

ARTYKUŁY

WITOLD P. GLINKOWSKI*

PROBLEM SCENY W TISCHNEROWSKIEJ FILOZOFII DRAMATU

Słowa kluczowe: Tischner, scena, filozofia dramatu, filozofia dialogu

Keywords: Tischner, scene, philosophy of drama, philosophy of dialogue

Wprowadzenie

Celem artykułu jest ukazanie swoistości kategorii „sceny” i jej funkcji w obrębie koncepcji filozofii człowieka zaproponowanej przez Józefa Tischnera i znanej jako filozofia dramatu. Analizowane pojęcie nabiera u Tischnera nowego znaczenia, staje się kategorią techniczną i pełni ważną rolę w konkretnym projekcie filozoficznym, toteż nie może być eksplikowane w abstrakcji od niego. W szczególności nieuprawnione jest utożsamianie sceny z uniwersum bytu, z przyrodą lub kulturą. Antropologiczno-filozoficzna refleksja Tischnera jest wyraźnie budowana wokół koncepcji człowieka jako

* Witold P. Glinkowski – dr hab., prof. nadzw. UŁ (Katedra Filozofii Współczesnej IF). Absolwent historii i filozofii. Zajmuje się filozofią dialogu, antropologią filozoficzną i filozofią hermeneutyczną. Wydał m.in.: *Wolność ku nadziei. Spotkanie z myślą ks. Józefa Tischnera*; *Imię filozofii. Przyczynek do filozofii dialogu*; *Transcendencje codzienności*; *Człowiek – istota spoza kultury. Dialogika Martina Bubera jako podstawa antropologii filozoficznej* i kilkadziesiąt artykułów, gł. poświęconych myśli M. Bubera, J. Tischnera i M. Heideggera. E-mail: witoldpiotrporczycki@o2.pl.

Address for correspondence: Witold Glinkowski, ul. Banachiewicza 36; 91-162 Łódź.
E-mail: witoldpiotrporczycki@o2.pl.

istoty etycznej – człowiek staje się podmiotem dramatu i pozostaje nim ze względu na zdolność rezonowania ze sferą wartości, dokonywania etycznych wyborów, zaświadczenia o tym, że wartości są dlań ważne, a dzieje się to w obszarze określanym przez Tischnera jako „scena”. Ta kategoria, należąca do podstawowych pojęć w „filozofii dramatu” Tischnera, nie jest zarazem sprowadzalna do przestrzeni przyrodniczej ani do wymiaru teatralno-kulturowych artefaktów (choć niewątpliwie przyroda, podobnie jak cały obszar kultury, są jej materialnym substratem). Zapominanie o tym prowadzi do opacznych interpretacji antropologicznej propozycji Tischnera. Człowiek bowiem interesuje Tischnera nie jako *grający* w dramacie, jak aktor na scenie, lecz *będący* istotą dramatyczną. Również powodem ludzkiego zanurzenia w dramat nie jest kontekst przyrodniczy, lecz aktualność sytuacji dialogicznej – bycie wobec innych, nieuchronność uczestniczenia w interpersonalnych spotkaniach, konieczność reagowania na czyjeś „zagadnięcie” i udzielania odpowiedzi, będącej czymś innym niż realizacją roli kulturowej (uczestnictwem w grze), gdyż angażującej całą ludzką podmiotowość.

Tischnerowska koncepcja sceny nie została precyzyjnie dopracowana przez jej autora, jednak funkcje pełnione przez nią w ramach filozofii dramatu zostały przez krakowskiego filozofa zasygnalizowane w sposób czytelny. Bez adekwatnego ich rozpoznania niemożliwe jest zatem zrozumienie Tischnerowskiego projektu filozoficznego, a tym bardziej docenienie jego wartości i oryginalności.

Wstępna eksplikacja kategorii sceny

Tytułowa kategoria należy do podstawowych w Tischnerowskiej refleksji antropologicznej, która, jako „filozofia dramatu”, przedstawia interesujące rozwinięcie założeń patronujących dwudziestowiecznej filozofii dialogu. Książkę będącą najpełniejszym wyrazem filozoficznych intuicji Tischnera, postrzegającego kondycję ludzką jako nieuchronnie uwikłaną w dramat istnienia (Tischner, 1989; zob. też: Tischner, 1990), zapowiadały i poprzedziły dużo wcześniejsze teksty (Tischner, 1977; Tischner, 1978; Tischner, 1981; zob. też: Tischner, 1975; Tischner, 1982). Jak wiadomo, Tischner nie zawęził dramatu do kategorii literackiej, nie zamykał go w przestrzeni kultury, bowiem pragnął nadać temu pojęciu rangę pozwalającą na wykorzystanie go w planie filozofii człowieka. Podmiot dramatu, a jest nim każdy czło-

wiek, nie tyle „gra”, ile uczestniczy w nim – dramat dotyka całego spektrum ludzkiego istnienia, wszystkich warstw ludzkiego „bycia w świecie”. Jednak Tischner nie zamyka swej myśli w nurcie współczesnej dialogiki, sięga do egzystencjalizmu, fenomenologii, a także do tradycji filozofii klasycznej. W konsekwencji jego myśl, otwierając się na różne perspektywy filozoficznego dyskursu o człowieku, napotyka na trudności, zwłaszcza metodologiczne, czego przejawem jest np. wieloznaczność pojęcia sceny. Jest ona przede wszystkim miejscem, w którym przebiega dramat ludzkiej egzystencji i jako taka dostarcza przestrzeni, jednak nie uczestniczy aktywnie w dramacie, nie przesądza o jego kierunku, a tym bardziej o tym, czy jego finałem będzie „ocalenie” czy „potępienie”, które w Tischnerowskim „myśleniu według wartości” niosą sens daleko wykraczający poza konotacje eschatologiczne. Scena jest niewątpliwie ontyczną obiektywnością, co przejawia się choćby w jej materialności. Jednak realność sceny, jej status, jest pochodną jej funkcji – wynika z tego, jak jest doświadczana i jaką rolę spełnia w dramacie ludzkiego istnienia. Z jednej strony scena wyrasta z kulturowego i przyrodniczego uniwersum, z drugiej jednak strony, powodem do posługiwania się tą kategorią nie są racje kulturowe lub przyrodnicze, lecz „dramatyczne”¹.

Aksjologiczny wymiar sceny

Dla Tischnera warunkiem ludzkiego uczestnictwa w świecie osobowym jest horyzont aksjologiczny, zwaloryzowany kontradykcją źródłowych kategorii dobra i zła (Tischner, 2006, s. 363). Ów horyzont zakreśla obszar sceny, będącej czymś więcej niż fizykalna lub kulturowa przestrzeń zagospodarowywana przez byty czy artefakty. Scena jest przestrzenią, w której ujawnia się dobro i zło, wyznaczające aksjologiczny horyzont ludzkiego istnienia, przy czym dobro jest rozumiane inaczej niż jako określenie bytu. Tischner w swych analizach ludzkiego bytu nie wychodzi od ontycznej struktury, która stanowiłaby jego szkielet i wyznaczała ramy istnieniu. Zaczyna od wartości

¹ Spośród obszernej literatury dotyczącej filozoficzno-antropologicznej koncepcji Tischnera, znanej jako filozofia dramatu, przytoczmy (w kolejności ich powstawania) teksty, których autorzy koncentrują się na problematyce sceny: Kozłowski, 2000; Trocha, 2000; Tarnowski, 2001; Glinkowski, 2003; Baczyński, 2004; Gadacz, 2005; Kot, 2005.

– to one są „pierwsze”, ich fundamentem jest dobro, zarazem transcendentne, bo mające źródło poza ludzką skończonością, ale także ujawniające się w immanencji ludzkiego życia. Ludzkie rozpoznawanie dobra odbywa się na scenie świata oraz ze względu na wartości – odsyłające do transcendencji, ale też zapewniające człowiekowi orientację w doczesnej, skończonej sferze istnienia. Realność dobra (oraz wartości, które są w nim zakorzenione) nie wynika z jego ontycznego statusu, lecz z jego ważności² – uniwersalnej i wciąż aktualnej, choć przybierającej na scenie świata zróżnicowane historycznie formy i niejednakową empiryczną treść. To właśnie ważność dobra, nieustannie i wielorako doświadczana przez człowieka na scenie świata, otwiera go na nieskończoność i na płynące od dobra absolutne roszczenie etyczne, co dzieje się w realiach czasoprzestrzennej skończoności.

Podobnie jak sens dobra, również sens zła daleko wykracza poza jakiegokolwiek odniesienia ontyczne, nie unieważnia ich, ale czyni wtórnymi, nieautonomicznymi. Oczywiście jest jednak, że bez sceny, poza nią, dramat byłby niemożliwy. Nasuwa się więc pytanie o udział sceny w kształtowaniu dramatu, o jej wpływ na podejmowane przez człowieka decyzje, dokonywane wybory, czy akty autoidentyfikacji. Scena kryje w sobie zatem dwuznaczność, kłopotliwą, ale też skłaniającą do odkrywania nowych realiów myślenia o człowieku.

Dobro i zło pojawiają się w horyzoncie międzyosobowego dialogu, a nie w „monologicznej” relacji podmiotu do przedmiotu, czytamy:

Dobro jest tym, co chcę mieć i czemu chcę się oddać. Zło jest tym, czego chcę się wyrzec i od czego chcę się uwolnić. Doświadczenie dobra i zła zawiera w sobie szczególny moment doświadczenia łaski [...] Dobro jest łaskawe, zło nie zna łaski (Tischner, 1998, s. 220).

Dramat ludzkiego istnienia rozgrywa się w obrębie aksjologicznego horyzontu wyznaczonego przez dobro i zło, których doświadczanie nadaje sens zarówno czasowi dramatu, jak i scenie, czyli miejscu, w którym się on rozgrywa.

² Tischner prowokacyjnie stwierdza: „Nawet jeżeli jest ono iluzją, to i tak nie wynika z tego, że nie powinienem dawać chleba głodnemu – a zatem istnienie czy nieistnienie takiego bytu jak Dobro nie wpływa w żaden sposób na moje zachowanie wobec drugiego człowieka”. (Tischner, 1996, s. 261).

Od tradycyjnego do dialogicznego rozumienia sceny

Kategoria sceny jest nie tylko kluczowa dla projektu filozofii dramatu, ale zarazem wpisuje się w polemikę, jaką Tischner podjął z filozoficzną tradycją. Powyższa okoliczność jest zapewne kluczem do wyjaśnienia powodów licznych nieporozumień pojawiających się, zarówno bezpośrednio, podczas prób eksplikacji tej kategorii, jak i pośrednio, w trakcie krytycznych analiz antropologicznej propozycji Tischnera. Niektóre z tych nieporozumień wynikają z niedostrzegania lub ignorowania intencji autora filozofii dramatu. Inne, trzeba to przyznać, są zawinione przez samego Tischnera, nie zawsze dokładającego należytych starań, by posługiwać się tym terminem w sposób precyzyjny, z uszanowaniem nowego pola znaczeniowego, które miał na względzie rozwijając swoją koncepcję człowieka jako podmiotu dramatycznego. Radykalne zerwanie z „literacko-teatralnymi” konotacjami, a także z bagażem obciążającym pojęcie sceny za sprawą filozoficznej tradycji, było niewątpliwie trudne i kłopotliwe. Nie dziwi to nikogo orientującego się, choćby tylko ogólnie, w dziejach filiacji, transformacji i metamorfoz filozoficznych pojęć. Jednak w tym przypadku semantyczne kłopoty i nieporozumienia, niezależnie od zamętu jaki wywołują w przestrzeni popularnej recepcji dzieła krakowskiego myśliciela, okazują się instruktywne. Prowokują bowiem do podjęcia, jeśli nie próby współmyślenia z Tischnerem, to przynajmniej do uważniejszego zagłębienia się w jego filozoficzno-antropologiczną koncepcję. A jest ona niewątpliwie propozycją inspirującą i nadal aktualną dla współczesnej filozoficznej dyskusji o człowieku³.

U Tischnera, inspirowanego filozofią dialogu, scena pojawia się w korespondencji z akcją dramatyczną – to tu, na scenie, rozgrywa się dramat ludzkiego życia. Dramat pojawia się i trwa jako funkcja dialogu – zwracania się do siebie osób – a dzieje się to nie w przestrzeni wirtualnej, lecz właśnie w realiach sceny. Tak rozumiana scena ma swój „namacalny”, choć zarazem pasywny udział w owym dramacie. Nie jest to wszelako, powtórzmy, scena, którą dałoby się utożsamiać z ontycznym spektrum, z przyrodniczo-kulturową rzeczywistością, stanowiącą naturalne środowisko ludzkiego życia,

³ Na uwagę zasługują prace, w których filozoficzna refleksja nad człowiekiem otwiera się na horyzonty praktyczne takie, jak pedagogika, etyka, polityka, aksjologia. (Bobko, 2007; Legięć, 2012; Marszałek, 2014; Szary, 2005; Wadowski, 1999; Bobko, Karolczak, 2013).

a tym bardziej rozciągnąć ją na całe uniwersum zwane światem. Gdyby było inaczej, wówczas pojęcie sceny traciłoby swój dramatyczny aspekt, stając się po prostu synonimem zbioru bytów, które człowiek odnajduje wokół siebie i do których również siebie musi zaliczyć. Tego rodzaju „sceniczne” myślenie o człowieku nie różniłoby się od większości propozycji i standardów znanych filozoficznej tradycji i dzielnie jej sekundujących „od Wysp Jońskich po Jenę” – oczywiście zarówno w geograficznym, jak i w temporalnym sensie tej metafory.

Deklaracja, że „Świat człowieka jest sceną jego dramatu” (Tischner, 1990, s. 179), mogłaby usprawiedliwiać utożsamianie świata ze sceną, ale tylko pod warunkiem zignorowania szerszego kontekstu myśli Tischnera. Okazuje się jednak, że świat jest sceną tylko o tyle, o ile jawi się jako przestrzeń międzyludzkich *spotkań* – traktowanych nie metaforycznie (jak np. w „inkontrologii” Nowickiego, gdzie „spotkania” są zapośredniczone kulturowymi artefaktami)⁴, ale realnie, jako spotkania osób. Dokonują się one bez pośrednictwa tego, co przez ludzi wytworzone; zaświadcza o ich wzajemnej obecności. Oczywiście, każde ludzkie doświadczenie świata zawiera komponent kulturowy, zakładający jakąś formę utylitarnie rozumianej „współobecności”, rozpoznawanej i weryfikowanej w kontekście utensyliów⁵. Jednak w Tischnerowskiej wizji człowieka, jako uczestnika dramatu, sytuacja ulega odwróceniu: to nie świat jest medium zapośredniczającym ludzki dramat, lecz odwrotnie, doświadczenia świata (najczęściej, choć nie zawsze) okazują się zapośredniczone dialogicznie i, tym samym, dramatycznie. „Doświadczenie ziemi jako sceny nie jest [...] bezpośrednie, lecz zapośredniczone przez dialog. Właśnie dialog uczynił z ziemi *ziemię obiecaną*” (Tischner, 1990, s. 180). Stawianie znaku równości między

⁴ Fundamentem „inkontrologii” tego autora, czyli teorii spotkań, jest „ergantropia”, rozumiana jako „realna obecność części osobowości ludzkiej w wytworze psychofizycznym”. (Nowicki, 1991, s. 271). Przypomnijmy, że już roku wydania Filozofii dramatu ukazała się ciekawa i odważna próba konfrontacji koncepcji Tischnera i Nowickiego: (Wieczorek, 1990).

⁵ Przykładem takiego uczestnictwa w świecie, które zawsze jest zarazem „byciem wśród ludzi”, mogłyby być Heideggerowskie kategorie *Mitsein*, *Mitdasein*, *Miteinandersein*. Wszystkie jednak (abstrahując od semantycznych i ontologicznych niuansów) wskazują na utylitarnie zapośredniczenie, tzn. wszelkie „spotkania” przebiegają tu w kontekście wielorakiego użytkowania sensów, a zatem nie wyrażają bezpośredniej obecności osób. (Heidegger, 1994; zob. też: Glinkowski, 2004).

światem i sceną jest zatem niedopuszczalnym uproszczeniem. Tischner pisze wprawdzie, że „nie można oddzielić sposobów doświadczania świata od sposobów doświadczania ludzi, a przede wszystkim od sposobów przeżywania dramatu człowieka z człowiekiem” (Tischner, 1990, s. 180), jednak intencją tego spostrzeżenia nie jest rozciągnięcie sfery dramatu na całe ontyczne uniwersum. Chodzi raczej o zaakcentowanie rangi dramatu, będącego warunkiem uczłowieczenia i z tego powodu rzutującego na ludzkie doświadczanie rzeczywistości, które zawsze dokonuje się w spektrum „myślenia według wartości”, toteż zakłada kontekst aksjologiczny, społeczny oraz ujawnia swą dramatyczną proveniencję. Sugestia, jakoby świat był tożsamy ze sceną – i odpowiednio, jakoby czas dramatyczny wyrażał wszelki czas ludzkiego życia – wydaje się jednak nieuprawniona. Wszak Tischner nie po to wyraźnie odróżnia dwa ludzkie sposoby otwierania się na świat – intencjonalne i dialogiczne – by zamazać ich odrębność i sugerować możliwość dokonania subsumpcji albo sugerować, że otwarcie dialogiczne (i dramatyczne) jest zaledwie jedną z odmian otwarcia intencjonalnego⁶.

„Józek by zapewne powiedział, że aż do pojawienia się człowieka była tylko scena” (Heller, 2015). To przypuszczenie współczesnego autora pozostawia pewne wątpliwości. Pojęcie sceny funkcjonuje przecież u Tischnera jako termin techniczny, organizujący jego filozofię dramatu, nie jest zatem synonimem kosmosu. Co więcej, scena, zgodnie ze swą dramatyczną i bezprecedensową jakością, ujawnia się dopiero w momencie zainicjowania dialogu, postawienia pytania „Gdzie jesteś?”, będącego reakcją na ludzkie sprzeniewierzenie się Boskiemu zakazowi. Ponadto moment pojawienia się człowieka nie przynosi radykalnej jakościowej zmiany, bowiem ta dokonała się dopiero z chwilą, gdy człowiek uczynił szczególny użytek ze swojej wolności – taki, który wszedł w kolizję z Boską przestrogą. Dopiero od tego momentu środowisko, w którym człowiek przebywał – jeszcze pozaczasowo i w sposób niezwaloryzowany aksjologicznie (i agatologicznie), gdyż zdystansowany od doświadczenia zła (Tischner, 1990, s. 250; Tischner, 1993a, s. 515) – zostaje rozpoznane jako scena, na której rozgrywa się ludzki dramat. Oczywiście, scena o tyle bytowo poprzedza bytowość człowieka,

⁶ Fundamentalną pracą podejmującą problem zasadności wyodrębniania i dystansowania perspektywy dialogicznej względem monologicznej (fenomenologicznej) pozostaje: Theunissen, 1981.

o ile „od początku” była wpisana w perspektywę ludzkiego dramatu – z taką wykładnią Tischner zapewne by się zgodził, ale, zważywszy na specyfikę jego myślenia, wbrew powyższej sugestii, nie jest ona pierwszoplanowa.

W innym tekście cytowany autor stwierdza: „Tischner chętnie wprowadzał rozróżnienie sceny i dramatu (lub filozofii sceny i filozofii dramatu)” (Heller, 2001, s. 72). Można by stąd wnioskować, że Tischner uprawiał filozofię dramatu, zdystansowaną od filozofii sceny. Dalszy wywód pozwala lepiej uchwycić intencję autora: „Dramat rozgrywa się na scenie, ale scena nie bierze w nim bezpośredniego udziału. Scenę tworzą nauki przyrodnicze, ale nie uczestniczą one w dramacie” (Heller, 2001, s. 72). Rzeczywiście. Warunkiem uczestniczenia w dramacie jest przecież – zgodnie z założeniem Tischnera – dysponowanie wolnością, realizowaną w kontekście interpersonalnym i rozumianą subiektywnie, a nie obiektywnie, jak w przypadku kontekstu przyrodniczego bądź kulturowego, które stanowią przedmiot zainteresowania nauk.

Trudno też zgodzić się z diagnozą: „Charakterystyczne jest również umieszczenie przez Tischnera na jednej płaszczyźnie, jako nauk scenicznych, takich nauk jak: fizyka, biologia, polityka i... metafizyka” (Heller, 2001, s. 74). Otóż Tischner nie dokonuje sugerowanej tu homogenizacji, przeciwnie, wyraźnie odróżnia poziom uprawiania nauk od poziomu metafizyki: „Cała nauka zajmuje się w zasadzie bytami [...] Metafizyka zajmuje się tym, dzięki czemu te »byty« są wydobyte na jaw” (Tischner, 2012, s. 146). Dodajmy, że Tischner w wielu miejscach wypowiada się w sposób niepozostawiający wątpliwości, co do tego, jak rozumie metafizykę, np. gdy, nawiązując do Lévinasa, metafizyczną perspektywę drogi Abrahama sytuuje w kontradycji do „psychologiczno-fizycznej” drogi Odysa. Ten ostatni „nie szedł »gdzie indziej«, ale wiedział, dokąd idzie. To, co Odys miał w duszy, nie było metafizyką, ale było ontologią, było kosmologią, było teorią świata” [wyróżnienie autora] (Tischner, 2012, s. 231).

Sięgnijmy do innego autora: „W teatralnym pojęciu sceny mieści się tzw. świat jako przestrzeń dramatu” (Kozłowski, 2003, s. 266). To stwierdzenie również budzi wątpliwości. Określanie Tischnerowskiej sceny w kategoriach teatralnych nie wydaje się trafne, gdyż u Tischnera podmiot dramatu nie jest aktorem, zaś sceny niepodobna przyporządkowywać sferze kulturowych artefaktów. Wypada natomiast zgodzić się ze spostrzeżeniem autora, że „sceną tą rządzą prawa dramatu ludzkiego, a nie prawa samej sceny” (Kozłowski, 2003, s. 266–267).

Scena jako przestrzeń

Scena jest niewątpliwie przestrzenią. Jako taka występuje zarówno w planie „transcendentalnym”, bo można w niej widzieć formalny warunek i tło dramatu, jak i w planie ludzkiego doświadczenia, dostarczając mu niezbędnych elementów. Jednak ta ostatnia funkcja sceny ujawnia jej ekskluzywny charakter – scena nie poddaje się obiektywizacji bądź uniwersalizacji. Nie określa jej bowiem przestrzeń fizykalna (to samo można powiedzieć o czasie dramatycznym); niepodobna też wyrazić jej w terminach kulturowych, ująć jako miejsce dla artefaktów, z których zarazem sama by się składała⁷. Scena dramatu jest porządkowana przez człowieka, będącego uczestnikiem dramatu, wedle miejsc, które swe znaczenie zyskują za sprawą roli pełnionej w przestrzeni dramatycznej, a nie ontycznej. To nie znaczy, by ta ostatnia nie liczyła się lub była „wzięta w nawias”. Przeciwnie, oba wymiary przestrzeni i oba charaktery miejsc – ontyczny i dramatyczny – wpływają na siebie, choć Tischner nie wyjaśnia precyzyjnie, w jaki sposób to się dzieje, a nawet nie zawsze deklaratywnie określa ich genetyczną wzajemną zależność (do tej ostatniej kwestii jeszcze powrócę). A zatem, „sam fakt, że ziemia jest tylko sceną dramatu, rodzi pytanie o jej ontologiczny status. Skąd się wzięła? Czym jest? Po co jest?” (Tischner, 1993a, s. 373). Bóg, o którego pyta „myślenie sceniczne”, czyli przedmiotowo-intencjonalne, nie poszukuje „wewnętrznego nauczyciela” ani „Ojca ukrytego w świadectwie wiarygodnego świadka”, lecz postrzega w nim „Artystę sceny”, „Rozum sceny” oraz „Twórcę tego, co człowiek ma pod stopami, w dłoniach, na co patrzy i co słyszy, skąd czerpie swój chleb powszedni” (Tischner, 1993a, s. 373). Taki stan rzeczy nie jest przez Tischnera ignorowany, lecz ma być przekroczony – służy za trampolinę dla myślenia dramatycznego.

Zewnętrzny i wewnętrzny zasięg sceny

Scena to przede wszystkim przestrzeń zewnętrzna, można jednak postawić pytanie o zasadność użycia tej kategorii również w odniesieniu do przestrzeni wewnętrznej. Ta ostatnia, reprezentowana przez ludzkie ciało, ma przecież

⁷ Ciekawe wydaje się skonfrontowanie „antropologicznie”, a zarazem dramatycznie rozumianej przestrzeni z innymi eksplikacjami. Por.: Bollnow, 1963.

istotny udział w egzystencjalnym dramacie. Tischner sporo miejsca poświęca procesowi „solidaryzacji egotycznej”, polegającemu na aksjologicznej interioryzacji⁸. Proces ten zachodzi nie tylko na scenie, rozumianej jako przestrzeń, w obrębie której pojawiają się inni, gdyż bezpośrednio dotyczy ludzkiego Ja, w tym zwłaszcza jego cielesności⁹. Granica między „mną” a moim ciałem nie przebiega paralelnie do podziału na sferę psychiczno-duchową i cielesną. Akceptacja poszczególnych rejonów cielesności, uznanie ich za „moje” jest warunkiem traktowania ich jako współkonstituujących moje Ja i niezakłócających jego integralności. „Moja ręka”, „moje włosy” nie są „moimi” na mocy obiektywnego ontycznego *status quo*. O ich przynależności do mnie, jako autonomicznego osobowego podmiotu, decyduje osobisty akt ich akceptacji, u którego podłoża leży doświadczenie wartości (Tischner, 1994, s. 120–123).

Ludzkie Ja, będąc Ja aksjologicznym, konstituuje się w obrębie przestrzeni scenicznej nie w drodze obiektywnego (obiektywizującego) poznania, lecz w procesie egotycznych solidaryzacji – jak również desolidaryzacji, które stanowią dlań kontradycję i są zarazem prywatną granicą tego procesu (Tischner, 1978a).

Pewną paralelę w stosunku do solidaryzacji egotycznej są podejmowane przez człowieka akty wybierania, skierowane na obiekty z przestrzeni zewnętrznej (w tym przypadku Tischner nie używa terminu „solidaryzacja egotyczna”, choć zapewne można dostrzec analogię). Również tu – w obszarze uzyskującym swe znaczenie i ważność za sprawą podstawowych miejsc-archetypów – dokonywane są wybory, będące wyrazem czyjegoś „myślenia według wartości”. Owe wybory sprawiają, że dom staje się przestrzenią wzajemności, świątynia – miejscem spotkania z Bogiem, warsztat pracy – polem zakorzenienia, współdziałania i solidarności, i wreszcie cmentarz – może być postrzegany w kontekście spotkania ze zmarłymi i eschatologicznej obietnicy. Powyższe wybory, które z uwagi na organizujący je komponent interioryzacji są zawsze zarazem „wybieraniem siebie”, przebiegają w warunkach wolności; to ona umożliwia rozumienie (zarówno miejsc, jak i siebie w ich kontekście). Zupełnie inny sens będą miały miejsca, pozornie

⁸ Ten problem pojawia się już w habilitacji Tischnera z 1971 (Tischner, 2006, s. 131–417).

⁹ Skondensowaną, reprezentatywną dla powyższej problematyki wykładnię poglądów Tischnera znajdziemy w: (Tischner, 1971, s. 69–79).

„te same”, gdy kluczem do ich rozpoznawania i przeżywania stanie się przemoc – chęć zawładnięcia nimi lub próba uchronienia się przed zagrożeniem, które z sobą niosą. Wówczas otwarta i przyjazna przestrzeń międzyludzkich obcowañ, przebiegających zawsze na jakiejś scenie świata, przeobraża się w przestrzeń zamkniętą, tworzącą system kryjówek. Dotychczasowy dom staje się twierdzą, świątynia – azylem dla resentymentu, warsztat pracy daje okazję do konfrontacji i staje się polem walki, a cmentarz staje się namacalnym symbolem ostatecznego klęski wszystkich wartości i nadziei (Tischner, 1993a, s. 440–447; Tischner, 1990, s. 179–221).

Koneksje dialogiczne

Mogłoby się wydawać, że antropologiczna propozycja Tischnera, w której dialogiczny sposób otwierania się człowieka na świat jest odróżniony i skonstrastowany z otwieraniem się intencjonalnym – jest jakimś echem dialogicznej koncepcji Martina Bubera. U Bubera fundamentalne słowo Ja-Ty, wyrażające postawę, która daje dostęp do świata dialogicznych międzyosobowych relacji, jest różne od fundamentalnego słowa Ja-To, otwierającego świat obiektów. O ile postawa monologiczna, symbolizowana słowem Ja-To, otwiera horyzont poznawania, projektowania i przekształcania rzeczywistości, o tyle postawa dialogiczna, personalizująca, reprezentowana słowem Ja-Ty, takich możliwości nie daje. Ta ostatnia daje natomiast szansę uczestniczenia w świecie – nie tyle „bycia w nim” na podobieństwo przedmiotów, ile „bycia obecnym”. „Światem-To” jest świat obiektów; „światem-Ty” jest świat relacji, w którym nie ma „systemu współrzędnych” i dlatego namysł nad nim nie może dostarczyć uprzedmiotowionej wiedzy.

Powtórzmy, otwarcie intencjonalne, przeciwstawiane przez Tischnera otwarciu dialogiczno-dramatycznemu, ujawnia nie tyle scenę, ile tradycyjnie, tzn. „monologicznie” rozumiane uniwersum. I nawet jeśli Tischner czasem nie dość rygorystycznie akcentuje sens sceny jako kategorii ściśle należącej do filozofii dramatu, to jego intencje nie pozostawiają w tej kwestii wątpliwości. Bo chociaż człowiek w każdym momencie swego życia znajduje się w obszarze jakiejś ontycznej realności, to jednak nie zawsze i nie każda z nich pełni funkcję sceny w rozumieniu filozofii dramatu. Tak jak w dialogice Bubera człowiek bywa podmiotem spotkania albo pod-

miotem poznawania, użytkowania itp.¹⁰ – w pierwszym przypadku jest on Ja z fundamentalnego słowa Ja-Ty, a drugim jest on Ja z fundamentalnego słowa Ja-To – podobnie u Tischnera człowiek bywa podmiotem dramatu (i to jest właściwy dlań sposób istnienia), ale bywa też użytkownikiem, podmiotem pełniącym poszczególne funkcje zawodowe, polityczne, społeczne, aktywizującym się poznawczo, przekształcającym rzeczywistość bądź w inny, uprzedmiotawiający sposób odnoszącym się do niej. Jako podmiot dramatu znajduje się na scenie, lecz jako podmiot otwarcia intencjonalnego (monologicznego), pozostaje w indyferentnym świecie, który sceną dopiero może się stać.

Analogia między dystynkcją Tischnera (dialogiczne otwarcie na drugiego człowieka *versus* intencjonalne otwarcie na świat) a dystynkcją Bubera (uczestniczące otwarcie dialogiczne, w perspektywie Ja-Ty *versus* teoretyczno-utilitytarne otwarcie monologiczne, w perspektywie Ja-To), wymaga krytycznego komentarza. Ograniczmy się do jednego zastrzeżenia. U Bubera świata Ja-Ty nie można utożsamiać z ludźmi. Ci ostatni mogą, ale nie muszą do niego należeć, a zarazem należeć do niego mogą nie tylko ludzie. Z kolei Tischner, mówiąc o otwarciu dramatycznym, wyraźnie i konsekwentnie sytuuje je w sferze międzyosobowej – jednym z partnerów takiego otwarcia jest zawsze człowiek, drugim może być człowiek lub Bóg.

Powróćmy do Tischnera. Czy pojawiająca się w jego projekcie dystynkcja, przeciwstawiająca otwarcie intencjonalne otwarciu dialogicznemu, ma sens analogiczny do zarysowanej przez Bubera alternatywy: Ja-To – Ja-Ty? I czy w ogóle można mówić o „intencjonalnym otwarciu na scenę” oraz odróżniać je od „dialogicznego otwarcia na człowieka” (Kot, 2005, s. 125), skoro scena nie jest kategorią dającą się wykorzystać w optyce fenomenologicznej intencjonalności. Bo, jak słusznie stwierdza sam cytowany wyżej autor współczesny badacz myśli: „Scena jest dana poprzez dialog, a nie przez ontologię czy epistemologię” (Kot, 2005, s. 125). Scena u Tischnera jest zatem: „przede wszystkim płaszczyzną spotkań i rozstań, jest przestrzenią wolności, w której człowiek szuka sobie domu, chleba, Boga, i w której znajduje komentarz” (Tischner, 1990, s. 12). Skoro jednak sam Tischner pisze, skądinąd arcynieżrecznie, o „intencjonalnym otwarciu na scenę” (Tischner, 1990, s. 13), to można mieć wątpliwości, jaką scenę

¹⁰ Z uwagi na obszerność literatury podmiotowej i przedmiotowej, ograniczę się do dwóch pozycji: Buber, 1973 (zob. też: Buber, 1992); *Przegląd Filozoficzny* (2015).

ma tu na myśli. Tę właściwą – stanowiącą ośnowę dramatu, czy może tę, która zawsze pozostaje gdzieś w tle i, nie będąc aktualnie przestrzenią dramatu, może się nią stać dopiero potencjalnie – wówczas, gdy człowiek, nie opuszczając świata rzeczy, otworzy się zarazem na świat osób.

Scena jako miejsce aksjologicznej inicjacji

Czy zatem stosunek człowieka do „sceny”, nazywany przez Tischnera „stosunkiem intencjonalnej obiektywizacji”, ujawnia tę samą przestrzeń, która nosi miano sceny w realiach dramatu? To pytanie zmusza do postawienia kolejnych. Z iloma scenami mamy tu do czynienia? Czy Tischner, pisząc o scenie, ma na względzie całe ontyczne zaplecze, które sceną w ścisłym sensie staje się dopiero wtórnie – o tyle i w takiej mierze, w jakiej ma ono swój udział w ludzkim dramacie? Jeśliby jednak przyjąć taką wykładnię, to pojawia się problem źródłowości ludzkiego doświadczenia. Tischner zakłada przecież, że pierwszym z ludzkich doświadczeń jest doświadczenie zła („jest coś, czego być nie powinno”) (Tischner, 1993a, s. 516). Z kolei zło, będąc „zjawą”, ujawnia się tylko na scenie dramatu, a nie w indyferentnym aksjologicznie ontycznym uniwersum. Wynika stąd, że doświadczenie sceny, rozumianej w sensie dramatycznym, poprzedza i zapośrednicza ontyczne jej rozumienie. Byłoby to zresztą zgodne z powyższą Tischnerowską kadencją: Pierwsze jest doświadczenie zła, zaś doświadczenie cierpienia jest wtórne, wywiedzione z niego i będące jego okrojona, prywatywną postacią (Tischner, 1990, s. 149–155). Bez dramatycznego doświadczenia zła nie byłoby pozadramatycznego doświadczenia cierpienia. Jak widać, narracja dramatyczna wymaga uprzedniego wprowadzenia kategorii sceny dramatycznej, jest ona wcześniejsza od przestrzeni ontycznej i pojawia się już w momencie, gdy Adam „wyjadł sobie”¹¹ swój, skromny jeszcze, udział w rozumieniu dobra i zła.

Za taką kolejnością przemawia też mitologen biblijny, będący przecież dla Tischnera bezprecedensowym modelem dramatu. Pierwszymi są takie doświadczenia, jak: zdrada (Adam), zabójstwo (Kain), bałwochwalstwo (Aaron), przekupstwo i kłamstwo (Ezaw i Jakub). Są to wydarzenia dialogiczne i dlatego mogą stać się zarazem są dramatyczne, przebiegać na

¹¹ Określenie wprowadzone przez Martina Bubera (Buber, 1962, s. 616).

scenie dramatu. Z kolei zdarzenia „naturalne”, jak choroba (Hiob), Potop (Noe), podobnie jak te, które dotyczą człowieka, pochodząc z obszaru cywilizacyjno-kulturowego, nie są w ścisłym sensie dramatyczne, gdyż takimi dopiero mogą się stać – pod warunkiem ich rozpoznania i zredefiniowania jako dziejących się na scenie dramatu.

Pierwsze doświadczenie sceny dramatu wiąże się z koniecznością uprzedniego doświadczenia czasu dramatycznego, co obrazuje mitologien biblijny. Dramatyczność sceny jest w znacznym stopniu funkcją dramatyczności czynu, który dzieje się w czasie o tyle, o ile „uruchamia” czas i określa go jako linearny; podobnie linearna (a nie „kolista”) będzie przestrzeń – scena dramatu¹². W koncepcji Tischnera związek człowieka ze sceną jest ściśle zapośredniczony czasem, i to podwójnie: czas najpierw wiąże ze sobą uczestników dramatu, a dopiero wówczas otwiera ich na scenę, czyniąc ją im dostępną (Tischner, 1990, s. 12).

Scena umożliwia postawienie dramatycznego pytania o miejsce, o „gdzie”, podobne jak czas pozwalał postawić pytanie o „kiedy”. Oba pojawiają się na początku ludzkiego mówienia, nie będącego wszak mową „o czymś”, lecz będącego od początku „roz-mową”, dialogiem. Pretekstem do jego podjęcia jest pytanie o miejsce („Gdzie jesteś?”), przy czym pytającym jest Bóg, a odpowiadającym – i przez to, *eo ipso* odpowiedzialnym – staje się człowiek. Dramatyczny wymiar sceny konstituuje się ze względu na czas, rozpoznawany jako linearny i dlatego nieodwracalny. To za sprawą takiego doświadczenia czasu dramatyczną głębię zyskują także miejsca sceny – otwierającej swój bezprecedensowy sens jako przestrzeń tułaczki, wygnania, ale też jako droga, która może i powinna być poddana osobistej aksjologicznej waloryzacji.

Scena w perspektywie sacrum

Tischnerowska kategoria sceny nie może być rozpatrywana w abstrakcji od deklarowanego przez jej autora „myślenia religijnego” (Tischner, 1993a,

¹² Przestrzeń i czas nie pojawiają się tu w kontekście poznania, jak Kantowskie „formy naoczności”, lecz wyznaczają ramy dramatu. Przestrzeń nie rozpościera się jako miejsce niezbędne do konstytucji sensu fenomenów, a czas nie rozciąga się między retencją i protencją, lecz trwa pomiędzy pytaniem i odpowiedzią, formułowanymi przez uczestników dramatu.

s. 357–379). To ostatnie, w intencji Tischnera, nie przestaje być myśleniem filozoficznym, ponieważ nie rezygnuje z autonomii i krytycyzmu. Zostaje ono jednak wyraźnie przeciwstawione myśleniu absolutyzującemu rzeczywistość, uznawanemu za przejaw „terryzmu” (Tischner, 1993a, s. 377). Realność sceny nie jest bowiem wedle autora gwarantowana ontycznie, pojęcie to jest i musi pozostać metaforą, pełniącą funkcję „znaku nadziei” (Tischner, 1990, s. 192; Tischner 1993a, s. 490–505). Scena jest przestrzenią, w której dokonują się wydarzenia wskazujące na „dar”, a więc będące czymś różnym od pozaosobowych zjawisk. Podmiotami wydarzeń są ci, którzy się spotykają, a nie ci, którzy coś „napotyka” w bytowym uniwersum. Swojego sensu scena nie uzyskuje na drodze abstrakcyjnego myślenia, lecz w wyniku interpersonalnych odniesień, spotkań i rozstań, wzajemności i odpowiedzialności, ale także kłamstwa i zdrady. Kategoria prawdy i kryterium prawdziwości, organizujące ludzką aktywność podejmowaną w obszarze sceny, nie zostają zawieszone, ale pojawiają się w kontekście zaufania i nadziei, które wykraczają poza zobiektywizowane kryteria pewności lub wiedzy.

Komentując średniowieczną instrumentalizację roli filozofii względem teologii, Tischner dostrzegał powszechne ówczesnie założenie faworyzujące refleksję ontologiczną i czyniącą z niej nie tylko fundament filozoficznych spekulacji, ale też warunek stawiania pytań o Boga, zarówno w obrębie teologii, jak i filozofii. Miało to również wymiar szerszy, ideologiczny i propagandowy: „Aby ocalić myślenie religijne, wzywano do pomocy te nurty filozoficzne, w których teoria sceny była szczególnie szeroko rozbudowana” (Tischner, 1993a, s. 373–374). To właśnie badanie sceny miało przybliżyć do Absolutu jako bytu doskonałego czy dostarczyć argumentów za rozpoznaniem w świecie Boskiego ładu. Tischner pyta jednak, „czy sam projekt metafory sceny wystarczy, by popchnąć myślenie do ruchu wzwyż?” (Tischner, 1993a, s. 375). Pytanie jest retoryczne, gdyż jak wiemy racją i usprawiedliwieniem Tischnerowskiego myślenia nie jest ani podziw wobec świata, jak u Arystotelesa, ani zwątpienie, jak u Kartezjusza, lecz „jakość bólu ludzkiego, który chce filozofia wyrażać i któremu chce zaradzać” (Tischner, 1993a, s. 13). Innymi słowy, „scena”, zasymilowana w obrębie dawnej filozoficznej spekulacji, miała wymiar horyzontalny; Tischner, wpisując tę kategorię w swą filozofię dramatu, przenosi akcent na wymiar wertykalny – otwierający na transcendencję, będącą nie tyle „samoistnym bytem”, ile Nieskończonym, dostrzeżonym przez Lévinasa (Lévinas, 1998, s. 227–261). Dopiero na gruncie sceny, a zatem w realiach

dramatu, możliwe jest doświadczenie *sacrum*, a właściwie *sanctum*, bo tego określenia Tischner woli używać w odniesieniu do świętości – rozumianej nie ontycznie, lecz interpersonalnie, a więc takiej, do której dostęp nie jest funkcją operacji poznawczych, gdyż wymaga on pełnego uczestnictwa spotykających się z sobą osób¹³.

Zakończenie

Staralem się pokazać, że problem sceny jest soczewką w której koncentruje się Tischnerowska koncepcja człowieka, będąc jednocześnie punktem wyjścia do refleksji nad nią. Scena nie tylko wyznacza przestrzeń dramatu i jest jego tłem. Dostarcza również człowiekowi okazji, a czasem „pokusy”, by podejmował próby – skądinąd daremne – porzucenia swej dramatycznej kondycji, co byłoby jakąś formą „ucieczki od wolności”. Biblijny Adam próbuje ukryć się pośród sceny, zapewne powodowany naiwną intuicją, że dostarczy mu ona schronienia – bezpiecznego i niewymagającego ponoszenia kosztów takiej „ucieczki od siebie”. Zdarza się też, że scena (wewnętrzna) traktowana jest jako **zasłona** (która kamufluje i używana jest „z powodu innego”) lub **maska** (która kłamie i przywdziewana jest „z winy innego”) (Tischner, 1990, s. 58–67), obiecujące ratunek w sytuacji oskarżenia, „istnienia w sposób nieusprawiedliwiony” (Tischner, 1990, s. 251–256). I wreszcie, scena pozwala uprzedmiotowić Innego, pozbawić go statusu dialogicznego partnera i zdegradować do jednego z obiektów. Ale ta sytuacja jest odwracalna i na scenie może zajść proces przeciwny – na co zwrócił uwagę komentator tekstów Tischnera: „Kiedy Inny pojawia się w moim życiu poprzez roszczenie w doświadczeniu spotkania, przestaje być elementem sceny. Nie jest już uprzedmiotowiony przez intencjonalną świadomość” (Kot, 2014, s. 55). Wówczas Inny przestaje być anonimowym „To”, a staje się dialogicznym, a zarazem dramatycznym „Ty”. Ten przykład wydaje się dobrze oddawać klimat Tischnerowskiej propozycji, której patronuje nadzieja na ocalenie, a nie potępienie, oczywiście rozumiane w sensie szerszym niż eschatologiczny czy soteriologiczny. Dramat, który rozgrywa

¹³ Na temat dystynkcji *sacrum versus sanctum*, por.: Tischner, 1999, s. 180–189; Tischner, 1993, s. 52, 116, *passim*; Tischner, 1998a, s. 241–248. Zob. też: Kłoczowski, 2006.

się na scenie świata, będącej czymś innym niżli przyroda lub kultura, choć materialnie niewątpliwie z nich się wywodzącej, nie jest wyrazem opresji, lecz dobitnym argumentem za wyjątkowością ludzkiego istnienia.

Literatura

- Baczyński W. (2004), *Człowiek jako istota dramatyczna w ujęciu księdza Józefa Tischnera*, Wrocław: Papieski Wydział Teologiczny.
- Bobko A. (2007), *Myślenie wobec zła. Polityczny i religijny wymiar myślenia w filozofii Kanta i Tischnera*, Kraków–Rzeszów: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Bobko A., Karolczak, M. (red.) (2013), *Wobec Dobra i Prawdy w dialogu z Tischnerem*, Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Bollnow O.-F. (1963), *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Buber M. (1962), Bilder von Gut und Böse. W: Buber, M. *Werke*, Bd. I: *Schriften zur Philosophie* (s. 605–650), München–Heidelberg: Kösel-Verlag.
- Buber M. (1973), Ich und Du. W: Buber, M., *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.
- Buber M. (1992), *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych* (J. Doktor tłum.), Warszawa: PAX.
- Gadacz T. (2005), *Problem zła w filozofii Józefa Tischnera*, „Horyzonty Wychowania”, nr 4 (7), s. 21–40.
- Glinkowski W.P. (2004), *Pytanie o dialogiczny status „współ” – w świetle Heideggerowskiego Dasein*, „Edukacja Filozoficzna”, nr 38, s. 257–276.
- Glinkowski W.P. (2003), *Wolność ku nadziei. Spotkanie z myślą ks. Józefa Tischnera*, Łódź: Wyd. UŁ 2003.
- Heidegger M. (1994), *Bycie i czas*, (B. Baran tłum.), Warszawa: Wyd. PWN.
- Heller M. (2015), *Człowiek sceny, człowiek dramatu*, <http://www.niedziela.pl/art;http://gosc.pl/doc/2449559.Heller-polemizuje-z-Tischnerem>.
- Heller M. (2001), Dyskusji z Tischnerem ciąg dalszy, [w:] W. Zuziak (red.), *Pytając o człowieka. Myśl filozoficzna Józefa Tischnera*, W. Zuziak (red.), Kraków: Wyd. Znak, s. 67–76.
- Kłoczowski J.A. (2006), *Mówić o Bogu: Sacrum czy Dobro?* [w:] *Człowiek wobec wartości*, J. Jagiełło, W. Zuziak (red.), Kraków: Wyd. Znak s. 91–109.

- Kot D. (2014), *Między dramatyką a dialogiką*, „Logos i Ethos”, nr 20 (1), s. 53–72.
- Kot D. (2005), *Tischnerowska filozofia sceny*, „Colloquia Communia”, nr 78–79 (1–2), s. 123–132.
- Kozłowski R. (2000), *Człowiek jako „egzystencja dramatyczna”*, „Kwartalnik Filozoficzny”, nr 28 (3), s. 4–25.
- Kozłowski R. (2003), *Idea dialogiczności w koncepcji „człowieka dramatycznego” Józefa Tischnera*, „Poznańskie Studia Teologiczne”, nr 14, s. 261–274.
- Legięć J. (2012), *Człowiek w filozofii pracy Józefa Tischnera*, Kraków: Wyd. Dehon.
- Lévinas E. (1998), *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, (M. Kowalska tłum.), Warszawa: Wyd. PWN.
- Marszałek I. (2014), *Józef Tischner i filozoficzne koncepcje zła*, Kraków: Wyd. WAM.
- Nowicki A. (1991), *Spotkania w rzeczach*, Warszawa: Wyd. PWN.
- „Przegląd Filozoficzny” (2015), nr 24 (4) [nr w całości poświęcony M. Buberowi].
- Szary S. (2005), *Człowiek – podmiot dramatu: antropologiczne aspekty filozofii dramatu Józefa Tischnera*, Kęty: Wyd. Antyk.
- Tarnowski K. (2001), *Ziemia obiecana, ziemia odmówiona*, [w:] *Pytając o człowieka. Myśl filozoficzna Józefa Tischnera* W. Zuziak (red.), Kraków: Wyd. Znak, s. 137–159.
- Theunissen M. (1981), *Der Andere. Studien zur Sozialontologie der Gegenwart*, Berlin–New York: Walter de Gruyter.
- Tischner J. (1971), *Aksjologiczne podstawy doświadczenia „ja” jako całości cielesno-przestrzennej*, [w:] *W: Logos i Ethos. Rozprawy filozoficzne* K. Klósak (red.), Kraków: Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Teologicznego, s. 33–82.
- Tischner J. (1980), *Bezdroża spotkań*, „Analecta Cracoviensia”, nr 12, s. 137–172.
- Tischner J. (1989), *Das menschliche Drama. Phänomenologische Studien zur Philosophie des Dramas*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Tischner J. (1978), *Fenomenologia spotkania*, „Analecta Cracoviensia”, nr 10, s. 73–98.

- Tischner J. (2006), *Fenomenologia świadomości egotycznej*, [w:] J. Tischner, *Studia z filozofii świadomości* (A. Węgrzecki red.), Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera, s. 129–417.
- Tischner J. (1990), *Filozofia dramatu*, Paryż: Éditions du Dialogue.
- Tischner J. (2006), *Ja osobowe*, [w:] J. Tischner, *Studia z filozofii świadomości* (A. Węgrzecki red.), Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera, s. 351–390.
- Tischner J. (1999), *Książka na manowcach*, Kraków: Wyd. Znak.
- Tischner J. (1993), *Miłość niemiłowana*, Kraków: Wyd. S. Grotomirskiego.
- Tischner J. (1993a), *Myślenie według wartości*, Kraków: Wyd. Znak. [I wyd. 1982].
- Tischner J. (1977), *Przestrzeń obcowania z drugim*, „*Analecta Cracoviensia*”, nr 9, s. 67–86.
- Tischner J. (1978a), *Solidaryzacja i problem ewolucji świadomości*, [w:] *Studia z teorii poznania i filozofii wartości* W. Stróżewski (red.). Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, s. 91–102.
- Tischner J. (1981), *Spotkanie w horyzoncie zła*. „*Analecta Cracoviensia*”, nr 13, s. 85–103.
- Tischner J. (1998), *Spór o istnienie człowieka*. Kraków: Wyd. Znak.
- Tischner J. (1994), *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków: Wyd. Znak. [I wyd. 1975].
- Tischner J. (1996), *Uprawiam filozofię dobra*, [w:] *Rozmowy o filozofii* A. Zieliński, M. Bagiński, J. Wojtysiak (red.), Lublin: Wyd. KUL, s. 249–267.
- Tischner J. (1998a), *W krainie schorowanej wyobraźni*, Kraków: Wyd. Znak.
- Tischner J. (2012), *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu. Wykłady*. (D. Kot, A. Węgrzecki red.), Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Trocha B. (2000), *Przestrzeń dramatu jako kategoria filozoficzna. Studium teorii przestrzeni Józefa Tischnera*, Zielona Góra: Wyd. Gest.
- Wadowski J. (1999), *Dramat pytań egzystencjalnych. Ks. Józefa Tischnera filozofia dramatu jako próba odpowiedzi na pytania egzystencjalne*, Wrocław: Wyd. PFT.
- Wieczorek K. (1990), *Dwie filozofie spotkania. Konfrontacja myśli Józefa Tischnera i Andrzeja Nowickiego*, Katowice: Wyd. UŚ.

THE QUESTION OF SCENE IN TISCHNER'S PHILOSOPHY OF DRAMA

Summary

The paper aims to pinpoint one of the main interpretational problems of Józef Tischner's philosophy – the dispute around the notion of scene, which is the basic concept in Tischner's 'philosophy of drama'. It is as well strongly connected with theatre studies. That is why it is common to regard Tischner's philosophy in a theatrical context. On the other hand, Tischner's scene is also referred to world of entities, which in traditional philosophy was a field of ontological investigates. Both above-mentioned tendencies are a result of misunderstanding Tischner's thought and they lead to the wrong interpretation of his philosophy of man. Yet according to Tischner man does not **play** in a drama as an actor on the scene, but rather he **is** a dramatical being. Proper understanding of Tischner's notion of scene is essential to understand his philosophical project and to recognize its value and novelty.