

Bogusław Jasiński / KWESTIA TEATRU (fragment)

30 lipca 2020



widok z Równi pod Śnieżką, fot. Bogusław Jasiński

WPROWADZENIE

... bo to rzeczywiście jest *kwestia*: która wprawdzie nie była przez nikogo wypowiedziana, ale z pewnością jest ciągle do załatwienia. I to właśnie dziś. Jakby ciążyła przez lata nad piszącym te słowa, ale widocznie jej czas dopiero teraz dojrzał. Czyli kiedy? – Po uporaniu się wręcz z innymi problemami: z filozofią, estetyką, a czasami metafizyką. Czy rzeczywiście jest w tym jakiś porządek, który by sugerował, że nie da się poważnie i głęboko mówić o Teatrze (przyp.1) nie uporawszy się wcześniej z kwestiami natury ogólniejszej? Bo jeśli rzeczywiście tak jest, to już tu znajdujemy pierwszą przesłankę do tezy, iż Teatr jest naprawdę *kwestią* nie tylko poważną, ale i kto wie, czy nie fundamentalną dla sztuki. Paradoksalne jest to, że dla uzasadnienia tej tezy podać trzeba naprawdę banalny – bo wielokrotnie przywoływany – argument, a mianowicie oczywisty fakt spotkania się tu, w tej właśnie sztuce, człowieka z człowiekiem: wprost i jakby bez pośrednictwa jakiegokolwiek przedmiotu. Bo nawet jeśli pojawia się przedmiot – a także dźwięk, obraz lub nawet film – to spadają one niewątpliwie do roli drugorzędnej, niejako służebnej w tym spotkaniu. A więc żywy i prawdziwy człowiek, z jednej i drugiej strony – oto punkt wyjścia widowiska teatralnego.

Od samego też początku musimy zastrzec, że traktujemy *kwestię* Teatru naprawdę poważnie. Nie chodzi więc o to, by zbywać ją poprzez wskazywanie takiej lub innej formy znanego nam teatru, takiej lub innej konwencji, ale o to, by – o tyle, o ile to w ogóle dziś jest możliwe – wydobyć z niej jakiś rzeczywiście źródłowy sens: samo ziarno, z którego potem wyrosły różne formy, prawdopodobnie nie tylko teatru samego, ale i chyba sztuki w ogóle. Taka – pełna determinacji – podróż w głąb tego pojęcia prowadzi nas na granice teatru i sztuki – tam,

gdzie pojawiają się pytania, na które nie zawsze można znaleźć odpowiedź sformułowaną językiem dotychczasowej sztuki. Bo wszak napotykałyśmy problemy z istoty swej filozoficzne i metafizyczne, dotyczące natury samego bytu.

Nie jest też kwestią obojętną jakim słowem mamy tu się posłużyć, by oddać właściwie, a to znaczy adekwatnie, istotę tego spotkania z drugim. Czy mamy je opisywać z pozycji obserwatora, a wtedy ciśnie się sam na usta i pod pióro język filozofii i estetyki racjonalistycznej, z twardym przeciwstawieniem podmiotu i przedmiotu wypowiedzi, czy też próbować będziemy opowieści z pozycji uczestnika tej relacji, a wtedy podmiot staje się momentami przedmiotem i bardziej ufać musimy wiernej rejestracji, czy nawet dokumentacji, aniżeli obiektywnemu opisowi i analizie. Ale przecież wybór takiej strategii narracji musi wcześniej zakładać świadomy wybór perspektywy właśnie filozoficznej: albo opowiadamy się po stronie Kartezjusza ze wszystkimi konsekwencjami, które z tego wynikają (przyp.2), albo też wchodzimy w zupełnie nowy obszar analizy i opisu, sygnowany poszukiwaniami hermeneutyków, filozofów bytu jak Martin Heidegger lub też filozofów dialogu i dialogiczności. Aby jednak zbytnio nie rozbudowywać tych stricte metodologicznych rozważań, zamknę ten fragment krótkim wskazaniem na moją podstawową pracę tj. „Tezy o ethosofii”, która niezmiennie stanowi dla mnie bazę dla wszystkich kolejnych wyzwań, przed którymi staję jako pisarz, filozof i artysta. To z niej czerpię główne narzędzia opisu oraz pojęcia i kategorie, którymi się posługuję, mając przy tym przez cały czas świadomość długu wobec samego siebie, którego nigdy do końca nie spłacę – to znaczy świadomość tego, że powinienem nadal pracować zarówno nad językiem tamtych dociekań, jak i nadal rozwijać myśli, które już zdążyły zastygnąć pod wpływem mijającego czasu. To zadanie czeka jeszcze autora, choć czasu wydaje się jakby coraz mniej ...

Uwaga na temat języka tej książki nie oznacza jednak jednoznacznego opowiedzenia się za metodą hermeneutyczną lub za ontologią w wydaniu Heideggera. Raczej chodzi tu o to, że próbuję ominąć sztuczne podziały pomiędzy filozofią racjonalistyczną, zorientowaną kartezjańsko (jakkolwiek nie brzmi to zbyt precyzyjnie) a modelem myślenia fenomenologiczno – hermeneutycznym, stawiając pytania zarówno o źródła tych podziałów, jak i o sposób działania tych modeli w konkretnych analizach. Bardziej zatem będę się opierał na kategorii doświadczenia – tak, jak ją wypracowałem w swoich obszernych studiach: „Czytanie <Psalmów>” oraz – potem – „Czytanie Biblii”. Nie pytam zatem czym jest teatr lub co to jest sztuka, lecz cierpliwie badam jak te pojęcia pracują właśnie w konkretnym doświadczeniu egzystencjalnym. Czyli: nie czym są, lecz jak działają. Tylko takie badanie – moim zdaniem – prowadzi do źródeł, czyli prostych pytań: po co w ogóle teatr i po co w ogóle sztuka? To także odbudowa jakiejś naturalnej naiwności, nad którą zbyt łatwo dziś się prześlizgujemy niesieni niekiedy pozorną wiedzą i zbyt łatwym nawykiem myślenia, który de facto jest zwolnieniem z obowiązku myślenia – na własny rachunek. Wydaje się, że właśnie kategoria doświadczenia jest szczególnie przydatna przy opisie fenomenu Teatru – jako spotkania z drugim.

Co do tej naiwności, to niewątpliwie jej ideałem jest stawanie twarzą w twarz z teatralnym konkretem, wprost i bez żadnych dodatkowych założeń, czyli jakby chwilowo zawieszając całą wiedzę na jego temat i cierpliwie wsłuchiwanie się w pytania, które tu nagle rozbłyskują. W jakimś też sensie mowa tu jest o byciu bezbronny wobec tych wyzwań, bo wszak nie tylko wiedzę całą bierzemy w cudzysłów, ale i przede wszystkim wszystkie formy, przy pomocy których poznawaliśmy i opisywaliśmy. Być może też wtedy możliwa jest nauka

nowa – nowych nawyków myślenia i działania, a przede wszystkim doświadczania. Czyli – mówiąc konkretniej – budowanie siebie w teatrze i budowanie teatru w sobie. O tym także będzie niżej mowa.

W tych wstępnych uwagach trzeba też koniecznie o jeszcze jednym zastrzeżeniu wspomnieć, a mianowicie *kwestię* Teatru zawieszamy tu na bardzo wysokim poziomie abstrakcji, stosownie do wagi, którą ją obdarzamy. Nie oznacza to, że pozostajemy wyłącznie na wyżynie jakiejś teorii (przynajmniej w ustalonym powszechnie sensie tego słowa). Przeciwnie: ta kwestia niejako z natury swej musi być praktyczna (i znowu: w sensie tradycyjnym, jako przeciwstawienie „teorii”), albowiem punktem wyjście i zarazem dojścia jest wszak doświadczenie. Badać zatem będziemy jak „kwestia Teatru” pracuje w nas samych – wtedy, kiedy mierzymy się naprawdę z wielkimi pytaniami. To zarazem sprawia, że dotrzeć powinniśmy do samych źródeł Teatru i sztuki: do gestu pierwszego i pierwszej formy, którą zdecydujemy się określić jako „artystyczną”. Bo wtedy widać, dlaczego właśnie tak i tylko tak można mierzyć się z owymi wielkimi problemami naszej egzystencji.

Gdzieś na drugim brzegu tej rzeki pozostawiamy teatr, który zamknięty jest w z góry ustalonych formach i do tego od dość dawna. Tam też będą zapewne prymusi, ale i również mniej zdolni – wedle kryteriów tam przyjętych. I taki teatr zapewne też będzie zawsze zaspokajał jakieś potrzeby widza i swojego też widza tworzył, a do tego także wzbudzał określone doświadczenie – prawdopodobnie wolne od pytań, o których przed chwilą wspomnieliśmy. I jako taki również domaga się zrozumienia, a może nawet szacunku. To jakby inna klasa, która definiowana jest logiką i porządkiem życia – takim, jakie znamy. A jednak – i będziemy to udowadniać – nie da się nawet pomyśleć tego drugiego bez pierwszego; tak, jak nie da się zebrać śliwek z gałęzi wierzby. Krótko mówiąc koncentrujemy się na badaniu organicznym i autentycznym, w jakimś też sensie naturalnym, bez którego nie da się nic zrozumieć ze sztuki Teatru. Dokładnie tak, jak nie da się rozmawiać o budowie domu, zaczynając od dymu z komina.

CZEŚĆ PIERWSZA: Od metafizyki do Teatru

Misteria bez misteriów

Powiedzieliśmy, że Teatr to spotkanie człowieka z człowiekiem, co także znaczy – samego ze sobą. I że dzieje się to w realnej przestrzeni i w całkiem realnym czasie. I jeszcze to, że cała reszta – tzn. użyte w tym spotkaniu rekwizyty, a także muzyka i słowa oraz cała aranżacja tej przestrzeni – są w istocie czymś wtórnym, ponieważ służą intensyfikacji tego spotkania. Na dobrą sprawę mogą być więc takie spotkania, w których tego wszystkiego nie będzie, a jednak będzie Teatr. Czy na pewno? Chyba docieramy w tym rozumowaniu na ten temat do czegoś bardzo źródłowego, a więc pochyłmy się nad tym ...

Przede wszystkim pytajmy: o jakim spotkaniu mówimy? Tu nie chodzi o takie spotkanie, jak w życiu powszednim. Bo dlatego przecież zostaje ono z tego życia wydzielone w osobną przestrzeń, gdzie mamy scenę. Mało tego – odbywa się ono w umówionym czasie, który akceptujemy. A więc już w tym pierwszym kroku, który moglibyśmy określić jako przyjęcie zaproszenia jest wstępna zgoda na ten czas i tę przestrzeń, które milcząco niejako się zakłada. Możemy wręcz powiedzieć, że Teatr właśnie tu już się zaczyna – czyli jeszcze przed przyjściem w określone miejsce i na określoną godzinę. Czymże więc jest, skoro jeszcze – wydawać by się mogło – nie ma nic i nic się nie dzieje? I znowu powrócić musimy do tego, od czego zaczęliśmy: to jest zgoda na spotkanie – czyli tu szukać musimy Teatru.

A zatem mowa jest o spotkaniu, które jednak nie jest byle jakie: ani nie odbywa się – dość typowo – w kawiarni, ani u cioci na imieninach, ani też takie, jakie obserwujemy podczas świąt religijnych lub państwowych. Nie odbywa się też na ulicy, w tramwaju lub podczas rejsu stateczkiem po rzece. Otóż jest to spotkanie dla samego spotkania, czyli takie, które zawieszają niejako w cudzysłów wszystkie formy wszelkich innych spotkań. Decyduje się na niewiadomą – poza, rzecz jasna, tym jednym warunkiem – że spotykam się z drugim człowiekiem: wprost i bezpośrednio. Cała reszta jest zgodą na tajemnicę i przypadek, na wielką niewiadomą, która bynajmniej nie wyczerpuje jakiejkolwiek historii, którą ktoś chce mi opowiedzieć. Krótko mówiąc zgadzam się tu na to, że czasowo wkładam w nawias nie tylko wszystkie inne formy spotkań, ale w ogóle jakiejkolwiek formy, którymi wypełnione jest po brzegi życie. Po co? – Po to, aby o tych ostatnich czegoś się dowiedzieć. Nie tylko poznać, ale i zrozumieć (przyp.3). Tego właśnie podświadomie szukam i to niejako zakładam w takim spotkaniu. Nawet wtedy, kiedy będę się śmiać lub płakać, wzruszać lub złościć – zawsze chodzi ostatecznie o to samo: o zrozumienie tego, co na chwilę opuszczam, czyli życia.

Takie spotkanie dzieje się zatem jeszcze przed jakąkolwiek formą i jednocześnie – jak to już wyżej wspomniano – bierze w nawias wszelkie formy życia. Ale przecież w najbardziej źródłowych rytach misteryjnych lub też kultach religijnych mieliśmy do czynienia właśnie z podobnym działaniem, gdzie również chodziło o postawienie pytania przed jakąkolwiek formą. Innymi słowy chodziło o zagadkę życia – nie tylko o jej postawienie, ale i o próbę rozwiązania.

Oczywiście sam termin „misteria” pojmujemy tu w sensie pierwotnym, czyli jako rodzaj obrzędu lub też wyraz kultu religijnego, a nie li tylko jako określony rodzaj uprawiania dramatu (jak w średniowieczu). Chodzi bowiem o ten rodzaj doświadczenia, które niejako wyrzuca człowieka z porządku i materii życia, i kieruje całą uwagę człowieka ku problemom, które życie to warunkują. Innymi słowy działanie takie staje się badaniem pewnego życiowego *a priori* – jak byśmy powiedzieli: okoliczności założonych.

I niewątpliwie też podanie *differentia specifica* tego rodzaju doświadczenia może stanowić o istocie Teatru. Już na pierwszy rzut oka widać, że skoncentrować się musimy na tych cechach, które odróżniają je od działania ściśle kultowego. Można rzec, że wprawdzie ocalamy cel i sens takiego działania, ale jednocześnie pozbawiamy je ściśle kultowego wyrazu, który zazwyczaj jednoznacznie definiował miejsce i czas, kulturę i społeczność, do której był adresowany. Niemniej jednak – co oczywiste – pozostaje cały czas niejako ten sam horyzont działania się owego doświadczenia, a więc współuczestniczenie w nim, i to w żywym i bezpośrednim obcowaniu, dalej – niepoddawanie się jakiejkolwiek opowiadanej historii, albowiem cała uwaga ześrodkowana jest na tym, co z niej wynika, a nie na tym, jakie są jej dalsze koleje; to z kolei prowadzi nas do zupełnie innego traktowania czasu, który traci tu swój czysto linearny sens – wszystko staje się teraz i tutaj, jakby symultanicznie. Swoją drogą warto zwrócić uwagę, że z takiego właśnie przedefiniowania czasu narodziła się symultaniczna scena misterii średniowiecznych, gdzie nie chodziło o opowieść, ale o to, że każde dowolnie wybrane z niej ogniwo było dostępne uczestnikom takiego widowiska już, teraz i natychmiast. Krótko mówiąc, poświęcano porządek diachroniczny na rzecz trwania synchronicznego. Kto wie też, czy czasami w ten właśnie sposób nie odślaniano jakiejś większej prawdy tamtego świata, wedle której nie tylko to, co było jest również i teraz, tyle tylko, że uobecnione mocą wyobraźni lub interpretacji, ale również wszelkie rozważania o sztywnym oddzieleniu powieści o czasach „starych” od „nowych” tracą w gruncie rzeczy

sens, albowiem są – że tak powiem – równo dostępne, czyli jakby na wyciągnięcie ręki. Ta ogólna uwaga wynika choćby z traktowania przez twórców misteriów średniowiecznych całego świata opisanego w Biblii. Otóż tracił tu jakikolwiek sens sztywny i w istocie „rozdzierający” podział na rzeczywistość Starego Testamentu i Nowego, albowiem dla nich był to jeden świat, po równo dostępny, a każdorazowe wyeksponowanie tej lub innej historii wynikało li tylko z określonego punktu widzenia, a nie z jakiejś logiki tejże historii. Krótko mówiąc, każda z nich mogła dziać się równocześnie i mogła być czytana dokładnie w tej samej chwili, bo ostatecznie to dopiero odbiorca układał sobie z nich jakiś porządek. Stąd ta – w inscenizacji – symultaniczność sceny, gdzie widz obcował naraz z kilkoma obrazami, przy czym aktorzy z łatwością przechodzili z jednego obrazu do drugiego, dosłownie na oczach widzów. Wszystko to miało unaocznic tę prawdę podstawową: to jest dla każdego dostępne i dokładnie teraz, natomiast w jaki sposób to widz odbierze, zmieści i przepracuje we własnym doświadczeniu, zależy wyłącznie od niego. Można rzec obrazowo, że każda z tych historii była niejako na wyciągnięcie ręki. A zatem główny ciężar widowiska spadał na tę pracę, a nie na widowisko i jego zewnętrzną oprawę. Ta ostatnia bowiem była jeno pretekstem do czegoś znacznie istotniejszego, a nie celem samym w sobie.

Ale najważniejszą bez wątpienia sprawą przy analizie owej symultaniczności misterium średniowiecznego było odczucie jedności całego świata – świata naprawdę dobrze zorganizowanego, w którym panowało oczywiste prawo i porządek. I co najważniejsze, nie było ono wymyślone lub wykreowane, lecz odsłonięte i odkryte – bo istniało naprawdę. Chodziło zatem o to, aby przy pomocy opowiedzianej historii oraz przy pomocy całej tej symultanicznej inscenizacji przekazać to odkrycie niczym najcenniejszy depozyt wewnętrznego życia. Krótko mówiąc, dzisiejszy brak zrozumienia dla idei symultaniczności sceny jest zarazem efektem rozpadu świata i dowodem na rozdarcie naszej egzystencji. Najpierw bowiem żyjemy, a potem pytamy o sens – mówiąc najprościej, co filozofowie zapewne powtórzyliby mówiąc, iż egzystencja zawsze wyprzedza esencję. Tu przebiega ta podstawowa rozpadlina naszego świata, której – jak widać to w misterium teatralnym średniowiecza – nie znano wcześniej. I co ciekawe, ta ogólna konstatacja przekłada się natychmiast na konkretny kształt sceny teatralnej i sceniczny wyraz.

Czy naprawdę znajdujemy się w tym rozumowaniu na prostej drodze do określenia istoty Teatru? Bo wszak rozpoczęliśmy nasze rozważanie od opisu Teatru jako spotkania osób, a tymczasem zatrzymaliśmy się przy misteriach średniowiecznych. Ale tak naprawdę moglibyśmy w tym samym niejako tonie wspomnieć o misteriach w Eleusis, gdzie również sama ich obrzędowość i rytualność były tylko wehikułem ku doświadczeniu jedności całego świata. Innymi słowy, prowadziły do odsłonięcia samego fenomenu istnienia i dlatego właśnie opuszczały demonstracyjnie życie z jego formami.

Ale idźmy dalej: cały czas posiłkując się metodą eliminacji form życia, odejmowania kolejnych warstw, w które sami siebie spowiliśmy. A czyż w takim razie i ta misteryjność nie jest jeszcze jedną z form, których tak bardzo chcieliśmy się pozbyć? W takim razie i tę odrzucimy. A więc mamy sytuację spotkania całkowicie oderwanego od materii życia, rzecz by można – „nagiego” wobec jakiegokolwiek formy. To właśnie tu dzieje się owo misterium bez misterium, czyste doświadczenie bytu jako takiego. Poza historią i poza przestrzenią – przynajmniej takimi, za jakie w życiu je uważamy.

Spotkanie osobowości czy indywidualności ?

Kto jednak się spotyka? Kim jest ten, kogo widzę i z kim rozmawiam? Kto jest kto? Nawet proste stwierdzenie, że to osoba – jakże wdzięczne w pewnych kręgach – niewiele pomaga. Ot, jedno słowo wymieniamy na inne słowo. Musimy w tym rozważaniu zejść z poziomu literackich narracji i otworzyć się na pewne doświadczenie. A ono dopiero pozwala dostrzec, że widzimy przede wszystkim w drugim rolę, które odgrywa w życiu oraz maski, które bezwiednie sam przywdziewa bądź też inni mu je przydzielają. Gdzieś poza nimi spoczywa jakieś wewnętrzne Ja, które często pozostaje tajemnicą. Innymi słowy widzimy osobowość, ale rzadko odkrywamy indywidualność. Bo wszak osobowość to wiązka ról, definiowana przez życie, zaś indywidualność to „nic” dla życia, można wręcz rzec – tajemnica.

A więc o jakim spotkaniu tu mowa? Odpowiedź na to pytanie staje się zarazem wskazaniem miejsca, gdzie zaczyna się Teatr. Mowa więc jest o odsłonięciu autentycznych indywidualności, czyli o uprzednim wzięciu w nawias form osobowości: mówimy nie o tym, kim jesteś dla innego, ale o tym, kim jesteś naprawdę. Być może to właśnie mieli na uwadze mistrzowie życia duchowego, którzy pytanie: „kim jestem?” uzupełniali dodaniem indywidualnego Ja; czyli – kim jestem ja? Krótko mówiąc, pytali również o to, kto pyta. Innymi słowy wychodzili poza opozycję pytania i odpowiedzi, a stawiali problem o samą relację, które je łączy, czyli o jej status – jak byśmy powiedzieli – ontologiczny. Krótko mówiąc, wskazywali na czyste istnienie jako założenie samego pytania. Chodziło więc o to, aby tę właśnie rzeczywistość bytu ujawnić i dopuścić jej doświadczenie. Oto sens tego pytania. I jednocześnie wskazanie drogi, po której dalej trzeba iść. A ta nie zakłada ani celu, ani środków, ani nawet jakiegoś początku, lecz tylko nieustanny proces. Jednocześnie jest to przejście z roli obserwatora w rolę uczestnika – czyli nieustanne szukanie, w którym zarazem immanentnie jest cel.

Tak właśnie odsłaniali i nakazywali odsłaniać indywidualne Ja samego pytającego. Jakby od tego więc zaczynali odpowiedź. A mówiąc jeszcze dokładniej: w metodzie tej wskazuje się przede wszystkim na istnienie tego, kto pyta. Zaczynaj więc od siebie – takim, jakim jesteś naprawdę, a nie takim, za jakiego się uważasz lub za jakiego cię mają inni. Oto zadanie. I jednocześnie punkt wyjścia do zbadania siebie.

A zatem mówiąc o spotkaniu mamy na myśli dialog indywidualności, a nie osobowości. Bo tylko takie pozwala odsłonić nam fenomen istnienia. Osobowość bowiem to zbiór form, a te dyktowane są przez materię życia. My zaś idziemy w naszym rozumowaniu i w naszej pracy wewnętrznej ku zrozumieniu życia i dlatego musimy używać pojęć i określeń, które je przerastają. Na tej właśnie drodze spotykamy Teatr, który w sobie tylko właściwy sposób – w spotkaniu człowieka z człowiekiem – nie tylko odsłania i ujawnia indywidualności, ale także samo istnienie: powiedzielibyśmy „nagie”, czyli wolne od form życiowych. Dlatego jest tak ważne, bo ostatecznie ocala człowieczeństwo. Kto wie też, czy nie jest to dziś reduka ostatnia. Ostatni też głos wydobyty z samego bytu, który dźwięczeń powinien w każdej sztuce. A tylko o takiej sztuce warto mówić.

Tutaj kreślimy tylko metafizyczne zaplecze Teatru, natomiast jego następstwa czysto estetyczne rozwijać będziemy w części drugiej. Niemniej jednak już teraz warto zasygnalizować różne rozumienia formy (przyp.4). Przed chwilą mówiliśmy o formach, które wytwarza i zarazem reprodukuje materia życia. Nawiasem mówiąc trudno sobie wręcz wyobrazić życie bez form, albowiem są one jego istotą. Stanowią jednocześnie nasze punkty orientacyjne, które definiują wszystko: prawdę i fałsz, szaleństwo i normę, dobro i zło, grzech i winę. Tymczasem wtedy, kiedy mówimy o odsłanianiu istnienia „nagiego”, nie tylko

badamy te formy, ale jednocześnie wchodzimy w rzeczywistość poza tymi dualizmami. Teatr, który ma się dziać w takim spotkaniu indywidualności, ma także badać w sposób sobie tylko właściwy (o tym traktuje część druga niniejszej pracy) tę właśnie rzeczywistość. A nawet więcej: ma być wyrazem i posłańcem tej rzeczywistości.

Cóż jednak znaczy: „badać” rzeczywistość? Oznacza to, że bierzemy w nawias (lub cudzysłów – jak to gdzie indziej nazywam) wszelkie formy, a w szczególności podziały, które je warunkują (jak podmiot i przedmiot, wraz z wszelkimi konsekwencjami, które z niego wynikają) i stawiamy pytanie o ich przyczyną oraz o sposób działania w nas. Krótko mówiąc, w badaniu takim znajdujemy się poza nimi, w jakimś ZA, które będzie przedmiotem naszej dalszej pracy.

Teatr w takim ujęciu staje się zatem spotkaniem indywidualności i zarazem szansą na jej odsłonięcie i ujawnienie. Tymczasem spotkanie osobowości prowadzić może tylko do sztuki teatru, ale nie Teatru jako takiego. Sztuki, czyli tworzeniu form kolejnych. Mówimy tymczasem o Teatrze, o czymś naprawdę źródłowym dla sztuki. Bo nie ma sztuki teatru bez Teatru, ale niewątpliwie Teatr jest – i jeśli jest autentycznie, to może obejść się bez sztuki. Przynajmniej w sensie, który znamy z dotychczasowej estetyki, czyli jako wytwarzanie przedmiotów artystycznych. A my chcemy tu mówić o Teatrze ... O Teatrze bez teatru. I za paradoks ten niechaj się wstydzi sztuka, która odcięła się od swych korzeni – wyzwoliła się z istnienia jako takiego, szybując w rejony czystej kreacji i fantazji. I nie jest prawdą, że jest to jakiegokolwiek wyzwolenie, bo tam gdzie rzekomo wszystko wolno, najczęściej nie wolno nic. Tak oto prawdziwą wolność przykryto wolnością pozorną, czyli faktycznym zniewoleniem. Sztuka zaś stała się jej formą. Dlatego mówimy o Teatrze, który wkracza w jakieś ZA. A tego nie da się zrobić w spotkaniu osobowości. Faktycznie zatem wyzwalamy indywidualność – oto droga. Cała strategia twórcza musi więc być podporządkowana temu zadaniu.

Wszystkie te problemy ujawniają się natychmiast, kiedy tylko rozdzielamy indywidualność od osobowości. Przy czym zaczyna tu działać wcześniej nieznaną dialektyką „im mniej tym więcej”, a mianowicie – im mniej form osobowości, tym więcej samej indywidualności. A w sensie metafizycznym znaczy to – mniej życia i jego form, a więcej istnienia jako takiego. Jakkolwiek by to patetycznie nie zabrzmiało, to jednak właśnie Teatr jako spotkanie człowieka z drugim człowiekiem staje się drogą do wyzwolenia takiego procesu. Dodajmy także: drogą choć specyficzną (bo nie może póki co nią podążać filozofia i sztuka), to jednak niezwykle ważną, albowiem zmierza do wyrażenia samego istnienia. Taki Teatr jest posłańcem bytu.

Poza naturą i kulturą

Rozróżnienie na indywidualność i osobowość trzeba jednak widzieć w szerszym kontekście, a mianowicie na tle podziału (a nawet przeciwstawienia) na naturę i kulturę. Nieprzypadkowo jednak użyliśmy w tytule niniejszego rozdziału słowa „poza”, a nie „między” lub „czy”. Chodzi bowiem o to, że starać się będziemy pokazać, że podział ten jest w gruncie rzeczy produktem poznającego umysłu i jako taki jest pozorny – co najwyżej służyć może tylko pewnym doraźnym celom, ale nie ma żadnego realnego oparcia w bycie. Dlatego właśnie cała nasza uwaga skupiona będzie na wzięciu go w cudzysłów i zbadaniu nie tylko jak działa w nas samych, ale także skąd się bierze i czemu tak naprawdę służy. Krótko mówiąc, badamy rzeczywistość właśnie „poza” nim samym. Jakies ZA.

Pozostaje jednak faktem bezspornym, że podział na naturę i kulturę odcisnął znaczące znamię w dziejach myśli człowieka. A nawet swego czasu wyodrębniano filozofów bądź „natury”, bądź „kultury” próbując w ten sposób zastąpić dawny podział na „idealistów” i „realistów”. Dla pierwszych rezerwowano takie kategorie jak uczucie, intuicja lub duch, a dla drugich fakt, zmysłowość lub materia. Rzecz jasna można by w tym miejscu mnożyć dziesiątki też innych pojęć, charakterystycznych dla obydwu nurtów tak, jak – prawdopodobnie – różnych metod poznawania: indukcyjna i eksperymentalna dla realistów oraz dedukcyjna i racjonalistyczna dla idealistów. I zapewne też, jak każdy podział, tak i ten grzeszył uproszczeniami. W każdym razie ujawniał – i na tym poprzestańmy – jakąś ogólniejszą prawidłowość w rozwoju ludzkiego myślenia. Jaką?

Otóż był on tylko potwierdzeniem znacznie bardziej fundamentalnego podziału, który rozerwał kiedyś jednolity świat człowieka, a mianowicie na poznający podmiot i poznawany przedmiot. To samo możemy również wyrazić językiem bynajmniej nie filozofii: chodzi o wyemancypowanie rozumu człowieka z porządku natury i nawet przeciwstawienie się jej. Nawiasem mówiąc samo nawet pojęcie emancypacji gatunku ludzkiego zaczęto wręcz utożsamiać z tym faktem. Człowiek jednym słowem został postawiony *naprzeciw* natury – można rzec po to, aby poczuć się jej zdobywcą i pionierem. Niektórzy nawet mówili: istotą wybraną, by całej naturze przewodzić. Nie zawsze to jednak oznaczało, by brać też za nią odpowiedzialność.

Kto wie też, czy czasami nie zaszło tu również swoiste sprzężenie zwrotne, to znaczy z perspektywy tego podziału zaczęto też definiować zarówno samą naturę, jak i kulturę. Skutek stawał się powoli przyczyną, tak że ostatecznie sami przestaliśmy to rozumieć – bo byliśmy raczej „rozumiani” i „mówieni” przez ten podział. Oto kolejny stopień rozwoju świadomości człowieka.

Spróbujmy jednak przez pryzmat rozróżnienia na naturę i kulturę spojrzeć na *kwestię* Teatru i człowieka. Zaczniemy od stwierdzenia, które niejako narzuca się samo, a mianowicie gołym okiem widać, że o ile naturze skłonni bylibyśmy przypisać indywidualność człowieka, o tyle kulturze osobowość – przynajmniej w takich znaczeniach, jakie wyżej zaproponowaliśmy. Jeśli zatem teatr pozostaje na poziomie odbijania życia, to niewątpliwie bazuje na osobowości zarówno aktora, jak i do pokładów osobowości widza się odwołuje. Sztuka w tym wypadku odbija – jak powiedzieliśmy – inne odbicie, bo produkuje formy z form, z których utkane jest życie. Być może też – patrząc z innej strony – tutaj należałoby szukać źródeł zjawiska powielania dalej form przez samych odbiorców sztuki; ileż to razy słyszeliśmy, że ktoś kochał jak Marlon Brando lub że czyjaś miłość była jak ta, którą przeżywali Romeo i Julia. Choć przykłady te są banalne i naiwne, to jednak właśnie w tym przerysowaniu widać istotę tego zjawiska, które moglibyśmy tak oto streścić: dziś już jest tak, że to życie naśladuje sztukę, a nie na odwrót. W pewnym też sensie jest to miarą tzw. postępu, który zrobiliśmy właśnie w kulturze. To krążenie form dzieje się jednak na poziomie osobowości człowieka.

Inaczej ma się sprawa z indywidualnością – zarówno aktora, jak i widza. Odsłania się ona bowiem dopiero wtedy, kiedy to właśnie formy niejako zamkniemy w nawias. Dopiero wówczas pozostaje miejsce na ujawnienie się samego bytu. Ale również właśnie indywidualności – czyli mówiąc najprościej nas samych, takich jakimi jesteśmy. To z kolei prowadzi do zupełnie innego wymiaru emocjonalności i innej wrażliwości. W pewnym też sensie mówić w związku z tym możemy o oczyszczeniu zmysłów i samej percepcji.

Czy zatem odsłonięcie indywidualności staje się w tym ujęciu tym samym, co opowiedzenie się po stronie natury? I choć pytanie to niemalże od początku naszej refleksji w tym rozdziale wisi nad nami i domaga się odpowiedzi, to jednak musimy je uchylić jako po prostu źle postawione lub pozorne. Otóż rzeczywiste i autentyczne obudzenie indywidualności jest przecież niemalże tym samym, co doświadczenie istnienia nagiego i niezapośredniczonego żadną formą. A nawet więcej: to odkrycie oczywistego trwania w nim. Jeśli tak jest, to w takim razie jesteśmy w rzeczywistości, w której tracą sens jakiegokolwiek podziały, a w szczególności i ten na tzw. naturę i tzw. kulturę. Można też rzec, że „naturalność” natury zostaje urzeczywistniona – jest. Czyż można w takim wypadku mówić o jeszcze bardziej głębszej ekologii?

W takiej nowej przestrzeni zarówno istota jak i forma, natura i kultura, esencja i egzystencja rozplývają się w oczywistym trwaniu w bycie. Okazują się być jeno wytworami naszych umysłów. Otóż takim właśnie odkryciom ma służyć Teatr i w tym też sensie powiedzieliśmy wyżej, że jest na służbie bytu. I do takiego też doświadczenia zaprasza. To w nim właśnie składamy naszą nadzieję.

Próbując jednak ów tradycyjny podział na naturę i kulturę przyłożyć do *kwestii* Teatru widzimy, że o ile teatr tradycyjny czerpał przede wszystkim z form osobowości aktora i jednocześnie sam stawał się każdorazowo festiwalem form, o tyle Teatr, nad którym tu się pochylamy, odsłania indywidualność aktora i zawiesza wszelkie formy. Oznacza to – konkludując – że dotychczasowy teatr możemy przypisać kulturze i osobowości, zaś Teatr, o który się upominamy – naturze i indywidualności. Ale przecież i te stwierdzenia możemy jedynie traktować jako pewne drogowskazy w myśleniu i działaniu, albowiem – w świetle uwag poczynionych wyżej – nie mają one charakteru absolutnego. Mogą zatem być traktowane – mówiąc filozoficznie – jako co najwyżej pewne idee regulatywne, a nie jako definicje obiektywnych faktów i zjawisk.

Ale to wszystko po raz kolejny prowadzi nas do Teatru jako spotkania. Okazuje się więc, kiedy patrzymy z tej perspektywy na przeciwstawienie natury i kultury, że aby spotkanie było rzeczywiste, to przystąpić do niego mogą tylko ludzie naprawdę różni, a nie podobni – a mówiąc naszym językiem: musi to być spotkanie indywidualności, a nie osobowości. Bo i prawda w takim spotkaniu ujawnia się nie poprzez gotowe formy, ale na odwrót – właśnie poprzez rozbicie form i mowę poza językiem. I jest nie tam, gdzie błyszczy i lśni gładką powierzchnią, ale upodobała sobie miejsca chropawe, jeszcze niedotknięte umysłową spekulacją i formą wiedzy.

Teatr jako święto

Tak, jak ustanowiono święta po to, aby osądzić dzień powszedni, tak też i Teatr winien być świętem dla życia, czyli innymi słowy próbować życie to zrozumieć. I zawsze też w sobie tylko właściwy sposób.

Święto to także dzień odpoczynku. A zatem jest to odpoczynek od form życia, bo jakby na chwilę zawieszamy ich znaczenie, wagę i przede wszystkim ich użyteczność. Krótko mówiąc, oddalamy je na pewną odległość: z jednej strony po to, aby im się przyjrzeć, z drugiej zaś by ujawnić rzeczywistość, która rozpościera się pomiędzy nami a nimi. Odklejamy się od życia w dniu świątecznym. I cokolwiek by nie powiedziec, zaznaczamy to w różny sposób: albo poprzez inny ubiór, poprzez respektowania terminu spotkania i jego miejsca, albo też poprzez

zgodę na historię, którą za chwilę usłyszymy, a ściślej: w ogóle zgodę na opowiadanie i słuchanie.

Święto oprócz brania w nawias form życia odkrywa także przed nami zupełnie inny czas i inną przestrzeń. Dlatego jest „święteczna”, bo wyskakuje z porządku i logiki życia. Właśnie do tego potrzebne jest święto. W rezultacie jesteśmy poza życiową przestrzenią i życiowym czasem, ponieważ zostało wydzielone miejsce osobne, w którym niejako zestrzelone zostają w jeden punkt oba te wymiary naszej egzystencji. Odślania się jakieś „teraz” – a zatem historia, która wydarzyła się kiedyś, wydarza się teraz i wydarzy się zawsze. I nie chodzi o to, że będziemy tu epatować metafizyczną wiecznością, lecz jedynie o wskazanie, że oto taki Teatr jest rzeczywiście ZA tym wszystkim i dlatego też do wszystkiego może się odnosić i o wszystkim mówić. To musi działać jak potrząsanie za ramię człowieka, który pogrążył się w drzemce – dodajmy: drzemce egzystencjalnej. Nic nie musi być takie, jak kiedyś lub zawsze i niczego też nie możemy tłumaczyć tak, jak do tej pory. Przeciwnie: zaczynamy od zdziwienia, które jednak nie kończy się żadnym efektem, lecz nieustannie zmusza do współbicia w tak niespodziewanie, bo świętecznie, odsłoniętej rzeczywistości.

Święto, w którym dzieje się Teatr, musi więc w sposób naturalny wykształcać nowy typ uważności – wręcz przykuwa uwagę do tego, co jest: właśnie teraz, a nie ciągle wraca do tego, co było lub też wieszczy o tym, co będzie.

Przywołajmy w tym miejscu święteczny czas grania tragedii w antycznej Grecji. Przecież wszyscy znali historię, która za chwilę zostanie po raz kolejny opowiedziana z orchestry, znali każdy krok w tej opowieści, wiedzieli także gdzie się ona rozgrywa, a mimo to zawsze jakby od początku i ciągle od nowa ją przeżywali, drżąc całkiem realnie od jej wymowy i grozy. A nawet więcej: zanim w ogóle cała opowieść się zaczynała, to drżenie to już bezgłośnie przelatywało przez ludzi zgromadzonych wokół tego jednego, wyróżnionego miejsca. Bo oto ponad ich głowami pojawiał się pierwszy promyk światła i już za moment, spoza horyzontu wytaczała się rozżarzona kula słońca, która zabarwiała cały świat dookoły na różowo. Powietrze jeszcze nasycone było chłodem nocy, a więc wszyscy instynktownie skupiali się blisko siebie, by poczuć ciepło i bliskość drugiego. Cała uwaga zatem zestrzelona była w to jedno miejsce, w którym póki co jeszcze nic się nie działo. Ale zarazem działo się już wszystko, bo właśnie uchylony został czas i uchylona została przestrzeń dnia powszedniego – drżeli więc przed owym niczym, które nagle zostało wyzwolone. Ale „nic” dla życia jest przecież „wszystkim” dla bytu – jakże więc można udźwignąć jego ciężar bez drżenia i trwogi, która także się ujawniała? A przy tym to właśnie słońce, które głaszcze cienie na orchesterze nie jest przecież efektem jakiejś artystycznej kreacji, bo jest. Z tym się właśnie mierzył starożytny Grek, tuląc się z zimna do sąsiada siedzącego tego ranka w tym Teatrze. I naprawdę nie chodziło tu wyłącznie o tę historię, która za chwilę po raz kolejny zostanie opowiedziana, i nie o jej bohaterów, których wszyscy znali, ani też tym bardziej o tego lub innego aktora, który ją opowie, lepszym lub gorszym głosem, używając do tego takich, a nie innych gestów lub też stojąc nieruchomo, dokładnie tak samo skamieniałym, jak ludzie ciasno wokół niego zgromadzeni, którym ma to wszystko zakomunikować, lecz o to wszystko, co jest ZA tą historią. Tylko to ostatecznie się liczyło i dlatego zebraliśmy się tu razem, w tym miejscu i o tej porze. Ale tego dziś nie ma. Jest pustka. Dlatego jest tylko teatr form (przypp.5).

Zauważmy jednak rzecz niejako fundamentalną: cała historia opowiadana ze sceny, każdy gest i słowo, które jej służyły, zostają w ten sposób niejako wzięte właśnie w nawias, jakby na

chwile zawieszono po to, by spoza nich mogła ujawnić się inna rzeczywistość – bez wątpienia najbardziej realna, bo z powodu jakiejże innej mielibyśmy drzeć w trwodze? Autentycznie, a nie udając cokolwiek – bo wszak udawanie to też sprawa form, a te właśnie opuszczamy. Oto mądrość tego Teatru, która powiada, że gdy palec wskazuje słońce, to tylko zaiste głupiec patrzy na palec. Któż chciałby nim być właśnie wtedy, kiedy stąpamy po ostrzu, rozważając sprawy najważniejsze?! Wręcz niewyraźne językiem na co dzień dostępnym – czyli za dnia życia. A my jesteśmy w święcie. Teatr taki zatem musi być świętem.

Takie święto uruchamia zatem pewne doświadczenie, do którego Teatr zawsze zapraszał. W nim też człowiek przyglądał się sobie jak w zwierciadle. Przestrzeń pomiędzy odbiciem a wizerunkiem własnym jest przestrzenią gry swoistej (Teatralnej), w której nie ma nic z form. Ale o tym powiemy w osobnym rozdziale.

Przypisy

(1) Dopiero na pewnym etapie pisania niniejszej książki zauważyłem, że powinienem jednak ściśle się wyrażać, mówiąc o Teatrze. A mianowicie z jednej strony mamy teatr taki, do jakiego przyzwyczało nas życie codzienne (ale także tradycja, z tym związana), i dlatego piszę to słowo używając małej litery, z drugiej zaś mówię o pewnym bycie idealnym dla dnia powszedniego, który wprawdzie dawno temu się wydarzył, ale to wcale nie oznacza, że nie wydarzy się już nigdy – i dlatego rezerwuję dla niego wielką literę. Nie chciałbym jednak, aby było to utożsamiane z jakimkolwiek wartościowaniem, raczej bowiem chodzi o wyodrębnienie osobnych klas zjawisk, rządzonych zgoła innymi regułami i do różnych też rzeczywistości się odwołujących.

(2) Tropiłem je w swoich licznych książkach: „Myślenie Heideggerem”, „Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger”, „Tezy o ethosofii/Theses on ethosofy”, „Po drugiej stronie życia. Notatki i szkice z zakresu fenomenologii więzienia”, oraz te, w których badałem konsekwencje estetyczne tak przyjętego stanowiska filozoficznego: „Zagubiony ethos”, „Estetyka po estetyce. Prolegomena do estetyki procesów twórczych”, „Sztuka? – Tylko wtedy, kiedy jestem”, a także w różnych rozprawach i artykułach.

(3) O tej dialektyce opuszczenia, która umożliwia zrozumienie opuszczanego, pisać będę w innym miejscu. W każdym razie bez niej nie jest możliwe jakiegokolwiek rozumienie i ten mechanizm trzeba będzie dokładnie opisać.

(4) Rzecz jasna pojęcie to ma długą tradycję zarówno w filozofii, jak i – przede wszystkim – w estetyce. Wystarczy tylko w tym miejscu wspomnieć o filozofii pierwszej Arystotelesa a skończyć na filozofii formy Georga Simmla (o tym ostatnim pisałem w książce, o niezbyt szczęśliwym tytule, „Leksykon filozofów współczesnych”, a wcześniej w pracy „Filozofia XX wieku: między buntem rozumu a pokorą istnienia”). Tutaj czynię z niego pewną kategorię analityczną, którą wcześniej stosowałem przede wszystkim w „Tezach o ethosofii”, nadając jej specjalne znaczenie.

(5) Kto wie też czy czasami walka ze sztampami w teatrze, którą onegdaj wydał Konstanty Stanisławski, a za nim Niemirowicz Danczenko, nie była innym sposobem manifestowania się walki z formami? O ile jednak oni toczyli ją tylko w języku sztuki, o tyle tutaj chodzi przede wszystkim o terapię samego życia. Aczkolwiek jedno warunkuje drugie. Dlatego mówimy o Teatrze.



Bogusław Jasiński

Filozof i artysta, autor kilkunastu książek z zakresu filozofii i estetyki, z których najważniejsze to: „Twórczość a sztuka. Wprowadzenie do estetyki procesów twórczych”, „Myślenie Heideggerem”, „Tezy o ethosofii”, „Zagubiony ethos”, „Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger”, „Droga myśli”, „Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego”. Laureat nagrody ministerialnej I-go stopnia im. St. Wyspiańskiego, członek kilku stowarzyszeń naukowych i artystycznych w kraju i za granicą, Najwybitniejszy Młody Polak Roku 1981 wybrany w ankiecie dziennikarzy. Twórca i artystyczny lider grupy artystycznej „Pracownia Teatru”, członek „Sztuki i Teorii”, jeden z animatorów ruchu awangardy. Jego koncepcji ethosofii, wyłożonej w angielskiej książce „Theses on ethosofy” poświęcony był round table podczas Światowego Kongresu Filozoficznego w Brighton. Jej omówienie napisał sam Paul Ricoeur. Wykładowca na wielu uczelniach w kraju i za granicą. Absolwent trzech fakultetów: filologii polskiej, filozofii a także Wydziału Reżyserii Dramatu Akademii Teatralnej w Warszawie. Opublikował także zbiór opowiadań „Dalej, inaczej...” oraz powieść „Życie i cierpienie młodego W.”. Píše także dramaty i poezje. Maratończyk. Żyje na uboczu. W górach.