

Druga Reforma Teatru – Prolegomena

Kazimierz Braun

University at Buffalo, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej

ORCID: 0000-0003-1217-4561

The Second Reform of Theatre

Abstract: The history of theatre in the 20th century distinguishes two theatre reforms. The first took place from the final years of the 19th century to the late 1930s. The second was from the mid-1950s to the late 1980s. These were movements of renewal and modernization of the art of theatre. Started by individual artists and small groups, assisted by playwrights and theorists, who were often the artists themselves, both reforms gradually reached wider areas of theatre life. The Second Reform was a reformist movement of young, avant-garde, rebellious, experimental, and searching theatre. The movement was born in the 1950s in Poland within student and alternative theatres and in the United States, as Off-Broadway and then Off-Off-Broadway. It reached tremendous expression in the 1960s in the work of Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre, Bread and Puppet Theatre, Living Theatre and several other companies in many countries around the world. It matured in the seventies, bringing out the powerful theatre of Tadeusz Kantor, and extremely original "Gardzienice" of Włodzimierz Staniewski. However, it did not reach some areas of theatre at all. Throughout the West, in South America, Australia, in Japan, the Second Reform was a challenge and an alternative to commercial, popular, traditional theatre. In this part of Europe, which was under the control of the Soviet Union, the Second Reform was a challenge to totalitarian regimes; it undermined totalitarian censorship and tore the communist iron curtain. Its productions were manifestations of freedom. In the field of a performance's creation, the Second Reform brought out and accentuated the communality and processuality of theatre art. In the field of directing, the Second Reform decisively placed the director at the head of the team of creators preparing and executing a theatrical performance. In the field of acting, the Second Reform introduced "acting of being" in place of "acting of character." In the field of space, the Second Reform sought to integrate the playing area and the observation area of the show; its lasting achievement became a theatre with variable space – "The black box". In the field of literature, the Second Reform questioned the underlying function of drama in the theatre, practiced "writing on stage," with the actors themselves "creating" the text of the show, and the director "adapting" existing dramas. The author of this article witnessed, chronicled and participated in the Second Theatre Reform. He published books about it and created production in its spirit.

Keywords: Second Theatre Reform, First (Great) Theatre Reform; acting, community, directing, playwrighting, theatre space

Słowa kluczowe: Druga Reforma Teatru, Pierwsza (Wielka) Reforma Teatru, aktorstwo, dramat, przestrzeń teatralna, reżyseria, wspólnota

Wprowadzenie

Historia teatru XX w. wyróżnia dwie reformy teatru. Pierwsza z nich toczyła się od końcowych lat XIX w. do końca lat trzydziestych XX w. Druga zaś od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych tegoż wieku. Były to ruchy odnowy i uwspółcześnienia sztuki teatru. Rozpoczynane przez indywidualnych artystów i niewielkie grupy, wspomagane przez dramatopisarzy i teoretyków, którymi byli często sami twórcy, obie reformy stopniowo docierały do coraz szerszych obszarów życia teatralnego.

Pierwsza z tych reform zwana była przez wiele lat „Wielką Reformą Teatru”, a otrzymała tę nazwę przez analogię z „Wielką Wojną” lub „Wielką Wojną Światową”, jak zwana była wojna lat 1914–1918. Gdy w roku 1939 wybuchła i stopniowo rozszerzała się na cały świat następna wielka wojna, uzyskała ona nazwę „Druga Wojna Światowa”. A wtedy ta poprzednia, „Wielka Wojna” zaczęła być nazywana „Pierwszą Wojną Światową”. Analogicznie, gdy w latach pięćdziesiątych narodził się nowy ruch odnowy teatru, który obejmował stopniowo wiele krajów, narastała świadomość, że jest to kolejna, już druga w XX w., reforma teatru. W tej sytuacji „Wielka Reforma Teatru” zaczęła być nazywana „Pierwszą Reformą Teatru”, zaś ta następna reforma „Drugą Reformą Teatru”.

Mówimy więc o „Pierwszej (Wielkiej) Reformie Teatru” i o „Drugiej Reformie Teatru”. (W dalszym ciągu tych rozważań nie będą już potrzebne cudzysłowy). Pierwsza Reforma Teatru uznała widowisko teatralne za dzieło sztuki, podobnie jak dzieła sztuk plastycznych egzystujące niezależnie od obserwującego go widza. Druga Reforma Teatru taktowała widowisko jako międzyludzki proces ukształtowany artystycznie.

Mówiąc o tych dwóch reformach – mówimy o teatrze, którego już nie ma. Tym bardziej należy utrzymywać pamięć o nim.

Przypomnienie Pierwszej (Wielkiej) Reformy Teatru

Bez Pierwszej Reformy nie byłoby Drugiej Reformy. Trzeba więc, choć pokrótce, przypomnieć Pierwszą Reformę Teatru.

Pierwszą (Wielką) Reformę rozpoczęli naturaliści-reżyserzy¹: André Antoine, Otto Brahm, Jacob (Jack) Grein i inni, stowarzyszeni z dramatopisarzami, jak Henryk Ibsen i Gerhart Hauptmann (których palety były zresztą bardzo różnorodne), Gabriela Zapolska czy George B. Shaw (który niebawem stąpił ostrze naturalisty). Z naturalistami starli się symboliści-reżyserzy: Paul Fort, Aurélien Lugné-Poe, Wsiewołod Meyerhold (w pierwszej fazie twórczości), oraz ściśle związani z nimi autorzy sztuk

¹ K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984; K. Braun, J. Braun, *The Great Reform of Theatre in Europe*, Lewiston 2019.

symbolicznych: Maurice Maeterlinck, Stanisław Przybyszewski, Leonid Andriejew i inni. W tym samym czasie – a były to końcowe lata XIX i początkowe XX w. – dwaj wielcy, acz tworzący w odmienny sposób, dramaturgowie dokonali dwóch wielkich syntez obu prądów, dając niezwykle, poetyckie syntezы naturalizmu i symbolizmu: Stanisław Wyspiański i Antoni Czechow.

Niedługo po początku XX w. wielką energię nadał Reformie Gordon Craig. Widowisko teatralne było dla niego „dziełem sztuki teatru”. Twórca tego dzieła – reżyser, był dlań „artystą teatru”². W podobnym kierunku szło myślenie Adolphe Appii³, Georga Fuchsa⁴, Nikołaja Jewreinowa i innych. Postulowali oni w praktyce i w pismach nadanie widowisku teatralnemu statusu i cech dzieła sztuki. W rezultacie, dzięki licznym przedstawieniom, dramatom, książkom teoretycznym oraz manifestom, Pierwsza Reforma osiągnęła swój cel: widowisko zaczęło być rozumiane, budowane, tworzone, analizowane i opisywane jako samodzielne dzieło sztuki.

Niebawem zaangażowali się w reformę nowocześni malarze (zwłaszcza futuryści) i choreografowie – tu należy wymienić przede wszystkim ogromny dorobek Ballets Russe Sergieya Diaghilewa, w latach 1909–1929. Reformę zahamowała pierwsza wojna światowa (1914–1918) oraz rewolucje w Rosji i w Niemczech. Ale jej idee przechowało wielu artystów, a w neutralnej Szwajcarii wydała kabaret dadaistów. Rozkwitła zaraz po wojnie. Powojenny pokój, acz chwiejny i kruchy, sprzyjał twórczości artystycznej, w tym awangardowej, we wszelkich dziedzinach sztuki.

Reforma wydała w tym czasie arcydzieła – wielkie, polifoniczne widowiska teatru inscenizacji. Tworzyli je we Francji: Firmin Gémier, Jacques Copeau, a później Gaston Baty; w Niemczech: Max Reinhardt, Leopold Jessner, następnie Erwin Piscator; później dołączył do reformy swymi dramatami Bertolt Brecht; w Rosji tworzyli reformę: Wsiewołod Meyerhold, Nikołaj Jewreinow, Jewgienij Wachtangow, Aleksandr Tairow; w Polsce: Leon Schiller, Wilam Horzyca, Teofil Trzciański, Andrzej Proszko (scenograf), a na swój oryginalny sposób również Juliusz Osterwa; w Czechosłowacji – Emil Burian, na Ukrainie zaś – Łeś Kurbas⁵.

Wszyscy oni starali się zakotwiczyć teatr w jego własnych odwiecznych, świętych źródłach, o czym świadczyły ich powroty do teatru starożytnej Grecji, co czynił między innymi Reinhardt, oraz teatru misteryjnego, z którego czerpali zwłaszcza Copeau i Osterwa. Zarazem ci sami artyści – oraz wielu innych – eksperymentowali, poszukiwali nowego, wychylali się w nieznaną, posługiwali się najnowszymi środkami wyrazu; Meyerhold, Piscator i Burian używali w swoich przedstawieniach filmu.

Najwybitniejszymi dziełami Teatru Inszenizacji Wielkiej Reformy były *Rewizor* Nikołaja Gogoła w ujęciu Wsiewołoda Meyerholda (1926) i *Dziady*

² E. Gordon Craig, *The Art. Of the Theatre*, Edinburgh & London 1905.

³ A. Appia, *The Work of Living Art.*, Coral Gables 1960 (pierwsze wydanie 1921).

⁴ G. Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin 1905.

⁵ Por. rozdział *Teatr Inszenizacji*, w: K. Braun, *Wielka Reforma Teatru...*, s. 198–271.

Adama Mickiewicza w układzie tekstu i reżyserii Leona Schillera oraz – decydującej o ich wyrazie i posłaniu – scenografii Andrzeja Pronaszki (1934)⁶.

W *Rewizorze* Meyerhold dał koszmarny, zmechanizowany, aż do podmiiany aktorów w lalki, obraz rosyjskiej, carskiej biurokracji w czytelnej metaforze odnoszący myśl i wyobraźnię widza do biurokracji bolszewickiej i ogólnie życia w systemie totalitarnej kontroli.

W *Dziadach* Schiller, współpracując ze scenografem Andrzejem Pronaszką, rozegrał akcję na ogromnym podeście zwieńczonym trzema krzyżami – było to zarazem wzgórze męki Chrystusa i wzgórze męki narodu polskiego. W potężnej metaforze porównywało Golgotę z Polską. Przedstawienie było opowieścią o nieugaszonym dążeniu do wolności, do zmartwychwstania.

Najbardziej typowymi i najwybitniejszymi pisarzami Pierwszej Reformy (obok już wymienionych Wyspiańskiego i Czechowa) byli Paul Claudel i Bertolt Brecht, a także August Strindberg, Stanisław Przybyszewski, Stefan Żeromski, Karel Čapek i inni.

Pierwsza Reforma posługiwała się aktorstwem psychologicznym i realistycznym, ale znacząco je pogłębiła, zwłaszcza w pracach Konstantina Stanisławskiego, i usystematyzowała drogi prowadzące aktora do przekonującego grania postaci scenicznej. Było to „aktorstwo postaci”.

Pierwsza Reforma dość szybko dotarła do szerokich rejonów teatru popularnego, a jej widowiska gromadziły tłumy. Na rekonstrukcje teatru misteryjnego dokonywane przez Reinhardta przychodziły tysiące widzów. Do tysięcy głosił Osterwa z konia monologu Księcia Niezłomnego.

Do Ameryki Wielka Reforma docierała falami, dzięki pracom europejskich artystów, którzy wyprawiali się za ocean sami albo też ze swymi zespołami, jak Reinhardt, Stanisławski, Copeau. Wszyscy oni wywarli w swoim czasie ważny i mocny wpływ na teatr amerykański.

Reinhardt ukazał teatr inscenizacji o ogromnej skali i energii, a styl tego reżysera propagował w Ameryce jego asystent, a potem samodzielny inscenizator – Polak, Ryszard Ordyński. Jacques Copeau, zarówno w czasie *staggione* swego teatru (1917–1919), paryskiego Vieux Colombier, w USA, jak i w czasie późniejszych indywidualnych reżyserii w Nowym Jorku, ukazał teatr sformalizowany, poddany surowym prawom kompozycji, oderwany od wszelkiego realizmu. Szczególnie odpowiadało Amerykanom głębokie aktorstwo realistyczno-psychologiczne, jakie ukazał im Konstantin Stanisławski w czasie tournée Moskiewskiego Teatru Artystycznego po Stanach Zjednoczonych (1923–1924). Jego metod uczył następnie w Stanach Polak, Ryszard Bolesławski, który do stylu demonstrowanego przez Stanisławskiego i jego zespół dodał iskrę polskiego, poetyckiego romantyzmu.

⁶ Leon Schiller czterokrotnie inscenizował *Dziady*, ich premiery odbyły się w Wilnie (1932), we Lwowie (1933), w Warszawie (1934) i w Sofii, w Bułgarii (1937). Wg *Indeks inscenizacji*, w: *Ostatni romantyk sceny polskiej, Wspomnienia o Leonie Schillerze*, wybór i oprac. J. Timoszewicz, Kraków 1990, s. 514, 515.

Styl ten, modyfikowany na różne sposoby przez Amerykanów, zwłaszcza Lee Strasberga i Stellę Adler (oboje byli uczniami Bolesławskiego), stał się w rezultacie dominującą w amerykańskim aktorstwie metodą gry scenicznej. Group Theatre Strasberga, Stelli Adler, Harolda Clurmana, Elii Kazana, Sanforda Meisnera, Clifforda Odetsa i grupy aktorów stał się w pewnym stopniu amerykańską repliką teatru Stanisławskiego.

Europejski teatr inscenizacji niejako ostatecznie zaadaptował i oddał w Ameryce na usługi rozrywki Robert Mamoulian, Gruzin, uczeń Meyerholda, uciekinier spod bolszewików, który wyreżyserował w 1943 r. prapremierę *Oklahomy!* To przedstawienie uznawane jest za pierwszą, a zarazem modelową realizację musicalu, który stał się odtąd okrętem flagowym amerykańskiego teatru, harmonijnie łącząc aktorstwo, śpiew i taniec, w atrakcyjnej scenografii.

Lata dwudzieste i trzydzieste XX w. były w całej Europie czasem rozkwitu Wielkiej Reformy Teatru. Zakończyła się ona gwałtownie. W Niemczech Hitlera została zakazana, wraz z całą awangardową sztuką, w latach trzydziestych. Jej czołowi twórcy, Reinhardt, Piscator, Brecht i inni, musieli ratować się ucieczką za granicę. W tym samym czasie w Rosji sowieckiej zadekretowany odgórnie „realizm socjalistyczny” zniszczył wszelkie inne sposoby uprawiania teatru. Praktycznym i symbolicznym wyrazem śmierci reformy w Związku Sowieckim było zamknięcie teatru Meyerholda (1938), uwięzienie reżysera (1939), a następnie zamordowanie go w 1940 r. Nieco później taki sam los spotkał Ukraińca reżysera Łesia Kurbasa. Inny reformator, Tairow, uszedł z życiem, ale został zepchnięty na margines. Michał Czechow i Nikołaj Jewreinow zdążyli wyemigrować przed nasileniem czerwonych prześladowań.

Definitywnie przecięła Wielką Reformę druga wojna światowa – w Czechosłowacji i w Polsce w roku 1939; we Francji i Włoszech reforma dogorywała w latach czterdziestych.

Ziarna Drugiej Reformy zasiane w czasie Pierwszej Reformy

W iście proroczej wizji spisanej w 1920 r. Adolphe Appia zobaczył teatr Drugiej Reformy. Pisał:

Zaczynamy odczuwać coraz bardziej nagłą potrzebę jednoczenia się z innymi. Ale gdzie mamy się spotkać? Na łonie natury, czy w przestrzeni nieprzeznaczonej do takiego lub innego użytku? – W przestrzeni, której stworzenie będzie motywowane potrzebą zapewnienia nam miejsca spotkania, tak jak w katedrach przeszłości... Ach, wymyka mi się ta nazwa... Nie mogę jej wyartykułować... Ależ tak! To jest *katedra przyszłości*⁷. Jej właśnie potrzebujemy,

⁷ Appia odwołuje się tutaj do faktu, że od średniowiecza aż do wieku XVIII kościoły katedralne poza funkcjami religijnymi służyły również jako miejsce publicznych zgromadzeń oraz, w początkowym okresie historii teatru średniowiecznego, w ich wnętrzu grano również przedstawienia.

aby złożyć sobie nawzajem ślubowanie. Odmówmy więc tulania się po miejscach, gdzie nakażuje się nam być tylko widzami i ubezwłasnowolnia nas ich struktura. Szukajmy miejsca, gdzie nasza właśnie stworzona wspólnota może w pełni rozkwitnąć – miejsca dostatecznie elastycznego, które pozwoli spełnić nasze pragnienie, aby żyć pełnią Życia⁸.

W tej wizji zawarte są dwa podstawowe elementy teatru, który miał się wyłonić i zmaterializować przeszło trzydzieści lat później. Pierwszym z nich jest tworzenie teatru jako wspólnotowego, międzyludzkiego procesu. Drugim – tworzenie teatru w przestrzeni elastycznej (*flexible*), umożliwiającej nieskrępowaną ekspresję twórczej wspólnoty.

Te dwa elementy stały się fundamentami Drugiej Reformy Teatru. Jednakże już w czasie Pierwszej Reformy pojawiały się one nie tylko jako wizje i przeczucia, ale na ich podstawie tworzono twórcze grupy i budowano na nich przedstawienia. Wspólnotowe uprawianie teatru stało się zasadą pracy zwłaszcza dwóch artystów i stworzonych przez nich zespołów. Byli to Jacques Copeau we Francji i Juliusz Osterwa w Polsce.

Copeau stworzył w Paryżu w 1913 r. Théâtre Vieux-Colombier („Stary Gołębnik” – z gołębnika wylatuje stado – na wspólny lot...). Prowadził go w Paryżu, potem w Nowym Jorku, potem znów w Paryżu, a wreszcie jako teatr objazdowy. Pracował cały czas metodami wspólnotowymi, integrując próby i przedstawienia z życiem swego zespołu i włączając w te prace widzów⁹.

Osterwa stworzył w 1919 r. zespół Reduta, początkowo jak Studio przy warszawskim Teatrze Narodowym¹⁰, a potem samodzielny teatr prowadzący także szkołę aktorską. Reduta działała w Warszawie, w Wilnie, w objazdach całego kraju i ponownie w Warszawie. Jej zespół – złożony z aktorów i adeptów – funkcjonował cały czas jako wspólnota¹¹. Podobne zasady uprawiania teatru przyjęła grupa aktorów, reżyserów i dramatopisarzy amerykańskich, tworząc Group Theatre w 1931 r.¹² Były to oazy teatru wspólnotowego, które otaczały ogromne obszary teatru zarówno artystycznego, poszukującego – spod znaku Wielkiej (Pierwszej) Reformy, jak i teatru komercyjnego, bulwarowego, rozrywkowego.

Nowa przestrzeń teatralna pojawiała się w tamtym czasie w kreślonych przez wizjonerów planach oraz w bardzo nielicznych realizacjach praktycznych. Teatr kultury Zachodu posługiwał się już od XVII w. sceną pudełkową, wynalezioną w późnym włoskim Renesansie, w Baroku wprowadzoną w całej Europie, a w XVIII w. przejętą również na kontynencie amerykańskim. Jednakże już od końca XIX w. pojawiały się projekty jego modyfikacji – jak Reform Theater Andreasa Streita (1887) i Theaterprojekt 400 Adolfa Loosa (1898).

⁸ A. Appia, *The Work of Living Art...*, s. 78.

⁹ Por. J. Copeau, *Naga scena*, wstęp Z. Reklewska i K. Puzyna, Warszawa 1972.

¹⁰ Był to faktycznie Teatr Narodowy, ale zaborca rosyjski zakazał tej nazwy i teatr ten od lat trzydziestych XIX w. nosił nazwę Teatr Rozmaitości. Nazwa Teatr Narodowy został przywrócona w 1924 r.

¹¹ Por. K. Braun, *Mała monografia Osterwy*, w: *Szkice o ludziach teatru*, Warszawa 1996.

¹² Por. K. Braun, *Krótką historia teatru amerykańskiego*, Poznań 2005, s. 195–200.

Cała seria pomysłów-projektów nowej przestrzeni teatralnej powstała w Bauhausie (1919–1933). Jednym z nich był Teatr Totalny Erwina Piscatora i Waltera Gropiusa (1926), który przewidywał otwarty, arenowy teren gry z jednej strony złączony w dużą sceną i otoczony z trzech stron przez widownię. Projekty nowych teatrów powstawały w Związku Sowieckim – i żaden z nich nie został zrealizowany. Jedynie reżyser Michaił Ochłopkow kilkakrotnie przerabiał swój moskiewski Teatr Realistyczny, aranżując tereny gry i tereny obserwacji w różnych punktach tradycyjnej sali teatralnej (1931–1934). Liczne projekty nowej przestrzeni powstały w Polsce. Między innymi scenograf Andrzej Pronaszko, współpracując z architektem Szymonem Syrkusesem, zaproponował „Teatr Symultaniczny” (1928) z terenem gry na ruchomym pierścieniu obracającym się wokół widowni, a wraz z architektem Stefanem Brylą „Teatr Ruchomy”, z terenem gry otoczonym ruchomym pierścieniem widowni (1935). W 1933 r. powstał w Polsce pierwszy prawdziwy teatr z przestrzenią zmienną – było to Studio Teatralne im. S. Żeromskiego, urządzone w zaadaptowanej kotłowni na Żoliborzu w Warszawie, gdzie aranżowano przestrzeń w różny sposób do kolejnych przedstawień (1933)¹³. „Teatr Roboczy” z przestrzenią całkowicie zmienną zaprojektowali w Pradze reżyser Emil Burian i architekt Mirosław Kouril (1937).

Wielokrotnie dochodziło nie tylko do projektowania, ale i do tworzenia widowisk w przestrzeni zrywającej ze sceną pudełkową. Istnieje długa lista takich realizacji. Jej kamieniami milowymi są „Scena reliefowa” Künstrel Theatre w Monachium Georga Fuchsa (1908), Maxa Reinhardta adaptacja wielkiego cyrku berlińskiego na teatr (1910), przedstawienia plenerowe tworzone przez tegoż Reinhardta, Appię, Copeau i wielu innych. W Polsce najpierw Teofil Trzcziński zagrał *Odprawę posłów greckich* Jana Kochanowskiego na dziedzińcu Wawelu w Krakowie (1924), a następnie Juliusz Osterwa wystawił na dziedzińcu Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie *Księcia niezłomnego* Juliusza Słowackiego (1926); grał potem to przedstawienie kilkadziesiąt razy w plenerze, objeżdżając całą Polskę.

Tak więc już w czasie Wielkiej (Pierwszej) Reformy Teatru zasiane zostały ziarna, które miały owocować w pracach Drugiej Reformy: teatr wspólnotowy i nowa przestrzeń teatralna. Trzecim takim ziarnem było nowe podejście do teatralnej literatury. Po pierwsze, zapoczątkował i zapowiedział „dramat absurdu” Stanisław Ignacy Witkiewicz, niejako sankcjonując pozbawienie dramatycznej akcji jej zdarzeniowej logiki i realistycznej motywacji, a sceniczne postaci odzierając z motywacji psychologicznych. Po drugie, teatr zaczął sięgać po teksty pierwotnie niedramatyczne, nieprzeznaczone na scenę i albo je cytować – jak w przedstawieniach symbolistów francuskich, albo dokonywać adaptacji poematów czy powieści, lub także, jak w przedstawieniach kabaretowych, wykorzystywać tylko fragmenty, tylko strzępy jakiegoś dramatu. Szczególnie rozwinęła się w tamtym czasie praktyka adaptowania

¹³ K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, s. 137–138.

na scenę powieści. Adaptacje pisali sami dla siebie reżyserzy lub ukierunkowywali ich pisanie przez zaangażowanych do tego literatów.

Powstało wiele doskonałych adaptacji, jak Copeau *Bracia Karamazow* wg Fiodora Dostojewskiego (1911), Leona Schillera *Dzieje grzechu* wg Stefana Żeromskiego (1926), Erwina Piscatora *Przygody dzielnego wojaka Szejka* wg Jaroslava Haška (1928) i wiele innych. I choć Wielka Reforma często posługiwała się nadal wielką, klasyczną dramaturgią z różnych okresów jej historii, a także wystawiała sztuki współczesne, to jednak ogólną tendencją było całkowite podporządkowanie literatury dramatycznej teatrowi, widowisku, a w konsekwencji zdegradowanie roli literatury w teatrze.

Druga Reforma Teatru

Druga wojna światowa była katastrofą dla świata, dla kultury Zachodu, w tym dla teatru. Zatrzymała Wielką Reformę w całej Europie. Jej echa i kontynuacje miały powrócić po wojnie.

Polski teatr, wraz z całym publicznym życiem kulturalnym i artystycznym oraz szkolnictwem (powyżej czwartej klasy), został zakazany przez Niemców okupujących część, a potem całość kraju. Okupanci sowieccy w czasie swego panowania poddali polski teatr i całe życie Polaków wyniszczającej cenzurze i sowietyzacji. Ludzie teatru byli zsyłani do niemieckich obozów koncentracyjnych, jak czołowy reżyser Leon Schiller czy wielki aktor Stefan Jaracz, oraz do sowieckich gułagów, jak reżyser Waclaw Radulski czy aktorka Jadwiga Domańska. Liczni zginęli w walkach. Teatr działał tylko w ukryciu, podziemnie, a jawnie jedynie poza granicami kraju, przy polskich wojskach i w skupiskach emigracji. Szczególną rolę odegrał Teatr Dramatyczny 2. Korpusu generała Władysława Andersa prowadzony przez Domańską¹⁴. Kontynuował on, sięgającą jeszcze Bogusławskiego, tradycję teatru – służby narodowej.

W Wielkiej Brytanii z powodu nasilających się bombardowań w lecie 1940 r. zespoły londyńskich teatrów zostały rozesłane na prowincję. W okupowanej i kontrolowanej przez Niemców Francji teatry, acz poddane cenzurze, jednak dawały przedstawienia. Właśnie wtedy Jean-Louis Barrault wyreżyserował w Paryżu arcydzieło teatru inscenizacji stworzone w duchu Wielkiej Reformy: *Atlasowy trzewiczek* Paula Claudela (1943) – ostatni bodaj taki gorący, ogromny płomień tamtej reformy. We Włoszech w czasie wojny teatr najpierw oszalał – futuryści wychwalali faszyzm, wojnę, bombardowania – a potem na jakiś czas zamilkł.

Po drugiej wojnie światowej artyści wszędzie zadawali sobie pytanie, czy po rzeziach, po masowych mordach, po obozach zagłady i po bombie atomowej, w sytuacji zniewolenia wielu narodów, teatr jest w ogóle możliwy.

¹⁴ Po jej uwolnieniu z Gułagu w wyniku układu Sikorski – Stalin.

Jedyne, co początkowo potrafili zrobić, to czerpać ze stylów i sposobów tworzenia teatru sprzed wojny. Tak jednak nie można było wyrazić nowego czasu ani nawiązać kontaktu z nową widownią – tą, która wychynęła ze straszliwych doświadczeń wojennych. Końcowe lata okrutnej wojny i początkowe niepewnego pokoju po niej nie sprzyjały teatrowi. Minęło sporo czasu, zanim zabrała głos nowa awangarda, która najpierw przybrała formę dramatu i teatru absurdu – intelektualnego sprzeciwu wobec tego, co się stało. Potem dopiero różnorodne poszukiwania zaczęły owocować pierwszymi nieśmiałościami i nieporadnymi przedstawieniami. Zaczęła się wyłaniać Druga Reforma Teatru, która miała stać się najważniejszym prądem w ogromnej rzece życia teatralnego na całym świecie w II połowie XX w.

Nie miejsce tu, i nie jest możliwe wskazanie na szeroki i skomplikowany kontekst historii Drugiej Reformy – kontekst duchowy, kulturowy, cywilizacyjny, artystyczny i polityczny. Trzeba mieć jednak jego świadomość i odwoływać się do niego, badając poszczególne aspekty Drugiej Reformy. Przypomnijmy tylko, w największym skrócie, że w tamtym czasie odbył się Sobór Watykański II, który zapoczątkował proces kruszenia się Kościoła katolickiego. Dokonała się „rewolucja” obyczajowa lat sześćdziesiątych. Człowiek odbył spacer po Księżycu. Pojawiły się komputery, by już niebawem stać się absolutnie niezbędne we wszelkich dziedzinach życia. Sztukę zaatakowała dekonstrukcja. Po modernizmie przyszedł postmodernizm. Wojna w Wietnamie zebrała tysiące ofiar, odcisnęła swe piętno na co najmniej dwóch pokoleniach Amerykanów i ustaliła nowy porządek geopolityczny na dużych obszarach globu. Wybór Karola Wojtyły na Stolicę Piotrową natchnął Polaków nową energią dążenia do wolności i zaowocował Solidarnością. Stan wojenny narzucony przez komunistów Polsce stał się ich ostatnim, pyrrusowym zwycięstwem, po którym komunizm upadł w Polsce i we wszystkich krajach – satelitach Moskwy, choć był latami – i jest aż do dziś – uparcie reanimowany przez jego pogrobowców.

Podobnie jak Pierwsza Reforma, Druga Reforma była reformatorskim ruchem młodego, awangardowego, zbuntowanego, eksperymentalnego i poszukującego teatru. Ruch ten narastał w latach pięćdziesiątych XX w. Osiągnął ogromną ekspresję w latach sześćdziesiątych. Dojrzał w latach siedemdziesiątych. Jego zdobycze były wykorzystywane w latach osiemdziesiątych. Potem, jak każdy taki ruch reformatorski, z jednej strony upowszechniał się i obejmował coraz szersze obszary, a z drugiej wykrzywiał się, stawał się swoją własną karykaturą i zaprzeczeniem. Do niektórych obszarów teatru Zachodu w ogóle nie dotarł. Nie przyjęły go tradycyjne teatry Wschodu, których siła i atrakcyjność oparta jest na niezmienności stylów, form i środków wyrazowych¹⁵.

¹⁵ K. Braun, *Druga Reforma Teatru. Ludzie – idee – zdarzenia*, Warszawa 2022. W artykule niniejszym wykorzystuję rozdział pt. *Zjawisko: Druga Reforma Teatru* oraz inne fragmenty tejże książki.

Druga Reforma zaczęła się w podobnym czasie (jak wspomniałem – około połowy lat pięćdziesiątych XX w.) w Polsce, w obrębie teatrów studenckich i dołączających do nich teatrów alternatywnych, oraz w Stanach Zjednoczonych, gdzie jej łóżyskiem był Off-Broadway, a potem także Off-Off-Broadway w Nowym Jorku, obejmujący szybko wiele ośrodków teatralnych w Stanach Zjednoczonych. W krótkim czasie ruch ten rozprzerzestrzenił się na wiele innych krajów.

Pierwsza faza Drugiej Reformy to był czas Teatru Wspólnoty. Czas formowania się i pracy wspólnot – i małych, i licznych. Małych – złożonych z członków jednej rodziny czy kręgu przyjaciół, jak Teatr na Tarczyńskiej Mirona Białoszewskiego¹⁶, Teatr 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego¹⁷ w Polsce; Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna (w pierwszej fazie działania) w USA; zespół młodych ludzi odrzuconych przez teatr oficjalny w Danii, którzy stworzyli Odin Teatret pod przewodnictwem Eugenio Barby; potem dołączyły do nich Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego¹⁸. Do zespołów licznych, obrastających dodatkowo całymi wielkimi diasporami, należały amerykański Living Theatre Juliana Becka i Judith Maliny, czy San Francisco Mime Troupe Ronnie Davisa, a w Polsce Teatr STU Krzysztofa Jasińskiego¹⁹.

Wszystkie te grupy charakteryzował sprzeciw wobec teatru oficjalnego (jakikolwiek by nie był – komercyjny czy dotowany), anarchia moralna i polityczna (albo też cynizm w obu tych dziedzinach), poszukiwanie nowych środków wyrazowych, z reguły poprzez improwizację w czasie prób, a także podczas widowisk, w tym drugim wypadku często z fizycznym udziałem widzów. Właśnie uruchamianie fizycznej aktywności widzów – obok intelektualnej i emocjonalnej, stało się jedną z charakterystycznych technik tej fazy Drugiej Reformy. Służyła tej aktywności w specjalny sposób kształtowana przestrzeń widowisk, wprowadzanie w struktury widowisk pochodów, bezpośrednie interakcje pomiędzy aktorami a widzami.

Wspólnotowość cechowała zarówno struktury widowisk, jak też styl życia ludzi teatru. Powstawały – całkowicie nieformalne, a jednak silnie zintegrowane – i krajowe, i międzynarodowe wspólnoty ludzi, którzy poszukiwali nowego teatru. Sprzyjały im międzynarodowe festiwale, z najbardziej znanymi – w Polsce we Wrocławiu i w Poznaniu, a tam Festiwal Malta; we Francji w Nancy i w Avignonie, gdzie obok przywożonej z Paryża klasyki pojawiało się coraz więcej teatrzyków awangardowych; w Wielkiej Brytanii w Edynburgu i Glasgow, oraz liczne inne. Bliskie sobie i zaprzyjaźnione

¹⁶ M. Białoszewski, *Teatr Osobny. 1955–1963*, współautor L. Hering, Warszawa 2015.

¹⁷ J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. E. Barba, Wrocław 2007, oraz inne książki J. Grotowskiego.

¹⁸ Z. Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, Lublin 1997.

¹⁹ Niektóre pozostałe, ważniejsze, polskie teatry alternatywne: Akademia Ruchu (Warszawa), Bim-Bom (Gdańsk), Teatr Gong 2 (Lublin), Teatr Kalambur (Wrocław), Studencki Teatr Satyryków (Warszawa), Teatr nie Teraz (Tarnów), Teatr Ósmego Dnia (Poznań), Teatr 77 (Łódź) – i bardzo liczne inne.

zespoły odwiedzały się nawzajem. Przedstawieniom towarzyszyły spotkania z twórcami.

Szczególnym wydarzeniem był Uniwersytet Poszukiwań zorganizowany w 1975 r. we Wrocławiu przez Jerzego Grotowskiego w ramach światowego Festiwalu Teatru Narodów w Polsce. W jego programie znalazły się przedstawienia, warsztaty oraz spotkania z twórcami; byli wśród nich Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Eugenio Barba, Joseph Chaikin, André Gregory, Jerzy Grotowski, Luca Ronconi.

Właściwie wszystkie znaczące teatry wspólnotowej fazy Drugiej Reformy nie tylko same były wspólnotami, ale obrastały w znaczne nieraz „diaspory”. W czasie *tournees* Living Theatre po Europie, potem po Ameryce, i znów po Europie w latach 1965–1970 podróżowała od miasta do miasta wraz z kilkudziesięciu osobowym zespołem aktorów, dochodząca czasem do kilkuset osób grupa jego pasjonatów.

Podczas gdy wspólnoty działały dalej, stopniowo jednak wyczerpując swoją energię, pojawił się w ramach Drugiej Reformy nurt Nowego rytuału. Przedstawienia twórców tego nurtu miały struktury ścisłe, poddane surowym rygorom selekcji środków wyrazowych. Ten rozdział historii Drugiej Reformy najbardziej wyrazistym piśmem zapisali Tadeusz Kantor (w drugiej fazie swojej twórczości)²⁰, Józef Szajna²¹ i Leszek Mądzik²² w Polsce, a Robert Wilson (również w drugiej fazie twórczości) i Richard Foreman w Stanach Zjednoczonych. Odgradzali oni ponownie widowisko od widzów. Chętnie posługiwali się maszyną, skomplikowanym oświetleniem, muzyką mechaniczną.

Druga Reforma szybko objęła cały młody teatr kultury Zachodu oraz co odważniejsze zespoły krajów bloku sowieckiego, na czele z Polską i Węgrami. Zawędrowała do Ameryki Południowej i Australii; została przyjęta i osiągnęła ogromną intensywność w teatrze alternatywnym w Japonii. W sumie, zapisała osobny rozdział w historii teatru. Jej skutki – pozytywne i negatywne – odczuwamy i obserwujemy do dziś. Do dziś zbieramy jej owoce – te życiodajne i te zatrute.

Na całym Zachodzie, w Australii, w Japonii Druga Reforma była wyzwaniem i alternatywą dla teatru komercyjnego, popularnego, tradycyjnego, który ją jednak stopniowo oswajał i wykorzystywał. Ten proces najwyraźniej, wręcz symbolicznie, opowiada historia „kultowego” *Hair*²³. Powstało ono jako przedstawienie Off-Broadway wystawione w jednej z niewielkich

²⁰ T. Kantor, *Od „Małego dworku” do „Umarłej klasy”*, Kraków–Wrocław 2010. Również: T. Kantor, *Pisma*, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, t. 1: *Metamorfozy*, t. 2: *Teatr śmierci*, t. 3: *Dalej już nie...*, Kraków–Wrocław 2004.

²¹ Z. Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i jego teatr*, Warszawa 1985.

²² *Życie ku śmierci. Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Leszka Mądzika*, wstęp I. Sławińska, Lublin 1991.

²³ *Hair*, tekst: G. Ragni, J. Rado, muzyka: G. MacDermont, premiera w Public Theatre, Nowy York 1967.

sal Public Theatre w Nowym Jorku w 1967 r. i grane było przez sześć tygodni. Już w rok później przeniesiono je na Broadway do Biltmore Theatre i grano je tam 1750 razy przez cztery lata. Następnie przedstawienie obeszło wiele scen amerykańskich i wystawiane było na całym świecie. W 1979 r. Miloš Forman wyreżyserował oparty na *Hair* wielki hollywoodzki film.

W tej części Europy, która była pod kontrolą Związku Sowieckiego, w krajach „realnego socjalizmu”, „demokracji ludowej”, a ogólnie, w systemach totalitarnych, Druga Reforma była czymś znacznie większym niż na Zachodzie – była wyzwaniem dla reżimów totalitarnych, podważała totalitarną cenzurę, kruszyła komunistyczną żelazną kurtynę. Jej przedstawienia były manifestacjami wolności, wolność przybliżały. Ten właśnie aspekt Drugiej Reformy z perspektywy lat wydaje się bodaj najważniejszy i najcenniejszy: żar wolności emanujący z wielu przedstawień – żar wolności w dziedzinie tworzenia, transmitowany częstokroć w dziedzinę polityki.

W Polsce Druga Reforma Teatru miała istotnie bardzo wyraźny aspekt polityczny – wprowadzając improwizację, a więc z założenia element wymykający się cenzurze, stawiając na bezpośrednią interakcję aktorów z widzami, budując wspólnotowe grupy – poza strukturami istniejących a kontrolowanych organizacji czy instytucji. W ten specyficzny sposób Druga Reforma nawiązywała – często nawet tego nieświadoma – do dawnej i mocnej polskiej tradycji – uprawiania teatru jako służby narodowej. A była to tradycja, której kamieniami milowymi była *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego; teatr szkolny pijarów i jezuitów; Teatr Narodowy Bogusławskiego i następnie całokształt życia teatralnego pod zaborami, kiedy to przedstawienia grane po polsku, w kontekście powszechnej rusyfikacji bądź germanizacji²⁴ były aktem niezgody na panowanie obcych. Teatrem narodowej służby był teatr tajny czasu II wojny światowej w kraju oraz teatr na emigracji, w tym teatr żołnierski. Tu trzeba od razu dodać, że praktykowany w Polsce ponownie teatr tajny w okresie stanu wojennego lat osiemdziesiątych, występujący w dwóch odmianach: teatru kościelnego i teatru domowego, nawiązał do tradycji teatru tajnego II wojny światowej, a w konsekwencji do jego dawnych źródeł. Stał się specyficzną, polską odmianą teatru Drugiej Reformy.

Ogólnie, nawiązując do Pierwszej Reformy, która wydzwignęła teatr z poziomu bulwarowej rozrywki i nadała mu status sztuki, Druga Reforma pragnęła traktować teatr jako sztukę wielką i tajemniczą, a zarazem głęboko ludzką. Stworzyła wiele porywających, wspaniałych widowisk i ujawniła nową energię w teatrze. Jednak po trzech dekadach walki o nowy teatr albo uległa naciskowi kultury masowej i komercyjnej, albo po prostu poddała się, pozwoliła teatr zdegradować, przejąć przez przemysł rozrywkowy i teatr

²⁴ W XIX w. teatr w Polsce pod zaborami pozostał jedyną instytucją świecką, publiczną posługującą się językiem polskim. Drugą taką instytucją był Kościół katolicki, który obok łaciny używał polszczyzny. W administracji, sądownictwie, oświacie i in. obowiązywały języki zaborców.

„tradycyjny”. Przy czym jednak jej zdobycze, w tym środki wyrazowe, były coraz szerzej absorbowane.

Tak, jak w wypadku Pierwszej Reformy, ogromne obszary teatru popularnego i komercyjnego, a także akademickiego i amatorskiego kultury zachodniej pozostały poza działaniem Drugiej Reformy.

Warsztat Drugiej Reformy Teatru

Druga Reforma stopniowo materializowała marzenia i postulaty Pierwszej Reformy, takie jak traktowanie teatru jako „katedry” (zarówno w sensie sakralnym, jak i społecznym), co było marzeniem Adolphe’a Appii; jak tworzenie teatru wspólnotowego, który wyłaniał się zwłaszcza w pracach tegoż Appii, Jacques’a Copeau i Juliusza Osterwy; jak dążenie do powoływania teatru działającego bezpośrednio i wręcz boleśnie, co postulował Antonin Artaud.

W dziedzinie tworzenia widowiska Druga Reforma wydobywała i akcentowała wspólnotowość i procesualność sztuki teatru. Spełniając zarówno świadomie, jak i instynktownie postulaty Appii, wprowadziła jako częstą praktykę współtworzenie przedstawienia przez artystów różnych dziedzin teatru oraz innych sztuk – w czasie prób, a następnie współuczestnictwo aktorów i widzów – w trakcie widowisk. Posługiwała się, na modłę mniej więcej współczesnego jej postmodernizmu, bardzo różnorodnymi środkami wyrazu. Stawiając na aktywność widza – koniecznie intelektualną i emocjonalną, a często też fizyczną – Druga Reforma przekształcała go w uczestnika. Zaakcentowanie bezpośredniego, silnego związku aktorów z widzami, dowartościowanie widza, umożliwienie mu współtworzenia prowadziło do wytwarzania się w czasie przedstawień porywającej i przenikającej wspólnotowości. (Mnie samemu wielokrotnie udawało się powoływać do życia silną, ogarniającą aktorów i widzów wspólnotę – przypomnę to za chwilę).

W dziedzinie reżyserii Druga Reforma w zdecydowany i nieodwołalny sposób postawiła reżysera na czele zespołu twórców przygotowujących i realizujących przedstawienie teatralne. Nie był on jednak dyktatorem, jak w Pierwszej Reformie, ale uznawanym przez swój zespół przywódcą, przewodnikiem, wodzem, „guru”. Bywał ojcem duchowym swej grupy i bywał też jej deprawatorem.

W dziedzinie aktorstwa Druga Reforma porzucała (bo całkowicie porzucić nie mogła) stare „aktorstwo postaci” – postaci wpisanej w dramat. Postawiła na „aktorstwo bycia”, wprowadzając je w miejsce „aktorstwa postaci”. „Aktorstwo bycia” konfrontowało widzów z człowiekiem, takim, jaki jest, występującym bez przyłbicy i pancerza postaci. Było to aktorstwo osoby ludzkiej w jej niepowtarzalnej duchowości i cielesności. Akcentowało własną, osobistą, prywatną, intymną, nieskrywaną za sceniczną postacią

obecność aktora w teatralnym akcie i jego osobistą odpowiedzialność za wszelkie czyny, których publicznie dokonuje, i słowa, które wypowiada. Wynikała z tego konieczność osobistego, a nie tylko warsztatowego doskonalenia się aktora. Wołał o nią już Stanisławski, postulował ją Copeau, w centrum teatralnej pracy postawił ją pod koniec życia Osterwa²⁵. Ale dopiero w Drugiej Reformie ten aspekt aktorstwa stał się rdzeniem twórczości wielu grup, promieniował z ich przedstawień.

„Aktorstwo bycia” było uprawiane przez liczne zespoły Drugiej Reformy, które dochodziły do niego w wyniku metodycznych badań i ciężkiego, systematycznego, fizycznego i psychicznego treningu – jak w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego, w Odnin Teatret Eugenio Barby i w Gardzienicach Włodzimierza Staniewskiego. Inne grupy także posługiwały się „aktorstwem bycia”, ale dążyły do niego nieraz na skróty, rezygnując z techniki i stawiając na spontaniczność, co w konsekwencji skutkowało pozostawianiem na poziomie prymitywnego amatorstwa. Najwyraźniej było to widać w przedstawieniach Living Theatre. Mówiono tam: „Nie graj – rzuć się”. Pozostań sobą. W tych rejonach teatru złym owocem Drugiej Reformy stał się ekshibicjonizm aktorów, obliczone na szokowanie publiczności obnażanie swych ciał.

Teatralne „aktorstwo bycia” znalazło przy tym sojusznika w sztuce filmowej, w której gwiazdy ekranu, a także masy aktorskich wyrobników, zwłaszcza występujących w serialach telewizyjnych, pozostawały przed kamerą po prostu sobą, niezależnie od granych postaci. Zyskiwało to poklask i skupiało na nich zainteresowanie masowej publiczności. Filmowe i telewizyjne „aktorstwo bycia” stanowiło jednak jedynie popularne i ułatwione wydanie tego, co w trudzie i pocie wypracowywały niektóre – wymienione przed chwilą – zespoły teatralne.

W dziedzinie przestrzeni Druga Reforma wniosła bardzo wiele nowego w sposoby korzystania z przestrzeni i architektury teatralnej. Dążyła do integracji terenu gry i terenu obserwacji widowiska. Odwracała lub artykułowała na nowo relacje aktorów i widzów w przestrzeni. Z niepowstrzymaną swobodą wykorzystywała dla widowisk przeróżne przestrzenie pierwotnie nieteatralne. Jej trwałym osiągnięciem stał się teatr z przestrzenią zmienną.

Mimo że teatr barokowy ze sceną pudełkową, skonfrontowaną z widowiskiem, pozostał najczęściej używaną strukturą architektury teatralnej w kulturze Zachodu, to jednak upowszechniło się przerabianie tego typu teatrów tak, aby stawały się bardziej elastyczne: z reguły okno sceny było regulowane, scena demistyfikowana, oświetlenie – stale bogaczone i komplikowane, podobnie jak systemy dźwiękowe; tak też budowano nowe teatry ze sceną pudełkową.

Jednak w Drugiej Reformie teatralna przestrzeń konfrontacji przekształcana była w przestrzeń spotkania. Druga Reforma starała się posługiwać

²⁵ Por. I. Guszpit, *Przez teatr – poza teatr. Szkice o Juliuszu Osterwie*, Wrocław 1989.

przestrzenią wspólną. Nie było to łatwe w teatrach pochodzenia barokowego podzielonych na „scenę” i „widownię”. Projektowano więc i budowano także teatry z przestrzeniami otwartymi i modyfikowalnymi.

W architekturze teatru na całym Zachodzie nową normą stało się budowanie sal z przestrzenią zmienną, której wzajemne relacje terenu (terenów) gry i terenu (terenów) obserwacji można było ustalać inaczej dla każdego widowiska. Z reguły sale z przestrzenią zmienną wznoszono jako drugą, obok sceny pudełkowej, przestrzeń danego teatru, najczęściej na kampusach uniwersyteckich. W Stanach Zjednoczonych praktycznie nie ma akademickiego ośrodka teatralnego, który by nie posiadał teatru z przestrzenią zmienną. A ponieważ w USA jest około trzech tysięcy uniwersytetów i college'ów, a każdy z nich ma wydział teatralny lub co najmniej program nauki teatru, więc takąż jest tam, już ogromna, ilość teatrów z przestrzenią zmienną. Podobnie dominuje ona na uniwersytetach w Wielkiej Brytanii i Australii. W Europie kontynentalnej nowych rozwiązań, przewidujących i umożliwiających zmienność przestrzeni najwięcej jest w Niemczech, ale istnieją także w innych krajach. Teatr z przestrzenią zmienną okazał się jednym z ważniejszych owoców Drugiej Reformy.

W dziedzinie literatury Druga Reforma dokonała prawdziwych spustoszeń w sferze egzystencji i funkcjonowania słowa, tekstu, literatury w teatrze. Już niektórzy twórcy Pierwszej Reformy wydali walkę „Panu Słowu” – *Sire le Mot* – mówił o nim ironicznie Gaston Baty. Jednak, jak powiedziano wyżej, Pierwsza Reforma często posługiwała się wielką, klasyczną dramaturgią z różnych okresów jej historii i popierała współczesną dramaturgię.

W Drugiej Reformie, jeśli brano na warsztat klasyczne dramaty, to z reguły całkowicie odrzucano ich pierwotny sens, przesłanie, a także przewidziane przez autora środki wyrazowe. Najwyraźniejszymi, a przy tym dokładnie opisanymi, przykładami tego typu zabiegów były prace Jerzego Grotowskiego: *Dziady* Mickiewicza jako obrzęd wspólnotowy z udziałem (często narzucanym siłą) widzów, *Kordian* Słowackiego w szpitalu dla obłąkanych, *Akropolis* Wyspiańskiego w obozie koncentracyjnym. Z dramaturgii współczesnej Druga Reforma chętnie sięgała po dramaty nurtu absurdu, do którego należeli – jego prekursor Witkacy tworzący już w czasach Pierwszej Reformy, a w drugiej połowie XX w. Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov oraz Sławomir Mrożek i Tadeusz Różewicz.

Praktykowano też „pisanie na scenie” – w czasie prób, a niekiedy i podczas spektaklu. Ta metoda bywała sprowadzana często do absurdu: „tworzenia” tekstu widowiska przez samych aktorów czy bezceremonialnego „adaptowania” istniejących dramatów przez reżysera, który brał z jakiejś sztuki jedynie strzępy, inkrustując je swoimi wstawkami, co dawało w rezultacie przedstawienia sprzeczne i z literą, i z duchem oryginałów.

Osobnym frontem walki ze słowem w teatrze i z jego twórcą, dramatopisarzem, stało się w Drugiej Reformie odwracanie intencji, sensu i znaczenia

słowa poprzez podmienianie płci lub rasy postaci czy też sytuowanie jakiegoś dialogu w kontekście, środowisku lub okolicznościach narzuconych przez reżysera, a niemających nic (lub niewiele) wspólnego z tym, co napisał autor dramatu. Druga Reforma przyznała sobie także prawo przetwarzania (*recycling*) starych tematów i opowieści; obficie posługiwała się przeróbkami dramatu, adaptacjami prozy lub poezji; wykorzystywała teksty pierwotnie całkowicie nieteatralne. Ogólnie rzecz biorąc, przedstawienia oparte na adaptacjach tekstów dramatycznych i niedramatycznych istniejących wcześniej stały się płytką i jałową spuścizną Drugiej Reformy.

Od wieków związany z wielką literaturą, na niej fundowany i nią bogaty, teatr w okresie Drugiej Reformy, a zwłaszcza w jej okresie epigońskim, stawał się albo niemową, albo szaleńcem wydającym niemające sensu dźwięki, albo – w wielu przedstawieniach – zanurzał się w rynsztoku, okazywał się zdolny do wypowiedzania się jedynie za pomocą wulgaryzmów i obscenów. Albo też tekst był w ogóle eliminowany – w nurcie „Postdramatic theatre”²⁶.

W rezultacie we wszystkich dziedzinach teatru Druga Reforma wypracowywała stopniowo nowe metody tworzenia teatru i nową estetykę teatralną. Rozumiała i uprawiała teatr nie jako istniejące samodzielnie dzieło sztuki (jak Pierwsza Reforma), ale jako proces komunikacyjny dziejący się tu i teraz między ludźmi – proces, a więc to, co wydarza się między ludźmi w danym czasie i miejscu. Był to – w ideale – proces uwarunkowany artystycznie, ale w praktyce często bywał uwarunkowany tylko społecznie lub politycznie, otwarty na mody obyczajowe czy intelektualne, niewrażliwy moralnie i aksjologicznie.

Druga Reforma Teatru od wewnątrz

Gdy rozpoczynałem pracę reżysera, mogłem odwoływać się do trzech różnych tradycji teatralnych. Na studiach reżyserii w PWST w Warszawie zostałem wprowadzony w tradycję teatru inscenizacji, którego uczył dziekan, profesor Bohdana Korzeniewski. Przed wojną krytyk i historyk teatru, był świadkiem wspaniałego rozwoju tego typu teatru w Polsce. Gdy po wojnie sam zabrał się do reżyserowania, podjął tę właśnie tradycję i jej nauczał, choć w owym czasie dobiegała już ona kresu swych możliwości twórczych. Wydawała jednak jeszcze wspaniałe widowiska – reżyserowane przez Wilama Horzycę, Edmunda Wiercińskiego, Romana Zawistowskiego, Ludwika René, potem przez Konrada Swinarskiego, Kazimierza Dejmka i innych. Teatru psychologicznego wedle wzorów zarówno Stanisławskiego, jak i stosowanych w teatrze zachodniej Europy, uczył Erwin Axer, profesor PWST i dyrektor warszawskiego Teatru Współczesnego; byłem jego asy-

²⁶ Por. H. Th. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

stentem przez cały czas studiów. Trzecia tradycja, z którą zetknąłem się jeszcze jako chłopiec, to była tradycja przedwojennego wielkiego teatru narodowego, misteryjnego i wspólnotowego Osterwy, o którym słyszałem opowieści mego krewnego, aktora i kompozytora Antoniego Żulińskiego, a rymowały się z tą tradycją niejasne, ułamkowe wieści o patriotycznym teatrze żołnierskim, który prowadziła przy 2. korpusie gen. Andersa moja ciotka Jadwiga Domańska.

Przez pierwsze lata reżyserowania czerpałem najpierw z tradycji, których uczono mnie w PWST. Z jednej strony, przygotowywałem inscenizacje, a z drugiej – reżyserowałem, posługując się kluczem psychologiczno-realistycznym. Bardzo wcześnie natrafiłem na dramaty Cypriana Norwida, które zaoferowały mi niejako syntezę łączącą wielką poezję z realistyczną obserwacją życia – zarówno życia wewnętrznego, jak zewnętrznych zachowań postaci. Klasyce pozostałem wierny przez wszystkie lata mojej pracy – dowodem jej cykl moich przedstawień Norwida (piętnaście realizacji tekstów Norwida w latach 1962–2016), cykle Wyspiańskiego (*Wesele*, Toruń 1965; *Noc listopadowa*, Gdańsk 1967; *Wyzwolenie*, Lublin 1972), Brechta (czterokrotnie) i Szekspira (11 widowisk, w tym 6 w USA – w języku oryginału – niezwykle doświadczenie). Wystawiałem także Moliera i Słowackiego oraz Mickiewiczowskie *Dziady* – dwa razy, w 1978 i 1982 r. Wielokrotnie pracowałem także nad sztukami współczesnymi, realistyczno-psychologicznymi²⁷.

Do owej trzeciej tradycji – teatru narodowego, misteryjnego i wspólnotowego –

zacząłem się odwoływać wraz z narastającą w Polsce potrzebą sprzeciwu wobec narzucanego komunistycznego reżimu totalitarnego. I ta właśnie tradycja zrymowała się z Drugą Reformą teatru, którą w latach sześćdziesiątych zacząłem poznawać, a następnie, w latach siedemdziesiątych, włączać się w nią, aby tworzyć przedstawienia, które mogłyby się mierzyć z otaczającą rzeczywistością – kulturową, artystyczną i polityczną. Stopniowo uświadamiałem sobie, że zarówno oglądany przeze mnie na zachodzie Europy nowy teatr, jak i jego wysepki wyłaniające się w Polsce tworzą już cały ruch. Aktywnie się weń zaangażowałem. Niedługo potem nazwałem go Drugą Reformą²⁸.

W rezultacie stałem się świadkiem, kronikarzem i uczestnikiem Drugiej Reformy Teatru. Potem zacząłem jej zadawać trudne pytania. Po latach refleksji stałem się jej pełnym gorczy krytykiem, co piszę dzisiaj (w roku 2023), „bom smutny – i sam pełen winy”, jak powiedział Juliusz Słowacki.

Byłem świadkiem Drugiej Reformy, bo w latach jej trwania oglądałem wiele jej znaczących, modelowych przedstawień i uczestniczyłem w jej przedsięwzięciach zarówno w kraju, jak i za granicą, w Europie, w Ameryce, w Japonii. Znałem się i przyjaźniłem z wieloma jej czołowymi twórcami, jeździłem na jej festiwale – także i w kraju, i za granicą.

²⁷ Lista tych sztuk byłaby bardzo długa. Wymienię tylko niektórych autorów: Jarosław Abramow, Robert Bolt, Fridrich Dürrenmatt, Vaclav Havel, David Mamet, Jonh Osborne, Jerzy Szaniawski i inni.

²⁸ K. Braun, *Druga Reforma Teatru?*, Wrocław 1979.

Byłem Drugiej Reformy kronikarzem, bo – praktycznie zanurzony w reformie – pisałem o niej po to, by o niej informować, demonstrować ją, tłumaczyć, analizować, komentować i popularyzować, by ją rozwijać, a w końcu – wskazywać też jej strony negatywne. Pisałem więc o Drugiej Reformie, stopniowo uświadamiając sobie, że jest osobnym nurtem, a potem całym wyrazistym ruchem w obrębie teatru kultury Zachodu. Publikowałem wiele o reformie – nie były to recenzje czy krytyki, bowiem tych gatunków nie mogłem uprawiać jako praktyk – pisałem natomiast reportaże i sprawozdania z jej przedstawień. Między innymi jako pierwszy w Polsce pisałem o Robercie Wilsonie²⁹. Opowiadałem o reformie w czasie licznych spotkań z widzami. Czyniłem ją tematem mych wykładów. Moje książki poświęcone Drugiej Reformie były spisywanymi na gorąco kronikami i włączały się aktywnie w ten ruch. Kolejno napisałem *Teatr wspólnoty, Nowy teatr na świecie i Drugą Reformę Teatru*³⁰. Doszedł do tego *Nowy teatr amerykański* Francka Jotteranda, który przetłumaczyliśmy wspólnie z moją żoną Zofią z francuskiego³¹.

Byłem Drugiej Reformy uczestnikiem. Najpierw instynktownie, a potem świadomie pojmowałem i tworzyłem teatr w duchu Drugiej Reformy, posługiwałem się jej środkami wyrazowymi i technikami. Cały ciąg moich przedstawień zrealizowanych w Polsce i w Ameryce wpisał się – na różne sposoby – w Drugą Reformę i aktywnie ją współtworzył, potem zaś przedłużał jej życie.

Podejmowałem działania zmierzające do tworzenia „wspólnot” teatralnych najpierw w obrębie i wewnątrz istniejącej wtedy w Polsce struktury teatrów zawodowych, państwowych, jako ich dyrektor, potem – w teatrach „offowych” i uniwersyteckich w Irlandii, Kanadzie i USA, wciągając do pracy prowadzonej nowymi metodami, zmierzającej do tworzenia widowisk w duchu i stylu Drugiej Reformy, zwłaszcza młodych członków moich zespołów – w Lublinie, we Wrocławiu, a potem tak prowadząc aktorów i studentów, z którymi pracowałem w Ameryce.

Wielokrotnie uruchamiałem intensywną, bezpośrednią interakcję pomiędzy aktorami i widzami, włączałem widzów do akcji, co owocowało powstawaniem wspólnotowej energii – zwłaszcza podczas *Sprawy majora Hubala* Mirosława Dereckiego (Lublin 1971), *Przenikania* według Tadeusza Różewicza (Lublin 1971) i jego dramatu *Stara kobieta wysiaduje* (Lublin 1973; Dublin, Irlandia 1983). Silna wspólnota tworzyła się także na moich przedstawieniach *Aktu przerywanego* (Lublin 1970) oraz *Przyrostu naturalnego* według Różewicza (Wrocław 1979), gdy Teatr Współczesny grał te przedstawienia w różnych miastach w Polsce, a także w Irlandii, Hiszpanii i Niemczech. Tak samo działo się po latach między innymi na przedsta-

²⁹ K. Braun, *Spojrzenie ku tajemnicy*, „Życie Literackie” 1971, nr 37.

³⁰ K. Braun, *Teatr Wspólnoty*, Kraków 1972; tenże, *Nowy teatr na świecie*, Warszawa 1975; tenże, *Drugą Reformę Teatru?*...

³¹ F. Jotterand, *Nowy teatr amerykański*, Warszawa 1976.

wieniach *Przyrostu naturalnego* zrealizowanego przeze mnie w Ameryce (Chicago, 1989) oraz *Kartoteki rozrzuconej* według Różewicza (Buffalo 2006). Jeszcze silniejsza, wręcz bolesna wspólnota aktorów i widzów powstawała na moich przedstawieniach *Dziadów* Adama Mickiewicza (Wrocław 1978 i 1982) i *Dżumy* według Alberta Camusa (Wrocław 1983).

Powstawaniu wspólnoty podczas moich przedstawień sprzyjało specyficzne budowanie przestrzeni. Poza posługiwaniem się sceną pudełkową, co było właściwe dla wielu przedstawień, tworzyłem przestrzeń nową. I tak *Stara kobieta wysiaduje* w moim ujęciu lubelskim została zagrana na obszernym prostokątnym podeście pokrywającym i scenę, i parter widowni Teatru im. Osterwy w Lublinie, który wykorzystywali aktorzy, a widzowie siedzieli na ławach po dwóch dłuższych stronach prostokąta terenu gry; następnie akcja przenosiła się na teatralne podwórze, gdzie widzowie towarzyszyli aktorom; potem rozgrywała się na dachu jednego z otaczających to podwórze budynków; następnie w pochodzie grupy aktorów na sąsiadującej z teatrem ulicy, a wreszcie w sali prób w gmachu teatru. Akcja tej samej sztuki zrealizowanej przeze mnie w Dublinie w Irlandii toczyła się najpierw na ulicy przed teatrem, potem w galerii sztuki stanowiącej foyer teatru, a następnie w teatrze z przestrzenią zmienną – w głównej sali Arts Center Theatre. Był tam urządzony ogromny *environment*: śmietnik-pobojowisko-ruiny-plaża; kilka mansjonów wykorzystywali w nim aktorzy, a widzowie usytuowani byli w innych mansjonach, rozsianych po całej sali.

Poszczególne części *Dziadów* roku 1978 grane były kolejno w Teatrze Współczesnym, w Muzeum Architektury w dawnym Kościele Dominikańskim, gdzie po nawie przechadzały się ogromne nadmarionety zaprojektowane przez mego przyjaciela Petera Schumanna; ponownie w teatrze; na koniec zaś w Galerii Współczesnej. Widzowie wędrowali od jednego miejsca do drugiego³². Natomiast *Dziady* roku 1982³³ zaczynały się od poematów *Ustępu* wypowiedzianych przez więźniów w zamkniętych żelaznymi kratami celach więzienia urządzonego pod sceną teatru. Widzowie stali blisko cel w korytarzykach więziennych. Następna część – *Salon warszawski*, grana była na scenie zamienionej na wielki salon, otoczony z czterech stron ścianami kotar (z jednej strony była to zasłonięta kurtyna teatru). Widzowie przechadzali się po salonie, słuchali monologu Cichowskiego. Następne części przedstawienia grane były na scenie pudełkowej z widzami w fotelach, ale przez większą część akcji scena zamknięta była ogromną kratą.

W *Przyroście naturalnym* według Różewicza posługiwałem się całymi gmachami – Teatru Współczesnego we Wrocławiu (1979) i Teatru Chicago Actors Ensemble (1989). Tak samo wykorzystywałem całe budynki

³² Pragnąłem nadać również przejściom widzów z jednej przestrzeni do innej charakter widowiskowy. Nie otrzymałem na to – koniecznej wtedy – zgody cenzury.

³³ Był to czas stanu wojennego i przedstawienie to nazywane było we Wrocławiu *Dziady wojenne*.

teatrów, grając wrocławskie przedstawienie *Przyrostu* gościnnie w Polsce, a także w Irlandii, Hiszpanii, Niemczech. Poszczególne sceny realizowane były w różnych pomieszczeniach tych gmachów. *Dżuma* wg Camusa (1983) ogarnęła cały budynek Teatru Współczesnego. Ponownie wystawiłem ją w Teatrze Chicago Actors Ensemble (1988), również wykorzystując cały jego budynek. We wszystkich tych realizacjach poszczególne sceny grane były na scenie, na której, za zasłoniętą kurtyną, urządzono „Théâtre en rond”, na scenie i widowni w układzie tradycyjnym, w podsceniu w różnych salach.

W *Antygonie w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego cały The Black Box Theatre Uniwersytetu w Buffalo (1995) przekształciłem w park – *environment*, w którym bezdomni (obsada wynosiła 32 aktorów) i widzowie mieli swoje mansjony, a policja i przechodnie wykorzystywali alejki parku. Dwie części *Balu manekinów* Brunona Jasińskiego (1995) grane były – część pierwsza w gmachu Centre for the Arts w The Drama Theatre – ze sceną pudełkową, a część druga w The Black Box Theatre – z przestrzenią zmienną. W moich *Dzieciach Paderewskiego* (2004) posłużyłem się dwoma teatrami z przestrzenią zmienną w samym gmachu Center for the Arts Uniwersytetu w Buffalo. *Wiśniowy sad* Czechowa (2009) i *Burzę* Szekspira (2014) zainscenizowałem w teatrze z przestrzenią zmienną na centralnym terenie gry z widzami z czterech stron, przy czym w *Burzy* w jednym rogu sali usytuowany był ogromny wrak statku, zapewniający szekspirowską „scenę górną” i „scenę dolną”.

Wszystkie moje inscenizacje *Kartoteki* grane były na scenie „ulicowej” z widzami z dwóch stron terenu gry – w Lublinie (1972), w Sofii (1978), w Krakowie (1979), w Budapeszcie (1980) oraz w Storrs w Connecticut (1980) i w South Bend w Indianie (1982). Tak samo zbudowałem przestrzeń dla *Kartoteki rozrzuconej* w Buffalo (2006).

W *Largo desolato* Vaclava Havla w Kalamazoo w Michigan (1990) i w *Mocy i chwale* wg Greene’a w Buffalo (2012) przekształciłem istniejące teatry z przestrzenią zmienną w wielofunkcyjne *environmenty*.

Kilka przedstawień zrealizowałem w kościołach, wykorzystując ich architekturę, a kilka na scenie plenerowej i w jej okolicach w parku Delaware w Buffalo, gdzie wystawiałem Szekspira. Przestrzeń za każdym razem służyła powstawaniu wspólnoty widzów i aktorów. Najważniejsze było w tych wszystkich przedstawieniach stałe, bliskie obcowanie aktorów i widzów, którzy razem tworzyli wspólnotę zjednoczoną w przeżywaniu tych samych spraw narodowych i środowiskowych, problemów artystycznych i politycznych, życia i losu zarówno bohaterów danego widowiska, jak też biorących w nim udział widzów. Funkcjonowały i owocowały środki wyrazowe i doświadczenia wypracowywane przez Drugą Reformę Teatru.

W tytule mojej, przywoływanej już tutaj książki, *Druga Reforma Teatru?* pisanej w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX w., a wydanej w roku 1975, widniał znak zapytania. W wydanej w 2022 r. jej nowej, znacznie rozszerzonej wersji pt. *Druga Reforma Teatru. Ludzie – idee – zdarzenia*

ten znak zapytania nie był już potrzebny. Patrząc wstecz na historię teatru XX w., widzimy już jasno, że było to osobne, specjalne zjawisko. Tworzyli je ludzie teatru: reżyserzy, aktorzy, artyści plastycy, poeci, dramatopisarze z udziałem ogromnych rzesz widzów w wielu krajach – w teatrach, miejscach nieteatralnych, na festiwalach. Wypracowywali oni i głosili idee nadające temu ruchowi energię, formułujące jego programy, objaśniające jego cele i posłania – jak „Teatr ubogi” i „Teatr święta” Jerzego Grotowskiego, jak „Teatr teraz!” Living Theatre, jak „Teatr wspólnoty” piszącego te słowa.

Historia Drugiej Reformy to bardzo długi łańcuch ogromnej liczby przedstawień, ale także teatralnych pochodów, spotkań, „czuwań teatralnych”, „warsztatów”, „zgromadzeń” – jak nazywał interakcje swoich aktorów z widzami Staniewski. Odbywały się one w wielu krajach.

O ile ludzie, którzy tworzyli Drugą Reformę, już dobiegli do mety lub są blisko niej, a ich widowiska już bardzo dawno temu umarły – bowiem teatr, sztuka człowieka, jest tak samo śmiertelna jak on sam – o tyle jej idee pozostały. Można je nadal odczytywać w ich pismach i w tym, co pisano o ich pracach. Pozostawili po sobie książki Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Leszek Mądzik, a także Eugenio Barba, Peter Brook, Richard Schecher i inni. Szczególnie uważnym badaczem teatru tamtego czasu był Zbigniew Osiński, a jest nim nadal Juliusz Tyszcza³⁴ oraz wielu innych.

Epilog Drugiej Reformy

Kiedy zakończyła się Druga Reforma? W przypadku zjawisk artystycznych mających charakter zbiorowego wysiłku twórczego, sumujących prace wielu artystów, trudno ustalić ścisłą datę.

Zakończenie Drugiej Reformy można łączyć ze śmiercią jej czołowych twórców: Julian Beck zmarł w 1985, Tadeusz Kantor w 1990, a Jerzy Grotowski w 1999 r. Można również za końcowe akordy jej wielkiej chóralnej kantaty uznać dwa wydarzenia, które – jak się wydaje – zwiastowały jej koniec.

Pierwszym z nich było stworzenie przez Tadeusza Kantora przedstawienia *Umarłej klasy* w 1975 r. W swych poprzednich dziełach Kantor wykraczał daleko poza dotychczas uprawiany teatr, pozostawał jednak w jego obrębie. Także *Umarła klasa* była widowiskiem. Była zarazem arcydziełem teatru „nowego rytuału” Drugiej Reformy, najwyższym jej artystycznym, teatralnym osiągnięciem. Choć miał i naśladowców, i epigonów, już nikt nigdy Kantorowi nie dorównał.

Drugim z nich było „Przedsięwzięcie Góra” (1977) Jerzego Grotowskiego. Poprzedzone inicjacją jego wyselekcjonowanych uczestników w „Nocnych

³⁴ Adresy bibliograficzne książek wymienionych tu autorów – w Bibliografii na końcu artykułu.

czuwaniach” w sali Teatru Laboratorium we Wrocławiu, rozgrywane w lasach pod Legnicą i na zamku w Godźcu, było wyjściem z teatru, wyprowadzało teatr poza teatr. Nie mogli mieć kontynuacji w obrębie sztuki teatru.

Wygasanie płomienia Drugiej Reformy można było również obserwować, gdy awangardowy teatr Drugiej Reformy zaczął się wyrzekać swych motywacji politycznych i społecznych, a więc posługiwania się teatrem w walce o wolność polityczną w krajach rządzonych przez totalitarny komunizm, a w społeczeństwach postindustrialnych – w walce o różnorodnie nacechowane równouprawnienie. W środkowej, wschodniej i południowej Europie stało się to wraz z wyzwoleniem się spod sowieckiego, totalitarnego dyktatu, co zapoczątkowała Polska w lecie 1989 r. (pierwsze wolne, acz tylko częściowo, wybory 4 czerwca 1989 r.). Na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych w tym samym mniej więcej czasie teatralna awangarda niejako skapitulowała przed oczekiwaniami masowej publiczności, włączając się do przemysłu rozrywkowego i oddając szeroko rozumianej i różnorodnie uprawianej rozrywce swoje środki wyrazowe i narzędzia. Same zaś zespoły nadające ton Drugiej Reformie albo przestały istnieć, albo wróciły, skąd wyszły – na margines życia teatralnego.

Ogólnie, można zaryzykować przypuszczenie, że Druga Reforma Teatru kończyła się, gdy przestawało jej chodzić o wartości – duchowe, artystyczne, społeczne, polityczne – a zaczęła się zadowalać popularnością, poklaskiem i zyskiem. Procesy te stały się wyraźne w latach dziewięćdziesiątych. Tak więc, samą Drugą Reformę można sytuować, jak to zaproponowałem już wcześniej, w latach 1955–1985.

Warto przypominać zarówno wspaniałe, porywające widowiska tej reformy, jak też rozważać jej błędy i szkody, jakie wyrządziła, po to, aby wyraźniej widzieć i rozumieć, co dzieje się z teatrem dzisiaj.

Druga Reforma Teatru – Bibliografia wybrana

Źródła

- Barba E., *Beyond Floating Islands*, Village Station NY 1986.
Grotowski J., *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007.
Grotowski J., *Teksty zebrane*, Wrocław 2012.
Kantor T., *Pisma*, t. I: *Metamorfozy*, t. II: *Teatr śmierci*, t. III: *Dalej już nic...* Wrocław–Kraków 2004. Tamże obszerna bibliografia.
Schechner R., *Environmental Theater*, New York 1973. Tamże obszerna bibliografia.
Schechner R., *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia 1985.

Opracowania

- Bablet D., *Les Revolutions scenique du XXe siècle*, Paris 1975.
Holmberg A., *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge 2005.
Jotterand J., *Nowy teatr amerykański*, Warszawa 1976.
Kornaś T., *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Kraków 2013. Tamże obszerna bibliografia.

- Leszek Mądzik. Teatr, Scenografia, Warsztaty, Fotografia, Plakat*, Kielce 2009.
Leszek Mądzik i jego teatr, Warszawa 1998.
Tadeusz Kantor. Od „Małego dworku” do „Umarłej klasy” [zbiór esejów], M. Hermansdorfer, K. Pleśniarowicz, J. Kłossowicz, Wrocław–Kraków 2010.
Taranienko Z., *Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, Lublin 1977.
Teatr bezsłownej prawdy. Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, red. W. Chudy, Lublin 1990.
Tyszka J., *Teatr Ósmego Dnia – pierwsze dziesięciolecie (1964–1973)*, Poznań 2003. Tamże obszerna bibliografia.
Tyszka J., *To się czasem zdarza*, Poznań 2016.

Teksty Kazimierza Brauna

- Teatr Wspólnoty*, Kraków 1972.
Nowy teatr na świecie, Warszawa 1975.
Druga Reforma Teatru?, Wrocław 1979.
Druga Reforma Teatru. Ludzie – idee – zdarzenia, Warszawa 2022.