

*Maciej Kucia*

## Autonomiczna zmienność awangardy teatralnej

Charakterystyczną tendencją dla rozważań na temat sztuki w ogóle, szczególnie pod koniec XIX i na początku XX wieku była skłonność do tzw. „systematyzowania”. Polegało to krótko mówiąc na przypisywaniu zjawiskom w przypadku różnych dyscyplin sztuki znamiennej im natury. Stosowano tę metodę szczególnie w wypadkach kiedy trudno było wyodrębnić jakieś cechy, na podstawie których można było formułować postulaty interpretacyjne w odniesieniu do obiektywnie istniejącego dzieła. Wtedy to już praktycznie pod pozorami obiektywizmu naukowego rozpatrywano „naturę” zjawiska.

W tym okresie fala tego „systematyzowania” szczęśliwie ominęła teatr. Był to zresztą w jego dziejach okres zbyt burzliwy. W czasie Wielkiej Reformy co wybitniejsi ludzie teatru sami chwycili za pióro, niekiedy z tak wielkim zapamiętaniem, że często zapominali o swej praktyce teatralnej, pozostawiając potomnym w większości wypadków raczej teoretyczne rozważania, niż konkretne spektakle. Był to mimo wszystko okres wspaniałych inscenizacji.

W przypadku naszych rozważań należy zatem sięgnąć do opisowej estetyki naszych czasów i zbadać relacje zachodzące pomiędzy „środowiskiem” kulturowym a współczesną praktyką teatralną począwszy od czasów Wielkiej Reformy. Był to moment bardzo ważny w dziejach teatru XX wieku i on też zadecydował w znacznej mierze o późniejszych wzlotach i upadkach tej dziedziny sztuki. Okres ten był konsekwencją niezwykłego ożywienia twórczego, który cechował pierwsze lata XX wieku. Odkrycia naukowe, urbanizacja, powstająca w szybkim tempie tzw. cywilizacja techniczna otworzyła przed twórcami nowe i dotąd nieznanne perspektywy. Ujawniło się to w uniwersalizmie sztuki XX wieku. Przejawił się on przede wszystkim w odrzuceniu pojęcia sztuki, który określił wiek XIX. Była to oczywiście definicja „za ciasna” jak na nowe warunki. Zrezygnowano z określenia terminem „sztuka” tylko tego, co wytworzyły pokolenia minione wywodzące się z tradycji antycznych i chrześcijańskich. A więc tylko jednego kręgu kulturowego. Szybkie tempo życia, rozwój komunikacji itd. pozwoliły zbliżyć do odbiorców

także przejawy twórcze reprezentujące stare kultury azjatyckie, południowoamerykańskie czy polinezyjskie. W ten sposób wykształciła się tendencja do akceptowania każdej bez wyjątku manifestacji twórczej. W dalszej konsekwencji doprowadziło to do obalenia dotychczasowych kryteriów oceny wszystkich dzieł sztuki. Byłoby oczywistym anachronizmem stosować kanon estetyczny, który stworzyła starożytność i renesans, polegający na eksponowaniu przede wszystkim imitacji natury przy pomocy harmonii i równowagi środków wyrazu artystycznego do oceny dzieł sztuki pochodzących z różnych kręgów kulturowych sięgających nieraz bardzo głęboko do pokładów mitologicznych czy folklorystycznych. Nic więc dziwnego, że wytwory sztuki naszego stulecia niemal od samego początku odznaczały się zdecydowanym antynaturalizmem. Zerwano całkowicie z kontemplacyjnym charakterem sztuki ubiegłowiecznej. Niezwykłe pod względem treściowo-formalnym propozycje artystyczne prowadzą do wytrącenia odbiorcy ze stanu bierności, są bardzo często zaskakujące, penetrują rejony niedyskursywne wykorzystując najnowsze zdobycze psychologii. Podobne tendencje ujawniły się w równej mierze zarówno w literaturze (rezygnacja z weryzmu, realistycznej obserwacji życia, precyzyjnej analizy psychologicznej), w plastyce (kubizm, konstruktywizm), w muzyce (zerwanie z melodycznością, harmonią i sentymentalizmem). Krystalizuje się swoisty rodzaj percepcji tych dzieł w swej wymowie nerwowych, gwałtownych i brutalnych. Wszystko chwieje się i rozpada, w tym układzie harmonia i piękno wytworów sztuki musi być odczuwana jak fałsz. Jednocześnie dominuje tęsknota do ukazania tego, co „ludzkie” w formie „totalnego doświadczenia”.

W efekcie wszystkie późniejsze kierunki artystyczne opowiadają się za tzw. autonomicznością, to znaczy sztuką integralną i niezależną od rzeczywistości. Tendencje te ujawniły się również i w teatrze. W tym okresie sztuce teatralnej patronują takie nazwiska, jak: G.E. Craig czy A. Appia<sup>1</sup>. Właśnie oni propagowali „autonomiczność” teatru. Craig np. głosił, że na scenie nie wolno naśladować rzeczywistości, należy tworzyć rzeczywistość teatralną. Z tym, że praktyczne próby realizacji tych niewątpliwie cennych postulatów pozostawiały zwłaszcza u niego wiele do życzenia. Ale na pewno cenną częścią działalności Craiga czy Appi było to, że swe teoretyczne założenia poparli bardzo wnikliwą krytyką teatru XIX wieku. A jaki to był teatr? Mniej więcej około r. 1887 pojawia się grupa entuzjastów kierowana przez A. Antoine’a. On też rozpoczął proces fabrykowania „rzeczywistości otaczającej” w teatrze, ten naturalizm na początku XX wieku, doprowadzony do formy krańcowej, pozostał tylko ośmieszoną konwencją. Trudno jednak by-

---

<sup>1</sup> E. Gordon Craig, *Historia życia*, przekł. M. Skibniewska. Warszawa 1976, s. 194; A. Appia, *Dzieło sztuki żywej*, wybór i noty J. Hera, przekł. J. Hera, L. Kossobudzki, M. Szymański, wstęp J. Kosiński. Warszawa 1974, s. 54.

łoby przejść do porządku dziennego wobec istotnych zmian, jakie wniósł ten kierunek zwłaszcza w zakresie najbardziej organicznej tkanki teatru, jakim jest aktor. Wprowadzone jeszcze przez Antoine'a oświetlenie elektryczne „zaostrzyło” sposób percepcji spektaklu teatralnego. Każdy szczegół był widoczny. Dotyczyło to przede wszystkim aktorów. Najmniejsze drgnienie mięśni twarzy można było obserwować z całą dokładnością. W tych warunkach nawet najbardziej finezyjne konstruowanie tworzywa aktora, jakim jest jego ciało było w sposób wyraźny dostrzegalne. Oprócz tych cennych osiągnięć były także i takie, które budziły niepokój. Spektakle straciły charakter kameralny. Podkreślano w inscenizacjach podział na scenę i widownię. Dosłowność rekwizytów i dekoracji zaczęła stopniowo budzić niechęć. Dlatego pod wpływem przede wszystkim Craiga zaczęto organizować przestrzeń sceniczną w sposób nieco odmienny. Często zagracona scena utrudniała po prostu grę aktorom. Wprowadzono zatem, pod sugestią dynamicznego rozwoju sztuk plastycznych przede wszystkim kubizmu, proste formy geometryczne chcąc przez układ brył przestrzennych, czy kotar wydobyć ogólne założenia danej inscenizacji. Jak wykazała przyszłość, scenografia w sposób ewidentny wyprzedziła pewne zmiany w zakresie gry aktorskiej. Podobnie zresztą jak muzyka czy tzw. dowolne układy choreograficzne. Powodując nawet zwłaszcza we współczesnej praktyce teatralnej pełne „ekspresji” anachronizmy. Aktorzy zresztą, tak jak i dzisiaj, trwali niezmiennie przy swoich mniej lub bardziej twórczych sztampach. W okresie, kiedy wprowadzono stopniowo innowacje scenograficzne tacy aktorzy jak Salvini, Rossi czy Duse nadal celowali w „niedostrzeganiu” rampy sceniczej. Godnym uwagi w tym okresie wydaje się również teatr rosyjski. W czasie burzliwych przemian rewolucyjnych na tym terenie dokonywano wielu śmiałych eksperymentów inscenizacyjnych, które na stałe weszły w skład twórczego dorobku światowej praktyki teatralnej. Oczywiście nie miałyby one miejsca, gdyby nie wspaniały dorobek teatru przedrewolucyjnego reprezentowanego w osobie Stanisławskiego i jego Teatru Artystycznego.

K. Stanisławski, podobnie jak A. Antoine rozpoczął działalność z amatorami w r. 1898 w Moskwie. W krótkim czasie ten zespół uzyskał dużą popularność. Profil artystyczny tego teatru oscylował wokół naturalistycznego kierunku w sztuce<sup>2</sup>. Z wyszukaną starannością dbano o dosłowność rekwizytów. Realizacje, głównie sztuk historycznych przypominały niekiedy przedstawienia Meiningerów zwłaszcza jeżeli chodzi o zgodność kostiumu czy dekoracji z epoką. Niezwykle cenną stroną działalności artystycznej Stanisławskiego było skoncentrowanie się na metodzie aktorskiej. Stworzony przez niego „system”, dzisiaj traktowany nieco nawet ironicznie, do niedawna był przecież „biblią” nowoczesnego aktorstwa. Sta-

---

<sup>2</sup> K. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*. Warszawa 1954, s. 443 i n.

nislawski jako jeden z pierwszych postawił przed aktorem pytanie: „Jak to zrobić? zaczął więc traktować aktorstwo w sposób metodyczny. Sprowadzało się to do tego, aby w każdym przedsięwzięciu teatralnym aktor miał „swoją” dzień tzn. był twórczy. W praktyce polegało to na scenicznym „przeżywaniu”, ale istotnym elementem tej metody była umiejętność pobudzania odpowiednich stanów psychicznych nieodzownych przy kreowaniu roli. Do tego celu służył specjalny trening, przy pomocy którego aktor mógł osiągnąć stan scenicznej koncentracji, czyli jak to się potocznie zwykło nazywać, scenicznego transu. W zasadzie był to na pewno naturalizm, ale bliski raczej etymologicznemu pochodzeniu tego wyrazu niż terminowi, przy pomocy którego określa się zazwyczaj ogólnie znany kierunek artystyczny.

W ten sposób K. Stanisławski dążył do poznania praw organicznych narodzin postaci scenicznej w aktorze. Nie chcąc wywierać nacisku na aktora, pomagał mu rozwinąć jego zdolności twórcze i skierować go na drogę najprawdziwszego pojmowania postaci. W tym wypadku szczególnie istotną sprawą jest nierozzerwalność doświadczenia społecznego aktora i jego przeżyć osobistych. Na zasadnicze pytania Stanisławski udzielił własnych odpowiedzi. Na szczególną uwagę zasługują zwłaszcza te, które formułują ogólne założenia nie tylko procesu twórczego aktora, ale także rozwoju sztuki teatru w ogóle. Jego prace ukazały ścisły związek zachodzący pomiędzy rozwojem techniki gry aktorskiej a kierunkiem poszukiwań teatralnych.

Pierwsza zatem metoda gry aktorskiej dająca rezultaty praktyczne zrodziła się na gruncie teatru XIX wieku. Zyskała ona popularność, głównie dzięki prowadzonej przez Stanisławskiego działalności pedagogicznej. Wśród ludzi teatru, którzy „wyszli” ze środowiska Teatru Artystycznego i atmosfery fascynacji „systemem” byli nie tylko kontynuatorzy, ale także zaciekli przeciwnicy. Do tych ostatnich należał Vsevolod Meyerhold; twórca teatralny, który zdecydowanie zerwał z całą dotychczasową tradycją i pragnął stworzyć teatr, który swoją formą najlepiej by odpowiadał czasom intensywnej technicyzacji życia i burzliwym przemianom społeczno-politycznym epoki. Meyerhold zafascynowany był komedią dell’arte. W tej formie teatralnej, w jej żywiołowości szukał źródeł odnowy teatru naturalistycznego, który pomimo wysiłków jego twórców popadał w schyłkowość. Uważał, że właśnie w komedii dell’arte tkwią wartości teatru zawsze żywego. Konsekwencją takiego punktu widzenia był dosyć specyficzny styl gry aktorskiej zwany „biomechaniką”, czyli inaczej mechaniczna doskonałość organizmu ludzkiego.

Analogie z komedią dell’arte i w tym wypadku były dość bliskie. Właśnie w tej formie żywiołowego teatru improwizowanego aktorzy sami tworzyli przedstawienie, wymyślając dialogi, które uzupełniali pokazami zręcznościowymi zwa-

nymi lazzi. W ich skład wchodziły elementy cyrkowej akrobacji, żonglerki, iluzjonizmu. Nic więc dziwnego, że „biomechanika” w wydaniu Meyerholda zrywała całkowicie z wszelkim przeżywaniem, psychologizmem czy tzw. „wnętrzem aktorskim”. Aktor ma przed sobą zupełnie inne zadania, wymagano od niego wręcz akrobatycznej sprawności. Determinowało to inscenizację spektakli. Scena była przede wszystkim „maszyną do gry”. Wykorzystano tutaj oczywiście osiągnięcia w tej dziedzinie G. Craiga. Istotną sprawą było uzyskanie możliwie maksymalnej przestrzeni scenicznej. Jeżeli oglądamy fotografie ze spektakli Vs. Meyerholda<sup>3</sup>, to uderza nas od razu brak dekoracji przedstawiającej wnętrze jakiegoś pomieszczenia tak bardzo charakterystycznej dla teatru naturalistycznego. Narzuca się natomiast rozmach przestrzenny, który dodatkowo podkreślają nagie surowe ściany sceny, nierzadko ukazujące stanowiska reflektorów, a więc to, co do tej pory starannie ukrywano przed okiem widza. Poza tym konstrukcje schodów, pomostów, drabin. Często akcja spektaklu rozgrywała się w kilku punktach, w ten sposób organizowanej przestrzeni, jednocześnie.

Aktorzy znajdujący się spośród tych rozwiązań przestrzennych przybierają niekiedy wręcz karkołomne pozycje. Materiał ikonograficzny przypomina raczej zdjęcia robocze ukazujące realizację jakiegoś gigantycznego filmu w potężnych rozmiarach atelier. Wielopłaszczyznowość czy raczej wielopoziomowość scenicznego dziania się, sprzyjała cennym osiągnięciom w zakresie teatralnej symultaniki. Często aktorzy byli zmieszani z widzami, wypowiadali swoje kwestie znajdując się pomiędzy nimi. Nic więc dziwnego, że teatr tego typu sprawiał wrażenie kabaretu, music-hallu i cyrku jednocześnie. Konstruowanie takich spektakli musiało spowodować walkę z dotychczasowym pojęciem nietykalności dramatu, na rzecz swobody teatru i reżysera wobec dowolnych przeróbek i przeistoczenia dzieł uznanych i gotowych. Takim zmianom poddał np. Meyerhold *Zorze L. Verhaerena*, zacieraając rysy indywidualistyczne.

Liczyła się tylko teatralno-fizyczna kultura zmierzająca do określenia całkowicie odmiennego przeżycia estetycznego wywołanego za pomocą akcji scenicznej konstruowanej w oparciu o ruch charakterystyczny dla pewnych dyscyplin sportowych, czy pracy wytwórczej. Było to mimo wszystkich późniejszych zarzucanych Vs. Meyerholdowi obciążeń formalistycznych, osiągnięcie bardzo cenne. W teatrze tradycyjnym aktor tylko udawał zręczność, odwagę, natomiast w teatrze przez

---

<sup>3</sup> W. Meyerhold, *Stati, pisma, речи, biesiedy*. Moskwa 1968; M. Gordon, *Meyerhold's Biomechanics. The Drama Review* t. 57; szczegółowy opis etiid biomechanicznych podaje: K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*. Ossolineum, Wrocław 1984; pełną dokumentację oraz interpretację teatrologiczną prac W. Meyerholda zawiera monografia: M.L. Hoover, *Meyerhold. The Art of Conscious Theater*. Amherst 1974; założenia artystyczne W. Meyerholda omawia: R. Leach, *Vsevolod Meyerhold*. N. York 1989.

niego postulowanym cechy te powinien posiadać w rzeczywistości. Aktor umieszczony pośród stożków, kul, cylindrów i innych figur geometrycznych był nie tylko zjawiskiem biologicznym, ale także czynnikiem organizującym przestrzeń sceniczną, w której te wszystkie elementy były odskocznią dla jego ciała i jednocześnie przyrządami do gry.

W ten sposób nastąpiła restytucja teatru ludowego, masowego, którego środkiem ekspresji jest często forma widowiska jarmarcznego, gdzie wszystko rozbrzmiewa weselem, pławi się w barwach i tonach, dając widowni możliwość napatrzenia się do syta mistrzowskiej harmonii trudnych do wykonania ruchów. W tym wszystkim parodia, groteska, szarża, karykatura stawały się niejednokrotnie wyrazicielem ważkich społecznie problemów.

Natomiast do twórców, których powszechnie określa się mianem kontynuatorów koncepcji K. Stanisławskiego należeli J. Wachtangow i A. Tairow<sup>4</sup>. Wachtangow prowadził prace reżyserskie i pedagogiczne w III Studio MChAT-u, które później przekształciło się w samodzielny teatr nazwany jego imieniem. Wychodząc z „atmosfery” Teatru Artystycznego zdawał sobie doskonale sprawę z tego, że wszystkie dotychczasowe formacje teatralne są w zasadzie z tendencjami sztuki XX wieku nie do pogodzenia. Odrzuca więc także model teatru nazwany bardzo często „teatrem intymnym”, który wykształcił się poprzez liczne przedstawienia sztuk A. Strindberga. Było to zjawisko zwłaszcza w pierwszych latach naszego stulecia bardzo typowe, wielu twórców teatralnych tego okresu sądziło, że można uratować tradycyjny teatr XIX-wieczny przez innowacje repertuarowe. Upodobali sobie oni szczególnie dramaty A. Strindberga. Ponieważ najlepiej mieściły się one w estetyce i tej konwencji teatralnej.

Wachtangow także krytycznie ustosunkował się do tego, co wykształciła już rosyjska praktyka teatralna. Zrywa całkowicie z teatrem psychologicznym i stworzonym na jego gruncie „duchowym naturalizmem”. Jego oryginalnym poszukiwaniem patronuje przede wszystkim wyrazistość formy i teatralność. Koncentruje się nad pracą z aktorem, prowadząc wiele prac studyjnych. W toku tych prac pojawia się tendencja w kierunku umiejętności konstruowania kreacji aktorskich oraz spektaklu, ze szczególnym uwzględnieniem procesów wewnętrznych. W przeciwieństwie jednak do Stanisławskiego, czy Meyerholda, Wachtangow dążył do tego, aby aktor posiadał zarówno sprawność przeprowadzania i budowania procesu emocjonalnego, jak i wyrazistości cielesnej.

W tym kontekście wykorzystywano teorię Stanisławskiego tylko częściowo, eksponując wyłącznie stronę metodyczną. W zakresie konstruowania spektaklu dążył do maksymalnej kondensacji i precyzji ruchu scenicznego. Należy zwrócić

---

<sup>4</sup> J. Wachtangow, *Poszukiwania*. Warszawa 1967; A. Tairow, *Notatki reżysera*. Warszawa 1964.

uwagę na fakt, że wszystkie środki pozateatralne odnoszące się do relacji aktor – widz tylko w sposób pośredni ograniczał do minimum. Na ogół realizowane przez niego spektakle odbywały się przy tradycyjnej architekturze inscenizacyjnej (podział na scenę i widownię), ale były liczne próby nawiązania dosłownego kontaktu z widownią, np. kierując bezpośrednio kwestie do oglądających. Dominowała jednak przede wszystkim gra aktora, która odznaczała się niezwyklej ekspresją wynikającą z bardzo subtelnego, ale zarazem precyzyjnego sposobu konstruowania tworzywa aktorskiego.

„W naturze nie ma rzeczy nieplastycznych” – brzmiało słynne powiedzenie Wachtangowa. Nic więc dziwnego, że zarówno tkanina, światło, fala, wiatr, szum, słowo, jak bogata intonacja, którą operowali jego aktorzy, wszystko to było zasadniczym przedmiotem systematycznie prowadzonych prac studyjnych. To pozwoliło na sformułowanie postulatów mieszczących się w kategoriach bardziej obiektywnych. Przede wszystkim zwrócono uwagę na plastyczność wypowiedzi aktorskiej. Z jednym jednak zastrzeżeniem, aby nie narzucać np. rytmu, jak to proponował Vs. Meyerhold, ale raczej wychowywać w rytmie. Aktorzy, zdaniem J. Wachtangowa powinni szczególnie pracować nad sposobami, w zależności oczywiście od predyspozycji indywidualnych, budzenia temperamentu aktorskiego w sposób naturalny. Dużo uwagi poświęcał kształceniu zdolności improwizacyjnych (nie tylko indywidualnych, ale także zespołowych), w wyniku których rodziły się postacie sceniczne zarówno w aspekcie psychicznym, jak i fizycznym:

„Aktorzy w tych przedstawieniach świadomie wykonują w każdym poszczególnym momencie bardzo złożoną formę sceniczną postaci i widowiska. Forma ta została uprzednio znaleziona przez aktora pod kierownictwem Wachtangowa, i w procesie poszukiwania tej formy aktor niewątpliwie kierował się intuicją, podświadomie znajdując barwy sceniczne, którymi następnie po selekcji świadomie się posługiwał”<sup>5</sup>.

Nie było to zresztą zjawisko w praktyce teatralnej J. Wachtangowa odosobnione, także realizacje *Wesela A. Czechowa* i *Księżniczki Turandot K. Gozziego* odznaczały się żywą teatralnością, uroczystą wzniosłością, strojnością i świątecznością przekazując tym samym te wartości, które są adekwatne dla teatru wszystkich czasów, wszystkich historycznie ważnych momentów w rozwoju sztuki teatru.

Interesujące i po dziś dzień aktualne poglądy na sprawy teatru reprezentował również wspomniany już wcześniej A. Tairow, założyciel moskiewskiego Teatru Kameralnego. Szczególnie mocno akcentował on zespołowy charakter pracy

---

<sup>5</sup> Wl. Lwow (red.), *Materiały pomocnicze do dziejów teatru radzieckiego*, t. II, Warszawa 1955, s. 279.

teatralnej. Jako aktor i reżyser A. Tairow doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że istotnym warunkiem powodzenia i ekspresji spektaklu jest jego wewnętrzna jedność, polegająca na tym, że wszystkie elementy przedstawienia powinny tworzyć integralną całość. Stąd też postulował rzecz niezmiernie ważną, zespołowy charakter pracy nad spektaklem. Wiadomo, że każdy z uczestników przedstawienia wnosi swą odrębną cząstkę i pragnie zachować tę odrębność. I byłoby źle, gdyby było inaczej. Ale Tairow, jako przede wszystkim doskonały praktyk, dobrze wiedział, że wynik nieraz bywa niejednorodny i bardzo często mimo interesującej koncepcji inscenizacyjnej powstaje chaos. Preferuje on w związku z tym reżysera. Naturalnie, nie chodzi o typ reżysera, jaki wykształciła np. praktyka sceniczna Meiningerów. Jak wiadomo sprowadzało się to do despotycznego wprost komenderowania aktorem, co ujemnie wpływało na jego pracę, w znacznym stopniu ograniczało twórczość indywidualną. Tairow ma na myśli reżysera, którego osobowość uogólniałaby to wszystko, co niosą ze sobą nieraz bardzo odmienne temperameny twórcze. Ponadto musi to być człowiek, którego autorytet jest wynikiem przede wszystkim bezkompromisowych przekonań artystycznych i życiowych. Wtedy istnieje duże prawdopodobieństwo likwidacji rozdzwieniu pomiędzy pomysłem a realizacją sceniczną.

W tej dziedzinie A. Tairow był prekursorem, bardzo dzisiaj popularnej formy działalności teatralnej, którą określa się mianem kreacji zbiorowej.

W okresie międzywojennym miejscem wielu interesujących wydarzeń teatralnych była Francja. Obok tradycyjnej Komedii Francuskiej ożywioną działalność prowadził Gaston Baty, który koncentrował się przede wszystkim na inscenizacjach dramatu amerykańskiego (*Cesarz Jones* E. O'Neill), małżeństwo Pitojewów zyskuje dużą popularność spektaklami opartymi na klasycie rosyjskiej, działalność teatralną prowadził także J. Copeau. Jeszcze w 1913 r. założył on teatr du Vieux Colombier. Tutaj właśnie rozpoczął pracę zmierzającą do ustalania pozycji repertuarowych głównie z pośród autorów współczesnych. Oczywiście w działalności tego teatru nie była to tendencja podstawowa. Grano obok pozycji najnowszych także utwory Musset'a, Mérimée'go, Gogola, Szekspira. Dużą uwagę przywiązywano natomiast do gry aktorskiej, która była ściśle związana z wartościami wydobytymi z tekstu. W całości spektakli realizowanych w tym teatrze obok gry aktorskiej dominowało uproszczenie dekoracyjne obrazu scenicznego.

Po I wojnie światowej w działalności tego teatru istotną rolę odgrywają współpracownicy J. Copeau, przede wszystkim Ch. Dullin. Obydwoje współpracowali ze sobą niemal od momentu powstania tego teatru. Jako znakomity aktor Dullin dał się poznać grając Skąpca w sztuce Moliera. Była to rola, która szybko weszła na stałe w skład najlepszych osiągnięć w tym zakresie światowej praktyki



teatralnej. W latach dwudziestych (1921) przy teatrze Vieux-Colombier, Ch. Dullin tworzy studio aktorskie. Realizowane wtedy przez niego spektakle to: pantomima *Moriana i Galvan* A. Arnoux, *Rozwód* Regnarda, *Gospoda* G. de Castro, *Oliwki* L. Ruedy.

W 1922 roku, w kierowanym już przez siebie samodzielnie Théâtre de l'Atelier były jeszcze raz wznawiane. Debiutuje w tych spektaklach jako scenograf i aktor Antoni Artaud. W toku dalszych prac teatralnych Dullin zaczyna się coraz bardziej interesować teatrem Wschodu. W praktyce oznacza to jeszcze większą niż w Vieux-Colombier umowność dekoracji oraz rozwój prac studyjnych. Był autorem wielu interesujących oraz udanych ćwiczeń i etiud eksponujących przede wszystkim „maskę twarzy” (sprawność mimiczna). Oryginalne były zwłaszcza jego etiudy z cyklu „człowiek i rośliny”, „człowiek i zwierzęta”. Niezwykle cenną stroną prowadzonych w ten sposób zajęć było ustawiczne wzbogacanie wyobraźni ćwiczących. Odnotować należy również dużą sprawność głównie w zakresie tzw. reakcji naturalnych. Nic więc dziwnego, że z tego środowiska wyszli tacy artyści, jak: J.L. Barrault, M. Jamois, M. Marceau, J. Vilar.

Osobowością, która jednak do chwili obecnej intryguje wszystkich swoimi niezwykle oryginalnymi poglądami na temat sztuki teatru był A. Artaud. Początkowo występował jako aktor w l'Oeuvre kierowanym przez A.M. Lugne-Poe, potem gra w Théâtre de l'Atelier. Tutaj zaczyna także prowadzić prace scenograficzne m.in. do *Życie snem* Calderona, gdzie nie tylko pełnił funkcję scenografa, ale również grał króla Bazylego, a Dullin – Zygmunta. Praktyka teatralna nie była jednak dziedziną, która zafascynowała na długie lata ludzi teatru.

Przedsięwzięciem, które wzbudziło najwięcej polemik i kontrowersji stała się jego książka *Teatr i jego sobowtór*<sup>6</sup>. Jest to w zasadzie jeden wielki poemat na temat teatru. Poemat, czy raczej wizja, którą dostrzegał poprzez pryzmat własnych cierpień i doświadczeń. Nic więc dziwnego, że samo zestawienie ze zjawiskiem teatralnym, które mocno jest osadzone we współczesnej praktyce jest bardzo ryzykowne i opierać się powinno jedynie na prawdopodobieństwie. Jest to zupełnie zrozumiałe, jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że nie mamy w przypadku Artauda do czynienia z jakimiś obiektywnie sprawdzonymi kryteriami. Nie pozostawił po sobie żadnej techniki czy metody. Jego enuncjacje chociaż momentami tak sugestywne, określają w sposób enigmatyczny koncepcję teatru odmiennego w zasadzie od tego, który jest powszechnie praktykowany, nawet dzisiaj. Na pewno jego postulaty długo jeszcze będą stanowiły cenną inspirację.

Nawet pobieżna lektura tekstu Artauda pozwala dostrzec pewne na pozór uderzające podobieństwa do tego, co realizował J. Grotowski i kierowany przez niego

---

<sup>6</sup> A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przekł. i wstęp J. Błoński. Warszawa 1966.

wrocławski Teatr Laboratorium. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na kilka problemów. Zaczniemy od założeń inscenizacyjnych spektaklu. Marzeniem Artauda było, aby spektakl rozgrywał się w sali, pośrodku której znajdowałoby się widzenie, natomiast akcja rozgrywałaby się w jej czterech rogach.

Ale czy faktycznie oznacza to zniesienie podziału na scenę i widownię? Nie ma wprawdzie tradycyjnej sceny pudełkowej, ale jest ona zastąpiona przez inną formację, przez scenę symultaniczną. Natomiast w Teatrze Laboratorium, jak wskazywała jego praktyka, do każdego spektaklu konstruowano odmienne sposoby „zderzenia” aktorów i widzów, w związku z tym wzajemne relacje w tym zakresie były bardzo złożone.

Scena, jaką proponował Artaud, pojawiała się w europejskiej tradycji teatralnej bardzo często zarówno w okresach bardzo odległych, jak i stosunkowo niedawno. Trudno mówić w tym przypadku o specjalnym nowatorstwie. Scena symultaniczna była znamieną dla średniowiecznych spektakli religijnych, czy wreszcie w naszym stuleciu ciekawe rezultaty w zakresie teatralnej symultaniki osiągnęli Vs. Meyerhold i M. Reinhardt.

Artaud zdecydowanie występował przeciwko teatrowi dyskursywnemu, który jest w znacznej mierze tylko ilustracją literatury. W jednym miejscu stwierdza:

„[...] od Renesansu, przyzwyczajono nas do teatru li tylko opisowego, który opowiada – opowiada psychologii”<sup>7</sup>.

Szczególnym źródłem inspiracji dla Artauda były średniowieczne formy teatralne. Wiadomo powszechnie, że średniowieczny teatr religijny miał ściśle określone zadania i cele i było to przede wszystkim propagowanie w sposób szczególnie wyrazisty tajemnic wiary i ukazanie tego innego świata, który człowiek średniowiecza mimo całej swej niedoskonałości za wszelką cenę chciał osiągnąć. Aktorów i widzów w tym teatrze łączyła wspólna więź, jaką było to samo wyznanie wiary. W ten sposób osoby, które występowały przyjmując na siebie różne role, mogły na oczach wszystkich niemal „magicznie” zmieniać swoją osobowość oraz wcielać w siebie siły i właściwości innego jestestwa. Dokonywało się to samo również u widzów. Było to jeszcze wtedy możliwe. Zachodziło u tych ludzi to, co dzisiaj współcześnie nazywamy indetyfikacją z mitem.

Artaud dostrzegał potrzebę przekroczenia zasady racjonalnego prawdopodobieństwa, dyskursywności teatru europejskiego w posługiwaniu się mitem jako dominantą kompozycyjną przyszłych spektakli w teatrze, której nigdy nie udało mu się zrealizować. Nie rozumiał jednak zasadniczej rzeczy, że utożsamienie się z mitem jest w naszych czasach, wśród synkretyzmu kulturowego, po prostu niemożliwe. Jak wykazała praktyka Teatru Laboratorium jedyną możliwością w na-

---

<sup>7</sup> A. Artaud, cyt. wyd., s. 42.

szym stuleciu ogarniętym pragnieniem zmian, nowości i bezpośredniości jest jedynie zderzenie, konfrontacja z mitem. Taki spektakl sugeruje pewne sytuacje, nie poprzez naturalistyczną fotografię rzeczywistości, ale niejako drogą „terapii negatywnej”. W ten sposób przekracza granicę poznania, którą dyktuje potoczna motywacja działań ludzkich, a więc to, co po dziś dzień praktykuje większość teatrów. W tym kontekście nie mamy do czynienia z mitem, który występuje (jak np. w średniowieczu) jedynie w formie statycznej, jako pewnego rodzaju „praobraz”, ale przede wszystkim w postaci dynamicznego procesu, konkretnie jako różnicowanie się funkcji świadomości.

Artaud pragnął, aby w teatrze dokonana się zmiana dyskursywności na rzecz swoistego języka teatru, który wyrażałby się nie tylko w słowie, ale poprzez obrazy i znaki artykułowane w organizmie aktorów i totalną akcję, choreografię ruchu, bogate efekty akustyczne. Pod tym względem wzorem dla niego był teatr Wschodu, konkretnie teatr z Bali. Ten typ teatru charakteryzuje się specyficzną umownością. Najważniejszy jest tam aktor. Dekoracji i rekwizytów w takiej postaci jak to spotyka się w teatrze europejskim w ogóle nie ma. Sprawność aktora tego teatru, którą tak zachwycił się Artaud, zastępuje wszystko. Aktor posługuje się znanym publiczności alfabetem<sup>8</sup>. Jak wykazał spektakl *Siakuntali* w wydaniu Teatru Laboratorium, w teatrze europejskim stworzenie takiego jednolitego alfabetu teatralnego jest rzeczą niemożliwą. Do każdego przedsięwzięcia muszą się rodzić nowe znaki.

W spektaklach realizowanych przez zespół Teatru Laboratorium bardzo często spotkać było można aluzje liturgiczne zarówno w sposobie mówienia, jak i w geście. Posługiwano się nimi w sposób bardzo przewrotny, wprowadzając widza w szczególnie stan niepokoju światopoglądowego. Widz pozbawiony zwykłych wyobrażeń dostrzegał ich względność. Być może, że to były właśnie „gesty powołane do trwania”, o których tak dużo pisał Artaud.

W dziedzinie samego aktorstwa dostrzegał on, chociaż w sposób mało precyzyjny, problem, o którym często mówi, że spontaniczność i dyscyplina w procesie twórczym aktora nie są bynajmniej wzajemnie się wykluczającymi przeciwieństwami. Jak potwierdziły prace Teatru Laboratorium, są to w zasadzie dwa aspekty tego samego procesu. To, co u aktora rodzi się spontanicznie, musi być zrozumiałe (dyscyplina). Czyli w tym samym czasie musi stworzyć swój własny język dźwięku i gestu, który może stanowić podstawę interpretacji psychokrytycznej. Oczywiście jest to możliwe tylko przy doskonałej znajomości tworzywa, jakim aktor dys-

---

<sup>8</sup> Próby stworzenia takiego właściwego dla teatru alfabetu podejmował P. Brook i jego współpracownicy w paryskim Ośrodku Poszukiwań Teatralnych; należy tutaj wskazać również na niektóre prace T. Kantora i J. Szajny.

ponuje czyli własnego organizmu. Naturalnie nie w sensie sprawności czysto fizycznej, ale poprzez „psychiczne przeżycie własnego ciała”<sup>9</sup>. Jest to rzecz bardzo znamienna, że nie dostrzegli tego ci, którzy prowadzili prace nad metodą techniki gry aktorskiej i dysponowali warunkami umożliwiającymi praktyczne sprawdzenie swoich postulatów. Stanisławski dostrzegał tylko spontaniczność, Meyerhold – zewnętrzną dyscyplinę. Jeżeli chodzi o samego Artauda to on możliwości praktycznej realizacji swych przemyśleń absolutnie nie posiadał. Dlatego też, kiedy przechodzi np. w *Atletyce uczuciowej* do bardzo konkretnych wynurzeń na temat tzw. warsztatu aktorskiego, wiele rzeczy praktycznie sprawdzić nie można. Natomiast, jak twierdził J. Grotowski<sup>10</sup> w tym przypadku nie można mówić o konkretnej technice aktorskiej, a jedynie o bardzo płodnej propozycji estetycznej. Trudno w związku z tym twierdzić, że to, co proponował Teatr Laboratorium było akurat precyzyjną realizacją wizji Artauda. Była to tylko dosyć odległa alternatywa Teatru Okrucieństwa. J. Grotowski traktował na pewno oryginalną koncepcję teatru, w okresie swej działalności we Wrocławiu, jako to, co już objawiło się w przeszłości. K. Burke nazywa to tragicznym rytmem akcji (cel, cierpienie, poznanie). Można zatem z całą odpowiedzialnością stwierdzić, iż nie jest to w zasadzie „awangarda, ale ariergarda”.

---

<sup>9</sup> A. Artaud, cyt. wyd., s. 162.

<sup>10</sup> J. Grotowski, *Nie był cały sobą*. Odra 1967, nr 1, s. 41–34.