

Wielką Reformę Teatru między bajki włożyć?

ABSTRACT. Karasińska Marta, *Wielką Reformę Teatru między bajki włożyć?* [Should the Great Reform of the Theatre be written off as fiction?]. „Przestrzenie Teorii” 10. Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 31-42. ISBN 978-83-232-1946-0. ISSN 1644-6763.

The phenomenon of the Great Theatre Reform which concerned the works of outstanding stage-managers of the turn of the 19th century, preserved in our local humanistic tradition, does not exist as a separate phenomenon in the theatrological ideas in other countries. Observed for the first time in Poland by Leon Schiller, the movement of the revival of the European theatre, it is in direct relation with the modernistic breakthrough which occurred simultaneously and which superseded the Newtonian vision of the world with a new scientific paradigm – thermodynamics which revolutionised physics and Einstein’s theory of relativity. The new conception of space and time and of motion, the instrumental role of an observer in creating phenomena was reflected in the artistic works of modernism, mostly in the stage art, which is the most “space and time” art of all – mainly in the theatrical works of Adolphe Appia and Gordon Craig.

Ostatnie dziesięciolecie zdaje się osobiwiej ideom reformatorskim służyć. Zaskrzypiały, długo nie używane, zapadnie scen europejskich; z teatrowych podziemi antycznego piękna duch wypłynął, zawsze czerstwy, jak ongi czarowny – niebezpieczny rywal dzisiejszej szarzyzny. Zblazowany amfiteatr wita go oklaskami; doznaje ulgi¹.

Leon Schiller

Mówimy o niej Reforma. Myślimy – Rewolucja. Zgorszeni brakiem stosownego hasła w obcojęzycznych, teatrologicznych wokabularzach, utwierdzamy się w przekonaniu, iż rodzima myśl teatralna okazuje się bardziej niż cudza przenikliwa i rzetelna w ocenie rangi dzieła inscenizatorów z przełomu XIX i XX wieku. Utrwalona w polskiej tradycji – kształtowała życie teatralne w międzywojniu, była przedmiotem refleksji historyków i teoretyków sztuki scenicznej, stała się wyodrębnionym tematem akademickiego nauczania. Czy naprawdę istniała, czy była tylko aktem kreacji zakochanych w teatrze marzycieli? Była zwykłą kontynuacją (czy niekiedy powtórzeniem) tego-co-minęło, czy zreformowała (zrewolucjonizowała?) europejski teatr?

¹ L. Schiller, *Nowy kierunek badań teatrologicznych*, w: *Teatrologia w Polsce w latach 1918–1939. Antologia*, wyb. E. Udalska, Warszawa 1979, s. 19.

Jak się wydaje, fundamentalne znaczenie dla kariery pojęcia Wielkiej Reformy Teatru w Polsce miał opublikowany w 1913 roku w „Krytyce” artykuł Leona Schillera *Nowy kierunek badań teatrologicznych*, stanowiący w znacznej mierze manifest artystyczny i deklarację programową autora, wyprzedzające jego dzieło sceniczne. Tym samym Schiller – w równym stopniu teoretyk i później praktyk teatru – potwierdził jedną z zasadniczych cech Wielkiej Reformy: symbiozę inscenizacji i poświęconego jej dyskursu teoretycznego. W *Nowym kierunku badań teatrologicznych* wymienione zostają rudymentalne podstawy diagnozowanego odrodzenia teatru, stanowiące o jego przełomowym charakterze. Wskazane w artykule właściwości strukturalne reformatorskich tendencji inscenizacyjnych przełomu XIX i XX wieku wypełniają rejestr cech charakteryzujących Wielką Reformę Teatru, który do dziś traktować należy jako obowiązujący. Schiller odnajduje dwie główne przyczyny „upadku teatralności” – dominację literatury nad doprowadzoną za jej sprawą do zwyrodnienia sceną i – w sposób nieco już zakamuflowany – dobre samopoczucie pogodzonych z kryzysem teatru aktorów, przeciw beneficjentów utrwalonych, wygodnych teatralnych estetyk, z królującym wśród nich realizmem. Sekty literackie i żądni popisów aktorzy-wirtuozi to główni wrogowie prawdziwego i wysokoartystycznego teatru. Schiller wskazuje literaturę i aktora jako parę rzeczywistych władców sceny, którym poważyli się w XIX wieku przeciwstawić ledwie nieśmiało nieliczni jeszcze, acz świadomi reżyserskiego fachu – Karl Immermann, Heinrich Laube, Franz von Dingelstedt. Według reformatorów sztuki scenicznej, gwarancją jej odnowy stać się powinna idea powrotu teatru do jego własnej estetyki, dokonana pod hasłem reteatralizacji teatru.

Reteatralizować teatr! Oto hasło reformatorów sceny nowoczesnej. Zrodziło się ono w dobie przekwitającego realizmu, jako reakcja przeciw literaturze dramatycznej, bezkarnie na terenie sztuki teatralnej kłusującej. Oczywiście, protestującymi nie byli aktorzy, lecz **reżyserowie i teoretycy sceny** (podkr. – M.K.). Naturalizm bowiem, o ile pierwszym znaczne prerogatywy przyznał, o tyle drugich w skrupulatnych reproduktorów życia codziennego zamieniał, zaś naukowe badania trzecich zastąpił impresjonizmem krytyki literackiej. Reteatralizacja teatru ma się dokonać przez zerwanie z anarchistycznym programem tzw. Scen Wolnych, przez odrzucenie tych swobód, jakie literatura ze sobą na deski teatralne wnosi, przez powrót do dawnych konwencji i oparcie się na fundamentach własnych tradycji, własnej estetyki².

Diagnozowane przez Schillera OD-rodzenie ma w swej istocie polegać więc głównie na przywróceniu tradycji dawnych i wyrwaniu się z symbiozy z dramatem literackim. Tak rozumiana reforma byłaby zatem je-

² Tamże, s. 17.

dy nie ledwie przypomnieniem, zatoczeniem koła, powrotem do źródła, odkurzeniem starych poetyk. „Przywołany” z przeszłości teatr od nowa stać się winien:

- sztuczny – za sprawą maksymalnej dekoracyjności
- monumentalny – jak architektura, czysta muzyka, malarstwo i rzeźba sakralna
- hieratyczny – jako sanktuarium życia publicznego, manifestacja namiętności narodu, rasy, człowieka.

Odrodzić się – to podług słów samego Schillera – „oczyścić się, odnaleźć samego siebie, dotrzeć do źródeł swojego istnienia – stać się wolnym”.

Teatr żąda autonomii. Dzieło teatralne (twór artysty teatru), zdolne wywołać w duszy widza specyficznie teatralne sensacje – oto niedościgły ideał reformatorów teatru dzisiejszego; to zjawisko ledwie dające się pomyśleć, które jednak za rzeczywiste i historyczne uważać będziemy, ilekroć stracimy orientację w czystego teatru bogatych dziejach. Teatr więc, jak widzimy, wyzwala się z jednej niewoli, a równocześnie narzuca sobie a priori cały system ograniczeń, bezwzględnie jego wolność krępujących; poddaje się dobrowolnie i świadomie nowemu jęctwu, we własnym państwie, na własnej ziemi, pod własnym rządem³.

W każdych wyzwolinach tkwi zaczyn dobrowolnej kapitulacji, zmieniającej jedną niewolę na inną. Stąd – sam autor – podejmując z konieczności ze sobą polemikę, entuzjasta reformy jednocześnie uznaje zapędy reformatorów teatru za nie całkiem oryginalne i z góry skazane na – przynajmniej częściową – porażkę. Jak twierdzi, ruch odrodzenia teatru „mniej zburzy niż teoretycznie obiecuje”. Tym samym Schiller uprzedza sceptycyzm tych, dla których Wielka Reforma Teatru w istocie okazuje się Wielką Teatralną Mistyfikacją.

Z pozoru podważająca wiarę w możliwość gruntownej przemiany teatru ocena Schillera nie tylko jednak nie przekreśla nowatorskiego charakteru działań przedstawicieli Wielkiej Reformy Teatralnej, ale sytuuje w ich gronie także jej autora. Na szczególną uwagę zasługują dwie zawarte w omawianym artykule tezy Schillera. Pierwsza z nich dotyczy odzyskania autonomii sztuki teatru poprzez przyznanie prawa do autonomii zdominowanej przez ruch przestrzeni scenicznej, druga – związku teorii i praktyki teatralnej. Oba te spostrzeżenia Schillera, nie do końca chyba przez niego samego docenione, dotyczą kluczowych i już specyficznych dla Wielkiej Reformy Teatru zjawisk. To one decydują o oryginalności reformy, o jej prawdziwie przełomowym charakterze, co stwierdzić można jednak dopiero z perspektywy lat, której autorowi *Nowego kierunku badań teatrologicznych* z konieczności zabrakło.

³ Tamże, s. 18.

O nową przestrzeń

Schiller zauważa, iż dominujący na scenie dramat całkowicie przekształcił architekturę teatralną, naginając ją do swych celów. A przecież

sztuka teatralna [...] należy do kategorii sztuk dynamicznych (ruch przez ruch wyrażających – w czasie i przestrzeni) i jest jedną ze sztuk ruchu, siostrzycą sztuki tanecznej, agonistyki i innych sztuk gimnicznych; istotą jest ruch dramatycznie wypowiediany; przeto nie słowo, lecz gest jest podstawą widowiska scenicznego [...]⁴.

Patronem refleksji Schillera wydaje się w większym stopniu Appia niż czolobitnie przywoływany przezeń Craig. Skądinąd to właśnie oni dwaj, mimo niezwykłego bogactwa zjawisk teatralnych Wielkiej Reformy, okazują się jej głównymi sprawcami. Paradoksalnie – bardziej teoretykami, inscenizatorami-konceptualistami niż reżyserami praktykami. Świadomość doniosłości ich roli w kształtowaniu oblicza nowoczesnego teatru mieli współcześni im koledzy po fachu. We wspomnieniu o wystawie teatralnej w Amsterdamie w 1923 roku Jacques Copeau pisał:

[...] Appia dzielił z Craigiem salę honorową. Zwiedzając inne sale, łatwo było stwierdzić, że wszystko, co zrobiono po tych dwóch wielkich pionierach, od nich pochodzi, chociaż w mniejszym lub większym stopniu zniekształca ich myśl i zacięra znamię⁵.

Pierwsze wystąpienia programowe Gordona Craiga i – szczególnie istotne dla zmiany w rozumieniu sztuki scenicznej – Adolphe'a Appii zbiegają się w czasie ze sformułowaniem rewolucyjnego paradygmatu w fizyce, jakim była mechanika kwantowa oraz powstała kilka lat później Einsteinowska teoria względności. Za początek nowej fizyki uznaje się rok 1900, w którym Max Planck ogłosił swą hipotezę badania ruchu cząstek. Za nadużycie należałoby uznać wskazywanie bezpośrednich zależności między pracami Plancka i jego kontynuatorów a dziełem szwajcarskiego inscenizatora oraz innych twórców Wielkiej Reformy. W obu jednak teoriach odnaleźć można wiele analogii, mieszczących się w tej samej wizji rzeczywistości, potwierdzonej przez nową fizykę.

Mechanika kwantowa okazała się nie tylko teorią procesów fizycznych na poziomie mikroskopowym, ale stworzyła także nową globalną koncepcję rzeczywistości, pozostającą w oczywistym konflikcie z Newtonską mechaniką klasyczną. Doniosłość zmian w rozumieniu świata poświadczają nade wszystko:

– traktowanie rzeczywistości jako dynamicznych relacji między jej elementami, z pomniejszeniem roli składających się na nią w ujęciu pa-

⁴ Tamże, s. 26.

⁵ J. Copeau, *Naga scena*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1972, s. 121.

radygmatu Newtonowskiego samych rzeczy. Zgodnie z twierdzeniem Bohra, świat bowiem zbudowany jest z oddziaływań, a nie rzeczy. Radykalnym wynikającym z niego wnioskiem jest teza wykluczająca możliwość istnienia świata mającego charakter substancji;

– rzeczywistość definiowana jako organiczna struktura energii, zdolna w ujęciu skrajnym do samoświadomości;

– dezaktualizacja przekonania o istnieniu zewnętrznej, niezależnej od podmiotu rzeczywistości;

– porzucenie teorii obserwatora zdarzeń na rzecz tezy o ich uczestniku, nieuchronnie modyfikującym ich przebieg;

– likwidacja przyczynowo-skutkowej koncepcji istnienia świata.

Rewolucyjność przyjętej przez Craiga i Appię definicji teatru polega na przyznaniu mu jako konstruktowi abstrakcyjnemu prymatu nad obrazem odzwierciedlającym świat pozaartystyczny i uznaniu całkowitej od niego niezależności. Związek scena Craiga/Appii – model *à l'italienne* przypomina relację przestrzeni kwantowej i rzeczywistości Newtonowskiej – potwierdzającej wprawdzie prawa klasycznej mechaniki w codziennym doświadczeniu, zasadzającej się na tożsamości świata i jego obrazu, na poziomie mikroskopowym jednak zafalszowanej.

Gordon Craig detronizuje tradycyjną akcję jako zasadę organizującą świat sceniczny. Istotę teatru sprowadza do ruchu ciał i przedmiotów w przestrzeni. Scena to abstrakcyjne miejsce do wypełnienia grą – także ruchomych brył i parawanów. W *Dziele sztuki żywej* Appia definiuje sztukę sceniczną jako formę trwania neutralnej przestrzeni powoływanej do istnienia ruchem zdynamizowanego ciała aktora. Sprowadza tym samym scenę, podobnie jak Craig, do ustrukturuwanego modelu, którego podstawowym czynnikiem konstrukcyjnym jest energia i kształtowane przez nią relacje. Pozostaje ona tworem istniejącym poza kategoriami rzeczywistości złożonej z rzeczy, dynamizowanym nie tylko ciałem, ale geometrycznymi formami kubicznymi i schodów. Partnerem aktora i przestrzeni scenicznej jest aktywne światło:

[...] w malarstwie kolor jest fikcją, ponieważ jego rola polega tylko na unieruchomieniu błysku światła, nie może towarzyszyć ani cieniowi, ani światłu w ich dalszej karierze. Kolor jest zresztą tak ściśle związany ze światłem, że nie sposób ich rozdzielić; światło posiada w najwyższym stopniu zdolność poruszania się i kolor również⁶.

Rozpraszające się na kolory światło Appii, dynamiczna cząstka spektaklu to szczególny odpowiednik opisywanego przez fizykę kwantową aktywnego fotonu, wyłonionego z pobudzonego energią spektrum świat-

⁶ A. Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, przeł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Warszawa 1974, s. 85.

ła. Kolor jako druga obok ruchu dominanta estetyczna pojawi się także w koncepcjach Craiga, dla którego scenografia rodzi się nie tyle z kształtów, ile nade wszystko z barw zharmonizowanych z duchem dzieła. Przedmioty objawiałyby swą pełną obecność sceniczną dopiero po wpisaniu się w ogarniające je kolory.

Teatr Adolphe'a Appii i Gordona Craiga – podobnie jak kwantowy, inteligentny taniec fotonów – wypełnia niepodległą wobec rzeczywistości zewnętrznej scenę ruchem, energią, światłem i kolorem. Staje się oczywistym asumptem do powstania nowej formuły teatru – teatru tańca, wyzwolonego spod dominacji scenograficznych przerostów, oswabadzającego ciało, zatapiającego tancerza w opróżnionej przestrzeni i wielobarwnym świetle.

Jak stwierdza Appia – ciało aktora pozostające w ruchu wyznacza jednocześnie przestrzeń i czas. Przestrzeń teatralna zaczyna trwanie za sprawą ruchu, którego sekwencje rozgrywają się w czasie. Rozwijający się temporalnie ruch nie jest możliwy bez zawierającej go przestrzeni, co w cytowanej wyżej wypowiedzi podkreśla także i Schiller. Czas i przestrzeń w sposób bezwarunkowy determinują wzajem swe istnienie. Proponowany przez Appię konstrukt sceny ma zatem charakter czasoprzestrzeni, a tym samym pozostaje w relacji z drugą rewolucyjną teorią XX-wiecznej fizyki – teorią względności Einsteina. Jak się wydaje, to Adolphe Appia jako pierwszy w sposób naprawdę już nowoczesny udowodnił czasoprzestrzenny charakter kreacji scenicznej. Jego czasoprzestrzenna sztuka teatru jawi się jako kolejna odsłona toposu *theatrum mundi*, tym razem odbijającego świat Einsteiński i rzeczywistość kwantową. Niektórzy przedstawiciele nowej fizyki teoretycznej utrzymują, że

istnieje tylko czas i przestrzeń. Aktorzy, akcja i scena są to jedynie różne przejawy czterowymiarowej geometrii⁷.

Opisujący w rozprawach teoretycznych swój model teatru Appia wielokrotnie używa terminów w naturalny sposób obecnych także w pracach fizyków. Autor *Dzieła sztuki żywej* mówi o:

- przestrzeni
- czasie
- ruchu
- przeszkodzie w ruchu
- ciężarze
- sztywności

⁷ G. Zukav, *Tańczący mistrzowie Wu-Li. Spojrzenie na nową fizykę*, przeł. T. Hornowski, Poznań 1995, s. 301.

- światle
- barwie jako pochodnej światła.

Teatr Appii, nawet pozornie nadal zamknięty w zewnętrznej ramie pudełka, kończy z modelem sceny włoskiej.

Świat włoskiego teatru funkcjonował przede wszystkim (także na użytek dramaturgii) jako zbiór swoistych klisz przetworzonych w schematy miejsc rzeczywistych, jako quasi-pamięć autentycznego świata⁸.

Zainicjowany przez Craiga i Appię nowy teatr przenosi dominantę estetyczną z opowiadania historii i naśladowania autentycznego świata na budowanie koherentnej struktury. Aktor-postać (podobnie jak bohater XIX-wiecznej powieści działający w niezależnym od niego świecie), wcześniej wchodzący w przestrzeń istniejącą, znak obiektywnej, stabilnej rzeczywistości zewnętrznej, teraz sprowadzony do swej cielesności staje się centrum przestrzeni stwarzanej za sprawą ruchu jego (najlepiej nagiego) ciała. Scena Craiga i Appii zaczyna drogę od bohatera do ciała (niekiedy zdeformowanego przez kubistyczne kostiumy), od mimetycznej, często jeszcze płaskiej, malowanej dekoracji ku wyzwolonej, zorientowanej autotelicznie, abstrakcyjnie traktowanej przestrzeni, której jedną z manifestacji okaże się eksperyment Moholy Nagya, Weiningera czy Syrkusa – ogołocona, mobilna architektura teatralna.

Przestrzeń sceniczna Appii wpisuje się w nowy model przestrzeni artystycznej, bliski ujęciom mechaniki kwantowej, jaki do rzeczywistości kulturowej wprowadza modernizm, przeciwstawiając się przestrzeni dzieła wykreowanej przez realizm.

REALIZM

mechanika Newtonowska

ciągła, uporządkowana

materia

obiektywna

stwarza

odwzorowuje porządek społeczny

MODERNIZM

fizyka kwantowa

pusta

ruch, energia

subiektywna

jest stwarzana

autoteliczna, poza porządkiem społecznym

⁸ D. Ratajczakowa, *Przestrzeń w dramacie, dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985.

Teatr Wielkiej Reformy – podobnie jak mechanika kwantowa – przechodzi od opisu rzeczy do opisu układów, od obiektu do relacji. Poddana prawom optyki scena realistyczna i naturalistyczna, wypełniona przedmiotami, ustępuje przestrzeni wypełnionej ruchem pozostających w konfiguracji dynamicznych elementów, także ludzkiego ciała i mobilnej dekoracji. Proponowane przez modernistyczny teatr Wielkiej Reformy przesunięcie rzeczywistości przedstawionej od przedmiotu ku relacjom i znaczeniom stanowi o zasadniczej zmianie języka scenicznego, teraz bliższego wieloznaczności przekazu, wiodącego ostatecznie ku metateatralności.

W nową koncepcję przestrzeni wpisuje się Meyerholdowska, uchylająca się od naśladowania rzeczywistości, biomechanika poprzez układy ćwiczeń badająca relacje pozostających w ruchu ludzi. Proponowana przez Meyerholda formuła jedności dynamicznej scenografii i ruchomego ludzkiego ciała stanowi sceniczną odpowiedź na przyjętą przez mechanikę kwantową tezę o świecie jako organicznej strukturze energii. Eksperyment Schlemmiera, spektakle kubistów to również laboratorium abstrakcyjnej, dynamicznej, zgeometryzowanej przestrzeni.

Rewolucyjna teza o zdetronizowaniu obserwatora zdarzeń przez ich uczestnika, wynikająca z twierdzenia Wernera Heisenberga, również odnajduje swój ekwiwalent w teoriach Wielkiej Reformy. Odrzucenie konwencji naturalistycznej – wydającej świat przedstawiony na widok OBSERWATORA – na rzecz aktywnego UCZESTNIKA zdarzenia teatralnego napotka odzew w otwartych, pozateatralnych przestrzeniach wielu spektakli Reformy i stanie się jednym z głównych postulatów Bertolta Brechta, po latach zaś znajdzie swą kolejną odsłonę w teatrze uczestnictwa. Odpowiedzią na nową formułę XX-wiecznej przestrzeni, uzależnionej od podmiotu-obserwatora, okaże się także scena ekspresjonistów, teraz kształtowana nie ciałem aktora, lecz imaginacją bohatera, mniej już jednak od koncepcji Appii/Craiga oryginalna, wpisująca się bowiem w poetykę także wielu innych dyscyplin artystycznych.

Teoria czyli praktyka

Piśmiennictwo teoretyczne Wielkiej Reformy, mimo bogactwa traktatów dotyczących sztuki scenicznej powstałych w epokach wcześniejszych, stanowi zjawisko wyjątkowe. Nie tylko w związku ze swą niebywałą obfitością, typową przecież dla okresu radykalnej przemiany jednej formacji artystyczno-intelektualnej w drugą. Przejście od dominandy architektonicznej, techniczno-inżynierskiej i teorii aktorstwa ku całościowo ujmo-

wanej, indywidualnej, autorskiej wizji inscenizacji przesuwano główny akcent rozważań od praktyki scenicznej, od bezpośredniej pracy reżyserskiej ku dziełu konceptualnemu, ku inscenizacji zamkniętej w rysunku i słowie teorii. W liście do Jacques'a Copeau świadomy tego Adolphe Appia pisał:

Nie jestem, niestety, stworzony do akcji bezpośredniej, muszę ukrywać się w graficie mojego ołówka⁹.

Wielka Reforma Teatru poprzez własną teorię świadomie buduje swoistą formułę teatru do czytania, *per analogiam* do muzyki do czytania. W przypadku specyficznego statusu ontologicznego sztuki scenicznej gest teoretyków okazuje się logiczną tego stanu rzeczy konsekwencją. Skazany na nieuchronną zaturę spektakl teatralny utrwalaony zostaje na scenie tekstu teoretycznego.

Trzeba się jednak z tym pogodzić, że to, co teoria w formie apodyktycznej do przyjęcia podaje, w praktyce odmiennie zazwyczaj wygląda; że zatem wszelka teoria jest jeno idealnym drogowskazem, narzędziem kontroli i odległą meta, w której kierunku mierzymy nieustannie, aczkolwiek świadomi jesteśmy nieosiągalności celu¹⁰.

Wielka Reforma Teatru to rzeczywiście nade wszystko teoria, co dostatecznie udowadnia dorobek reżyserski Appia i Craiga. Nie tak jednak od samej sceny odległa, jakby mogło wydawać się Schillerowi. Prawdziwym bowiem dziełem scenicznym Wielkiej Reformy jest teatr w słowie, teatr sprowadzony do ruchu pojęć. Teatr-remedium na przemijalność scenicznych bytów. Intuicję wielkich inscenizatorów poświadczy w przyszłości refleksja fenomenologiczna, nade wszystko zaś rozważania Dietricha Steinbecka, w którego ujęciu teatr rzeczywiście sprowadzający się do pojęć określi swój w ostateczności językowy status.

Wielka Reforma w nowoczesny sposób zrównująca sztukę sceny i jej teorię znów potwierdza swój przełomowy charakter. Jawi się bowiem jako nowy paradygmat artystyczno-naukowy, jako fakt metodologiczny. Świadomy tego Schiller w *Nowym kierunku badań teatrologicznych* postuluje konieczność wprowadzenia do nauki o teatrze nowoczesnych narzędzi badawczych odpowiadających na potrzeby zmieniającej się sztuki scenicznej XX wieku. Po latach Wielka Reforma Teatru odsłoni się jako zapowiedź późniejszych, rudymenarnych dla humanistyki kierunków refleksji teoretycznej:

1. Fenomenologii
2. Tekstologii

⁹ J. Kosiński, Wstęp do: A. Appia, op. cit., s. 12.

¹⁰ L. Schiller, op. cit., s. 19.

3. Sztuki interpretacji

4. Semiologii

5. Strukturalizmu

6. Dekonstrukcjonizmu.

Najpełniejszą manifestacją wymienionych premetodologii jest dzieło Appii. Appia proponuje w swych pracach teoretycznych nowoczesną formułę inscenizacji rozumianej jako autorska interpretacja tekstu dramatycznego. Inszenizacja ta oparta w znacznym stopniu na binarnych układach opozycji (troska-radość, światło-cień, pion-poziom) buduje tekst artystyczny o wyraziście zhierarchizowanym uporządkowaniu. Struktura Appii zatem jest nie tylko wskazanym już wyżej układem relacji przestrzennych, ale także świadomie, wyraźnie ustrukturuowanym dziełem teatralnym, dynamiczną, funkcjonalną strukturą z określającą ją dominantą kompozycyjną. Egzemplifikacjami takiego tekstu-struktury są choćby opisy proponowanych inscenizacji utworów Wagnera. Prestrukturalistyczna koncepcja dzieła teatralnego Appii w znany, charakterystyczny sposób, wywiedziony później z refleksji Koła Praskiego, łączy się z próbą stosowania ujęć semiologicznych, między innymi za sprawą przedstawianego przez niego rozróżnienia na znak (oznaczający rzecz) i wyraz (rzecz wyrażający). Najbardziej prekursorska wydaje się świadomość Appii (nieobca także Craigowi i innym przedstawicielom Wielkiej Reformy) tyżająca tożsamości dzieła i teorii, zapowiadająca odległą w czasie koncepcję Derridy zrównującą status tekstu artystycznego i dotyczącego go komentarza.

Teatr Wielkiej Reformy to w równej mierze sztuka i nauka. Swą praktykę teatralną sprowadzająca niejednokrotnie do roli badawczego laboratorium, pozostającego w służbie doświadczalnego tworzenia metody aktorskiej, rozpoznawania dynamicznej przestrzeni jako organiczno-energetycznej struktury, analizowania relacji z widzem.

Wielka Reforma Teatru wpisuje się w przełom modernistyczny, stanowiąc wyraziste *exemplum* tego, co w kulturze konstytuuje tzw. nowoczesność. Termin modernizm stosuję w szerszym zakresie, w odniesieniu do zespołu zjawisk artystycznych i postaw światopoglądowych mieszczących się w okresie od końca XIX wieku do lat 60. Wielka Reforma Teatru byłaby zatem kategorią analogiczną do definiowanej przez Ryszarda Nycza „modernistycznej formacji literackiej”¹¹. Stanowiłaby przykład już nowoczesnego dyskursu humanistycznego, heterogenicznego, w sposób naturalny łączącego refleksje nad różnymi dyscyplinami artystycznymi,

¹¹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 15.

zawierającego wiele teorii naznaczonych znamieniem indywidualnych subiektywności. Za sprawą proponowanej estetyki scenicznej Wielka Reforma Teatru budowałaby jednak wspólną ramę obejmującą całe uniwersum tworzących ją zjawisk, które w planie filozoficznym dotyczyły typowej dla modernizmu wizji człowieka-uczestnika zsubiektywizowanego świata, zastępującego dotychczasowy model zdystansowanego do obiektywnie istniejącej rzeczywistości obserwatora. Zadekretowana przez formację modernistyczną radykalna zmiana koncepcji jednostki i jej relacji ze światem przypomina wskazaną już wyżej naukową teorię Heisenberga. Definiowany jako makrozjawisko intelektualno-artystyczne modernizm, zastępujący formację realizmu, pozostaje w związku z nowym paradygmatem nauki, odbijając na poziomie tekstów kulturowych nowy naukowy model rzeczywistości i w szczególnym stopniu odciskając swe znamię na osadzonej w oczywistych parametrach fizycznych sztuce scenicznej.

W cytowanym artykule Leon Schiller kategorycznie przeciwstawia reateatralizowanemu (*ergo* modernistycznemu) nowemu teatrowi scenę naturalistyczną. Zarysowana przez Schillera opozycja naturalizm – Craig (słusznie usuwająca z obszaru Wielkiej Reformy Teatru cały nurt naturalizmu) byłaby w istocie opozycją realizm – modernizm. Funkcjonowałyby wszakże nie tylko na zawężonym poziomie estetyki, ale pozwalałyby się także odnaleźć w wymiarze paradygmatu. Byłaby zatem opozycją dwóch paradygmatów – odchodzącego i wschodzącego. Znany spór naturalisty Stanisławskiego i konstruktywisty Meyerholda okazałby się zatem nie tylko konfliktem osób, nie tylko konfliktem poetyk, ale nade wszystko zderzeniem dwóch paradygmatów – dwóch nie dających się pogodzić sposobów myślenia i wywiedzionych z nich modeli świata.

Wielka Reforma Teatru jako wytwór rodzącego się modernizmu *ex definitione* staje się kategorią całkowicie nową. Problem z jej klasyfikacją i możliwością precyzyjnego zakreślenia jej granic wiąże się głównie z wielością i różnorodnością powstających w jej obrębie zjawisk artystycznych, charakterystyczną wszakże także dla literatury, czy szerzej – sztuki modernizmu. Wobec braku jednolitych kryteriów opisu Reformy (podobnie jak całej formacji modernizmu) mogłaby rodzić się generalna wątpliwość tycząca zasadności jej wyodrębniania. Przyjmując jednak za Thomasem Kuhnem sformułowaną w *Strukturze rewolucji naukowych* tezę o współlistnieniu i krzyżowaniu się paradygmatów, o ich wielowariantowości, o różnicach pomiędzy poszczególnymi szkołami danego paradygmatu, wynikającymi – jak mówi Kuhn – z niewspółmierności sposobów widzenia świata – erupcję tendencji i poetyk, jaką zaproponowali inscenizatorzy przełomu XIX i XX wieku, uznamy za specyficzną dla

nowej odsłony historii teatru. Przełomowy charakter Wielkiej Reformy jako nowego „paradygmatu” artystycznego wiązały się także z określeniem tego, z czym Reforma solidarnie zrywa – tradycji włoskiej sceny pudełkowej, z dominującą w niej historią opowiedzianą za pomocą słowa i przywołującego „klisze autentycznego świata” obrazu. Każdy z Wielkich – Appia, Meyerhold, Reinhardt czy Schlemmer – przeciwstawi się tej tradycji inaczej, już w zgodzie z własnym, niewspółmiernym sposobem widzenia teatru.