

bować szeroką gamę zainteresowań i zdolności, wpływając często na wszechstronny rozwój osobowości, inteligencji i zachowań społecznych człowieka. W tym miejscu warto odwołać się do rozważań o sztuce Fryderyka Nietzschego który pisze tak: „W sztuce rozkoszuje się człowiek sobą jako doskonałością. Nie służy ona jedynie jego rozrywce. Spełnia znacznie poważniejsze zadanie: kształtuje życie współczesne i przyszłość. Dokonuje tego poprzez prezentacje określonych wartości i wzorców. To nader pożądane zjawisko w procesie społecznej socjalizacji, bowiem wyższa kultura to wyższe człowieczeństwo, budujące w człowieku dobroć, łagodność, czystość, umiar”³. Co ciekawe, Nietzsche uważał, że nie tylko sztuka piękna, niosąca pozytywne wartości moralne, spełnia funkcje wychowawcze. Przypisywał je również sztuce brzydkiej, niepokojącej moralną i estetyczną dysharmonią. Taka niemoralna sztuka, zdaniem myśliciela, silniej oddziałuje na odbiorcę, przez co – odpowiednio wykorzystana – może skuteczniej przyczynić się do tworzenia nowych perspektyw, wizji i dokonań. Należy jednak podkreślić, że sztuka antyestetyczna to zupełnie inny produkt niż ta, obecnie nazwana sztuką toksyczną, zrodzona w przestrzeni kultury masowej, mająca destruktywny wpływ na proces uspołeczniania człowieka. Sztuka, która proponuje demoralizujące treści, szczególnie zagraża teatrowi, którego podstawą, jak wiemy, jest żywy proces twórczy, bazujący na autentycznych i zbiologizowanych reakcjach człowieka – aktora. Trzeba przyznać, iż w teatrach spod znaku off-Broadway (Living Theatre, Open Theatre), a także scenach, które realizowały podobne programy artystyczne, dochodziło do nadmiernej fascynacji swobodą seksualną (hipisowska koncepcja wolnej miłości), co prowadziło do poddania licznych komun teatralnych prasowej krytyce, opierającej się nie na negacji programów artystycznych, ale właśnie na zarzucie braku moralności.

Kultura toksyczna, a także modni obecnie autorzy sztuk dramatycznych, zwani „brutalistami”, wprowadzają niebezpieczne elementy zachowań i postaw moralno-etycznych. Trafny pogląd w tej ważnej sprawie wyrażał prefekt Watykańskiej Kongregacji Doktryn Wiary kardynał Joseph Ratzinger – obecny papież Benedykt XVI – który powiada: „W świecie pluralistycznym, w którym istnieją różne perspektywy ideologiczne, religijne, kulturowe, coraz trudniejszym staje się zagwarantowanie zespołu minimum wartości etycznych podzielanych przez wszystkich. Jedną bezdyskusyjną wartością pozostaje prawo indywidualnej wolności do niczym nie skrepowanej ekspresji”⁴. Taka hedonistyczna koncepcja jest wielce niebezpiecznym zjawiskiem, dezawuuującym społeczny dydaktyzm, jakim powinien cechować się odpowiedzialnie realizowany teatr, uwzględniający moralne i etyczne paradygmaty, czyniące z kultury pozytywny mechanizm rozwoju cywilizacyjnego człowieka.

Z niepokojem o takim stanie rzeczy pisze amerykański filozof Richard Rorty, formułując tzw. utopię banalności: „Jeśli ideałem jest społeczeństwo liberalne, w którym nie istnieją absolutne wartości i obiektywne kryteria, to właśnie zadowolenie będzie jedyną rzeczą, dla której opłaca się żyć”⁵. Rudymetarna diagnoza postmodernistycznych trendów kultury masowej wykazuje, że filozoficzna aura, otaczająca również

³ J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 48.

⁴ M. Krąpiec, *Człowiek w kulturze*, Warszawa 1966, s. 72.

⁵ A. Lipiński, *Krytyka artystyczna wobec najnowszej sytuacji estetycznej*, Warszawa 1992, s. 15.

współczesny poszukujący teatr artystyczny, często nie sprzyja jego posłannictwu w zakresie edukacji estetycznej pobudzającej do głębokiej refleksji moralnej.

W rozważaniach o wychowawczych funkcjach teatru nie można pominąć jego wartości wynikających z faktu, że jest on kreacją zbiorową, a więc mającą tak ważny pedagogicznie aspekt działania w grupie. Afiliacja stanowi też swoistą przynętę dla młodych ludzi, upatrujących w koedukacyjnych zespołach twórczych możliwości nawiązywania nowych kontaktów towarzyskich, znajomości, a nawet przyjaźni. Bardzo często można zauważyć w grupach teatralnych swoistą konstruktywną rywalizację między występującymi kobietami a mężczyznami, która polega na tym, iż, ujmując rzecz tautologicznie, kobiety mocno eksponują swą kobiecą seksualność, a mężczyźni prezentują zmaskulinizowane wzorce (*macho*) dobrze znane w popkulturze. Takie manifestowanie dojrzałości seksualnej i odmienności płciowej – choć przejawskrawione – bywa zjawiskiem wielce pożądanym, gdyż młodzi ludzie po okresie przebytej adolescencji (nieśmiałość młodzieńcza) w naturalny sposób uczą się społecznych relacji, jakie zachodzą między osobnikami odmiennej płci – relacji, które z pewnością staną się przydatne w ich dorosłym życiu. Do zbioru pozytywnych pedagogicznych i edukacyjno-wychowawczych czynników, jakie tkwią w teatrze, należy zaliczyć procesy związane z kulturą żywego słowa, retoryką, prozodią, modalnością tekstów literackich, a także nabywaniem odwagi, która eliminuje tremę i inne napięcia towarzyszące publicznym występom. Nie bez znaczenia są też umiejętności, jakie opanowują aktorzy szczególnie w teatrach eksperymentalnych, związane z korelacją ruchową i ogólnie pojętą sprawnością, a także kondycją fizyczną.

Warto zasygnalizować również pewne niebezpieczeństwa, jakie zagrażają młodym artystom, wynikające z ich zbytnej fascynacji dekadentyzmem, kontestacją czy postawą abnegacji. Takie zewnętrzne przejawy oryginalności, ściśle wiążące się z młodym wiekiem i brakiem doświadczenia życiowego, imponują – niestety – zarówno samym zainteresowanym, jak i grupom rówieśniczym, doprowadzając często do patologii, takich jak narkomania, alkoholizm, bądź powodują ucieczkę w sekciarstwo religijne, a nawet praktyki satanistyczne. Dobrze się dzieje, gdy liderzy takich grup teatralnych preferują pewnego rodzaju ascezę, wymuszającą na aktorach samodyscyplinę, a przede wszystkim ich rozwój artystyczny i intelektualny, pozwalający na budowanie roli, hermeneutyczne rozumienie tekstu dramatu, jego przesłań oraz kreatywności scenicznej, zwanej potocznie grą aktorską. Trzeba jednak stwierdzić, że artyści skupieni wokół teatrów eksperymentalnych w naturalny sposób przenoszą głębokie przesłania ze świata sztuki na płaszczyznę życia codziennego, zachowując swoistą skromność i zdroworozsądkowy stosunek do popularności oraz dóbr materialnych. Tworzenie, zwłaszcza w teatrze alternatywnym, metarzeczywistości scenicznego tu i teraz stawia przed aktorem trudne zadania, graniczące jakże często z metafizyczną poetyką. Wymaga to wyobraźni, wrażliwości, jak również woli dotarcia do psychiki drugiego człowieka, niebędącego jedynie biernym widzem nastawionym na konsumpcję tworzonych treści.

Można by w tym miejscu snuć rozważania o związkach sztuki i wyobraźni, znane doskonale z koncepcji Immanuela Kanta, tzw. teorii wyobraźni, rozumianej jako źródła sztuki. Można by odwołać się do twórczości filozoficznej Charlesa Baudelaira, który

pisal m.in., że „Świat fikcji artystycznej jest tak samo niezbędny ludziom jak świat rzeczywisty, bowiem wówczas sztuka stapia się z wyobraźnią w swoistą jedność”⁶.

Tego osobliwego aktu komunikacji międzyludzkiej w świecie zdominowanym postmodernizmem może obecnie dokonać i nauczyć teatr, ale tylko taki, który gotów jest zaryzykować, że „pójdzie za daleko, bo ma wówczas szansę sprawdzenia, jak daleko można dojść...”⁷.



⁶ J. Białostocki, dz. cyt., s. 43.

⁷ T. Eliot, *Ziemia jałowa*, (w:) *Wybór poezji*, tłum. K. Boczkowski, Wrocław 1990, s. 145.