

Paweł Mościcki

Zaangażowanie i autonomia teatru

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Paweł Mościcki

Zaangażowanie i autonomia teatru

„Teatr zaangażowany” jest terminem wywołującym w ostatnich latach w Polsce wiele gorących dyskusji i zażartych sporów. Kwestia politycznego i społecznego powołania teatru podzieliła wyraźnie nie tylko samych twórców, ale ukazała również wyraźne linie podziałów wśród krytyków, teatrologów a przede wszystkim publiczności.

[...]

Zasadnicze problemy można sformułować następująco: czy sztuka może jednocześnie być zaangażowana politycznie i pozostawać sztuką wysokiej próby (cokolwiek znaczą obie te formuły)? Czy może zachować swoją „wartość artystyczną”, wchodząc w przestrzeń dyskursów politycznych? Czy polityczna skuteczność i estetyczna subtelność mogą się ze sobą łączyć, czy też tworzenie sztuki o wymiarze społeczno-politycznym z góry wyklucza możliwość tworzenia „prawdziwej sztuki”?

W polskim sporze między zaangażowaniem i autonomią dominuje taki rodzaj odpowiedzi na ten problem, który nazwałbym zasadą „wszystko albo nic”. Albo sztuka polityczna jest czarną owcą artystycznego świata, ubogim krewnym prawdziwej sztuki, albo, przeciwnie, jest jej zwieńczeniem i w ten sposób każda inna jej forma staje się iluzoryczna, naiwna i nieprawdziwa. Owa zasada dotyczy też samej definicji sztuki: albo jest ona dyskursem absolutnej wyjątkowości i szansą na wyjście poza „ideologiczne schematy”, albo stanowi w pełni historyczną, uwarunkowaną społecznie praktykę klasowej dystynkcji. Konsekwentnie podążając za tą zasadą, zawsze stajemy wobec nieubłaganej alternatywy: albo estetyka, albo polityka. Podtrzymywanie takiej logiki wydaje się bardzo ograniczające. Ani podejmowanie tematów politycznych, ani ich unikanie nie powinno bowiem wiązać się automatycznie z wykluczeniem ze świata prawdziwej sztuki. Z kolei przebywanie w dziedzinie sztuki nie powinno automatycznie obarczać nas lękiem przed czającymi się gdzieś za murem estetycznego wyrafinowania „ideologiami”. Innymi słowy obszar sztuki i obszar polityki są – używając geometrycznej metafory – częściowo zbieżne. Mają części wspólne, ale posiadają też elementy, które są sobie obce.

Jeśli więc dalej będziemy mówić o sztuce prawie wyłącznie w perspektywie zaangażowania i społecznego wymiaru, nijak nie oznacza to, że perspektywa ta wyczerpuje wszystkie istotne problemy ze sztuką związane. Polityka nie jest jedynym problemem sztuki, choć jest jednym z jej pełnoprawnych i interesujących wymiarów. Powinni to wreszcie zrozumieć zarówno ci, którzy uważają, że każda forma polityczności sztuki jest zdradą jej ideałów, jak i ci, którzy z oczywistego faktu społecznych

źródeł sztuki chcą od razu wyciągnąć wniosek, że tylko sztuka zaangażowana jest zgodna z prawdziwym jej powołaniem. Czy prawda leży zatem, jak zwykle, pośrodku? Z pewnością nie, ponieważ takiego środka wyznaczyć się po prostu nie da. Owa wspólna część obszaru estetyki i polityki nie jest żadnym złotym środkiem, lecz przestrzenią o pewnych specyficznych właściwościach.

Trudne słowo: polityka

Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden niebagatelny kłopot pojęciowy związany z dyskusjami wokół sztuki politycznej. W sporach między jej zwolennikami i przeciwnikami każda ze stron posługuje się bowiem całkowicie różnym rozumieniem polityki. Sposób pojmowania samej polityki, przesądza także o tym, jak definiuje się i wartościuje takie terminy jak „sztuka zaangażowana” albo „sztuka polityczna”. W toczących się obecnie dyskusjach można wyróżnić trzy różne znaczenia polityki, a co za tym idzie trzy wynikające z nich modele relacji między sztuką a polityką.

Zdecydowani przeciwnicy sztuki zaangażowanej rozumieją politykę najczęściej bardzo wąsko i odnoszą ją głównie do coraz nudniejszego i bardziej banalnego żywota rozmaitych ugrupowań politycznych oraz ich zawodowych przedstawicieli, do parlamentarno-medialnego spektaklu partyjnych oraz marketingowych batalii, które prawie w całości zdominowały potoczny obraz tego, czym jest polityka. Z tego punktu widzenia polityka to dziwna symbioza dwóch zupełnie niewspółmiernych płaszczyzn. Z jednej strony istnieje polityczny „czysty pozór”, utkany z rozmaitych, dopracowanych w każdym calu przekazów i komunikatów przedstawiających fikcyjne postulaty, argumenty i cele. Z drugiej, pod tą powierzchnią pozorów kryje się czysta gra sił. Na wierzchu festiwal pustych gestów i zręczne działania marketingowe, a w głębi cyniczna i wykalkulowana gra o władzę i wpływy. Takie zawężone rozumienie polityki rzeczywiście musi prowadzić do wniosku, że robienie spektakli na tematy, którymi nieustannie zajmuje się telewizja i wysokonakładowa prasa, nie ma specjalnego sensu. Będzie tylko reprodukowaniem i tak rozdętego ponad wszelką miarę spektaklu. Najlepiej więc – ciągną rzecznicy apolityczności – stronić od polityki, ponieważ jest to sfera, która ośmiesza albo kompromituje każdego, kto stara się w nią wniknąć. Nie ma w niej bowiem niczego, co nie poddaje się grze kalkulacji, strategii i walki. Przeciwnicy zaangażowania twierdzą, że polityka jest sferą głęboko wyalienowaną z codziennego życia, a nasze prawdziwe problemy, o których warto rozmawiać, i o które warto się spierać, nigdzie się z tą sferą nie stykają. W związku z tym sztuka powinna od polityki stronić, dbając o to, aby jej przekaz był oderwany od bieżących i doraźnych problemów. Powinna zajmować się wielkimi tematami egzystencji oraz dbać o wyrafinowanie formy wypowiedzi.

Tak wąskie rozumienie sztuki politycznej prowadzi jednak do poważnych problemów, które – jak sądzę – w zasadniczy sposób osłabiają stanowisko posługujących się tą argumentacją obrońców apolityczności. Po pierwsze, sfera egzystencji jako coś, co radykalnie i nieodwołalnie przeciwstawia się wszelkiej polityczności wydaje się ostatecznie sferą cokolwiek abstrakcyjną. Nie jest określona przez żadne dyskursy i praktyki społeczne, toczy się wyłącznie w sferze doświadczeń intymnych i jednostkowych. Nawet one, jak wiemy od dawna, nie są przecież zupełnie oderwane od politycznych kategorii. Egzystencja chroniona za wszelką cenę przed polityką nie toczy się w określonym miejscu i czasie, nie styka

się z dyskursami funkcjonującymi wokół nas, nie wchodzi w interakcję z warunkami i praktykami społecznymi. Częstym problemem stawianym przy okazji obrony prymatu egzystencjalnego wymiaru sztuki jest próba akcentowania nienaruszalności indywidualnego wymiaru życia. Tę osobliwą obronę jednostkowości można jednak zderzyć z argumentami Hegla przeciwko empiryzmowi¹ i zapytać: co to za jednostkowość, która nie skonfrontowała się jeszcze z powszednim życiem – materialnym, społecznym, politycznym – i nie uzyskała tam dodatkowych określeń? Taka jednostkowość – dana z góry i chroniona w rozrzedzonych sferach intymności – jest jednostkowością czysto teoretyczną i abstrakcyjną. Widzimy zatem, że obrońcy egzystencjalnego wymiaru sztuki ryzykują duże ograniczenie tak drogiej im sfery doświadczenia. Broniona przez nich jednostkowość egzystencji sprowadza się czasem do jednostkowości jakiegoś ogólnego filozoficznego schematu, do powtarzalnych, ogólnych prawd na temat życia. Czy jednostkowość prawdziwa nie wyłania się jednak właśnie tam, gdzie musi krzyżować się z różnymi doświadczeniami i językami, praktykami i dyskursami?

[...]

Politykę można jednak rozumieć zupełnie inaczej i tak najczęściej chcą pojmować ją zwolennicy sztuki zaangażowanej. Według nich politykę można zdefiniować jako sferę napięcia między całościowymi światopoglądami oraz wizjami życia społecznego. Stanowi ona obszar dyskusji nad tym, jakiej wspólnoty chcemy, jakiego życia publicznego sobie życzymy, co uważamy za dopuszczalne i pod jakimi warunkami, a co odrzucamy lub staramy się wykorzenić. O ile wąskie rozumienie polityki najczęściej odwołuje się do pojęcia medialnego spektaklu, pozorowanej gry interesów, o tyle takie rozumienie polityki wiąże się silnie z kategorią reprezentacji. W sporze politycznym chodzi właśnie o reprezentację realnych interesów określonych grup społecznych, przedstawienie ich racji i postulatów, dyskutowanie o problemach społecznych i argumentowanie za ich konkretnym rozwiązaniem. Niewątpliwie coraz częstsze wzywanie do poważnej debaty, merytorycznej dyskusji w sferze medialnego spektaklu jest wyrazem nostalgii za tak rozumianą polityką. W jej ramach także tradycyjne podziały na lewicę, prawicę, centrum, liberalizm, komunitaryzm, socjalizm itd. nie tracą swojej mocy, gdyż nie są ograniczane przez reguły wiecznego plebiscytu popularności, ale odzwierciedlają istniejące w społeczeństwie wizje życia publicznego, sposoby rozumienia wspólnoty, wolności jednostki, zadań państwa, itd. Innymi słowy, polityka rozumiana w ten sposób jest miejscem bardzo ważnym i otwartym dla wszystkich, którzy są zainteresowani losami społeczeństwa, w którym żyją.

Nie ma powodu, aby sztuka odżegnywała się od tak rozumianej polityki. Zanim jednak zastanowimy się, jak może wyglądać jej obecność w tej sferze, należy dokonać kolejnego ważnego rozróżnienia. Polityczne zaangażowanie sztuki można bowiem rozumieć dwojako: jako formułowanie komunikatu o politycznej treści oraz jako zajmowanie przez artystów – którzy są z definicji osobami publicznymi – stanowiska w sprawach politycznych. Artysta biorący udział w debatach politycznych

1 Por. choćby początek rozdziału pierwszego części zatytułowanej *Świadomość* zatytułowanego *Pewność zmysłowa, czyli „to oto” i mniemanie*, w: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Światosław Florian Nowicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 2002, s. 73-83.

i wypowiadający w nich pewne poglądy nie musi jednocześnie tworzyć sztuki o tematyce społecznej. I odwrotnie, podejmując taką tematykę w swoich pracach, artysta może zarazem stronić od publicznych wystąpień. Jeśli w Polsce mamy do czynienia z dominacją wąskiego, ograniczonego pojmowania polityki to przede wszystkim dlatego, że artyści (a także w znakomitej mierze intelektualiści i dziennikarze) akceptując takie jej rozumienie, zrezygnowali z możliwości wpływu na życie społeczne, jakie stwarza im ich zajęcie oraz kompetencje. Jednym słowem polityka mogła stać się „sztuką dla sztuki” dlatego, że wycofali się z niej ci, którzy mieli szansę upowszechnić inne jej pojmowanie oraz uczynić ją zdrowszą i bardziej pożyteczną. Wyobcowanie polityki z życia codziennego, oderwanie od tak zwanych realnych problemów jest także skutkiem gremialnego wycofania się inteligencji z udziału w życiu społecznym.

Warto wreszcie wspomnieć o trzecim wspomnianym sposobie rozumienia polityki. Najczęściej wiąże się on z zastąpieniem pojęcia polityki jako pewnego rodzaju praktyki społecznej ogólniejszym pojęciem polityczności. Polityczność jest sferą symboliczną, w której dokonują się pewne podstawowe rozstrzygnięcia, mające następnie przemożny wpływ na życie codzienne oraz politykę w obu powyżej zarysowanych znaczeniach. Nie chodzi tutaj ani o medialny spektakl, ani o realny spór, ale o ogólne warunki mówienia o sprawach politycznych, rozstrzygania także o tym, co jest, a co nie jest polityczne. Sfera polityczności jest sferą milczących i często nieuświadomionych założeń i rozstrzygnięć dotyczących podstawowych kategorii, jakimi posługują się zarówno poważni dyskutanci, jak i populistyczni blagierzy. Nie chodzi tutaj o zajmowanie pozycji w ramach pewnego sporu, ale o rozstrzygnięcie tego, jakie pozycje w ogóle istnieją, o co toczy się spór, jak jest definiowany oraz jakimi językami dysponujemy w jego opisywaniu.

Spróbujmy teraz nazwać te trzy sposoby rozumienia tego, co polityczne. Nazwijmy medialne politykierstwo „parapolityką”, gdyż stara się ona uwieść nas pozorem społecznego działania a jednocześnie stale zniechęcać do własnego udziału w życiu publicznym. Jej stawką nie są polityczne idee, ale drobne rozgrywki w celu zdobycia lub utrzymania władzy. Drugi sposób rozumienia społecznego działania nazwijmy po prostu polityką, gdyż w niej przechowany został jej tradycyjny i pełen odpowiedzialnej troski sens. Wreszcie ogólne rozważania nad konceptualną ramą i warunkami funkcjonowania polityki, badanie symbolicznej sfery polityczności nazwijmy metapolityką. Każda z tych kategorii – parapolityka, polityka i metapolityka – kryje w sobie inne wartości, zmierza do innych celów i wykorzystuje inne środki. Każda ma własną dynamikę. Każda inaczej wyobraża sobie relację między polityką a obszarem sztuki. Która z nich najlepiej odpowiada współczesnym wyzwaniom? Spróbujmy przyjrzeć się z bliska temu, jak „estetyka polityki” wygląda w ramach każdej z tych formacji.

Wyzwanie postpolityczności

Wąskie rozumienie polityki jako parapolityki prowadzi do powstania czegoś, co nazwałbym „sztuką postpolityczną”. Sztuka postpolityczna stanowi nie tyle pozytywną odpowiedź na medialny spektakl politykowania, ile alergiczną i obronną reakcję na politykę w ogóle. Nie prowadzi więc do tworzenia *political fictions*, spektakli zachwyconych śledzeniem taktycznych posunięć i gabinetowych roszad. Najczęściej przybiera formę moralnego napomnienia, etycznego memento wymierzonego przeciw

wszelkim formom polityki. Sztuka postpolityczna rozdarta jest między chęcią zabrania głosu w sprawach publicznych a obrzydzeniem wobec reguł polityki oraz lękiem przed zarażeniem się szalejącymi w polityce wirusami. Dominują w niej więc trzy zasadnicze procedury.

Pierwsza – najbardziej banalna i najmniej ciekawa – polega na ośmieszeniu polityki, na rytualnym udowadnianiu głupoty tych, którzy się w nią angażują, oraz śmieszności i naiwności śledzącej koleje ich losu publiczności. W gruncie rzeczy strategia ta oparta jest na logice błędnego koła, ponieważ stara się udowodnić to, co jest jej najbardziej podstawowym i koniecznym założeniem. Obrzydzenie wobec gry o władzę i niechęć do parapolitycznego spektaklu każe nieustannie pokazywać i poświadczать, że polityka to nic innego, jak puste politykierstwo. Nikt o zdrowych zmysłach i resztkach moralnych zasad do tej stajni Augiasza nie zagląda.

Drugą procedurą sztuki postpolitycznej jest zamiana problemów społecznych na problemy ogólnoludzkie – moralne, bądź egzystencjalne – oraz pozbawienie ich w ten sposób politycznej wyrazistości. [...] Trzecia procedura również związana jest z przeniesieniem kwestii politycznych w sferę moralną. Dokonuje się to jednak za pomocą figury polityki jako wielkiego moralnego Zła. W perspektywie postpolitycznej oczywiste jest, że żyjemy w czasach „zmierzchu ideologii”, „końca wielkich narracji”, „śmierci utopii” itd. Polityka może funkcjonować w tej sferze wyłącznie jako widmo totalitarnego terroru, niebezpiecznych utopii i zawłaszczających języków władzy. Dlatego sztuka postpolityczna nieustannie karmi nas obrazami cierpień wywołanych przez politykę, zapewniając przy tym, że szczęście zapewni nam tylko trzymanie się z daleka od wszelkich ideologii i prosta otwartość na drugiego człowieka. U podstaw takiego myślenia leży oczywiście założenie, że w czasach postpolitycznych z życia społecznego wyparowały wszelkie konflikty, a teoria „trzymania się z dala od ideologii” sama nigdy nie może stać się ideologią. Niewątpliwie zgubnym efektem tej procedury jest to, że uniemożliwia ona wszelkie dyskusje na temat sztuki zaangażowanej, ponieważ każda próba podjęcia tego tematu uruchamia mechanizm straszenia totalitaryzmem i przypominania kompromitacji totalitarnej propagandy. Jeśli połączymy tę strategię z krytyką polityki jako parapolityki, otrzymamy nader przykry obraz: narzekamy na politykę a jednocześnie torpedujemy wszelkie próby zmiany jej obecnego kształtu. W ten sposób zachowujemy pełne moralne prawo do krytyki i nie musimy podejmować żadnego wysiłku zmiany zastanych warunków. Tutaj znajduje swoje pełne odbicie gnuśność i narcyzm intelektualnych elit w Polsce, które chcą tanio zbijać symboliczny kapitał, nie ingerując za bardzo w symboliczny porządek.

W stronę sztuki angażującej

Skupmy się na dwóch pozostałych koncepcjach polityki oraz na tym, jakie proponują nam one wizje zaangażowania oraz jak regulują kwestię autonomii sztuki. Wydaje się bowiem, że jeśli dyskusja na temat sztuki zaangażowanej ma w sobie dziś jakiś potencjał, to można go uwolnić tylko, analizując wzajemne związki tych dwóch koncepcji oraz występujące w nich pojęcia. Mówiąc najbardziej ogólnie, dwie szerokie koncepcje polityki – jako światopoglądowego sporu oraz jako sfery ogólnych warunków życia społecznego – prowadzą do powstania dwóch koncepcji sztuki – „sztuki zaangażowanej” oraz „sztuki angażującej”. Spróbujmy pokazać różnice między nimi oraz ich wzajemne związki.

Nie ulega wątpliwości, że spór wokół relacji sztuki i polityki ma długą tradycję i sięga zapewne samych początków nowoczesności. W pewnym sensie sztukę polityczną uprawiali tacy pisarze, jak Pascal, Wolter, Kleist czy Mickiewicz. Jednakże sztuka zaangażowana w węższym sensie jest pojęciem stworzonym przez Jeana-Paula Sartre'a mniej więcej w połowie XX wieku. Jego także chciałbym uczynić patronem tego, co sam nazywam sztuką zaangażowaną w odróżnieniu od sztuki angażującej.

Sztuka zaangażowana chce zrywać przede wszystkim z ideałem „sztuki dla sztuki”. Postuluje porzucenie samotnej wieży, w której artysta dokonuje rozrachunków z samym sobą albo poszukuje nowych form artystycznego wyrazu. Sztuka nie może być celem samym w sobie, lecz powinna do pewnego stopnia stać się narzędziem, środkiem do osiągnięcia celu stojącego poza jej sferą. Takie przekonanie leży u podstaw rozróżnienia, jakie czyni Sartre między poezją i prozą. W poezji słowa nie są znakami, lecz rzeczami, nie tworzą znaczeń, nie konstruują wypowiedzi, lecz skupiają uwagę na sobie, na swojej nieprzejrzystości i wieloznaczności. Z kolei w prozie słowa oznaczają pewne zewnętrzne rzeczy, zdania odwołują się do czegoś poza sobą, posiadają treść i przesłanie. Dlatego właśnie to proza zdaniem Sartre'a jest powołana do pełniejszego i bardziej wydajnego uczestnictwa w życiu społecznym. Pozwala bowiem na coś, co dla francuskiego filozofa pozostaje najwyższym powołaniem sztuki: budowanie ludzkiej wolności.

Sartre pokazywał również pozorność przeciwstawienia egzystencji konkretnym warunkom społecznym, historycznym i politycznym. Dla niego każda wypowiedź, także artystyczna, powstaje w określonej sytuacji, która jest uwarunkowana zarówno historycznie, jak i politycznie. W związku z tym każdy, kto chce mówić o egzystencjalnej sytuacji człowieka, musi uwzględnić te uwarunkowania, co niekoniecznie od razu skazuje go jednak na uprawianie w sztuce polityki innymi środkami.

Sztuka zaangażowana jest związana z projektem pełnego i bezpośredniego uczestnictwa w przestrzeni społecznej. Dotyczy ono – jak w przypadku samego Sartre'a – zarówno dzieł artysty, jak i jego osoby. Twórca i dzieło są ze sobą nierozdzielni i w równym stopniu muszą wziąć odpowiedzialność za sferę publiczną. Sztuka zaangażowana to po francusku *l'art engagé*, co przywołuje na myśl frazeologizm *se mettre en gage* – stać się zakładnikiem, poddać się zewnętrznym wymogom i warunkom. W teorii Sartre'a, podobnie jak w przypadku innych projektów sztuki zaangażowanej, należy porzucić autonomię na rzecz uczestnictwa, niezależność na rzecz odpowiedzialności.

Sztuka zaangażowana jest więc zobowiązana do wchodzenia w dyskusje polityczne – bez taryfy ulgowej i bez wentyla bezpieczeństwa. Powinna zrywać z sytuacją, w której, jak pisze Sartre: „naczelnym obowiązkiem pisarza jest wywoływanie skandalu a jego niezbywalnym prawem – unikanie jego konsekwencji”. Celem tak rozumianej strategii jest odzyskanie wpływu sztuki na decyzje, światopoglądy i postawy moralne ludzi, jej uczestnictwo we wspólnym wypracowywaniu projektu społeczeństwa. Aby móc wywierać realne skutki w realnym świecie, sztuka powinna zatem pozbyć się swojej autonomii i rozplynać w nieprzewidywalnym nurcie życia społecznego. Tylko pokazując konkretnych ludzi w konkretnych sytuacjach, działalność artystyczna może odsłaniać sposób, w jaki kształtuje się wolność jednostek lub zbiorowości. Wizja sztuki zaangażowanej przekracza więc granicę oddzielającą praktyki artystyczne od innych praktyk społecznych, dokonując pełnej i odpowiedzialnej

integracji sztuki z przestrzenią publiczną. Oznacza to zabieranie głosu przez artystę w ważnych sprawach politycznych i społecznych, ale także tworzenie takich komunikatów, które będą odpowiedzią na aktualne sytuacje, problemy i napięcia.

Od tak rozumianego projektu sztuki zaangażowanej należy odróżnić to, co nazywam „sztuką angażującą”. Na czym polega różnica? Sztuka angażująca opiera się na podstawowym założeniu powojennej awangardy, zgodnie z którym istnieje strukturalna homologia między polem sztuki i polem polityki². Oznacza to, że dokonując rewolucji artystycznej, zawsze wywołuje się także efekty polityczne, chociaż ich dynamika jest różna od skutków projektowanych przez sztukę zaangażowaną. Rewolucjonizowanie języka artystycznego jest przemianą, dekonstrukcją lub rekonfiguracją ogólnej przestrzeni postrzegania, mówienia i myślenia a zatem może dokonywać także zmiany w ogólnych warunkach życia społecznego. Jeśli posługujemy się ogólnym pojęciem polityczności jako sfery warunków wyłaniania się poszczególnych figur, podmiotów i poglądów politycznych, wówczas każda rewolucja w sferze postrzegania, przeformułowanie kolejn naszego myślenia, patrzenia, słuchania czy mówienia, ma głęboki wymiar polityczny.

O ile sztuka zaangażowana jest wypowiedzią na temat sporów już zarysowanych w dziedzinie polityki, o tyle sztuka angażująca stara się wymyślać nowe linie podziałów, umożliwiać zajmowanie pozycji, które dotychczas wydawały się niemożliwe. Nie odpowiada ona na postulaty lub problemy polityczne, lecz wymyśla nowe pytania i formułuje postulaty, których dotychczas nie znaleźliśmy.

Sztuka angażująca w przeciwieństwie do sztuki zaangażowanej nie traktuje przestrzeni komunikacji jako sfery przejrzystej i bez oporu poddającej się opisowi. Wręcz przeciwnie, ponieważ uwikłanie w istniejące języki władzy jest dla niej zagrożeniem, musi cały czas czujnie rozpoznawać i wyprzedzać próby jednoznacznego zawłaszczenia. Proste zaangażowanie w debatę publiczną obarczone jest ryzykiem uznania, że status i definicja sztuki są czymś oczywistym, czymś, co nie wymaga ponownego przemyślenia i rewolucjonizowania. Politycznym zadaniem sztuki jest tymczasem również nieustanne kwestionowanie granic samej sztuki, jej języków, kategorii i narzędzi. Jeśli tak jest, sztuka musi być wciąż w pewnym szczególnym sensie „sztuką dla sztuki”, musi wciąż po trosze zajmować się sobą, a nie zapominać o sobie w ferworze politycznych interwencji.

Patronem sztuki angażującej można z pewnością uczynić Rolanda Barthesa, który we wczesnej, „politycznej” fazie swojej działalności używał często kategorii „moralności formy”³. Według niego wybór konwencji, języka, stylu sam w sobie jest wyborem politycznym, nawet jeśli jest częścią pracy z pozoru wyłącznie formalnej. Sztuka może być polityczna tylko we własnym obszarze, pozostając do pewnego stopnia autonomiczna. Jedynie wówczas będzie zachowywała zdolność inwencji, tworzenia nowych politycznych języków i zakreslania nowych linii podziałów.

Projekt sztuki angażującej zakłada, że w przestrzeni polityczności to sztuka powinna być stroną aktywną. Chodzi więc nie tyle o sztukę polityczną, ile o – jak mówi Jacques Rancière – politykę sztuki, politykę,

2 Na ten temat, zwłaszcza ze względu na analizy historyczne, por. Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Seuil, Paris 2000.

3 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1972, s. 19.

którą sztuka uprawia po swojemu i na własny rachunek⁴. Taka polityka musi być dziełem artystycznego wysiłku, a nie wynikiem nacisku sił zewnętrznych, które chcą znaczeniem w sztuce zawiadywać. Nie oznacza to braku zależności sztuki od wpływów polityki, lecz raczej odwrócenie wektora wpływów.

Postulaty sztuki angażującej wymagają więc, aby istniał w niej moment w pewnym sensie „apolityczny” albo lepiej: „pozapolityczny”. Nie chodzi bowiem o taką apolityczność, jakiej domagają się przeciwnicy jakiegokolwiek zbliżenia między sztuką i polityką. Jest to raczej etap konieczny do tego, aby polityka sztuki była skuteczna a więc była rzeczywiście polityką. Dla wyjaśnienia konieczności owego momentu apolitycznego w sztuce angażującej przydatne może być rozróżnienie między negacją, destrukcją i subtrakcją, jakiego dokonał Alain Badiou⁵.

Negacja ma jego zdaniem dwie strony, składa się z dwóch odrębnych gestów. Aby możliwe było pojawienie się czegoś nowego – zarówno w dziedzinie sztuki, jak i polityki – należy zanegować istniejący stan rzeczy. Jeśli coś negujemy, jesteśmy jednak z tym czymś w pewnym sensie dialektycznie związani, akceptujemy fakt, że budując swoją własną pozycję, budujemy ją w opozycji do tego czegoś. Na tym właśnie polega zajmowanie stanowiska w jakiejś sprawie – wybieramy jeden światopogląd przeciw drugiemu, akceptujemy postulaty jednego, aby przeciwstawić się postulatowi drugiego. Nie przekształcamy samej sytuacji a tylko dokonujemy wyboru w jej ramach. Powstaje więc pytanie, czy jest to rzeczywiście wolny wybór. Czy można powiedzieć, że mamy wolny wybór, jeśli nie wybieramy także tego, jaki mamy wybór? Nie decydujemy o tym, „co jest do wyboru”? Właściwa negacja, stanowiąca pierwszy krok przybliżający nas do pojawienia się czegoś nowego, powinna zatem polegać na zanegowaniu danego wyboru w całości. Na tym polega coś, co Badiou nazywa destrukcją, czyli – jak czasem mówi – negatywna strona negacji.

W geście destrukcji chodzi o to, aby wykroczyć poza zastane pozycje, zakwestionować nie tyle jedną z dostępnych pozycji, ale sam ich układ. Nie wybieramy pomiędzy A i B, lecz staramy się pokazać, że nasze możliwości w danej sytuacji nie ograniczają się do wyboru między A i B. Aby pokazać, że jest możliwy jakiś inny układ współrzędnych, w którym dostępne będą inne punkty widzenia, musimy jednak wykroczyć poza daną sytuację i dominujące w niej języki. Właśnie moment destrukcji nazywam za Badiou momentem pozapolitycznym w strategii sztuki angażującej. Wykraczając poza daną sytuację, z koniecznością porzucam istniejące w niej pozycje polityczne, odrywam się od przypisanych im języków w poszukiwaniu czegoś całkiem nowego. Wówczas przez moment znajduję się w stanie zawieszenia, odkrywam swego rodzaju ziemię niczyją, w której nowe polityczne linie podziału jeszcze nie zostały wytyczone a stare przestały obowiązywać.

W tym miejscu pojawia się konieczność drugiego, afirmatywnego kroku negacji, który Badiou nazywa subtrakcją. Bez tego następnego etapu wciąż będziemy bowiem dialektycznie związani z sytuacją, którą staramy się przekroczyć. Nie będziemy wszakże akceptować jej wytycznych, ale

4 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

5 Alain Badiou, *Destruction, negation, subtraction – on Pasolini*, na stronie www.lacan.com, dalsza paginacja według wydruku. Por. także tenże, *Conférence sur la soustraction*, w: *Conditions*, Seuil, Paris 1992, s. 179-196.

odrzucając je, wciąż kształtujemy swoją tożsamość w opozycji do zastanych języków. Tymczasem chodzi o to, aby przemówić językiem całkiem nowym. Nowość polega na tym, że nie można zredukować jej do danych sytuacji, w której zachodzi. Musi opierać się na negacji tego, co już istniejące, ale musi ów poziom negacji przekraczać, by znaleźć punkt widzenia zupełnie nieuchwytny dla wcześniejszych pozycji, wymykający się zastanym językom. Jak pisze Badiou: „sama istota nowości zakłada więc negację, ale musi utwierdzać swą tożsamość poza negatywnością negacji”⁶. Posłużmy się przykładem z dziedziny teatru. Aby Jerzy Grotowski mógł dokonać przełomowych odkryć w praktyce teatralnej, musiał zanegować zastany przez siebie model konstruowania spektakli, pracy z aktorem, budowania dramaturgii. Sama negacja nie wystarczyłaby jednak do tego, aby stworzyć coś naprawdę nowego. Trzeba było wynaleźć nowy język teatralny, nową intensywność sceniczną, która wcześniej – dosłownie – była „nie do pomyślenia”. „Teatr ubogi” byłby niczym, gdyby musiał czerpać swój prestiż z negowania czegokolwiek. Podobnie jest z przykładem, którym posługuje się sam Badiou. Schönberg, tworząc na początku XX wieku język muzyki dodekafonicznej, musiał dokonać wielkiej destrukcji muzyki tonalnej. Nie wystarczyłoby to jednak do osiągnięcia celu, gdyby nie kolejny krok substrakcji, czyli konstruowania języka muzycznego całkowicie od nowa. Zasluga Grotowskiego czy Schönberga dla historii sztuki nowoczesnej nie polega na tym, że udało im się zanegować zastane tradycje, lecz na tym, że stworzyli oni języki, w pewnym sensie wobec tych tradycji „obojętne”, tak dalece wykraczały bowiem poza ich prawa. Ową obojętność osiągnąć można tylko dzięki afirmatywnej stronie negacji, którą Badiou nazywa właśnie substrakcją. „Negacja w swym konkretnym działaniu – zarówno politycznym, jak i artystycznym – jest zawsze zawieszona między destrukcją a substrakcją. Idea mówiąca, że właściwą istotą negacji jest destrukcja, legła u podstaw ubiegłego wieku. Fundamentalną ideą trwającego wieku musi być to, że właściwą istotą negacji jest substrakcja”⁷ – kończy swe rozważania francuski filozof.

Polityczność teatru zależy więc od pomyślności dwóch kroków. Najpierw potrzebny jest gest destrukcji, aby zanegować istniejące języki i praktyki artystyczne. Zawieszeniu ulegają w nim także dostępne dotychczas kategorie i pozycje polityczne oraz to, jak określa się samą polityczność sztuki. Następujący potem krok substrakcji polega na zbudowaniu nowego języka, nowej idei sztuki, ale jest także próbą znalezienia nowego typu relacji między sztuką a przestrzenią społeczną. W tym sensie afirmatywna część negacji – substrakcja – jest powrotem do polityki. A mówiąc dokładniej, nie tyle powrotem, ile wynalezieniem polityki od nowa, na nowych zasadach. Czy można wyobrazić sobie bardziej doniosłą społecznie rolę sztuki, niż właśnie tego rodzaju rekonfiguracja?

Wróćmy teraz do naszych rozważań na temat pojęć zaangażowania i autonomii i zobaczmy, jak można rozumieć je w nowym świetle. Zarówno sztuka zaangażowana, jak i sztuka angażująca w zarysowanych powyżej postaciach mają swoje słabe punkty, jeśli potraktujemy je całkowicie konsekwentnie. Mówiąc najbardziej zwięźle, sztuka zaangażowana może w ogóle obyć się bez negacji, natomiast sztuka angażująca może się całkowicie pograżyć wyłącznie w jej negatywnej stronie, czyli

6 Alain Badiou, *Destruction...*, dz. cyt., s. 1.

7 Tamże, s. 2.

w destrukcji. Spróbujmy rozwinąć tę myśl, gdyż od rozwikłania tego węzła zależy odnalezienie właściwej relacji między tymi dwiema formacjami. A z tej relacji – jak sądzę – może narodzić się to, co za Rancière nazwalismy polityką sztuki.

Postulat uczestnictwa stanowiący rdzeń koncepcji sztuki zaangażowanej kryje w sobie ryzyko, że rezygnacja z autonomii prowadzić będzie do ostatecznego zatarcia różnic między sztuką i polityką. Wówczas sztuka może być całkowicie nieodróżnialna od polityki, odpowiadać dokładnie istniejącym w niej już podziałom, tracąc w ten sposób możliwość inwencji. Uznanie, że sztuka powinna być środkiem budowania wolności, może skończyć się wówczas uczynieniem z niej narzędzia w walce o władzę. W takim przypadku nie ma ona już siły kontrolować swoich komunikatów i strzec własnych ideałów. Sztuka angażująca także posiada jednak swoje negatywne konsekwencje. Najważniejszą z nich jest zagrożenie, że w pogoni za inwencją utraci ona skuteczność tej inwencji. Chcąc nieustannie wymyślać nowe języki i nowe formy, pogrąży się w mechanicznej, powtarzalnej i przewidywalnej destrukcji wszystkiego dla samego prestiżu destrukcji. To przypadek wielu dziedzin współczesnej sztuki, które moment krytyczny utożsamiły wyłącznie z negatywną stroną negacji. Ostatecznie więc wciąż powtarzając te same strategie, nie tylko przestają wymyślać cokolwiek nowego (bo brak im siły subtrakcji), ale w gruncie rzeczy słabnie również ich siła destrukcyjna.

Dwie wspomniane wizje sztuki politycznej – jedna rezygnująca z autonomii na rzecz uczestnictwa, druga zachowująca autonomię w imię własnej odkrywczości – są więc nie tylko niemożliwe do pogodzenia ze sobą, ale także paradoksalnie ze sobą nierozdzielne. Każda z nich, aby skutecznie realizować swoje własne postulaty i cele, musi w pewnym sensie odwołać się do zasad i logiki występującej w drugiej. Prawdziwa sztuka zaangażowana musi być także angażująca inaczej stanie się nieodróżnialna od języków polityki i wobec nich wtórna. Straci również tym samym możliwość skutecznej walki o swoje ideały. Prawdziwa sztuka angażująca musi natomiast być po części również sztuką zaangażowaną. W przeciwnym razie pozostanie trwale oderwana od przestrzeni społecznej i utraci realną możliwość jej rekonfigurowania, stając się destrukcyjną sztuką dla sztuki.

Aby wyostrzyć ten argument, odwołajmy się do słów zapomnianego francuskiego poety – i przy okazji prawdziwego politycznego awanturnika – Charlesa Peguy. W jednej ze swych książek eseistycznych, zatytułowanej *Notre jeunesse*, wprowadził on bardzo poręczne rozróżnienie między mistyką a polityką, które w kontekście naszych wcześniejszych rozważań wydaje się tym bardziej inspirujące.

Wszystko zaczyna się od pewnej, *określonej*, własnej mistyki i wszystko kończy się polityką. Ważne nie jest to, jaka polityka zwycięży i zdominuje inne rodzaje polityki. Ważne jest to, aby w *każdym porządku, w każdym systemie* MISTYKA NIE ZOSTAŁA CAŁKOWICIE POCHŁONIĘTA PRZEZ POLITYKĘ, KTÓRĄ ZRODZIŁA.⁸

Cytat ten odsłania cały paradoks, o którym wspomnieliśmy. Sztuka zaangażowana nie może zapomnieć o mistyce – ideałach, celach i wyobrażeniach – które dały i wciąż na nowo muszą dawać jej początek.

8 Charles Peguy, *Notre jeunesse*, Gallimard, Paris 1933, s. 27–28.

Aby o niej pamiętać, musi mieć możliwość dostrzegania różnicy między ową mistyką a praktyką walki politycznej. Zwolennikom sztuki zaangażowanej należy więc przypomnieć słowa Peguy, że „jest z pewnością ważne, czy wygrają republikanie, czy rojaliści, ale jest to bez porównania mniej ważne, niż to, czy republikanie pozostaną republikanami, czy republikanie dalej będą republikanami”⁹. Sztuka powinna walczyć o swą autonomię właśnie po to, aby w imię mistyki, która rodzi politykę, bronić polityki przed oderwaniem od swych własnych korzeni. Po to, aby dbać o stałe rekonfigurowanie tego, co w ogóle nazywamy polityką. Należy jednak pamiętać i o tym, że mistyka powinna rzeczywiście – jak pisze Peguy – rodzić politykę. Inaczej pozostanie po prostu mistyką w najbardziej potocznym i pogardliwym znaczeniu, nieustannym uwzniośnianiem każdego drobnego przesunięcia, każdej drobnej destrukcji w zastanych językach, uświęcaniem transgresji. Ostatecznie nie bez znaczenia jest przecież to, czy zwyciężą republikanie czy rojaliści.

Ani sztuka zaangażowana, ani sztuka angażująca nie mogą więc występować w stanie czystym, bez domieszki swego przeciwieństwa. Być może należy więc traktować te dwa pojęcia jako pewne typy idealne, które w poszczególnych działaniach artystycznych są ze sobą wymieszane a nawet mogą współistnieć z formami sztuki postpolitycznej. Mówiąc o dialektycznym związku sztuki zaangażowanej i sztuki angażującej, odkrywamy jedną z najgłębszych sprzeczności nie tylko politycznego wymiaru sztuki, ale w ogóle współczesnych dyskursów politycznych. Istnieją w nich bowiem na równych prawach dwa sprzeczne ze sobą wymogi. Z jednej strony jest to wymóg uczestnictwa w życiu politycznym, zabierania głosu i zajmowania aktywnej pozycji w toczących się sporach. Z drugiej strony jest to wymóg prześwieclenia ogólnej logiki życia społecznego, odnajdywania luk i miejsc potencjalnej emancypacji w dominujących językach politycznych. Słyszymy więc jednocześnie postulat bycia częścią i ogarniania całości, zajmowania pozycji i możliwości swobodnego wypowiedziania się na temat reguł ich konstruowania, dokonywania wyboru oraz rozstrzygania, jaki w ogóle mamy wybór. Jak znosi tę sprzeczność polityka? Odpowiedzią na to pytanie są współczesne poszukiwania nowego języka uniwersalizmu. Nie polegałyby on już na uniwersalizacji częściowej wizji, uznaniu jej prostej dominacji nad innymi, ale na utrzymywaniu paradoksalnej spójności między zajmowaniem jednej z pozycji oraz możliwością definiowania całości pola społecznego. Koncepcja uniwersalizmu rozwijana między innymi przez Alaina Badiou czy Ernesto Laclaua¹⁰ temu właśnie ma służyć – tworzeniu języka uniwersalnej częściowości, który zajmuje określoną pozycję, a jednocześnie zdolny jest do jej przekraczania i tworzenia języka „dla wszystkich”.

Jak rozwiązać tę sprzeczność w obszarze sztuki? Jak rozumieć tutaj samo słowo „rozwiązanie”? Być może nie o rozwiązanie tutaj chodzi, a o pewien rodzaj powiązania, gry. Jak stwierdza René Pollesch w jednej z rozmów przeprowadzonych z Carlem Hegemannem: „emancypacja nie oznacza usuwania sprzeczności, ale wolną, nie zinstrumentalizowaną grę

9 Tamże, s. 28.

10 Por. Alain Badiou, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Korporacja Ha!art, Kraków 2007; Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, London 2000.

sprzecznościami”¹¹. Na tym polega właśnie polityczne zadanie sztuki. Czy tego chce, czy nie, musi mierzyć się ze swymi sprzecznościami i nie tyle rozwiązywać je, ile rozgrywać po swojemu. Oznacza to przede wszystkim, że nie ma sensu budowanie prostej opozycji między zaangażowaniem i autonomią, ponieważ są to elementy budujące podstawową sprzeczność, w obrębie której rozwija się nowoczesna sztuka. Nie mamy tutaj do czynienia z sytuacją wyboru, chodzi o sprzeczność ożywiająca sztukę i nadająca jej właściwą dynamikę.

Jeśli polityczność sztuki ma składać się z podwójnego gestu destrukcji i subtrakcji, musi być ona pewnego rodzaju operacją na przecięciu sztuki zaangażowanej i sztuki angażującej. Nie tyle wyborem między jedną a drugą opcją, ile przekroczeniem ich opozycji. Wydaje się jednak, że obie te drogi nie ogrywają w tej operacji tak samo znaczącej roli. To sztuka angażująca ma tutaj decydujące znaczenie. Dzięki niej bowiem dokonuje się wykroczenie poza istniejące języki oraz gotowe sposoby rozumienia zaangażowania. Z niej także wyłonić się może właściwa formuła powrotu lub ponownego wynalezienia polityczności. Dlatego sztuka angażująca powinna znosić (w Heglowским sensie) sztukę zaangażowaną – przekroczyć jej dotychczasowy kształt, zachowując bliskość politycznej praktyki. Podobnie jak w przypadku każdego dialektycznego zniesienia, także tutaj chodzi o rozmontowanie trwałej opozycji między konkretem i abstrakcją. Sztuka zaangażowana zanurzona jest w napięciach i przemianach sfery publicznej. Jej zaletą jest bliskość działania politycznego jako takiego. Rozumiana jednak dogmatycznie i zbyt dosłownie szybko traci te zalety. Nie tylko staje się nieodróżnialna od polityki w wąskim sensie, ale ostatecznie traci zdolność refleksji nad własną praktyką, a zatem przestaje być politycznie skuteczna. Powiedzenie, że sztuka może być uprawianiem polityki innymi środkami niczego nie rozwiązuje, gdyż najważniejszą kwestią – o czym jeszcze powiemy – są właśnie środki, jakie sztuka ma do dyspozycji. A ich wybór zmienia nie tylko formę, ale same cele artystycznej działalności, zwłaszcza w ich relacji do polityki w węższym sensie. Moment abstrakcyjny, albo ogólny, stoi zawsze po stronie tego, co w pierwszej kolejności nazywamy sztuką angażującą. Chodzi tutaj głównie o jej zdolność abstrahowania od istniejących praktyk i języków. Sprawia ona, że jesteśmy w stanie dysponować prawie nieograniczonymi możliwościami. Tyle tylko, że wciąż pozostają one w sferze wyobrażeń i projektów. Aby stały się rzeczywistością, aby dały początek autentycznej nowości, muszą stykać się z realnym wymiarem życia politycznego i społecznego. Dlatego odniesienie do sztuki zaangażowanej jest wciąż nieodwołalnie konieczne, nawet jeśli uznajemy jej formy za niewystarczające.

Dokonanie operacji, którą nazwaliśmy tutaj zniesieniem, pozwala nam zachować to, co w obu momentach wartościowe. Odniesienie do sztuki zaangażowanej pozwala „zaczepić się w rzeczywistości”. Owo zaczepienie potrzebne jest jednak wyłącznie do tego, aby realnie przekształcić wyściową sytuację dzięki innowacyjnym możliwościom sztuki angażującej. Dlaczego więc wynik tej operacji chcemy dalej nazywać imieniem jednego z wcześniejszych etapów? Z dwóch powodów. Po pierwsze, w geście zniesienia, w samym połączeniu bycia zaangażowanym i angażowania

11 *Neues und gebrauchtes Theater. Ein Gespräch zwischen Carl Hegemann und René Pollesch*, w: *Gnade. Überschreibung und Zurechtweisung*, Volksbühne und Alexander Verlag, Berlin 2005, s. 83.

potrzebna jest aktywna i niezwykle innowacyjna siła, siła inwencji oraz tego, co Alain Badiou nazwał pełną negacją. Mimo że przekraczamy wcześniejsze stadium sztuki angażującej, to wciąż o jej siłę i o jej zdolności nam chodzi. Tyle tylko, że konieczne jest uczynienie jej gestów działaniami w realnej przestrzeni. Skądinąd warto zauważyć dość osobliwą okoliczność, że dopiero na tym stadium okazuje się, czym w zasadzie owa realność jest. Nie jest nią bowiem kontekst sporów i opozycji, w której pograżona była sztuka pragnąca bezpośredniego zaangażowania. Nie jest nią także sfera samonapędzającej się inwencji. Realność – która nabiera w tym momencie znaczeń bliskich Lacanowskiemu realnemu – to sprzeczność, impas tamtego kontekstu, tamtej sytuacji. Dopiero teraz – przekraczając sytuację za pomocą negacji – rozpoznajemy, co stanowiło jej realną niemożliwość, gdzie znajdowały się nierozwiązywalne napięcia, których nie dało się w ogóle wyeksponować przy użyciu języka wcześniejszych sporów i opozycji. Przywołując wcześniejsze przykłady, można powiedzieć, że dopiero znając Sztukę jako wehikuł Grotowskiego, możemy zorientować się, gdzie znajdowały się nieprzekraczalne ograniczenia zachodniego teatru dramatycznego.

Drugi powód, dla którego wciąż upieramy się przy zachowaniu nazwy sztuki angażującej określającej to, co w istocie jest efektem zniesienia wcześniejszej opozycji bycia zaangażowanym i angażowania, polega na tym, że dopiero teraz, na tym poziomie, sztuka angażująca może być rzeczywiście angażująca. Może stwarzać ramy dla aktywności pełnej inwencji, a jednocześnie jak najbardziej zanurzonej w społecznym konkretnie. Wcześniej jej siła była czysto destrukcyjna, teraz natomiast wyposażona jest w odpowiednie narzędzia do trudnej i precyzyjnej pracy substrakcji.

Sztuka angażująca w nowym znaczeniu – już nie jako przeciwieństwo zaangażowania, ale pewien szczególny do niego stosunek – może zatem ukazać nam nową perspektywę polityki sztuki. Dzięki takiemu zniesieniu sztuka zaangażowana zostaje uwolniona ze swych ograniczeń. Wykracza poza dostępne języki, szukając dla siebie nowego miejsca. Sztuka angażująca natomiast – właśnie w odniesieniu do sztuki zaangażowanej – może wciąż działać zarówno aktywnie, jak i afirmatywnie. Nie jest skazana na powtarzalność destrukcji współrzędnych zastanej sytuacji. Ta wzajemna gra między zaangażowaniem i angażowaniem, pasywnością i aktywnością tworzyć może – jak sądzę – w pełni otwartą relację między sztuką i polityką.

Konieczność momentu ściśle negatywnego – nazwanego przez Badiou destrukcją – w tworzeniu nowej praktyki artystycznej każe też w nowy sposób spojrzeć na to, co nazwaliśmy wcześniej sztuką postpolityczną. Ta ostatnia powinna stanowić znacznie więcej niż tylko negatywny przykład tego, jak estetyka rozmija się z polityką. Powinna być nieustannym punktem odniesienia dla polityki sztuki, o jaką nam chodzi, pełnić rolę jej wciąż obecnego przeciwnika/towarzysza, który pomaga zbudować własną tożsamość w geście zarówno negacji, jak i substrakcji. To w sztuce postpolitycznej najwyraźniej odsłania się bowiem owa ziemia niczyja, powstała w wyniku zanegowania istniejącego już teraz wyboru. To w niej widać swobodnie błędzącą destrukcję, która nie została dopełniona krokiem substrakcji. [...]

Teatr postpolityczny może wyraźnie pokazywać także coś, co można nazwać „stawianiem się polityczności” w teatrze. Owo stawianie się polityczności nie oznacza tylko przypadkowego „uwikłania” w kontekst polityczny czegoś, co pomyślane było poza tym kontekstem, lecz przede

wszystkim wyłanianie się czegoś jako problemu politycznego, także wyłanianie się nowego kontekstu, który może posiadać polityczne znaczenie.

Nazwijmy więc ostatecznie teatrem angażującym teatr starający się wykorzystywać zarówno siłę destrukcji, jak i inwencję substrakcji, chcący być jednocześnie odkrywczym poszukiwaniem artystycznym i skutecznie oddziaływać na przestrzeń symboliczną, teatr ożywiony sprzecznością między uczestnictwem a inwencją, polityką a stojącą u jej źródła mistyką. Teatr ten znosi opozycję zaangażowania i angażowania na rzecz nowego rodzaju sztuki angażującej, która angażuje właśnie dlatego, że zawiera w sobie wszystko to, co potrzebne z formuł i idei sztuki zaangażowanej, nie przestając się od niej różnić. To tutaj rodzi się wzajemna zależność między polityczną skutecznością i artystycznym wyrafinowaniem, zajmowaniem pozycji i koniecznością refleksji nad warunkami istnienia sztuki i warunkami działania w polityce.

„Zaangażowanie i autonomia teatru” to pierwszy rozdział książki Pawła Mościckiego *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 8–35. Skróty pochodzą od Redakcji.

Bibliografia:

Badiou, Alain, *Destruction, negation, subtraction – on Pasolini*, www.lacan.com.

Badiou, Alain, *Conférence sur la soustraction*, w: *Conditions*, Seuil, Paris 1992.

Badiou, Alain, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, przeł. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1972.

Butler, Judith, Laclau, Ernesto, Žižek, Slavoj, *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, London 2000.

Denis, Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Seuil, Paris 2000.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia ducha*, przeł. Światosław Florian Nowicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 2002.

Neues und gebrauchtes Theater. Ein Gespräch zwischen Carl Hegemann und René Pollesch, w: *Gnade. Überschreibung und Zurechtweisung*, Volksbühne und Alexander Verlag, Berlin 2005.

Peguy, Charles, *Notre jeunesse*, Gallimard, Paris 1933.

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.