

## *Dramat – scena – aktor\**

**ABSTRACT.** Sarna Anna, *Dramat – scena – aktor* [Drama – stage – actor]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 35–45. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.03.

The author discusses the issue of acting and theatrical stage in the context of Józef Tischner’s philosophy, which sees the stage as the platform for freedom, and the meeting and parting of people, as well as their relationship with the Absolute. The language of the character is created by: the actor, screenplay, costumes, lighting and music. He introduces the idea of objectifying the stage and familiarising oneself with role, the basis of which are relations between the play’s characters.

**KEYWORDS:** theatre stage, Józef Tischner, character, actor, role

Pod naszymi stopami jest nasz świat – scena dramatu. Chodzimy po niej, widzimy ją i słyszymy oraz dotykamy jej rękami. [...] scena jest. Powstaje pytanie: jak jest? [...] dla ludzi zaangażowanych w przeżywanie dramatu scena życia jest przede wszystkim płaszczyzną spotkań i rozstań, jest przestrzenią wolności, w której człowiek szuka sobie domu, chleba, Boga i w której znajduje cmentarz. [...] Człowiek doświadcza sceny, uprzedmiotawiając ją, zamieniając ją na przestrzeń wypełnioną „przedmiotami”, z których następnie zestawia rozmaite całości, jakie mu służą. [...] stosunek człowieka do sceny będziemy tu nazywać stosunkiem intencjonalnej obiektywizacji. (Tischner 2003, s. 258–259)

Scena teatralna, a także to, czego doświadczamy w pracy teatralnej, a co nie jest drugim człowiekiem – to wszystko Tischner nazywa „sceną dramatu”. Naszym celem jest jej uprzedmiotowienie. Co to oznacza, wyjaśnia filozof w kolejnych słowach:

Jesteśmy na świecie jak na scenie. Nasz stosunek do sceny może się w ciągu trwania dramatu zmieniać i może być różny w zależności od rodzaju przedmiotów wypełniających scenę. Ale to, co zasadnicze, nie ulega zmianie. [...] Jest to w arta możliwość uprzedmiotowienia. Uprzedmiotowieniu może ulec, część po części, cały świat. Należy dobrze rozumieć znaczenie tego pojęcia. Mówiąc, że jakaś rzecz ulega „uprzedmiotowieniu”, nie twierdzimy, że uzyskała coś, czego przedtem nie miała. Twierdzimy raczej, że odsłoniła to, co od samego początku było jej podstawą. (Tischner 2003, s. 262)

Myślę, że Tischner w swej definicji sceny dotyka jednej z tajemnic teatru. „Uprzedmiotowienie”, będące tak naprawdę „odsłanianiem” tego, co od początku było podstawą sceny, daje nam wiarę w możliwość poznania i stworzenia rzeczywistości, w której zamiar autora sztuki dramatycznej spotyka się z zamiarem twórców przedstawienia. I nie tworzy się w ten sposób wcale rzeczywistość nowa, ona przynajmniej w jakiejś części jest odkryciem rzeczywistości prawdziwej, którą autor sztuki zobaczył, poczuł i opisał. Z doświadczenia wiem, że nie zawsze

\* Fragment publikacji: Anna Sarna, Ireneusz Czop, *Praca nad rolą*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2014.

scenografia, muzyka, a nawet język przekładu „przemawia”, czyli tworzy pewną dogodność, komfortowe warunki do działań aktorskich. Czas prób jest czasem uprzedmiotowienia tego, z czym się stykamy, a zatem odsłonięcia tego, co jest podstawą danej rzeczywistości, przy jednoczesnym odrzuceniu wszystkich elementów zbędnych. A te pojawią się z pewnością. Dlaczego? Bo to właśnie *ja* jestem tym, kto uprzedmiotawia, to *ja* dokonuję wyboru, *ja*, zgodnie z moim odczuciem, wyłuskuję to, co jest podstawą świata scenicznego. Autor nie przewidział, że to *ja* będę odsłaniać rzeczywistość, którą opisał.

Dlatego niezbędna jest pewna selekcja. Selekcja i weryfikacja dotyczy całej tej sfery pracy nad przedstawieniem teatralnym, która – upraszczając rzecz – nie jest spotkaniem z drugim człowiekiem. Mam na myśli scenografię, kostium dla postaci, którą stara się stworzyć aktor, język tej postaci, wraz ze wszystkimi jego cechami szczególnymi, przedmioty, które znajdują się w otoczeniu tej postaci, a także muzykę, światło.

Tischner dodaje:

[...] stosunek człowieka jako istoty dramatycznej do sceny jest wyznaczony przez zasadę przeciwieństwa. Scena jest tym, co w jakimś punkcie jest przeciwne człowiekowi. Właśnie dlatego człowiek musi ją sobie o s w a j a ć. [...] Człowiek jako istota dramatyczna w swej relacji do sceny dąży [...] do przewyciężenia przeciwieństwa w stronę jakiejś harmonii i jedności ze sceną. (Tischner 2003, s. 262–263)

A zatem kolejnym zadaniem będzie „oswojenie” tego, co zostało odsłonięte. Doświadczeni aktorzy mówią, że największą przyjemność czerpią z pracy nad rolą, która jest pełnym przeciwieństwem ich osobowości. Wtedy ów proces „odsłaniania”, ale przede wszystkim „oswajania”, zyskuje wyjątkowe znaczenie w dochodzeniu do postaci. Oswoić obcą nam szorstkość wcale nie jest łatwo. Oswoić język, którym posługuje się postać. Następnie stworzyć jakąś harmonijną całość z całą masą rekwizytów: nauczyć się odstawiać obce krzesło, jak gdyby było własne, tak bliskie, jak bliski potrafi być tylko najbardziej ulubiony mebel z dziecinnego pokoju. Zdobyć umiejętność takiego krojenia cebuli, jaką ma kucharz, który całe życie pracował w najekskluzywniejszych restauracjach Londynu. Oswoić fakt, że jest się niewidomym i że to inne zmysły są wyostrzone i czujne, zmysł wzroku zaś nie istnieje. Wszystkie te próby oswojenia rzeczywistości teatralnej odsłoniętej w wyniku analiz sztuki są ogromnym wyzwaniem i czymś, co aktora bez wątplenia najbardziej pociąga w pracy nad rolą. W przypadku, gdy aktor oswaja i przyswaja to, co nazywamy „sceną dramatu”, w stopniu najdoskonalszym, często mówimy o kreacji aktorskiej.

I w tym momencie pojawia się nowe zagadnienie dotyczące sceny:

[...] scena nie może być sceną wyłącznie dla mnie, lecz musi być również sceną dla innych. I w tym właśnie dążeniu daje o sobie znać fundamentalna świadomość obecności drugiego człowieka. Inny człowiek okazuje się bliski: bliższy niż scena. Jest obecny, zanim jeszcze pojawi się na scenie,

jako ten, kogo spotykam. Jest obecny jako ukryta siła, która domaga się wspólnej płaszczyzny, drogi, miejsca. Ponieważ scena ma być nie tylko dla mnie, lecz również dla innych, musi być zbudowana z czegoś, co ma sens ogólny, co przez wszystkich musi być uznane za będące naprawdę. Gdyby bowiem nie było sceny, nie byłoby „gdzie”, miejsca spotkania. [...] scena ma być wspólna. (Tischner 2003, s. 264–265)

Trudno sobie wyobrazić sztukę teatralną, w której każda postać na swój sposób „oswajałaby” scenę. Prowadziłoby to do sytuacji, w której każdy bohater byłby jakby „z innej bajki”. Tischner pisze o tym, że miejsce spotkania musi być wspólne – musi tworzyć harmonijną całość zarówno ze mną, jak i z tym, kogo napotykam, musi być zbudowane z czegoś, co ma sens ogólny. Myślę, że scena teatralna jest obszarem, w którym napięcie spotkań międzyludzkich jest tak ogromne, że bez posiadania tego, co nazwalibyśmy „sensem ogólnym”, traci ona rację bytu. Powiem więcej: im dogłębsze spotkanie, otwarcie się na drugiego człowieka, tym bardziej scena przypomina przestrzeń, którą można by nazwać „przestrzenią uniwersalną”. To znaczy odartą ze wszystkich zbędnych szczegółów, drobiazgów, z tak zwanej rodzajowości, które to elementy zawsze zawężają zakres kwestii poruszanych na scenie. Przykładem takiego służącego sprawie minimalizmu mogą być rozwiązania scenograficzne zastosowane w sztukach wyreżyserowanych przez Jacka Orłowskiego, takich jak: *Sex, prochy & rock 'n' roll*, *Czołem wbijając gwoździe w podłogę*, *Obudź się i poczuj smak kawy*, *Śmierć komiwojażera*, *Wujaszek Wania*. Mamy tutaj do czynienia z pustą sceną – przestrzeń organizują jedynie czarne zastawki lub podesty, które zlewają się z czernią sceny, tworząc jedną „uniwersalną”, mocno naenergetyzowaną płaszczyznę spotkania między ludźmi. Są jeszcze tylko jakieś niezbędne rekwizyty lub meble, coś, co pozwala aktorowi „zakotwiczyć się” w tak uniwersalnej przestrzeni i tym samym nadać kształt temu, co niewidoczne, zorganizować w pewien sposób wyobraźnię widza. W takiej przestrzeni na pierwszy plan wysuwa się człowiek – aktor, wysuwa się ludzki dramat, czyli coś, o czym i Tischner pisze, że jest bezsprzecznie ważniejsze, a nawet najważniejsze: „drugi człowiek jest bliższy niż scena”.

Z dwu otwarć – otwarcia intencjonalnego i dialogicznego – niewątpliwie bardziej podstawowe jest otwarcie dialogiczne. To ono – a ściślej biorąc: to obecny w nas dzięki temu otwarciu inny człowiek – uczestnik dramatu – kieruje jakby z ukrycia naszym odniesieniem do sceny [...]. Otwarcie dialogiczne jest otwarciem na innego człowieka: na *ty*, na *on* i *ona*, na *my*, *wy* i *oni*. W nim inny człowiek jest obecny dla mnie, a ja dla innego. Otwarcie dialogiczne różni się w sposób istotny od intencjonalnego. [...] Inny człowiek nie jest moim przedmiotem i ja nie jestem jego przedmiotem. [...] inny człowiek jest we mnie obecny – lub obecny przy mnie – poprzez *r o s z c z e n i e*, jakie we mnie budzi. (Tischner 2003, s. 265–266)

Filozof wprowadza nowe pojęcie w odniesieniu do spotkania z drugim człowiekiem. To pojęcie to „roszczenie”. Może nim być na przykład pytanie zadane przez drugiego człowieka, które to pytanie nie wyraża się tylko w zawieszeniu głosu lub w pytającym spojrzeniu,

## Drugi człowiek

w błysku oka itd., choć są to właśnie charakterystyczne wyznaczniki pytania. To pytanie jest bowiem czymś więcej: jest roszczeniem, bo ten, kto je zadał, oczekuje od nas, „rości sobie prawo do” odpowiedzi. A czym jest odpowiedź?

Pierwszą odpowiedzią na pytanie jest świadomość, że t r z e b a odpowiedzieć. W tym t r z e b a czujemy obecność innego człowieka. Inny człowiek jest obecny przy mnie poprzez to, co trzeba, abym dla niego uczynił, i ja jestem przy nim obecny poprzez to, co trzeba, aby on uczynił dla mnie. Więź, która między nami powstaje, jest więzią zobowiązań. Zobowiązanie to wiązanie obowiązkiem. (Tischner 2003, s. 266)

Kim zatem jest drugi człowiek? „Nie jest przedmiotem”, pisze filozof. I znów może się wydawać, że wkrada się tu ton moralizatorski, ale przypomnień nigdy dość, ponieważ proste i z pozoru oczywiste prawdy to prawdy, o których najłatwiej zapominamy. W teatrze często człowiek staje się tylko przedmiotem dla drugiego człowieka i często sam się na to godzi – bo jest mu to na rękę. Na każdym kroku rodzi się groźba, że przestaniemy myśleć o czymś tak istotnym jak *godność* ludzka. Nasze sumienia popadają w chroniczną już chorobę: znieczulenie. Rościmy sobie prawo do odpowiedzi, zapominając, że to samo prawo rości sobie wobec nas inny człowiek. Zapominamy, że obecność drugiego człowieka – już właśnie sama obecność – jest *zobowiązaniem*. Zapominamy, że wiążą nas wzajemne obowiązki. Niejednokrotnie świetnie udaje nam się maskować i grać rolę otwartych, wsłuchanych w drugiego człowieka, gotowych do odpowiedzi. Prawda jest jednak taka, że w głębi wolimy nie narażać się na ryzyko podjęcia wzajemnego zobowiązania. Chowamy się w kryjówkach, które sobie sami skrzętnie mościmy, i coraz rzadziej wyglądamy z nich na zewnątrz, kamieniejemy, stajemy się głusi i ślepi. Czujemy się samotni, ale boimy się ryzyka, utraty tego, co już mamy, więc umieramy w poczuciu osamotnienia i tęsknoty za drugim człowiekiem. Wydaje mi się, że dzisiejszy człowiek w dwójnasób odczuwa swoje osamotnienie i pragnienie spotkania, ale nie potrafi zaradzić tej sytuacji.

Ze smutkiem stwierdzam, że i teatr staje się miejscem, gdzie ludzie coraz rzadziej naprawdę spotykają się ze sobą, otwierają na siebie, podejmują wzajemne zobowiązania. Nie dotykając siebie podczas prób, pracy, tworzą sztuki pozostawiające widza obojętnym w całej sferze sumienia na problem, o którym traktowała sztuka. Ludzie dziś wychodzą z teatru pełni podziwu dla aktorów, których znają z „seriali”, lub pod wrażeniem drastyczności scen. Ale ich sumienia nadal zostają uśpione. Nie rodzi się zobowiązanie między aktorami a widzem, bo takie zobowiązanie nie urodziło się już na samym początku, kiedy aktor otrzymał scenariusz, kiedy spojrział w oczy koledze, współtwórcy sztuki teatralnej. Dziś w teatrze, niestety, szuka się poklasku i podziwu – rzadziej poszukuje się *prawdy*.

Może warto zatem przypomnieć o jednej rzeczy:

Spotkanie wydaje się wydarzeniem przypadkowym: nie wiadomo kiedy, gdzie i dlaczego... Gdy jednak nastąpi, okazuje się, że było przygotowane

przez całą przeszłość osób, które się spotkały. Widać wówczas, jak istotną rolę we wzajemnym n a p r z e c i w s i e b i e odgrywa to, co ci ludzie mają już p o z a s o b ą. (Tischner 2003, s. 266)

Wspominałam już wcześniej o właściwej spotkaniu logice czasu: „We wszystkim, co się staje potem, znać jakiś ślad tego, co było przedtem”. Wszystko zatem wydarza się wtedy, kiedy ma się wydarzyć, nie możemy zmienić biegu czasu. Podobnie jest z ludźmi, których spotykamy – są dla nas ważni, podobnie jak i my stanowimy wartość dla nich. Dlatego, czy to w życiu szeroko rozumianym, czy w pracy teatralnej, obecność napotykanym osób powinna nas otwierać raczej na drugiego człowieka, niż nań zamykać. Nie przypadkiem w obsadzie danej sztuki spotykają się takie, a nie inne osoby. „Nawet zwykłe pytanie o drogę zakłada jakieś wspólne zaplecze: pytam o drogę kogoś, kto wydaje mi się tak samo szczerzy jak ja i kto szczerze pytającemu nie udzieli fałszywej odpowiedzi” (Tischner 2003, s. 266).

Każdy z nas, spotykając drugiego człowieka, oczekuje, spodziewa się znalezienia z nim jakiejś wspólnej płaszczyzny spotkania, nie w sensie fizycznym, ale raczej mając na myśli wspólne, podobne nadzieje, zainteresowania, gesty, podobne doświadczenia z przeszłości. Pojawia się wówczas coś, co Tischner nazywa „zapleczem spotkania”: „Czym jest zaplecze spotkań? Jest nim szeroko pojęta sfera przeżywanego przez ludzi idei i wartości, czyli sfera tego, co znajduje się jakby ponad nami i po czym nigdy nie możemy deptać” (Tischner 2003, s. 266–267).

Jeśli reżyser ma rzeczywiście wpływ na obsadę wystawianej sztuki, to może dobrać sobie do współpracy osoby o podobnym zapleczu spotkania do jego własnego, hołdujące podobnym ideom i wartościom – wtedy o wiele łatwiej znaleźć wspólny język, wtedy energia poszukiwań kumuluje się i raczej skupia, niż rozprasza i ginie. O wiele łatwiej się wówczas przed sobą odsłonić i zobowiązać względem siebie. W taki oto sposób dochodzi do powstania szczególnej więzi między ludźmi.

Ustanawia [się] dla spotykających się osób jakby n o w y ś w i a t – świat spraw ważnych i nieważnych, chwil doniosłych i błahych, czasów świętych i czasów powszednich – słowem [zaplecze spotkania to sfera, która] ustanawia h i e r a r c h i ę. (Tischner 2003, s. 267)

Dalej Tischner wyjaśnia:

Podejmując dialog z drugim, przychodzę ku niemu z wnętrza jakiejś hierarchii; i drugi, podejmując dialog ze mną, przychodzi ku mnie z wnętrza hierarchii. Dialog będzie tylko wtedy owocny, gdy nasze hierarchie będą podobne lub gdy będą zdolne upodobnić się do siebie. (Tischner 2003, s. 267)

Filozof podpowiada nam w tym fragmencie, co zrobić, by dialog był owocny, by doszło do najdogłębniejszego spotkania. Trzeba dążyć do zrozumienia czyjejś hierarchii, wykazać chęć upodobnienia własnego zaplecza spotkania do zaplecza osoby spotkanej. Chyba że akurat szczęśliwie nasze hierarchie są do siebie podobne. Mnie w tej części wywodu Tischnera ujmuje szczególnie stwierdzenie, że spotkanie będzie owocne wtedy, gdy hierarchie „będą zdolne upodobnić się do

siebie”, bo przecież wspólny mianownik dla reprezentowanych poglądów zdarza się ogromnie rzadko. Ta chęć upodobnienia jest czymś, co cenię w pracy teatralnej ponad wszystko. Świadczy ona, według mnie, o mądrej, wrażliwej, dojrzałej postawie wobec innych oraz o tym, że spotkaniu przyświeca wspólny cel, że nie jest ono okazją do zaspokojenia własnych potrzeb.

Jeśli już dojdzie do owocnego spotkania pomiędzy twórcami spektaklu teatralnego, również i widz, który pojawi się, by uczestniczyć w przedstawieniu w roli odbiorcy, będzie miał poczucie spełnienia. Często widzowie nie zdają sobie sprawy, dlaczego jedne sztuki budzą w nich zachwyt i podziw dla scenografii, gry aktorskiej, reżyserii, a inne po prostu dotykają ich dusz i sprawiają, że wychodzą z teatru inni, niż przyszli. Czemu w jednych uczestniczą tylko na zasadzie dość biernego obserwatora, „ogładcza” usadzonego w wygodnym fotelu, jakby za szybą sceny, a uczestnictwo w innych jest utożsamianiem się na tych kilkadziesiąt minut z postawami moralnymi osób biorących udział w dramacie rozgrywanym na scenie? I czemu o tych pierwszych zapominają, a po wzięciu udziału w drugich pragną, by ich własna hierarchia mogła upodobnić się do hierarchii, z której wnętrza ktoś wyszedł do nich owego teatralnego wieczoru?

Doświadczenie hierarchii ma szczególny charakter: hierarchii się nie widzi, w hierarchii się uczestniczy. Uczestniczenie w hierarchii daje się doświadczyć jako przywiązanie i zobowiązanie. Nie chodzi jednak o przymus, hierarchia nie wiąże bez naszego przyzwolenia. (Tischner 2003, s. 267)

A nasze przyzwolenie tak naprawdę zależy od nas samych. To my decydujemy o stopniu przyzwolenia na związanie z czyjąś hierarchią. Udział w hierarchii może być głębszy lub płytszy, „bliższy temu, co wyżej, lub temu, co niżej; bliższy temu, co bardziej wiąże się z działaniem lub temu, co raczej sprzyja powstrzymaniu się od działania” (Tischner 2003, s. 267). To właśnie jest powodem pewnych trudności w dialogu. Praca w teatrze nad konkretną sztuką świetnie odzwierciedla to, o czym pisze Tischner. Zarówno ja, jak i moi „współtowarzysze” w wędrownie ku poznaniu „prawdy” możemy brać udział w hierarchii na różnych poziomach. Trudności są zawsze, są nieodzowną częścią każdego spotkania. Ale ich obecność wcale nie przekreśla możliwości dialogu. Różny stopień uczestnictwa w hierarchii wręcz wzmacnia potrzebę dialogu, a to chyba najpiękniejsze odkrycie w naszej pracy na niwie teatralnej. Poza tym różnica poziomów uczestnictwa i owe trudności, często prowadzące do sytuacji konfliktowych – bo przecież teatr to miejsce, gdzie spotykają się ludzie o różnych temperamentach, usposobieniu, różnie okazujący swą emocjonalną stronę – stają się swoistymi „bramami odkryć”. Konflikt, burzliwa dyskusja, niemożność porozumienia często sprzyjają odkrywaniu głębokiej prawdy na temat postaci, na temat relacji między bohaterami sztuki. Najważniejsze, żeby wiedzieć o tym, że nawet najbardziej rozogniona sprzeczka czy dysputa przynosi pozytywny efekt. Paradoksalnie zbliża – nie oddala!

I w tym miejscu nasuwa się pytanie; co jest następstwem wzajemnego uczestnictwa.

Następstwem jest jakiś wspólny wątek dramatyczny. Dialog ustanawia, umacnia i rozwija trwającą dłużej lub krócej, bogatszą lub uboższą, duchową rzeczywistość – rzeczywistość międzyludzką – która zakreśla istotny sens dialogicznej wzajemności osób. Na rzeczywistość tę składa się to wszystko, co ludzi wiąże, co zbliża i ogarnia, a także i to, co ich dzieli, oddala, odpycha, o czym nie należy mówić, że się znajduje we mnie lub w tobie, albo na scenie, lecz co jest „między nami”. (Tischner 2003, s. 268)

Między nami jest właśnie „wspólny wątek dramatyczny” – nasz dramat. Coś dzieje się między nami.

Oczywiście, że to coś, co dzieje się między nami, pozostawia jakiś trwały ślad na scenie: na przykład dla małżonków śladem tym będzie wspólne mieszkanie, dla twórców przedstawienia teatralnego zaś – „gotowa” sztuka wystawiana w teatrze. Ale bezsprzecznie nie to jest najważniejsze, jeśli chodzi o następstwa wzajemnego uczestnictwa. „Dążenie do tożsamości podmiotów świadomości to szczególny rodzaj wątku dramatycznego między ludźmi” (Tischner 2003, s. 269). Jeśli dojdzie do powstania „wspólnego wątku dramatycznego” między ludźmi pracującymi nad konkretnym dramatem, to ich praca nie skończy się wraz z dniem premiery i będą z radością uczestniczyć w każdym kolejnym przedstawieniu, chętnie będą ze sobą rozmawiać na temat tego, jak mogą ulepszyć to, co stworzyli na scenie. Nawiąże się między nimi szczególna relacja, a uczestnictwo w niej będzie ich niemalże obmywać z brudu świata. Każde spotkanie będzie jak kąpiel, będzie ożywcze, pozytywne, rokujące nadzieje na dalsze spotkania. O, jak bardzo każdy z nas pragnie uczestniczyć w takim właśnie spotkaniu!

Tischner, nazywając człowieka „istotą dramatyczną”, stwierdza, że naturą ludzką jest dramatyczny czas oraz dwa otwarcia – intencjonalne otwarcie się na scenę i dialogiczne otwarcie na innego człowieka. Nie ma ani słowa o Bogu. Czytamy jednak:

### Pytanie o Boga

Pytanie o Boga jest istotnym pytaniem człowieka jako istoty dramatycznej. Ono samo jest dramatem. Czy Bóg jest? Gdzie jest Bóg? Skąd przychodzi Bóg do człowieka? W jaki sposób człowiek może odnaleźć swego Boga? Czy otwarcie na Boga jest kolejnym otwarciem, obok otwarcia na świat i na drugiego? A może istotny jest tu sam wymiar czasu? (Tischner 2003, s. 267)

Odpowiedzi można mnożyć – jest ich tak wiele, jak wiele powstało systemów filozoficznych, jak wielu jest ludzi, którzy owo pytanie stawiają. Tischner tak się do tej kwestii odnosi: „właściwie istnieje tylko jeden dramat – dramat z Bogiem. Każdy inny dramat i inny wątek dramatyczny jest jedynie fragmentem tego dramatu” (Tischner 2003, s. 270). Zatem, żeby „pojąć Boga”, należy wnikać w głąb licznych wątków dramatycznych, jakie zawiązują się między ludźmi.

U podstaw wszystkich wątków tkwi to jedno: ziarno dobroci obudzonej w człowieku przez dobro [...] Wejście Nieskończonego Dobra między

ludzi ustanawia coś, czego jeszcze nie było – nową międzyludzką więź. [...] Nikt nie jest dobry z własnej woli. Ale subiektywność, która nie ma czasu wyboru Dobra i która bezwiednie daje się przeniknąć jego promieniami [...] zostaje wyjątkowo okupiona dobrocią Dobra. A choć nikt nie jest dobry z własnej woli, nikt też nie jest niewolnikiem Dobra. (Tischner 2003, s. 270–271)

Aby sprecyzować swą myśl, Tischner przytacza przykład historii Abrahama:

Bóg nie bierze Abrahama w niewolę. Ale czy można powiedzieć, że pozostawia mu wolność? Jak jednak można pozostawić komuś to, czego nie miał? Zatraskany swymi stadami Abraham nie miał wolności. Uzyskał ją dopiero w chwili wezwania [...] jakby [...] najpierw sprzedał swą wolność, a następnie dzięki wykupieniu odzyskał ją. Wykupić (odkupić) znaczy poza wszystkim przyznać, że coś jest wartością. Abraham otrzymuje więc to, co ma, i zarazem to, czego się nieopatrznie pozbył. Nie jest niewolnikiem. Ale wolnym uczynił go Bóg, który dla niego wolność odkupił. (Tischner 2003, s. 271–272)

Relacja człowiek – Bóg będzie budowana zatem przede wszystkim na jednej podstawowej zasadzie: zasadzie *wierności*. Zasada ta przenosi się na wszystkie relacje międzyludzkie, bo przecież Dobro leży u podstaw każdej relacji. I w tym miejscu Tischner pisze o czymś, co nazywa „doświadczeniem twarzy drugiego człowieka”. Zadaje sobie pytanie, co budzi się w człowieku, gdy na swej drodze napotka „ludzką biedę”:

Z biedy tej idzie wezwanie: „nie zamordujesz”. Wezwanie to [...] kryje w sobie coś absolutnego – coś, co nie dopuszcza wymówek. Czym jest twarz innego? Jest śladem pozostawionym nam przez Boga, a więc znakiem naszego wybrania. Jest to ślad, którego porzucić nie można, by biec dalej za śledzonym. Jest to ślad śladu. Trzeba trzymać się dotkniętego biedą człowieka, bo tylko on znajduje się na śladach, którymi chodzi po świecie Bóg. (Tischner 2003, s. 272)

Twarz drugiego człowieka jest zatem śladem pozostawionym nam przez Boga. Jest czymś, co wykracza poza wszelkie „co”. Twarz to twarz. Temat twarzy poruszał też w swoich pracach Emmanuel Lévinas, profesor paryskiej Sorbony. Tischner przywołuje jego słowa:

„Twarz jest obecna w swej odmowie bycia treścią. W tym znaczeniu nie może ona być pojęta, to znaczy ogarnięta. Ani widziana, ani dotykana...” Twarz, wiążąc się z barwą skóry i jej zmarszczkami, wykracza nieskończenie poza wygląd oblicza. Brakuje nazwy... Twarz jest poza nazwą. Ona nie przychodzi do mnie jako odpowiedź pytanie, które postawiłem światu, bowiem to ona uczy mnie pytać. Twarzy nie można pojąć, nie można nią zawładnąć, mieć ją do dyspozycji. Twarz nie znaczy niczego oprócz siebie. Lecz znacząc siebie, otwiera zarazem drogę ku Nieskończonemu. (Tischner 2003, s. 75)

„Drugi jest jedynym bytem, który mógłbym zabić”. Lecz temu przeszkadza jego twarz [...] Owo Nieskończone, mocniejsze od zabójstwa, daje nam odpór już w swej twarzy, jest swoją twarzą, jest pierwotną ekspresją,



pierwszym słowem: „Nie popełnisz morderstwa”. Nieskończone paraliżuje przemoc swym nieskończonym odpieraniem zabójstwa, twardym i nie do pokonania, bijącym z twarzy Drugiego, z zupełnej i bezbronnej nagości jego oczu, z nagości absolutnego otwarcia się Transcendencji. (Tischner 2003, s. 76)

Reasumując: nasze otwarcie się na Boga będzie próbą otwarcia się na „Dobro Nieskończone”, próbą podejmowaną tak często, jak często na naszej drodze pojawi się „twarz drugiego człowieka”. Pojawienie się Boga jest pozwoleniem na to, byśmy odkupili to, co już nam zostało kiedyś darowane – odkupili naszą wolność.

Dramat otwiera możliwość tragedii. Istotę tragedii stanowi zwycięstwo zła nad dobrem. [...] Z natury zła [...] płynie dążność do samozagłady. [...] Ale w tragedii dzieje się coś innego. Tragiczny splot wydarzeń tym się charakteryzuje, iż zło, zamiast ginąć – tryumfuje. Za swój czyn miłosierdzia Prometeusz ponosi karę. Uciekający przed przeznaczeniem król Edyp pada ofiarą przeznaczenia. Sprawiedliwy ginie ukrzyżowany między łotrami. Tragedia kończy się wydarzeniem, w którym dobro ukazuje swą bezsilność w sporze ze złem. (Tischner 2003, s. 273–274)

A zatem ja, jako istota dramatyczna, biorąc udział w dramacie, stale ocierać się muszę o możliwość tragedii. „Perspektywa tragiczności” zawisa niczym widmo nad każdym spotkaniem. Tragiczny wymiar spotkania piętrzy się, gdy przeciwko sobie stają dwie strony, a każda z nich „ma słusność” i każda reprezentuje równie wzniosłe prawa i obowiązki. Wydaje się wtedy, że na obu stronach ciąży pewien rodzaj klątwy, która każe im się wzajemnie zetrzeć i zniszczyć. Zło polega więc na tym, że dobre istoty ustawiają się naprzeciw siebie jako wrogowie.

„Zanim [...] dobro stało się przeciwnikiem innego dobra, zło wtargnęło pomiędzy nie i stało się podstawową zasadą tragedii” (Tischner 2003, s. 275). Tischner wskazuje dwa źródła tragedii: niewiedzę i bezsilność. Co by się stało zatem, gdybyśmy byli obdarzeni odpowiednią wiedzą i wystarczająco dużą siłą, by przeciwstawić się złu? Alternatywą dla tragedii jest możliwość tryumfu:

Tryumf znaczy zwycięstwo dobra nad tym, co dobru przeciwne. Poprzez ideę tryumfu odsłania się nam nieco głębiej natura dobra. Dobro jest tym, co z natury dąży do zaistnienia. Pozwolić dobru być, znaczy – oddać mu sprawiedliwość. Dobro, które zaistniało wbrew złu, jest dobrem heroicznym. (Tischner 2003, s. 276)

Zatem spotkanie z innym będzie tak naprawdę spotkaniem z transcendentnym. Jednocześnie, niosąc w sobie perspektywę tragedii, spotkanie to nie będzie neutralne. Istnienia człowieka nie można bowiem oddzielić od zła, które mu stale zagraża, ani od dobra, o które musi stale walczyć. A zasadniczą miarą człowieczeństwa, miarą istnienia, będzie to, ku czemu ono zdąża. Natrafiając więc w innym człowieku na takie istnienie, będę wiedzieć, że nie jest ono takie, jak być powinno. Ono podąża ku pełni i prawdzie, ku prawdziwemu życiu, ale „życie prawdziwe jest nieobecne”.

## Tragedia

I nawet rodzi się w nas bunt, gdy natrafiamy na zło, które tryumfuje nad dobrem. Pytamy, „jak to możliwe, by Prometeusz cierpiał z powodu dobra, [...] Judasz zdradzał, a Sprawiedliwy umierał na krzyżu” (Tischner 2003, s. 278). Ale, jak słusznie zauważa filozof, oprócz tego buntu przeciwko wydaniu dobra na pastwę zła, pojawia się też jakaś *akceptacja* tego, że dobro jest zagrożone złem. Rodzi się kolejne pytanie dotyczące korzeni istnienia: czy dobrze być, czy źle? Lepiej być czy lepiej nie być? „Spotkanie i tylko spotkanie jest źródłem najgłębszych pytań metafizycznych” (Tischner 2003, s. 278).

Myszę, że próba odpowiedzenia sobie, czym jest pytanie o Boga, czy możliwe jest otwarcie się na Boga, jak Bóg jest obecny w naszym istnieniu dramatycznym, co jest wynikiem otwarcia się na Boga, choć tak daleka od konkretnych realiów teatralnych, jest próbą bardzo istotną. Jak słusznie zauważa Tischner, „dramat z Bogiem” jest źródłem wszystkich innych. Zatem ośmielę się stwierdzić, że dramat ten stanowi także źródło ludzkiej potrzeby teatru. Już samo pytanie o Boga jest dramatem. To pytanie bierze się z poczucia samotności, separacji przepełnionej ogromnym bólem i tęsknotą. Odpowiedzią jest drugi człowiek, jego twarz, która staje na naszej drodze, która jest twarzą Nieskończonego. Gdybyśmy pominęli całą tę sferę w odniesieniu do teatru, o ile uboższe i płytsze byłoby nasze poszukiwanie. Dlatego trud zastanawiania się nad sensem dotykania obecności Boga lub tego, co nazywamy za filozofem Dobrem Nieskończonym, nie idzie z pewnością na marne. Jest to wręcz trud podstawowy, niezbędny, by poczuć pełnię swojej ludzkiej egzystencji. A to chyba jedno z głównych zadań teatru.

## Apendyks – Spotkania

Józef Tischner w swej pracy *Filozofia dramatu* pisze:

Człowiek żyje w ten sposób, że bierze udział w dramacie – jest istotą dramatyczną. Inaczej żyć nie może. Jego naturą jest dramatyczny czas oraz dwa otwarcia – intencjonalne otwarcie na scenę i dialogiczne otwarcie na innego człowieka. Być istotą dramatyczną znaczy: istnieć w określonym czasie i w określony sposób otwierać się na innych i na świat – scenę.

Człowiek bierze udział w dramacie inaczej niż rzeczy znajdujące się na scenie. Jest istotą dramatyczną w innym sensie, niż jest kobietą lub mężczyzną, dzieckiem lub starcem. Biorąc udział w jakimś dramacie, człowiek wie mniej lub bardziej jasno, że – mówiąc metaforycznie – w jego rękach jest jego zguba lub ocalenie. Być istotą dramatyczną to wierzyć – prawdziwie czy nieprawdziwie – że zguba lub ocalenie są w rękach człowieka. Człowiek może nie wiedzieć, na czym polega ostatecznie jego zguba i na czym polega jego ocalenie, pomimo to może mieć świadomość, że o coś takiego właśnie w życiu chodzi. Będąc przekonanym, że zguba i ocalenie są w jego rękach, człowiek kieruje swym życiem wedle tego przeświadczenia. [...] człowiek może być podmiotem dramatu, bo jest bytem-dla-siebie. Kluczowe jest słówko „dla”. Stąd bierze się przyswojenie. Ponieważ człowiek jest dla siebie, może sobie siebie przyswoić. Uczestnictwo w dramacie jest „przyswajaniem” siebie ze względu na nadzieję ocalenia. (Tischner 2003, s. 260)

To, co filozof nazywa „otwarcie się”, ja nazwę spotkaniem. Spotkaniem ze sceną, czyli światem, całym makro- i mikrokosmosem, i spotkaniem z człowiekiem. Spotkaniem będącym próbą „przyswojenia” siebie ze względu na nadzieję ocalenia. Zawiała jest ta moja odpowiedź na jakże proste i podstawowe pytanie „po co?”

Może nieco prościej odpowiada Peter Brook: „Wierzę, że jesteś tu po to, by ulegać wpływom. Stale ktoś wywiera na nas wpływ i my też ciągle oddziałujemy na innych ludzi” (Brook 2004, s. 40).

Spotkanie, czy – jak pisze Tischner – otwarcie, jest wartością niepodważalną w naszym życiu. Miejscem, gdzie do tego spotkania naprawdę dojdź, gdzie się ono odbywa, gdzie tego spotkania możemy naprawdę doświadczyć i gdzie można o nim i o jego wadze przypominać, powinien być właśnie teatr. Dla mnie teatr jest miejscem stale żywym, jest swoistą (obrazowo rzecz ujmując) „raną”, obszarem niegojących się pragnień, sprzeciwów, nadziei, wołań, dążeń ludzkości. Jest w pewnym sensie esencją życia, jego kondensacją. Dlatego też, jak sądzę, podstawowym zadaniem i celem istnienia teatru było, jest i będzie spotkanie: ze sceną, z drugim człowiekiem, z sobą samym i z Bogiem – z Tajemnicą.

Brook P., 2004, *Ruchomy punkt*, Wrocław.

Tischner J., 2003, *Filozofia dialogu*, w: J. Tischner, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Wrocław.

#### BIBLIOGRAFIA



Fot. Justyna Sulejewska