

TRAGEDIA I... SOCJOLOGIA

Współczesne tendencje do ujmowania człowieka w perspektywie społeczno-politycznej wywarły silny wpływ na myślenie o sztuce tragedii i przyczyniły się do pojawienia się wobec niej społecznej postawy dystansu. Tragedia nie jest jednak tylko jednym z gatunków dramatycznych, jak pisała Irena Sławińska, jest ona przemyśleniem „granic wolnej woli człowieka”⁶¹. Tragedia podejmuje „sprawę człowieka”, podczas gdy w świecie po tak zwanym zwrocie performatywnym dyskurs o określonej, esencjalistycznej koncepcji podmiotu ludzkiego jest niemal niemożliwy⁶². Kategoria performatywności (genetycznie lokująca się w filozofii Austina, następnie Judith Butler) została zinterpretowana w kontekście estetyki i spopularyzowana w Europie między innymi przez Erikę Fischer-Lichte, która odwołując się do osiągnięć teoretycznych Maxa Herrmanna, postawiła kategorie ekspresyjności i performatywności w skrajnej opozycji: „Jeśli za istotny element definicji uważał [Herrmann] zarówno cielesną współobecność wykonawców i widzów, między którymi wydarza się przedstawienie, jak też cielesne działania, dopełniane przez jednych i drugich, to ten dynamiczny i w ostatecznym rozrachunku tak w swoim przebiegu, jak i w swoim efekcie nieprzewidywalny proces musiał wykluczać wszelką możliwość wyrażania i przekazywania ustalonych z góry znaczeń”⁶³. Cieleśny wymiar współuczestnictwa performerów i widzów był, według badaczki, dominujący, a przez to dla performansu konstruktywny i mógł dzięki temu odpowiadać warunkom stawianym przez Austina wyrażeniom fortunnym, sprawozdawczym. Nie podlegał determinacjom nieokreślonych i narażonych na nadinterpretację przeżyć duchowych.

Opozycja ekspresyjnej–performatywnej ma jednak, jak się wydaje, drugie dno. Lokować je można na płaszczyźnie esencjalizm–anty-esencjalizm. Nauki społeczne usurpują sobie prymarną rolę w badaniach nad człowiekiem i konstruowaniu prawdziwościowych tez o człowieku. To właśnie na ich polu zostały upowszechnione antyesencjalistyczne koncepcje człowieka. Zjawisko to dostrzegł i opisał już na poziomie językowym kard. Joseph Ratzinger: „Wraz z przejściem socjologicznego języka nastąpiła tu również recepcja pewnych ocen; układ wartości, który ukształtował język socjologiczny, tworzy również nowe spojrzenie na historię i współczesność – w sensie negatywnym i pozy-

⁶¹ Sławińska, dz. cyt., s. 46.

⁶² Na temat kategorii esencjalizmu i antyesencjalizmu w kontekście performing arts (na przykładzie koncepcji sztuki Jerzego Grotowskiego, koncepcji osoby według Karola Wojtyły oraz kontekstów starożytnych) zob. A. Kawałec, *Performans esencjalistyczny. Rozważania z zakresu działania artystycznego*, w: *Performatywne wymiary kultury*, red. K. Skowronek, K. Leszczyńska, Libron, Kraków 2012, s. 351-366.

⁶³ Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 52.

tywnym. Tym sposobem tradycyjne określenia [...] jawią się jako «mystyfikacje», służące «utrwaleniu określonej formy władzy»⁶⁴.

Nie jest bez znaczenia fakt, że w performatyce to właśnie cielesność, wymiary: historyczno-społeczny, polityczny, ekonomiczny, determinują podmiotowość człowieka. Co to znaczy? Mówiąc słowami Karola Wojtyły, mamy do czynienia z człowiekiem wymiennym⁶⁵, mówiąc zaś słowami św. Pawła (por. 2 Kor 4,16) i Jerzego Grotowskiego⁶⁶, mamy do czynienia z człowiekiem zewnętrznym. Dla nich wszystkich jednak człowiek jest przede wszystkim istotą wewnętrzną, niewymienną. Tak jednak jak teza o podmiotowości człowieka była dla wymienionych twórców kultury oczywista, tak też nie podważali oni faktu dualności bytu ludzkiego. Możemy, oczywiście, za jedną z autorek omówienia dzieła Grotowskiego⁶⁷ i komentatorkami nazwać podmiotową koncepcję Performera „anachroniczną”, nieprzystającą „do tych prądów współczesnej humanistyki, które negują podmiotowość człowieka i sytuują siły przesądzające o jego tożsamości poza podmiotem, w kulturowym dyskursie, napięciach ekonomicznych, ideologii czy utrwalonych modelach zachowań społecznych”⁶⁸. Czy jednak to wartościujące określenie również nie stanie się „anachroniczne” w sytuacji dominacji poszukiwań i pragnień człowieka do odkrycia siebie, sensu własnej egzystencji?

W odniesieniu do tragedii Sławińska wyakcentowała dwie zaledwie cechy konstytutywne, i nie są to cechy odnoszące się do genologicznie rozumianego gatunku literackiego. Cechy konstytutywne tragedii Sławińska formułuje w najbliższym jej kontekście egzystencjalistycznym (który w swoich kolejnych pracach dookreśla jako personalistyczny), a dotyczą one rozumienia człowieka, jego egzystencji i miejsca w świecie⁶⁹. I nie są to wyznaczniki odległe

⁶⁴ R a t z i n g e r, dz. cyt., s. 178. Na temat wpływu socjologicznej koncepcji człowieka i świata autorka mówiła podczas II Zjazdu Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego 21 września 2013 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim.

⁶⁵ Por. K. W o j t y ł a, *Brat naszego Boga*, w: tenże, *Poezje i dramaty*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1979, s. 112.

⁶⁶ Por. G r o t o w s k i, *Performer*, w: tenże, *Teksty z lat 1965-1969*, s. 216-218. Na temat możliwości esencjalistycznego kierunku w rozwoju performatyki na przykładzie dzieła Jerzego Grotowskiego i Karola Wojtyły zob. K a w a l e c, *Performans esencjalistyczny*; zob. też: t a ż, *Performatyka „otwarta”?*.

⁶⁷ Katarzyna Woźniak swoje analizy pointowała następująco: „W przypadku Grotowskiego Performer to paradygmat ani dawny, ani nowy, lecz osadzony w dziejach, w konkretnej przestrzeni swoich czasów, przez co anachroniczny, bo poszukujący esencji w świecie, w którym wszystko – nawet pleć – podlega negocjacji” (K. W o ź n i a k, *Nowoczesny/ponowoczesny – Grotowski w poszukiwaniu esencji tożsamości Performera*, w: *Performans, performatywność, performer*, s. 262).

⁶⁸ E. B a l, W. Ś w i a t k o w s k a, *Negocjacje terminologiczne*, w: *Performans, performatywność, performer*, s. 13.

⁶⁹ Oprócz przywołanej ostatniej wypowiedzi Sławińskiej, ważne są jej wcześniejsze prace na temat dyskusji o tragedii. Zob. I. S ł a w i Ń s k a, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień*

od rozumienia „artystyczności” według Arystotelesa, który pisał: „Wyjaśnijmy sobie zatem, co rozumiemy przez «sposób artystyczny». Po pierwsze, akcja może być prowadzona przez postacie świadome swych czynów i wzajemnej tożsamości [...]. Po drugie, istnieje możliwość, że postacie dokonują takich czynów, ale są nieświadome, iż popełniają straszną zbrodnię, i dopiero później poznają”⁷⁰. Czy wymogów tych nie nazwalibyśmy dzisiaj pozagatunkowymi? Sławińska idzie właśnie takim torem, w którym granica między *praxis*, *poiesis* a *theoria* zostaje zatarta. Badaczka, kierując się tokiem rozważań Henri’ego Gouhiera prezentowanymi w jego klasycznej trylogii z zakresu filozofii teatru⁷¹, twierdziła: „Człowiek zdeterminowany, czy społecznie, czy jakkolwiek inaczej, nie może być bohaterem tragedii”⁷². Czy to jest główna przyczyna zaniku tragedii? Może jest nią jeszcze wymóg formalny: „Tragedia ma bardzo rygorystyczny układ [...] Tragedia rozwijała się zupełnie swobodnie, ale ten zmysł harmonii, pewnej odpowiedniości, wynikał także z idei sprawiedliwości. W tych wielkich scenach agonistycznych mamy do czynienia ze stichomitią [...]. Te przeciwstawienia ukazują dwie, a nieraz więcej różnych koncepcji życia i postaw ludzkich. Bez tego nie istnieje tragedia, gdyż – jak mówimy – tragedia szanuje człowieka, wierzy w człowieka, przyznaje mu jakby prawo do własnego działania, do własnej koncepcji życia”⁷³. Wspomniany rygorystyczny układ dotyczy nie tylko wewnętrznej potrzeby sprawiedliwości, dotyczy również potrzeby doskonałości formalnej, ogromnej pracy nad wielkim dziełem, nierzadko najważniejszym dziełem życia artysty.

struktury dramatu, Toruńskie Towarzystwo Naukowe, Toruń 1948; t a ż, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960; t a ż, *Tragizm czy smród metafizyczny? Sporu o tragedię ciąg dalszy*, „Dialog” 16(1971) nr 6, s. 101-112.

⁷⁰ A r y s t o t e l e s, *Poetyka*, rozdz. 14, 1453 b, s. 39n.

⁷¹ Zob. H. G o u h i e r, *Le théâtre et l'existence*, Aubier-Éditions Mouton, Paris 1952; t e n ż e, *L'oeuvre théâtrale*, Flammarion, Paris 1958; t e n ż e, *L'essence du théâtre*, Librairie Plon, Paris 1959.

⁷² S ł a w i Ń s k a, dz. cyt., s. 43. Sławińska kontynuowała refleksję Gouhiera przedstawioną w *Le théâtre et l'existence*: „Nie ma tragedii bez wolności, gdyż promieniowanie tragiczne fatalności wiąże się z transcendencją, transcendencja zaś przekracza właśnie wolność”. Cyt. za: t a ż, *Teatr w myśli współczesnej*, PWN, Warszawa 1990, s. 21.

⁷³ T a ż, *Teatr, którego nie ma*, s. 43.