

WOJCIECH KACZMAREK

ISTOTA TEATRU

1. CO TO JEST TEATR?

Pytanie o istotę teatru ma znaczeniu nie tylko dla zrozumienia tego fenomenu kultury, ale także umożliwia odpowiedź na bardziej podstawowe pytanie: kim jest człowiek?¹ Okazuje się bowiem, że teatr i koncepcja człowieka jako osoby mają wspólne odniesienie. Osoba ludzka to ktoś, kto jest zdolny do relacji². Gdy staje naprzeciw siebie dwoje ludzi, mają zdolność nie tylko komunikować się w jakimś określonym języku, ale także mogą wejść w kontakt głębszy, afirmujący drugiego tylko dlatego, że jest on osobą. Gdy relacja jest zaburzona, osoby te mogą chcieć zła zamiast dobra, traktować tego drugiego jako wroga, a nawet pozbawić go życia. Według Karola Wojtyły każdy człowiek ma zdolność samo-posiadania siebie i rozumienia siebie jako „ja”. Natomiast relacja do drugiego człowieka zasadza się na zrozumieniu,

„[...] że drugi jest ukonstytuowany podobnie, że jest on także jakimś „ja”. Istotne dla jego konstytucji będzie przeto samo-posiadanie uwarunkowane jego własną samo-świadomością. Zrozumienie tej prawdy określa

Prof. dr hab. WOJCIECH KACZMAREK – kierownik Katedry Dramatu i Teatru w Instytucie Filologii Polskiej KUL na Wydziale Nauk Humanistycznych; adres do korespondencji: Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: wojkacz@kul.pl

¹ Przeprowadzona refleksja bazuje w dużej mierze na moich obserwacjach, jakie poczyniłem w aspekcie przełomu XIX i XX wieku w teatrze i w dramacie w książce: *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski*. Lublin 2007, zwł. w rozdz. I: „Rozpoznanie obszaru badań” (s. 13-69).

² Pojęcie osoby i relacji przyjmuję za Karolem Wojtyłą (*Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*. Lublin 2000) i Czesławem S. Bartnikiem (*Dogmatyka katolicka*. T. 1. Lublin 1999 oraz *Personalizm*. Lublin 2000). W koncepcji Wojtyły i Bartnika osoba jest podmiotem w powiązaniu z bytowością i realnością (*subiectum i suppositum*). Osoba jest relacją do innych osób i do Boga (Bartnik. *Personalizm* s. 158).

w jakiejś mierze stosunek konkretnego „ja” do wszystkich ludzi. Są oni nie tylko „innymi” w stosunku do „ja”, ale każdy z nich jest równocześnie „innym «ja»”. [...] Świadomość, że „drugi” jest „innym «ja»”, wyznacza zdolność uczestniczenia w samym człowieczeństwie innych ludzi oraz inicjuje to uczestnictwo³.

Ta zasada poznania przez zdolność uczestnictwa w życiu drugiego człowieka leży u podstaw teatru i to ona ukonstytuowała teatr antyczny⁴. Teatr starożytnej Grecji powstał bowiem jako wyraz kultury współuczestnictwa zarówno w religijnym, jak i politycznym życiu *polis*. „Dla Ateńczyków – jak pisze Jadwiga Czerwińska – teatr był czymś wyjątkowym, oczekiwanym przez cały rok. [...] Jednocyli się z innymi członkami swojej polis we współprzeżywaniu święta i współodczuwaniu tragicznych losów bohatera, ukazywanego na scenie”⁵.

Ten wymiar antycznego teatru greckiego zanika w starożytnym Rzymie, gdy oderwano teatr od idei współuczestnictwa, na rzecz oddziaływania ludycznego na najniższe instynkty odbiorców sztuki. Taka koncepcja teatru wywołała stanowczy sprzeciw i krytykę już u filozofów greckich (Platon), a w czasach rzymskich ostrą negację Ojców Kościoła (w szczególności św. Bazylego i św. Augustyna). Zarówno Platon, jak i św. Augustyn postulowali potrzebę pokazania prawdziwego dramatu człowieka: jego zmagania z własną koncepcją życia a losem (planem), jaki względem człowieka powziął Bóg. To jest, zdaniem Ojców, prawdziwy dramat i to jest prawdziwy i jedyny teatr: stwórczy plan Boga i wolność człowieka, który może ten plan odrzucić. Dlatego metafora świata jako spektaklu jest w pełni akceptowana przez wczesne chrześcijaństwo. Pojawi się też w listach św. Pawła, który mówi o chrześcijanach, że „stali się widowiskiem światu, aniołom i ludziom”. Irena Sławińska w swoim szkicu *Świat jako spektakl* dodaje:

Spektakl, na który mają patrzeć sprawiedliwi nawet z pewną satysfakcją, bo i taka myśl nie jest obca pismom z patrystycznego kręgu. Przede wszystkim jednak powraca obraz męczeństwa i prześladowania chrześcijan jako widowiska i stąd skojarzenie częstsze z *areną* i *cyrkiem* niż z *teatrem*, obrazem właściwym starożytnym Grekom. Widownia ma partycypować – tę myśl rozwijają Ojcowie Kościoła. Widowisko to wymaga komunii, uczestnictwa, nie tylko biernej percepcji⁶.

³ K. Wojtyła. *Uczestnictwo czy alienacja?*. W: tenże. *Osoba i czyn* s. 450.

⁴ Zob. J. Czerwińska. *Co nam zostało z teatru antycznego?* W: *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*. Red. A. Podstawka, A. Jarosz. Lublin 2011 s. 179-212.

⁵ Tamże s. 187.

⁶ I. Sławińska. *Świat jako spektakl*. W: taż. *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*. Oprac. O. Sieradzka. Warszawa 1988 s. 271-282, tu s. 275.

W myśli patrystycznej zadaniem teatru jest więc ukazać to zmaganie: człowieka z Bogiem i Boga z człowiekiem. Otwiera się wówczas horyzont rozumienia osoby jako bytu, który rozwija się w relacji do drugiej osoby. Poprzez teatr człowiek może rozpoznać swoją misję analogicznie do faktu partycypacji w bycie samego Boga⁷.

Powstanie teatru ma więc związek z relacją osób. Ponadto każde doświadczenie drugiego ma charakter dynamiczny, jest czynem poznawczym w doświadczeniu drugiego, ma charakter bezpośredni. To znowu cecha sztuki teatru, która wymaga relacji człowieka do człowieka. Ta zdolność do relacji ujawnia się w działaniach, jakie człowiek podejmuje względem drugiego. Najlepszym tego przykładem są wytwory kultury. Są one tworzone z „myślą” o odbiorcy, by mu przekazać piękno, by go przestrzec, by go podnieść na duchu, ale są one tylko środkiem umożliwiającym relację, bo ta jest właściwością osób⁸. Mieczysław A. Krapiec w refleksji nad istotą teatru wprowadził pojęcie znaku osobowego. Pisał on:

Teatr stanowi doskonałą ilustrację realizowania się życia człowieka poprzez aktualizowanie osobowych znaków, które przemieniają (doskonałą lub deteriorują) życie ludzkie w jego podmiocie, a nie tylko w jego wytworach (jak znaki rzeczowe). [...] Znaki osobowe są nakierowane i przyporządkowane zasadniczo modyfikacji samego podmiotu, wedle „zadanej” idei, a mniej przekształcaniu materiału poza-podmiotowego – jak to ma miejsce w typowych znakach rzeczowych, umownych. [...] Znaki osobowe – także gra aktora w teatrze – są niepowtarzalne, bo wyrażają sposób jego osobowego działania poznawczego, emocjonalnego, ekspresyjnego⁹.

Dzięki temu, że znaki osobowe rozciągają się nie tylko na poszczególną osobę-aktora, ale obejmują widza, który też jest osobą, możemy mówić o realizowaniu się znaku osobowego¹⁰. Cytowany Autor pisze dalej:

⁷ Zwróciła na to uwagę A. Kawalec w artykule *Partycypacja jako próba wyjaśnienia faktu teatralnego* („Ethos” 2007 nr 77-78 s. 243-252).

⁸ Na marginesie można zauważyć, że we współczesnej kulturze zanika relacja, natomiast jest jakaś „nadprodukcja” form, które wskazują na jej potrzebę. Na przykład wielu młodych ludzi posługuje się Internetem (chat, facebook), by nawiązać kontakt z innymi, uchylając się od kontaktu wprost, jakim jest relacja.

⁹ M.A. K r a p i e c. *Teatr jako sposób ludzkiego życia*. „Ethos” 2007 nr 77-78 s. 35

¹⁰ Szerzej na temat znaku osobowego zob. A. K a w a l e c. *Znak osobowy człowieka a istota teatru*. W: *Codzienne pytania Antygony*. Red. A. Szostek, A. Wierzbicki. Lublin 2001 s. 277-291.

Dopiero na tle realizowania osobowego znaku można wyznaczać (dostrzegać) bardzo charakterystyczne momenty, które znajdujemy w tym, co nazywamy teatrem. Owe charakterystyczne cechy zyskują swe pełniejsze rozumienie właśnie na tle rozumienia znaków osobowych, jako specyficznie ludzkich znaków modyfikujących sam osobowy podmiot „znakujący”¹¹.

Krapiec wskazuje, że teatr jest „ilustracją ludzkiego sposobu życia”, gdzie mamy „nieustannie autentycznie grać siebie samego”, by w ten sposób zrealizować Boży zamysł względem nas. Dramat człowieka zaczyna się wtedy, gdy chce on grać siebie bez uwzględnienia tego Bożego zamysłu.

Teatr jest więc sztuką wyjątkową: ma charakter Boski i ludzki. Przede wszystkim pozwala zrozumieć kreację świata, jako realizację Słowa wypowiedzianego przez Boga. Boski Logos stwarzający wszechświat i człowieka ma cechy, które oddać może jedynie gest teatralny. Człowiek zaś, chcąc w tym świecie uczestniczyć, musi zrozumieć, że otrzymał do zagrania rolę na scenie, jaką jest świat. Jeden z najwybitniejszych teologów XX wieku, Hans Urs von Balthasar, opisał dzieło stworzenia świata i dzieło jego odkupienia językiem teatru. Jego monumentalna *Teodramatyka* ujmuje te procesy w ich dynamice: od swoistego przygotowania (t. 1: *Prolegomena*) poprzez osoby dramatu (t. 2: *Osoby dramatu*, cz. 1: *Człowiek w Bogu*, cz. 2: *Osoby w Chrystusie*), akcję (t. 3: *Akcja*) i finał (t. 4: *Finał*)¹². Teatr rozumiany jest w sensie metaforycznym, ale też i dosłownym, jako miejsce gry. Bóg stwarza scenę i rozdaje role, wyznacza też długość sztuki, a tym samym czas życia postaci.

Dramaturgia zdarzeń związana jest z wolnością człowieka – on może nie przyjąć roli, próbować zmienić scenariusz, grać wbrew woli Reżysera. I w tym momencie rozpoczyna się „dramat Boga”, bo On kocha człowieka, stworzył go z miłości i dla miłości. Każda zmiana scenariusza narusza Jego plan, powoduje cierpienie człowieka i w ostateczności sprowadza nań śmierć. Ratunkiem dla zagubionego człowieka jest Boski plan zbawienia: wielkanocny kerygmat aktualizujący Zmartwychwstanie Chrystusa to nowy obszar gry, gry o człowieka, która uwzględniając jego wolność, oferuje mu powrót do źródła życia. Z punktu widzenia chrystologii i eschatologii tak rozumiany teatr pozwala wyrazić najgłębsze tajemnice zbawienia. Do Balthasara przyjdzie nam się jeszcze odwołać.

¹¹ Krapiec. *Teatr jako sposób ludzkiego życia* s. 36.

¹² W przekładzie polskim ukazały się dwa tomy: H. U. von Balthasar. *Teodramatyka*. T. 1: *Prolegomena*. Przeł. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona. Kraków 2005; T. 2: *Osoby dramatu*. Cz. 1: *Człowiek w Bogu*. Przeł. W. Szymona. Kraków 2006; Cz. 2: *Osoby w Chrystusie*. Przeł. W. Szymona. Kraków 2009.

W spojrzeniu na istotę teatru ważne miejsce zajmuje też refleksja Henri Gouhiera (1898-1994), wybitnego francuskiego historyka filozofii i teoretyka teatru. W swoim tryptyku podejmującym ten temat¹³ wyraził przekonanie, że każdy teatr jest w swym najgłębszym sensie religijny, ponieważ dokonuje się w nim kreacja rzeczywistości na wzór tej genezyjskiej. Scena teatralna powołuje do istnienia rzeczywistość, w której działać będą postaci sceniczne obdarzone istnieniem zaprojektowanym przez inscenizatora. To jakby powtórzenie gestu Boga! Gest ów ma w teatrze charakter ograniczony przestrzennie (budynek teatru, przestrzeń sceny) i czasowe (trwanie spektaklu), ale w swej istocie nawiązuje do aktu stworzenia.

2. KIEDY POWSTAŁ TEATR?

Historycy teatru lokują jego powstanie na VI wiek przed Chr. Można jednak z tego wstępnego rozeznania wywieść dość paradoksalną tezę, że sztuka teatru powstała wraz z aktem stworzenia. Bóg obdarzył człowieka rolą i przestrzenią do jej zagrania – rajskim ogrodem. Tu więc, przed widownią wszystkich stworzeń, rozpoczął się spektakl z udziałem człowieka. Istota ludzka została obdarzona władzą nad wszystkimi innymi istotami stworzonymi przez Boga. Adam, nadając imiona zwierzętom, nie znajduje w nich partnera dla siebie. Dopiero na widok Ewy wybuchnie prawdziwą radością: „Ta dopiero jest kością z moich kości i ciałem z mego ciała!” (Rdz 2, 23). Ewa jest mu równa, jest osobą, którą Bóg obdarza rolą, włączając ją do spektaklu życia. W tym sensie Adam i Ewa mogą wejść w relację jako osoby odpowiedzialne za siebie. Dramatyczne komplikacje wprowadza dopiero niezgoda człowieka na zakaz spożywania owocu z drzewa poznania dobra i zła. Bóg zagwarantował sobie rozstrzygnięcie o tym, co jest dla człowieka dobre, a co jest złe. Wśród obserwatorów spektaklu jest Anioł, duch stworzony przez Boga, ale w akcie nieposłuszeństwa stał się Demonym, tym, który dzieli, który chce oddzielić człowieka od Stworzyciela, który będzie kusił człowieka, by ten, podobnie jak on, nie był posłuszny Bogu. Zerwanie relacji z Bogiem (grzech), nieuznanie Go za jedyne i ostateczne źródło życia, a w konsekwencji kreowanie siebie na boga spowodowało dramatyczne

¹³ Jest on autorem filozofii teatru wyłożonej w trylogii: *L'Essence du théâtre*. Paris 1934; *Le théâtre et l'existence*. Paris 1952; *L'œuvre théâtrale*. Paris 1958. Na temat tej filozofii pisała I. Sławińska w książce *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*. Warszawa 1990 s. 12-24.

komplikacje w życiu człowieka: uświadamia on sobie, że jest nagi i że odczuwa strach przed Bogiem. Stwórca musi go przyodziać i dać mu nową rolę, która uchroni go od upadku wiecznego. Ten nowy scenariusz ma pewną strukturę dramatyczną, wyrażoną w słowach Boga skierowanych w protoewangelii do sprawcy tego nieszczęścia, do kusiciela: „Ponieważ to uczyniłeś, bądź przeklęty wśród wszystkich zwierząt domowych i polnych; na brzuchu będziesz się czołgał i proch będziesz jadł po wszystkie dni twego istnienia. Wprowadzam nieprzyjaźni między ciebie a niewiastę, pomiędzy potomstwo twoje a potomstwo jej: ono zmiażdży ci głowę, a ty zmiażdżysz mu piętę” (Rdz 3, 14-15).

Rozpisanie tego scenariusza jest swoistą teodramatyką: walką Boga o człowieka, z poszanowaniem jego całkowitej wolności, po to, by na nowo wszczepić go do źródła Życia. Wszystkie perypetie i zdarzenia sceniczne, cała akcja dramatyczna zmierza do tego punktu: odkryć Boga jako Miłość i źródło życia wiecznego. Życie ludzkie rozciągnięte zostało między niewiarą i wiarą, szczęściem i nieszczęściem, doświadczeniem śmierci i zmartwychwstania. To wszystko dzieje się na scenie świata, ale teatr jest miejscem, gdzie człowiek może spojrzeć na ten spektakl z perspektywy meta-teatralnej, patrząc na swoje życie, jakby był nie aktorem, ale widzem¹⁴.

3. KORZENIE TEATRU: OSOBA

Najgłębsze korzenie teatru prowadzą więc do religii, do rytuału, do liturgii. Ażeby ten związek dostrzec, trzeba dokonać refleksji bardziej zasadniczej: jakie są korzenie egzystencji ludzkiej¹⁵. Dzisiaj niejasno uświadamiamy sobie tę relację teatru i dramatyizmu ludzkiej kondycji, bo niezbyt oczywiste są we współczesnej kulturze, akcentującej laickość i poziomy wymiar humanizmu, sakralne źródła generujące teatr. Jak już wspomniałem, Hans Urs von Balthasar w swojej fundamentalnej *Teodramatyce* stwierdzał, że każde działanie Boga w świecie ma charakter dramatyczny, że to Boże działanie: „[...] nie jest przecież przedmiotem, któremu można się przy-

¹⁴ Taka sytuacja zarysowana jest w sztuce Paula Claudela *Księga Krzysztofa Kolumba*, w której Kolumb historyczny już z perspektywy nieba dopinguje Kolumba teatralnego, by nie zrezygnował z odtwarzanej roli.

¹⁵ Zob. J. L i m o n. *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*. Gdańsk [2001], zwł. cz. 2, rozdz. 1: „Boska perspektywa” s. 305-339.

glądać, lecz Jego działaniem w świecie, i tylko działając, świat może na nie odpowiedzieć i w ten sposób je «zrozumieć»¹⁶.

W tym rozumieniu Boga ważne miejsce zajmuje teatr. Balthasar tak to precyzuje:

Dysponujemy bogatym, ludzkim przedrozumieniem [*Vorverständnis*] tego, czym jest dramat; znamy go z komplikacji, napięć, katastrof i pojednań naszego własnego bytu i bytu bliźnich. Znamy go również – w sposób wiążący się, co prawda, z powyższym, a jednak nieco inny – z rzeczywistości zwanej „teatr”, która ów dramatyzm bytu dosłownie wydobywa na światło naoczności. [...] Charakter egzystencji nigdzie nie został ukazany wyraźniej niż w zagranym dramacie: a chcemy ją zobaczyć, obojętnie, czy poszukujemy siebie, czy od siebie uciekamy, czy pokazuje się nam powagę czy lekkość, aspekt niszczący czy chwalebny, bezsens czy głęboki sens naszego bytu. W tej właściwej teatrowi grze relacji staje się wyraźna, jak może nigdzie indziej, wątpliwość i dwuznaczność nie tylko teatru, lecz i egzystencji, ukazanej przez niego, ale w tym momencie najbardziej istotna jest już nie tyle wątpliwość, ile mnogość stosunków i relacji, która się tu jednocześnie ujawnia i przede wszystkim dostarcza materiału, całego, gotowego, dotychczas niemal nie dostrzeżonego przez teologię instrumentarium umożliwiającego przedstawienie Bożego działania¹⁷.

Za Balthasarem warto podkreślić, że zdolność do relacji, jaką posiada osoba, jest bezpośrednio związana z ciałem człowieka, które umożliwia wejście w dialog z innymi osobami, do relacjonowania się ze światem. Antropologia chrześcijańska ujmuje tę potrzebę relacji jako konstytutywny czynnik bycia osobą.

Tu trzeba otworzyć nawias, wskazujący na wpływ teatru na ukształtowanie się terminu *osoba*. Pojawia się on we wczesnym okresie rozwoju teologii chrześcijańskiej, u Tertuliana (ok. 160-220 r.). Ponad wszelką wątpliwość możemy uznać, że ten apologetyk zastosował koncepcję osoby, jaką znał antyczny teatr. Pisze o tym Joseph Ratzinger w studium *Znaczenie osoby w teologii*¹⁸, w którym czytamy, że początek pojęcia *osoby* znajduje się u Tertuliana w tzw. egzegezie prozopograficznej:

¹⁶ Balthasar. *Teodramatyka*. T. 1 s. 15-16.

¹⁷ Tamże s. 17-18.

¹⁸ J. Ratzinger. *Znaczenie osoby w teologii*. Tł. R. Skrzypczak. „Personalizm” 2005 nr 8, s. 35-48. Jest to fragment książki Josepha Ratzingera *Dogma e predicazione* (Brescia: Queriniana 2005; oryg. niem. *Dogma und Verkündigung*. München–Freiburg: Wewel 1973), który za zgodą wydawnictwa został tu przetłumaczony na język polski.

Co oznacza to określenie? W tle mamy słowo *prosopon*, stanowiące grecki odpowiednik osoby (*persona*). Egzegeza prosopograficzna była sposobem interpretacji, rozwiniętym już przez starożytną naukę o literaturze. Utrzymywała ona, że wielcy antyczni poeci, w celu dramatycznego ożywienia zdarzeń, nie zadowalali się opowiadaniem ich, lecz wprowadzali na scenę *osoby*, które mówiły. Wkładali w usta postaci bóstw zdania, dzięki którym dramat narastał. Innymi słowy poeta wymyślał jako literacką sztukę rolę, poprzez które zdarzenie było przedstawiane w formie dialogicznej. Studiowanie literatury odsłania tę sztukę, ukazując stworzone osoby, jako „role”, służące do dramatycznego ożywienia wydarzeń (termin *prosopon*, który później stanie się *persona*, oznacza pierwotnie właśnie „rolę”, maskę aktora). Egzegeza prosopograficzna stanowi zatem interpretację rozświetlającą ową sztukę, wyjaśniającą zarazem w jaki sposób autor wykreował dramatyczne role, role dialogu, w celu ożywienia swej poetyckiej kompozycji lub też swej opowieści¹⁹.

Od tego momentu rozwój pojęcia osoby jest bardzo istotny dla powstania koncepcji Boga jako osoby. Ratzinger konkluduje:

Już Justyn, pisarz z pierwszej połowie drugiego wieku († 165), powiada, że święty autor wprowadza tutaj różne *prososopa*, różne „role”. Jednakże termin ten nie znaczy już więcej „ról”, ponieważ wyrażenie to, czerpiąc z wiary w Słowo Boga, zmierza ku rzeczywistości całkiem nowej; role, jakie wprowadza święty autor, stają się rzeczywistością, istotą w dialogu. Tym sposobem termin *prosopon* = rola zmierza wprost ku wydaniu na świat idei osoby.[...] Literacki zabieg, który tworzy rolę, a wraz z nimi dialogi ożywiające postaci, odkrywa przed teologiem *Tego*, który w tym miejscu odgrywa prawdziwą rolę, *Logos*, *prosopon*, Osobę Słowa, która nie jest zwykłą rolą, lecz Osobą. Tertulian, zaledwie pięćdziesiąt lat później, mógł już w tworzeniu swych tekstów odnieść się do solidnej tradycji owej chrześcijańskiej prosopograficznej egzegezy, w której określenie *prosopon-persona* osiągnęło w rzeczywistości swą pełną treść²⁰,

Ratzinger wyciąga na końcu wnioszek:

Dotychczasowe twierdzenia możemy posumować w ten sposób: pojęcie osoby, z punktu widzenia jego pochodzenia, wyraża ideę dialogu i Boga jako bytu dialogicznego. Obejmuje Boga jako byt, który żyje w słowie oraz istnieje jako Ja i Ty i My w Słowie. Taka znajomość Boga wyjaśnia człowiekowi w nowy sposób jego własne istnienie²¹.

¹⁹ Tamże s. 37

²⁰ Tamże s. 37-38.

²¹ Tamże s. 39.

Teatr, dając początek chrześcijańskiej refleksji o osobie, równocześnie – jako sztuka bazująca na dialogu i domagająca się relacji osób – skorzystał z tego pogłębienia pojęcia osoby, jaką przeprowadzili chrześcijańscy teologowie na początku II wieku po Chr., by zacząć rozumieć siebie jako sztukę autonomiczną, w pełni personalistyczną.

4. TEATR JAKO SZTUKA

Pojęcie teatru jako sztuki – oddzielenie jej od dosłowności życiowej, pozwoliło na wykształcenie się pewnego modelu teatru, egzystującego w obszarze kultury. Teatr, jakim go dziś znamy, nie od razu był rozumiany jako sztuka *sensu stricto*. Przez wiele wieków, z innego powodu w antyku, a z innego w średniowieczu, uważano, że teatr to sztuka służebna wobec zadań, jakie stawia jej społeczeństwo czy konkretna grupa ludzi podejmująca wspólne działania. W takim ujęciu teatr stawał się miejscem komunikacji, przekazu ważnych treści politycznych, religijnych, społecznych, etycznych. Przez długi czas wykorzystywano teatr do wizualizacji liturgii i obrzędów, a w przestrzeni świeckiej zwłaszcza do celów ludycznych: miał dostarczyć okazji do zabawy, do manifestacji postaw wobec obowiązujących konwencji obyczajowych, mody etc. Takie cele uwidaczniały się najbardziej w teatrze średniowiecznym i na scenach dworskich XVII i XVIII wieku. Kolejną metamorfozę przeszedł teatr w pierwszej połowie XIX wieku, w dobie romantyzmu. Wypracowano, za sprawą Richarda Wagnera, formułę teatru jako sztuki syntetycznej. Teatr stawał się miejscem spotkania rozmaitych sztuk: literatury, muzyki, malarstwa, plastyki, tańca, dawał szansę na doświadczenie jedności pośród różnorodnych składników i form ekspresji. Wydawało się, że był to przykład sztuki totalnej. Ale pod koniec XIX i na początku XX wieku teatr przeszedł kolejną ważną fazę swojego rozwoju. Najpierw za sprawą naturalizmu chciano widzieć w teatrze „lustro rzeczywistości”. Szybko jednak przekonano się, że sam naturalizm, przy całej jego trosce o „prawdę życiową”, może „zabić” teatr, pozbawiając go walorów artystycznych. Wkroczenie symbolizmu i ekspresjonizmu dało nowy impuls rozwojowy: umożliwiło ukazanie ważnego aspektu prawdy o człowieku, prawdy o jego wnętrzu, dotąd nieeksploatowanej na scenie tak wyraźnie. Wraz z tą psychologiczną perspektywą wróciło pytanie o sens sztuki teatru: czy jest to rodzaj psychoterapii, laboratorium analizujące wnętrze człowieka? W ucieczce przed tak redukcijną koncepcją teatru odwoływano się

do pojęcia sztuki teatru, jako sztuki autonomicznej. Na początku XX wieku Paul Claudel mówił o teatrze, jako sztuce totalnej, w sensie pełnej kreacji osoby, a nie wielości składników budujących spektakl²². Animatorzy Wielkiej Reformy teatru na Zachodzie Europy: Gordon Creig, Adolf Appia, Georg Fusch, a w Polsce: Stanisław Wyspiański, Leon Schiller i Juliusz Osterwa, widzieli teatr jest sztuką samoistną, sztuką stworzoną z różnych tworzyw, ale niezależną od nich, odrębną w swej ontologicznej istocie i nastawioną na człowieka. Wybitny polski dramaturg, Stanisław Ignacy Witkiewicz, tworzący w latach 1918-1939, sformułował teorię Czystej Formy, którą odniósł do teatru²³. W myśl tej teorii teatrem nie rządzi prawdopodobieństwo, jak chcieli tego naturaliści, ani psychologia, ani socjologia, ale teatrem rządzi jego własna i niepowtarzalna logika teatralna, zawsze zależna od twórcy dzieła teatralnego, od jego wizji rzeczywistości scenicznej. Wyrazicielem tej koncepcji teatru był we Włoszech Luigi Pirandello. Jeszcze przed II wojną światową dojrzała w Polsce koncepcja teatru słowa, rozumianego jako praelement teatru, jako słowo głoszone, a więc słowo żywe, zdolne, w analogii do Słowa Boga, kreować rzeczywistość. Twórcą tej koncepcji, realizowanej w okresie okupacji w teatrze konspiracyjnym był Mieczysław Kotlarczyk, który po wojnie rozwinął ją w ramach kierowanego przez siebie Teatru Rapsodycznego w Krakowie (1945-1953, 1957-1967). To był kolejny krok w rozumieniu teatru jako sztuki autonomicznej wobec innych sztuk. Dzisiaj ta autonomia jest podstawą nieskrępowanych działań reżyserów i inscenizatorów spektakli, tworzących własne, autorskie, rozwiązania sceniczne i adaptacje tekstów dramatycznych.

Wydaje się, że na gruncie polskim w pełni przemyślaną i dojrzałą koncepcję teatru odwołującego się do korzeni personalistycznych stworzył dopiero Karol Wojtyła. Jego sceniczne teksty, powstałe w latach 1938-1964, wyrastają oczywiście z jego doświadczeń teatralnych i pasji literackich, ale są przede wszystkim wynikiem jego refleksji filozoficznej. Związki Wojtyły z Teatrem Rapsodycznym nasunęły wielu interpretatorom myśl, że tworzone przezeń teksty sceniczne realizują koncepcję rapsodycznego teatru słowa. Badania pokazują coś innego. Dramaty te przekraczają rapsodyczną perspektywę w kierunku teatru personalistycznego, który jest wciąż mało znany, chociaż we współczesnej dramaturgii światowej nie znajdziemy

²² Zob. P. Claudel. *Możliwości teatru*. Wybór i wstęp I. Sławińska. Przekład M. Skibniewska. Noty M. Uchańska. Warszawa 1971.

²³ S.I. Witkiewicz. *Czysta Forma w teatrze*. Wybór, wstęp i noty J. Degler. Warszawa 1977.

chyba równie krystalicznej jego realizacji od tej, która zawarta jest w tekstach scenicznych Karola Wojtyły. Teatr ten wyrasta z koncepcji osoby ludzkiej rozumianej jako byt zdolny do kontaktu z resztą bytów poprzez swoje wnętrze. W studium *Miłość i odpowiedzialność* Karol Wojtyła napisał:

Wyraz „osoba” został ukuty w tym celu, aby zaznaczyć, iż człowiek nie pozwala się bez reszty sprowadzić do tego, co się mieści w pojęciu „jednostka gatunku”, ale każdy ma w sobie coś więcej, jakąś szczególną pełnię i doskonałość bytowania, dla uwydatnienia której trzeba koniecznie użyć słowa „osoba”²⁴.

A nieco dalej Autor precyzował to określenie:

Kontakt osoby z obiektywnym światem, z rzeczywistością, nie tylko jest „przyrodniczy”, tak jak to ma miejsce u wszystkich innych tworów przyrody, ani też zmysłowy, tak jak u zwierząt. Osoba ludzka, jako wyraźnie określony podmiot, nawiązuje kontakt z resztą bytów właśnie przez swoje wnętrze, a cały kontakt „przyrodniczy”, który przysługuje jej również – posiada bowiem ciało i nawet poniekąd „jest ciałem” – oraz kontakt zmysłowy na podobieństwo zwierząt, nie stanowią właściwych dla niej dróg łączności ze światem²⁵.

Osoba ludzka jest w ujęciu Karola Wojtyły nieprzekazywalna i niedostępna (*incommunicabilis*), co jest związane z jej wnętrzem i samoświadomością. Teatr oparty na takim rozumieniu osoby respektuje tajemnicę tego wnętrza, pokazuje sposób relacji osób z sobą i ze światem. Próba przeniknięcia człowieka, jaką Wojtyła zawarł w swoich dramatach, stworzyła oryginalną wersję teatru personalistycznego, zamykając XX-wieczną batalię o rozumienie teatru jako sztuki autonomicznej, realizującej odwieczne pragnienie człowieka, by zrozumieć swój los. To bowiem, co dziś najbardziej zagraża sztuce teatru, to dosłowność na scenie, odarcie zdarzeń scenicznych z metaforyki, umowności, poezji. Dosłowność „zabija” teatr, tak jak w okresie rzymskim przez oderwanie teatru od kultu „zabita” została wielka tragedia grecka.

²⁴ K. Wojtyła. *Miłość i odpowiedzialność. Studium etyczne*. Lublin 1960 s. 10. Cytuję z wydania pierwszego.

²⁵ Tamże s. 11.

5. SCENA TEATRU: ŚWIAT I CZŁOWIEK

Relacja między Bogiem a człowiekiem to dialog osób. Pierwszym, który szuka kontaktu osobowego, jest sam Bóg. Wołanie: „Gdzie jesteś, Adamie?” jest wiecznie trwałym manifestowaniem woli wejścia w kontakt osobowy Boga z człowiekiem. W najściślejszym sensie terenem tego spotkania jest przestrzeń liturgii, będącej odpowiedzią człowieka na wołanie Boga. W tak rozumianym dialogu tkwią również korzenie teatru wszystkich epok i stylów.

Znamienne jest, że teatr jest sztuką czasową, trwającą tyle, ile trwa jej „emisja” w czasie spektaklu. Później, kiedy opada kurtyna, teatr przestaje istnieć. Realizacja, jaka nastąpi w kolejny wieczór, znów będzie wymagała tworzenia tej sztuki i tak będzie się ona odnawiała, kiedy zrealizowany zostanie kolejny spektakl. Fazowość i nietrwałość cechuje wiele sztuk (np. plakat jest łatwo zniszczyć, jakieś plenerowe dekoracje mogą ulec zniszczeniu przez działanie warunków atmosferycznych etc.). Jaka jest zatem specyfika sztuki teatru? Jest ona fazowa (tj. realizowana w konkretnym czasie), a w swojej ontologicznej istocie nietrwała, ale przede wszystkim jej cechą szczególną jest jej realizacja przed widzem, na jego oczach. Widz obserwuje sztukę *in statu nascendii*, będąc jednocześnie jej uczestnikiem, bo jest potrzebny aktorowi, który przed nim gra. Taka sytuacja jest możliwa tylko w teatrze: człowiek-aktor jest zaangażowany w proces tworzenia dzieła sztuki wobec innego człowieka-widza, który w sposób czynny jest w ten proces włączony. Ważne są jego reakcje (zainteresowanie, znudzenie, aprobata, dezaprobata etc.). Wydaje się, że również koncert orkiestry symfonicznej jest podobny w swoim realizowaniu się do dzieła teatralnego. Jest jednak zasadnicza różnica: przed widzem-słuchaczem staje człowiek-muzyk, ale tym, co gra przed widzem zasadniczą rolę, nie jest muzyk, ale wytwarzana przez niego muzyka. W innych sztukach również dochodzi do konfrontacji człowieka-odbiorcy z dziełem, które stworzył człowiek-twórca. Natomiast teatr jest sztuką tworzoną przez ciało człowieka i jest jedyną sztuką, która w czasie swego trwania wymaga obecności odbiorcy. Mówimy o znaku osobowym, którym jest aktor i który jako osoba zwraca się do widza. Obraz, rzeźba, film, książka, mogą „czekać” na odbiorcę, sztuki te mogą być w każdej fazie percepcji „zatrzymane”, a później ponownie „uruchomione” lub „pokazywane” i „udostępniane” odbiorcy. Natomiast sztuka teatralna wymaga odbiorcy we wszystkich fazach swojego kruchego trwania. To jest prawdziwe wymaganie relacji: widz nie tyle ogląda spektakl, ale jest spektaklu uczestnikiem. Uczestnictwo zaś jest zawsze, jak wiemy, działaniem aktywnym.

Na czym dokładniej polega ta relacja zawiązująca się między widzem a aktorem? Jest zgodą na uczestniczenie w tym świecie, jaki został wykreowany na scenie. Jeśli jesteśmy na widowni, dajemy nasze „przyzwolenie”, by świat sceniczny istniał wobec nas. Według Henri Gouhiera zdarzenia sceniczne stanowią mikrokosmos, który swoje istnienie zawdzięcza makrokosmosowi teatralnemu, rozumianemu jako system wartości uobecniających się w sytuacjach scenicznych²⁶. W tym sensie zarówno tragedia czy pospolita komedia rozgrywająca się na scenie teatru odsłania podstawową zasadę istnienia świata warunkującego powstanie takich, a nie innych zdarzeń scenicznych. Gouhier zdarzenia sceniczne nazywa intrygą i są one w jego pojęciu eksterioryzacją akcji, rozumianej jako zasada sensu świata teatralnego, którego scena jest tylko częścią. Widz w teatrze staje się uczestnikiem aktu stwarzania nowej rzeczywistości, która wyłania się z makrokosmosu teatralnego na „obraz i podobieństwo” rzeczywistości powołanej do istnienia mocą Słowa Odwiecznego. Na scenie istnieje świat, w którym może istnieć Konrad czy Hamlet. Ten świat „fizycznie” będzie trwał tylko przez czas trwania spektaklu, ale czas teatralny, ten wewnętrzny czas widowiska, obowiązujący w wykreowanym świecie scenicznym, może mieć wymiar nieskończony.

Kolejną istotną cechą sztuki teatru jest miejsce relacjonowania się z widzem: wektory relacji przecinają się między sceną a widownią. Jak wygląda scena? Od najdawniejszych czasów ma ona kształt półkola (jak w teatrze greckim) albo prostokąta. Koło i prostokąt zawsze są symbolem świata (prostokąt w ikonach oznacza świat). W tym też sensie teatr chce być zawsze symbolem świata, kosmosu. Topos „teatru świata” jest zdumiewająco żywotny i nośny²⁷. Scena to świat: albo jest to jego wycinek, tak zwany mikrokosmos sceniczny, albo – gdy odsłaniamy porządek dziejów, logikę tej rzeczywistości, którą kreuują aktorzy – objawia się makrokosmos teatralny. To, w jaki sposób zachowują się aktorzy, jak wygląda intryga, konkretne zdarzenia sceniczne, to jest mikrokosmos sceniczny. Tym, co uzasadnia tę grę, jest makrokosmos teatralny. Francuska krytyka teatralna mówi dziś o rozróżnieniu: *le dedans* (to, co wewnątrz – mikrokosmos) i *le dehors* (to, co na zewnątrz – makrokosmos)²⁸. Teatr zawsze był sztuką interpretująca ten punkt styku: jesteśmy w świecie, ale mamy też swój własny świat we-

²⁶ Zob. *L'œuvre théâtrale*. Paris 1958.

²⁷ Balthasar. *Teodramatyka*. T. 1, zwł. rozdz. „Topos «teatru świata»” s. 121-240.

²⁸ Zob. I. Sławińska. *Czytanie dramatu*. W: t a ż. *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988 s. 37.

wewnętrzny. Od starożytnej tragedii, po teatr Szekspira, komedię Moliera, Claudela, Brechta i Becketta, zawsze w teatrze chodziło o pokazanie sensu świata lub jego destrukcji, celu życia lub utracie sensu istnienia. Świat jako spektakl to formuła tyleż stara, co zawsze aktualna²⁹.

6. ZBAWCZY WYMIAR TEATRU

Na scenie teatru dochodzi więc do spotkania osób i pokazania relacji, jakie powstają w wyniku tego spotkania. Zdarzenia dramatyczne w teatrze dotyczą zawsze człowieka. Są związane z różnymi stanami emocjonalnymi, które wyrażają relacje między osobami toczącego się dramatu. Niezależnie, czy zdarzenia te są zwykłe, czy niezwykłe, komiczne czy tragiczne, zawsze dotyczą relacji między osobami. W odróżnieniu od zdarzeń przyrodniczych w teatrze mają one zawsze charakter dramatyczny i zarazem antropocentryczny. Wybuch wulkanu nie będzie wydarzeniem dramatycznym, dopóki w zasięgu erupcji nie znajdzie się człowiek. Natomiast w teatrze wszystkie kategorie zdarzeń mają odniesienie do człowieka jako istoty związanej z tymi wydarzeniami i sytuacjami i zawsze mają one (owe wydarzenia) odniesienie do wartości uniwersalnych, wykraczających poza ramę sceny. W teatrze dochodzi w pewnym sensie nawet do komunii między uczestnikami wydarzenia zachodzącego między sceną a widownią. Oczywiście do pełnej komunii dochodzi tylko w liturgii sakramentalnej, gdy zawiązuje się głęboka relacja uczestnictwa w misterium obejmującym całe zgromadzenie, a które zespala w jedną całość osoba Jezusa Chrystusa. Natomiast w teatrze komunია ma charakter czasowy, sama bowiem sztuka teatru jest czasowa: trwa tyle, ile trwa sam spektakl. Osoba widza i osoba aktora wyłącza się z obiektywnej rzeczywistości stworzonej na Ziemi, by na czas trwania spektaklu przekształcić się w osoby, którym dano teatralny czas i teatralny sposób istnienia: jeśli aktorka gra Antygonę, to ta postać będzie Antygoną, która w teatralnej rzeczywistości wejdzie w relację z widzem. W teatrze, i tylko w teatrze, możliwa jest więc „komunia” między sceną a widownią, która jest „odpryskiem” tej prawdziwej komunii między Bogiem a człowiekiem. Wystarczającym aktem do jej zaistnienia jest zgoda widza-uczestnika na trwanie spektaklu, na „bycie” w tej rzeczywistości wykreowanej na scenie. Wówczas między sceną a widownią zawiązuje się

²⁹ Sławińska. *Świat jako spektakl* s. 271.

swoista interakcja, współ-budowanie i współ-kreacja zdarzeń scenicznych. Następuje bowiem akt relacji między osobami: między „żywym” aktorem i siedzącym na widowni „żywym” odbiorcą, widzom. W teatrze, a ściślej – w przestrzeni między sceną a widownią, dochodzi do wymiany myśli i reakcji między osobami. Jest więc teatr najsilniej sztuką personalistyczną.

Teatr ma też związek z ukazaniem tragizmu ludzkiej egzystencji. Józef Tischner na bazie fenomenologii pokazał człowieka jako istotę dramatyczną i użył do tego języka teatru. Jego książka *Filozofia dramatu* potwierdza konieczność zastosowania nowych narzędzi badawczych w analizie sytuacji egzystencjalnej człowieka, pośrednio także jej opisu we współczesnym dramacie literackim. Dramat egzystencji ludzkiej, filozofia tego dramatu, domaga się ujęcia dynamicznego, *in statu nascendi*, w trakcie jego trwania, śledzenia też jego mechanizmów, analizy uwzględniającej jego konteksty i załączenia. Tischner przekonywająco dowodził, że

właściwie istnieje tylko jeden dramat – dramat z Bogiem. Każdy inny dramat i inny wątek dramatyczny jest tylko fragmentem tego dramatu. Jeśli tak, to ideałem dramatu w ogóle jest dramat religijny. Czy każdy dramat każdej religii? Nie, nie każdy – religią w pełnym sensie tego słowa dramatyczną jest jedynie judeochrześcijaństwo³⁰.

Wydaje się, że autor intuicyjnie wskazywał, iż jądro ludzkiego dramatu znajduje się w relacji między człowiekiem a Bogiem, jaka istnieje jedynie w judeochrześcijaństwie, gdzie horyzontem każdego ludzkiego działania pozostaje biblijna opowieść o upadku Adama i Ewy. Tischner ukazuje drogę wiary jako pełen dramatyzmu wybór, dokonywany przez człowieka wobec wołania Boga:

Droga zbawienia jest drogą wciąż ponawianej wierności Dobru, które woła. Ucieleśnione we mnie, dzięki memu wyborowi, dobro przechodzi przez sytuacje próby. Człowiek jednak jest istotą słabą, stąd każda próba kończy się jego większą lub mniejszą klęską. Nawet zwycięstwa są jakimiś klęskami. Po klęsce słyhać nowe wołanie i oto dopełnia się nowe powtórzenie wyboru. Tak krok po kroku, we wzlotach i upadkach, rodzi się wierność – wierność absolutna, czyli wierność bez względu na okoliczności. Ona to otwiera drogę zbawieniu. Zbawienie wyraża się słowami: „pójdźcie błogosławieni”³¹.

³⁰ J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Paris 1990. Wydanie krajowe: Kraków 1998, 2001. Cytuję z ostatniego wydania – Kraków 2001 s. 23.

³¹ Tamże s. 311.

Szczęście człowieka jest związane z wyborem Dobra. Rozpacz i potępienie są zaprzeczeniem szczęścia. Ta alternatywa jest dla Tischnera prawdziwą sceną ludzkiego dramatu:

Na początku dramatu rodzi się pytanie: kim jesteś? Na końcu widnieją dwie przeciwstawne możliwości: przeklęty lub błogosławiony. Dramat człowieka toczy się wśród tych możliwości. Co one znaczą? Tego dokładnie nie wiemy. Niewiedza ta nie przeszkadza nam jednak żyć wśród nich, myśleć według nich, wedle nich oceniać innych i siebie. Gdyby pewnego dnia znikły nam z oczu i uszu, stanęlibyśmy bezradni na scenie świata, jak słowa, które zapomniały o regułach, czyniącej z nich mowę gramatyki³².

Swoista gramatyka sceny wpisana jest w los każdego człowieka. Według Tischnera wyznaczają ją trzy reguły:

1. Człowiek jest istotą relacyjną, jest uczestnikiem dramatu, w którym biorą udział inni ludzie i dlatego uczestnictwo wymaga „intencjonalnego otwarcia na scenę dramatu” i „dialogicznego otwarcia na innego człowieka”³³. Na scenie rozgrywa się spektakl życia. Trzeba dać odpowiedź, konieczny zatem staje się dialog, przywdzianie kostiumu, akceptacja roli.

2. Scena dramatu ludzkiego życia to przestrzeń wspólna, świat, ziemia pod naszymi stopami. Jej przedstawienia mogą być różne, ale niezależnie od tego ona zawsze jest. Na pytanie, w jaki sposób ona istnieje, odpowiadają rozmaite koncepcje ontologii. Człowiek doświadcza sceny przez jej uprzedmiotowienie, poprzez „akty intencjonalnej obiektywizacji”³⁴.

3. Czas dramatyczny na scenie nie ma charakteru fizycznego i przyrodniczego, ale jest czasem, który dzieje się między uczestnikami dramatu: „Czas dramatyczny wiąże mnie z tobą, a ciebie ze mną i wiąże nas ze sceną, na której toczy się nasz dramat”³⁵.

Reguły filozofii dramatu pokazują, jak bliskie są jej obszary teatru, jakie wzajemne usługi mogą one spełniać względem siebie. Ten charakter kontaktu między osobami pozwala mówić o spotkaniu, o relacji, jaka zachodzi między uczestnikami tego spotkania. Spektakl, o ile nie jest odbierany w tych kategoriach osobowych, przestaje być teatrem, a staje się jakimś nieokreślonym oddziaływaniem rozmaitych sił i napięć emocjonalnie wpływających na odbiorcę.

³² Tamże s. 312.

³³ Tamże s. 10.

³⁴ Tamże s. 9.

³⁵ Tamże s. 8.

Strukturaliści spod znaku Souriau i Greimasa próbowali spojrzeć na teatr, jako na realizację określonych sytuacji dramaturgicznych. Aktor stawał się wówczas aktantem, nośnikiem określonych sensów i wartości składających się na wykreowany przez reżysera obraz świata teatralnego i w rezultacie dochodziło do depersonalizacji sztuki teatru. Na szczęście aktor nigdy nie może być utożsamiony z funkcją, jaką wypełnia, ma bowiem swoje ciało, kształt, głos, wygląd etc. Jego rola, jeśli jest dobrze zagrana, jest całkowicie z nim złączona, kostium zaś i maska stają się atrybutami pozwalającymi wejść w relację z odbiorcą.

Koncepcja teatru oparta na relacji osób odpowiada założeniom, jakie wyznaczył „żywy” teatrologii Czesław Bartnik:

W świetle idei stworzenia i zbawienia nie można patrzeć na prozopologię inaczej niż na żywą teatrologię, na teologię teatru i sztuki. Takie są struktury bytu: scena, sztuka, wizja spraw, walka, droga człowieka, tajemnica słowa i znaku, komunია z całością, uporczywe szukanie sensu. W teatrze zabawowym, iluzyjnym, samochwalczym aktor się starzeje, niedołącznieje, wypada z roli. W teatrze rzeczywistym i obiektywnym aktor dojrzewa, ciągle się uzdala do ujęcia istotnych problemów życia, wgrywa się w swoją rolę coraz głębiej i coraz bardziej misteryjnie. Jeśli wypada z tej roli („maski”), wypada z Teatru Bożego i popada w anty-teatr. Nie ma możliwości wycofania się ze sztuki. Jeśli się wycofa, to grozi to depersonalizacją. Osoba rodzi się cała jako określona rola i rola ta już nigdy nie ustaje. W świecie doczesnym ma miejsce pewne następstwo ról, ich sztafeta, ich rozwój lub korekta, ale jednostkowa kreacja jest zawsze niepowtarzalna. Ostateczny wyraz i sens każdej poszczególnej roli pozostaje i trwa także w życiu wiecznym. Wieczne trwanie roli oznacza wieczne trwanie osoby jednostkowej³⁶.

Możemy więc powiedzieć na koniec, że metafora świata jako spektaklu związana jest z trzema aspektami: z aktorem, rolą i sceną. Prawdziwy teatr rozumie aktora jako osobę, obdarzoną niepowtarzalną rolą-misją do zagrania na scenie świata. Sztuka jest pasjonująca: chodzi o człowieka i o jego przejście ze stanu śmierci do życia. Powierzenie tej roli wiąże się z wolnością: aktor-osoba nie jest zmuszony, ale jest wezwany, by ją podjąć, to jest jego indywidualny los, spektakl zbawienia, możliwy do realizacji scenariusz dany osobie, jedynej i niepowtarzalnej. Irena Sławińska w swojej refleksji nad teatrem wiąże rolę z powołaniem człowieka: „Bardzo piękna wydaje mi się formuła wiążąca to powołanie z własnym imieniem człowieka; rola to nasze

³⁶ Cz. Bartnik. *Personalizm*. Wyd. II poprawione i poszerzone. Lublin 2000 s. 192.

imię własne, imię, które zna tylko Bóg i którym On nas woła”³⁷. Fenomen teatru można najlepiej wyjaśnić tylko w perspektywie *Theatrum Dei* i *teodramatyki*.

BIBLIOGRAFIA

- Bartnik Cz.: *Dogmatyka katolicka*. T. 1. Lublin 1999.
 — *Personalizm*. Wyd. II poprawione i poszerzone. Lublin 2000.
 Claudel P.: *Możliwości teatru*. Wybór i wstęp I. Sławińska. Przekł. M. Skibniewska. Noty M. Uchańska. Warszawa 1971.
 Czerwińska J.: *Co nam zostało z teatru antycznego? W: Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*. Red. A. Podstawka, A. Jarosz. Lublin 2011.
 Gouhier H.: *L'Essence du théâtre*. Paris 1934.
 — *Le théâtre et l'existence*. Paris 1952.
 — *L'œuvre théâtrale*. Paris 1958.
 Kaczmarek W.: *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski*. Lublin 2007.
 Kawalec A.: *Partycypacja jako próba wyjaśnienia faktu teatralnego*. „Ethos” 2007 nr 77-78 s. 243-252.
 — *Znak osobowy człowieka a istota teatru*. W: *Codzienne pytania Antyfony*. Red. A. Szostek, A. Wierzbicki. Lublin 2001.
 Limon J.: *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*. Gdańsk 2001.
 Ratzinger J.: *Znaczenie osoby w teologii*. Tł. R. Skrzypczak. „Personalizm” 2005 nr 8 s. 35-48.
 Sławińska I.: *Czytanie dramatu*. W: *t a ż. Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988.
 — *Świat jako spektakl*. W: *t a ż. Moja gorzka europejska ojczyzna*. Wybór studiów. oprac. O. Sieradzka. Warszawa 1988.
 — *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*. Warszawa 1990.
 Tischner J.: *Filozofia dramatu*. Wprowadzenie. Paris 1990. Wydanie krajowe: Kraków 2001.
 Von Balthasar H.U.: *Teodramatyka*. T. 1: *Prolegomena*. Przeł. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona. Kraków 2005; T. 2: *Osoby dramatu*. Cz. 1: *Człowiek w Bogu*. Przeł. W. Szymona. Kraków 2006; Cz. 2: *Osoby w Chrystusie*. Przeł. W. Szymona. Kraków 2009.
 Witkiewicz S.I.: *Czysta Forma w teatrze*. Wybór, wstęp i noty J. Degler. Warszawa 1977.
 Wojtyła K.: *Miłość i odpowiedzialność*. Studium etyczne. Lublin 1960.
 — *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*. Lublin 2000.
 — *Uczestnictwo czy alienacja? W: t e n ż e. Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*. Lublin 2000.

³⁷ Sławińska I. *Świat jako spektakl* s. 282

THE ESSENCE OF THE THEATRE

Summary

The author of the article, assuming that the theatre, already in Ancient Greece, was connected with co-participation of persons constituting the community of *polis*, calls for equal recognition of the idea of man, who creates the theatre and who visits it, in the contemporary outlook upon the theatre. The relational dimension of the theatre has existed since antiquity when it was strictly connected with a political and religious function uniting the community and reached the point of contemporary perception of the theatre as an independent art. The most crucial outcome resulting from the combination (theatre and anthropology) shows the art of theatre as a place of forming the conception of the world as a performance (suggestions of H.U. von Balthasar and of H. Gouhier, of J. Tischner, of A. Krapiec). On the stage, theatre audience can find a metaphorical image of his or her life, of general fate of a man portrayed as a tragic being, suspended between life and death. Independently of the kind of performance given on the stage (comedy, tragedy, farce), a relation between the actor and theatre audience is a clue issue of the theatre. The author also shows the genesis of theatre formation, outlines the notion of the actor, stage acting, theatre roles, scenes and of theatre audience participation. Because the theatre as an art form does not have a stiff pattern, it acquires its shape at a concrete point of time during the stage performance (*in statu nascendi*). Therefore it requires the presence of theatre audience throughout the whole time of its duration. Because of that aspect, it is fundamentally personalistic at its roots. If a stage performance is not viewed on the grounds of personalistic categories, it stops being called the theatre and turns into a show devoid of personalistic relationships.

Translated by Adam Michoński

Słowa kluczowe: teatr, dramat, antropologia teatru, relacja, teodramatyka, *persona*, personalizm, osoba, aktor, rola, scena.

Key words: theatre, drama, theatre anthropology, relationship, theo-drama, *persona*, personalism, person, actor, role, scene.