

Philippe Lacoue-Labarthe

Diderot : paradoks i mimesis

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (75), 183-198

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Prezentacje

Philippe LACOUÉ-LABARTHE¹

Diderot: paradoks i *mimesis*

Kto wypowiada paradoks?

Kto w ogóle wypowiada, może wypowiedzieć paradoks? Kto jest p o d m i o - t e m paradoksu?

Co więcej, kto w tekście przypisywanym Diderotowi – wszak chodzi o słowo składające się na tytuł – wypowiada ów paradoks w *Paradoksie o aktorze*? Nie kto głosi prawo paradoksu, bądź poręcza jego słuszność i prawdziwość, lecz najwyuczajniej: kto jest autorem paradoksu i kto jest zań odpowiedzialny? Kto bierze na siebie odpowiedzialność, bądź może wziąć za słowa: to ja jestem podmiotem tej wypowiedzi, podmiotem paradoksu.

*

Pod koniec Diderotowego tekstu, to znaczy pod koniec d i a l o g u, którym jest *Paradoks o aktorze*, gdy obaj antagoniści, w zasadzie znani nam jedynie pod mianami „Pierwszy” i „Drugi”, bodaj już całkowicie wyczerpali wszystkie swoje argumenty; albo też dokładniej, gdy końca dobiega ich rozmowa, ów zwodniczy popis krasomówczy jawnie zdominowany przez Pierwszego i na jego korzyść obrócony, Drugi rozmówca – który aż do tego momentu nie miał, zdawałoby się, nic lepszego do roboty jak tylko odpowiadać, a w rzeczywistości od samego początku zmuszał Pierwszego do mówienia – otóż ów Drugi rozmówca proponuje sprawdzian. I w rzeczy samej powiada: właśnie przedstawiłeś obszernie t e o r i ę sztuki aktor-

^{1/} Philippe Lacoue-Labarthe (ur. 1940) – jedna z najważniejszych postaci we francuskiej humanistyce. Profesor filozofii i estetyki na Uniwersytecie w Strasburgu. Opublikował m.in. *L'absolu littéraire* (wraz z J.L.-Nancym), 1978; *Le sujet de la philosophie: Typographies I* (1979); *L'imitation des modernes: Typographies II* (1986). Podstawę niniejszego przekładu stanowi rozdział książki *L'imitation des modernes* de Philippe Lacoue-Labarthe, wydanej w roku 1986 przez Wydawnictwa Galilée. Przekład drukujemy za łaskawą zgodą tegoż Wydawnictwa.

Prezentacje

skiej, która urąga zdrowemu rozsądkowi i pod którą, jak sam widzisz, nie sposób się podpisać; chodźmy do t e a t r u i poddajmy ją próbie.

I tak oto dialog w sensie ścisłym zostaje przerwany (podejmowany jest jedynie *in extremis*); adwersarze postanawiają udać się do teatru, my zaś faktycznie przechodzimy do o p o w i a d a n i a.

Oto jak zostaje przedstawiony ów epizod:

Nasi dwaj rozmówcy poszli na przedstawienie, ale nie dostali już miejsca i wrócili do Tuilerii. Przechadzali się pewien czas w milczeniu; zdawali się zapominać, że są razem, każdy rozmawiał sam z sobą, jak gdyby nikogo przy nim nie było, jeden głośno, drugi tak cicho, że go nie można było usłyszeć, wydając tylko co pewien czas oderwane, chociaż wyrażne słowa, z których łatwo można było odgadnąć, że nie uważał się za pobitego.

Mogę zdać sprawę tylko z myśli człowieka mówiącego paradoksy; oto one, niepowiązane ze sobą jak każdy monolog, z którego usunięto przejścia łączące myśli. Mówił:² etc., etc.

I faktycznie następuje przydługie *soliloquium*, zresztą przerywane incydentalnie uwagami narratora, które dość prędko przeradzają się – zgodnie z praktyką, której stosowania od dawna domagał się Diderot – w najprawdziwszy „dialog wewnętrzny”. Ale też dialog wewnętrzny wypowiedziany „na głos”, w następstwie czego zostaje on włączony w całościowy dialog jako jego replika, *mise en abime*, w sposób tak doskonały, że sam Pierwszy ulegnie złudzeniu i będzie mu się wydawało, że „kontynuował dyskusję”, podczas gdy tak naprawdę i stawiał pytania, i na nie odpowiadał, a Drugi wcale nie słuchał, lecz drzemał.

Nie jest to oczywiście zabieg bezinteresowny i nawet gdyby nie był nazbyt nowatorski czy „nowoczesny”, to i tak zasługiwałby na analizę. Ale nie w tym rzecz, nie to skłoniło mnie do przywołania tego epizodu.

Rzeczywisty powód jest następujący (wyłożę to w formie pytania): dlaczego podmiot, który bierze na siebie ciężar opowiadania i w tej właśnie roli prezentuje się w pierwszej osobie, mówi: „Mogę zdać sprawę tylko z myśli człowieka mówiącego paradoksy”? Czyżby tylko dlatego, że – w początkowej sekwencji naracyjnej pojawia się głos neutralny, zakładający jakiś nieosobowy podmiot („z których łatwo można było odgadnąć”) więc tylko dlatego, że właśnie wspomniano, iż Pierwszy wypowiada swe *soliloquium*, czy monologuje „na głos” i że narrator zajmujący pozycję świadka może po usłyszeniu tej wypowiedzi ją odtworzyć? Czy też dlatego, że „ja” narratora przyznaje, iż jest Pierwszym rozmówcą, i tym samym jest w stanie przytaczać jedynie swoje własne myśli i wyrzeka się odtwarzania wypowiedzi kogoś innego, z której tak czy inaczej słyszał jedynie strzępy? Żadną, absolutnie żadną miarą nie możemy tego rozstrzygnąć.

Dopuszczalne są obie wersje: pierwsza – zgodnie z porządkiem prawdo podobieństwa i przyjętej logiki opowiadania; druga – z uwagi na to, że od początku dia-

^{2/} D. Diderot *Paradoks o aktorze i inne utwory*, przekł. i wstęp J. Kott. Warszawa 1958, s. 95-96; dalej w tekście jako P z nr strony.

logu autor, podmiot wypowiadający tekstu (z konieczności pozostający w tle tekstu, podmiot „apokryficzny”, jak powiedziałby Platon, ponieważ chodzi o czysty dialog) nieprzerwanie mnoży wskazówki, których celem jest utożsamienie go z Pierwszym. Albo na odwrót. W każdym razie Pierwszy dwukrotnie przypomina swemu rozmówcy (anonimowemu, mimo iż niekiedy utożsamiano go z d'Alembertem), że jest autorem *Ojca rodziny*; dwukrotnie też po dalsze szczegóły dotyczące „zasad spekulatywnych” swojej estetyki odsyła go do *Salonów*; co więcej, cały czas zachowuje możliwość nazwania siebie własnym imieniem, które faktycznie przywołuje w kontekście anegdoty, w której Sedaine napotkawszy go zwraca się doń mówiąc: „Ach! panie Diderot, jakże jesteś piękny” (P, 54).

Autor – Diderot – okupuje więc dwie pozycje równocześnie (to znaczy w jednym tekście). Dwie pozycje, których pogodzić nie sposób. Jest bowiem Pierwszym, jednym z dwóch z rozmówców. A przynajmniej za takiego się podaje. Równocześnie jednak jest tym, kto otwarcie zajmując pozycję autora czy też głównego podmiotu wypowiedzi dystansuje się, czy też – choćby tylko tytułem gry – może dystansować się względem niego i konstituować go jako postać.

Rozumie się samo przez się, że podwójności pozycji, podwójnego, sprzecznego statusu nie tłumaczy jedynie pęknięcie w porządku przedstawiania. Przecież przejścia od trybu dialogicznego (lub mimetycznego) do trybu narracyjnego (lub diegetycznego – zwykłego bądź mieszanego) nie mają charakteru pretekstu i podmiot wypowiadający się w pierwszym trybie – podmiot, który musi p o j a w i ć s i ę, jak powiedziała by znowu Platon, u k a z a ć s i ę w ten czy inny sposób, zachowując jednak możliwość swobodnego utożsamiania się z jednym z dwóch rozmówców – nie musi pozostawać „o pół kroku z tyłu”, by mieć jednaki dystans do obu antagonistów i ujmować ich w trzeciej osobie. Żaden f o r m a l n y rygor nie narzuca ani nie uzasadnia tego rodzaju gestu. Autor przecież, przechodząc do bezpośredniej wypowiedzi narracyjnej, bez skrępowania i osłonek przyznaje się do swojej tożsamości; wystarczyło od samego początku poprowadzić to opowiadanie w pierwszej osobie: poszliśmy na przedstawienie, ale nie było już miejsc i wróciliśmy do Tuileries etc., etc.

Rzecz zatem nie w przedstawianiu, lecz właśnie w p o w i a d a n i u. Zresztą uzyskany efekt wywołuje zamęt i zamieszanie, ale też – rzecz jasna – inaczej niż wtedy, gdy następuje powrót dialogowego *en abime* w *soliloquium*, powrót doskonale kontrolowany i wirtuozowski, będący wyłącznie efektem konsekwencji (w tym przypadku nie chodzi o sposób na „usankcjonowanie zamętu”).

Gest wtrącenia j a nie oznaczając bynajmniej przywłaszczenia tekstu przez autora bądź władczego odzyskania prawa do jego posiadania, nie będąc bynajmniej efektem „sygnowania”, czyli tego, co przy innej okazji³ nazwałem a u t o - g r a f i ą, reprezentuje moment ujawnienia chwiejnego statusu tekstu (całej książki). Tym samym podważa wysuwaną tezę. Któż więc wypowiada paradoks? Kto przyjmuje odpowiedzialność za jego wypowiedzenie? Podmiot wypowiadający

^{3/} Por. Ph. Lacoue-Labarthe *L'Écho du sujet*, w: *Le Sujet de la philosophie*, Paris 1979.

Prezentacje

– wyłączony, a zarazem włączony; wewnętrzny, a zewnętrzny; sobą będący, a zarazem kimś innym (za każdym więc razem należy zakładać jego inność, stąd nawet w monologu napięcie właściwe dialogowi) – nie zajmuje prawdę mówiąc żadnej pozycji, nie sposób go wyznaczyć: jest niczym, nikim. Chwiejna to i pozbawiona statusu instancja, zwłaszcza że znajduje się poza wypowiedzią, za której realizację odpowiada, a która ostatecznie zostaje wtórnie włączona i podporządkowana temu, czego nie sposób już uważać za akt jej wypowiedzenia. „Apokryptyczność” autora znacznie przekracza w tym wypadku najgorsze obawy Platona.

Można by powiedzieć, że na tym w ogólności polega sam fakt wypowiedzania. Pewnie i tak, ale tym razem nie to jest przedmiotem mojego zainteresowania. Zadam sobie inne pytanie – ma ono węższy zakres i mogłoby przyjąć taką, na przykład, postać: czy ta niemożliwa pozycja podmiotu bądź autora nie wynika aby z tego, co on sam (ale co to znaczy?) rzekomo wypowiada, to znaczy z paradoksu? Czy właściwa paradoksowi logika nie wykracza aby poza siebie samą, nie transponuje się na zawrotną dynamikę wypowiedzania paradoksu w ogóle, pograżając w nim gruntownie, ostatecznie i nieuchronnie wypowiadający go podmiot?

Innymi słowy, czy wypowiedzenie paradoksu, wykraczając poza obszar władzy wypowiedzenia, nie pociąga aby za sobą paradoksu samego wypowiedzania?

*

Czymże wobec tego jest paradoks? I jaka jest jego logika?

Aczkolwiek Diderot, tak jak i cała jego epoka (a już zwłaszcza, co przecie wcale nie dziwi, epoka Rousseau), nadużywa słów, to z pewnością nie od niego, a przynajmniej niebezpośrednio, należałoby w tym przypadku domagać się odpowiedzi. Najczęściej bowiem nawiązuje do utartego, tradycyjnego znaczenia tego terminu, którego dość dobry wzorzec daje, jak wskazał Yvon Béval, *Encyklopedia*:

Wypowiedź na pozór nonsensowna – jako że przecząca utartym poglądom – ale w istocie prawdziwa bądź mogąca przybierać pozory prawdziwości.⁴

Diderot tymczasem chował w zanadru – co bezspornie ustalono w klasycznym komentarzu – inną koncepcją paradoksu. W związku ze *Snem d’Alemberta*, na przykład, gdzie odnajdujemy między innymi właśnie tezę *Paradoksu*, mówi o „szaleństwie” i „niedorzeczności”. Bynajmniej nie tytułem wytłumaczenia, lecz – przeciwnie – po to, by uczynić je znakiem czy indeksem największej filozoficznej głębi, a nawet samej mądrości: „Nie można być już bardziej głębokim czy bardziej szalonym” – powiada. Albo: „To największa niedorzeczność, a zarazem najgłębsza filozofia”. Paradoks zatem to nie tylko pogląd sprzeczny czy zaskakujący (niezwyyczajny i rażący). Zakłada ocieranie się o skrajności, coś w rodzaju „maksymalizacji”, jak to się dzisiaj mówi w logice. Jest to w istocie ruch hiperboliczny, przez który ustala się – bodaj nigdy się nie ustawaiając – równowaga przeciwieństw, przeciwieństw w zasady najskrajniejszych w swej przeciwstawności. Dla

^{4/} Cyt. za Y. Béval *L’Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris 1949.

Lacoue-Labarthe Diderot: paradoks i *mimesis*

tego właśnie formułą paradoksu jest podwojenie superlatywu: im bardziej szalony, tym mądrzejszy; najbardziej zaś szalony okazuje się najmądrzejszy. Paradoks określa się przez niekończącą się wymiennosc bądź hiperboliczną tożsamość przeciwności.

Przy innej okazji – w związku z Hölderlinem, dla którego paradoks (niezależnie od wpływów) wytyczał uprzywilejowany sposób myślenia, zwłaszcza zaś w sferze teorii teatru i tragedii⁵ – zaproponowałem, by tę paradoksalną logikę nazwać, gwo-li wygody, logiką h i p e r b o l o g i c z n ą. Nie ma to być, jak widać, logika zwykłego przeinaczenia, lecz właśnie logika bezdenna [*abyssale*] – taka właśnie, która samą siebie zakłada w swej definicji. I chyba ona właśnie tłumaczy fakt, że nie sposób powstrzymać hiperbolicznej dynamiki, samozawijającego się i spowijającego w sobie ruchu, któremu nie ma końca. Nie może go już zwłaszcza powstrzymać żadna operacja o charakterze dialektycznym mimo osobliwego pokrewieństwa, które łączy go z logiką spekulatywną (nieustanna albo przynajmniej regularna zmiana tego samego, przechodzenie w to, co przeciwne bądź przeciwstawne etc.). To, co hiperboliczne, jest bezustanne, bezkresne. A to oznacza także: nieposiadające rozwiązania.

O jaki wobec tego paradoks chodzi w *Paradoksie o aktorze*? Należy tu w istocie odróżnić dwie rzeczy. Przede wszystkim sama teza *Paradoksu* – teza o rzekomym niezaangażowaniu uczuciowym aktora czy w ogóle artysty – stoi w jaskrawej sprzeczności z tym, co stanowi jeden z najbardziej stałych Diderotowskich tematów, a zwłaszcza z tezą z upodobaniem rozwijaną w drugiej z *Rozmów o synu naturalnym* (kolejnym, obok *Rozważań o poezji dramatycznej*, doniosłym elemencie Diderotowskiej estetyki dramatu), dobrze mianowicie znaną tezą na temat entuzjazmu. Przypomnijmy:

Poeci, aktorzy, muzycy, malarze, pierwszorzędni pieśniarze, wielcy tancerze, czuli kochankowie, prawdziwi dewoci, cała ta przesiąknięta entuzjazmem i namiętnością zgraja żywo odczuwa, a mało myśli.⁶

Paradoks tymczasem poświadcza stanowisko dokładnie odwrotne:

Wielcy poeci, wielcy aktorzy, a może w ogóle wszyscy wielcy imitatorzy natury, obdarzeni bogatą wyobraźnią, wielkim rozumem, słusznym sądem i wytrawnym smakiem, są istotami najmniej czuлыми. (P, 35)

^{5/} Zob. w: *L'imitation des modernes (Typographies II)* rozdziały *La césure du spéculatif* i *Hölderlin et les Grecs*. Ze znanej rozprawy Mortiera *Diderot et l'Allemagne* (Paris 1954), wiadomo w każdym razie, że rękopis *Paradoksu*, zanim został opublikowany we Francji w roku 1820, krążył po Niemczech w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku i przeszedł, co jest prawie pewne, przez ręce Goethego i Schillera. W tej perspektywie nie byłoby zapewne niedorzecznością sądzić, że coś z myśli Diderota mogło w powodzeniem dotrzeć do Hölderlina – choćby za sprawą długiej uwagi Schillera o teatrze w pierwszej części jego eseju *Grâce et dignité* (zob. przekł. Emmanuela Martineau w *Poésie*, 11, s. 17).

^{6/} *Rozmowy o synu naturalnym*, w: Diderot *Oeuvres*, Paris 1951, s. 1252.

Prezentacje

Stąd już tylko krok do wniosku, że paradoks (w *Paradoksie*) sprowadza się do tej właśnie sprzeczności, krok stawiany, jak sądzę, przez większość komentatorów, których wielką troską było, jak się zdaje, rozwiązanie owej sprzeczności i na przykład rekonstruowanie, zgodnie z klasycystycznymi założeniami lektury „organicystycznej” (związanej z homogenicznością i celowością dzieła), „Diderotowskiej estetyki bez paradoksu”.

Nie utrzymuję bynajmniej, że taki problem nie istnieje, ani nawet, że tego rodzaju lektura jest całkiem wykluczona. Pragnę jednak stwierdzić, że pozostaje jeszcze sama teza *Paradoksu*. Mianowicie paradoks.

Na czym tedy polega paradoksalność paradoksu w *Paradoksie*? Czy na tym, że podważając stary mit opowiadający o utożsamianiu się aktora z graną postacią obala – rozpowszechniony także wśród samych aktorów (na szczęście nie wszystkich) – pogląd na temat aktorstwa? A może właśnie przede wszystkim na tym, że – co ważniejsze – podlega tej hiperbologii, którą właśnie próbowałem opisać? Odpowiedź wymaga namysłu.

W jaki sposób zatem dochodzi w *Paradoksie* do paradoksu? Następuje to nagle, gdy tylko daje się wyodrębnić drugą sekwencję tekstu: Pierwszy rozmówca zaznaczywszy, że niechętnie ujawnia swe wrażenia na temat służącej tu za pretekst broszury niejakiego Sticotiego pt. *Garrick albo aktorzy angielscy*⁷ (co zresztą stanowi sposobność do, także paradoksalnego, „otwarcia” – nie mogąc poświęcić specjalnego miejsca tej kwestii poprzestanę na stwierdzeniu, że Pierwszy gra tu na strunie miłości własnej i szacunku, którym się cieszy), no więc Pierwszy kończy ostatecznie, decydując się pod naciskiem Drugiego na stwierdzenie, że dzieło Sticotiego jest kiepskie i zbędne:

Po zakończeniu tej lektury ani wielki aktor nie stanie się lepszy, ani się nie poprawi lichy aktorzyzna. (P, 28)

Następuje argumentacja i po raz pierwszy dochodzi do szczegółowego rozwinięcia (gdzie praktycznie wszystko zostaje już powiedziane), zwieńczonego tą właśnie wypowiedzią, którą można uznać za jedno z dwóch czy trzech głównych ujęć samego paradoksu:

Ale najbardziej różnimy się z twoim autorem w punkcie, który dotyczy pierwszych zalet wielkiego aktora. Ja żądam od niego wielkiego umysłu; pragnę w nim znaleźć zimnego i spokojnego widza [trudno zaiste – przynajmniej w obliczu przyjętych tu kategorii – uniknąć paradoksalności]: dlatego nie chcę żadnej uczuciowości, wymagam w zamian przenikliwości i sztuki naśladowania wszystkiego albo, co na jedno wychodzi, umiejętności oddawania wszelkiego rodzaju ról i charakterów. (P, 31-32)

Jednakże ta wypowiedź jest tylko wnioskiem. To w istocie następstwo dwóch stwierdzeń, które pojawiły się w rozwinięciu. Jednego następstwem bezpośrednim:

^{7/} Nie wiadomo, kto był autorem tej broszury, A. Sticoti był tylko jej tłumaczem; dokonany przez niego przekład ukazał się w Paryżu w r. 1769.

Lacoue-Labarthe Diderot: paradoks i *mimesis*

Naturze zawdzięczamy osobiste przymioty, fizjonomię, głos, jasność sądu i smak. Studium doskonałych wzorów, poznanie serca ludzkiego i zwyczajów świata, praca wytrwała i znajomość teatru udoskonalają dary natury. (P, 29)

Drugie z kolei stwierdzenie, pojawiające się nieco dalej, po prostu wspiera pierwsze argumentem o charakterze ściśle estetycznym, dramaturgicznym, a dokładniej – o ile można posłużyć się ryzykownym wyrażeniem – argumentem „dramatologicznym”:

I jakżeś chcesz, aby natura bez sztuki wykształciła wielkiego aktora, kiedy na scenie nic się nie dzieje, tak jak w naturze, a poematy dramatyczne układane są według systemu prawideł? (P, 30)

O cóż więc chodzi w tym łańcuchu stwierdzeń? Pierwsze z nich mówi, że: „Naturze zawdzięczamy osobiste przymioty”, że nauka, praca, doświadczenie, praktyka, uprawianie zawodu – słowem, – to wszystko, co może mieścić się w pojęciu sztuki, wszystko, co pod nie podpada – „udoskonalają dary natury”.

Nietrudno w tym usłyszeć echo – jakkolwiek słabe – Arystotelejskiego określenia *mimesis*, relacji między sztuką i naturą. To znaczy echo mimetologii fundamentalnej Arystotelesa, jego – tak chyba należałoby powiedzieć – ontomimetologii; Arystoteles bowiem to w tym przypadku nie nazwa jakiejś doktryny, lecz miejsce w schemacie będącym matrycą i oznaką historycznego ograniczenia teorii.

Odwołuję się oczywiście do słynnego fragmentu z *Fizyki* – słusznie przywołanego przez Jana Beaufreta dla poparcia analizy Hölderlinowskiej dramaturgii⁸. Arystoteles mówi najpierw, że, ogólnie rzecz biorąc, „sztuka naśladuje naturę”: *he téchne mimeítai ten physin* (194 a). Potem, nieco dalej (199 a) uszczegółowia tę ogólną relację *mimesis*:

Sztuka częściowo uzupełnia [*epitelei*] to, czego natura [*physis*] nie może urzeczywistnić [*apergasasthai*], a częściowo ją naśladuje.⁹

Mamy zatem dwie formy *mimesis* (przechodzę z francuskiego na grekę). Pierwsza, ograniczona, to reprodukcja, kopia, reduplikacja tego, co jest dane – zrobione, wykonane, okazane przez naturę. I to pierwsze znaczenie tego terminu odnajdujemy oczywiście u Diderota (tak jak i u innych). Motywuje ono w każdym razie u Diderota to, co – być może nieco pośpiesznie – nazywa się jego „naturalizmem”.

Prócz tego mamy *mimesis* ogólną – ta nie reprodukuje niczego, co jest dane (a więc niczego nie reprodukuje), lecz u z u p e ł n i a (*supplée*) pewien defekt natury, to, że nie jest ona w stanie zdziałać wszystkiego, wszystkiego ułożyć, wszystkiego dokonać – wszystkiego w y t w o r z y ć. To *mimesis* wytwórcza, to znaczy na-

^{8/} Por. Hölderlin *et Sophocle*, w: Hölderlin *Remarques sur Oedipe/Remarques sur Antigone* (U.G.E., „Bibliothèque 10/18”, 1963).

^{9/} Przekł. K. Leśniak, (Arystoteles *Dzieła wszystkie*, t. 2. *Fizyka. O niebie. O powstawaniu i niszczeniu. Meteorologia. O świecie. Metafizyka*, Warszawa 1990, s. 60).

Prezentacje

śladowanie *physis* jako siły wytwórczej, czyli – jak kto woli – jako *poiesis*. Ta *mimesis* dopełnia, doprowadza do końca, w y k a ń c z a wytwórczość naturalną. „Udoskonalona” ją, jak powiada Diderot. To dlatego Diderot w samym *Paradoksie* może mówić o „magii sztuki” albo przy innej okazji – i tym swobodniej, że opiera się, zgodnie z metafizyką Nowoczesnych, na subiektywnej koncepcji bytu i natury – odwracać tradycyjny stosunek sztuki do natury i dekretować wyższość tej pierwszej właśnie ze względu na jej funkcję suplementacyjną, którą pełni wobec tej drugiej. Wiadomo skądinąd, jakie konsekwencje będzie to miało dla teorii geniuszu czy teorii „idealnego wzoru”, która nadaje kierunek zarówno jego estetyce dramatu, jak i estetyce malarstwa.

Jednakowoż w drugim stwierdzeniu Diderot wprowadza inny porządek racji: dlaczego niby – pyta w istocie – sztuka, chodzi o sztukę dramatyczną (aktorską), nie miałaby uzupełniać natury, skoro jest scena, teatr, przedstawienie – reguły bądź „zasady” tego przedstawienia („konwencja” literacka czy dramatyczna, jak później dopowie przywołując Ajschylosa, „protokół, który ma trzy tysiące lat” ? (P, 41)

Cóż więc oznacza ten argument, jeśli nie to, że Diderot – przynajmniej na pozór – chce przejść do uzasadnienia nieuniknionej suplementarności sztuki (to znaczy *mimesis* w sensie ogólnym), uciekając się do węższego pojęcia *mimesis* – zwykłej reprodukcji czy reprezentacji: „Nic – powiada – nie rozgrywa się na scenie w taki sposób, jak w naturze”.

Prawda, że – z jednej strony – sprowadza się to do założenia, że nie ma mowy o czystym zwykłym n a ś l a d o w a n i u. Argumentacja zaś, z dawna znana, przedstawia się następująco: ponieważ scena żadną miarą nie jest tym samym, co życie, nie bardzo wiadomo, jakim sposobem sama tylko reprezentacja i zgodne poleganie na tym, co naturalne, mogłoby dać w efekcie sztukę. Jest to nieodwołalna krytyka n a i w n e j koncepcji sztuki – naiwnej i naturalnej, bezpośredniej i spontanicznej (ów termin rozumiem w sensie ścisłym, z myślą o Schillerze i całej tradycji estetyki niemieckiej, która w niniejszych analizach znajdzie pewien wyraz).

Z drugiej strony jednak, i ma to już całkiem inne znaczenie, sprowadza się to do założenia, iż właśnie teatr – fakt teatru lub teatralności – tłumaczy funkcję suplementacji w odniesieniu do sztuki w ogóle. Można by nawet, jak sądzę, dowodzić (kontynuując główny wątek moich rozważań), że mimetologia fundamentalna to być może tylko projekcja czy ekstrapolacja warunków cechujących *mimesis* dramatyczną. Niemniej jednak myśl, iż teatr jest przykładem ogólnej odmiany *mimesis*, i tak narzuca się nieuchronnie, jako że właśnie teatr reprezentuje funkcję (czy nawet fakt) s u p l e m e n t a c j i w ogóle – funkcję czy fakt s u b s t y t u c j i.

Mimesis teatralna przedstawia, innymi słowy, model *mimesis* ogólnej. Sztuka – substytuując naturę, zajmując jej miejsce i ostatecznie skuteczniając proces poetyczny stanowiący jej istotę – niezmiennie rodzi teatr, reprezentację. A oznacza to i n n ą p r e z e n t a c j ę, czyli prezentację c z e g o ś i n n e g o, czegoś, co nie zostało jeszcze dane lub uobecnione.

Lacoue-Labarthe Diderot: paradoks i *mimesis*

Zrozumiałe więc samo przez się, skąd taka uprzywilejowana rola teatru u Arystotelesa i ogromna rola, którą Diderot przyznawał aktorowi, wielkiemu aktorowi. Aktor jest artystą *par excellence*: przewyższa nawet poetę i niewiele ustępuje dworakowi – owemu graczowi w „teatrze świata”, wielkiemu aktorowi w teatrze społeczeństwa – tylko dlatego, że ograniczają go deski sceny, że więzi go ten czy inny teatr.

Diderot bowiem, poddając się dążeniu (być może przez siebie zapoczątkowanemu), które, jak sądzę, daje się również przeanalizować w związku z Hölderlinem, cofa się przed Arystotelesa, sięga bowiem w istocie – świadomie czy nie – do starszego, bardziej archaicznego rozumienia *mimesis*: choćby tego, które na początku *Państwa* Platona staje się przyczyną potępienia aktora-poety dramatycznego, mima jako takiego.

Tak oto dotarliśmy do samego paradoksu. Przypomnijmy:

Ja żądam od niego [aktora] wielkiego umysłu; pragnę w nim znaleźć zimnego i spokojnego widza; dlatego nie chcę żadnej uczuciowości, wymagam w zamian przenikliwości i sztuki naśladowania wszystkiego albo, co na jedno wychodzi, umiejętności oddawania wszelkiego rodzaju ról i charakterów. (P, 31-32)

„Żadnej uczuciowości?” – pyta w odpowiedzi zdumiony Drugi rozmówca nie wierząc własnym uszom. I do tego właśnie krótkiego werdyktu sprowadza się w zasadzie nasz paradoks – jak gdyby nie miał innego celu, prócz ponownej dystrybucji nabytych cech aktora, podczas gdy faktycznie mówi właśnie o braku jakiegokolwiek w ł a s n e j cechy u tego, kto przymierza się (bądź okazuje się do tego zdalny) do przedstawiania i wystawiania. Logika wypowiedzi jest bowiem całkowicie przejrzysta: wymóg rozsądku, chłodu i przenikliwości; systemowa waloryzacja jakości „artystycznych”, czyli nienaturalnych (inteligencja, praca, umiejętność tworzenia konstrukcji); przypisywanie samemu aktorowi roli widza; i wreszcie konstatacja wyższości – potwierdzona, jak wiadomo (w rejestrze fizjologii) – mózgu nad przepołą bądź tego, co centralne nad tym, co peryferyjne; i na koniec, w porządku metafizycznym, uprzywilejowanie pojęciowości i idealności kosztem zmysłowości i uczuciowości – ale to już tylko następstwo. I tego to właśnie dotyczy paradoks: „sztuki naśladowania wszystkiego”, „umiejętności oddawania wszelkiego rodzaju ról i charakterów”, czyli braku lub rugowania jakichkolwiek własności.

Zresztą dalej Diderot, i to dwukrotnie, pokusi się o ponowne, inne sformułowanie paradoksu. Za każdym razem wypowiedź rozwinie według identycznej struktury:

Ludzie zapalczywi, czuli i gwałtowni są na scenie; dają widowisko, ale się nim nie rozkoszują. Z nich zdejmie kopie artysta. Wielcy poeci, wielcy aktorzy [to zdanie już znamy], a może w ogóle wszyscy wielcy imitatorzy natury, obdarzeni bogatą wyobraźnią, wielkim rozumem, słusznym sądem i wytrawnym smakiem, są istotami najmniej czułymi. Z b y t w s z e c h s t r o n n i e s ą u z d o l n i e n i, nazbyt zajęci oglądaniem, poznawaniem i naśladowaniem, żeby czymkolwiek mogli być do żywego dotknięci. (P, 35; podkr. Ph.L.-L.)

Prezentacje

Albo:

Człowiek uczuciowy z nadto jest zdany na łaskę swojej przepony, aby mógł być wielkim królem, wielkim politykiem, wielkim statystą, człowiekiem sprawiedliwym, obserwatorem głębokim, a dalej wspaniałym naśladowcą natury, chyba że potrafi o sobie zapomnieć i uwolnić się od samego siebie, stworzyć siłą swojej wyobraźni i zachować w pamięci widma, które posłużyły mu za wzór; ale wtedy nie on działa: włada nim duch innej postaci. (P, 84-85; podkr. Ph.L.-L.)

W tym przeto tkwi paradoks: aby wszystko wykonać, wszystko naśladować – wszystko (re)prezentować czy wszystko (re)produkować, w najmocniejszym sensie tego słowa – należy być samemu niczym i niczego na własność nie mieć, prócz „umiejętności oddawania” wszelkiego rodzaju spraw, ról, charakterów, funkcji, postaci etc. Paradoks głosi prawo nieposiadania właściwości, które jest właśnie prawem *mimesis*: jedynie „człowiek bez właściwości”, istota bez własności, pozbawiona swoistości, podmiot bez podmiotowości (w sobie nieobecny, od siebie oderwany, siebie pozbawiony) jest w stanie w ogóle przedstawiać czy wystawiać. Platon na swój sposób świetnie zdawał sobie z tego sprawę: mim – to najpodlejsze plemię, to nikt, czysta maska, czyli czysta hipokryzja i w tym sensie ktoś, kogo określić nie sposób, ktoś nieidentyfikowalny, kogo nie sposób zaliczyć do jakiegś określonej klasy czy określić we właściwej mu funkcji, kto mógłby znaleźć swoje miejsce w należytym rozdziale zadań.

Pomijając inwersję wartości, taki właśnie dyskurs prowadzi Diderot:

DRUGI ROZMÓWCA

Według ciebie wielki aktor jest wszystkim albo niczym?¹⁰

PIERWSZY ROZMÓWCA

A może właśnie dlatego, że jest niczym, może być wszystkim i jego własny kształt nie przeszkadza nigdy cudzym kształtom, które musi przyjąć? (P, 64)

Albo

Wielki aktor nie jest ani klawikordem, ani harfą, ani szpinetem, ani skrzypcami, ani wiolonczelą; nie ma własnego tonu, lecz wydobywa akord i ton, które odpowiadają jego roli, i umie nagiąć się do każdej. Mam wysokie wyobrażenie o talencie wielkiego aktora: taki człowiek zdarza się rzadko, równie rzadko, a może nawet rzadziej od wielkiego poety. (P, 69)

Podejmiemy tok tego wywodu i spróbujmy go odtworzyć: „Naturze zawdzięczamy osobiste przymioty”; sztuka zaś „udoskonala dary natury”. Do czego zaś dochodzimy? Do takiej oto konkluzji: dar natury to dar nieposiada-

^{10/} U Diderota: *A vous entendre le grand comédien est tout et n'est rien*. A więc: wszystkim i niczym, a nie „albo” jak w przekładzie Kotta, co ważne, jako że „wszystkość” mimetyczna jest u Diderota osobliwie motywowana przez „naturalną” „nicość”, co stanowi istotną treść całego paradoksu.

Lacoue-Labarthe Diderot: paradoks i *mimesis*

n i a w ł a ś c i w o ś c i, dar bycia niczym czy też wręcz d a r n i c o ś c i. Powiedziałbym nawet, aby wyraźniej uzmysłowić, o co chodzi w owym „nic”: dar s a - m e j r z e c z y. Znaczy to: dar, jaki natura czyni z siebie samej – nie takiej, jaką sama już jest dana czy uobecniona, „ukształtowana przez naturę” (*naturée*), jak wówczas mówiono, lecz dogłębniej (w geście cofnięcia i to niezmiennie cofnięcia względem swej obecności) jako czystej, nieuchwytnej *poiesis*: siły wytwórczej czy formującej, energii w sensie ścisłym, jako nieustanny ruch uobecniania.

Dar naturalny – dar natury – to wobec tego d a r p o i e t y c z n y. Albo też, co na jedno wychodzi, d a r *m i m e s i s*: w istocie dar nicości (nicości, tak czy inaczej, już obecnej lub już d a n e j); dar nicości, czy też nicości innej niż „zdolność” uobecniania, to znaczy zastąpienia samej natury; dar stania się naturą, z myślą o zastąpieniu tej niezdolności i przeprowadzeniu czy skutecznieniu za pomocą jej sił i właściwej jej mocy tego, czego ona sama nie może spełnić – tego do czego nie wystarczy sama jej energia.

Owym darem jest sztuka. Diderot nazwie ją „geniuszem” – w odróżnieniu od daru, który „w mniejszym lub większym stopniu” się nabywa jak np. smak, zdefiniowany następnie jako „instancja natury”. Czysty dar, w którym natura sama się udziela i wyzwała w swej najskrytszej istocie i intymności, w źródle swojej energii, jak gdyby ta jej nicość wyczerpała się w tym, co dane i temu, co dane, została przekazana. Czysty dar dlatego, że – innymi słowy – jest darem rzeczy lub bytu, skrytości i wycofywania się, nieokreśloności i nierozpoznawalności jako takich, którym z naszej strony, dar, którego z naszej strony nic nie mogłoby odwzajemniać, nawet wdzięczność; jest on bowiem tylko nicością, rzeczą niewymienną, wymykającą się ekonomii.

Dlatego właśnie artysta, podmiot owego daru (który sam z kolei nie jest darem, który posiadałby jakieś przymioty czy własności), nie jest tak naprawdę podmiotem; jest podmiotem niepodmiotowym czy bez podmiotowości, to znaczy również podmiotem pomnożonym, mnogim, jako że dar nicości jest zarazem darem wszystkiego, dar nieposiadania właściwości jest ogólnym darem przywłaszczenia i uobecnienia. Ostatecznie bowiem tym jest paradoks, owa hiperboliczna wymiana nicości i wszystkości, nieposiadania właściwości i przywłaszczenia, nieobecności podmiotu i jego pomnożenia, rozprzestrzenienia; im bardziej artysta (aktor) j e s t n i c z y m, tym bardziej może być wszystkim – „Umiejętnością oddawania wszelkiego rodzaju ról i charakterów”.

W konsekwencji – i do tego poniekąd chciałem dojść – logika paradoksu, hiperbologika to nic innego, jak właśnie logika *mimesis*. To znaczy – o ile wolno mi ponownie wprowadzić swoje własne sformułowanie – m i m e t o l o g i a.

Oznacza to po prostu, że logiczna matryca paradoksu stanowi strukturę *mimesis*. W ogóle. I nie jest bynajmniej dziełem przypadku, że reguła *mimesis* wyraża się – i tylko tak może się wyrażać – jedynie w postaci paradoksu. Ale też nie jest nim to, że – przeciwnie – logika paradoksu zawsze pozostaje logiką p o d o b i e ń s t w a [*semblance*], wyartykułowaną w oparciu o opozycję pozoru [*apparence*] i rzeczywistości, obecności i nieobecności, tego samego i innego bądź tożsamości i różnicy.

Prezentacje

I jest to opozycja, która – nie osiągając nigdy równowagi – stanowi fundament *mimesis*. Bez względu na to, na jakim poziomie się ją rozumie – kopiowania i reprodukcji, sztuki aktorskiej, mimetyzmu, trawestacji, konstruowania dialogu – reguła pozostaje zawsze ta sama: im większe podobieństwo, tym większa różnica; to samo jest w swej takowości innym sobą, którego z kolei nie sposób nazwać „sobą” – i tak w nieskończoność...

Stąd też niepokój, który wywołuje *mimesis* (zresztą u Diderota przede wszystkim; do tego jeszcze powrócę). Pozbyć się go pozwala nam podziw lub zdziwienie – wtedy gdy mówimy „Jak prawdziwie!”, pokrywając zazwyczaj w ten sposób mieszanie. Podobnie dość łatwo radzimy sobie z niejasnym skrępowaniem, które wywołuje paradoks, poprzestając na stwierdzeniu, że jest ś w i e t n y. Z obawy zaś, że ogarnie nas ten niepokój, moglibyśmy nawet skwitować wszystko jednym stwierdzeniem, podciągając wszystkich pod jeden strychulec – ludzi teatru i tych, co układają paradoksy, artystów i „sofistów”. Ale cóż innego ów niepokój rodzi, jeśli właśnie nie ów piekielny czy też oszalamiający cud podobieństwa [*semblance*] (zawsze niepodobnego, a tym bardziej podobnego, im bardziej niepodobnego), podobieństwa i prawdy, *mimesis* i *aletheia*, reprezentacji i prezentacji, w bezkresnej i niemożliwej do powstrzymania wymianie tego samego i innego, wycofania i dawania, oddalenia i przybliżenia.

*

Tymczasem pominię tę kwestię. Za daleko by nas zaprowadziła, a poza tym nie pojawia się ona, przynajmniej w tym sformułowaniu, u Diderota (aczkolwiek z pewnością należy do tradycji – którą Diderot zapoczątkował – w Niemczech).

Diderotowską natomiast pozostaje, i tym wypadnie nam się teraz zająć, kwestia uczuciowości czy też entuzjazmu – zważywszy, że oba te terminy są w *Paradoksie* traktowane omal równorzędnie. Jak wiemy, zachodzi tu sprzeczność: czyżby oto Diderot wypierał się tego, czego bodaj uprzednio bronił, tego wszystkiego, co znane jest nam pod nazwą teorii natchnienia?

Pora na gruntowniejszą analizę, bo kto wie, czy owa sprzeczność nie ukrywa aby (paradoksalnie) Diderotowego odwrotu i nie oznacza wycofania się z tezy o paradoksie (i z *Paradoksu*). Uwagę zwraca przede wszystkim to, że wszystkie opisy pracy aktora, które pojawiają się w *Paradoksie*, rezerwują miejsce, miejsce najważniejsze, dla teorii inspiracji. To znaczy dla pewnej formy opętania. Oto pierwszy przykład z brzegu:

Czyż gra panny Clairon nie jest najdoskonalsza ze wszystkich? [pyta Pierwszy rozmówca] Przypatrz się jej uważnie, a przekonasz się, że na szóstym przedstawieniu zna na pamięć wszystkie szczegóły swojej gry równie dobrze, jak słowa swojej roli. Niewątpliwie stworzyła sobie wzór i najpierw starała się do niego upodobnić; niewątpliwie wybrała wzór najwyższy, największy, najdoskonalszy, na jaki ją było stać; ale wzór ten, który zapożyczyła z historii, lub który poczęła jej wyobraźnia, jak wielką zjawę, nie jest nią samą [...]. Kiedy po żmudnej pracy zbliżyła się do swego ideału, najlepiej jak umiała, wszystko jest skończone. Pozostać przy nim jest już tylko sprawą rzemiosła i pamięci. Gdybyś uczestniczył

Lacoue-Labarthe Diderot: paradoks i *mimesis*

w jej próbach, ileż razy byś wołał: „Już jest dobrze!...” – ileż razy by ci odpowiedziała: „Pan się myli!”... Tak samo Le Quesnoya, którego przyjaciel targał za ramię krzycząc: „Zatrzymaj się! To, co lepsze, jest wrogiem tego, co dobre: zepsujesz wszystko!” – odpowiadał zdyszany oczarowanemu znawcy: „Widzisz, co zrobiłem, ale nie widzisz, co zamierzam i do czego dążę”.

Nie wątpię, że panna Clairon doświadcza męki Quesnoya w czasie pierwszych prób, ale kiedy skończyła się walka, kiedy raz wzniosła się na wysokość swojej wizji, panuje nad sobą i powtarza się bez wzruszenia. Jak to bywa czasami we śnie, głowa jej sięga obłoków, ręce dotykają krańców horyzontu... (P, 33-34)

Męka, zmagania do utraty tchu, cała *p r a c a*, której celem jest stworzenie (wręcz poród) zjawy, wykreowanie poza sobą, jako kogoś innego, owego manekina, w którego następnie z pełną maestrią, całkowicie bezpiecznie i ufnie się wchodzi – wszystko to jest efektem opętania bądź nawiedzenia („nie widzisz, co zamierzam”). Bynajmniej nie w transie (w którym to momencie Diderot miałby *s e r i o* bronić szału twórczego i mylić geniusz twórczy z delirycznym majaczeniem), a raczej w stanie przypominającym sen, o którym wiadomo, zarówno z *Salonu* (1767), jak i ze *Snu d’Alemberta*, że oznacza działanie nieświadomości:

Rysy charakterystyczne nie pojawiają się w gorączce pierwszego szkicu [mówi nieco dalej Pierwszy rozmówca], ale w chwilach spokoju i rozważki, w chwilach zupełnie nieoczekiwanych. Nie wiemy, skąd przychodzą, przynosi je natchnienie, kiedy artysta uważnie przenosi wzrok ze szkicu na naturę i z natury na swój szkic. Rzadkie rysy piękności i szczęśliwe dary natchnienia, które artysta niejednokrotnie ze zdumieniem odnajduje w swym dziele, nie powstają w pierwszym porywie. Zimna krew musi uśmierzać szaleństwa entuzjazmu. (P, 34-35)

A zatem żaden z przymiotów natchnienia nie zostaje odrzucony – z wyjątkiem szału opętania. Wszystko natomiast, co zaleca się opanowaniem, zimną krwią, maestrią zakłada rozdwojenie, wzruszenie, utratę opanowania, słowem – alienację. Niewątpliwie, podczas realizacji, w akcie gry aktorskiej „Nie rządzi nami gwałtownik, którego ponoszą namiętności” (P, 35). Niemniej w trakcie twórczych przygotowań, w trakcie budowania postaci wygląda to zupełnie inaczej. Bo Clairon budując swoją wizję, nie utożsamia się z wykreowaną zjawą; później zaś „może swój sen przywołać z pamięci”, może „słyszeć się, widzieć, sądzić siebie i osądzać wrażenia, które budzi. W tych chwilach są w niej dwie osoby: mała Clairon i wielka Agrypina” (P, 34).

Czyżby więc nowy paradoks? Ależ skąd. To tylko następstwo tego paradoksu, o którym cały czas mowa, przede wszystkim zaś próba ujarzżenia go w stanowczym geście powstrzymania oszołomienia. Kimże więc jest ów „człowiek uczuciowy”, którego bez przerwy czepiają się w *Paradoksie*? Odpowiedź pozostaje niezmienna: człowiek uczuciowy to istota ogarnięta *w z r u s z e n i e m*, *p r z e j ę t a*. W konsekwencji zaś wyobcowana, taka, która dała się ponieść, ale jak gdyby biernie – pasywnie – jak gdyby ogarnięta *p a s j ą*. W skali sztuki wzór pasji stano-

Prezentacje

wi muzyczny entuzjazm – ten, który wzbudzał na przykład teatr grecki, o czym sugestywnie przypomina nam *List o głuchoniemych*; albo też entuzjazm, którego uosobienie stanowi, choć to już raczej kontrprzykład, ów fałszywy naśladowca, geniusz niedoszły, wręcz naśladowca naśladowcy, którym jest kuzynek mistrza Rameau. W porządku „antropologicznym” pasja to oczywiście kobiecość: wystarczy zajrzeć do eseju *O kobietach*, eseju wszak o opętaniu, manii, hysterii i zbiorowym szaleństwie – o pasywności; albo też ponownie posłuchać wypowiedzi Pierwszego rozmówcy, w której zostaje w skrócie powtórzony jeden z najstarszych dyskursów:

Spójrz na kobiety: o ileż bardziej są od nas uczuciowe! Czyż możemy równać się z nimi w chwilach uniesienia! Ale w tej samej mierze, w jakiej ustępujemy im, kiedy działają, nie mogą one nam dorównać, kiedy naśladują. (P, 36)

Nie oznacza to, że kobiety nie naśladują; że w ich przypadku nie ma mowy o wyobcowaniu, rozdwojeniu albo wzruszeniu. Oznacza jedynie to, że naśladowanie, wyobcowanie, rozdwojenie czy też wzruszenie następują w pasji i w pasywności, w stanie opętania bądź nawiedzenia. A zatem tylko o tyle, o ile są o n e p o d m i o t a m i.

Albowiem tutaj właśnie następuje rozróżnienie – r o z s t r z y g n i ę c i e. Właśnie w tym momencie Diderot zawiesza paradoks i zamyka przed sobą to, co innym (i to na długo) udostępnia, jak gdyby u źródeł tej zagadkowej możliwości myślenia o tożsamości bez tożsamości przeciwieństw. I rzeczywiście szaf i entuzjazm – oto co najbardziej przypomina *mimesis*; i znowu Platon, który jedno z drugim zestawiał i – jak podpowiada tradycja – hurtem potępił. W istocie jednak nic bardziej różnego od *mimesis* niż opętanie. *Mimesis* – (o ile z góry nie wzbudza przerażenia) zakładająca słusznie nieobecność podmiotu dla niego samego, podmiotu bez właściwości i przymiotów, bez podmiotowości, czyste n i k t – jest bowiem z definicji a k t y w n a. Opętanie natomiast przeciwnie, zakłada istnienie wspólactwa lub wsparcia, plastycznej matrycy lub materii, w której zostawia się odcisk. Kobiety nawiedzone przez twórczego ducha, powiada Diderot w eseju *O kobietach*: „Noszą na sobie silniejsze piętno geniuszu niż my” (*Oeuvres*, 988). Opętanie, inaczej mówiąc, zakłada istnienie podmiotu; to spotworniała i groźna forma b i e r n e j m i m e s i s, wymykająca się spod kontroli i niemożliwa do opanowania.

Niedobry to teatr. Teatr świata, „komedii życia”. Przypomnijmy: „Ludzie zapalczywi, czuli i gwałtowni są na scenie; dają widowisko”. Widowisko urągające normom z powodu pozbawionego siły i energii wzruszenia („czułość związana jest ze słabością organizmu” (P, 36), z powodu biernego przyjmowania roli w najgorszych przypadkach, wskutek zaraźliwości, swego rodzaju „epidemicznej choroby”, jak dopowiada Diderot w eseju *O kobietach* (*Oeuvres*, 984), a jej wzorzec budzący grozę i fascynację – stanowi wyuzdanie, w trakcie którego pękają więzi społeczne. To obłądny spektakl szaleństwa:

W wielkiej komedii, komedii życia, tej, do której stale powraca, czule dusze są na scenie, ludzie genialni zajmują widownię. Pierwszych nazywają błaznami, drugim, którzy zdejmując kopie ich szaleństw, dają miano mędrców. (P, 33)

*

Stawka jest – co oczywiste – niebagatelna i określa ją moralność. Chodzi o problem etyczny, jaki kryje się pod groźbą, którą niesie szaleństwo: problem mądrości. To znaczy suwerenności. Niewzruszony wielki człowiek opisywany przez Bordeu w *Snie d’Alemberta* w dokładnie takich samych słowach, geniusz, który „będzie rządził sobą i wszystkim, co go otacza. Nie będzie lękał się śmierci”¹¹. W *Paradoksie* wcieli się on w postać wielkiego dworaka. Kilka lat później zaś – w postać Seneki.

Jednakowoż chodzi również o politykę, to znaczy o „społeczną funkcję” teatru. Diderot – na przekór tradycji Platonijskiej, na przekór Sokratejskiej utopii (czy w tym przypadku Russoistowskiej) społecznej przeźroczystości, której podstawę stanowi funkcjonalne bądź „subiektywne” przystosowanie i ekonomia (albo, co na jedno wychodzi, odrzucenie *mimesis* jako niekontrolowanego wzruszenia, wywłaszczenia, nad którym nie można zapanować), Diderot o d g r y w a teatr: drugi teatr w teatrze świata, poddaje ponownej teatralizacji „komedię życia”. Diderot odgrywa *mimesis*. To zaś, jak już wiemy, oznacza, że rozstrzygnięcie w *mimesis* jest m o ż - l i w e. Posunięcie na wskroś klasyczne: aktywna, męska, formująca, ściśle artystyczna czy poietyczna *mimesis* (z rozmysłem i dobrowolnie przyjęta alienacja wypływająca z natur(y)alności daru i nie zakładająca, zgodnie z logiką właściwą paradoksowi, żadnego uprzedniego podmiotu) p r z e c i w *mimesis* pasywnej; przeciw podejmowaniu roli narzuconej, wywłaszczeniu (albo opętaniu) – owej alienacji, która tym bardziej alienuje, że nieprzerwanie się upodmiotowia, bądź nabiera cech współnictwa.

Diderot, by ująć rzecz inaczej, odgrywa wyrzeczenie się podmiotu, a w konsekwencji – *katharsis* pasji. Owa pasja, jak bez trudu można wykazać, to nic innego, jak właśnie mimetyczna pasywność: l i t o ś ć , czyli sympatia, współczucie, które Diderot, podobnie jak Rousseau, odczuwa wobec pierwszej i najpierwotniejszej postawy moralnej i społecznej (jest nią utożsamienie, „malpowanie organizmów”); albo też t r w o g a – będąca niczym innym jak przeciwieństwem czy też rewersem litości – rodząca się z grozy, którą wywołuje zaraza czy epidemia mimetyczna, to znaczy paniczny pęd polegający na rozpadzie więzi społecznych. W sumie chodzi więc o przeistoczenie *mimesis*. Jak widać, można mówić o dochowaniu absolutnej wierności Arystotelesowi, co chyba nawet nie wymaga szczególnego podkreślenia.

Paradoks jest prawdopodobnie odpowiedzią Diderota na *List do d’Alemberta o widowiskach*. Rousseau potępił *mimesis*, powtórzył stary Platonijski (a później chrześcijański) gest egzorcyzmu:

Czymże jest talent aktorski?
[???]12

11/ Przekł. J. Kotta (Diderot *Mistyfikacja. Sen D’Alemberta*, Warszawa 1962, s. 171).

12/ J.-J. Rousseau *Lettre a M. d’Alembert sur son article „Geneve”*, Paris 1967, s. 163.

Prezentacje

Paradoks byłby wobec tego pochwałą aktorstwa. I to – powiedziałbym mimo wszystko pochwałą paradoksalną – o tyle, o ile Diderot poszukiwał w samej *mimesis* remedium na *mimesis*:

Mówią o aktorach, że nie mają żadnego charakteru, ponieważ grając wszystkie, tracą ten, którym obdarzyła ich natura, że stają się fałszywi, tak jak lekarz, chirurg i rzeźnik stają się nieczuli. Myślę, że przyczynę wzięto za skutek i że dlatego mogą udawać wszystkie charaktery, ponieważ sami nie mają żadnego. (P, 72)

*

Nie mieć charakteru, być nikim – albo każdym. Któż może to wiedzieć? A tym bardziej, któż może to powiedzieć? Kto, na przykład, mógł napisać do byłej aktorki: „Ja również umiem się wyobcować, to talent, bez którego nie można dokonać niczego wartościowego”.

Któż zatem wypowiedział paradoks?

Odpowiedzi na to pytanie nie mam, podobnie jak inni. Nie sądzę na przykład, żebyśmy mogli po prostu powiedzieć: to on, to Diderot wypowiada paradoks – nawet jeżeli rozpoznajemy jego olśniewającą inteligencję i jego geniusz, jego talent stylistyczny, szczodrość jego myśli, surowość ocen, ale również jego słabości, jego patetyczne pragnienie mądrości. Albowiem jakaś przemożna siła wymuszała na nim gest wyrzeczenia się podmiotowości. Wydaje mi się natomiast, że ów podmiot, który się zarzeka, czy wymawia – który mimo wszystko waży się na tę niemożność – podpowiada w jakiś sposób to, co my sami powinniśmy zrobić, rezygnując mianowicie z wskazywania podmiotu myśli, sztuki czy literatury. I właśnie w ślad za *Paradoksem* ta myśl zaczęła następnie znajdować zrozumienie.

Przełożył Janusz Margański