

Maryvonne Saison

Teatr a rzeczywistość : kwestia reprezentacji w teatrze współczesnym

Sztuka i Filozofia 11, 77-94

1996

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

TEATR A RZECZYWISTOŚĆ

Kwestia reprezentacji w teatrze współczesnym*

Teatr długo pozostawał wyjątkiem wśród różnych rodzajów sztuki; dziś wyjątek ten uwidacznia cechy wspólne dla wszystkich sztuk. Teatr może stać się emblematyczną figurą sztuki dzięki swej charakterystycznej właściwości istnienia jedynie w efemerycznym spotkaniu z publicznością. Podczas gdy dzieło malarskie stanowi trwałą rzecz czy obiekt, tekst dramatyczny musi być wystawiony na scenie: wierny tradycji Henri Gouhier mówił, że teatr jest sztuką dwustopniową¹. Tekst jest partyturą, którą trzeba zinterpretować, lecz sama ta interpretacja pozostaje ulotna i jej celem nie jest stworzenie dzieła, które można zachować, śladu czy relikwii: powoduje ona wydarzenie, którego powtórzenia różnią się między sobą. Wydarzenie, które jest dziełem samo w sobie, nie stanowi obiektu-fetysza: istnieje jedynie dla publiczności dzięki publiczności: tekst dramatyczny jest pierwszą partyturą i stwarza on okazję do powstania partytury drugiej, która dzięki wspólnym działaniom aktorów i reżysera, ma stać się przedmiotem publicznej interpretacji. Teatr prezentuje sztukę jako coś, co rodzi interpretacje, od razu zapowiadając konieczność nie reprodukcji, lecz odnowienia interpretacji jako wydarzenia. Tworzy on oczywiście sztukę w jej charakterze wydarzeniowym, czyli w konieczności powtarzania i, jednocześnie, niemożliwości powtórzenia identycznego; powtórzenie w teatrze jest pokazaniem tego samego i uwidocznieniem nieskończoności jego potencjałów, a zatem powtórzenie ukazuje, że charakterystyczną cechą teatru jest bycie partyturą, a nie fetyszem.

Teatr, który w tej ontologicznej efemeryczności odnajduje swą nie-trwałość i wartość, nie jest jakimś wyjątkiem, lecz wyraża wspólną cechę wszelkiej sztuki, cechę którą w pozostałych dziedzinach przesłania reifikacja. Teatr, kierując swe wezwanie do współtworzącej go publiczności, odśłania zasadę, którą jest polityczny i obywatelski wymiar każdej sztuki,

* Tłumaczenie fragmentów tekstu (skrótów pochodzą od redakcji) pt. *Les théâtres du réel: la question de la représentation dans le théâtre contemporain*, którego część wygłoszona została przez Autorkę na XIII Międzynarodowym Kongresie Estetyki w Lahti (sierpień 1995) – red.

¹ Henri Gouhier: *Le théâtre et les arts à deux temps*. Flammarion. Paryż.

nawet najbardziej osobistej. Wprowadzenie „pełnego gestu wezwania” w „przestrzeń obywatelskiego społecznienia” czyni z teatru symbol istotnego połączenia sztuki z polityką; waga tego „wezwania teatralnego”² natychmiast przesuwa tematykę dzieła czy propozycji scenicznej na drugi plan w stosunku do wymiaru ontologicznie politycznego, w którym polityczność jest cechą teatru. Nawet jeśli temat nie jest *stricte* polityczny, nawet jeśli pozornie dotyczy czego innego, teatr pozostaje, jak cała sztuka, miejscem politycznym.

Kwestia polityczna, zawsze istotna w refleksji teatralnej, w teatrze współczesnym związana jest z kwestią przedstawienia: czy teatr wybierze tematykę polityczną czy nie, zawsze odnosi się do tego, co wszędzie nazywane jest „realnością”. Diagnoza jest jednogłówna: „realność” pozostaje ukryta, niezależnie od tego, jak się ją zdefiniuje: należałoby ją pokazać, umieć ją widzieć, wyrazić. Czy to artyści powinni przejąć pałeczkę, by pokazać ukrytą rzeczywistość i wypowiadać zakazane słowa? Kwestia przedstawienia i coraz silniejszych dążeń reżyserów, by ułatwić nam dostęp do realności, zapowiada odnowę problematyki związanej z realizmem; interesujące byłoby zbadanie tej zmiany.

POWRÓT DO RZECZYWISTOŚCI

Przegląd sceny współczesnej umożliwia takie oto stwierdzenie: świat teatru źle znosi swoje wycofanie, odizolowanie od współczesnego świata; czyżby był on muzeum literatury przestarzałej, konserwatywnej spuścizny, w którym nie słychać plotek z zewnątrz, nie widać tego, co jest aktualnością naszej epoki? Co oznacza to zamknięcie, które powoli prowadzi teatr do tego, że zwraca się on do publiczności równie oderwanej od świata, jak on sam? Na takie tendencje „wyspiarskie” wskazywał w 1977 roku Jean Jourdeuil: „w zgiełku świata intelektualiści (artyści) wiodą żywot wyspiarski, można by rzec: ucieleśniają byt wyspiarski. Solidnie usadowieni na skałach z kartonu, gdzie kiedyś, zda się, był duch, zwracają się do podobnych sobie rozmówców, a głosy ich odpowiadają sobie muskając fale, jak na kompletnym pustkowiu”³. Jeszcze w 1990 roku Christian Schartti w tekście, który przedstawił kandydując do dyrekcji Centre Dramatique National de Reims, ukazywał nasze bezsensowne dążenie do kultury dwustopniowej: „ograniczony krąg ludzi, którzy wy-

² Jean-Christophe Bailly: *La convocation théâtrale*. „Lignes” nr 22, czerwiec 1994.

³ Jean Jourdeuil: *La théâtre, l'artiste, l'Etat*. Hachette. Paryż 1977, s. 42.

bierają się sami i cieszą się spektaklami bardzo dobrymi, ale bez projektu, oraz masy, ku którym kieruje się teatr inspirowany gwiazdami prostackich filmów". Dziś każdy obawia się, że może się rozpoznać w tej karykaturze sztuki wyrażonej innymi słowy przez Gianniego Vattimo: „z wiersza, pejzażu, utworu muzycznego niezależny podmiot wydobywa w sposób absolutnie przypadkowy i arbitralny zbiór znaczeń, które pozbawione są jakichkolwiek organicznych powiązań zarówno z sytuacji historyczno-egzystencjalną, jak i z rzeczywistością, w jakiej podmiot ów żyje”⁴.

Teatr na terenie polityczności

Wielu jest artystów współczesnych, którzy odrzucają ideę sztuki odciętej od rzeczywistości i proklamującej udawaną autonomię, liczne są też sposoby tego odrzucenia; te, które od razu rzucają się w oczy, głoszą wprost „powrót do rzeczywistości”⁵, rezygnują z nadziei na sztukę dramatyczną, która chciała być „obywatelską”, jak o tym przypomina Bertrand Poirot-Delpech, mówiąc o wystawie w Maison Jean Vilar podczas festiwalu w Avignonie w 1995 roku⁶: owi artyści z pewnością nie wierzą już w skuteczność teatru dydaktycznego i mają jedynie nikłą nadzieję na natychmiastową czy bezpośrednią skuteczność działań czysto artystycznych; ich rozpaczliwe gesty pokazują jednak siłę ich wpływów i protestu moralnego poza płaszczyznę artystyczną. Stąd wzięła się propozycja „warsztatu”, nazwanego „Pièces de résistances”⁷ („Sztuki oporów”), wysunięta przez ponad pięćdziesięciu reżyserów, którzy zebrali się, by napiętnować „empiryzm polityczny” i panujące iluzje, podobnie jak czynią to mieszkańcy Bośni w swej *Deklaracji Sarajewa Wolnego i Zjednoczonego*. Powstał wspólny apel twórców, „oczywisty dla wszystkich, którzy w Europie i poza nią, pod hasłami demokracji, obywatelstwa, niepodzielnych rzeczywistości wielokulturowych, zdecydowanie bronią tych samych wymagań życiowych”. Udawanemu „realizmowi” polityków trzeba koniecznie przeciwstawić „realizm etyczny”: „opór przeciwko przemieszczaniu Przestrzeni Publicznej jest również realizmem, postawą, jasnością w działaniu i rozumowaniu”; cel tych działań zdefiniowano

⁴ Gianni Vattimo: *La fin de la modernité*. Z włoskiego przetłumaczył Charles Alunni. Le Seuil. Paryż 1987, s. 127.

⁵ *Retour vers le réel* jest tytułem książki wydanej przez Conseil Général de Seine Saint-Denis z CLAP 93, z okazji festiwalu „Vive le cinéma Français”, 1994.

⁶ Bertrand Poirot-Delpech: *Du Beau et du Bien*. „Le Monde”, lipiec 1995.

⁷ „Pièces de résistances”, 10 kwietnia 1995, w Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis: spotkało się 52 reżyserów...

następująco: „walczyć o otwartą przestrzeń, o wzajemny szacunek, o to, by nie przestać budować wspólnej przestrzeni publicznej dla wolności indywidualnych i kolektywnych, dla wspomnień i praw”.

Wszystko dzieje się tak, jakby artyści nawiązywali do tradycji walki i zaangażowania. Apel ten został złagodzony podczas festiwalu w Avignonie, poprzez następującą deklarację: „My, ludzie spektaklu, zebraliśmy się w Avignonie, bo festiwal taki reprezentuje również głos publiczny i wymagania obywatelskie. Nie pogodzimy się z dezercją demokracji przed najgorszym i przedstawiamy deklarację z Avignonu”. Artyści prowokują opinię publiczną i chcą, poprzez mobilizację artystyczną, która sama ma już skutki obywatelskie i moralne, wezwać do działań, przekraczających sferę artystyczną. Tekst kończy się zapowiedzią decyzji, która weszła już w życie: „jeśli te żądania radykalnego zwrotu politycznego nie zaczną być realizowane w ciągu tygodnia, licząc od 20 lipca 1995, pewna liczba sygnatariuszy tej deklaracji objawi je całej Europie, organizując strajk głodowy, który dzień po dniu będzie ukazywał współnictwo naszych rządów z barbarzyńcami”. Od 4 sierpnia Maguy Marin, Ariane Mnouchkine, Olivier Py, Francois Tanguy i Emmanuel de Véricourt okazują swą determinację, podejmując zapowiadany strajk głodowy: „konieczne jest, by inni wyszli poza symbole”, mówi Ariane Mnouchkine, a Olivier Py dodaje: „W pewnym momencie mówienie i pisanie nie wystarcza. Ciało artysty również musi wziąć w tym udział”⁸. Dziś ci wszyscy, którzy określają się mianem „ludzi spektaklu”, dalecy już od „wyspiarskich” skłonności, w pewnym sensie zastępują intelektualistów, których nam brakuje po to, by przekształcić mobilizację obywatelską i polityczną sztuk scenicznych i ich publiczności w konkretne zaangażowanie na rzeczywistym terenie. Gest „ludzi spektaklu”, trudny, ryzykowny i godny poszanowania, choćby był nie wiadomo jak realny, choćby miał realne reperkusje, w oczach sceptyków zachowuje jednak – z powodu pochodzenia jego autorów – sens ludyczny i sprawia wrażenie poświęcenia, z czym nie jest łatwo walczyć strajkującym: w oczach „realizmu politycznego” ciała pozostają ciałami „artystów”; ci, którzy nie uznają „realizmu etycznego”, przekształcają go w „ruchy artystyczne”. Tymczasem ten strajk artystów, przez swą radykalność w sposób dramatyczny i zarazem gwałtowny ukazuje problem tego, co François Tanguy nazwał „teatrem realności”. Ich akcja pokazuje trudności, jakie napotyka sztuka, chcąc oddziaływać na rzeczywistość.

⁸ Por. „Le Figaro”, sierpień 1995.

Teatr na terenie społecznym

Trzeba jeszcze raz zobaczyć, w jakim stopniu w 1995 roku większość propozycji teatralnych zmierza do połączenia teatru jako sztuki z „teatrem realności”. Słowa Vilara nadal są aktualne: „teatr, który tworzę, usiłuje po prostu zapisać się w historii społecznej. Nawet jeśli na tym ogromnym terenie, na którym rozgrywają się światowe potyczki, moje miejsce jest znikome, będę się go trzymał”⁹. Jak dziś sprawić, by świat przemówił, jak pokazać rzeczywistość, zdemaskować to, czego wolelibyśmy nie widzieć? Próby są bardzo liczne: pragnienie, by otworzyć ludziom oczy, pociąga za sobą wiele propozycji, różniących się od siebie zarówno treścią, jak i motywacją. Szczególnie ważne są dwie drogi: pierwsza polega na pokazaniu na scenie, za pomocą dokumentów, wypracowanych poza teatrem, pewnego przedstawienia świata; druga odpowiada pragnieniu bezpośredniej interwencji w rzeczywistość społeczną.

Zacznijmy jeszcze raz od rzeczywistości teatralnej. Za przykład owego dążenia do ujawniania prawdy możemy potraktować całą książkę *La misère du monde*¹⁰. Od 16 do 18 czerwca 1995 roku odbyły się pierwsze spotkania w Cartoucherie de Vincennes: podczas 20 godzin dialogów, 53 rozmów, 76 osób spoza teatru oraz 100 aktorów i reżyserów głośno wypowiedziało to, co zanotował socjolog Pierre Bourdieu. Spotkania zapowiadziano następująco: „koniec wieku, jak i aktualna koniunktura sprzyjają refleksji społecznej i politycznej, która bada i stymuluje naszą praktykę”. „«Spotkania» będą spotkaniami Teatru ze Społeczeństwem, będzie to czas i miejsce na zadanie pytań dotyczących świata i teatru tam, gdzie elementy te krzyżują się i wiążą”. „Spotkania będą miały sens i rację bytu, jeśli zdołamy się zebrać, zebrać nasze siły i połączyć się z publicznością, by razem, w teatrze i dzięki niemu, podczas tych dwóch tygodni odnaleźć swe miejsce w świecie.” Występy sceniczne obdarzały życiem wypowiedzi zarejestrowane w ankietach i w ten sposób mógł się objawić świat pozbawiony możliwości ekspresji. Jego „rzeczywistość”, czyli jednocześnie jego istnienie i cechy charakterystyczne, pojawiły się w pełnym świetle. Konwencje teatralne nie zostały zresztą zachwiane: w Cartoucherie trzeba było tylko wypowiedzieć wcześniej zebrane słowa. Nie można też powiedzieć, że tamta publiczność różniła się czymś od zwykłej publiczności teatralnej.

⁹ Jean Vilar, słowa przytoczone przez Thibaudata w „Libération”, 15 lipca 1995.

¹⁰ Pierre Bourdieu: *La misère du monde*. Le Seuil. Paryż 1993.

Próby te stawiają pod znakiem zapytania zarówno błędzenie właściwe teatrowi, jak i zamknięcie doświadczenia estetycznego jako takiego w sferze czystej estetyki, rozumianej jako sfera autonomiczna i odcięta od świata; przy takim podejściu sztuka skryłaby się w świecie „wyobrażonym”, radykalnie oddzielonym od świata „wyobraźmalnego”¹¹. Jednak dzieło sztuki (szczególnie dzieło sceniczne) nie jest ani czyste, ani autonomiczne: rodzi się wpisane w rzeczywistość, stale ma bezpośredni kontakt z historią jednostki i świata; jest sposobem rozumienia siebie i świata, czy też sposobem pytania o możliwą konstrukcję siebie i świata; przedstawienie otwiera sferę możliwości – świat wyobraźalny, w którym wyobrażenie nie jest czymś autonomicznym względem rzeczywistości, lecz przeciwnie, pozostaje z nią w koniecznym związku, który zmusza nas do ponownego zbadania i przewartościowania istniejącego świata. Przedstawienie wprowadza na scenę i mobilizuje siłę wyobraźni, która tworzy rzeczywistość.

Ale prezentacja sceniczna ukrytych światów wydaje się niewystarczająca tym, którzy pragnęliby więcej radykalizmu oraz bardziej bezpośredniego i skuteczniejszego działania: wielu próbuje zaangażować teatr w sferę działań społecznych, połączyć sztukę z tym, co społeczne, przenieść scenę teatralną na teren teatrowi obcy, proponować animacje pod blokami mieszkalnymi, jednym słowem zmobilizować wykluczonych przeciwko temu wykluczeniu; próby te są ilustracją woli zaangażowania i interwencji. Pojawiają się one coraz częściej i za każdym razem przybierają inne formy; jednak przypominają działania prekursorów w tej dziedzinie, takich jak na przykład Armand Gatti. Zmierzając drogą wybraną w 1984 roku, przedstawił on w lipcu 1995 roku dzieło *Képler, le langage nécessaire*. Dziennik „Le Monde” przedstawia to „doświadczenie” następująco: „czterdzieścioro stażystów, w wieku od 18 do 42 lat, od dawna bezrobotnych, bezdomnych, drobnych przestępców, narkomanów, uczestniczy w tym doświadczeniu, które – jak się wydaje – pomaga im w powrocie do społeczeństwa. Twórcy towarzyszy lekarz i pomocnicy, którzy zajmują się aspektami socjalnymi, ma on też asystentów zajmujących się problemami scenicznymi. Areszt w Strasburgu również uczestniczy w tym projekcie: aresztanci wykonują elementy dekoracji”. Gatti uchwycił istotę swej pracy, gdy Vilar sprowadził go do Théâtre National Populaire i gdy odrzucił on „system”: „system oznacza

¹¹ Por. Maryvonne Saison: *Imaginaire/Imaginable: parcours philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale*. Klincksieck. Paryż 1981.

zawsze wytworzenie jakiegoś produktu. Nasza formuła wyjściowa jest więc zawsze taka sama: pracuje ze mną tylko ten, kto zgadza się na uczestnictwo w przygodzie duchowej, a nie w wytwarzaniu produktu. Przedstawianie spektakli, ukończonych lub nie, nie jest celem samym w sobie, ważne jest to, że „złodziejaszek”, osoba wykluczona z życia, może spotkać się z kimś innym¹². Gatti nie jest jedynym, który pracuje w ten sposób: stowarzyszenie *Banlieues d'Europe* zachęciło go do spotkania z innymi artystami i twórcami różnych form artystycznych, którzy przeżywają podobne „przygody” w wielu miastach Francji (na przykład choreografka Josette Baïz z Marsylii, kompozytor Nicolas Frize z Saint-Denis, plastyk Walter Tacchini)¹³.

Spotykają się tu i łączą ze sobą dwie tendencje: politycy społeczni włączają kulturę w obszar zainteresowań i zwracają się do artystów, artyści zaś chcą pracować tam, gdzie pojawiają się konflikty społeczne. Rodzi to wiele problemów: pozycja artysty w stosunku do instytucji jest niejasna; niektórzy zastanawiają się nad tym, na jakiej zasadzie reżyser ma prawo wzywać ich do siebie; niektórzy „wykluczeni” Gattiego, którzy nie odnaleźli się w jego eksperymencie, wyrażali swój sprzeciw następująco: „reżyser ma wszelkie prawa w ramach kreacji artystycznej, (...) nie ma natomiast prawa do rozgłaszania, co robi w dziedzinie społecznej”. Zresztą teatr broni się przed „działalnością społeczną”. Christiane Véricel, która wraz ze swą kompanią *Image aigue* osiedliła się w robotniczej części Saint-Etienne, nie przeczy sama sobie, kiedy ostentacyjnie manifestuje swój dystans wobec spraw społecznych: „nie jestem animatorką, pedagogiem ani socjologiem. Jestem artystką, a moje źródło inspiracji jest właśnie tu, na terenie spotkań. Gdy przestanie mnie to inspirować, pójdę gdzie indziej” – deklarowała w „Le Monde” z 11 maja 1995...

Jednym z tych, którzy najwięcej rozmyślali nad trudnością połączenia dwóch form zaangażowania: artystycznego i społecznego, jest Moïse Touré; uznaje on jedynie racje artystyczne, lecz sam pracuje w trudnych warunkach: „moje życie – pisze – to oczywisty paradoks; prowadzę akcje w terenie, tam, gdzie pojawiają się palące kwestie społeczne, bronię

¹² Armand Gatti, „Le Monde”, 4 maja 1995.

¹³ Kompanię Gattiego: *La Parole Errante*, popiera La Laiterie de Strasbourg, Centre Européen de la Jeune Création, utworzona w 190 roku z misją połączenia języka artystycznego z innymi językami – mówionymi, pisanymi, wspomnieniami – z przedmiotów – światów naszego kontynentu”; jej dyrektor, Jean Hurstel, przewodniczący stowarzyszenia *Banlieues d'Europe*, zorganizował w maju 1995 roku Piąte Spotkanie Międzynarodowe na temat *Sztuki w walce z wykluczeniem*.

teatru, który zajmowałby się jedynie kwestiami teatralnymi”¹⁴. Działalność artystyczna zmienia relacje społeczne w tym znaczeniu, że przeobraża dotychczasowe przyzwyczajenia; praktyka artystyczna, o ile godna jest tej nazwy, zmusza bowiem do rozwijania wrażliwości, która ma wpływ na nasz stosunek do innych ludzi: „akt artystyczny nie jest więc dodatkiem duchowym do tego, co społeczne, lecz jest motorem więzi społecznych”. Projekt *Inachevés* z Villeneuve może być zatem sformułowany w sposób, który streszcza postawę reżyserów zaangażowanych w podobne wydarzenia: „utrzymywać z przestrzenią miejską i jej mieszkańcami relację taką, jaka łączy artystę z tworzywem, oczywiście tworzywem żywym, które prowadzi z artystą dialog”. Łączą się tu różne praktyki; słuchanie i dialog ułatwiają objawienie tożsamości poprzez nadanie formy: „artysta musi być tam, gdzie jego tworzywo, i żyć jego życiem codziennym, by móc je kształtować”.

U artystów, biorących udział w *Inachevés*, nie widać żadnej woluntarystycznej i sztucznej decyzji: „od dziesiątków lat – pisze Moïse Touré – artyści są regularnie wzywani, by grać rolę społecznego pogotowia ratunkowego. Ja nie mogę tego robić. Nie mogę ani «animować», ani «reanimować» tej «trudnej dzielnicy», tych «zagubionych młodych ludzi». Nie mogę «zajmować się» Villeneuve. Ja tam żyję”. Tylko taka postawa umożliwia pracę: teatr jest zatem „sztuką przeżycia”, potrzebną „tam, gdzie się pali”; teatr „musi mówić o tym, co jest nie do pomyślenia i o czym się nie myśli”; każdy w „Studio de Création” pracuje w bezpośrednim kontakcie z mieszkańcami, „chwytając ich słowa, pracuje nad nimi i przedstawia je (oddaje) w miejscach publicznych. W ten sposób dzieło pozostaje sobą i nie traci wartości, a jednocześnie jest dziełem każdego z mieszkańców, gdyż od początku powstaje z kontaktów mieszkańców z artystą”.

Z jednej strony więc sztuka i kultura wzywane są na pomoc miastu; z drugiej strony, nie lekceważąc politycznego i etycznego zaangażowania sztuki na rzecz tych, których społeczeństwo wyrzuca na margines, trzeba stwierdzić, że w sztuce bunt, chęć terapii i opieki, dążenie do tego, by wyrażać ludzkie problemy, łączy się z motywacjami artystycznymi; z tego zespolenia sztuki ze społeczeństwem, ze skrzyżowania praktyk amatorskich, często wykorzystujących te elementy kultury i te talenty, których nie uznawała tradycja, z działaniami profesjonalnymi, rodzą się nowe

¹⁴ Moïse Touré: *Inachevons notre tâche*. „Théâtre/Public”, nr 124–125, lipiec-październik 1995, s. 16.

środki ekspresji, najczęściej łączące ze sobą różne gatunki, muzykę i video, taniec i śpiew, teatr i obraz. Dopóki jednak nie powstanie wystarczająco pogłębiona refleksja, dopóty pojawiać się będą wątpliwości i zastrzeżenia, że we wspomnianych wyżej przypadkach względy artystyczne nie były brane pod uwagę i że podział na to, co społeczne i co artystyczne nadal pozostaje niepewny¹⁵. Wątpliwe jest to wszystko, co odsyła do naiwnej idei, że między wymogami artystycznymi i społecznymi mogłaby nastąpić osmoza, bądź do idei nie mniej naiwnej, według której społeczna i polityczna dobra wola zagwarantowałaby teatrowi bezpośredni wpływ na rzeczywistość. Choć przyznajemy, że nie można tolerować biedy, wykluczania ze społeczeństwa i zaburzeń społecznych, przyznajemy, że sztuka nie może trzymać się z dala od rzeczywistości, to często sceptycznie odpowiadamy na pytania o wpływ, jaki mają na społeczeństwo różne wydarzenia, oraz o artystyczną jakość propozycji, których mamy dziś do woli. Clyde Cabot w czasopiśmie „Du théâtre” z lipca 1995 streszcza te wątpliwości następująco: „ponieważ w latach osiemdziesiątych celebrowano pustkę i estetyzm, teatr oderwał się zupełnie od rzeczywistości, teraźniejszości i konfliktów społecznych. Od niedawna próbuje on odnaleźć ścieżki łączące go z życiem codziennym. Ta nowa tendencja towarzyszy dążeniom teatru do scementowania więzi z rzeczywistością zewnętrzną; istnieje jednak ryzyko, że wkrótce uznana zostanie za źle zrozumianą receptę, za nieudaną próbę zapisania się w nowoczesności”.

Wtargnięcie

Być może należałoby inaczej sformułować problem relacji teatru i rzeczywistości. Wydaje się, że dawniej teatr był bezpośrednio uwikłany w dziedzinę społeczną i polityczną; nawet wywierał wpływ na te sfery wprowadzając swe kategorie lub wykorzystując osobę artysty. Eksperymenty te były więc bardziej radykalne niż te, w których chodziło tylko o to, by wprowadzić na scenę słowa ludzi wyklętych ze społeczeństwa, zebrane w dziele socjologicznym. Jednak niezależnie od tego, czy owe eksperymenty wynikają z tendencji, by ludzi oświecać, czy też biorą się z potrzeby zaangażowania i interwencji, stawiają nas one przed tym samym problemem, ponieważ we wszystkich przypadkach przedstawienie zostaje zakwestionowane po to, by na scenę mogła wtargnąć rzeczywistość

¹⁵ Dossier *Les théâtres de l'autre*, zebrane przez Marca Kleina w „Théâtre/Public”, nr 124, 125, lipiec – październik 1995, świadczy o różnorodności wysiłków i sukcesów w tej dziedzinie.

jako taka. Według Rolanda Barthesa to wtargnięcie pomaga uniknąć metajęzyka: „tego języka, którym mówi się nie o rzeczach, lecz *przy okazji rzeczy* (bądź przy okazji pierwszego języka). Jest język pasożytniczy, nieruchomy, sentencjonalny, który towarzyszy aktowi jak mucha leci za wozem: jeśli w języku przedmiotowym obowiązuje tryb rozkazujący, to tu mamy do czynienia z trybem oznajmującym, czyli całkowitym brakiem działania, z *przedstawianiem*, a nie *zmienianiem* rzeczywistości”¹⁶. Kiedy teatr odrzuca metajęzyk, to tym samym stwierdza, że istnieje dystans między teatrem a literaturą: „ten metajęzyk – kontynuuje Barthes – nadaje słowom dodatkowy sens, sens etyczny, żalony, sentymentalny czy podniosły itd., jednym słowem jest to swoista *pieśń*: rozpoznajemy w niej samą istotę literatury”. Jaki rodzaj języka, różnego od metajęzyka i od języka przedmiotowego, może proponować teatr, jeśli nie chce być pieśnią literatury? Czy trzeba pojąć wtargnięcie jako język Adamowy, który potrafiłby wydobyć realność?

Drogę wskazały sztuki plastyczne, starając się przedstawić „surową” rzeczywistość, która często wdzierала się na scenę sztuki, przerywając krąg przedstawienia. W Villa Arson, w Nicei, lataem 1993 następująco uzasadniano zorganizowanie wystawy nazwanej „zasada rzeczywistości”: „na początku lat dziewięćdziesiątych pojawiły się propozycje artystyczne, które przerywały krąg przedstawienia, by pozwolić rzeczywistości, w najgorszym sensie tego słowa, na to, by wtargnęła na teren sztuki, inaczej mówiąc, tam, gdzie rozgrywa się sztuka. Propozycje te wymykają się istniejącym kategoriom i wprowadzają nie ekwiwalent czy metaforę przemocy świata, lecz realne formy tej przemocy, czy jest ona społeczna, moralna, polityczna, ekonomiczna czy też symboliczna. Nie chodzi tu o powrót, lecz o zupełnie nowe wtargnięcie rzeczywistości, wolne od wszelkich mediacji i od wszelkich hamulców estetycznych”. Wystawa pozwalała zwiedzającym odkrywać między innymi miejsca zdewastowane i splądrowane.

W teatrze również pojawiły się tego rodzaju formy działalności: na przykład w teatrze De la Bastille w 1992 roku jeden ze spektakli zatytułowano: *Teatr realności: pięć prób wtargnięcia*. Prezentując to przedstawienie stwierdzono, iż rozkaz, który Jean-Marie Hordé wydał artystom, można streścić następująco: „zachowywać się tak, by realność wtargnęła do teatru. Sprawić, by teatr działał jak wywoływacz, w fotograficznym

¹⁶ Roland Barthes: *Zazie et la littérature*. W: *Oeuvres complètes*. Paryż, éditions du Seuil, 1993, t. 1, s. 1262.

sensie tego słowa". Dla reżyserów wskazówka była jasna: wybierać teksty „surowe”, słowa przeniesione ze świata codziennego bez żadnego poprawiania czy przerabiania. Skonfrontować scenę z tekstami, które nie były dla niej przeznaczone (świadcstwa, listy, skradzione słowa...). Wykluczona ma być wszelka forma mediacji: odwołanie się do metafory z dziedziny fotografii przypomina o nadziejach na dotarcie do „świadcstwa czystego”, nie opracowanego. Realność byłaby dana bezpośrednio, nie byłaby „tłumaczona” czy też ujawniana za pośrednictwem języka, ani tym bardziej przez analizę: znajdujemy się tu na antypodach różnych odmian realizmu, bowiem one właśnie zakładały przedstawianie rzeczywistości, które wykraczałoby poza pozory, by ukazać jej determinanty. Czy można więc mieć nadzieję, że oszczędzimy sobie wszelkich „wybiegów” i zastąpimy przedstawianie rzeczywistości przez wtargnięcie w nią?

Przed podjęciem dalszych rozważań trzeba określić, do jakiego stopnia ta propozycja jest odpowiedzią na własne niepokoje teatru: wtargnięcie jest skuteczne w walce ze sklerozą tradycji teatralnej; w szczególności pozwala, by reżyser w tekstach nie przeznaczonych do wystawiania na scenie odnalazł ten rodzaj pisarstwa, które uznawane jest za współczesne i wyzwolone od form, zamykających teatr w jego tradycji i kulturze. Michel Bernard podchodzi z rezerwą do takich ruchów, gdyż widzi w nich niebezpieczeństwo „zastąpienia specyficznej teatralności tekstów scenicznych teatralizacją zewnętrzną i zdeformowaną”¹⁷; porzucając literaturę, teatr poszedłby w kierunku widowiskowości niezgodnej z powołaniem wyznaczonym przez jego strukturę. Dystans w stosunku do literatury nie podlega dyskusji, lecz chodzi tu tylko o literaturę w bardzo tradycyjnym sensie; ryzyko widowiskowości istnieje, ale jest ono jeszcze większe, gdy obróbce scenicznej poddawane są teksty, które nie były wystarczająco dobrze opracowane. Godzimy się oczywiście, że owo zakwestionowanie przedstawiania przez wtargnięcie stwarza pewne problemy, lecz aby je widzieć jaśniej, trzeba opuścić teren teatru.

Wielość światów i koniec historii: zakwestionowanie przedstawienia jako problem rzeczywistości

Zakwestionowanie przedstawiania rzeczywistości w teatrze jest świadectwem pewnej ogólnej negacji: wszelkie podstawy „krytyczne” czy wszelkie formy zaangażowania politycznego w tradycyjnym sensie słowa, zostały zastąpione tym gwałtownym ruchem, którego celem jest dopro-

¹⁷ Michel Bernard: *Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain*. W: *Jeune Théâtre*. „Revue d'esthétique” nr 26, 1994, Paryż, ed. Jean-Michel Place.

wadzenie do konfrontacji z „rzeczywistością”; gdy dokonało się wtargnięcie, wszystkie krytyczne i utopijne wizje świata zaczęły być odbierane jako przestarzałe. Skończył się już „złoty wiek teatru we Francji”, który, według Antoine’a Viteza, opierał się na zaangażowaniu politycznym, wynikającym z pewnej krytycznej i utopijnej wizji świata, a „jedną z cech wspólnych tych różniących się od siebie estetyk było pewne zaangażowanie polityczne”¹⁸. Kryzys w teatrze (niewątpliwie można by powiedzieć, że w sztuce w ogóle) jest ściśle związany z kryzysem politycznym, który z kolei odsyła do całkowitego odwrócenia sposobów myślenia: sama kategoria przedstawienia stała się niepewna; nasuwa się myśl, że trzeba zrezygnować z przedstawiania rzeczywistości, która stała się rozbita i chaotyczna.

Nie chodzi więc już o to, by wierzyć w możliwość stworzenia obrazu rzeczywistości, który byłby spójnym i uporządkowanym systemem, ukazującym świat czy wszechświat, a w którym każdy element miałby swoje miejsce: „niewątpliwie najważniejszą cechą naszego świata jest to – pisze Jean-Luc Nancy – że nie istnieje już *kosmos*: świat nie oznacza dziś *kosmosu*”¹⁹. Gianni Vattimo czyni z takiego uświadomienia sobie „nieuprzedzonej wielości wersji świata” jeden z motywów tego, co proponuje nazwać „sekularyzacją myślenia”, którego symptomem jest obecna popularność hermeneutyki²⁰. W ramach myśli radykalnie zsekularyzowanej, filozofia nie jest już formą wiedzy absolutnej; podejmuje refleksję nad kwestią końca metafizyki, odrzuca ideę mitycznego dostępu do rzeczy samych w sobie, a także pojmowanie rzeczy jako korelatów świadomości; uznaje byt jako wydarzenie i konstruuje rzeczywistość poprzez dialog z przekazanymi „propozycjami”; czyli w procesie przypominania i ponownej interpretacji dziedzictwa kulturowego. G. Vattimo w tym właśnie upatruje cechy postmodernizmu, który jest dla niego końcem historii²¹. Taki koniec historii jest też końcem historyzmu, „owej koncepcji losów ludzkich, która włącza je w jeden, obdarzony sensem proces; ów sens, o ile zostanie rozpoznany, objawia się jako dążenie do emancypacji”. Jest tak dlatego, że w świecie postmodernistycznym historia nie może już być

¹⁸ Anne-Francoise Behamou: *La vraie vie est ailleurs*. W: *Jeune Théâtre*, op. cit., s. 211. Odwołuje się do pokolenia reżyserów, które pojawiło się w latach sześćdziesiątych: Chéreau, Mnouchkine, Sobel, Lavaudant, Lasalle, Bourdet, Mesghuisch, Planchon.

¹⁹ Jean-Luc Nancy: *Les Muses*. Paris, ed. Galilée, s. 139.

²⁰ *La sécularisation de la pensée*, badania zebrane pod kierownictwem G. Vattimo, z włoskiego przetłumaczył C. Alunni, Paryż, Le Seuil, 1988, wstęp Gianni Vattimo, s. 10.

²¹ Gianni Vattimo: *Ethique de l'interprétation*, op. cit., s. 13.

rozumiana jako „jednolity proces, uzasadniony metafizycznie i obdarzający sensem” – to, o czym Lyotard i Habermas mówili, używając terminu „wielkie metanarracje”, straciło na wartości. Żadnej struktury bytu ani rozumu nie trzeba już szukać, bo byt nie jest podstawą i myśl nie „uznaje już samej siebie za aktywność polegającą na ustanawianiu fundamentów”.

Zniknięcie kosmosu i wielkich narracji nie może być wystarczającym powodem prób ich odbudowania; musimy im przeciwstawić to, co Vattimo nazywa „odczarowaniem” i co „oznacza zalegalizowanie faktu, że nie istnieją obiektywne struktury, wartości i prawa, a wszystko jest ustanowione i stworzone przez człowieka (przynajmniej jeśli chodzi o sferę sensów)”²². Jeśli rozważamy obecny etap postmodernizmu, czyli – wedle określenia Vattima – „społeczeństwa powszechnej komunikacji”, czy „społeczeństwa mass-mediumów”, to musimy stwierdzić, że wspomniane zjawisko jest jeszcze bardziej radykalne: masowe środki przekazu – „gazety, radio, telewizja, to, co łącznie nazywa się obecnie *telematyką* – nie tylko były czynnikami, które spowodowały rozproszenie centralnych punktów widzenia”, lecz „stały się miejscem eksplozji i mnożenia się... wizji świata”; stworzyły efekt „pluralizmu, którego, jak się zdaje, nie można powstrzymać, i który nie pozwala już na pojmowanie historii z jakiegoś jednego, wspólnego punktu widzenia”: idea „rzeczywistości” jest coraz trudniejsza do pojęcia; sam ideał przejrzystości społeczeństwa został więc zanegowany przez rozwój środków, które miały umożliwić jego realizację²³. Vattimo trafnie stwierdza dalej: „upowszechnienie historii sprawiło, iż realizacja historii powszechnej stała się niemożliwa”. Należy działać przez odczarowanie niemożliwości „ideału emancypacji, wzorowanego na rozwiniętej samoświadomości, na doskonałym rozsądku człowieka, który wie, jak się rzeczy mają”. Przymiotnik „nostalgiczny” niewątpliwie najlepiej opisywałby tę odczarowaną świadomość, która pojawia się we współczesnym teatrze.

Współczesna sztuka i współczesny teatr, pozbawione nakazu, który mogłyby uznać za dominującą ideologię, wyznaczającą im kierunek działania, zderzają się ze społeczeństwem, które najczęściej uważa, że nie można go przedstawić; w ten sposób rodzą się propozycje, których celem jest ułatwianie wtargnięcia rzeczywistości w stan surowy. Jednak już same założenia, na których wsparte są te próby, prowokują do pytań, dotyczących terminów takich, jak „to, co rzeczywiste” i „rzeczywistość”.

²² Ibidem, 156.

²³ Gianni Vattimo: *La société transparente*. Z włoskiego przetłumaczył J.P. Pisetta. Paryż, Desclée de Brouwer, 1990, s. 13, 14, 15 i 16.

Dzieje się tak, jakby „to, co rzeczywiste”, zajęło miejsce „rzeczywistości”, z której powoli się rezygnuje: teatr zmuszony do rezygnacji z przedstawiania chaotycznej rzeczywistości, próbował zająć się „tym, co rzeczywiste”, nie zadając sobie trudu zbudowania z tego „rzeczywistości”.

ŻAŁOBA PO RZECZYWISTOŚCI I POSZUKIWANIE TEGO, CO REALNE

To, co rzeczywiste i heterotopie

Każda postać tego, co rzeczywiste, w równej mierze, co „rzeczywistość”, nie jest bezpośrednio dostępna, jak przypomina o tym na przykład Jacques Ancet: od *Don Kichota* nie możemy zaprzeczyć, że nasz związek ze światem nigdy nie jest bezpośredni, „że między nami i rzeczywistością stoi zawsze ekran, którego nie można dotknąć ani zniszczyć, ekran książek i kultury, i że sama ta rzeczywistość jest z istoty swej niejasna”.

Jednakże uświadomienie sobie zmienności i względności punktów widzenia nie wyklucza jeszcze przedstawiania: „przedstawiać rzeczywistość» będzie więc znaczyło przedstawić to przedstawianie. Wykorzystać wspólny kod pisarza i czytelnika, kod który zagwarantuje czytelność tekstu²⁴.

Wszyscy zgadzają się co do iluzorycznego charakteru rzeczywistości czy też idei świata samego w sobie, podobnego do „Natury takiej, jak jest”, o której marzył Flaubert, do widowiska bez widzów. Czy nie to właśnie – jak przypomina J. Ancet – głosił Humboldt, polecając studiowanie języków? „Prawdziwe znaczenie studiowania języków – pisał filozof – bierze się stąd, że język uczestniczy w tworzeniu przedstawień. Zawarte jest w nim wszystko, gdyż człowiek składa się z sumy przedstawień”. Najistotniejsze jest więc, by wyrazić w języku to, co zawsze jest przedstawieniem rzeczywistości. To właśnie głosił Sartre, gdy w 1948 roku pisał: „błędem realizmu była wiara, że to, co rzeczywiste poddaje się kontemplacji i że, co za tym idzie, można na tej podstawie stworzyć neutralny obraz. Jak byłoby to możliwe, skoro sama percepcja jest stronnicza, a samo nazywanie jest już modyfikacją obiektu?”²⁵.

Wspomniana wyżej diagnoza znajduje swe potwierdzenie i uściślenie we wszystkich impasach historii realizmu: nie chodzi już o ukazywanie

²⁴ Jacques Ancet: *Le soleil*. „Quai Voltaire”, nr 11, wiosna 1994, s. 10.

²⁵ Jean-Paul Sartre: *Qu'est ce que la littérature?*. W: *Situations II*. Paryż, Gallimard, 1948, s. 110.

bytu jako podstawy, lecz o rozpoznanie prymatu języka, przedstawienia i historyczności; jest to moment, który Vattimo określa jako przejście do dialektu hermeneutycznego, „dialektu kulturalnego lat osiemdziesiątych”. W tym kontekście podmiot i przedmiot nie są już hipostazowane i definiowane w solipsystycznej izolacji, niezależne od relacji między nimi; samo pojęcie wymaga rozpatrzenia: „interpretacja nie jest opisem wykonanym przez „neutralnego” obserwatora; jest dialogiem, w którym interlokutorzy są jednakowo zaangażowani i wychodzą z niego odmienieni”²⁶. W każdym wypadku świat nie może już być pojmowany jako spektakl, który można byłoby opisać „obiektywnie”: Gadamer, „sekularyzując” myśli Heideggera, tłumaczy, że „doświadczenie świata jest dane człowiekowi w dialogu, który jest możliwy dzięki językowi”.

Czy zatem prawdziwie aktualnym problemem byłaby utrata wspólnych kodów, gdy nie można znaleźć żadnego wspólnego języka, który byłby dla wszystkich? Problem jest na pewno bardziej podstawowy: mówiąc o wspólnym języku ustanawiamy dwoistość, z której usiłujemy się wyplątać. Kontynuując swą refleksję Vattimo dodawał, że język „nie jest *środkiem* komunikacji, lecz dziedzictwem form, czyli zabytków”. Można by powiedzieć, że żadna rzeczywistość, która jest wyrażana w słowach, to znaczy: objawiana tak, by stała się komunikowalna, nie jest jakimś już istniejącym i niezależnym bytem; wręcz przeciwnie: rzeczywistość ta została skonstruowana, wyprodukowana, przedstawiona. W tej sytuacji, jeśli realność jest rzeczywistością rzeczywistości wyprodukowanej, realność ta ma z kolei charakter perspektywiczny i jest wieloraka.

„Począwszy od Diltheya, którego tezy – jak pisze Vattimo – odnaleźć można u Ricoeura, a wcześniej u Heideggera, zdolność dzieła sztuki do «tworzenia świata» postrzegana jest zawsze w liczbie mnogiej, czyli nie w jednym sensie utopijnym, lecz heterotopycznym”²⁷. Wprawdzie teatr, tak jak i pozostałe formy sztuki, nie może uważać się za miejsce manifestacji realności w stanie surowym, to jednak przedstawiając sam akt przedstawiania, może być miejscem heterotopii. U Vattimo termin „heterotopia” w opozycji do pojęcia utopii, opisuje „najradykałniejszą transformację związku między sztuką i życiem codziennym, która pojawiła się między latami sześćdziesiątymi a dniem dzisiejszym”²⁸. Heterotopia kładzie kres wielkiej utopii jednego sensu estetycznego i egzystencjalnego.

²⁶ Gianni Vattimo: *Ethique de l'interprétation*, op. cit., s. 50.

²⁷ Gianni Vattimo: *La société transparente*, op. cit., s. 94.

²⁸ Ibidem, s. 83.

Jak już stwierdziliśmy, system został rozsadzony, historia pojęta jako bieg jednoliniowy jest nie do przyjęcia. Pojawiło się „doświadczenie estetyczne mas, pojęte jako dojście do głosu – za pośrednictwem wielu systemów wspólnotowego rozpoznawania – licznych wspólnot, które się manifestują, wyrażają, rozpoznają w odmiennych modelach formalnych i w różnych odmiennych mitach”²⁹. Nie ma więc już mowy o identyfikowaniu wspólnoty estetycznej z całą wspólnotą ludzką.

Dobrze widać, dlaczego teatr może być uprzywilejowanym miejscem doświadczenia wspólnoty (był nim zawsze od swych greckich początków); teatr pokazuje, do jakiego stopnia „świat nie jest jeden, lecz że jest ich wielość”. W tym sensie staje się uprzywilejowanym miejscem heterotopii: „doświadczenie estetyczne – pojęte nie jako odkrywanie struktur, lecz jako doświadczenie wspólnoty – rozwija się jedynie w świecie kultury masowej, ekspansji historyzmu, końca systemów unitarnych. Dlatego nie chodzi o zwykłą realizację utopii, ale o jedną z jej wykrzywionych i przekształconych realizacji: utopia estetyczna zdarza się tylko wtedy, gdy rozwija się jako *heterotopia*. Doświadczenie piękna, polegające na rozpoznawaniu modeli, którymi są świat i wspólnota, przeżywamy tylko wtedy, gdy owe światy i wspólnoty okazują się wielorakie”³⁰.

Realność czyli odmiennność

Jeśli zgodnie z przyjętą terminologią słowo „rzeczywistość” oznacza przedstawienie świata, które stało się wielorakie i względne, to termin „to, co rzeczywiste” (które również jest wielorakie i względne), oznacza ponadto to coś w tej rzeczywistości, co czyni ją rzeczywistością, czyli jej „obiektywność” lub odmienność; być może tego właśnie mniej lub bardziej świadomie szukały różne wersje realizmu: tego, co stawia opór, wywołuje skandal, jest Inne i do niczego nieredukowalne. Nie chodzi już o odmienność związaną z teologią czy ontologią, lecz o tę odmienność, której istnienie artyści zawsze podejrzewali i pozwolili dostrzec w swych dziełach: odmienność tego, co zmysłowe i efemeryczne, której gwałt zadała metafizyka, za pomocą swych uniwersalnych i abstrakcyjnych kategorii; doprowadziły one do tego, że odmienność znikła czy też się wycofała. G. Vattimo w *La sécularisation de l'art* mówi o „procedurach wypierania tego, co słabe, które stanowią «kulturę»”.

²⁹ Ibidem, s. 91.

³⁰ Ibidem, s. 92.

Wedle koncepcji Vattimo heideggerowskie odrzucenie metafizyki oznacza prawdziwą akceptację odmienności: „myśl niemetafizyczna, czyli nie zapominająca o bycie, byłaby myślą zdolną do *prawdziwego* otwarcia się na odmiennność”³¹. Jest to myśl „przypominająca”, zdolna do spotkania tego, co naprawdę „inne” – „bytu nieredukowalnego do podmiotu i jego zdolności pojmowania”.

Moglibyśmy również powtórzyć za Vattimo i Levinasem metaforę Ulissesa: to, co rzeczywiste, jest tym, czego na swej drodze nie odkrył Ulisses. Levinas³² przypomina, że podróż Ulissesa była tylko powrotem na rodzinną wyspę: „upodobaniem do tego samego, niezrozumieniem inności”. Ulisses, niewątpliwie realista, niezależnie od zawodów, jakie go spotkały, jest bardziej Jazonem niż Ulissemem.

Jesteśmy daleko od pojęcia estetyczności, związanego z tradycyjnym modelem świadomości estetycznej: nie chodzi już o wolność obiektu, który świadomość estetyczna wyodrębniałaby ze świata i jego uwikłań poznawczych i praktycznych, lecz o konfrontację z odmiennością, konfrontację, która otwiera świadomość na to, co inne, i jednocześnie podejmuje ryzyko skutków tego spotkania.

Do świata teatru nie wdzieria się „realność”, lecz jej przedstawienie. Nie jest ono wyrażane w języku przedmiotowym, nie tworzy jednak też żadnego metajęzyka; w przedstawieniu nie chodzi o realności czy o jej zrozumienie, lecz o to, by doprowadzić do sytuacji, w której człowiek „zanurzony w rzeczywistości” nie może wprowadzić jej uchwycić ani zinterpretować, może jednak zdobyć wobec niej dystans.

Tak pojęte przedstawienie nie zamierza być ani poznaniem, ani wiedzą o tym, co jest przedstawiane. Jest ono jednak ujmowaniem i nadawaniem formy; Sergio Givone podkreśla bezinteresowność tego języka i jego podobieństwo do mitu; ów język „nie odzwierciedla już żadnej struktury metafizycznej”, „wyraża się w nim doskonała zbieżność znaku i sensu”³³. Tę właśnie „myśl, która rozpoznaje, że od początku zespolona jest ze swą treścią”, Givone nazywa tragiczną.

Czy jest to *teatr wtargnięcia*? Widziałabym w nim raczej teatr odmienności lub teatr myśli tragicznej, który sprawia, że widz – obcy w świecie – zaczyna rozpoznawać swoje istnienie i konfrontuje się z nim

³¹ Ibidem, s. 95.

³² E. Levinas: *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier 1971, s. 40.

³³ Sergio Givone: *Au-delà d'un christianisme sécularisé*. W: *La sécularisation de la pensée*, op. cit., s. 129.

w czasie przedstawienia. Zresztą, czyż efekt ten nie polega na opisanym przez Vattimo swoistym „wyobcowaniu”, tak jakby chodziło o opis etnologiczny? Dla włoskiego filozofa wyobcowanie jest następstwem rozwoju społeczeństwa mass-mediów, w którym stwierdza się erozję samej „zasady rzeczywistości”; jest ona też jednocześnie „wyzwoleniem różnic, elementów lokalnych, tego, co jednym słowem nazwalibyśmy dialektem”. Ponieważ nie jest osiągalna żadna przejrzystość, ponieważ wielość światów podważa ideę jednej rzeczywistości, która nadawałaby sens światu, dane jest nam jedynie owo „tu – oto – teraz”, wraz z całą swą siłą i gwałtownością. Vattimo widzi w tym okazję do uświadomienia sobie względności punktów widzenia: „emancypacyjny sens wyzwolenia różnic i «dialektów» polega raczej na efekcie wyobcowania, które towarzyszy pierwszym próbom zdobywania tożsamości”. Jeśli w świecie dialektów mogę mówić moim własnym dialektem, to dostrzegam, że mój język nie jest jedynym „językiem, lecz dialektem jak inne”. Odkrywając „egzotyczne” kultury, w drodze logicznej indukcji dochodzę do „jasnego uświadomienia sobie historyczności, przypadkowości, ograniczoności wszystkich systemów, szczególnie mojego”.

Tak więc nie chodzi już o to, by umożliwić zrozumienie, by dokonać interpretacji rzeczywistości, lecz o uchwycenie odmienności jako takiej. Problematyka naiwnego realizmu została przekształcona; nie ma już ani problemu mimesis, ani kwestii odcinania „fragmentów rzeczywistości”. Nie wystarczy wyciąć z niej jakiegoś kawałka, by ukazała się nam odmienność. Vattimo przypominał o tym w cytowanym już dziele: „uwolnienie różnorodności to akt, dzięki któremu «dochodzą one do głosu», przedstawiają się, «nadają sobie formę» tak, aby można było je rozpoznać; akt ten nie polega na zwykłej manifestacji tego, co bezpośrednie”. Odmienność rzeczywistości nie da się uchwycić dzięki zaprezentowaniu wcześniej pobranej próbki. Nie można przedstawić odmienności; można jednak – odwołując się do przedstawień w takim czy innym języku – uchwycić to, co się językowi wymyka. Jest to operacja myślowa, która dokonuje się podczas przedstawienia scenicznego. Ważne, by pamiętać o jednym: niewiele warta jest zarówno przynależność od rzeczywistości, bez dystansu i bez słów, jaki i całkowicie opracowane jej przedstawianie.

Przełożyła z francuskiego
Karolina Bober