

Iwona Lorenc

## **Farmakon. Teatr i filozofia wobec ambiwalencji przedstawienia.**

### **1. Wprowadzenie**

Trucizna w małej dawce może być lekarstwem – powiada Platon, odnosząc tę myśl do pisma. Derrida tę myśl skwapliwie przechwytuje. My odnieśmy ją również do teatru: Figura teatru rozsadzającego teatr świata odwzorowuje strukturę Platońskiej figury „Farmakonu”: Teatr może być użyty w funkcji lekarstwa przeciwko „chorobie”, jaką jest teatralizacja świata. Spróbujmy opisać, idąc tropami wyznaczonymi przez wybranych filozofów i teoretyków, pewne symptomy tej choroby i stosowane przeciwko nim środki lecznicze. Teatr spotyka się tu z filozofią. Jest nie tylko symptomem przedstawieniowego charakteru nowożytnej kultury, ale i – wespół z filozofią obnaża tę przedstawieniowość, staje się narzędziem jej krytycznego podważenia.

Dwie twarze Hamleta: twarz filozofa i twarz szaleńca składają się na emblematyczny wizerunek nowożytności. Ten szaleniec i filozof w jednej postaci to wielki performer zakładający teatralną „pułapkę na myszy”. Zastawia ją nie tyle na króla-zbrodniarza, co na obowiązujące normy. Postaram się pokazać, iż wypełniając to wspólne zadanie, współczesna filozofia i współczesny (ale też i Szekspirowski) teatr, przechowują to, co Nietzsche nazwał „pierwiastkiem tragicznym” naszego nowoczesnego doświadczenia.

### **1. Teatralizacja świata jako jego detragizacja**

Fryderyk Nietzsche postrzegał historię Zachodu jako historię niwelowania tragiczności. Foucault przejmuje tę myśl w *Historii szaleństwa*, gdzie we wstępie czytamy: „Nietzsche pokazał (...), że struktura tragiczna, która tworzy historię zachodniego świata, to tylko odrzucenie, zapomnienie i

milczący upadek tragedii”<sup>1</sup>. Zdaniem Foucaulta tragedia została rozpuszczona w „uspokajającej” dialektyce historii. Zapewne i Nietzsche i Foucault mają na myśli ten model tragiczności, który został ukształtowany przez Greków. Tematem niniejszej wypowiedzi będzie jednak inny model: ten, który znacznie modyfikuje, choć w pewien sposób przechowuje greckie pojęcie tragiczności na scenie nowożytnego świata.

Istotnym wymiarem modelu greckiego jest trudne sąsiedowanie logosu i hybris. Zarówno błędzenie, jak i hybris były przez Greków pojmowane jako składnik ludzkiej kondycji, dowód niemocy bezsilnego, ludzkiego rozumu wobec nieprzenikliwości przeznaczenia. Wkroczenie przez nowożytność w historię sprzyja waloryzacji ludzkiego rozumu, spycha na marginesy ludzkie błędy i zgubne skutki zadowalania się własnym rozumem: marginalizacja błędzenia i hybris oznacza - według Nietzschego i Foucaulta - stopniowe ustępowanie pierwiastka tragicznego.

Proces ten ma jednak swój rewers. Rewersem detragizacji świata historii jest jego teatralizacja. Świat „Księcia” Macchiavellego jest nie tyle tragiczny, co steatralizowany. Jest to świat produkcji przedstawień. Scena, która nie odnosi już do nieprzezwyčajalnych różnic i konfliktów natury ontologicznej i aksjologicznej, lecz scena konfigurowania efektów.

Dialektyka historii przebiega w polu tego, co się ukazuje; tego, co jawne. Współcześni krytycy filozofii obecności powiedzą - w polu tego, co obecne. Jak pokazuje Foucault w *Słowach i rzeczach*, poczynawszy od schyłku renesansu w obszarach polityki, obyczajowości, nauki, sztuki, religii rzeczy ukazują się jako znaki niewidzialnej obecności, w znakowej strukturze zastępowania czegoś przez coś innego, są przedstawieniami ukrytej struktury sensu, do której odsyłają i którą reprezentują; Ta rzeczywistość przedstawień ma naturę „teatralną”. Jest grą o obecność tego, co quasi-obecne i co pełni rolę zastępczą wobec ukrytej obecności.

## **2. Performatywny wymiar nowoczesnej teatralizacji świata**

Nowoczesność jest na wskroś performatywna. Zatrzymajmy się na chwilę przy tym określeniu. Bowiem to performatywny wymiar nowoczesnej teatralizacji świata kryje w sobie tę - wyjściową dla niniejszego eseju -

---

<sup>1</sup> *Szaleństwo i nierozum*, Przedmowa do *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*, „Literatura na Świecie” nr. 6. 1988, s. 136.  
2

ambivalencję figury farmakonu. Jest tyleż przejawem „choroby”, co na tę chorobę lekarstwem. Jak pisze jeden z głównych teoretyków performansu - Jon McKenzie, w odniesieniu do kultury jest on pewną operacją na normach społecznych; określa się go „jako zespół działań zdolnych podtrzymywać społeczne uzgodnienia albo też, alternatywnie zmieniać ludzi i społeczeństwa”.<sup>2</sup> Pole kulturowej performatyki nowoczesnej obejmuje rozmaite praktyki i dyskursy. Przede wszystkim jest to teatr i to zarówno tradycyjny, jak i eksperymentalny. Należą doń również „różnorakie obrzędy i ceremonie, masowe imprezy w rodzaju parad czy festynów, taniec towarzyski, klasyczny i eksperymentalny; awangardowa sztuka performansu, ustny przekaz literatury (...), ludowe tradycje rapsodyczne i gawędziarskie (*storytelling*), praktyki estetyczne życia codziennego, takie jak zabawy czy życie towarzyskie, manifestacje polityczne i ruchy społeczne. Lista jest otwarta...”.<sup>3</sup> Dla działań tych charakterystyczne jest, że przeplatają one rozrywkę i skuteczność. Przy czym - jak podkreśla Richard Schechner - w performatywnych działaniach kulturowych ostatniego czasu - co widoczne jest szczególnie w artystycznej performatyce awangardowej oraz w performatyce społecznej i politycznej - górę nad rozrywką bierze skuteczność. Performans jest wyzwaniem rzuconym rzeczywistości, jest niezgodą na to, co jest, żądaniem zmiany.

Praktyki performerskie pełnią powyższą funkcję na różnych, niekiedy bardzo nikłych piętach refleksyjnej samoświadomości. Teatr rozpatrywany w kategoriach działalności performatywnej - bardziej niż inne formy tej działalności kryje w sobie ogromny potencjał refleksyjnej samoświadomości. Wskazuje na własny, przedstawieniowy charakter, a poprzez tę refleksyjną autodemonstratywność - obnaża przedstawieniowy charakter kulturowego, społecznego i politycznego środowiska człowieka nowoczesności. Obnaża - mówiąc językiem Heideggera - mechanizmy „światoobrazu” i w tej swojej demaskatorskiej funkcji zbliża się do filozofii krytycznej, której patronują Nietzsche i wymieniony Heidegger. Tacy autorzy, jak Janelle Reinelt czy Joseph Roach piszą o filozofii krytycznej, iż w tym sensie ma ona charakter performatywny, że poddaje ona rewizji zastane sensy, na nowo je formułuje, kwestionuje je, rzuca im wyzwanie i czasami je potępia”.<sup>4</sup> Traktowane performatywnie teatr i filozofia funkcjonalnie zbliżają się do siebie. Burząc

---

<sup>2</sup> Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T.Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 39.

<sup>3</sup> J.w., s.38

<sup>4</sup> Por. j .w., s. 41

zastane paradygmaty, dotykając granic przedstawialności, wykraczając poza ustalone znaczenia i normy znaczeniowe, zasługują na miano praktyk liminalnych. Toteż bardzo trafnie McKenzie tak właśnie postrzega ich pokrewieństwo.

Uprzywilejowują one wszelkie stany „pomiędzy”, praktyki przejścia i towarzyszące im strategie oporu i transgresji. Opierają się na „pewnej kategorii działań, których „przestrzenne, czasowe i symboliczne „pomiędzy” zawiesza społeczne normy, rzuca im wyzwanie, igra z nimi i może nawet je przemienia”.<sup>5</sup> Stąd szczególne eksploatowanie figur obrzeży, marginesów i „radykalnych praktyk” będących nowoczesnymi zastosowaniami rytów przejścia.

### **3. Aspekty liminalne praktyk teatralizacji; przykład teatralizacji szaleństwa**

„Teatr świata” – w pewnym operacyjnym, performatywnym sensie został zapowiedziany już przez strategię „poetyki” Arystotelesa. Pokazała ona wszak, jak należy skutecznie przedstawić działanie, aby miało ono wymiar prawdopodobny, jak konstruować przedstawienia działania według reguł samego przedstawienia. Pokazując, jak należy przedstawić działanie, aby miało ono wymiar prawdopodobny, strategia ta spycha na margines wszystko to, co nie wpisuje się w logikę przedstawienia.

Tak widziana historia Zachodu jest niczym innym, jak historią mechanizmów tejże marginalizacji. Widziana jednak z drugiej strony, jest historią walki tego, co marginalizowane o przetrwanie. Na marginesach historii iskrzy. To, co marginalizowane za wszelką cenę, za cenę przetrwania, musi dać się wciągnąć w przedstawienie. To, co nie myślane lub nie dające się pomyśleć (cudowne, wzniosłe, szalone, bolesne, bezgranicznie groźne), jeśli ma być przez rozum w ogóle brane pod uwagę, jeśli ma się stać składnikiem nowożytnego sposobu doświadczania świata, podlega procesom teatralizacji. Teatralizacja – dzięki potencjałowi performatywnemu samej figury teatru – obdarzona jest jednak źródłową dwuznacznością, wewnętrzną ambiwalencją. Jest zarówno narzędziem strategii przedstawienia (wraz z jej unifikującymi mechanizmami), jak i wehikułem roszadzania reguł i norm

---

<sup>5</sup> J.w. s.64

pola przedstawieniowości. Podajmy przykład teatralizacji szaleństwa. Sięgam po ten przykład z racji jego egzemplarycznego znaczenia.

Jak mówi Foucault – „szaleństwo to nieobecność dzieła”. Jeśli zaś nie chcemy milczeć w obliczu tego, co zmarginalizowane przez mechanizmy przedstawienia, musimy pozwolić dostać mu się w tryby znakowej struktury zastępowania. Szaleniec „mówi coś” widzowi zachodniej, nowożytnej sceny świata tylko wówczas, gdy zostanie obsadzony w teatralnie skonstruowanej roli szaleńca. Obsadzenie go w roli jest zarazem neutralizacją tego, co w szaleństwie tragiczne. Hamlet grając szaleńca wobec świata (świadomie czy nie, to rzecz dyskusji i nie będziemy tego tutaj próbowali rozstrzygać), neutralizuje swoją inność. Maskuje on swoją inność wchodząc w rolę, jaką szaleńcom zwykł narzucać świat. Tylko teatralizacja tego, co inne umożliwia jego przetrwanie w zamaskowanej postaci i skuteczność destrukcyjnej pracy rozsadzania owego pseudoporzędka, który mieni się porządkiem. To, co inne jest zdolne zdestruować teatralizowaną rzeczywistość tylko w teatralnej masce. Tylko pozór może być skuteczną bronią przeciw pozorowi. Nieocenione usługi w uzasadnieniu tej myśli oddaje Fryderyk Nietzsche.

Mariaż filozofii i szaleństwa służący krytyce obowiązujących norm jest – jak wiadomo – elementem strategii tak znaczących filozofów jak Kierkegaard i Nietzsche. Filozofowanie tych wielkich inicjatorów nowożytnej filozoficznej performatyki ma nie tyle opisywać prawa tego świata, co podważać ich podstawę, co je unieważniać. Ma wyprowadzać nas na skraj doświadczenia, które Martin Heidegger określi jako doświadczenie braku ugruntowania (Abgrund), ma pozbawiać nas ufności wobec ustalonych, zdewaluowanych znaczeń. Pod tym względem w epoce nowożytnej teatr, zwłaszcza szekspirowski, znacznie wyprzedza filozofię, dość długo, aż do czasów romantycznego zwrotu, poddającej się panowaniu wzorcom racjonalności pojęciowej.

W ramach paradygmatu racjonalnego przedstawienie szaleństwa lub – jeśli się to czyni na kartach filozoficznej rozprawy – filozoficzne przedstawienie sobie szaleństwa - jest ujęciem go przy pomocy środków dyskursywnych jako pewnej odmiany myślenia. Takiego jednak myślenia, które wymyka się normom. Racjonalista – filozof posługujący się środkami dyskursu pojęciowego – może wprawdzie podważać „na próbę ich prawomocność”, ale sam jako bezstronny podmiot postawiony wobec poznawanego świata - pozostaje impregnowany na jakiegokolwiek wątplenie w prawomocność własnego rozumu.

Derrida zauważy, że Kartezjuszowa hipoteza szaleństwa stała się punktem wyjścia do takiej oto konkluzji: „Czy jestem szalony, czy nie – cogito ergo sum. Szaleństwo jest tylko przypadkiem myślenia (w myśleniu) we wszystkich sensach tego słowa”<sup>6</sup>. Foucault zaś dorzuci, interpretując Kartezjusza: „Ja, które myśli nie może być szalone (...) akt Cogito wedle właściwych mu praw ma wartość nawet, gdy jestem szalony, gdy moja myśl jest szalona od początku do końca”<sup>7</sup>.

To przewrotne Kartezjuszowe potwierdzenie suwerenności Cogito przez hipotezę szaleństwa jest możliwe wszakże dzięki temu, że szaleństwo zostało wprzód obezwładnione (lub zneutralizowane) przez przedstawienie myślenia; stało się czymś, co myśl dyskursywna przedstawiła sobie jako odejście od normy myślenia. Dokonując takiej neutralizacji szaleństwa Cogito Kartezjańskie porzuca moment tragiczny: nie ma już tragicznego rozdźwięku między logosem i hybris. Logos wchłania swoje Inne. Wyższy porządek (u Kartezjusza Bóg, u Hegla prawa dialektycznego rozumu) staje się gwarantem sensowności każdego nonsensu. U Kartezjusza – zauważa Derrida – „Bóg poręcza me przedstawienia i kognitywne determinacje, to znaczy mój dyskurs przeciwko szaleństwu”<sup>8</sup>

Zastanawiająca jest łatwość, z jaką przedstawieniowe struktury sensu wchłaniają szaleństwo czyniąc z niego pewną odmianę nie-myślenia lub myślenia niepoprawnego. Nie byłoby tak zapewne – diagnozują Heidegger i Arendt – gdyby sens nie był podszyty non-sensem, a myślenie – nie było w istocie nie-myśleniem. Uzasadniając powyższą myśl, filozofia romantyczna (Schlegel), Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, inspirowana przez marksizm szkoła frankfurcka, wspomagana przez psychoanalizę filozofia hermeneutyczna, niektórzy postmoderniści zmierzają w podobnym kierunku, co nowożytny i współczesny teatr. W pewnych miejscach te dwie drogi się przecinają. Przecinają się tam, gdzie iskrzy na scenie historii, gdzie ludzie doświadczają kryzysów przyjętych systemów znaczeń.

#### **4. Mariaż krytyczny teatru i filozofii w odkrywaniu ambiwalencji przedstawienia**

---

<sup>6</sup> J. Derrida, *Cogito i historia szaleństwa*, przeł. T.Komendant, „Literatura na Świecie”, nr 6, 1988, s. 182.

<sup>7</sup> Tak Derrida trawestuje słowa Foucaulta z *Historii Szaleństwa* (por. J. Derrida, op.cit., s. 181).

<sup>8</sup> J.Derrida, op. cit, s. 184.

Po Nietzsche, Heideggerze, ale też – po Marksie, Jamesie, frankfurtczykach czy sporej części hermeneutyki współczesnej nie chodzi już o myślenie wycofujące się ze świata doświadczenia, o czystą teorię, lecz o myślenie skierowane ku światu. Myślenie napotykające rzeczy tego świata, tak jak są one dane naszemu postrzeganiu i rozumieniu: w ich zdarzaniu się, przypadkowości, wielości i skończoności, a nade wszystko w ich grze ukazywania się i skrywania. Zanurzenie się filozofii w owej grze oznacza samowrotność ruchu refleksji, która odkrywa własną „ślepią plamkę”: własne „jak” filozoficznego dyskursu, jego fizyczną i libidynalną nieprzejrzystość, „cielesność” (tak, jak o tym piszą chociażby Nancy, Derrida czy Barthes w swej „Przyjemności tekstu”). I teatr i filozofia dzielą ambiwalentną kondycję przedstawienia w kulturze.

Przedstawienie jest bowiem szczególnym sposobem, w jaki człowiek uzyskuje pewność istnienia świata oraz samego siebie poprzez symulowanie oddalenia od nich. Mówimy tu o symulowaniu oddalenia, gdyż przedstawiając świat i samych siebie, nie sytuujemy się poza światem, ani poza samymi sobą, nie tworzymy konstrukcji pozoru, przypominających jedynie świat i nas samych, lecz będących w istocie jakimś innym, wtórnym rodzajem bytu. Wręcz odwrotnie: przedstawianie jest pewnym sposobem uczestniczenia człowieka w rzeczywistości, jest ważnym dowodem tego uczestnictwa.

Każda rozumiejąca interpretacja przedstawień, w sposób mniej lub bardziej zadeklarowany, zdaje sprawę z tego oscylującego ruchu utraty i odzyskiwania siebie, stanowiącego o istocie przedstawienia. Na piętrze interpretacji jest to ruch między bezpośrednim doświadczeniem treści przedstawienia ( jego „co”) i krytyczną świadomością przedstawienia, tj. świadomością faktu, „że” jest to przedstawienie, implikującego serię pytań dotyczących „jak” przedstawienia, jego warunków, kryteriów prawdziwości, a wreszcie wyznaczników doskonałości.

Przedstawienia artystyczne i filozoficzne – nigdy nie dość o tym przypominać, zwłaszcza zwolennikom pokantowskiego autonomizmu estetycznego – zanurzone są w tym samym świecie i dotyczą tego samego świata, zbudowane są z tkanki zachodzących w tym świecie interakcji. Ponadto – spójrzmy na sprawę i od tej strony – dokonująca się dziś rewizja wzajemnych relacji sztuki i filozofii jest niczym innym, jak historycznym momentem tej przynależności.

Na koniec zwrócę uwagę na jeszcze jeden ważny aspekt omawianego pokrewieństwa. Raz jeszcze w inny sposób wskażę, że w samej zasadzie przedstawienia, które w dziejach nowoczesnej kultury pracowało nad eliminowaniem z niej pierwiastka tragicznego na rzecz „uspokajającej

dialektyki”, tkwi potencjał nowej wrażliwości na tragiczne aspekty naszej późnonowoczesnej kondycji.

Rzecz wymaga pewnych odwołań do etymologii. Francuskie słowo „przedstawienie” (*représentation*) wydobywa znaczenie nie dość odczuwalne w polskim tłumaczeniu. Chodzi o funkcję prefiksu „re” jako zdublowania, powtórzenia, oraz o znaczenie słowa *présentation* jako dania (ofiarowania) obecności, ale i bycia obecnym we własnej osobie. Przedstawienie jako „reprezentacja” byłoby zatem wtórną, zastępczą obecnością (poprzez zastąpienie rzeczy nieobecnej jej substytutem), ale i zarazem byciem obecnym bezpośrednio, niejako „we własnej osobie”. „Reprezentować” oznacza prezentować się reprezentując jakąś rzecz, albo: przedstawiać siebie, ukazując coś innego. Poprzez zastępcze dublowanie obecności rzeczy nieobecnej, przedstawienie spełnia równocześnie kilka funkcji: sygnalizuje nieobecność przedstawianej rzeczy, dostarcza obecności duplikatu w miejsce nieobecnej rzeczy przedstawianej oraz - pośrednio prezentuje tego, kto przedstawia (podmiot przedstawienia).

Można zatem mówić o jawnym, transparentnym planie przedstawienia, oraz o jego planie ukrytym, nieprzejrzystym, oczekującym na odczytanie lub interpretację. Można również mówić o przedstawieniu jako o miejscu przytrzymywania różnicy i o przedstawieniowym mechanizmie powtórzenia. Wątki Nietzscheańskie rozwijane w duchu Heideggera, Freuda i de Saussure’a, w twórczej opozycji wobec transcendentalizmu Husserla, wytyczają drogi badania powyższych problemów przez takich badaczy, jak - z jednej strony - Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard, z drugiej strony zaś - w płodnym zetknięciu z kantowskim krytycyzmem i symbolizmem neokantowskim są rozpatrywane przez takich badaczy, jak: Damisch, Marin, Escoubas. U wielu z powyższych myślicieli odnajdziemy temat wzajemnej „współpracy” języka i zmysłowo (wizualnie, audialnie, dotykowo) doświadczalnej artykulacji, zarówno artystycznej, jak i filozoficznej, w kategoriach gry znaczenia i symptomu.

To w obszarze tej gry - już na poziomie analizy krytycznej - zawiązuje się współzależność (splot lub „chiazma”, jak powiedziałby Merleau-Ponty) tego, co jest milczeniem artykulacji zmysłowej i tego, co jest mową znaczeń. Współzależność, która - z jednej strony - „powiedziane” dyskursu czyni milczącą rzeczą do interpretacji i każe - z drugiej strony - przemówić temu, co w przedstawieniu artystycznym, ale także i filozoficznym zmysłowe i milczące. Współzależność ta decyduje o liminalnym charakterze powyższych doświadczeń. Są one nie tylko wypowiedaniem wypowiedalnego, ale i dotykaniem nienazywalnego. Obszar ten generuje pytania, na które nie



znajdujemy odpowiedzi, a niekiedy również - będące naszym udziałem - poczucie bezradności dotyczące samego zadawania pytań. Dotyczą one nie tylko odwiecznych tajemnic istnienia, ale powstają w wyniku nowych zjawisk i procesów nie mieszczących się w siatce usankcjonowanych znaczeń i norm.

Pragnę przy tym podkreślić - aby uniknąć niepotrzebnych nieporozumień - rzecz następującą: Nie twierdzę, że tragizm ludzkiej kondycji stanowiący jeden z wiodących tematów kultury greckiej, po szczęśliwych latach nowoczesnego uśpienia, szczególnie dziś jako zjawisko się nasila. Jeśli można mówić o uśpieniu, to dotyczy ono raczej artykulacji nowoczesnej kultury wpisanej w racjonalistyczno-oświeceniowy paradygmat. Życie człowieka nie stało się niestety (wbrew utopijnym marzeniom) w związku z jego założeniami ani szczęśliwsze ani mniej niż dawniej „tragiczne”.

Nie jest też tak, że aktualna formacja cywilizacyjno-kulturowa wpłynęła znacząco na zwiększenie stopnia „tragizmu” naszego istnienia. Twierdzę raczej, że wyczerpanie się uspokajających mocy racjonalno-oświeceniowego paradygmatu zwiększyło naszą wrażliwość na te przejawy i aspekty życia, które wymknęły się spod eksplikacji oraz kontroli wiedzy i form organizacyjnych obecnego życia wpisanych w ów kruszący się paradygmat. Mamy trudności z pojęciowym i aksjologicznym „oswojeniem” wielu zjawisk: począwszy od holokaustu wraz z jego psychospołecznymi skutkami, poprzez nowe formy technologiczno-korporacyjnego zniewolenia aż po postępującą medializację form życia i kultury.

Zarazem nie jest chyba tak, że tragiczność została raz na zawsze wypłukana z aktualnego sposobu doświadczenia rzeczywistości przez nurt uspokajającej dialektyki rozumu. Żyjemy w świecie przedstawień, to prawda. Sporo jest racji w diagnozach naszej epoki dokonanych przez Heideggera („światoobraz”), Gui Deborda („społeczeństwo spektaklu”) Baudrillarda („precesja symulaków”) czy wreszcie tych, którzy piszą o powszechnej polityzacji czy homogenizacji naszej zmedializowanej technologicznie kultury. Nie są to jednak konstatacje uspokajające.

Bowiem - wraz z dojmującą świadomością powyższego stanu rzeczy - stajemy się wobec wszechwładnej mocy wspomnianych zjawisk i procesów szczególnie bezbronni. Rację więc mają również ci, którzy piszą o fenomenach wykorzenienia, utraty bezpieczeństwa ontologicznego (Giddens), czy przejawach ponownego zaczarowania świata i powtórnej otwartości człowieka współczesnego na mit (Fromm, Maffesoli, Bohrer). Wraca - w świetle tych ujęć - poczucie bezradności człowieka wobec losu i otwarcia na tragiczną groźbę istnienia - takiej, jakiej doświadczali bohaterowie greckich

dramatów. W coraz to większym stopniu powyższe zagadnienia zaprzatają zarówno filozofów, jak i twórców teatru. W coraz to większym stopniu obie dziedziny stanowią sejsmograficzny zapis wagi tych tematów.

Teatr nowożytny i współczesny, mimo iż ulegał często przemożnemu wpływowi „uspokajającej dialektyki rozumu”, jak to miało miejsce np. w teatrze mieszczańskim, to przechował wrażliwość na wskazane wyżej aspekty doświadczeń. Od Szekspira po Artauda, Geneta, Brechta czy Becketta tkwi on wciąż w owym wskazanym przez Heideggera i Arendt miejscu rozdarcia między tym, co myślane i tym, co nie da się pomyśleć: logosem i hybris, dziełem i szaleństwem, mową i tym, co nie da się wypowiedzieć, obecnością i nieobecnością. Właśnie dlatego jest jednym z tych niewielu miejsc, w których przechowywana jest tragiczność i z którego dobrze widać, jak logos i hybris wymieniają się miejscami; w których świat historii wydaje się szalony, a jedynym zdolnym obnażyć to szaleństwo jest wykluczony ze świata „obłąkaniec”.