

Kazimierz Braun  <https://orcid.org/0000-0003-1217-4561>

University at Buffalo, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej
e-mail: kaz@buffalo.edu

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Braun Kazimierz (2024). Druga reforma teatru. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 181–197.

Abstract

The Second Theatre Reform

The history of theatre in the twentieth century distinguishes two theatre reforms. The first took place from the final years of the nineteenth century into 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 and 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 and experimental theatre in a searching state. The movement originated in the 1950s in Poland within student and alternative theatres as well as in the United States, as Off-Broadway and then Off-Off-Broadway. It reached tremendous level of expression in the 1960s through the work of Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre, Bread and Puppet Theater, Living Theatre and several other companies in many countries all around the world. It matured in the 1970s, bringing out the theatre of Tadeusz Kantor. In the 1980s, it resulted in Włodzimierz Staniewski's "Gardzienice." However, it did not reach some areas of theatre at all. Throughout the West, in South America, Australia and in Japan, the Second Reform was a challenge and an alternative to commercial, popular and traditional theatre. In the part of Europe that was under Soviet Union's control, the Second Reform was a challenge to totalitarian regimes; it undermined totalitarian censorship and disregarded the communist iron curtain. Its productions were manifestations of freedom. In the field of 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 aspect of space, the Second Reform sought out 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" as well as "creating" the text of the show by the actors themselves, and "adapting" existing dramas by the director. The author of this article witnessed, chronicled and participated in the Second Theater Reform. He created productions in its spirit and wrote about it.

Keywords: Second Theater Reform, The Great (The First) Theater Reform, Theatre of the Communion, Theatre of the New Ritual, acting, directing, playwriting, theatre space

Wprowadzenie

Nadawanie imion identyfikuje ludzi, a także wszelkie inne istoty. Nadawanie nazw zjawiskom, procesom historycznym czy chemicznym pozwala wyróżnić, wyodrębnić je z ich kontekstu, jest niezbędnym krokiem do ich badania.

Ponieważ będę mówił o teatrze, więc „zjawiskami” owymi będą teatry, widowiska, artyści teatru, a także ich pisma. Będę mówił o Drugiej Reformie Teatru, ale tej drugiej reformy nie byłoby bez pierwszej, bez Wielkiej Reformy Teatru. Uporajmy się najpierw z tymi nazwami.

Od początku teatralnych ruchów reformatorskich, które rozpoczęły się w już w latach osiemdziesiątych XIX wieku, a nawet wcześniej, mówiono o reformach właśnie, o nowym teatrze; twórców, którzy te prace prowadzili nazywano reformatorami, a ich prace – reformowaniem teatru. Nazwa „Wielka Reforma Teatru” zaczęła być używana przez analogię z „Wielką Wojną” lub z „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”.

Po drugiej wojnie światowej, gdy po paru latach nastąpiła, acz chwiejna, pewna stabilizacja określająca również kulturę i sztukę, w Polsce po jeszcze wtedy niezakończonym okresie narzuconego tzw. realizmu socjalistycznego – zaczęły się pojawiać dążenia do odnowy teatru. W podobnym czasie w Ameryce rodził się ruch eksperymentalnych teatrów Off-Broadway. W rezultacie te działania objęły wiele krajów. Obejmowały nowe metody pracy; przedstawienia opierały się na nowym aktorstwie, były grane w nowej przestrzeni – w teatrach z przestrzenią zmienną; pojawiały się książki i inne wypowiedzi twórców teatru, artykułujące nowe idee. Niektórzy ludzie teatru gromadzili wokół siebie zespoły wiernych współpracowników, jak też rozrastające się grupy widzów. Narodził się cały ruch odnowy teatru. Narastała świadomość, że jest to kolejna, już druga w XX wieku, reforma teatru. Potrzebne stało się jej nazwanie. W latach siedemdziesiątych zasugerowałem nazwanie jej Drugą Reformą – na zasadzie analogii do nazewnictwa dwóch wojen światowych, pierwszej i drugiej. Skoro Wielka Reforma była pierwszą taką reformą teatru w XX wieku, zatem nowa reforma mogła być nazwana Drugą Reformą Teatru (Braun 1979).

Pierwsza, Wielka Reforma była ruchem wielowątkowym, ale zarazem stała się głównym nurtem teatru kultury Zachodu w szeroko rozlanej rzece teatru tradycyjnego (odwołującego się zresztą do różnych tradycji), teatru komercyjnego, bulwarowego, rozrywkowego. Reforma przenosiła bowiem widowiska w rejony sztuki, posługiwała się poezją, sięgała ku głębokim, filozoficznym i religijnym sferom ludzkiej egzystencji.

Wzięli w niej udział artyści wielu krajów, którzy wysuwali najróżniejsze programy i posługiwali się różnymi stylistykami. Byli to myśliciele, reżyserzy, dramaturgowie, aktorzy, scenografowie, a nawet architekci. Tworzyli oni wielką,

nieformalną, jednak połączoną niezliczonymi więzami wspólnotę, co wyrażało się w obiegu informacji, książek i projektów, nawiązywaniu osobistych kontaktów, podejmowaniu wspólnych prac. Niektóre przedstawienia grane były w objazdach ich krajów oraz za granicą. Reforma uznała teatr za sztukę, widowisko za dzieło sztuki, a reżysera za autora tego dzieła, „artystę teatru”. Jej najbardziej charakterystycznym owocem był teatr inscenizacji – widowisko wykorzystujące polifonicznie różnorodne środki wyrazowe.

Lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku były w całej Europie czasem rozkwitu Wielkiej Reformy Teatru, ale zakończyła się ona gwałtownie. W Niemczech Hitlera została zakazana, wraz z całą awangardową sztuką, w połowie lat trzydziestych. Jej czołowi twórcy, Max Reinhardt, Erwin Piscator, Bertolt 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 Wsiewołoda Meyerholda (1938), uwięzienie tego wybitnego reżysera (1939), a następnie zamordowanie go w 1940 roku. W Czechosłowacji i w Polsce Wielką Reformę przecięła wojna. We Francji i Włoszech Reforma dogorywała w czasie wojny, w latach czterdziestych.

Tak więc ramy czasowe Wielkiej Reformy są ścisłe. Od końca lat osiemdziesiątych XIX wieku do początku lat czterdziestych wieku XX. Około pół wieku.

Ziarna Drugiej Reformy zasiane w czasie Pierwszej Reformy

W iście proroczej wizji spisanej w 1920 roku 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 przyszłości¹. Jej właśnie potrzebujemy, aby złożyć sobie nawzajem ślubowanie. Odmówmy więc tułania się po miejscach, gdzie nakazuje się nam być tylko widzami, których struktura nas ubezwłasnowolnia. Szukajmy miejsca, gdzie nasza właśnie stworzona wspólnota może w pełni rozkwitnąć – miejsca elastycznego, pozwalającego na realizację naszego pragnienia życia pełnym Życiem (Appia 1962: 78, tłum. własne).

¹ Appia odwołuje się tutaj do faktu, że od średniowiecza aż do wieku XVIII kościoły katedralne poza funkcjami religijnymi służyły również jako miejsce publicznych zgromadzeń. W początkowym okresie historii teatru średniowiecznego w ich wnętrzu grano również przedstawienia.

W tej wizji zawarte są dwa podstawowe elementy teatru, który miał się wyłonić i zmaterializować trzydzieści lat później. Pierwszym z nich jest tworzenie teatru jako wspólnotowego, międzyludzkiego procesu. Drugim – tworzenie teatru w przestrzeni elastycznej, otwartej, 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; na ich podstawie tworzone twórcze grupy i przedstawienia. Wspólnotowe uprawianie teatru stało się zasadą pracy zwłaszcza dwóch artystów i prowadzonych przez nich zespołów. Byli to Jacques Copeau we Francji i Juliusz Osterwa w Polsce.

Copeau stworzył w Paryżu w 1913 roku Théâtre du 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 widzów (Copeau 1972).

Osterwa stworzył w 1919 roku zespół Reduta, początkowo jako studio przy warszawskim Teatrze Narodowym², a potem samodzielny teatr prowadzący także szkołę aktorską. Reduta działała w Warszawie, Wilnie, w objazdach całego kraju i ponownie w Warszawie. Jej zespół – złożony z aktorów i adeptów – funkcjonował cały czas jako wspólnota (Braun 1996).

Podobne zasady uprawiania teatru przyjęła grupa aktorów, reżyserów i dramaturgów amerykańskich, tworząc Group Theatre w 1931 roku (Braun 2005). Były to oazy teatru wspólnotowego, które otaczały ogromne obszary teatru zarówno artystycznego spod znaku Wielkiej 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 wieku sceną pudełkową, wynalezioną w późnym włoskim renesansie, w baroku wprowadzoną w całej Europie, a w XVIII wieku przejętą również na kontynencie amerykańskim. Jednakże już od końca XIX wieku pojawiały się projekty modyfikacji sceny pudełkowej – jak Reform Theater Andreea Streita (1887) i Theaterprojekt 4000 Adolfa Loosa (1898). Cała seria pomysłów-projektów nowej przestrzeni teatralnej powstała w niemieckim 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 scenę, otoczony z trzech stron przez widownię i ekrany do projekcji. Projekty nowych teatrów powstawały w Związku Sowieckim – i żaden

² Był to faktycznie Teatr Narodowy, ale zaborca rosyjski zakazał tej nazwy i teatr ten od lat trzydziestych XIX wieku nosił nazwę Teatr Rozmaitości. Nazwa Teatr Narodowy została przywrócona w 1924 roku.

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, m.in. scenograf Andrzej Pronaszko, współpracując z architektem Szymonem Syrkusem zaproponował Teatr Symultaniczny (1928) z terenem gry na ruchomym pierścieniu obracającym się wokół widowni, a wraz z architektem Stefanem Bryłą Teatr Ruchomy, z terenem gry otoczonym ruchomym pierścieniem widowni (1935). W 1933 roku powstał w Polsce pierwszy teatr z przestrzenią zmienną – było to Studio Teatralne im. Stefana Żeromskiego, urządzone w zaadaptowanej kotłowni na Żoliborzu w Warszawie, gdzie aranżowano przestrzeń w różny sposób do kolejnych przedstawień (1933) (Braun 1982: 137–138). Teatr Roboczy z przestrzenią całkowicie zmienną zaprojektowali w Pradze reżyser Emil Burian i architekt Miroslav Kouřil (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” Künstler 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 (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 struktury, 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, strzępy jakiegoś dramatu.

Szczególnie rozwinęła się w tamtym czasie praktyka adaptowania 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* według Fiodora Dostojewskiego (1911), Leona Schillera *Dzieje grzechu* według Stefana Żeromskiego (1926), Erwina Piscatora *Przygody dzielnego wojaka Szwejka* według 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.

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 Waław Radulski czy aktorka Jadwiga Domańska. Liczni zginęli w walkach. Teatr działał w kraju tylko w ukryciu, podziemnie, a jawnie jedynie poza granicami, przy polskich wojskach i w skupiskach emigracji.

W Wielkiej Brytanii z powodu nasilających się bombardowań w lecie 1940 roku 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. 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. 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 kultury Zachodu w drugiej połowie XX wieku.

Nie miejsce tu, by opisać 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 Reformy³.

Podobnie jak Pierwsza Reforma, Druga Reforma była reformatorskim ruchem młodego, awangardowego, zbuntowanego, eksperymentalnego i poszukującego teatru. Ruch ten narastał w latach pięćdziesiątych XX wieku. 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, wykrzywił 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 wyrazowych (Braun 2022).

Druga Reforma zaczęła się w podobnym czasie około połowy lat pięćdziesiątych XX wieku 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 całym kraju (Jotterand 1976). W krótkim czasie ruch ten rozprzestrzenił 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 Białoszewskiego (Białoszewski 2015), Teatr 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego 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 Eugenia Barby; potem dołączyły Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego (Taranienko 1997; Kornaś 2013). Do licznych zespołów należały amerykański Living Theatre Juliana Becka i Judith Maliny czy San Francisco Mime Troupe Ronnie Davisa, a w Polsce Teatr STU Krzysztofa Jasińskiego⁴.

³ 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.

⁴ 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.

Wszystkie te grupy charakteryzował sprzeciw wobec teatru oficjalnego (jakkolwiek by nie był – komercyjny czy dotowany), anarchia moralna i polityczna, 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 Edinburgh i Glasgow, oraz liczne inne. Bliskie sobie i zaprzyjaźnione zespoły odwiedzały się nawzajem. Przedstawieniom towarzyszyły spotkania z twórcami.

Szczególnym wydarzeniem był Uniwersytet Poszukiwań zorganizowany w 1975 roku 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 ogromne nieraz „diaspory”. W czasie tournée Living Theatre po Europie, potem po Ameryce i znów po Europie w latach 1965–1970, od miasta do miasta wraz z kilkudziesięciosobowym zespołem aktorów podróżowała dochodząca czasem do kilkuset osób grupa jego wyznawców.

Podczas gdy wspólnoty działały dalej, stopniowo jednak wyczerpując swoje energie, 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 pismem zapisali Tadeusz Kantor (w drugiej fazie swojej twórczości) (Kantor 2005a, b, c; Chrobak, Michalik 2010), Józef Szajna (Tomczyk-Watrak 1985) i Leszek Mądzik (Chudy 1990; Kopel-Szulc, Szulc 1991) w Polsce, a Robert Wilson (w drugiej fazie twórczości) (Holmberg 2005) 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. Jej postawy i środki wyrazowe zaczęły być z wolna adaptowane w teatrach repertuarowych.

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 – i 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*⁵. Powstało ono jako przedstawienie Off-Broadway wystawione w jednej z niewielkich sal Public Theatre w Nowym Jorku w 1967 roku 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 roku 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 więcej niż na Zachodzie – była wyzwaniem dla reżimów, podważała totalitarną cenzurę, kruszyła komunistyczną żelazną kurtynę. Jej przedstawienia były manifestacjami wolności, wolność przybliżały. Ten właśnie aspekt Drugiej Reformy w Polsce, z perspektywy lat wydaje się bodaj najważniejszy i najcenniejszy: żar wolności, emanujący z wielu przedstawień – żar wolności w dziedzinie tworzenia, transmitowany 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 były *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 germanizacji⁶ były aktem niezgody na panowanie obcych. Teatrem narodowej służby był teatr tajny czasu drugiej wojny światowej w kraju oraz teatr na emigracji, a w tym teatr żołnierski. Tu trzeba od razu dodać, że praktykowany w Polsce ponownie teatr tajny w okresie stanu wojennego występujący w dwóch odmianach:

⁵ *Hair*, tekst Gerome Ragni, James Rado, muzyka Galt MacDermont. Premiera w Public Theatre, Nowy York 1967.

⁶ W XIX wieku 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.

teatru kościelnego i teatru domowego, nawiązał do tradycji teatru tajnego drugiej wojny światowej, a w konsekwencji do jego dawnych źródeł. Stał się specyficzną, polską odmianą teatru Drugiej Reformy.

Ogólnie, nawiązując do Pierwszej Reformy, która wydzwigniła 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 nowe energie 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 „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 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 praktykę współtworzenia 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.

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 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. Z tego wynikała konieczność osobistego, a nie tylko warsztatowego doskonalenia się aktora. W Pierwszej Reformie wołał o nią już Konstantin Stanisławski, postulował ją Coepeau, w centrum teatralnej pracy postawił ją pod koniec życia Osterwa. 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 treningu – jak w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego, w Odin Teatret Eugenia Barby i w Gardzienicach Włodzimierza Staniewskiego. Inne grupy także posługiwały się „aktorstwem bycia”, ale dążyły do niego nieraz na skrót, rezygnując z techniki i stawiając na spontaniczność, co w konsekwencji owocowało pozostawaniem na poziomie prymitywnego amatorstwa. Najwyraźniej było to widać w przedstawieniach Living Theatre. Mówiono tam: „Nie graj – rzuć się”. 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. Przestrzeń konfrontacji przekształcana była w przestrzeń spotkania. 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 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.

Druga Reforma starała się posługiwać przestrzenią wspólną. Budowano coraz więcej sal z przestrzenią zmienną. Z reguły wznoszono je 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. Podobnie jest 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 Pierwsza Reforma często posługiwała się wielką, klasyczną dramaturgią, z różnych okresów jej historii i popierała współczesną dramaturgię. Natomiast w Drugiej Reformie, jeśli brano na warsztat klasyczne dramaty, to z reguły całkowicie odrzucano ich pierwotny sens, posłanie, 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 w czasach Pierwszej Reformy, a w drugiej połowie XX wieku Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov oraz Sławomir Mrożek i Tadeusz Różewicz.

Praktykowano też „pisanie na scenie” – w czasie prób, a niekiedy i w czasie spektaklu. Ta metoda została sprowadzana często do karykatury dramatopisarstwa: tekst widowiska tworzony był przez samych aktorów w czasie prób. Nagminne stało się bezceremonialne „adaptowanie” istniejących dramatów przez reżysera, który brał z jakiejś sztuki jedynie strzępy, inkrustując je swoimi wstawkami, co w rezultacie dawało 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. Druga Reforma przyznała sobie także prawo przetwarzania (recycling) starych tematów i opowieści. 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 schyłkowym, stawał się albo niemową, albo szaleńcem wydającym niemające sensu dźwięki, albo też – w wielu

przedstawieniach – zanurzał się w rynsztoku, okazywał się zdolny do wypowiedzania się jedynie za pomocą wulgaryzmów i obscenów.

Epilogi 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 roku, Tadeusz Kantor w roku 1990, a Jerzy Grotowski w 1999 roku. Można również za końcowe akordy jej wielkiej chóralnej kantaty uznać dwa wydarzenia, które, jak się wydaje, zwiastowały zarówno jej apogeum, jak i jej zmierzch.

Pierwszym z nich było stworzenie przez Tadeusza Kantora przedstawienia *Umarłej klasy* w 1975 roku. W swych poprzednich dziełach Kantor wykraczał daleko poza dotychczas uprawiany teatr, pozostawał jednak w jego obrębie. Także i *Umarła klasa* była widowiskiem. Była zarazem arcydziełem nurtu „nowego rytuału” Drugiej Reformy, jego najwyższym 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 czuwaniach” w sali Teatru Laboratorium we Wrocławiu, rozgrywane było w lasach pod Legnicą i na zamku w Godźcu. „Przedsięwzięcie Góra” było wyjściem z teatru, wyprowadzało teatr poza teatr. Nie mogło 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 Europie Środkowej, Wschodniej i Południowej stało się to wraz z wyzwoleniem się spod sowieckiego, totalitarnego dyktatu, co zapoczątkowała Polska w lecie 1989 roku (pierwsze wolne, acz tylko częściowo, wybory 4 czerwca 1989 roku). 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 w okresie od lat pięćdziesiątych do końca XX wieku.

Bilans Drugiej Reformy

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 dziejący się tu i teraz między ludźmi proces. Był to w praktyce nieraz proces uwarunkowany tylko społecznie lub politycznie, otwarty na mody obyczajowe czy intelektualne, niewrażliwy moralnie i aksjologicznie. W ideale jednak był to proces uwarunkowany artystycznie, nurt prowadzący na głębie pytań o ludzką egzystencję.

W tytule mojej, przywoływanej już tutaj książki *Druga reforma teatru?*, pisanej w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku, a wydanej w roku 1975 widniał znak zapytania. W wydanej w 2022 roku 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 wieku, widać 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.

O ile ludzie, którzy tworzyli Drugą Reformę już dobiegli do mety lub są blisko niej, a ich widowiska już bardzo dawno temu umarły – teatr, sztuka człowieka, jest bowiem tak samo śmiertelny 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 (2007, 2012), Tadeusz Kantor (2005a, b, c), Leszek Mądzik (Chudy 1990; Mądzik 1998, 2008; Kopel-Szulc, Szulc 1991), a także Eugenio Barba (1986), Peter Brook (1977, 1997, 2006), Richard Schechner (1973, 1985) i inni. Szczególnie ważnym badaczem teatru tamtego czasu był Zbigniew Osiński (1980, 1993, 1998, 2003), a jest nim nadal Juliusz Tyszka (2003, 2016).

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

Warto przypominać 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.

Bibliografia

Źródła

- Appia Adolophe (1962). *The Work of Living Art. A Theory of the Theatre*, ed., trans. Barnard Hewitt. Coral Gables: University of Miami Press.
- Barba Eugenio (1986). *Beyond the Floating Island*, trans. Judy Barba, with a postscript by Ferdinando Taviani. New York: PAJ Publications.
- Białoszewski Miron (2015). *Teatr osobny 1955–1963*, autorem i współautorem niektórych tekstów w tomie jest Ludwik Hering, oprac. Marianna Sokołowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brook Peter (1977). *Pusta przestrzeń*, przeł. Witold Kalinowski, noty Małgorzata Semil, wstęp Zygmunt Hübner. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Brook Peter (1997). *Nie ma sekretów. Myśli o aktorstwie i teatrze*, przeł. Iwona Libucha, Mariusz Orski, wstęp Mariusz Orski. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna.
- Brook Peter (2006). *Wywołując (i zapominając) Szekspira*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, red. przekł. Ewa Guderian-Czaplińska. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Copeau Jacques (1972). *Naga scena*, wybór i noty Zofia Reklewska, przeł. Maria Skibniewska, wstęp Zofia Reklewska i Konstanty Puzyna. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe (seria: Teorie Współczesnego Teatru).
- Grotowski Jerzy (2007). *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. Eugenio Barba, przedm. Peter Brook, przeł. z jęz. ang. Grzegorz Ziółkowski, red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Grotowski Jerzy (2012). *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al. Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Kantor Tadeusz (2005a). *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.
- Kantor Tadeusz (2005b). *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.
- Kantor Tadeusz (2005c). *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.
- Schechner Richard (1973). *Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books.
- Schechner Richard (1985). *Between Theatre and Antropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Opracowania

- Chrobak Józef, Michalik Justyna (2015). *Tadeusz Kantor. Od „Małego dworku” do „Umarłej klasy” – From “The Country House” to “The Dead Class”*, przeł. Anda MacBride, Piotr Kłossowicz. Kraków–Wrocław: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Muzeum Narodowe.
- Chudy Wojciech (red.) (1990). *Teatr bezsłownej prawdy. „Scena Plastyczna” Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Holmberg Arthur (2005). *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jotterand Franck (1976). *Nowy teatr amerykański*, przeł. Zofia i Kazimierz Braunowie. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kopel-Szulc Zofia, Szulc Henryk (oprac. graf.) (1991). *Życie ku śmierci. Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Leszka Mądzika*. Lublin: Scena Plastyczna KUL.
- Kornaś Tadeusz (2013). *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Wyd. 2. Kraków: Wydawnictwo Homini.
- Mądzik Leszek (1998). *Leszek Mądzik i jego teatr = Leszek Mądzik and His Theatre*, oprac. zbiorowe, przeł. Katarzyna Kocjan, Zofia Kolbuszewska. Warszawa: Wydawnictwo Projekt.
- Mądzik Leszek (2008). *Leszek Mądzik. Teatr, scenografia, warsztaty, fotografia, plakat – Theatre, stage design, work shops, photography, poster*, oprac. zbiorowe, przeł. Małgorzata Sady. Kielce: Wydawnictwo „Jedność”.
- Osiński Zbigniew (1980). *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (seria: Artyści).
- Osiński Zbigniew (1993). *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice*. Warszawa: Pusty Obłok.
- Osiński Zbigniew (1998). *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Osiński Zbigniew (2003). *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria (seria: Terytoria Teatru).
- Taranieńko Zbigniew (1997). *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Wydawnictwo Test.
- Tomczyk-Watrak Zofia (1985). *Józef Szajna i jego teatr*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Tyszkiewicz Juliusz (2003). *Teatr Ósmego Dnia – pierwsze dziesięciolecie (1964–1973). W głównym nurcie przemian teatru studenckiego w Polsce i teatru poszukującego na świecie*. Poznań: Wydawnictwo Kontekst.
- Tyszkiewicz Juliusz (2016). *To się czasem zdarza*. Poznań: Wydawnictwo Kontekst.

Teksty Kazimierza Brauna

- (1972). *Teatr wspólnoty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- (1975). *Nowy teatr na świecie 1960–1970*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- (1979). *Druga reforma teatru? Szkice*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- (1982). *Przestrzeń teatralna*. Warszawa: PWN.

- (1996). Mała monografia Osterwy. W: *Szkice o ludziach teatru*. Warszawa: Semper.
- (2005). *Krótką historia teatru amerykańskiego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- (2022). *Druga Reforma Teatru. Ludzie – idee – zdarzenia*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.