

Autorytet reżysera w teatrze

Wiek XX – wiek reżysera

Wiek XX w teatrze Zachodu to wiek reżysera. Wiek poprzedni, XIX, był wiekiem aktora. Wiek XXI będzie może wiekiem specjalisty od efektów generowanych elektronicznie. Już dzisiaj w wielu widowiskach muzycznych, a także w coraz większej liczbie przedstawień dramatu, aktorzy posługują się mikrofonami, które wyglądają często jakby na policzku siedział im jakiś owad – ten owad to mikrofon, pasożyt cywilizacji stopniowo wyniszczającej w teatrze kulturę.

Jeśli bowiem przyjąć, że kultura to międzyludzka komunikacja bezpośrednia, otwarta na ducha, wartości i idee, a cywilizacja, to też komunikacja ale posługująca się techniką, maszynami i urządzeniami, to oczywiste jest, że przez wieki teatr kultury Zachodu był w samym centrum kultury: był sztuką człowieka komunikującego się bezpośrednio z drugim człowiekiem w jego duchowo-psycho-fizycznym złożeniu. Od zarania teatr wykorzystywał przy tym urządzenia cywilizacyjne celem udroźnienia komunikacyjnego obiegu wewnątrz widowiska, jak grecka *ekkylema* (wózek wysuwany z budynku *skene* na orchesterę), akustyczne naczynia wzmacniające głos w *theatron*-ie, zapadnie mechaniczne, a potem hydrauliczne, na scenach pudełkowych, oświetlenie gazowe, a następnie elektryczne itp. Dziś często projekcje zastępują dekoracje, dymy – wyobraźnię. Często w oparach tych dymów już nie daje się rozpoznać teatru, takiego, jaki był uprawiany w kulturze Zachodu przez ostatnie dwadzieścia pięć wieków.

Gdy poprosiłem moich studentów reżyserii, aby przemyśleli, opisali i narysowali swój wymarzony „teatr przyszłości”, jeden z nich zaproponował pustą przestrzeń, w której poruszają się roboty otoczone trójwymiarowymi obrazami z komputera. Ale to jeszcze przedproże przyszłości. Jeszcze wciąż w teatrze kultury Zachodu dominuje bezpośrednia komunikacja aktorów z widzami, w której komunikatem jest widowisko. Komunikat ten przygotowują i kształtują reżyserzy. Wciąż dominują oni w teatrze Zachodu, choć ich rola, pozycja i – interesujący nas tu – autorytet¹ są w różnych krajach różne.

1. Rozpatruję tu autorytet reżysera z punktu widzenia praktyki sztuki teatru. Nie czułbym się na siłach włączyć w te rozważania historii i teorii samego autorytetu. Nieodścignionymi przykładami znakomitych badań w tych dziedzinach są artykuły i książki profesora Lecha Witkowskiego, w tym *Wyzwania autorytetu w praktyce społecznej i kulturze symbolicznej*, „Impuls”, Kraków 2009

Wyjaśnię od razu, że mówię to o reżyserze i reżyserii właśnie w obrębie kultury Zachodu, a więc Europy, obu Ameryk i Australii, oraz tych wszystkich miejsc, w których teatr został przejęty z Europy. W innych kulturach reżyseria uprawiana jest odmiennie, lub w ogóle jej nie ma w takim rozumieniu jak na Zachodzie.

Diagnostując wiek XX w teatrze Zachodu jako wiek reżysera, trzeba naturalnie dodać, że w tymże wieku obok reżysera teatralnego pojawił się reżyser filmowy, a w ślad za nim reżyser telewizyjny. Brali oni wiele z reżyserii teatralnej, a zarazem reżyseria teatralna znalazła się pod silnym wpływem reżyserii filmowej, później i telewizyjnej. Działali też reżyserzy wielkich imprez masowych, propagandowych, ulubionych zwłaszcza przez reżimy totalitarne. Zaczęli się też mnożyć „reżyserzy światła”, „reżyserzy dźwięku”, a nawet „reżyserzy zachowań publiczności”. Wszyscy oni kopiowali w pewnej mierze (a niektórzy karykutowali) etos i warsztat reżysera teatralnego, a reżyserzy teatralni zapożyczali się u swych kolegów posługujących się kamerami i innymi urządzeniami. Trzeba też wspomnieć, że byli reżyserzy poruszający się po obu polach – teatru i filmu. Przenosili oni do filmu doświadczenia i środki teatralne, a środki filmowe implantowali w widowiskach scenicznych. Takimi artystami byli Ingmar Bergman, Elia Kazan, Laurence Olivier, Andrzej Wajda i inni.

Teatr bez reżysera

Ale skąd, kiedy, jak pojawił się w teatrze Zachodu reżyser i skąd brał się jego autorytet? Przez wieki reżysera nie było. Nie było w ogóle takiego słowa, nazwy, terminu, ani nie było reżyserii we współczesnym rozumieniu i praktyce. Jednakże przedstawienia teatralne były przecież przygotowywane. Przez kogo? Jak?

W klasycznej Grecji poeta, autor tragedii lub komedii, sam przygotowywał swój utwór literacki do wystawienia w teatrze. Fundusze na realizację przyznawało mu miasto/państwo. Autorytet autora wpływał z jego własnego mistrzostwa literackiego, a potwierdzony był oficjalnym poparciem władzy politycznej. W klasycznym Rzymie przedstawienia teatralne (nie włączam do tych rozważań widowisk w amfiteatrach i cyrkach-stadionach) przygotowywał aktor, z reguły najznacznější i najstarszy w danej trupie. Aktor ten, niewolnik, otrzymywał od swego pana, wolnego obywatela, jakąś sumę pieniędzy na inscenizację oraz zapłatę dla siebie i zespołu. Były więc i w tym wypadku dwa autorytety: zawodowy, danego aktora, pryncypała zespołu, oraz społeczny i finansowy jego pana.

Teatr zanikł w Cesarstwie Zachodnim w V wieku, ponieważ zdegenerował się wewnętrznie, stawiając na okrucieństwo i seks. Z tych samych powodów

i Historie autorytetu wobec kultury i edukacji, Impuls, Kraków 2011. W obu dziełach znajdują się obszerne bibliografie.

był zwalczany przez chrześcijaństwo – w swych *Wyznaniach* św. Augustyn ubolewa, że w młodości chodził na widowiska teatralne². Przez pięć wieków teatr nie istniał jako instytucja społeczna i jako odrębny rodzaj sztuki. Odrodził się w X wieku jako widowisko religijne, któremu patronował i nadał mu kształt Kościół. Przedstawienia pasji, misteriów, moralitetów czy mirakli przygotowywali księża, diakoni, mnisi. Ich autorytet w był w całości pochodną autorytetu Kościoła. Krzatali się przy przedstawieniach nie jako ludzie teatru, ale jako słudzy Boga. Gdy św. Franciszek jako pierwszy wystawił *Jaselka* (zapewne w 1222 r.) – to też przecież nie był „reżyserem”, tylko skromnym mnichem, biedaczyną z Asyżu, który w ten sposób chciał uczcić Narodzenie Pańskie³.

Gdy opiekę nad widowiskami przejęły miasta, powiększając ich skalę i dodając nowe formy, do zwyczaju weszło powierzanie przez radę miejską organizacji i „sprawienie” widowiska, „starszemu” jakiegoś cechu. Człowiek ten nie zajmował się teatrem ani wcześniej, ani później, choć na pewno widywał widowiska i korzystał z istniejących już praktyk inscenizacyjnych, używał przechowywanych gdzieś dekoracji do poszczególnych mansjonów, a także zwoływał przysposobionych już do poszczególnych ról wykonawców. Jego autorytet „sprawcy” przedstawienia oparty był na jego osobistym autorytecie mistrza piekarza, stolarza, czy krawca. Był to więc autorytet czerpany z jego pozycji zawodowej (nie teatralnej), a za nim stał autorytet miasta.

W okresie Renesansu pojawiły się najpierw przedstawienia rekonstruujące wzory klasyczne, które przygotowywali na uniwersytetach uczeni i studenci, a na dworach królewskich, magnackich, czy kardynalskich poeci lub malarze. Źródło autorytetu było tam podwójne: po pierwsze, osobisty autorytet uczonego-humanisty lub artysty-humanisty, który przygotowywał przedstawienie, mistrza jakiegoś przedmiotu lub dziedziny sztuki, a przy tym znawcy teatru i dramatu starożytnego; po drugie, autorytet opiekującego się nim uniwersytetu, albo też władcy, mecenasa sztuki. Warto pamiętać, że Jan Kochanowski sam przygotował w Jazdowie pod Warszawą przedstawienie swej *Odprawy posłów greckich*, na zlecenie Jana Zamoyskiego (1578) wedle wyuczonych i podpatrzonych w czasie swych studiów wzorów włoskich.

Zespoły *Commedia dell'arte* we Włoszech (od połowy XVI w.), potem we Francji i innych krajach, tworzone były zazwyczaj przez aktora – ojca aktorskiego rodu, który sam występował jako Pantalone, a w kompanii miał żonę, córki, synów, zięciów, czasem donajętych czeladników aktorstwa. Ów Pantalone był pryncypa-

2. Św. Augustyn, *Wyznania*, przełożył Zygmunt Kubiak, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1992, s. 71.

3. Por. Kazimierz Braun, *Święty Franciszek ustawia Żłobek*, w: *Listy na Babilon. Pisma przypomniane i odszukane*. Wydawnictwo Kontekst, Poznań–Tarnów 2007, s. 241–244.

łem, dyrygował całą trupą, przygotowywał przedstawienia – wybierał scenariusze (*sogetti*), rozdawał role (najczęściej już dobrze znane aktorom), sam grał, po występie liczył kasę itd. Był autorytetem jako głowa rodu, najlepszy i najbardziej doświadczony aktor, jako szef zespołu i właściciel jego ruchomości. Z czasem wędrownie zespoły *Commedia* zatrzymywały się gdzieś na dłużej lub osiedlały i wtedy szukały oparcia finansowego i prawnego u zarządów miast lub u miejscowych władców. Wtedy autorytet owego pryncypała niejako się rozdwajał. Bowiem nadal musiał on dysponować własnym autorytetem, jako aktor i szef kompanii, ale stał za nim, wspierał go autorytet jakiegoś burmistrza czy władcy.

Gdy władcy (bo raczej nie mieszczanie) pragnęli uświetnić jakąś dworską, rodzinną, czy dyplomatyczną uroczystość, to często wynajmowali do tego artystę malarza, mistrza widowisk, który malował dekoracje, projektował poruszające maszyny. Artysta ten sam wykonywał różne elementy scenarii oraz dyrygował pracą swych pomocników i koordynował też wszystkie elementy widowiska; poza malarstwem, również muzykę orkiestralną, śpiew, recytację, taniec, zarówno w fazie przygotowań jak realizacji. Najślawniejsi z tego typu „mistrzów widowisk” byli: wielki malarz, Włoch Leonardo da Vinci (1452–1519) i Anglik, Inigo Jones (1573–1652). Z perspektywy współczesnej i posługując się współczesną terminologią, mogą oni być uznani za pierwszych malarzy – reżyserów. Natomiast z punktu widzenia naszego tematu, to właśnie malarz okazuje tu się naczelnym autorytetem w procesie przygotowywania widowiska. Umacnia go jego własne mistrzostwo, a stoi za nim wynajmujący go i zlecający mu pracę władca.

Tworzące się w II połowie XVI w. i działające w XVII w. zespoły aktorów francuskich i angielskich, którym przewodzili aktorzy lepsi i obrotniejsi, były zawsze „na służbie” kogoś wysoko urodzonego i majątnego. Shakespeare był udziałowcem, autorem i, w wypadku swoich sztuk, „reżyserem” zespołu *Lord Chamberlain's Men* (Sługi Lorda Kanclerza), za czasów panowania Królowej Elżbiety; gdy w 1603 r. na tron wstąpił Jakub I, zespół przyjął nazwę i patronat króla, zwąc się *King's Men* (Słudzy Króla). We Francji Molière był artystą Ludwika XIV. Jego autorytet wpływał po pierwsze z faktu, że był pisarzem, aktorem i *entrepreneur*em, a po drugie, z poparcia króla, którego autorytet był oczywiście ważniejszy i silniejszy: gdy król wycofywał artyście opiekę – artysta popadał w tarapaty. W XVIII wieku, gdy powstawały już teatry publiczne, jak nasz „Narodowy”, jednak utrzymywane przez władców, najpowszechniejszą formą organizacyjną były nadal teatry dworskie. I w tym wypadku autorytet kierownika takiego teatru był jego autorytetem własnym, zawodowym, ale aby dana instytucja mogła w ogóle funkcjonować, musiał stać za nim autorytet władcy, mocodawcy. W XIX w. przygotowanie i realizowanie widowisk przejęły, w wielu wypadkach, gwiazdy aktorskie, zarówno w europejskich teatrach stacjonarnych, jak i w amerykańskich zespołach objazdowych. Gwiazdy z reguły same „ustawiały” całe widowisko,

dosłownie ustawiając wokół siebie resztę obsady: gwiazda była zawsze w centrum sceny, a na mocy surowo egzekwowanej zasady żaden aktor nie mógł się znaleźć bliżej publiczności niż gwiazda. Już sam ten krótki przegląd ujawnia kim byli ludzie przygotowujący przedstawienia (wciąż jeszcze nie reżyserzy):

- Klasyczny teatr grecki – autor;
- Klasyczny teatr rzymski – aktor;
- Średniowieczny teatr religijny – duchowny, rzemieślnik;
- Teatr renesansowy – uczonec, poeta, malarz, dworzanin, aktor-pryncypał zespołu;
- Teatr Baroku, Oświecenia, Romantyzmu – teatralny zawodowiec, aktor lub autor, zazwyczaj przy tym *entrepreneur*;
- Teatr XIX w. w Europie i Ameryce Północnej – gwiazda aktorska;

Ci wszyscy, wymienieni tu ludzie teatru (autor, aktor, dekorator itd.) byli w środku widowiska. Sami je tworzyli w okresie prób (bez porównania mniej licznych niż dzisiaj), a następnie w nich uczestniczyli. Czasem łączyli kilka funkcji: autora, aktora, pryncypała. Zarazem, z reguły, przygotowując przedstawienie koncentrowali się na swojej specjalności. Autorzy dbali o tekst, jego wygłaszanie. Aktorzy o grę sceniczną swoją i swego zespołu. Dekoratorzy o efekty wizualne. Każdy z wymienionych tu artystów i każdy ze sposobów przygotowywania widowisk, raz zapoczątkowany, trwał, choć z pojawieniem się nowego podejścia do teatru, schodził na dalszy plan. Widowiska przygotowywane przez autorów to cała długa linia tradycji: starożytni Grecy, Molière i Goethe w Europie, Augustin Daly i David Belasco w Stanach Zjednoczonych, a w XX wieku Luigi Pirandello, Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Sam Shepard i inni. *Nota bene*: Anouilh był tak przekonany, że tylko autor może w odpowiedni sposób wyreżyserować swoją sztukę, że zastrzegł w drodze prawnej pierwszeństwo w realizacji każdej swojej nowej sztuki; dopiero gdy on ją wyreżyserował, mogli ją brać na warsztat inni reżyserzy.

Widowiska przygotowywane przez aktorów, tradycja zapoczątkowana w Rzymie, podjęta została we włoskim Renesansie i od tamtego czasu utrzymała się w całym teatrze Zachodu. Przygotowywali przedstawienia aktorzy – pryncypałowicie zespołów stacjonarnych i objazdowych w XVIII i XIX w., mężczyźni, a także, rzadziej, kobiety – jak Caroline Neuber (1679–1760) w Niemczech i Agnieszka Truskolaska w Polsce (1755–1831). W XIX w. „reżyserami” przedstawień ze swoim udziałem były często gwiazdy aktorskie po obu stronach Atlantyku, w tym Helena Modrzejewska (1840–1909). W XX w. – wybitni aktorzy o zacięciu reżyserskim, tacy jak Ludwik Solski, Karol Adwentowicz i Stefan Jaracz w Polsce, czy Luis Juvet, Charles Dullin i Georges Pitoëff we Francji, i niezliczona ilość innych. Widowiska przygotowywane przez dekoratorów, które pojawiły

się w Renesansie włoskim i angielskim (wspomniałem już Leonarda da Vinci, Inigo Jonesa) dały początek tradycji, która przechowana w XIX wieku, w XX wydała wielkie dzieła sztuki teatru stworzone przez Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Kantora, Józefa Szajnę i innych.

Autorytet tych wszystkich ludzi teatru, którzy funkcjonowali od wieków jako „reżyserzy”, wypływał zawsze z dwóch źródeł. Po pierwsze, z ich osobistego autorytetu i pozycji, jako artystów i zawodowców. Po drugie, z autorytetu i pozycji społecznej, organizacyjnej, politycznej, czy finansowej stojącej za nimi osoby lub instytucji.

Narodziny reżyserii

Jako osobna sztuka i umiejętność, reżyseria narodziła się w II połowie XIX w. Stało się tak, gdy jeden człowiek – nie będący w wypadku określonego przedstawienia autorem, aktorem, dekoratorem, czy też pryncypałem-entreprenerem (dziś nazywamy takich ludzi producentami) – zjednoczył w swym umyśle, wyobraźni i woli wszystkie elementy widowiska. Objął nad nimi twórczą kontrolę, niekiedy (w rzadkich i wyjątkowych wypadkach) samemu wszystkie tworząc.

Reżyseria została „wynaleziona”, jak to bywa nieraz w wypadku wynalazków, w wyniku długotrwałych badań i przygotowań oraz zaistnienia przypadku. Przygotowywała ją praktyka decydowania o wszystkich elementach widowiska, w tym o wydatkach na te poszczególne elementy, przez jednego człowieka – pryncypała zespołu, który przy tym, jak już powiedzieliśmy, był zazwyczaj głównym aktorem, często też i autorem. Tak przygotowywano przedstawienia już od XVII w. w całej Europie. Takim twórcą był Wojciech Bogusławski (1757–1829).

Pierwszym nowoczesnym reżyserem⁴ był Ludwig Chronegk (1837–1897), który od 1866 r. był aktorem w dworskim teatrze w Meiningen w Niemczech, a od 1872 r. zaczął tam reżyserować. Widowisko *Juliusza Cezara* Szekspira, wyreżyserowane przez niego w Meiningen i pokazane w Berlinie w 1874 r. okazało się rewelacją i zapoczątkowało historię nowoczesnej reżyserii. Właściciel teatru, książę Georg Sax-Meiningen, sam do tej pory przygotowywał przedstawienia, a raczej wydawał dyspozycje, co i jak ma być grane, jak i jakie dekoracje zbudowane i namalowane; sam był malarzem amatorem i znawcą historii sztuki; szkicował projekty dekoracji i kostiumów. Ale książę, zajęty polityką i życiem dworskim, powierzył w pewnym momencie batutę swemu aktorowi i odtąd to ten aktor stanął na czele całokształtu przygotowań widowiska, decydując o wszystkich jego elementach, najpierw w konsultacji z księciem i jego żoną, była aktorką,

4. Nie przytaczam tutaj i nie analizuję terminologii dotyczącej reżyserii w różnych językach. Czyniłem to m. in. w: *Teatr wspólnoty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, str. 306.

Ellen Franz, a potem coraz bardziej samodzielnie. Był reżyserem „z nadania” – reżyserem zamianował go władca, ale umiał posłużyć się otrzymaną władzą. Wybierał sztuki i opracowywał je literacko. Dokonywał obsad i dyrygował aktorami na próbach. Otrzymywał od księcia projekty i wraz z teatralnymi stolarzami, malarzami i krawcami przetwarzał je w dekoracje i kostiumy. Otrzymywał też od księcia określoną sumę pieniędzy na wystawienie danej sztuki i musiał się zmieścić w ramach tych funduszy. W rezultacie jeden człowiek zapanował nad całością widowiska.

Wkrótce po zajęciu się reżyserią, Chronegk zrezygnował z występów na scenie. Uczynił to zapewne zbyt zaabsorbowany innymi zajęciami, a to właśnie była decyzja epokowa. Reżyser usunął się bowiem ze środka, z wnętrza widowiska i zajął miejsce na zewnątrz. Zeszedł ze sceny na widownię. Stamtąd miał ogląda całości, ogarniając wzrokiem i wolą całość spektaklu. Zapoczątkował w ten sposób nową tradycję. Od jego czasu ta właśnie pozycja i miejsce reżysera – na zewnątrz widowiska – stała się nową zasadą porządkującą kosmos teatru. Początkowo za reżyserem, Chronegkiem, stał autorytet właściciela teatru, księcia Sax-Meiningen. Stopniowo reżyser usamodzielniał się. Budował swój własny autorytet ogólnego kierownika, zwierzchnika całości prac prowadzących do powstania widowiska, głównego, a następnie jedynego „decydenta” (jak to się dzisiaj mówi). I to również było nowe w historii teatru. W jego strukturze pojawił się nowy element, nowy twórca. Od tej pory reżyseria stała się osobną dziedziną sztuki. W twórczości reżysera wielowarstwowy i wieloaspektowy, komunikacyjny proces międzyludzki, który jest istotą i zasadą teatru, obejmuje:

- Tworzenie tekstu widowiska, a więc twórcze kształtowanie dramatu, scenariusza, adaptacji, owoców improwizacji aktorów, czy jakiegokolwiek innego materiału będącego podstawą widowiska.
- Tworzenie ludzkiej materii widowiska, a więc dokonywanie obsad, kształtowanie działań aktorów na próbach (w tym interpretacji, mowy, ruchu, wszystkich środków wyrazowych aktora) i przygotowywanie pola dla uczestnictwa widza, a zatem całokształtu interakcji aktorów i widzów.
- Tworzenie przestrzeni widowiska, a więc kształtowanie architektury teatru, terenów gry i obserwacji, dekoracji, kostiumów, rekwizytów, światła – zazwyczaj we współpracy ze scenografami i reżyserami światła.
- Tworzenie czasu widowiska, a więc kształtowanie warstwy rytmicznej, dźwiękowej, akustycznej i muzycznej widowiska – najczęściej we współpracy z kompozytorem, kierownikiem muzycznym, akustykiem.
- Tworzenie akcji widowiska, a więc twórcze przekształcanie działań i zdarzeń codziennych, życiowych, dosłownych, realistycznych w działania symboliczne, uniwersalne, o określonej strukturze.

- Twórcze kształtowanie i kontrolowanie wszelkich elementów technicznych, organizacyjnych, produkcyjnych i innych widowiska – zazwyczaj we współpracy z producentem, administracją danej instytucji, oraz z technikami różnych dziedzin.

To od strony warsztatowej, praktycznej. Jeśli zaś reżyseria miała stać się, i stała się, nowym rodzajem twórczości to musiała wziąć na siebie zadania sztuki, musiała się zmierzyć z celami sztuki i przyjąć obowiązki sztuki: dawać wgląd w to, co transcendentne, uniwersalne, ponadczasowe, prowadzić człowieka w głąb jego samego i wzwyż, ponad jego codzienne bytowanie, poza jego własne ograniczenia. Zaiste trzeba mieć wielki autorytet, wielką odwagę i wielką pokorę, aby takie zadania podejmować.

Rozwój reżyserii: od praktyki do sztuki

Już w następnym po Chronegku pokoleniu pojawiła się cała plejada ludzi teatru, którzy rozwinęli reżyserię, podnieśli ją z poziomu rzemiosła na poziom sztuki. Wielu praktyków, teoretyków i wizjonerów w swoich widowiskach i wypowiedziach (artykułach, manifestach, książkach), doprowadziło do usamodzielnienia reżyserii, do jej wyzwolenia – tak jak rzemieślnik-czeladnik wyzwala się na mistrza.

Stanisław Wyspiański (1869–1907) pierwszy zjednoczył i zharmonizował wszystkie elementy widowiska teatralnego na poziomie wysokiej sztuki: był autorem dramatów, które zapisywał jako scenariusze słowa, obrazu, ruchu i dźwięku, jako totalne dzieła sztuki teatru⁵, tworząc w ten sposób całościową wizję widowiska. Sam również, praktycznie tworzył wszystkie elementy widowiska: nie tylko pisał tekst, ale również projektował scenografie (dekoracje, kostiumy, rekwizyty), pracował z aktorami na próbach (choć tylko dwa razy; żył bardzo krótko), dobierał nawet muzykę do przedstawień. Zainspirował następne pokolenia polskich inscenizatorów.

Gordon Craig (1872–1966) pierwszy nazwał reżysera „artystą teatru”, który powołuje „dzieła sztuki teatru”, tworząc, lub twórczo kontrolując wszystkie elementy widowiska. Rozumując logicznie Craig twierdził, że jeśli przedstawienie ma być dziełem sztuki teatru, dziełem jednolitym, zintegrowanym wewnątrznie, swoistym, niepowtarzalnym, to winno ono mieć jednego twórcę. A więc: jedno dzieło – jeden twórca. Jego autorytet winien być nadrzędny wobec wszystkich innych artystów czy rzemieślników zaangażowanych w przygotowanie wido-

5. Terminy „totalne dzieło sztuki teatru” oraz „reżyseria totalna” będę jeszcze analizował i wyjaśniał poniżej.

wiska. „Dzieło sztuki teatru”⁶ wedle jego wizji winno być koherentną całością, w której poszczególne człony winny być przekształcone i zintegrowane na poziomie uniwersalnym, wyższym niż każdy z nich z osobna, aby funkcjonować i oddziaływać estetycznie. Craig był najpierw aktorem i to dobrym (grał Hamleta) ale gdy zwrócił się do scenografii, a następnie również i reżyserii to przestał występować, wypowiadał się głównie w książkach i artykułach, szkicach i projektach dekoracji i kostiumów; reżyserował niewiele.

Max Reinhardt (1883–1943), który – podobnie jak Chronegk, Craig, a potem wielu innych – zrezygnował z aktorstwa i skoncentrował się na reżyserii, od początku XX wieku tworzył bujne, wielo-tworzywowe widowiska, w których akcja wyrażana była działaniami aktorów oraz różnorodnymi środkami wizualnymi i dźwiękowymi; swą reżyserską władzę objął również przestrzeń teatralną sytuując widowiska w różnych nieteatralnych miejscach, przebudowując istniejące i budując nowe teatry; tu nawiązał do Richarda Wagnera, który tworzył złożone dzieła sztuki „słowno-muzycznej” oraz zbudował dla nich nowy teatr w Bayreuth.

Obok nich szczególny wkład w ukształtowanie się nowoczesnej reżyserii na początku XX w. wniosło wielu artystów. Adolphe Appia (1862–1928), tworzył całościowe projekty widowisk obejmując wszystkie ich elementy, wypowiadając się zwłaszcza w wizjach przestrzennych (architektury i scenografii) oraz pismach teoretycznych. (Z czasem Appia wysunął nową koncepcję tworzenia widowiska, która legła u podstaw Drugiej Reformy Teatru, proponując nowe widzenie reżyserii – omówię ją, gdy dojdę do tego zagadnienia.) Georg Fuchs (1868–1949), wypowiadał się również w praktyce obejmującej teatr całościowo – architekturę teatru, scenografię i reżyserię oraz w pismach teoretycznych. Jacques Copeau (1879–1949) widział i tworzył teatr jako całościowe zagadnienie estetyczne i etyczne, przywiązywał najwyższą wagę do przestrzeni teatru, przebudowując istniejące teatry, reżyserując w przestrzeniach naturalnych.

Autorytet ich wszystkich wynikał z objęcia myślą i wyobraźnią, oraz najczęściej także praktyką, całokształtu widowiska i to łącznie z tekstem. Już nie tylko przyznali sobie prawo opracowywania, skreślenia, przestawiania scen w istniejących dramatach, ale zapragnęli sami je pisać. Nie wszyscy reżyserzy posiadali talent i warsztat literacki. Jednak wielu zaczęło pisać teksty dla sceny, oparte o istniejące dzieła prozy czy poezji. Albo sami tworzyli adaptacje, albo zaszadzali kogoś do ich napisania wedle swoich wskazówek. Później wykorzystywali nawet gazety i dokumenty, co zaowocowało widowiskami „teatru faktu”⁷.

6. Dwie podstawowe książki Gordona Craiga: *The Art of the Theatre*, 1905, oraz *On the Art of the Theatre*, 1911. Obie miały wiele wydań w licznych językach.

7. Por. Kazimierz Braun, *Paradoksy teatru faktu*, „Kontrasty”, 1976, nr 10. Przedruk w książce: *Nadmiar teatru*, Czytelnik, Warszawa 1984.

Jakby reżyserom nie wystarczyło przejście tekstu od autora, często wręcz jego zawłaszczenie, w trakcie realizacji scenicznej. I tak Copeau u progu swej drogi do teatru zaadaptował *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego; Gaston Baty (1885–1952) przekształcił w dramat powieść Gustave’a Flauberta *Pani Bovary*; Leon Schiller (1887–1954) *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego; Erwin Piscator (1893–1966) „napisał” dla sceny *Wojnę i pokój* Lwa Tołstoja – by wymienić tylko najbardziej znane adaptacje sceniczne reżyserów, którzy sami te swoje adaptacje reżyserowali, przejmując niejako autorytet pisarza i w ten sposób potęgując swój.

Reżyser, początkowo najwyższy autorytet praktyczny, rzemieślniczy, stawał się autorytetem artystycznym. Zrodzona z praktycznego objęcia przez jednego człowieka kontroli nad wszystkimi elementami widowiska, reżyseria przesunęła się na poziom twórczości. Na tym poziomie stała się wyrazem wolności twórczej. Otworzyła nad teatrem niebo i włączyła go w kosmos.

Upowszechnienie się reżyserii

Reżyseria, która wyłoniła się w kulturze Zachodu w końcu XIX i na początku XX w., uprawiana była oczywiście różnie przez różnych artystów, jednakże w ramach opisaney tu zasady ogólnej: reżyser jest samodzielnym, suwerennym, najważniejszym twórcą widowiska teatralnego. Aby dodatkowo objaśnić pozycję i funkcję reżysera w teatrze XX wieku można użyć porównania wziętego od ludzi morza. Kapitan okrętu wojennego lub statku handlowego to „pierwszy po Bogu”, co oznacza zarówno, że jego władza pochodzi wprost od Boga oraz, że w czasie rejsu sprawuje on władzę absolutną nad swymi podkomendnymi czy pasażerami. Jest autorytetem najwyższym, z samej racji swej funkcji i pozycji. Takie właśnie usytuowanie reżysera w komunikacyjnym obiegu teatralnym wysunęło wobec niego nowe zadania i nałożyło na niego nową odpowiedzialność. Mogły jej sprostać tylko wybitne i silne osobowości. One właśnie wypromowały reżyserię na kierownicze miejsce w teatrze. Dodatkowym elementem budującym pozycję, prestiż i autorytet reżysera w teatrze Zachodu był fakt włączenia się reżyserów w Wielką Reformę Teatru (ok. 1890 do ok. 1940)⁸, w której właśnie reżyserzy odegrali rolę sprawczą, kierowniczą umacniając nowy paradygmat: decydowania o całokształcie artystycznego wyrazu widowiska, oraz tworzenia (lub twórczej kontroli) przez reżysera wszystkich elementów widowiska. Stali się najwyższymi autorytetami.

Z jednej strony, w XX wieku sam fakt, że ktoś był reżyserem, posiadał uprawnienia reżysera (nabyte poprzez odpowiednie studia, egzamin cechowy,

8. Por. Kazimierz Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*. Ossolineum, Wrocław 1984.

praktykę) i pracował jako reżyser stawiał go w sytuacji najwyższego autorytetu. Z drugiej strony, autorytet reżysera opierał się na pewnych szczególnych cechach jego warsztatu, sposobu reżyserowania, charakteru, osobowości i specjalizacji w ramach szerokiego pola reżyserii. W latach 1920. reżyseria ugruntowała się już jako osobny rodzaj sztuki i osobna specjalizacja, dojrzała i zdominowała teatr Zachodu. Wielu reżyserów w tym czasie stworzyło swe najważniejsze, najbardziej dynamiczne dzieła.

Długą listę wybitnych reżyserów tamtego czasu otwiera Vsievolod Meyerhold (1874–1940) reżyser – dyktator, z czasem „reżyser totalny”. Meyerhold był najpierw uczniem Niemirowicza-Danczenki i aktorem Stanislawskiego w Moskiewskim Teatrze Artystycznym, gdzie przeszedł szkołę aktorstwa realistyczno-psychologicznego; był eksperymentatorem poszukującym teatru stylizowanego i umownego; był reżyserem oper; był też teoretykiem, wypowiadając się w artykułach, przemówieniach i książkach. Te różnorodne doświadczenia i osiągnięcia uczyniły zeń wielki autorytet: reżysera, mędrca, przywódcy zespołów. Jak wielu innych, koncentrując się na reżyserii, Meyerhold zrezygnował z aktorstwa. W 1917 r. zaangażował się rewolucję bolszewicką i został kimś w rodzaju „ministra od teatrów”, co dało mu autorytet płynący z władzy. Chodził wtedy na co dzień z naganem przy pasie. Szybko rozczarowany do komunizmu, rzucił legitymację partyjną i odtąd znów jego autorytet oparty był wyłącznie na dokonaniach artystycznych. Jego widowisko *Rewizora* (1926) według Nikołaja Gogola było modelowym dziełem sztuki nowoczesnej reżyserii: Meyerhold (1) zaadaptował tekst dramatu, m. in. wprowadzając nową postać, obok Chlestakowa, którego stworzył Gogol, postawił jego *alter ego*, drugiego Chlestakowa, z czego wynikały różnorodne konsekwencje dla całej akcji i poszczególnych scen; (2) stworzył, wymyślił scenografię do widowiska, zlecając jej wykonanie swoim asystentom; (3) dobrał muzykę; (4) prowadził na próbach aktorów wedle zasad swego stylu, „Biomechaniki”. W życiorysie Meyerholda bardzo znaczące i charakterystyczne jest fluktuowanie charakteru i motywacji jego autorytetu: najpierw zasadzał się on na tworzonych przez niego dziełach sztuki teatru. Potem na poparciu partii bolszewickiej. Potem znów płynął z twórczości. Jego autorytet artystyczny, poważanie, jakim cieszył się w środowisku teatralnym nie liczyły się przy tym zupełnie dla władz sowieckich. Gdy odmówił włączenia się do so-crealizmu, został wyrzucony z teatru, a wkrótce zaaresztowany i zamordowany w więzieniu w 1940 r.

Podobne fluktuacje autorytetu można obserwować w życiorysie Czecha, Emila Buriana (1904–1959). W końcu lat 1920. i w latach 1930. stał się modelowym „reżyserem totalnym”. Początkowo aktor i śpiewak, zaczął pisać dramaty i libretta oper, do których sam komponował muzykę, był też scenografem, a wreszcie został reżyserem. Prowadził tworzone przez siebie teatry. Reżyserował także

filmy. Od początku drogi twórczej lewicował i wstąpił do partii komunistycznej, zarazem w całokształcie swego podejścia do teatru i we wszystkich jego dziedzinach, które uprawiał, inspirował się nowymi prądami w sztuce, takimi jak futuryzm i dadaizm. Był awangardystą, eksperymentatorem – między innymi, jako jeden z pierwszych wprowadził dekoracje tworzone przy pomocy projekcji. Jego rosnący autorytet płynął z tworzonych przez niego dzieł, a fakt, że był komunistą raczej jego autorytet podważał niż wzmacniał. Wybuchową działalność Buriana przerwała wojna i uwięzienie przez Niemców w kolejnych obozach koncentracyjnych (od 1941 r.); w obozie w Teresinie prowadził legalną i nielegalną działalność teatralną. Przeżył wojnę i wrócił do pracy teatralnej, ale od tamtego czasu zaangażował się przede wszystkim w politykę. Jako członek Komunistycznej Partii Czechosłowacji (m. in. poseł do parlamentu), korzystał z autorytetu stojącej za nim partii, podczas gdy jego autorytet artystyczny zmalał. Jego twórczość teatralna stała się oportunistyczna i całkowicie straciła skrzydła, gdy przyjął i lansował wytyczne socrealizmu.

Również i życiorys artystyczny najwybitniejszego reżysera polskiego lat międzywojennych i tuż-powojennych, Leona Schillera, ukazuje przesunięcia źródeł i sposobów funkcjonowania autorytetu. Schiller był jednym z tych reżyserów nowego typu, którzy nie występowali w ogóle na scenie. Jego rosnący od początku lat 1920. autorytet zasadzał się na talencie, wrażliwości i wyobraźni we wszystkich dziedzinach teatru, które obejmował jako reżyser totalny. Ogromnie czytany (choć formalnie nie wykształcony), uzdolniony literacko (wspomniałem o jego adaptacji *Dziejów grzechu* – stworzył także wiele przeróbek i montażu opartych o istniejące teksty) i utalentowany muzycznie (komponował i śpiewał), był narzucającą swoją wizję i wolę osobowością. Jego autorytet wynikał z artystycznej potęgi tworzonych przez niego dzieł scenicznych – to on przygotował epokową w historii polskiego teatru serię widowisk *Dziadów* (Wilno 1932, Lwów 1933, Warszawa 1934). Był także pełnym pomysłów organizatorem – prowadził teatry, zorganizował Wydział Reżyserii w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie (1933). (*Nota bene* pierwszy na świecie wydział reżyserii na poziomie akademickim). Zwołał i przeprowadził Nadzwyczajny Zjazd Związku Artystów Scen Polskich (1936), który stał się podstawą reform całokształtu polskiego życia teatralnego. W czasie II wojny uczestniczył w Tajnej Radzie Teatralnej (od 1940). Jednakże po wojnie wstąpił do partii komunistycznej (PPR, potem PZPR) i przez kilka lat swój autorytet i stanowiska (dyrekcje teatrów, rektorstwo szkół teatralnych) czerpał z tej afiliacji. W tym samym czasie jako artysta przeżywał regres. Władze komunistyczne przestały mu dowierzać, pozbawiły go większości stanowisk i zepchnęły na margines. Jako artysta i działacz teatralny przestał się liczyć. Przez ostatnie lata życia doświadczył całkowitej utraty autorytetu osobistego i artystycznego, a nie osłaniał go też żaden inny autorytet.

Historyczny kontekst dominacji reżysera w kulturze Zachodu

Kiedy rodziła się nowoczesna reżyseria, w końcu XIX i pierwszych dekadach XX w., w większości krajów Europy na czele struktur politycznych stał cesarz lub król, tylko we Francji ustanowiona już była republika, ale pamięć przechowywała wzniosłą, acz fałszywą, legendę cesarza Napoleona jako wspaniałego wzorcowego pryncypała i mocodawcę Ludwiga Chornegka, pierwszego reżysera, był książę. Władza jednoosobowa, acz różnie warunkowana i sprawowana, wydawała się czymś naturalnym. Po I wojnie światowej, w miejsce cesarzy i królów wyłaniali się kolejni dyktatorzy.

Wzrost pozycji i autorytetu reżysera w kulturze Zachodu był więc w tamtym czasie pośrednio wspomagany również przez to, co Cyprian Norwid nazwał subtelnie „atmosferą świata”⁹. Otóż w latach 20. i 30. XX w., z przedłużeniem na czas wojny w latach 40. w „atmosferze świata” były rządy autorytarne, przekształcające się w totalitarne. Tego typu rządy były wszędzie witane z entuzjazmem przez masy, a także przez część elit. Ta właśnie forma rządów wydawała się najbardziej odpowiednia dla danego momentu historycznego. W wielu krajach Europy, a także Ameryki Południowej, wyłaniali się wodzowie, charyzmatyczni przywódcy. Tak stało się w Rosji Lenina, Trockiego i Stalina, a potem już tylko Stalina, we Włoszech Mussoliniego, w Niemczech Hitlera, w Portugalii Salazara, w Hiszpanii Franco, tak było na Węgrzech rządzonych przez Admirała Horty’ego, tak było w Polsce Piłsudskiego. Taki przywódca polityczny, „silny człowiek” często i szybko przemieniał się w dyktatora, a z dyktatora w zbrodniarza. Na szczęście nie każdy. W Związku Sowieckim już od lat 1920., a po II wojnie we wszystkich krajach zniewolonych przez Sowiety wystąpiło zjawisko tzw. „kultu jednostki”. „Kultową”, a raczej otaczaną kultem jednostką, był najpierw Stalin, ale świecąc blaskiem od niego odbitym takimi czczonymi jednostkami byli pierwsi sekretarze poszczególnych republik sowieckich oraz partii komunistycznych w krajach kontrolowanych przez Sowiety, a także kolejni następcy Stalina. „Kult jednostki” spływał w dół, do sekretarzy kolejnych niższych szczebli. „Jednostka” otaczana „kultem” korzystała ze szczególnych praw i miała szczególne uprawnienia. Ten system utrzymywał się jeszcze bardzo długo po śmierci Stalina. Osiągnął swoją ostatnią kulminację, gdy w Polsce generał Jaruzelski piastował sam jeden stanowiska premiera, ministra wojska i pierwszego sekretarza rządzącej partii komunistycznej.

9. W: *Pierścieniu wielkiej damy*, akt II, wers 200, w: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, tom 5, str. 235.

„Atmosfera świata”, faworyzująca rządy jednostki, sprzyjała ugruntowaniu przywódczej roli i autorytetu reżysera. Jest to kontekst dla historyka teatru ambarasujący, ale trzeba go przywołać. Otóż pojawienie się i wzrost autorytetu reżysera w teatrze było w tego typu ogólnej „atmosferze świata” szeroko akceptowane. Autorytet reżysera wypływał w tej sytuacji po pierwsze z samej jego władzy, zajmowanego stanowiska, zarówno w strukturze tworzenia pojedynczego przedstawienia, jak prowadzenia teatru. Od tamtego czasu dyrektorami teatrów byli najczęściej właśnie reżyserzy.

W latach 1930. reżyseria była już mocno osadzona w teatrze Zachodu, a zatem i reżyser był najwyższym autorytetem w obrębie sztuki teatru. Tak było w Europie i Ameryce Łacińskiej. W Ameryce Północnej, choć autorytet reżysera w teatrze dramatycznym był zasadniczo słabszy, to jego pozycję w obiegu kulturowym umacniał przemysł filmowy. Rządzili nim producenci, a w percepcji społecznej gwiazdy srebrnego ekranu. Natomiast na planach filmowych dominowali reżyserzy. Taka sytuacja została najpierw odtworzona po II wojnie światowej, i to niezależnie od różnic ustrojowych i systemu politycznego w danym kraju. Reżyser pozostał w centrum struktury życia teatralnego jako autorytet najwyższy i decydował zarówno o wizji i interpretacji całości widowiska jak i o wszystkich jego elementach. Jednakże postępująca demokratyzacja Zachodu, w kontekście dekolonizacji ogromnych obszarów Azji, Bliskiego Wschodu, Afryki, musiała, acz nie bezpośrednio, przekładać się na pozycję reżysera w teatrze. Zmieniały się źródła jego autorytetu oraz sposób w jaki autorytet ten funkcjonował. Z jednej strony był wzmacniany, z drugiej osłabiany.

Reżyseria totalna

Termin „reżyseria totalna” został wprowadzony na określenie reżyserii, która nie tylko obejmuje wszystkie bez wyjątku elementy i aspekty widowiska, ale również je tworzy, a co najmniej w decydujący sposób uczestniczy w ich tworzeniu¹⁰. W tym ujęciu teatr jest swoistą syntezą akcji, ruchu, dźwięku, przestrzeni, obrazów, światła. Elementy te zarówno dynamicznie się zderzają, jak też polifonicznie sumują. Już w pierwszej połowie wieku taka reżyseria była praktykowana, a nawet uważana za ideał. Jej podstawy teoretyczne sformułował Craig. Jej praktykiem był Reinhardt. W międzywojennym dwudziestolecu reżyserami totalnymi byli Meyerhold, Schiller, Burian, Piscator i – nie tak zresztą liczni – inni, bo do pozycji „reżysera totalnego” prowadził bardzo wysoki próg. Totalne wizje widowisk zawierały dramaty Wyspiańskiego, a potem Paula Claudela,

10. Por. *Total Theatre, A Critical Anthology*. Edited by Ernest Theodore Kirby, E. P. Dutton & Co., New York 1969.

Bertolta Brechta. Ich inscenizacje, zwłaszcza w ujęciach Osterwy (*Wyzwolenie*) Jean-Louis Barralut (*Krzysztof Kolumb, Atlasowy trzewiczek*) i samego Brechta (*Matka Courage*) i innych reżyserów miały takiż, totalny, charakter. Do reżyserii totalnej reżyserzy zazwyczaj dochodzili, dojrzewali stopniowo. Zaczynali od jednej z teatralnych specjalności, ale stopniowo ogarniali i inne, by w rezultacie dojść do reżyserii, a wtedy była to już właśnie reżyseria totalna. Po II wojnie światowej reżyseria totalna stała się wyznacznikiem najwyższych aspiracji reżyserów, a jej uprawianie owocowało najwyższym autorytetem. Czym jest i jak funkcjonuje reżyseria totalna widać najlepiej, gdy się spojrzy – w teatrze polskim – na drogi twórcze Tadeusza Kantora (1915–1990), Józefa Szajny (1922–2008) i Jerzego Grzegorzewskiego (1939–2005).

Kantor był najpierw malarzem, potem zaangażował się w przygotowywanie całych spektakli, ale były to przedsięwzięcia o małej skali, skromne, tworzone w konspiracji w czasie wojny. Po wojnie Kantor, nadal twórczy jako nowoczesny artysta plastyk, praktykujący między innymi happening, wzbogacił swą paletę o scenografię. Z kolei zaczął reżyserować. Brał na warsztat sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza, ale coraz bardziej agresywnie je zmieniał, przerabiał, wykorzystywał z nich tylko fragmenty, dochodząc w rezultacie do samodzielnego pisania scenariuszy widowisk, do których sam opracowywał i wykonywał scenografie, sam dobierał muzykę, sam także prowadził na próbach aktorów. W rezultacie sam tworzył wszystkie, dosłownie wszystkie, aż do najdrobniejszego rekwizytu, elementy widowiska. I tego było mu mało. Dodał jeszcze swoją osobistą obecność i zaangażowanie w akcję, widome dyrygowanie aktorami (istotnie – jak dyrygent), akustykami, elektrykami w czasie widowiska. Nie był aktorem, ale stał się „performerem”. Był też kierownikiem (dyrektorem i producentem) swego teatru, „Cricot 2”. Jego reżyseria stała się w ten sposób totalna. Tworzył wielkie dzieła sztuki teatru, od *Umarłej klasy* (1975), aż do *Nigdy tu nie powrócę* (1989). Autorytet Kantora, uznawanego przez wielu za najwybitniejszego reżysera kultury Zachodu XX w., zasadzał się na totalności jego wizji i praktyki, obejmującej całokształt widowiska.

Szajna i Grzegorzewski byli również najpierw malarzami, potem scenografami, a następnie, nie rezygnując z tworzenia scenografii, podejmowali reżyserię, stawali się reżyserami totalnymi. Byli też latami dyrektorami teatrów, czerpiąc swój autorytet zarówno z wysokiej wartości estetycznej swych dzieł, jak i wspierając się autorytetem stanowisk, jakie zajmowali.

W Stanach Zjednoczonych zwłaszcza dwóch wybitnych artystów teatru tworzyło w analogiczny sposób – Richard Foreman (ur. 1937) i Robert Wilson (ur. 1937). Obaj, na różny sposób byli reżyserami totalnymi. Foreman tworzył formy małe, kameralne, stopniowo w coraz większej mierze wykorzystywał środki elektroniczne. Wilson był twórcą widowisk ogromnych, spektakularnych, wielo-

częściowych, trwających nieraz godzinami (a raz przez osiem dni). Obaj tworzyli scenariusze swych widowisk, opracowywali ich kształt plastyczny (dekoracje, kostiumy, rekwizyty, światło), dobierali muzykę, kierowali aktorami. Foreman występował w swoich przedstawieniach, ale nie jako aktor, raczej, jak Kantor, jako mieszający się w akcję reżyser-dyrygent-performer, obsługiwał (widomie i ekspresyjnie) urządzenia dźwiękowe i oświetleniowe, dawał znaki na wejścia i zejścia aktorom. Niekiedy dialogował zarówno z aktorami, jak z urządzeniami. Wilson pozostawał za kulisami swym wielkich widowisk, ale tworząc kame-ralne, sam w nich często występował. Wszyscy oni – i im podobni – czerpali swój autorytet zarówno z całościowego, totalnego tworzenia całości widowisk jak i wszystkich ich elementów.

Trzeba tu dodać *personę* charakterystyczną dla teatru amerykańskiego: reżysera-choreografa. Pojawił się on wraz z rozwojem amerykańskiego musicalu (od *Oklahomy*, 1943). Był to reżyser i jako taki ogarniał swą wizją i wolą wszystkie elementy widowiska. Ponieważ jednak, obok aktorstwa i śpiewu, najważniejszym środkiem wyrazowym musicalu jest taniec, więc też niektórzy artyści specjalizowali się także w tej dziedzinie. Do najwybitniejszych reżyserów-choreografów należeli Grower Champion (1918–1980), Bob Fosse (1927–1987), Rommy Tune (ur. 1939).

Reżyseria totalna stała się szczytowym wyrazem twórczości reżysera w XX w. Reżyserzy ją praktykujący byli najwyższymi autorytetami zarówno w czasie twórczych procesów przygotowywania i realizacji widowisk, jak też ogólnie, w obrębie całokształtu sztuki teatru Zachodu.

Reżyser-charyzmatyk

„Reżyser-charyzmatyk” jest odmianą reżysera totalnego. „Reżyser totalny” tworzy całościowo widowisko panując nad wszystkimi jego elementami; totalność reżyserii ma tu przede wszystkim aspekt warsztatowy. „Reżyser charyzmatyczny” również obejmuje całość, a przy tym oddziałuje na tworzących ją pod jego kierownictwem ludzi tym, kim jest. Można powiedzieć, że reżyser totalny czerpie swój autorytet z warsztatu. Reżyser charyzmatyczny z osobowości.

W historii polskiego teatru ubiegłego wieku pierwszym uderzająco charyzmatycznym reżyserem był Juliusz Osterwa (1885–1947), początkowo aktor-amant, gwiazdor, „zabójczo przystojny”, o którego względy ubiegali się widzowie obu płci. W czasie I wojny światowej był internowany w Rosji jako „poddany” austriacki, bowiem wojna zastała go w rządzonej przez Rosjan Warszawie. W Rosji tworzył przedstawienia dla polskich wygnańców, dojrzał wewnętrznie. Kiedy wrócił do kraju wysunął program radykalnej odnowy moralnej i artystycznej

polskiego teatru. Realizował go tworząc zespół i teatr nazwany „Redutą”. Otaczał się grupami wyznawców i wtajemniczonych. Tworzył z nimi widowiska, jak np. *Księżę niezłomny* według Calderona-Słowackiego (1926), których przygotowanie nie byłoby możliwe w tradycyjnym, instytucjonalnym teatrze i bez jego osobistego, charyzmatycznego wpływu na zespół. W czasie II wojny występował w klasztorach i domach prywatnych oraz spisał plany dwóch „zakonów teatralnych”, zwanych „Dal” i „Genezja”.

Emund Wierciński (1899–1955), przez długi czas współpracownik Osterwy w Reducie, zwany był tam „orłem Reduty”¹¹. Aktor, reżyser, pedagog, kierownik zespołów aktorskich, był osobowością wybitną. Zapalał, wręcz porywał ludzi do pracy. Podejmowali dla niego największe wysiłki w najtrudniejszych warunkach. Był wzorem prawości i uczciwości, ludzkiej i zawodowej. Wierciński uderzał już wyglądem zewnętrznym – był wysoki o dziwnie wymodelowanej twarzy z wydatnymi wargami i wielkimi oczami, które dawały wgląd w nieustannie żarzące się jego życie wewnętrzne. Najlepsze pojęcie o Wiercińskim, o sposobie jego oddziaływania na ludzi i charakterze jego autorytetu daje fakt, że jego najwybitniejszą, pamiętną rolę był mistyk i prorok Ksiądz Piotr w Mickiewiczowskich *Dziadach*. Istotnie, jeśli nie prorokiem, to Wierciński na pewno był charyzmatykiem.

Te dwa przykłady zbliżają nas do tajemnicy reżyserii charyzmatycznej. Niewątpliwie każdy reżyser posiada jakiś pierwiastek charyzmatu, ale siła jego promieniowania bywa różna. (Co zresztą jest niemożliwe do zmierzenia). Charyzmat w reżyserii, jak każdy inny charyzmat jest bowiem darem i zawiera w sobie jakąś tajemnicę. Autorytet reżysera charyzmatycznego budowany jest zarówno w oparciu o jego dający się zanalizować i usystematyzować warsztat, jak też trudne do sklasyfikowania i wyjaśnienia cechy i atrybuty, takie jak osobowość, siła kreślonych wizji, głoszonych programów i teorii, osobisty wpływ na innych. Jest niewątpliwie, że w tym wypadku mamy tu do czynienia także z jakimś rodzajem emanowania i przekazywania szczególnej energii, zapewne bio-energii, a także energii duchowej. Reżyser-charyzmatyk wykorzystuje swój wpływ podporządkowując sobie członków twórczej grupy (zespołu jakiegoś teatru, obsady jakiejś sztuki) dla zrealizowania swojej własnej wizji, programu, celu. Z reguły góruje nad swą grupą inteligencją, wrażliwością, empatią; z reguły jest przy tym ambitny, dąży do dominacji nad innymi. Posiada zazwyczaj to, co się nazywa „osobistym wdziękiem”, a nawet zdolnością „czarowania” i „zawracania w głowie”. Jest elokwentny i przekonujący w tym co mówi. Celebrytuje swe funkcje jako kapłaństwo i inscenizuje swe życie jako jednostka funkcjonująca

11. Por. Kazimierz Braun, *Mała monografia Osterwy*, w: *Szkice o ludziach teatru*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1996, str. 94.

poza utartymi normami. Będąc na zewnątrz pozornie spontaniczny w istocie zazwyczaj ściśle kontroluje się z zimną kalkulacją.

Taki reżyser prowadzi próby w sposób niekonwencjonalny, który zresztą jednych zraża, ale innych porywa. Posługuje się nowymi metodami twórczymi. Z reguły wprowadza specjalną terminologię i słownictwo funkcjonujące jako kod środowiskowy; ustanawia stopnie i hierarchie wtajemniczenia; ogradza swój zespół, ze sobą w jego centrum, różnymi ceremoniami; zakłóca rytm biologiczny ludzi, wytrącając ich z nawykowych pór snu i aktywności, pożywiania się i postu. Wszystko to, aby skuteczniej narzucić im swoje kierownictwo. Buduje nawet niekiedy swój autorytet wykorzystując lub prowokując stan zagrożenia grupy, której przewodzi. Istotnie, znane są sytuacje, gdy autorytet reżysera charyzmatycznego był amplifikowany przez jakieś zagrożenie zewnętrzne, lub nawet na takim zagrożeniu budowany. Wiadomo, że przywódcy Living Theatre, Julian Beck (1925–1985) i Judith Malina (ur. 1926), świadomie sprowokowali konfrontację z policją w Nowym Jorku, „okupując” budynek teatru, za który nie uiszczali czynszu, a następnie z wymiarem sprawiedliwości, narażając się na procesy i uwięzienie. Następnie, wraz ze swą grupą skonsolidowaną tym zagrożeniem zewnętrznym „wymigrowali” na kilka lat do Europy, gdzie stworzyli swe najwybitniejsze dzieła, w tym *Raj teraz* (1968). Wiadomo też, że Jerzy Grotowski (1933–1999) poddawał uczestników swym para-teatralnych projektów ogromnej presji psychicznej, pozbawiał snu, normalnego pożywienia, orientacji w przestrzeń i obciążał ich wyczerpującymi działaniami fizycznymi, które czyniły z nich spolegliwy materiał dla przyjęcia jego autorytetu „guru”.

Reżyserami czerpiącymi autorytet ze szczególnego charyzmatu, zawsze w pewnej mierze tajemniczego, byli przywódcy teatralnych wspólnot i teatrów awangardowych na całym świecie. W Polsce należy wymienić po pierwsze Jerzego Grotowskiego (Teatr Laboratorium), Lecha Raczaka (Teatr 8 Dnia) i Włodzimierza Staniewskiego (Gardzienice); w Ameryce, obok Becka i Maliny (*Living Theatre*), także Petera Schumanna (*Bread and Puppet Theatre*), i Josepha Chaikina (*Open Theatre*) i innych. We wszystkich zespołach „wspólnotowych” Drugiej Reformy Teatru prym wiodli charyzmatyczni przywódcy, liderzy, a z punktu widzenia warsztatu – reżyserzy. Trzeba jednak dodać, że byli oni przy tym z reguły wybitnymi artystami, posługującymi się wyrafinowanym warsztatem reżyserskim.

Różne źródła autorytetu reżysera

Najbardziej powszechny jest jednak model reżysera, który nie specjalizuje się w żadnej z teatralnych dziedzin, nie jest autorem, aktorem (lub występuje na scenie rzadko), scenografem (lub projektuje scenografie tylko okazjonalnie),

czy kompozytorem, nie tworzy widowisk totalnie, a jednak obejmuje swoją wzięcią wolą i autorytetem całość widowiska oraz zna się na wszystkich teatralnych rzemiosłach. Choć może mu nie braknąć reżyserskiego charyzmatu, to jednak swój autorytet czerpie głównie z umiejętności warsztatowych. Takich reżyserów była, i jest, większość. W modelowej, wyrazistej formie takimi reżyserami byli w Polsce Konrad Swinarski (1929–1975) i Jerzy Jarocki (ur. 1929). Znaczna grupa reżyserów dodawała do autorytetu reżysera autorytet pedagoga, scenografa, umiejętnego administratora. Ich zasadniczy autorytet reżysera bywał niejako umacniany i wzmagany poprzez autorytet specjalisty jakiejś jednej (czasem nie tylko jednej) dziedziny sztuki teatru. Przypatrzmy się tym różnym typom.

Reżyser-pedagog. Czerpie on swój autorytet właśnie głównie ze swych zdolności i umiejętności nauczycielskich. W historii reżyserii wielu było wybitnych reżyserów-pedagogów, odznaczających się szczególnymi umiejętnościami prowadzenia aktora, dopomagania aktorowi w maksymalnym ujawnianiu swej osobowości i tworzeniu bogatych, złożonych postaci scenicznych. Taki reżyser demonstruje wrażliwość i empatię, oraz umiejętności społeczne i interakcyjne. Otwiera tę listę Rosjanin Konstantin Stanisławski, znajdują się na niej liczni nauczyciele aktorstwa: Polak Ryszard Bolesławski (działający głównie poza krajem, w Rosji i USA), Rosjanin Michaił Czechow, Amerykanin Lee Strasberg, Japończyk Tadashi Suzuki i setki, zapewne tysiące, innych, zwłaszcza tych, którzy wyspecjalizowali się w nauczaniu aktorstwa młodych ludzi zarówno na osobnych kursach jak i poprzez prowadzenie zajęć i przygotowywanie przedstawień w szkołach teatralnych. W Polsce takie posługiwanie się reżyserią i takie jej uprawianie reprezentowali Aleksander Zelwerowicz, Stanisława Perzanowska, Maria Wiercińska i wielu innych. Odmianą reżysera-pedagoga, jest „reżyser aktorski”, nie specjalizujący się w pracy z młodzieżą, ale raczej z aktorami już ukształtowanymi, który dopomaga im przesuwać granice swych dotychczasowych osiągnięć, wypracowywać nowe środki wyrazowe, osadzać przy tym postaci głęboko w swej osobowości. Takimi „reżyserami aktorskimi” byli w Polsce Stefan Jaracz, sam wybitny aktor, czy Erwin Axer, który z kolei, poza młodością, nigdy na scenie nie występował, i wielu innych.

Reżyser-literat. Zarówno Wielka Reforma Teatru jak Druga Reforma Teatru wypowiedziały walkę dominacji literatury, dominacji słowa w teatrze. Copeau, sam literat, dramaturg, miłośnik francuskiej klasyki, przeciwstawiał się panowaniu „*Sir le mot*” (władcy – słowu), jak mówił. Wśród reżyserów-literatów byli krytycy, tłumacze, teatrologowie. W Polsce do tej szerokiej kategorii należeli między innymi Teofil Trzeciński, Mieczysław Limanowski, Wilam Horzyca, Bohdan Korzeniewski, Jerzy Kreczmar i inni. Podobnie jak wszyscy reżyserzy XX w., ludzie ci byli twórcami całokształtu widowiska, ale nie dysponując warsztatem żadnej z teatralnych dziedzin, demonstrowali znawstwo

we wszystkich – jak dyrygent, który przygotowuje do występu wielu muzyków grających na różnych instrumentach, sam nie będąc wirtuozem w posługiwaniu się którymkolwiek z nich. Autorytet takiego reżysera opiera się właśnie na ogólnym, całościowym kontrolowaniu widowiska, a wzmagany jest wiedzą, czytaniem, szerokim spojrzeniem, czasem dokonaniem w jakiejś dziedzinie pisarstwa. Trzeba przy tym zanotować, że autorytet takiego reżysera-literata, jako stu procentowego „cywila”, bywał nieraz kwestionowany w środowisku teatralnych specjalistów, profesjonalistów.

Reżyser-dramatopisarz. W kontekście i w atmosferze prymatu widowiska nad słowem, akcji nad tekstem, co było programem i praktyką (acz przynoszącą różne rezultaty) reform teatralnych XX w. dramatopisarz nie był chętnie widziany na stanowisku i w funkcji reżysera. Byli jednak reżyserzy-dramatopisarze, którzy zabierali się do reżyserii, bodaj najczęściej swoich własnych sztuk. Uważali, że sami rozumieją je najlepiej. Ich autorytet w czasie prób, w środowiskach teatralnych i, szerzej, w opinii publicznej, był pochodną ich autorytetu właśnie jako dramatopisarzy. W sposób charakterystyczny i znaczący takich reżyserów-dramatopisarzy nie było zbyt wielu. Warto jednak zestawić ich podstawową listę: Luigi Pirandello, Jean Anouilh, Sam Shepard, a w Polsce Maciej Zenon Bordowicz, Stanisław Brejdygant i Helmut Kajzar; w jego wypadku jednych fascynowała, choć innych odpychała, również jego metoda reżyserii: prowadząc próby jako seanse improwizacyjne umożliwiał aktorom budowanie ról w sposób ogromnie osobisty z wykorzystaniem ich prywatności, intymności.

Reżyser-administrator. Taki reżyser swój autorytet artystyczny umacniał zdolnościami i umiejętnościami w prowadzeniu teatrów. Największym autorytetem tego typu był (wspomniany już) Max Rainhardt, dyrektor kolejnych teatrów, producent, właściciel fabryk dekoracji i kostiumów. Jego dynamiczną karierę przerwał Hitler. Będąc Żydem, Reinhardt uciekł z Niemiec i znalazł przystań w USA. W Polsce takimi autorytetami byli: Zygmunt Hübner, z „pochodzenia” i coraz rzadszej praktyki aktor, z czasem całkowicie skoncentrowany na reżyserii i prowadzeniu teatrów, oraz Janusz Warmiński, także najpierw aktor, potem socrealistyczny autor, ale potem umiejętny dyrektor Teatru Ateneum w Warszawie.

Reżyser-aktywista. Znalezli się też reżyserzy, którzy swój autorytet umacniali, lub w ogóle zawdzięczali swemu zaangażowaniu politycznemu. Jedni z nich byli dynamicznymi artystami, jak Ervin Piscator, który tworzył wielkie widowiska na zjazdy Niemieckiej Partii Komunistycznej, czy w Polsce Kazimierz Dejmek, członek partii komunistycznej (PZPR), propagator socrealizmu, twórca okazjonalnych widowisk np. na rocznicę rewolucji bolszewickiej. Obaj byli wielkimi inscenizatorami o ogromnej wyobraźni. Ich widowiska były dziełami polifonicznymi, wykorzystującymi wszelkie możliwe środki wyrazowe teatru od realizmu do stylizacji. Obaj wchodzili w uprawnienia dramatopisarza, two-

rząc scenariusze wielu swych widowisk; Dejmek był twórcą montażu opartych o literaturę staropolską. Ich autorytety były oparte o ich wielkie dzieła sceniczne, ale całymi długimi okresami formalnie umacniane politycznie. Trzeba przy tym zaznaczyć, że Piscator, jako artysta awangardowy musiał ratować życie ucieczką z hitlerowskich Niemiec, a Dejmek oddał swą legitymację partyjną w 1968 r. i stał się krytykiem reżimu komunistycznego.

Liczni inni reżyserzy-aktywiści swoją pozycję artystyczną nadymali poprzez afiliacje polityczne. Wielu reżyserów złych, ale za to działaczy partyjnych, było „wielkimi autorytetami” w Związku Sowieckim i we wszystkich krajach tzw. „obozu socjalistycznego” po II wojnie światowej. Na przykład w Polsce, do najwyższych stanowisk teatralnych – m. in. dyrektora Teatru Narodowego, rektora szkół teatralnych w Krakowie i Warszawie – doszedł Jerzy Krasowski, reżyser mierny, ale członek gremiów partyjnych i przez partię komunistyczną popierany.

Wszyscy tacy partyjni reżyserzy byli przykładami „autorytetu z nadania” – autorytetu nadanego im przez rządzące w ich krajach partie polityczne. Tak jak kiedyś Chronegk został „mianowany” reżyserem przez Księcia von Meiningen, tak ci reżyserzy byli w pewien sposób „mianowani” przez władze polityczne swych krajów. Ale Chronegk usamodzielniał się i sam stał się autorytetem dzięki swym widowiskom. Natomiast liczni reżyserzy w Związku Sowieckim i krajach jego satelitów, a także w hitlerowskich Niemczech (i nie tylko) swój autorytet, a w tym pozycje, stanowiska i apanaże zawdzięczali wyłącznie poparciu władz. Gdy poparcie było im cofane, lub gdy zmieniały się władze, zapadali w nicość. Dobrym przykładem jest tu Leni Raifenthal, reżyserka filmów propagandowych gloryfikujących Hitlera i jego partię. W latach 1930. była na piedestale. W roku 1945 piedestał pod nią runął, a wraz z nim jej autorytet.

Kryzys autorytetu reżysera

Wraz z narastającym w II połowie XX w. ogólnym kryzysem kultury Zachodu zarysował się nieuchronnie kryzys autorytetów, lub wręcz ich załamywanie się. Kryzys objął też teatr, a w konsekwencji reżyserię, w tym, omawiany tu autorytet reżysera. Można wskazać przykładowo kilka wymiarów tego kryzysu: aksjologiczny, etyczny, psychologiczny, społeczny, polityczny, strukturalny, finansowy. W wymiarze aksjologicznym w kulturze Zachodu następowało stopniowe podważanie, a następnie zrywanie związku doczesności bytowania człowieka z transcendencją¹². Kultura dominująca jest sekularna, liberalna, laicka. Świat

12. Istnieje fotograficzna dokumentacja tego właśnie procesu w teatrze: w widowisku *Dziadów* Adama Mickiewicza z lat 1930 (w reżyserii Leona Schillera i scenografii Andrzeja Pronaszki) nad otwartym podestem, dominują trzy wielkie krzyże, które wypełniają horyzont – Polska porów-

wartości uniwersalnych, wyższych, w tym religijnych, świat ludzkiego ducha, w który dawały wgląd widowiska, znika ze scen wypierany przez obrazy dosłowne, nasycone przemocą i seksem; język poezji ustępował językowi ryzostka; postaci szlachetne i uduchowione – postaciom jednostek zboczonych, uwięzionych w klatkach swych namiętności i instynktów. Jakby zamykało się nad teatrem niebo. W wymiarze etycznym reżyser ukształtowany przez Wielką Reformę Teatru prowadził widzów ku krainie ducha. W końcu wieku coraz częściej stawał się specjalistą od marketingu i rozrywki. Lansował idee i wartości doraźne i materialne. Idea wolności twórczej, która legła u podstaw powstania reżyserii, zaczęła być podważana. Z drugiej strony, w twórczości wielu reżyserów wolność przekształcała się w samowolę. Tradycyjna „wolność do” (do czynienia dobra, do rozwoju jednostki) była zamieniana na „wolność od” (wolność jako odrzucenie wszelkich norm). O ile tradycyjna reżyseria była wyrazem wolności ukierunkowanej na określony cel, a zatem zdyscyplinowanej, o tyle reżyseria postmodernistyczna sprowadzała się do firmowania anarchii. Relatywizm w świecie sztuki przekładał się na osłabienie lub w ogóle odrzucenie autorytetu reżysera. Bowiem jeśli nie ma wartości wyższych i niższych, jeśli zatarte są granice pomiędzy teatrem a teatralizacją, sztuką a życiem codziennym, to nie potrzeba autorytetu, który ustala hierarchie i buduje struktury. Autorytet reżysera przestawał też zasadzać się na jego własnym życiu duchowym i umiejętności komunikowania duchowego wymiaru ludzkiej egzystencji, a opierał się raczej o zręczność, spryt, umiejętności posługiwania się technikami socjo-technicznymi, z pominięciem świata wartości.

Wymiar estetyczny reżyserii zmieniał się. W Pierwszej (Wielkiej) Reformie Teatru ideałem było widowisko – dzieło sztuki teatru. W Drugiej Reformie – proces wspólnotowy. Dzieło tworzył reżyser. I on też kształtował proces. W pierwszym wypadku był na zewnątrz dzieła. Jak rzeźbiarz pracujący nad ogromnym pomnikiem obchodził go dookoła zadając ciosy dłutem. Ogarniał całość. W drugim wypadku znalazł się w środku, jednak w samym centrum. Od niego rozchodziły się promienie energii do wszystkich uczestników procesu. W obu wypadkach był autorytetem najwyższym. Oba sposoby reżyserowania (tworzenie dzieł, uruchamianie procesów) są nadal praktykowane, zresztą z różną intensywnością. Gdy jednak Druga Reforma zaczęła gasnąć w ostatniej ćwierci XX wieku, wszędzie, choć z różną szybkością, awangarda teatralna przejęła się postmoder-

nana jest do Golgoty. W inscenizacji z roku 1955, w *Dziadach* w reżyserii Aleksandra Bardinięgo i scenografii Jana Kosińskiego niebo jest puste. Fotografie te publikowane były wielokrotnie, między innymi w: *Mickiewicz na scenach polskich*, opracował Tadeusz Pacewicz, Ossolineum, Wrocław 1959, między innymi fot. 107 i 111. Inszenizacja *Dziadów* z 1955 r. była przełomem, przywracając polskiemu teatrowi narodową klasykę (zakazaną, z małymi wyjątkami) przez socrealizm. Nie mniej, właśnie owo usunięcie pronaszzkowskich krzyży i zastąpienie ich pustym niebem, było symbolem odcinania polskiego teatru od jego transcendentnych, religijnych i patriotycznych tradycji.

nizmem. A w widowisku postmodernistycznym, rozbitym, fragmentarycznym, zdekonstruowanym reżyser był coraz mniej potrzebny. Jego rolą było dotąd scalanie, integrowanie, jednoczenie wszystkich elementów widowiska – wizją, wolą, rzemiosłem. Nie potrzeba tego w widowisku postmodernistycznym. Jeśli reżyser jeszcze uczestniczy w jego przygotowaniu, to raczej w roli koordynatora, a nie twórcy.

Wymiar psychologiczny i społeczny reżyserii kształtowały procesy ztracania poczucia tożsamości przez jednostki i całe grupy społeczne. W takich dziedzinach jak tożsamość religijna, narodowa, czy seksualna, również i reżyser tracił świadomość kim jest: kapłanem sztuki, czy błaznem władców przemysłu rozrywkowego? Mężczyzną czy kobietą? (to pytanie dotyczyło obu płci). Czy jest w centrum teatralnego kosmosu, czy wiruje gdzieś na jego obrzeżach, napędzany wiatrem mód, sterowany zamówieniami polityków i sponsorów. Czy jest nauczycielem, czy członkiem grupy dyskusyjnej?¹³ Czy jest artystą, czy rzemieślnikiem? Czy twórcą, czy wykonawcą zleceń? Czy demiurgiem, czy jednym z wielu trybików w wielkiej maszynie przemysłu rozrywkowego? Czy jest dziedzicem tradycji określonej kultury, narodu, języka, czy też „europejczykiem”? A może „globalistą”? Zmieniający się *ethos* reżysera, jego wybory, sposoby pracy, charakter interakcji w obrębie twórczej grupy stawiały go na rozdrożu, a w konsekwencji, kwestionowały jego autorytet.

Wymiar polityczny reżyserii to jej relacja z władzą polityczną w miejscu i czasie przygotowywania i grania przedstawienia. Narzucane w wielu krajach upolitycznienie teatru prowadziło do obniżania autorytetu reżyserów. W Europie centralnej i wschodniej po 1945 r. partie komunistyczne i kontrolowane przez nią administracje ubezwłasnowolniały reżysera cenzurując jego dzieła, narzucając mu tematy, repertuar, stylistyki, jak zły sławy „sorealizm” wprowadzony do teatru dekretem w Związku Sowieckim w 1934 r., w Polsce w 1949 r., a także w innych krajach rządzonych przez Sowiety. Socrealizm był „metodą twórczą” i „stylem” opartym o materializm i marksizm-leninizm. Był podwójnie kłamliwy: jego wizja świata była jednowymiarowa, zarazem zaś, pretendując do realizmu całkowicie nieprawdziwa. Reżyserzy, którzy go praktykowali z ochoty, czy nakazu, praktycznie przestawali być artystami, a przekształcali się w propagandzistów, aparatczyków. Ich autorytet artystyczny spadał do zera, choć autorytet polityczny wzrastał. Na Zachodzie autorytet reżysera znajdował się pod ostrzałem biurokracji i mediów. Ekwiwalentem wschodniego nadzoru politycznego, w tym funkcjonowania cenzury, był na Zachodzie nadzór finansowy, administracyjny i medialny; w końcu wieku objął on całą Europę i Amerykę.

13. Jeden z nowszych podręczników do nauki reżyserii nosi tytuł *Reżyser jako współpracownik*. Por. Knopf Robert, *The Director as Collaborator*, Allyn & Bacon, Boston 2005.

Reżyserzy byli tam obezwładniani dyktatem różnych organów administracji, rad nadzorczych, komisji konkursowych, które dysponowały dotacjami i grantami. Kagańce nakładała im również lansowana przez media i liczne środowiska (między innymi akademickie) tzw. „poprawność polityczna”. Acz nieformalnie, stanowiła ona bardzo surową cenzurę, częstokroć jeszcze bardziej destrukcyjną niż tylko polityczna. Zresztą liczni reżyserzy sami ochoczo ograniczali swoje wypowiedzi artystyczne stosując się do formułek owej „poprawności”. W tym wypadku ich autorytety mogły rosnąć w mediach, w określonych środowiskach, ale zmniejszać się z punktu widzenia sztuki.

Demokratyzacja teatru, zwłaszcza w wydaniu i rozumieniu amerykańskim, domagała się równego (czy też „równiejszego”) udziału w podejmowaniu decyzji dotyczących widowiska przez większe grono (twórców, producentów, techników), a nie przez jedną tylko osobę – reżysera. Dążenie do demokratyzacji procesu tworzenia widowiska wynikało, po pierwsze, z filozoficznego, ideologicznego, ustrojowego i politycznego kontekstu działania teatru w Ameryce. Po drugie, z faktu, że nigdy nie dotarła tu szeroko Wielka Reforma Teatru i nie upowszechnił się europejski etos reżyserii przywódczej. Teorię nowego miejsca reżysera – członka, a nie kierownika twórczej grupy – wysunął pierwszy Adolphe Appia. W swej książce *Dzieło sztuki żywej* (1919)¹⁴ zaproponował on tworzenie widowiska przez twórczą grupę złożoną z aktorów, widzów, poetów, malarzy, muzyków. Grupa ta zbiera się w amorficznej przestrzeni nieteatralnej, zwanej przez Appię „katedrą przyszłości” w nawiązaniu do katedr średniowiecznych, które były zarówno miejscami kultu jak interakcji społecznych. W oparciu o idee Appii i praktykę wielu zespołów awangardowych modna stała się „kreacja zbiorowa”. Tam gdzie była ona praktykowana, reżyser włączał się do twórczej grupy, a w konsekwencji jego autorytet rozmywał się w zbiorowych improwizacjach i dyskusjach. Z jednej strony przyczyniało się to do większej, twórczej aktywności wszystkich członków grupy, podejmowania przez nich odpowiedzialności za pracę i jej rezultat, z drugiej, przynosiło w rezultacie dzieła amorficzne, mozaikowe, rozpadające się na luźne, często słabo powiązane ze sobą elementy.

Wymiar strukturalny reżyserii stał się w końcu XX i na początku XXI wieku terenem szczególnej konfrontacji. Przekształcenia tradycyjnych struktur i instytucji we wszelkich dziedzinach życia, poczynając od rodziny, na uniwersytecie nie kończąc, musiały rzutować na sytuację w obrębie instytucji takich jak teatr i struktur społecznych, takich jakich zespół teatralny, czy też nawet tylko obsada pojedynczego przedstawienia. Ogólnie, były to procesy zanikania jednoczącego centrum oraz osłabiania więzi pomiędzy poszczególnymi elementami składowymi danej struktury. Prowadziło to do obniżenia autorytetu reżysera, bowiem jego autorytet w dużej mierze wynikał z pozycji zajmowanej właśnie w określonych strukturach i instytucjach. W strukturach luźnych, amorficznych reżyser stawał

14. Por. Adolphe Appia, *The Work of Living Art*, University of Miami Press, Coral Gables 1962.

się, co najwyżej, koordynatorem całości, a w wielu wypadkach był tylko jednym, i to nie najważniejszym elementem mechanizmu produkcji, marketingu, dystrybucji i sprzedaży widowiska, traktowanego raczej jako produkt a nie dzieło sztuki. Odzwierciedlają to dziś w Polsce już same schematy organizacyjne instytucji teatralnych: kierując teatrami reżyserzy byli tradycyjnie „dyrektorami” i równocześnie „kierownikami artystycznymi”. Obecnie coraz częściej administrator i finansista jest „dyrektorem naczelnym”, a reżyser podległym mu „dyrektorem artystycznym”.

Wymiar finansowy teatru, a w nim reżyserii, był zawsze ważnym elementem życia teatralnego. W pewnych okresach koszty produkcji jakiegoś przedstawienia nie ograniczały jednak w decydujący sposób twórczości reżysera, teatry były bowiem dawniej dotowane przez możnych i bogatych, a w krajach socjalistycznych (na Wschodzie i Zachodzie) przez państwo. W krajach realnego kapitalizmu, których liczba powiększyła się znacznie w Europie w latach 1990., funkcjonowanie teatru, a w tym reżyserii, w znacznym, niekiedy decydującym, stopniu określane jest przez finanse. Po prostu, na pewne wydatki (obsada, dekoracje) danego teatru nie stać, więc i reżyser może zapomnieć o marzeniach realizacji sztuk wielkiego repertuaru, sztuk „trudnych”, o wątpliwej perspektywie powodzenia. Już nawet nie dyrektor naczelnny, ale główny księgowy, staje się głównym „decydentem” w teatrze wielu krajów, w tym Polski. W Stanach Zjednoczonych komercjalizacja teatru przyznawała od lat głos decydujący producentom; było to zresztą analogiczne z hierarchiami ustalonymi w przemyśle filmowym.

* * *

Mimo tych procesów, które można było zresztą tylko tu zasygnalizować, autorytet reżysera nie został jeszcze z teatru całkowicie wyrugowany. Niewątpliwie trwa jednak proces daleko idących przemian w kulturze, co rzutuje na przemiany w teatrze, a w tym na rolę i autorytet reżysera.

Reżyseria pojawiła się w teatrze Zachodu jako nowa, osobna, specyficzna dziedzina sztuki i nowa umiejętność około sto pięćdziesiąt lat temu, a przez ostatnie stulecie dominowała w teatrze. Autorytet reżysera nadał ogromną energię przemianom teatru i usytuował go w dziedzinie sztuki, i to sztuki wysokiej. Reżyser zdaje się być jeszcze ciągle gwarantem tożsamości teatru, takiego jaki uprawiany był od dwudziestu pięciu wieków w Europie, a od pięciu na całym Zachodzie. Nasuwa się jednak pytanie: czy obniżenie, a nawet upadek autorytetu reżysera, zapewnia teatrowi rozwój, czy też przeszkadza w przekształcaniach teatru wynikających ze zmian kultury?

I pytanie zasadnicze: czy spadek autorytetu reżysera jest jednym z objawów upadku kultury, czy też wyzwala się przez nią z form starych i wykuwania nowych?

