

Daniel Roland Sobota

Uniwersytet Technologiczno-Przyrodniczy w Bydgoszczy

Ku filozofii ubogiej

*Na stosownych wyżynach wszystko się zbiega –
idee filozofii, dzieła artysty i dobre czyny.*

Fryderyk Nietzsche

W roku 1968 w wydawnictwie Odin Teatret ukazał się anglojęzyczny zbiór tekstów polskiego reformatora teatru, założyciela i reżysera Teatru Laboratorium, Jerzego Grotowskiego pt. *Towards a Poor Theatre*¹. Zarówno w tekstach własnego autorstwa, jak i w autoryzowanych wywiadach próbował on przybliżyć istotę tzw. teatru ubogiego. Teatr ubogi, albo teatr ascetyczny stanowi odpowiedź na pytanie „czym jest teatr?”, a także : „w czym leży jego odrębność?” lub, inaczej, „czy aby teatr jest dziś jeszcze potrzebny?”².

Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na analogiczne pytania stawiane pod adresem filozofii, a mianowicie przede wszystkim „czym jest filozofia?”, następnie „w czym leży jej odrębność?” oraz „czy filozofia jest dziś jeszcze potrzebna?”. Znalazłszy analogię z teatrem w sposobie zadawania pytań, można zapytać, czy podobna analogia nie zachodzi również w wymiarze odpowiedzi. Żeby odpowiedzieć na to pytanie, potrzeba jednak krótkiego zarysu tego, w jaki sposób Grotowski uporał się z własnymi pytaniami. Podejmując się tego zadania, w celu odpowiedzi na pytanie o istotę i funkcję filozofii proponujemy więc obrać drogę okrężną.

Na ile to poszukiwanie analogii między filozofią i teatrem jest przedsięwzięciem uzasadnionym, ukazuje nie tylko twórczość Grotowskiego, którego niektórzy komentatorzy jego prac uznawali za praktykującego w dziedzinie teatru

¹ J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1968. Pierwsze polskie tłumaczenie tej pracy: J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, przeł. G. Ziółkowski, Instytut im. J. Grotowskiego, Wrocław 2007. W dalszej części będę korzystał ze zbioru tekstów Grotowskiego, pośród których znajdują się również i te, wchodzące w skład *Ku teatrowi ubogiemu*: J. Grotowski, *Teksty zebrane*, Instytut im. J. Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

² J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 248, 261.

filozofa³, ale przede wszystkim młodzieńcza twórczość Fryderyka Nietzschego. W *Narodzinach tragedii...* Nietzsche zarysowuje źródła i istotę attyckiego teatru. Po krótkim okresie świetności został on – zdaniem Nietzschego – pogrzebany za sprawą kulturowej dominacji człowieka teoretycznego. Nietzscheańska wizja unicestwienia greckiego teatru przez Sokratesa zawiera jednak w sobie pewną lukę. Mianowicie nie pokazuje ona, jak w ogóle możliwe stało się takie zniszczenie. Nietzsche mówi o pewnej niezdrowej tendencji, tkwiącej w łonie tragedii, która z wolna zaczęła się ujawniać u Sofoklesa, by w pełni wybuchnąć w sokratejskiej z ducha sztuce Eurypidesa. Ale jak to w ogóle możliwe, że teatr został zaatakowany przez filozofię? Domyślamy się, że potrzeba tu jakiejś niewidzialnej nici, jakiejś wspólnej podstawy, która z istoty łączyłaby tak, zdawałoby się, odmienne obszary, jak teatr i filozofię. Założyliśmy na wstępie analogię między naszym i Grotowskiego pytaniem. Teraz okazuje się, że ta analogia w sposobie poznawania musi zakładać jakąś wcześniejszą analogię w sposobie bytowania. Jak wyrazić analogon tego drugiego podobieństwa?

Szukając wspólnej podstawy, zwracamy się w stronę znaczenia greckiego słowa θεωρείν, z którym związane są zarówno θέατρον, jak i θεωρία⁴. Teatr i teoria wywodzą się ze wspólnej aktywności oglądania. Grecka θεωρία znaczy w pierwszej kolejności „oglądanie” i „przyglądanie się”. Nawiązująca do tego znaczenia postawa filozofa określana była mianem „życia teoretycznego” (βίος θεωρητικός). Zwrotem tym podkreślano pewien życiowy dystans, brak zaangażowania, chłodne przypatrywanie się, duchową wyższość i czystość⁵. To podobieństwo między teatrem i filozofią dostrzegali już Pitagoras, któremu – jak głosi legenda – zawdzięczamy pierwszą definicję filozofii:

Życie jest podobne do święta ludowego (πανήγυρις); jedni idą na nie, żeby wziąć udział w igrzyskach, inni – żeby handlować, a jeszcze inni, i to najlepsi, jako widzowie; podobnie w życiu, jedni są niewolnikami sławy, inni władzy, inni natomiast są filozofami i szukają prawdy⁶.

Zdaniem starożytnych, filozof wypełnia ludzkie powołanie, kiedy „ogląda niebiosa” i jest „obserwatorem natury”⁷. Przyjmując taką postawę, która stanowi swego rodzaju „zatrzymanie” rozpraszających i gubiących tendencji życia, człowiek może brać udział w boskości. Ta ostatnia bowiem jest czystym widzeniem, czystym oglądem. A więc θεωρία nie tylko określa najwłaściwszą postawę

³ T. Burzyński, *Grotowskiego wyjście z teatru*, „Gazeta Robotnicza – Magazyn Tygodniowy”, 1975, nr 9/2.

⁴ Tym greckim słowem odpowiada łacińskie *spectare*, z którym blisko związane pozostają *spectaculum* i *speculatio*.

⁵ P. Hadot, *Czym jest filozofia starożytna?*, przeł. P. Domański, Aletheia, Warszawa 2000.

⁶ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, B. Kupis, PWN, Warszawa 1988, s. 474–475. Zob. też J. Gajda, *Pitagorejczycy*, WP, Warszawa 1996, s. 27–29. Także Platonowi bliskie było rozumienie filozofii na kształt misterium, co przypomina o jego sympatii dla orfików.

⁷ Są to określenia Pitagorasa przytoczone przez Arystotelesa w jego *Zachęcie do filozofii* (przeł. K. Leśniak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 18 [frg. 18]).

człowieka, ale przede wszystkim określa sposób bycia Boga. Tak rozumiana postawa filozofa i określenie boskości przetrwało – *mutatis mutandis* – niemal do początku XX w.

Jest to dobrze znane w filozofii znaczenie słowa θεωρία. W tym sensie – domyślamy się – także Nietzsche używał tego słowa, mówiąc o człowieku teoretycznym. W osobie Sokratesa Nietzsche zwracał uwagę przede wszystkim na „teoretyczne” jego podejście do życia, przeciwstawiając mu swego rodzaju „praktyczne” zaangażowanie w życie. W istocie jednak dawna θεωρία nie zawiera jeszcze o wiele późniejszego przeciwstawienia teorii i praktyki. Dla starożytnych praktyka winna być doskonałym odzwierciedleniem poznania, życie teoretyczne zaś jest najwyższym szczeblem i spełnieniem praktyki. Praktyka i teoria stanowią swego rodzaju jedność, są dwoma stronami tego samego życia. Na to, że w θεωρία łączy się praktyka z teorią, wskazuje jeszcze drugie znaczenie tego słowa. Θεωρία oznacza wprawdzie „oglądanie”, jednak nie tylko w znaczeniu zdystansowanego obserwowania, rozważania, medytowania, lecz także „czynnego” brania udziału w uroczystości, w widowisku, pochód, pielgrzymkę, uczestnictwo w święcie. Gdy Nietzsche mówi o tragedii i poezji jako o oglądaniu, to odnosi się do tego „aktywnego” znaczenia „teorii”. Θεωρία jest samo to święto, w którym, jak to zauważył Pitagoras, można brać udział na różne sposoby: jako aktor, handlarz lub widz. Bycie widzem jest więc tylko jednym ze sposobów uczestnictwa w „teorii”. Innym jest bycie aktorem (ἄγωνιστής). To greckie określenie aktora nie czyni różni między nim a zapaśnikiem. Do tego ostatniego będzie nawiązywała Nietzschego „sztuka zapaśnicza życia”. Jeżeli jednak na poważnie weźmiemy słowa Nietzschego o braku różnicy między aktorem i widzem w attyckiej tragedii, o tym, że teatr grecki pozwala zobaczyć prawdę i widzieć więcej, że działalność teatralna polega na snuciu wizji, tworzeniu obrazów itd., to mimo różnicy w podejściach do teorii, każdy jej uczestnik ze swej strony doświadcza tego samego. Teatr i filozofię łączy zatem to samo świąteczne doświadczenie tkwiącej u podstawy wielości zjawisk prajedności bytu.

Jest to jednak tylko jedna strona domniemanego powinowactwa między teatrem i filozofią. Drugą tworzą znane *idola theatri* Bacona. Okazuje się więc, że w istocie teatru i filozofii tkwią zrosnięte ze sobą zarówno dążenie do prawdy, jak i sztuka tworzenia pozorów. Problem polega na oddzieleniu jednego od drugiego.

Ku teatrowi ubogiemu

Idee Nietzschego stanowią jedną z najważniejszych filozoficznych przesłanek twórczości teatralnej Jerzego Grotowskiego⁸. I nie chodzi tylko o wczesną pracę

⁸ Oczywiście *stricte* filozoficznych inspiracji jest w twórczości Grotowskiego znaczenie więcej. Najczęściej wymienia się w tym kontekście – obok wspomnianego Nietzschego – filozofię dalekiego Wschodu, gnozę, mistykę chrześcijańską, psychoanalizę Freuda czy psychologię głębi Junga. Warto przypomnieć, że

niemieckiego filozofa. Grotowski wychodzi od Nietzscheańskiej diagnozy współczesnej kultury: „Śmierć bogów stawia człowieka na pustyni. [...] I nic już nie ochrania nas przed grozą śmierci”⁹. Być może jeszcze tylko sztuka jest w stanie zagospodarować tkwiące w człowieku „główne pragnienie”, ową potrzebę metafizyczną. Chodzi o rozumienie i afirmację życia oraz „ciężaru i goryczy losu”, o to, by wytworzyć w człowieku „pozareligijne źródło samopoczucia radosnego, źródło spokoju, wyzwalającego człowieka z grozy śmierci”¹⁰. Dawniej – przed epoką człowieka teoretycznego – robił to teatr, który nie był oddzielony od religii i filozofii. Czy można dziś „wrócić” do tej funkcji teatru i uczynić go ośrodkiem ziemskiego zbawienia człowieka?

Z pewnością nie zrobi tego teatr konwencjonalny, który skupia się na naśladowaniu mieszczańskiego „życia codziennego”. Ten teatr – zdaniem Grotowskiego – jest już martwy. Przegrał on konkurencję z kinem i telewizją. Jeśli w obliczu „agonii fideizmu” teatr ma zagospodarować ludzkie „poszukiwanie nadziei”, ową „nadwyżkę wyobraźni i niepokoju”, wcześniej eksploatowaną przez rytuały religijne, to musi być to nowy teatr: „neo-teatr”¹¹. Teatr jako „filozoficzne misterium”¹², teatr „o ambicjach filozoficznych”¹³.

Próbując odpowiedzieć na pytanie „Co jest istotą teatru?”¹⁴, Grotowski przeszedł długą drogę, która doprowadziła go w pierwszym okresie jego twórczości do idei „teatru ubogiego”. Jego poszukiwania skupiły się na poszukiwaniu „»absolutu« teatralności”, „sedna teatralności”. Zdaniem Grotowskiego, pośród wszystkich sztuk teatr jest sztuką wyjątkową. Jest to bowiem miejsce bezpośredniego, żywego spotkania i dialogu ludzi – twórców i widzów – podczas którego dochodzi do wspólnego zanurzenia się uczestników „w problematykę stosunku człowieka do człowieka oraz człowieka do Kosmosu, po to, aby wynieść stamtąd, jak z legendarnej Kolchidy, ziarno nadziei”¹⁵. Teatr ma zatem zadanie terapeutyczne¹⁶. Jest panaceum na kryzys współczesnej kultury. W roku 1958 Grotowski notuje, że

[...] trudne i często tragiczne doświadczenia XX wieku stwarzają zapotrzebowanie na teatr, który – nie kłamiąc, nie uciekając od problemów nawet drastycznych

równoległe do swych pierwszych prób teatralnych, na przełomie roku 1957 i 1958, Grotowski prowadził trwający kilka tygodni cykl otwartych wykładów poświęconych filozofii dalekiego Wschodu. Cf. *Kalendarium życia i działalności twórczej Jerzego Grotowskiego* dostępne na: www.grotowski.net/narzedziownia/kalendaria/jerzy-grotowski.

⁹ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 122. W dalszej części tekstu numery stron z tego wydania będą podawał w nawiasie w tekście głównym, tuż po cytowanym fragmencie.

¹⁰ *Ibidem*, s. 131.

¹¹ *Ibidem*, s. 137.

¹² *Ibidem*, s. 140.

¹³ *Ibidem*, s. 144.

¹⁴ *Ibidem*, s. 191.

¹⁵ *Ibidem*, s. 124.

¹⁶ *Ibidem*, s. 181.

– daje człowiekowi nadzieję, świadomość etyczną i społeczną, który przywraca sens istnienia¹⁷.

Ta wczesna wypowiedź Grotowskiego oddaje już znakomicie to, co stanowi „ziarno prawdy” całej jego twórczości. Wbrew temu, co określa się potocznie mianem „teatralności” i „teatru”, przez co rozumie się udawanie, kłamstwo, tworzenie iluzji, przywdziewanie maski, grę, przekonywanie itd., Grotowski żąda od teatru „niekłamania”, tzn. bezwzględnej prawdy, absolutnej szczerości, która, przywracając sens istnienia, daje człowiekowi nadzieję. Na co? Że pokona „problem ludzkiej samotności, nieuchronnego ludzkiego przemijania”.

Nazywając teatr spotkaniem i dialogiem między aktorami i widzem, Grotowski nie wychodzi jeszcze poza obiegowe wyobrażenia dotyczące sztuki teatru. Potrzeba uściślenia i wyciągnięcia stąd „ważkich konsekwencji”. W swoim programowym piśmie *Ku teatrowi ubogiemu* (1965) oraz w wielu wywiadach udzielonych w okresie jego publikacji Grotowski próbuje dotrzeć do idei teatru na drodze wykluczania z niego tego, co teatrem nie jest (*via negativa*). Nie chodzi jednak o czystą eliminację z przestrzeni teatru wszystkich czynników pozateatralnych, lecz o ich „hierarchiczne ustawienie”. Co zatem w teatrze nie jest teatrem? Bez czego teatr może istnieć jako teatr?

Ideę teatru ubogiego buduje Grotowski, wychodząc od przypomnienia, czym jest teatr bogaty. Jest on mianowicie „syntezą różnych dyscyplin twórczych, to znaczy literatury, plastyki, malarstwa, architektury, gry świateł, aktorstwa (pod batutą inscenizatora)”¹⁸. Teatr bogaty jest „artystyczną postacią kleptomani”¹⁹, „buduje widowiska-hybrydy, zlepki form pozbawione jednolitego rdzenia, zatem nieintegralne, gubi teatr jako odrębną »osobowość«”. Każdy – widz, aktor, reżyser, scenograf, krytyk, polityk – wyciąga z tego teatru coś dla siebie. Jest to droga donikąd, ponieważ teatr ze swymi ograniczeniami technicznymi nigdy nie prześcignie kina i telewizji (dodajmy: zwłaszcza dziś, kiedy stosuje się techniki cyfrowe). Dlatego zamiast ścigać się i konkurować z filmem, teatr powinien tworzyć w oparciu o własne środki i w ramach własnych możliwości. A te są nieskończone. Bogactwo teatru nie tkwi jednak w technicznych środkach tworzących sceniczną iluzję, mających wiernie naśladować rzeczywistość, lecz – paradoksalnie – w jego ubóstwie, tzn. wyzbyciu się wszystkiego, co zewnętrzne. Żeby dotrzeć do sedna teatralności potrzeba spotkania w pustej przestrzeni dwóch grup: aktorów i widzów. To wszystko. Nie potrzeba nawet sceny i widowni, a tym bardziej nie potrzeba żadnych machin teatralnych, kulis, scenografii, gry świateł, charakteryzacji, kostiumów, masek, muzyki mechanicznej, a nawet tekstu (teatr to nie dramat).

¹⁷ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 95.

¹⁸ *Ibidem*, s. 248.

¹⁹ *Ibidem*, s. 248-249.

Przyjęcie ubóstwa teatru, оголошение teatru ze wszystkiego, co teatrem nie jest, skupienie się na tym, co jest jego załączkiem, rdzeniem, objawiło inne bogactwo, jakby leżące już w jego istocie, to znaczy w obrębie fachu.²⁰

Otóż to – spotkanie aktorów i widzów nie dzieje się spontanicznie, lecz musi zostać po najmniejszy drobiazg przygotowane (teatr to nie happening). Grotowski stawia na rzemiosło, docenia etos pracy, w którym zawód łączy się z powołaniem. Żeby dotrzeć do istoty teatru, żeby teatr mógł stać się tym, czym jest, potrzeba prawdziwego kunsztu, którego zasady – zdaniem Grotowskiego – należy dopiero stworzyć²¹. „Aktor jest twórcą, który modeluje dzieło we własnym organizmie”²², w swoim żywym ciele. Grotowski opracowuje złożone techniki i ćwiczenia pracy nad ciałem, ruchem i głosem, które mają doprowadzić do zaistnienia teatru. Kiedy to się dzieje? Kiedy aktor – po wielomiesięcznej, a nawet wieloletniej pracy, skupionej wokół swej osoby (ciała i duszy), w kontakcie z partnerem – spełnia w obecności, wobec i zamiast (ale nie: dla) widzów, tzw. akt całkowity. Wraz z nim odpowiednio rozmieszczeni przez reżysera-pomocnika widzowie stają się świadkami. Zdaniem Grotowskiego, poprzez uczestnictwo w tym akcie powstaje jedność wszystkich zgromadzonych. W ten sposób teatr wraca do swych starożytnych korzeni, w których nie było jeszcze podziału na sztukę, filozofię i religię. Jest to rodzaj świeckiego rytuału, świecka liturgia, dzięki której zostaje na jakiś czas zaspokojona tkwiąca w człowieku potrzeba metafizyczna.

A zatem istotą i sednem teatru jest akt całkowity, który spełnia w obliczu widzów „aktor całkowity”, „aktor оголоcony”. Zalecane przez Grotowskiego ćwiczenia, poszerzające i doskonalące możliwości własnego ciała i głosu, mają ostatecznie doprowadzić aktora do ujawnienia „procesu duchowego”, do prawdy. „Artysta mówi prawdę”²³. Nie chodzi zatem o to, aby poprzez ćwiczenia nabyć jakąś technikę, metodę, czy, tak pożądaną w teatrze bogatym, repertuar środków, które sprawiałby, że aktor jest przekonujący i interesujący. W teatrze bogatym aktor używa różnych trików (gra) po to, aby się przypodobać widzom, dla ich przyjemności. Aktor sprzedaje siebie widzom. Dlatego Grotowski przypomina, że w przeszłości status aktora był dwuznaczny, upatrywano w nim czegoś bliskiego prostytutce²⁴. W teatrze ubogim natomiast najważniejszym pytaniem nie jest pytanie o to, jak coś zrobić, aby widz był zadowolony, ale jak nie robić czegoś, co zasłaniałoby prawdę (zwłaszcza gdy jest ona bolesna)²⁵. W treningu

²⁰ *Ibidem*, s. 251.

²¹ Grotowski docenia w tym względzie prace swoich poprzedników, zwłaszcza K. Stanisławskiego, uważa jednocześnie, iż zdobycze wielkiej reformy teatru z przełomu minionego wieku nie zostały w pełni i konsekwentnie rozwinięte i dopracowane.

²² J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 287.

²³ *Ibidem*, s. 277.

²⁴ *Ibidem*, s. 255.

²⁵ *Ibidem*, s. 307-308.

fizycznym nie chodzi zatem o uczenie, ale o oduczanie²⁶. Oduczanie pewnych zachowań, sztamp, nawyków (myślowych i fizycznych), które blokują ujawnienie się procesu duchowego. Technika winna służyć rozbrojeniu, nie zaś – uzbrojeniu. Nie istnieje zatem żadna metoda czy system Grotowskiego, który można by zastosować dla zrobienia „dobrego przedstawienia”. „Każda technika prowadzi do metafizyki”²⁷. Gdy jest ów metafizyczny akt, jest i technika, ona sama jednak niczego nie gwarantuje, przeciwnie, bez procesu duchowego zwykle służy do tego, aby zasłaniać nieobecność aktu, tworzyć jego substytut²⁸.

Akt całkowity jest najważniejszą koncepcją Grotowskiego w omawianym tu okresie jego twórczości. O tym, czym jest ów akt, mówi Grotowski wielokrotnie, używając najczęściej języka religijnego:

Wszystko koncentruje się tutaj na procesie duchowym aktora, charakteryzującym się skrajnością, zupełnym ogołoceniem, odsłonięciem swojej intymności – nie egotycznie, na zasadzie rozkoszowania się własnymi przeżyciami (emocjami), ale przeciwnie – jakby w akcie oddania się. Jest to technika „transu” i integracji wszystkich władz duchowych i fizycznych aktora, wzbierających jakby od strefy intymno-instynktowej do „prześwietlenia”. [...] Organizm aktora winien wyzbyć się względem procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu, i to tak, aby nie było właściwie żadnej czasowej różnicy między impulsem wewnętrznym a zewnętrznym odreagowaniem, aby impuls sam w sobie był jednoczesnym odreagowaniem; słowem – jakby ciało uległo unicestwieniu, spaleni i aby widz miał do czynienia jedynie z widzialnym przebiegiem impulsów duchowych. [...] Proces, o którym mowa, [...] wiąże się ze stanem bierności, z postawą psychiczną, w której „nie chce się to zrobić”, ale raczej jak gdyby „rezygnuje się z nieuczynienia”.²⁹

Trzeba pozwolić sobie na skrajną uczciwość wobec samego siebie i wobec widzów-świadków, na maksymalną szczerość. Aktor musi tak wyćwiczyć swoje ciało, by nie blokowało ono możliwości ujawnienia głębokiego, wewnętrznego, duchowego doświadczenia, które najczęściej pochodzi z przeszłości i związane jest z ważnymi wydarzeniami w życiu człowieka (sytuacje graniczne). Sztuką aktora jest dotrzeć do tych intymnych wspomnień i skojarzeń (nie: emocji), czy raczej tego, co działo się (w sensie fizycznym) wówczas – jako że „wspomnienia są zawsze reakcjami fizycznymi”³⁰, a „ciało jest pamięcią”³¹ – i za pomocą skonstruowanych na bazie tego (nie: wymyślonych) i uporządkowanych po najdrobniejsze szczegóły cielesnych znaków ujawnić to wobec innych. Jest to więc akt spowiedzi, odkupienia, oddania siebie, miłości. Jest to jakby podróż do własnego

²⁶ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 288, 315.

²⁷ *Ibidem*, s. 248.

²⁸ *Ibidem*, s. 394.

²⁹ *Ibidem*, s. 246.

³⁰ *Ibidem*, s. 268.

³¹ *Ibidem*, s. 388.

życia, w którą zaprasza się również innych. Teatr jest wehikułem³². Robi się to całym sobą. Jest to prawdziwy teatr okrucieństwa³³, „teatr święty”³⁴.

Twórczość i sztuka polegają zatem na przygotowywaniu warunków możliwości ujawnienia się prawdy, dzięki czemu człowiek realizuje swoje dążenie do spełnienia, do życia autentycznego, do całkowitości. Poprzez akt całkowity człowiek zrywa z logiką codzienności, z połowicznością i oddaje się paradoksalnej i dialektycznej logice życia. Materiałem tworzenia jest własne życie, które zawiera w sobie prawdę o „swoim człowieku” (Teofil z Antiochii). Teatr ujawnia „fakt człowieczy”, „fakt życia”³⁵. „W każdym razie doświadczenie życia jest pytaniem, a tworzenie w prawdzie to po prostu odpowiedź”³⁶.

Ów fakt życia ma charakter obiektywny. Poprzez dotarcie do najbardziej intymnych doświadczeń w swoim życiu, poprzez odblokowanie ciała i odnalezienie znaków, które bez uszczerbku na pierwotnym sensie ujawniają w sposób zrozumiały prawdę życia, człowiek przekracza własne „ja” w stronę tego, co wspólne jemu, społeczeństwu i przyrodzie:

W chwilach pełni to, co zwierzęce w nas, nie jest jedynie zwierzęce, ale jest całą naturą. Nie naturą ludzką, ale – całą naturą w człowieku. Wtedy aktualizuje się – jednocześnie – dziedzictwo społeczne, człowiek jako *homo sapiens*. Ale nie jest to dwoistość. Jest to jedność człowieka. I wtedy nie „ja” spełnia czyn, „mój człowiek” spełnia czyn. Zarazem ja sam i *genus humanus*. Cały ludzki kontekst: i społeczny, i każdy inny – wpisany we mnie, w moją pamięć, w moje myśli, w moje doświadczenia, w moje wychowanie, w moje ukształtowanie, w mój potencjał.³⁷

W ciele-pamięci znajdują się pewne archetypy, które „łączą nas z przeszłością”³⁸. Archetyp „jest symboliczną formą wiedzy człowieczej o samym sobie czy też – jeśli ktoś woli – niewiedzy”³⁹. W teatrze archaicznym „widz dostrzegał od nowa prawdę osobistą w prawdzie mitu, przez element „grozy dochodził do *katharsis*”⁴⁰. Akt całkowity jest również aktem o charakterze dziejowym. „Oczy-

³² *Ibidem*, s. 350.

³³ *Ibidem*, s. 360.

³⁴ P. Brook, *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*, wybór tekstów: G. Banu, G. Ziółkowski, Wyd. Instytutu im. J. Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 12-13. Ideę odnowy teatru jako zjawiska rytualnego i „świętego”, które żądając maksymalnej szczerości jednocy aktora i widza z sobą nawzajem i kosmosem, Grotowski zawdzięcza tyle samo Nietzschemu, co Antoninowi Artaudowi. Cf. idem, *Teatr i jego sobowtóry*, przeł. J. Błoński, Wyd. Czuły Barbarzyńca, bez miejsca i daty wydania. Na temat związku święta i radości z zadawania cierpienia cf. F. Nietzsche, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przeł. L. Staff, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1905–1906, s. 69.

³⁵ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 431-432.

³⁶ *Ibidem*, s. 469.

³⁷ *Ibidem*, s. 475.

³⁸ Grotowski wspomina na tę okoliczność Junga, ale przyznaje, że używa słowa ‘archetyp’ „bez Jungowskiego zaplecza filozoficznego” (*ibidem*, s. 212).

³⁹ *Ibidem*, s. 212.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 254.

wicie nasze życie jest indywidualne i osobiste; żyjemy w terażniejszości, ale jesteśmy wynikiem czegoś większego – historii rozleglejszej niż nasza osobista [...]”⁴¹. „Jesteśmy jak wielka księga, gdzie wpisana jest obecność innych istnień ludzkich”⁴². W akcie całkowitym chodzi o ukazanie tej głębokiej historii poprzez stopienie jej z własną historią. Ekspresja prowadzi do obiektywizacji. Dzieje się ona za pomocą wyraźnych znaków-gestów: „proces duchowy, któremu nie towarzyszy formalna artykulacja, dyscyplina, strukturalizacja roli, rozbija się o bezkształtność”⁴³. Trudność polega na połączeniu spontaniczności i dyscypliny.

Jednym z najważniejszych znaków jest głos. Jest on „przedłużeniem naszego ciała”⁴⁴.

Akt całkowity jest całkowitym samoobjawieniem w chwili skrajnej szczerości. Kiedy to się dzieje, jest miejsce na słowa. W tym punkcie słowa są nieuniknione; to, co wtedy powstaje, to nad-język, którego podstawa czerpie z tego, co biologiczne i fizyczne.⁴⁵

Wypowiadane i wyśpiewywane słowa odpowiadają zawartości tekstu, który został wybrany jako podstawa przedstawienia. Grotowski wybierał dla swoich przedstawień teksty uznane za klasyczne (*Kain* Byrona, *Faust* Goethego, *Dziady* Mickiewicza, *Tragiczne dzieje doktora Fausta* Marlowe’a, teksty staroindyjskie, *Kordian* Słowackiego, *Akropolis* Wyspiańskiego, teksty biblijne i inne)⁴⁶. Pozwalały one „wychodzić na spotkanie własnym źródłom” i poszukiwać czegoś, co byłoby „jakby kryształkiem wyzwania, czymś elementarnym, jak doświadczenie naszych przodków, jak doświadczenie innych, jak głos z otchłani”⁴⁷, „głos zmarłych”. Każdy z tekstów przedstawia w formie literackiej jakiś archetyp, który w przestrzeni teatru winien zostać odnaleziony i ujawniony na poziomie ciała. Podstawowa zasada hermeneutyczna, jaka tu działa, powiada, że tylko wtedy uniwersalna prawda o losie człowieka zostanie ujawniona i ma szansę stać się żywa w świadomości współczesnych, gdy zostanie zanurzona w „organizmie ludzkim, w oddechu, ciele, impulsach wewnętrznych”. Chodzi o „wcielenie mitu”. Ponieważ dzisiaj „zbiorowość nie jest już definiowana przez religię i tradycyjne formy mitu są w stanie wielkiego »przemiału«”⁴⁸, ponieważ „nie ma jednej wiary”, a współczesna kultura i sama jednostka jest jak wieża Babel (Ludwik Flaszen)⁴⁹, stąd zamiast identyfikacji z mitem pozostaje konfrontacja – „pomiędzy wierze-

⁴¹ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 376.

⁴² *Ibidem*, s. 503.

⁴³ *Ibidem*, s. 247.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 416.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 377.

⁴⁶ Zestawienie prac teatralnych Grotowskiego znajduje się w: Z. Osiński, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Wyd. Literackie, Kraków 1972, s. 347-351.

⁴⁷ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 365.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 252.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 362.

niami i doświadczeniem życia minionych pokoleń a naszymi własnymi doświadczeniami i przesądami”⁵⁰. Teatr jako spotkanie ludzi między sobą w kontekście tradycji możliwy jest dziś tylko na drodze zderzenia, walki i testowania różnych sensów. Centralnym polem bitwy jest ludzkie ciało:

Kiedy nic nie jest ostatecznie pewne i nic już nie jest dla nikogo oczywiste, tym niezbędnym polem pewności, w obrębie którego możliwe jest przekroczenie barier, pozostaje namacalność organizmu. Tylko mit wcielony w dosłowność aktora, w jego żywy organizm, może funkcjonować jako tabu. Naruszenie intymności żywego organizmu, odsłonięcie go w jego fizjologicznym konkretności i wewnętrznych impulsach, tak daleko posunięte, że przekraczające już barierę ekscesu, przywraca sytuacji mitycznej jej powszechną ludzką konkretność, staje się doznaniem prawdy.⁵¹

A zatem treścią przedstawienia jest mit, który ulega swego rodzaju profanacji, jednak dzięki temu mówi się przeszłości „tak”. Tadeusz Kudliński nazwał to, często powtarzaniem przez Grotowskiego, zwrotem „dialektyki ośmieszenia i apoteozy”⁵². Formuła ta oddaje głęboką ironię zawartą w spektaklach Grotowskiego. Już od wczesnych przedstawień Grotowski realizuje takie podejście do teatru, które, nie rezygnując z ukazania tragicznej prawdy dotyczącej całości bytu, wprowadza weń element zabawy, humoru i gry konwencją. Jest to prawdziwy „teatr Dionizosa”, który rozgrywa się „między dwoma krańcami rzeczywistości: krańcem tragicznym i groteskowym”⁵³. W uwagach do wczesnego spektaklu na podstawie *Siakuntali* według Kalidasy (1960) Grotowski mówi o teatrze nowoczesnym jako o realizacji mitu o tańczącym Sziwie. Teatr to „zabawa w Sziwę”, tańczenie całości bytu:

Jest w tym próba wchłonięcia rzeczywistości jakby z wszystkich jej stron, w wielości jej aspektów, a jednocześnie pozostawiania jakby z zewnątrz, w oddaleniu w skrajnym dystansie. Czyli – inaczej mówiąc – taniec formy, pulsowanie formy, płynna, rozczepiająca się wielość konwencji teatralnych, stylów, tradycji gry; konstruowanie przeciwieństw: gry intelektualnej w żywiołowości, powagi w grotesce, drwiny w bólu; taniec formy, który rozbija wszelką iluzyjność teatru, wszelkie prawdopodobieństwo życiowe, a jednocześnie żywi ambicję (nienasyconą oczywiście), ażeby zamknąć w sobie, wchłoniąć, ogarnąć CAŁOŚĆ, całość losu ludzkiego, a przez to CAŁOŚĆ „rzeczywistości w ogóle”; a jednocześnie zachowanie przymrużonych oczu, półśmiechu, dystansu, wiedzy o względności rzeczy. Taniec Sziwy. To jest zabawa w Sziwę, gramy w Sziwę.⁵⁴

Spektakl nie jest przedstawianiem rzeczywistości, ale samą rzeczywistością, nadrzeczywistością, która dzieje się tu i teraz (radykalizacja

⁵⁰ *Ibidem*, s. 326.

⁵¹ *Ibidem*, s. 252.

⁵² *Ibidem*, s. 213 i n. Por. T. Kudliński, „*Dziady*” w *13 Rzędach, czyli krakowiaczy w Opolu*, „*Dziennik Polski*”, 1961, nr 159, s. 3.

⁵³ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 160.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 180.

zasady jedności miejsca, czasu i akcji Arystotelesa). Przedstawienie ma charakter świeckiego rytuału, jest grą rytualną, w której nie ma widzów i aktorów, lecz jedynie uczestnicy. „Widzowie i aktorzy są równocześnie obserwowającymi i obserwowanymi”⁵⁵. Ponieważ jednak dzisiaj wiara straciła na swym egzystencjalnym i społecznym znaczeniu, rytualność teatru jest „kontrapozycją w odniesieniu do rytualnych form religii”. Rytuał religijny jest rodzajem magii, rytuał teatru jest formą zabawy, dzieciadą, farsy. Grotowski mówi o farsie-misterium⁵⁶, która byłaby „szczególnym aktem poznania”.

Realizacja i nieuchronna modyfikacja wyżej przedstawionych założeń artystycznych, trwająca następną dekadę, doprowadziła i wyprowadziła Grotowskiego poza teatr. „[...] należy porzucić tę koncepcję teatru rytualnego, gdyż nie jest on dziś możliwy, a to ze względu na brak wierzeń wyznawanych powszechnie”⁵⁷. Inne wypowiedzi Grotowskiego z tego okresu nie pozostawiają złudzeń, co do jego oceny możliwości teatru:

Wątpię w możliwość bezpośredniego współuczestnictwa w dzisiejszym teatrze, w epoce, gdy nie istnieje ani wspólna wiara, ani jakaś liturgia zakorzeniona w zbiorowej psychice jako oś dla rytuału.⁵⁸

„Myślę, że trzeba traktować teatr jako opuszczony już dom, coś niepotrzebnego, co tak naprawdę nie jest niezbędne”⁵⁹. „Nie czuję, aby dla mnie teatr był celem. Istnieje tylko Akt”⁶⁰. „Nie kocham teatru”⁶¹. Pozostaje już tylko Święto – taki czas i takie miejsce, w którym można być „takim, jakim się jest”, „całym sobą” razem z innymi...

Nowy Testament filozofii

Spróbujmy uczynić drogę przebytą przez Grotowskiego lekcją dla określenia tego, czym jest filozofia. Tak więc w celu znalezienia definicji filozofii użyjemy jego tropów i odpowiemy na te same pytania, które on stawiał pod adresem teatru: czym jest filozofia?; o czym jest filozofia?; po co jest filozofa? jakie są potoczne wyobrażenia o filozofii?; jak ma się filozofia do innych dziedzin?; dla kogo jest filozofia?; kim jest filozofujący?; jakie są podstawowe składowe filozofii?

Zacznijmy od tego, że Grotowskiego koncepcję teatru bogatego można z powodzeniem zastosować nie tylko do filozofii, ale w istocie do całej współczesnej

⁵⁵ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 192.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 195.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 362.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 447.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 469-470.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 478.

⁶¹ *Ibidem*, s. 523.

kultury. Wkrótce po tym, gdy kategorii teatralności zastosowano po raz pierwszy do badania życia społecznego⁶², okazało się, że z powodzeniem można ich użyć niemal do wszystkich zjawisk antropologicznych. Zdaniem wielu teoretyków, kultura współczesna – radykalizując hasło „życie to teatr” – stała się jednym wielkim globalnym spektaklem, świat przybrał postać masowego performansu, przypomina dzieło totalne, w którym pokazuje i pokazywać się w formie patchworkowej wszystkie dziedziny życia: sztuka, nauka, religia, polityka, ekonomia, technika itp. Teatr bogaty to już nie tylko kategoria z zakresu sztuki, ale metafora i wzór całości rzeczywistości. „Performans to ontologiczna formacja władzy i wiedzy”⁶³. Gdy okazało się, że rzeczywistość jest teatrem, sam teatr, jako dziedzina sztuki, stał się najwyższym upostaciowaniem bytu, jakby obrazem i soczewką, w której natura rzeczywistości prezentuje się w sposób czysty i jednoznaczny. Tak więc, pokazywanie, prezentacja, przedstawianie, gra, udawanie stały się obsesją w wymiarze zarówno kulturowym, jak i jednostkowym. Częścią *theatri mundi* stała się także filozofia.

Oczywiście, istnieje wiele różnych historycznych definicji filozofii. Ich treść zależy w dużym stopniu od tego, przez jaką formę kultury zdominowany został duch danych czasów. Pośród różnych określeń filozofii największą rolę odegrały te, które traktują ją albo jako wiedzę o bycie, albo jako ćwiczenie duchowe, albo jako poznanie Boga, albo jako uzasadnienie nauk, albo jako syntezę nauk, jako naukę o kulturze, jako literaturę filozoficzną, jako politykę, albo ogólnie jako humanistykę, albo wreszcie jako sztukę czy poszukiwanie znaczeń słów. Przegląd definicji filozofii pokazuje, że za każdym razem stoi ona w niebezpiecznym – bo zagrażającym jej redukcją lub podporządkowaniem – związku z jakąś inną dziedziną ludzkiej twórczości. Zwłaszcza trzy z nich, mianowicie sztuka, religia i nauka, wytwarzają wyraźną pokusę, by utożsamić filozofię z jedną z nich. Także i nasza próba odpowiedzi na pytanie o istotę filozofii pozostaje w niebezpiecznej bliskości z tym, co czyni się w obrębie sztuki. Trzeba pamiętać o analogii. Jeśli Grotowski mówi o teatrze bogatym jako rodzaju syntezy pozbawionej własnej osobowości, to trzeba niestety *per analogiam* to samo powiedzieć o filozofii, która na przestrzeni wieków zawsze próbowała wejść w alians z jakąś obcą jej domeną.

Dziś przede wszystkim filozofia funkcjonuje jako jedna z nauk. Administracyjnie zalicza się ją do grupy tzw. nauk humanistycznych. Jest to, oczywiście, między innymi konsekwencja pewnych filozoficznych rozstrzygnięć, które zapadły w okresie powstawania nauk przyrodniczych. Oddzielając nauki o przyrodzie od nauk o człowieku, filozofia stała się – w wyniku dominacji tych pierwszych

⁶² V. Turner, *Schism and Continuity*, Manchester University Press, Manchester 1957; E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1959 (polski przekład: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, oprac. i słowem wstępnym opatrzył J. Szacki, Wyd. Aletheia, Warszawa 2008).

⁶³ J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 23.

– kulturowym zakładnikiem tej wizji świata, którą sama wytworzyła. Oczywiście, wśród samych filozofów nigdy nie było powszechnej zgody na uznanie tego rodzaju tożsamości. Owszem, ich duża część dość łatwo pogodziła się z tym, że filozofia jest nauką humanistyczną. Byli i są jednak i tacy, którzy od początku podchodzili do tego pomysłu sceptycznie i, próbując jakoś ocaleć, próbowali ścielili sobie gniazdo w pobliżu nauk przyrodniczych i nauk formalnych. W jaki sposób bowiem można zaliczyć filozofię do nauk humanistycznych, skoro wśród jej najważniejszych pytań znajdują się pytania o całość bytu, przyrodę, Boga, to, co matematyczne, racjonalność, wartości itd.? Tymczasem zanim uzna się filozofię za jedną z nauk, trzeba w pierwszej kolejności postawić coraz rzadsze dziś pytanie: czy filozofia w ogóle jest nauką?; więcej: czy filozofia jest w ogóle wiedzą? Być może istnieje wśród filozofów pewna obawa przed głośnym zadawaniem tego rodzaju pytań, związana, co oczywista, z panującą polityką naukową państwa. Wydaje się bowiem, że funkcjonowanie filozofii za pieniądze publiczne jest tolerowane o tyle, o ile pozostaje się przy ogólnikowych określeniach w stylu: „filozofia jest nauką podstawową” i jako „matka wszystkich nauk” jest ważna, bo „uczy myśleć krytycznie”, „zadaje istotne pytania” i wskazuje drogi prowadzące do szczęścia. Podobnie, jak teatr bogaty wykorzystuje efekty kina i telewizji, by wzbudzić poklask publiczności, tak dzisiejsza filozofia przez cały czas zerka w stronę nauk, czekając, aż te pozwolą jej zjeść resztki ze stołu wiedzy. Wychodząc od tego powinowactwa z naukami, filozofia czyni od czasu do czasu umizgi w stronę sztuki, teologii i polityki. Korzysta przy tym z różnych środków wyrazu: od metod formalnych, eksperymentów myślowych, analiz języka, wyników badań naukowych po poetyckie metafory i teologiczną retorykę. Nie zapomina jednak przy tym być „naukowa”. Każda „punktowana” wypowiedź filozoficzna musi przejść recenzję „zewnątrznego”, tzn. „niezaangażowanego” obserwatora, który po zapoznaniu się z nią zobligowany jest do odpowiedzi na następujące pytania: czy wypowiedź wnosi nowe treści do rozwoju dyscypliny naukowej?; czy wypowiedź prezentuje nowe wyniki lub metody badań?; czy wypowiedź spełnia kryteria naukowości? W skrajnych przypadkach pojawia się nawet pytanie, w jaki sposób można dane „odkrycie filozoficzne” zaaplikować do gospodarki. Oczywiście, w tej trosce o zachowanie standardów naukowości tkwi godna pochwały próba zabezpieczenia filozofii przed hochsztaplerstwem i amatorskim podejściem do sprawy. Próbując zaś pytać o efekty filozofii, dba się o to, aby nie dopuścić do hermetyzacji żywiołu filozoficznego. Jednak dlaczego nie mówi się o standardach, kryteriach i warunkach filozoficzności? Czy przenoszenie sposobu myślenia z gruntu nauk i techniki w obszar filozofii jest filozoficznie – bo kulturowo z pewnością tak – uzasadnione? W nawiązaniu do Grotowskiego moglibyśmy nazwać tak uprawianą filozofię filozofią bogatą. Dąży ona za każdym razem do tego, aby sprostać duchowi czasów i zasymilować najważniejsze jęgo osiągnięcia.

Filozofie są jednak różne. To, jaką filozofię się wyznaje, zależy w dużej mierze od czynników pozafilozoficznych. Przy czym dla każdego filozofia, podobnie jak teatr, jest czymś innym. Kiedy stawiamy pytanie o filozofię, trzeba odpowiedzieć najpierw, kto je stawia. Czymś innym jest filozofia dla profesora filozofii, innym dla ucznia i studenta, innym dla literata i artysty, innym dla polityka, innym dla wykształconego czytelnika, innym dla naukowca, innym dla kaznodziei. Każdy z nich widzi w filozofii coś dla siebie.

Dziś filozofia uprawiana jest „profesjonalnie” niemal tylko i wyłącznie na uniwersytetach, w szkołach wyższych i w instytutach naukowych. Placówki te tworzą organizacyjną strukturę, w ramach której filozofia funkcjonuje jako zajęcie profesorów filozofii. Z jednej strony, pracując na uniwersytecie, żyją oni z filozofii, z drugiej jednak – sami organizują jej własne życie, wykładając filozofię, pisząc filozoficzne artykuły, wydając książki, tworząc filozoficzne konferencje i sympozja, zabiegając o granty na filozoficzne projekty. Profesor filozofii, wykształcony niegdyś przez innych profesorów filozofii, uprawia dziś zawód filozofa. Zawód-powołanie – mamy nadzieję w ten sposób to nazywać. Najczęściej, jak się mówi, przywiodła go do niego „pasja poznania” i „ciekawość świata”, która z biegiem czasu, oczyszczona z emocji, przemieniła się w wykonywanie określonych zadań. Pracując w zakładzie pracy, nazywanej uniwersytetem, profesor spotyka na co dzień filozofię jako przedmiot swego fachu. Zajmując się nią w sposób profesjonalny, robi karierę akademicką. Jest specjalistą od filozofii, filozofoznawcą, filozofologiem. Zdaje sobie sprawę z trudności ze zrozumieniem jego zajęcia przez człowieka ulicy. Profesjonalna filozofia jest niestety przeznaczona tylko dla profesjonalnych filozofów i tzw. ogół nie ma do niej żadnego dostępu. Zresztą nawet nie ogół. Ponieważ jego zainteresowania i kompetencje (np. językowe) dotyczą konkretnych obszarów filozofii, to właśnie im poświęca całą swoją uwagę, niewiele wiedząc o innych specjalnościach. Na te „merytoryczne” podziały nakłada się nieobca przecież światu akademickiemu, ba, często odgrywająca zasadniczą rolę przy zatrudnieniu, awansach i dofinansowaniu, niechlubna frakcyjność. Przy czym, wychowany w ramach pewnej „tradycji”, w ramach swego fachu powtarza profesor filozofii najczęściej to wszystko, czego sam w przeszłości doświadczył. Prowadzi zajęcia i pisze teksty podobnie, jak czynili to jego nauczyciele. Nie zastanawia się nad tym, czy filozofię w ogóle można ująć w formę pisma i uczyć jej w formie wykładów. Nawet jeśli jest inaczej, nawet jeśli ma o filozofii inne przekonanie niż to, że jest ona nauką i dlatego powinna podlegać jej standardom, nie wpływa to zasadniczo na jego praktykę poznawczą i edukacyjną. Funkcjonując na uniwersytecie i biorąc na siebie obowiązki związane z wykonywaniem zawodu naukowca i nauczyciela akademickiego, hołduje w *praktyce* innemu zgola przekonaniu niż temu, że filozofia nie jest nauką. Mimo że się stara sprostać swoim obowiązkom, zdefiniowanym, z jednej strony, przez tradycję, z drugiej – przez zarządzających nauką, jego byt pozostaje na wskroś niepewny. Biorąc pod uwagę obecną kulturową dominację nauki i techniki oraz myślenia w kategoriach pragmatycznych,

domyśla się, że wśród innych pracowników uniwersytetu, którzy sami podczas swoich studiów doświadczyli filozofii na własnej skórze, jego obecność i zajęcie mają jakiś niepokojąco dwuznaczny wydźwięk. Niby filozofia jest ważna, ale nikt nie potrafi powiedzieć, dlaczego tak jest i o co właściwie w niej chodzi.

Filozofia funkcjonuje w obrębie świata nauki, ale nie ma tutaj dobrej prasy. Wydaje się, że naukowcy przyjmują wobec filozofii postawę dezawuacji. W obliczu twardego faktów nauki, działalność filozofów budzi podejrzenie o szarlatanerię. Ponieważ naukowcy najczęściej nie czytają dzieł profesjonalnych filozofów, a jeśli to robią na własną rękę, bez gruntownego filozoficznego przygotowania, rozumieją je zwykle jakoś dziwnie opacznie, kojarzą z filozofią, po pierwsze, coś, czego uczyli się podczas swoich studiów – jest to najczęściej historia filozofii lub logika – po drugie, coś, co jako ludzie kulturalni poznają za pośrednictwem filozofującej literatury i prasy. Są to najczęściej efekty pracy pokoleń filozofujących, nie zaś sam żywioł filozofowania. Z racji tego, że jest to bardzo dalekie sposobowi podejścia do rzeczywistości w naukach, przyjmują głoszone tam prawdy z przymrużeniem oka. I to w najlepszym razie. Najczęściej jednak, da się wśród nich usłyszeć głosy kpiny i politowania kierowane pod adresem filozofii. Stają w ten sposób przeciwko filozofii w jednym rzędzie z tymi „ludzi ulicy”, którzy w „filozofowaniu” widzą coś śmiesznego i niepraktycznego, jakąś formę dziwactwa i próżniactwa.

A jak reagują na filozofię studenci? Studenci filozofii, którzy nie wybrali studiów filozoficznych, widzą w filozofii kolejny przedmiot, który może (za sprawą prowadzącego) okazać się i ciekawy (*I like it*), jednak z samej swej istoty, ponieważ jest on przedmiotem dodatkowym, nie zasługuje na zbyt wielki szacunek, zaangażowanie i poświęcenie. Coś, co stanowi u z u p e ł n i e n i e właściwego wykształcenia, nie może być przecież traktowane na równi z jego główną treścią. Jeśli nie jest to przedmiot do wyboru, można powiedzieć, że zostają na filozofie skazani i spędzeni. Ponieważ filozofia jest przedmiotem obok innych przedmiotów, student widzi w niej jedną z nauk. Może nieco inną, trochę podejrzaną, ale jednak naukę. Zresztą na tym zależy również prowadzącym. Nawet jeśli nie akceptują przekonania o naukowości filozofii, czy może to otwartym tekstem oznajmić podczas zajęć? Czy w ten sposób nie odbiera się sobie i swojemu przedmiotowi „estymy”, która wprowadza atmosferę dyscypliny? Jeśli bowiem filozofia nie jest nauką, to czym jest? Umiejętnością? Umiejętnością czego? I jak uczyć umiejętności podczas wykładów? Obecność filozofii w programach studiów niefilozoficznych usprawiedliwia się potrzebą poznania zacnej tradycji, potrzebą kształcenia humanistycznego, poszerzania horyzontów, uświadamiania konieczności rozwoju osobistego, myślenia logicznego i krytycznego, potrzebą nabycia sprawności etycznych itp. Prowadzący zajęcia chętnie wpisują te wszystkie „kompetencje” do sylabusów – niekiedy przy tym zdrowo się głowiąc, które kompetencje odpowiadają którymś „efektom kształcenia” – ażeby pokazać, jak ważne jest dla edukacji ogólnoakademickiej poznanie filozofii. Dodatkowym problemem, jakie się tu pojawiają, są kwestie należące do zagadnień edukacji filozoficznej. Jeśli

filozofia, to co – jakie treści, w jaki sposób, w jakimi celu? Wykładana często pod szyldem filozofii „historia filozofii” przypomina jakieś wykopalisko, muzeum figur woskowych, których odwiedziny nie przynoszą niczego konstruktywnego i pewnego. Wszędzie tylko albo jakieś tezy funkcjonujące na wzór dogmatów, albo jakieś nieustanne „ale-ale” i „może-może”. W ten sposób można powiedzieć, że w ramach studiów niefilozoficznych filozofia „jest”, ale czy da się wywnioskować z tego coś więcej? Po co właściwie filozofia? Czy ci, którzy uczęszczali na zajęcia z filozofii, rzeczywiście zyskali coś, czego nie posiadają ci, których ta przyjemność ominęła? I jakim testem to sprawdzić? Obawiam się, że gdyby pewnego dnia cała filozofia znikła z uniwersytetów, nikt by tego nawet nie zauważył.

Może tylko poza tymi, którzy widzą w filozofii swój kierunek studiów. Z pewnością studenci filozofii podchodzą do filozofii zgoła inaczej niż ich koledzy studiujący polonistykę, chemię czy mechanikę i budowę maszyn. Dla nich często, podobnie jak niegdyś dla ich wykładowców, filozofia jest życiową pasją, której gotowi są poświęcić każdą chwilę. Czy to czytając „mądre książki”, czy to prowadząc ożywione dyskusje filozoficzne, dają świadectwo, że filozofia jest czymś więcej niż tylko zawodem lub (nie)zbędnym elementem ogólnego wykształcenia. Z pewnością nie przyszli studiować filozofii po to, żeby mieć po niej dobrą pracę. To ich wyróżnia spośród żaków. Inaczej niż w poprzednich grupach, mających styczność z filozofią, pojawiają się tu pewne emocje – filozofia staje się sprawą egzystencji. Kiedy student wnika w jej zakamarki, poznaje jej problemy, historię, bohaterów, kierunki, doświadcza otwarcia nowych perspektyw, których próżno by szukać we wcześniejszej edukacji. Wreszcie oto jest miejsce na te istotne pytania i rozważania, które uchodzą w ramach edukacji szkolnej za retoryczne i, gdyby je potraktować poważnie, raczej za niebezpieczne dla funkcjonowania Systemu: po co to wszystko?; jaki to ma sens?; co ja tu robię?; o co tak naprawdę chodzi?; dlaczego tak to wszystko jest? Ponieważ studia mają swój tok, który jest wspólny dla wszystkich przedmiotów, ta namiętność zapytywania musi zostać ustrukturyzowana, poddana dyscyplinie, uporządkowana. Konieczność zdawania egzaminów, wpisywania się na listę obecności, otrzymywania ocen, a więc robienia tego wszystkiego, co leży w obowiązku studenta każdego innego przedmiotu, szybko uzmysławia im, że przyjacielem jest prawda, ale ważniejsza nad nią jest znajomość tekstów i systemów Platona, Arystotelesa, Tomasza, Kanta i swego wykładowcy. Gdy przychodzi pewne otrzeźwienie i pojawia się perspektywa stanięcia na własnych dorosłych nogach, studenci zaczynają rozglądać się za czymś pożytecznym, co da im w przyszłości chleb. Dalej wszyscy wiemy, jak jest... Tylko nieliczni – czy ci najlepsi? – pozostaną w zawodzie, rozpoczynając karierę akademicką od przygotowania doktoratu, następnie zabiegając o granty, publikując w czasopismach punktowanych, jeżdżąc na konferencję (żeby się pokazać). Z wolna wchodzą w buty swoich nauczycieli i stają się jak oni. Rodzi się nowa generacja profesjonalnych filozofów, których efekty pracy w postaci książek i artykułów stają się materiałem pracy kolegów po fachu. Rzadko jednak można

się z ich strony spodziewać odpowiedzi rzetelnej, kompetentnej i zaangażowanej. Przykro przyznać, ale obserwuje się dziś zanik praktyki czytania innych i uczciwego z nimi dyskutowania. Pisze się, żeby nie wypaść z zawodu...

Co z tego wszystkiego przenika do świata „zwykłych ludzi”? „Ludzie kulturalni” obcują z filozofią pod postacią różnych popularnonaukowych wydawnictw, filozoficznej literatury i prasy, pozycjach o filozoficznej tematyce oraz wypowiedzi uczonych filozofów w mediach. Niektórzy z tych ostatnich stali się dyżurnymi ekspertami do spraw wydarzeń dnia codziennego. Czym jest dla człowieka kulturalnego filozofia? Okrasą codziennego życia. Tym, co powinno się wiedzieć. Wysoką rozrywką. Ważnym czynnikiem rozwoju duchowego. Pomocą w pracy nad sobą. Elementem kultury itp. Filozofia widziana oczyma człowieka kulturalnego związana jest, z jednej strony, z tzw. duchowością, z czymś osobistym, wewnętrznym, subiektywnym; z drugiej – z kulturą wysoką, z uniwersalnymi wartościami i normami, z ważnym elementem tożsamości cywilizacji europejskiej. Pozostaje więc czymś pomiędzy religią i sztuką. Łatwo się o tym przekonać, wchodząc do przeciętnej księgarni, w której książki z filozofią znajdują się najczęściej na półce z książkami poświęconymi religii, ezoteryce, duchowości, magii, astrologii, mądrości Dalekiego Wschodu, sztuce, Janu Pawłu II itp. Także fakt, iż filozofia pod postacią etyki uczona jest w szkole jako alternatywa do religii, nie zaś do fizyki, biologii czy woszu, ustawia filozofię w jednym szeregu ze wspomnianymi obszarami. Jeśli chodzi o treści tak rozumianej filozofii, to próbuje się tu łączyć rozważania dotyczące „kosmosu” z kwestiami „duchowymi”: nieśmiertelnością duszy, przeznaczeniem człowieka, walką dobra i zła, oraz Boga. Nie wnikając w sposób, w jaki jest to robione, trzeba powiedzieć, iż wszystko to wygląda na robotę przeznaczoną dla „grzecznych dzieci”. Naturalnie, nie wspomina się tu o jakże istotnych możliwościach filozofii, które zostały odkryte przez cyników, markiza de Sade’a czy Nietzschego.

Wspomnieliśmy o obecności filozofii w świecie nauki, jednak zauważyliśmy, iż dla człowieka ulicy filozofia bliższa jest raczej religii czy sztuce niż nauce. Niektórzy traktują filozofię jako poruszającą się na tym samym piętrze ducha alternatywę do religii, inni jako jej uzupełnienie. Ci, którzy szukają w filozofii zaspokojenia swoich potrzeb duchowych, często stoją na stanowisku krytycznym wobec religii, chociaż właśnie nie wiary. Zdarza się, że filozofia jest traktowana jako obrończyni wiary przed rzekomym niebezpieczeństwem pochodzącym ze strony religii. Chętniej czyta się teksty przewodników duchowych niż dokumenty kościelne. Niewątpliwie, wśród tych, którzy próbują łączyć filozofię z religią szczególne miejsce zajmuje duchowieństwo. Nie przypadkiem wśród osób duchownych jest wielu filozofów. Niektórzy z nich sprawują wysokie urzędy kościelne, inni (niekiedy też ci sami) są pracownikami naukowymi. Istnieją wyższe szkoły i uniwersytety wyznaniowe, w których jednym z najważniejszych elementów edukacji – obok teologii – jest właśnie filozofia. Istnieje też coś takiego, jak filozofia wyznaniowa. Faktem jest, że dla stanu duchowego nie są prawdą

żadne twierdzenia filozoficzne, które nie zgadzają się z doktryną wiary. To religia wyznacza, co jest prawdą, filozofia służy jedynie do obrony wyznania, jej zrozumienia, przekazania innym. Dla człowieka religii filozofia pozostaje zawsze w pozycji służebnej wobec religii. Każde pytanie i każda odpowiedź musi przejrzeć się w lustrze kościelnych dogmatów. W tym sensie sposób traktowania filozofii przez ludzi religijnych jest w istocie taki sam, jak tych, którzy hołdują pojęciu filozofii jako wiedzy budowanej na zapleczu pozostałych nauk.

Człowiek kulturalny poznaje filozofię albo z przekazów religijnych, albo z obszaru sztuki. Być może, dzisiaj, w świecie daleko posuniętej sekularyzacji, to właśnie wyczyny artystów są tym źródłem, z którego płynie szerokim nurtem filozoficzna mądrość. Filozofowie przecież sami przyznają niekiedy, że filozofia to literatura. Filozofia, obecna w literaturze, muzyce, sztukach plastycznych czy teatrze, pojawia się, co oczywista, nie w postaci traktatu filozoficznego, lecz w postaci tzw. wątku filozoficznego, filozoficznego tematu, filozoficznego problemu lub pytania, w sytuacji, gdy bohater zastanawia się, spowiada, próbuje zrozumieć itp. Ale te wątki same filozofią nie są. Jak słusznie zauważył Grotowski, „filozofia w sztuce, którą można oddzielić od dzieła, jest miernikiem jej niemocy”⁶⁴.

Odpowiadając na pytanie „dla kogo czym jest filozofia?” uzyskaliśmy wiele różnych jej określeń. Być może, filozofia zawiera w sobie to wszystko, chociaż, z drugiej strony, trzeba zapytać, czy nie da się w niej znaleźć jakiegoś elementu, bez którego – nawet przy założeniu, że wszystko inne byłoby obecne – filozofia nie mogłaby zaistnieć. Szukając istoty teatru, Grotowski obrał drogę negatywną: „Bez wątplenia, aby wyrwać się z tego błędnego koła, trzeba eliminować, a nie dodawać. To znaczy: należy sobie postawić pytanie, bez czego teatr nie mógłby istnieć”⁶⁵. Stawiamy *per analogiam* to samo pytanie pod adresem filozofii: bez czego filozofia nie może istnieć?

Z pewnością filozofia może istnieć bez nauki, bez religii, bez sztuki i polityki, bez uniwersytetów, profesorów i studentów filozofii, bez ludzi wykształconych, książek i prasy. Nie może jednak istnieć bez człowieka, który filozofuje i bez samego filozofowania. Ponadto sytuację filozofii – jednak już na mocy innej konieczności – tworzą takie elementy, jak: dzieła filozofowania, świadkowie filozofowania i nauczyciele filozofii. Filozofię taką, świadomie rezygnującą ze wszystkiego, co nie jest filozofią, co zewnętrzne wobec jej istoty, określam w nawiązaniu do Grotowskiego mianem *filozofii ubogiej*. W jej centrum stoją nie efekty, lecz filozoficzne działanie. Jest to filozofia rozumiana jako performance. Przyjrzyjmy się poszczególnym jej elementom.

⁶⁴ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 317.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 933.

Sytuacja filozofii

Na sytuację teatru składa się miejsce, czas i akcja. Czy nie podobnie jest z filozofią? Pomijając fakt, że filozofia może być uprawiana wszędzie tam, gdzie spotykają się ludzie, którzy filozofują (przykład dialogów Platona), a więc zarówno w parku i w lesie, w domach prywatnych i studiach telewizyjnych, na pytanie „gdzie jest filozofia?” i „gdzie można ją najszybciej odnaleźć?” prowizoryczna odpowiedź brzmi dziś, że „naturalnym” miejscem filozofii jest uniwersytet lub jakaś instytucja naukowa. Tworzą one centra, wokół których powstają określone środowiska filozoficzne. Współczesnym miejscem „uprawiania filozofii” jest sala wykładowa, sala seminaryjna oraz gabinet profesora. Powiedzieliśmy jednak, że filozofia może istnieć bez uniwersytetów oraz profesorów i studentów filozofii. Więcej nawet: może istnieć bez określonego miejsca i czasu. Inaczej niż teatr, rozumiany jako bezpośrednie spotkanie żywych ludzi, filozofia może być uprawiana w samotności, a jej dzieła mogą nigdy nie doczekać się upublicznienia albo też mogą być czytane w odstępie setek, a nawet tysięcy lat od momentu ich napisania. A jednak i filozofia również ma swoje miejsce i swój czas. Nie jest to jednak miejsce i czas przypadkowy. Nie chodzi o to, że można filozofować na uniwersytecie albo w domu, w autobusie lub na plaży, na rynku lub w klasztorze. Mówiąc o miejscu i czasie filozofii, mamy na myśli miejsce i czas *f i l o z o f i i*. Chcemy przez to powiedzieć, że gdy pojawia się filozofia, przypadkowe miejsce i czas nabierają filozoficznego znaczenia, a sytuacja, w której się to dzieje staje się sytuacją filozofii. Na podstawie zwyczajnej sytuacji (spacer, spotkanie, zakupy, wykład) rodzi się za sprawą filozofującego i filozofowania nowa, niecodzienna sytuacja. Niewątpliwie nie każda sytuacja jest odpowiednim podglebiem dla zaistnienia i wzrostu sytuacji filozofii. Niektóre sytuacje, nazywane przez Jaspersa sytuacjami granicznymi, niejako mogą naprowadzić ich uczestnika, zainspirować go do wejścia w nową sytuację filozofii. Jednak nie muszą. Czy tak się stanie, zależy koniec końców od pewnych dyspozycji egzystencjalnych.

Grotowski mówi o teatrze jako o święcie. Z filozofią jest podobnie. Przypomniane wcześniej Pitagorasa określenie filozofii odwołuje się do uroczystego wydarzenia. Może to być np. *σὺμπόσιον*, jak w jednym z dialogów Platona. To samo sugeruje znaczenie słowa *θεωρία*.

Święto to pewna forma organizacji czasu. Mamy co najmniej trzy sposoby „spędzania” czasu. Po pierwsze, na co dzień spędza się czas na wykonywaniu różnych rzeczy, które „człowiek robić musi”. Najogólniej mówiąc, jest to czas związany z pracą, z czynnościami, które zapewniają przetrwanie i rozwój. W tym czasie jest się „zajętym”. Po drugie, mamy tzw. czas wolny, który służy do odpoczynku, do regeneracji, do robienia tego, co się chce. Jego zagospodarowanie związane jest z możliwościami, jakie posiadamy, czyli koniec końców z posiadaniem. Tym się jest bardziej wolnym, im się więcej ma. To chroni przed nudą, będącą największym zagrożeniem czasu wolnego. Wreszcie

mamy czas świąteczny, który zawiera w sobie jakby elementy dwóch pierwszych sposobów spędzania czasu. Z jednej strony, podczas święta są rzeczy, które robić trzeba. Jest to z reguły uczestnictwo w pewnym rytuale. Kto nie bierze udziału w rytuale (uroczystości, ceremonii) przewidzianym na dane święto, ten właściwie w nim nie uczestniczy. On, dosłownie, to święto obchodzi. Częste zastępowania święta czasem (do)wolnym bierze się między innymi stąd, że święto nie służy bezpośrednio produkowaniu lub gromadzeniu dóbr, lecz ma w sobie ten sam element „bezproduktywności”, z którym spotykamy się podczas „czasu wolnego”. Jednakże między czasem wolnym, nazwanym przez nas „czasem dowolnym”, a świętem istnieje radykalna różnica. Święto to czas wolny, który nie polega na rozrywce, na wyszukiwaniu różnych interesujących możliwości. Jest to raczej czas przeznaczony na rytuał. Wiemy, że uczestnictwo w rytuale (np. we mszy) nie jest niczym ciekawym. Z pewnością podczas rytuału nie chodzi o to, żeby było interesująco, żeby ludzie się nie nudzili. Wszystko jest z góry ustalone. Ów rytuał przypomina niemalże codzienną rutynę pracy. Uczestnictwo w rytualne nie jest w żadnym stopniu dowolne, choć oczywiście jest dobrowolne. Czy można tu jeszcze mówić o wolności, kiedy wszystko jest z góry ustalone, kiedy trzeba być posłusznym obowiązującym konwencjom? Oczywiście. I jest to najwyższa forma wolności.

Święto jest to mianowicie wolność, która nie oddała się na pastwę możliwości. Podczas wykonywania rytuału nie ma miejsca na „dowolność”. Tu trzeba być raczej „powolnym”. W przeciwieństwie do pierwszego czasu wolnego nazywamy święto „czasem powolnym”. W ten sposób eksponujemy trzy rzeczy. Po pierwsze, wolność, która nie wiąże się z możliwościami, nie jest wiedzona na pasku możliwości, lecz jest od nich niezależna. Jest to wolność podmiotowa, która nie polega na tym, co robię, lecz na tym, jak to robię. Zależy ona od intencji, od nastawienia, a więc rozgrywa się we wnętrzu człowieka. W przeciwieństwie do „czasu dowolnego”, wolność ta nie zależy od możliwości i stanu posiadania, lecz od tego, jakim się jest człowiekiem – od bogactwa własnego wnętrza. Z tym związane jest, po drugie, posłuszeństwo (bycie powolnym) rzeczom, ustalonym normom działania, któremu to posłuszeństwu towarzyszy zawsze pewien trud, oddanie, poświęcenie. Po trzecie wreszcie, powolność sugeruje, że do nikąd się tu nie spieszymy, że nasze działania przebiega wolno, z pewnego rodzaju namaszczeniem. Jak działanie kogoś, kto właśnie ma czas. Jak działanie, które uwolniło się od przemocy czasu i stało się swego rodzaju czasem danym na własny użytek, czasem wewnątrz czasu, „czasem skradzionym” (*tempo rubato*).

Święto jest zatem czasem, w którym odwiązujemy się od rzeczy codziennych, zbieramy się z rozproszenia, rezygnujemy z „bycia pośród” rzeczy. Nasze działanie ma charakter bez-interesowny. Działanie bez-interesowne to działanie odwracające się od świata „rzeczy do załatwienia”, a kierujące się w stronę tego, co duchowe. Bez-interesowność oznacza poświęcenie świata rzeczy, które w ramach czasu pracy i czasu dowolnego znane jest tylko pod hasłem „inwestowanie”

lub „konsumowanie”. Potrzeba więc ofiary. Święto jest czasem niecodziennym, czasem, w którym wspomina się wydarzenia związane z przekraczaniem granic (*limes*) codzienności. Narodziny, śmierć, odzyskanie lub utrata niepodległości państwowej – to wydarzenia o charakterze liminalnym. Uwaga spoczywa tu na fakcie ontologicznego przejścia: zaistnienia czegoś lub odejścia czegoś w niebyt⁶⁶. Stąd też można powiedzieć, że święto jest czasem prawdziwie filozoficznym. Tę istotową wzajemną przynależność filozofii i świętowania wyraża się w języku potocznym rozmaicie, nazywając święto „czasem zadumy”, „czasem refleksji” czy „czasem pamięci”. Jak mówił Heidegger: *das Denken ist ein Andenken*.

W święcie się uczestniczy. Ci, którzy biorą w nim udział, tworzą swego rodzaju wspólnotę, a „uczestnictwo jako subiektywne ludzkie zachowanie ma charakter bycia-na-zewnątrz-siebie”⁶⁷. Uczestnik niejako zapomina o sobie, oddaje się temu, w czym uczestniczy. Nie jest to jednak świat (jak w czasie dowolnym), lecz transcendentny punkt odniesienia rytuału. Zatracając się w święcie, odzyskuje swoje głębsze „ja”. Uczestniczyć oznacza mieć w czymś swój udział, część siebie mieć w czymś większym, istotniejszym i starszym. Do tego nawiązuje Platońskie pojęcie μέθεξις, co mogłoby oznaczać, że Platon w pewnym sensie przetransponował strukturę sytuacji filozofii na grunt tego, do czego filozofia się odnosi. Tak jakby filozofia, niczym król Midas, wszystko, czego dotknie, zamieniała w dialektykę całości i części.

Jeżeli w ten sposób zdefiniujemy sytuację filozofii, to jak ma się ona na przykład, dajmy na to, do zwyczajnego wykładu uniwersyteckiego? Jeśli mówimy, że wykład z filozofii jest świętem, to powracamy tymi słowami do wypowiedzi Arystotelesa, że filozofia narodziła się w chwili, gdy człowiek był syty i zadowolony⁶⁸. Ten czas określa Arystoteles greckim słowem σχολή, które oznacza zarówno „czas wolny”, „wczasy”, jak i „czas poświęcony naukom”, „szkołę”, sam „wykład”. W trzecim znaczeniu σχολή to też „powolność”, „trud” i „mitręga”.

Filozofujący

Centralne miejsce sytuacji filozofii zajmuje filozofujący, który jest źródłem filozofowania. Kim jest filozofujący? Platońskie określenie filozofującego jako miłośnika (ἔρως, φίλος), który próbuje znaleźć sposób (πóρος) na biedę (πενία), przypomina o nieeliminowalnym stanie ubóstwa tego, kto filozofuje. Ubóstwo filozofii nie jest czymś, co można przekroczyć za pomocą jakiegokolwiek techniki, lecz jest jej stanem przyrodzonym, który za pomocą techniki trzeba nauczyć się wytrzymać. Bogactwo nie bierze się w tym wypadku z porzucenia

⁶⁶ Cf. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne stadium ceremonii*, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa 2006; V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, PIW, Warszawa 2010, rozdz. 3-5.

⁶⁷ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Wyd. Inter esse, Kraków 1993, s. 141.

⁶⁸ Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. T. Żeleźnik, RW KUL, Lublin 1996, t. 1, s. 8-9 (981b 23).

stanu ubóstwa, lecz z wzięcia na siebie tego stanu i wytrzymania w jego prawdzie. O bogactwie filozofii decyduje nie to, ile rzeczywiście posiada, lecz to, ile może rozdać innym formom ducha.

Jakie są motywy tego, że człowiek wchodzi na drogę filozofii? Pytamy o to, dlaczego ludzie faktycznie poświęcają się filozofii, nie zaś o to, ile filozofia jest warta. Mogą o tym decydować różne rodzaje motywacji. Jako pierwszą może być motywacja zewnętrzna, w postaci pewnych wzorców kulturowych i strategii społecznych. Przykładowo, niegdyś filozofia była ważnym elementem wykształcenia, a jej znajomość była rzeczą oczywistą dla każdego „światłego” człowieka. Z tym wiązał się prestiż i pozycja społeczna, które z pewnością były bardziej pożądane niż sama filozofia (motyw prestiżu). Dziś bardziej popularne jest przekonanie (wypowiadane często przez profesjonalnych filozofów), że filozofia może pomóc zwiększyć czyjeś szanse na rynku pracy (motyw bogactwa). Niemniej ważne są motywy wewnętrzne: bo ktoś chciałby wykorzystać zdobycze filozofii, rozumianej jako sztuka krytycznego myślenia, do lepszego zrozumienia czegoś innego niż ona sama (motyw rozumienia). Znajdziemy tu też motywy związane z obrazem samego siebie. Na przykład przeświadczenie, że za pomocą filozofii można wykreować (wylansować) siebie na kogoś „oryginalnego” (filozofujący artysta), że można za jej pomocą siebie wyrazić i tym samym podbić w cenie (motyw uznania). Albo też: ktoś czuje się skrępowany przez System, a chce być wolny. Filozofia jest wówczas środkiem i usprawiedliwieniem dla czyjej niezgody wobec społeczeństwa (motyw buntu). Albo też, odwrotnie: bo ktoś chce brać górę nad innymi i potrzebuje do tego narzędzi. Filozofia jako narzędzie władzy (motyw władzy). Albo też: bo ktoś chce ukryć swoje nieprzystosowanie za postawą chłodnego racjonalisty, który, wolny od tego, co przyziemne, z lotu ptaka ocenia rzeczywistość (motyw kamuflażu). Albo też, przeciwnie: ktoś wybiera filozofię, znajdując w jej treściach usprawiedliwienie dla braku wewnętrznej i zewnętrznej dyscypliny życiowej („jestem humanistą”), dla lenistwa i permanentnej rozrywki (motyw zabawy).

Z pewnością istnieje wiele różnych motywów, które trzymają człowieka przy filozofii. Wyżej przedstawione sugerują, że człowiek może filozofować z powodów „nieczystych”. Kiedy tak jest, filozof zaczyna przypominać aktora-kurtyzanę. Filozofia spada wtedy do rangi środka prowadzącego do celu, który niekoniecznie figuruje na liście proklamowanych przez samą filozofię. W istocie każdy na własny rachunek musi zdać sobie sprawę z tego, dlaczego filozofuje. Świadomość własnych motywacji wydaje się być *conditio sine qua non* osiągnięcia celów właściwych filozofii.

Albowiem od tych motywów ogólnokulturowych i osobistych trzeba odróżnić motywy wynikające z samej sytuacji filozofii. Ta ostatnia zawiera w sobie pewne wytyczne, których rozpoznanie i przestrzeganie pozwala filozofii być tym, czym jest. Traktowanie filozofii wynikające z różnorodnych, obcych jej motywacji, wolne od wysiłku skrupulatnego wsłuchiwanie się w jej sytuację, może powo-

dować, że „filozofujący” w istocie mija się z filozofią, że tworzy własny obraz sytuacji filozofii, który bierze za filozofię samą. W ten sposób powstaje coś na kształt parafilozofii. Żeby otworzyć (się na) sytuację filozofii, potrzeba zatem pewnego przygotowania i doświadczenia.

Jak wyglądają zatem motywacje prawdziwie filozoficzne? Najczęściej jako motywację wewnętrzną i pozytywną, jak motywację wynikającą z samej sytuacji filozofii, ci, którym zależy na losie filozofii, wymieniają poszukiwanie prawdy i wolności, tzn. poznanie. Zgodnie z maksymą: „Prawda was wyzwoli” (Jana 8: 31), wolność uczyni was prawdziwymi (Heidegger). A zatem „poszukiwanie tego, co w życiu najistotniejsze”⁶⁹. Idąc za Grotowskim, możemy powiedzieć: „kiedy stawiamy pytania zasadnicze lub też jedno pytanie zasadnicze, ponieważ istnieje naprawdę chyba tylko jedno”⁷⁰, wówczas otwieramy sytuację filozofii. Filozofia staje się.

A jednak nietrudno dziś odnieść wrażenie, że chociaż wszyscy zgadzają się co do tego, iż filozofia to „poszukiwanie sensu” i „stawianie pytań fundamentalnych”, to mimo wszystko przykłada się do tego zbyt mało uwagi (jak do każdej innej rzeczy oczywiście). Mówi się: „idźmy dalej”. Tymczasem od tego wytrzymania w pytaniu zależy wszystko inne.

To pytanie, zanim przybierze określoną formę językową, zanim zostanie wyartykułowane i stanie się „systemem filozoficznym”, jest możliwe jedynie jako żywe, źródłowe doświadczenie, bez którego filozofowanie porusza się tylko w obrębie znaków-słów. Filozofuje zawsze c a ł y c z ł o w i e k nie tylko w sensie zaangażowania w akt filozofowania całkiem odmiennych fenomenów antropologicznych: intelektu, woli, uczuć, emocji, zmysłów, ciała, doświadczenia, pamięci, wyobraźni itd., ale przede wszystkim cały w sensie angażujący najgłębsze pokłady swej jaźni. Pośród tych różnych zgoła czynników stanowiących napęd i materiał filozofowania jedno z doświadczeń przejmuje prymat nad innymi, rozciągając się i zabarwiając sobą wszystkie pozostałe poruszenia duszy. Jakie to doświadczenie? Tradycja wspomina w tym miejscu o kilku nastrojach podstawowych czy uniwersalnych⁷¹. Może to być zdziwienie, zwątpienie, trwoga lub nuda. Każdy z nich inaczej podbudowuje akt filozofowania. Jednak jak słusznie zauważył w stosunku do pracy aktora nad sobą późny Stanisławski, a za nim następnie Grotowski, uczucia nie są podległe naszej woli, wobec czego trudno mówić wobec nich o powtarzalności i dyscyplinie. Dlaczego jednak nie potraktować filozofii literalnie i nie poprzestać na stwierdzeniu, że filozofia jest u m i ł o w a n i e m mądrości?

⁶⁹ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 515.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 372.

⁷¹ Cf. W. Dilthey, *O istocie filozofii i inne pisma*, przeł. E. Paczkowska-Lagowska, PWN, Warszawa 1987, s. 124-125; M. Heidegger, *Znaki drogi*, tłumacze różni, Wyd. Spacja, Warszawa 1999, s. 101 i n.; M. Heidegger, *Gesamtausgabe*. II Abteilung: *Vorlesungen 1923–1944*. Band 29/30. *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1992 (2); F.O. Bollnow, *Schriften*. Band I: *Das Wesen der Stimmungen*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2009.

Na tym dosłownym odczytaniu sensu doświadczenia filozoficznego, na którym wspiera się filozofowanie, poprzestaje zarówno Platon, jak i Max Scheler, który definiuje filozofię jako „określony przez miłość akt uczestnictwa rdzenia skończonej osoby ludzkiej w tym, co stanowi istotę wszelkich możliwych rzeczy”⁷². Jeśli dodamy, że ów akt winien mieć dla niego charakter „całościowy” i być „gotowością ofiary”⁷³, to widzimy bliskość tak rozumianej filozofii z tym, w jaki sposób definiował działanie teatralne J. Grotowski. I on mówił o akcie, miłości, uczestnictwie, ofercie i całkowitości. Filozofowanie ma w tym sensie charakter głęboko „etyczny”. Dlaczego jednak miłość? W istocie miłości bowiem leży to, że kocha się zawsze kogoś (lub coś) tylko z tego względu, że ten ktoś (coś) jest, a nie: nie jest. Miłość to dostrzeganie pośród „zgiełku” świata samego faktu jego *i s t n i e n i a* – faktu kruchości i nieostateczności, zagrożone przez nieistnienie. Dlatego Gabriel Marcel słusznie określił miłość jako niezgodę na to, że ukochany umrze. Augustyn w podobnym tonie powiada: *Amo, volo ut sis*. Można też powiedzieć: kochać to być gotowym umrzeć za... Z tego jednak wynika, że jako miłość filozofia wchodzi w związek ze śmiercią, której doświadczenie jest możliwe tylko za sprawą miłości. Znane określenie Platona, że filozofowanie jest „ćwiczeniem w umieraniu”, wywodzi się wprawdzie z jego fałszywej antropologii i eschatologii – wedle której człowiek tym bardziej jest całym sobą, im jest mocniej podzielony – i tym samym podąża w przeciwnym kierunku do tego, który tutaj obraliśmy – niemniej zawiera w sobie ważną myśl, obecną także u Schelera i *per analogiam* u Grotowskiego, że, z jednej strony, filozofowanie wiąże się z dobrowolnym samopoświęceniem i ofiarowaniem siebie, z drugiej – że praca nad aktem filozofowania polega na eliminacji zahamowań (*via negativa*).

Filozofowanie

Odnosnie do filozofowania trzeba odpowiedzieć na następujące pytania: 1. Czym jest filozofowanie? 2. W jaki sposób? 3. Przeciwno czemu? 4. Dla czego? 5. Dla kogo? 6. Co z niego jest?

Ad 1. Filozofowanie jest procesem złożonym z pojedynczych aktów teoretycznych, tzn. aktów uczestniczącego oglądu ($\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$), spełnianym przez całą ludzką osobę. Akt teoretyczny, podobnie jak akt teatralny, składa się z dwóch elementów: z żywego doświadczenia i przeżycia, z tego, co spontaniczne i energetyczne, oraz pewnej formy, porządku, dyscypliny. Ponieważ filozofowanie zachodzi w sytuacji filozofii, którą określiliśmy jako święto, akt filozoficzny, rozpoczyna się od filozoficznym doświadczeniu miłości, ma charakter uporządkowanego działania

⁷² M. Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przeł. S. Czerniak i A. Węgrzecki, PWN, Warszawa 1987, s. 248.

⁷³ *Ibidem*, s. 250, 260, 276-277.

rytualnego. Dochodzi w nim do przekroczenia granic codzienności, do ekscesu i secesji. Będzie jeszcze trzeba określić, co jest „ofiara” tego bluźnierstwa (Ad 3.). W każdym razie filozofowanie, podobnie jak teatr, jest procesem bezinteresownego uniesienia (*mania*), wyjścia poza naturalny porządek. Platon używał również kategorii nawrócenia, mówił o wynurzeniu się z wody⁷⁴.

Ad 2. Wspomnieliśmy wcześniej o filozoficznym doświadczeniu. Drugim elementem filozofowania jest metoda i technika, która prowadzi do wyrobienia umiejętności filozofowania. W dziejach filozofii istniało kilka podstawowych metod filozofowania⁷⁵. Metodyczność filozoficznego działania ma ochronić je m.in. przed tym, co Grotowski nazywał „zupą” – nieświadomą swych założeń, naiwną „spontanicznością”. Potrzeba, aby filozoficzne impresje przekuć w filozoficzną ekspresję. Akt filozoficzny musi być powtarzalny i możliwy do współpodzielania. Stąd niezbędne są techniki i ćwiczenia, mające na celu wyrobienie w filozofującym pewnej „sprawności”, dzięki której to, co jednostkowe i osobiste, stanie się komunikowalne i weryfikowalne przez współfilozofujących. Filozofowanie musi być nie tylko żywe, ale także zrozumiałe.

Jak wyglądają zatem ćwiczenia w filozofii? Biorąc pod uwagę dzisiejsze kształcenie filozoficzne, na ćwiczenia, mające na celu nabycie umiejętności filozofowania, składają się: lektura tekstu, pogadanka na zajęciach, pisanie esejów, rozwiązywanie zadań z logiki itp. Porównując to do dawnej edukacji filozoficznej, nastąpiła w tym względzie daleko idąca degeneracja. Historia wychowania filozoficznego zna wiele innych, bardziej dogłębnych i całościowych, ćwiczeń usprawniających filozofowanie⁷⁶.

Tymczasem Grotowski, który wśród swoich autorytetów najwyżej cenił Stanisławskiego właśnie ze względu na jego podejście do rzemiosła aktorskiego i który wraz ze swoim teatrem sam w tej materii osiągnął szczyty mistrzostwa, zauważył po latach, iż troska o technikę i zdobycie odpowiedniego „arsenału środków” najczęściej doprowadza do gloryfikacji przygotowania technicznego kosztem tego, co stanowi sedno teatru (akt całkowity). Dlatego otwarcie odżegnywał się od powszechnej po dziś dzień opinii, że istnieje jakiś system czy metoda Grotowskiego. Był to zresztą jeden z powodów, dla którego „opuścił teatr”. Tak jakby działająca w teatrze pokusa „teatralności” była silniejsza niż teatr, rozumiany jako domena szczerości. Troska o metodyczność prowadzi do schematyczności, do sztamp, stosowania trików, myślenia stereotypami. Powracając do filozofii: nietrudno tego rodzaju skostniałość i schematyczność, taką sztukę dla sztuki, która chełpi się „ścisłością” i „jasnością”, odnaleźć w najbardziej wpły-

⁷⁴ Cf. Platon, *Państwo. Prawa (VII ksiąg)*, przeł. Wł. Witwicki, Wyd. Antyk, Kęty 1999, s. 225 (518 D); Platon, *Fedon*, [w:] Platon, *Dialogi*, przeł. Wł. Witwicki, Wyd. Antyk, Kęty 1999, t. 1, s. 705 (109 E).

⁷⁵ Cf. M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg 1909–1911, 1-2 Bd.; J.M. Bocheński, *Współczesne metody myślenia*, przeł. S. Judycki, Wyd. W drodze, 1988.

⁷⁶ Cf. P. Hadot, *op. cit.*, s. 97-103, 164-169, 179-184, 231-279.

wowych kierunkach. Dlatego, jeśli pozostać przy myśleniu o metodzie, co jest dla filozofowania niezbędne – chcąc ją ochronić przed samowolą i amatorszczyzną – ćwiczenie się w metodzie winno być realizowane nie w celu uzbrojenia się, ale, przeciwnie, właśnie rozbrojenia. Ponieważ metodyczność może często prowadzić do wyjąłowania procesu filozofowania (przyrost formy nad treścią), używanie najprzeróżniejszych technik winno służyć temu, aby utrzymać filozofowanie blisko życia. Chodzi o to, żeby metoda gwarantowała niejako to, iż uczestniczący ogląd zachowa przez cały czas swoją świeżość i odpowiedni rozmach. Żadnej techniki dla samej techniki. Filozofowanie jest spowiedzią, aktem szczerości, który, nie przestając być tym, czym jest, nie może zostać zasłonięty przez panoptikum form i tropów. Filozofowanie potrzebuje wprawdzie swego wyrazu (Ad 6.), jednak nie kosztem życia, do którego zostało ono powołane.

A zatem ważniejsze od pytania „jak to zrobić?”, „jak filozofować?” jest pytanie „jak tego nie robić?”, „jak uniknąć robienia czegoś?”, „jak nie filozofować?” Ćwiczenie w filozofowaniu jest nie tyle uczeniem się, co bardziej oduczaniem. Chodzi o to, co Grotowski nazywał drogą eliminacji (*via negativa*). Dlatego zamiast nauczyciela, potrzebny jest oduczyciel. Pierwowzorem takiego oduczyciela jest Sokrates. Setki lat później Kant twierdził, że nie można uczyć się filozofii, ponieważ nie można przejąć systemu zasad z zewnątrz⁷⁷. W tym sensie nie ma nauczycieli filozofii, albo też każdy jest koniec końców sam dla siebie swoim własnym nauczycielem. Warunki do uczenia się filozofii każdy ma sam w sobie. Jeśli więc już pozostać przy mówieniu o uczeniu się filozofii, to trzeba dodać, że polega ono jedynie na przewodzeniu i byciu przewodzonym w rozpoznawaniu przeszkód na drodze do własnego aktu filozofowania. Oduczyciel ćwiczy filozofującego stawania przeciwko samemu sobie, konfrontacji z własnymi ograniczeniami, dezintegracji zastałego porządku. Historia filozofii zna wiele takich form ćwiczeń: elenktykę i ironię (Sokrates, Kierkegaard), krytykę (Kant), dialektykę (Kierkegaard), filozofowanie młotem (Nietzsche), redukcję (Husserl), destrukcję (Heidegger), krytykę języka (Wittgenstein), hermeneutykę (Gadamer) czy dekonstrukcję (Derrida). Taką negatywną funkcję mogą pełnić także metody z gruntu pozytywne, jak na przykład ćwiczenie się w rachowaniu (logika formalna).

Ad 3. Na czym polega to odblokowywanie filozofowania? Innymi słowy, przeciwko czemu jest filozofowanie? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba uświadomić sobie, czym jest to, co przeszkadza spełnić akt filozofowania. Jest to przede wszystkim zastana wiedza, panujące opinie, stereotypy, przesady i przesady, mity i schematy myślowe – słowem cała przedwiedza, która tworzy podstawę kultury filozofującego. Od urodzenia wrasta on w tę kulturową przestrzeń, przesiąka nią, odzwierciedla ją w swoim działaniu, mówieniu, myśleniu i czuciu. Podstawę kultury tworzą tzw. pojęcia podstawowe, czy – jak mówił Grotowski – pewne

⁷⁷ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, PWN, Warszawa 1957, t. 2, s. 581 i n.

archetypy i mity. Z jednej strony, umożliwiają one otwarcie się filozofującego na rzeczywistość, kontakt z nią, z drugiej – tworzą ramy tego kontaktu, jego ograniczenie, przysłonę. To, jakie wzorce się podziela, wynika z całokształtu dziejów. Filozofowanie jako proces ma zatem charakter na wskroś historyczny. Na podstawie wielkich tekstów danej kultury (nie tylko filozoficznych *sensu stricto*) można się przekonać, jakie wyznaje ona ideały i bohaterów. Ćwiczenie się w filozofowaniu polega na sięganiu do korzeni swojego istnienia, uświadamianiu sobie tych zahamowań i pracy na rzecz ich eliminacji. W ten sposób filozofujący nie tylko kwestionuje istniejącą wiedzę filozoficzną (*idola theatri*), wyzwalając się z ograniczeń własnego fachu, ale idzie znacznie dalej, poddając w wątpliwość także językowość relacji do rzeczywistości (*idola fori*), uprzedzenia nabyte na drodze własnego indywidualnego doświadczenia (*idola specus*), sięgając wreszcie tego, co tworzy podstawy ogólnoludzkiego dziedzictwa (*idola tribus*). Nie chodzi przy tym o całkowitą negację tych założeń. Taka postawa byłaby tylko tym, co Nietzsche określał mianem budowania domu po drugiej stronie tej samej ulicy. Chodzi raczej o coś analogicznego do „dialektyki ośmieszania i apoteozy”. Ponieważ otwarcie się na rzeczywistość zawsze jest jakoś zapośredniczone przez określoną przedwiedzę, sprawność filozofowania nie polega na umiejętności poznawania rzeczywistości poza jakimikolwiek ograniczeniami – rzecz to bowiem niemożliwa – ale co najwyżej na umiejętnym rozgrywaniu tej przedwiedzy przeciwko sobie samej, na zderzaniu jej elementów ze sobą, wzajemnej konfrontacji. Temu służy ćwiczenie się w filozofowaniu. Jest to – jak słusznie, ale też połowicznie, dostrzegali to przeciwnicy filozofii *a la* Kalikles – pewien rodzaj poważnej zabawy, gry, farsy. Huizinga mówi o ludycznych źródłach filozofii⁷⁸. Nazywam tę postawę (za Heideggerem) „wytrzymywaniem w pytaniu”. Polega ono na nieustannym, niestrudzonym przeorywaniu „gleby mitycznej” i „ziemi codzienności” (Grotowski) lemieszem pytania w taki sposób, aby nie pozwolić jej się na dłużej zasklepić. Chodzi o to, żeby każdą uzyskaną odpowiedź w ramach filozofii traktować jako podpowiedź, jako część pytania, a zatem nieostatecznie i bez przywiązania. Czy jednak to zderzanie ze sobą poszczególnych formacji sensu, ta filozoficzna zabawa jest ostatecznym celem filozofowania?

Ad 4. Ćwiczenie w dziedzinie teatru (bogatego) ma doprowadzić do stworzenia repertuaru środków, za pomocą których aktor na tyle dobrze opanowuje technikę udawania, że wydaje się widzowi w pełni przekonujący („prawdziwy”). Zdaniem Grotowskiego, ćwiczenia w teatrze (ubogim) mają prowadzić do aktu całkowitego rozbrojenia aktora, dzięki czemu widz, opuszczając swoją bezpieczną kryjówkę, doświadcza istnienia „ludzkiego faktu” – nagiej prawdy o losie człowieka i świata. Prowadzący aktora reżyser nie mówi, co ma on robić, ale czego

⁷⁸ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1967, rozdz. IX.

nie ma robić, by być naprawdę. Pomagając burzyć, zachowuje się na koniec niczym akuszerka. Jest przewodnikiem, pomocnikiem, „duchowym instruktorem” i przyjacielem aktora⁷⁹. Celem teatru jest wyzwolenie w aktorze aktu, który go „ogółaca, obnaża odsłania, objawia, odkrywa”⁸⁰. Niczym Husserl, Grotowski powiada: „Nie należy słuchać imion nadawanych rzeczom – należy wsłuchiwać się w same rzeczy”⁸¹. Mówi też, jak Platon, o wyjściu z jaskini, z podziemi na światło⁸². Żeby poznawać świat, trzeba najpierw samemu stać się odsłoniętym.

Teatralna konfrontacja z mitem nie dokonuje się w ramach jakiegś abstrakcyjnej przestrzeni kultury – powiedzmy: w ramach intelektualnego dyskursu – lecz w przestrzeni osobistych skojarzeń i wspomnień. Kiedy np. aktor konfrontuje się z mitem Chrystusa, który z miłości poświęca się dla ludzkości, to czyni to, mając do dyspozycji swoje własne życie. Poprzez własne życie (dusze i ciało) aktor wychodzi na spotkanie mitowi. Jego rozumienie sytuacji Chrystusa jest tylko pewnym niewyraźnym przecuciem, które musi zostać ugruntowane w „analogicznym” doświadczeniu aktora. Szuka on osobistych skojarzeń z tym związanych. Nie muszą to być jednak wcale dosłowne akty poświęcenia, które w ciągu swego życia zrealizował. Chodzi raczej o znalezienie takiej sytuacji, która ma w sobie ten sam rodzaj duchowej i fizycznej intensywności (*climax*)⁸³, co sytuacja przedstawiona w opowieści. Następnie trzeba te skojarzenia uwolnić i zrealizować. Warunkiem czystego zachowania tych skojarzeń, których podstawą są psychofizyczne impulsy, jest to, aby ciało nie stawiało oporu. Cała seria danych w skojarzeniach fizyczno-psychicznych impulsów tworzy „partyturę”, która stanowi o porządku i niezmienności działania scenicznego. Partytura chroni przed chaosem. Zapewnia powtarzalność i obiektywność działania. Jej wyrazem są konkretne fizyczne czynności. Grotowski nazywa te skojarzenia-impulsy morfemami działania teatralnego⁸⁴.

A jak to wygląda w filozofii? Również i filozofia, jeśli nie ma być tylko pustą grą słów, musi sięgać do żywego, osobistego doświadczenia, do sytuacji elementarnych i granicznych. Do tego za każdym razem wzywają wielcy filozofowie. Celem odsłaniania i konfrontacji wzajemnej sensów jest doświadczenie prawdy jako nieskrytości, jako otwartości (Heidegger). Jeżeli Grotowski mówi, że konfrontacja z wielkimi tekstami jest niczym budowanie mostów między przeszłością i terażniejszością, jest pontyfikatem (*pontifex*)⁸⁵, to trzeba powiedzieć, że prawdy można doświadczyć tylko podczas krótkiego pobytu na tych mostach. Filozofowanie jest z istoty transwersalne, dokonuje się w przejściu. Platon porównuje

⁷⁹ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 254.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 367.

⁸¹ *Ibidem*, s. 477.

⁸² *Ibidem*, s. 497.

⁸³ *Ibidem*, s. 273.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 368-369.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 343.

doświadczenie tego widoku do szaleńczej wędrówki orszakiem⁸⁶. Gdzieś pośród różnych zakryć przeziiera lub przebłyskuje słaby widok prawdy. Doświadczenie nieskrytości jest tylko chwilą, przebłyskiem, filozoficznym *déjà vu*, jakby czymś z pogranicza snu i jawy. W takich chwilach jednak uczestniczący ogląd osiąga punkt kulminacyjny (*climax*), który przypomina to, co filozofowie próbowali opisać jako ogląd intelektualny lub intuicję. To doświadczenie uczestnictwa jest równoważne aktowi transcendowania siebie, ubóstwienia siebie, bycia razem ze swym Bogiem (Platon), bycia u Boga⁸⁷.

Ażeby wzmocnić i utwalić ów słaby widok prawdy trzeba to doświadczenie zakorzenić we własnym, osobistym doświadczeniu. Następnie trzeba się w nim rozeznaczyć, poddać gruntownej analizie jego składowe. To wszystko, oczywiście, mając stale w pamięci pierwotny widok prawdy. W ten sposób dochodzi się do wyodrębnienia morfemów trwałej partytury filozoficznej, w oparciu o którą tworzy się następnie filozoficzny, ubrany w słowa przekaz. Morfemami nie są wcale czyste pojęcia, ale, tak jak w przypadku teatru, impulsy psycho-fizyczne, angażujące całość ludzkiej osoby. Na tym poziomie doświadczenia filozofia idzie ramię w ramię ze sztuką i religią.

Ad 5. Mówiąc o skojarzeniach i impulsach, Grotowski nieustannie podkreślał, iż to, co dzieje się w przypominanym doświadczeniu i co następnie jest rozgrywane podczas prób i spektaklu, zawsze dokonuje się razem z innymi. Stąd impulsy są pewnymi reakcjami na to, co działo się i dzieje w kontakcie z otoczeniem. Także filozofowanie nigdy nie dzieje się w całkowitej samotności. Nawet jeśli filozofowanie nie przybiera trwałej formy lub też nie staje się dobrem publicznym w postaci pisma czy słowa, potrzebuje innego, z którym filozofuje oraz tego, wobec którego i zamiast którego filozofuje.

Już na poziomie poszukiwania i utrwalania doświadczeń pojawia się inny. Grotowski mówi o tzw. bezpiecznym partnerze. Kiedy aktor przygotowuje się do spektaklu, zaczyna penetrować swoje wnętrze, by odnaleźć „partnera własnej biografii”. Pojawia się on we wspomnieniu pewnych ważnych doświadczeń z życia aktora. Gdy mu się to uda, następuje pierwsze odrodzenie. Potem drugie:

[...] zaczyna używać innych aktorów jako ekranów dla partnera swojego życia. W końcu aktor odkrywa to, co nazywam „bezpiecznym partnerem”, tę szczególną istotę, w obliczu której robi wszystko [...]. Tej istoty ludzkiej nie można zdefiniować.⁸⁸

⁸⁶ Platon, *Fajdos*, s. 149 (253 A).

⁸⁷ M. Scheler, *op. cit.*, s. 281.

⁸⁸ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 331.

Z nią związane jest trzecie odrodzenie. Być może w ten sposób Grotowski parafrazuje naukę Nietzschego „o trzech przemianach”⁸⁹. W każdym razie także filozofowanie winno mieć takiego „bezpiecznego partnera”. Czy wolno go zinterpretować jako Kantowskiego nauczyciela⁹⁰?

W teatrze inny pojawia się także wtedy, gdy mowa o widzu. Grotowski wyróżnił dwa rodzaje podejścia aktora do widza. Albo aktor gra dla widza, żeby mu się przypodobać i zdobyć poklask, albo też dokonuje samospalenia zamiast niego, wobec niego, w imieniu jego. Pierwszy aktor przypomina kurtyzanę, drugi jest aktorem świętym.

Jak ma się to rozróżnienie do filozofii? Przed kim się filozofuje? Od czasów Platona znana jest podejrzliwość filozofii wobec retoryki. Filozof staje w walce najpierw z poetą, potem z mówcą. Ich celem jest przekonanie słuchaczy do swoich racji. Walka ta przypomina nieco rywalizację sportową. Żeby wygrać używa się różnych figur i chwytów retorycznych. Odnoszą się one bardziej do stanu psychicznego odbiorców niż stanu rzeczywistości. Z tych pojedynków słownych swoje wzorce czerpała również starożytna logika. Platon miał świadomość niebezpieczeństwa, jakie tkwi w nadmiernym używaniu retoryki. Jako narzędzie winna ona pełnić rolę służebną wobec celu filozofowania, jakim jest odkrycie prawdy. To prawda ma przekonywać, a nie filozof. Można też powiedzieć: święty filozofujący nie filozofuje ani dla czytelnika ani dla słuchacza, lecz wobec nich, w ich obecności, zamiast nich. Musi oddać siebie, spalić siebie w filozofowaniu. W pewnym sensie musi zapomnieć o odbiorcy swego aktu. Dzięki temu dopiero umożliwia on zarówno przemianę samego siebie, jak i tego, wobec kogo filozofuje. Słuchacz lub czytelnik, który wchodzi w sytuację filozofowania najpierw jako konsument, staje się poprzez filozofującego świadkiem, uczestnikiem filozoficznego misterium. Powtarza w sobie akt filozofującego. Jest odtąd współfilozofującym. Powstaje pewna „wspólnota walki”, w której to już nie ten lub tamten filozofuje, lecz filozofuje jakby sam człowiek.

Ad 6. Partyturę żywych impulsów „można artykułować w systemie znaków”⁹¹. Problem polega na tym, aby, formując wypowiedź, nie utracić świeżości i siły pierwotnego przeżycia. W teatrze bogatym funkcjonuje pewien system gestów, sztafp, chwytów, za pomocą których aktor wyraża swoje „emocje”. Ponieważ nie są one zależne od woli aktora, więc najczęściej jest tak, że spektakl staje się wydmuszką, zbudowaną z pustych, automatycznie wykonywanych gestów. W teatrze ubogim natomiast „gest jest punktem finalnym”⁹². Jest on niczym naczynie, które zostaje uformowane na potrzeby danych impulsów. Przelewają się one weń, znajdując w nim kształt i możliwość obiektywizacji. A zatem nie istnieją żadne gesty

⁸⁹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Zysk i S-ka, Poznań 1995, s. 21-23.

⁹⁰ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, ed. cit., t. 2, s. 584.

⁹¹ J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 369.

⁹² *Ibidem*.

uniwersalne, których można by z góry użyć do wyrazu danego doświadczenia. Wszystko trzeba zbudować od zera *hic et nunc*. Żeby to zrobić, trzeba impulsowi dać wolność wyrazu, odblokować fizyczno-psychiczne kanały, którymi może się wydostać na zewnątrz. Temu służą ćwiczenia. Impuls biegnie od wewnątrz na zewnątrz, poszukując dla siebie właściwej formy.

Powiedzieliśmy wcześniej, że filozoficzna technika służy tylko temu, aby przygotować grunt pod akt filozoficzny. Gdy się on spełnia, potrzebuje jednak jakiegoś wyrazu, który da szansę innym współfilozofować. Trzeba zatem mówić, chociaż nie jest to „możliwe”. Inaczej niż w teatrze czy religii, materiałem, w którym odciska się filozoficzna partytura, jest język. W nim powstają dzieła filozoficzne. Przybierają one różną formę: dialog, traktat, wyznanie, kazanie, pamiętnik, wspomnienie, dziennik, esej, encyklopedia, podręcznik, słownik, poemat, komentarz, powieść, opowiadanie, wykład, autobiografia, wiersz. Filozofowanie nie jest związane żadną określoną formą literacką ani instytucjonalną. Każda jest dopuszczalna. Dlaczego więc dziś uznaje się tylko kilka form: artykułu naukowego, monografii, wykładu, dyskusji? Forma winna być raczej rezultatem aktu filozofowania, nie zaś odgórnym dyrektyw i tzw. zwyczajów. To, jaką formę się wybiera dla wyrażenia aktu, winno wynikać tylko z niego samego. Przekonują o tym wielkie teksty filozofii.

Podsumowanie

Powyższa wypowiedź, jakże tradycyjna w formie i przekazie, pokazuje, że złożona tu propozycja wyznacza tylko drogę, jaką należałoby przejść, aby filozofować autentycznie. Pozostaje ona zatem tylko wskazówką. Gdyby pokusić się o pytanie podsumowujące, czym jest właściwie filozofia, można by na podstawie powyższego, odpowiedzieć następująco: autentyczna filozofia, nazywana tu filozofią ubogą lub też filozofią ascetyczną, jest sytuacją, w której filozof całkowity, оголоcony, ubogi i święty, dokonuje wraz z innym, wobec innych i zamiast innych aktu całkowitego, polegającego na pełnym miłości i wewnętrznej walki oddaniu siebie prawdzie, wyrażonego w filozoficznej formie. Filozofia, podobnie jak sztuka w ogóle i religia, stanowi sytuację, w której do pewnego stopnia udaje się zagospodarować „godzinę niepokoju”, ową rudymenarną tęsknotę, nieskończone pragnienie, odwieczne poszukiwanie (*metaphysica naturalis*). Rozpisując analogię między teatrem i filozofią, pokazano, że ta ostatnia podziela – *mutatis mutandis* – strukturę i cele teatru, chociaż można by też pójść dalej i powiedzieć, że nie tylko teatru, ale w istocie wszystkich pozostałych form ducha. U jego źródeł mianowicie znajduje się antystruktura⁹³, która stanowi wspólne podłoże wszystkich zjawisk duchowych. Jest nim zjawisko ofiarowania siebie, samopoświęcenia w działaniu

⁹³ V. Turner, *Proces rytualny...*

rytualnym. Filozofia okazuje się więc być z tej perspektywy jedną z postaci performatywnego działania liminalnego, a filozof – „człowiekiem progu”. To właśnie tu, w rytuale i performansie należy doszukiwać się źródeł i (anty)struktury filozofii – zarówno tej prawdziwej (ubogiej), która idzie za każdym razem pod prąd dominującym trendom kultury i dąży do ustanowienia nowego porządku, jak i tej, która, szukając akceptacji możliwych i aplauzu ze strony gawiedzi, włącza się żywo w budowanie globalnego spektaklu (filozofia bogata). Ponieważ różnica między filozofią bogatą a filozofią ubogą nie ma charakteru filozoficznego, lecz performatywny, jej potwierdzenie wymaga nie tyle filozoficznej dekretacji, co nieustannej restytucji i rewitalizacji w żywym działaniu filozoficznym. Odrębność filozofa od innych performerów ducha polegałaby na innym rozłożeniu akcentów i na innym materiale, w którym wyraża się akt, na innej jego konkretyzacji.

Czy to oznacza, że najgłębsza podstawa filozofii tkwi poza nią? Na początku lat siedemdziesiątych Grotowski zaprzestał poszukiwać rudymenarnego doświadczenia losu ludzkiego w teatrze, rozumianym jako sztuka przedstawień. Swoją uwagę skierował ku bardziej, jak mu się wydawało, niezmaconym obcymi celami sytuacjom żywego spotkania między ludźmi i wspólnego ich działania („parateatr”, „teatr źródeł” itp.). Nie porzucił poszukiwania, lecz sytuację, w której zwykł to czynić. Czy tego samego nie należałoby zrobić również z filozofią? W istocie można by mnożyć przykłady filozofujących, którzy spełniając się w filozofii, porzucali ją niczym zrujnowany dom. Oznacza to jednak, że zarówno teatru, jak i filozofii, ale także innych form ducha, nie należy traktować jako celów samych w sobie.

Daniel Roland Sobota

Towards the Poor Philosophy

Abstract

The aim of this article is to answer the question: “What is philosophy?” By putting this question and seeking for answers, the article follows the work of the Polish theater reformer Jerzy Grotowski, the author of the concept of the so-called “poor theater.” The article attempts to transfer this idea of theater to the field of philosophy. In this way, the idea of the poor philosophy arises, which answers the question what the philosophy is. Philosophy, or rather philosophizing, occurs in the situation in which the philosophical act (of the feast-philosophy), founded in the philosophical experience of love, adopts the structure of ritual liminal action. Its action, understood as radical and extreme “being questioned,” as in play with historical possibilities, leads to and consolidates the habitual, unhampered vision of reality.

Keywords: poor philosophy, metaphilosophy, theater, J. Grotowski.