

# DIALOG I DRAMATURGIA

Alvin W. Gouldner

Dylematy wyboru między zaangażowaniem a dystansem obecne są *implicite* nie tylko w treści teorii Platona, ale też w stylu i w samym sposobie, w jaki teoria ta została napisana. Z tego powodu, a także ponieważ może nam to pozwolić lepiej zrozumieć, jak w teorię Platona wplata się metafizyczny tragizm, przydatne będzie rozważenie ogólnej charakterystyki jego stylu pisarskiego. Styl jest wszak jedną z głównych cech nie tylko sztuki, ale i nauki; myśli teoretyka wyrażalne są tylko w pewien stylistycznie sformułowany sposób. Nigdy nie jest tak, że teoretyk po prostu składa słowa, kierując się jedynie zamiarem zakomunikowania jakiejś informacji; świadomie lub nieświadomie, zawsze dokłada do tego pewną nadwyżkę ekspresywną. Ignorując styl teoretyka, pomija się jedną z bardziej ewidentnych informacji, jakie mamy o nim i jego teorii. Ignorując estetykę nauki, lekceważymy część najłatwiej dostępnych danych, jakie mamy, by zajmować się jej ukrytą treścią.

Choć styl nie jest tożsamy z człowiekiem, z pewnością wiele mówi o nim i jego intencjach. Jest tak oczywiście wówczas, gdy mamy do czynienia z kimś, kto – jak Platon – obdarzony jest dużą wrażliwością i świadomością estetyczną. Ale jest tak nawet wtedy, kiedy uczoney kładzie nacisk przede wszystkim na treść intelektualną i kiedy jego jedynym świadomym kryterium wyboru stylu jest przypuszczalnie precyzja języka – tak jak w wypadku większości współczesnych badaczy społecznych. Jest wątpliwe, czy kiedykolwiek jest to faktycznie jedyne kryterium wyboru stylu, które świadomie kształtuje pracę uczonego, ale nawet gdyby tak było, to rozsądne przyjrzenie się formie może być tym bardziej pouczające, gdyż kieruje

naszą uwagę na różne niezamierzone aspekty jego ekspresji. Te zaś mogą powiedzieć nam wyjątkowo dużo o długotrwałych zainteresowaniach i upodobaniach uczonego.

Z punktu widzenia dzisiejszej nauki najbardziej wyróżniającą się cechą stylu Platona jest wykorzystanie dialogu – formy, którą posługiwali się też współcześni mu Euklides i Antystenes z Aten, a w której wszystkie idee wyrażone są w wypowiedziach postaci biorących udział w rozmowie. Z punktu widzenia współczesnego badacza społecznego najistotniejsze cechy dialogu ujawniają się w porównaniu z typowym dziś stylem dyskusji w naukach społecznych, tj. z bezosobową rozprawą lub artykułem. Choć charakter rozprawy pozwala na ostre skontrastowanie jej z gatunkiem dialogu, to jednak takie zestawienie może skłaniać nas do spojrzenia na styl Platona z perspektywy, która może znacznie różnić się od jego koncepcji. Nie powinno to oczywiście sugerować, że forma rozprawy, mniej więcej przypominająca naszą, była nieznaną przed Platonem czy też za jego czasów. Oznacza to jedynie, że wykorzystując dialog, Platon niekoniecznie musiał kierować się chęcią odróżnienia swojej twórczości od rozprawy. Celem myśliciela mogło być raczej rozgraniczenie jego pracy od form literackich innych niż rozprawa, bądź też powiązanie ich z takimi formami.

Jest prawdopodobne, że analiza dialogu oparta wyłącznie na porównaniu go z rozprawą skłoni nas do wyciągnięcia wniosku, który będzie zdecydowanie niepełny. Tego rodzaju konkluzja podkreśla nieformalny charakter wywodu Platona. W skrócie można powiedzieć, iż dialog zapewnia ramę stylistyczną, w której łatwo zataić formalne nieadekwatności platońskiej logiki. A to dlatego, że zagłębiając się w dialog, możemy zakładać i zaakceptować poziom dyscypliny, któremu bliżej jest do spontanicznej, codziennej rozmowy niż do starannie przygotowanej, systematycznej analizy. Krótko mówiąc, można postawić dość zasadny zarzut, że forma dialogu może sprawiać, iż wywód Platona wydaje się bardziej przekonujący, niżby to uzasadniała bliższa analiza, ponieważ zachęca czytelnika do stosowania mniej wymagających standardów.

Z punktu widzenia współczesnej nauki wygląda to na ułomność stylu dialogowego, która usprawiedliwia jego przestarzałość. Jednak takie porównanie dialogu i rozprawy wydaje się poniekąd nacechowane zbyt dużym samozadowoleniem. Dla współczesnego uczonego jest oczywiste, że dialog to styl, rodzaj literackiego ozdobnika mającego funkcję retoryczną. Niestety, nie jest dla niego równie jasne, że forma rozprawy, którą *sam* stosuje, także jest pewnym stylem i ma swój retoryczny wydźwięk. Współczesna

rozprawa przepelniona jest własnymi, sugerowanymi przez styl założeniami. Jej forma to forma bezosobowej, beznamiętnej nauki. Jest wprost przepelniona retoryką sugerującą, że znajduje się ponad dialektycznymi sporami codziennego życia naukowego. Milcząco przedstawia obraz zdystansowanego uczonego, który, niczym samotny pająk, przedzie nić pracy z całkowicie wewnętrznej substancji. Jeśli dialog zaprasza nas do obniżenia naszych standardów i zaakceptowania tego, co nieudowodnione, to rozprawa często zwodniczo obiecuje przestrzegać najdokładniejszych i bezosobowych rygorów i w ten sposób, przez swą formę, uzyskuje kredyt wiarygodności, którego w zasadniczej części może nigdy nie spłacić. Dialog może zyskać, udając, że jest czymś mniej, niż jest faktycznie, rozprawa może zyskać, udając, że jest czymś więcej.

Porównania między dialogiem a rozprawą mają niefortunna tendencję do skupiania się na względnych zaletach ich obu jako środków przekazu informacji i dyskredytują dialog wyłącznie z punktu widzenia jego dysfunkcji poznawczych. Jednakże takie spojrzenie pomija analizę jego zalet retorycznych i zastosowań, które, nawet jeśli niezamierzenie, to mimo wszystko mogą ujawnić pewne upodobania Platona.

W sposób zamierzony lub nie dialog może służyć jako środek do zmieniania codziennych zachowań ludzi; jest to forma literacka właściwa dla teorii społecznej z ambicjami terapeutycznymi. Umożliwia czytelnikowi identyfikowanie się z postaciami dialogu. Owo utożsamienie się z nimi pozwala mu odczuć dylematy związane z różnymi intelektualnymi punktami widzenia i ich siłę, a także sposób, w jaki są osadzone w społecznych interakcjach oraz jak na nie wpływają. Bardzo konwersacyjny charakter dialogu jest pewną metodą pokazania, że rozum może stać się częścią codziennego życia i sposobem uświadamiania, że jest on w codziennym życiu potrzebny.

Zamiast kontrastować dialog jedynie z rozprawą, pomocne może być spojrzenie nań przez odniesienie do teatru, dramatu, a zwłaszcza tragedii. Trafność takiej perspektywy sugeruje użycie przez Platona metafor dramaturgicznych, jak na przykład przy omawianiu form czy idei. Podobnie, w *Filebie*, Sokrates zauważa: „Tok myśli wskazuje nam, że i w żalach, i w tragediach, i w komediach – nie tylko na scenie – ale w całej tragedii i komedii naszego życia cierpienia mieszają się z rozkoszami,

a w nieprzebranych innych wypadkach również”<sup>1</sup>. I znowu, w *Państwie* „[...] biegnie górą ścieżka, wzdłuż której widzisz murek zbudowany równoległe do niej, podobnie jak u kuglarzy przed publicznością stoi przepierzenie, nad którym oni pokazują swoje sztuczki”<sup>2</sup>.

Znamienne jest, iż tragedia grecka ewoluowała z wcześniejszych form, w których, jak w dialogu, była zastosowana forma pytania i odpowiedzi, kiedy chór zapytywał bohatera dramatu. Dialog, napisany podobnie jak sztuka, jest oczywiście pokrewną jej formą. Istotnie, Platon otwarcie podkreśla podobieństwo między bohaterami *Praw*, którzy projektują nowe miasto Magnetów, a dramatopisarzami. Stworzenie takiego miasta jako nieustannej wspólnoty jest, jak mówi, odgrywaniem tragedii, tej „najszlachetniejszej ze sztuk”. W podobnym tonie Ateńczyk stwierdza, że jeśli jakiś dramatopisarz spyta o pozwolenie na przedstawienie swojego dzieła w ich nowym mieście, powinni odpowiedzieć: O najlepsi spośród przybyszów obcych, my sami jesteśmy autorami tragedii, według sił jak najpiękniejszej i zarazem najlepszej. Przecież cały nasz gmach ustroju państwowego to naśladowanie najpiękniejszego i najlepszego życia. My twierdzimy, że to jest istotnie tragedia najprawdziwsza<sup>3</sup>.

Oprócz *Państwa* i *Praw*, w których sporządzanie scenariuszy dla nowych wspólnot jest centralną częścią akcji, także wiele innych dialogów można rozumieć jako wykorzystanie postaci do napisania pewnego „aktu” albo przygotowania materiałów do sztuki. Plany nowych miast, które Platon przedstawia, są w istocie zarysami fabuły lub scenariuszami sztuki. Miasto jest żywym obrazem postaci i chórów. Widziane z tej perspektywy, dialogi mają jednak fabułę: są sztukami, w których dramatycznym zadaniem postaci jest napisanie sztuki; utopijne wspólnoty są sztukami pisanyymi w sztukach.

Zwrócenie uwagi na użycie metafory dramaturgicznej przez Platona nie ma jednak sugerować, że posługuje się teatrem w ten sposób, w jaki czyni to, powiedzmy, Erving Goffman, tj. rzekomo jako modelem służącym zbadaniu i zrozumieniu życia społecznego. Platon nie jest po prostu badaczem, który jest świadom heurystycznej wartości metafory. Jest raczej po części planistą społecznym, który myśli o sobie jako o pewnego

<sup>1</sup> Platon, *Fileb*, [w:] Platon 1999. *Dialogi. Tom II*. Przel. Władysław Witwicki. Kęty: Wydawnictwo AN-TYK, s. 65 (50b); wszystkie fragmenty z Platona przytaczam w tłumaczeniu Władysława Witwickiego [przyp. tłum.].

<sup>2</sup> Platon, *Państwo*. Przel. Władysław Witwicki. Kęty: Wydawnictwo Antyk, s. 220 (514e).

<sup>3</sup> Platon. *Państwo, Prawa (VII Ksiąg)*. Przel. Władysław Witwicki. Kęty: Wydawnictwo Antyk 2001, s. 496, 817b.

rodzaju dramatopisarzu i który dąży do stworzenia wspólnoty mającej ustaloną, niezmienną sekwencję. To nie jest po prostu tak, że Platon uważa, iż życie społeczne może być rozumiane jako sztuka, ale raczej, że powinno być, tak dalece jak to tylko możliwe, przekształcone w sztukę.

Użycie formy dialogu przez Platona po części sugeruje, że przyjmuje on rolę dramatopisarza. W znacznym stopniu to właśnie pozycję dramatopisarza obiera jako perspektywę komentowania ludzkiego życia. Platon uważa kondycję ludzką za tragiczną i właśnie dlatego pisze dialogi, gdyż pozwala mu to odgrywać rolę tragika. To, że Platon przyjmuje takie spojrzenie na siebie i na swoją pracę, nie jest jednak całkowicie kwestią wyboru: zestaw dostępnych ról, które byłyby odpowiednie dla jego przedsięwzięcia, jest ograniczony. Kiedy świecki teoretyk społeczny pojawia się po raz pierwszy i próbuje odróżnić się od szamana czy innego człowieka świętej wiedzy, to nie ma początkowo kulturowo przyjętej roli społecznej. Musi albo stworzyć nową rolę, albo przyjąć jakąś już istniejącą, naginając ją do swoich potrzeb. Platon w istocie czyni to drugie, pożyczając znaną rolę dramaturga, który był jednocześnie i popularnym komentatorem, i moralnym nauczycielem Aten.

Sugerując to, jesteśmy jednakże bardzo dalecy od twierdzenia, że zamiar Platona nie był poważny albo że jego planowanie społeczne należy uznać za szaradę czy rozrywkę. To właśnie przez wykorzystanie formy stylistycznej pokrewnej formie teatralnej Platon podkreśla szczególną wagę swojej intencji. Należy pamiętać, że teatr starożytnej Grecji, inaczej niż nasz, jest przepojony znaczeniem religijnym i bardzo blisko związany z wydarzeniami religijnymi; ma konotacje quasi-rytualnej uroczystości. Związana z teatrem, forma dialogu łączy się zarazem z rzeczami świętymi. Użycie jej sugeruje, że mówi się o sprawach, które są bardzo poważne i mają najwyższą wagę. Platoński dialog oznacza, że poszukiwanie wiedzy o człowieku nie jest tylko kolejnym eksperymentem na naturze.

Forma dialogu z pewnością wyjątkowo dobrze pasuje do tego, by przekazać ścieranie się umysłów, nieodłącznie związane z dialektyką. Jest to środek odpowiedni zwłaszcza do wyrażania sokratejskiego zainteresowania dialektyką bardziej jako metodą niż jako pozytywną doktryną. Dialog nie tylko mówi o tej metodzie, ale przez swoją formę przedstawia metodę pytania i odpowiedzi, którą Sokrates uważał za tak istotną dla dialektyki. A jednak mimo pozornego dynamizmu dialogu niewiele uwagi poświęca się w nim działaniom ludzi, zmiennym kolejom losu czy sukcesom na

wojnie lub w miłości. Bohater platońskiego dialogu jest elegancko ucieleśnioną jaźnią. Widać w ten sposób, że to, co przydarza się ludziom jako ucieleśnionym bytom, nie jest ważne. Istotne jest przede wszystkim to, co mówią, ich myśli oraz charakter.

W tym właśnie platoński dialog wyraźnie różni się od standardowej pozycji literatury Hellenów, homeryckiej epiki, w której akcja w formie bitew, przygód i podróży zajmuje główną pozycję. Jest też odmienny od dramatycznej tragedii, w której ludzie przedstawieni są jako gwałtownie przeżywający to, co się im przydarza, a także różny od rubasznej komedii z jej często sprośną satyrą na bieżące wydarzenia. Choć niosą pewną podniętą intelektualną, platońskie dialogi są dramatem, dramatem filozoficznym, w dużej mierze odartym z emocji. Są stylistyczną egzemplifikacją tego, co Platon uważa za największą ambicję filozofa: pozbycia się wpływów ciała i czystej ekspresji rozumu.

Z punktu widzenia czysto estetycznego podstawowym problemem dialogu platońskiego jako stylu literackiego jest być może oddawanie sprawiedliwości złożoności i sile stanowisk intelektualnych, z którymi autor się nie zgadza, a także zapobieganie, by adwersarze nie spadli do roli tła dla jednego bohatera, Sokratesa. Niejednokrotnie Platonowi się to nie udaje, ale porażki te są więcej niż zrekompensowane przez te liczne sytuacje, w których jego dialogi faktycznie osiągają prawdziwą siłę dramaturgiczną. Głównym warunkiem takiego skutecznego użycia dialogu, a także, bardziej ogólnie, tragedii, jest pewien specyficzny stan czy też umiejętność umysłu. Autor musi być w stanie przyjmować rolę, czy też wczuwać się w ludzi i w myśli, z którymi się nie zgadza – w istocie mocno się nie zgadza. W przeciwnym razie kwestia omawiana przez protagonistów będzie sprawiała wrażenie wymyślonej i pozbawionej zaskakującego zakończenia. Autor musi być na tyle biegły w przyjmowaniu roli swoich przeciwników, by móc rozpoznać ich najsilniejsze argumenty i przedstawić w jak najlepszym świetle ich stanowisko, któremu się sprzeciwia. Sam rozwój i perswazyjność artystycznie efektywnego dialogu wskazuje zatem na rozwój jaźni obdarzonej potężnym talentem przyjmowania ról.

Aby grecki dialog w ogóle mógł się pojawić, konieczna była jednoczesna obecność zróżnicowanych i konkurujących poglądów w tym samym umyśle, tak by ich moc, siła przekonywania i urok dały się odczuć i by nie były one postrzegane jako całkowicie obce, zewnętrzne rzeczy. Zdolność autora dialogów do przyjmowania ról innych osób, z którymi się nie zgadza – do widzenia świata z punktu widzenia jego przeciwników – sugeruje,

że Sokratesa prawdopodobnie łączyła pewna wewnętrzna więź z sofistami, których tak zajadle potępiał, a także z filozofami przyrody, których twórczością, jak mówi nam Platon, początkowo się interesował. Równie godny uwagi jest fakt, że Platon czasami przedstawia Sokratesa nie jako po prostu opisującego to, co jakiś oponent, np. Protagoras, uważa, ale jako odgrywającego scenkę, w której sam Sokrates bardzo umiejętnie przyjmuje rolę dwóch spierających się stron. Myślę, że autor dialogów ma poczucie, że jest coś z niego w wielu innych ludziach i coś z nich w nim samym. Posługuje się dialogiem, by poznać i rozdzielić różne strony własnej napiętej tożsamości. Jednocześnie jednak używa techniki stylistycznej, która rzuca wyraźny cień na jego tożsamość i punkt widzenia, skutecznie chroniąc je przed wyraźnym ukazaniem.

Warto zauważyć, że pisarz dialogów nie prezentuje wprost swojego punktu widzenia. Gdyby rzeczywiście chciał tak zrobić, nadalby jednej z postaci własne imię. Pisarz dialogów umyślnie przedstawia siebie i swoje stanowisko w sposób radykalnie wieloznaczny, w związku z czym trudno jest pociągnąć go za nie do odpowiedzialności. Bynajmniej nie zawsze jest pewne, przez którą ze swych postaci przemawia, czy zawsze przez tę samą, czy też przez jedną lub wiele z nich. Nawet tam, gdzie jest oczywiste, że jego sympatie leżą po stronie jednej z osób, zawsze istnieje uzasadniona wątpliwość, czy wypowiedzi owego protagonisty są pod każdym względem wyrazem stanowiska samego autora dialogu, zwłaszcza wtedy, kiedy, jak u Platona, są one często przypisywane prawdziwym postaciom historycznym. Niedociągnięcia w wypowiedziach postaci, z którą autor sympatyzuje, nie muszą zawsze być niechlubnie przypisywane pisarzowi. Mogą raczej dawać wiarygodne świadectwo jego dokładności jako reporterowi i talentowi jako dramatopisarzowi.

Autor dialogów jest unoszącą się w powietrzu obecnością, niewidzialnie pociągającą za sznurki. Jest lalkarzem, o którego intencjach trzeba wnioskować w złożony sposób z ruchów jego marionetek. Jest w dużej mierze podobny do boga, dla którego, jak mówi Platon, ludzie są lalkami i zabawkami, ale jest bogiem, który zatracą się w swojej zabawie. Platon myśli o planiście społecznym jako o swoistym bogu-dramaturgu, który zatopiony jest w inscenizowaniu świata społecznego, w wymyślaniu jego fabuły, dobieraniu obsady i odbywaniu prób i który jest trochę rozbawiany czy też poirytowany pretensjonalnie wybuchowym charakterem swoich aktorów, którzy zapominając, że to wszystko jest tylko przedstawieniem, z uporem próbują iść swoją własną drogą.

Autor dialogów, podobnie jak dramatopisarz, chce, żeby wszyscy się wypowiedzieli. Tak jak dramatopisarz pragnie stworzyć iluzję spontaniczności życia, jego różnorodności i intryg, jednocześnie cały czas zachowując nad nim pełną kontrolę. Jako dramatopisarz autor dialogów nie wyraża wszystkiego, co sam uważa, za pomocą jednej postaci, jednak jest oczywiste, że jedna z nich jest jego ulubiona. Przemawia i żyje przez wszystkie swoje postacie, przez orkiestrację całej swojej obsady. Jego celem nie jest jedynie przedstawienie pewnej myśli, za którą chętnie bierze odpowiedzialność, nie wystarcza mu też, że w jakiś sposób wyraża swoje stanowisko. Autor dialogów dąży do tego, by móc powiedzieć sobie, że ma rację, przez inteligentną lub beznamiętną akceptację, taktowne milczenie lub przyjemną zgodność niektórych postaci.

Pisarz dialogów stwarza zatem symboliczny świat, w którym niejako zastępczo zapewnia sobie zarówno obopólne uznanie i dialektyczne ściąganie się. Stwarza świat dramatyczny, nad którym sprawuje całkowitą kontrolę, tym bardziej że dialog jest sztuką niewystawianą. Unika nieodłącznych niepewności społecznych interakcji przez zastąpienie kontroli społecznej kontrolą estetyczną, a zewnętrzną konfrontację jej formą wewnętrzną. Dla Platona dialog jest po części sposobem ucieczki od dylematów związanych z jego własnym utopizmem, ponieważ żadnej z jego postaci nigdy nie będzie dane przedstawić przekonującej krytyki – nawet nie tyle jego logiki, ile krytyki jego praktycznej terapii i planowania społecznego. W istocie problem jego utopizmu zostanie rozwiązany przez dramat. Władza społeczna zostanie osiągnięta zastępczo przez milczące założenie, że niektórzy aktorzy sami wystawią nadciągające przedstawienie. Albo też będą zaprezentowani jako ci, którzy potencjalnie przyjmą rolę osób, z którymi czytelnik może się utożsamić i które mogą sobie wyobrazić, że są już ludźmi władzy: „Adejmancie, my nie jesteśmy poeci, ja i ty, na razie, tylko zakładamy państwo”<sup>4</sup>.

A zatem platoński dialog ucieleśnia w jednym ze swych aspektów kompensacyjną fantazję kontroli społecznej. Teoretyk jako dramatopisarz ustanawia przez dialog to, czego jako planista czy obywatel nie może zrobić w życiu.

Dialog jest więc, oprócz innych rzeczy, pewną formą literacką, w której pisarz traktuje swoich przyjaciół i wrogów jako postacie w sztuce, a zatem musi patrzeć także na siebie jako na uczestniczącego w sztuce. Autor

---

<sup>4</sup> Platon 2003. *Państwo, op. cit.*, s.75, 379a



podejmuje decyzję, by napisać nie autobiografię, opowieść czy analityczną rozprawę, ale rodzaj dramatu. Dzięki posługiwaniu się dialogiem autor mówi nam, że z jakiegoś powodu myśli o sobie i o swoim świecie w sposób dramaturgiczny. Dla profesjonalnego dramaturga scena jest zawsze światem, jednak dla dramaturga świat stał się sceną. W społecznym kręgu Platona, a także w jego twórczości, zdaje się rosnąć poczucie, że całe życie jest przedstawieniem – poczucie bardzo podobne do tego, które możemy dziś znaleźć wśród coraz większej liczby teoretyków społecznych. Granica między teatrem a życiem zewnętrznym staje się mglista. Jeden z ciekawszych wyrazów tego znaleźć można w teorii dramatu tragika Agatona, przyjaciela Platona i Euripidesa. To właśnie u Agatona ma miejsce sympozjon, wyprawiony ku czci jego dramatycznego zwycięstwa w roku 417, który jest miejscem akcji *Uczty* Platona. Wśród szeregu jego dramaturgicznych innowacji, Agaton proponuje, by poeci wiedli swe życie tak, jak postacie ich sztuk, nawet do tego stopnia, by odtwarzać szczegóły ich wyglądu. Realizm Euripidesa też służy znoszeniu barier między sceną i *polis*, pokazując Ateńczykom takich, jakimi są, a jednocześnie dystansując się od obydwu. Jak zauważa H.O.F. Kitto, „Mimo całej sympatii i tragicznej mocy, z jaką Euripides odmalowuje swoje postacie [...] wydaje się jasne, że zachowuje wobec nich fundamentalny dystans”<sup>5</sup>.

Kiedy może pojawić się tego rodzaju dramaturgiczne spojrzenie na życie? Wydaje się, że powstaje wtedy, kiedy ludziom brakuje więzi historycznych lub je tracą. Gdy gubią poczucie swojego miejsca w historii, zaczynają odczuwać, że poddają się jedynie następstwu wydarzeń, z których każde połączone jest z drugim przez czystą bliskość czy powierzchowną spójność symboliczną, a nie wewnętrznie, na zasadzie przyczyny i skutku. Dramaturgiczna perspektywa na życie postrzega je jako przeżyte w wąskim i interpersonalnym świecie, ahistorycznym i pozbawionym instytucji, jako egzystencję poza historią i poza społeczeństwem, która urzeczywistnia się prawdziwie tylko w ulotnych momentach spotkań twarzą w twarz.

Dramaturgiczne spojrzenie na życie powstaje wtedy, gdy zanika ciągłość doświadczenia i kiedy rozpada się ono na epizodyczne strzępy, kiedy szerszy gmach doświadczenia kruszy się, kiedy rytm i przebieg życia rozlewa się i brakuje mu organizującego centrum lub znajomych punktów i akcentów. Perspektywa dramaturgiczna powstaje wtedy, gdy życie nie daje

---

<sup>5</sup> H.O.F. Kitto, *Greek Tragedy*, s. 201. (przekład własny).

poczucia trwałych osiągnięć, gdy każdy moment przypomina poprzedni, ponieważ nie ma perspektyw na kulminacje i kiedy ludzie stają się niebezpiecznie znudzeni. Kiedy teoretycy społeczni nie wierzą, że „najlepsze dopiero nadejdzie”, kiedy tracą trwale poczucie wzrastającego trendu, wtedy posługują się perspektywą dramaturgiczną na życie człowieka i grup. A zatem Platon pojawia się wtedy, gdy społeczni teoretycy dochodzą do wniosku, że historia dobiegła końca.

Taka dramaturgia ma swoją wewnętrzną dialektykę. Z jednej strony, podkreśla ważność zjawisk, gdyż twierdzi, że zjawiska to wszystko, co normalnie jest nam dane, i dlatego może zmusić nas do wzięcia ich na poważnie. Z drugiej strony, perspektywa dramaturgiczna dewaluuje sfery życia, którym ludzie zazwyczaj nadają specjalne znaczenie, ponieważ mówi nam, że także te obszary, tak samo jak inne, są niczym więcej niż zjawiskami. Głosząc, że zjawiska się liczą i że to, jak rzeczy wyglądają, jest ważne, perspektywa dramaturgiczna mówi, że życie jest kwestią poważną. Jednakże to *są* zjawiska – drżące cienie na ścianie jaskini – i nie powinny być brane zbyt serio. Ta ambiwalencja na temat powagi, z jaką należy podchodzić do życia, wyrażona jest dość jasno u Platona: „Sprawy ludzkie nie są warte tego, żeby je bardzo poważnie traktować, a tymczasem musimy je brać poważnie i to jest nasz niezbyt szczęśliwy los”<sup>6</sup>.

Perspektywa dramaturgiczna wzmacnia znaczenie rzeczy zwyczajowo lekceważonych i lekceważy rzeczy zwyczajowo wyniesione do rangi istotnych. Platon, na przykład, podkreśla wagę dziecięcych zabaw dla dobrostanu państwa, jednak ignoruje pracę i dewaluuje ludzką miłość. Jeśli dramaturgia pomija historię i społeczeństwo, to robi to w sceptycznym poszukiwaniu źródeł ludzkiej nadziei i żywotności w czymś wiecznym. Jeśli umieszcza ludzi poza historią, to zarazem uwalnia ich od władzy pustych rytuałów; dąży do tego, by ludzie znaleźli nowe głębie dla siebie w nieprzemijającej sile życiowej. Jednak podporządkowując historię pewnej istocie, która jest poza nią, dramaturgia czyni to kosztem podawania w wątpliwość wagi ludzkiego doświadczenia. Świat bez historii jest światem, w którym ludzie tracą kontrolę nad przyszłymi pokoleniami i swoją nadzieję na zasłużone zapisanie się w pamięci. Kiedy ludzie są odarci ze zbroi heroizmu, ich strach przed śmiercią ukazuje się w całej okazałości. Pojawia się wtedy groźba, że śmierć będzie znaczyć jedynie jednostkową stację końcową, pustą ostateczność, która łamie wszystkie obietnice życia.

---

<sup>6</sup> Platon. 2001. *Państwo, Prawa (VII Księga)*, *op. cit.*, s. 484, 803a.

Pod jednym względem Platon zdaje się oczywiście dystansować wobec dramaturgicznej perspektywy życia czy wręcz jej się sprzeciwiać. O ile bowiem ta ostatnia sugeruje, że nie ma żadnej istotnej różnicy między światem a sceną albo między widocznymi, czystymi zjawiskami a ukrytą, prawdziwszą rzeczywistością, o tyle platońska teoria idei mówi coś dokładnie przeciwnego. Ale, ostatecznie, te dwa stanowiska ulegają zbliżeniu, ponieważ nacisk Platona na realność idei podtrzymuje rozróżnienie między zjawiskiem i rzeczywistością jedynie poprzez usunięcie rzeczywistości z życia takiego, jakie jest udziałem doświadczenia ludzkiego. A zatem czyni świat – jak to robili i jak nadal robią dramaturdzy – obszarem, gdzie to rozróżnienie znika i wszystko staje się zjawiskiem.

Alvin W. Gouldner, *Enter Plato, Classical Greece and the Origins of Social Theory*, s. 379–387 © 1965 Perseus Books Group.

Przełożył Konrad Siemaszko