

Ryszard STRZELECKI
(UKW Bydgoszcz)

TEATR PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU WOBEC OSOBY LUDZKIEJ

Umieszczenie w tytule wypowiedzi terminu „osoba”, „osoba ludzka” wymaga oczywiście uzasadnienia. Nim to jednak nastąpi, wypada posłużyć się bardziej neutralnym i potocznym mianem „człowiek”. W rozpatrywaniu tej problematyki chodzi zarówno o świadectwo sceniczne, wizję jednostki ludzkiej ukształtowaną w świecie przedstawionym, jak i o kategorię aktora, łączącą prywatność z obowiązkami artystycznej profesji, a w większym jeszcze stopniu o widza, który stanowi cel i kres przedsięwzięcia scenicznego.

Na gruncie nauki o teatrze owe sfery: postać sceniczna, aktor i publiczność są traktowane odrębnie. Wszelako pytanie o człowieka w teatrze jest o tyle trafne, że zakłada spojrzenie całościowe czy wręcz scalające. Zapowiada także skierowanie rozważań w sferę wartości, najdonioślejszych zadań teatru, jego celów i powołania. Nawiązując do przekonania H. Gouhiera, można powiedzieć, że ukazanie człowieka to sens teatru, jego „czyn heroiczny”.

Tradycyjnie „objawienie” człowieka dokonywało się w idei dzieła, która wyznaczała perspektywę ideową aktorów, określając horyzont poznawczy i aksjologiczny widzów. W teatrze młodego pokolenia, choć niekiedy wcześniej w okresie rozkwitu drugiej reformy, władztwo idei spektaklu ulega redukcji, a co zatem idzie „czyn heroiczny” teatru nie wiąże się już tak jednoznacznie z treściami i koncepcją rzeczywistości sce-

nicznej. Problem człowieka osiąga kulminację w sferze auto-kreacji aktora, ale i w pewnym sensie w samoświadczaniu widzów, w zmaganiu się, niekiedy samotnym, z problemem spektaklu. Zdarzenie teatralne dokonuje się poniekąd „ponad” ideami sztuki. Uczestnicy (widzowie i aktorzy) mają na uwadze przede wszystkim problem własnej tożsamości, do tego stopnia, że ich indywidualne doświadczenie jest w stanie wyemancypować się z ram komunikatu teatralnego.

Czym zatem jest tożsamość? Wykładnię terminu – w najpierwotniejszej postaci – dają psychologowie i to zarówno zajmujący się rozwojem jednostki (Erik Erikson), jak i usytuowaniem podmiotu względem siebie i innych (psychologia humanistyczna, m. in. Gordon Allport). Eksponują bliskie poczucie współczesnego człowieka doznawanie „ja”, koncepcję siebie, kult odrębności i niepowtarzalności w otoczeniu. Tożsamość stała się (do dziś zresztą jest) kluczowym pojęciem humanistyki, myśli filozoficznej, pedagogicznej i społecznej. Źródłem tego wyjątkowego statusu jest głębokie, niekiedy traumatyczne poczucie utraty zasad, dyktat ponadjednostkowego otoczenia, zawężenie suwerenności jednostki. Doświadczenie jednostek jest wzmacniane w zbiorowych, powszechnych dyskursach opisujących z obsesyjną intensywnością „kryzys tożsamości”. Problem tożsamości pojawił się zatem głównie jako doświadczenie jej utraty. Teatr ostatniego dwudziestolecia, w swej części najbardziej restrykcyjnej wobec tradycji sztuki scenicznej, potwierdza tę diagnozę.

Kategoria tożsamości, którą się tu posługujemy, wiąże się z kultywowaniem wielorako rozumianej negacji, odmowy. Teatr wchodzi w konfrontację ze światem – przynajmniej w procederze artystycznym najmłodszych reżyserów. Podejmuje trud odzyskania dla jednostki jej ciała, płci, seksualności, niezawisłości społecznej, religijnej czy politycznej. W licznych wypowiedziach prasowych, internetowych, w publikacjach dokonujących wstępnego podsumowania dokonań można dostrzec tę wspólną, dominującą tendencję.

Nasuwa się jednak pytanie, na ile deklarowana troska o człowieka respektuje jego wysoki, osobowy status, ukształtowany w klasycznym nurcie europejskiej tradycji filozoficznej, a przejawiający się we współczesnej myśli tomistycznej, egzystencjalizmie chrześcijańskim czy koncepcjach personalistycznych.

Intencja referatu jest zatem ogólna, teoretyczna. Zawarte tu przemyślenia zostały co prawda poprzedzone cierpliwą kwerendą, świadomie zawężoną jednak do wypowiedzi samych twórców, rozmów, wywiadów, rzadziej recenzji. W polu uwagi znajdzie się światopogląd orientacji zapoczątkowanej pracami Krystiana Lupy, reżyserów określanych mianem „młodszych zdolniejszych” (termin Piotra Gruszczyńskiego) i ich kontynuatorów, którym przypisywano etykiety: „pokolenia postnarkotycznego” czy „pokolenia porno” (wyróżnik twórców nowych sztuk teatralnych). W pracach tej orientacji sprawa kondycji ludzkiej, statusu osoby, jest najbardziej problematyczna, a zatem intrygująca i ważka.

Wskazana formacja próbuje zdefiniować człowieka, jak powiedzieliśmy, w walce z tradycjami kulturowymi, w zdobywaniu nowych obszarów wrażliwości, tworzeniu prywatnego etosu, definiowaniu na nowo relacji jednostki do społeczeństwa i kształtujących je zasad. Teatr jest sztuką osobliwą – pozostając w koniecznej symbiozie z ludźmi, dotyka niekiedy sfery najgłębszych wartości, duchowego centrum człowieka. Sprawia to, że refutacyjna akcja teatru, wymierzona przeciw pewnym elementom społecznego status quo, nie rozgrywa się tylko między teatrem i światem, jak sugerują popularne deklaracje, lecz przenika w głąb samego teatru. Ale i tu nie ogranicza się do relacji między sceną a widownią. Zasadnicze napięcie, o którym przede wszystkim wypada mówić, rozgrywa się między ideami teatru a poszczególnymi ludźmi – głównie widzami, choć niekiedy też aktorami. Nigdy, poza nielicznymi sytuacjami, człowiek nie redukuje swojej kondycji do wykreowanej kulturowo czy proklamowanej w teatrze tożsamości, cechuje go bowiem przede wszystkim „tajemnica” osobowego

życia, miejsce, gdzie każdy najpełniej doświadcza swojej godności, ale gdzie może też doznać największych szkód w statusie bytowym. Ta właśnie sprawa duchowego residuum człowieka jest przedmiotem teorii osoby.

Dochodzimy więc do konkluzji, że człowiek jest usytuowany w dwóch perspektywach antropologicznych jednocześnie – antropologii ukształtowanej w światopoglądzie teatru i antropologii obejmującej obowiązujący kanon „ochronny” osoby. Naruszenie w jakimś zdarzeniu tego kanonu natychmiast ujawnia jego najwyższą wagę i uniwersalność. Toteż jeśli nawet teoria osoby we współczesnej sytuacji kulturowej została wyrzucona do lamusa filozoficznych idei, warto ją przypomnieć, także po to, aby zdać sobie sprawę ze skali antropologicznych transformacji podejmowanych za sprawą dzisiejszej kultury i aby uniknąć szkodliwej jednostronności w ujmowaniu istoty człowieka.

Powróćmy do wspomnianych dwóch perspektyw antropologicznych. Pierwszą z nich wyznaczają teorie skierowane na jedną kluczową cechę człowieka. Taką ułomną koncepcję proponuje Georges Bataille, eksponując przede wszystkim radykalną suwerenność jednostki. Zatem osoba jest bytem, który mówi „nie”, jednak nie jest to Schelerowska zdolność odrzucenia biologicznych dążeń na rzecz ducha. „Według Bataille’a, który doskonale opisuje doświadczenie historyczne człowieka współczesnego – przywołujemy tu opinię Garnota Böhmego – suwerenność to właśnie umiejętność postawienia się poza obrębem tego wszystkiego, co do tej pory czyniło człowieka człowiekiem: prawa, wstydu, pracy i dyscypliny – przynajmniej przejściowo i okazjonalnie [...] nasza wszakże sytuacja antropologiczna nadal pozostaje taka, w której poczucie ludzkiej godności, poczucie suwerenności zyskujemy dopiero naruszywszy przynajmniej w pewnych jej wymiarach normalność i zdobywszy pewność, że ona nas nie pochłonie”¹.

¹ Cytowana opinia pochodzi od Garnota Böhmego (*Antropologia filozoficzna. Wykłady z Darmstadt*, Warszawa 1998, s. 266).

Diagnoza przedstawiciela niemieckiej tradycji antropologicznej bardzo wyraźnie koresponduje z dokonaniem teatru, z jego refutacyjnym programem. Ale są też ujęcia bardziej problematyczne – wywiedzione z inflacyjnego pojmowania bytu człowieka, ignorujące źródłowe samodoświadczenie człowieka jako podstawę jego konstytucji. Ślady tych koncepcji, co prawda rozproszone, znajdujemy w ideowych założeniach omawianej orientacji teatru. Wypada tu wymienić koncepcję Jeana Baudrillarda wraz z hipotezą „osłabienia” rzeczywistości i sprowadzenia świata człowieka do statusu symulakrów, lub postmodernistyczne stanowisko Jeana-François Lyotarda, Michela Foucaulta czy Jacquesa Derridy wymierzone przeciw przemocy porządku i władzy opartej, w ich przekonaniu, na iluzorycznej obiektywności transcendentnego świata. Wspomnieć tu wypada dekonstrukcyjne rozumienie człowieka w koncepcji J. Kristevej, jako pustej podmiotowości związanej z funkcją *écriture*. Wyrazicielka idei dekonstrukcji, podobnie jak i inni kontynuatorzy filozofii „podejrzeń”, swoimi diagnozami krystalizuje i wzmacnia wskazane tu tendencje kulturowe.

Duch postmodernizmu bez wątpienia zagościł w teatrze, wnosząc własną antropologię. A jakie propozycje podsuwa myśl personalistyczna? Oczywiście brak jednej kompletnej teorii osoby. Istnieje wiele ujęć, propozycji, eksponowane są nieco odmienne aspekty duchowej struktury człowieka. I choć refleksja filozoficzna obfituje w polemiczne spięcia, możemy pozwolić sobie na podejście bardziej komplementarne. Ujęcia najdalej idące w filozofii nurtu klasycznego (tomizmie egzystencjalnym) sytuują osobę ponad wszelkie kategorie bytowe. W rozumieniu Szkoły Lubelskiej osoba transcenduje zarówno naturę, jak i rzeczywistość społeczną. Człowiek góruje ponad tymi porządkami. Jest zupełny, społeczeństwo zatem nie dopełnia, nie określa go ponad jego własną osobową integralność. „Człowiek jako osoba ma swój cel osobisty – zauważa M.A. Krąpiec – nie realizowany przez społeczność jako taką” (s. 386). Osoba ludzka wymaga uszanowania jej własnej

wolności, miłości, osobistego rozumienia świata i siebie, czyli aktów, które ją konstytuują. Ma „uprawnienia ku temu, by drugi człowiek działał (lub zaprzestał działania) z tej racji, że każda osoba jest przyporządkowana wewnętrznemu rozwojowi, doskonaleniu się w porządku swoich sił i dyspozycji osobowo-duchowych”². Prawo do samodoskonalenia obliuguje innych. Wreszcie kolejny wyróżnik to godność, która zapewnia duchową relację z drugą osobą, nadającą życiu „ostateczny” sens, szczególnie w miłości i aktach religijnych. To ostatnie zastrzeżenie jest szczególnie istotne, nie tylko zabezpiecza status osoby w teatrze, ale otwiera drogę egzystencjalnemu i personalistycznemu pojmowaniu sztuki scenicznej. Na uwagę zasługują tu idee filozoficzne Martina Bubera, Emanuela Levinasa, Gabriela Marcela czy Emanuela Mouniera. Osobę rozpoznaje się w aktach dialogu, afirmacji, komunii czy partycypacji, w podkreślanym przez Marcela poświęceniu dla drugiego, co konstytuuje faktycznie osobowy status człowieka³.

1

Problematyka osoby – w badaniach teatralnych – dotyczy zazwyczaj postaci scenicznych jako wehikułów proklamowanej w sztuce koncepcji rzeczywistości, a sprawa sensu utworu zamyka się w kręgu wykreowanego na scenie świata. Jednak przyjęta tu perspektywa personalistyczna zobowiązuje do traktowania teatru jako miejsca komunikacji między realnymi osobami. Teatr współczesny najczęściej osiąga swój cel dzięki

² M.A. Krąpiec, *Ja-człowiek: zarys antropologii filozoficznej*, TN KUL, Lublin 1979, s. 384.

³ Relacyjna koncepcja E. Mouniera wedle przedstawiciela filozofii tomistycznej M. Gogacza nadaje osobie zbyt słaby status (M. Gogacz, *Wprowadzenie do etyki chronienia osób*, Wydawnictwo B.R.J. Navo, Warszawa 1995, s. 45).

reakcji widza, który czerpiąc z własnego osobowego porządku, przywraca ład wymagany w scenicznym kosmosie. Najczęściej reakcja ta jest oczekiwana, stanowi symetryczny odpowiednik intencji twórców spektaklu, którzy wedle metody „nie wprost” tworzą świat odwrócony. W sztuce tradycyjnej konkretyzacja ładu etycznego nie była bowiem ani dowolna, ani problematyczna. Ład przemilczany, a jednak zakładany i oczekiwany stanowił „wspólny interes” twórców i odbiorców. Wszelka negatywność spełniała korzystną rolę póki mieściła się w określonym paradygmacie zła i dobra, i w tym kontekście była identyfikowana.

Rzecz w tym, że dzisiejszy teatr zbliża się niebezpiecznie do granic możliwości widza i granic wydolności owego teatralnego paradygmatu zła i dobra. Zło – trafniej powiedzieć epifania zła – służy różnym celom. Umożliwia eksplorację rzeczywistości sięgając głębiej niż umożliwiają to konwencje języka teatru. Ale właśnie z tego powodu intencje twórców stają się nie do końca czytelne, system wartości niejednoznaczny, zaskakujący. W kierunku takiej ryzykownej eksploracji zmierza Maja Kleczewska, nie zakłada jakiegoś systemu wartości, sztuka ma „porażać” i chronić widza od świata takiego, jak na scenie. „Wolę dotykać miejsc bolesnych – zauważa w rozmowie z Romanem Pawłowskim – bo może w ten sposób teatr pobudzi tęsknotę za miłością przez doświadczenie jej braku. To, czego nie ma na scenie, powinno obudzić się w widzu [...] nie chodzi o wybaczenie, tylko o pokazanie na scenie sytuacji, które mogą prowadzić do patologii. Może uda się w ten sposób wyeliminować je z naszego życia. [...] Mamy obowiązek brać odpowiedzialność za cały świat”⁴. Jednak jej głównym celem jest samo wywołanie reakcji, chodzi o to, „żeby wejść z widzem w jakiś kontakt. Zachwycić, zniechęcić, zaciekawić, oburzyć, obrazić – żeby była jakaś rozmowa”⁵. Podob-

⁴ *W życiu albo w teatrze* [rozmowa z Mają Kleczewską]. Rozmawiał Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza”, 10 kwietnia 2006.

⁵ A. Kozioł, *Tylko ciało nie kłamie*, „Polityka”, 17 lutego 2007.

nie jak inni reżyserzy głosi potrzebę wyrzucenia widza z bezpiecznej pozycji, teatr winien atakować i obrażać⁶. Ważniejsza jest reakcja niż idea, wewnętrzne poruszenie niż poznanie. Krystian Lupa przyjmuje podobną postawę – nie obchodzi go los widzów, ich stan ducha, troska o widza ustępuje potrzebie wykreowania nowej sytuacji teatralnej.

Widz nie jest w stanie skonstatować zła, którym sycą się postacie sceniczne, nie posiada środków jego rozmontowania, zło bulwersuje, obraża, budzi gniew, obrzydzenie – dialog w jego sprawie zamiera, pozostaje jakiś rezonans lub odrzucenie, w konsekwencji budowanie siebie poza przesłaniem teatru. Z szerokiej gamy personalnych czynników pozostaje niewiele. Czy jest to porażka osoby w teatrze? Uczestnicy, o ile dają się porwać teatralnej rzeczywistości, jeśli nie liczyć sporadycznych głosów protestu, nie odczuwają zazwyczaj tej ewidentnej redukcji. Można w tym dostrzec przejaw „narkotycznej”, a ściślej „ponarkotycznej” konwencji teatru, jak o dokonaniach radykalnych twórców mówi znawca scenicznego rzemiosła Jan Englert⁷. Skoro jednak ramy teatru zaczynają wypełniać autentyczni ludzie, obarczający ulotny świat Melpomeny własnym, osobistym dramatem, to być może ta ich obecność oznacza triumf osoby, choć nie w konwencji tradycyjnego teatru. Nacisk na realność i autentyzm może mieć i ma ambiwalentny charakter i z pewnością nie omija statusu osoby.

Wyłaniający się tu problem trzeba naświetlić uważniej. Sięganie do żywych tkanek osobowości, wymuszanie autentycznych, prywatnych zachowań w przestrzeni sztuki może owocować dwojakim rozwiązaniem, choć zawsze jest to przekroczenie bezpiecznych granic teatru – bądź zmierza w kie-

⁶ „Myślę, że dużą trudność stanowi dla widza przejście od tego tradycyjnego teatru, który jest bezpieczny, do teatru, który go w jakiś sposób atakuje” – z rozmowy z Katarzyną Dudek (*Wyjątkowo okrutna rzeczywistość*, „Didaskalia” 2004, nr 12, s. 11).

⁷ Wypowiedź Jana Englerta w rozmowie z Julią Kluzowicz, *Teatr a seksualność. Rozmowy z Lupą, Englertem, Kleczewską, Borczuchem*, „Didaskalia” 2008, nr 2, s. 6.

runku wzmożenia osobowych relacji, co prowadzi do sytuacji wspólnoty, bądź przeciwnie. Pokolenie „ponarkotyczne”, które tak usilnie potwierdza rozkład świata, inicjuje ów ryzykowny, „realistyczny” zwrot dla udowodnienia ponad wszelką wątpliwość własnych racji, inicjuje przedsięwzięcie, które z rzeczywistości scenicznej rozlewa się na wykonawców, odbiorców, wszelkich uczestników. Teatr najnowszy zapewne dostrzega, i słusznie, że residuum zła nie jest wyłącznie przedmiotowe, zawarte w rolach i treściach kreacji scenicznej, ale jest też sprawą ludzi, którzy w teatrze zajmują pozycję aktora czy widza.

Ucieczka z fikcji, szukanie nowego silniejszego sposobu istnienia teatru, troska o wiarygodność w sprawach najważniejszych – to kluczowe postulaty. Widz ma doświadczyć zła bardziej, a więc ma doznawać go osobiście, namacalnie, bezpośrednio, na sobie i u źródeł własnej podmiotowości.

Nie zapominajmy jednak, że współczynnikiem owego przeniesienia jest doświadczenie negatywnej strony rzeczywistości, które niekoniecznie musi być okiełznane, potrafi też rozwijać się samorzutnie, pozostawiając daleko w tyle zamierzone, a przynajmniej oficjalnie deklarowane przez twórców wyższe cele. Nawet w sztuce tradycyjnej, gdzie zło pozostaje płaskie, osądzone w retoryce naprawy, osiąga zdolność emocjonalnego ożywienia i fascynacji, budzi perwersyjną potrzebę oglądania i uczestnictwa. Cóż dopiero, gdy w wyniku uchylecia konwencji teatralnej ułudy staje się rzeczywistym korelatem czyjegoś intymnego doświadczenia. Można zaryzykować twierdzenie, że emancypujące się zło zdaje się korzystać ze wskazanego tu efektu „urealnienia”. Twórcy zakładają wprawdzie odbudowę ludzkiej kondycji, ale uzyskany efekt nie trafia w standardy personalistycznego paradygmatu. Paradoksalnie bowiem uczestnicy działań oswobodzeni z teatralnej „ułudy”, co prawda stają się bardziej sobą, jednak owładnięci siłami scenicznego świata tracą status kompletnych osobowości. Gdy procesy sceniczne wywołują stan porażenia okrucieństwem i obscenicznością, widz w poczuciu profanacji czy bluźnier-

stwa ulega doświadczeniom obcym jego duchowej konstytucji – jego doznania i reakcje to wstrząs, dezorientacja, ewentualnie wstręt czy wstyd – zatem zakres przejawów osobowego życia zostaje znacząco zawężony. Zostaje też uszczuplona jego sensotwórcza rola wobec spektaklu. Nie chodzi już o zaniechanie troski o widza wyrażane w deklaracjach twórców, ale o faktyczną sytuację wyczerpywania się dążeń do podtrzymywania osobowego statusu teatralnego odbiorcy. Znamienną sprawą jest tu zanik personalnego charakteru komunikacji – miejsce spotkania i dialogu zajmuje interakcja o specyficznie performatywnym charakterze.

2

Przyjrzyjmy się teraz metodom wskazanego przed chwilą „urealnienia”. Najbardziej podstawową jest „poetyka szoku”. Nie szokuje to, co przerażające czy niedopuszczalne, szokuje udział w tych zdarzeniach czy zjawiskach. Szokuje zawieszenie między światem fikcji i światem realnym, chwila czy też stan ambiwalentnej niepewności, gdzie potrzeba zdecydowanej reakcji nie jest możliwa do spełnienia. W tych warunkach podmiot się moralnie piętnuje i „dekonstruuje”. Warto przypomnieć moralną prowokację Jana Rylke, opisaną przez Jadwigę Mizińską w performansie okrucieństwa wobec bezbronного człowieka, w którym autorka doznała wewnętrznej dezawuacji i przykrego stanu samoobwinienia⁸. Patrząc na zagadnienie nieco szerzej, dostrzegamy, że wszelkie manipulacje na widzu pozbawiają go podstawowych dyspozycji poznawczych – zdeorientowany, wytracony z komunikacji staje się

⁸ Zob. J. Mizińska, *Uśmiech Hioba. Filozoficzne troski współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998, fragm. *Sztuka jako szokoterapia*, s. 100-107 i in.

uczestnikiem performatywnej gry, sięga w rejony doświadczeń wcześniej przed nim zakrytych. Warto zapytać, czy celem szoku jest wzbudzenie reakcji na postawiony w teatrze problem (aspekt poznawczy szoku) czy przemiana człowieka. Jeśli to drugie – wtargnięcie w sferę duchową, wówczas, w przyjętej tu perspektywie personalistycznej, dostrzega się w głównej mierze osłabienie należnej autoafirmacji. Przemiana widza (a jak się okaże też aktora) jest odwrotnością „metanoi”, w rozumieniu personalizmu chrześcijańskiego, która dokonuje się w obliczu obiektywnego i powszechnie rozpoznawalnego układu wartości. Wynik szoku to raczej dostosowanie osoby do sytuacji scenicznej, doświadczenie owładnięcia. W miejsce poczucia ładu pojawia się uwolnienie od uwarunkowań, istniejących porządków, wyjście poza obowiązujący system. Wszystko to w przeciwieństwie do metanoi posiada charakter transgresywny. Przejawem transgresji w teatrze jest przeobrażenie odbiorcy w wymiarze ontycznym i etycznym, czyli naruszenie pierwotnego statusu, przeniesienie uwagi w sfery marginalne, peryferyjne, w obszar manifestacji cielesnych słabo powiązanych podmiotową organizacją. Dostrzegamy w tym – zgodnie z wcześniejszą sugestią – przejaw „sytuacji performatywnej”, gdzie miejsce aktów personalnych wypełnia transgresywne działanie. W wyniku wytrącenia widza z jego kulturowego i aksjologicznego usytuowania proces teatralny wkracza w sferę pierwotnych, elementarnych zachowań, nie pozbawionych składników rytualizmu.

Skoro jednak proces teatralny obejmuje aktorów i widzów, zasadnicza przemiana odbiorcy dokonuje się na podłożu „sytuacji międzyludzkiej”, gdzie transgresja widza jest zainicjowana w transgresji aktora. Uczestników zdarzenia teatralnego postrzegamy w okolicznościach utraty prywatności, intymności, wartości chronionych w warunkach społecznych. Sytuacje przekroczenia są wynikiem wskazanych już aktów: obsceniczności, przemocy i okrucieństwa oraz profanacji.

Obsceniczność obejmuje różne zjawiska, głównie sytuacje seksualne objęte tabu społecznym i prywatnym. Związane

na z tym nagość wiąże się z pewnym typem uprzedmiotowienia „ja”, wydziedziczenia ontycznego zabezpieczanego przez wstyd. Przekroczenie czy przekraczanie wstydu w nagości jest więc rodzajem zasadniczego, zazwyczaj bolesnego aktu. „Uciekałam kilkakrotnie – oświadcza S. Celińska – jestem tchórzem z natury, wycofuję się, ale jak już się odważę, zdecyduję, to wtedy idę. W tekście *Oczyszczonych* jest np. scena stosunku. Bałam się ze względu na widzów [...]. Bałam się potwornie. Ale kiedy zobaczyłam całe przedstawienie, byłam tak wstrząśnięta, że miałam ochotę wyjść i chodzić po mieście do rana, żeby przetrwać to wszystko. Zrozumiałam, że spektakl ma porażającą siłę”. Po (niewątpliwie przesadnym) porównaniu jej gry z „aktem całkowitego oddania” w teatrze Grotowskiego, zauważa: „Okaleczeń duszy nie sposób przecież ukazać na chłodno”⁹. I komentarz K. Lupy: „Jeżeli aktor miał z tymi scenami problem i jeśli go przewyciężył, dotarł do swojego istotnego aktorskiego tematu, poprzez nagość odniósł sukces w tym doświadczeniu, zawsze jest z tego zadowolony, bardziej otwarty i bardziej wolny. To działa oczyszczająco”¹⁰. Autor opinii zauważa też więcej: „z seksualnością związana jest kompensacja religii, obyczaju, władzy; w myśl metafory reżysera – nagość jest strojem kapłańskim; ma w sobie możliwość transgresji”¹¹. Wiąże się to jednak z umieszczeniem „ja” w sferze cielesnej, rozlokowaniem go w marginalnych reprezentacjach ducha, niskich, wielorakich, rozproszonych, np. w sferze płci, gdzie kształtowanie tożsamości następuje w wyniku dalszych transgresji – manipulacji w obrębie orientacji płciowej, wyjście w sferę transwestytyzmu, specyficznych kategorii drag queen, poszukiwań drogą konstruktywizmu płci, jej indywidualizacji w praktyce queer, czy transseksualizmu jako

⁹ Z Celińską rozmawiała Ewa Gałązka, „Gazeta Wyborcza”, 12 sierpnia 2002.

¹⁰ *Teatr a seksualność*, s. 4.

¹¹ Tamże.

ideału płci (nad-płci)¹². Jest to problematyka eksploatowana ostatnimi czasy w teatrze, wymaga od aktora wysiłku, niekiedy nawet traumatycznych przeobrażeń własnej wrażliwości w związku z wymogami seksualnej ekspresji scenicznej (przykładem doświadczenia Macieja Stuhra).

Seksualność niekiedy graniczy, a nawet łączy się z przemocą, na co kilkakrotnie zwracał uwagę Richard Schechner¹³. I w tym powiązaniu okazuje się szczególnie intensywnym doświadczeniem zarówno dla publiczności, jak dla kreujących tego typu sytuacje aktorów. Przykład sztuki Bernarda Marii Koltesa *Roberto Zucco*, zakazanej we Francji¹⁴. O przemocie wywołującej wstrząs wspomina Eugenio Barba w kontekście *Akropolis* Grotowskiego. Zestawienie wigilijnej kolędy dzieciństwa z okrucieństwem obozu okazało się źródłem

¹² Problem płci i cielesności w kulturze i sztuce współczesnej został istotnie podjęty przez Henriettę L. Moor (*Co się stało kobietom i mężczyznom? Płeć kulturowa i inne kryzysy w antropologii*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, wybór i przedm.: M. Kempy i E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 402-419) i w innych wypowiedziach także w tomie wcześniejszym: *Badanie kultury*, Warszawa 2003. Drogi transgresji omawia J. Clair, *De immundo. Apofatyeczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2007. Pewne aspekty problematyki porusza R.W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka mediów*, wyd. II, Rabid, Kraków 2002.

¹³ Głównie w pracy: *Przyszłość rytuału*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000, s. 225-226, 254-255.

¹⁴ Zdarzenie przypomniał Roman Pawłowski w rozmowie z Krzysztofem Warlikowskim: „Ta sztuka we Francji wywołała kontrowersje, bo opowiada autentyczną historię wielokrotnego mordercy, nastolatka, który gwałci i zabija bez motywu, a w finale popełnia samobójstwo. Jacques Chirac domagał się jej zakazania, prapremierę zrobił Peter Stein w Niemczech. A jak było w Poznaniu?” K. Warlikowski: „Pamiętam pierwszą próbę, przeczytaliśmy sztukę i wszyscy aktorzy jak jeden mąż odmówili grania. Aktorki płakały: «Jak my możemy to zagrać, my mamy dzieci!». Ale parę miesięcy później kończyliśmy próby w atmosferze szczególnej misji: my, aktorzy Teatru Nowego w Poznaniu, bierzemy na siebie misję tego tekstu” (*Rozmowa Romana Pawłowskiego z Krzysztofem Warlikowskim*, „Gazeta Wyborcza”, 6 marca 2003).

„makabrycznej antynomii”. „Widz miał być uderzony w miejscu «najgłębszego poczucia bezpieczeństwa psychicznego»”¹⁵. Również Peter Brook komentuje to doświadczenie: „Poczułem wtedy coś prawdziwie obrzydliwego, naprawdę odstręczającego, coś co zatyka dech w piersiach”¹⁶.

Bardziej drastycznym typem „przemocy symbolicznej” są profanacje¹⁷, zawsze wymierzone przeciw jakimś „świętościom”. Przy czym naruszenie tabu semantycznego, sankcjonowanego społecznie, nie dotyka tak boleśnie, jak pogwałcenie tabu semiotycznego. Z pozoru dotyczy ono tylko sfery wyrazu, jednak pośród znaków są też symbole o znaczeniu religijnym, narodowym czy osobistym. Symboli nie sposób odebrać od właściwych im wartości, są trwale z nimi zrośnięte i niezmiennie, zasługują na ten sam szacunek, nietykalność, uświęcenie, bywają heroicznie chronione przez osoby, niekiedy za cenę życia. Dlatego teatr profanujący symbole tak łatwo może naruszyć wnętrze człowieka, pozbawiać duchowego fundamentu.

Doświadczenie teatralne, o którym mowa wymaga przekroczenia osobowych kryteriów ładu poznawczego i aksjologicznego. I to niezależnie czy zabieg transgresji ma włączyć widza w jakieś treści rzeczywistości scenicznej, czy ma go wyłącznie skłaniać do przekraczania siebie, wyzwolenia z uwarunkowań osobowości. W obu wypadkach dochodzi do zawężenia perspektywy osobowej, a to znacząco przeobraża również sam

¹⁵ Cytat, jak i całe omówienie pochodzi z artykułu Grzegorza Niziołka, *Auschwitz – Wawel – Akropolis. Niewczesny montaż*, „Didaskalia” 2009, nr 6, s. 26-29.

¹⁶ Wypowiedź Petera Brooka pochodzi z jego książki: *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*, wybór G. Banu i G. Ziółkowski, opracowanie G. Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, cytuję za Niziołek, dz. cyt.

¹⁷ Myśl współczesna chętnie głosi ideę i potrzebę profanowania świętości w wymiarze powszechnym i politycznym (G. Agamben, *Profanacje*, PIW, Warszawa 2006), są jednak świętości zakorzenione w życiu duchowym, ich profanacja godzi w osobowy status człowieka.

przekaz teatralny. Ujmując problem z semiotycznego punktu widzenia, zauważamy, że przekaz rozgrywa się głównie w sferze znaków a nie znaczeń, w obrębie tego, co rozproszone, cząstkowe, popędowe, a nie w ramach semantycznych całości. Transgresyjne ciało, usytuowane poza kodem, nie może związać wyższych sensów sztuki. Skutkiem tego teatr penetruje z reguły niskie tematy, zadawnione kompleksy i urazy twórców, adresowane z determinacją do zbiorowej wyobraźni – słusznie więc bywa osądzany przez niektórych krytyków za gorszące spoufalenie z kulturą masową¹⁸.

Nas bardziej jednak interesuje rozpoznanie osnowy tego stanu rzeczy. Wypada więc umieścić zjawisko teatru w kręgu perypetii dzisiejszej myśli humanistycznej i dylematów filozofii człowieka i tam szukać owego głębszego objaśnienia. Z pomocą przychodzi refleksja Józefa Kelery, który bez ogródek ocenia tzw. teatralny bezmajtkowizm jako potwierdzenie akademickich ideałów dekonstrukcjonizmu. „Bzmajtkowizm [...] raz na zawsze wymiata ze sceny strupieszale interpretacje jako takie i jako zjawisko. Boję się nawet powiedzieć – zauważa Kelera – że wymiata znaczenia, bo komu one dziś potrzebne po odkryciach i dokonaniach paryskich filozofów, amerykańskich profesorów, niemieckich sierot po ideologii?”¹⁹. Fenomen nagości w teatrze przypomina kategorię jedynej rzeczywistości dekonstrukcjonistów, która poza samą sobą nic znaczyć nie powinna – zdaje się sugerować badacz.

¹⁸ Taką opinię formułuje na przykład J. Kopciński, *Którędy do wyjścia. Szkice i rozmowy teatralne*, Oficyna Wydawnicza ERRATA. Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2002, s. 256-262 i inne.

¹⁹ J. Kelera, *Teatr bez majtek. Szkice*, Oficyna Wydawnicza ERRATA, Warszawa 2006, s. 142.

Mówiliśmy o konsekwencjach transgresji, przekreślających epifanię osoby w teatrze – chociaż twórcy starają się dowodzić czegoś przeciwnego. A jednak antropologia omawianej formacji nie jest tak pusta, jakby się wydawało, i warto tę tematykę drążyć głębiej. Przypomnijmy – świadectwa ukształtowane w niskiej „estetyce” ciała obok wstrętu i wstydu niosą doznanie fascynacji i dwuznacznej podniosłości, równoczesnej z poczuciem ofiarnie wypełnianej misji. Ów efekt zmieszania oficjalnie sprawowanej teatralności z brudem okrucieństwa i erotyki nie jest więc bez znaczenia, być może znajduje nawet potwierdzenie w prawidłowościach rozpoznanych przez antropologów. Joanna Tokarska-Bakier, komentując *Czystość i zmazę* Mary Douglas, zauważa: „Gdy ład zostaje zaprowadzony, nagle okazuje się, że czystość, której poszukiwaliśmy, dla której tak wiele byliśmy w stanie poświęcić, jest «uboga i bezpłodna», «twarda i martwa jak kamień»”²⁰. Być może pozwala to pojąć dlaczego, cytowany już promotor omawianego nurtu teatralnego, Krystian Lupa, wyraża potrzebę eksploatawania nieczystości: „Najbardziej mnie cieszy i fascynuje to, co niektórzy profesjonaliści nazywają brudami. Często wręcz mówią, że to, co wy chcecie wyrzucić to jedyne, co mnie naprawdę interesuje”²¹. Na uwagę zasługuje więc idea „metafory ogrodniczej”. Oddajmy głos Mary Douglas: „Odpowiednikiem kompostowania chwastów i ścinania trawy jest w pewnych religiach obdarzające je mocą dobroczynną szczególne trakto-

²⁰ Cytat z wprowadzenia do polskiego wydania tej klasycznej pozycji. Wprowadzenie obfituje w cenne przemyślenia i sytuuje dzieło M. Douglas w trafnie wytyczonym współczesnym kontekście kulturowym i badawczym (M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przekł. M. Bucholc, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakier, Warszawa 2007, s. 23).

²¹ H. Karolak, *Demony Krystiana Lupy*, www.reporter.edu.pl Redakcja/Laboratorium reportażu, Instytut Dziennikarstwa UW, 4.11.2004 r.

wanie niektórych anomalii i obrzydliwości. Oto ogólny zarys odpowiedzi na pytanie, dlaczego nieczystości często bywają wykorzystywane w obrzędach odnowienia”²².

Teatr alarmujący w kwestii tożsamości, tak bardzo kojarzący się z owym odnowieniem, poszukujący nowego punktu oparcia, „odkrywający ciałem tajemnicę”, co postuluje Lupa, ma wiele wspólnego ze wskazaną przez antropologów prawidłowością. Sprawa wymaga rozważenia. Psychologia głębi zapewne odniosłaby się do kwestii owych obrzydliwości z własnym aparatem wyjaśniającym, byłyby też zapewne możliwość ich wykorzystania dla personalistycznych przemyśleń (casus Paula Ricoeura). Nas interesuje jednak nieco inny, równie doniosły aspekt sprawy – status owych nieczystości w teatrze. Próbowano w nich widzieć źródło „szoku”, ratującego przed ślepotą i złem; częściej – medium wprowadzające stan transgresyjnej niepewności bez jakichkolwiek zobowiązań czy też oczekiwań ze strony teatru. Nie odsłania to całej prawdy o nieczystościach. Można zawyrokować, że posiadają one wartość samoistną. Jest w nich osobliwy triumf teatru, który tak naprawdę nie potrzebuje ładu, dobra, czystości w realizacji swojej immanentnej idei, a transgresje nie muszą wyczerpywać się w realizacji jakichś pośrednich zadań, gdyż przede wszystkim są tworzywem odrębnej rzeczywistości teatru. Tę diagnozę potwierdza opinia Pawła Sztabrowskiego, który w rozmowie z Piotrem Cieplakiem oświadcza: „Osterwa powiedział, że teatr jest dla tych, którym nie wystarcza Kościół. Może właśnie dlatego nie wystarcza, że jest dogmatyczny i jednoznaczny, każe dążyć ku dobru, a teatr jest ciekawszy, bo nie wiadomo, ku czemu zdążamy”²³.

²² Słowa antropolożki zaczerpnięte z *Czystości i zmazy* przywołuję dzięki wskazaniom Joanny Tokarskiej-Bakier zawartym we wspomnianym wprowadzeniu (Douglas, dz. cyt., s. 23 i 194).

²³ Paweł Sztabrowski w rozmowie z Piotrem Cieplakiem, „Opcje” 2007, nr 1.

Teatr nie rozmija się jednak z motywami i ideami religijnymi. W swych praktykach stwarza wrażenie jakiejś biologicznie ukorzenionej sakralności, pozbawionej jednak wyżej nacechowanych zasad, powiązanych z etyką osób. W licznych wywiadach tematyka biblijna, tradycja chrześcijańska jest rozważana z dużym zaangażowaniem. Można dostrzec w tym zarysy pewnej tendencji, ofiarnie podtrzymywanej przez artystów i krytyków. Słowa K. Warlikowskiego: „Bardzo bliskie jest mi powiedzenie Rilkego: «Bóg będzie». W ludziach rodzi się Bóg. Uważam za absolutny absurd, żeby istota doskonała i wszechmocna stworzyła niedoskonały świat. Po cholere? Wierzę, że materia w swoim nieprawdopodobnym zmaganiu gdzieś dąży. I że człowiek, jak mówi Nietzsche, jest pomostem. Ja ten pomost wciąż buduję”²⁴.

Świat *Oczyszczonych* Sarah Kane, sam w sobie wynaturzony, pogrążony w odmętach ludzkiego cierpienia, okazuje się doskonałym świadectwem „drogi negatywnej”, skuteczności transgresywnych zabiegów, którym P. Gruszczyński, wiedziony pasją apologety, nadaje aurę osobliwej sakralności. „Boję się tekstu Sarah Kane i boję się spektaklu Warlikowskiego – czytamy w podsumowaniu – To dzieła doskonałe i niepojęte. Przerażające jest spojrzenie w ciemną otchłań, trwożne [...] Warlikowskiemu udało się wywołać porażenie poezją. Fizyczne porażenie poezją”. Krytyk próbuje ująć sens sztuki soteriologiczną klamrą – „To podróż do kresu nocy – czytamy dalej. U kresu nocy jest jutrznia, nadzieja miłości”²⁵. To tylko przykład, dobrze jednak ilustruje ogólniejszą tendencję. Jedyne dobro, jedyna nadzieja znajduje się poza horyzontem poznania, moralności, egzystencji. Można je zaakceptować jako ideę pewnej transcendencji, która nie stawia wymagań i nie skłania do rozliczeń. W przeciwnym wypadku osiągnięcie do-

²⁴ Rozmowa z Krzysztofem Warlikowskim – Ewa Likowska, „Polityka”, 14 września 2006.

²⁵ P. Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*, Wydawnictwo W. A. B., Warszawa 2003, s. 143-144.

bra wymagałoby pełnoprawnych osób i przysługujących im relacji. Naprawa świata nie wymaga osób, ma szansę dokonać się nawet wbrew rygorom myślenia osobowego, w sferze pod-osobowej. Gorzkie słowa Jeana Clair na temat sztuki ulegającej pokusom skatologicznym mają zastosowanie również do teatru, i nie chodzi tu o podeptanie międzyludzkiego tabu i zakazów chroniących osobę, ale właśnie o traktowanie tych praktyk jako negatywnej drogi spełnienia bytu. Metafizyczne rezultaty transgresji stają się nieokreślone i niepojęte. A Jean Clair z niepokojem zauważa: „Istota grozy (sc. zła) jest niepojęta, tak jak niepojęta jest istota Boga”²⁶. Analogia bulwersująca, jednak nie powinna dziwić. Nieokreśloność nie zna kryteriów, granic, dlatego tak łatwo mówić w teatrze o Bogu i Biblii w kontekście nieczystości, obrzydliwości, „estetyki” okrucieństwa, a „via negativa”, teologia „niemego” słowa, nie stawia oporu i doskonale nadaje się do usprawiedliwienia częstokroć wygórowanych, metafizycznych ambicji teatru, realizowanych w zmieszanej, pozbawionej granic formie. Stąd popularność, jaką cieszy się tradycja teologii negatywnej (apofatycznej) już od czasu dramaturgii absurdu, przypomnijmy niezwykle przecież wiarygodną egzegezę Martina Esslina²⁷ czy myśl teatralną Jerzego Grotowskiego. Co z tego wynika? Nieokreśloność w dzisiejszej kulturze uwalnia od zobowiązań, skłania do swobodnego egalitaryzmu (jak uważa J. Clair), akceptacji wszystkiego bez wyjątku. W lekkomyślnym usprawiedliwieniu, wzorem wczesnochrześcijańskiej apokatastazy, kultura traci dzielność bytową zagwarantowaną w statusie osoby, człowiek zaś przestaje być nośnikiem wartości sięgających eschatologii, z których wielkości czerpie i dramat, i teatr²⁸. Pod-

²⁶ Clair, dz. cyt., s. 78.

²⁷ M. Esslin, *Znaczenie absurdu*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 261-283. Beckett dokonując kroku ostatecznego, dekonspiruje nicość, całkowitą acedię. Dopiero w sytuacji najgorszej dla bohaterów, osiągnięcia ostatecznego kresu całkowitej śmierci, możliwe jest dalsze otwarcie na byt.

²⁸ Zob. Clair, dz. cyt., s. 75-76 i in.

jęta tu sprawa apokatastazy, jak łatwo zauważyć, pojawia się w wyniku zapożyczenia, zapożyczenia sądu i diagnozy. Trudno ją wprost wykazać w materii omawianego teatru, niełatwo też w enuncjacjach jego twórców i zwolenników. Pozostaje jednak w eschatologicznym optymizmie oczyszczającego okrucieństwa, a szczególnie w roszczeniu powszechnego usprawiedliwienia. Tu znów wypada wrócić do teatru K. Lupy: „W jego przedstawieniach – zauważa Tadeusz Kornaś – właściwie nie ma obiektywnego konfliktu dobra i zła. Nie ma i grzechu. Ten aspekt jakby pozostał po mijającej epoce [...]. Lupa kwestionuje chrześcijańską wizję świata rozpołowioną na dobro i zło, na zbawionych i potępionych. Wszyscy razem idą przed siebie i wszyscy się spotkają. Duchowa (tu oczywiście można się kłócić o nazwę) natura świata w spektaklach Lupy jest niekwestionowana. Powtarzając jego stwierdzenie – na końcu wyłoni się Bóg, ale jaki On będzie?”²⁹. Krytyk w odpowiedzi przytacza słowa samego Lupy: „Bóg ma rozmaite formy: jest miejscem, w którym lokujemy nasze dążenia, gdzie się spalamy i odradzamy. Bóg jest taką formą, i nie ma znaczenia, czy tam w środku Ktoś jest, czy forma ta jest pusta”³⁰. W perspektywie nieokreślonej transcendencji, w zrównującej wszystko nadziei traci sens stwórcza moc ludzkich intencji, miłości, wolności, zawierzenia, godności, a wraz z tym zanika osobowy status człowieka.

²⁹ T. Kornaś, *Aniołom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze*, Wydawnictwo Homini S.C., Kraków 2009, s. 254-255.

³⁰ Tamże. Cytowane słowa K. Lupy pochodzą z rozmowy z Grzegorzem Niziołkiem, zatytułowanej: *Jazda w dół* („Tygodnik Powszechny”, 11 maja 2003).

Podsumujmy te rozważania. Teatr omawianej orientacji spotyka się ze skrajnymi ocenami, formułowanymi w perspektywie estetycznej i społecznej. Krytycy mówią o uleganiu estetyce performatywnej, presji „genderyzmu”, potrzebie prowokacyjnego kontaktu z widzami czy wręcz – jak mówi jeden z nich – zbliżenia do „sutenerskiego” procederu „seksu na żywo”. Zwolennicy – dostrzegają głównie oczyszczającą, ożywczą moc w walce z zakłamaniem i hipokryzją społeczną czy religijną. Obydwie diagnozy nie docierają do sedna sprawy, bo nie dostrzegają istotnej kwestii osoby. A dociekanie w tej fundamentalnej dla teatru sprawie – chyba przede wszystkim – musi uwzględnić stan człowieka w dzisiejszej kulturze. Nie ma wątpliwości, że teatr jest emanacją procesów kulturowych, skutecznie wspomaganym przez kierunki filozoficzne dominujące na Zachodzie w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat. Wbrew bardziej precyzyjnym konwencjom terminologicznym nadajemy tym inspiracjom jedno wspólne miano postmodernizmu.

Kwestia osoby staje się rozpoznawalna, gdy w poczynaniach teatru, rzadziej w jego świadomości artystycznej, dochodzi do bardziej lub mniej ewidentnych przeobrażeń w zakresie ontologii. Dokonuje się to w wyniku dwóch procesów: redukcji i absorpcji – uchylania założeń szeroko rozumianego personalizmu – a z drugiej strony rosnącej przynależności do tendencji niepersonalistycznych. Obydwa zjawiska są niezależne, choć w jakimś stopniu powiązane. Stąd użycie kategorii osobowych w kontekście utrudniającym ich trafną metafizyczną artykulację, przykładem „postmodernistyczne” wykonania tradycyjnych dramatów. Mówiąc jednak o tych dwu procesach skupimy się na spostrzeżeniach poczynionych we wcześniejszej części artykułu. Redukcja to stopniowe eliminowanie statusu osobowego w teatrze. Składa się na to: 1) degradacja

człowieka w świecie przedstawionym; 2) pozbawienie widza możliwości przywrócenia ładu (który jest istotny zarówno dla niego samego, jak i dla proklamowanego w sztuce przesłania); 3) utrata przez widza możliwości wyznaczenia własnego dystansu wobec zła w sztuce; 4) „poetyka szoku” – dezorientacja poznawcza i moralna; 5) transgresja aktora; 6) transgresja widza pod wpływem działań aktora; 7) dekonstrukcja języka i sensu komunikatu teatralnego.

Procesy rozpraszania, transgresji mają cechy rytualizmu przejścia, uznane za oczyszczające, uwalniają widza i aktora z duchowych uwarunkowań. Można tu mówić o narastaniu odmiennej, nie-personalistycznej wizji człowieka, a mianowicie: 1) rytualizacji i sakralności pozbawionej odniesienia do porządków moralnych; 2) prywatnego pojmowania idei chrześcijańskich; 3) tendencji ku apofatyczności; 4) postawy apokatastazy i „biernego optymizmu”.

Idea osoby łączy koncepcję teoretyczną z wewnętrznym, podstawowym doświadczeniem, którego każdy doznaje, jako fundamentu życia osobowego. Stałym chwytem teatru jest transgresja, równoznaczna z jego heterogenicznym usytuowaniem wobec twórców, nieustannym zaskakiwaniem, „szokiem”, naruszaniem „przymierza” między sceną i widownią. Gdy widz, któremu przywrócono prawa, staje się „swoją”, „własną”, jak mówią realizatorzy, obyty, gdy odzyskuje solidne „samopoczucie”, można zapytać – czy wraz z nim teatr zdoła wywikłać się z transgresyjnej niepewności. Kiedy okrucieństwo lub wyuzdanie przestaje drażnić, a staje się językiem, kulturą, a wraz z nią teatr trwale zmierza ku nowej antropologii, kosmologii, eschatologii... Homogeniczna, „przygotowana” publiczność będzie nadal mówić językiem ciała, kodem zdekonstruowanym, tworzącym rozchwiany świat. Mieć będzie przed sobą rzeczywistość nieosobową, w której trudno dojrzeć własny wysoki status metafizyczny. W istocie pozostaje on jedynie wewnętrznym stanem widza, którego wyrzec się nie sposób, który jednak nie buduje faktycznych międzyosobowych relacji, przynajmniej w teatrze.

THEATRE AT THE TURN OF THE 20TH
AND 21ST CENTURIES
ON THE SUBJECT OF THE HUMAN PERSON

The subject of this draft is the attitude of the theatre at the turn of the 20th and 21th centuries (mainly the attitude of the generation defined as «younger and gifted») in reference to the idea of a human person which is fully represented with the help of anthropological concepts of classical trend of philosophy and personalistic reflection. Contemporary theatre does not follow this route and does not adhere to this concept. Like the main part of contemporary art and culture, it creates a new identity of the individual through the radical refutation – the rejection of all universal categories, ontological ideas, moral and social conventions, therefore the ones which provide Man with a high personal status. Negotiations, relativization, „liberation” or „deconstruction” acts which were generally expressed in the form of intellectual discourse by postmodernism promoters become personal participation of the spectator. Subjected to the influence of performative pressure of the theatre resembling the ritual of change, on account of obscenities, shock, profanation or blasphemy he experiences transgressive, alien, unknown earlier recognition of himself. These states and situations find their consolidation in the non-personalistic vision of Man. In theatrical consciousness the „apothatic” attitude towards religion or morality dominates, confidence in indeterminateness of existence, and in the need of acceptance of everything without exception, the good and the bad, which is qualified as „apokatastasis”, due to the reference to the Church refutation of this Early Christian idea. The draft distinguishes consecutive manifestations of lowering the living status of Man. It also proves that the category of a human being is an effective tool of diagnosis for the theatre – its message or ideological aspirations shaping contemporary theatrical culture.

Translated by Adam Michoński