

Beata Waligórska-Olejniczak

Wielotworczywowy metakontekst Wielkiej Reformy Teatralnej jako perspektywa badawcza dla teatralnego potencjału gatunkowej formy dramatu

Acta Polono-Ruthenica 13, 203-215

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Beata Waligórska-Olejniczak
Poznań

Wielotworzywowy metakontekst Wielkiej Reformy Teatralnej jako perspektywa badawcza dla teatralnego potencjału gatunkowej formy dramatu

Przełom w każdej dziedzinie sztuki bierze swój początek z doznania braku, pustki czy konieczności znalezienia właściwego wyrazu dla niezwerbalizowanych dotychczas myśli. Potem dopiero następuje przechodzenie od duchowego i umysłowego do materialnego i zmysłowego, szukanie słów, formowanie, szeregowanie. Narastająca potrzeba przemian, chęć zburzenia i przewartościowania utrwalonych nawyków zdaje się leżeć także u podstaw fermentu intelektualnego, jakim była Wielka Reforma Teatralna przełomu XIX i XX wieku, w rezultacie której zbudowano teatr niejako od nowa, naruszono fundamenty tworzące podstawy dotychczasowych inscenizacji. Historia Reformy została już niejednokrotnie przebadana, niewielu badaczy zajmowało się jednak zagadnieniem ciała aktora w kontekście wielotworzywości zjawiska, ukształtowanego poprzez przenikanie się i uzupełnianie często przeciwstawnych prądów artystycznych, idei filozoficznych czy psychologicznych. W niniejszej pracy spróbuję się zastanowić nad funkcją scenicznego gestu w systemie teatralnym Wielkiej Reformy, szczególnie akcentując w tych rozważaniach koncepcje związane z teatrem rosyjskim i, w mniejszym stopniu, polskim, co pozwoli nie tylko nadać im właściwą perspektywę oglądu, ale także znaleźć punkty styeczne w tym interesującym metakontekście.

Wydaje się, że różnorodność wszystkich powstałych na przełomie XIX i XX wieku pomysłów artystycznych jednoczyła idea przeciwstawienia się zastanej pod koniec XIX wieku sytuacji kryzysowej w teatrze zdominowanym przez mieszczańską publiczność, tanie efekty sceniczne, standardowy repertuar i skomercjalizowany system gwiazdorski. Burzenie tak sztywnego, zbiurokratyzowanego systemu rozpoczęło się od uświadomienia konieczności przemiany moralnej widza, postawienia przed teatrem nowych, ambitnych zadań, a co najważniejsze – tworzenie takich spektakli, by odbiorca uczestniczący w przedstawieniu był w stanie wykroczyć poza jego doraźność, niejako przejść od własnej duchowości do duchowości kosmicznej¹.

¹ K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie*, Wrocław 1984, s. 20.

Focus uwagi został więc przeniesiony przede wszystkim na widza, aktywnego odbiorcę dzieła, zdolnego odnaleźć nic łączącą uniwersalną prawdę treści spektaklu z własnym światem duchowym. Drugim niezbędnym tworzywem i jednocześnie twórcą zapewniającym rozwój przedstawienia stawał się wytrenowany w tym celu aktor, który pod czujnym okiem reżysera, wszechwładnego mistrza, wciągał widownię w obrzęd stawania się dzieła na deskach architektonicznie zmienionego teatralnego gmachu. Usunięcie rampy oraz odrzucenie sceny pudełkowej miało służyć odrodzeniu teatru i przewartościowaniu roli reżysera-demiurga, właściwie posługującego się aktorami, dekoracją, kostiumem, światłem i tańcem. Za pomocą tych środków, reżyser – mistrz interpretacji – miał operować akcją, rytmem, słowem tak, by działalność teatralna stanowiła samowystarczającą twórczość artystyczną, umożliwiającą potencjalnemu widzowi stawanie się świadkiem sakralnego rytuału, generatorem ukrytego w utworze nośnego potencjału, łącznikiem między tym, co staje się *tu i teraz*, a rzeczywistością kosmiczną².

Próba aktualizacji mityczno-rytualnych kontekstów w czasach Reformy jawiło się m.in. samo podejście do teatru jako swego rodzaju obrzędu, w którym scenariusz zachowań był ściśle ustalony i zawierał dokładne przepisy dotyczące podziału ról i sposobu ich pełnienia³. Spektakl, na podobieństwo rytuału, miał określać tożsamość widza, stwarzać specyficzną wspólnotę, której zachowanie mogło niekiedy przypominać symptomy zbiorowej psychozy. Zadaniem teatru, według artystów Reformy, było budowanie więzi z odbiorcą, uwalnianie podstawowych popędów i dążeń ludzkiej egzystencji, by stymulować potencjał twórczy widza, metaforycznie przenosić go w głębię świata *sacrum*⁴. Realizacji tego ideału mogła służyć reaktywacja mitu Dionizosa, którego kult opierał się na spontanicznym, tanecznym szale na cześć boga, nadmiernej rozwiązłości płciowej oraz upuście rozpierającej ciało energii⁵. W swojej istocie rytuał ten wyrażał głębokie przekonanie, że człowiek w transie staje się bogiem, jednoczy się ze wspólnotą i z przyrodą, a świat wraca do swej pierwotnej harmonii. Przewodził temu procesowi satyr, symbol geniusza natury, który obcując z bogiem, do tego boga miał prowadzić, powodując metamorfozę uczestników, „wyrastających niejako ku górze”, odnajdujących w swym życiu nowy, kosmiczny sens⁶. Kluczowym problemem była

² P. Brook, *Teatr święty*, „Odra” 1971, nr 10, s. 47–55.

³ *Encyklopedia Nowej Ery „New Age”*, oprac. W. Bockenheimer, S. Bednarek, J. Jastrzębski, Wrocław 1996, s. 206.

⁴ D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979, s. 118–119.

⁵ E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978, s. 156–159.

⁶ E. Czaplejewicz, *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche, trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 3 (348), s. 1–25.

tutaj wyzwalana w tym obrzędzie energia, źródło uznania uczestniczącego w całym zdarzeniu człowieka jako niezbędny i jednolity element kosmosu, gdzie ciało i duch stanowią specyficzną nierozdzielną jednię. Satyr reprezentował harmonię pierwotnej natury, uosabiał potęgę i radość wiecznego istnienia, odnawialność i powtarzalność natury. Tworzywem najdoskonalej wyrażającym ową prawdę stawał się taniec, realizujący się w samym rytmie kinetycznych znaków, jak gdyby odtwarzających mityczne początki istnienia. Taniec miał w wydaniu dionizyjskim funkcję budującą, przetwarzającą chaos codziennych doświadczeń w Kosmos nieustannego powstawania, zacierającą złudną granicę między życiem a śmiercią.

Ta akcentowana w tańcu tendencja powrotu i ciągłego generowania archaicznych wartości wyraziście przejawiała się także w muzyce czasu Reformy, kiedy patetyczny neoromantyzm R. Straussa i subtelne tkanki dźwiękowe Debussy'ego zostały „zagłuszone” przez brutalny wybuch kompozycji Strawińskiego i Bartoka, odwołujących się do dawno zapomnianych motywów prymitywnego folkloru⁷. Nowe tendencje w muzyce Ravela czy pierwsze stylizacje jazzowe kazały zastanowić się także nad pierwotnym sensem tańca obrzędowego, sięgającego do najprostszych odruchów człowieka i pozbawionego śladów jakichkolwiek konwencji artystycznych, będącego spontanicznym wyrazem wewnętrznej potrzeby człowieka, by uczestniczyć we wspólnotowym akcie.

Niezależnie od tworzywa budującego przedstawienie za podstawę porządkującą wszystkie jego elementy uznano w okresie Reformy *rytm* – czynnik warunkujący harmonię dzieła teatralnego. Dla artystów czasu przełomu XIX i XX wieku jawił się on jako metafora odwiecznej pulsacji Wszechświata, dynamicznej walki przeciwieństw, których wzajemne dopełnianie się i warunkowanie gwarantuje rozwój Kosmosu⁸. Źródłem tej koncepcji można doszukać się w tradycyjnej filozofii chińskiej, zakładającej nieprzerwaną grę sił *yin* i *yang*, zasady kobiecej i męskiej, mroku i światła⁹. Wierzono, że pomiędzy tymi biegunami, oznaczającymi dwa pozostające w opozycji elementy, istnieje stałe napięcie, świadczące o ciągłej ewolucji świata, twórczej sile jego rozwoju. Takie podejście pozwalało traktować każdy twór artysty jako odzwierciedlenie tych wewnętrznych reguł funkcjonowania Wszechświata, które mogą zostać rozpoznane przez odbiorcę w procesie percepcji dzieła¹⁰. W tym kontekście rytm utworu artystycznego mógł stawać się narzędziem kreacji przedstawienia przez reżysera, świadomie oddziałującego na

⁷ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11, s. 73–105.

⁸ D. Ratajczak, op. cit., s. 77–78.

⁹ *Encyklopedia...*, s. 381.

¹⁰ Н. А. Хренов, *Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс)*, [w:] *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, под. ред. Б. Ф. Егорова, Б. С. Мейлаха, М. А. Сапорова, Ленинград 1974, s. 256.

sferę podświadomości odbiorcy, jego świat emocjonalny. Rytm mógł budować nie tylko kompozycyjną strukturę tekstu, ale także, np. poprzez powtarzalność pewnych obrazów, pełnić funkcję środka ujawniającego wielowarstwowość poznania dzieła artystycznego¹¹. Istota rytmu – jak wielokrotnie podkreślał w swoich szkicach Bolesław Leśmian, reżyser i współzałożyciel eksperymentalnego Teatru Artystycznego w Warszawie – sprowadzała się też do określania nowej roli słowa, wyzwania go od konwencjonalnych znaczeń, dzięki podporządkowaniu go prawom poetyckim¹². W konsekwencji eliminowano słowo na rzecz gestów aktorów, a widz miał każdorazowo rekonstruować nowy aspekt tekstu, niejako immanentnie uobecniający uniwersalną prawdę metafizycznych treści¹³.

Różnorodność postulatów okresu Wielkiej Reformy Teatralnej znalazła swe przełożenie m.in. w bogactwie powstałych w tym czasie koncepcji związanych ze sferą zachowań aktora na scenie. Z ogromu literatury przedmiotu dotyczącej twórczych eksperymentów przełomu XIX i XX wieku, zamierzam wyodrębnić te najbardziej nośne i ukierunkować analizę w stronę określenia funkcji kategorii *gestu* w procesie wypracowywania niepowtarzalnej estetyki Wielkiej Reformy Teatralnej, wskazując przy tym na nieograniczone, ale zobowiązujące do ciągłego odkrywania potencjał możliwych odczytań interesującego mnie problemu. Zasadność takiej percepcji uwarunkowana jest charakterem fenomenu, jakim była Wielka Reforma Teatralna, traktowana tutaj zgodnie z jej ontologią jako specyficzny, bo wielotorowy metakontekst generujący inne, zakresowo mniejsze konteksty poszczególnych sztuk. Przyporządkowane wszechogarniającej idei generowania teatru wielkich uogólnień, budowały one estetyczną całość omawianego zjawiska antropologicznego, artystycznego; w perspektywie określającej dla Reformy kategorii widza, realizującej się w procesie osobowościowego, wtajemniczonego zgłębiania funkcji elementów dzieła tworzących całość. Ten sposób postrzegania staje się źródłem kreacji dzieła, która – niejako samoczynnie – uruchamia i odsłania kolejne stopnie rozumienia tekstu, nieskończone możliwości jego konceptualizacji. W konsekwencji odbiorca takich postulatów i praktyki artystycznej Reformy, widz teatralny, a szerzej, zaangażowany czytelnik sztuki, kierując się intuicją poznawczą, pogłębia ów immanentnie założony w dziele artystycznym stan „niewiedzy”, który otwiera tekst (buduje kategorię otwartości), akcentując jednocześnie niemożność znalezienia ostatecznego wyrazu dla „wyrażenia niewyraźnego”, czyli – ujarzmania ciągłej procesualności zjawisk.

¹¹ Б. С. Мейлах, *Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества*, [w:] *Ритм...*, s. 9.

¹² B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, [w:] idem, *Szkice Literackie*, Warszawa 1959, s. 13.

¹³ H. Chałacińska-Wiertelak, *Dramaturgia Leonida Andrejewa*, Poznań 1980, s. 77–100.

Wydaje się, że na gruncie rosyjskim ów ogromny potencjał możliwych odczytań dzieła jest zakodowany w tekstach scenicznych Antoniego Czechowa, w jego sztukach pozornego *nie-dziania się*. Dramat autora *Trzech siostr*, „wylansowany” dzięki założonemu w 1898 r. Moskiewskiemu Teatrowi Artystycznemu (MXAT), choć wówczas nie do końca zrozumiany, zainspirował narodziny nowej sztuki za pośrednictwem nowatorskich środków kompozycyjnych i językowych¹⁴. Utwory dramaturgiczne Czechowa, wpisując się w nurt modnego wówczas w kulturze impresjonizmu, wniosły do rosyjskiego teatru przede wszystkim nastrojowość i uczuciowość, zwaloryzowały funkcję intuicji. W strukturuwaniu nowego bohatera oraz specyficznej poetyki i kompozycji „sztuki” istotne miejsce zajmowały didaskalia oraz pauzy. Budowały one typ otwartości Czechowowskiego świata artystycznego, którego werbalny szyfr nie-dramaturgicznej codzienności zamykał dostęp do głęboko ukrytej tajemnicy ludzkiego losu z jednej strony, a z drugiej – do bycia dzieła artystycznego, jego nieustającego stawania się w procesie deszyfrującej percepcji czytelnika i widza¹⁵. Oszczędna gestyka postaci w sztukach realizuje duchowy potencjał dzieła, stwarzając tym samym możliwość koncentrowania analizy na ukrytych jakościach tych dramaturgicznych struktur wokół ważkiego aspektu *ciała* w jego funkcji osiągania wysokich przejawów duchowości. Wyprzedzając przyszłą interpretację, warto zwrócić uwagę na ten treściowy kontekst zjawiska ciała, w jakim sytuuje się ta złożona Czechowowska kategoria. Otóż problem ciała zakorzeniony jest głęboko nie tylko w twórczych eksperymentach czasu Reformy, że wystarczy wspomnieć tu *biomechanikę* Meyerholda, *nadmarionetę* Craiga czy teoretyczne prace Tairowa, ale również w aktualnych wówczas koncepcjach filozoficznych...

Światopogląd artystyczny czasu Reformy kształtowała przede wszystkim myśl Bergsona, idea *rotującego koła* Schopenhauera czy koncepcja przenikania się żywiołów apolińskiego i dionizyjskiego, wygenerowana w głębokich studiach Friedricha Nietzschego¹⁶. Z systemu filozoficznego Bergsona wyprowadzano przede wszystkim priorytet intuicji nad poznaniem rozumowym, prymat całości i dynamiki nad fragmentaryzacją i stopniowością, co pozwalało niejako „wysycić spektakle elementem irracjonalnym”, metafizycznym, „w teatralnej stylizacji widzieć narzędzie świadomego i nieświadomego wglądu w Tajemnicę”¹⁷. Artyści

¹⁴ Л. Е. Кройчик, *Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова*, Воронеж 1986, s. 184–188.

¹⁵ Н. И. Фадеева, *Чехов и драматургия „серебряного века”*, [w:] *Чеховиана. Чехов и «серебряный век»*, pod red. А. П. Чудакова, Москва 1996, s. 183–184.

¹⁶ H. Chałacińska-Wiertelak, op. cit., s. 8–9.

¹⁷ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 295–331.

wskazywali na ograniczoność ludzkiego rozumu, który jest źródłem zawodu i rozczarowania w przeciwieństwie do czynu twórczego, umożliwiającego wgląd w odrębny, niepodobny do rzeczywistego świat uobecniany poprzez teatr. Koncepcja Bergsona dawała więc podstawę do stworzenia światopoglądu, w którym działalność teatralna zyskiwała swoje filozoficzne uzasadnienie, pełniąc funkcję „wyrażania niewyraźnego”¹⁸. Z tej perspektywy zespół ludzi teatru, zjednoczony wizją spektaklu reżysera, zdolny był do metafizycznego oglądu rzeczywistości, dochodzenia do tajemnej istoty rzeczy. Zatem treści wynikające z bezpośredniej praktyki teatralnej zyskiwały wymiar refleksji ontologicznej¹⁹.

Swoją twórczą adaptację znalazła również pesymistyczna filozofia Schopenhauera, ujawniająca ułudę możliwości dotarcia do prawdy, zawsze ograniczonej stworzonym w umyśle wyobrażeniem²⁰. System Schopenhauera definiowała jednak przede wszystkim zasada nierozdzielności wartości przeciwstawnych, w której zamykały się niejako wszystkie wnioski filozofa²¹. Dążeniu do wolności towarzyszy bowiem bezwycięsowe uwikłanie w konieczne mechanizmy, śmierć staje się początkiem narodzin, w miłości lokalizuje się zarazem iluzja przekroczenia niepodważalnej granicy i niemożność wyjścia poza nią, spełnienie rodzi kolejne pragnienie²². Ilustracją życia człowieka jest zatem toczące się błędne koło, ciągła męka wiecznego powrotu, co mogłoby wskazywać na zbieżność omówionej tu koncepcji z dionizyjskim mitem, twórczo spożytkowanym przez F. Nietzschego, którego filozofię, tak w czasach Reformy jak i dziś, można by uznać za niezwykle żywotne źródło artystycznych inspiracji.

Autor *Tragedii z ducha muzyki* wyprowadza bowiem fundamentalne rozróżnienie między sztuką apolińską a dionizyjską, których nieustanna walka, wzajemne pobudzanie „do coraz nowszych, silniejszych porodów” leży u podstaw tragedii, gwarantuje ciągły postępowy rozwój sztuki²³. W oczach filozofa, żywioł dionizyjski jest żywiołem ekstazy, transu, w którym zaciera się granica między życiem i sztuką, artystą i bogiem, a nieujarzmiona przyroda „święci znów święto pojednania z [...] człowiekiem”. Samozapomnienie, dionizyjskie orgie, upojenie życiem stają się kluczem do odczuwania najwyższej rozkoszy Prajedni, uzewnętrzniają to, co dotąd pozostawało nieuświadomione i nieodczone²⁴. Dzieje się

¹⁸ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1968, t. III, s. 221–230.

¹⁹ D. Ratajczak, op. cit., s. 77.

²⁰ G. Vesey, P. Foulkes, *Słownik Encyklopedyczny. Filozofia*, Warszawa 1997, s. 295–296.

²¹ J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 183–204.

²² Ibidem.

²³ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki, czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 1994, s. 21–169.

²⁴ W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 163–169.

to za sprawą kreatywnej mocy wspólnoty, w której twórca i odbiorca metaforycznie stapiają się w jedno ciało, przełamując podstawowe w sztuce apolińskiej *principium individuationis*. Sztuka apolińska, według Nietzschego, uobecniała bowiem w sobie radykalny podział między rzeczywistością i fantazją, przenosząc akcent na spokojną kontemplację, ważkość jednostki próbującej rozumieć rzeczywistość w świetle zasady przyczynowości²⁵.

Filozoficzne inspiracje twórców okresu przełomu XIX i XX wieku znajdowały swe artystyczne przełożenie w powstałych w tym czasie projektach zmierzających do wyzwolenia widza i aktora z ograniczeń narzucanych przez dotychczasowe rozumienie sztuki. Metoda skupienia się na poszukiwaniach na gruncie rosyjskim, które „wchłaniają” światowe tendencje, twórczo je generując i wytwarzają nowe wartości, każe zwrócić uwagę na *system przeżywania* K. S. Stanisławskiego.

W centrum swojej metody założyciel MXAT-u, jednego z ważniejszych teatrów Europy, osadził aktora-analityka, który miał szukać w sobie i wyrażać na scenie prawdę wewnętrzną kreowanej postaci²⁶. Ideał Stanisławskiego zakładał bowiem autopenetrację roli, mającą źródło w artystycznej obserwacji życia generującej prawdziwe emocje²⁷. Indywidualizacja przeżyć winna była dokonywać się drogą twórczej mocy wyobraźni aktora, zdolnego przetworzyć powstałe w nim uczucie, nadać mu wyraz w postaci właściwie dobranego kostiumu, modulacji głosu czy charakteryzacji²⁸. Stanisławski odrzucał więc powtarzalność przypisanych aktorowi roli, wierzył raczej w każdorazowe autentyczne jej dojrzewanie w umyśle artysty, uzewnętrznioną wizję mającą swe źródło we wnętrzu. Przedstawienie stawało się wtedy syntezą sfery werbalnej i wizualnej, przygotowaną, racjonalnie zaplanowaną pracą nad wyrazistym gestem. Nie było tutaj miejsca na ważki aspekt spontaniczności – gest miał być wypracowanym ruchem, sięgającym korzeniami prawdziwej, a nie odegranej, wykreowanej emocji. Aktor balansował więc wokół dosłowności własnego przeżywania, nie angażując przy tym widza, który stanowił w przedstawieniu konieczny dodatek. Najważniejsza była wyrazistość i prawdziwość ruchu, nie zaś stworzenie możliwości jego odczytania.

System „przeżywania” Stanisławskiego wywarł niewątpliwie ogromny wpływ na kształt artystyczny Reduty, której podstaw należy szukać także w koncepcji teatru stworzonej przez Wyspiańskiego. Prawda, według Juliusza Osterwy, była wyzwoleniem osobistej prawdy aktora dokonującego aktu ofiary, aktu odkupienia widzów stających się świadkami, współuczestnikami tego wydarzenia. Centrum

²⁵ F. Nietzsche, op. cit.

²⁶ J. Koenig, [w:] *A. Tairow. Notatki reżysera i proklamacje artysty*, tłum. J. Ludawska, Warszawa 1964, s. 24–25.

²⁷ J. Grotowski, *Teksty z lat 1965–69*, Wrocław 1989, s. 89.

działalności teatralnej miała się stać mozolna praca wewnętrzna aktora, zmierzająca do przemiany świadomości, metoda teatru-laboratorium nie do końca zrozumiana za życia Osterwy, prekursorska dla niezliczonych dziś grup teatralnych żyjących we wspólnotach. Swego rodzaju polemiką z przejawskrawionym realizmem metody Stanisławskiego były z całą pewnością dokonania Mikołaja Jewrieinowa, twórcy i kierownika artystycznego Teatru Starego w Petersburgu. Lansował on widowiskową i umowną formułę teatru jako rozrywki opartej na tradycjach średniowiecznych misterii, widowisk renesansowych i *commedia dell'arte*. Dramaturg był przy tym przekonany, że teatr może być remedium mogącym uszczęśliwić człowieka poprzez stworzenie mu w życiu teatralnej iluzji²⁹.

Jako reakcję na wspomnianą wyżej metodę Stanisławskiego traktować można niewątpliwie również biomechanikę Wsiewołoda Meyerholda. Były współpracownik wielkiego mistrza, eksperymentując w swoim Teatrze-Studio, doszedł do wniosku, że jedynym czytelnym językiem przedstawienia jest gest wytrenowanego odpowiednio aktora, zdolnego metodą ćwiczeń ujarzmić swoje ciało, w sferze kinetyki wyprodukować to, czego się od niego żąda³⁰. Koncepcja ta także sięgała korzeniami *commedii dell'arte*. Zafascynowany cyrkiem i marionetą autor, ucząc aktorów opanowania przestrzeni plastycznym ruchem, akcentował umiejętność wydobywania z kinetycznego chaosu gestów czystych, powtarzalnych, doskonałych. Aktorską drogę do osiągnięcia tego celu charakteryzował schematyzm automatycznie realizowanych etapów: zamiar-realizacja-reakcja. Zakładano bowiem, w przeciwieństwie do systemu Stanisławskiego, czynną rolę widza, jednoznacznie odczytującego język ciała nie na zasadzie interpretacji, a raczej odruchu na pojawiający się impuls³¹. Prawidłowość ta sytuuje biomechanikę po stronie przeintelektualizowanej technologii, lekceważącej twórczy potencjał odbiorcy i aktora, traktującej ich wyłącznie w aspekcie utylitarnym³². Meyerhold, wierząc w doskonałość środków fizycznej ekspresji i respektując zasady konstrukcji ludzkiego organizmu, odebrał aktorowi wolność, uczynił z niego narzędzie realizacji zamiarów reżysera, zapominając o sferze emocjonalnej tak artystów, jak i widzów³³.

Należy pamiętać, że obok Meyerholda czołowym inscenizatorem Reformy był niewątpliwie także Leon Schiller, najbardziej chyba europejski z polskich reżyserów. O ile Osterwa, poza przelotnym kontaktem ze Stanisławskim, nie był

²⁸ M. Slonim, *Russian Theater – from the Empire to the Soviets*, London 1963, s. 160.

²⁹ B. Mucha, *Historia teatru rosyjskiego*, Piotrków Trybunalski 2001, s. 203.

³⁰ К. Рудницкий, *Режиссер Мейерхольд*, Москва 1969, s. 266.

³¹ E. Braun, *Meyerhold on theatre*, New York 1969, s. 199–206.

³² К. Рудницкий, op. cit.

³³ T. Szczepański, *Eisenstein – u źródeł twórczości*, Warszawa 1986, s. 69–71.

w zasadzie związany z Reformą europejską i tworzył swoje idee samodzielnie, a odnosił je ściśle do Polski, o tyle Schiller inspirował się od początku do końca swej drogi myślą i praktyką reformatorów z wielu krajów i konkurował z nimi. Twórczość reformatorów rosyjskich znał jednak głównie ze słyszenia, i to – jak pisze K. Braun – z relacji skąpych i powierzchownych³⁴. Moskwę odwiedził Schiller po raz pierwszy dopiero w 1928 r., z teatrem Stanisławskiego, Meyerholda i Jewrieinowa nie miał kontaktu bezpośredniego, choć niewątpliwie pracował według ich metod. Wart odnotowania jest na pewno intensywny okres współpracy Schillera z Ryszardem Bolesławskim, wychowankiem Stanisławskiego, od którego młody jeszcze reżyser uczył się wyłuskiwać ze słów dialogu myśli i uczucia bohaterów³⁵.

Wskazana wyżej możliwość badawcza, stawiająca w centrum obserwacji jedność ciała i ducha, motywuje także, by zwrócić szczególną uwagę na poglądy A. Tairowa wyrażone w jego pracach teoretycznych. Reżyser Teatru Kameralnego wystąpił bowiem z otwartą krytyką umownego teatru Meyerholda, zarzucając mu „spłaszczczenie” trójwymiarowego ciała, przesadę, której motywację stanowi dążenie do opanowania techniki kosztem całościowego rozwoju osobowości aktora³⁶. Tairow próbował realizować kompleksowy ideał aktorskiej sprawności, żądał od artysty nie tylko odpowiednich predyspozycji fizycznych i psychicznych, ale również opanowania rzemiosła aktorskiego, które rozumiał jako technikę zewnętrzną tj. umiejętność władania ciałem i technikę wewnętrzną, czyli panowanie nad uczuciami³⁷. Tak wyposażony aktor, ćwicząc się w improwizacji, miał mocą swojej wyobraźni powoływać do twórczego istnienia postać sceniczną, syntezę formy i emocji. Centrum teatru stanowił przy tym reżyser-natchniony mistrz, sternik, zdolny okiełznać cały proces twórczy, uczestniczącego w nim aktora i widza³⁸. Istotnym z perspektywy podjętego tematu było przekonanie Tairowa o stwarzającym potencjale dzieła, dynamice jego powtarzalności, które, choć dotyczyło scenicznej realizacji sztuki, można by uznać za swoistą paralelę interesującej mnie tutaj budującej funkcji gestu. „Sztuka teatralna [...] dokonuje się nie w statyce, a w dynamice, gdzie każda wypalona w płomieniu działań spektaklu forma niezmiennie rodzi nową formę, z góry skazaną na śmierć dla poczęcia następnej i dlatego teatr, aby przejawić się, wymaga obecności widza w czasie dynamicznych przemian, a nie po ich dokonaniu”³⁹.

³⁴ K. Braun, op. cit., s. 262.

³⁵ M. Grochowska, *Leon Schiller. Lulek*, „Gazeta Wyborcza” z 10 stycznia 2002.

³⁶ J. Koenig, op. cit.

³⁷ Ibidem.

³⁸ A. Tairow, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, tłum. J. Ludawska, Warszawa 1964, s. 77–90.

³⁹ Ibidem, s. 141.

Adekwatność powyższej formuły uwidacznia jednocześnie rozbieżność poglądów A. Tairowa i Edwarda Gordona Craiga – jednego z bardziej płodnych inscenizatorów okresu Wielkiej Reformy Teatralnej, odrzucającego holistyczne podejście do człowieka, bezgranicznie wierzącego w nieograniczoną potęgę umysłu. Jak wspomina E. Craig, biograf swego ojca, pogląd ten przyczynił się do stworzenia koncepcji nadmarionety (*Übermarionette*), doskonale pięknego tworu, niejako posągu greckiego, dającego się łatwo manipulować, nieulegającego przy tym ludzkim wahaniom emocjonalnym⁴⁰. Idea ta, niezaprzeczalnie zainspirowana poezją Williama Blake’a, umożliwiała realizację wizji powstałych w wyobraźni twórcy, niezdolnych do bycia przetworzonymi poprzez ograniczonego nawykami aktora. Nadmarioneta miała być bowiem ciałem w transie, niejako ciałem wirtualnym, uosobieniem potęgi wyobraźni, człowiek zaś w oczach Gordona Craiga jawił się jako marny odtwórca natury, kopista⁴¹. U podstaw takiej opinii wybitnego artysty, zdaniem jego syna, leżała przede wszystkim wiara inscenizatora w ideę teatru kinetycznego – syntezę formy, światła, scenerii, postaci i gestu, wypływającą z przekonania o początku aktorstwa wywodzącego się z działania, ruchu⁴². Ideą tą zafascynowany był także L. Schiller, niejednokrotnie nazywający Craiga najwyższym kapłanem teatru i wspólnie z nim podziwiający dokonania Wyspiańskiego. Craig twierdził przy tym, że jedyną drogą uratowania teatru jest jego zniszczenie, unicestwienie, co mogło sytuować jego filozofię artystyczną w kręgu negacji materialnej formy wyrazu, symboliki *teatru ubogiego*⁴³. Perspektywa ta po raz kolejny każe skoncentrować się na duchowych aspektach twórczej percepcji dzieła, wskazuje na otwartą możliwość analizy relacji między ideą a jej zawsze niedoskonałym wcieleniem, nadając gestowi rangę wartości pierwotnej.

Prawo do podobnych przypuszczeń może dawać także wpisująca się w eksperymentalny nurt Reformy teoria *ekstazy*, opracowana przez wybitnego rosyjskiego reżysera filmowego S. Eisensteina, zajmującego się przede wszystkim badaniem oddziaływania dzieła sztuki na widza. Eisenstein zdaje się wywodzić źródło swoich eksperymentów z analogii istniejących między prawidłowościami rządzącymi zjawiskami przyrody, strukturą utworu a percepcją odbiorcy⁴⁴. Podstawową kategorią był dla rosyjskiego myśliciela *potos*, budowany przez ciągłą zmianę kategorii, permanentne przechodzenie każdego elementu w swe przeciwieństwo, nieustanne ekstatyczne uniesienie⁴⁵. Twierdził on, że dzieło jest w sta-

⁴⁰ E. Craig, *Gordon Craig – historia życia*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1976, s. 182.

⁴¹ E. G. Craig, *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1985, s. 88.

⁴² E. Craig, op. cit., s. 182.

⁴³ A. Tairow, op. cit., s. 22.

⁴⁴ S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, tłum. A. Kumorek, Warszawa 1975, s. 22–23.

⁴⁵ Ibidem, s. 51.

nie niejako „wyjść z siebie”, przekroczyć własne granice gatunkowe, a nawet rodzajowe, dzięki odpowiedniemu kluczowi zawartemu w tekście, na który składać się może np. dynamika napięć w utworze czy powtarzalność obrazu w różnych wariantach⁴⁶. Istotną cechą teorii *intelektualnego montażu* Eisensteina jawiło się także założenie, że temat dzieła nie jest tworzony przez ruch fizyczny, ale raczej przepływ myśli, znaczenie znaku określa się bowiem przede wszystkim poprzez zmianę wewnętrznego stanu odbiorcy symbolu⁴⁷. Wydaje się, że wybrane tu założenia estetyczne rosyjskiego twórcy, nie składając się bezpośrednio na sumę dokonań Wielkiej Reformy Teatralnej, a ideowo będąc z nimi w zgodzie, wskazywały na aktualność założeń scenicznych okresu przełomu XIX i XX wieku. Ich potencjalna adaptowalność w każdej dziedzinie artystycznego wyrazu, także w filmie, może potwierdzać nośność popularnej wówczas idei synestezji sztuk, budowania jedności poprzez wielość środków wyrazu.

Interesująca mnie tutaj sytuacja twórczej percepcji utworu literackiego, podstawowa teza Europy Teatralnej, przywodzi również na myśl istniejącą opozycję między jego wymiarem scenicznym a literackim zapisem. Świadomość zakodowanego w dramacie potencjału każe jednak przewartościować tę pozorną sprzeczność, otwierając tekst na rzeczywistość teatralną, daleko szerszą niż *tu i teraz* przedstawienia, tożsamą z immanentną obecnością kosmicznej wizji uniwersalnego teatru, funkcjonującej w strukturze dzieła już w momencie jego powstawania⁴⁸. Powyższy punkt widzenia wypływa z formuły tekstu jako formy immanentnie otwartej, każdorazowo konkretyzowanej w wyobraźni potencjalnego widza. Taki ideał statusu dzieła i twórczego kontaktu z nim odbiorcy realizuje się w dynamice przetworzeń faktu antropologicznego ponadczasowego duchowego wzrastania, a nie historycznego, niejako znoszącego możliwość wychodzenia poza określony przedział czasowy⁴⁹. Projekcja takiej tezy, opartej na badaniach teoretycznych Umberto Eco i Rolanda Barthes’a, na istniejącą w okresie Reformy rozbieżność między rozległością wizji artystycznej (przekładalnej na estetyczne i filozoficzne treści) a możliwościami konkretnej realizacji tych zamierzeń, ograniczonej jeszcze nieprzewyższonymi wówczas gustami mieszczaństwa – przeważającego odbiorcy wystawianych sztuk – oraz technicznymi warunkami budynku teatralnego wskazuje na ukryty konflikt Reformy⁵⁰. Sytuacja ta, określana przez G. Lukácsa

⁴⁶ Eisenstein Revisited, ed. L. Kleberg, H. Lovgren, Stockholm 1987, s. 100–108.

⁴⁷ T. Szczepański, op. cit., s. 29.

⁴⁸ H. Chałacińska-Wiertelak, op. cit., s. 12.

⁴⁹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973; R. Barthes, *Krytyka i prawda*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich zagranicą*, t. II, Kraków 1972, s. 114–138.

⁵⁰ H. Chałacińska-Wiertelak, op. cit., s. 106.

„patologicznym stanem napięć”, ujawniła nieprzewycięzalny, zdaniem węgierskiego badacza, rozdzźwięk między zamierzeniami artystów a realnym kształtem przedstawienia. Tak widziany stan rzeczy doprowadził wspomnianego teoretyka teatru do wniosku, że podejmowane próby sceniczne są niejako samobójczą próbą substytucji tego, co da się zobaczyć przez to, co niewidoczne, psychiczne, abstrakcyjne⁵¹. Autentyczny teatr Reformy istniał więc w pewnym sensie tylko jako ideał, ujawniał nieprzewycięzalną wówczas dychotomię między dramatem-literaturą a dramatem-tworem teatralnym, przecierając jak gdyby drogę dla przyszłych pokoleń twórców i teoretyków (literaturoznawców, teatrologów).

Istotny w niniejszej pracy aspekt ciała i gestu aktora, przez pryzmat których zarysowany został problem duchowych inspiracji Reformy, skupionych wokół teatru rosyjskiego i polskiego, stanowi jeden z najbardziej aktualnych tematów toczących się obecnie dyskusji artystycznych, które w sztuce plastycznej znajdują wyraz chociażby w kontrowersyjnych pracach K. Kozyry czy A. Szapocznikow. W sferze teatralnej swoich kontynuatorów ma nieustannie teatr Grotowskiego, szkoła Kantora, Living Theatre czy taniec Marty Graham, pierwotnie zainspirowane także postulatami Reformy, zobowiązujące dziś do nieustannego pogłębiania uruchamianych kontekstów kultury na polu różnych dziedzin sztuki i ideowo scalające czasami bardzo odległe geograficznie postulaty.

Резюме

Многоуровневый метаконтекст Большой театральной реформы как исследовательская перспектива для театрального потенциала жанровой формы драмы

Время Большой театральной реформы являлось периодом бурных художественных перемен XIX/XX вв., ставших результатом ожесточенных споров о сути театрального искусства и роли художника. Смежной точкой этих эстетических дискуссий явилось прокламирование идеи неограниченной творческой свободы, постулат признания интуиции и инстинкта, а также возврат к истокам, т. е. инспирация искусством средневековья, античности, Дальнего Востока. Новый спектакль привнёс в театр мистико-магический оттенок, по мнению творцов он должен стимулировать духовную перемену воспринимателя, стать сферой столкновения бытия и небытия. В театре главенствовал зритель, способный выйти за рамки временного „здесь и сейчас”, интуитивно ощутить космическое значение пьесы, „уловить неуловимое”. Поэтому, существо искусства сводилось к проблеме созидания пьесы зрителем (читателем), его сближению с „невысказанным” сквозь спектакль, стирающий грань между материей и духом. Перцепция спектакля являлась попыткой раскрытия перманентной динамики амбивалентности соотношений между макро-

⁵¹ C. Samojlik, *Dramat mieszczański – dramat mieszczaństwa. (Wprowadzenie do modernistycznej teorii dramatu G. Lukácsa)*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973, s. 97–127.

и микромиром, определения смыслов, локализирующихся где-то между метафизическим и прозаичным. Эта взаимозависимость оказалась многозначительной для творцов Большой реформы, достижения которых были предметом анализа в предложенной статье. Из огромного количества художественных концепций, созданных на переломе XIX/XX веков целесообразным оказалось обратить внимание на те, которые пытались определить связь актёрского *emploi* с восприятием спектакля зрителем, концентрировались на попытке понятия роли *жеста* как „орудия” в театральном поиске режиссёра. Важное место в системе Реформы занял наверно *метод* К. С. Станиславского, убеждённого в аутентичном переживании роли, ставший инспирацией различных дискуссий и полемик, влияющих на характер Реформы. Параметрами этих творческих поисков являлись прежде всего *биомеханика* Мейерхольда, *übermarionette* Крэга, теоретические работы Таирова или вписывающаяся в контекст Реформы концепция *экстаза* Эйзенштейна. Эти проекты, будучи попыткой раскрытия дороги к духовному освобождению зрителя, одновременно показывали, что оно является невозможным в пределах реального здания театра, так как актёр или восприниматель пьесы не в состоянии превратить изображение режиссёра в ограниченный язык движения тела.

Summary

Multi-conceptual metacontext of the Great Theatre Reform as a research perspective for the theatrical potential of the typical drama form

The times of the Great Theatre Reform were a period of rapid and meaningful changes at the turn of the 19th century which have given rise to the many experiments and disputes aimed at defining the role of the new art. The core problem was the notion of a new, educated recipient of art who would be able to understand the meaning of a work and cross its transient boundaries to grasp the metaphysical sense, the vision of what is not entirely visible. As artists started to study the problem of perception of theatre performances, they searched for inspiration in the art of the Middle Ages, the theatre of ancient Greece, and the analysis of the hieratic gesture of the Far East. Consequently, they emphasised the notion of the perfect body and soul, the necessity of exercising and taking care of the actor's organism, as well as the importance of intuition and instinct in the process of understanding the art. The theatre was considered the place of the audience's communion with the mystery, the building where they can reach the state of the *kathartic metamorphosis* through the art. It turns out that the relation between these two realities was quite meaningful for the artists of the Reform, whose achievements were discussed in the paper. Analysing the huge number of artistic conceptions of the discussed period I tried to focus only on those that can be considered as the attempts to understand the connection between the actor's *emploi* and the audience's perception of a performance, to grasp the role of *gesture* as a tool in the hands of a director. It was noticed that an important role in this context unquestionably belonged to *the method* that was K. S. Stanislavski's concept of the authentic experience of the actor's role. This theory brought about hundreds of discussions and polemics, which had an impact on the character of the Reform, the most important of which were the seminal the *biomechanics* of V. Meyerhold, *übermarionette* of E. G. Craig and the works of A. Tairov. These projects, each an effort to find a way to the *spiritual freedom* of the actors and the audience, at the same time showed that achieving this aim is not possible in the real building of the theatre, as both an actor and a recipient are not able to transcode the vision of a director into the limited language of the human body.