

MAGDALENA MARCINIAK
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

GRANICE EMANCYPACJI WIDZA

Stosunkowo niedawny (z 2008 roku) tekst Jacques'a Rancière'a *Widz wyemancypowany*, zamieszczony w książce pod tym samym tytułem, wzbudził międzynarodowe zainteresowanie, stawiając w centrum teatralno-filozoficznej debaty nowatorskie (w zamyśle autora) podejście do problematyki widza. Owo nowatorstwo związane jest z postulatem tytułowej emancypacji. Widz wyemancypowany to w ujęciu Rancière'a widz, który staje się właściwym twórcą zróżnicowanych sensów będących wynikiem syntezy bodźców pochodzących z percypowanego spektaklu oraz każdorazowo indywidualnego i tym samym niepowtarzalnego uposażenia psychicznego (na przykład jednostkowa pamięć). Zanim dokładniej sformułuję wątpliwość dotyczącą tego, czy przypadkiem Rancière nie opisuje po prostu tego, jak dokonuje się *faktyczny* odbiór spektaklu przez każdego widza (nie tylko wyemancypowanego), przedstawię opisywany przez Rancière'a stan sprzed emancypacji. W tym miejscu przywołam dokonaną przez autora *Le maître ignorant* krytykę historycznych modeli teatralnych. W niniejszym tekście zamierzam zaprezentować, a następnie poddać analizie rozumowanie Rancière'a z punktu widzenia analogii pomiędzy teatrem (sprzed emancypacji widza) a pedagogiką, którą autor określa jako „ogłupiającą”. Krytyczna dyskusja z Rancière'em możliwa będzie po wskazaniu możliwej problematyzacji określonych uogólnień, które w formie historycznych diagnoz, interpretacji, kierują jego argumentacją.

Otwierając *Widza wyemancypowanego*, dowiadujemy się, iż genezę tekstu stanowi próba odpowiedzi na pytanie, czy idee pedagogiczne Jacotota z początku XIX wieku, opisane przez Rancière'a w książce *Le maître ignorant*, mogą być w jakiś sposób użyteczne dla współczesnej refleksji artystycznej. Przypomnijmy, iż ekscentryczność (zdaniem wielu „skandaliczność”) teorii Josepha Jacotota polegała z jednej strony na proklamowaniu równości inteligencji (na-

uczyciela i ucznia), a z drugiej strony na przekonaniu, iż nauczyciel (*maitre*) jest w stanie uczyć tego, czego sam nie wie¹. Odwołując się do idei Jacotota, które już od połowy XIX wieku popadły w zapomnienie, Rancière chce wskazać ich nośność krytyczną pozwalającą nie tylko na przeformułowanie relacji nauczyciel – uczeń (tradycyjnie opartej na autorytecie i jednokierunkowej transmisji wiedzy), ale także na radykalne sproblematyzowanie historycznych założeń stojących u podstaw teatralnej relacji twórca – widz. Rancière wyraźnie podkreśla jego zdaniem niedostrzegalny dotąd związek pomiędzy myślą intelektualnej emancypacji a problematyką widza. Dostrzeżenie owego związku ściśle wiąże się z postulowaną przez Rancière’a koniecznością ponownego przemyślenia historycznych, teoretycznych i politycznych założeń tworzących ogólny model zachodniej racjonalności, które są na tyle niewzruszone, iż wciąż wspierają „(nawet w formie postmodernistycznej) istotę debaty na temat teatru, performansu i widza”².

Krytycznie ustosunkowując się do dominujących w zachodniej refleksji teatralnej założeń (na których wspierają się krytyki teatru formułowane przez kolejne pokolenia filozofów, teoretyków oraz praktyków), Rancière określa je jako „paradoks widza”. Istota owego paradoksu polega na niemożliwości zaistnienia teatru bez publiczności, przy jednoczesnym negatywnym wartościowaniu pozycji widza, który jako oglądający/patrzący nie działa ani nie poznaje. Niezwykle ważne dla logiki wywodu Rancière’a krytykowane przeciwieństwo pomiędzy z jednej strony patrzeniem a działaniem, a z drugiej strony patrzeniem i poznaniem zostaje w jego tekście sprowadzone do rangi przekonania, które dominowało (i wciąż dominuje) w teatralno-filozoficznej refleksji sprzed emancypacji widza. Przekonanie, które Rancière przypisuje różnorodnym teoretycznym propozycjom, wyraża się w stwierdzeniu, iż widz jest jednocześnie odseparowany od zdolności poznania i mocy działania³. Owa diagnostyka może prowadzić do określonych konkluzji, których historycznymi przejawami są zróżnicowane propozycje między innymi Platona, Artauda, Brechta. Zdaniem Rancière’a krytyka pozycji widza (który nie poznaje, nie działa) prowadziła prostą drogą do historycznych prób waloryzacji innego rodzaju teatru: teatru bez „widzów”. Ponieważ taki teatr jest z założenia niemożliwy, należało zmienić pasywnego widza w aktywnego uczestnika scenicznej akcji. Autor *Le partage du sensible* zaznacza, iż dwa najbardziej znane zabiegi aktywizacji widza pochodzą w prostej linii od Artauda i Brechta. Według Artauda walka z biernością widza polega na zniesieniu dystansu pomiędzy sceną a widownią

¹ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, 2008, s. 7. Cytowane fragmenty tego tekstu – tłum. własne.

² Ibidem, s. 7–8.

³ Ibidem, s. 8.

w akcie wspólnej partycypacji w teatralnej przestrzeni witalnych energii. Zgodnie z propozycją Brechta, zachowując dystans pomiędzy sceną a widownią, widz powinien przejawiać aktywność jako sędzia percypowanych scenicznych wydarzeń lub badacz poszukujący przyczyn dla obserwowanych fenomenów⁴. Zdaniem Rancière'a to właśnie postulaty Artauda (zniesienie dystansu, teatr okrucieństwa) oraz Brechta (utrzymanie dystansu, teatr epicki) najbardziej wpłynęły na współczesne zmagania teatralnych teoretyków oraz praktyków.

W dalszej części niniejszego tekstu powrócę do powyższej diagnostyki zanalizowanej przez Rancière'a (podział na widzenie/poznanie oraz widzenie/działanie) oraz wskażę na możliwość jej problematyzacji. W tym miejscu warto powrócić do wywodu autora *Le destin des images*, aby lepiej zrozumieć tematyzowany przez niego stan teatru sprzed emancypacji widza. Obok wskazywania na założenie, które zdaniem Rancière'a kieruje logiką nie tylko przeszłych, ale także współczesnych teoretycznych i praktycznych odniesień do teatru (opozycje widzenie/poznanie oraz widzenie/działanie), krytykuje on także wielokrotnie akcentowany wspólnotowy aspekt teatru.

W kontekście owej krytyki należy zaznaczyć, iż Rancière nie neguje po prostu istnienia teatralnej zbiorowości złożonej z ludzi, którzy wspólnie dzielą wyodrębnioną czasoprzestrzeń. Głównym celem ataków autora *Widza wyemancypowanego* jest określony sposób dzielenia owej czasoprzestrzeni, który streszcza się w interpretacji wspólnoty jako „żywej obecności dla siebie”⁵. W ramach tej interpretacji wspólnota teatralna jest czymś więcej (lub powinna stać się czymś więcej) niż tylko krótkotrwałym, przypadkowym zgromadzeniem przypadkowych ludzi. Uwypuklając historyczną obecność postulatów szczególnego rodzaju wspólnotowości w teatrze, francuski filozof ponownie powołuje się na Brechta i Artauda. Podkreśla, iż o ile u Brechta teatralna wspólnota miała uświadamiać sobie swoją społeczną sytuację i w rezultacie poddawać ją krytycznej dyskusji, o tyle propozycja Artauda dotyczyła raczej wspólnoty poddanej oczyszczającym teatralnym rytuałom w celu możliwości transmisji właściwych sobie energii. W obu przypadkach wartością związaną z powyższym ujmowaniem wspólnoty jako „żywej obecności dla siebie” było niezapośredniczenie. Rancière uwypukla, a zarazem krytycznie komentuje wspólnotowe interpretacje teatru dominujące w różnorodnych historycznych dyskursach. Jednocześnie sugeruje nagłą konieczność problematyzacji podstawowych zasad oraz milcząco przyjmowanych założeń umożliwiających owe dyskursy. Wśród nich wymienia między innymi powszechnie podzielane przez teoretyków i praktyków przekonanie o istnieniu równoważności (pomiędzy publicznością teatralną i wspólnotą, pomiędzy spojrzeniem i pasywnością, zewnętrżnością i separacją,

⁴ Ibidem, s. 10.

⁵ Ibidem, s. 11–12.

pośrednictwem (mediacją) i symulakrem) oraz opozycji (pomiędzy wspólnotą i indywiduum, obrazem i żyjącą rzeczywistością, aktywnością i pasywnością, posiadaniem siebie i alienacją)⁶. Zdaniem Rancière'a dopiero ich krytyczne przemyślenie może doprowadzić do skutecznej zmiany dominujących teatralnych relacji w kierunku proklamowanej emancypacji.

Jak wspomniałam już we wstępie niniejszego tekstu, aby zrozumieć na czym polega postulowana przez Rancière'a emancypacja widza, należy dokładniej przyjrzeć się zaproponowanej przez niego analogii pomiędzy pedagogiką „ogłupiającą” a stanem sprzed emancypacji. Opisuując podstawowe właściwości krytykowanej pedagogiki, filozof akcentuje przede wszystkim dystans pomiędzy nauczycielem a uczniem, który (w ramach danej logiki) nie może być zniesiony. Owa niemożność zniesienia dystansu wydaje się kłócić z funkcją nauczyciela, który winien dążyć do zniwelowania odległości pomiędzy swoją wiedzą a niewiedzą ucznia. Rancière zauważa, iż w logice tradycyjnej pedagogiki nauczyciel nie tylko dysponuje określoną wiedzą, ale przede wszystkim wie, w jaki sposób uczynić z niej „przedmiot wiedzy”, „w jakim momencie i zgodnie z jakim protokołem”⁷. Takie podejście zakłada waloryzację określonych „przedmiotów wiedzy” kosztem innych. Pozytywnie wartościowanym „przedmiotem wiedzy” nauczyciela towarzyszy wiedza drugiego stopnia – wiedza o wiedzy. W przeciwieństwie do tego „ten, który nie wie” (*ignorant*), nie dysponuje analogiczną wiedzą o własnej niewiedzy (*le savoir de l'ignorance*)⁸. W powyższym ujęciu wiedza nie jest sumą tego, co się wie, ale określonym miejscem w ciągłej grze zajmowanych pozycji, którą Rancière określa jako nieskończoną praktykę „kroku naprzód”. Nauczyciel zawsze musi znajdować się o krok przed uczniem – przed tym, który nie wie. Różnica zajmowanych pozycji tworzy nieprzekraczalny dystans oddzielający dwie niesprowadzalne do siebie inteligencje. Zdaniem filozofa tradycyjne nauczanie („ogłupiające”) polega na wzmacnianiu owego dystansu poprzez jego ciągłe akcentowanie. Uczeń uczy się przede wszystkim nieustannej weryfikacji nierówności inteligencji. Tymczasem postulowana przez Jacotota i przypominana przez Rancière'a emancypacja intelektualna winna skłaniać ucznia do nieustannej weryfikacji r ó w n o ś c i inteligencji. Rancière, uprzedzając możliwe zarzuty, dodaje, iż nie chodzi oczywiście o równą wartość wszystkich manifestacji inteligencji, ile raczej o równość inteligencji we wszystkich jej manifestacjach. Stwierdzenie to pociąga za sobą ważne konsekwencje dotyczące nie tylko natury inteligencji, ale także istoty procesu uczenia się: „zwierzę ludzkie uczy się wszystkich rzeczy w ten sam sposób, w jaki najpierw nauczyło się języka macierzystego, jak

⁶ Ibidem, s. 13.

⁷ Ibidem, s. 14

⁸ Ibidem, s. 15.

nauczyło się zapuszczać się w las rzeczy i znaków, które je otaczają, aby w końcu zająć miejsce pomiędzy ludźmi: obserwując i porównując rzecz z inną rzeczą, znak z faktem, znak z innym znakiem”⁹. Rancière podkreśla, iż zarówno w przypadku uczonego stawiającego określone hipotezy, jak i w przypadku nieuczonego (*ignorant*) próbującego orientować się w świecie chodzi ciągle o tę samą inteligencję, której podstawowym działaniem jest tłumaczenie znaków na inne znaki. Dopiero po stwierdzeniu równości inteligencji możliwy staje się postulat emancypacji intelektualnej tego, który w grze zajmowanych pozycji (związanych z dysponowaniem określonymi „przedmiotami wiedzy” oraz ze świadomością wiedzy/niewiedzy) zajmuje dewaloryzowane miejsce. Efektem sprobematyzowania „naturalnej” wyższości pozycji zajmowanej przez nauczyciela staje się zmiana dystansu pomiędzy wiedzą nauczyciela a niewiedzą ucznia. Dystans, przestając być nieprzekraczalnym stanem oddzielającym dwie pozycje odmiennie wartościowane (oraz uzasadniającym możliwość „pedagogiki ogłupiającej”), staje się dystansem praktycznym, czyli faktyczną, możliwą do zniwelowania różnicą oddzielająca wiedzę potencjalną (możliwą do nauczania) od wiedzy aktualnie posiadanej.

Na podstawie powyższej prezentacji różnicy (na poziomie przyjętych założeń) pomiędzy tradycyjną pedagogiką „ogłupiającą” a intelektualną emancypacją wyraźnie widać, iż podstawowym elementem charakteryzującym ową emancypację jest zasada równości inteligencji. Pytając za Rancière’em o możliwą analogię pomiędzy pedagogiką a teatrem, należy pamiętać o konieczności pokazania, w jaki sposób owa zasada (którą na razie przyjmuje) była nieobecna w teatrze sprzed postulowanej emancypacji widza. Zdaniem autora *Le partage du sensible* zarówno tradycyjni pedagodzy, jak i teoretycy/praktycy teatralni przekonani są o nierówności pozycji zajmowanych z jednej strony przez nauczycieli/ twórców, z drugiej strony przez uczniów/widzów¹⁰. W teatrze owo przekonanie przejawia się jako próba aktywizacji widza (na poziomie emocjonalnym, intelektualnym, poznawczym, sensorycznym) przy jednoczesnym przekonaniu o jego „przyrodzonej” bierności.

Problematyzując radykalne przeciwstawienie aktywności i pasywności, Rancière uwypukla historyczne identyfikacje łączące słuchanie i patrzenie z biernością. Jego zdaniem człony określonych opozycji (patrzenie/wiedza, pozór/rzeczywistość, pasywność/aktywność) stanowią wcielone alegorie nierówności. Owa nierówność wynika nie tyle z ich odmiennego wartościowania (wartość pozytywna przypisywana drugiemu członowi opozycji), co raczej z istnienia samej struktury opartej na binarnym przeciwstawieniu. Dlatego też, jak podkreśla Rancière, prosta zmiana wartościowania, przypisanie dewalory-

⁹ Ibidem, s. 16.

¹⁰ Ibidem, s. 17.

zowanym dotąd członom wartości pozytywnej, nie zaburzy funkcjonowania samej struktury. W tym kontekście warto przywołać dekonstrukcyjną praktykę Jacques'a Derridy. Według niego problematyzacja binarnych opozycji, na których wspierają się kategorie zachodniej metafizyki oraz ujawnienie ich nierówności, nie polega bynajmniej na pozytywnym wartościowaniu negatywnego dotąd członu opozycji. Zmiana wartości określonych terminów nie zakłóca funkcjonowania samej struktury binarnych opozycji (często je wręcz wzmacnia). Wedle Rancière'a możliwość emancypacji widza ściśle wiąże się więc z problematyzacją podstawowych opozycji kierujących praktyką i teorią teatralną (a nie z odmiennym wartościowaniem ich poszczególnych członów). W niezwykle ważnym fragmencie stwierdza on, iż emancypacja rozpoczyna się dopiero wraz z poddaniem w wątpliwość opozycji pomiędzy patrzeniem i działaniem oraz kiedy „zrozumiemy, że oczywistości, które tworzą struktury relacji pomiędzy mówieniem, widzeniem i robieniem, same przynależą do struktury dominacji i jarzma”¹¹. Zdaniem Rancière'a patrzenie winno być ujmowane nie jako przeciwstawne działaniu, ale jako działanie, jako akcja. Już na tej podstawie wyraźnie widać, na czym (zdaniem francuskiego filozofa) miałyby polegać zmiany roli teatralnego widza w stosunku do zinterpretowanych przezeń propozycji teatralnych reformatorów. W miejsce akcentowanej dotąd przyrodzonej bierności patrzącego widza (przeciwstawionej działaniu i poznawaniu), którego należy w teatrze zaktywizować, Rancière proponuje postrzegać widza jako tego, który działa. Należy podkreślić, iż działanie rozumiane jest przez Rancière'a na tyle szeroko, żeby obejmowało takie akty psychiczne jak obserwacja, selekcja, porównywanie, interpretacja. Zdaniem filozofa aktywność widza wyposażonego w indywidualne postrzeganie, czucie, rozumienie w procesie kreacji znaczeń spektaklu jest nie mniejsza niż aktywność aktorów, dramaturgów, reżyserów, tancerzy, performerów¹².

Przyjmując takie założenie, Rancière stawia pytanie o zasadność dominujących (jego zdaniem) teatralnych praktyk, w których od widza wymaga się przyjęcie narzuconego przez twórcę punktu odniesienia. Zdaniem autora *Le maître ignorant* owe praktyki niewiele różnią się od tradycyjnych „ogłupiających” praktyk pedagogicznych bazujących na logice transmisji. Sama transmisja możliwa jest tylko w ramach struktury oddzielającej stronę dysponującą wiedzą, energią, aktywnością, zdolnością od strony (jeszcze) tego pozbawionej. Dopiero w trakcie uczestnictwa w spektaklu widz powinien odebrać, odczuć, zrozumieć określone przekazy zgodne z intencją twórcy. Rancière podkreśla, iż w ramach powyższej praktyki akcent spoczywa na założeniu tożsamości komunikatu wysłanego przez

¹¹ Ibidem, s. 19.

¹² Ibidem, s. 19–20.

twórcę (przyczyna) i odebranego przez widza (skutek)¹³. Owa tożsamość wynika z zasady nierówności pomiędzy twórcą a widzem. Zgodnie z powyższym ujęciem tylko twórca uczestniczy w procesie kreacji sensów spektaklu i tylko on ponosi odpowiedzialność za jego ostateczny kształt. Widzowi przypisana jest rola pasywnego odbiorcy transmitowanych ze sceny przekazów.

Dystansując się wobec powyższej praktyki teatralnej oraz postulując emancypację widza, Rancière zwraca uwagę na specyficzną właściwość charakteryzującą logikę emancypacji. Pomiędzy twórcą a widzem, pomiędzy nauczycielem a uczniem pojawia się trzecia rzecz (książka, spektakl) jako mediacja, co do której nikt nie dysponuje ostatecznym sensem. Owa trzecia rzecz staje się punktem odniesienia (w procesie kreacji znaczeń) zarówno dla artysty, jak i dla pojedynczego widza. Zdaniem filozofa odmowa przyznania owej trzeciej rzeczy samodzielnego istnienia (którą można określić jako odmowę „emancypacji dzieła”) charakteryzowała afirmację krytykowanej przez niego istoty teatru jako wspólnoty. Przecistawiając się traktowaniu widzów teatralnych jako szczególnego rodzaju wspólnoty (innej niż widzowie zgromadzeni na przykład w kinie), Rancière wyraźnie skłania się ku postrzeganiu publiczności zgromadzonej w teatrze jako przypadkowego zbioru przypadkowych indywidualów (tak jak w muzeum, w szkole, na ulicy)¹⁴. W miejsce specyficznej formy interakcji właściwej teatralnej wspólnotcie (i tylko jej) proponuje on spojrzenie na teatralnych widzów przez pryzmat różnych od siebie, każdorazowo indywidualnych przygód intelektualnych. Tytułowa emancypacja widza jest więc prostą konsekwencją postulowanego przez Rancière’a rozpoznania aktywności właściwej każdemu widzowi (zamiast zabiegów zmierzających do jego aktywizacji).

Stosunkowo obszerne zarysowanie przeze mnie toku rozumowania francuskiego myśliciela służy przede wszystkim uwypukleniu podstawowych założeń, na których wspiera się jego postulat emancypacji widza. Przystępując do krytycznej dyskusji z owym rozumowaniem, należy w pierwszej kolejności pokazać ich problematyczność. W dalszej części niniejszego tekstu przedstawię możliwe argumenty krytyczne wobec założeń Rancière’a, a także spróbuję wskazać na problemy pojawiające się po przyjęciu radykalnych konsekwencji płynących z proponowanych przez niego postulatów.

Jedno z najważniejszych założeń Rancière’a dotyczy dominujących (jego zdaniem) w zachodniej tradycji teatralnej i filozoficznej opozycji pomiędzy widzeniem/poznaniem oraz widzeniem/działaniem. W interpretacji autora *Les scènes du peuple* to właśnie owe rygorystyczne podziały odpowiedzialne były za przypisywanie widzowi roli biernego odbiorcy niezdolnego ani do działania, ani samodzielnego poznania. W tym miejscu warto zastanowić się jednak, na

¹³ Ibidem, s. 20.

¹⁴ Ibidem, s. 22–23.

ile powyższa interpretacja zaproponowana przez Rancière'a jest słuszna. Można bowiem postawić uzasadnione pytanie nie tyle o to, czy owe opozycje rzeczywiście zdominowały teatralną refleksję zachodu, ile raczej, czy w ogóle mamy do czynienia z opozycjami (szczególnie w przypadku opozycji widzenie/poznanie).

Jak przypomina Esa Kirkkopelto w pracy *Le théâtre de l'expérience*, słowa „teatr” i „teoria” posiadają wspólny grecki rdzeń związany z widzeniem – *theorein* – oznaczający między innymi: czynność widzenia, kontemplacji, obiekt kontemplacji, spektakl teatralny, miejsce, z którego oglądamy, miejsce spektaklu¹⁵. Autor zwraca uwagę, iż w *Poetyce* Arystoteles określa spojrzenie widza jako *theoria*, nawiązując do procesu kontemplacji oraz obserwacji mogącej dotyczyć zarówno idei intelektu, jak i spektaklu narzucającego się zmysłom. Źródłowe powiązanie poznania z widzeniem pozostawiło ślad między innymi w licznych metaforach wzrokowych (zwłaszcza związanych ze światłem) pojawiających się w tekstach filozoficznych. Na powiązanie poznania z widzeniem wskazuje także Derrick de Kerckhove, który w interesującym tekście *Teatr a kształtowanie się zachodniej psychologii* stawia hipotezę, iż najważniejszym zdarzeniem kształtującym zachodnie struktury percepcji było pojawienie się alfabetu oraz teatralnej przestrzeni wizualnej¹⁶. Autor kładzie nacisk na istnienie determinującego stosunku (w kulturach zachodnich) pomiędzy modelem teatralnym a syntezą percepcyjną, która kieruje organizacją informacji sensorycznych.

Kolejnym zagadnieniem poruszonym przez Rancière'a, co do którego można sformułować uzasadnioną wątpliwość, jest jego krytyka pojmowania teatru jako wspólnoty przybierająca radykalną postać postrzegania teatralnej widowni jako zbioru przypadkowych indywidualiów. Możemy zastanowić się, czy rzeczywiście próby analizy socjologicznego profilu publiczności skazane są na niepowodzenie. Nie tylko bowiem rodzaj teatru (teatr offowy, awangardowy, narodowy), ale także zróżnicowanie publiczności (na przykład widzowie abonamentowi, młodzież szkolna) stanowią istotne czynniki wpływające na analizy teatralnego procesu odbioru. Obok zbioru indywidualiów w teatrze mamy do czynienia z potencjalną grupą, która często stanowi ważny element brany pod uwagę już na poziomie doboru repertuaru. Prace tak różnych autorów jak Susan Bennett, Allardyce Nicoll, Helen Freshwater, Kenneth Krauss, Caroline Heim czy Clifford Williams¹⁷

¹⁵ E. Kirkkopelto, *Le théâtre de l'expérience. Contributions à la théorie de la scène*, Paris 2008, s. 17.

¹⁶ Zob. D. de Kerckhove, *La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale*, [w:] *Théâtralité, écriture et mise en scène*, éd. J. Feral, J. Laillou Savona, E. A. Walker, Quebec 1985, s. 168.

¹⁷ Zob. S. Bennett, *Theatre Audiences* (1997); Allardyce Nicoll, *Garrick Stage:*

stanowią ważny głos w dyskusji na temat teatralnej publiczności, sprzeciwiając się jej redukcji do zbioru przypadkowych indywidualów. Jeżeli – jak zdaje się sugerować Rancière – nie ma istotnej różnicy pomiędzy widzem teatralnym a widzem zasiadającym przed telewizorem (każdorazowo mamy do czynienia ze zbiorem przypadkowych indywidualów), to nie ma powodu sądzić, iż tytułowa emancypacja dotyczy tylko widza teatralnego. Co więcej, pytanie to można rozszerzyć (albo zawęzić), zastanawiając się po raz kolejny (po lekturze Barthes'a, Rorty'ego i innych) nad potencjalnym istnieniem wyemancypowanego czytelnika literatury oraz tekstów filozoficznych mogących tłumaczyć – każdy na swój sposób – odbierane znaki przy braku jakiegokolwiek kryterium pozwalającego osądzić ich kompetencje.

W tym miejscu warto przystąpić do krytycznej dyskusji z tytułową emancypacją, uwypuklając nie tylko umożliwiające ją założenia, ale także wypływające z niej skrajne konsekwencje. Jak już wspomniałam, emancypacja widza może dokonać się przede wszystkim dzięki dostrzeżeniu aktywności właściwej widzowi, nie mniejszej niż aktywność twórców w procesie kreowania sensów spektaklu. Oczywistym efektem takiego podejścia jest rezygnacja z nadania spektaklowi jednego, nadrzędnego sensu (lub ograniczonej liczby sensów) zgodnego z intencją twórcy na rzecz wielości ich niezależnych istnień odmiennych dla każdego widza zgromadzonego w teatrze. Każdy widz zyskuje tym samym prawo zinterpretowania percypowanego spektaklu niejako „na własny użytek”, zgodnie z indywidualnym wyposażeniem psychicznym, pamięcią, doświadczeniem. W ujęciu Rancière'a żaden pojedynczy podmiot (na przykład krytyk teatralny, twórca) nie może rościć sobie prawa do wskazywania na dominujące (jego zdaniem) sensory spektaklu. Nawet jeżeli próbuje je wskazać, jego interpretacja z założenia ma wartość równą innym możliwym podejściom. Być może Rancière próbowałby bronić możliwości wzajemnego porównywania interpretacji, powołując się na kryterium na przykład skuteczności, spójności czy choćby atrakcyjności, niemniej w jego tekście trudno znaleźć uzasadnienie jakiegokolwiek kryterium oceny. W tym miejscu można postawić możliwy zarzut dotyczący tego, czy przypadkiem propozycja Rancière'a nie jest prostym przeniesieniem na grunt rozważań teatralnych poststrukturalistycznych też między innymi Rolanda Barthes'a ogłaszających „śmierć Autora” oraz zwiastujących „narodziny Czytelnika”. W kontekście owych też poja-

Theatres and Audience in the Eighteenth Century (1982); Helen Freshwater, *Theatre and Audience (Theatre and Performance Practices)* (2009); Kenneth Krauss, *Private Reading/Public Texts: Playreaders' Constructs of Theatre Audiences* (1993), Caroline Heim, *Theater Audience Contribution: Facilitating a New Text through the Post-performance Discussion* (2010), Clifford Williams, *Theatres and Audiences: A background to dramatic texts* (1970).

wiły się ogólne sformułowania dotyczące „wolnej gry znaczących” czy też „swobodnego użycia tekstu”. Wielokrotnie pojawiające się zarzuty dotyczyły między innymi braku wspomnianego już kryterium pozwalającego na wartościowanie interpretacji.

W tekście Rancière’a brakuje analogicznego rozróżnienia (które na polskim gruncie zaproponował Michał Paweł Markowski) na możliwe sposoby czytania, czyli na „użytek” oraz „egzegezę”¹⁸. Przypomnijmy, iż o ile podejście (do tekstu, do dzieła) egzegetyczne obwarowane jest odpowiednimi kryteriami, zobowiązaniami, standardami, o tyle interpretacja na „własny użytek” nie jest podporządkowana wymogom ścisłości, spójności itd. Nie zmienia to faktu, że jej zastosowanie ograniczone jest do „własnego użytku”. Pomimo iż Markowski zajmuje się w swoim tekście czytaniem literatury, wydaje mi się, że można jego rozważania przenieść na płaszczyznę teatralnej percepcji. Tak jak trudno zgodzić się na brak jakiegokolwiek kryterium umożliwiającego odmienne wartościowanie różnych egzegetycznych interpretacji (spierając się ewentualnie, na czym owo kryterium miałyby polegać), tak też łatwo można zgodzić się na powszechną praktykę odbierania spektaklu „na własny użytek”. Być może Rancière uwypukla po prostu to, jak „faktycznie” dokonuje się odbiór spektaklu przez indywidualnego widza (nie tylko wyemancypowanego). Każdorazowo bowiem mamy do czynienia z indywidualum, które w określony sposób interpretuje odbierane przekazy (niekoniecznie zgodnie z intencją reżyserską). Ów sposób nie ogranicza się do akcentowanego przez Rancière’a indywidualnego uposażenia (wykształcenia, kompetencji, doświadczenia życiowego, pamięci, wrażliwości itd.), ale uwzględnia także determinujące elementy ponadindywidualne, które mogą być wspólne widzom zgromadzonym w teatrze.

W kontekście powyższych rozważań warto zastanowić się nad konsekwencją postulowanej emancypacji widza (zakładając jego aktywny udział w procesie kreacji sensów spektaklu – nie mniejszy niż wkład jego twórców) także na poziomie procesu przygotowania spektaklu. Przypomnijmy, iż ważnym punktem rozumowania Rancière’a jest teza o nietożsamości komunikatu wyjściowego (przyczyna) i odebranego (skutek). Przyczyną jest w tym ujęciu intencja twórcy (nastawiona na ukierunkowaną aktywizację widza), a skutkiem indywidualny sens wytworzony przez samego widza. Zakładając ową nietożsamość, Rancière dystansuje się wobec tradycyjnego modelu komunikacji uwzględniającego nadawcę, przekaz, odbiorcę w określonym kontekście. Koncentrując się na doświadczeniach percepcyjnych wyemancypowanego widza, prezentuje on uproszczony obraz nie tylko aktywności twórcy, ale samego i przekazu (nawet przy założeniu nietożsamości przyczyny i skutku). Akcentując zaś nietożsa-

¹⁸ Zob.: M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 410–420.

mość przekazu wyjściowego i końcowego, pomija milczeniem problem (stawiany między innymi przez B. Dorta) dotyczący tego, czy w teatrze (już na poziomie reprezentacji) mamy w ogóle do czynienia z jednolitym komunikatem. Przypomnijmy, iż dla Rancière'a teatralny spektakl nie jest jednokierunkowym przekazem (od twórcy do odbiorcy), ale autonomiczną „trzecią” rzeczą, szczególnego rodzaju niezależnie istniejącą mediacją pomiędzy ideą artysty a odczuciem/zrozumieniem widza. Wynika z tego, iż nikt nie może rościć sobie prawa do dysponowania ostatecznym jej sensem. Owa niemożność bierze się zdaniem Rancière'a nie tyle z braku zunifikowanego sensu na poziomie samej reprezentacji, ile z powodu zróżnicowania procesu odbioru (który staje się de facto procesem kreacji) samych widzów (ich doświadczeń, pamięci itd.). W przeciwieństwie do tego analizy Dorta zawarte w tekście pod znaczącym tytułem *Reprezentacja wyemancypowana* kładą nacisk na dominujący w zachodniej tradycji teatralnej antagonizm pomiędzy tekstem a sceną¹⁹. Sędzią owego antagonizmu jest widz, dla którego teatralność jest nie tyle Barthes'owską „gęstością znaków”, co raczej ich możliwą nieobecnością, wstrzymaniem sensu. Należy dodać, iż Dort, postulując aktywację widza, odróżnia się od Rancière'a, dla którego widz od zawsze był już aktywny (nawet jeżeli owa aktywność została rozpoznana dopiero przez Rancière'a).

Obok takiego postrzegania spektaklu, które (jak u Dorta) kładzie nacisk na wzajemną konfliktowość przekazów na poziomie reprezentacji, warto także zastanowić się nad (nie)możliwą wielością owych przekazów na poziomie nadawcy. Owa złożoność, niejednolitość przekazów (nawet wzajemnie sprzecznych) musi być przecież przez kogoś zaplanowana, uświadomiona, sformułowana. W swojej analizie Rancière stosuje termin „artysta” na określenie zarówno „aktora”, jak i „reżysera”. Wydaje się jednak, iż zachodzi pomiędzy nimi istotna różnica. Aktor może (tak jak widz) interpretować „na własny użytek” sceniczny przekaz, niemniej musi się podporządkować (przynajmniej w większości przypadków) działaniom narzuconym przez reżysera. Co więcej, aktor słusznie domaga się od reżysera wyjaśnienia sensów poszczególnych działań. Reżyser, zwracając się do aktorów, musi zakładać istnienie określonego poziomu, na którym jego przekaz (komunikat) zostanie zrozumiany. Zgodnie przyjmuje się, iż reżyser winien być świadomy owego przekazu. Protestując przeciwko postrzeganiu spektaklu jako szczególnego przypadku aktu komunikacji pomiędzy twórcą (w tym przypadku reżyserem) a widzem, Rancière powinien dostrzec konieczność istnienia owej komunikacji (oraz konieczność tożsamości przekazu) pomiędzy reżyserem a aktorami (oraz innymi pracownikami teatru). Owa komunikacja pozwala dopiero uznać spektakl za wynik reżyserskiej interpretacji (określonej wizji) i przydać nawet najbardziej (pozornie) niespójnej reprezen-

¹⁹ B. Dort, *La Représentation émancipée*, [w:] *Théâtralite, écriture...*, op. cit., s. 168.

tacji zasadę organizującą (ową zasadą może być także świadoma tematyzacja braku spójnego przekazu). Reprezentacja jako autonomiczna „trzecia rzecz” istniejąca pomiędzy twórcą a wyemancypowanym widzem stanowi w gruncie rzeczy wynik wcześniejszego (bardzo tradycyjnego) procesu komunikacji.

Na podstawie interesujących rozważań Rancière’a, pobudzających do krytycznej refleksji, ujawnia się paradoks polegający na tym, iż być może emancypacja widza jako twórcy znaczeń jest możliwa tylko przy założeniu jego twórczej niemocy. Każda interpretacja zaproponowana przez widza jest właściwa, bowiem nic już się z nią dalej nie dzieje. Wytworzone indywidualnie sensory nie muszą być nikomu przekazane ani odpowiednio zakomunikowane. O ile pomiędzy reżyserem i aktorem komunikacja znaczeń wciąż jawi się jako konieczna (bowiem na owej komunikacji rzecz się nie kończy), o tyle widz, kreując sensory „na swój własny użytek”, nie musi nawet starać się być ich w pełni świadomym.

THE BOUNDARIES OF THE SPECTATOR’S EMANCIPATION

A relatively recent text by Jacques Rancière, published in 2008, entitled “The Emancipated Spectator,” raised international interest by putting in the centre of theatrical and philosophical debate an innovative (at least according to the author) approach to the perceiving theater audience. This innovation hangs upon the postulate of emancipation. The emancipated spectator becomes a creator of varied sensual impressions, which results from the fusion of stimulants coming both from the spectacle and from the individual character of perception. Rancière asks whether the ideas of teaching proposed by Jacotot in early 19th century (described by Rancière in his earlier book *The Ignorant Schoolmaster*) may be, in some way, useful to the contemporary artistic reflection. In my text I intend to present and critically discuss Rancière’s reasoning drawing upon an analogy between the theatre before the spectator’s emancipation and traditional pedagogy.

BIBLIOGRAFIA

1. Dort B., *La Représentation émancipée*, [w:] *Théâtralite, écriture et mise en scène*, éd. J. Feral, J. Laillou Savona, E. A. Walker, Quebec 1985.
2. de Kerckhove D., *La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale*, [w:] *Théâtralite, écriture et mise en scène*, éd. J. Feral, J. Laillou Savona, E. A. Walker, Quebec 1985.
3. Kirkkoppelto E., *Le théâtre de l’expérience. Contributions à la théorie de la scène*, Paris 2008.
4. Markowski M. P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.
5. Rancière J., *Le spectateur émancipé*, Paris 2008.