

Dr Andrzej Pawłowski  
Adiunkt Wydziału Reżyserii  
Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza  
Reżyser teatralny

**Przypomnienie genezy i celów teatru,  
jako remedium na współczesny kryzys teatru  
- wykład wygłoszony na colloquium habilitacyjnym  
dnia 10 kwietnia 2006 roku  
w Akademii Teatralnej  
w Warszawie**

Od pewnego czasu nas, twórców teatru i widzów dotyka niewątpliwie kryzys przekazu teatralnego. Teatr w obecnej różnorodności form, wydaje się gubić swoje cele, dla których tysiące lat temu został wymyślony przez ludzi i dzięki którym przez owe tysiąclecia pełnił swoją wysoką funkcję w różnych formach organizacji społeczeństwa, na różnych etapach rozwoju cywilizacyjnego.

W ostatnich latach wyraźnie dominujące są dwie tendencje rozwoju dramaturgii i teatru. Jedną z nich to nurt czysto rozrywkowy, w którym profesjonalnie napisane farsy i perfekcyjne w formie musicale, zajmują główne miejsce. Cechą tego rodzaju przedstawień jest popis (a czasem nawet i wirtuozeria) czysto technicznych elementów warsztatu teatralnego, popis sprawności zadziwiania widzów doskonałością wykonania aktorskiego i użycia środków inscenizacyjnych - jeżdżące dekoracje, migające światła, przebojowe melodie wyśpiewane i odtańczone przez zespoły wyćwiczonych wykonawców w czym dopomaga świetny sprzęt akustyczny. W farsach, gdzie fabuła opiera się głównie na nagromadzeniu nieprawdopodobnych zdarzeń, najważniejszym elementem widowiska jest jego perfekcyjne aktorskie wykonanie. W rezultacie widz z podziwem ogląda farsę lub musical, zadziwiając się tym, jak zostaje to widowisko pokazane.

W przypadku teatru rozrywkowego, teatr zajmuje się sam sobą, eksponowaniem coraz to nowych technicznych rozwiązań lub coraz to bardziej skumulowanych nieprawdopodobnych zbiegów okoliczności coraz lepiej odegranych przez aktorów (lepiej w tym wypadku oznacza często – coraz szybciej i coraz dziwniej, co stanowi przesłankę dla podziwiania warsztatu aktora). I znowu, podobnie jak w przypadku musicalu, widzowie zadziwiają się tym, co się zdarzyć może i jak aktorzy niezwykle to pokazują.

W teatrze rozrywkowym treść przekazu jest tak nieważna, że po wyjściu z teatru widzowie nie wiedzą, o co chodziło w przedstawieniu, pamiętają natomiast niezwykle obrazy sceniczne lub niezwykle sposób aktorskiego wykonania pewnych działań. Obie formy teatru rozrywkowego wyraźnie odwołują się do czysto emocjonalnego odbioru widowiska, w którym zaskakiwanie widza nowymi rozwiązaniami popisu sprawności stanowi główny cel spektaklu (nie urażając nikogo chciało by się powiedzieć – jak w cyrku). Widz ma zostać oszołomiony, zadziwiony (im dziwniej tym lepiej), przytłoczony nawałą zdarzeń (im więcej tym lepiej), podanych w błyskotliwy (a więc i oślepiający) sposób, rozśmieszony lub sentymentalnie wzruszony (np. losem kotów lub perypetiami miłosnymi). W rezultacie widzowie nucący przebojowe melodie lub zachwyceni gagami scenicznymi świadomie pozbawiani są przez twórców widowiska możliwości refleksji intelektualno – poznawczej. Ważne jest bowiem, jak teatr zajmując się sobą, zajmując się rozbudowywaniem nowatorskich sposobów możliwości pokazywania akcji scenicznej, zdoła widza oszołomić.

Teatr rozrywkowy czyni więc przedmiotem swego zainteresowania sam siebie, swoje możliwości i swą sprawność. Rzeczywistość społeczna i psychologiczna, rzeczywistość ludzkiego świata, jest jedynie pretekstem do popisu i zabawy, coraz bardziej skomplikowanymi zabawkami, jakich ma widzom dostarczać teatr rozrywkowy. (Nb. zauważmy, iż podobna tendencja panuje we współczesnym filmie – powstają tu ogromne fantazyjne widowiska, w których główną atrakcją są efekty komputerowe, w których ludzie bądź istoty wcale nie człękokształtne są multiplikowane, unoszą się w powietrze, celnie strzelają w każdej pozycji, giną i zmartwychwstają walcząc z dinozaurami lub maszynami obdarzonymi genialną inteligencją, a im więcej tego typu efektów specjalnych tym dla filmu lepiej.)

Druga tendencja współczesnego teatru – teatr naturalistycznego brutalizmu, pozornie sytuuje się na drugim końcu kontinuum form i doznań teatralnych. Na scenie widowisk brutalistów możemy często zobaczyć przemoc fizyczną, gwałt i zabijanie, nagość (a nawet bardziej lub mniej dosłowne uprawianie seksu – najchętniej w formach perwersyjnych), krew (często także prawdziwa) i wulgaryzmy językowe leją się strumieniami i generalnie im bardziej „naprawdę”, im bardziej fizjologicznie, strasznie i beznadziejnie (w znaczeniu braku perspektyw życiowych bohaterów skazanych lub skazujących się na wegetację czysto fizjologiczną) tym bardziej brutalistyczne widowisko zbliża się do swego ideału – pokazywania tego, co jest fizyczna, fizjologiczną formą życia. W istocie jednak wydaje się, że nie tyle o „prawdę” tu chodzi, ale o szokowanie i przerażanie widza, co raz to wymyślniejszymi i dosłownymi zdarzeniami pokazywanymi (chciało by się powiedzieć – zdarzającymi się na scenie). Miejmy nadzieję, że nie dojdzie w tym nurcie do tego, co bywało już domeną tego typu

widowisk – vide rzymski cyrk gladiatorów – to znaczy do zadawania śmierci bohaterom widowiska na oczach widzów. I tu także treść przekazu sprowadza się do jego formy, aby powiedzieć o brutalności życia, pokazujemy brutalne zachowania i nic ponad to. W istocie ten nurt teatru ma identyczny cel jak teatr rozrywkowy, idzie tu znowu o zadziwienie widzów coraz to mocniejszymi efektami pokazywania fizjologii i przemocy, zadziwienie, że aż tyle można pokazać i tym, że oto to coś dzieje się wcale nie na niby przed oczyma widzów. Jedyna różnica między teatrem rozrywki a teatrem brutalności polega na tym, iż w tym pierwszy widzów należy oszołomić w sposób „przyjemny”, zaś w tym drugim oszołomienie ma być „nieprzyjemne”. W obu zaś rodzajach widowisk aspekt intelektualno-poznawczy świadomie jest redukowany do minimum, bądź posługuje się banalnymi konstatacjami, tak by nie przeszkadzało to w „przeżywaniu” widowiska przez widzów. Jednocześnie obie formy widowisk – teatr rozrywkowy i teatr brutalizmu - są na tyle egzotyczne dla większości odbiorców, że nie wywołują efektu ekstrapolacji poznawczej do realnej sytuacji życiowej widza teatralnego. Tak więc te rodzaje teatru nie stają się „zwierciadłem pokazywanym Naturze”, ale są wymyślnymi konfabulacjami, naroślami na tkance rzeczywistości. ( Bo przecież pokazywanie „naprawdę” fizjologii w teatrze, pokazywanie czynności prywatnych publicznie, nie służy opisywaniu rzeczywistości, ale jej naginaniu, tak by mogła widzów szokować). Oba współczesne, a opisywane tu rodzaje teatru, faktycznie przestały zajmować się rzeczywistością, a zajmują się same sobą, ich twórcy starają się ciągle wymyślić i pokazać coś nowego, zadziwiającego i oszałamiającego lub szokującego. I w obu wypadkach nie idzie o rozpoznawanie, opisywanie i przedstawianie rzeczywistości ludzkiej w świecie lecz o wytwarzanie konstruktów czysto umownych, budowanych dla spełnienia doraźnych funkcji w założonych konwencjach. Oczywiście teatr taki może do czasu liczyć na pełną widownię widzów spragnionych nowości i zaskoczenia, co jest jakże pożądaną i naturalną funkcją ciekawości poznawczej człowieka ( oczywiście tylko do czasu, bo każda nowość szybko przestaje być ciekawą nowością, gdy jest już raz zobaczona, a ciekawość zaspokojona i brak jest innych wartości poznawczych w takim przekazie; oczywiście nie dotyczy to widzów, którzy mają specyficzne upodobania a owe widowiska przemawiają do mniej lub bardziej podświadomych pokładów ich potrzeb i zahamowań). Przy tym teatr rozrywkowy nie udaje, że realizuje cele poznawczego przekazu, ale teatr brutalistyczny często ubiera się w ideologiczne komunały, mające udowodnić, że jego celem jest rozpoznawanie pewnych aspektów rzeczywistości społecznej lub psychologicznej człowieka. (Nb. zwróćmy uwagę, że teatr wtórnie anektuje tu zjawiska z kultury masowej – w tym wypadku z telewizyjnych „live shows” w stylu Big Brothera, w których po części mamy do czynienia z podglądaniem prywatności, a

po części z odgrywaniem prywatności uczestników przez oglądających to widzów, którzy w ten, raczej dotąd nie akceptowany społecznie, sposób zaspokajają swą ciekawość jak robią to inni ludzie.).

Tak naprawdę w obu wypadkach ciągle chodzi jednak nie o to, co pokazujemy, o czym mówimy, co jest treścią przekazu teatralnego, ale o to, jak zostanie to zainscenizowane, pokazane, odegrane. Opisane tu współczesne odmiany widowiska teatralnego postulują na dodatek pełen realizm ontologiczny – chciałoby się powiedzieć. Otóż ważne jest tylko to, co i jak pokazane jest na scenie – perfekcyjna technika aktora farsy, technika scenografii, technika zbiorowego wykonywania układów wokalnie-choreograficznych, fizjologia, ciało(-a) - jego wygląd i operacje dokonywane na nim przed aktorów naturalistów i to właśnie ma interesować widza – to, co dzieje się aktualnie i faktycznie na scenie w czasie i miejscu rzeczywistym. Widz ma się dziwić i zadawać sobie pytanie – jak to jest możliwe i jak to jest zrobione. Teatr taki nie ma mieć funkcji mimetycznej i metaforycznej, ale ma być areną dosłowności. Nie jest tu moim zadaniem dokonywanie kategoriycznych ocen tych zjawisk, jednak pragnę wyrazić niepokój, czy aby ciągle jeszcze jest to teatr, a nie współczesna forma jarmarcznych popisów linoskoczków i bruchomówców lub krwawych zmagañ gladiatorów – co zwykliśmy nazywać cyrkiem a nie teatrem. (Nb. podobnie, co zadziwiająco rzecz ma się z operą, na którą chodzimy po, to aby rozkoszować się i zadziwiać prawdziwą skalą i siłą głosu śpiewaka oraz pięknem scenicznych obrazów, nikt przecież nie chodzi dziś do opery, aby doszukiwać się w jej fabule przekazu dotyczącego realnej rzeczywistości – i dlatego opera jest wyrafinowaną sztuką popisu kunsztu wykonawców – kompletnie martwą społecznie !).

Należy sobie także zadać pytanie, czy słusznie aby opisane zjawiska klasyfikuję jako przejawy kryzysu teatru, czy też może są one normalnym przejawem ewolucji i rozwoju form teatralnych ?

Aby odpowiedzieć na to pytanie przywołam klasyczną definicję teatru i dramatu sformułowaną przez Arystotelesa w *Poetyce*. Otóż Arystoteles mówi : „... **(Tragedia to) naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia [katharsis] tych uczuć.**” Przy czym litość wzbudza w nas niezasłużone cierpienie sympatycznego bohatera, a trwogę, myśl, że i nam (przecież podobnym do bohatera ludziom) mogłoby przydarzyć się podobne nieszczęście. Jeśli widowisko nie spełnia wymogów tej definicji, nie jest uznawane przez Arystotelesa za teatr (tragedię). Jeśli więc zadaniem współczesnego teatru jest tylko wywoływanie zaciekawienia, podziwu dla

procedury pokazywania, to wedle tej klasycznej definicji mamy do czynienia z nie-teatrem, nadużyciem wobec znaczenia słowa teatr.

A także, gdy współczesny teatr proponuje nam „widowisko naprawdę lub prawie- naprawdę” (np. fizjologię), staje się formą zdegenerowaną, bowiem teatr musi posiadać funkcję syntetycznie naśladowczą wobec życia (mimetyczną) – podkreślmy to : teatr nie ma udawać, że jest życiem prawdziwym, ale ma je twórczo naśladować. Wedle badaczy teatru – m.in. Jane E. Harrison „*(...)teatr jest wykonywaniem czynności, naśladowaniem czynności, których nie można wykonać naprawdę*”. Nie można wykonać tych czynności ze względu na normy i prawa społeczne lub ich egzotyczność/rzadkość/ekstremalność w normalnie biegnącym życiu jednostki w społeczeństwie, co jednak nie oznacza nieważności takich czynności – ale wręcz przeciwnie, np. heroiczne czyny są społecznie niezwykle ważne i absolutnie możliwe, jednak prawdopodobieństwo, że uda się ich dokonać właśnie nam jest właściwie zerowe. Być może na tym właśnie polega potęga teatru, że przeciętny widz może dzięki teatrowi poczuć się ( wyobrazić sobie że jest) herosem, którym nigdy nie był i nie będzie („... mógłbym się zamknąć w łupinie orzecha i poczuć się panem nieskończonych przestrzeni...”). Przy okazji dzięki mimetycznemu (naśladowczemu) charakterowi teatru, widz może także zrozumieć motywy działania owego herosa, a od zrozumienia do stosowania na własną pomniejszą skalę w realnym życiu, jest już tylko mały krok.

W definicji Arystotelesa ukryty jest także jeszcze jeden aspekt - a mianowicie społeczny ( i terapeutyczny) cel widowiska teatralnego. Oto oglądanie spektaklu ma prowadzić do *katharsis*, oczyszczenia z uczuć litości i trwogi, ma pozwolić widzowi, aby w codziennym życiu nie lękał się postępować moralnie i zgodnie ze społecznym zapotrzebowaniem na dobro, honor, uczciwość i tym podobne wartości. Teatr bowiem ma oczyścić nas z wątpliwości, trwogi, lęku, ponieważ pokazuje poprzez los i działania bohaterów spektaklu, że człowiek może działać odważnie i skutecznie, że za zło czeka go kara, a za dobro – nagroda. ( Innymi słowy ujmował to Antonin Artaud – duchowy ojciec dwudziestowiecznego teatru – „*Teatr powinien, jak dżuma, służyć do zbiorowego oczyszczania społecznych ropni*”).

Teatr, który nie stawia przed sobą takich celów, nie zasługuje na miano teatru. Ale cel taki teatr może sobie wyznaczyć tylko wtedy, gdy pragnie mówić o czymś, a nie tylko zajmować się własną sprawnością lub dziwnością sposobu pokazywania. („Mówić o czymś” oznacza tu przecież mówienie nie o byle czym, ale o ważnych problemach funkcjonowania człowieka we współczesnym świecie.).

Arystoteles nie wyssał z palca swej klasycznej definicji funkcji teatru, ale zanalizował i opisał, to co mógł na własne oczy w teatrze zobaczyć. Teatrze, który w owym czasie był już

ukształtowaną i rozwiniętą formą, a jednocześnie sytuował się bliżej zjawisk, które były jego genezą. Zaznaczę od razu, że do dzisiejszego dnia nie ma jednoznacznej odpowiedzi, z jakich to form społecznych działań teatr się wywodzi. Niezwykle owocne badania i teorie antropologów kultury wskazują na co najmniej cztery czynniki genezy teatru, a jednocześnie stwierdzają, że teatr rozwijając się z nich, rozwijał się i obok nich równolegle, zyskując autonomiczność społeczną i kulturową, nie zastępując jednakże form obrzędów, z których mógł się wywodzić. ( Nie jest moim zadaniem w tym krótkim wykładzie dokładnie analizować owe antropologiczne teorie, dlatego tylko pokrótce je opiszę, wskazując na ich ważne, z punktu widzenia problemu tego wykładu, cechy).

Pierwsza koncepcja wywodzi teatr z obrzędów myśliwskich, a jej twórcą wydaje się być Loomis Havemeyer. Teoria ta także wydaje się sięgać najdalej w przeszłość cywilizacji ludzkiej, do czasów w których ludzie utrzymywali się przy życiu głównie dzięki polowaniu na żywność (zwierzęta). Co ciekawe, nie odnosi się ona do zjawisk związanych z organizacją życia społecznego i jej duchowością, czyli wąsko pojmowaną kulturą, ale opisuje zjawiska związane z codzienną pracą, mającą zapewnić byt jednostkom i społecznością. Wyróżnia się tu dwojakiemu rodzaju obrzędy – 1. zakładanie masek ( także całych strojów – np. futer, piór) zwierząt przez myśliwych i 2. odgrywanie scen udanego polowania przez grupę myśliwych przebranych za zwierzęta i grupę polujących ludzi. Oba obrzędy mają wyraźną funkcję magiczną – poprzez skonstruowanie i odegranie pożądanego stanu rzeczywistego w fikcji obrzędu, uczestnicy dążą do wywołania pożądanego stanu rzeczywistości ( udanego polowania). W przypadku zakładania masek i utożsamiania się ze zwierzęciem, myśliwy pragnie utożsamić się z nim, zrozumieć je dokładnie, przewidzieć jego zachowanie ( w czasie polowania) a nawet „przeprosić” za zabicie na polowaniu. Magiczne utożsamienie człowieka ze zwierzęciem nie ogranicza się tylko do „kostiumu”, ale przede wszystkim do odegrania zachowania ( sposobu poruszania się, typowych czynności) i dlatego mówimy tu o prototeatralnym charakterze pantomimy myśliwskiej. Jeszcze więcej teatru jest oczywiście w odgrywaniu scen polowania.

Druga teoria genezy teatru wywodzi go z kultów i obrzędów wegetacyjno-płodnościowych odnawiania życia oraz innych obrzędów „przejścia” (liminalnych). Koncepcja ta wywodzi się z badań Jamesa Geорга Frazera, a jej główną propagatorką jest Jane E. Harrisom. Badacze dokumentują swoje koncepcje badaniami nad kulturą grecką – obrzędy związane z *daimon eniautos* – Demonem Roku, ale także i starszymi cywilizacjami o charakterze rolniczym, gdzie uprawa żywności (roślin) uzależniona od cyklu pór roku stanowiła podstawę społecznego bytu. W starożytnej Grecji *daimon eniautos* bywał utożsamiany z

Dionizosem, bogiem wegetacji i płodności, bogiem który umierał i zmartwychwstawał, odchodził i powracał, zmieniał się ze starego w młodego. W innych kulturach często bywało to bóstwo solarne, a obrzędy wszędzie odbywały się w okolicach przesilenia zimowego, kiedy dzień przestawał się skracać, a zaczynał wydłużać. Z okazji tego zjawiska astronomicznego zwykle urządzano huczne korowody i zabawy, połączone z orgiami i piciem właśnie dojrzałych trunków z ostatniego zbioru, a jednocześnie odgrywano spektakle o śmierci i narodzinach ( przy okazji okazało się, że niemal identyczne spektakle i obrzędy jak w Grecji ku czci Dionizosa, odgrywali kilkaset (lub kilka tysięcy) lat wcześniej egipcycy kapłani ku czci Ozyrysa). Wszystkie te spektakle miały zarówno charakter magiczny, a ich celem było zarówno zaklinanie rzeczywistości, aby sprzyjała płodnej wegetacji, jak i społecznej (duchowej) potrzebie zapewnienia odnawiania i ciągłości życia. Podobnie rzecz ma się z obrzędami typu inicjacyjnego, tu także chodzi o usankcjonowanie dojrzałości i wejście w okres płodności. We wszystkich tych rytuałach w formie tańców i śpiewów przedstawia się historie śmierci i odnowionych narodzin po uprzednim oczyszczeniu (post) oraz po odbyciu licznych prób, przezwyciężeniu przeszkód – co bliskie jest formie dramatycznej, w której bohater przezwycięża przeszkody na drodze do celu, którym jest harmonijny rozwój rzeczywistości społecznej.

Trzecia teoria wywodzi teatr z obrzędów związanych z kultem przodków, ceremoniami pogrzebowymi i komunikacją żywych z duchami zmarłych, a jej twórcą jest William Ridgeway ( w Polsce jej wybitnym przedstawicielem jest Leszek Kolankiewicz). Obrzędy te rozwijały się w cywilizacjach społecznie wyżej zorganizowanych o ustroju wspólnoty rodowej ( są one więc młodsze od poprzednio wspomnianych). Zwykle miały one charakter ceremonii ku czci zmarłego (bohatera), podczas którego żywi przedstawiciele rodu odgrywali i wcielali się w zmarłego przedstawiając jego czyny. Inną formą tych obrzędów było wywoływanie duchów zmarłych przodków w celu nawiązania z nimi kontaktu (podzieleniu się żywnością i napojami), uchronieniu się przed ich trwożącym mieszaniem się w sprawy żywych a jednocześnie oswojeniu się ze śmiercią i umieraniem (często także od zmarłych oczekiwano wskazówek dotyczących moralności, prawa i zachowań żywych w danej społeczności). Tu także badacze powołują się na greckie obrzędy związane z Dionizosem, gdzie w czasie *Antesteriów* (święta zmarłych) urządzano pochody, spektakle hierogamatyczne, śpiewano hymny i wykonywano ekstatyczne tańce, a na zakończenie spożywano *panspermia* - papkę z rozmaitych ziaren przeznaczona dla zmarłych. W istocie kult zmarłych ma przekonać żywych o jedności, ciągłości i jednorodności życia ludzkiego oraz zneutralizować strach przed śmiercią a osiągnąć to przez

spektakularne „ożywianie” zmarłych i „użyczenie” duchom zmarłych ciał żywych, którzy tamtych odgrywali.

Wreszcie czwarta teoria wskazująca na genezę teatru – praktyki szamańskie, jej promotorem jest Ernest T. Kirby. Szamanizm jest do dziś w wielu społecznościach żywym zjawiskiem w swej modelowej formie, podczas gdy wyżej wymienione obrzędy myśliwskie, wegetacyjne i funeralne zachowują się współcześnie jedynie w szczątkowej formie. Istotą szamanizmu jest zasada ekskluzywności, szaman jest pośrednikiem między światem żywych ludzi i ich spraw a światem duchowym, i tylko on – szaman- może kontaktować się z owym światem nadprzyrodzonym. We wcześniej opisanych obrzędach, które miały faktycznie demokratyczny charakter, każdy mógł na równych prawach uczestniczyć, każdy mógł zostać opętany, inicjowany, brać udział w tańcach, orgiach i polowaniach, kapłani byli tylko ekspertami i organizatorami uczestnictwa zwykłych ludzi w obrzędach. Szaman ma patent na wyłączność, a za jego perfekcyjnie szkolone umiejętności trzeba mu zapłacić jeśli chcemy skorzystać z usług duchów, demonów, pozbyć się choroby, bądź rzucić klątwę na sąsiada. Szaman niewątpliwie jest profesjonalistą, aby stać się szamanem trzeba latami się uczyć różnych technik aktorskich, szkolić ciało i umysł i jak to bywa wśród profesjonalistów nie do końca sam wierzy w magię swego zawodu, jest przede wszystkim magikiem, który innych ma przekonać o swej skuteczności – co najważniejsze na ogół mu się to udaje. Jest więc szaman pierwotnym aktorem, który wcale nie musi utożsamiać się z postacią, którą przedstawia, idzie tylko, a może aż, o to, aby tworzony przez niego spektakl przekonywał zgromadzonych, że widzą i słyszą przed sobą w danej chwili nie szamana, ale okiełznanego demona. Na dodatek szaman używa rekwizytów podobnie jak aktor, mają one uwiarygodnić odgrywany spektakl – seans. A jednak mimo wszystko większość szamanów wprowadzając się w trans jest przekonana, że są nie tylko aktorami, lecz faktycznie kontaktują się ze światem nadnaturalnym.

Przywołane tu koncepcje genezy teatru ( a szczególnie trzy pierwsze) wyraźnie wskazują, iż teatr rodzi się z magii i działań, które naśladowując rzeczywiste (lub mityczne, ale przez to wcale nie mniej rzeczywiste) wydarzenia bądź pożądane wydarzenia oraz poprzez odpowiednie zachowania uczestników-„aktorów”, urzeczywistnia to, co nierealne. Geneza teatru tkwi więc w konstruowaniu nierzeczywistych zjawisk, w których uczestniczą wykonawcy-widzowie, a to uczestnictwo w nierealnym świecie obrzędu-spektaklu emocjonalnie oczyszcza i poznawczo wzbogaca uczestników, tak że potem w realnym życiu realizują, to co w spektaklu zostało im przekazane.

Zauważmy także, że istotą tych spektakli jest przekaz doniosłych treści dotyczących tajemnic życia i śmierci, sztuki życia, poczucia wspólnoty i jedności z innymi ludźmi, ciągłości



tradycji, ważności wartości etycznych i wartości społecznych, wzorców (bohaterskich) zachowań oraz umiejętności rozpoznawania, nie poprzez ciekawość, lecz przez doświadczenie i zrozumienie.

Jeśli współczesny teatr przypomni sobie o swych korzeniach i celach do jakich został powołany tysiące lat temu, poprzez „stawianie zwierciadła istocie Natury” i potencjalnej sile magicznego przekształcania jej w umysłach widzów, szybko wydobędzie się z kryzysu narcystycznej technologizacji i powróci do swej ,dziś zagubionej, roli przewodnika po świecie, ucząc nas jak warto żyć.

Jeśli teatr korzystając ze swych źródeł odwoła się do funkcji kreatora obrazów świata w naszych umysłach ( i duszach), wychodząc po spektaklu z teatru i idąc do domu („...*gdzie wszystko, bądźcie pewni, będzie o wiele bardziej fałszywe niż tu... (w teatrze)*”) na pewno lepiej będziemy rozumieli nas samych i innych wokół nas. Po to kiedyś przecież nasi przodkowie wymyślili ten cudowny instrument poprawiania świata – teatr. A i my dziś możemy starać się go rozumnie używać.