Małgorzata Stanisławska

Pamięć i niepamięć w perspektywie filozofii Kanta i refleksji teatralnej.

Pamięć i niepamięć należą do podstawowych kategorii, za pomocą których człowiek porządkuje swoje doświadczenie czasu, tożsamości i historii. Zagadnienie pamięci jest stałym tematem filozofii. W tradycji filozoficznej pamięć bywała ujmowana jako zdolność przechowywania przeszłości, „magazyn" przedstawień, do którego podmiot może sięgać w akcie przypominania. Przypisywano jej wiele metaforycznych skojarzeń.[1] Przykładowo przez Platona pamięć ukazana jest jako ślad, odcisk, a zarazem jako kurnik. Augustyn traktuje ją jako przestrzeń umysłową, funkcjonującą poza sferą zmysłów i samego życia. Nietzsche podkreśla egzystencjalny sens pamiętania, a Proust związek pamięci zmysłowej i autobiograficznej z formami przypominania. Przypominaniem jest Freudowski przymus powtarzania, a powtórzenie, według Kierkegaarda, jest ruchem świadomości ku przyszłości... Z kolei Husserl w swoich badaniach próbował stworzyć dostęp do bezpośrednich danych „czystej świadomości". Jej strumień, rozciągający się od ginącej w mroku przeszłości (czy tu mamy szukać niepamięci?), przez jasną szczelinę teraźniejszości i wybiegający w protencji[2] ku przyszłości, jest miejscem, w którym konstytuuje się pamięć. Takie rozumienie okazuje się jednak problematyczne w świetle nowożytnej refleksji nad warunkami poznania, zwłaszcza w filozofii Immanuela Kanta [3]. W jego ujęciu[4] pamięć nie funkcjonuje jako jasno wyodrębniona, lecz wpisuje się w bardziej złożoną strukturę procesów poznawczych, takich jak wyobraźnia, synteza czy jedność apercepcji[5]. Niesie to za sobą zmianę: pamięć przestaje służyć biernemu przechowywaniu przeszłości, a zaczyna pełnić rolę aktywnego warunku możliwości doświadczenia.

Punktem wyjścia dla niniejszej pracy jest pytanie o to, w jaki sposób można zrekonstruować pojęcie pamięci w filozofii Kanta, a także czy w ramach jego systemu da się

---

[1] Zofia Rosińska (red.): *Pamięć w filozofii XX wieku*, Uniwersytet Warszawski, Wydział Filozofii i Socjologii, Warszawa 2006, s. 292, cyt. za: Piotr Szałek, *Edukacja Filozoficzna* 2008 vol. 45 „Recenzje i noty", ss. 221 - 228.

[2] Protencja - w filozofii E. Husserla: antycypowanie w teraźniejszym przeżyciu jego jeszcze nieaktualnej, ale natychmiast mającej stać się teraźniejszością treści.

[3] Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957.

[4] Apercepcja - w filoz."świadomość samego siebie".

[5] Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957, B 309.

pomyśleć kategorię „niepamięci" nie jako zwykłego braku czy zapomnienia, lecz jako strukturalnej granicy poznania. Analizy zawarte w *Krytyce czystego rozumu* wskazują, że każde doświadczenie wymaga syntezy danych zmysłowych w czasie[6], a więc pewnej formy „utrzymywania" tego, co już dane, w jedności z tym, co aktualne. Jednocześnie jednak Kant wyraźnie wyznacza granice poznania w postaci rzeczy samej w sobie, która pozostaje niedostępna przedstawieniu[7]. W tym sensie można mówić o swoistej niepamięci wpisanej w samą strukturę poznania: o tym, co nie może zostać ani w pełni przedstawione, ani „zapamiętane".

Tak rozumiana relacja pamięci i niepamięci otwiera możliwość wyjścia poza czysto filozoficzne rozważania i skierowania uwagi ku praktykom kulturowym, które problematyzują obecność przeszłości w teraźniejszości. Szczególnie interesującym polem okazuje się tutaj teatr, który nie tyle rekonstruuje przeszłe wydarzenia, ile raczej je uobecnia i aktualizuje w działaniu scenicznym. Inspiracją dla tego kierunku interpretacji są między innymi badania prowadzone w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego oraz refleksje Łucji Iwanczewskiej[8], która w swoim wykładzie poświęconym relacji teatru i filozofii Kanta proponuje pojęcie „odgrywania historycznej teraźniejszości". Scena teatralna staje się miejscem, w którym przeszłość nie jest odtwarzana jako zamknięty, miniony fakt, lecz ujawnia się jako coś nadal działającego, wymagającego ponownego przepracowania.

Zestawienie kantowskiej teorii poznania z refleksją nad teatrem pozwala postawić tezę, że pamięć nie jest jedynie odniesieniem do tego, co było, ale procesem konstytuowania sensu w teraźniejszości, zawsze odbywającym się na tle pewnej nieusuwalnej niepamięci. Teatr, jako praktyka performatywna, uwidacznia ten proces w sposób szczególny: pokazuje, że każda próba uobecnienia przeszłości wiąże się zarówno z jej selekcją, jak i z koniecznym pominięciem, przerwą czy brakiem. Tym samym może on pełnić funkcję swoistego „laboratorium"[9] dla kantowskich intuicji dotyczących czasu, syntezy i granic poznania.

---

[6] Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957, A 106 - 110.
[7] Tamże, B 306 - 309.
[8] Łucja Iwanczewska, „Teatr Kantem - odgrywanie historycznej teraźniejszości", wykład, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
[9] „Laboratorium" jako miejsce do doświadczenia i próby analizy założeń filozofii Immanuela Kanta. W samym teatrze funkcjonuje Teatr Laboratorium Grotowskiego - zjawisko osadzone w filozofii (patrz: Daniel R. Sobota, Teatr i natura we wczesnych „traktatach teatrozoficznych" Jerzego Grotowskiego, 2022), nie przynależy to jednak do dzisiejszych rozważań.

Immanuel Kant nie tworzył teorii teatru, to prawda. Moim zdaniem jednak jego poszukiwania i rozważania odnajdują urzeczywistnienie w teatrze.

Celem pracy jest zatem, po pierwsze, rekonstrukcja ujęcia pamięci w filozofii Kanta, po drugie - próba konceptualizacji niepamięci jako kategorii filozoficznej, a po trzecie - ukazanie, w jaki sposób wybrane współczesne refleksje teatralne pozwalają reinterpretować te zagadnienia. W szczególności interesować mnie będzie napięcie między ciągłością a przerwą, obecnością a nieobecnością, które ujawnia się zarówno w strukturze doświadczenia opisywanej przez Kanta, jak i w praktyce scenicznej. Tak zarysowana perspektywa ma umożliwić nie tylko zestawienie dwóch odmiennych porządków - filozofii i teatru - lecz także uchwycenie ich wzajemnego oświetlania się w kontekście problemu pamięci i niepamięci.

Rozdział 1: Pamięć w filozofii Kanta

Filozofia Immanuela Kanta nie zawiera odrębnej, systematycznej teorii pamięci, jednak problem ten pojawia się pośrednio w analizie warunków możliwości doświadczenia. W *Krytyce czystego rozumu* Kant podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób możliwe jest poznanie jako uporządkowana całość, a nie zbiór przypadkowych danych zmysłowych[10]. W tym kontekście pamięć należy rozumieć nie jako autonomiczną władzę psychiczną, lecz jako funkcję wpisaną w szerszy proces konstytuowania doświadczenia.

Wyobraźnia i synteza

Centralnym elementem kantowskiej teorii poznania jest pojęcie syntezy, czyli aktu łączenia różnorodnych danych zmysłowych w jedność. Proces ten nie dokonuje się samoczynnie, lecz wymaga aktywności podmiotu, której podstawowym narzędziem jest wyobraźnia[11]. Kant wyróżnia jej funkcję reproduktywną i produktywną: pierwsza odpowiada za przywoływanie przedstawień, druga za ich pierwotne organizowanie.

Pamięć można utożsamić z funkcją reproduktywną wyobraźni. Nie polega ona jednak na mechanicznym odtwarzaniu wcześniejszych treści, lecz na ich ponownym włączeniu w dany akt poznawczy. Każde przypomnienie jest zatem już interpretacją, ponieważ zostaje podporządkowane aktualnej syntezie. Pamięć nie przechowuje więc przeszłości w stanie

[10] I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, A 50 - 51 / B 74 - 75.
[11] Tamże, A 120.

nienaruszonym, lecz współtworzy ją na nowo w ramach bieżącego doświadczenia. Pozwala to odejść od tradycyjnego rozumienia pamięci jako magazynu reprezentacji. Zamiast tego jawi się ona jako dynamiczny element procesu poznawczego, ściśle powiązany z aktywnością wyobraźni i intelektu.

Czas i ciągłość doświadczenia

Drugim istotnym aspektem kantowskiego ujęcia pamięci jest jego związek z czasem. Kant traktuje czas jako aprioryczną formę zmysłowości[12], która warunkuje wszelkie doświadczenie. „Czas jest koniecznym wyobrażeniem, które leży u podłoża wszelkich danych naocznych."[13] Oznacza to, że wszystkie dane zmysłowe muszą zostać uporządkowane temporalnie, aby mogły stać się przedmiotem poznania. Pamięć więc pełni funkcję zapewniającą ciągłość doświadczenia. Bez możliwości odnoszenia aktualnych przedstawień do wcześniejszych nie byłoby możliwe uchwycenie trwania ani zmiany. Pamięć pozwala nie tylko „wracać" do przeszłości, ale przede wszystkim konstytuować doświadczenie jako proces rozciągnięty w czasie.

Co istotne, ciągłość ta nie jest dana bezpośrednio, lecz wytwarzana poprzez akty syntezy. Oznacza to, że to, co postrzegamy jako stabilną tożsamość przedmiotów i zdarzeń, jest efektem działania podmiotu. Pamięć odgrywa tu rolę pośredniczącą: umożliwia powiązanie kolejnych momentów doświadczenia, lecz czyni to zawsze w ramach struktury narzuconej przez formy poznania.

Jedność apercepcji i tożsamość podmiotu

Najwyższą zasadą jednoczącą doświadczenie jest według Kanta transcendentalna jedność apercepcji, wyrażona w formule „Ja myślę"[14]. Każde przedstawienie musi móc zostać przypisane temu samemu podmiotowi, aby mogło zostać uznane za element jednego doświadczenia. W tym sensie pamięć jest warunkiem możliwości tożsamości podmiotu w czasie. To dzięki niej możliwe jest rozpoznanie, że różne akty świadomości należą do tego samego „ja". Nie oznacza to jednak, że podmiot posiada bezpośredni dostęp do swojej przeszłości, przeciwnie, jego tożsamość jest wynikiem nieustannego procesu scalania

[12] Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957, A 33 / B 49.
[13] Tamże, A 21.
[14] Tamże, B 131 - 132.

przedstawień. Można więc powiedzieć, że pamięć u Kanta nie tyle potwierdza istniejącą tożsamość, ile ją współkonstytuuje. Podmiot nie jest dany jako gotowa całość, lecz wyłania się w procesie syntezy, którego pamięć jest istotnym elementem.

Rozdział 2: Niepamięć jako granica poznania

Analiza pamięci w filozofii Kanta prowadzi do pytania o jej ograniczenia. Jeśli pamięć jest funkcją poznania, to podlega tym samym granicom co samo poznanie[15]. W tym kontekście pojawia się problem niepamięci, który nie powinien być rozumiany wyłącznie jako przypadkowe zapomnienie, lecz jako aspekt doświadczenia.

Rzecz sama w sobie jako to, co niepamiętane

Jednym z kluczowych elementów kantowskiej filozofii jest rozróżnienie między zjawiskami a rzeczami samymi w sobie. O ile zjawiska są dostępne poznaniu, o tyle rzeczy same w sobie pozostają poza jego zasięgiem. Nie mogą zostać dane w doświadczeniu, a tym samym nie mogą zostać ujęte w żadnej formie reprezentacji. Można powiedzieć, że rzeczy same w sobie są „niepamiętane" nie dlatego, że zostały zapomniane, lecz dlatego, że nigdy nie mogły zostać zapamiętane. Nie należą do porządku doświadczenia, a więc nie podlegają ani syntezie, ani reprodukcji. W ten sposób wyznaczają one granicę pamięci jako funkcji poznawczej.

Granice reprezentacji

Niepamięć ujawnia się również w obrębie samego doświadczenia. Ponieważ każda reprezentacja jest wynikiem syntezy, zawsze pozostaje selektywna i częściowa. Z drugiej strony Paul Ricoer napisał: „Nic lepszego niż pamięć nie mamy, żeby zaznaczyć, że coś miało miejsce, że zdarzyło się"[16] Nie jesteśmy w stanie uchwycić pełni przeszłości, lecz jedynie jej fragmenty, które zostały podporządkowane określonej strukturze poznawczej. Każda pamięć zawiera w sobie moment niepamięci: to, co nie zostało uchwycone, co zostało pominięte lub

---

[15] Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957, B 306.
[16] Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margalski, „Universitas" Kraków 2012, s.35, cyt. za: Anna Stec-Jasik, *Autoreferat rozprawy doktorskiej* [„Krucha" i „nieskończona" Pamięć w pisarstwie Zbigniewa Herberta], Uniwersytet Jagielloński.

wyparte przez sam akt syntezy. Niepamięć nie jest więc czymś zewnętrznym wobec pamięci, lecz jej nieodłącznym składnikiem.

Niepamięć jako warunek możliwości

Idąc dalej, można postawić tezę, że niepamięć pełni funkcję warunku możliwości doświadczenia. Gdyby podmiot był w stanie zachować i uobecnić wszystkie przeszłe treści w ich pełni, doświadczenie utraciłoby swoją strukturę i spójność. Selektywność pamięci, a więc także istnienie niepamięci, jest konieczna, aby możliwe było uporządkowanie przedstawień[17]. Niepamięć można zatem rozumieć jako przestrzeń, która umożliwia pojawianie się nowych treści oraz reorganizację dotychczasowych doświadczeń. Nie jest ona jedynie brakiem, lecz aktywnym elementem struktury poznawczej, który wyznacza granice i jednocześnie otwiera pole możliwości.

Rozdział 3: Teatr jako praktyka pamięci

Refleksja nad pamięcią w kontekście teatru wymaga odejścia od jej tradycyjnego rozumienia jako prostego odtwarzania przeszłości. Współczesne ujęcia teatrologiczne akcentują raczej jego performatywny charakter[18], wskazując, że scena nie jest miejscem reprezentacji tego, co minione, lecz przestrzenią, w której przeszłość ulega przekształceniu i aktualizacji. W tym sensie teatr staje się szczególną praktyką pamięci, której istotą jest działanie, a nie przechowywanie. Istotny wkład w takie rozumienie teatru wnoszą badania i działalność Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, które podkreślają związek sceny z procesami historycznymi i pamięciowymi. Szczególnie inspirująca jest tutaj koncepcja „odgrywania historycznej teraźniejszości", rozwijana między innymi przez Łucję Iwanczewską. W ujęciu tym teatr nie rekonstruuje przeszłości w sposób naśladowczy, lecz wytwarza jej specyficzną formę obecności, w której to, co minione, zostaje wpisane w aktualny moment performatywny.

---

[17] Tamże.

[18] Performatywny charakter teatru współczesnego podkreślany jest w wielu źródłach związanych z teatrem i nie tylko…

Teatr a historia

Relacja teatru do historii nie polega na wiernym odtwarzaniu wydarzeń, lecz na ich interpretacyjnym przekształceniu. Każde przedstawienie historyczne jest z konieczności selektywne: wybiera określone wydarzenia, postaci i narracje, pomijając inne. Teatr nie tyle „pokazuje przeszłość", ile konstruuje jej sens w perspektywie teraźniejszości. Taka konstrukcja ma charakter dynamiczny i otwarty. W zależności od kontekstu społecznego i kulturowego te same wydarzenia mogą być reinterpretowane na różne sposoby. Teatr staje się więc miejscem negocjowania pamięci zbiorowej, w którym przeszłość nie jest dana raz na zawsze, lecz podlega nieustannym przekształceniom.

„1989"

1989 - to ważny historycznie rok, przełomowy moment w dziejach Polski i Europy, niosący upadek komunizmu. Narracja związana z wydarzeniami tego czasu nigdy nie była w Polsce do końca pozytywna. Nasza rodzima zbiorowość dotknięta historycznymi traumami nie umiała spojrzeć z optymizmem na korzyści tej zmiany. Można zaryzykować stwierdzenie, że dopiero „1989" - musical w reżyserii Katarzyny Szyngiery, obecny od 2022 roku na deskach Teatru im. Juliusza Słowackiego i Gdańskiego Teatru Szekspiowskiego - ukazuje upadek komunizmu z nowej perspektywy, będącej twierdzącą odpowiedzią na pytania z jednej z musicalowych piosenek: „Czy możemy mieć wreszcie pozytywny mit?/ Historię, która dobrze się kończy/ Bicie serc pod nowy pozytywny bit/ Jakiś hit co nas nie podzieli, lecz połączy/ Czy możemy mieć wreszcie pozytywny mit?"[19]. „Wydarzenia znane z kronik filmowych i podręczników historii ożywają na scenie oglądane oczami trzech fascynujących par. W życiu Frasyniuków, Wałęsów i Kuroniów idee rywalizują z miłością, entuzjazm zderza się z ciężarem historii, a bohaterstwo przeplata się z rodzinnymi tragediami. Widzowie towarzyszą bohaterom w momentach ikonicznych - podczas strajków w stoczni i przy Okrągłym Stole - ale też w intymnych chwilach radości i cierpienia przeżywanych w zaciszach peerelowskich mieszkań lub więziennych celach."[20] . Spektakl nie odtwarza historii w sposób

[19] *1989 Musical* (2CD + Zin), Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie / Gdański Teatr Szekspirowski, 2022/2024.
[20] *1989 Koprodukcja Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie & Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego*: https://teatrszekspirowski.pl/event/musical-1989/ .

dokumentalny, tylko w twórczy sposób przekształca przeszłość, z dystansem podchodząc do transformacji ustrojowej, ówczesnej polityki, ale i tego, jak wcześniej rok 1989 był pamiętany.

„Historyczna teraźniejszość"

Pojęcie „historycznej teraźniejszości" wskazuje na szczególny sposób funkcjonowania czasu w teatrze[21]. W przeciwieństwie do linearnego modelu czasu, w którym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość są wyraźnie oddzielone, teatr operuje czasem zagęszczonym i wielowarstwowym. Przeszłość nie jest w nim czymś, co minęło bezpowrotnie, lecz czymś, co może zostać ponownie uobecnione. Nie oznacza to jednak prostego „przeniesienia" przeszłości do teraźniejszości. Każde jej uobecnienie jest jednocześnie przekształceniem. To, co zostaje przedstawione na scenie, nie jest identyczne z tym, co było, lecz stanowi jego interpretację, filtrowaną przez aktualne warunki i perspektywy. Teatr ukazuje konstruktywny charakter pamięci: pokazuje, że przeszłość istnieje dla nas zawsze w formie przetworzonej, nigdy zaś jako bezpośrednio dostępna całość.

Pamięć jako działanie

Jednym z najważniejszych aspektów teatralnej praktyki pamięci jest jej ucieleśniony charakter[22]. Pamięć nie funkcjonuje tu jako abstrakcyjny zapis, ale jako działanie realizowane przez ciało aktora. Gest, ruch, głos i obecność sceniczna stają się nośnikami przeszłości, która nie tyle jest opowiadana, ile odgrywana. Taki sposób ujęcia pamięci pozwala dostrzec jej performatywny wymiar. Pamiętanie nie polega na biernym przywoływaniu treści, tylko na ich aktywnym wytwarzaniu w określonym kontekście. Każde przedstawienie jest więc jednorazowym wydarzeniem, w którym pamięć zostaje na nowo skonstruowana. Jednocześnie właśnie w tej performatywności wychodzą granice pamięci. Nie wszystko może zostać przedstawione, pewne doświadczenia opierają się reprezentacji lub ulegają zniekształceniu w procesie scenicznym. Teatr nie tylko operuje pamięcią, ale także eksponuje jej niepełność.

Teatr a postpamięć[23]

[21] Ł. Iwanczewska, dz. cyt.
[22] Por. I. Kant, dz. cyt.; M. Carlson, dz. cyt.
[23] Postpamięć - termin wprowadzony przez Marianne Hirsch. Określa relację, jaką „pokolenie po" (dzieci osób, które przeżyły traumę zbiorową lub kulturową) ma z osobistymi, traumatycznymi doświadczeniami swoich poprzedników.

„Teatr staje się medium, przez które wydobywamy na powierzchnię z życia zbiorowego - „niepojęte" przez swoją ekstremalność - doświadczenie, obnażając i kompromitując wszelkie gesty wymazywania, przemilczania, kaleczenia, deformowania i mistyfikowania pamięci"[24]. Teatr przestaje pełnić funkcję jedynie odtwarzającą czy rekonstruującą przeszłość. Staje się natomiast krytycznym narzędziem konfrontacji z jej mechanizmami, zwłaszcza w obszarze postpamięci, czyli zapośredniczonego, pokoleniowego doświadczenia traumy historycznej. Jak podkreśla Marianne Hirsch, postpamięć nie polega wyłącznie na przekazywaniu czyichś wspomnień, lecz na twórczej pracy wyobraźni i artystycznej kreacji, która wypełnia luki po bezpośrednim doświadczeniu. W polskim teatrze współczesnym ta postawa manifestuje się szczególnie wyraźnie w spektaklach podejmujących temat Zagłady i II wojny światowej, gdzie artyści nie tyle dążą do wiernego odtworzenia faktów, ile do ujawnienia procesów, którym poddawana jest pamięć zbiorowa. Teatr performatywnie eksponuje więc paradoksalną naturę postpamięci: z jednej strony niemożność pełnego uchwycenia traumatycznego doświadczenia, z drugiej - konieczność jego ciągłego przetwarzania i opowiadania na nowo. Dzięki temu obnaża on nie tylko historyczne przemilczenia i narodowe mity, ale także własne ograniczenia jako medium. W ten sposób staje się przestrzenią, w której widz konfrontowany jest nie tylko z przeszłością, lecz przede wszystkim z własną postawą wobec niej - z pokusą uproszczeń, projekcji i instrumentalnego wykorzystywania traumy. Zarówno twórcy, jak i odbiorcy kreują przestrzeń mówienia o narodowych traumach. Często chcą zapomnieć o tym, o czym najbardziej powinniśmy pamiętać.

„Puppenhaus. Kuracja" - sztuka Magdy Fertacz, napisana na zamówienie TR Warszawa i wystawiona na tej scenie w 2017 roku przez Jędrzeja Piaskowskiego (w ramach projektu Debiut TR) mierzy się z historią dotąd nieuświadamianą. Dotyka tematu przemocy seksualnej w obozach koncentracyjnych, romansów Polek z hitlerowcami czy homoerotycznych relacji mężczyzn postawionych przez historię po dwóch stronach. Osią opowieści, ściśle związaną z pytaniem o mechanizmy pamiętania/niepamiętania, stała się historia Marii Malickiej - wybitnej aktorki przedwojennej, napiętnowanej oskarżeniem o kolaborację z Niemcami i skazanej za to na wymazanie z narodowego archiwum. Znamienne słowa padają z ust Malickiej przywołującej różne mary przeszłości: „Szalenie ważną kwestią jest to, jak

[24] J. Puzyna-Chojka, *Performowanie pamięci we współczesnym teatrze (nie tylko dokumentalnym)*, „Sztuka i Dokumentacja" 2018, nr 18, s. 249.

pamiętamy i jak pamiętać dobrze i tak, aby nie pamiętać źle/gówno pamiętać."[25] Pamiętanie o tym gwarantuje nam osiągnięcie tytułowej „kuracji".

Rozdział 4: Kant i teatr - analiza porównawcza

Zestawienie filozofii Immanuela Kanta z refleksją nad teatrem pozwala uchwycić głębsze struktury rządzące zarówno poznaniem, jak i praktyką artystyczną. Choć Kant nie odnosi się bezpośrednio do teatru w analizowanym kontekście, jego koncepcja syntezy, czasu i granic poznania dostarcza narzędzi, które mogą zostać twórczo zastosowane do interpretacji zjawisk performatywnych.

Synteza poznawcza a performans

W filozofii Kanta synteza stanowi podstawowy warunek możliwości doświadczenia: to dzięki niej różnorodne dane zmysłowe zostają połączone w spójną całość. Analogiczny proces można dostrzec w teatrze, gdzie różne elementy - tekst, ruch, scenografia, dźwięk - zostają zintegrowane w ramach jednego wydarzenia scenicznego.

Istotna różnica polega jednak na tym, że o ile u Kanta synteza ma charakter uniwersalny i konieczny, o tyle w teatrze jest ona zawsze konkretna i sytuacyjna. Każde przedstawienie stanowi odrębną konfigurację elementów, która nie może zostać w pełni powtórzona. Teatr ujawnia więc kontyngencję[26] tego, co u Kanta ma charakter transcendentalny.

Czas jako forma doświadczenia i czas sceniczny

Kantowska koncepcja czasu jako apriorycznej formy zmysłowości zakłada jego jednolity i linearny charakter. Czas stanowi warunek możliwości uporządkowania doświadczenia, ale sam nie podlega modyfikacjom ze strony podmiotu. Teatr zdaje się podważać tę wizję, ukazując czas jako strukturę elastyczną i podatną na przekształcenia. Na scenie możliwe jest równoczesne istnienie różnych porządków: przeszłość może być przedstawiona jako obecna, a teraźniejszość może zostać zawieszona lub powtórzona. Taki „zagęszczony" czas sceniczny wskazuje, że doświadczenie temporalne nie jest jedynie biernym odbiciem formy, lecz może być aktywnie kształtowane. Nie oznacza to jednak prostego

[25] Tamże.
[26] Kontyngencja - SJP PWN - „przypadkowość"

odrzucenia Kanta. Przeciwnie, teatr może być rozumiany jako przestrzeń, w której ujawnia się praktyczny wymiar tego, co Kant opisuje na poziomie transcendentalnym: struktury czasu są tu nie tyle zniesione, ile poddane eksperymentowi.

Niepamięć: granica poznania i granica przedstawienia

Najbardziej interesujące zbieżności między filozofią Kanta a teatrem ujawniają się w odniesieniu do problemu niepamięci. U Kanta niepamięć wiąże się z granicami poznania: istnieją obszary, które nie mogą zostać ujęte w doświadczeniu, a tym samym pozostają poza zasięgiem pamięci. W teatrze analogiczna granica pojawia się jako ograniczenie przedstawienia. Nie wszystko może zostać pokazane na scenie; pewne doświadczenia - zwłaszcza traumatyczne lub radykalnie inne - wymykają się reprezentacji scenicznej. Ich obecność zaznacza się raczej poprzez brak, ciszę, przerwę czy niedopowiedzenie. Teatr więc nie tylko operuje pamięcią, ale także ujawnia strukturę niepamięci, która ją warunkuje. To, co niewyrażalne, nie znika, lecz powraca w formie śladu, luki lub napięcia. Można powiedzieć, że teatr czyni widzialnym to, co w filozofii Kanta pozostaje na poziomie abstrakcyjnej granicy.

Teatr jako „praktyczna epistemologia”

Zestawienie obu perspektyw pozwala sformułować tezę, że teatr może być rozumiany jako „praktyczna epistemologia”. O ile Kant analizuje warunki możliwości poznania na poziomie teoretycznym, o tyle teatr bada je poprzez działanie. Scena staje się miejscem, w którym testowane są granice pamięci, reprezentacji i doświadczenia. Teatr nie tyle ilustruje filozofię Kanta, ile ją rozwija i problematyzuje. Pokazuje, że pamięć nie jest wyłącznie funkcją poznawczą, ale także praktyką społeczną i artystyczną, w której tworzą się napięcia między tym, co możliwe do przedstawienia, a tym, co pozostaje poza jego zasięgiem.

Przeprowadzona analiza relacji między pamięcią a niepamięcią, osadzona w filozofii Immanuela Kanta oraz we współczesnej refleksji nad teatrem, prowadzi do wniosku, że obie kategorie nie dają się pomyśleć w prostym przeciwstawieniu. Punktem wyjścia było kantowskie ujęcie poznania jako procesu syntezy, w którym pamięć nie funkcjonuje jako odrębna władza, lecz jako element konstytuujący doświadczenie. Lektura *Krytyki czystego rozumu* pozwala dostrzec, że pamięć - powiązana z reprodukcyjną funkcją wyobraźni - nie przechowuje przeszłości w sposób bierny, lecz uczestniczy w jej nieustannym formowaniu.

Dzięki niej możliwa jest ciągłość doświadczenia oraz jedność świadomości, które nie są dane raz na zawsze, lecz wyłaniają się w procesie syntetyzowania.

Jednocześnie analiza ta odsłania wewnętrzne ograniczenia pamięci. Skoro poznanie ma charakter syntetyczny, to zawsze dokonuje wyboru: porządkuje, upraszcza i selekcjonuje. W konsekwencji pamięć nigdy nie obejmuje pełni doświadczenia, lecz jedynie jego ukształtowane fragmenty. W tym miejscu ujawnia się znaczenie niepamięci, która nie jest jedynie deficytem czy skutkiem zapomnienia, ale konstytutywnym elementem poznania. Kantowskie pojęcie rzeczy samej w sobie wskazuje na obszar radykalnej niedostępności - to, co nie może zostać ujęte w doświadczeniu, nie może również zostać zachowane w pamięci. Niepamięć wyznacza zatem granicę, bez której sama pamięć nie mogłaby funkcjonować jako uporządkowana struktura.

Na tym tle refleksja nad teatrem - rozwijana m.in. w ramach działalności Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego oraz w ujęciu Łucji Iwanczewskiej - pozwala przesunąć perspektywę z poziomu teoretycznego na poziom doświadczenia i działania. Teatr nie jawi się tu jako medium odtwarzania przeszłości, lecz jako przestrzeń jej uobecniania. W idei „historycznej teraźniejszości" przeszłość nie zostaje przywołana jako zamknięty fakt, lecz jako proces, który dokonuje się w czasie przedstawienia. Pamięć przyjmuje więc formę działania: jest czymś, co wydarza się na scenie, w ciele aktora, w relacji z widzem. Teatr podejmuje „dialog filozofujący"[27], którego rozwój generowany jest przez dialektyczne napięcia między różnego rodzaju elementami spektaklu, a wcześniej jeszcze nawet przez napięcia między samym spektaklem teatralnym a życiem: przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, tekstem, inscenizacją, scenografią i działaniem, treścią i sposobem działania aktorów, aktorami i widzami itd. Podjęta tematyka otwiera bogactwo możliwych rozwinięć.

To przesunięcie pozwala uchwycić istotną zbieżność między filozofią Kanta a praktyką teatralną: w obu przypadkach pamięć ma charakter konstruktywny. Nie polega na wiernym odtwarzaniu, lecz na organizowaniu i nadawaniu sensu. Jednocześnie jednak teatr wydobywa to, co w kantowskiej analizie pozostaje mniej widoczne - jego wymiar materialny, ucieleśniony i sytuacyjny. O ile Kant opisuje warunki możliwości doświadczenia w sposób uniwersalny, o tyle teatr ukazuje ich kruchość i zmienność, zależność od konkretnego aktu performatywnego.

[27]Za Daniel R. Sobota, dz. cyt.

Najpełniej spotkanie tych dwóch perspektyw ujawnia się w problemie niepamięci. U Kanta wyznacza ona granicę poznania, w teatrze staje się doświadczeniem tej granicy. To, co nie daje się przedstawić, powraca w formie milczenia, przerwy, fragmentu czy napięcia. Scena nie znosi niepamięci, lecz czyni ją widzialną - a właściwie odczuwalną. W tym sensie teatr nie tylko operuje pamięcią, ale także odsłania jej niepełność, pokazując, że każda próba uobecnienia przeszłości jest zarazem konfrontacją z tym, co pozostaje nieuchwytne.

W świetle tych rozważań teatr nie tyle potwierdza kantowską teorię pamięci, ale ją pogłębia i problematyzuje. Pokazuje, że pamięć nie jest wyłącznie strukturą poznawczą, lecz także praktyką, w której łączą się obecność i brak, sens i jego utrata, możliwość przedstawienia i jego granice. Ostatecznie relacja między pamięcią a niepamięcią okazuje się dynamicznym napięciem, którego nie da się rozstrzygnąć w sposób ostateczny. To właśnie w tym napięciu konstytuuje się doświadczenie, zarówno w refleksji filozoficznej, jak i w praktyce teatralnej. Niepamięć nie jest więc zaprzeczeniem pamięci, lecz jej koniecznym horyzontem. To ona wyznacza granice tego, co może zostać uchwycone, a zarazem otwiera przestrzeń dla nowych sensów, reinterpretacji i form obecności przeszłości. Dzięki temu zarówno filozofia Kanta, jak i teatr prowadzą do wspólnej intuicji: że doświadczenie ludzkie zawsze rozgrywa się gdzieś pomiędzy tym, co pamiętane, i tym, co nie daje się w pełni przywołać.

Bibliografia:

Gdański Teatr Szekspirowski, *1989* [Musical]. Reż. Katarzyna Szyngiera, 2022, pobrane z: https://teatrszekspirowski.pl/event/musical-1989/ (2026).

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, *Filozofie teatru*, 2014, pobrane z:

https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/archiwalne/filozofie-teatru/ (2026).

Iwanczewska, Ł., *Teatr Kantem - odgrywania historycznej teraźniejszości,* 2014, pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=NShJHJxd_p4 (2026).

Jacobs, W. G., *Dwa stulecia filozofii Immanuela Kanta (1804 - 2004*), tłum. K. Krzemieniowa. „Przegląd Filozoficzny - Nowa Seria" 2004, R. XIII, nr 4 (52), ss. 49 - 60.

Kant, I., *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957.

Maciejczak, M., *Spostrzeżenie i jego przedmiot w Krytyce czystego rozumu Immanuela Kanta*. „Przegląd Filozoficzny - Nowa Seria" 1993, R. II, nr 2, ss. 89 - 113.

Mydla, J*., Filozofia w poszukiwaniu niepamięci*, „ER(R)GO. Teoria - Literatura - Kultura" 2002, nr 1(4), ss. 159 - 161.

Puzyna-Chojka, J., *Performowanie pamięci we współczesnym teatrze (nie tylko dokumentalnym), „*Sztuka i Dokumentacja" 2018, nr 18, ss. 249 - 257.

Ricoeur, P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, „Universitas" Kraków 2012.

Rokem, F., *Filozofowie i ludzie teatru. Myślenie jako przedstawienie*. tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Księgarnia Akademicka" Kraków 2014.

Rozmarynowska, K., *Pamięć jako wierność. Idea pamięci „fortunnej" w filozofii Paula Ricoeura. „*Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL" 2021, nr 34(3), ss. 33 - 45.

Słownik języka polskiego PWN, pobrano z: https://sjp.pwn.pl/slowniki/apercepcja.html.

Stec-Jasik, A., *Autoreferat rozprawy doktorskiej* [„Krucha" i „nieskończona" Pamięć w pisarstwie Zbigniewa Herberta], Uniwersytet Jagielloński, pobrane z: https://rd-literaturoznawstwo.nauka.uj.edu.pl/documents/143811035/154303009/Autoreferat_Stec-Jasik.pdf/d5a66169-f239-43c2-8ebf-2ca385ad60bb .

Szałek, P., *Filozofowie o pamięci*, [w:] Z. Rosińska (red.), *Pamięć w filozofii XX wieku*, „Edukacja Filozoficzna" Warszawa 2008, nr 45, ss. 223 - 228.

Szczawińska, W., *Enter Ghost. Dwa obrazy teatru jako medium pamięci*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2015, nr 10.

Wolińska, A., *25xXXI. Spektakle ćwierćwiecza: 1989*, „Teatr" 2025, pobrane z:

https://teatr-pismo.pl/25xxxi-spektakle-cwiercwiecza-1989/ (2026).

Woźniak, K., *Teatr i natura we wczesnych „traktatach teatrozoficznych" Jerzego Grotowskiego*, „Performer" 2021, nr 22.

1989 Koprodukcja Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie & Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, pobrane z: https://teatrszekspirowski.pl/event/musical-1989/

1989 Musical (2CD + Zin), Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie / Gdański Teatr Szekspirowski, 2022/2024.