

## PARTYCYPACJA JAKO PRÓBA WYJAŚNIENIA FAKTU TEATRALNEGO

*Uczestnicy komunikacji zdolni są odczytać fakt istnienia roli aktorskiej i – pośrednio – swojej, a także fakt istnienia teatru, jako skutki istnienia osoby ludzkiej, która jest zarazem dla teatru i dla roli przyczyną, natomiast sama jest skutkiem Racji uprzyczynawiającej przede wszystkim jej istnienie – czyli skutkiem działań Bytu Koniecznego.*

Człowiek spełnia siebie w czynie. W aktach poznawczych, decyzyjnych, aktach miłości, a przede wszystkim w aktach religijności. Wszystkie te akty są znakami osobowymi<sup>1</sup>, gdyż umożliwiają one osobom wzajemne poznanie całej pełni ich bytowości, wyróżniającej je ze świata bytów-rzeczy. Poznają one wtedy przejawy (oznaki, skutki) swej bytowej specyfiki, czyli charakterystyczne działania wyrażające wyjątkowość bytu osobowego.

Akty religijne, kumulujące wszystkie poprzednie, są tymi działaniami, które otwierają osobę na prawdę o niej samej. Osoba ludzka odpoznaje niekonieczność swojego istnienia oraz ciągłą potencjalność działań. Refleksja nad tymi faktami kieruje jej uwagę na rację jej istnienia oraz na doskonałą aktualność osobowych cech. Kieruje więc tę uwagę na ostateczną rację osobowego charakteru bytu ludzkiego, czyli na Osobowy Absolut. I właśnie odczytanie osoby ludzkiej, otwarcie się na osobę Absolutu i dążenie osoby ludzkiej ku Niej jest aktem religijnym złożonym z realizacji wszystkich potencjalności osobowych i zarazem jest najbardziej osobowym aktem człowieka. Odczytanie swoich osobowych potencjalności oraz pełnej osobowej aktualności Absolutu wyznacza też kierunek rozwoju osoby ludzkiej ku Absolutowi, kierunek jej spełniania się. Nie dzieje się to jednak w sposób bezpośredni, lecz poprzez poznanie przez każdą osobę indywidualnej dla każdego bytu osobowego idei-wzoru w umyśle Absolutu. Ona wyznacza kierunek dążenia i spełniania się osoby ludzkiej.

Powyższe fakty wyznaczone są przez porządek bytowy. Jednak w świecie kultury, w tym również w świecie sztuki, w świecie wytworzonym przez ludzi nie mamy do czynienia bezpośrednio z porządkiem bytowym. Osoba ludzka najpełniej rozwija się w relacji z drugą osobą, a zdarza się, że komunikatem nadawanym i odbieranym jest wytwór sztuki. Może on komplikować relacje

<sup>1</sup> Na temat znaku osobowego zob. M. A. Krąpiec OP, *Teatr jako sposób ludzkiego życia*, przedruk w niniejszym numerze „Ethosu”, s. 33-37.

interpersonalne, ale może też w szczególny sposób rozwijać osobę jako osobę, choć zdarza się również, że hamuje jej rozwój. Dlatego ważne wydaje się, by świat kultury, który wytworzył człowiek, nie stał się przeszkodą w spełnianiu się osoby, lecz aby pomógł jej w rozwoju. To, jakie sztuka spełnia funkcje w kulturze, zależy od odpowiedzialności osób ją wytwarzających, odpowiedzialności za własny rozwój i spełnianie się innych ludzi.

Fakt odpowiedzialności jest szczególnie istotny w specyficznym wytworze kultury, jakim jest teatr. Oczywiście, teatr nie jako instytucja, nie jako abstrakcyjny zbiór tajemniczych przestrzeni, lecz właśnie jako wytwór człowieka, jako zmaterializowany duch ludzki. Twórców faktu teatralnego (spektaklu) może być bardzo wielu, jednak w konkretnym czasie i miejscu, uczestnicząc w konkretnym przedstawieniu, mamy do czynienia jedynie z aktualnym nadawcą – aktorem oraz z aktualnym odbiorcą teatralnego komunikatu – widzem, który również jest odpowiedzialny za spektakl, czyli za rozwój twórców, ale nade wszystko za aktualizowanie własnych potencjalności. Obecność nadawcy i odbiorcy oznacza, że oba elementy aktu komunikacji teatralnej nawiązują ze sobą specyficzny kontakt. Specyficzność ta jest niezwykle ważna i oznacza „barierę” kultury. Bariera wskazuje na fakt bytu intencjonalnego w owym akcie komunikacji. Tak dzieje się w przypadku dzieła artystycznego. Bariere tę określić można jako *mimetyczność*. Osoby uczestniczące w teatralnej komunikacji zawsze natrafiają na mimetyczność właśnie dlatego, iż mają do czynienia z bogactwem treściowym wytworzonego przez człowieka dzieła.

Zdarza się jednak, iż współcześni artyści teatru chcą zamazać granicę mimetyczności, a nawet stwierdzają, że porządek poznawczy jest fundamentem, na którym opierają się realnie istniejące byty. Wydaje się, iż przyczyną ich działań jest skrajne dążenie do wyrażenia autentyczności, bez względu na prawdę o osobie ludzkiej. Odwrócenie czy zatarcie granicy między porządkiem poznawczym a porządkiem bytowym powoduje powstawanie fałszywych lub pozornych znaków osobowych w teatrze, a często – poprzez wypaczone rozumienie świata i człowieka – zniwelowanie performatywnej funkcji teatru<sup>2</sup>. Funkcja ta związana jest z osobowym charakterem komunikacji teatralnej, przejawiającym się w znakach osobowych. Właśnie poprzez pośrednictwo w teatrze znaków osobowych i rzeczowych funkcja performatywna faktu teatralnego zasadniczo dotyczy sfery poznawczej osoby ludzkiej. Odczytanie przez aktora „dobrej”, to znaczy bogatej treściowo, roli, wytworzenie postaci scenicznej wyposażonej w bogactwo bytowe osoby aktora oraz treściowe samej roli, jak również odczytanie tego bogactwa przez widza sytuuje nasze rozważania w porządku poznawczym, który warunkuje rozwój innych potencjalności osoby ludzkiej.

<sup>2</sup> Zob. A. Kawalec, *Znak osobowy człowieka a istota teatru*, w: *Codziennie pytania Antygony*, red. ks. A. Szostek, ks. A. Wierzbicki, Instytut Jana Pawła II KUL, Lublin 2001, s. 277-291.

Poznanie przez aktora bogactwa znakowego roli może z kolei spowodować jego teoretyczną decyzję (nazwijmy ją aktem przeddecyzyjnym) o własnym postępowaniu w przypadku możliwej sytuacji paralelnej do artystycznej. Taka decyzja uruchamia już pozostałe potencjalności osoby ludzkiej w kierunku bądź spełniania siebie jako bytu osobowego, bądź też w przeciwnym kierunku. Proces ten dotyczy i twórcy, i odbiorcy teatralnego (sytuacja taka może wystąpić w przypadku innych dzieł artystycznych, w których mamy do czynienia z kreacją schematyczną postaci; w teatrze jednak widz spotyka się z „pełnym” człowiekiem, gdyż schematyczność roli wypełniona zostaje przez „całość” osobową aktora). Przez pośrednictwo znakowe (również przez znak konwencji teatralnej), a zarazem aktualność komunikacji osobowej spełnia się więc performatywna funkcja teatru, przejawiana w prawdziwych znakach osobowych podczas komunikacji teatralnej.

Nie sposób jednak mówić o znaku osobowym w teatrze bez zrozumienia samej istoty teatru. Człowiek, który analizuje fakt teatralny, znaki osobowe i rzeczowe w teatrze, może stwierdzić, iż sam teatr jest znakiem osobowym. Może to dotyczyć i uczestników spektaklu, i tych, którzy reflektują fakt teatralny. Istnieje możliwość, iż przeżycie samego faktu teatru stanie się dla każdego z nich pobudką do wzbogacenia i transcendencji ich życia osobowego. Odczytują oni fakt, iż w teatrze formułowane są akty przeddecyzyjne – akty przygotowujące do decyzji w ludzkim życiu codziennym, a więc że istnieją w nim znaki osobowe. Samo dostrzeżenie tej sytuacji – jeśli nie będzie zaciemnione przez znaki nieprzezroczyste stosowane w teatrze – z dużym prawdopodobieństwem (gdyż zależy to od stopnia bogactwa osobowego odbiorcy) stanie się dla widza wzorem jego własnego rozwoju i może pobudzać do aktualizowania konkretnych i jednostkowych potencjalności osobowych według ideowzoru w Absolucie, opartych na przeżyciu faktu istnienia mojego „ja” i istnienia świata.

Teatr może się więc stać znakiem osobowym dla osoby odbiorcy komunikatu teatralnego (szczególnie dla uczestnika, ale też dla reflektującego istotę i fakt istnienia teatru, choć nie musi to być uczestnik tego oto spektaklu). Relacja, jaka powstaje między nadawcą a odbiorcą takiego komunikatu, może być „wstrząsająca do głębi, może się stać głęboko uszczęśliwiającym prądem, który idzie od aktorów ku widzom”<sup>3</sup>, jak określał swoje przeżycia Stefan Srebrny, „odczytując” działania Reduty. Taki „prąd” może sprowokować odbiorcę do aktualizowania siebie.

Zauważyć też należy, iż teatr posługuje się znakiem przezroczystym dla przekazu znaków osobowych. Tenże znak przezroczysty nie musi być oparty

<sup>3</sup> S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, oprac. S. Gąssowski, PWN, Warszawa 1984, s. 585. Cyt. za: G. Golik-Szarawska, *Misterium w krytyce Stefana Srebrnego (wokół Reduty)*, w: *Od tragedii do groteski*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1988, s. 68.

na iluzji rozumianej jako traktowanie przez odbiorcę treści spektaklu, czyli fikcji artystycznej, jako jego własnej rzeczywistości. Pełny odbiór tego rodzaju doprowadziłby do zatarcia granicy między rzeczywistością zewnętrzną i immanentną odbiorcy (jak się może wyjątkowo zdarzyć przy bardzo naiwnym odbiorze lub formie aktorstwa, w której aktor całkowicie utożsamia się z przedstawianą postacią), a – jak wiemy – refleksja towarzysząca choćby w minimalnym stopniu zawsze istnieje w osobie ludzkiej i zupełna niwelacja tego rozróżnienia nie jest praktycznie możliwa. Iluzję tę rozumieć będziemy – w znaczeniu szerszym niż twórcy realizmu czy nominalizmu – jako proces rozpoznawania przez widza oglądanego świata podobnego do własnego, „w którym rzeczy dzieją się zgodnie z jego doświadczeniami i przekonaniami”<sup>4</sup>. Zgoda ta jednak dotyczy wymiaru bardziej podstawowego niż identyczność obrazów scenicznych i wyobrażeń odbiorcy. Sytuuje się ona raczej na płaszczyźnie przeżyć osobowych, to znaczy akty przeddecyzyjne aktora tworzone w ramach spektaklu są przyczyną wzorcą dla zaistnienia już własnych aktów przeddecyzyjnych odbiorcy, skierowanych ku własnej idei-wzorowi „ja” odbiorcy. W takim sensie iluzja nie będzie oczywiście oznaczać „naiwnego odzwierciedlenia” i wytwarzania złudy czy fałszu. Będzie mogła posługiwać się równie dobrze środkami psychologicznymi w grze aktora, jak i symbolicznymi, gdyż „symbolizm w najgłębszej swojej istocie [...] jest wykładnikiem funkcji metafizycznej sztuki, polegającej na tym, iż zbliża nas ona do płaszczyzny istoty rzeczy”<sup>5</sup>. „Funkcja metafizyczna sztuki” pozwala nam zrozumieć wytwór artystyczny, który jest dziełem twórcy i odbiorcy i prowadzi do pierwotnego przeżycia, nie dającego się określić w sposób jednoznaczny faktu istnienia, a także jego przygodności i potencjalności natury osobowej człowieka.

Zreflektowane przeżycie faktu istnienia znaku osobowego w teatrze jest pobudką do uświadomienia sobie przez twórcę tego znaku i jego odbiorcę prawdziwej natury życia osobowego w Absolucie i jakby dobrowolnej konieczności, pragnienia aktualizowania potencjalności osobowych – poprzez transcendencję, poprzez rozpoznanie swej partycypującej bytowości – w celu zbliżenia się do wzorca-idei w Osobie Boskiej. Znak osobowy w teatrze, dając impuls do takiego przeżycia, powoduje, że sam teatr staje się znakiem osobowym.

Poprzez fundamentalny fakt tworzenia i odczytywania znaków osobowych, a więc poprzez formułowanie przez aktora i widza sądów przeddecyzyjnych, jaśniejsze też w odbiorze stają się inne cechy osobowe człowieka, na przykład doświadczenie własnych aktów poznawczo-decyzyjnych sprawia, że osoba uś-

<sup>4</sup> P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 191.

<sup>5</sup> Srebrny, dz. cyt., s. 568. Cyt. za: Golik-Szarawska, dz. cyt., s. 70n.

wiadania sobie siebie jako podmiot prawny, związany z innymi osobami, a nieodłączny od istniejącego w bycie osobowym prawa naturalnego<sup>6</sup>.

Doświadczenie znaków osobowych ukazuje też ostatecznościową celowość życia ludzkiego jako aktualizację osobowych potencjalności. Odbiorca uświadamia sobie, iż być pełną osobą jest celem godnym życia człowieka, dlatego też, aby owo życie mogło być w ten sposób realizowane, osoba ludzka zawsze musi być celem działań społecznych, a nigdy ich środkiem.

Każdy człowiek przeżywa swą godność jedynie w procesie coraz pełniejszej transcendencji siebie. Aktor szczególnie doświadcza tej godności, gdyż możliwie najpełniej uświadamia sobie fakt transcendencji. To ona ostatecznie staje się celem działań aktorskich. Aktor jednak powinien mieć na względzie nie tylko transcendencję własnej osoby, ale również widza. W tym aspekcie, aby w pełni została zrealizowana godność osobowa podmiotów uczestniczących w teatralnej komunikacji osobowej, aktor musi podjąć wyzwanie odpowiedzialności za drugą osobę. W ten sposób pełniej staje się bytem „dla osoby drugiej”, a przez to samo realizuje swą potencjalność miłości jako aktu, „ku któremu zmierza i przez który zasadniczo spełnia się życie osobowe człowieka”<sup>7</sup>. Odpowiedzialność ta jest jednak zwrotna. Również widz ponosi odpowiedzialność za działania osobowe aktora, za to, czy teatr jest znakiem osobowym człowieka, czy tylko znakiem rzeczowym. Odbiorca ma nie tylko prawo, ale i obowiązek aprobować odczytywane znaki osobowe lub bojkotować ich brak w spektaklu. Może klaskać, pełniej się koncentrować, poświęcać swą uwagę lub też zanegować – przez określone (kulturalne, ale czytelne) reakcje w czasie spektaklu lub po jego zakończeniu – fałszywe znaki osobowe, które nigdy nie spełnią podstawowej funkcji teatru.

Odczytywanie znaków osobowych w teatrze może nieść doświadczenie własnej zupełności. Ostatecznie bowiem i aktor, i odbiorca mają świadomość, że akty moje nie są aktami drugiej osoby i nigdy akty przeddecyzyjne aktora nie będą aktami przeddecyzyjnymi odbiorcy. To on sam musi ostatecznie sformułować ten sąd. Jeśli aktor gra „pod publiczność” lub narzuca fałszywą interpretację postaci widzom, ponosi odpowiedzialność za spełnianie niewłaściwych dla teatru funkcji i, oczywiście, za deformację lub likwidację znaków osobowych. Nigdy jednak narzucanie (na przykład w formie manipulacji, jak w przypadku teatru Brechta), ostatecznie nie będzie aktem przeddecyzyjnym osoby widza. To on wyraża aprobatę lub dezaprobatę na podjęcie decyzji o działaniu w życiu codziennym.

Fakt zupełności osoby ludzkiej nie zwalnia jednak teatru od odpowiedzialnego realizowania znaków osobowych, od bycia znakiem osobowym. Przeciwi-

<sup>6</sup> Por. M. A. Krąpiec, *Człowiek – dramat natury i osoby*, w: tenże, *Człowiek – kultura – uniwersytet*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1982, s. 37.

<sup>7</sup> Tamże, s. 33.

nie, im w teatrze jest więcej znaków osobowych, im teatr w większym stopniu jest znakiem osobowym człowieka, tym bardziej realizuje on swą funkcję w kulturze. Dlatego, być może, fenomen Reduty do dziś ma swoje niepodważalne miejsce w świecie kultury, gdyż jej uczestnicy studiowali: *Dzieje Apostolskie*, *Wyznania św. Augustyna*, regułę św. Benedykta, *dzieje św. Franciszka* i *Żywot św. Dominika* Jacka Petitota<sup>8</sup>. Wydaje się, że taka formacja była bezpośrednią przyczyną godnego podkreślenia przeżycia odpowiedzialności przez Osterwę, który w liście z 2 kwietnia 1930 roku pisał do Mieczysława Limanowskiego: „Pewnego dnia – rano – wcisnęła mi się w mózg idea [...] Trzeba w Warszawie założyć teatr «szkolny» – teatr dla «młodego pokolenia». Jeśli znajdę teren, uratujemy repertuar i – zaszczepimy go młodzieży. [...] Teatr «szkolny» obejmie Sofoklesa, Szekspira, Moliere, Calderona, Schillera, Słowackiego, Mickiewicza, Wyspiańskiego, Fredrę, Korzeniowskiego. – Wszystko, to dla młodzieży”<sup>9</sup>. Właśnie młodzież, nowa Polska i młodzi ludzie stali się troską redutowca, bo „Pokolenie młode [...] nie podsuwa żadnych nadziei radosnych na przyszłość. – Trzeba coś zrobić”<sup>10</sup>. I marzył o tym, by Ministerstwo Oświaty uznało doświadczenia teatralne za obowiązek równy innym przedmiotom szkolnym, by choć raz w miesiącu każdy uczeń był w takim teatrze. Gdyby się to udało, młody człowiek miałby szansę poznawać znaki osobowe, tworzyć własne. Z pewnością uczestnicy przedstawień Reduty mieli taką okazję, dlatego też Polacy w czasie okupacji, a potem trudnego okresu sowieckiej dehumanizacji, mogli swą postawą zmanifestować godność osoby ludzkiej.

Oczywisty jest fakt, że jeśli ktoś posiada fałszywą koncepcję znaku osobowego w teatrze, to również ma błędną wizję funkcji teatru w kulturze. Dlatego na przykład formy farsowe przedstawień zyskują szczególną rangę w okresach, gdy kultura duchowa człowieka upada. Dlatego też niektóre formy teatrów eksperymentalnych pojawiły się w kulturze, gdy rozumienie człowieka jako osoby ludzkiej wobec Absolutu zmieniło się na rozumienie człowieka jako absolutu będącego totalną wolnością i doskonałością, poznającego siebie i siebie tylko wyrażającego.

Jeżeli zdarzy się, że odbiorca jest świadkiem faktu teatralnego zrealizowanego w oparciu o błędną koncepcję, to nie determinuje go to do przyjęcia tej fałszywej koncepcji, gdyż może się wobec niej zdystansować, a nawet poprzez uświadomienie sobie negacji dojść do prawidłowego rozumienia osoby i faktu teatralnego. Do teatru jednak nie idzie się po to, aby wyobrazić sobie znaki osobowe, których nie ma, lecz aby odczytywać możliwie najpełniej te istniejące,

<sup>8</sup> Por. Mieczysław Limanowski – Juliusz Osterwa. *Listy*, oprac. Z. Osiński, PIW, Warszawa 1987, s. 73.

<sup>9</sup> Tamże, s. 112.

<sup>10</sup> Tamże, s. 111.

ukazane choćby w sposób negatywny, jednocześnie tworząc własne znaki osobowe. Działanie to jest wystarczająco trudne i ambitne i dla widza, i dla aktora, i innych twórców.

Poza tym, w przypadku teatrów, w których nie realizuje się znaków osobowych, istnieje duże prawdopodobieństwo, iż odbiorca i, oczywiście, twórca teatru nawet przez kontrast nie wyobrażą sobie owych znaków. Wówczas fragment życia lub całe życie będzie zaprzepaszczone, nie zaktualizują się potencjalności osobowe, i – paradoksalnie – kultura zostanie odhumanizowana, a teatr spełniać będzie ludyczną funkcję odpowiednią dla „bezosobowego człowieka” jako jedynie biologicznej jednostki, jako co najwyżej „animal rationale”.

Nie sposób więc odczytywać faktu teatralnego inaczej niż jako osobowy znak człowieka, który odsyła czytającą osobę ludzką do Osoby Boga – ostatecznego „desygnatu”. Poprzez natomiast odczytanie tego znaku życie ludzkie, a poprzez nie fakt teatralny, zostaną uprzyczynowione i usensownione. I chociaż teatr „nie wyczerpuje całej dziedziny znaków osobowych, stanowiących ośnowę życia osobowego człowieka”, to jednak „stanowi doskonałą ilustrację realizowania się życia człowieka poprzez aktualizowanie osobowych znaków, które przemieniają (doskonałą lub deteriorezują) ludzkie życie w jego podmiocie, a nie tylko w jego wytworach”<sup>11</sup>. Pojęcie ilustracji rozumieć należy w sensie dynamicznym, a nie statycznym, gdyż sam fakt, że teatr jest osobowym znakiem człowieka, wykracza poza znaczenie ilustracji jako prostego zwierciadła. Dla uwyraźnienia różnicy można wskazać pewien paralelizm między odróżnieniem pojęć: ilustracji dynamicznej od obrazu oraz mimesis od bezrozumnego naśladowania. Ilustracja dynamiczna uwzględnia mianowicie fakt zaistnienia autentycznych aktów przeddecyzyjnych w teatrze, które swój już realny i w pełni autentyczny wymiar uzyskują w życiu osoby ludzkiej.

Błędne jest natomiast rozumienie gry aktorskiej jako z założenia sztucznej, fałszywej, udawanej, zawsze antytetycznej wobec prawdziwości „ja” aktora: „Aktor staje się metaforą dwuznaczności wszystkich naszych działań. Jego gra oddziałuje na problematyczną relację, jaką codziennie odkrywamy między «ja» a czynami służącymi zreflektowaniu lub ujawnieniu jaźni, które niekiedy wydają się jej przeczyć, a nawet przekształcać ją w niewygodną fikcję”<sup>12</sup>. Taka koncepcja aktora, a też teatru, podkreśla paradoks „podwójnego przedstawienia”, ich „dziwną rozłączność”, zauważa Worthen. Paradoks ten jednak zostaje zniesiony w realistycznym rozumieniu aktora jako osoby ludzkiej, a teatru jako znaku osobowego człowieka, gdyż – przypomnijmy – aby istniały znaki osobowe w teatrze i aby w konsekwencji teatr stał się znakiem osobowym człowieka,

<sup>11</sup> Krąpiec, *Człowiek – dramat natury i osoby*, s. 100.

<sup>12</sup> W. B. Worthen, *The Idea of the Actor*, Princeton University Press, Princeton 1984, s. 9. Tłum. fragm. – A. K.

głównie poprzez poznanie i tworzenie aktów przeddecyzyjnych – w teatrze i grze aktorskiej – zakłada się i postuluje a u t e n t y c z n o ść ż y c i a o s o b o - w e g o w sensie prawdziwości. W przypadku, o którym pisze Worthen, mamy do czynienia z wyborami „tylko pozornego, a nie prawdziwego dobra, mimo iż chcemy znaleźć się na polu tylko znaków rzeczowych – obiektywnych (jakby na polu czytanego tekstu!) to jednak przez to, że jest to nasza osobista decyzja, «stajemy się» takimi, jak wybieramy”<sup>13</sup>.

Teatr jest specyficzną komunikacją osobową między aktorem i widzem czy innym odbiorcą, a także między osobą reflektującą, którą może być i aktor, i widz, a samym znakiem osobowym, jakim jest teatr. Pomimo możliwości funkcjonowania komunikacji międzyosobowej w innych dziedzinach sztuki, szczególną intensywność osiąga ona w teatrze. Może w nim dojść podczas spektaklu i po jego zakończeniu do aktów osobowych, wszyscy uczestnicy komunikacji mogą dokonać aktów transcendencji. Również sam teatr – jako znak osobowy człowieka i jako element aktu komunikacji osób (i ludzkich, i w pewnym sensie Osoby Absolutu) – odsyła do rzeczywistości prawdziwie osobowej w konkretnym życiu jednostki już bez bariery konwencji. Może on też wyznaczać wzory dla prawdziwie osobowego życia.

Nie należy jednak zapominać, iż teatr jest znakiem osobowym człowieka zasadniczo z dwóch powodów. Teatr posiada intencjonalną naturę „ucieleśnioną” w różnych rodzajach materii, z których specyficzne są ciało i umysł człowieka-aktora, służące mu szczególnie jako podstawa materialna wyrażania osobowych znaków. Treściowa natura teatru jednak w teatralnej komunikacji osobowej może się stać przejawem działań wytwórczych, a więc w ostatecznym wymiarze osobowym znakiem aktualizacji idei-wzoru w umyśle Absolutu. W tej sytuacji może dojść do przeżycia teatru jako g e n e r a l n e j p r ó b y przed ostateczną realną decyzją życiową.

Dlatego pominięcie ostatecznych wyjaśnień w kwestii natury teatru redukuje jego funkcje kulturowe, nierzadko je wypaczając. Fakt teatru należy umieścić zatem w kontekście humanizmu teocentrycznego, a zwłaszcza cywilizacji miłości, aby możliwe było dostrzeżenie pełnego wymiaru osoby ludzkiej poprzez jej znaki osobowe – w tym i poprzez fakt teatralny. Kontekst ów jest konieczny ze względu na odpowiedzialność wobec społeczeństwa, ale głównie w wymiarze indywidualnym – z powodu odpowiedzialności za własną życiową „grę”, która nie może być sprzeczna z „ja”, z faktem mego realnego istnienia i aktualizowania siebie jako osoby. W ten sposób teatr jako znak osobowy człowieka przyczynia się do coraz pełniejszej aktualizacji możliwości osoby ludzkiej, a teatr poprzez umożliwienie realizacji potencjalności osobowych według wzoru-idei osoby w umyśle Osoby Boskiej przyczynia się do realnej

<sup>13</sup> Krąpiec, *Człowiek – dramat natury i osoby*, s. 103.



świętości osoby<sup>14</sup>. Warunek jest jeden, ale zasadniczy: musi to być realizacja teatru jako znaku osobowego człowieka<sup>15</sup>.

Już Arystoteles twierdził, że „poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przeciwieństwo to, co ogólne”<sup>16</sup>. A tragedia dla Stagiryty była najdoskonalszą formą poezji. Warto więc odczytać z faktu teatralnego jego ostateczne filozoficzne rozumienie, odnosząc je jednak do podstaw metafizyki, w której rozumie się człowieka jako osobę ludzką, nie – jak w przypadku Arystotelesa – tylko jako *animal rationale*. To ostateczne rozumienie swoją pełnię uzyskuje w ontycznym aspekcie faktu partycypacji. „Rozważając zagadnienie od strony bytów pochodnych, Bóg, jako Najwyższe Dobro, okazuje się także ostatecznym celem – kresem dążenia wszystkich bytów niekoniecznych. Dzieje się to na mocy realizowania przez poszczególne byty pochodne doskonałości wyznaczonych przez samą ich naturę. Natura każdego bytu jest ostatecznie określona przez wzór-formę istniejącą w intelekcie Absolutu, dlatego przez fakt realizowania działania właściwego dla danego bytu dąży on do najpełniejszego upodobnienia się do Absolutu [...]. Wszystkie byty niekonieczne dążą do Absolutu jako swego «praźródła» [...]. Inną pozycję zajmują pod tym względem byty rozumne. Tylko one mają przywilej świadomego dążenia do Absolutu poprzez poznanie i miłość”<sup>17</sup>.

Wyjaśnianie celowościowe w przypadku istnienia bytów niekoniecznych nie dotyczy tylko przyczynowania wzorczonego. Cel rozumiany jest też jako motyw z a i s t n i e n i a bytów przygodnych, poprzez który realizuje się przyczynowanie sprawcze. Zasadniczo więc w kontekście partycypacji ontycznej można wyjaśnić ostatecznie fakt teatralnej komunikacji osobowej, fakt istnienia „ja” aktora i widza, a w oparciu o to fakt istnienia teatru jako bytu intencjonalnego, nieposiadającego samodzielnego istnienia, lecz realizującego się właśnie w istnieniu osób-uczestników. Bytu, który jednak poprzez swe osobowo komunikowalne bogactwo treściowe (nadawane przez wszystkich twórców: dramaturga, reżysera, scenografa, aktora i innych, a częściowo także widza) może przy-

<sup>14</sup> „Maksymalna aktualizacja aktywności duchowej człowieka, zwłaszcza aktywności poznawczej i wolitywnej, czyli miłości, stanowi zawsze największą doskonałość danego człowieka. Jeżeli ta aktywność, czyli poznanie i miłość, odnosi się do Boga, jest wówczas doskonałością swoistą – właśnie świętością. Tak rozumiana świętość byłaby równoznaczna z najwyższym rozwojem osoby ludzkiej, a więc oznacza stan człowieka w pełni doskonały”. Z. J. Z d y b i c k a, *Świętość spełnieniem osoby*, w: M. A. Krąpiec, *Człowiek – społeczeństwo – kultura*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1982, s. 62.

<sup>15</sup> Propozycję Konstantego Stanisławskiego ciągłego doskonalenia siebie, aktualizowania przede wszystkim poprzez akty poznawcze, a potem akty przeddecyzyjne i może w życiu już decyzyjne – można uznać za zbliżającą się do rozumienia teatru jako znaku osobowego człowieka. Zob. K. S. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, [b. tłum., wyd.], Warszawa 1953.

<sup>16</sup> Arystoteles, *Poetyka*, 1451b 4-6, w: tenże, *Retoryka – Poetyka*, tłum. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 330.

<sup>17</sup> Z. J. Z d y b i c k a, *Partycypacja bytu*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1972, s. 163.

czynić się do aktualizowania możliwości osobowych człowieka i nie tylko już treściowych: „Perspektywa transcendentna, czyli ujęcie bytu z punktu widzenia realizowania wspólnych wszystkim bytom doskonałości związanych z istnieniem, pozwala więc, oczywiście na drodze pośredniej, ująć istnienie Pełni Doskonałości. Rzeczywiste istnienie bytów ograniczonych przez swe istoty, czyli istnienia niepełne, nie utożsamiające się z istotą, nie mogą istnieć bez Istnienia Absolutnego”<sup>18</sup>. Umożliwienie osobowego, (indywidualnego i pełnego) doświadczenia tego faktu dzięki teatrowi jest jego misją i najdoskonalszą funkcją, jaką może on spełnić w świecie kultury.

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 159.