foucaulta ową domniemaną apologię metody stru-
kturalnej. Ja trafiłem jedynie na fragmenty, w których autor
"Historii szaleństwa" odcina się od niej z całą mocą. Faktem
jest natomiast, że nie ma chyba sensu szufladkowanie koncepcji
tylko po to, by następnie mieć jej za złe, że przegroda, do
której się ją wcisnęło nie da się dobrze zasunąć.

Lepiej ~~da~~ daje sobie z tego sprawę Jean-Luc Chalumeau, który
powiada: "Jeśli istnieje pewien "strukturalizm" Foucaulta /,
który zdecydowanie odrzuca tę etykietkę/ trzeba go pojmować
w świetle językoznawstwa Romana Jacobsona. Innym istotnym
odniesieniem jest analiza konkretnych społeczeństw Clauda
Levi-Straussa. Podobnie jak antropologia strukturalna poszu-
kuje w danym społeczeństwie tego, co stanowi o zbiorowym do-
świadczeniu jego członków i relacji wymiennych między nimi,
to znaczy, w ostatecznej instancji, struktury ich myśli, tak
samo Foucault, przynajmniej do "Archeologii wiedzy" wydziela
w historii europejskiej okresy uważane za czasowe dziedzictwo
różnorodnych kultur i stawia sobie pytanie czym jest epistema
/ owo " jak się wie" w tym a tym okresie /." ⁷

Istotnie takie wrażenie można odnieść studiując którąś
z historycznych, żywo napisanych i bogatych w fakty książek,
w których pojęcia teoretyczne występują raczej rzadko. Nb.
w "Histoire de la Folie" ¹¹ na temat "epistemy" Foucault nie wy-
powiada się ^{tu} ani razu, co nie znaczy by jej obecności nie dało
się tu dostrzec. Zamiast o epistemie, które to pojęcie ukształ-
towało się dopiero w "Les mots et les choses", a pełnego
teoretycznego dopracowania doczekało się w "Archeologii wiedzy",
tu mówi się po prostu o różnicy. Jednak o różnicy, której ma-
trycowy charakter nie ulega wątpliwości. ⁸ Powiada Foucault

W Historii Szaleństwa,
opublikowanej w
Francji przed
dwudziestą rocznicą
śmierci, dwudzięci
po "Moloch
et mentalité et
personnalité"
dopiero książce
Foucaulta, jest
tego tak wyrażenie
nie widzi.

świata w tym, co w nim można wskazać stałego, myślı Michela Foucaulta z jednej strony ma charakter relatywistyczny spokrewniony z Parmenidesem, Eleatami, Platonem i Heraklitem, z esencjalistami i mobilistami, z drugiej zaś skłania się ku praktycyzmowi socjologicznemu rodem z Durkheima. Chodzi w niej o wskazanie zmienności i względności wszystkich pojęć, włącznie z pojęciem człowieka, tego "niedawnego wynalazku"¹⁰, który narodził się w określonych warunkach biologicznych, ekonomicznych i językowych, a w innych może łatwo zginąć.

System budowany przez Foucaulta pozostał niedokończony. Ze znajdujących się w "L'ordre du discours" wzmianek można jednak odczytać jego zamysł. Prócz ogłoszonych w roku 1973 pt: "Surveiller et punir. Naissance de la prison" studiów na temat więziennictwa, planował Foucault już w 1971 roku, gdy wygłaszał swój inauguracyjny wykład w College de France, rozprawę poświęconą dziejom płciowości. Pierwszy tom "Histoire de la sexualite" ukazał się pt: "La volonte de savoir" w roku 1976, a dwa kolejne zatytułowane "L'usage de plasirs" i "Le souci de soi" ujrzały światło dzienne w roku śmierci autora, wiosną 1984. W planach wydawniczych figuruje jeszcze czwarty tom tej monografii, który miał być zatytułowany "Les aveux de la chair". Nie napisał już filozof planowanej w "Porządku dyskursu" rozprawy poświęconej przedstawieniu sposobu, w jaki osiemnasto i dziewiętnastowieczna krytyka oraz historia literatury ukształtowały osobowość autora oraz formę dzieła, wykorzystując, przekształcając i przesuwając procedury egzegezy religijnej, krytyki biblijnej, hagiografii, historycznych i legendarnych życiorysów, autobiografii i pamiętników. Nie napisał też Foucault planowanego dzieła poświęconego roli koncepcji Freuda w kształtowaniu psychoanalitycznej epistemy współczesności.

Zarówno te plany, jak i ogłoszone teksty wskazują, że wzno-
szony przez Michela Foucaulta system sprowadzał się w swojej
istocie do dokonywania nowych cięć historycznych. Do wskazy-
wania innych relacji od tych, które dostrzegano pragnąc wykazać
niezmiennność albo rozwój czy ewolucję. Dla Foucaulta pojęcia
te nie są aksjomatami. Chyba w nie wierzył w ogóle nie wierzy.
Jak wszystkie słowa są one dla niego pewną konwencją, ~~nazwą~~
nazwą, która ginąc unicestwia zarazem rzecz, którą oznacza.
Nie ma bowiem w tym systemie rozróżnienia znaczącego i znaczonego.
Jest tylko znaczące. Są tylko słowa, które mają moc bytu. Oraz
prawa. Nakazy natury, które te słowa - rzeczy ucieleśniają.

Nie ulega wątpliwości, że głównym celem historycznych stu-
diów Michela Foucaulta było zrozumienie współczesności. Do
tego zmierzał z różnych stron, najbardziej się chyba zbliża-
jąc w kluczowej rozprawie zatytułowanej "Les mots et les
choses". I od niej zapewne zacząć trzeba analizę niedokończo-
nego systemu rozumienia współczesności w dziejowym ciągu,
budowanego przez Michela Foucaulta.

✽

✽

✽

Cała filozofia, aż po Jean-Paula Sartre'a była filozofią
podmiotu. Filozofią człowieka skupiającą się na jego istnieniu
i na sensie otaczającego go świata. Pojęcie podmiotu, jednostki
zaatakowane zostało równoległe z jednej strony przez struktu-
ralistów, z drugiej zaś przez psychoanalizę. Okazało się ono
nieoperatywne dla tych, [↑] wyrastających i popozytywistycznego
rozpadu teorii poznania, nauk. Starając się epistemologię na
nowo scalić należałoby więc albo przywrócić, albo zastąpić
czymś jednoczące ją dotąd pojęcie podmiotu. Ale to właśnie
zdaniem Michela Foucaulta nie jest już możliwe. Jego "Słowa
i Rzeczy" zaczyna się od analizy obrotu "Dwójką"

Velasquez malując "Dwórki" nie ukazał centralnego punktu obrazu, punktu, któremu wszystko jest podporządkowane i w którym zbiegają się wszystkie linie, co sprawia, że staje on właściwym tematem: nie ukazał mianowicie - władcy. Za to przedstawiając siebie samego na płótnie malarz zdaje się spoglądać na nas, którzy go oglądamy. "Spektakl, który obserwujemy jest w dwójnasób niewidoczny: jako, że nie jest przedstawiony w przestrzeni obrazu i dlatego, że zawiera się dokładnie w tym ślepych punkcie, w tej najważniejszej kryjówce, gdzie chowa się przed nami samymi nasze spojrzenie, w chwili, gdy patrzymy."¹¹

Mówiąc nie ponosimy odpowiedzialności za nasze słowa. One bowiem zależą od jednostkowej i indywidualnej nieświadomości, od rozlicznych reguł i umów, które pozwoliły Jacquesowi Lacanowi zastąpić "ja mówię" przez "to mówi /ça parle/. Wymyka mi się wszystko, co kieruje moim zachowaniem. Należy to bowiem do niewidocznego, a przecież potwornie obecnego świata, który rządzi nami spoza zasłony, tak jak niewidoczny władca organizuje świat przedstawiony i kompozycję malarską analizowanego obrazu Velasqueza.

" W miarę jak przebywając poza obrazem /król i królowa/ wywoływani są przez uderzający fakt swej niewidoczności, podporządkowują sobie całe przedstawienie; wszystkie twarze są ku nim zwrócone, wszyscy kierują się ku nim, ich oczom pokazuje się księżniczka w odświętnej sukni. Od płótna odwróconego w stronę infantki, aż do karta bawiącego się na skraju z prawej strony obrazu wyrysowuje się krzywa / czy też otwiera się piekielna gałąź iksa/, która podporządkowuje ~~nam~~ ich oczom wszystkie przesłanki obrazu i stwarza właściwy punkt centralny ~~obrazu~~ kompozycji, któremu

ostatecznie podlega zarówno spojrzeniu infantki, jak i obraz odbity w lustrze."¹²

Przedmiot i sam podmiot filozofii zniknęły więc. Od kiedy? Co to stwierdzenie oznacza? Foucault, który już w "Historii szaleństwa" ukazał przemiany epok historycznych wyróżnianych na poziomie wiedzy poświęcił "Słowa i rzeczy" analizie pewnych "względnych zaczątków", zmian, które archeologia naszej wiedzy odsłania w nieciągłym charakterze historii, i które sprawiają, że "co kilka lat kultura przestaje myśleć tak jak dotąd i zaczyna myśleć o czym innym i inaczej".¹³

Archeologiczny system, którego pierwszy zarys ogarnął, jak sądzę, Michel Foucault właśnie w "Les mots et les choses" ma na celu uwidocznienie tego, co staje się tym bardziej niewidoczne im bliższe jest powierzchni rzeczy. Dąży do tego by odbudować w swej materialności różnorodne praktyki dyskursywne, które wytworzyły historycznie zmienne zjawiska. Które, w pewnym momencie wytworzyły nawet filozoficzne pojęcie człowieka, ^{będzie} które także ~~jest~~ jedynie ulotnym zjawiskiem. "Folie et déraison"¹⁴, książka wcześniejsza od "Słów i rzeczy", którą jednak omówię po zanalizowaniu centralnej rozprawy Foucaulta poświęconej archeologii nauk humanistycznych, otóż "Historia szaleństwa" była historią innych i historią separacji. Historią podziału, który ~~przypomina~~ społeczeństwo uważało wy za stosowne wytworzyć przy pomocy różnorodnych wykluczeń. "Słowa i rzeczy" zdają się historią sposobu w jaki społeczeństwo odbija podobieństwo między rzeczami i sposobu w jaki różnice między rzeczami mogą zostać ujęte w siatkę racjonalnych schematów.

Uściślijmy: kultura Zachodu może zostać podzielona na kilka okresów wyróżniających się, a oddzielonych zerwaniami. Każdy

okres definiuje się przez swoją wiedzę, charakterystyczną dla jego kultury i ujawnianą w języku, który Foucault nazywa epistemą.

Jeszcze w XVI wieku język stanowił część świata. Słowa zaś uważane były za szczególny wymiar rzeczy: tych rzeczy, których odczytanie umożliwiają. Tego rodzaju więź między słowami i rzeczami określa Foucault mianem podobieństwa. "Jest prawem natury - powiada Foucault - różnica między słowami i rzeczami. Płonowy podział między językiem, a tym, co pod nim przeznaczone jest do oznaczenia; podobieństwo słów do siebie jest regułą konwencjonalną, wielką poziomą siatką, która kształtuje jedne słowa z drugich i rozprzestrzenia je w nieskończoność." 15/

Pytania implicite zawarte w "Słowach i rzeczach" zostały przez samego Michela Foucaulta zreasumowane w "Cahiers pour l'analyse": pod jakimi warunkami myśl klasyczna może wskazać między rzeczami związki odpowiedności /ekwiwalencji/ czy zbliżności /^{similitude}symplicite/, które ustanawiają i usprawiedliwiają słowa, klasyfikacje oraz wymianę. Aby odpowiedzieć na to pytanie trzeba cofnąć się aż do XVI wieku. "Do końca XVI wieku podobieństwo było fundamentem, na którym wspierała się wiedza kultury zachodniej. W znaczym stopniu wyznaczało ono sposób objaśniania ~~xxx~~ i interpretacji tekstów: organizowało układy symboli, umożliwiało poznanie rzeczy widzialnych i niewidzialnych, przewodziło sztuce przedstawiania. Świat kręcił się wokół siebie: ziemia powtarzając niebo, twa ze odbijając się w gwiazdach i ziola kryjąc w swych łodygach sekrety słupce człowiekowi. Malarstwo naśladowało przestrzeń. I przedstawienie - czy miało być światem czy ~~nie~~ nauką - zdawało się powtórką: teatr życia czy zwierciadło świata, oto był

tytuł wszystkich języków, jego sposób ogłaszania i formułowania swego prawa do mówienia." 16/ Jednak w zasadzie podobieństwa kryło się spore niebezpieczeństwo: wiedza mogła odnosić się jedynie do rzeczy zdolnych przypominać się wzajemnie. Nie można było nic nowego o d k r y ć. Scholastyka stała się systemem uniemożliwiającym wyczerpywanie zawartości tekstów.

Analizując postać Don Kichota Michel Foucault dostrzega w tym bohaterze " skrupulatnego pielgrzyma, który doszukuje się ~~sta~~ "stacji" w każdej oznace zbieżności", 17. Oto idealny symbol zerwania między epoką, w której słowa i rzeczy odwzorowywały się wzajemnie i nową epistemą, w której język nie przypomina, a przeto nie jednoczy już rzeczy. Zatem Don Kichot czytający świat po to, by dopasować go do książek natyka się na niezgodność znaków i rzeczywistości. Nie potrafisz odcyfrować świata bez pomocy przestarzałego schematu okazuje się przybyszem z minionego stulecia. Bowiem stada, służące i obojętne, które spotyka w swojej wędrówce nie są ~~złudzeniami~~ armiami, damami i zamkami, z które je uważa. "Don Kichot kreśli negatyw renesansowego świata; pismo przestało być prozą świata, podobieństwa i znaki rozwiązały swoje stare przymierze, ~~zbiżność znaków i rzeczy~~ ^{pozostają} ^{użyte} przemieniając się w wizje lub majaki; rzeczy pozostają uporczywie w swej ironicznej identyczności: nie są już tym samym czym są; słowa wypuszczają się na przygodę, bez zawartości." 18/.

W latach klasycznych dokonuje się zatem ostateczny rozwód słów z rzeczami. Nadchodzi wiek XVII, okres baroku i związanych z nim swobodnych gier złudzenia. Zbieżność nie jest już jedyną formą wiedzy, może nawet okazać się błędem. A istniejący język nie podsumowuje już świata. Trzeba go na nowo uporządkować, gdyż słowa i rzeczy rozeszły się. Oto

wypełniający cały XVI i sporą część XVII wieku upływał więc pod znakiem podobieństwa. Natura była wówczas językiem, a język był rzeczą natury. Natura i język schodziły się w jeden tekst, scharmonizowany przez zbieżności według czterech zasadniczych postaci: a/ odpowiedności, b/ rywalizacji, c/ analogii, d/ układu sympatii. Ich wzajemne relacje stanowią o podobieństwie rzeczy do siebie. Bawiem, gdy zaczynamy odczytywać tekst czy też uruchamiamy rozum by pojąć naturę rzeczywistości nasza wiedza nie jest pewna, okazuje się jedynie możliwą interpretacją. Bezpośredni ogląd prawdy dany nam jest jedynie w ramach systemu podobieństw. To chyba w ten sposób rozumieć należy słowa św. Pawła z Tarasu, gdy w Hymnie do miłości spotykamy to słynne stwierdzenie: " Gdy byłem dzieckiem, rozumiałem jako dziecko, myślałem jako dziecko. Lecz gdy stałem się mężem pominąłem , co było dziecinnego. Teraz widzimy przez podobieństwo, niby w zwierciadle, ale na on czas twarzą, w twarz. Teraz poznaję po części, ale na on czas poznam jakom i poznany jest." /Kor.II

Święty Paweł podobnie jak Foucault definiuje pierwszą epistemę wiedzy. Ale zdaje sobie sprawę, że i ona nie dociera do prawdy. Tutaj poznawanie rzeczy to wskazywanie tego, co bliskie i wzajemne. Formę poznania określają zbieżności, a poznaje się jedynie śledząc podobieństwa.

Jak już powiedziałem, gdzieś w połowie XVII wieku rozwój krytyki prowadzi do rozpadu układu podobieństw, co zdaniem Foucaulta wywołuje nową wiedzę. Wiedzę, której przedmiotem nie są już rzeczy lecz porządek określający identyczność i różnicę. Objawia się on przez przedstawienie rzeczywistości w jej całości. Więc Michel Foucault nadaje tej nowej epistemie miano przedstawiania, inaczej mówiąc porządku klasyc nego.

Porządek ten czy też wiedzę charakteryzuje racjonalizm i absolutna spójność. Zakłada on, że natura jest zasadniczo zorganizowana, że rzeczy przystosowane są do tego, by tłumaczyć je i analizować. Uporządkowanie zaś dokonuje się poprzez wskazanie różnic. Sprawdza się to w matematyce i prostej, kartezjańskiej mechanice bytu. Okazuje się to również prawdą w odniesieniu do natur bardziej złożonych, mieszczących się w różnych klasyfikacjach. W ten sposób kształtuje się nowe pole epistemologiczne, w obrębie którego historia naturalna analizuje istnienie, potrzeby bada nauka o bogactwie i teoria pieniądza, słowa zaś porządkuje gramatyka ogólna.

Teoria przedstawiania pozostaje przez cały XVII i XVIII wiek w zgodzie z tematyką językową, z historią naturalną i problematyką bogactwa. ~~W~~ Służą temu, wprowadzone w latach klasycznych, trzy nowe języki dążące do ogarnięcia całej "prozy świata". To wspomniane: gramatyka ogólna, analiza bogactwa i historia naturalna. Myśli się więc o naturze jako o zbiorze faktów klasyfikowalnych lub jako o linearnym ciągu łańcuchu zdarzeń powiązanych wzajemnie ciągiem przyczynowo-
- skutkowym. Wywołuje to w latach klasycznych, bazującą na naiwnym racjonalizmie, swoistą manię klasyfikacyjną. W latach 1775 - 1825 wyrasta jednak druga gałąź wiedzy. Wymieniony trzy formy wiedzy lat poprzednich zastąpione zostają: ~~gramatyka~~ ogólna przez filologię, analiza bogactwa przez ekonomię polityczną, historia naturalna zaś przez biologię. Język dąży teraz do zbadania ukrytych struktur przedmiotów. Nie one same lecz ich szkielet stają się przedmiotem zainteresowania.

I tu wkraczamy w narodziny współczesnej, osadzonej w dziewiętnastowiecznym pozytywizmie i scjentyzmie epistemy.

Klasyczne "wielkie układy przedstawień" i sposobów ~~imzowania~~ ich oczekiwania sprawiły, że władzę nad nimi przejął dyskurs. To znaczy język w swej funkcji przedstawiającej. Język, który nazywa, który łączy i rozłącza rzeczy ukazując je poprzez przezroczystość słów. Dyskurs funkcjonuje w ramach przedstawiania jako jego naczelną zasadą, zapewnia spontaniczne i naturalne rozwinięcie przedstawień obrazowych. Dzieli ciągi bytowe według ich cech różnicujących. Jaki jest porządek dyskursu? Michel Foucault poświęcił mu osobną rozprawę, wykład zatytułowany "L'ordre du discours".

Począwszy już od "Archeologii wiedzy" Foucault wielokrotnie starał się dyskursy zdefiniować. Powiada o nich: "raz jest to ogólna dziedzina wszystkich wypowiedzi, innym razem dająca się wyodrębnić ich grupa, kiedy indziej jeszcze uregulowana praktyka, w których pewna część wypowiedzi funkcjonuje", i dalej: "Co się tyczy słowa dyskurs, którego dotąd używałem i nadużywałem nadając mu bardzo różne znaczenia, zrozumiała stała się teraz jego wieloznaczność. W sensie najogólniejszym i najbardziej chwytliwym oznaczało ono zbiór realizacji ~~zawieszek~~ werbalnych, a zatem przez dyskurs rozumiano w tym wypadku to, co zostało stworzone / ewentualnie wszystko, co zostało stworzone / w zakresie zbioru znaków. Ale rozumiano również przez dyskurs zespół aktów formułowania, serię zdań gramatycznych lub logicznych. Wreszcie - i to właśnie znaczenie zostało w końcu uprzywilejowane / wraz z pierwszym, służącym mu za horyzont/ - dyskurs jest tworzony przez zbiór sekwencji znaków, jeżeli sekwencje te są wypowiedziami, a więc jeżeli można im przypisać szczególny sposób istnienia." ^{19/} Traktując tego rodzaju sekwencję jako formację dyskursywną, w której widzi Foucault zasadę rozproszenia

i rozdziału wypowiedzi definiuje autor "Archeologii wiedzy" ostatecznie dyskurs jako: "zbiór wypowiedzi należących do jednego systemu formacyjnego". I w tym sensie wypowiada się odtąd o dyskursie klinicznym, ekonomicznym, o dyskursie historii naturalnej czy biologii.

Bowiem w istocie opisanie dyskursu jest próbą opisania dziedziny. Powiedzmy tradycyjnie: całej teorii poznania. Michel Foucault stara się ją ogarnąć taką jaką ona była przed dziewiętnasto i dwudziestowieczną eksplozją nauk szczegółowych. Łączne, synchroniczne spojrzenie na myślenie umysłowe autorowi "Historii szaleństwa", że granice nauk tak dalekich nawet jak językoznawstwo, biologia czy ekonomia bynajmniej nie są ostre. Powiada Foucault: "Zadałem sobie pytanie, na czym opierać się może jedność owych wielkich rodzin wypowiedzi, zwyczajowo uznanych za oczywiste i oznaczonych jako medycyna, ekonomia bądź gramatyka /.../. Stąd pomysł opisania owych rozproszeń, dążenia do tego, by uchwycić jakąś regularność pośród elementów, które z całą pewnością nie organizują się ani w progresywnie dedukcyjną konstrukcję, ani w niezmierną księgę, co stopniowo pusze się przez wieki, ani też w dzieło podmiotu zbiorowego."²⁰

Skoro więc dyskurs jest jedyną rzeczywistością możliwą do opisania nie może być nic szerszego odeń czemu on służyć by miał za narzędzie. Trudno powiedzieć gdzie kończy się medycyna a zaczyna biologia, gdzie kończy się nauka o literaturze a zaczyna teoria teatru albo gdzie kończy się estetyka przedstawień zbiorowych a zaczyna psychologia społeczna; można jednak mówić o kształtowaniu się specyficznego dyskursu biologicznego, klinicznego, literackiego, teatralnego lub

psychologicznego. Można też w tych ramach mówić o dyskursie, powieźdy, nastawionym na autobiograficzną, albo formalną analizę składek utworu literackiego i pamiętać, że te dwa dyskursy są równie różne jako przedmioty, jak - dajmy na to - dyskurs literackiej teorii teatru i dyskurs psychologii tłumu w dziewiętnastowiecznym wydaniu. Dyskurs, który konstytuuje się jako dziedzina pozostaje swoim własnym przedmiotem. Inaczej mówiąc nie ma dziedzin naukowych, są jedynie różne sposoby myślenia, które - opisując - poznajemy jako wiedzę. Krócej: dyskurs jest stylem / może: porządkiem / myślenia stanowiącym jedyną rzeczywistość poznawczą. A to znaczy poznawalną i poznającą zarazem. Nie istnieje nic, co by nie było w postaci dyskursu uporządkowane. Ale jednocześnie nie ma takiego dyskursu, który nie może zostać zastąpiony innym.

Dyskurs jest więc już ze swej natury uporządkowany. Sposób zaś jego uporządkowania organizuje całe ludzkie myślenie. W programowym tekście zatytułowanym "L'ordre du discours" Michel Foucault zakłada, że "w każdym społeczeństwie wytwarzanie dyskursów jest zarazem kontrolowane, dobierane, organizowane i rozprowadzane przez pewną ilość procedur, których zadaniem jest poskromienie ich mocy i zażegnanie ukrytych w nich niebezpieczeństw, opanowanie ich przypadkowości, uniknięcie ich ciężaru, ich groźnej materialności" 21/. Foucault wymienia trzy takie procedury obdarzając je wspólnym mianem zasad kontroli. Na pierwszą, mającą charakter zewnętrzny składają się wykluczenia. Dają one do ograniczenia oddziaływania poprzez żądanie władzy. Wykluczać można pewne słowa, tych, którzy reprezentują obłąd oraz stwierdzenia uznane za fałszywe. Drugą procedurą o charakterze wewnętrznym jest zasada ograniczenia. Dają ona do uniknięcia przypadkowości

i zdarzeniowości poprzez komentarz, autorstwo i dyscyplinę. W końcu trzecią zasadę kontroli są reguły przywłaszczania, czyli wprowadzania dyskursów do gry. Składają się na nie rytuały słowne, stowarzyszenia dyskursywne, grupy doktrynalne, nareszcie uzależnienie losów dyskursu od woli społecznej, czyli społeczna własność dyskursu.

Narodziny tej własności, tego uzależnienia dyskursu od społecznych nawyków myślenia, od panującej wiedzy dokonuje się w, tak przez Michela Foucaulta nazwanym okresie przedstawień. To wówczas język stracił tę tajemniczą, trwałość i niezależność od ludzi jaką posiadał jeszcze w czasach Renesansu, kiedy bogactwo odczytywanej mowy wplątywało ją między rzeczy tego świata. W latach klasycznych rozwija się za to wewnętrzna spójnia między teorią przedstawienia i teorią języka. Teorią porządku naturalnego i teorią bogactwa oraz wartości. Czysta nauka o znakach zajmuje miejsce bezpośredniego porządku rzeczywistości znaczących.

Jednak począwszy od XIX wieku ~~rozpoczyna się~~ można zaobserwować swoiste zerwanie, gdzieś u samych podstaw dotychczasowego sposobu poznawania, ⁴ ² ⁴ ³ ¹ wyznaczającej epistemę klasyczną wiedzy. Następują totalne wstrząsy, które całkowicie zmieniają układ myśli klasycznej. Zaczyna się od serii zmian etapowych w łonie ~~na~~ ukształtowanych nauk, które umożliwiają opisanie wyglądu niedostrzegalnych dotychczas faktów pozytywnych. Ale w rezultacie zmienia się gruntownie zarówno sposób bycia rzeczy jak i porządek ich poznawania. Teoria odzwierciedleń / czyli przedstawień: representation/ przestaje pełnić rolę bazy i podstawowego podziału wszystkich porządków. W rezultacie dotychczasowe analizy wymiany i studia nad pieniądzem zostają wyparte przez rozważania nad procesem produkcji. Uprawiane

dotąd analizy organizmu ustępują miejsca badaniom taksonomicznym /biologicznym/. Rodzi się też pojęcie historyczności, które reprezentując istotę rzeczywistości narzuca zupełnie nowe metody jej porządkowania. Myślenie ujęte zostaje w karby następstw czasowych implikujących pozycję postępu i regresu. W tej sytuacji język traci swoją uprzywilejowaną pozycję. Nie jest on już pierwotnym obrazem rzeczy i niezbędnym łącznikiem między poznaniem a bytami.

Epistema współczesna, w ramach której to, co jest przedstawiane gubi swą zasadniczą prawdę leżącą poza przedstawieniem, otóż epistema nasza jak powiada Foucault jest dziedzictwem końca "końca długiego panowania dyskursu". W tym momencie przestaliśmy uznawać klasyczne wywody.

Pole epistemologiczne epoki klasycyzmu rozpadło się w naszych oczach w różnych kierunkach. Nie utożsamia się już ono z ideałem pełnej matematyzacji. Nie rozwija też czystych formalnie analiz następstw i pokrewieństw, skupiając się w coraz większym stopniu na doświadczeniu i obserwacji. Role epistemologiczne epoki po-klasycznej przedstawia się raczej jako przestrzeń "przestrzeń wypełniająca" otwarta na trzy wymiary. W pierwszym sytuują się nauki matematyczno-przyrodnicze. W innym wymiarze grupują się nauki dotyczące języka, życia, produkcji dóbr. Powiada o nich Foucault, iż: "wypływają z uwzględnienia elementów nieciągłych lecz analogicznych, na tyle dobrze, że mogą wskazywać między nimi powiązania przyczynowe i stałe /danej/ struktury."^{22/} Trzeci wymiar to poziom refleksji filozoficznej wyrażającej się poprzez właściwe sobie ontologie, które starają się zdefiniować czynią same w sobie empiryczne fakty życia, pracy i języka.

W "Les mots et les choses" Michel Foucault dogłębniej analizuje ten trójczłonowy schemat, który leży u podstaw współczesnej epistemologii poznawczej. Pierwszym jego członem jest:

A. Matematyka. Z końcem XVIII wieku oddzieliły się czyste dziedziny poznania, które uzyskując tym samym autonomię zaparowały nad całą wiedzą doświadczalną. Ujawniła się to szczególnie wyraźnie w matematyce, której rozwój doprowadził do swoistej formalizacji myślenia o innych obszarach rzeczywistości. Bowiem stworzenie języka formalnego, tej nowej postaci matematycznego a priori, rzutuje na pozytywność języka uznawanego w sobie samym i wpływa na analizę wszelkiej skomplikowości. W ten sposób język zostaje powołany do wyartykułowania się w abstrakcyjnych formach świadomości. Jest to już zarazem jedyna forma artykułowania tego, co samo w sobie nie jest ani mową, ani dyskursem.

Drugim członem omawianego pola epistemologicznego są:

B. Nauki humanistyczne /Nauka o człowieku/. Nauka o człowieku jest zdominowana przez trzy wielkie dziedziny odnoszące się zasadniczo do: 1/ biologii, 2/ ekonomii, 3/ filologii. Biologia jest wykwitem historii naturalnej. Jej powstanie datować trzeba od prac Cuviera i Lamarca. Ekonomia polityczna wynika z odkrycia związku pomiędzy wartością i pracą dokonanego przez Ricardo. Filologia zaś rodzi się wraz z Boppem w momencie uzyskania świadomości historycznego wymiaru języka. "Literatura", powrót egzegezy wywołuje powtórne pojawienie się języka w jego różnorodnym bogactwie, a to ukazanie się wymazuje właśnie skostniały porządek myśli klasycznej. Przegląd pola poznawczego nauk humanistycznych zacząć trzeba od

sz. 1. Wskazywając biologii, składają się na nią trzy wielkie dyscypliny: psychoanaliza, etnologia i historia. I one to rozumiane zgodnie z właściwym biologii ruchem życiowym

?

otwierają nam oryginalne perspektywy docierania do tajemnicy człowieka. BOWIEM trzy postaci: Śmierć, Pragnienie i Prawo przedstawiają formy skończoności. Nietrudno zauważyć, że odpowiadają one: śmierć - etnologii, pragnienie - psychoanalizie, a ~~historia~~ prawo - historii. Powiada Foucault: "Czyż śmierć nie jest tym, poczynając od czego wiedza jest w ogóle możliwa? /.../ Czy pragnienie nie jest tym, co zawiera się stale n i e p o m y ś l a n e /~~przekr.~~ podkr. moje: A.T.K./ w centrum myśli. I to Prawo - Język / zarazem mowa i system mowy/, który psychoanaliza stara się skłonić do mówienia, czyż nie jest on tym od czego wywodzi się wszelkie dalsze od niego znaczenie."^{23/} Nieświadome jest samo swoistą strukturą formalną. Przez trzy postaci, które ją określają cała wiedza odnosi się do skończoności, na której zbudowano człowieka. Natomiast psychoanaliza i etnologia unieważniają samo pojęcie człowieka okazując się obydwie naukami o nieświadomości.

Ad. 2. Ekonomia. W XIX wieku analiza bogactwa odpowiada tym samym zasadniczym układom, co studiowanie samego życia. Ekonomia klasyczna była stosunkiem strukturalnym, odnosiła się do pewnej mathesis, była rodzajem nauki wspólnej wszelkim możliwym porządkom. Wszystek towar przedstawiał pewną pracę i każda praca mogła odpowiadać pewnej ilości towaru; aktywność ludzi i wartość rzeczy porozumiewają się poprzez przeźrocyste elementy przedstawienia. Zatem i wartość przestała teraz być znakiem lecz stała się produktem. Jakkolwiek by teraz nie rozumieć wartości jej pochodzenie wywiedzione zostało z pracy. Więc i bogactwa, zamiast układać się na tablicy ukazującej system odpowiedników wytwarzają się i pomatają w ciągu czasowym. Począwszy od Ricardo praca nie jest już elementem przedstawiającym lecz przyczynowym. Odtąd ekonomia współcze-

sna odwołuje się do potrzeb ukazywanych w ~~skansen~~ psychologii, a także staje się antropologicznym dyskursem na temat naturalnej skończoności człowieka.

Ad. 3. Narodziny filologii ~~przeszłości~~ dokonały się w świadomości zachodniej w dużo dyskretniejszy sposób od zapanowania biologicznej czy ekonomiczno-politycznej epistemy. Trzeba je datować od studiów Boppa nad sanskrytem. Bowiem to w jego pracach analiza językowa stała się bardziej postrzeganiem niż tłumaczeniem, a przeto lingwistyka ustanawia tu siebie jako swój przedmiot badań. Bopp wychodzi bowiem z założenia, że aby słowa mogły komunikować to, co mówią, trzeba je umiejscowić w ^{ew} pełnej ~~przestrzeni~~ całości gramatycznej. Ta całość jest pierwotna wobec słów, a zarazem staje się warunkiem podstawowym i koniecznym ich istnienia. Opuszczając przestrzeń przedstawień słowa sytuują się w kształtującym się systemie języka. Dokonuje się tu więc swoiste przesunięcie, słowa dokonują swoistego skoku w przód poza funkcje reprezentatywne. I wtedy właśnie, gdy ułożony w centra reprezentacyjne język, wyzwala się z nich poprzez podział i wznosi się ponad nie, wtedy gdy słowa odskłaniają swoją systemową funkcję, może ukształtować się nowożytne pojęcie człowieka. Rozumianego jako oś systemotwórcza leżąca u podstaw współczesnej epistemy poznawczej. Ale tutaj też ukazuje się konieczność szeregu wykluczeń społecznych umożliwiających ocalenie tak pojętej ośi. Zobaczymy jeszcze jak w "Historii szaleństwa" Foucault ukazuje jak poprzez obłąd przemawiają dowody skończoności ~~pejnych~~ form, które rozum stara się ignorować.

Nareszcie trzecim członem nowego pola epistemologicznego jest:

6. Filozofia. W ramach dyskursu klasycznego nie można było

postawić pytania o sposób istnienia człowieka wywoływanego przez Gogito. Jednak w wieku XIX refleksja filozoficzna poszukuje nowych dróg dotarcia do tego bytu nie opierając się już na zasadzie przedstawiania lecz na analizie. Poznanie człowieka dokonuje się w ten sam sposób co zgłębienie tajemnic biologii, ekonomii i filologii. Uznany za pod^{stan} wszelkiej pozytywności człowiek staje się tym, począwszy od czego wszelkie poznanie staje się nie tylko względne lecz możliwe do ukształtowania w sobie. Poprzez związki z życiem, z pracą i z językiem człowiek może stać się przedmiotem wiedzy. Jest więc on zarazem przedmiotem do poznania i podmiotem poznającym.

W określonej epoce nie istnieje nigdy więcej niż jedna podstawowa kategoria określająca warunki możliwości poznania. Epistemę wyznaczało kiedyś:

- PODOBIEŃSTWO , potem
- PRZEDSTAWIANIEK ,
dziś jest nią: - NIEŚWIADOMOŚĆ 24/

Zasadą tych fundamentalnych pojęć jest to właśnie by nie być danym świadomości. Ujęcie zasad poznawczych w samoświadome normy wyjaśnia funkcje ale zarazem doprowadza do granic możliwe w zgodzie z porządkiem danego dyskursu, doświadczenia. Narzucenie reguł odsiania gwałtowność konfliktu, odkrycie nieskończoności, w której nie ma miejsca na pragnienia, lecz która cała jest sformalizowana ^{L/} ~~nie~~ uświadamia, że wszystko, zarówno to co jest widoczne jak i to, co pozostaje do odkrycia, zostało już zorganizowane przez nie pomyślane. Otóż ten ukryty porządek dominujący niepomyślenie i nieświadomość norm, reguł i systemów stanowi jedną z charakterystycznych cech dzisiejszego wyczerpywania się sposobu istnienia człowieka w swojej własnej wiedzy.

Idea człowieka przynależy do czasu, gdy język wyzwolił się z przedstawiania. Odkąd krytyka kantowska opisała filozofię jako sposób myślenia o skończoności systemy stopniowo zanikają. Znika także idea człowieka. Głosząc kres jego centralnej pozycji Michel Foucault odwołuje się do koncepcji Nietschego, dla którego również oczekiwana figura Nadczłowieka oznaczała śmierć postaci humanistycznej osoby ludzkiej.

≡

≡

≡

„wiązek znaczącego ze znaczoną jest więzią zadzierzgniętą w ramach poznania między ideą jednej, a drugiej rzeczy. "To poprzez język i w nim jedynie myśl może zostać pomyślana" powiada Foucault, choć właściwy sens, którego zdajemy się oczekiwać staje się dlań "efektem powierzchniowym". 25/ . ~~związkiem~~
~~xx~~ Myśl myśląca / la pensee pensante / ~~xxx~~ jest odbiciem, wirtualnym obrazem myśli pomyślanej / la pensee - pensee/. Czym jest ta myśl myślana? - Myślą poprzedzającą myślenie, które wywodzi się w sztuce, w układzie społecznym, religijnym etc. Ona jest językiem, jest systemem. Język bowiem nie jest przedmiotem, lecz mediacją: tym przez co, poprzez co wyrażamy rzeczy.

Język, a raczej matryca poznawcza zwana epistemą, strukturuje rzeczywistość nadając jej jedyną istotną dla nas realność. Można postrzegać świat w kategoriach podobierstwa, przedstawiania, ślepej lub postępowej historii czy też modelu strukturalnego - ale nie wolno zapominać, że każdy z tych sposobów widzenia jest jedynym realnym faktem. Materia bowiem nabiera sensu tylko o tyle o ile zostaje uporządkowana. W tym sensie Michel Foucault, który obala człowieka i kwestionuje wielkie cięcia historyczne okazuje się filozofem pesymistą, relacjo-

nista i humanista. Poza przyjętymi sposobami nazywania nie ma niczego i nic nie upoważnia nas do tego, by którykolwiek ze sposobów poznawania uznać za bardziej prawdziwy od innego. Nabiera teraz sensu "bon mots" wypowiedziany przez Foucaulta w rozmowie z Paul Veyne. Autor "Historii szaleństwa" ~~ma~~ stwierdzić, że jeśli Heideggera interesowało dno prawdy, a Wittgensteina zajmowało to, co się mówi, gdy wyowiada się prawdę to dla niego pytaniem zasadniczym jest: jak to się dzieje, że prawda jest tak mało prawdziwa. 26/

To wyartykułowane pod koniec życia wyznanie koresponduje w jakiś sposób z założeniem ogłoszonym na początku drogi w "Quinzaine Litteraire". Ambicją Foucaulta było "ukazać, że nasze myślenie, nasze życie, nasz sposób bycia wraz z najbardziej codziennym stylem życia stanowią część tego samego zorganizowanego systemu i są podporządkowane tym samym kategoriom, co świat techniki." 27/ ^{to} Otóż ~~nie~~ zdanie, którego nie wyparł się Foucault nigdy, choć wyszedł daleko poza suponowaną w nim koherencję, ~~zakończony~~ ^{wykłumaczyć może} ~~podstawiając~~ ^{komentatorów} skłonność do uznawania wniesionej przez autora "Słów i Rzeczy" konstrukcji myślowej za strukturalizm czy poststrukturalizm. Rzecz bowiem w tym, że Foucault żadnego modelu ani nie zbudował ani go nigdy nawet nie szukał. System organizujący jego wykłady opiera się na dostrzeżeniu władzy. Władzy porządkowanej przez dyskurs, ~~władzy~~ ^{władzy} zmiennej epistemy nad ~~zjawiskami~~ ^{wiedzą} nad rzeczywistością, a nawet nad prawdą. Tak mało prawdopodobną ^{ej} prawdą, która jest ciągłym przedmiotem dociekań, choć zarazem sprowadza się jedynie do możliwości ~~opisania~~ wyartykułowania dyskursu.

Początek wywodu Michela Foucaulta, wywodu doskonałego od "Maladie mental et personnalite"/1954/ poprzez "Folie et Deraison. Histoire de la folie a l'age classique" /1961/, aż

po "Maladie mental et psychologie" /1962/ i kolejne redakcje "Historii szaleństwa" opiera się na dwóch założeniach wstępnych. Głoszą one, że: "Wszelka refleksja nad ludzką rzeczywistością jest określona historycznie" oraz, że: "szaleństwo, będąc czymś zasadniczo różnym od choroby umysłowej wiąże się ściśle z prawdą."^{28/} W trakcie prac nad "Historią szaleństwa" Foucault w coraz większym stopniu uwalniał się od dogmatu a-priorycznie zakładanej celowości historii. Jego metoda nie ma więc nic wspólnego z materializmem historycznym. Lecz w miejsce rugowanej kategorii postępu Foucault nie ustanawia nowych podstaw teoretycznych. Czerpie natomiast niewątpliwie z Heideggera wówczas, gdy odsłania się jego rozumienie historii jako procesu ukrywania prawdy.]

X

Powiada Pierre Macherey: "Historia szaleństwa nie relacjonuje szaleństwa jako historii czy też szaleństwa w jego odniesieniach do układu historycznego wytwarzanego przez różnorodne doświadczenia. Jest to historia, która przydarzyła się szaleństwu, skoro mu ją przypisano. Historia podejrzana o nieautentyczność ale budząca też nadzieję, że skoro się przydarzyła zdarzyła, może zostać podana w wątpliwość. To zaś mogłoby doprowadzić do odsłonięcia owej pierwotnej prawdy, której nieobecności dowodzi ta właśnie podejrzana historia"^{29/} Zdaniem Machereya, pytaniem, które nasuwa się podczas lektury wielkich tekstów Foucaulta takich jak "Skowa i rzeczy" czy "Historia szaleństwa", sprowadza się do tego by pojąć czy one trzymują ten sam, obnażony przez Foucaulta rozdział między historią a prawdą, rozdział bliski w końcu abstrakcyjnej dystynkcji natury i kultury czy też może w tezach Foucaulta zawarte jest jakieś wyjaśnienie tego problemu.^{30/}]

* * *

* * *

Książką pozornie najmniej teoretyczną, a przecież niewątpliwie najciekawszą i najwięcej mówiącą o nowym sposobie pojmowania dziejów wydaje się "Histoire de la folie". Od razu na wstępie Michel Foucault podkreśla, że mimo zniknięcia pod koniec Średniowiecza trędowatych i wymazania z pamięci leprezorzjów, struktury podziału społeczeństwa i wykluczenia niektórych jego członków poza nawias okazały się niezniszczalne.

W dwa trzy wieki później, powtórzą się, nieraz nawet w tych samych miejscach, uderzająco podobne zabiegi wykluczające. Ale teraz ich celem będą biedni, włóczędzy, przestępcy oraz "szalone głowy". I oni wypełnią miejsca opróżnione przez trędowatych. Układ wykluczeń społecznych okaże się zatem trwalszy od przyczyn izolowania się społeczeństw, gdyż to w nim właśnie dokonuje się duchowe zjednoczenie, a zatem ukonstytuowanie się grupy. Grupa aby zaistnieć musi określić swoje przeciwieństwo. "Statek szalonych" /Stulifkera navis/ stanie się od początku renesansu figurą literacką i plastyczną. Już pod koniec Średniowiecza temat Szalenstwa wyprze dominujący dotąd temat Smierci. I jeden i drugi okazały się jednak tą samą figurą ~~my~~ kontrpunktu dla życia zbiorowego. Zmienia się więc tylko wyraz tego samego w istocie niepokoju. I tu i tam istnieniu przeciwstawiona zostaje nicość. W okresie Renesansu tej nicości nie pojmuje się już jednak w kategoriach ostatecznych i zewnętrznych lecz zostaje ona wywiedziona z wnętrza, jako ciągła i stała forma istnienia.

Zostaną wskazane różne formy szalenstwa. A. Szal przez romantyczne utożsamienie, którego figurą jest Don Kichot. B. Szal nieuzasadnionej próżności, sprowadzający się do

uznawania sobie cech boskich. C. Szal samoudreczenia

przypisywania sobie cech boskich, C. Szal samoudręczenia,
D. Szal ~~szalony~~ beznadziejnej namiętności.

Tak podzielone szaleństwo jawi się jako stała antynomia życia w epoce klasycznej. U Cervantesa i Szekspira szal zajmuje zawsze miejsce szczególne, jest niedyktowalny i nieodwołalny. Szal nie jest formą życia, lecz jego zaprzeczeniem, a jako taki staje się najpełniejszą formą *qui pro quo* dramatycznego. Bowiem szalony bierze fałsz za prawdę, śmierć za życie, mężczyznę za kobietę, zakochanie za Erynie, ofiarę za Minosa. X Figura szaleństwa sprzyja zatem kondensacji dramatycznej, nie wymaga ona bowiem żadnych czynników zewnętrznych, a przyspiesza rozwiązanie. Sprawia bowiem, że w sposób zrozumiały złudzenia zostaną przemienione w prawdę. W ten sposób szaleństwo odnajduje się w ~~zobrazowaniu~~ samym środku struktury dramatycznej, w jej mechanicznym centrum. Szaleństwo jest wielkim złudzeniem działającym w strukturach tragikomicznych literatury preklasycznej.

Poucault ukazuje to na przykładzie "Komedii Aktorów" Scudery'ego. Podwójna gra, w której każdy element zostaje powtórzony odsłania istotę przeistaczania się realnego w wyobrazone, co stanowi właściwy sens dramatyczny szaleństwa. W okresie Renesansu teatr rozwijając swoją prawdę wyobrażeń spotyka się w swojej istocie z szaleństwem. Inaczej mówiąc, niedysponujące wszakże pojęciem sztuki pięknej społeczeństwo, wyrzuca poza swoje granice te elementy fantastyczne, które powracają doń ukryte pod dopuszczanymi formami o karnawalizacyjnej, jakby powiedział Bachtin, proveniencji.

Szaleństwo dopuszczone do głosu w okresie Renesansu, w latach klasycznych zostało uciszone siłą. W tym czasie w paryskim Szpitalu Głównym przetrzymywano około 6000 osób, co stanowiło

około 1% populacji. Zdaniem Foucaulta stwierdzenie, kto winien być izolowany kształtowała wytwarzająca się wówczas, zupełnie nowa *e t y k a p r a c y*. Wariatów traktowano tak samo jak złodziei czy próżniaków. Foucault sądzi, że skłonność do internowania części społeczeństw, była w całej Europie Zachodniej odpowiedzią na natężający się wówczas kryzys ekonomiczny. Obniżka płac, bezrobocie, niedobór środków płatniczych paraliżowały system rządów zarówno w Hiszpanii jak i w Angli.

Tak więc praca i próżniactwo wytyczyły w świecie klasycznym linię podziału odpowiadającą średniowiecznemu wielkiemu wykluczeniu trędowatych. Oweczesne "zamknięcie" zawiera w sobie zarazem metafizykę miasta i politykę religii. Domy zatrzymań stają się w latach klasycznych symbolem tej "policej", która uważała się za cywilny odpowiednik religii, a za swój cel stawiała sobie zbudowanie doskonałego "miasta" /cite/.

^{Bowiem} ~~Właściwie~~ celem zamykania nie było właściwie wykluczenie tej czy innej kategorii ludzi, lecz umożliwiające zorganizowanie społeczeństwa, samo zamykanie. Zamykając szalonych nie odróżniano ich w praktyce od przestępców. Jednak traktowanie szalonych było inne niż obłąkanych. Szalonych /fou/ pokazywano, podczas gdy jako obłąkanych /insense/ traktowano ludzi, którzy popełnili zbrodnie tak straszne, że sądenie ich i popularyzowanie przez to ich wyczynów, mogłoby, zdaniem ośrodków władzy, przynieść więcej zła niż ukrycie przestępcy wraz z jego zbrodnią. Foucault zwraca tu uwagę, że klasycyzm doznawał obawy przed nieludzkością, jakiej nigdy nie znał Renesans.

Tym niemniej zwyczaj pokazywania szalonych w ich odosobnieniu ^{ch} nie zaginał. A w Paryżu czy Londynie zinstytucjonalizował się nawet. Bezrozum /deraison/ kryło się w domach odosobnienia lecz szaleństwo ukazywało się na scenie świata. Szaleństwo

stało się zatem czystym spektaklem. Uważano je bowiem za odsłonięcie tego, co jest zwierzęce w człowieku. Traktowano więc szalonych jak dzikie bestie dziwiąc się ich odporności fizycznej i obserwując, że znoszą oni warunki jakich człowiek przy zdrowych zmysłach nie byłby w stanie wytrzymać. Foucault zwraca uwagę, że przyjdzie taki dzień, gdy ten element zwierzęcości zawarty w szaleństwie będzie traktowany, z perspektywy ewolucjonistycznej, jako oznaka raczej niż istota choroby. W epoce klasycznej przeciwnie odślaniała ona ze szczególną siłą fakt, że szalony nie jest chorym. Wtedy tego okresu byli przekonani, że szaleństwo właściwie przez swoją zwierzęcość ochrania ludzi nim dotkniętych, przed niebezpieczeństwem choroby. Zatem właśnie w zredukowaniu do zwierzęcości szaleństwo odnajduje swoją prawdę, a nawet swoje wyleczenie. Bowiem, gdy szalonego uzna się za zwierzę znika, obraźliwe dla ~~szalonego~~ człowieka stworzonego przez przedstawiającą epistemę, sprowadzenie go do poziomu prymitywnej bestii. I nie chodzi tu o to, by znikły zwierzęce cechy szalonego lecz raczej o to, by człowiek poczuł się pewnie w swojej "ludzkości".

Uświadomienie sobie obecności zwierzęcego pierwiastka u ludzi szalonych wywoływała paniczny wstyd w ramach klasycznej, przedstawiającej epistemy. W tym systemie poznawczym zwierzę nie uczestniczy w naturze. Nie jest elementem jej mądrości ani nawet porządku. Przeciwnie wszystko, co zwierzęce, a więc nieduchowione jest zaprzeczeniem ludzkiego. Inne myślenie stało się możliwe dopiero, gdy wykształci się epistema nieświadomości; w ramach zoologii pozytywnej opartej na ewolucjonistycznych przesłankach. W latach klasycznych to, co zwierzęce przynależało zatem do jakiejś kontr-natury, stanowiło jej zaprzeczenie, gdyż poprzez przyrodzoną, nie gwałtowność naruszało przypisywany jej porządek.

Pierwiastek zwierzęcy utracił swą negatywność w tej samej chwili, w której osadziło się w systemie języka wyrażenie, choćby takie jak użyte przed chwilą "pierwiastek zwierzęcy" i zastąpiło drastycznie wulgarne w swej bezpośredniości określenie zwierzęcia zamieszkującego ludzkie ciało. Ale stało się to dopiero wówczas, gdy filozofia stała się antropologia. To wtedy człowiek odnalazł swoje miejsce w pełni natury i między ~~zakładami~~ determinizmem natury a rozumem człowieka ukonstytuowana została pozytywna forma ewolucji. W każdym razie owo izolowanie zwierzęcych cech szaleństwa wynikało z chęci uniknięcia szoku wywołanego upadkiem człowieka z jednej strony z drugiej zaś płynęło z przeświadczenia o głębszej konieczności ukrycia właściwego, już niekwestionowanego zła ludzkiego jakie wiązało się z niemoralnością, bezrozumnych /deraisnable/.

Nie grają już teraz roli pograniczne przypadki akceptowanego szaleństwa jakim było w czasach instaurowania chrześcijaństwa ważne i uznawane "obłąkanie Krzyża". Teraz uznano po prostu, że podobnie jak śmierć jest końcem życia ludzkiego w perspektywie czasowej tak szaleństwo jest jego końcem od strony gatunkowej, od strony zwierzęcości.

Staje się jasnym dlaczego szok szaleństwa /folie/ mógł być eksponowany, podczas, gdy skandal innych form bezrozumu /deraisnon/ ukrywało się z taką troską. Ten drugi stanowił potencjalnie zaraźliwy przykład grzechu i niemoralności podczas, gdy pierwszy był pouczający. Pokazywał do jakiego sąsiedztwa może doprowadzić człowieka jego upadek. Jeśli dla religijności renesansowej skandalem było uznanie przez człowieka, że może wcielić bóstwo /~~Ex~~ wymieniany w punkcie B. szal nieuzasadnionej próżności/, w epoce klasycznej wcielenie nie jest już obłądem.

Obłądem jest jednak wcielenie człowieka w bydlę.

~~Stwierdzono~~ Zwykła się obecnie dostrzegać w ~~obłąkaniu~~

deterministyczny upadek człowieka, w którym stopniowo traci on wszystkie dostępne mu formy wolności. Michel Foucault wyróżnia dwie postaci ~~obłąkania~~ szaleństwa. Do pierwszej zalicza:

I. Manię i melancholię. Melancholika określa smutek, rozgoryczenie, poszukiwanie samotności, bierność. Umysł melancholika w całości ogarnięty jest przez refleksję. Jego wyobrażenia nie opuszczają go ani w czasie wolnym, ani przy odpoczynku. U maniaka wygląda to inaczej. Fantazja i wyobrażenia tylko okresowo zajęta jest przez ~~zwykłe~~ przypływy ~~umysłu~~ gwałtownych myśli. Tak więc umysł melancholika skupia się na jednym przedmiocie i wyolbrzymia go, ale to wyolbrzymienie dotyczy tylko tematu obsesji. Tymczasem ~~maniak~~ staje maniakalny charakter ~~zaburzenia~~ zniekształca ~~całość~~ wszystkich ~~pojęć~~ i określeń.

Inaczej mówiąc melancholia ma charakter tematyczny i jej trwanie jest ~~niezależne~~ spowodowane obsesją, ~~zaburzenie~~ zaś mania zaś ma charakter czasowy i jej nawroty uzależnione są od ~~zaburzenia~~ czynników zewnętrznych.

Drugi typ obłądzenia wymieniony przez Foucaulta to:

II. Histeria i hipochondria. Patrzy się na nie z dwóch punktów widzenia. Jedni widzą w nich choroby nerwowe, drudzy zaś dostrzegają w nich elementy patologiczne, co umożliwia włączenie ich do wspólnej dziedziny chorób umysłowych pokrewnych ^{owych chorób psychicznych} manii i melancholii. Problematykę ~~kontekstualną~~ ujmowano zatem z trzech punktów widzenia. A mianowicie:

- a/ dynamiki krążenia organicznego i moralnego
- b/ psychologii ciągłości cielesnej
- c/ etyki wrażliwości nerwowej

To, co dotychczas uważano za osłepienie szalonego, staje się teraz aktem nieświadomym. To, co dotąd uważano za

błąd, teraz jawi się jako grzech. To, co kazało dotąd widzieć

w szaleństwie paradoksalne ukazanie niebytu / odpowiednik średniowiecznej figury Śmierci / teraz jawi się jako naturalne udrczenie wywoływane przez moralne zło. Krótko mówiąc zaczyna się chwiać cała pionowa hierarchia, która - od cyklu przyczyn materialnych aż po transcendencję majaczy - określała klasyczną strukturę szaleństwa. Na powierzchni zjawisk zaczyna się kształtować dziedzina umożliwiająca łączne rozpatrywanie tych zjawisk w opozycji do klasycznych kategorii psychologii i moralności. W ten sposób możliwa się staje naukowa psychiatria dziewiętnastego wieku.

Kształtujące się w latach klasycznych leczenie szaleństwa nie polegało nigdy na zbawianiu duszy. Chodziło o to by pomóc całemu indywidualum. Stan jego układu nerwowego był traktowany jako odzwierciedlenie wyobrażeń, które nim zawładnęły. W leczeniu posługiwano się więc takimi środkami jak:

1. Wzmocnienie. Wybuchy szaleństwa traktowano bowiem przede wszystkim jako dowód słabości. Odkryto, że środkiem wzmacniającym organizm jest żelazo i podawano je pacjentom w postaci żelaz ziarnistych drobinek.
2. Oczyszczenie. Szaleństwo uważano też za efekt zanieczyszczenia organizmu, a głównie układu krwionośnego. Dla niektórych lekarzy takich jak np. Moritz Hoffman skutecznym lekarstwem na melancolie zdawała się niewykonalna jeszcze technicznie całościowa transfuzja krwi. Tymczasem podawano zaś środki gorzkie^e, mające zapobiegać przegniwaniu organizmu. Odkrywano także higienę używając mydła i jego pochodnych dla obmycia ciała, a także stosowano ocet.
3. Zatopienie. Ten środek walki z szaleństwem łączy w sobie zdaniem Foucaulta motyw oczyszczenia /oblucji/ i uddpor-

nienia /impregnacji/. Jego praktycznym wyrazem była ogromnie popularna hydroterapia, zakorzeniona jeszcze w metodach różnorodnych kąpielii stosowanych przez kapłanów Asklepiosa w Epidauros.

4. Regulacja ruchów. Szaleństwo definiuje się w latach klasycznych jako nieregularne działanie umysłu^u wywołane nieuporządkowanymi poruszeniami fibrów i idei. Rozumie się je także jako swoiste zatkanie, nieprzenikliwość ciała i ducha, prowadzące do stagnacji humorów^v bezruchu fibrów^{co} objawia~~ją~~ się w ich stężeniu. Wiedzie to do skierowania uwagi szalonego na temat poboczny, który staje się dominującym i odrywa go od wszystkich innych idei.

Leczenie przez poruszenie wynika więc z dążenia do oddania światu umysłu, który oddalił się odeń utkwivszy w bezruchu. Temu też służyły omawiane techniki zatapiania. Kryją się w nich bowiem ślady etycznych, religijnych nieomal ablucji. Kuracja przez poruszenie zawiera w sobie ideę uznającą za objaw zdrowia ~~krzyż~~ powrót do świata, zwrócenie się ku doczesnej mądrości.

Tak więc szaleństwo traktowane teraz razem jako błąd i grzech staje się ~~razem~~^{jednocześnie} formą nieczystości i samotności. Jest całkowicie czyste, gdyż nie ~~przypada~~^{przydarza} mu się nic poza tym, że przedstawia się jako punkt zanikania podmiotowości, której odjęta została cała jej prawda, a zarazem absolutnie nieczyste, gdyż to "nic", które się mu przydarzyło to właśnie ~~niebyt~~^{niebyt}, *którego jest do*

Technika leczenia polegająca z jednej strony na wzmocnieniu organizmu i pobudzeniu go, z drugiej zaś na oczyszczeniu poprzez zatopienie, odpowiada głównym tematom, których treścią jest przywrócenie podmiotowi jego pierwotnej czystości i umożliwienie mu poprzez osiągnięcie czystej subiektywności powrót do świata. Chodzi o to, by unicestwić niebyt, który

wyobcowuje podmiot względem siebie i przez to umożliwić mu otwarcie się na pełnię świata zewnętrznego, na pewną prawdę bytu.

Tak więc kuracja nie podporządkowuje się jedynie obecności prawdy ale zasadzie funkcjonowania. Odkryta zostaje w roku 1771 przez Bienville'a różnica między lekiem fizycznym, a leczeniem moralnym. A to zwiastuje zmierzch epoki klasycznej.

Terapeutyczne cechy muzyki znane były przynajmniej od czasów Renesansu. Muzyka wiedzie do wywoływania wzruszeń. Jednak posługiwanie się nimi nie miało charakteru psychologicznego. Posłużenie się wzruszeniami w walce z demencją, było raczej zwróceniem się ku organicznej jedności duszy i ciała w ich wzajemnym uzależnieniu. Na tej też zasadzie wykorzystywano antytetyczny związek strachu i wściekłości przeciwko złe unotywowanym i lękom melancholicznym, hipochondrycznym, u wszystkich tych, którzy mają temperament limfatyczny.

Jest więc, zdaniem Foucaulta, rzeczą niemożliwą stosowanie w epoce klasycznej rozróżnienia, dla nas oczywistego, między leczeniem fizycznym i leczeniem psychologicznym czy moralnym. Mówiąc jego własnym językiem z okresu "Słów i rzeczy" trzeba by ^{pewnie} powiedzieć, że dystynkcja taka nie mieściła się w ramach "epistemy" klasycznej. Na nie¹zasadzać się zaś będzie "epistema" pozytywistyczna. Zacznie się ona rodzić ¹⁷⁷²wtedy, gdy strach przestanie być traktowany jedynie jako metoda pobudzenia ruchów, lecz jako k a r a. Gdy radość przestanie być pojmowana jako środek umożliwiający rozszerzenie organiczne, lecz jako nagroda. Gdy wściekłość zacznie ~~zacznie~~ być rozumiana nie inaczej, niż jako odpowiedź na upokorzenie. Krótko:

gdy dziewiętnasty wiek wynajdując sławetne "metody moralne" wprowadzi szaleństwo i sposób jego leczenia w układ winy /karygodność/.

Rozróżnienie fizyczności i moralności stało się praktycznym pojęciem medycyny umysłu od chwili, gdy problematyka szaleństwa zaczęła ~~zaczęła~~ być rozpatrywana w kategoriach podmiotu i jego odpowiedzialności. Od tej chwili poczyna organizować się psychologia w oparciu o kryterium kary.

Nie znaczy to oczywiście by w czasach klasycznych nie były stosowane metody ~~kiary~~ psychologiczne. Już wówczas zdawano sobie sprawę z wpływu jaki ma przyjęcie lub odrzucenie zasad etycznych na przebieg procesów organicznych. ^{cz}Trzeba jednak wyraźnie odróżnić techniki, które mają na celu zianę wspólnych jakości ciała i duszy od tych, które zasadzają się na wciągnięciu szaleństwa w dyskurs.

W pierwszym wypadku chodzi bowiem o techniki przenośni rozumiane ^{cy} jako pogryszenie natury na poziomie choroby podczas, gdy w wypadku drugim idzie o techniki języka rozpatrywane ~~zaczęła~~ jako debata rozumu z samym sobą na poziomie szaleństwa. Operuje się więc tutaj w kategoriach prawdy i fałszu.

Można zatem powiedzieć, że leczenie szaleństwa w latach klasycznych miało charakter kuracji uczucia przynależącego zarazem do ciała i do ducha, bądź też zwracało się ku dyskursywnym ruchom rozumu odpowiadającego samemu sobie, pojmując go w kategoriach błędu, podwójnej nieadekwatności języka i obrazu. A to właśnie wyrazić się miało pod postacią obłądu/czy też majaku, złego odczytania - délire/.

Strukturalny ~~zaczęła~~ cykl namiętności i obłądu świata klasycznego powróci w świecie techniki w formie synkopowanej.

W leczeniu szaleństwa rzuca się bowiem w oczy opozycja metod polegających na zwalczaniu choroby, i form zasadzających się na wciąganiu czy też otaczaniu bezrozumu /déraison/. Mogą się one objawiać w trzech zasadniczych figurach.

1. Obudzenie. Przyjawszy, że obłąd jest snem czuwającej osoby trzeba mających wyrwać z tego półśnu, w którym się znaleźli. Ich senne czuwanie zwrócić ku obrazom wywołującym autentyczne czuwanie, w którym w obliczu postrzeganych postaci, zniknie ich sen. Dokonuje się tu, dostrzegane jeszcze przez Kartezjusza podwojenie myślenia. Lekarz ma więc za zadanie niejako wyprowadzić myślenie na zewnątrz. A staje się to poprzez przeciwstawienie szalonemu zewnętrznego Cogito, obcego myśleniu samemu w sobie, które aby dostać się do myślenia musi w nie wtargnąć. Owego wtargnięcia czuwania dokonywano najróżniejszymi sposobami. Dostrzeżono, że czasem wystarczył nawet niespodziewany huk wystrzału aby obłąkany obudził się.

2. Innym sposobem leczenia, jest leczenie wyobraźni przez wyobrażenia. Michel Foucault nazywa je realizacjami teatralnymi. Polega ono na zrealizowaniu w obrazach wyobrażeń obłąkanego i kontynuowaniu dyskursu aż do wywołania kryzysu. Trzeba się w tym celu posłużyć podstępem. Bowiem sztuczne odtworzenie majaku kształtuje realny dystans, który umożliwia choremu odzyskanie wolności. Foucault posługuje się przykładem skutecznego wyleczenia kogoś, kto czuje się potępiony przez grzechy. Trzeba więc sprowadzić anioła, który najpierw złaje chorego, a następnie rozgrzeszy pozbawiając go oparcia w zwiździe i w ten sposób umożliwiając dostrzeżenie otaczającego świata.

3. Powrót do bezpośredniości /naturalności/. /Le retour a l'immediat/. ~~Powrót~~ Leczenie szaleństwa zakłada powrót do tego, co jest bezpośrednio. I to nie tyle w stosunku do życzeń co względem wyobraźni. Trzeba więc ~~moż~~ najpierw niejako uwolnić

szaleństwo, by wprowadzone w zamkniętą przestrzeń o cechach
pozytywnej efektywności zdołało się ono uwolnić od swej dzikiej
wolności; by przyswoiło sobie wymagania natury, które są dlań
prawdą i prawem. ^{Natura} ~~Fateń~~ jako prawo ~~(MAMA)~~ zwalcza gwałtowność
życzeń, natomiast jako prawda redukuje ~~ona~~ kontra-naturę
i wszystkie złudzenia wyobrazonego. Krótko mówiąc bezpośredniość
czy też natura wprowadzone zostają przez moralność.

A to, ów moralny punkt widzenia, umożliwia już uświadomienie
sobie względności szaleństwa. A nawet uznanie, że o tyle o ile
nie wszyscy identyfikujemy się w pełni z obowiązującymi

normami społecznej moralności, o tyle wszyscy jesteśmy obłąkani.

Dostrzegłszy szaleństwo w ramach języka, którym się posługiwaliśmy ^{ujemny}
Freud umożliwił myśli medycznej dialog z obłąkiem. Odtąd rzednio-
tem ~~psychiatry~~ rodzącej się psychiatrii nie jest już psycholo-
gia, lecz właśnie doświadczenie bezrozumu, to doświadczenie,
które współczesna psychologia stara się ukrywać. Koło się za-
mknęło: wszystkie formy bezrozumu, które zajęły na mapie
zła miejsce opuszczone przez trędowatych, i które zostały
odseparowane od społeczeństwa stały się teraz trafem widzialnym,
przynosząc swe ~~gryzące~~ ropiejące rany w bezpośrednie sąsiedztwo
ludzi. Bezrozum staje się na nowo obecny. Ale ^{na ce choroby} ~~przez~~ wyobrażonym
mianem choroby, co daje mu moc terroryzowania.

^{Bowiem to dzięki}
~~Tak~~ ~~staje~~ wyobraźni raczej niż w medycynie bezrozum zbliżył
się do choroby. Świadomość szaleństwa /folie/ i bezrozumu
/deraison/ nie odbiegały od siebie w epoce klasycznej. Ale
strach przed jednym opierał się na drugim.

1° Szaleństwo i wolność. Uważano, że u podstaw szaleństwa
leży życie pełne rozrywek i lenistwa, co wywołuje w bogatych
społeczeństwach objawy załamania nerwowego. Spurzheim twierdzi
nawet, że "Wolność sumienia zawiera więcej niebezpieczeństw

niż władza i dyktat.". Dostrzega się, że Wolność ograniczają układy społeczne / społeczeństwa mieszczańskiego/, których złamanie jest jednoznaczne z szaleństwem. Jednak dla Foucaulta istotnym punktem analizy nie jest krytyka wolności lecz wprowadzone przez Spurzheima pojęcie środowiska nienaturalnego, sprzyjającego, wzmacniającego i zwielokrotniającego psychologiczne mechanizmy szaleństwa.

2^o Szaleństwo, religia i czas. Zdaniem Moehsena religia jest ugodą między człowiekiem i grzechem, człowiekiem i udręką.

3^o Szaleństwo, cywilizacja i wrażliwość. Im bardziej nauka jest abstrakcyjna lub złożona tym liczniejsze są zagrożenia wywoływanego przez nią szaleństwa. Również wrażliwość pobudza szaleństwo. Człowiek przekształcający noc w dzień ~~justitiam~~ doprowadza się do tak szczególnego stanu fizycznego, że jakaś nieoczekiwana zewnętrzna podnieca uczuciowa może go przywieść do szału. Stąd można wskazać zależność między gromem czytelników romansów, a liczebnym rozwojem chorób umysłowych. Zatem szaleństwo w II połowie XVIII wieku tłumaczy się poprzez oddalenie człowieka od siebie samego, od swego świata od wszystkiego co ofiarowuje mu w swej bezpośredniości natura. Szaleństwo zaczęło więc charakteryzować te środowiska, w których zmieniają się ~~związki~~ ^{sk} stosunki ludzi do własnych wrażeń, do czasu, do innych. Szaleństwo nie jest już więc ani sprawą natury, ani kwestią upadku; staje się wyobcowaniem.

Walka podjęta w osiemnastym wieku przeciwko uwięzieniom dotyczyła między innymi faktu mieszania szalonych z normalnymi, nie wkraczała jednak w zasadniczy związek dostrzegany między faktem szaleństwa a koniecznością uwięzienia. Paradoksalnie

szaleństwo okazywało się jedynym uzasadnieniem uwięzienia. Symbolizowało bowiem jego głęboką bezrozumność.

Jak wiadomo w więzieniach epoka klasyczna trzymała wszystkich uznanych za nierobów. A do tej kategorii należeli również szaleni bezrozumni. Jednak w XVIII wieku zaczęło się okazywać, że bieda nie musi być prostą pochodną grzechu. Niedostatek nie jest już faktem moralnym lecz stał się problemem ekonomicznym. Długo przecież niewyobrażano sobie państwa bez ^{nie} biednych. Własność, praca i ubóstwo, aż do początku XIX wieku funkcjonowały jako terminy filozoficzne użyteczne przy poznawaniu i analizie zagadnień bogactwa. Uważano nawet, że biednym będzie naród bez biednych. Dopiero w ekonomii merkantylistycznej ~~nie~~ ^{nie} będący ani producentem ani konsumentem, biedny traci rację bytu. W chwili narodzenia się zaś, potrzebującego rąk do pracy przemysłu, kształtuje się nowy podział narodu. Składa się on z Biedoty i Populacji /element bogactwa/. Pozostają one ze sobą związane. Rozwiązanie najsensowniejsze, polegające na wprowadzeniu populacji biedoty w obieg produkcji okazuje się jednak najrzadsze. Tym niemniej w nim tkwi sekret bogactwa. W użyciu biednych, emigrantów i włóczęgów, i wciągnięciu ich, nawet pod przymusem, w obieg produkcji.

W wieku XVIII przestał być oczywisty społeczny podział na wolnych i uwięzionych. Zostało to ostentacyjnie sformułowane w Deklaracji Praw Człowieka. Jednak nawet ta zmiana nie dotyczyła szalonych. Skoro jednak zaczęto zastanawiać się nad powodem, a nawet słusznością uwięzienia innych, szaleni uzyskali osobny status w więzieniach, a w końcu, by nie mieszać ich z innymi, wydzielono dla nich ^{specjalne} miejsce. We Francji miejscem takim stało się Bicêtre, w którym po zamknięciu szpitala Saint-Lazare umieszczono jedynie szalonych.

Dziewiętnasty wiek otwiera erę azylu dla wariatów. Łączy się ona z nazwiskami Samuela Tuke'a i Scipiona Pinela. Idea Tuke'a zasadzała się na tym by skłonić szalonego aby sam się obiecał pilnować. Pomura wina żywiąca dotąd grzech i bezrozum została przezeń przesunięta; szalony, jako byt ludzki z pochodzenia i obdarzony rozumem, nie jest już winien swego szaleństwa. Jednak szalony właśnie jako szalony, wewnątrz swojej choroby, której już nie jest winien, winien się czuć odpowiedzialnym za zewnętrzne skutki swojej choroby. Winien się czuć odpowiedzialnym i dręczyć się faktem, że jego zachowanie może naruszyć moralność i wzburzyć społeczeństwo. Tuke stworzył więc azyl, w którym wolny gwałt szaleństwa zastąpiony został przez trwogę odpowiedzialności.

Rozwijająca się w ramach stworzonych przez azyle nauka o chorobach umysłowych opiera się na porządku obserwacji i klasyfikacji. Nie ma jednak charakteru dialogu. Nie będzie nim do chwili, gdy psychoanaliza wyklunie ten sposób patrzenia i w miejsce milczącej magii obserwacji i klasyfikacji, podstawi moc języka. Rodzi się w tej chwili coś, co nie ma już charakteru gwałtu, lecz jest a u t o r y t e t e m. Autorytetem lekarza wywodzącym się z faktu, że on nie jest szalony. Można więc dostrzec w miejscach odosobnienia tendencję do odtworzenia postaci wielkiej rodziny z ojcem - patriarchą - autorytetem - lekarzem na czele. W koncepcji Samuela Tuke'a azyl miał stać się miejscem jaknajbardziej ludzkim poprzez to, że kształtowało je jak najmniej społecznych zasad.

Scipionowi Pinelowi natomiast chodziło o zredukowanie form wyobraźniowych, bez naruszania moralnej zawartości religii. Azyl staje się miejscem religijnym bez religii, miejscem czystej moralności, przestrzenią zuniformizowania etycznego. Azyl pojawia się teraz w ciągłości moralności społecznej.

W azylu stworzonym przez Pinela synteza moralna ~~współtworzonej~~ zostaje wywoływana poprzez posłużenie się trzema sposobami.

1/ Pierwszym jest **c i s z a**. Między szaleⁿstwem a rozumem nie ma wspólnego języka. Na język majaczeń odpowiedzieć może tylko brak języka. Bowiem majak nie jest fragmentem dialogu z ~~językiem~~ rozumem, w ogóle nie jest językiem, odsyła on jedynie poprzez u^spienie sumienia do grzechu. 2/ ^{Drugim} sposobem Pinela jest **r o z p o z n a n i e w l u s t r z e**. Porównany z przedmiotem swego majaku szalony rozpoznaje w zwierciadle siebie a zarazem rozpoznaje swoje szaleⁿstwo, które ma towarzyszy, i którego, rozpoznając, wypowiada śmieszna pretensjonalność. Umysł klasyczny oskarża szaleństwo o to, że oślepkę na prawdę. Począwszy od Pinela dostrzega się w nim raczej siłę płynącą z głębi, siłę przekraczającą ~~swój~~ granice *sądu* jednostki, ignorującą wskazania moralne, które się doń odnoszą; siłę dążącą do apoteozowania siebie. W dziewiętnastym wieku pierwotnym modelem szaleństwa jest uznanie się za Boga, podczas, gdy w wiekach poprzednich model ten zasadzał się na odrzuceniu Boga. ~~Trzecią metodą~~ 3/ Trzecią metodą stosowaną przez Pinela jest **c i ą g ł y o s ą d**. Przez omówione gry zwierciadlane szaleństwo zmuszone jest samo się stale osądzać. Ale osąd ten dokonywany jest z zewnątrz. Ani przez sumienie, ani przez rozum, lecz przez niewidzialny, stale zasiadający trybunał. W azylu Pinela wszystko jest tak zorganizowane, by szalony uważał się ciągle za ^{śledzonego,} sądownego i skazywanego. Wszystko to ma prowadzić do uwewnętrznienia instancji sądowej i narodzenia wyrzutów sumienia w umyśle chorego. W konsekwencji Pinel wyrzuca poza nawias azyłu wyobcowanych, opierających się tego rodzaju syntezie moralnej. Również nieposłuszeⁿstwo wynikające z fanatyzmu religijnego, opór przeciwko pracy oraz kradzież - te trzy

grzechy główne społeczeństwa mieszczaⁿskiego, nie mogą zostać usprawiedliwione nawet przez szaleństwo, lecz zasługują na czyste i proste uwięzienie. Zatem powiada Foucault, azył lat pozytywizmu jawi się jako przestrzeń sądowa, gdzie jest się oskarżonym, sądzonym i skazanym. Szaleⁿstwo będzie sądzone w ramach azyłu nawet wówczas, gdy uznajemy je za niewinne poza nim.

W końcu strukturą, czwartą, wspólną zresztą Tukowi i Pinelowi jest 4/ a p o t e o z a p o s t a c i l e k a r z a. Dopiero nowe jego rozumienie pozwala znieść dotychczasową zasadę uwięzienia. I to w ~~już~~ jej ^świetle staje się możliwe obecne rozumienie choroby umysłowej. Lekarz jest autorytetem bowiem nie jako naukowiec, lecz jako gwarancja, zarazem sądowa i moralna. Według Tuke'a pierwszą kwalifikacją lekarza jest niestrudzona wytrwałość. Uważa się, że Tuke i Pinel otworzyli wrota azyłu dla wiedzy medycznej. Lekarz zaś stał się w nim zarazem Ojcem i Sędzią, ~~x~~ Rodziną i Prawem. Jego praktyki były komentowaniem Porządku, Autorytetu i Udręczenia. Pinel rozumiał dobrze, że lekarz lecz^yo tyle, o ile niezależnie od nowych form terapii wprowadza te niezapomniane figury. Lekarz winien przyjąć postawę cudotwórcy /thaumaturga/. Foucault podkreśla tu zabawny związek pomiędzy wzrastającą potrzebą wiary w cuda w miarę rozwoju naukowej wiedzy o chorobach psychicznych.

Struktura szaleństwa u Pinela i Tuke'a odzwierciedla wartości społeczeⁿstwa burżuazyjnego. Związki Rodzina-Dziecko, wokół tematu szacunku rodzicielskiego. Grzech-Kara, wokół tematu natychmiastowego osądu. Szaleⁿstwa-Nieporządku, wokół tematu porządku społecznego i moralnego. Stąd w parze medyk-
-chory, lekarz uzyskuje niemal cudowną władzę leczenia.

Zdaniem

Foucaulta pozytywizm, poczynając od Pinela kończąc zaś na Freudzie, ustanowił wsparty na magicznych zasadach mit obiektywności naukowej.

Praktyka psychiatryczna nie jest wszak niczym innym niż taktyką moralną, współczesną, od końca XVIII wieku, zachowaną w rytach życia, w wąskiej strukturze azylu i odkrytą ~~wzrostem~~ przez mity pozytywizmu. Szaleństwo traktowane było dotąd jako zespół przekonań i mistyfikacji. Teraz szaleństwo nie jest niczym więcej niż szaleństwem. Freud zniósł wszystkie inne struktury azylowe. Zniósł ciszę i obserwację, wymazał rozpoznawanie szaleństwa samego przez się w zwierciadle własnego podobieństwa, uciął zasadę oskarżenia. Rozwinął za to do niezwykłych rozmiarów strukturę lekarza. I lekarz właśnie stał się kluczem psychoanalizy. Jej ostateczną strukturą. Od końca XVIII wieku życie bezrozumne objawia się jedynie w dziełach sztuki. Opierając się, dzięki ich sile temu wielkiemu więzieniu moralnemu stworzonemu przez takich lekarzy jak Tuke czy Pinel.

Zdaniem Michela Foucaulta formy malarstwa Boscha czy Breughela rodziły się z samego świata. Natomiast formy malarstwa Goyi powstają z niczego. Szaleństwo stało się bowiem dla człowieka możliwością puszczania w niepamięć zarówno człowieka jak i świata. Stało się końcem i początkiem wszystkiego. Podobnie w piśmarstwie markiza de Sade objawia się szaleństwo pożądania. "Nie poznasz nic jeżeli nie zaznałeś wszystkiego, a jeżeli jesteś na tyle bojaźliwy by ~~katastroficznie~~ powstrzymać się wobec natury ona wymknie ci się na zawsze". Myśl Sade'a jest zdaniem Foucaulta ironicznym usprawiedliwieniem liryzmu i racjonalizmu, gigantyczną parodią Rousseau. Sprowadza ona do absurdu niccość współczesnej filozofii i tej całej gadaniny o człowieku i naturze. Idzie ona w parze z pomysłami w rodzaju Towarzystwa Przyjaciół Zbrodni czy ^{projektu} Konstytucji dla Szwecji, które, jeżeli ogłosić je z ostrych odniesień do Umowy Społecznej czy Konstytucji projektowanych dla Polski czy Korsyki, ukazują zasadę panowania jednostki poprzez odrzucenie całej wolności

i naturalnej równości. Zastosowanie bezgranicznego prawa do śmierci, wszystkie te społeczeństwa, których jedyną więzią jest odrzucenie wszelkich więzi wydają się zerwaniem wszelkich związków z naturą. Myśl Sade'a jawi się więc jako dokładne zaprzeczenie koncepcji Rousseau. Niccoś bezmyślności, w której zamilkł na zawsze język natury, przerodziła się w gwałtowność natury i przeciw-natury, a to, aż do zniesienia panowania nad sobą. U Sade'a, tak jak u Goyi, bezrozum czuwa w swojej nocy, ale przez to czuwanie bezrozum wiązuje się z nową władzą. Niebýt, którym był ów bezrozum, staje się mocą unicestwienia. Twórczość Sade'a i Goyi dokumentują możliwości świata zachodniego do przekraczania ram swego własnego rozumu, które przybliżyła mu doświadczenie tragiczności a zarazem doznanie dialektyczności. Począwszy od Sade'a i Goyi bezrozum stał się decydującym czynnikiem we wszystkich działach współczesnego świata. To znaczy w tym, co działały te mają w sobie z zabójstwa i przymusu.

Szaleństwo Tasse, melancholia Swifta, majaki Rousseau przynależą do ich dzieł, tak jak te dzieła należały do nich. Był jednak region, gdzie szaleństwo zaprzeczało dziełu. Nie był już dziełem język, który stawał się majaczeniem. Pojawił się więc trudny do rozstrzygnięcia problem, którego świadkami byli - po Lukrecjuszu - Tasso i Swift, pytanie o to czy dane dzieło jest jeszcze dziełem czy już szaleństwem. Szaleństwo pisarza musiało jednak świadczyć o prawdziwości dzieła.

Szaleństwo Nietzschego, Van Gogha czy Artauda'a przynależy do dzieła w zupełnie inny sposób. Ich szaleństwo jest całkowitym zerwaniem dzieła. Dzieło Artauda'a doświadcza w szaleństwie swojej własnej nieobecności. Słowa rzucone przeciw nieobecności języka przeistaczają się w stok nad otchłanią

nieobecności dzieła. Nie znaczy to, że szaleństwo staje się jedynym językiem wspólnym dziełu i współczesnemu światu. To znaczy, że świat doświadcza swej winy poprzez czas owego ukrytego i niewyartykułowanego dzieła.. Szaleństwo staje się ostatnim momentem dzieła - to oddala je od swych granic, bowiem tam gdzie jest dzieło nie może być szaleństwa.

Oto podstępny, nowy triumf szaleństwa: ten świat, który uzurpował sobie prawo do sądzenia szaleństwa jest teraz przez nie w dziełach sztuki sądzony. I nic nie wskazuje na to, że te szaleńcze dzieła go usprawiedliwiają.

*

*

*

Trudno jednoznacznie zaklasyfikować metodę poznawczą ~~zastosowaną~~ wykorzystywaną, czy raczej nazwać rodzaj analizy prowadzonej przez Michela Foucaulta od *Maladie mentale* aż po *L'Histoire de la Sexualité*. Remo Bodei podkreśla słusznie, że: "Foucault umieszcza swoją teorię w równym oddaleniu zarówno od metod dialektycznych jak semiologicznych. Jeśli bowiem dialektyka znakomicie ujawnia konflikty i rozpoznaje sprzeczności, to pomija ona i wyrzuca poza nawias wszelką przypadkowość, skupiając się na pogodzeniu i postępie umysłowym. Natomiast semiologia przeciwnie, odnajduje w dialogu wszelkie otwarte możliwości lecz traci kontakt z tą ważną stroną istnienia jaką jest dostrzeżenie twardości krwawych walk." 31/

Jeśli rozprawy Foucaulta podzielić na dwa nurty: teoretyczny i analityczny, pierwszym przypisując takie oryginalne konstrukty jak: wypowiedzenia, dyskursy i epistemy, w tekstach analitycznych centralnymi zdają się pojęcia: władzy i panowania.

Władze polityczne, które rzutuje na władzę umysłową oraz x
Władze nad społeczeństwem, którego przeciwstawieniem staje
sie panowanie nad sobą.

Ważnym dyskusyjnym jest rzucaniem Foucaulta pod porządkowe
panującej epistemy. Owa matryca poznawcza, jak ją tłumacze,
nie jest jednak konstruktem czysto teoretycznym, lecz ma impli-

katę, zarówno w dziedzinie ekonomii, biologii jak i polityki. Jego
placuje upodobnienia, przedstawiania lub najnoważa: nieswiadomości,
stają się dominującymi stają się elementami wot panowania.

nia władzy. Nic więc dziwnego, że czynniki polityczne stają
się czynnikami instytucji kulturowych, chociaż kulisy jak
opisane antymiejsca wiejskiej i szpitali stają się ukrytymi
epistemy. W obronę uzasadniającej ich władzy wiedzy.

Verto:

Procesowi opisu ewolucyjnych wymian epistemy średniowieczno-
-renesansowej, klasycznej i nowożytnej poświęcony została
większość *wprowadzono* *autoru* *Historii szalenictwa.*
"Historia Szalenictwa" oraz "Słowa i rzeczy". W tym też sensie
to teksty polityczne, czy krypto-polityczne. Koresponden-
cy z działalnoś*ci* Foucaulta. Od jego funkcji reprezentanta
kultury francuskiej w Uppsali, Warszawie i Hamburgu, poprzez
działalność w piśmie "Liberation", w którym spotkał się
z Sartrem i Clovelem. W rozmowie z Gillesem Deleuzem prowadzo-
nej po słynnych wydarzeniach wiosny 1968 roku w Paryżu, Foucault
tak mówił: " Dopiero niedawne rozruchy ukazały intelektualistom,
że szerokie rzesze nie potrzebują ich wiedzy. Masy mają swo-
ją doskonałą wiedzę: jasną, dużo pełniejszą od ich wiedzy
i potrafią też artykułować. Istnieje jednak system władzy,
który odgradza, zabrania, okalecza ich dyskurs i ich wiedzę.
Władza ta nie skupia się jedynie w wyższych urzędach cenzury,
lecz rozprzestrzenia się w głębi całej struktury społecznej.
A intelektualiści stanowią część tego systemu władzy podobnie
jak idee będące czynnikami świadomości i dyskursu również

Przykłady, którym H. Foucault się posługuje: szpital, klinika, więzienie, ze względu na swój mikrosocjologiczny, wieloaspektowy i zawiślejszy charakter, odznaczający się wyjątkowością owego związku między władzą a władzanym. Boiem sprawowanie kontroli nad tymi, którym spotężnienie odrywa lub inaczej: decydowanie o tym, kto nie przestaje społecznym zagrożeniem, się przywołuje władzę opieki, się musi na pewnej zgodzie postępowania przystąpić do: na epistemic, na obowiązki, obowiązki wiedzy, którą władza utrwala sama przez siebie będąc kwarantanną.

Vestor

stanowią część tego systemu. "atem rola intelektualisty nie polega już na tym by wyprzedzać lub pozostawać na uboczu, by wypowiadać milczącą prawdę wszystkim. Jego rola polega raczej na walce przeciwko wszelkim formom władzy wtedy, gdy staje się ona zarazem przedmiotem i narzędziem w porządku wiedzy, prawdy, świadomości i dyskursu." 32/.

Przesunięcie jakie w ostatnich tekstach Foucaulta można obserwować od opisu władz zewnętrznych do postulowania władzy wewnętrznej, od unicestwienia człowieka do poszukiwania siebie czyli prawdy, słowem od polityki ku moralności, wyznacza prawdopodobnie cechy jego metody filozoficznej. Metody, która wyszedłszy od analizy zjawisk kulturowych zaprowadziła go do na wielkie obszary systematyzacji historii nauki, by przyprze- wadzić z powrotem ku życiu. /życiu uformowanemu przez kulturę, stworzonemu przez człowieka. Jak pisał Mario Vegetti: "Moralność bez nakazów nie może się tłumaczyć w ~~istotnych~~ ~~istotnych~~ ~~istotnych~~ kategoriach innych niż ^{cyf} estetyczne, poprzez swoistą stylizację życia, sztukę istnienia." 33/. Przybliża to myśl Foucaulta, tę najnowszą, z zafascynowanej Antykem "Historii Płciowości", do wychodzący^{ej} z zupełnie ~~innych~~ odmiennych przesłane^{ej} koncepcji Etienne Souraiu sformułowanej w "Wiecu z traw. Zarysie moralności na bazie czysto estetycznej.".

I być może to zgubienie człowieka na drogach pozytywistycznej nauki i jego odnajdywanie w ^{sferze} ~~ścisłej~~ aksjologii, stanowi swoiste signum tego nowego, co przygotowuje się dziś do wypowiedzenia.

Przyписы:

1. Por. bibliografia, poz. 1.
2. Por. bibliografia
3. Por. bibliografia
4. Por. Jean-Luc Chalumeau, La pensee en France de Sartre a Foucault, Fernard Nathan, Paris 1974, s. 49, przyp. 2.
5. Maurice Corvez, Le structuralisme antropologique de Michel Foucault, w: idem, Les structuralistes, Aubier-Montaigne, Paris 1969, s. 35-76.
6. Ibidem, s. 76.
7. Jean-Luc Chalumeau, op. cit., s. 49-50.
8. Michel Foucault, Folie et deraison. Histoire de la folie a l'age classique, Le Monde en 10/18, Paris 1964, s. 180.
9. Por. Maurice Corvez, op. cit., s. 76.
10. Michel Foucault, Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines, Gallimard, Paris 1966, s. 398.
11. Ibidem, s. 20
12. Ibidem, s. 29/30
13. Idem, Folie et deraison ..., ed. cit., s. 64.
14. Por. bibliografia, poz. 2.
15. Michel Foucault, Sur archeologie des sciences. "eponse au Cercle d'epistemologie, w: Genealogie des sciences, "Cahiers por l'analyse" 1968 nr 9, p. 20. ...
16. ~~Idem~~ Idem, Les mots et les choses ..., ed. cit., s. 32.
17. Ibidem, s. 60.
18. Ibidem, s. 61.
19. Idem, Archeologia wiedzy, tłum. A. Siemek, Warszawa 1973, s. 37. ...
20. Ibidem, s. 74 ...
21. Idem, L'ordre du discours, Gallimard, Paris 1971, s. 10/11.

22. Idem, Les mots et les choses ..., ed. cit., p. 358.
23. Ibidem, s. 368.
24. Ibidem, s. 373.
25. Maurice Corvez, op. cit., s.71.
26. Paul Veyne, Le dernier Foucault et sa morale, "Critique" -
- Michel Foucault du monde entier, Août-Septembre 1986, nr
471-472, Ed. de Minuit, Paris 1986, s. 940, przyp. 1.
27. Madelaine Chapsal, Rozmowa z Michelem Foucault, "Quinzaine
Litteraire", 16 mai 1966, s. 5. ...
28. Por. Pierre Macherei, Aux sources de "L'Histoire de
la Folie". Une rectification et ses limites, "Critique", ed. cit., x
s. 770-780 ...
29. Ibidem, s. 777. ...
30. Ibidem, s. 773/774.
31. Remo Bodei, Pouvoir, politique et maîtrise de soi, X
"Critique", ed. cit., s. 908.
32. Michel Foucault, Entretien avec Gilles Deleuze,
"L'ARC" nr 49, s. 15. ...
33. Mario Vegetti, Foucault et les Anciens, "Critique",
ed. cit., s. 929.

Bibliografia prac Michela Foucaulta: 1954-1984.

1. Maladie mentale et personnalite, PUF, Paris 1954.
2. Folie et deraison. Histoire de la folie a l'age classique, ~~Seix~~ Flon, Paris 1961.
3. Maladie mental et psychologie, PUF, Paris 1962.
4. L'antropologie de Kant / These complementaire, I^{er} tome: Introduction, II^e tome: Traduction et notes / II^e tome publie par Vrin en 1964/.
5. Naissance de la clinique. Une archeologie du regard medical, PUF, Paris 1963.
6. Raymond Roussel, Gallimard, Paris 1963.
7. Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines, Gallimard, Paris 1966.
8. L'archeologie du savoir, Gallimard, Paris 1969.
9. L'ordre du discours, Gallimard, Paris 1971.
10. Ceci n'est pas une pipe, ~~Montaigne~~ Fata Morgana, Montpellier 1973.
11. Moi, Pierre Riviere, ayant egorge ma mere, ma soeur et mon frere. Un cas de parricide au XIX^e siecle, presente par M. Foucault, Gallimard-~~Seix~~-Julliard, Paris 1973.
12. Surveiller et punir. Naissance de la prison, Gallimard, Paris 1973.
13. La volonte de savoir. Histoire de la sexualite, t.I, Gallimard, Paris 1976.
14. L'usage des plaisirs. Histoire de la sexualite, T.II, Gallimard, Paris 1984.
15. Le souci de soi. Histoire de la sexualite, t.III, Gallimard, Paris 1984.
16. Les aveux de la chaire. Histoire de la sexualite, t.IV - a paraitre
16. Hercoline Babin dite Alexina B., Gallimard, Paris 1978.
17. Les desordres des familles. Lettres de cachet des Archives de la Bastille / presente par A. Farge et. M. Foucault/, Gallimard-Julliard

Articles: /wybór/

- Sur l'archeologie des sciences. Réponse au Cercle d'epistemologie, w: Genealogie des sciences, "Cahiers pour l'analyse" 1968 nr 9, s. 9-4
- Qu'est-ce qu'un auteur ?, Bulletin de la Societe française de Philosophie, 63 R.63, 1969, nr 3, s. 73-95.
- Theatrum philosophicum, "Critique" 1970, nr 282, s. 885-908
- / o Gillesie Deleuzie /
- Ceremonie, theatre et politique au XVII siecle, w: Proceeding of the Fourth Annual Conference of the XVII th Century French Literature, University of Minnesota Press, Minneapolis 1972, s. 22-23.
- Le souci de la verite, "Le Nouvel Observateur" 17.II.1984, nr 1006, s. 74-75, / o Ph. Ariessie /.
- Qu'est-ce que les lumieres? "Magazine litteraire", mai 1984, nr 207, s. 35-39.

Prace o Michelu Foucault:

- Gilles Deleuze, Un nouvel archiviste, Fata Morgana, Scholies 1972.
- Annie Guedez, Foucault, Editions universitaires, Paris 1972.
- Dominique Lecourt, Pour une critique de l'epistemologie /Bachelard, Vanguilheme, Foucault/, François Maspero, Paris 1972.
- ~~Etienne~~ Maurice Corvez, Les structuralistes / les linguistes, Michel Foucault, Levi-Strauss, Lacan, Althausser/, Aubier-Montaigne, Paris 1969.
- Jean-Luc Chalumeau, La pensee en France de Sartre a Foucault, Bernard Nathan, Paris 1974
- Angele Kremer-Marietti, Michele Foucault et l'archeologie du savoir, Seghers Philosophie, Paris 1974.

★ Andrzej Tadeusz Kijowski o Leonie Schillerze ★

teatr

miesięcznik
rok XLII, nr 7 (850)
lipiec 1987

LEON SCHILLER – MÓJ WSPÓŁCZESNY

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Zapytany, co z dzieła Leona Schillera przetrwało do dziś i ma znaczenie dla mnie, dla mojego pokolenia, dla nauk, jakie staram się uprawiać — uswiadomiłem sobie, jak wiele o autorze *Kramu z piosenkami* słyszałem i... jak mało go znam.

Zapamiętana z fotografii potężna postać Leona Schillera to ważny rozdział historii teatru polskiego lat 1908—1954. Może nawet, po partiach poświęconych Wojciechowi Bogusławskiemu, fragment to najważniejszy. Reżysera i teoretyka sztuki scenicznej, redaktora i publicystę, organizatora życia teatralnego i — krótko — dyrektora teatrów,

Tekst referatu wygłoszonego w warszawskiej PWST 15 III 1987 r. na sesji poświęconej Leonowi Schillerowi.

Leona Schillera poznać można studiując zapisy historyczne czy dokonany przez Jerzego Timoszewicza pomnikowy opis jego słynnej inscenizacji *Dziadów*. Można go oglądać w zwierciadle jego własnych wypowiedzi zebranych ostatnio przez Timoszewicza w tomach: *Na progu nowego teatru* i *Droga przez teatr*. Nareszcie obraz Schillera rekonstruować można na podstawie wypowiedzi tych, którzy go znali. Jednak, gdy się to wszystko czyta, trudno wejść w emocjonalny kontakt z tą osobą, która — gdyby zachowała dla nas artystyczne znaczenie — winna móc nadal poruszać nas swoim żywym dziełem. Ani relacje z legendarnych spektakli, ani rozprawy Schillera nie mają jednak dla mnie waloru wечно żywego dzieła o uniwersalnych wartościach.

Możliwość przeczytania znakomitego opisu *Dziadów* pióra Jerzego Timoszewicza pobudziła mnie do refleksji na temat sposobów rekonstrukcji dzieła scenicznego, ale w trakcie lektury daleki byłem od artystycznych wzruszeń. Schillerowskie efekty inscenizacyjne straciły już moc oddziaływania. Podobnie jego teksty stanowią ciekawy dokument epoki. Ale Schiller pisarzem nie był. I choć pisał znakomicie, to postać wyłaniająca się spoza jego wypowiedzi nie ma tyle siły, co portret rysowany we wspomnieniach przekazywanych przez ludzi, którzy go znali. W sumie najwięcej dowiedzieć się można o Schillerze ze wspomnień. Tych zebranych w „schillerowskich” numerach *Pamiętnika Teatralnego*, w tekstach takich jak *Paradoks pedagogiczny* Erwina Axera,

wreszcie usystematyzowanych w fundamentalnej monografii Edwarda Csató.

O monografii osobno. Bo tak się złożyło, że jej — czy raczej postaci jej autora — zawdzięczałem pierwszy kontakt z mitem Leona Schillera. Muszę to powiedzieć. Jeśli Schiller nie był dla mnie nigdy kimś papierowym, jednym z wielkich nieznanych, to wynika to z moich dawnych zetknięć z Edwardem Csató. O tym to panu (los chciał, że zaprzyjaźnionym z rodzicami sąsiedzie i ojcu moich szkolnych kolegów) od dziecka słyszałem, że zajmuje się Schillerem. Więc książka o nim, prędzej zauważona niż przeczytana, stała się dla mnie na długo testamentem, dorobkiem życia, własnością przedwczesnie zmarłego pana w bardzo mocnych okularach. I

Leon Schiller zdawał mi się bardziej tematem niż osobą.

Otóż to, o Leonie Schillerze myślę nadal jak o temacie. Raczej tak jak o dziele niż jako o artyście. Niewiele wiedząc o jego pracach, mnóstwo dowiadywałam się o nim. Postać jego, skojarzona z osobą Csató, stale obecna we wspomnieniach jego uczniów a moich profesorów, takich jak Erwin Axer czy Aleksander Bardini, rosła w mojej świadomości jakby bez pokrycia. Potęga sylwetki, dosadność anegdoty, siła nazwiska wywołującego (na co zwróciła uwagę w swoich wspomnieniach Krystyna Berwińska) nieuchronne skojarzenia z wielkim romantykiem, wszystko to sprawiło, że gdybym się wówczas spytał sam siebie, dlaczego Schiller wielkim był, jedyną sensowną odpowiedzią byłoby gombrowiczowskie: albowiem schillerzyk.

Pytanie o to, kim był naprawdę Leon Schiller, zaczęło kiełkować dopiero wtedy, gdy już dokładnie zrozumiałem, że nie jest on tożsamy z Fryderykiem. A stało się to poprzez poznanie Fryderyka właśnie. Nie ma co ukrywać. Autora *Zbójców* poznałem szybciej i znam go lepiej. Łatwiej stał mi się bliski. Tak, jak bliskim może stać się artysta, pisarz. Poznawany jako podmiot literacki swoich utworów. Czytelny, jak tekst dramatyczny. Zrozumiały, jak filozoficzny wywód. Zaś tajemnica postaci Leona Schillera pozostaje nie rozjaśniona. Jak pytanie o istotę teatru. W postaci i nazwisku twórcy polskiego teatru monumentalnego jest coś symbolicznego. A oddziaływanie jego mitu porównać można z narzucaniem się pojęcia teatru. Odczuwa jego obecność każdy, kto zetknie się z nim lub o jego magii usłyszy. Ale zrozumieć go (teatr w ogóle albo Leona Schillera w szczególności) można o tyle, o ile oczyści się imię z przypadkowych skojarzeń, zewnętrznych efektów, z obcych mu przeżyć. Słyszając wiele o artystycznym geniuszu Leona Schillera, począłem szukać śladów jego talentu. I nadal szukam.

Tak, będzie herezją wypowiedzieć to wśród ludzi teatru, ale ja wiem trochę o Schillerze — człowieku, sporo o ideologu teatru, bardzo dużo o postaci historycznej, nic jednak prawie nie wiem o nim jako o artyście. Więc też o artyście nic więcej nie powiem.

Byłoby truizmem w nieskończoność podkreślać ulotność dzieł scenicznych, niemożliwość weryfikacji ich oceny. I pytać w kółko, czy ta ocena ma charakter estetyczny, czy też należy do sfery realiów. Więc kiedy nad tymi problemami zacząłem się zastanawiać, wtedy dopiero okazało się, że zacząć musiałem od lektury tekstów Leona Schillera. Leona Schillera, tego polskiego propagatora myśli Edwarda Gordona Craiga. Schillera, który w latach 1908—1954 nieustannie ustanawiał sztukę teatru.

Powiedziałem: ustanawiał. A przecież teatr, którego dotychczasowy byt tak gruntownie potępiali Wielcy Reformatorzy, teatr czy też aktorstwo, jest jedną ze starszych zdolności człowieka. Umiejętności, których dziś udziela się słuchaczom Wydziału Aktorskiego PWST: elegancji ruchu, wyrazistości dykcji, ustawienia głosu uczono od dawien dawna

wszystkich tych, którzy mieli pełnić funkcje społeczne; retorykę studiowali dowódcy wojskowi, kapłani, książęta. Dziś znajomość tych reguł okazuje się przydatna generałom, zaocznie studiują je dziennikarze, luki w szkolnym wykształceniu muszą nadrabiać działacze partyjni i związkowi.

W „erze tłumów”, której nadejście prorokował u schyłku zeszłego stulecia Gustaw Le Bon, w erze tłumów, u której progu narodził się Leon Schiller, środki teatralne stały się podstawowymi sposobami komunikacji społecznej. Bowiem przez teatralne środki komunikacji rozumiem takie, które służą jednostce, by zwróciwszy na siebie uwagę oddziaływać na grupę. Problem teatru, tak silnie akcentowany przez autora *Nowego kierunku badań teatrologicznych*, okazał się w dwudziestym wieku zagadnieniem nie tyle już artystycznym, co społecznym. Zaś wielkie wydarzenia sceniczne, organizacyjne czy ideowe, związane z ruchem teatralnym międzywojennej i powojennej jeszcze historii, docierają do mojej świadomości nie tyle na zasadach wiecznie żywego dzieła artystycznego pomagającego mi poznać siebie, lecz na prawach faktów dziejowych dokonywanych przez wybitne osobistości.

Taką właśnie osobistością jawi mi się dziś Leon Schiller. Często kochany, rzadziej popierany, także mienawidzony, a nawet zwalczany — ale zawsze jako Leon Schiller właśnie, a nie jako autor utworów scenicznych, nawet tak ważnych jak *Krzyczcie, Chiny!* czy *Dziady*.

Kiedy śledzę dziś działania i czytam wypowiedzi, nie tylko Leona Schillera, lecz wszystkich programatorów Wielkiej Reformy Teatru, której on był w naszym kraju czołowym przedstawicielem, trudno mi oprzeć się wrażeniu, że słowo teatr, tak namiętnie przez nich używane, miało o wiele szerszy od artystycznego, prawdziwie społeczny wymiar. Że dążąc do teatralizacji sztuki scenicznej, do reteatralizacji teatru, jak to nazywali, w istocie mniej angażowali się w sprawy sztuki, bardziej uczestnicząc w procesie kształtowania się nowoczesnej spektakularyzacji stosunków społeczno-politycznych. Nastali bowiem w momencie gwałtownych przemian cywilizacyjnych, gdy z jednej strony kształtowały się nowe sposoby komunikacji międzyludzkiej, z drugiej zaś strony nabrzmiewał kryzys wartości i autorytetów. Na dodatek zaś pojawili się w momencie, gdy niechęć do kościoła katolickiego, znajdującego się w okresie silnej stagnacji (gdzieś dopiero po II Soborze Watykańskim przełamanej), otóż ta niechęć do Kościoła wiodła do odrzucenia religii — nolens volens — instaurowania wyznań nowych. Przedmiotem kultu, społecznym Bogiem, stała się dla jednych ideologia (rewolucyjna albo narodowa), dla drugich zaś sztuka. Leon Schiller należał, zdaje się, do tych, co ideał rewolucji i ideał sztuki zsyntetyzowali i dojrzeli w posłannictwie artystycznym nową wiarę społeczną.

Była to oczywiście, na co słusznie — w zakończeniu swej monografii zatytułowanym *Schillera utopia i nauki* — zwrócił uwagę Edward Csató, była to

mrzonka. Mrzonka, która sztuce przyznawała pierwszeństwo w reformie życia, a przez to — jak sądzę, odzierała twór artystyczny z tego, co stanowi o jego istocie. Z dystansu, z oddalenia umożliwiającego refleksję nad całością i syntetyczne doznanie. Jednak życie zmieniało się i wraz z nim zmieniała się sztuka. Leon Schiller, który dzieciństwo przeżywał u schyłku la belle époque Franciszka Józefa, który świadomie przeżył dwie wojny światowe, należy chyba do pokolenia, za życia którego dokonała się największa ilość jakościowych przemian w stosunkach międzyludzkich. U progu życia spotkał przebrzmiewającą sztukę powieści i teatru iluzjonistycznego. Gdy umierał, powstała już telewizja i królowało kino. A to są przecież, nie ludźmy się, prawdziwie współczesne formy artystycznego wyrazu. To w spektaklu telewizyjnym i w filmie, w Teatrze Telewizji i w radio pracuje, odnosi sukcesy i zdobywa sławę większość adeptów aktorskiego, reżyserskiego, a także teatrologicznego wydziału naszej szkoły. Choć ani filmowego, ani telewizyjnego, lecz jedynie teatralny przymiotnik ma ona w swojej nazwie.

Leon Schiller uważany jest za artystę. Był nim na pewno. Choć jego dzieła umarły, a ja nic o nim jako o artyście wiedzieć nie mogę. Ale był on przede wszystkim apostołem teatru. Apostołem nowego sposobu komunikowania się jednostek z powiększającymi się, składającymi się z coraz większej liczby świadomych, wykształconych, wrażliwych osób — tłumami. Ten sposób komunikacji, czysto teatralnej, rodzi jednak niebezpieczeństwo. Bowiem teatralnie ukształtowana struktura społeczna może łatwo ulec agitatorom pragnącym podporządkować sobie rzesze. I Schiller pewnie wiedział o tym, skoro tak mocny akcent stawiał na ideologię. Skoro jego teatr, monumentalny w formie, był zawsze zarazem polityczny w treści. Skoro był bardziej ideologiem niż artystą.

Mniejsza o to, czy jego ideologia była słuszna. Miał prawo w nią wierzyć i rozumieć, dlaczego ją wyznawał. A że wyznawał ją szczerze, najlepiej dowodzi, iż dążąc do narzucenia swej wizji całemu społeczeństwu natykał się stale, i to zarówno za czasów sanacji, jak i w latach stalinowskich, na administracyjne przeszkody.

Edward Csató słusznie podkreślił fakt, że na czterdzieści mniej więcej lat spędzonych w teatrze ledwie przez sześć sezonów miał Schiller możliwość realizować, w sposób względnie niezależny, jako kierownik placówki scenicznej, swoje pomysły. Ale też prawdziwe oddziaływanie Schillera nie tylko na przelotnej sławie jego bez wątpienia znakomitych inscenizacji się zasadza.

Schiller należał do tych, którzy odkryli teatr nie tyle jako sztukę, co jako mowę, być może charakterystyczną dla dwudziestego wieku instytucję zbiorowego współżycia. Dzięki jego dążeniom, manifestom współczesnych mu wizjonerów, takich jak uwielbiany Craig, Artaud czy Meyerhold, pojawiła się nowa forma intelektualno-emocjonalna, zwana dziś ludźmi teatru. Stała

się możliwa, tak przez Kazimierza Brauna nazwana, Druga Reforma Teatru, która, w moim przekonaniu, wyprowadziła ostatecznie teatr poza ramy sztuki. Jak powiadam, teatr, jakim go widzę, dziś funkcjonuje poza salą teatralną: na zebraniu, podczas pochodu, w trakcie manifestacji czy nabożeństwa. Nasze życie jest dziś teatralne i jego teatralizację odbija sztuka. Sztuka głównie audiowizualna. Rozprzestrzeniona za pośrednictwem mass mediów. Sztuka reżysera i aktora, których formy wyrazu zmieniają się stale, towarzysząc modyfikującym się sposobom komunikacji międzyludzkiej.

Schiller zdawał sobie z tego sprawę, skoro jeszcze przed wojną, współtworząc Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, zwracał tak baczną uwagę na badania teatrologiczne. Szczególnie akcentując socjologiczne wykształcenie adeptów oraz wprowadzając przedmiot tak nowoczesny, jak, jeszcze jedynie w Niemczech przez Juliusa Baba uprawianą, socjologię teatru. W PIST socjologię i socjologię teatru wykładali profesorowie tej miary, co Stanisław Ossowski oraz Aleksander Hertz.

Kiedy więc spoglądam na dzisiejszy stan teatrologii, kiedy obserwuję, z jakim trudem toruje sobie drogę myśl o systematycznym uprawianiu i nauczaniu teorii teatru, mimo desperacji kilku zapalonych osób, co jeszcze do niedawna toczyły boje o przetrwanie istniejącego w naszej szkole, od kilku lat, Wydziału Wiedzy o Teatrze, wtedy myślę o wszystkich pracach i pomysłach Leona Schillera, które poświęcił on już nie sztuce, lecz sprawie teatru. O projektach instytucji, wydawanych pismach, badaniach historycznych i szkicach metodologicznych, które wymarzył, a które w większości pozostały jedynie projektami.

I cóż za paradoks. Po pracach reżyserskich Leona Schillera pozostało jedynie wspomnienie i mit. Ogień powstania zniszczył tworzone przezeń rozprawy teoretyczne. A to, co istnieje i teatrologii służy, to instytucje założone lub współtworzone przez Leona Schillera wtedy, gdy go od bieżącej działalności artystycznej usuwano. To nasza szkoła, spadkobierczyni przedwojennego PIST-u i kierowana przez Schillera w pierwszych powojennych latach łódzka szkoła teatralna. To Zakład Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN. To *Pamiętnik Teatralny*. To pismo *Teatr*. To wymyślane przezeń serie wydawnicze i projektowane badania.

Zatem, kiedy z piętra artystycznych wzruszeń schodzę na poziom pracy, gdy myślę o programie studiów teatrologicznych, o podręczniku teorii teatru umożliwiającym analizę różnorodnych interakcji międzyludzkich, gdy marzy mi się stworzenie zespołu ludzi pracujących nad zagadnieniami socjologii publiczności i psychologii aktora, wtedy wspominam Leona Schillera. Niezmordowanego twórcę instytucji teatralnych, który sam był instytucją. I wtedy mam wrażenie, że to człowiek współczesny mi i bliski. Bo to, co wokół teatru zastałem, zawdzięczamy jemu. A co dla niego było problemem, z tym i my radzimy sobie z trudem.

Leon Schiller

W stulecie urodzin
1887—1987

pod redakcją
Lidii Kuchtówny i Barbary Lasockiej



Warszawa 1990
Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Leon Schiller — mój współczesny

Zapytany, co z dzieła Leona Schillera przetrwało do dziś i ma znaczenie dla mnie, dla mojego pokolenia, dla nauk, jakie staram się uprawiać — uświadomiłem sobie, jak wiele o autorze *Kramu z piosenkami* słyszałem i... jak mało go znam.

Zapamiętana z fotografii potężna postać Leona Schillera — to ważny rozdział historii teatru polskiego. Można chyba sądzić, że nawet po partiach poświęconych Wojciechowi Bogusławskiemu rozdział to najważniejszy. Reżysera i teoretyka sztuki scenicznej, redaktora i publicystę, organizatora życia teatralnego i — krótko — dyrektora teatrów, Leona Schillera poznać można studiując zapisy historyczne czy dokonany przez Jerzego Timoszewicza pomnikowy opis jego słynnej inscenizacji *Dziadów*. Można go oglądać w zwierciadle jego własnych wypowiedzi zebranych ostatnio przez Timoszewicza w tomach *Na progu nowego teatru* i *Droga przez teatr*. Nareszcie obraz Schillera rekonstruować można na podstawie wypowiedzi tych, którzy go znali. Jednak gdy się to wszystko czyta, trudno wejść w emocjonalny kontakt z tą osobą, która — gdyby zachowała dla nas artystyczne znaczenie — winna móc nadal poruszać nas swoim żywym dziełem. Ani relacje z legendarnych spektakli, ani rozprawy Schillera nie mają jednak dla mnie waloru wiecznie żywego dzieła o uniwersalnych wartościach. Możliwość przeczytania znakomitego opisu *Dziadów* pióra Jerzego Timoszewicza pobudziła mnie do refleksji na temat sposobów rekonstrukcji dzieła scenicznego, ale w trakcie jego lektury daleki byłem od artystycznych wzruszeń. Schillerowskie efekty inscenizacyjne

straciły już moc oddziaływania. Podobnie jego teksty stanowią ciekawy dokument epoki. Ale Schiller pisarzem nie był. I choć pisał znakomicie, to postać wylaniająca się spoza jego wypowiedzi nie ma tyle siły, co portret rysowany we wspomnieniach przekazywanych przez ludzi, którzy go znali. W sumie najwięcej dowiedzieć się można o Schillerze ze wspomnień: tych zebranych w schillerowskich numerach „Pamiętnika Teatralnego”, w tekstach takich jak *Paradoks pedagogiczny* Erwina Axera; wreszcie usystematyzowanych w fundamentalnej monografii Edwarda Csató.

O monografii opowiem osobno. Tak się złożyło, że jej autorowi zawdzięczam pierwszy kontakt z mitem Leona Schillera. Muszę to powiedzieć. Jeśli Schiller nie był dla mnie nigdy kimś papierowym, jednym z wielkich nieznanych, to wynika to z moich dawnych zetknięć z Edwardem Csató. O tym to panu (los chciał, że zaprzyjaźnionym z rodzicami sąsiedzie i ojcu moich szkolnych koleżanek) od dziecka słyszałem, że zajmuje się Schillerem. Więc książka o nim, prędzej zauważona niż przeczytana, stała się dla mnie na długo testamentem, dorobkiem życia, własnością przedwcześnie zmarłego pana w bardzo mocnych okularach. Sam Leon Schiller zdawał mi się bardziej tematem niż osobą.

Otóż to, o Leonie Schillerze myślę nadal jak o temacie. Raczej tak jak o dziele niż jako o artyście. Nie wiele wiedząc o jego pracach, mnóstwo dowiadywałem się o nim. Postać jego skojarzona z osobą Csató stale obecna we wspomnieniach jego uczniów, a moich profesorów, takich jak Erwin Axer czy Aleksander Bardini, rosła w mojej świadomości jakby bez pokrycia. Potęga sylwetki, dosadność anegdoty, siła nazwiska wywołującego (na co zwróciła uwagę w swoich wspomnieniach Krystyna Berwińska) nieuchronne skojarzenia z wielkim romantykiem, wszystko to sprawiło, że gdybym wówczas spytał sam siebie, dlaczego Schiller wielkim był, jedyną sensowną odpowiedzią byłoby Gombrowiczowskie: albowiem schillerzył.

Pytanie o to, kim był naprawdę Leon Schiller, zaczęło kielkować dopiero wtedy, gdy już dokładnie zrozumiałem, że nie jest on tożsamy z Fryderykiem. A stało się to poprzez poznanie Fryderyka właśnie. Nie ma co ukrywać. Autora *Zbójców* pozna-

łem szybciej i znam go lepiej. Łatwiej stał mi się bliski. Tak jak bliski może stać się artysta, pisarz. Poznawany jako podmiot literacki swoich utworów. Czytelny, jak tekst dramatyczny. Zrozumiały, jak filozoficzny wywód. Tajemnica zaś postaci Leona Schillera pozostaje nie rozjaśniona. Jak pytanie o istotę teatru. W postaci i nazwisku twórcy polskiego teatru monumentalnego jest coś symbolicznego. A oddziaływanie jego mitu porównać można z narzucaniem się pojęcia teatru. Odczuwa jego obecność każdy, kto zetknie się z nim lub o jego magii usłyszy. Ale zrozumieć go (teatr w ogóle albo Leona Schillera w szczególności) można o tyle, o ile oczyści się imię z przypadkowych skojarzeń, zewnętrznych efektów, z obcych mu przeżyć. Słyszac wiele o artystycznym geniuszu Leona Schillera począłem szukać śladów jego talentu. I nadal szukam.

Tak, będzie herezją wypowiedzieć to wśród ludzi teatru, ale wiem trochę o Schillerze-człowieku, sporo o ideologu teatru, bardzo dużo o postaci historycznej, nic jednak prawie nie wiem o nim jako o artyście. Więc też o artyście nic więcej nie powiem.

Byłoby truizmem w nieskończoność podkreślać ulotność dzieł scenicznych, niemożliwość weryfikacji ich oceny. I pytać w końcu, czy ta ocena ma charakter estetyczny, czy też należy do sfery realiów. Więc kiedy nad tymi problemami zacząłem się zastanawiać, wtedy dopiero okazało się, że zacząć musiałem od lektury tekstów Leona Schillera, tego polskiego propagatora myśli Edwarda Gordona Craiga, który w latach 1908 - 1954 uparcie uprawiał sztukę teatru.

Powiedziałem: ustanawiał. A przecież teatr, którego dotychczasowy był tak gruntownie potępiali Wielcy Reformatorzy, teatr czy też aktorstwo jest jedną ze starszych zdolności człowieka. Umiejętności, których dziś udziela się słuchaczom Wydziału Aktorskiego PWST: elegancji ruchu, wyrazistości dykcji, ustawienia głosu uczono od dawien dawna wszystkich tych, którzy mieli pełnić funkcje społeczne, retorykę studiowali dowódcy wojskowi, kapłani, księżęta. Dziś znajomość tych reguł okazuje się przydatna generałom, zaocznie studiują ją dziennikarze, luki w szkolnym wykształceniu muszą nadrabiać działacze partyjni i związkowi.

W „erze tłumów”, której nadejście prorokował u schyłku ze-

szłego stulecia Gustaw Le Bon, w erze tłumów, u której proguru narodził się Leon Schiller, środki teatralne stały się podstawowymi sposobami komunikacji społecznej. Bowiem przez teatralne środki komunikacji rozumiem takie, które służą jednostce, by zwróciwszy na siebie uwagę mogła oddziaływać na grupę. Problem teatru tak silnie akcentowany przez autora *Nowego kierunku badań teatrolologicznych* okazał się w dwudziestym wieku zagadnieniem nie tyle już artystycznym, co społecznym. Wielkie wydarzenia sceniczne zaś, organizacyjne czy ideowe, związane z ruchem teatralnym międzywojennej i powojennej jeszcze historii, docierają do mojej świadomości nie tyle na zasadach wiecznie żywego dzieła artystycznego pomagającego mi poznać siebie, lecz na prawach faktów dziejowych dokonywanych przez wybitne osobistości.

Taką właśnie osobistością jawi mi się dziś Leon Schiller. Często kochany, rzadziej popierany, a nawet zwalczany — ale zawsze jako Leon Schiller właśnie, a nie jako autor utworów scenicznych nawet tak ważnych, jak *Krzyżcyk Chiny!* czy *Dziady*.

Kiedy śledzę dziś działania i czytam wypowiedzi nie tylko Leona Schillera, lecz wszystkich programatorów Wielkiej Reformy Teatru, której on był w naszym kraju pierwszym przedstawicielem, trudno mi się oprzeć wrażeniu, że słowo teatr tak namiętnie przez nich używane miało o wiele szerszy od artystycznego, prawdziwie społeczny wymiar. Że dążąc do teatralizacji sztuki scenicznej, do reteatralizacji teatru, jak to nazywali, w istocie mniej angażowali się w sprawy sztuki, bardziej uczestnicząc w procesie kształtowania się nowoczesnej spektakularyzacji stosunków społeczno-politycznych. Nastali bowiem w momencie gwałtownych przemian cywilizacyjnych, gdy z jednej strony formowały się nowe sposoby komunikacji międzyludzkiej, z drugiej zaś strony nabrzmiewał kryzys wartości i autorytetów. Na dodatek zaś pojawili się w momencie, gdy niechęć do Kościoła katolickiego znajdującego się w silnej stagnacji (gdzieś dopiero po II Soborze Watykańskim przełamanej) wiodła do odrzucenia religii i *nolens volens* instaurowania wyznań nowych. Przedmiotem kultu, społecznym bogiem stała się dla jednych ideologia (rewolucyjna albo narodowa), dla drugich zaś sztuka. Leon Schiller należał zdaje się do tych, którzy ideał re-

wolucji i ideał sztuki zsyntetyzowali i dojrzeli w posłannictwie artystycznym nową wiarę społeczną.

Była to oczywiście, na co słusznie w zakończeniu swej monografii zatytułowanym *Schillera utopie i nauki* zwrócił uwagę Edward Csató — mrzonka. Mrzonka, która sztuce przyznawała pierwszeństwo w reformie życia, a przez to, jak sędzę, odzierała twór artystyczny z tego, co stanowi o jego istocie. Z dystansu, z oddalenia umożliwiającego refleksję nad całością i syntetyczne doznanie. Jednak życie zmieniło się i wraz z nim zmieniała się sztuka. Leon Schiller, który dzieciństwo przeżywał u schyłku *la belle époque* Franciszka Józefa, który świadomie przeżył dwie wojny światowe, należy chyba do pokolenia, za życia którego dokonana się największa ilość jakościowych przemian w stosunkach międzyludzkich. U progu życia spotkał przebrzmiewającą sztukę powieści i teatru iluzjonistycznego. Gdy umierał, powstała już telewizja i królowało kino. A to są przecież, nie ludźmy się, prawdziwe współczesne formy artystycznego wyrazu. To w spektaklu telewizyjnym i w filmie, w teatrze telewizji i w radio pracuje, odnosi sukcesy i zdobywa sławę większość adeptów aktorskiego, reżyserskiego, a także teatrologicznego wydziału PWST im. Zelwerowicza. Choć ani „filmowy”, ani „telewizyjny”, lecz jedynie „teatralny” przymiotnik ma ona w swojej nazwie.

Leon Schiller uważany jest za artystę. Był nim na pewno. Choć jego dzieła umarły, a ja nic o nim jako o artyście wiedzieć nie mogę. Ale był on przede wszystkim apostołem teatru. Apostołem nowego sposobu komunikowania się jednostek z powiększającymi się tłumami, składającymi się z coraz większej liczby świadomych, wykształconych, wrażliwych osób. Ten sposób komunikacji czysto teatralnej rodzi jednak niebezpieczeństwo, bowiem teatralnie ukształtowana struktura społeczna może łatwo ulec agitatorom pragnącym podporządkować sobie rzesze. I Schiller pewnie wiedział o tym, skoro tak mocny akcent stawiał na ideologię. Skoro jego teatr monumentalny w formie był zarazem polityczny w treści. Skoro on sam był bardziej ideologiem niż artystą.

Mniejsza o to, czy jego ideologia była słuszna. Miał prawo w nią wierzyć i rozumiem, dlaczego ją wyznawał. A że wyznawał

ją szczerze, najlepiej dowodzi, iż dążąc do narzucenia swej wizji całemu społeczeństwu natykał się stale, i to zarówno za czasów sanacji, jak i w latach stalinowskich, na administracyjne przeszkody.

Edward Csató słusznie podkreślił fakt, że na czterdzieści mniej więcej lat spędzonych w teatrze ledwie przez sześć sezonów miał Schiller możliwość realizować w sposób względnie niezależny, jako kierownik placówki scenicznej, swoje pomysły. Ale też prawdziwe oddziaływanie Schillera nie tylko na przelotnej sławie jego bez wątpienia znakomitych inscenizacji się zasa-
dza.

Schiller należał do tych, którzy odkryli teatr nie tyle jako sztukę, co jako nową, być może charakterystyczną dla dwudziestego wieku instytucję zbiorowego współżycia. Dzięki jego dążeniom, manifestom współczesnych mu wizjonerów takich, jak Craig, Artaud czy Meyerhold, pojawiła się nowa formacja intelektualno-emocjonalna, zwana dziś ludźmi teatru. Stała się możliwa, tak przez Kazimierza Brauna nazwana, Druga Reforma Teatru, która, w moim przekonaniu, wyprowadziła ostatecznie teatr poza ramy sztuki. Jak powiadam, teatr, jakim go widzę dziś, funkcjonuje poza salą teatralną: na zebraniu, podczas pochodu, w trakcie manifestacji czy nabożeństwa. Nasze życie jest dziś teatralne i jego teatralizację odbija sztuka. Sztuka głównie audiowizualna, rozprzestrzeniana za pośrednictwem mass mediów. Sztuka reżysera i aktora, których formy wyrazu zmieniają się stale towarzysząc modyfikującym się sposobom komunikacji międzyludzkiej.

Schiller zdawał sobie z tego sprawę, skoro jeszcze przed wojną współtworząc Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej zwracał tak baczną uwagę na badania teatrologiczne. Szczególnie akcentując socjologiczne wykształcenie adeptów wprowadził przedmiot tak nowoczesny, jak socjologia teatru, którą dotychczas uprawiał jedynie w Niemczech Julius Bab. W PISTcie socjologię i socjologię teatru wykładali profesorowie tej miary, co Stanisław Ossowski i Aleksander Hertz.

Kiedy więc spoglądam na dzisiejszy stan teatrologii, kiedy obserwuję, z jakim trudem toruje sobie drogę myśl o systematycznym uprawianiu i nauczaniu teorii teatru mimo desperacji

kilku zapalonych osób, które jeszcze do niedawna toczyły boje o przetrwanie, istniejącego w naszej szkole od kilku lat przedmiotu „Wiedza o teatrze”, wtedy myślę o wszystkich pracach i pomysłach Leona Schillera, które poświęcił on już nie sztuce, lecz sprawie teatru. O projektach instytucji, wydawanych pismach, badaniach historycznych i szkicach metodologicznych, które wymarzył, a które w większości pozostały jedynie projektami.

I cóż za paradoks. Po pracach reżyserskich Leona Schillera pozostało jedynie wspomnienie i mit. Ogień powstania zniszczył tworzone przezeń rozprawy teoretyczne. A to, co istnieje i teatrolologii służy, to instytucje założone lub współtworzone przez Leona Schillera wtedy, gdy go od bieżącej działalności artystycznej usuwano. To nasza szkoła, spadkobierczyni przedwojennego PISTu, i kierowana przez Schillera w pierwszych powojennych latach łódzka szkoła teatralna. To Zakład Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN. To «Pamiętnik Teatralny». To pismo «Teatr». To wymyślane przez niego serie wydawnicze i projektowane badania.

Zatem kiedy z piętra artystycznych wzruszeń schodzę na poziom pracy, gdy myślę o programie studiów teatrolologicznych, o podręczniku teorii teatru umożliwiającym analizę różnorodnych interakcji międzyludzkich, gdy marzy mi się stworzenie zespołu ludzi pracujących nad zagadnieniami socjologii publiczności i psychologii aktora, wtedy wspominam Leona Schillera. Niezmordowanego twórcę instytucji teatralnych, który sam był instytucją. I wtedy mam wrażenie, że to człowiek mi bliski. Bo to, co wokół teatru zastałem, zawdzięczam jemu. A co dla niego było problemem, z tym i my radzimy sobie z trudem.

Spis treści

Od Redakcji	5
Wstęp (Zbigniew Raszewski)	9

Wśród wspomnień

W setną rocznicę (Bronisław Horowicz)	21
Czuję się dłużnikiem Schillera (Aleksander Bardini)	34
Zebranie u Leona Schillera (Bohdan Korzeniewski)	45
Orzeł jeszcze w koronie (Andrzej Łapicki)	53

Refleksja historyczna

Schillera i Horzycy teorie polskiego teatru monumentalnego (Lidia Kuchtówna)	59
„Sen nocy letniej” Szekspira w inscenizacji Leona Schillera (Krystyna Duniec)	68
Muzyczny teatr Leona Schillera (Małgorzata Komorowska)	91
Rozmyślenia scenografa (Zenobiusz Strzelecki)	125
Współpraca Leona Schillera ze scenografami (Agnieszka Koecher-Hensel)	135
Leon Schiller a kino (Marcin Giżycki)	152
Leon Schiller w Związku Artystów Scen Polskich (Kazimierz Andrzej Wyśiński)	164

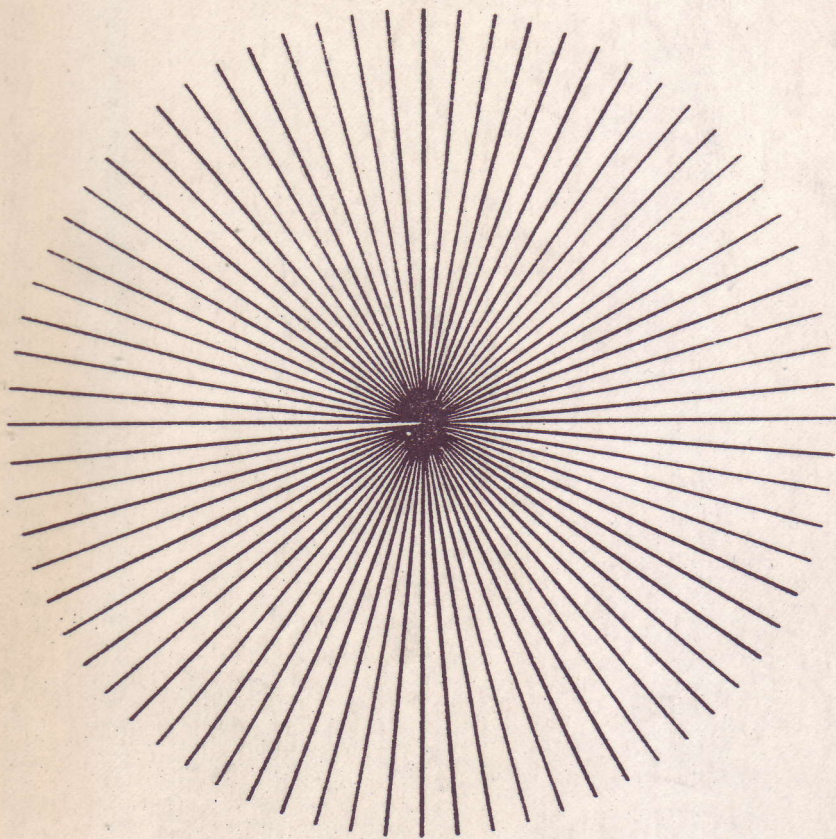
Po wojnie

Ostatnie sezony Leona Schillera (Edward Krasiński)	175
Leon Schiller a «Kuznica» (Maria Napiontkowa)	188
Leon Schiller w «Łodzi Teatralnej» (Tadeusz Sivert)	202
Leon Schiller — pedagog (Barbara Osterloff)	213
Leon Schiller w Sejmie Ustawodawczym (Henryk Izidor Rogacki)	226

Powojenne lata Schillera. Przyczynek do losu artysty (<i>Barbara Lasocka</i>)	241
Leon Schiller — mój współczesny (<i>Andrzej Tadeusz Kijowski</i>)	269
Indeks nazwisk i sztuk (opracowała <i>Jolanta Czubek</i>)	276
Spis ilustracji	287

TWÓRCZY ODBIÓR SZTUKI

pod redakcją
JOLANTY BRACH-ĆZAJNY



UNIWERSYTET WARSZAWSKI FILIA W BIAŁYMSTOKU

TWÓRCZY ODBIÓR SZTUKI

pod redakcją
Jolanty Brach-Czajny



BIAŁYSTOK 1992

SPIS TREŚCI

Wstęp	5
-------------	---

I. KILKA WARIANTÓW TEORII TWÓRCZEGO ODBIORU SZTUKI

Anita SZCZEPAŃSKA – Konkretyzacja dzieła sztuki w koncepcji Romana Ingardena	19
Barbara SMOCZYŃSKA – Koncepcja twórczego odbioru dzieła sztuki w estetyce Monroe C. Beardsleya. Próba rekonstrukcji	43
Zofia ROSIŃSKA – Tożsamość odbiorcy. Psychoanalityczne punkty widzenia	57
Tadeusz KOMENDANT – Odpusty	77
Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI – Uwagi na temat twórczych aspektów odbioru filmu	91
Andrzej Tadeusz KIJOWSKI – Twórczy wkład widza	103
Jolanta BRACH-CZAINA – Odkrywanie – Adaptacja – Ekspresja	111

II. PRAKTYKOWANIE TWÓRCZEGO ODBIORU SZTUKI

Halina BRZOZA – Myślenie z wnętrza <i>Czarnego Kwadratu</i> . Malewicz wobec futuryzmu. Dzisiejsi geometryści (Wiśniewski, Berdyszak) wobec suprematyzmu	131
Dorota SZWARCMAN – Jak słucha kompozytor	165
Jacek SZERSZENOWICZ – Przesłanki interpretacji wykonawczej utworu muzycznego	177
Wojciech SIWAK – Ekspresja twórców i odbiorców w muzyce rockowej	203
Waldemar FYDRYCH – Nie tylko sztuka i nie tylko alternatywa	229
Czesław DZIEKANOWSKI – Psychoanalityczna interpretacja symboli z <i>Kamienia na kamieniu</i> W. Myślińskiego	243

TWÓRCZY WKŁAD WIDZA

Można powiedzieć, że sztuka i teatr są odwiecznie związane z działaniami kulturowymi człowieka. Można też stwierdzić, że historia tych pojęć jest stosunkowo krótka i wiąże się z epoką, która zaczęła się w latach oświecenia, a dziś zdaje się dobiegać kresu; z epoką postępowego optymizmu naukowego i relatywizmu doktrynalnego, słowem z nowożytnością.

Istotnie, pojęcie sztuki pięknej zrobiło prawdziwą karierę gdzieś od połowy XVIII wieku: od Batteux i Baumgartena poczynając, poprzez Kanta, ustalwszy się w koncepcji Schillera. Kryzys wiary w niezmienny porządek rzeczy, uszeregowanych według zasad hierarchii, kryzys, którego szczytowym przejawem były rewolucje społeczne z francuską na czele, ten kryzys fundujący nowożytności zasady: historyzmu, ruchu, postępu, zmienności, a w końcu względności, czyli relatywizmu, każe opierać wartościowanie na podstawowym czynniku nowości. W nowożytnych czasach dobre jest to, co nowe i to, co wprowadzeniu nowości służy.

A co jej służy? Rzecz jasna: twórczość. Tę kategorię długo zarezerwowaną dla czynności boskich, poczęto od siedemnastego stulecia, od prac Sarbiewskiego na temat poetyki poczynając, odnosić do czynności artysty. Sugerować to może pozorną laicyzację pojęcia, skoro artysta w odróżnieniu od stwórcy nie tworzy *ex nihilo*, ale *ex re*. Jednak w gruncie rzeczy owo zaanektowanie przez sztukę pojęcia twórczości było świadectwem resakralizacji domeny artystycznej.

Sztuka piękna, która nie dysponowała osobnym pojęciem dopóty, dopóki nie była ściśle związana z kultem religijnym, odrywając się odeń pozbawiła religię części jej mocy. Formy zaś estetyczne, upominając się o prawo tworzenia, odkryły tęsknotę za metafizyczną prawdą, która usankcjonowałaby ich siłę.

Nie będzie żadnym odkryciem stwierdzenie, że tzw. sztuka piękna zawdzięcza pozycję, jaką uzyskała w czasach nowożytnych osłabieniu znaczenia religii. Że instytucja sztuki: z artystami, estetykami i publicznością, wyrosła w miejscu, gdzie do niedawna niepodzielnie panowała instytucja kościelna: z kapłanami, teologami i wiernymi. Że, inaczej mówiąc, długo obowiązujący wzór religijnej pewności i celowości został w czasach nowych wyparty przez paradygmat estetycznej względności i bezinteresowności. Paradygmat ze sfery sztuki rozszerzający się w XIX i XX wieku również na naukę, politykę, a także na moralność.

Tworzenie czegoś nowego stało się w czasach nowożytnych główną przesłanką określającą wartość człowieka. I w tym momencie artyści, pojmowani jako nosiciele twórczości, okazali się pretendentami do pierwszego miejsca na drabinie społecznej bądź też miano artysty stało się obiektem przetargów. Skoro lepiej dziś tworzyć (nawet nieudolnie) niż naśladować (choćby doskonale), o miano twórcy i przynależne mu honory upominają się wynalazcy i odkrywcy, jak się ich dzisiaj nazywa: twórcy kultury, nauki i techniki.

Tak więc twórczość, odkąd ten walor przestał być zarezerwowany dla Boga, stała się obiektem pożądania coraz szerszych rzesz ludzi. Właściwie nikt ambitny dobrowolnie nie zrezygnuje dziś z miana twórcy.

Przez twórczość rozumie się, zdaniem Tatarkiewicza, albo działalność boską, albo artystyczną, albo wszelką ludzką pracę, w której zawarty jest pierwiastek nowości, włożonej energii umysłowej, w której wykracza się poza prostą recepcję¹. Spór o twórczość okazuje się więc zarazem sporem o miejsce, jakie zajmuje się w procesie komunikacji. (Jeśli przyjąć, że ów schemat wyjaśnia istotę działań kulturowych). Z twórczością łączy się zasadniczo strona nadawcy. Odbiorca jest zaprzeczeniem twórcy. Można to sobie wyobrazić i łatwo rozdzie-

lić rolę, gdy pojedyncza osoba zwraca się do wielu za pośrednictwem kanału otwartego w jedną stronę. Odbiorcą jest wówczas ten, kto nie ma możliwości odpowiedzi, twórcą zaś ów, kto posiadał prawo mówienia. Zwykle prawa udzielane są przez jakąś instytucję, która zastrzega je dla swoich członków czy przedstawicieli. Lecz twórczość pojęta jako własność, jako patent oparty na zbiorze kompetencji podanych regule, na której straży stoi instytucja, tak pojęta twórczość staje się swoim własnym zaprzeczeniem, gdyż miała być ona w istocie wykroczeniem poza ramy wszelkiej reguły, przekroczeniem, nieomal burzeniem. Twórcą jest więc nadawca, ale nadawca, który tworzy nowe systemy komunikacji, który sprzeciwia się, obala chroniącą go instytucję. Tworzenie nowych znaków ma zaś sens o tyle, o ile zostaną one dostrzeżone i zrozumiane przez odbiorcę. Przez odbiorcę, który zwracając uwagę na coś, co zostało wyemitowane, nadaje temu czemuś znaczenie. Zaś odbiorca, nadający sens komunikatowi, staje się współtwórcą rozmowy czy dyskursu.

Pozostaje kwestią, czy sytuacja dialogowa, w której wszyscy uczestnicy rozmowy mają równe prawa, a element twórczości nie jest darem przeniesionym z zewnątrz, lecz wynikiem zdarzenia, czy taka sytuacja zachowuje walor estetyczny. Można ją pewnie określić mianem gry i stwierdzić za Fryderykiem Schillerem, że ów popęd gry rodzi się, gdy „oba pozostałe popędy [popęd zmysłowy, co wywiera przymus fizyczny i popęd formy przymuszający moralnie – przyp. A. T. K.] działają wspólnie, uczyni przypadkowymi zarazem nasze formalne i materialne właściwości, jak również zarazem naszą doskonałość i naszą szczęśliwość; a właśnie dlatego, że jedne i drugie czyni przypadkowymi i że przypadkowość znika wraz z koniecznością, tedy popęd gry znosi również przypadkowość, w nich obu, nadając materii formę, a formie – realność”². Widzimy więc, że konsekwencją wyemancypowania się sztuki pięknej, przejęcia przez artystów weny twórczej jest sprowadzenie stosunków między realnością a moralnością na ziemię i dostrzeżenie ich w opozycji jednostek, która to opozycja rychło przekształca się w relację między jednostkami, a normotwórczym społeczeństwem, stającym się przedmiotem naszej pracy i naszych tęsknot.

Odwzorowaniem sytuacji człowieka grającego (grającego w egzystencję właściwie nieprzerwanie od preromantyzmu poczynając) staje się więc w XIX i XX wieku sytuacja teatralna. Sytuacja, w której teatr nie jest już miejscem spotkania widzów z mityczną prawdą stworzenia, rychło przestaje być miejscem spotkania z prawdą sztuki scenicznej, stając się najprościej miejscem spotkania aktorów z widzami, ich wzajemnej gry i kreacji zbiorowej.

Proces ten nie był natychmiastowy. Można, przyglądając się rozwojowi instytucji teatralnej, która w nowożytnym sensie poczęła się formować około połowy XVIII wieku, obserwować kolejne etapy demokracji czy też entropii mocy tworzenia. Jeszcze Lessing odróżniał czynności twórcze i odbiorcze, sztukę dramatopisarza zaliczając do pierwszej, aktorów zaś do drugiej kategorii. W XIX wieku na miano twórców zasłużą aktorzy, przełom XIX i XX stulecia wyznaczać będą spory między dramaturgią a reżyserią o stosunek tekstu do wizji inscenizacyjnej, by w połowie XX wieku o swoje prawa twórcze upominała się publiczność. Publiczność uznana za integralny składnik teatru staje się bowiem współuczestnikiem kreacji zbiorowej.

Z punktu widzenia historii doktryny teatralnej wymienione etapy mają swoją wagę, jednak w perspektywie zmian światopoglądowych zdają się one jedynie elementami, wręcz koniecznymi konsekwencjami zapanowania paradygmatu estetycznego i związanego z nim procesu laicyzacji pojęcia twórczości. Bowiem gdy uległo ono rozszerzeniu, a metafizyczna prawda wykluczona została z analiz umysłowych, cały konstrukt estetyczny rządzący epoką nowożytną jawić się może jako droga, niepostrzeżenie wyprowadzająca człowieka w świat względności, w którym jednym oparciem jednostki wydają się drudzy. Drudzy, współtworzący nasze życie, nadający sens naszej mowie, drudzy będący publicznością, dla której, we wzajemnym sprzężeniu, gra się i której gry się podziwiał.

Paradygmat teatralnego współtworzenia byłby w takim rozumieniu konsekwencją upadku wzorca estetycznego. Wzorca, którego, gdy jeszcze nie wykształcił się na przełomie epoki oświecenia i preromantyzmu, można było nie dostrzegać, tak jak nie dostrzegał go Jakub Rousseau, gdy w miejsce widowisk estetycznej wersji proponował

wersję najbardziej nam współczesną, nazwalibyśmy ją pewnie: wspólnotową. W roku 1758 w *Liście do pana d'Alamberta o widowiskach* pisał: „Ale nie gódźmy się na ekskluzywne widowisko, przeznaczone dla garstki ludzi, którzy zamykają się smętnie w ciemnej speluncie i trwają, załęknieni i nieruchomi, w ciszy i bezczynności, oglądając tylko ściany, sztylety, żołnierzy, ponure obrazy niewoli i nierówności. Nie, ludy szczęśliwe, nie dla nas takie zabawy! Na pełnym powietrzu, pod gołym niebem powinnyście się gromadzić i rozkoszować poczuciem własnego szczęścia. Niech przyjemności wasze nie będą gnuśne ani możliwe do kupienia za pieniądze, niech nie zatruwa ich nic, co tchnie przymusem, niech będą swobodne i wspaniałe jak wy, niech słońce opromienia wasze niewinne widowiska; lud sam stanie się widowiskiem, i to najgodniejszym z tych, jakie słońce może oświetlić”³.

Rzecz ciekawa. Wtedy gdy rodziło się już pojęcie estetyczności, a z niego wylaniało się dostrzeżenie różnych sztuk pięknych, gdy Lessing rozważał już zupełnie serio problematykę sceniczną, a Diderot, Riccobini i wielu praktyków analizowało sztukę aktorską, ale nigdy nie nazywano jeszcze teatru sztuką samoistną, Jan Jakub Rousseau jednocześnie rozszerza pojęcie teatru, nadając mu zakres i rozumienie bliskie temu, jakim posługują się dwudziestowieczni reformatorzy sceny, a zarazem nie dostrzega w nim żadnych elementów estetycznej umowności. Rousseau widzi teatr kompleksowo. Dostrzega jego przejawy zarówno w przedstawianym konflikcie, jak i w samej działalności aktorskiej, w sposobie aranżacji przestrzeni, a także w postawie publiczności zarówno w trakcie spektaklu, względem teatralnej instytucji, jak i wobec treści wyrażanych w dramacie i ukazywanych na scenie. Jednak posługując się pojęciem teatru w sposób tak prekursorski, Rousseau abstrahuje od kategorii sztuki pięknej, nie przyjmuje paradygmatu estetycznego. Nie ma bowiem co, zdaniem Obywatela genewskiego, budować wyłączonych miejsc, w których publiczność biernie poddawałaby się wpływowi i doznawała zastępczych przeżyć. Przeżycia nie mogą być sztuczne, one są zawsze prawdziwe.

„A co ma być tematem tych widowisk? – pyta Rousseau. – Co się będzie pokazywało na scenie. Właściwie nic. Gdy panuje wolność, na każdym najdrobniejszym zgromadzeniu panuje również radość.

Proszę wbić na środku placu drąg uwieńczony kwiatami, zbierzcie tam lud i będziecie mieli zabawę. Zróbcie jeszcze lepiej: niech widowisko stanowią sami widzowie, niech się staną aktorami, niech każdy siebie ogląda i kocha w innych, aby wszyscy czuli się mocniej złączeni”⁴. Czy takiego zdania nie mógłby wypowiedzieć Grotowski albo Schechner, albo Malina? I czy takie zdania nie wyprowadziły właśnie Grotowskiego poza sferę, którą on sam, zgodnie z dziewiętnastowiecznym uzusem, zgodził się nazwać teatrem?

Paradoks polega na tym, że pojęcie teatru rozumianego jako kreacja zbiorowa wykształciło się w ramach nowożytnego światopoglądu estetycznego. Stale rozumiemy go więc jako zjawisko bezinteresowne i względne, godząc się, że o jego wartościach: „non est disputandum”. Tymczasem środek, o którym pisze Rousseau, twórczość wspólnotowa, którą uprawiają uczestnicy współczesnych nam interakcji, ma zupełnie realne: polityczne, religijne, psychologiczne – właśnie: celowe i konkretne znaczenie.

Twórczość, jaką uprawia się w teatrze dziś, twórczość zbiorowa aktorów i publiczności jest zatem celowa i konkretna. Służy ludziom i stwarza to, co jest im do życia najbardziej potrzebne. Stwarza wspólnotę. Spektakle, i związane z nimi treści artystyczne, nie są ani nigdy nie były jedynym powodem zjawiania się publiczności w teatrze. Teatr ludowy towarzyszył odpustowi, arystokratyczny – uczucie, mieszczański stawał się salonem, alternatywny spełnia się w drodze. Był więc teatr zawsze i pozostał formą organizacji większej liczby ludzi. Usadzał ich, stratyfikował, umożliwiał utrudnione gdzie indziej spotkania, a także izolował od osób, z którymi kontakt był niepożądany. Organizacja widowni bywała hierarchiczna, gdy tak urządzone było społeczeństwo, bywa też demokratyczna o tyle, o ile rzeczywista równość możliwa jest między ludźmi.

Teatr jest nam dzisiaj może wyjątkowo potrzebny. Teatr, czyli instytucja teatralna. Bowiern instytucje opanowały współczesny świat. Jest nas, ludzi, coraz więcej, a między nami coraz mniej miejsca, które różnorodne instytucje zabierają dla siebie. Więc teatr, potraktowany jako instytucja, stanowi poważną szansę tworzenia obszaru społecznej wolności. Gdyż instytucji, dobrze to czy źle, może

się przeciwstawić tylko inna instytucja i wywalczyć tę odrobinę miejsca na spotkanie. Cóż bowiem możemy jako jednostki...?

W tłumie i w pośpiechu mamy szansę spotkać tak niewiele osób, że nawet nie wyobrażamy sobie, jakie wśród ludzi istnieje bogactwo typów i charakterów. Więc kto wie, czy nie doznawszy nigdy szczęścia obcowania z ludźmi odkrywającymi więź wspólnoty, nie umrzemy nie dowiedziawszy się o sobie, jacy jesteśmy naprawdę, my sami. Bo przecież inni ludzie są nam i po to potrzebni, byśmy się mogli poznać sami.

Sztuka sceniczna, która od zarania swych dziejów dążyła, poza wszystkimi innymi opisywanymi tu aspektami, również do tworzenia pięknych obrazów, tak pojęta sztuka sceniczna przerodziła się dziś w kino. W fikcję kina i w prawdę obrazu. A tamte idą swoją drogą. Rozprzestrzenia je telewizja. Zachowuje video. Lecz to, co stricte teatralne, zdaje mi się ciągle społeczne, towarzyskie. Bowiem teatr z pewnością nie jest oderwaną od życia sztuką piękną. Ani jakąś świątynią estetyczną, zdolną coś ludziom narzucić. Od dawna wiadomo, że teatr nie kształci publiczności, lecz jest od niej jak najbardziej zależny. Teatr jest sztuką codzienną, aktualną, gdzie walczą ze sobą rozum i uczucie, emocja i poza. Teatr jest umiejętnością wychodzenia ludzi ku sobie, w dużej mierze opiera się na twórczym wkładzie widzów.

Przypisy

- ¹ Por. Wł. Tatarzkiewicz, *Twórczość: dzieje pojęcia*, w: *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 310.
- ² F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, List XIV, w: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przełożyli Irena Krońska i Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 98.
- ³ J. J. Rousseau, *List do pana d'Alamberta o widowiskach*, w: *Umowa społeczna i inne rozprawy*, przełożyła W. Bieńkowska, Warszawa 1966, s. 482.
- ⁴ Tamże, s. 482, 483.