

W roku 1826 Thomas Drummond dokonał wynalazku światła wapiennego, co umożliwiło teatrom „w połączeniu z wklęsłymi lustrami stworzenie »efektów« świetlnych”, które, dzięki samej tylko ilości skierowanego światła, przewyższyły wcześniejsze raczej nieśmiałe próby oświetlenia scenicznego, jakie odnaleźć można na przykład w szesnastym i siedemnastowiecznym malarstwie. Tym samym Drummond odegrał pierwszą scenę w historii stworzenia<sup>1</sup>, słowami Hansa Blumenberga, „nowych możliwości podejścia afirmującego widzenie [*an accentuating approach to vision*], podejścia, które zawsze rozpoczyna od określenia swojej pozycji wśród ciemności jako »naturalnym« stanie”. „Owa manipulacja jest efektem długiego procesu”, dodaje filozof. Odkrycie, iż światłem można manipulować i kierować, wyprzedza gwałtowny niekiedy rozwój środków technicznych, które przeniosły tę wiedzę w praktykę. Co więcej, jak dowiódł Blumenberg, odkrycie to zbiega się z narodzinami nowożytności, to jest, z przekonaniem, iż jedyne umocowanie, jakie może mieć prawda, jest metodologiczne. Według Blumenberga idea metody, jaka pojawia się wraz z Baconem i Kartezjuszem, zasadza się na założeniu, iż fenomeny leżą w ciemnościach i tylko „skupiony i odmierzony promień »bezpośrednio rzuconego światła«”, wymierzony w nie pod określonym kątem i z określonej perspektywy, jest w stanie wydrzeć od nich ich prawdę. Nowe pojęcie „widzenia”, zaznaczające się przez cały okres nowożytności i jakie znajdujemy w samym sercu nowożytnej „teorii”, zakłada, jako swoją elementarną zasadę, iż światło jest do dyspozycji istot ludzkich, lub też, iż owym światłem jest sam nowożytny podmiot. Jedyne panowanie nad światłem jest w stanie zerwać okowy ignorancji i przebić ciemności spowijające wszystkie rzeczy<sup>2</sup>.

\* Pierwotnie tekst Rodolphe’a Gaschégo pt. *Theatrum Theoreticum* ukazał się w publikacji *After Poststructuralism: Writing the Intellectual History of Theory*, eds T. Rajan, M.J. O’Driscoll, University of Toronto Press, Inc., Toronto 2002. Przedruk: R. Gasché, *The Honor of Thinking. Critique, Theory, Philosophy*, Stanford University Press, Stanford 2007. Serdecznie dziękujemy Autorowi oraz University of Toronto Press Inc. za wyrażenie zgody na tłumaczenie i publikację artykułu. Wszelkie prawa do artykułu zastrzeżone przez University of Toronto Press.

<sup>1</sup> Gra słów: w oryginale *he set the stage for opening up* – zarazem „ustawił dekoracje na rozpoczęcie...”, jak i „przygotował grunt pod rozwinięcie...” [przyp. tłum.].

<sup>2</sup> H. Blumenberg, *Light as Metaphor for Truth: At a Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation*, [w:] *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. D.M. Levin, University of California Press, Berkeley 1933, s. 53-54.

Czy to przypadek, iż teoria i owa koncepcja postrzegania znalazły w sferze teatru najpotężniejsze konsekwencje dla własnych, centralnych pojęć: amplifikacji wzroku oraz „iluminacji”? Czy teoria i wzrok, jaki implikuje, mają niejako naturalne powinowactwo ze sceną teatralną? Uzasadnienie takiego punktu widzenia może jawić się jako żmudne zadanie. Zważywszy na fakt, iż teoria cieszy się złą sławą ze względu na jej zainteresowanie tym, co nieruchome i niezmiennie, w jaki sposób może ona rozważać jakiegokolwiek relacje warte naszej uwagi z medium i instytucją tak niestałą i nieistotną jak teatr? Zastrzeżenia wobec teatru wyrażone przez Platona w *Państwie* oraz w innych tekstach, kształtowały filozoficzny osąd teatru aż do Austinowskiego opisu recytacji scenicznej jako użycia języka pasożytniczego i niepoważnego. Tym samym teatr jawi się przed filozoficzną teorią jako jeden z jej innych. Teoria musi dążyć do radykalnego odróżnienia się od teatru, jakiegokolwiek transakcje z nim są zabronione. Niewątpliwie to właśnie inność teatru, jego ulotna i nietrwała natura, przemówiła do tych myślicieli z Francji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, którzy, mając na celu obalenie metafizyki poprzez odwrócenie platonizmu, odkryli „teatr myślenia”. Myślę tu zwłaszcza o Gilles’u Deleuzie, ale także o Michelu Foucaulcie. Jak pisze drugi z nich w *Theatrum Philosophicum*, recenzji z dwóch książek Deleuze’a, filozofii nie można już dłużej postrzegać jako myśl, „lecz jako teatr: teatr mimów na wielu scenach, umykających i chwilowych, gdzie nie widzące się gesty dają sobie znak”<sup>3</sup>. Lecz, poprzez samą wymianę własności definiujących teatr i teorię, pytanie dotyczące możliwości wewnętrznych relacji pomiędzy nimi pozostaje tak nieprawdopodobne, jak było<sup>4</sup>. Jednakże, gdyby okazało się możliwe, o ile nie konieczne, związanie teorii i teatru, postawienie pytań o reprezentację i sztuczne podwojenie, o usytuowanie spacialne i temporalne, a także o narracyjność, zjawyłyby one się jako pozostające w związku z teorią i mające z nią relacje o wiele mniej powierzchowne i nieistotne niż jak to się zazwyczaj uznaje. Co więcej, jeśli teatr jest innym teorii, od którego musi się ona rygorystycznie odgradzić, aby zabezpieczyć swoistość samej siebie, ślad teatru musi

<sup>3</sup> M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przekł. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, PWN, Warszawa–Wrocław 2000, s. 77.

<sup>4</sup> W tym kontekście, patrz Derridiańską krytykę idei, iż metafizykę można wyrzucić z siodła poprzez odwrócenie platonizmu w *Ostrogi. Style Nietzschego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997. Do jego własnej relacji z uwikłań teatru i myśli filozoficznej odsyłam do *Plato’s Pharmacy*, [w:] *Dissemination*, trans. B. Johnson, University of Chicago Press, Chicago 1981 [istnieje polski przekład fragmentu tego tekstu: *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, [w:] J. Derrida, *Pismo filozofii*, wybór i przedmowa B. Banasiak, inter esse, Kraków 1993, s. 43-69 – przyp. tłum.]. Patrz również moją analizę owej relacji w rozdziale poświęconym pojęciu czytania u Derridy w *The Wild Card of Reading: On Paul de Man*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1998, s. 149-180.

zamieszkać w najskrytszym jądrze teorii. A zatem przywoływanie teatru w odniesieniu do teorii sugeruje, iż teoria wydarza się na jakiejś scenie, ma fabułę, przyjmuje ziemską postać, w której zjawia się przed publicznością itd. Lecz, jakkolwiek teoria bez wątpienia ma do czynienia z widzeniem, na tym etapie rozważań nadal nie jest jasne, dlaczego wymaga ona narzędzi teatralnych lub dlaczego też w pierwszej kolejności musi być ona oglądana.

Wyraźna homofonia pomiędzy teorią a teatrem z pewnością nie jest przypadkowa. Jak powszechnie się uznaje, oba terminy wywodzą się z tego samego rdzenia: greckiego pojęcia *thea* – widowisko, kontemplacja. Jednakże niezależnie od sugestywności takich etymologii nie mogą one służyć – chyba że ktoś pozwala sobie na substancjalistyczną metafizykę etymologii lub też naiwny *Begriffsplatonismus* – do potwierdzenia istotnych [*intrinsic*] relacji pomiędzy teorią a teatrem. Przeciwnie, jeśli mamy odnaleźć między nimi jakiegokolwiek intymne porozumienie, nie powinniśmy zacierać (poprzez proste wyznaczenie wspólnej podstawy) różnicy ich dzielącej, różnicy, którą teoria z taką elokwencją opisywała. Ponadto, i co równie ważne, ucieczka do wspólnego rdzenia sama w sobie nie dostarcza sensu określonych treściowych [*material*] sposobów, poprzez które teoria i teatr mogłyby być powiązane. Pomijając ponętność skrótu etymologicznego, wszystkie próby wyjaśnienia relacji pomiędzy teorią i teatrem stają w obliczu tego, co chciałbym określić mianem pokus ściśle koniecznych. Są to pokusy samej teorii, możliwości, których wabieniu teoria musi odpowiedzieć, jeśli ma być tym, czym jest, tym samym przynależą one każdemu wysiłkowi teoretycznego ustalania relacji pomiędzy teatrem i teorią. Możemy i musimy zapytać: W razie gdyby okazało się, iż, niezależnie od genezy we wspólnym źródłosłowie, teoria i teatr są połączone, czy dzieje się tak, ponieważ teoria musi przyjmować widzialny, namacalny kształt? Czy teatr jest nieuniknionym estetycznym dopełnieniem teorii? Czy widzenie teoretyczne wymaga, by widzenie odbywało się w przestrzeni teatralnej, to jest wewnątrz przestrzeni, w której to, co jest widziane, inscenizuje swoje własne ukazywanie się? I tym samym, w której widzenie jest z konieczności rodzajem uczestniczenia-w-widowisku tego, co wystawia się na swe własne spojrzenie? Wreszcie, czy jest możliwe, iż teatr jako miejsce uwidocznienia i ofiarowania na postrzeżenie jest dokładnie tą przestrzenią, w której wzrok teoretyczny dąży do ujrzenia tego, jak sam wygląda, jak wygląda jego oglądanie, w skrócie, do zobaczenia samego siebie? Czy teatr to w głównej mierze oprawa sceniczna i zdarzenie, w których teoria może znaleźć odpowiedź na samą siebie? Jakkolwiek pytania takie mogą być konieczne, skłaniają się one również do podporządkowania przestrzeni teatru temu, co teoretyczne, i skutkiem tego do ponownego zamazywania różnicy

między nimi. Mimo to, jedynie postawienie ich pozwala, być może, dostrzec teatr w ten sposób, iż jego stosunek do teorii nie jest jej obojętny.

Zamierzam rozważyć te problemy w odniesieniu do *Das Lachen der Thrakerin: Eine Urgeschichte der Theorie* Blumenberga<sup>5</sup>. Historię Talesa opowiedzianą w *Teajtecie* Blumenberg interpretuje jako archetypiczną ilustrację antycznego ideału *theoria*. W swej archeologii teorii bada on przekształcenia, odkształcenia i rozszerzenia owej anegdoty w dziejach Zachodu. Zanim jednak zainteresowanie swoje skieruję do samej anegdoty, a zwłaszcza jej statusu jako archetypu teorii, pewne bardzo krótkie uwagi dotyczące „teoretycznych” (czy też filozoficznych) podwalin śledztwa Blumenberga będą z pewnością na miejscu. Do swojego studium przeróżnych przekształceń, jakie przeszła anegdota, Blumenberg zapożycza od Hansa Roberta Jaussa pojęcie historii recepcji [*history of reception*], jakkolwiek używa go w sensie bardziej przystosowanym do jego własnych celów i oddalonym jeszcze o krok dalej od tego, co Hans-Georg Gadamer określił jako „historia efektywna” [*effective history*]<sup>6</sup>. Poprzez analizę historii recepcji anegdoty stara się on ustalić, czego w istocie teoria dotyczy. Pod hasłem „teoria” w *Begriffe in Geschichten*, możemy przeczytać, iż „więcej dowiedzieć się można poprzez intuicję i swobodne odchylenia [*free variation*], które wystawiają na widok twarde rdzeń znaczenia pojęcia. Można przypuszczać, iż historia »teorii« zrealizowała już znaczną część swej pracy swobodnych odchyleń. Wszystko, co pozostaje do zrobienia, to patrzeć na model”<sup>7</sup>. Dokładnie takie zadanie postawił przed sobą Blumenberg w *Das Lachen der Thrakerin*. W przeciwieństwie do historii efektywnej, która „odsłania potencjał źródłowej [*originary*] inwencji niemożliwej do osiągnięcia przez samą siebie, a która jest aktualizowana w zawsze nowych wyrażeniach [lub przeistoczeniach]” (89), historia recepcji związana jest w pierwszym rzędzie ze strukturalną „ramą pozycyjną [*Stellenrahmen*]” wewnątrz pierwotnej [*originary*] konfiguracji anegdoty, która może być nieskończenie przetasowywana lub też przerabiana (108). Z perspektywy historii recepcji,

<sup>5</sup> H. Blumenberg, *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1987. Wszystkie odwołania do stron odnoszą się do tego wydania. Pierwsza wersja tekstu Blumenberga pojawiła się pod tytułem *Der Sturz des Protophilosophen – Zur Komik der reinen Theorie, anhand einer Rezeptionsgeschichte der Thales-Anekdote*, [w:] *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*, Fink, München 1976, s. 11-64. Kontekst niniejszej analizy nie pozwala na porównanie obu wersji.

<sup>6</sup> Bogdan Baran, tłumacz polskiego wydania *Prawdy i metody* (PWN, Warszawa 2007), posługuje się terminem „dzieje efektywne” (por. np.: „Zasada dziejów efektywnych”, s. 412-420). Niemieckie *Geschichte* można oddawać zarówno jako „dzieje”, jak i jako „historię” – przyp. tłum.

<sup>7</sup> H. Blumenberg, *Begriffe in Geschichten*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1998, s. 193.

„anegdota [o Talesie] zostaje wyposażona w funkcję stanowienia za coś, co nie może być kiedykolwiek wyczerpane czy to przez samą siebie [tj. przez anegdotę], czy też przez jej recepcję” (108). W rezultacie to nie anegdota *jako taka* staje się obiektem zainteresowania historii recepcji, niezależnie jakby nie była źródłowa, lecz w gruncie rzeczy jej „potencjał wyobraźniowy, który antycypuje deformacje, a nawet przeróbki jej schematycznych postaci” (109). W porównaniu z historią efektywną, w której ciągłość (tradycja) jest funkcją powtarzanej, innowacyjnej aktualizacji tożsamych rdzeni semantycznych (*die Sache* u Gadamera), historia recepcji, tak jak jest ona rozumiana przez Blumenberga, jest nieciągła, jest funkcją tożsamego modelu, wzorca lub schematu (*Muster* albo *Typus*), którego pozycje czy też punkty węzłowe mogą być w nieskończoność przerabiane. Dla teorii recepcji rzeczona anegdota jest istotna o tyle, o ile dosłownie „prefiguruje”, słowami Blumenberga, we wzorcowy sposób „model, którego nie można się pozbyć w historii teorii” (45). Owa troskliwość o elementy strukturalne w modelu, który ilustruje anegdota o Talesie (mimo iż jest to zaledwie jej jedna z możliwych wersji, jakkolwiek wzorcowa), pozwala historii recepcji skupić się raczej na nieciągłości w wariacjach modelu niż na ciągłości tradycji, którą presuponuje historia efektywna, nawet (a może zwłaszcza) wtedy, gdy ta ostatnia opłakuje wyobcowanie z tradycji. Jak wyjaśnia Blumenberg, celem teorii recepcji nie jest „rozpoznanie za pomocą zaniepokojonego<sup>8</sup> spojrzenia [*in dem befremdeten Blick*] czegoś ponad teorią, co byłoby wstępną sceną wyobcowanego spojrzenia samej teorii” (44-45). Historia recepcji anegdoty o Talesie nie jest w prosty sposób nieciągła; jednakże skrupulatna analiza wszystkich deformacji [*Verformungen*], zniekształceń [*Entstellungen*], ukryć [*Verstellungen*], wypaczeń [*Verkehrungen*] i odwróceń [*Umkehrungen*] samej anegdoty była wymagana, by zrozumieć wewnętrzzną logikę, zgodnie z którą rozwija się historia jej recepcji.

Jako że nie postuluję przeprowadzenia takiej analizy, a jedynie utrzymuję, iż – doprawdy – logika wspiera Blumenbergowskie przedstawienie historycznych wariantów anegdoty, ograniczę się do przywołania omówienia z końca jego studium – interpretacji opowieści o Talesie autorstwa Martina Heideggera, jaka rozgrywa się na tle destrukcji historii metafizyki. Sposób potraktowania anegdoty przez Heideggera jest, według Blumenberga, odwróceniem [*Umkehrung*]. Blumenberg utrzymuje, iż zamiast interpretować upadek Milezyjczyka jako nieodzowną konsekwencję zanegowania przez filozofa świata przeżywanego [*life-world*],

<sup>8</sup> Niemieckie *befremdeten* oznacza „zdziwiony” albo „urazony”, niniejszy przekład postępuje jednak za Gasché, który słowo to oddaje w języku angielskim jako *disturbed* [przyp. tłum.].

Heidegger odczytuje zdarzenie jako konieczne kryterium namysłu filozoficznego (i w ten sposób kontynuuje sposób postrzegania anegdoty zapoczątkowany wraz z Nietzschem). Wypadek ze studnią nie jest znakiem niedostatków filozofa czy też jego nieuniknionej zguby, lecz świadectwem wyższości myśli filozoficznej. Śmiech służącej odsłania nie tylko całkowite niezrozumienie, z natury brakuje mu również jakiegokolwiek postawy krytycznej. Heidegger może zatem interpretować go jako całkowite usprawiedliwienie filozofii, a nie jako krytyczny głos ze świata przeżywanego. Już bez dalszego wdawania się w detale, niech mi będzie wolno tylko wspomnieć, iż wraz z tym odwróceniem, Heidegger (dla Blumenberga), nie tylko przeciął wszystkie więzy z nowożytnością [*modernity*] i oświeceniem oraz oddzielił myśl filozoficzną od horyzontu świata przeżywanego, lecz zwłaszcza uwolnił myśl filozoficzną (czy też teorię) od obowiązku poszukiwania „porozumienia i jednomyślności” (158). Chociaż Blumenberg nie ujmuje tego odwrócenia jako wyobcowania z historii recepcji anegdoty, sposób, w jaki traktuje ją Heidegger, zdaje się sugerować koniec rozwoju, w którym wyobraźniowy potencjał anegdoty, a wraz z nim potencjał strukturalnej sieci inteligibilności w historii idei i pojęć, dobiegł końca<sup>9</sup>. W domyśle, owo odwrócenie w interpretacji anegdoty sprowadza się także do końca teorii, a zatem końca tego, co Blumenberg, podążający w ślad za Edmundem Husserlem, rozumie jako jednoczący *telos* europejskiej kultury.

Chociaż rzeczoną anegdotę można badać, cofając się do jednej z bajek Ezopa, jedynie w Platonskiej rekonfiguracji opowieści, jak przekonująco utrzymuje Blumenberg, anonimowi bohaterzy Ezopa są zindetyfikowani w ten sposób, iż oryginalny *epimythion* lub też morał anegdoty odpowiada filozofowi i teoretykowi, tym samym czyniąc z niej udany arche-

---

<sup>9</sup> Jak ukazuje to ostatnia z wersji anegdoty o Talesie w Jacques Taminiaux, *The Thracian Maid and the Professional Thinker: Arendt and Heidegger*, trans. M. Gendreau, State University of New York Press, Albany 1998, potencjał anegdoty nie został wyczerpany nawet wraz z Heideggerem. W studium Taminiaux nad omówieniem przez Heideggera Arystotelesowskich pojęć *phronesis* i *praxis* – w którym utrzymuje, przeciwstawiając Arystotelesa Platonowi, iż Heidegger, z całkowitym lekceważeniem zakorzenienia owych pojęć w filozofii praktycznej, reinterpretuje je, aby dopasować do Platonskiej koncepcji *bios theoretikos* – Hannah Arendt jest ukazana jako ta, która sprzeciwia się posunięciom Heideggera w imię myślenia wywodzącego się z Arystotelesowskiego pojęcia *bios politikos*, a którego rozumienie teorii nie jest wyobcowane od praktycznych spraw istot ludzkich. Taminiaux zapewnia, że Arendt śmieje się śmiechem trackiej służącej z teoretycznych i politycznych błędów w rozumowaniach filozofa. Badacz pisze: „Profesjonalny filozof, do którego lekceważący stosunek Arendt czerpie z wysmiania Talesa przez tracką pokojówkę, jest jednostką, która, poprzez całkowite poświęcenie się jedynie aktywności myślowej, wyniosła ową ludzką zdolność – zaledwie jedną spośród wielu – do rangi absolutu” (132-133).

typ teorii. Anegdota, tak jak opowiada ją Sokrates w *Teajtecie*, mieści się w jednym zdaniu. „O Talesie powiadają (...), że gdy gwiazdy badał i w niebo patrzył, a w studnię wpadł, wtedy pewna fertyczna pokojówka z Tracji miała go wysmiewać, że mu się zachciewa wiedzieć, co się dzieje na niebie, a nie widzi tego, co ma przed nosem i pod nogami”<sup>10</sup>. Kontekst, w którym przywołana jest owa historia, i który za chwilę podejmę, nie pozostawia żadnych wątpliwości, iż w istocie nie Tales, lecz Sokrates jest prawdziwym bohaterem opowieści. Gdyby nawet tak było, to nie przez zbieg okoliczności Platon uciekł się do bajki Ezopa o astronomie i studni. Jak utrzymuje on w *Timajosie*, filozofia wywodzi się z kontemplacji niebios i „większego dobra ród śmiertelny nie dostał, ani nie dostanie nigdy w darze od bogów”. Co więcej, dla Greków wpatrywanie się w gwiazdy jest równoznaczne z kontemplacją „na niebie obiegów umysłu”. Cykliczne obiegi planet po nocnym niebie odślaniają astronomowi niezakłóconą, trwającą i trwałą obecność bogów. A filozofia lub *theoria*, która jest przede wszystkim spojrzeniem na to, co pozostaje niezmiennie – to, co boskie – kontempluje owe obiegi umysłu na niebie, abyśmy, według Platona, „mieli z nich pożytek dla obiegów rozsądku, który jest w nas, bo one są tamtym pokrewne (...). Abyśmy się tego uczyli i nabrawszy w siebie poprawności rachunków naturalnych, naśladowali obiegi boskie, które są w ogóle bezbłędne, i ustalali jakoś te obiegi błędne, które są w nas”<sup>11</sup>. Tales z Miletu przepowiedział całkowite zaćmienia słońca w roku Pańskim 585<sup>12</sup>, co dostarczyło Grekom spektakularnego pokazu skuteczności teorii i uczyniło go prototeoretykiem i protofilozofem. Co przytrafia się jemu, przytrafia się w równej mierze Sokratesowi, filozofowi i tym samym teorii w ogóle. Tales, poprzez swoje zainteresowanie teorią pod postacią astronomii, zostaje wystawiony na drwinę z powodu jego niebytności w niższych rzeczywistościach tuż przed jego nosem, jego bezradności, niezdarności i nieustannego zakłopotania wobec zdarzeń prawdziwego świata. W skrócie, jego brak realizmu wywołuje śmiech nierozumiejącej, aczkolwiek bardzo pragmatycznej i stąpającej twardo po ziemi służącej. Lecz projekcja anegdoty na Platońskiego Sokratesa przedstawia także coś jeszcze: prawdziwe źródło śmiechu widza tkwi w nieufności, pogardzie, a ostatecznie w nienawiści do teorii ze strony społeczności widzów. Jak zauważa Blumenberg, „w ciągu dwóch wieków

<sup>10</sup> Platon, *Dialogi*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, t. II, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2005, s. 377 (174 a-b).

<sup>11</sup> Tamże, s. 697-698 (47 a-d).

<sup>12</sup> Pomyłka autora – w oryginale jest *A.D. 585*, powinno być *585 B.C.*, czyli przed naszą erą. O zaćmieniu, które przewidział Tales, pisze Herodot w *Dziejach*, ks. I, przeł. i oprac. S. Hammer, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 46; autor polskiego opracowania podaje, iż zaćmienie to miało miejsce 28 maja 584 roku p.n.e. [przyp. tłum.].

po Talesie, stało się bardziej zrozumiałe, co tak naprawdę jest w teorii niepoważnego. Właśnie dlatego, iż Sokrates porzucił swoje zainteresowanie przyrodą (a które zapanowało nad jego młodością) i zwrócił się w stronę pytań dotyczących ludzkich działań i życia, stało się jasne, iż przestrzenny dystans i nieosiągalność przedmiotów na rozgwieżdżonym niebie, w porównaniu z bliskością niebezpieczeństw faktycznej egzystencji, nie tyle konstytuowało dziwność teoretyka, ile jedynie było jej reprezentacją” (16). W istocie, sposób, w jaki filozof odnosi się do problemów rzeczywistego życia, ukazuje go jako wyobcowanego z życia i punktu widzenia jemu współczesnych jeszcze bardziej niż wtedy, kiedy para się filozofią przyrody. Sokrates stwierdza w *Teajtecie*, iż ktokolwiek „się filozofii oddaje (...) naprawdę ludźmi się nie interesuje, o najbliższym sąsiedzie nie tylko nie wie tego, co on robi, ale bez mała tego nawet nie wie czy to człowiek, czy też jakieś inne stworzenie. A tylko co to właściwie jest człowiek i jakie natura ludzka posiada zdolności czynne i bierne w odróżnieniu od innych natur – tego on dochodzi i to z wielkim trudem bada”<sup>13</sup>. Blumenberg zauważa, jakby w odpowiedzi na to oświadczenie: „Filozof typu sokratycznego, w zajmowaniu się, i z powodu zajmowania się, esencją ludzkiej istoty, nie rozpoznaje ludzkiej istoty w sąsiedzie” (17). Tak samo jak w przypadku astronoma, celem Sokratesa jest osiągnięcie mądrości i doskonałości. Poprzez określenie problemu cnoty w kategoriach wiedzy, filozof zastawia jednak sam na siebie pułapkę. Sama ogólność pytania o to, jak możliwa jest wiedza, na której zasada ma się cnota, ponownie odsuwa go, słowami Blumenberga, „od bliskości ludzkich rzeczy, której poszukiwał poprzez odwrócenie się od fenomenów przyrody” (23). W rezultacie, przedmiot teorii i jej spojrzenia – prawdziwa rzeczywistość – zamiast być poszukiwanymi w ziemskiej rzeczywistości ludzkiego świata, zostają umieszczone poza czymkolwiek, co można zmysłowo doświadczyć, w istocie, poza gwiazdami, które okraszają nocne niebo (29). Ze wzrokiem przykutym do idei w czysto rozumowym *topos ouranios* filozof nie tylko wygląda dziwniej niż kiedykolwiek wcześniej; teraz objawia się także jako istota aspołeczna, pogardzająca dziennymi, rzeczywistymi zmartwieniami istot ludzkich i lekceważąca w stosunku do polis oraz politycznych działalności i obowiązków jej mieszkańców<sup>14</sup>. W tym momencie teoria przestaje prowokować do śmiechu (jakkolwiek

<sup>13</sup> Platon, *Dialogi*, dz. cyt., s. 377 (174 b-c).

<sup>14</sup> Jak staje się to jasne wraz z anegdotą o Talesie i trackiej pokojówce. Platon nie tylko wpisuje pozycję antyteorii we wnętrze samej teorii, antyteoria jest zarazem pozycją ściśle filozoficzną, zrozumiałą jedynie z punktu widzenia tego, do czego dąży teoria, w związku z tym momentem wewnątrz samej teorii. Dlatego też kilka z wariacji anegdoty, a zwłaszcza ostatnia autorstwa Taminiaux, słusznie może obierać jako prawdziwego filozofa tracką pokojówkę.

naiwnie upraszczającej to jednak realistycznej) służącej i, jak pokazał to tragiczny koniec Sokratesa, rodzi nieufność, a nawet nienawiść społeczności. Konfrontacja teorii i (według stosowanej przez Blumenberga Husserlowskiej terminologii) świata przeżywanego [*life-world*] w ogóle, przybrała kształt, który przekracza konsekwencje anegdoty. W rzeczywistości opowieść o Sokratesie jest pierwszą wariacją o spotkaniu pomiędzy protofilozofem i tracką służącą, która jest świadkiem jego wypadku ze studnią, to znaczy, pierwszą wariacją o „najtrwalszej prefiguracji wszystkich napięć i nieporozumień pomiędzy światem przeżywanym a teorią” (11). Owa wariacja (jeszcze silniej nawet niż jej Ezopowy przodek czy też oryginał) określiła nieuchronną historię teorii, historię, której różne fazy stwarzane są poprzez niezliczone wariacje, transformacje, deformacje i odwrócenia anegdoty.

Lecz cóż wspólnego ma owa historia archetypu teorii z teatrem czy też teatralnością? Gdyby ktoś chciał założyć, iż tytuł dialogu, w którym opowiedziana jest anegdota, dostarczyłby wskazówki, z pewnością byłby w błędzie. Imię „Teajtet”, jak utrzymują Liddel i Scott, oznacza „otrzymany od Boga” i tym samym wywodzi się z innego rdzenia niż „teoria”. Jednak, jeśli tytuł dialogu nie oferuje żadnej wskazówki, być może sam dialog podpowiada coś na temat faktycznej [*intrinsic*] relacji teorii wobec teatru? Barbara Herrnstein Smith zwróciła uwagę, iż jak na tekst o kształceniu filozoficznym – w którym młody Teajtet, poprzez doświadczenie samoobalenia doktryn przez niego przyjmowanych, doprowadzony jest do lepszego zrozumienia natury wiedzy – *Teajtet* wyróżnia się swoją teatralnością. Smith pisze: „Archetypowe, egzemplaryczne samoobalenie jest oczywiście przygotowane z myślą o wymiarze dramatycznym i teatralność pozostaje sprawą zasadniczą w jego reprodukcjach. *Dramatis personae* z pewnością należą do robiących największe wrażenie w całej historii kultury: niedojrzały, krzykliwy, kpiarski i próżny apostata prawdy; doświadczony, ostrożnie ironiczny, a w ostatecznym rozrachunku męczeński, prawdy wybawiciel; ponadto, jako kluczowe postaci sceny, mieszany chór uczniów i okazjonalnych rozmówców oraz, co nie bez znaczenia, sama publiczność, różnobarwni przedstawiciele całego społeczeństwa”<sup>15</sup>. Pewna teatralność bez wątpienia wspiera poszukiwanie prawdy, zwłaszcza gdy poszukiwanie to ma cel pedagogiczny. Lecz czy wskazuje to od razu na jakiegokolwiek głębsze związki pomiędzy tym, co teoretyczne a teatrem? Mimo wszystko, teatralność mogłaby tutaj być rozumiana czysto instrumentalnie wobec nauczania teorii jako coś, co pomaga jej się spełnić, lecz w ostatecznym rozrachunku pozostaje czymś zewnętrznym

<sup>15</sup> B. Herrnstein Smith, *Belief and Resistance: Dynamics of Contemporary Intellectual Controversy*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997, s. 80.

wobec niej. Ja natomiast chciałbym dowiedzieć się, czy istnieje istotny związek między teorią *jako taką* i teatrem. Czy teoria zawsze i koniecznie wymaga, by była wystawiana? Czy zawsze musi występować przed widzami?

Aby omówić szerzej ostatnie pytanie, powracam do *Das Lachen der Thrakerin* Blumenberga. Czymże jest owa archeologia teorii, jeśli nie historią różnych sposobów, za pomocą których teoria pokazuje samą siebie, opierając się na permutacjach, które z kolei umożliwiające są dzięki jednemu wzrokowemu archetypowi, anegdocie o Talesie i trackiej pokojówce. Teoria, pisze Blumenberg, jest „czymś, czego się nie widzi. Mimo że postawa filozoficzna polega na działaniach, które podporządkowują się celowym zasadom i prowadzą do zespołów twierdzeń o związkach zależnych od owych zasad, działania te są widoczne jedynie w swej zewnętrzności i pod postacią ich ‘przedstawień lub sprawowań (*Verrichtungen*)’”. Dla kogoś, kto nie został wtajemniczony w ich celowość, i kto być może nawet nie podejrzewa, iż owe działania stanowią przykład ‘teorii’, muszą pozostać enigmatyczne, i mogą zdawać się napastliwe, lub nawet niedorzeczne” (9). Sam akt postrzegania [*the seeing*] przeprowadzany przez teoretyków nie jest widzialny, lecz działania, które muszą przeprowadzić w celu teoretyzowania, mogą zostać zauważone. Teoria dostarcza widzowi widoku swoich poczynań. Ujawnia się poprzez akty postrzegania i to owe działania oferują widok egzotycznego rytuału. Według Blumenberga anegdota o milezyjskim astronomie/filozofie i trackiej służącej jest pierwszym przedstawieniem (*Verbildlichung*) teorii, innymi słowy, archetypowym obrazem, w którym objawia się ona widzowi. Archetyp teorii przedkłada „scenę” w rozumieniu teatralnym jako „konfigurację teorii”, scenę, która jest „archaiczna” zarówno w sensie swej źródłowości, jak i wiekowości (116). W swym źródłowym przedstawieniu teoria ukazuje się widzowi na scenie. Blumenberg opisuje anegdotę jako „milezyjską scenę pierwotną teorii”<sup>16</sup> (120). Historia Talesa jest zatem debiutem teorii, jej premierą niejako. Co więcej, spektakl, jaki na tę okoliczność został przygotowany, jest komedią. Tales, typ antycznego teoretyka, „przodek współczesnego wytwórcy produktu ‘teoria’” (1), jest postacią komiczną. Lecz jak poświadcza Diogenes Laertios, ostatni upadek Talesa był śmiertelny. Dlatego też Blumenberg stwierdza, iż „wraz z teorią otwiera się również możliwość tragedii” (39). Skoro nie jest to możliwość przypadkowa, staje się tak właśnie dlatego, iż teoria objawia się teatralnie. Już w pierwszej wariacji archetypicznej sceny – to jest,

<sup>16</sup> „Scena pierwotna” to termin wprowadzony przez Freuda podczas analizy „człowieka Wilka” (por.: S. Freud, *Dwie nerwice dziecięce*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2000); oznacza moment, gdy dziecko podgląda lub wyobraża sobie stosunek seksualny, w szczególności rodziców [przyp. tłum.].

w jej platońskiej rekonfiguracji – komedia nad skrajem studni zastąpiona jest przez tragedię przed ludzkim sądem, w którym zderzenie światów i sposobów rozumienia rzeczywistości oraz ich wzajemne niezrozumienie staje się śmiercionośne (14). W *Das Lachen der Thakerin* Blumenberg zajmuje stanowisko historyka kontemplującego „widok(i) oferowane przez dystans teorii wobec samej siebie – pod względem światów i czasów – od *imago* jej początku” (11). Niczym na scenie, a właściwie na owych przeróżnych scenach, teoria robi przedstawienie z siebie samej, paradując przed nim, przed Blumenbergiem, widzom, podczas gdy on, uzbrojony we wzrok teoretyka, spogląda na to, co pozostaje niezmiennie, niezależne od wszelkich transformacji owych widoków, tak długo, aż w końcu doprowadza do momentu, gdy kurtyna opada, gdy staje w obliczu wariacji widoku na teorię, która, zdawałoby się, pozbyła się teatralności, a zatem i, ogólnie rzecz biorąc, pozbyła się teorii. Mimo to musimy pamiętać, iż transformatywny potencjał anegdoty jest w zasadzie nieskończony. Dlatego też jej Heideggerowskie odwrócenie może oznaczać jedynie prowizoryczny koniec teorii. W rzeczy samej, pytanie, jakie trzeba postawić, brzmi: czy zainscenizowane odwrócenie, które eliminuje teatralność teorii, nie tylko nie presuponuje (*ordine inverso*) teatru teorii, lecz czy również samo w sobie nie jest nieredukowalnie teatralne. W każdym przypadku Blumenbergowska archeologia teorii jako historia scen, w których teoria wystawia się na widok, sugeruje o wiele głębszy wewnętrzny związek pomiędzy teorią i teatrem niż się powszechnie przypuszcza. Jesteśmy nawet nakłaniani do snucia przypuszczeń, iż cała owa archeologia teorii opiera się na założeniu teatru teorii, innymi słowy, na założeniu, iż teatr odgrywa konstytutywną rolę wobec tego, co teoretyczne.

Ponieważ Blumenberg rozróżnia pomiędzy celowością [*intentionality*] teorii i jej późniejszymi manifestacjami scenicznymi, mogłoby się wydawać, iż odsyła on teatralne elementy teorii jedynie do sfery powierzchowności, iż sprawia, że jawią się zaledwie jako teatralne gesty. Ale, jakkolwiek celowość teorii sama w sobie ani też dla wszystkich nie może stać się widzialna, teoria nie jest w stanie uniknąć ukazywania jakiejś swej części. Co więcej, teoria musi przyjąć pewną postać, zaoferować widok samej siebie, ofiarować swój widok. Żeby móc teoretyzować, teoretycy muszą odegrać określone działania, poniekąd odrobić pańszczyznę teorii. Jeśli celowość teorii nie może uniknąć ujawnienia się, musimy wnioskować o jakiejś wewnętrznej konieczności, w której ofiarowuje się sama, by być widzianą. Zadawanie pytania, dlaczego teoria musi objawiać się teatralnie lub też dlaczego musi robić z siebie widowisko, jest (być może) w stanie umożliwić wyjaśnienie rzeczonyj konieczności. Blumenberg odróżnia celowość teorii od działań teorii. Wraz z tym rozgrani-

czeniem, wskazuje od razu na wyjaśnienie dlaczego teoria, tak długo jak ma pozostawać teorią, w sposób nieunikniony dostarcza nie tylko widoku siebie samej, lecz na dodatek widoku ustanawianego przez gesty. Teoria ma charakter aktu. Aby osiągnąć to, co zamierza, musi działać [*perform*]. Co więcej, poprzez pojawianie się, i przybieranie kształtu, w sposób konieczny pojawia się przed widzem. Jednym słowem, jeśli teoria musi przyjmować ziemską postać, możemy zakładać, iż zasadnicze jest dla niej właśnie przejście w widzialność, a nie pozostawanie niewidzialną. Jak pokazuje to Blumenberg, gdy ocenia Heideggerowskie odwrócenie anegdoty o Talesie, teoria, poprzez przecięcie wszystkich więzów ze światem przeżywanym, nie tylko czyni się na powrót niewidzialną, lecz tym samym poświęca albo też wymiguje się od swych możliwości sprzyjania porozumieniu i konsensusowi (lub też ich braku). Jak pokażę, mam nadzieję w dalszych częściach wywodu, teoretyczne spojrzenie musi stać się widzialne, by mogło osiągnąć to, co zamierza.

Teoria osiąga widzialność w czymś w rodzaju teatru, lecz absolutnie nie wyjaśnia to, dlaczego poczynania teoretyka i obserwowanie ich przez widza mają być elementami teatru, od których należy zacząć. Cóż takiego jest w teorii, co zmusza ją, by manifestowała się scenicznie, na scenie? Wzrok protofilozofa jest wzrokiem tego, kto przygląda się niebiosom, a nie temu, co jest u jego stóp. Według Blumenberga, „dla trackiej pokojówki, która obserwuje Milezyjczyka spacerującego nocą w jakże nieodpowiedni sposób, możliwe jest przypuszczenie, iż przyłapała go na oddawaniu czci bogom. W takim przypadku dobrze się stało, iż upadł, jako że jego bogowie byli niewłaściwymi bogami” (12). Lecz niezależnie od tego, czy jego bogowie są właściwi, czy też nie, czyż postawa protofilozofa nie pochodzi w prostej linii od jego zapatrzenia w boskość? Blumenberg przypomina nam o czymś, co Grecy wiedzieli bardzo dobrze, iż to, co boskie, wywołuje niezrozumiałe zachowanie (12). Czy możliwe jest, iż teoria, ponieważ określa swój cel jako oglądanie boskiego, nie może zaferować nic innego niż widok siebie samej fundamentalnie teatralnej?

Z nadzieją na możliwą odpowiedź na tak postawione pytanie, powracam do zbadania kontekstu, w jakim pojawia się opowieść o Talesie i trackiej służącej oraz dokładnej roli, jaką odgrywa ona w *Teajtecie*. Sokrates aranżuje w dialogu samoobalenie trzech różnych określeń wiedzy, zaraz po tym, jak Teodoros wylewnie chwalił Teajteta, opisując go nie tylko jako niezwykle utalentowanego, lecz także jako dziwnie fizycznie podobnego (*homoios*) do samego Sokratesa. A zatem Sokrates, pod pretekstem studiowania jego własnego wyglądu, jaki rzekomo zostaje obnażony w występie Teajteta, przeprowadza obalenie poprzez dialog przed publicznością. Teodoros nie jest malarzem, lecz, obok bycia ekspertem w geometrii, kalkulacji, muzyce i sztukach wyzwolonych, jest, co znaczą-

ce w zupełności, astronomem. Sokrates utrzymuje, iż Teodoros, mówiąc o podobieństwie, mógł dostrzec jedynie pokrewieństwo umysłów pomiędzy nimi, a nie fizyczną odpowiedniość. Dlatego też, aby zyskać pewność co do owej zgodności, Sokrates zaprasza Teajteta, by ten wystąpił przed nim i by dał mu pokaz, do czego jest zdolny (*soi men epideiknunaî*), podczas gdy on będzie się przypatrywał, rozważał i badał go (*emoi de skopeisthai*)<sup>17</sup>. Jakkolwiek czasownik *skopeo*, przypatrywać się lub rozważać, ogólnie używany jest jedynie w odniesieniu do przedmiotów konkretnych, a nie do nazw ogólnych, do rozważania których częściej stosuje się czasownik *theoreo*, niemniej jest jasne, iż wraz z nim cała następująca dyskusja z *Teajteta* rozgrywa się w przestrzeni widzialności wykonawców i widzów<sup>18</sup>. Jako że Sokrates nie jest zainteresowany podobieństwem fizycznym, przestrzeń ta, wraz z wykonawcami i widzami, z pewnością nie jest przestrzenią teatralną w zwyczajowym sensie, jakkolwiek taką przestrzeń przypomina. Pomimo oczywistej ironii Sokratesa, co do rzekomego podobieństwa jego i Teajteta, pragnienie Sokratesa, by wypróbować możliwości intelektualne młodego człowieka nie wywodzi się z intencji reedukowania go poprzez obalenie sofistyki. Dotyczy ono raczej samego filozofa, Sokratesa jako personifikacji teorii. Filozof pragnie ujrzeć siebie samego, ujrzeć to, jak wygląda, to, jak się prezentuje i do jakiego stopnia postać, która ma go odzwierciedlać, jest zgodna z nim samym; teoria pragnie ujrzeć samą siebie, ujrzeć to, jak wygląda, to, jak się pojawia, do jakiego stopnia jej wygląd jest zgodny z jej prawdziwą naturą. W tym miejscu możemy zacząć snuć przypuszczenia, co do powodu nierozzerwalnego związku teorii z teatralnością, który, jakkolwiek jest związany z zainteresowaniem teorii tym, co boskie, przekracza je. Żeby być tym, czym jest i aby zabezpieczyć swoje podobieństwo do samej siebie, teoria musi odnaleźć scenę. W rzeczy samej, można zapytać, dlaczego Sokrates, który rzadko uczęszczał do teatru, czuł się zmuszony do bycia świadkiem drwiny, jaką zgotował mu Arystofanes w *Chmurach*.

W pospiesznych dyskusjach o teorii powszechną praktyką jest przywoływanie faktu, iż termin wywodzi się od greckiego *thea* – wzrok, patrzenie na. Lecz, zwłaszcza gdy patrzenie jest rozumiane jako sposób postępowania [*mode of comportment*], w którym przejmuje się władzę nad przedmiotem, etymologia ta nie wyjaśnia zbyt wiele z greckiego sensu teorii. Aby zacytować Gadamera: „*theoria*, w greckim sensie tego słowa, odnosi się do obserwacji, na przykład konstelacji niebieskich, do

<sup>17</sup> Platon, *Dialogi*, dz. cyt., s. 333 (145 b-c). Dla zachowania spójności wywodu, tłumaczenie opieram na parafrazie, jaką prezentuje Gasché. Przekład Witwickiego oddaje fragment inaczej [przyp. tłum.].

<sup>18</sup> H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford 1978, 1613.

bycia widzem, na przykład sztuki, lub uczestnictwa w delegacji na świąteczny festiwal. Nie odnosi się do zwykłego »widzenia«, które po prostu gromadzi informacje, czy też ustala, co jest obecne naokoło. *Contemplatio* nie zatrzymuje się nad możliwym do określenia bytem, lecz w przestrzeni. *Theoria* jest nie tyle jednostkowym, przelotnym aktem, ile postawą, stanem, kondycją, w których się trwa<sup>19</sup>. Co bardziej znaczące, rodzaj spojrzenia właściwy *theoria* w jej platońskim rozumieniu – to znaczy, gdy *theoria* rozumiana jest jako wiedza (*episteme*) – niesie z sobą założenie, iż taki wzrok lub też kontemplacja jest najwyższym i najdoskonalszym trybem poznawczym. Co więcej, kontemplacja jest najwyższym i najbardziej kompletnym trybem wiedzy, ponieważ utrzymuje związek z samym Byciem, z tym, co źródłowe, z zawsze obecnymi formami źródłowymi, innymi słowy, z boskim porządkiem świata<sup>20</sup>. Jako sposób patrzenia *theoria* czerpie swą specyficzność z kontemplatywnego kontaktu z boskim, z *theos*, nawet jeśli etymologicznym rdzeniem *theoria* może być *thea*. Z powodu źródłowego zainteresowania teorii tym, co boskie, już w antyku spekulowano na temat możliwego, jakkolwiek etymologicznie wątpliwego, pochodzenia *theoria* od *theos*. Podsumowując szerokie badania filologiczne nad pochodzeniem terminu, Hannelore Rausch rozróżnia dwa główne użycia greckiego słowa *theoria*. Z jednej strony *theoria* odnosi się do patrzenia lub oglądania w ogólności; znaczenie, które pozwala odnosić *theoria* do fenomenów święta lub festiwalu. W tym kontekście *theoria* oznacza spektakl, grę, teatr; oglądanie lub przyglądanie się grom lub spektaklom; lub – dalej – wysyłanie ambasadorów miasta-państwa [*state-ambassadors*] na owe świąteczne uroczystości. Z drugiej strony *theoria* ewokuje wgląd umysłu i, odpowiednio, oznacza obserwację, spekulację, intuicję, kontemplację i im podobne. Rausch zauważa, iż owe dwa znaczenia nie dają się w prosty sposób sprowadzić do jednego etymonu. Według większości filologów, grecki rdzeń *theoros* obiecuje najwięcej, jeśli chodzi o zjednoczenie dwóch różnych ciągów znaczeniowych słowa *theoria*. Jako że badania nad pojęciem *theoros* ukazały niemożność jednoznacznego określenia, czy *theoros* wywodzi się od *thea* – wzrok, oglądanie, czy też od *theos* – bóg, sam ów rdzeń *theos* musi również być poddany należnemu rozważeniu w próbie zrozumienia *theoria*<sup>21</sup>. W skrócie, w próbie zmierzenia się ze znaczeniem *theoria*, i tym samym, z archetypową sceną, na której zjawia się ona w *Teajtecie*, nie można zigno-

<sup>19</sup> H.-G. Gadamer, *In Praise of Theory*, trans. D.J. Schmidt, J. Steinwand, „Ellipsis” 1, nr 1, Spring 1990, s. 96.

<sup>20</sup> Tak rozumiana *theoria* jako kontemplowanie tego, co boskie, pojawia się w sposób jeszcze bardziej oczywisty u Arystotelesa. Zob. H. Rausch, *Theoria: Von ihrer sakralen zur philosophischen Bedeutung*, Fink Verlag, München 1982, 11-12, 143ff.

<sup>21</sup> Tamże, s. 12-14.

rować owego zasadniczego związku między teoretycznym spojrzeniem a boskością. Lecz w jaki sposób *thea* – spojrzenie i *theos* – bóg, są wzajemnie powiązane? Aby odpowiedzieć na to pytanie, niezbędne jest krótkie zboczenie z drogi na przedfilozoficzne i, jak się okaże, sakralne znaczenie *theoria*.

Rausch, opierając się na interpretacji greckiej religii Karla Kerényiego jako religii *Schau* (pokazu, widoku), utrzymuje, iż przedfilozoficzny, wzajemny związek między patrzeniem i boskością objawia się w greckim pojęciu religijnego czy też sakralnego święta. Święto, twierdzi Rausch, jest sposobnością duchową i miejscem „w którym wewnętrzna filiacja dwóch badanych, podstawowych znaczeń *theoros* (związanego z postrzeganiem i związanego z boskością) staje się wyraźnie widzialna”<sup>22</sup>. Postępując za Kerényim, Rausch określa festiwal religijny jako moment, w którym zawsze obecni bogowie ukazują się (pod ludzką postacią) i w którym ludzie jednoczą się z boskim. *Theoroi*, oficjalni wysłannicy z greckiego miasta-państwa, tworzyli teoretyczną [*theoric*] delegację, *theoriai*, podróżującą na wielkie panhelleńskie festiwale. Owi wysłannicy albo dokonywali aktu oddania czci na miejscu świątecznym we własnym imieniu, albo uczestniczyli w świętach organizowanych przez ich gospodarzy jako obserwatorzy<sup>23</sup>. Zatem *theoroi* odnosi się do bogów obecnych podczas festiwalu. W charakterze widzów, w gruncie rzeczy, dzięki sposobowi patrzenia, uczestniczą w boskości, która z okazji sakralnych świąt przyjmuje widzialny i określony kształt, postać lub formę. Dlatego też Rausch dochodzi do wniosku, iż: „dla Greków, świętowanie i perspektywa widza są nierozzerwalnie powiązane i rozumiemy teraz, iż w greckim święcie owa sytuacja *thea* – widzenia, jest zawsze powtarzana jako ta, w której bogowie i istoty ludzkie jednoczą się”<sup>24</sup>. Z punktu widzenia niniejszego wywodu należy podkreślić, iż głównym miejscem, gdzie owo oglądanie wydarza się, jest teatr, którego nazwa, jak przypuszczał Plutarch – w analizie źródłowej, która niewątpliwie jest skrajnie wątpliwa, niemniej odkrywcza – została, podobnie jak *theorein*, zaczerpnięta od *theoi*<sup>25</sup>. Lecz całość świętującego świata również stwarza *theatron*, w którym bogowie jednocześnie oglądają i sami są oglądani<sup>26</sup>. Jak zauważył Kerényi, bogowie na uroczyste przedstawienia również „przy-

<sup>22</sup> Tamże, s. 37.

<sup>23</sup> Wład Godzich przywołuje grecką instytucję *theoroi*, aby udowodnić, iż dla Greków teoria od samego początku oznacza działalność publiczną, a nie prywatny akt dokonywany przez samotnego filozofa pogrążonego we własnych myślach. *The Culture of Literacy*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1994, s. 165.

<sup>24</sup> H. Rausch, *Theoria...*, dz. cyt., s. 34.

<sup>25</sup> Tamże, s. 17.

<sup>26</sup> Tamże, s. 34.

chodzą w odświętny sposób, przychodzą jako *theoroi*”, żeby być widzami świętych gier, tańców i innych wydarzeń<sup>27</sup>. Kerényi opisuje ową fundamentalną sytuację greckiej religii jako „obustronne, aktywne i pasywne, spojrzenie, spektakl, w którym ludzie są na równi oglądającymi i oglądanyymi”<sup>28</sup>. W świętującym świecie grecka religia odnajduje swoje spełnienie. Kiedy bogowie przybierają widzialne kształty podczas sakralnych festiwali, z pewnością czynią to na scenie, lecz uczestniczą w świętowaniu również jako boscy obserwatorzy. W teatrze widzowie są również widziani czy to bogowie, czy ludzie. W teatrze ci, co przychodzą, by obejrzeć bogów, sami stają się przedmiotami boskiego spojrzenia. Wreszcie, biorąc pod uwagę, iż w *Pokoju* Arystofanes wprowadza na scenę święto *per se*, upersonifikowane jako *theoria*, można przypuszczać, że w owym teatrze *theorein*, teatr nie tylko jest przestrzenią widzenia i bycia widzianym, lecz jest również miejscem i momentem, w którym na widok wystawiają się teatralna przestrzeń i czas teatralny.

Owo przedfilozoficzne wzajemne połączenie patrzenia i boskiego wglądu w zjawisko świąt sakralnych nadal przenika filozoficzne rozumienie *theoria*. Wspomniałem platońskie rozumienie *theoria* jako kontemplację wiecznego i boskiego porządku świata. Można by równie dobrze przywołać Arystotelesa, który wyprowadza możliwość najwyższej nauki, nauki dotyczącej pierwszych przyczyn i zasad, z boskiego *theoria*, z wglądu bogów w świat i w niego samego w radosnej błogości. Mimo to, jeśli *theoria*, w filozoficznym sensie kontemplacji, pociąga za sobą kontakt z bogami, odsłania ona również sens uroczystościowej charakterystyki przedfilozoficznego i sakralnego znaczenia terminu. Z owego pierwotnego zainteresowania się boskością przez *theoria* wynika również, iż sam świat jest niczym świat świąteczny, słowami Rausch, „*theatron*, miejsce widzenia dla bogów i ludzi, i w którym filozof osiąga, przed obliczem bogów, to, do czego zdolna jest ludzka istota”<sup>29</sup>. Jednakże, faktem pozostaje, iż dla greckich filozofów ludzkie możliwości w stosunku do boskich są ograniczone oraz to, iż boskość nie jest już – co więcej – obecna dla nich w taki sam sposób, jak była w Grecji przedfilozoficznej. Musimy zatem założyć, iż przybliżenie postrzegania teoretycznego do postrzegania bogów ma swoje wewnętrzne ograniczenia. Owe ograniczenia z pewnością będą miały wpływ na teatralność teorii, lecz jej nie uchylą.

<sup>27</sup> K. Kerényi, *The Religion of the Greeks and Romans*, trans. C. Holme, Dutton, New York 1962, s. 153.

<sup>28</sup> Tamże, s. 144. Dla dalszego wywodu nie bez znaczenia jest odnotowanie faktu, iż dla Kerényiego bycie-widzianym jest blisko powiązane z widzeniem jako byciem-poznanym. Kerényi pisze: „W grece, egzystencja to widzenie i bycie-widzianym, precyzyjniej, poznawanie i bycie-poznanym, a najprecyzyjniej, bycie i bycie-poznanym” (150).

<sup>29</sup> H. Rausch, *Theoria...*, dz. cyt., s. 180.

Wręcz przeciwnie, jak się okaże, uposażą teorię w nowe znaczenie tego, co teatralne, w teatralność tak perswazyjną, iż będzie ona oddziaływać na naturę ich spojrzenia.

Na tę chwilę niech wolno mi jednak będzie pozostać jeszcze przy fragmencie poświęconym bliskiemu związkowi teatru i teorii. Stanie się tak poprzez podjęcie próby – dokonanej przez Jacques'a Taminiaux – krytycznego podważenia filozoficznego przywileju, jaki Platon nadawał *bios theoreticos*. Do tej pory postrzegaliśmy teatralność jako nieodłączne medium, w którym dochodzi do teoretycznej kontemplacji boskości. Aby odeprzeć atak teorii kontemplatywnej i mając na celu scementowanie jej praktycznej natury, Taminiaux również musi, co wystarczająco znacząco, podkreślić bliski związek *theoria* z fenomenem teatru. Zatem, w *The Thracian Maid and the Professional Thinker. Arendt and Heidegger*, przeciwstawiając, razem z Arendt, Arystotelesowskie pojęcie *bios politikos* pojęciu *bios theoreticos*, Taminiaux przypomina, iż *bios politikos* wywodzi się z przedfilozoficznego znaczenia *theoria* jako bycia w związku z teatrem. Pisze: „Przed Platońskim wynalazkiem *bios theoretikos*, jedyna *theoria* odpowiadająca izonomicznemu miastu opierała się na spojrzeniu widzów w teatrze: widzowie uczęszczający na przedstawienie mogli rzucić swe spojrzenie na ludzkie sprawy, nie po to, by oddzielić się od świata pozorów w celu osiągnięcia wyższych regionów kontemplacji, ale raczej, aby znaleźć środki [w znaczeniu *phronesis*] sądzenia w otoczeniu innych, w sercu pluralizmu”<sup>30</sup>. Praktyczne życie, życie, w którym myślenie jest drugorzędne, oraz pościg za nieśmiertelnością w przestrzeni publicznej regulowane są „inną *theoria* niż ta filozofów pochłoniętych kontemplacją *physis*”, zauważa Taminiaux<sup>31</sup>. Jako że taka *theoria* według

<sup>30</sup> J. Taminiaux, *The Thracian Maid...*, dz. cyt., s. 105.

<sup>31</sup> Tamże, s. 95. Jakkolwiek sugestywny gest, za pomocą którego Arystotelesa jednoznacznie przeciwstawia się Platonowi, jest wysoce problematyczny. Filozofia Platońska nie jest jedyną, która celebruje *bios theoreticos*. Po tym, jak filozof wydostał się z jaskini i mógł kontemplować światłość, powraca on z intencją uwolnienia mieszkańców jaskini z pęt ciemności. Arystoteles jest z pewnością pierwszym, który dostrzegł suwerenność domeny praktyczności, lecz absolutnie nie oznacza to, iż *theoria* stała się drugoplanowa. *Sophia* jest nierozdzielnie powiązana z *phronesis*. „Jesteśmy z pewnością w błędzie”, zauważa Gadamer, „gdy umniejszamy pierwszeństwo jakie (...) [Arystoteles] przyznał życiu teoretycznemu, opisując je jako jego własne dziedzictwo po Platonie. Wręcz przeciwnie, Arystoteles był pierwszym, który ustanowił niezależność praktyczno-politycznego pytania o dobro od jego starszej formy, która w sposób teoretyczny kierowała się ku kosmologii. Swoje badania nad ludzką *praxis*, *Etykę [Nikomachejską]*, przeł. D. Gromska – przyp. tłum.), otworzył związłym zdaniem: „Wszelka sztuka i wszelkie badanie, a podobnie też wszelkie zarówno działanie, jak i postanowienie, zdają się zdążać do jakiegoś dobra i dlatego trafnie określono dobro jako cel wszelkiego dążenia. Lecz było dla niego również oczywiste, iż zainteresowanie teoretyczne nie wymaga jakiegokolwiek legitymizacji oraz to, iż ożywia ono każdą ludzką istotę”. H.-G. Gadamer, *In Praise of Theory*, dz. cyt., s. 88

Taminiaux jest „tragiczną *theoria* naśladowaną [*echoed*] przez Arystotelesa w jego *Poetyce*” i ostatecznie sięga wstecz do „przedpolitycznego doświadczenia działania, jakie opowiedziane jest w legendach Homeryckich – legendach, które inspirowały dramaturgów teatru tragicznego”, winna jest teatrowi nie mniej niż kontemplacja teoretyczna<sup>32</sup>. Ale *theoria* filozofa, podsumowuje Taminiaux, jest jedynie metamorfozą źródłowego spojrzenia, jakie widz rzuca w teatrze na znacznie kruchszą rzeczywistość ludzkiego życia. Niezależnie czy ucieczka do przedfilozoficznego znaczenia *theoria* umożliwi dowodzenie, iż zasadniczy [*intrinsic*] związek teorii z teatrem określa ją jako kontemplację transcendentnego i solidnie niezmiennego porządku, czy też pozwala na argumentowanie, iż związek z teatrem ukazuje głębokie powinowactwo teorii z niestabilną sferą ludzkich działań, *theoria* najwyraźniej nie może być myślana bez teatru. Obie interpretacje roli teatru wobec teorii zawierają założenie, iż teoria jest niemożliwa bez oświetlonego miejsca, na którym pokazywanie i widzenie mogą się wydarzać.

W nowożytności teoria kieruje skupiony promień światła na badane przedmioty w celu rozproszenia spowijających je ciemności, a efekty świetlne umożliwiające przez wynalazek światła wapiennego pozwalają takie rozumienie teorii w istocie ujrzyć w pełnym świetle. Blumenberg przypomina nam iż, *theoria*, przeciwnie, zasadza się na greckim założeniu, iż jasność wypełnia kosmos niczym medium, iż wszystko jest już oświetlone i co za tym idzie, ofiaruje się spojrzeniu po to, by być postrzeżone<sup>33</sup>. Świat jest teatrem, ponieważ światło jest wszędzie. Wszystko

---

patrz także s. 98. Jeśli *phronesis* u Arystotelesa zależy od *sophia* i *theoria*, wiedza o tym, co dobre, pozostaje ostatecznym standardem życia praktycznego. Z tego, co ujrzeliśmy na temat greckiego pojęcia *theoria* oraz na temat nierozdzielonego związku wiedzy [*knowing*] i postrzegania [*seeing*] implikowanego przez owo pojęcie, wynika, iż to, co jest postrzegane, a tym samym poznane [*known*], jest zawsze postrzegane jako forma, postać lub kształt. Z tego powodu to, co poznane, jest, cytując Kerényiego, „tak rzeczywiste i, co się z tym wiąże, tak pewne, tak skuteczne, jak cokolwiek, co jest bezpośrednio i jasno ujrza-  
ne”. K. Kerényi, *The Religion of the Greeks and Romans*, dz. cyt., s. 145. Jednakże dla Greków, jak to przypomniał Kerényi, idee [*ideas*] moralne i praktyczne, takie jak sprawiedliwość i honor, nie są w tym względzie wyjątkiem. W większym stopniu niż doświadczane afektywnie rozumiane są jako stałe formy lub też figury bytu, a tym samym, poniekąd jako obiektywne rzeczywistości, które – jako takie – w sposób nieunikniony zapraszają wzrok *theoria*, postrzeganie, które je dostrzega, dokładnie rzecz biorąc, w owej rzeczywistości, która jest im przynależna. Innymi słowy, wyobrażone jako formy – formy, którym zawdzięczają swoją realność – idee moralne wymagają wiedzy teoretycznej (s. 147). (Niemiecki oryginał jest o wiele bardziej precyzyjny niż tłumaczenie angielskie. Porównaj: K. Kerényi, *Die Antike Religion: Ein Entwurf von Grundlinien*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf 1952, s. 108-109).

<sup>32</sup> J. Taminiaux, *The Thracian Maid...*, dz. cyt. s. 98, 91.

<sup>33</sup> H. Blumenberg, *Light as Metaphor for Truth...*, dz. cyt., s. 34.

ukazuje się samo (poprzez siebie samo), a naturalne podejście głównych bohaterów – tak bogów, jak i istot ludzkich – polega na pogrążonej w błogości teoretyzowanej kontemplacji zjawisk [*the appearing*], które są im przynależne. Narodziny nowożytnej teorii, przeciwnie, są współczesne przejściu ziemskiej parady (analizowanej przez Richarda Alewyna), *trionfo*, która podczas średniowiecza i wczesnego renesansu miała miejsce pod otwartym niebem, w nieograniczonej publicznej przestrzeni ulic, zwieńczonej sztucznymi ogniami o jasności, która przemieniała noc w dzień, do zamkniętej przestrzeni sali teatralnej, przejściu, jakie miało miejsce pod koniec renesansu<sup>34</sup>. Nowożytny teatr spowity jest w ciemnościach i widzieć można tylko to, co jest w świetle reflektora, w przymusowej optyce wywołanej skierowanym strumieniem światła.

Bliski związek pomiędzy teorią i teatrem, zarówno w antycznym, jak i nowożytnym rozumieniu teorii, utrzymuje się przez wszystkie czasy. Z wszystkiego, co ustaliliśmy do tej pory, wynika, że teatralność teorii związana jest z widzeniem, które ją charakteryzuje. Lecz czy owa teatralność teorii tego, co boskie wyczerpuje się wraz ze świętowaniem, które zjawia się w kontakcie spojrzeń, w którym ci, co oglądają, są oglądani? Pytanie to staje się o wiele ważniejsze dla Platona i greckich filozofów w ogóle w momencie, gdy boskie nie znajduje się już dłużej w bezpośredniej obecności, tak jak czyniło to wcześniej. Wraz z teofanią, która nie jest już samooczywistym ogólnie znanym faktem, teatralność filozoficznej *theoria* nie może już dłużej zakładać bezpośredniości widzenia i bycia widzianym (osiąganej podczas uroczystości). W jakim sensie musimy zatem myśleć o relacji pomiędzy teatrem i teorią w filozoficznej *theoria*? Aby zrozumieć teatralność filozoficznej teorii, spytajmy wprawdzie, w jaki sposób ustrukturyzowane są spojrzenia konstytuujące teorię, skoro można o nich powiedzieć, iż mają teatralny wymiar. Co, ujmując rzecz precyzyjniej, przywołuje teatr w owym teatrze spojrzeń? Wraz z tymi pytaniami powracam do *Teajteta*.

Pytanie o to, czy mądrość jest związana z dobrym i użytecznym, przerwane zostaje przez dygresję nad rodzajem mowy, który wyróżnia dociekania filozoficzne. Po przypomnieniu, iż „teoria za teorią goni (...) i [że] coraz szersze teorie po mniej obszernych [zawsze] przychodzą”, Sokrates powraca do pytania o podobieństwo podniesione na początku

<sup>34</sup> R. Alewyn, K. Sälzle, *Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, Rowohlt, Hamburg 1959, s. 21-22. Pomijając tło, średniowieczny teatr był ze wszystkich stron otoczony przez publiczność. Alewyn pisze: „Jedynie renesansowa scena teatralna wycofuje się z publiczności i otwiera się przed widzami wszcz, jest niczym linia. Wraz z rozwojem baroku powiększa się głębokość sceny, z tym efektem, iż relacje ulegają odwróceniu. Wypukła scena średniowieczna zostaje zastąpiona poprzez barokową scenę wklęsłą, szeroko otwarty lej, który wsysa widzów w swą głębię” (s. 59).

dialogu poprzez dociekanie nad tym, jak wyglądają ludzie, którzy spędzają swój czas nad studiami filozoficznymi. Świadcząc o ścisłej wewnętrznej logice dialogu (a być może także o wiele silniejszym powiązaniu z przeprowadzaniem rozumowaniem niż niektórzy badacze mieli zwyczaj wierzyć), pytanie to przywołuje widok, jaki filozof oferuje zgromadzeniu mężów prawa. To naturalne, utrzymuje Sokrates, iż filozofowie „jak do sądu przyjdą, to śmiesznymi się, po prostu, okazują mównicami”<sup>35</sup>. Tym, co wyróżnia filozofa spośród mówców w sądzie jest, po pierwsze, wolność od jego własnego dyskursu. Jak Teodoros zauważa, „nie my jesteśmy sługami myśli, my, którzy w tym chórze śpiewamy, ale myśli są jakby naszymi służącymi i każda z nich będzie czekała na dokonanie, pokąd się nam podoba. Ani sędzia, ani widz żaden – my przecież nie poeci – nie stoi nad nami z naganą i nic nam nakazywać nie będzie”<sup>36</sup>. W przeciwieństwie do tych, „którzy się w sądach i tam dalej od młodości obracają”<sup>37</sup>, i którzy są niewolnikami własnej mowy, filozof jest wolny, by, na przykład, przerwać swoje rozumowanie i zrobić dygresję. W przeciwieństwie do mówców lub poetów, filozof, mogłoby się здаwać, nie występuje dla publiczności. Działania filozofa nie są adresowane do widzów (i ich oczekiwań). Nie tylko dlatego, iż „oni tam już od młodych lat nie wiedzą, którędy droga na rynek ani gdzie sąd stoi, ani gdzie gmach Wielkiej Rady, ani gdzie się jakiegokolwiek inne zbiorowe obrady w państwie odbywają”<sup>38</sup>. Filozof nie występuje dla sądu lub teatralnej publiczności w ścisłym sensie, a jedynie dla wybranego zgromadzenia myślicieli i uczniów, gdzie, w *Teajtecie*, młody i obiecujący uczeń może zaprezentować swoje umiejętności intelektualne przed Sokratesem. Jednakże w takim opisie filozof nie jest w stanie uniknąć zrobienia z siebie widowiska, które, w gruncie rzeczy, ma wszystkie cechy sztuki teatralnej. Jak wyraźnie ukazuje to anegdota o Talesie i jego służącej, filozof w owym przedstawieniu robi z siebie głupca. Lecz robi jeszcze więcej: „taki w prywatnym obcowaniu z poszczególnymi ludźmi i w publicznych występach (...), kiedy mu w sądzie albo gdzieś indziej wypadnie mówić o tym, co tuż pod nogami albo przed nosem, na śmiech się naraża – nie tylko u dziewcząt trackich, ale i u jakiego bądź tłumu, kiedy w różne studnie i wszelkiego rodzaju kłopoty wpada, bo doświadczenia nie ma”<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Platon, *Dialogi*, dz. cyt., s. 375 (172 c-d) [pierwszy z cytatów zmieniony – przyp. tłum.].

<sup>36</sup> Tamże, s. 376 (173 c) [polski przekład różni się dość znacznie od jego angielskiego odpowiednika, jaki przytacza Gasché, rozbieżności nie przeszkadzają jednak w zachowaniu spójności wywodu, dlatego pozostawiam w wersji Witwickiego – przyp. tłum.].

<sup>37</sup> Tamże, s. 275 (172 c-d).

<sup>38</sup> Tamże, s. 377 (173 d).

<sup>39</sup> Tamże, s. 377 (174 c).

Teoretyk, nie przypominając w rezultacie żadnego ze swych bliźnich, oferuje widok tego, kto jest całkiem odmienny, kto jest, w istocie, inny. Jego dziwność wywodzi się z faktu, iż poza występowaniem dla tych, którzy oczekują od niego, by poszukiwał prawdy, jest on także graczem na jeszcze innej scenie, tym razem, z innymi, nieludzkimi widzami. Jak wyjaśnia Sokrates, jedynie ciało filozofa „w mieście tkwi, jakby tu w goście bawił, a jego myśl wszystko to ma za drobiazgi i po prostu za nic; gardzi tym i lata sobie któreśdy bądź, jak Pindar powiada, i to, co pod ziemią ukryte, i to, co na ziemi, mierzy sobie i bada, gwiazdom na niebie prawa wyznacza, natury każdego bytu dochodzi, a nie wdaje się zgoła w to, co najbliższe”<sup>40</sup>. Utrzymując swe „oczy utkwione w tym, co całe” lub też myśląc „o ziemi jako całości”<sup>41</sup>, filozof, według Sokratesa, stara się „uciec tam jak najprędzej. Ucieczka – to upodobnienie się (*homoiosis*) do boga, według możliwości”<sup>42</sup>. Teoretyk nie tylko usiłuje kontemplować boskie. Jego działanie polega na naśladowaniu sposobu patrzenia, jaki bezpośrednio wiąże się z bogami i tym samym sposobu odgrywania ich roli dla nich, by patrzeć na scenę tego świata. Teoretyk lub też filozof, mając ich w zasięgu wzroku, i występując pod ich spojrzeniem, udoskonala prawość poprzez wiedzę – wiedzę opartą na widzeniu; nic nie jest „bardziej niczym bogowie”. Teatr teorii, jakkolwiek odgrywany na kilku scenach, zawieszony jest na owym wzroku boskich widzów. Jego sama teatralność, w sensie, jaki jeszcze musi ulec uściśleniu, skrywa się w spotkaniu lub też raczej niespotkaniu, jak się przekonamy, widzenia i bycia widzianym.

Postrzeżenie, niezależnie czy to teoretyka, bogów, czy widzowi wymaga medium widzialności, lecz samo owo medium nie czyni jeszcze postrzeżenia koniecznie teatralnym. Pewien rodzaj teatralności jednakże wchodzi już w grę tam, gdzie jasność światła pozwala rzeczom zjawiać się przed wzrokiem, innymi słowy, wystawiać się przed obserwatorem. A jednak, tak szybko jak tylko ów obserwator stanie się z kolei widziany, a nawet wystąpi krok do przodu w sferę światła, by zostać ujrzanym, patrzenie staje się teatralne. Teatralność postrzeżenia jest z pewnością funkcją postrzeżenia postrzeżenia [*seeing being seen*], gry pomiędzy spojrzeniami, która podpowiada brak granic. Patrzenie tutaj jest postrzegane abisalnie, bez końca w zasięgu wzroku. Ale wraz z podmiotem [*agent*] spojrzenia teoretycznego dostarczającym widoku nie tylko widzom takim, jak tracka służąca lub też nawet inni filozofowie czy uczniowie, lecz także bogom, których uczynił przedmiotem [*object*] swojej

<sup>40</sup> Tamże, s. 377 (173 e) [w tekście polskim w miejscu słowa „myśl” pojawia się „dusza” – przyp. tłum.].

<sup>41</sup> Tamże, s. 378 (174 e) [przekład za tekstem angielskim – przyp. tłum.].

<sup>42</sup> Tamże, s. 379 (176 b).

kontemplacji, wzrok teoretyczny zmierza do zatrzymania nieskończonej wymiany spojrzeń i, tym samym, do zneutralizowania teatralnej przestrzeni teorii. Boskie spojrzenie teoretyka winno, doprawdy, spowodować zatrzymanie nieskończoności punktów widzenia. Lecz nawet ten sens teorii nie dzieje się bez pewnego teatru.

W anegdocie o Talesie i pokojówce, teoria (czy też filozofia) odgrywa przede wszystkim własny brak znaczenia dla świata. Sprawia, iż sama wygląda głupio. Za kulisami tej pierwszej sztuki, teoria odgrywa się także dla uczniów teorii i by, w ostatecznym rozrachunku, stać się przedmiotem „zbawczego” spojrzenia bogów. Spojrzenie teoretyka poszukuje wzroku bogów, których boską *theoria* naśladuje. Potrzebuje boskich obserwatorów nie tylko po to, aby ktoś mógł być świadkiem tego, jak bogów naśladuje, ale, by ostatecznie mógł ujrzeć siebie w ich wzroku, tak by on sam mógł zostać świadkiem własnego naśladowania boskiego wzroku. Jak widać, *theoria* jest *homioiosis theo*. Filozof, ponieważ stara się przypominać bogów, którzy postrzegają go postrzegającego, naśladuje także postrzeganie jego samego przez nich. W rezultacie, widzenie teoretyczne pragnie ujrzeć siebie dzięki sobie. Tym samym stara się pod spojrzeniem bogów ujrzeć siebie w niezależności od boskiej publiczności, których ogarniające spojrzenie na nie samo, widzenie teoretyczne przekształca w swoje własne. To właśnie w tym momencie staje się oczywiste, dlaczego teoria musi się wystawiać i dlaczego nie może postępować inaczej, niż odgrywać się w taki sposób, aby można ją było ujrzeć. Również i znaczenie teatralności teorii staje się tutaj zrozumiałe. Teatralność teorii wywodzi się z niemożności spekulatywnej kontemplacji domknięcia postrzegania będącego postrzeganym przez nie same. Teatralność nazywa niemożność teorii w osiągnięciu wzajemności pomiędzy widzeniem i byciem widzianym, wzajemności, która zagwarantowałaby teorii szansę, aby ta ujrzała siebie samą. Teoretyk, który udaje, iż nie jest świadom spojrzenia służącej, stanowi dla niej jedynie głupi widok. Bycie postrzeganym przez pokojówkę służy jedynie jako konieczna dekoracja dla wzroku, w którym zamierza rozpoznać sam siebie. W teatrze teorii spojrzenie bogów nie może zostać pomyłone z tym przynależnym człowiekowi teorii. Platon przyznaje, iż rywalizuje on z ich wzrokiem jedynie póty, póki może. Asymetria pomiędzy ich spojrzeniem a wymierzonym w nich spojrzeniem teoretyka pozostaje nieredukowalna. Dla Platona teoretyczny wzrok nie może już być pewien, czy jest widziany, i dlatego też, [czy] sam jest boskim spojrzeniem. Teoria nie jest już dłużej bezpośrednim i niezmediatyzowanym widzeniem samej boskości. Jest, by użyć Platońskiej formuły, jedynie drugim najlepszym sposobem<sup>43</sup> ujrzenia tego, co

<sup>43</sup> W ten sposób (*the next best way*) angielszczyzna oddaje czasem greckie wyrażenie *δεύτερον πλουν* (*Fedon* 99 d) – zdaniem niektórych wyrażenie kluczowe dla pisarstwa Pla-

boskie. Teatr przeszedł od dostarczania przestrzeni niezmediatyzowanej wymiany pomiędzy ludzkim wzrokiem i tym należnym bogom, do wewnętrznych granic ludzkiego spojrzenia. Lecz owo ograniczenie nie jest tożsame z unieważnieniem rzeczoności spojrzenia. Cały czas jest drugim najlepszym sposobem, jedynym sposobem dostępnym ludziom.

Dokonana przez służącą oceną spojrzenia filozofa nie daje rady dostrzec tego, co on sam widzi. Lecz również i samo spojrzenie skierowane na nieśmiertelnych nie jest mu oddane czy też przywrócone, by mógł ujrzeć sam siebie. Owa asymetria w umiejscowieniu [*staging*] teatralnego spojrzenia oznacza teatralność teorii, która na równi otwiera, jak i natychmiast zamyka możliwość, by wzrok kiedykolwiek ujrzał sam siebie. Ową asymetrię zawdzięczamy niemożności by, niezależnie od wszelkich prób naśladowania boskiego spojrzenia, wzrok przynależny bogom mógł kiedykolwiek zostać przekształcony we wzrok skierowany na nich. Jako że jest to boskim przywilejem, aby (aktywnie) postrzegać postrzeganie w akcie postrzegania [*see seing in the act of seeing*], teatralny wymiar teorii wskazuje powszechność pasywnego momentu bycia postrzeganym (postrzegającym) w ludzkim teoretycznym spojrzeniu. Asymetria pomiędzy spojrzeniami, jaka konstytuuje teatralność teorii, dotyczy także zasadniczej różnicy w naturze obu momentów. Teatralność nazywa ową nieuniknioną konieczność, wraz z jaką teoria (o której Blumenberg twierdził, iż sama nie może być widziana) nie jest w stanie nie zmienić się w spektakl, w którym może być widziana, jednakże, bez sposobności, by kiedykolwiek przyswoić sobie spojrzenie publiczności na nią skierowane. Działania (*Verrichtungen*), w które musi się zaangażować i które czynią ją widzialną, są funkcją asymetrycznego zgromadzenia widzów, którzy świadczą o postrzeganiu, jakie dąży do stania się postrzeganym w postrzeganiu. Lecz powiedzieć, iż właśnie dlatego, istnieje faktyczna teatralność teorii, to także sugerować, iż teoria podwaja, multiplikuje i przekształca się bez widoków na koniec. Doprawdy, dzięki porażce teorii w doświadczeniu własnego postrzegania, mamy historię teorii, światowy teatr teorii, w której nawet możliwość „optyki prefabrykatów” [*optics of prefabrication*] i późniejszego „widzenia wymuszonego” [*coerced vision*], które rodzą się wraz z technologią manipulacji światła, nie jest wypadkiem, który przydarza się teorii z zewnątrz<sup>44</sup>. Jest raczej możliwością, w którą teoria jest brzemienista od samego początku. Dzięki teatral-

---

tona, pierwotnie oznaczające dla starożytnych płynięcie za pomocą wiosł, gdy nie ma wiatru w żaglach (por.: G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E.I. Zieliński, t. II, Wydawnictwo KUL, Lublin 2005, s. 79), a które w piśmiennictwie polskim zwykle się oddawać jako „drugie żeglowanie”. Witwicky w tym fragmencie poszedł własną ścieżką translatorską i zastosował zwrot „po raz drugi wybrać się na wyprawę” [przyp. tłum.].

<sup>44</sup> H. Blumenberg, *Light as Metaphor for Truth...*, dz. cyt., s. 54.

ności teorii jest to historia, która zawiera możliwość porażki lub końca teorii: jej całej teatralności, to jest, jej występów przed publicznością. Blumenberg ubolewa nad ową porażką pod koniec swojej książki o traktkiej pokojówce, jako że nie jest to nic innego niż porażka samej teorii. Jednak taka porażka może być tragiczna lub komiczna. Wraz z asymetrią spojrzeń teoria zostaje wystawiona również na nieprzemijające zagrożenie, iż stanie się pusta i jałowa. Zagrożenie, iż zostanie ona przemieniona w komedię, a nawet pokusa przemienienia się w komedię przez samą siebie są prawdziwymi [*real*] możliwościami teorii, które również nie są przypadkowe. One także wywodzą się z konstytutywnej relacji teorii z teatrem i są świadectwem faktu, iż nawet koniec teorii jest nadal odgrywany w teatrze. To jest teoretyczny koniec – teatralny koniec.

*przełożył Krzysztof Hoffmann*