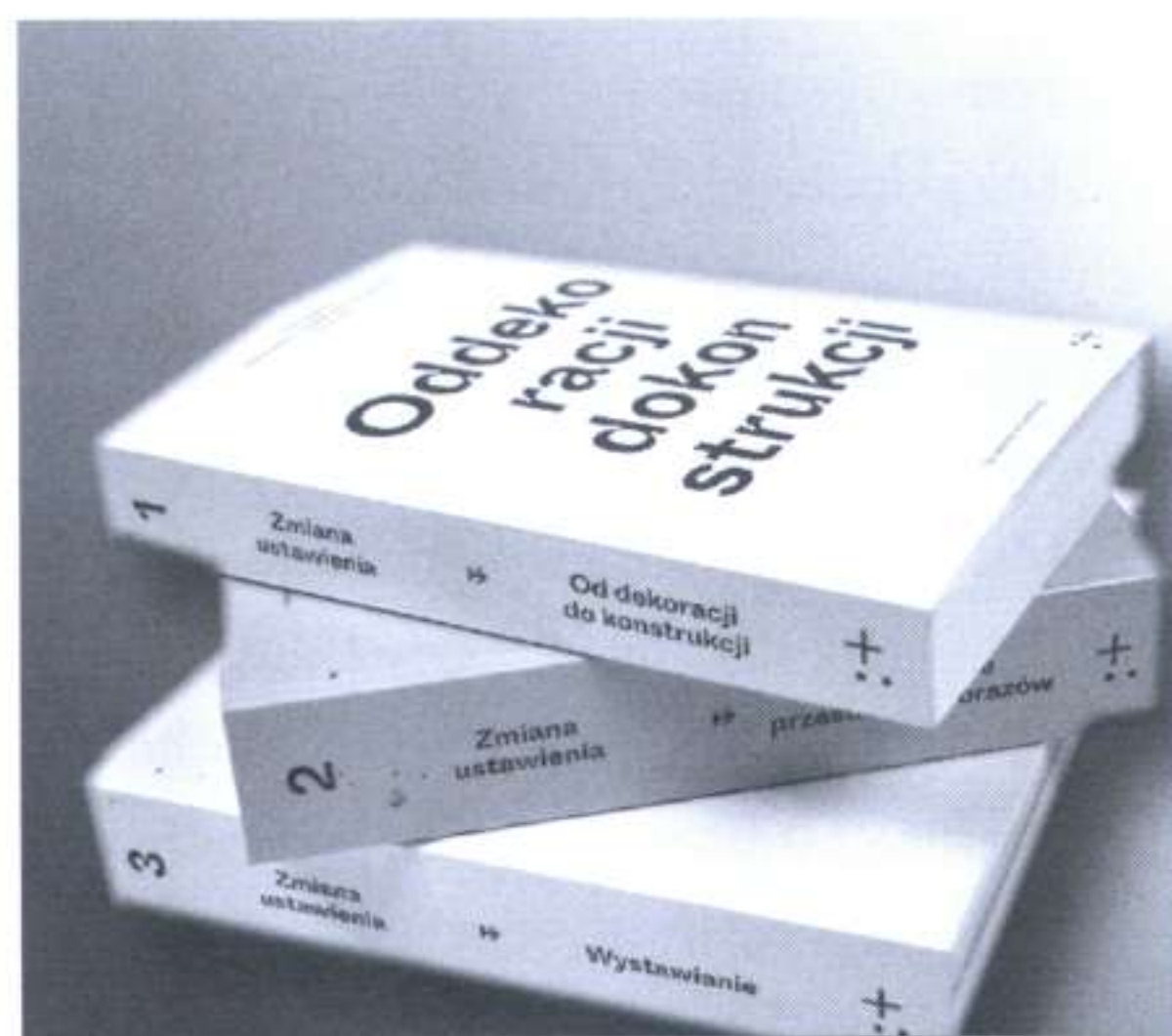


Zdarzenia w przestrzeni

AUTOR: DOMINIK GAC

■ Wydana przez Instytut Teatralny *Zmiana ustawienia* onieśmiela. Trzytomowa, licząca ponad półtora tysiąca stron publikacja, w której znalazły się teksty jedenastu autorów, sprawia encyklopedyczne wrażenie. Encyklopedią jednak nie jest. Nie jest także podręcznikiem w rozumieniu syntetycznego ujęcia historii polskiej scenografii, choć podtytuł *Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* mógłby to sugerować. Twórcy podjąwszy karkołomną próbę przekroczenia książki jako takiej, proponują meandryczną wędrówkę przez historyczną i współczesną refleksję nie tylko nad realizacjami scenograficznymi, które gościły na polskich scenach, ale także nad scenografią – a co za tym idzie, nie jest to książka o wizualnej sferze teatru, lecz o teatrze w ogóle. A i to nie dość, bowiem „scenografia społeczna” oddala czytelnika od sceny i rzuca w obszar wydarzeń społecznych. Ten szeroki performatyczny zamach przynosi efekt niejednoznaczny. Bez wątpienia rozszerza perspektywę, zachęca do śmielszych porównań i koncepcji – stymuluje myślenie o strukturach wizualnych wydarzeń politycznych i religijnych. Jednakowoż teksty poświęcone „scenografii społecznej” nie wytrzymują konfrontacji z rozdziałami traktującymi o „scenografii teatralnej” – wnikliwszymi, popartymi głębszymi badaniami i ostatecznie po prostu ciekawszymi.

Wspomniana próba przekroczenia książki jako takiej, czyli wyrwania się z ograniczeń tekstu, możliwa jest dzięki znakomitej warstwie ilustracyjnej. Ostatni i najobszerniejszy tom (*Wystawianie*) to właściwie album. Jest to także dokument podsumowujący wystawę, którą na przełomie 2019 i 2020 roku mogliśmy oglądać w warszawskiej Zachęcie. Wydarzenie nosiło ten sam tytuł, co opisywane wydawnictwo. Jego kuratorem był Robert Ru-



TYTUŁ / ZMIANA USTAWIENIA. POLSKA
SCENOGRAFIA TEATRALNA I SPOŁECZNA
XX I XXI WIEKU
(TOM 1: OD DEKORACJI DO KONSTRUKCJI,
TOM 2: W LABIRYNCIE PRZESTRZENI
I OBRAZÓW, TOM 3: WYSTAWIANIE)
REDAKCJA / DOROTA BUCHWALD,
DARIUSZ KOSIŃSKI
WYDAWCA / INSTYTUT TEATRALNY
IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO
MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2020

mas, współpracownikami merytorycznymi byli zaś Dariusz Kosiński, Dorota Buchwald i Daniel Przastek. I to właśnie Buchwald wraz z Kosińskim odpowiadają za redakcję papierowej *Zmiany ustawienia*. Przastek zaś jest jednym ze współautorów. Dwa pierwsze tomy (*Od dekoracji do konstrukcji* i *W labiryncie przestrzeni i obrazów*) możemy potraktować jako okazję do głębszego wejrzenia w szczególnie interesujące wątki poruszone na wystawie, ale też jako osobną i niezależną całość. Ostatecznie to na czytelniku spoczywa decyzja o sposobie lektury. Jeśli zechce, może wybrać perspektywę historyczną i linearną. Wtedy jego zadaniem będzie wyprowadzenie z kolejnych rozdziałów chronologicznej nici łączącej następnych twórców. Równie dobrze może się jednak skupić na refleksji poświęconej scenografii społecznej lub też na eseistycznych próbach uchwycenia współczesnego krajobrazu scen teatralnych. Próby te opierają się na zderzaniu zdjęć z różnych spektakli uporządkowanych według kategorii, które autorzy (Buchwald, Kosiński) uznali za dominujące. Takim esejem jest rozdział *Co kto w swoich widzi snach. Obrazy i fantazmaty polskiej scenografii teatralnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*. Da się więc spotkać ze *Zmianą ustawienia*, pomijając historyczno-teatralne zawiłości napędzane naukowym aparatem. Ale to, co w *Zmianie ustawienia* najciekawsze i najgłębiej opracowane, to właśnie wątek teatralny.

od początku w teatrze

O ile na wspomnianej nici odnajdziemy rozmaite supelki, a nawet przedziwne pęknięcia i zerwania¹, które utrudniają jasną i linearną wędrówkę, o tyle początek jest według autorów niewątpliwy i bezdyskusyjny: Stanisław Wyspiański. Pierwszy tom (sięgający do roku 1939), zdominowany przez per-

Niezwyczajnie pożyteczny w systematyzowaniu dziejów polskiej scenografii jest tekst Dominiki Łarionow *Laboratorium form, czyli o scenografii polskiej 1945–2020*, w którym autorka podejmuje próbę syntezy okresu powojennego.

spektywę historyczną, pozwala przypomnieć lub odkryć również innych artystów wraz z ich (nierzadko fascynującymi) koncepcjami. Nazwiska te rzadziej stanowią punkt odniesienia w dyskusji nad współczesną polską scenografią – a szkoda. Jedną z największych zalet *Zmiany ustawienia* jest szansa nie tylko na uporządkowanie wiedzy, ale też na sprawiedliwszy ogląd tego, co się w polskiej scenografii (i szerzej teatrze) dzieje tu i teraz.

Dorota Jarząbek-Wasyl w rozdziale *Od dekoracji do scenografii* przypomina o postaci Franciszka Siedleckiego, którego koncepcje scenograficzne zrywały z iluzjonizmem i pozwalały na uprawianie myślenia o obrazie, który rodzi się w oku widza: „Przesunięcie idei obrazu na poziom subiektywnej, a więc niekontrolowanej przez twórcę, percepcji i aktywnej kreacji widza staje się kluczowe w refleksji Siedleckiego”². Jednocześnie, co z dzisiejszej perspektywy może być szczególnie interesujące, artysta pożywkę dla percepcji twórcy-widza odnajdywał w wystawianych tekstach. Dziewiętnastowieczne sprężenie teatru z literaturą, dzisiaj anachroniczne, okazuje się rezerwuarem energii także w materii scenograficznej. O wizyjnej koncepcji walki „teatru nocy” z „teatrem dnia” Siedleckiego pisze w dalszym rozdziale Kosiński³. Tymczasem w tekście Jarząbek-Wasyl szczególnie istotna jest rehabilitacja pojęcia dekoracji. Autorka wydobywa je z domyślnie niższej kategorii „techniki” i awansuje do „twórczości”. Przekonująco uzasadnia to między innymi skomplikowanym procesem twórczym – trudności piętrzące się przed artystą rozciągały się od koncepcji, po wymagające techniki wykonania. Czytelnicy głodni historycznego porządku i klarownego schematu (do których sam należą) znajdą w tekście Jarząbek-Wasyl argumenty do uchwycenia nitki, według której awangardowy przewrót w historii polskiej scenografii rozegrał się w pracach Karola Frycza, Wincentego Drabika i Tadeusza Orłowicza. Uzupełnimy tę nić dzie-

ki rozdziałowi *Scenografia jako praktyka przestrzenna* Wandy Świątkowskiej. Autorka przyglądając się dokonaniom Reduty, sprzeciwia się opinii, według której w tym eksperymentalnym teatrze Osterwy i Limanowskiego dominował realizm. Analizując wileński okres działalności, podkreśla dokonania nadwornego scenografa Reduty Iwona Galla, co pozwala na ułożenie linii: Wyspiański – Frycz – Drabik – Gall – Pronaszko. Ten ostatni jako awangardzista objawia się w rozdziałach Dariusza Kosińskiego. Badacz przegląda niezmiennie fascynujące koncepcje Teatru Symultanicznego, Teatru Ruchomego, ale też teatru monumentalnego – i to właśnie w nich dostrzega (scenograficzne) znamiona awangardy. Podkreśla tym samym nieoczywiste i charakterystycznie polskie związki awangardy z romantyzmem.

Z kolei kluczowe dla historii teatru w XX wieku performatyczne rozbicie klasycznego scenicznego pudełka i wciągnięcie widzów w akcję wywodzi Kosiński od zapoznanych dokonań Michała Weichert w jego Studiu Teatralnym i Jung Teater. Badacz rehabilituje także Irenę Solską. Jej żoliborski Teatr im. Stefana Żeromskiego odczytuje jako „laboratorium przestrzeni performatywności”⁴, w którym bada się „relację między stosunkami przestrzennymi a sytuacjami, jakie powstają wraz z ich zmianą”⁵. Autor przyznaje Solskiej w akcie dziejowej sprawiedliwości laur zwyciężczyni. Według Kosińskiego to właśnie jej koncepcje przetrwały i żyją w teatrze współczesnym – w przeciwieństwie do dominującego w ówczesnym (oraz historyczno-teatralnym) dyskursie teatru monumentalnego. Z kolei w porządkującym wiele wątków i planów rozdziale *W poszukiwaniu istoty scenografii*, zawartym w tomie drugim, Ewa Dąbek-Derda łączy współpracującego z Solką architekta Szymona Syrkusa z Jerzym Gurawskim, co z kolei pokazuje związki pracy Solskiej z teatrem Grotowskiego. Nazwisko tego ostatniego, podobnie zresztą jak Kantora, funkcjonuje

w *Zmianie ustawienia* jako powszechnie znany i niewymagający głębszych wyjaśnień punkt odniesienia. Ale i w refleksji nad sztuką tych dwóch artystów znajdziemy wątki mniej oczywiste (lub chętniej zapominane), przedstawiające ich nie jako odkrywców, lecz popularyzatorów, na przykład rozwiązań wypracowanych przez teatr Cricot – na co zwraca uwagę Kosiński, przypominając postać i dokonania Henryka Wiercińskiego. Niezwyczajnie pożyteczny w systematyzowaniu dziejów polskiej scenografii jest tekst Dominiki Łarionow z drugiego tomu pod tytułem *Laboratorium form, czyli o scenografii polskiej 1945–2020*, w którym autorka podejmuje próbę syntezy okresu powojennego.

do zmiany w przestrzeni

„Zmiana ustawienia” polega na tym, by uwzględnić perspektywę performatyczną i traktując przedstawienie jako zdarzenie, nie tylko poszerzyć, ale zredefiniować pojęcie „scenografii”, obejmując nim podejmowane w przestrzeni (niekoniecznie zaprojektowanej przez człowieka) praktyki, uwzględniające ogół zachodzących w niej relacji między wszystkimi uczestnikami zdarzenia (ludzkimi/nie-ludzkimi, ożywionymi/nieożywionymi). Scenograf przygotowuje czy też komponuje miejsce w sposób określony ze względu na mające się dokonać zdarzenie⁶.

Tę definicję Wanda Świątkowska wypełnia analizą przedstawień Reduty rozgrywanych „od sceny kameralnej do przestrzeni napowietrznych”. Można ją jednak traktować jako mapę całej publikacji. Z powodzeniem wpisują się weń również autorzy innych rozdziałów. Zwłaszcza tych, które nie koncentrują się tylko i wyłącznie na scenie teatru rozumianego jako budynek o określonej funkcji, lecz analizują sceny powoływane w innych przestrzeniach. Wyjściem teatru w miasto (i wyjściem w miasto z teatru) zajmuje się Paulina Skorupska w rozdziale *Odzyskać przestrzeń publiczną. O wzajemnym wpływie działań teatralnych i miasta*. Badaczka opisuje płynne transformacje przestrzeni teatralnej w społeczną, przybliżyła pokrótce wieloletnie działania te-

atrów im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy i im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, ale też przygląda się relacjom między przestrzeniami (miejscami i czasami), analizując trylogię żydowską Mai Kleczewskiej, która – choć grana w różnych teatrach – pozostaje w ścisłym związku z Teatrem Żydowskim im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, i z samą Warszawą. Wdzięczny to wątek, w którym autorka oferuje interpretacyjne odkrycia i ujawnia kluczową relację między przestrzenią a dziełem – a to nie tylko się w owej przestrzeni rozgrywa, ale także przestrzeń powołuje (lub przywołuje) oraz wzmacnia bądź osłabia niesiony przez nią kontekst. I – co istotne – nigdy jej nie unieważnia. Łatwo sobie wyobrazić sytuację, w której to przestrzeń przejmuje kontrolę nad dziełem – artysta odpowiedzialny za „zdarzenia w przestrzeni” musi więc dysponować pewną wiedzą (oraz techniką), która umożliwi mu wejście z nią w świadomą i kontrolowaną relację. We współczesnym teatrze wyzwanie to podejmuje więc nie tylko scenograf, ale także inni twórcy przedstawień. Badacz, który przychodzi, by te relacje odczytać, napotyka podobne trudności i niebezpieczeństwa.

Daniel Przastek w eseju *Polskie drogi (scenografii społecznej)* proponuje metaforę podróży. W niektórych momentach jest ów rozdział – jak zauważa sam autor – poszerzeniem czy też kontynuacją refleksji, którą Kosiński proponował w swoich *Teatrach polskich*. Przastek stąpa więc po równym i oznakowanym gościńcu, unikając traktów wyboistych, ale kuszących perspektywą przygody. Przykładem niech będzie analiza tęczy „okalającej przenośną scenę”⁷ Teatru Wojska Polskiego, który wraz z 1 Dywizją Piechoty im. Tadeusza Kościuszki wytyczał „polską drogę do (scenografii) realnego socjalizmu”⁸. Tęcza w dzi-

siejszej scenografii społecznej to znak niezwykle mocny, który aż się prosi o zderzenie z tym historycznym epizodem. Autor tego nie robi. Być może przez wzgląd na wewnętrzną siłę symbolu, który niejako wymyka się pełnej kontroli. W innych jednak miejscach swojego eseju Przastek nie unika śmiałych zestawień. Przypatrując się ceremoniom związanym z pogrzebem Marii i Lecha Kaczyńskich, dostrzega wyraźne podobieństwa do pogrzebu Bolesława Bieruta.

Przastek przygląda się nie tylko ceremoniom pogrzebowym, ale także (wraz z Pawłem Markiem Mrowińskim w rozdziale *Scenografia liturgii*) pielgrzymkom Jana Pawła II do Polski – szczególnie uwagę poświęcając ołtarzom. Analiza tych wydarzeń prowadzi autorów do wniosku: „O ile teatr monumentalny stosunkowo krótko był dominującą formułą scenografii teatralnej, o tyle do dziś zachowuje taką funkcję w dziedzinie scenografii społecznej”⁹. Teza to efektowna, ale czy monumentalny i teatralny charakter wydarzeń rozgrywanych w scenografii społecznej nie jest dla nich naturalny? Czynienie z Karola Wojtyły łącznika pomiędzy scenografią teatralną a społeczną zdecydowanie nie wyczerpuje tematu. Lektura tej części *Zmiany ustawienia*, która traktuje o „scenografii społecznej”, pozostawia więc niedosyt, wzmagany przez charakter cokolwiek nużącego przeglądu zjawisk, jaki niekiedy przybiera. Zdaje się, że najefektywniejszym i przy okazji najefektowniejszym ujęciem tematu „scenografii społecznej” jest tom trzeci, w którym płynnie i inspirująco mieszają się ilustracje spektakli, performansów, teatrów (scen, budynków), dokumentów, ale i fotografie dokumentalne, screeny, fotosy filmowe oraz reprodukcje dzieł plastycznych. W tej formule relacje między różnymi zdarzeniami i różnymi przestrze-

niami, w których się owe rozgrywały, wydają się przejrzyste i naturalne.

*

Na koniec chciałbym wrócić do tego, co widoczne na pierwszy rzut oka. *Zmiana ustawienia* jest pozycją wspaniale wydaną. Zasluga w tym nie tylko projektu graficznego i edytorskiej dbałości, ale także wspomnianej już warstwy ilustracyjnej. Celowo czy też przypadkowo, opisywana tu publikacja jest także opowieścią o polskiej fotografii teatralnej. Traktowanej przez autorów użytkowo i nieproblematyzowanej (co zrozumiałe), ale przecież kluczowej – również dla podejmowanych przez nich interpretacji i analiz. Równie ważnej dla czytelników. W eseistycznym katalogu motywów *Co kto w swoich widzi snach...* Buchwald i Kosiński niekiedy świadomie rezygnują z językowego pogłębiania wątków i rozpisywania tropów interpretacyjnych, pozostawiając to zadanie relacjom, które wytwarzają się podczas oglądania zestawionych ze sobą zdjęć – zdjęć, które są przecież autorskim widzeniem przypominanych spektakli. Przezroczystość fotografii jest więc pozorna, a ich twórcy są bez wątpienia cichymi bohaterami tej pozycji. ■

1 ■ Na przykład nieobecność teatru lalek. We wstępie zamieszczono wytłumaczenie, według którego autorzy nie chcieli powtarzać ustaleń z publikacji innych badaczy, którzy specjalizują się w tego rodzaju teatrze.

2 ■ D. Jarząbek-Wasyl, *Od dekoracji do scenografii*, [w:] *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, tom 1: *Od dekoracji do konstrukcji*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2020, s. 76.

3 ■ D. Kosiński, *Blisko, coraz bliżej*, [w:] *Zmiana ustawienia...*, tom 1, dz. cyt., s. 361–364.

4 ■ Tamże, s. 354.

5 ■ Tamże.

6 ■ W. Świątkowska, *Scenografia jako praktyka przestrzenna. Reduta: od sceny kameralnej do przestrzeni napowietrznych i z powrotem*, [w:] *Zmiana ustawienia...*, tom 1, dz. cyt., s. 163–164.

7 ■ D. Przastek, *Polskie drogi (scenografii społecznej)*, [w:] *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, tom 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2020, s. 490.

8 ■ Tamże, s. 488.

9 ■ P.M. Mrowiński, D. Przastek, *Scenografia liturgii*, [w:] *Zmiana ustawienia...*, tom 2, dz. cyt., s. 580.