

# Jean Duvignaud

---

## Sytuacja dramatyczna a sytuacja społeczna

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/2, 283-297

---

1976

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JEAN DUVIGNAUD

## SYTUACJA DRAMATYCZNA A SYTUACJA SPOŁECZNA

Kto tam mówi? Mężczyzna, kobieta, w pełnym świetle, żywi, realni, a jednak dalecy, przeniesieni w inny świat, gorzej niż fałszywy, prawdopodobny. Głos, ruch, gra mięśni, cień statywu oświetlonego reflektorem, wszystkiemu temu nadaję jakiś sens, którego zda się oczekiwać i domagać cała ta gestykulacja: zaczyna się akt dramatyczny.

Jako kreacja złożona, wynika ów akt z woli dramaturga, inwencji stylistycznej reżysera, gry aktorów, przygotowań inspicjenta i ze współudziału publiczności. Akt ten jest przede wszystkim obrzędem.

I wszystko współtworzy atmosferę obrzędu: uroczysty charakter miejsca (bez którego załamuje się wiarygodność); oddzielenie widowni profanów od aktorów odosobnionych w wąskim kręgu podobnym do świata *sacrum*; właściwości języka poetyckiego, który przeciwstawia dialog teatralny rozmowom potocznym.

Życie powszednie obfituje w podobne przykłady. Trudno nawet mówić o naszej zbiorowej egzystencji, nie przywołując owych obrzędów, narzucających się tym wyraźniej, że dla organizacji, praktyk, symboli stanowią one określoną ramę porozumiewania się, z udziałem lub bez udziału słów. Czyż nie odnajdujemy zatem prawdziwego, spontanicznego teatru w różnych dziedzinach społecznych? Nabożeństwo w kościele czy w synagodze, rocznica rodzinna, posiedzenie sądu, intronizacja czarownika lub kapłana, koronacja króla, otwarcie mostu, czyż nie są to rodzaje obrzędów, w których osoby prywatne grają role publiczne? I to zgodnie z regułami „scenariusza”, którego nikt nie jest w stanie zmodyfikować,

---

[Jean Duvignaud (ur. 1921), autor powieści i dramatów, krytyk teatralny „Nouvelle Revue Française”, profesor socjologii w Tunisie, autor książek: *Buchner dramaturge, Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives* (Paris 1965), *L'acteur. Sociologie du comédien, Sociologie de l'art* (Paris 1967) i *Spectacle et société* (Paris 1970). W języku polskim ukazały się dwa fragmenty jego książki *Sociologie du théâtre* („Dialog” 1970, nr 12, s. 116—123), wypowiedź pt. *Ostrożnie o przyszłości*, wygłoszona 24 III 1965 r. na wiedeńskiej konferencji „Teatr współczesny — współczesność teatru” („Dialog” 1965, nr 5, s. 94—96) i książka *Socjologia sztuki* (tłum. J. Wojnar, Warszawa 1970).

Przekład według: J. Duvignaud, *Spectacle et société*, Paris 1970, s. 15—41.]

nikt bowiem nie może uciec od ról społecznych, do których wypełniania zobowiązuje go miejsce zajmowane w ramach zbiorowej egzystencji.

Z pewnością życie społeczne nie ogranicza się do tych widowisk, w dokładnym znaczeniu słowa. W życiu zbiorowym nie wszystko jest „przeznaczone do wglądu”. Sekret, potajemność koegzystują z tym, co publiczne, ale pokątne machinacje tego, co nielegalne, czy tajemnica sekt posiadają również swoją, oczywiście nie mniej rygorystyczną, teatralizację. A nawet nasze życie umysłowe, jak sądzimy — jednostkowe, nasze ja, które uważamy za odrębne, wieczne i absolutne, czyż nie jest w naszym sumieniu (będącym niewątpliwie mitem) grą, przedstawieniem, które sami dla siebie tworzymy?

Jeżeli chcielibyśmy naszkicować rozróżnienie między stanem naturalnym, którym rządzi to, co specjaliści nazywają instynktami, a stanem kulturowym, który zamyka się w pewnym systemie zbiorowych reguł, ustalonych i trwałych, musielibyśmy zapewne odwołać się do pojęcia dramatyzacji czy reprezentacji. Z całą pewnością niektóre gatunki dramatyzują akt seksualny, co już dawno zauważono przy okazji ceremonii uwodzenia wśród ptaków czy gadów. Ale wygląda na to, że pojmujemy sens zachowań pozaludzkich jedynie wówczas, kiedy się one teatralizują. I na krótkie momenty. Nasza własna egzystencja, powiedzmy raczej, nasze istnienie kulturowe, jest odgrywanym przedstawieniem instynktów i impulsów. Seksualność, śmierć, wymiana ekonomiczna czy estetyczna, praca, wszystko jest ujawnione, wszystko jest odgrywane. Człowiek jest jedynym gatunkiem dramatycznym...

Jest więc coś w tym akcie reprezentacji. Hegel zbudował swoją *Fenomenologię* na uzewnętrznianiu świadomości i jej alienacji, tj. zdolności do stawania się obcą samej sobie. Ale w tym uzewnętrznianiu jest coś magicznego, coś, co wymaga refleksji. Jeżeli przyjrzeć się temu z bliska, okaże się, że cała naturalna spontaniczność staje się społeczna i kulturowa, teatralizując się, tzn. wystawiając się na pokaz oczom naszym i cudzym. Sartre dużo i trafnie mówił o pokazywaniu się i n n y m i uznał je ostatecznie za tragiczne i budzące lęk. Trzeba by ustalić związek między tym nieuniknionym uzewnętrznianiem a samą substancją społeczną, która realizuje się w owym akcie. Chcę powiedzieć, że przedstawianie polega na tworzeniu z bytu, na gromadzeniu substancji zbiorowej.

Marcel Mauss w *Zarysie ogólnej teorii magii*<sup>1</sup> omawia tę siłę zbiorową, którą opanowuje czarownik, aby posługiwać się nią indywidualnie, gdy tymczasem religia realizuje ją w sposób pozornie zbiorowy. Tę siłę nazywa on terminem melanezyjskim *mana*, określającym moc zawartą w grupie i której istnienie zależy tylko od niej samej. Ale rozróżnienie

<sup>1</sup> M. Mauss, *Zarys ogólnej teorii magii*. W: *Socjologia i antropologia*. Przełożyli M. Król, K. Pomian i J. Szacki. Wstęp: C. Lévi-Strauss. Warszawa 1973.

religii i magii w sposób, w jaki czyni to Mauss, stało się niemożliwe. Prawdopodobnie bardziej interesujące byłoby postawienie sobie pytania dotyczącego samego aktu, który sprawia, że magia staje się magiczna, a religia święta, tj. dynamizmu teatralnego realizującego rytuały, gesty, akty. Sam Mauss podaje jedynie przykłady czynności odtwórczych, jak ów „krąg magiczny”, „taniec” nadmorskich plemion Nowej Gwinei, kiedy „całość społeczeństwa jest tym samym ruchem”:

Wszystkie ciała poruszają się w ten sam sposób, wszystkie twarze są przyozdobione tymi samymi maskami, wszystkie głosy wołają to samo [...]. Widząc we wszystkich postaciach obraz swego pragnienia, słysząc ze wszystkich ust dowód swej pewności, każdy czuje się podniesiony powszechnym przekonaniem, a jakkolwiek opór nie jest możliwy. Wymieszani uniesieniem tańca, rozgorączkowani podnieceniem tworzą oni jedno ciało i jedną duszę. Dopiero wówczas dochodzi do pełnej realizacji organizmu społecznego<sup>2</sup>.

Mauss posuwa się w swych rozważaniach znacznie dalej niż Durkheim, tak mało skłonny do przyznania twórczemu dynamizmowi istotnego znaczenia. Jedynie dzięki swej niezwyklej intuicji, nie popartej żadnymi doświadczeniami z dziedziny społeczeństw pozaeuropejskich, z godną podziwu prostotą Mauss odkrywa, że sztuka przedstawiania tego, co jest dane w sposób pozytywny, jest sama w sobie podstawowym aktem społecznym, bez którego nie mogłoby istnieć nic, co dotyczy jednostki czy zbiorowości. Analizy prac Maussa dość rzadko podkreślają ten ich aspekt, który zawiera waloryzację zbiorowej czynności przedstawiającej. A tymczasem stanowi on niewątpliwie istotę jego rozważań, jeśli wziąć pod uwagę, że w dwadzieścia lat po *Zarysie ogólnej teorii magii w Szkicu o darze*<sup>3</sup>, książce o bezdyskusyjnie kluczowym znaczeniu dla współczesnej antropologii i socjologii, po określeniu wymiany międzygrupowej jako zjawiska pierwotnego i zasadniczego każdej konkretnej egzystencji, nadaje on przedstawieniu tej wymiany — w postaci „święta” lub „potlacz” znaczenie obiektywne: czyż zbyt kowna konsumpcja, publiczne marnotrawstwo, gra prestiżu nie charakteryzują wszystkich ról zbiorowych, czyż nie dotykają samej istoty życia wspólnot czy grup społecznych? Georges Bataille nie omylił się, przyznając tej konsumpcji—marnotrawstwu [*consommation—consumation*], tej uteatralnionej destrukcji zdobytych dóbr, wartość tym większą, że wydaje się ona odsuwać śmierć przez jej „odgrywanie”.

Dosłownie, obrzęd powinien być interpretowany jako *d r a m a t*, w znaczeniu, w jakim używał tego terminu Politzer: aktywny rozwój, ograniczony w czasie i w przestrzeni, znaczący wycinek wspólnych doświadczeń, których wzajemnie powiązane elementy realizują lub wyobrażają pewien akt zbiorowy<sup>4</sup>. Fakt, że każdy osobnik może w ten spo-

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 183.

<sup>3</sup> *Ibidem*, rozdz. *Szkic o darze*.

<sup>4</sup> „Revue de Psychologie concrète”, kwiecień 1929, nr 1.

sób pełnić kilka ról społecznych (bramkarz, sekretarz związku, nauczyciel, robotnik, ojciec rodziny itd.), wykazuje, że te pojedyncze egzystencje objęte są wieloma wiązkami ról i uczestniczą w różnorodnych obrzędach, które, za każdym razem inaczej, wiążą się z określoną czynnością zbiorową: w trakcie tych obrzędów, ucieleśniających praktykę społeczną w jej najwyższym napięciu, członkowie wspólnoty wcielają się w typy, indywidualności ustalone przez tradycję, wyobrażane najczęściej przez maski.

Wszelako obrzędy te mogą być dwojakiego rodzaju, w zależności od tego, czy odtwarzają one tradycyjne zachowania, czy przygotowują decyzję, poprzedzając działanie angażujące całość grupy i społeczeństwa...

Mityczne święta jest zatem odtworzeniem działania, tak jak są nim tradycyjne święta grup archaicznych: przez wyobrażanie postaci symbolicznych czy alegorycznych, które ucieleśniają, określają lub usiłują manifestować spójność grupy, gloryfikując jednomyślność, odgrywa się mity o genezie świata, świata „pojętego jako doskonale trwały”, i mity, które „zastępują historię”<sup>5</sup>. Zapewne, usiłując ożywić czas miniony, grupa zasklepia się w powtórzeniu, jak powiada Mircea Eliade; daleka jest od tradycji prometejskiej, która wprowadza innowacje i powołuje nowe sytuacje, ale przynajmniej jednoczy w ten sposób swoich niezgodnych lub rozproszonych członków.

Rozumie się, że święta te znajdują przedłużenie w zjawiskach, które nazywamy „opętaniem”, i o których napisano niewiele<sup>6</sup>. Należałoby prawdopodobnie uznać, że fakty pozornie historyczne i „anormalne”, które wydają się wchodzić w skład tych scenariuszy, są w istocie seriami aktów racjonalnych, za pomocą których grupy organizują i tworzą takie zachowania, wiązki ról, „postacie”, jakich nie dostarcza potoczne doświadczenie. Bądź dlatego, że stanowią one regres w porównaniu ze stanem poprzednim (Murzyni sprowadzeni jako niewolnicy z Afryki do Ameryki), bądź dlatego, że dostarczają poznaniu materiału zbyt ubożego, ponieważ chodzi o grupy nieaktywne (kobiety) lub społeczeństwa wynędzniałe (Etiopczycy z Gondaru, o których wspominał Michel Leiris). Wszystko dzieje się więc tak, jak gdyby społeczeństwo dramatyzowało pewne role, aby tworzyć czy konstruować społeczeństwo spójniejsze i „intensywniejsze” od społeczeństwa pozytywnego. Jak gdyby pewne grupy istniały jedynie dzięki tej dodatkowej i wyobrażonej spójności, zyskiwanej w trakcie owych wyjątkowych lecz regularnych manifestacji<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> G. Gurvitch w dyskusji IV kolokwium socjologów języka francuskiego. „Cahiers Internationaux de Sociologie”, 1962.

<sup>6</sup> We Francji: R. Bastide, *Le Candomblé*, A. Métraux, *Le Vaudou*, M. Leiris.

<sup>7</sup> R. Caillois i M. Eliade podkreślali te aspekty nieciągłości święta w obrębie dni.

Widzimy, że jest absurdem, jak to jasno wykazał Michel Leiris, ocenianie opętania czy magii miarą naszej potocznej, europejskiej umysłowości<sup>8</sup>. Między prawdą a kłamstwem rozciąga się strefa pośrednia, strefa prawdopodobieństwa, autentyczności, dopuszczalności, wirtualności. Dokładniej, nie istnieje rygorystyczna dychotomia błędu i prawdy, według której człowiek „opętany” miałby stać po stronie błędu, my zaś po stronie prawdy itd. Konstruujemy naszą prawdę za pośrednictwem abstrakcji, tak jak człowiek ze społeczeństw niehistorycznych buduje autentyczność pewnego potencjalnego społeczeństwa, którego struktura jest zdolna scementować często niejednolite aspekty jego ustalonych „instytucji”. To, czy mężczyzna lub kobieta opętani symulują, czy rzeczywiście wprowadzają się w stan egzaltacji, nie ma doprawdy żadnego znaczenia, chyba że dla turysty. Użycie swego własnego ciała jako instrumentu, za pomocą którego powołuje się postać wyimaginowaną, powoduje prawdopodobnie zachowania wtórne i uboczne, a wynikające stąd rozdwojenie nie dokonuje się nigdy w beztrójce pospolitej umysłowości. Po grecku aktor znaczy „hipokryta”, czyli ten, który odgrywa jakąś postać. Widzimy, jakiego znaczenia nabrało to słowo później, odkąd zaczęto konfrontować (idea nie do przyjęcia w innych grupach cywilizacyjnych) to, co się przedstawia, z pewnym czystym i absolutnym obrazem wewnętrznego „ja” (które wydaje się tylko europejskim wymysłem). W akcie wyobraźnego konstruowania roli społecznej wątpliwość czy udawanie wydają się, na odwrót, pochodzić z uświadomienia *implicite*, ale szczególnie ostrego odosobnienia jednostki.

Dlaczego by nie odwrócić obiegujowej eksplikacji? Powiada się nam: jednostka naśladuje postać, którą nie jest, konstruuje jej sylwetkę i obraz, używając jakichś elementów uzbrojenia czy ubrania (tak, jak robią to dzieci, u których zdolność symbolizowania osiąga apogeum), wprowadza się w stan egzaltacji, aż zaczyna wierzyć, że jest tym, kim chce być. Czy nie trzeba owych obrzędów magicznych czy sakralnych potraktować inaczej? Czy przypadkiem akt opętania nie wypełnia jakiejś luki w życiu społecznym? Czy w łonie społeczeństw rozbitych czy niedostatecznie rozwiniętych (jeśli zestawić je z typem obiektywnym, do którego należą), społeczeństw podupadłych bądź uciśnionych, przedstawienie i towarzyszące mu akty nawiedzenia nie byłyby więc jedynym środkiem umożliwiającym spełnienie tym społeczeństwom? W ten sposób owe fikcyjne postacie funkcjonowałyby wewnątrz określonych struktur pozytywnych jako elementy teorii informacji dotyczącej całości społeczeństwa, chwilami nie spełnionego, nie zrealizowanego czy zniszczonego. Tak oto, w sposób bardzo materialny, a jednocześnie nie rezygnując z duchowej mistyki, społeczeństwo dopełniłoby się poprzez wyimaginowaną postać.

<sup>8</sup> M. Leiris, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*.

Inne typy obrzędów posiadają odmienne znaczenie: rada wojenna, sąd, zebranie stowarzyszenia czy zgromadzenia rewolucyjne podejmują decyzje, czyli z pozycji aktualnej społeczeństwa antycypują czynności, które grupa powinna lub może wykonać. Karać, wybaczać, rozstrzygać, inicjować wspólne działanie oto zadania, które zbiorowość rezerwuje dla siebie, odkąd przestaje przekazywać ich wypełnianie władcy. Pełnienie tych funkcji wymaga, oczywiście, wyznaczenia ról starannie wykrojonych w ramach rzeczywistości i czego rozstrzygnięcia nie potrafimy prawie nigdy przewidzieć. Nie dlatego, że działalność ta jest irracjonalna, ale ponieważ implikowana przez nią racjonalność dotyczy jeszcze nie przeżytych doświadczeń. Engels wskazywał na tę „obiektywną nieświadomość” w związku z Komuną Paryską: ludzie mogą w ten sposób antycypować pewną rzeczywistość, która inaczej pozostałaby więzieniem ustalonych struktur.

Właśnie to nazwano „charakterem prometejskim” społeczeństw historycznych (G. Gurvitch): zdolność do zrywania się do aktów zbiorowych, angażujących grupę i wywołujących rzeczywistą interwencję w ramach życia zbiorowego.

Bardzo znacząca pod tym względem jest rewolucja francuska, niewątpliwie dlatego, że jako pierwsza manifestacja prometeizmu społecznego prezentuje, z pewnego rodzaju okrutną niewinnością i żywą dosłownością, wszystkie jego cechy: akt sprawowania władzy przez grupy powołane przez zgromadzenie ludzi, określenie świadomości obywatelskiej, rolę społecznego wymiaru kary (proces króla), sprawiedliwość klasową, związek między słowem i terrorem, którego sankcją jest gilotyna, wszystko to tworzy świat niezmiernie złożony, który wymyka się precyzji studium historycznego. Zapewne rewolucja amerykańska dostarczyła już w tej dziedzinie głośnego i płodnego przykładu; ale rewolucja amerykańska stanowiła głównie rozłam geograficzny, separację odległych terytoriów, poza ramami tradycyjnego społeczeństwa. Rewolucja francuska nie miała tej szansy, torowała sobie trudną drogę wewnątrz ustalonego świata, z którego się wyłoniła. Jednakże frapuje to zadziwiający przedsięwzięcie reprezentowania grupy i zbiorowości przez funkcje nie ustalone przez tradycję i przeszłość! Jakżeż można pozostać obojętnym na owo gwałtowne rozbicie poprzednich ról i na młodzieńczą, gorliwą afirmację ról nieznanymi, nowych, znajdujących w aktualnym przedstawieniu swój specyficzny prestiż i swoje specyficzne wymogi?

Myślę, że powinno się upatrywać w kolejnych „eksplozjach” charakteryzujących społeczeństwa historyczne (rewolucje w 1830 i w 1848 r. w Europie, Komuna Paryska, rewolucje w 1905 i w 1917 r. w Rosji itd.) świadectw owych aktów czynnego konstruowania czasu przez grupę. I przypomnieć, że wszystkie one jawią się jako obrzędy, „dni” („*jours-nées*”), teatralizacje, których montaż i reżyseria, z całą swoją spontanicznością, nie stają się mniej widoczne i postrzegalne dla wszystkich.

Do tego stopnia, że pojawia się tęsknota za nimi, która sama w sobie jest zdolna wywoływać nowe, podobne akty<sup>9</sup>.

Tutaj, odwrotnie niż w obrzędach społeczeństw „archaicznych”, o których była mowa wyżej, sama grupa dopełnia i wypełnia społeczeństwo, które staje się aktywnym czynnikiem realizującego się jednoczenia. Czyż to, co nazywamy „historią”, nie jest odkryciem interwencyjnych zdolności łączenia się grup i jednostek w struktury, które przez fakt, że jawiły się jako rzeczywiste, pozytywne, wydawały się dotąd nienaruszalne i trwałe? A nasze życie polityczne stało się, świadomym lub nieświadomym, wyobrażeniem naszego dynamicznego działania.

Wszystkie społeczności ludzkie mogą więc znaleźć się w sytuacjach implikujących intensywną, mniej lub bardziej spontaniczną inscenizację dramatyczną. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia ze społeczeństwami tradycyjnymi czy historycznymi, „wzbudzony ośrodek” rzeczywistości swoją zbiorową egzystencję, odgrywając dramat swej mitycznej spójności lub realizując scenariusz swojej działalności. I tu, i tam dynamizm działania grup i społeczeństw wyraża się inscenizacją, która jednoczy główne role społeczne.

W teatrze przedstawienie posiada podobny aspekt: chodzi o pewien wycinek rzeczywistych doświadczeń; uczestnicy przywdziali kostiumy odpowiadające ich rolom i działają, czasem według symbolicznej idei odtworzonej postaci, czasem według pisanego tekstu, który narzucany jest im wszędzie tam, gdzie pismo podbiło życie powszednie. Jednakże tutaj kończy się podobieństwo: życie realne powołuje nieoczekiwane postacie, nieznane role, umieszcza „lidera” w centrum aktywnej sceny<sup>10</sup>, wymyśla nową władzę, tworzy mediatora, który nie znał sam siebie, wzniesca nowe reakcje we współzawodnictwie grup i klas. Marks pokazał, na ile ta nieustanna rywalizacja mogła rodzić zadziwiające sytuacje, jak klasy społeczne mogły nie grać ról implikowanych przez swoją sytuację ekonomiczną i, na odwrót, maskować swoją własną rzeczywistość, improwizować role dotąd nie znane. Nie znajdziemy takiego odpowiednika w teatrze, gdzie autor ustala sytuację i postać, gdzie zamysł wyraźnie estetyczny zarządza wizją rzeczywistości społecznej.

A potem, na końcu sztuki, umarli i żywi powstają. Kiedy przychodzą kłaniać się publiczności, czyż nie chciałoby się powiedzieć, że przychodzą, aby ponownie włączyć fikcję w konkretny świat, którego jest ona integralną częścią — nawet jeśli publiczność, jak to działo się w przypadku melodramatu romantycznego, zbiera się przy wyjściu dla akto-

---

<sup>9</sup> Wypadki majowe w 1968 r. stanowiły teatralizację tego typu, w której naiwni dostrzegali jedynie aspekt reprezentacji socjodramatycznej.

<sup>10</sup> D. Cohn-Bendit, w maju 1968.



rów, aby lżyć „zdrajcę”? Nie oznacza to, żeby teatr był „nie na serio” oraz by tysiąc rzeczy miernych i nikczemnych składających się na życie codzienne było tym „serio”, ale że akt teatralizacji dostarcza przez swoich reprezentantów dowodów swojej wyobraźniowej wartości: „konstrukcja, którą zbudowaliśmy w waszej obecności, znajduje tutaj swoje chwilowe zakończenie, opuścmy razem miejsce uświęcone, gdzie wspólnie stworzyliśmy fikcję. Odtwórzmy nieciągłość, bez której nie moglibyśmy kontynuować wspólnego życia...”

Prawdziwe rozróżnienie sytuacji społecznej i sytuacji teatralnej nie mieści się w powierzchownej opozycji świata wyobrazonego i realnego: mieści się ono w tym, że w teatrze akcja jest unaoczniona, przekształcona w spektakl, i że fabrykowanie tego spektaklu pociąga wszystkie czynności i postawy wynikające z tego typu działalności. Arystoteles, formułując ową definicję „trzech sztuk naśladowujących działania rzeczywiste”, którymi są epopeja, tragedia i komedia, dodaje, że łączy je to, iż „wszystkie naśladowczo przedstawione osoby wprowadza [się] jako działające i czynne” i skąd pochodzi nazwa *d r a m a t u*, „bo naśladowują [one] osoby działające”<sup>11</sup>.

Ale to „naśladownictwo” nie jest proste. Jest ono przedstawieniem, odtwarza egzystencję działającą, ale samo nie działa, układa spektakl, ale nie interwencję w życie zbiorowe. To widzialne przedstawienie (teatr po grecku znaczy to, co widziane) ma więc tendencję do wstrzymywania, odwlekania ukrytego lub utajonego dynamizmu, do jednoczesnego wywoływania go i ujarzmiania, do wywoływania go i zarazem opanowywania. Pozbawia się go środków działania w momencie, kiedy daje się mu największą szansę.

Istnieją wieloznaczności wykraczające poza dwuznaczność. Ta oto ustanawia byt szczególny, przedstawialny i umożliwiający nieustanne odnawianie przedstawienia, tak, jakby pozostawiał poczucie niedosytu i trwałą frustrację tym, którzy go przedstawiają, tym, dla których jest on przedstawiany. Ale sytuacja tej wywoływanej mocy, tej „many”, wzniecanej i natychmiast hamowanej i odwlekanej, czyż nie jest sytuacją pierwszego bohatera teatralnego zarejestrowanego na Zachodzie, Prometeusza, będącego źródłem wszelkiej aktywności ludzkiej, ale przytwierdzonego do skały?

Oto coś, co ułatwi wyjaśnienie: zabójstwo popełnione na wojnie czy w domu pogrążonym w nocnej ciszy jest zabójstwem głupim w swej popolitości. Ale cierpienie ukazane na scenie, przedstawione katusze, oto co zmienia podstawowe przesłanki problemu. Z pewnością nie przyszłoby nam na myśl utożsamiać przedstawienia dramatycznego z rzymskimi igrzyskami cyrkowymi, publicznymi egzekucjami, powolnymi tor-

<sup>11</sup> Arystoteles, *Poetyka*. W: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos, *Trzy poetyki klasyczne*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951, s. 7.

turami wymierzanymi czarownicom na publicznych placach; chociaż nie można kwestionować elementu spektakularnego tych aktów okrucieństwa. Pomińmy problem podświadomego, wrodzonego człowiekowi sadyzmu. Prawdopodobnie chodzi tu o coś innego, co Sade zdawał się odgadywać, ale co zatopił w drobiazgowości opisów. Inscenizacja męczarni jest nie tylko frustrującym aktem seksualnym (choć ożywia symbole seksualne). Przeciwnie, wszystko dzieje się, jak gdyby w trakcie tych aktów teatralizacji<sup>12</sup> natura, rewanżując się kulturze, odgrywała śmierć i nieuniknione, budzące lęk zniszczenie. Stan upodlenia implikowany męczarnią na publicznym placu jest narzucany jednostce wybranej. Poza karą czy odkupieniem narzuconym siłą („dam ci poznać męki piekielne, żeby cię ocalić”, powiada inkwizytor) liczy się zbiorowy akt zniszczenia, którego przeklętym i szanowanym reprezentantem jest kat. Narzucone cierpienie jest hamowaną i starannie przedłużaną projekcją zbiorowego unicestwienia na wyodrębnioną jednostkę.

Różnica między Prometeuszem a człowiekiem poddanym torturom na publicznym placu jest symboliczna: torturowany umiera naprawdę, Prometeusz zaś, jak wszystkie postacie tragiczne czy komiczne, skazany jest na to, by cierpieć i umierać, gromadząc wokół siebie wszystkie emocje i znaczenia afektywne związane z jego zniszczeniem. Właśnie ów akt zniszczenia, męczarnia, stanowi centrum przedstawienia i to wokół niego tworzy się całe pole literackie lub emocjonalne, „uczucie” i „namiętności”. Jakże to upodlenie miałoby nie być podstawowym aktem teatru, który zbyt niefrasobliwie zaliczamy do rozrywek?

Czy trzeba dodawać, że jedynie Antonin Artaud zdał sobie z tego sprawę, definiując w książce *Teatr i jego sobowtór*<sup>13</sup> „teatr okrucieństwa” i porównując efekt psychiczny wywołany przez akt dramatyczny do odczuć ludzi zagrożonych przez zarazę? Ten niewątpliwie symboliczny zabieg dotyka rzeczywistego problemu: dramat teatralny wyobraża męczeństwo, ponieważ akt naśladownictwa dramatycznego zawiera w sobie ową podwójną grę dynamicznej ekspresji i ustawicznego odwlekania jej przejawów.

Ponieważ przedstawienie dramatyczne jest obrzędem pozbawionym rzeczywistej skuteczności, wyobrażone symbole nie wskazują bezpośrednio na to, co jest symbolizowane, a *signifiant*, rozpatrywane dla niego samego, zostaje odcięty od *signifié*: ponieważ teatralny obrzęd społeczny nie jest rzeczywistym obrzędem społecznym, sprzężenie między sponta-

<sup>12</sup> Jest wątpliwe, czy tłumy manifestowały emocje typu sadystycznego w trakcie tych ceremonii. Oczywiście, znane są szczegóły stracenia Damiana przez Casanowę, ale Casanova żyje dokładnie na przełomie, w epoce Sade'a, w momencie, kiedy do zniszczenia dołącza się frustracja spowodowana nadmiernie pobudzoną aktywnością, która nie może przejawić się inaczej.

<sup>13</sup> [A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*. Przekład i wstęp: J. Błoński. Noty: J. Błoński i K. Puzyra. Warszawa 1966.]

nicznością a skutecznością ulega zerwaniu, człowiek napotyka przeszkodę tym bardziej niemożliwą do pokonania, że nie dysponuje żadnym sposobem, który umożliwiłby mu jej przekroczenie, i że ta niemoc z góry zakłada jego istnienie jako postaci dramatycznej. Stąd płynie idea nieuchronnej fatalności, bez której akcja dramatyczna traci sens.

Sytuacja dramatyczna różni się więc od sytuacji społecznej, ponieważ pierwsza przedstawia role społeczne, żeby potwierdzić swój dynamizm lub przynajmniej przygotować się do niego i zmodyfikować swoje własne struktury, a druga wyobraża czynność nie tyle po to, żeby ją spełnić, ale raczej, żeby wyrazić jej charakter symboliczny. To, co jest przedsięwzięciem twórczym, staje się na scenie teatru śmiercią, cierpieniem i zniszczeniem z racji owego zawieszenia działania, implikowanego przez konstruowanie świata fikcyjnego.

Granica między teatrem a życiem społecznym przechodzi więc przez tę sublimację realnych konfliktów: obrzęd dramatyczny jest odłożonym, zawieszonym obrzędem społecznym. Sztuka dramatyczna świadoma jest tego, że rozwija się na uboczu życia realnego.

Inny punkt zbieżności i rozbieżności teatru i życia społecznego można odnaleźć w wyznaczaniu i polaryzacji przestrzeni, na której rozgrywa się obrzęd społeczny i obrzęd teatralny. W istocie, praktycznie nie istnieją zachowania zbiorowe, które nie implikowałyby podziału i obrysowania pewnej przestrzeni bądź zgodnie z podziałem na klany czy grupy, strefy rodzinne, klasyfikacje „totemiczne”, bądź też wedle jakiegoś zamysłu konstrukcyjnego, miejsca uczestnictwa bądź projekcji.

Nie wdając się w opisywanie wszystkich obszarów wykorzystywanych przez praktykę społeczną, możemy uznać, że polaryzacja miejsca świętego i miejsca świeckiego stanowi jeden z najistotniejszych elementów życia grupowego, nie ze względu na statyczny charakter tego podziału, ale z powodu polaryzacji i wymian, jakie powoduje ona w społeczeństwach. Między grupą wykonawców a grupą uczestników nawiązuje się współdziałanie znacznie bardziej twórcze, niż się zazwyczaj sądzi. Przypominając te fakty, Marcel Mauss mówił o „olbrzymim konklawe magicznym”, które jednocząc członków społeczeństwa wokół czarownika i jego pomocników, udziela im takiej skuteczności i pozycji, jakiej nigdy nie uzyskaliby w inny sposób<sup>14</sup>. Ponieważ czarownik wykorzystuje zbiorową siłę niezgodnie z jej świętym przeznaczeniem, trzeba, żeby ta siła, symbolizowana przez akty nadnaturalne, została wrócona społeczeństwu dzięki wierze w jej skuteczność. Rola „magicznego konklawe” polega zatem na przydaniu przedstawieniu pewnej „prawdy”, której nie uzyskałoby w inny sposób, nawet wówczas, gdy chodzi o „kłamstwo”, ponieważ nie ma „kłamstwa” dla tych, którzy czekają na cud i wywołują go przez to oczekiwanie.

<sup>14</sup> M. Mauss, *op. cit.*

Tak więc obrzęd magiczny czy religijny jest nierozzerwalnie związany tak z polaryzacją, która przeciwstawia miejsce święte lub zakazane przestrzeni świeckiej, jak też z wymianą, która dokonuje się między dwiema strefami: ostatecznie to publiczność kończy i spełnia akt magiczny lub święty, obdarzając go istnieniem: udostępnia się jej gramatykę, której składnią może dysponować, a rozmieszczenie grupy w dwóch różnych miejscach umożliwia dokonanie tej twórczej syntezy.

W ten sam sposób można stwierdzić, że nie ma teatru bez wyznaczenia pewnego miejsca scenicznego, na którym wypowiadają się fikcyjne postacie. Jakakolwiek przyjęłoby to miejsce formę, „konklawe magiczne” odradza się, w sensie, w jakim Antonin Artaud mówił w *Teatrze i jego sobowtórze* o odradzaniu się w publiczności teatralnej pierwotnego plemienia. Grupa towarzysząca otrzymuje znaki, a w zamian za to udziela wiary temu, co się dzieje na scenie. Jej rola jako publiczności polega na nadawaniu dalszego ciągu sugestiom sformułowanym przez aktorów zamkniętych w przestrzeni scenicznej.

Arystoteles przez *katharsis* rozumie wywarty na realnych widzach efekt odtworzenia namiętności i pragnień, wyrażonych przez fikcyjne postacie. Otóż tyle napisano na temat owego *o c z y s z c z e n i a*, tyle wywołało ono nieporozumień, że zatraciliśmy jego konkretne znaczenie. Czy nie trzeba by interpretować go jako rezultat owej polaryzacji między dwiema różnymi przestrzeniami, tą, gdzie odtwarza się fikcyjną akcję, i tą, gdzie grupują się widzowie, jako aktywną syntezę wynikającą z oddzielenia dwóch światów, uzupełniających się, lecz przeciwnych?

Ale tutaj kończy się analogia między uczestnictwem religijnym i magicznym z jednej strony, a dramatycznym z drugiej. Kiedy Durkheim powiada, że religia „stawia sobie za cel wyniesienie człowieka ponad niego samego, udostępnienie mu życia lepszego od tego, jakie wiódłby, respektując swoją jednostkową spontaniczność”, określa pewną rzeczywistą działalność zbiorową. Ale *katharsis* wrywa chwilowo grupę uczestników z banalności życia zbiorowego, aby naszkicować czysty obraz ich pragnień i namiętności. Tak oto realizuje ona pewien obraz jednostki, który nie zawsze odpowiada powszednim wartościom i ogólnie przyjętym normom, który nie prowadzi do zintegrowania grupy, wręcz przeciwnie. W tym sensie jest ona „oczyszczeniem”.

Czy to znaczy, że *katharsis* oddziela teatr od życia społecznego? Z pewnością nie. Ale więzy powstające między jednym a drugim są subtelniejsze, głębsze, nie są widoczne w najbardziej zewnętrznej warstwie społeczeństwa. Zatem obraz człowieka wynikający z syntezy pewnej sytuacji fikcyjnej, sugerowanej przez grupę aktorów zamkniętych wewnątrz przestrzeni scenicznej i grupę widzów odosobnionych w zarezerwowanym dla nich miejscu, określa główne zarysy pewnej osobowości, której treść *explicite* odpowiada podstawowym problemom

doświadczeń ludzkich na poziomie całych społeczeństw, w ich rewolucyjnym wzburzeniu: jaką formę przybiera walka z przymusem społecznym wykształconym w determinizm? Jakie szanse daje się wolności w konkretnej strukturze społecznej? Jaką możliwością realnej interwencji dysponuje człowiek w obrębie życia zbiorowego?

Widać zresztą, że ci, którzy naiwnie chcą uczynić z teatru „odbicie” czy „wyrząd” pewnego społeczeństwa czy pewnej „wizji świata”, tracą z oczu prawdziwe zależności zachodzące między strukturami społecznymi a twórczością dramatyczną; że zależności między żywą estetyką a społeczeństwem są znacznie głębsze, niż się zazwyczaj sądzi.

Istnieje jeszcze trzeci poziom analizy, gdzie mówiąc o łączących je związkach, można dostrzec granicę między życiem społecznym a teatrem. Chodzi tu o skrajną indywidualizację przedstawianej postaci, o wyizolowanie członka z grupy, bohatera — bądź z racji roli, którą pełni i którą zmuszony jest grać, bądź też z racji odseparowania jednostki od wspólnego życia wskutek dokonania zakazanego czynu.

Otóż władcy, „posiadacze herbów”, reprezentanci księstw, rodzin, kościołów, przywódcy polityczni są projektowani na tzw. „scenę społeczną”, na tej samej zasadzie, co karani przestępcy, wyklęci czy szaleńcy. Teatr zna takie same bolesne indywidualizacje, ponieważ każe nam patrzeć na rozdarcie jednostki uwikłanej w sytuacje bez wyjścia, w role, których nie może porzucić, na odosobnienie księcia czy osamotnienie króla, na nieszczęście człowieka, który uchybił pewnym prawom, jak Antygona, albo wszelkim prawom, jak Tamerlan czy Ryszard III. Scena zapełnia się w ten sposób obrazem cierpienia. Cierpienie Agamemnona, rozdarte go między rolą ojca a rolą króla, między solidarnością rodzinną a solidarnością wobec władcy, żalodne cierpienia pana Jourdain, który chce zostać tym, kim nie jest, lub nie potrafi chcieć być tym, kim jest.

Desygnowanie przez grupę jednostek anormalnych czy nietypowych nie jest mniej znaczące niż przemoc, jakiej zbiorowość dopuszcza się na pewnych swoich członkach, których nie może włączyć lub których usiłuje wykluczyć ze swego grona. Marcel Mauss, w *Zarysie ogólnej teorii magii* dokonał obszernej analizy zespołowego mechanizmu wyznaczania czarownika — specyficzne cechy fizjologiczne, psychologiczne, patologiczne mogą wykształcić w jednostce — oderwanej niezależnie od niej od wspólnej świadomości — osobowość ogólnie negatywną. Oto w Afryce kulawy zostaje wybrany zarazem kowalem i czarownikiem, jak zanotował Luc de Heusch<sup>15</sup>. Margaret Mead zaobserwowała wiele identycznych faktów u Arapeszów z Nowej Gwinei. Wszędzie po trosze, na wsiach u nas czy w Afryce Północnej, widać, że nawet „ubodzy duchem” przy-

<sup>15</sup> L. de Heusch, *Le symbolisme du forgeron en Afrique*. „Reflets du monde” 1956, nr 10, Bruxelles.

pisują sobie zalety i moc, które wykluczając ich z grupy, przyznają im nadnaturalną władzę. W końcu, w większości społeczeństw ludzkich przekroczenie reguł czy praw powoduje odsunięcie, odosobnienie, wygnanie. Jak wykazał Lucien Lévy-Bruhl, kara wyodrębnia przestępcę, ponieważ izolacja pozwala uniknąć zarażenia i oczyszcza grupę z ewentualnego poczucia winy; koncentrując winę na jednym, ogranicza się jej zasięg. W tym sensie wyodrębnienie, wygnanie i wyklęcie są jednoznaczne.

Mechanizm ten nie dotyczy jedynie „wyklętych”. Elekcja króla bywa czasem aktem przypominającym wybór czarownika<sup>16</sup> czy wyklęcie przestępcy. Być wybranym nie zawsze oznacza wielkie szczęście, ale ciężar, który trzeba udźwignąć. Często sprawowanie władzy królewskiej jest długotrwałym wygnaniem i Pascal słusznie wspominał o niepokoju „króla bez rozrywki”. Często ta niedogodna sytuacja wyraża się poczuciem głębokiej różnicy w porównaniu z innymi ludźmi, niemożliwości zdecydowania się na dzielenie wspólnego losu.

Ale dokładnie w tym momencie wykraczamy poza życie społeczne i wracamy do sytuacji dramatycznej: jednostka nietypowa, przestępca czy król, król i przestępca, jest nią jedynie dzięki uświadomieniu sobie różnicy. Z wyjątkiem bardzo rzadkich przypadków, różnica ta nie wyraża się w życiu społecznym. Cytuje się przypadki rozpaczki władców, ale ani *Kroniki* Holinsheda, ani Froissarta nie potwierdzają trzeźwości, jaką wykazuje w chwili swojej klęski Ryszard II u Szekspira. Przypatcza się przypadki szczególnie wyostrzonej świadomości u przestępców, ale są to tylko wyjątki. W rzeczywistości świadomość i trzeźwość teatralnych królów pochodzą z projekcji grupy lub części grupy na wybraną i z racji tego wyboru osamotnioną jednostkę. To świadomość zbiorowa wymyśla męczeństwo i użycza samotnikowi świadomości i cierpienia. Grecy celnie określili dążenie do zbiorowego interpretowania faktów uprzywilejowanych, wymyślając chór. Chór otacza króla, śledzi go, zadaje mu pytania, pobudza do działania, uspokaja, chwali lub współczuje. Ale towarzyszy mu, jest wzrokiem społeczeństwa, które chce interpretować nieszczęście uprzednio projektowane na jednostkę. To chór się żali, komentuje, odwołuje się do wszechwiedzącej i sentencjonalnej „mądrości ludowej”, jest tym, co normalne, osądającym to, co nienormalne, anonimowością sądzącą bohatera.

Wszystko dzieje się tak, jak gdyby estetyka dramatyczna rodziła się z owego komentowania przez ludzi tkwiących w „szarzyźnie życia codziennego” przypadków jednostek wyodrębnionych, królów lub przestępców, bufonów czy niezdar, rzutowanych czasem rozmyślnie, czasem bezwiednie poza przyjęte normy. Grecy nazywali *hybris* ową zuchwałość, przekroczenie przyjętego układu odniesienia przez jednostkę, która

<sup>16</sup> Nawet jeśli nie przyjąć już teorii J. Frazera o magicznym pochodzeniu każdej władzy królewskiej.

wykorzystuje wybór, którego stała się przedmiotem lub który sama wywołała. *Hybris* Prometeusza, który odmawia pogodzenia się z Zeusem, *hybris* Antygony, która zupełnie nie respektuje wymogów, jakie stawia życie w mieście, *hybris* Edypa, Filokteta, który chciał posiadać broń Achillesa. Ci, którzy chcą sprowadzić teatr do obrzędów folklorystycznych lub do prostego odbicia życia społecznego, nie mogą przecież tym samym wymazać egzystencji postaci indywidualnej, bohatera dręczonego lub ośmieszonego, ponieważ naruszył powszechne reguły. To nie lud cierpi z Prometeuszem, to lud oplakuje swojego bohatera, którego poddaje torturom dla własnego oczyszczenia.

Widzimy różnicę między sytuacją dramatyczną a sytuacją społeczną: niewątpliwie społeczeństwo dokonuje selekcji, bądź aby karać, bądź aby wynieść do godności, ale nie zatrzymuje się nad skonstruowaną w ten sposób indywidualnością. Pozbywa się odszczepieńca lub stawia ponad prawami człowieka, który został królem i którego rola polega na dbaniu o respektowanie tych praw. Ale to, co zbiorowa świadomość rzutuje na owe indywidualności, odzyskuje estetyka dramatyczna: teatr zaczyna się wraz z interpretacją sytuacji króla czy przestępcy, zestawianej z sytuacją przeciętną. A to, co odbija się w poetycko interpretowanych postaciach, jest bez wątpienia głębsze od tego, co wpisuje w nie społeczeństwo. Jest to zbiorowa mentalność, różne natężenia trwałego i nostalgicznego dążenia ku nieosiągalnej spontaniczności, konflikt wolności i różnego typu przymusów, które przeszkadzają w jej realizacji. Tak oto, „innymi środkami”, teatr kontynuuje i przedłuża życie społeczne.

Ceremoniał, polaryzacja przestrzeni, wybór uprzywilejowanej indywidualności są punktami stycznymi teatru i życia społecznego, korelatami sytuacji dramatycznej i sytuacji społecznej. Ale wyznaczają one także granice między tymi dwiema dziedzinami: ceremonia społeczna wypełnia rzeczywiście pewien akt, który w teatrze zostaje wstrzymany i wysublimowany: przydział przestrzeni dwom grupom lub podgrupom, które wymieniają wiarę na rytuał, staje się w teatrze uczestnictwem pomagającym w tworzeniu obrazu człowieka, który zmienia się w zależności od warunków społecznych, ponieważ wyraża to, co w zbiorowości najgłębsze i najbardziej ukryte; natomiast obdarzenie dręczącą samoświadomością jednostki wybranej z powodu jej nietypowości czy uprzywilejowanej funkcji stanowi już wyłączny przywilej estetyki dramatycznej.

Jak oddzielić obraz człowieka od tego, co stanowi świat grupy, społeczeństwa, cywilizacji? Jak nie stwierdzić, że ludzie odgrywiają i przedstawiają obraz samych siebie, oraz, który sobie tworzą bądź który stworzą w trakcie obrzędu, gdzie sytuacja społeczna i sytuacja teatralna mają tendencję do zbliżania się? Czy ten chrześcijański obraz człowieka, który ciąży jeszcze nad niektórymi naszymi ideami moralnymi, prawnymi, nad naszą metafizyką i filozofią, nie narodził się na arenach, gdzie

Cesarstwo Rzymskie urządzało widowiska z męki chrześcijan? Cierpienie nieszczęsnych „świadków”, którzy pośród haków i głowni afirmowali swoją transcendentalną indywidualność, było reżyserowane z okrucieństwem; konsekwencje tego widowiska nie były asymilowane, jak życzyło sobie Cesarstwo, przez społeczeństwo rzymskie. My sami odnajdujemy ten obraz człowieka, który stworzyliśmy, sfabrykowaliśmy i dokładnie opracowaliśmy na wszystkich scenach ubiegłego wieku. Nie rozpoznajemy się tam? Możliwe. Zapewne dlatego, że być może, domyślamy się, jak można by ukształtować inny.

Obrzędy liturgiczne wystarczały Grecji. Zadowalały także Japonię aż do wynalezienia filmu, który przejął je na nowo, uwalniając od archaicznej psalmodii. Dlaczego Grecja wymyśliła tragedię, i co za tym idzie, teatr? Ale jaka Grecja? Z pewnością nie Grecja *Iliady*, Grecja patriarchalna, a nawet nie Grecja plemienna. Grecja, która dopiero co wykryła się w aglomeracje miejskie, która niedawno odkryła miasto.

Czyż miasto nie jest innym światem, światem dotąd nie znanym, gdzie wewnątrz murów obronnych afirmuje się odrębność, gdzie per swazja, słowo, retoryka zastępują przemoc i uległość w stosunkach międzyludzkich, gdzie język komponuje zorganizowaną przestrzeń o nieskończonych możliwościach wewnętrznego rozczłonkowania — aż do filozofii? Właśnie miasto wzywa dawnych bogów, tych, którzy nawiedzali świat wiejski i którzy nawiedzają jeszcze umysły. Miasto ich wyobraża, zadaje im cierpienia na scenie z tym mglistym zadowoleniem, którego doznaje się zbiorowo na widok cierpienia i unicestwienia tego, do czego głęboko jesteście jeszcze przywiązani. Tragedia i teatr rozpoczynają się, być może, wraz z miejską inscenizacją wiejskich bogów.

Przełożyła *Renata Modrzewska-Węglińska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE DZIAŁU:  
JANUSZ DEGLER