

Teatrologia i teatr na początku XXI wieku

1. Trudno mówić dzisiaj o teatrologii, abstrahując od przedmiotu jej badania – teatru.
2. Tekst niniejszy proponuje swobodną konstrukcję, która stara się uchwycić dynamikę najnowszej historii teatru, a przede wszystkim jej punkty zwrotne, pozostając oczywiście w obrębie pewnej narracji, jaka na tę okoliczność zostaje skonstruowana. Wedle niej można tę historię zinterpretować jako sensowną, naturalną drogę ewolucji. Świadomym, choć zartobliwym wyborem w ramach narzędzi wywodu jest nadużycie jako czynność interpretacyjna, które pozwala przez chwilę, w naprężonym niebezpiecznie materiale, dostrzec prześwity jego istotnej, wewnętrznej więzby, zazwyczaj dobrze zakrytej (ewolucja, jak wiadomo, opiera się na spontanicznych mutacjach, których figurą jest właśnie nadużycie).

Wybrany format listy służy zachowaniu dyscypliny, bardzo trudnej w obliczu niezwykle bogatego materiału i mnożących się teoretycznych kontekstów; posuwa się w tym do swoistego i uzasadnionego pastiszu, przypominającego celowo wielkie teksty stosujące tę metodę. Przemieszczające się kolejne punkty pozostawiają wiele pustego miejsca.

3. Pojęciem, wokół którego zostaje osnuta cała konstrukcja, jest idea / kategoria historyczności. Także w trudniejszej wersji historyzmu, a przynajmniej w napięciu między nimi¹. Jest tak, ponieważ głównym obciążeniem teatru (i teatrologii) jest czasowość, która jako kontekst przebiega wszystkie chyba poziomy rozmowy, często była przyjmowana jako emblematyczna właściwość tej sztuki i jest tematyzowana na przykład jako kwestia rekonstrukcji, archiwum, doświadczenia pokoleniowego itp., ale także w bardziej niebezpośredni sposób².

¹ Historyczność jest tutaj rozumiana jako perspektywa myślenia o rzeczach w kontekście czasu historycznego ich istnienia; historyzm oznacza natomiast wgląd w tę właśnie czynność rozumienia, która narzuca się jako swoista metodologia. Różnica dotyczy poziomu abstrakcji, a ściślej jej braku w pierwszym przypadku i przyjęcia pozycji o charakterze metateoretycznym (czyli dotyczącym metody) w drugim. Historyzm oznacza więc tutaj myślenie historyczności.

² Mowa tutaj na przykład o starożytnej kategorii fatum, dającej się ujrzeć w postaci egzystencjalnych niepokojów o charakterze eschatologicznym, rozwiniętych do wymiaru pozaludzkiego, formujących się w postaci mitów. Niniejszy tekst, przez próbę starannego zachowania świadomości własnej metody (historycznej) opisu, jest również przykładem myślenia czasowości teatru, oczywiście w znacznie skromniejszej perspektywie.

Narracyjność jest emanacją historyczności i wydarza się jako sztuka, ale także, mniej dosłownie, jako strategia refleksyjna³. Narracyjność jest ze swojej istoty społeczna, zwraca się do wspólnoty, która tej narracji jest warunkiem. Swoistą przygodą wspólnotowości, która tutaj ma znaczenie, także ze względu na datę, jest odkrycie oboczności wspólnota / społeczeństwo (np. F. Toennies, *Gemeinschaft und Gesellschaft, Wspólnota i społeczeństwo*, 1887), co następuje pod koniec wieku XIX⁴.

4. Punktem, w którym pojawia się kulminacja, zarówno w obrębie teorii humanistycznej jak i wydarzeń praktyki teatralnej, są lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte⁵. Świadomość uwikłania w czasowość i historyczność, a także narracyjność i społeczność przeważa wtedy nad dotychczasowym projektem, zupełnie inaczej lokującym wzajemnie podmiot i świat, to znaczy usuwając ostatecznie instancję pozaludzką i pozaświatową (do czego inspiracji dostarczył Fryderyk Nietzsche). Ten ostatni byt (owa pozaświatowa i pozaludzka instancja), będący podstawą teatralnej topiki przez setki, a nawet tysiące lat, choć różnie nazywany, umożliwiający metafizyczną uniwersalność głównie o charakterze sakralnym, zamienia się w swoistą rytualność ostatecznie zdesakralizowaną, choć droga, która do tego prowadzi, może być powikłana i niejednoznaczna⁶.
5. Wspomniane lata rysują się dzisiaj także jako moment erupcji przeświadczeń filozoficznych i cywilizacyjnych, które nabrzmiewały znacznie wcześniej i rozprzestrzeniły swoje skutki szeroko także później. W najbardziej lapidarnym skrócie, odwołując się do celnej analizy Marka Siemka, pisanej niemal z perspektywy świadka⁷, polegała ona na zrozumieniu procesów konceptualizacji – fundujących przede wszystkim filozofię – jako twórców konwencjonalnych, pozbawionych jakiegokolwiek (na przykład metafizycznego), transcendującego poza nie uzasadnienia. Oznaczało to między innymi dostrzeżenie możliwych, wielu kolejnych poziomów metaanalizy.

³ Narracyjność może dostarczać zarówno pocieszenia (konsolacji), jak i niepokoju (dystrakcji), i obydwie te możliwości wśród teatrologów dyskutujących na temat swojej dyscypliny się pojawiają.

⁴ Nie ma wątpliwości, że przedstawiona propozycja teoretyczna sama istnieje jedynie na warunkach narracji, i to charakterystycznej dla lektur poststrukturalnego nurtu humanistyki, dominującego w drugiej połowie wieku XX. Więc z tej perspektywy będzie się również przyglądać sobie z niedowierzaniem, a nawet zawstydzeniem.

⁵ Chodzi tu o wydarzenia, które Kazimierz Braun nazwał wiele lat temu tzw. drugą reformą teatru. Choć odwołuje się on do idei dzisiaj już uważanej za uproszczoną i nieaktualną, same wydarzenia nie przestają być interesujące.

⁶ Przykładem tego jest Grotowski, czerpiący część swoich inspiracji z Artauda. O Artaudzie w tym kontekście pisze Derrida m. in. w tekście pt. *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia* [w] *Pismo i różnica*, Warszawa 2004, s. 403.

⁷ *Drogi współczesnej filozofii*, wybrał i wstępem opatrzył Marek Siemek, Warszawa 1978.

Tego rodzaju konstatacja musiała objąć wszelkie obszary, w których pojawia się ambicja opisanie świata, rozumiana teraz już raczej jako projekt stworzenia doraźnego zestawu narzędzi, dostosowanego do opisywanego fragmentu rzeczywistości i wspartego na świadomie dobranych założeniach (metodologii etc.).

Na tej możliwości właśnie opiera się uaktualnienie problematyki podmiotu postawionego wobec świata. Jednym z wariantów zadośćuczynienia niewygody, jaki ten stan niesie, jest powtórne przepracowanie warunków jego obecności w świecie, tym razem skupione przede wszystkim wokół tematu języka, rozumianego jako akt świecki i społeczny, i kieruje myśl głównie w obszary problematyki wiedzy. Refleksja nad nią staje się również aktem założycielskim ponowoczesności, ale – już poza sporami o samą ponowoczesność – pojawia się także jako kontynuacja tematu drążącego umysły badaczy, starających się uprawomocnić własną pracę (czyli naukę), pozostającego w centrum zainteresowania co najmniej od początku wieku XX⁸.

6. Skrót i następne nadużycie, do którego w tym miejscu się posunę, polega na ujrzeniu teatru jako pewnej abstrakcyjnej całości. Jest to możliwe, ponieważ ujawnia się on, dzięki przyjęciu wybranej perspektywy, jako cała fala instytucji różnego typu (istniejących wewnątrz wspólnoty sformalizowanej, *Gesellschaft*). Z jego wnętrza jest to widziane jako równoległy zestaw różnorodnych poszukiwań, redefiniujących rolę teatru. Może więc on spełniać funkcję świątyni, instytucji badawczej, politycznego, aktywistycznego środowiska, ale także sekty, kręgu towarzyskiego, lobbystycznej grupy itd. Nie należy tego postrzegać tym razem jako nagłego wybuchu inwencji, ale jako echo podobnych ruchów w przestrzeni procesów nadawania sensu różnego rodzaju postępowaniom intelektualnym: świeckim i społecznym. Teatr, swobodnie reinterpreterujący naturę swojej obecności, przyjmował różnorodne role w różnie zdefiniowanej przestrzeni swojego działania.

Można powiedzieć, prawem skrótu, że teatr dziedziczył cechy współczesnej sobie humanistyki. Jednocześnie można zobaczyć w tej sytuacji jego wielki sukces, polegający na udanej próbie ogarnięcia ogromnych obszarów aktywności intelektualnej, społecznej, politycznej czy innej. Tego rodzaju poli-funkcjonalność, zawsze obecna w historii teatru, tym razem jednak zostaje manifestacyjnie

⁸ Jak rozumiem, tego rodzaju postępowanie badawcze podważyło też takie konstrukcje, jak idea tzw. wielkiej reformy teatru i innych podobnych, dążących do nadania historii teatru strukturalnej ścisłości, a przynajmniej uzyskania wyłącznego prawa do opisu zjawisk.

i świadomie zdefiniowana jako jego misja. Samoświadomość jako samostanowiąca samowiedza jest tutaj osią wydarzeń.

Nie można się oprzeć jednocześnie wrażeniu pewnej totalności takiego zamierzenia, dla którego *nota bene* inne przymiotniki o tej samej podstawie słowotwórczej („totalitarny”) nie byłyby wcale takie odległe. Nie ulega wątpliwości, że bez zachwiania całością konstrukcji rozumienia fundamentalnej sytuacji, jaką jest spotkanie człowieka ze światem, nie byłoby możliwe podobne zorientowanie teatru w ramach różnych, potencjalnych aktywności, usiłujących to spotkanie uporządkować. Innymi słowy, teatr osiągnął status przekraczający ramy sztuki poświęconej dotychczas tworzeniu własnych przedmiotów, albo – co na jedno wychodzi – wpisał się w nurt redefiniujący fundamentalnie ich ideę. To ostatnie przekonanie narastało od początku wieku (dostarczając zajęcia estetykom), zgadzając się z równoległym (a może tym samym) procesem formowania się podstaw rekonstrukcji filozofii.

Można także dodać, że dzięki opisanemu rozmachowi, udaje się zrealizować sen o potędze teatru, który śnił już Leon Schiller. Dzieje się tak z powodu pojawienia się sprzyjających okoliczności kulturowych, jakich nie było na początku wieku, kiedy idea sztuki wplątanej w meandry życia społecznego *sensu largo* praktycznie nie istniała, a właściwie była dopiero przedmiotem odkrywania, ustępując idei nazwanej ogólnie sztuką dla sztuki.

7. Można z dużą dozą prawdopodobieństwa powiedzieć, że wspomniane lata 60. i 70. XX wieku był to czas niezwykłego sukcesu także człowieka jako takiego, który po raz kolejny, choć paradoksalnie, zdobywał tytuł do swojej omnipotencji. Uśmiercając transcendentny podmiot i sprowadzając go do nietrwałego śladu na morskim piasku, czas ów jednocześnie udzielił mu władzy nieskończonej, choć ograniczonej wyłącznie do jego własnego królestwa, królestwa słów i sensu. Świat był nietykalną schedą, pozostającą do dyspozycji sił pozaludzkich, jeżeli takie istnieją. Wszystko to, co ludzkie natomiast, choć w niebywale skomplikowany sposób, ujawniało się jako wytwór człowieka. Tego człowieka, co warto przypomnieć, którego uniwersalną figurą jest postać stworzona przez aktora w teatrze. Na konsekwencje przeorientowania konfiguracji człowieka w zakładzie ze światem, wobec całkowitej zmiany rozumienia jego teoretycznych podstaw, silnie przeobrażających humanistykę, a dalej kulturę, sztukę i cywilizację, trzeba chwilę zaczekać. Następnym krokiem, który został rychło uczyniony po ponownym odkryciu ludzkiego, ale w nowej, ubóstwionej formie, było uwielbienie i apoteoza społecznego.

8. Odkrycie społecznego jako uniwersalnego kontekstu dekretuje ostatecznie Pierre Bourdieu; w książce pt. *Reguły sztuki* analizuje stary konflikt sztuki i rzeczywistości społecznej. Ten wątek zresztą posiada własną, przewrotną realizację, która ujawnia się dobitnie na polu dyskusji o roli sztuki (i teatru) w Polsce po roku 1989. Przewrotność polega na odtworzeniu, niemal dosłownym, rozterek, które opisuje Bourdieu jako właściwych dla drugiej połowy wieku XIX; zajmuje się bowiem Flaubertem i cytuje jego słowa na temat stosunku artysty do pieniędzy⁹.

Spółeczne ma jednak znacznie większy zasięg i wypełnia lukę, która powstała wokół osamotnionego i zdanego wyłącznie na siebie człowieka, który odnajduje siebie postawionego głównie wobec procesów wypełniających praktykę jego codziennego bytowania. Ukonstytuowanie się tego nowego środowiska wywołuje zresztą poważne niepokoje, które dokumentuje na przykład szkoła krytyczna, silnie wsparta na inspiracji marksowskiej. Jest także źródłem powszechnie artykułowanych niepokojów, przybierających w końcu formę wyrafinowanych analiz, takich jak Sloterdijka w *Pogardzie mas* czy Rancière'a w *Nienawiści do demokracji*. Bardzo złożone i różnorodne sposoby aktualizacji społecznego nie tracą dzisiaj mocy obowiązywania, a wręcz przeciwnie, za sprawą internetu zyskują nowe kontynuacje.

9. Społeczne w wypadku teatru nie tylko stanowiło podstawę rozpoznania jego potencjalnych możliwości i oferowało nowe, obiecujące środowisko, które ów z zapałem eksplorował, wyposażony w nowe kompetencje i dyspozycje, tworząc nowe, własne formy znanych instytucji. Teatr stał się również obietnicą uzyskania dostępu do najważniejszych procesów historycznych, co realizowało się także wprost¹⁰. Oznaczał on jednak nie tylko i nie przede wszystkim aktywność polityczną, ale szerokie poczucie uczestnictwa, a więc udział w swoistej wiedzy na temat świata i własnej tożsamości. Można go uznać także za specyficzne doświadczenie pokoleniowe¹¹.

⁹ Sytuacja w obrębie sztuki jako pola społecznego w przypadku Francji dobrze także rozwija popularną teatrologiczną wersję stanu tej sztuki pod koniec XIX wieku, tłumacząc przy okazji oboczność naturalizmu i symbolizmu, jaka się wtedy pojawiła, w ramach nadrzędnej siły pchającej do reformy i buntu. Siła ta prowadziła do wyodrębnienia się „pola artystycznego” (literackiego) w takim kształcie, w „jakim znamy go obecnie” [Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki*, Kraków 2007, s. 218].

¹⁰ Nieco inaczej wyglądało to na zachodzie Europy – wystarczy przypomnieć rolę *Living Theatre* w majowych wypadkach roku 1968 we Francji, a inaczej w Polsce, gdzie podobnie co do funkcji, lecz odmiennie ze względu na polityczny kontekst odbierano *Dziady*.

¹¹ Ten partycypacyjny model funkcjonowania wcale nie zgasł, a dzięki technologii uzyskał nawet nowe formy realizacji.

10. Opisana, niezwykła potencja teatru nie trwa długo i wygasa stopniowo w latach osiemdziesiątych XX wieku. Apoteoza społecznego nabiera dojrzałej formy obowiązującej perspektywy poznawczej, zarówno wtedy, gdy funkcjonuje jako podstawa sztuki, jak i refleksji teoretycznej. Dekonstrukcja podmiotu ma charakter fundamentalny, jak choćby u Derridy, poprzez uderzenie w podstawy nowoczesnej, europejskiej myśli filozoficznej¹². W nowym krajobrazie, na piaszczystym, Foucaultowskim brzegu morza wyrasta jednak znowu wiotka trzcina, choć zgoła inne znajduje powody swojego stanu. Z innego powodu i w innym otoczeniu analitycznym myśl jednak, jak się okazuje, zatacza paradoksalne koło¹³.

W tej intelektualnej rzeczywistości XX wieku można upatrywać także zmierzchu teatralnej oferty lat 80. i 90. Pojedynczy człowiek, osoba, podmiot będący uniwersalnym prototypem postaci scenicznej, roztopia się w tłumie, a w ślad za nim niknie w indyferentnej mieszaninie ona sama¹⁴. To niebezpieczeństwo, znane już doskonale, pojawia się w nowej, paradoksalnej i banalnej w sumie formie. Więdnie też dramat, wsparty, jak powszechnie wiadomo, na dialogu. Strony zaangażowane w ten ostatni zostają znacznie ograniczone w dyspozycji rozpoznania czegokolwiek więcej niż tylko własnej sytuacji społecznej¹⁵, a także pozbawione dostępu do tradycyjnie najważniejszych kwestii egzystencjalnych i metafizycznych. Wśród innych kompetencji zanika w teatrze na przykład zdolność sprostania tematowi śmierci. Z drugiej strony, teatr odwraca się od dramatu, podobnie jak odwraca się od słowa, którego dziedzictwo i potencja logosu stają się z jego punktu widzenia dowcipem.

Jednocześnie teatr wpada w pułapkę, którą sam na siebie w ten sposób zastawia. Istnieje przecież od zarania jako istotowa kontestacja zbiorowości – tej kontestacji wehikułem i sprawcą jest właśnie upodmiotowienie i wyodrębnienie

¹² Mam tutaj na myśli sławne zniesienie „binarnych opozycji”, wśród których podstawową, fundującą inne było przeciwstawienie podmiot – świat, sformułowane emblematycznie przez Kartezjusza jako dualizm *res extensa* i *res cogitans*.

¹³ Ślad opresyjnie doświadczanego podmiotu pojawi się zarówno u Foucaulta, np. w jego ostatnim dziele, tj. *Historii seksualności*, jak i u Jeana-François Lyotarda w *Poróżnieniu*.

¹⁴ Indyferentnej, ponieważ jej jedyne warunki podziału i różnicowania pochodzą z jej wnętrza, mają inferentny (i inherentny) charakter.

¹⁵ Ciekawym dowodem mogłoby być zainteresowanie dramatu w latach 90. XX wieku kwestiami społecznymi właśnie, dla których mógłby on pełnić rolę diagnostycznego przewodu. Brutaliści brytyjscy z lat 90. z kolei mogliby zostać uznani za próbę badania wytrzymałości jego tworzywa, prowadzoną przez nieograniczoną eskalację więzów materii społecznej na różnych poziomach jej oglądu, działający zgodnie z logiką maszyny, w której rozpada się zetlała materia dramatu, pozbawiona siły, o której mówił Artaud. Ich twórczość jest właściwie odwróceniem jego idei; swoistym, rozbuchanym do granic możliwości tworzywa tańcem, rozdeptującym wyschnięte koryto, w którym ongiś mknął potok ciemnej, przedustawnej energii. Podobnie, choć nieco później i korzystając z innych pretekstów, ustawia się wobec świata w Polsce Dorota Masłowska. Teoretycznego opisu tego stanu dostarcza natomiast Hans-Thies Lehmann.

jednostki, postaci scenicznej, aktora, wystawionego przed zbiorowość¹⁶ – realizując ten kierunek w rozmaitych napięciach i dyskusjach z nią, także spełniając odwrotną rolę wzmocnienia czy apoteozy. Ta kontestacja upatrywała swoją rację w jego metafizycznym statusie. Bez niego podmiot oddaje się tej zbiorowości w zakład, a ona, co nienowe, metaforycznie rozszarpuje go na strzępy, wiedzona tym razem przekonaniem o własnym samostanowieniu.

W praktyce ten proces realizuje się często przez popadnięcie w różne formy „służby społecznej”, nawet jeżeli przybiera ona formę wybryku, ekscesu czy skandalu. W najbardziej trywialnej postaci teatr przyłącza się dobrowolnie i z uporem godnym lepszej sprawy do codziennej gry „w społeczne”, co oznacza włączenie się niemal bez reszty w procesy ekonomiczne, doraźne kwestie społeczne i polityczne itp.

11. Ten swoisty modus obecności teatru zbiega się w czasie z głębokim procesem cywilizacyjnym, który ma charakter ekonomiczny i polityczny. Tak jak w XX wieku lata 60. przynoszą triumf teatru totalnego, lata 80. go z tego piedestału strącają, nadając jednocześnie stopniowo wagę obszarowi aktywności, w którym społeczne to *materia prima*: do przeobrażenia i umocnienia mediów, które determinują procesy cywilizacyjne w stopniu dotychczas nieznanym¹⁷. Wspomniane lata to okres niezwykłego rozwoju tego przemysłu, związany także z tendencjami prywatyzacji i deregulacji o wymiarze globalnym. Ten kontekst, który wydaje się jednym z głównych źródeł cywilizacyjnej przemiany, doskonale zgadza się z nowym i strywializowanym obliczem teatru; istnieje tutaj nieznośna zgodność, która jeszcze wzmaga poczucie dominacji aspektu historycznego.
12. Dobrej podstawy do zrozumienia symbiozy między cywilizacyjną, praktyczną wersją filozoficznej myśli lat 60., skonsumowanej w postaci postmodernizmu, a pragmatyczną rzeczywistością sztuki dostarcza Fredric Jameson w niedawno przetłumaczonej na język polski i bardzo wpływowej książce pt. *Postmodernizm, czyli kulturowa logika późnego kapitalizmu* (wydanej w oryginale w roku 1991). Jameson odżegnuje się od roli teoretyka marksistowskiego, nie może się jednak uwolnić od perspektywy, w której tło materialnej ekonomii nabiera podstawowego znaczenia. Swoista ironia historyczna sprawia, że właśnie ona doskonale tłumaczy obecne, rodzące się w latach 80. i nabierające gwałtownego impetu w latach 90. procesy rozwoju mediów wraz z ich najbardziej rozwiniętym i ciągle eksplodującym

¹⁶ Tak na przykład pojmował rolę aktora Tadeusz Łomnicki, o czym często mówił wprost.

¹⁷ Rolę ich kapłana przyjmuje Marshall McLuhan.

Internetem¹⁸. Trywializowanie się społecznego staje się nawet nieznośne i groźne, nie widać jednak sposobów na jego przekroczenie, a nowej aktualności nabiera dzieło Waltera Benjamina.

13. Media i teatr - te dwie, kompletnie różne wiązki instytucji są porównywalne jedynie prawem nadużycia: są rozsunięte w czasie. Kiedy je tak widzimy jednak, narzuca się podobieństwo ich rozmachu, pełnego zarówno entuzjazmu, jak i pychy. Pozwala to jednak zrozumieć wspomnianą zmianę cywilizacyjną jako dominację nowych, medialnych instytucji różnego rodzaju, jako tych, które pozwalają zdobyć podmiotowi przewagę nad rzeczywistością w ten sposób, że zagospodarowują ją one (również metaforycznie), przedstawiając nowe obietnice udziału lub dostępu i realizacji bonu na towar w postaci wiedzy. Poprzednie propozycje błędą i giną, tak jak się to stało z ambicjami teatru. Zawsze głodni udziału, takiego, jak zdefiniowałem go wcześniej, nie mamy innej szansy, jak nabrać się na nowe obietnice.
14. Teatrologia w tej sytuacji jest właściwie bez szans w dotychczasowej postaci lub musi całkowicie przekonstruować uzasadnienie swojego istnienia, a ściślej od nowa je stworzyć, przechodząc do zupełnie innego zjawiska, będącego przedmiotem jej opisu. I nie tyle o zasięg tutaj chodzi, co o zupełnie inną orientację na tle szerszych procesów interpretacyjnych. Ten, całkiem odmienny kontekst, na przykład fakt znacznie silniejszego wbudowania w ustrojowe tło, akcentujący materialne i formalne podstawy istnienia teatru, więc skądinąd trywializujący namysł nad jego istnieniem, narzuca całkiem odrębne i nowe zestawy problemów. Albo wymusza przekroczenie jego granic. Swoisty krok ponad ciałem.
15. Ostatni punkt pozostaje otwarty i zawiera ogólniejszą refleksję metodologiczną. Historyczne (historycystyczne), materialistyczne podejście ma wielorako zniewalający (i bardzo niepokojący z tego powodu choć nienowy) charakter. Narzuca się tutaj zarówno jako dobre narzędzie do zrozumienia rzeczywistości, a także steruje logiką praktyki uprawiania teatru. Jednocześnie nie można uwolnić się od wrażenia, że jego konsekwentna, wewnętrzna spójność zagarnia całość myśli i wyklucza zdystansowane, odleglejsze spojrzenie. Zauważmy: występuje tym samym przeciw osiągnięciom filozofii, mającej źródła w latach 60. (skądinąd poststrukturalizm i postmodernizm cieszą się u niego lekceważeniem i pogardą). Wymaga więc powtórnego przemyślenia, tym razem z jeszcze ogólniejszego poziomu

¹⁸ Skądinąd żywe są także głosy, które interpretują z jednej strony Internet jako dziecko kapitalizmu, a z drugiej jako bezpośrednią realizację postmodernistycznych idei.

metateoretycznego. W ten sposób na przykład objawia się performatologia, ale to inna opowieść.