Zmiana ustawienia.
Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej
XX i XXI wieku

2

Wlabi ryncieprzestrzeniiobrazów

W labiryncie przestrzeni i obrazów

Wlabi
rync
ieprzest
rzeniio
brazów

Zmiana ustawienia.
Polska scenografia teatralna i społeczna
XX i XXI wieku

Wlabi rync ieprzest rzeniio brazów

W labiryncie przestrzeni i obrazów

© Instytut Teatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego
Warszawa 2020

Wydanie I
Printed in Poland
ISBN 978-83-66124-31-8 (tom 2)
ISBN 978-83-66124-29-5 (seria)

Recenzentki naukowe
dr hab. Ewa Partyga
prof. dr hab. Magdalena Raszewska

Redakcja
Dorota Buchwald
Dariusz Kosiński

Korekta, indeksy
Monika Krawul

Opracowanie graficzne
Kama Schinwelska + Marcin Gwiazdowski
Elipsy

Druk i oprawa
Argraf

Książkę złożono krojami Tiempos Text
oraz Whyte i wydrukowano na papierze
Munken Print White 100 g/m².

W serii **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

NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

Publikacja finansowana w ramach programu
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju
Humanistyki" w latach 2017–2020.

Wydawca
Instytut Teatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego
ul. Jazdów 1
00-467 Warszawa

:nstytut+eatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego

Część 1
Wędrówki po polskiej scenografii teatralnej po 1945 roku

Dominika Łarionow	8	Scenografia? Kłopoty z definicją
Ewa Dąbek-Derda	20	W poszukiwaniu istoty scenografii
Ewa Dąbek-Derda	52	Suplement: Machina. Miejsce
Dominika Łarionow	76	Laboratorium form, czyli o scenografii polskiej 1945–2020
Dorota Buchwald Dariusz Kosiński	148	Co kto w swoich widzi snach. Obrazy i fantazmaty polskiej scenografii teatralnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku
Paulina Skorupska	418	Odzyskać przestrzeń publiczną. O wzajemnym wpływie działań teatralnych i miasta

Część 2
Sceny życia publicznego. Polska scenografia społeczna XX i XXI wieku

Kamil Minkner	446	Od scenografii teatralnej do scenografii społeczno-politycznej. Uwagi teoretyczne i metodologiczne
Daniel Przastek	478	Polskie drogi (scenografii społecznej)
Paweł Marek Mrowiński	516	*Theatrum funebris*. Scenografia funeralna wybranych publicznych pogrzebów w Polsce
Paweł Marek Mrowiński Daniel Przastek	552	Scenografia liturgii. Estetyka pielgrzymek Jana Pawła II do Polski (1979–2002) i jej wymiar społeczno-polityczny

582 Streszczenia i słowa kluczowe
592 Summaries and Keywords
602 Informacje o autorkach i autorach
606 Wykaz zastosowanych skrótów
608 Indeks nazwisk
625 Indeks przedstawień

Część 1

Wędrów kipopol skiejsceno grafiiteatral nejpo19 45roku

Wędrówki po polskiej scenografii teatralnej po 1945 roku

Dominika Łarionow

Scenogra fia?Kłopo tyzdefinicją

Scenografia?
Kłopoty z definicją

Antonio Caimi (1814–1878), włoski portrecista, który był również zapalonym historykiem sztuki, w swojej najważniejszej publikacji *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862* (Milano 1862) opisał szczególne zjawisko: *l'arte scenografica*. Uważał, że jest to odrębna dziedzina sztuki, która rozwijała się od XVII wieku, a apogeum swojego rozwoju osiągnęła w wieku XVIII we Włoszech. Caimi wyraźnie rozgraniczył pojęcia malarstwa perspektywicznego (*pittura di prospettiva*) od malarstwa scenicznego (*pittura scenica*). Dla włoskiego historyka scenografia była dziedziną odrębną, bo łączyła umiejętności użycia matematycznie rozumianej perspektywy i różnych technik malarskich (olej, tempera, akwarela) z umiejętnością budowy brył w przestrzeni sceny teatralnej. Wprowadzony przez Caimiego podział oznaczał, że „scenografia" z jednej strony jest przyporządkowana do sztuki, a z drugiej wyraźnie oddzielona od dekoracji. W czasach Caimiego ta propozycja była oryginalna, ponieważ – pod wpływem różnych czynników – w połowie XIX wieku nastąpiło odejście od pojęcia scenografii na rzecz coraz bardziej rozbudowanego rozumienia dekoracji. Scenografia – jako termin – niejako „wypadła z mody". Swoje znaczenie odzyskała w XX wieku wraz z powrotem do myślenia o autonomiczności obrazu scenicznego w teatrze.

Caimi uznał, że najwyższy kunszt artystyczny w scenografii osiągnął Ferdinando Galli da Bibiena (1657–1743), należący już do drugiego pokolenia znanej rodziny, której prace zdominowały teatr europejski doby baroku. Członkowie rodziny Bibiena osiągnęli perfekcję w wykorzystaniu dostępnych ówcześnie technik dla uzyskania malarskiego efektu *trompe-l'oeil* w przestrzeni teatru. Do osiągnięć Bibienów powrócił współcześnie Arnold Aronson, amerykański teoretyk i praktyk scenografii, w przedmowie do książki o „scenografii poszerzonej"[1]. Z nostalgią wspomniał zachwyt, który ogarnął go, kiedy jako student oglądał ryciny przedstawiające scenografie Giuseppego Galli da Bibieny (1696–1757). W połowie lat 70. XX wieku, które szczególnie w Stanach Zjednoczonych były czasem zachwytu nad estetyką „teatru ubogiego" Jerzego Grotowskiego, pełne przepychu barokowe dekoracje podporządkowane zasadom perspektywy zbieżnej stały się dla młodego Amerykanina atrakcyjne ze względu na swoją odmienność. Zderzenie skrajnie przeciwnych estetycznie światów artystycznych, które dzieliły dwa stulecia, uświadomiło Aronsonowi zmianę, jaka dokonała się w myśleniu o roli i zadaniach scenografa: ⌜1⌟

Ta wizja barokowej świetności stała się oszałamiającym objawieniem. Jeśli jednym z celów

1 *Scenography Expanded. An Introduction to Contemporary Performance Design*, edited by Joslin McKinney and Scott Palmer, Bloomsbury, London-New York 2017.

sztuki – niektórzy twierdzą, że głównym – jest stworzenie czegoś, czego nie możemy doświadczyć w naszym codziennym życiu, to byłby to przykład potencjału scenografii do tworzenia wcześniej nieznanych światów. Ewidentny pozostaje fakt, że rodzina Bibienów poszerzyła rozumienie scenografii, wykazując jej niezwykłą siłę[2].

Amerykański badacz zauważył istotną zmianę semantyczną, która dokonała się w XX wieku wraz z silną ekspansją scenografii poza przestrzeń i konteksty teatru. Można uznać, że scenografia przeszła proces restytucji własnego znaczenia, czyli drogę od uznania za rzemieślniczą działalność usługową wobec dzieła teatralnego do ponownej akceptacji jej samodzielności artystycznej. Teoretyczka teatru Rachel Hann uważa, że proces autonomizacji tej dziedziny sztuki[3] przyspieszyło powołanie w 1968 roku, w pełni zawodowej, Międzynarodowej Organizacji Scenografów, Techników i Architektów Teatralnych – OISTAT[4]. Nie bez znaczenia wydaje się też fakt ewolucji pojęć, jaka zaszła w obrębie terminologii języka angielskiego, dominującego w XX-wiecznej kulturze globalnej. W 1975 roku Nordic Theater Union, przy współudziale OISTAT, rozpoczął publikację wielojęzycznego słownika New Theater Words, który zawiera hasła terminologiczne przydatne przedstawicielom różnych zawodów związanych z teatrem. Jest on aktualizowany co dziesięć lat. W części angielskiej osobne hasło „scenography" zamieszczono dopiero w roku 1995 (we wcześniejszych wydaniach znalazły się: „decor", „scenery", „scenic designer", „lighting designer"). Oznacza to, że pomimo różnych traktatów teoretycznych pochodzących z XIX wieku czy tekstów awangard początków XX wieku, na międzynarodowej scenie teatralnej zawód scenografa zyskał realną odrębność, czy wręcz status świadczący o samodzielności artystycznej, dopiero pod koniec ubiegłego stulecia. Wcześniej był traktowany w ogromnej większości jako specjalizacja bliższa rzemiosłu, usługowo pracująca na rzecz dzieła scenicznego. Odzwierciedleniem takiego sposobu myślenia była również definicja Patrice'a Pavisa sformułowana w latach 80. XX wieku[5].

Koniecznej redefinicji terminu „scenografia" podjęli się nie badacze, nie teoretycy, tylko artyści, członkowie OISTAT. Szczególnie należy wyróżnić Pamelę Howard, która chciała dokładnie wyjaśnić sens współczesnego rozumienia scenografii[6]. W 2002 roku pisała, że jest to „płynna synteza: przestrzeni, tekstu, toczonych wokół nich badań, gry aktorów, pracy reżyserów i obecności widzów, dzięki którym powstaje oryginalne dzieło"[7]. Natomiast kilka lat później odstąpiła od autorskich sformułowań na rzecz ankiety przeprowadzonej wśród scenografów wywodzących się z różnych krajów. Howard pytała zarówno o definicję, jak i o sens uprawiania ściśle zdefiniowanego zawodu. Uzyskała wiele rozbieżnych odpowiedzi, które w większości określały scenografię i scenografa w sposób metaforyczny[8]. Ankieta Howard wykazała, że praktycy nie są w stanie wypracować jednej spójnej definicji swojej sztuki.

Inaczej do problemu podeszła Joslin McKinney, która w 2009 roku pokusiła się o sformułowanie definicji scenografii poprzez uznanie, że jest ona:

manipulacją i jednocześnie formą aranżacji przestrzeni performansu. Dla osiągnięcia efektu scenografia posługuje się: architekturą, światłem, obrazem, dźwiękiem, kostiumem, rekwizytem. Wszystkie elementy istnieją w zależności od akto-

2 Arnold Aronson, *Foreword*, tamże, s. 13.
3 Rachel Hann, *Beyond Scenography*, Routledge, London-New York 2019.
4 Organization Internationale des Scénographes, Techniciens et Architects de Théâtre / International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians.
5 Zob. Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1996, s. 455–456.
6 Szerzej na ten temat pisałam w artykule *Co to jest scenografia? Kilka uwag historycznych i metodologicznych*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. Katarzyna Fazan, Agnieszka Marszałek i Jadwiga Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016, s. 19–36.
7 Pamela Howard, *What is scenography?*, Routledge, London 2002, s. 130.
8 Zob. taż, *What is scenography? Second Edition*, Routledge, London and New York 2009, s. XV–XIX.

1
Giuseppe Galli da Bibiena, projekt scenografii
do przedstawienia z okazji zaślubin
królewicza polskiego, elektora saskiego
Augusta, 1719.

2
Plac marszałka Józefa Piłsudskiego
w Warszawie, 10 kwietnia 2020.
Fot. Robert Rumas

rów, tekstu, przestrzeni przeznaczonej dla przedstawienia oraz w relacji z widownią. Scenografia nie polega wyłącznie na tworzeniu i prezentowaniu obrazów, dotyczy odbioru i zaangażowania publiczności. Jest bowiem doświadczeniem zarówno zmysłowym, intelektualnym, czy wręcz racjonalnym, ale także emocjonalnym[9].

Definicja McKinney dawała scenografii bardzo dużą wolność artystyczną. Chociaż w tej interpretacji efekt pozostaje zależny od szeregu czynników, to w finalnej konkluzji właśnie scenografia spaja dzieło sztuki performatywnej, czyniąc je widzianym i odczuwanym przez widza, dla którego powstaje. Podobny wątek rozbudowała Rachel Hann, która tak jak jej poprzedniczka, uznała, że zasadniczym wyznacznikiem scenografii jest sfera manipulacji, ograniczona jednak w jej myśleniu tylko do światła i dźwięku, które działają wobec przestrzeni w taki sposób, że dzięki nim powstaje znaczenie:

Scenografia jest nawigacją pomiędzy niematerialnością oddziaływania dźwięku i światła, a subiektywnością ich tempa oraz wszelkich obiektywnych wymiarów materii fizycznej[10].

Wydaje się, że definicja Hann za bardzo odsyła scenografię w sferę konstrukcji bytów wręcz atmosferycznych, o ulotnej materialności. Tymczasem surowiec scenografii jest – moim zdaniem – niezwykle konkretny. Jest oczywiste, że poprzez kompozycję oprawy plastycznej scenograf buduje atmosferę danego widowiska. Niemniej jednak scenografia jest nie tylko sztuką aranżacji przestrzeni, „nawigacji" pomiędzy nią a materialnością obiektów, ale zajmuje się też kreacją owych obiektów. Nieco konkretniejszą definicję niż Howard, McKinney czy Hann zaproponował Aronson:

Scenografia [...] to wszechstronna konstrukcja wizualna wydarzenia teatralnego i proces jej zmian i transformacji, który jest nieodłączną częścią fizycznego słownictwa [„physical vocabulary"] sceny[11].

Najważniejszym elementem tej definicji wydaje mi się spostrzeżenie, że zmiana terminologii wiąże się dziś z przesunięciem określeń „plastyczny" czy „plastyka sceny" w stronę *physical vocabulary*. Oznacza to, przede wszystkim, że scenografia jest w tej interpretacji podstawowym językiem kształtowania przekazu wizualnego, jakkolwiek rozumianego.

Wprowadzenie konceptu *physical vocabulary* pozwala także na poszerzenie rozumienia scenografii na obszary leżące poza kontekstem teatru, filmu czy innej formy performansów. W efekcie, dla Aronsona scenografia stała się stopniowo *physical vocabulary* współczesnego świata. Dobrym przykładem tego poszerzenia jest zobaczenie w tej perspektywie funkcji placu Józefa Piłsudskiego w Warszawie, który stopniowo stał się jedną z ważniejszych „narodowych scen publicznych" w Polsce. Ustawione na placu pomniki, odnoszące się do wydarzeń z historii Rzeczpospolitej, tworzą rodzaj przestrzennego palimpsestu, budują swoistą narrację przestrzenno-historyczną, wpływającą na wszelkie podejmowane w tej przestrzeni działania. ⌜2⌟

W polskiej tradycji historyczno-teatralnej wiążemy narodziny współczesnej scenografii z fenomenem, jakim była w twórczość Stanisława Wyspiańskiego oraz ideami, które wniósł do teatru jako inscenizator. Jednakże pojawienie się nowoczesnych rozwiązań formalnych w obrębie przestrzeni scenicznej nie było wówczas utożsamiane ze „scenografią" jako pojęciem określającym działania artystyczne, kreujące znaki plastyczne w widowisku[12]. Andrzej Pronaszko pisał o znaczeniu „dekoracji" i dostrzegał w teatrze pracę „malarza", choć na afiszach do przedstawień, które współtworzył,

9 Joslin McKinney, Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, 2009, p. 4.

10 Rachel Hann, *Beyond Scenography*, dz. cyt., p. 21.

11 Arnold Aronson, *Looking into the Abyss. Essays on Scenography*, University of Michigan Press 2005, p. 7.

12 Pisze o tym Dorota Jarząbek-Wasyl w tekście *Od dekoracji do scenografii*, zamieszczonym w pierwszym tomie niniejszego wydawnictwa.

znajdziemy termin: „inscenizacja plastyczna". Podobnie myślał Stanisław Ignacy Witkiewicz, Iwo Gall był „budowniczym tła scenicznego", a Tadeusz Kantor w 1946 roku mówił o „plastyce scenicznej". Wojciech Krakowski[13], pisząc w 1956 roku o scenografii jako o funkcjonalnym elemencie dzieła scenicznego, promował wyraźnie pojęcie „inscenizacji plastycznej", która była dla niego ważna jako autonomiczna działalność artystyczna, domagająca się osobnych tantiem równych honorarium literata czy muzyka. Natomiast estetyk Zbigniew Taranienko w latach 70. XX wieku wprowadził termin „teatr narracji plastycznej", związany z twórczością wybitnych scenografów, którzy jednocześnie stali się reżyserami spektakli, tworząc autorskie teatry o oryginalnej estetyce. ⌜3⌟

W opublikowanym w 1969 roku *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych* pod redakcją Stefana Kozakiewicza[14] znalazły się hasła: „dekoracja teatralna" i „scena"; nie uwzględniono natomiast osobnego pojęcia „scenografia", choć pojawił się „scenograf" jako osoba. W rozumieniu autora hasła był to ktoś dostarczający do teatru projekt, zawierający jedynie (sic!) sugestie dotyczące rozmieszczenia barwy na poszczególnych elementach istniejących w przestrzeni teatralnej. Oznacza to, że paludamenty, prospekty, kulisy, podesty, elementy architektoniczne były uznane za część należącą do sztuk pięknych, natomiast nie były nimi projekty scenografa!

Wyrazistego rozgraniczenia terminów „dekorator" i „scenograf" dokonał w 1963 roku Zenobiusz Strzelecki, scenograf, badacz i historyk scenografii:

Dekorator dziewiętnastowieczny jest jedynie technikiem: świetnie zna technikę malowania, technikę zmian dekoracji i technikę efektów wizualnych. Scenograf współczesny interpretuje tekst dramatyczny (inscenizuje) i tworzy oryginalne dzieła plastyczne w kompozycji przestrzennej i kolorystycznej, jak każdy artysta plastyk: malarz, rzeźbiarz, grafik[15].

Niestety ten podział nie przedostał się do języka opisu sztuki jako takiej. Oba terminy wciąż używane są wymiennie i zapewne tak pozostanie. Scenograf w interpretacji Strzeleckiego miał przede wszystkim używać znaków plastycznych jako składowych części widowiska w celu nadania dziełu wizualnej interpretacji. Należy przy tym pamiętać, że Strzelecki przede wszystkim był scenografem, ⌜4⌟ zaś historykiem uprawianego przez siebie zawodu został w jakimś stopniu przez przypadek. Dużo pisał, znał trendy w sztuce i potrafił powiązać rozwój plastyki teatralnej XX wieku z przeobrażeniami w estetyce i dramaturgii współczesnej. Tak też umiejscowił scenografię jako dyscyplinę artystyczną zależną od wpływów literatury i sztuki.

Scenografia jest plastyką teatralną, to znaczy, że podlega jednocześnie prawom plastyki i teatru, a więc jej rozwój musi być zestawiony z ewolucją malarstwa sztalugowego oraz ewolucją inscenizacji, dramatu, architektury i techniki teatralnej[16].

Strzelecki przeczuwał konieczność znalezienia dla scenografii odrębnego miejsca wśród innych sztuk. Choć zasadniczo rozwój dziedziny – według jego interpretacji – zależny jest ściśle od zmian zachodzących w sztukach pięknych, ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa, to jednak uznawał, że plastyka teatralna stanowi wypadkową różnych sztuk, a eklektyzm to jej podstawowa zaleta.

Jak wiadomo, dla Strzeleckiego i polskich historyków teatru pierwszym świadomym artystą, który w nowoczesny sposób posługiwał się

13 Por. Wojciech Krakowski, *O aktualnych problemach scenografii*, „Teatr" 1956, nr 15/16; www.encyklopediateatru.pl/artykuly/7690/o-aktualnych-problemach-scenografii, data dostępu: 31 grudnia 2019.

14 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Stefan Kozakiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.

15 Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 16.

16 Tamże, s. 58.

3
Józef Szajna *Cervantes*, Teatr Studio w Warszawie, scen. Józef Szajna, prem. 30 grudnia 1976. Fot. Stefan Okołowicz / IT

4
Zenobiusz Strzelecki, projekt scenografii do *Lata* Tadeusza Rittnera, Teatr Ateneum w Warszawie, prem. 6 lipca 1957. MT

znakami plastycznymi w obrębie sceny teatralnej, był Stanisław Wyspiański. Natomiast dla Aronsona, McKinney i Hann prekursorem nowoczesnej scenografii był Josef Svoboda (1920–2002), czeski twórca, który wedle badaczy jako pierwszy wykazał w swych pracach odrębność narracyjną scenografii, rozumianej jako celowe wprowadzenie na scenę kompozycji trójwymiarowych elementów, samodzielnie tworzących układ poddający się interpretacji niezależnie od innych składowych części widowiska. ⌜5–10⌟

Svoboda należy do zupełnie innej epoki niż Wyspiański. Karierę rozpoczął w okresie II wojny światowej i od razu został zauważony przez krytykę, która dostrzegła w jego wczesnych pracach niezwykły potencjał. Po 1945 roku stał się jednym z najważniejszych współpracowników głównych teatrów w Pradze. Światowy sukces przyniosło mu drobne widowisko, które przygotował w ramach Międzynarodowych Targów Expo w Brukseli w 1958 roku. Jak pisała Helena Albertovà[17], publiczności ukazał się wtedy istny kolaż filmowych i nieruchomych projekcji współistniejących w przestrzeni teatralnej z realną obecnością aktora na scenie. Nowością był fakt, że ekrany ustawiono w sposób uniemożliwiający widzom rozpoznanie, co było realnie obecne, a co pojawiało się wyłącznie jak projekcja. Badacze uważają, że pokaz w Brukseli stał się tym momentem, od którego scenografia definitywnie przestała pełnić funkcję dekoracyjną, stała się aktywnym elementem kreacyjnym przedstawienia, mogącym wręcz samodzielnie budować znaczenia. Joslin McKinney i Scott Palmer, badając ekspansję współczesnej scenografii, uznali, że Svoboda w sposób pionierski myślał o scenografii jako o samoistnej kreacji psycho-plastycznej:

Ta koncepcja scenografii jest wyraźnie czymś więcej niż malowaniem scen. Scenografia nie może być już kojarzona tylko ze statycznym obrazem wizualnym, ale jest wieloaspektowa, dynamiczna, reaguje na dramat oraz sama stanowi działanie dramaturgiczne[18].

W 1971 roku Jarka Burian opublikował album, który nosił angielski tytuł: *Scenography of Josef Svoboda*. Książka miała istotny wpływ na recepcję dzieła artysty i była także ważnym wydarzeniem w zakresie terminologii, zauważonym przez redaktorów *Oxford English Dictionary*. Wprowadzono wówczas do słownika hasło: „scenography", definiując je między innymi w odniesieniu do książki Buriana. Autorzy odnotowali ważny fakt, że czeski biograf powrócił do terminu używanego w XVIII wieku. Aronson legitymizuje takie stanowisko, uznając Svobodę bezspornie za twórcę nowoczesnego rozumienia terminu „scenografia". O sztuce Czecha badacz pisał:

Był to ktoś, kto nie był tylko projektantem w znaczeniu kojarzonym z rzemiosłem, a nie ze sztuką, nie tylko tworzył projekty sceniczne czy oświetlenie sceny, stworzył coś bardziej kompleksowego i centralnego dla koncepcji teatru: stworzył scenografię[19].

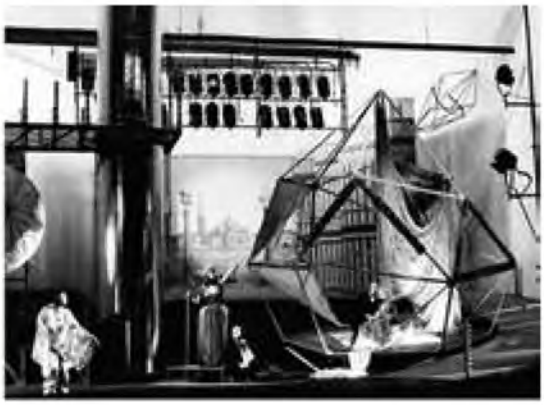
Wedle interpretacji Aronsona, wraz z fenomenem Svobody narodziła się nowa dziedzina sztuki, a co za tym idzie zniknęło rzemiosło związane z obecnością dekoratora w teatrze, czyli powrócono triumfalnie do *l'arte scenografica* w rozumieniu Antonio Caimiego.

Tak rozumiana „scenografia poszerzona" jest jednak obecnie czymś więcej niż za czasów panowania rodziny Bibienów, ponieważ pole jej autonomicznej obecności artystycznej obejmuje też obszary leżące poza granicami teatru. Jeżeli przyjmiemy za Aronsonem, że wyznacznikiem scenografii jest kreacja nierzeczywistych światów, to za przykład takiej kreacji, a więc autonomicznej scenografii, można uznać choćby tematyczne

17 Helena Albertovà, *Josef Svoboda. Scenographer*, Divadelní ústav, Praha 2008, s. 50.

18 Joslin McKinney and Scott Palmer, *Introducing Expanded Scenography*, [w:] *Scenography Expanded*, dz. cyt., p. 5.

19 Arnold Aronson, *Introduction, The Routledge Companion to Scenography*, edited by Arnold Aronson, Routledge, 2018, p. 2.



5–6
Josef Svoboda, projekt scenografii do *Opowieści Hoffmanna* Jacquesa Offenbacha, Opera 5 Maja w Pradze, prem. 29 sierpnia 1946; zdjęcie ze spektaklu. Fot. Karel Drbohlav / archiwum artysty

7–8
Miloš Forman *Nonstoprevue in 24 scenes*, Laterna Magika na EXPO 58 w Brukseli, pokaz 26 maja 1958, scen. Josef Svoboda. Archiwum artysty

9–10
Josef Svoboda, projekt scenografii do sztuki Josefa Topola *Jejich den*, Teatr Narodowy w Pradze, prem. 4 października 1959; zdjęcie ze spektaklu. Fot. Jaromír Svoboda /archiwum artysty

parki rozrywki, takie jak holenderski Efteling. Otwarty dla publiczności w 1952 roku, trzy lata przed słynnym kalifornijskim Disneylandem, jest intrygujący dla badacza scenografii ze względu na jednolity styl architektoniczny wszystkich atrakcji oraz przestrzeni wokół nich, a także z powodu swoistej teatralizacji, sprawiającej, że korzystając z poszczególnych „atrakcji" parku, zwiedzający stają się bohaterami baśniowych fabuł. ⌜11⌟ Inną, współcześnie bardzo rozbudowaną sferą funkcjonowania scenografii, są koncerty muzyki popularnej, wpływającej na wyobraźnię odbiorcy poprzez widowisko. ⌜12⌟ Jakość spektaklu muzycznego, jego estetyka, dramaturgia tworzą otoczenie gwiazdy, budując mity i kreując mody. Trzeba również wspomnieć o polityce, która wykorzystywała scenografię w celach propagandowych już od czasów starożytnych. Obecnie aranżacja pochodów, wieców, marszy, ważnych pogrzebów, oprócz bezpośredniego wpływu na odbiorców – uczestników musi również posiadać siłę oddziaływania multimedialnego. Znaki plastyczne zaaranżowane dla trójwymiarowej przestrzeni mają zatem szczególną rolę, muszą współgrać z różnymi mediami, gdyż pozostają widoczne i postrzegalne zarówno przez osobę idącą w pochodzie, jak i przez widza oglądającego wydarzenie na ekranie telewizora czy na telebimie[20].

Szczególnym dowodem na umacnianie autonomii scenografii jest jej pozycja w obrębie edukacji artystycznej. W Polsce naucza się scenografii w sześciu Akademiach Sztuk Pięknych: w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Wrocławiu, Gdańsku i Katowicach oraz na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W czterech z nich edukacja przyszłego scenografa przebiega w systemie pięcioletnim, w trzech ograniczona jest do specjalizacji, jaką student może wybrać w trakcie licencjatu lub studiów magisterskich. Tylko w Warszawie istnieje w pełni samodzielny Wydział Scenografii. Na innych uczelniach kierunek „scenografia" funkcjonuje w obrębie wydziałów powiązanych z architekturą wnętrz (Wrocław, Poznań, Gdańsk), tkaniną i ubiorem czy sztukami wizualnym (Łódź), malarstwem (Kraków). W Katowicach Katedra Intermediów i Scenografii istnieje w ramach szeroko rozumianego Wydziału Artystycznego. Zajęcia ze scenografii filmowej są natomiast prowadzone na Wydziale Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, Telewizyjnej i Filmowej im. Leona Schillera w Łodzi, choć w tej uczelni ukierunkowanej na kształcenie reżyserów, operatorów, montażystów i scenarzystów filmowych nigdy nie powstał osobny kierunek skupiony na edukacji scenografów.

Każda Akademia Sztuk Pięknych dokonała w programie studiów wysokiej specyfikacji kierunku „scenografia", tworząc autorskie programy, unikalne, swoiste metody kształcenia. Z większości dostępnych opisów można wyciągnąć wnioski, że sztuka aranżacji przestrzeni widowiska wymaga studenta charakteryzującego się wszechstronnymi zainteresowaniami. Praca z trójwymiarowym obszarem oddanym imaginacji twórczej potrzebuje artystów posiadających szeroką wiedzę na temat rzeźby, malarstwa, architektury. Na większości kierunków obowiązkowe są również zajęcia z historii sztuki, teatru, kostiumu, kierunków scenografii współczesnej, filmu. Wykłady teoretyczne uzupełniają główny, praktyczny nurt edukacji i dają studentom szeroką wiedzę o dziedzinie sztuki, jaką później będą uprawiać. Wszystkie polskie Akademie Sztuk Pięknych – z racji swojej historii oraz wcześniej istniejącego systemu kształcenia artystycznego – opierają edukację na silnej relacji mistrz-uczeń. Główne zajęcia kierunkowe prowadzą aktywni zawodowo twórcy o ważnym dorobku własnym. Metoda taka zapewnia przekazywanie pokoleniowych doświadczeń oraz przyczynia się do wykształcenia odrębnych szkół myślenia o sztuce scenografii Na uwagę zasługuje specyficzne nazewnictwo, jakie pojawia się na określenie niektórych Katedr czy Pracowni, wokół których

20 Więcej na ten temat w drugiej części niniejszego tomu poświęconego scenografii społecznej.

11
Park rozrywki Efteling.
Fot. domena publiczna

12
Koncert zespołu Muse w czasie trasy
„Simulation Theory Tour", London
Stadium, 1 czerwca 2019.
Fot. Hans-Peter Van Velyhoven

skupieni są wykładowcy. Obok nazw brzmiących dość tradycyjnie, jak Architektura Widowiska, znajdziemy również Pracownię Zjawisk Teatralnych czy Katedrę Gier Komputerowych, Scenografii i Komiksu. W programach poszczególnych kierunków studiów dostrzec więc można podobną polifonię rozumienia miejsca scenografii na mapie współczesnych zjawisk artystycznych, jaka wyłaniała się z ankiety Pameli Howard. Bezsporny pozostaje jednak fakt, że dla wszystkich Akademii scenografia stanowi osobną dziedzinę sztuki, dla której ważnym wyróżnikiem jest performatywne traktowanie przestrzeni, kostiumu, rekwizytu, i innych elementów inscenizacji, podlegających działaniom artystycznym.

Jak chciał Aronson, autonomiczna scenografia naprawdę stała się dzisiaj *physical vocabulary* globalnego świata, poddanego władzy określanej mianem „widowiskowej". Jest obecnie dziedziną sztuki rozwijającą się dynamicznie zarówno w sztukach wizualnych, plastycznych, ale także obszarach społecznych i politycznych.

Ewa Dąbek-Derda

Wposzuki waniuistoty scenografii

W poszukiwaniu istoty scenografii

Nieoczywistość i płynność znaczeniowa pojęcia „scenografia" nastręcza trudności definicyjnych od samego początku, od momentu pojawienia się w kulturze, w czasach antycznych, terminów *skenographia* i *scaenographia*. Niemożność pełnego i precyzyjnego rozszyfrowania, co pod tymi terminami dokładnie rozumiano, jest dla badaczy teatru jednocześnie problematyczna i atrakcyjna. Tajemnicze pojęcie nowożytna Europa przejęła i upowszechniła, odkrywając je, jak wiadomo, w traktacie zatytułowanym *De architectura*, autorstwa rzymskiego inżyniera, konstruktora machin wojennych oraz architekta Witruwiusza. *Scaenographia* obok *ichnographii* oraz *ortographii* określa w tekście napisanym ok. 25 roku p.n.e. kompetencje architektoniczne. Termin zostaje wymieniony przez autora jako jeden z rodzajów *dispositio*, czyli odpowiedniego rozmieszczenia elementów budowli, i oznacza szkic „fasady oraz ścian bocznych, których wszystkie linie zbiegają się w punkcie centralnym"[1]. Identyfikuje więc umiejętność nakreślenia rzutu perspektywicznego budynku wymagającą od architekta, jak podkreślał Witruwiusz, „przemyślenia i pomysłowości"[2]. Inspirację do takiego właśnie użycia terminu w traktacie o budownictwie stanowiła niewątpliwie zakorzeniona w greckiej tradycji teatralnej praktyka iluzjonistycznego malowania elementów architektury na fasadzie budynku *skene*. Wzmianka w *Poetyce* Arystotelesa[3], który widowiska jako składnika stanowiącego o istocie tragedii nie cenił, wskazuje Sofoklesa jako prekursora malarskiego znakowania fasady *skene*, zaś Witruwiusz za wynalazcę praktyki scenograficznej uznał Agatarchosa z Samos – „słynnego malarza perspektyw i współpracownika Ajschylosa"[4]. Autor rzymskiego traktatu o architekturze opisał tradycję malowania dekoracji na deskach (przymocowywanych zarówno do fasady *skene*, jak i specjalnych urządzeń poza nią), nie wyjaśnił jednak precyzyjnie, jak i gdzie były one umieszczane. Sprowokował tym samym poświęcone zagadnieniu *skenographii* spekulacje kolejnych pokoleń badaczy teatru. Objaśnił natomiast tajniki budowy greckich amfiteatrów, uznając za szczególnie istotną kwestię ich akustyki.

Nowożytna kariera pojęcia scenografia wiąże się ściśle z pragnieniem wskrzeszenia starożytnego teatru, służącymi temu celowi intensywnymi studiami nad traktatem Witruwiusza, *Poetyką* Arystotelesa oraz zastosowaniem we wznoszonych w późnym renesansie budynkach teatralnych – Teatro Olimpico (1585), Teatro Sabbioneta (1588), Teatro Farnese (1618–1619) – odkryć geometrycznych podstaw perspektywy osiowej w konstrukcji prze-

1 Witruwiusz, *O architekturze*, przeł. Kazimierz Kumaniecki, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 30.

2 Tamże.

3 „Sofokles zaś dodał trzeciego aktora i dekoracje sceniczne", cyt. za: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983.

4 Mirosław Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2001, s. 201. Autor podkreśla w przypisie, iż wersje te, ze względu na rozpoczęcie kariery Sofoklesa jeszcze za czasów działalności teatralnej Ajschylosa, nie muszą być sprzeczne.

znaczonego dla oczu widzów obrazu scenicznego. Stopniowo perspektywicznie przedstawiona przestrzeń, stworzona dzięki technice iluzjonistycznego malarstwa, zdominowała europejski teatr i panowała nad nim co najmniej do połowy XIX wieku. Przywrócona nowożytnej Europie „scenografia", upowszechniona przez liczne traktaty (począwszy od Sebastiana Serlia), oznaczała więc przez kilka stuleci swoisty mariaż malarstwa i architektury. Związek ten wspomagały techniki wiedzy inżynierskiej, ujawniającej się zwłaszcza w budowie machin teatralnych i innych urządzeń służących zadziwieniu publiczności oraz sprawność maszynistów, istotna zwłaszcza przy niezwykle popularnych zmianach otwartych scenicznego obrazu.

Pionierzy

„W polszczyźnie słowo to zjawiło się późno – pisał Jan Kosiński, scenograf i znawca teatru – w okresie międzywojennym dopiero, w skutku przemian dokonanych przez Wielką Reformę. Zrodziła się wtedy potrzeba odcięcia się od tradycji XIX-wiecznych malarzy-dekoratorów i poszukiwania dla zrewolucjonizowanej dyscypliny innej nazwy"[5]. Termin „scenografia" polski teatr oswaja zatem od stu lat zaledwie, nie bez trudności i nieporozumień. Wspomniana przez Kosińskiego potrzeba odcięcia się od iluzjonistycznych malarskich dekoracji czy wystaw „uniwersalnych" kompletów wnętrz zakupionych w wiedeńskich fabrykach w pierwszych dekadach XX wieku rodziła się z oporami[6]. W drugiej zaś połowie stulecia, zanim pojęcie „scenografia" w pełni okrzepło i na trwałe zadomowiło się w polszczyźnie, już zaczęło budzić wątpliwości i przez część uprawiających teatr artystów uznane zostało za niewygodne, podejrzane, anachroniczne czy wręcz niepotrzebne. Dziś jeszcze, w końcu drugiej dekady XXI wieku, mierzyć się musimy z pewnym bałaganem terminologicznym i bezradnością piszących o teatrze, używających synonimicznie i nieprecyzyjnie, nieoznaczających już tego samego co scenografia, zakorzenionych w dawnej praktyce teatralnej określeń, takich jak dekoracja, oprawa plastyczna czy plastyka sceniczna. Zakres znaczeniowy pierwszych dwóch pojęć zdecydowanie rozumienie scenografii zawęża i ogranicza, trzeciego zaś obejmuje także inne środki teatralne, jak chociażby mimikę, ruch aktora czy choreografię, o kształcie których decydują również inni artyści. Przeciwko używaniu pojęcia dekoracja w 1926 roku zdecydowanie opowiadał się scenograf Feliks Krassowski. Pisał:

Uważam, że nawet należałoby usunąć wyrażenia „dekoracja teatralna" i „dekorator teatralny", jako nie odpowiadające naszemu obecnemu pojmowaniu sceny i jako prowadzące do zamętu pojęć[7].

Na początku XX wieku – o czym pisze w tomie pierwszym Dorota Jarząbek-Wasyl – najpoważniejszymi rywalkami scenografii były „wystawa" i „malarstwo sceniczne". Ten ostatni termin odznaczał się szczególną trwałością w polskim teatrze i poświęconym mu piśmiennictwie. W 1924 roku redakcja „Życia Teatru" rozpisała ankietę zatytułowaną „Rola malarstwa scenicznego". Wzięło w niej udział dziewiętnastu respondentów – dramatopisarzy, poetów, reżyserów, scenografów oraz krytyków. Termin scenografia nie pojawił się w żadnej z opublikowanych wówczas wypowiedzi. Między innymi dlatego, że większość biorących udział w ankiecie autorów opowiadała się za utrzymaniem XIX-wiecznych tradycji teatralnych, dominowało przekonanie o prymacie dramatu na scenie i zdecydowanie podrzędnej roli „malarstwa scenicznego". Najdobitniej bodaj wyraził to pisarz Zygmunt Kisielewski, zastrzegając, że na

5 Jan Kosiński, *Autonomia dyscypliny scenograficznej i jej tradycja*, „Pamiętnik Teatralny" 1976, z. 4, s. 481.

6 O komplikacjach i kłopotach związanych z tym procesem pisze w tomie pierwszym niniejszej publikacji Dorota Jarząbek-Wasyl.

7 Feliks Krassowski, *Scena narastająca*, [w:] *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919–1939*, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, noty Lidia Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 206.

scenie „malarstwo nie stanowi czynnika istotnego, niezbędnego. [...] Powinno tedy zająć miejsce komparsa, statysty, pożądanego, czasem potrzebnego, najczęściej obojętnego dla sztuki”[8]. Kisielewskiemu sekundował między innymi Józef Kotarbiński, człowiek-instytucja polskiego teatru XIX i XX wieku, sugerujący, że „malarstwo sceniczne w stosunku do wewnętrznej treści dramatu jest zewnętrzną łupiną”[9]. Popierał go autor komedii Wacław Grubiński z całą powagą przekonujący czytelników, branżowego jak by nie było pisma, że „Teatr nie stoi na dekoracji. [...] Przez dwa tysiące lat nie było dekoracji, a przecież to nie znaczy, że nie było teatru”[10]. Warto na tym tle odnotować wypowiedź Mieczysława Rulikowskiego. Bibliolog i badacz teatru postulował równorzędność elementów składowych przedstawienia – w tym oczywiście malarstwa scenicznego[11]. Tradycjonalistom zdecydowanie przeciwstawili się teatrolog i poeta Witold Wandurski oraz malarz Tadeusz Cieślewski–syn[12]; odrębny głos należał też do związanego z Redutą Jana Kochanowicza. Z kolei estetyk Mieczysław Tretter sformułował wobec malarstwa scenicznego niezwykle istotny postulat, natury – jak można by dziś powiedzieć – *sensu stricto* scenograficznej, a mianowicie konieczność wyrzeczenia się metod płaszczyznowego malarstwa i rozwiązywanie problemów przestrzennych – architektonicznych i konstrukcyjnych[13]. Spośród opublikowanych w ramach ankiety „Życia Teatru” wypowiedzi zdecydowanie wyróżniał się głos Wincentego Drabika. Przywołując doświadczenia Stanisława Wyspiańskiego, Adolpha Appii i Gordona Craiga, zwracał uwagę współczesnych, że w teatrze „forma malarska musi być ściśle z koncepcją reżyserską zespolona”[14]. Rok wcześniej Drabik w tym samym piśmie opublikował tekst zatytułowany *Stosunek malarza do sztuki teatralnej*, w którym właśnie malarza ukazał jako Craigowskiego artystę teatru, inscenizatora, jedynego, który może ogarnąć „całokształt obrazu, pomyślanego przez poetę, a ożywionego grą aktora”[15]. Rola decydująca w ożywieniu obrazu scenicznego, zdaniem Drabika, należy właśnie do malarza-inscenizatora, którego wizja plastyczna winna być następnie realizowana przez reżysera i aktorów.

Plastycy biorący udział w reformowaniu polskiego teatru, zwłaszcza współpracujący z Leonem Schillerem – Wincenty Drabik, Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, Władysław Daszewski – wyraźnie szukali nowego terminu, który w sposób właściwy identyfikowałby ich teatralną twórczość. Andrzej Pronaszko, który reguły reformy, jaką w polskim teatrze należy przeprowadzić, „ustalił” i omówił[16] z Leonem Schillerem na długo przed ich pierwszą wspólną pracą – *Opowieścią zimową* Williama Shakespeare’a zrealizowaną w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie (prem. 23 października 1924) – uznał za najbardziej odpowiednie, bliskie pomysłowi Drabika, określenie „inscenizacja plastyczna”. Zatrudniany w teatrach na stanowisku dekoratora, chcąc podkreślić rolę, jaką

8 Zygmunt Kisielewski, „Życie Teatru” 1924, nr 26–30, s. 211.

9 Józef Kotarbiński, tamże, s. 216.

10 Wacław Grubiński, tamże, s. 218.

11 Mieczysław Rulikowski, tamże, s. 215.

12 Ich sądy przedstawia Dariusz Kosiński w rozdziale o scenografii awangardowej zamieszczonym w tomie pierwszym niniejszej publikacji.

13 Mieczysław Tretter, „Życie Teatru” 1924, nr 37, s. 262–263.

14 Wincenty Drabik, „Życie Teatru” 1924, nr 31–35, s. 241.

15 Wincenty Drabik, *Stosunek malarza do sztuki teatralnej*, [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert, Roman Taborski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1971, s. 439.

16 Pronaszko w swoich wspomnieniach sugeruje, że zasady reformy polskiego teatru omawiał z Leonem Schillerem w Krakowie, gdzieś między rokiem 1911 a 1913, w trakcie spotkań w kawiarni Noworolskiego mieszczącej się w Sukiennicach. Ustalone przez nich wówczas kluczowe punkty reformy zapisał po latach następująco: „1. Nierozerwalna jedność treści i formy; 2. Nierozłączność i całkowita współzależność działań reżysera, plastyka i aktora; 3. Odrzucenie wszelkiej opisowości i zastąpienie jej przez dramatyczne, syntetyczne i syntoniczne kształtowanie form dekoracyjnych, postaci, gestu i akcji scenicznej; 4. Kostium, współtworząc postać sceniczną (wsparty o wiedzę kostiumologiczną) winien wypływać z fantazji plastyka, winien być rzeźbą («Lalki Bolesławowe»), rzeźbą elastyczną, ale określającą ściśle ramy ruchu i gestu aktora; 5. Światło skupia się głównie na postaciach aktorów, a źródłem jego są wyłącznie reflektory, które skreślając ze środków scenicznych światło ramp, zastępują w wielu wypadkach kurtynę; 6. Z akcją sceniczną wychodzi się na proscenium; 7. Postulatem ostatnim (dalszej przyszłości) jest połączenie w jedną całość sceny i widowni (postulat Mickiewiczowski), to znaczy – teatr jedności przestrzennej” (Andrzej Pronaszko, *Fragmenty o współpracy z Leonem Schillerem*, [w:] tegoż, *Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy*, wybór i oprac. Jerzy Timoszewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 160–161).

jego prace pełniły w powstających przedstawieniach, właśnie tak podpisywał je na afiszu, choć z czasem i ten termin wydał mu się zbyt wąski. Pisał we wspomnieniach: „«Inscenizacja plastyczna» wielokrotnie nie odzwierciedla ogromnego wkładu plastyka w inscenizację utworu dramatycznego”[17]. Za satysfakcjonujące uznał wówczas określenie „inscenizacja zespołowa”, ponieważ wyraża złożoną istotę twórczości teatralnej i nie eliminuje wkładu żadnego artysty. Iwo Gall, artysta wielu talentów – reżyser, pedagog, scenograf, związany między innymi z Redutą Juliusza Osterwy, podobnie jak Drabik, zadania odpowiedzialnego za wizualny kształt widowiska teatralnego plastyka zdefiniował w duchu Craigowskiego artysty teatru. Nazwał go „budowniczym tła scenicznego” i wyposażył w kompetencje reżyserskie, scenograficzne, kompozytorskie i poetyckie. W wydanym w 1930 roku zbiorze własnych koncepcji teatralnych pisał:

Najbliżej dotyczące budowniczego dziedziny stanowią: przestrzeń, otaczająca człowieka-aktora, i sam aktor, nie tylko jako bryła, ale i dźwięk, następnie wszystko to, co poza aktorem działa w tej przestrzeni, a więc światło, barwa, architektura, akustyka, udzielająca się atmosfera przestrzeni, jej prawa, wreszcie treść utworu i jej wymagania[18].

Współpracującemu z Schillerem Władysławowi Daszewskiemu termin „scenografia” dla pełnego ujęcia zawiłości związanych z uprawianą profesją zdecydowanie nie wystarczał. W 1938 roku, w tekście *O architekturze teatralnej*, Daszewski wyjaśniał: „Dekoracja teatralna, konstrukcja sceniczna, plastyka sceny, scenografia, oto synonimy, które w różnych czasach, aczkolwiek niezbyt trafnie określały zakres działalności artystycznej plastyka w teatrze. [...] Dzisiejszy projektodawca w zakresie malarstwa scenicznego, architektury (broń Boże – monumentalnej), modelatorstwa czy krawiecczyzny teatralnej ów poliglota wszystkich języków plastyki i eklektyk jej form stylistycznych – w różnych epokach teatru miewał różne zadania do spełnienia”[19].

Malarz-inscenizator, budowniczy tła scenicznego, poliglota-eklektyk wszystkich języków plastyki – jakkolwiek proponowane przez artystów w okresie dwudziestolecia międzywojennego określenia reformującej się profesji brzmią dziś nieco anegdotycznie w swym skomplikowaniu, dobitnie ujawniają pewną szczególną cechę uprawianej przez nich dziedziny teatralnej twórczości – bardzo trudno zakreślić jej granice. Nowożytny mariaż malarstwa i architektury w XX-wiecznym teatrze musiał wejść w bliskie relacje z tekstem, reżyserią, aktorem, oświetleniem, wiązać się nie tylko z akustyką, ale także z rytmem i muzycznością widowiska teatralnego. Reformująca się przede wszystkim dzięki scenicznej praktyce Schillera, Pronaszki, Drabika, Daszewskiego a także wizjonerskim pomysłom Pronaszki, Heleny i Szymona Syrkusów czy Iwo Galla profesja, w końcu lat 30. identyfikować poczęła się z wolna z terminem „scenograf” między innymi dzięki uruchamianiu możliwości kształcenia adeptów tej sztuki. W warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych od 1933 roku Władysław Daszewski prowadził pracownię, do której wybierać się mogli studenci trzeciego roku malarstwa, by projektować scenografie. Wcześniej podobną działalność prowadził na uczelni noszącej jeszcze nazwę Szkoła Sztuk Pięknych Wincenty Drabik. Fascynaci tej dziedziny twórczości trafiali również, często po zajęciach u Drabika (Teresa Roszkowska, Wacław Ujejski) i Daszewskiego (Jan Kosiński), do otwartego w 1932 roku, z inicjatywy Leona Schillera i Aleksandra Zelwerowicza, Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej.

17 Andrzej Pronaszko, *Mój życiorys artystyczny*, cyt. za: tamże, s. 53.

18 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, [w:] tegoż, *Pisma o teatrze*, zeb. i przyg. do druku Urszula Aszyk, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 44.

19 Władysław Daszewski, O *architekturze scenicznej*, [w:] *Myśl teatralna polskiej awangardy*, dz. cyt., s. 404.

Wspólna edukacja wszystkich artystów i badaczy teatru w ramach autorskiej koncepcji kształcenia totalnego, to była, jak wiadomo, *idée fixe* Leona Schillera. Przyszli scenografowie w ramach eksperymentalnego programu studiowali na prowadzonym przez Schillera Wydziale Sztuki Reżyserskiej, współpracowali z przyszłymi aktorami i reżyserami, „scenografowali"[20] spektakle warsztatowe kolegów. W ramach panoramicznie pomyślanego programu PIST-u zagadnienia scenograficzne zaliczali również adepci sztuki aktorskiej i reżyserskiej. W kontynuującej tradycje PIST-u warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (dziś Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza) eksperymentalny program studiów scenograficznych i wspólnej edukacji scenografów, aktorów i reżyserów jest kontynuowany jedynie w ograniczonej formie w ramach prowadzonych od kilkudziesięciu lat na Wydziale Reżyserii zajęć „Współpraca ze scenografem". Także pozostałe uczelnie ograniczyły się do kształcenia aktorów i reżyserów, edukację scenografów pozostawiając w gestii uczelni plastycznych, najpierw w Warszawie, Krakowie i Łodzi, w kolejnych dekadach również w Poznaniu, Wrocławiu, Katowicach i Gdańsku.

Po 1945 roku termin „scenografia" ustabilizował się, uzyskując również rangę administracyjno-prawną. Zatrudniani przed wojną na etatach dekoratorów artyści, w drugiej połowie lat 40. podpisywali już umowy na stanowiska scenografów. To wymusiło konieczność zdefiniowania kompetencji zawodowych, a w następnych dekadach ich redefiniowania. Zwłaszcza, że sytuacja scenografii jako dyscypliny sztuki i teatralnej praktyki artystycznej podlegać zaczęła naturalnym, powolnym procesom ewolucji, od czasu do czasu przybierającym formę gwałtowniejszych fluktuacji. Teatr polski, wraz ze współtworzącą go scenografią, nie stał się przecież w połowie wieku w całej swojej rozciągłości, jak marzyli przedwojenni wizjonerzy, sztuką zreformowaną. Tym niemniej, zarówno ich teatralna działalność, jak i niezrealizowane pomysły i projekty, sprawiły, że scenografia coraz wyraźniej jawić się zaczęła jako dyscyplina szczególna – nie dość, że wymagająca od uprawiającego ją artysty coraz rozleglejszych kompetencji, nie tylko w zakresie malarstwa sztalugowego czy architektury, ale i w wielu innych dziedzinach sztuki, to na dodatek coraz aktywniej i coraz bardziej świadomie biorąca udział w grze zespołowej. Oczywiste – jak by się mogło wydawać – przekonanie, że opracowując scenografię, przede wszystkim współtworzy się przedstawienie, stało się jednym z podstawowych zawodowych wtajemniczeń każdego uprawiającego ją artysty. „Jeżeli scenografia wychodzi przed reżyserię, przed aktora, kiedy stara się być wartością samą w sobie, to jest niedobra" – tłumaczył w roku 2001 Mariusz Chwedczuk. „Zrobiłem kiedyś scenografię, którą publiczność po podniesieniu kurtyny witała brawami. Dopiero po jakimś czasie zdałem sobie sprawę, że ta scenografia była fatalna, bo zabiła całe przedstawienie"[21].

Uciekinierzy

Gra zespołowa w sztuce to gra szczególnie trudna, głównie dlatego, że nie obowiązują w niej narzucone z góry reguły, identyczne dla wszystkich graczy biorących w niej udział na określonych, ale bardzo różnych pozycjach. Każda artystyczna współpraca, partnerstwo w twórczości rządzi się przecież własnymi, specyficznymi prawami. Dla wielu artystów pracujących w polskim teatrze po 1945 roku poruszanie się w ramach zakreślonych administracyjnym podziałem ciasnych granic dyscyplin (można dodać jeszcze, że w warunkach narzuconej przez państwo polityki kulturalnej) bywało nieproste, dla niektórych wręcz niemożliwe. Ci ostatni, nie odnajdując się w teatralnym współtworzeniu, czy też po prostu nie trafiając na właściwych partnerów, porzucali uprawianie scenografii. Inni podejmowali się kolejnych zadań w procesie two-

20 Termin za: Jan Kosiński, *Żywot własny*, „Pamiętnik Teatralny" 1976, z. 4, s. 357.

21 *Kształty teatru*, „Teatr" 2002, nr 1–2, s. 14.

rzenia inscenizacji, przede wszystkim reżyserowania, jeszcze inni opuszczali sceny instytucjonalne i tworzyli teatr na własnych prawach. Szczególnie znaczące w procesie rozumienia miejsca oraz roli scenografii w polskim teatrze i paradoksalnie najbardziej inspirujące przy próbach definiowania jej istoty okazują się głosy oraz twórczość artystów, którzy z uprawiania scenografii rezygnowali bądź usiłowali jej obecność w teatrze zanegować.

Pierwszym uciekinierem, niezwykle ważnym dla dyscypliny, okazał się Konrad Swinarski. Porzucił scenografię[22] na rzecz reżyserii u progu lat 50., tuż po ukończeniu studiów na Wydziale Plastyki Sceny Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Rejterada Swinarskiego, podobnie jak i innych uciekinierów, okazała się pozorna[23]. Nie tylko bowiem projektował scenografie do własnych bądź reżyserowanych przez innych artystów przedstawień, nie tylko porozumiewał się ze współtwórcami realizowanych inscenizacji za pomocą kreślonych na świstkach papieru czy kawiarnianych serwetkach projektów przestrzeni i rozrysowanych sytuacji scenicznych, ale – jak twierdziła wielokrotnie z nim współpracująca Ewa Starowieyska: „był scenografem znakomitym, jednym z nielicznych w Polsce, który stworzył własną szkołę estetyczną. Zostałam pierwszą jego uczennicą w tej szkole”[24]. Do „ukończenia” kursów scenografii u Swinarskiego przyznają się również Kazimierz Wiśniak i Krystyna Zachwatowicz. Wspominając własną edukację, już jako znany reżyser, Swinarski lubił podkreślać: „Byłem kiedyś plastykiem, a do tego uczniem Strzemińskiego”[25]. Terminowanie u artysty należącego do światowej czołówki awangardy artystycznej, twórcy unizmu, teoretyka sztuki, współzałożyciela i wykładowcy łódzkiej PWSSP, uwielbianego przez studentów pedagoga, było dla Swinarskiego, jak oceniał po latach, równie ważne bądź nawet ważniejsze od lekcji, jaką otrzymał w trakcie stażu w Berliner Ensemble u Bertolta Brechta. I pewnie dlatego przechował przedstawiony Strzemińskiemu do korekty studencki projekt scenografii do *Fantazja* Alfreda de Musseta. Nakreślony na rewersie kartonu komentarz Profesora to absolutnie wyjątkowa w formie definicja scenografii, wskazująca na jeden z kluczowych aspektów tej sztuki. ⌜1–2⌟

Swinarski, zgodnie z zapisem didaskaliów Musseta, pieczołowicie zaplanował i rozrysował wszystkie miejsca akcji *Fantazja*. W środkowej części sceny nakreślił ulicę, tuż obok umieścił pałac z tarasem, sklepik krawca i więzienie, gospodę wysunął na lewy bok proscenium, zaś w tyle sceny rozplanował aleję ogrodów królewskiego pałacu. Całość utrzymał w mdławej błękitno-zielono-różowawej tonacji. Ocena wypowiedziana przez Władysława Strzemińskiego brzmieć miała: „landrynka do pamiętnika dla pensjonarek, a rysować i projektować scenografię to należy tak...”[26]. Na odwrocie studenckiej wprawki Profesor paroma kreskami nakreślił swoją korektę. Zaznaczył trzy ograniczone sporymi kropkami odcinki a wokół nich naszkicował cienkie, wijące się nieregularne linie (jakby wyjęte z jego unistycznych kompozycji). Rysunkowy komentarz Strzemińskiego utrzymany jest w stylistyce innych prac, które tworzył w końcu lat 40. Może najbliżej mu do szkicu zatytułowanego *Studium ruchu*. Awers i rewers studenckiego projektu *Fantazja* obrazują skrajnie odmienne sposoby rozumienia istoty scenografii

22 Dyplom scenografa Swinarski uzyskał w 1953 roku za dekorację zaprojektowaną do przedstawienia *Trzydzieści srebrników* Howarda Fasta w reżyserii Wandy Laskowskiej, zrealizowanego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie (prem. 13 czerwca 1953). Brak dyplomu w dziedzinie reżyserii aż do 1970 roku, jak wiadomo, nie przeszkadzał mu zupełnie w uprawianiu tego zawodu.

23 Poza scenograficznym debiutem (dyplomem), Swinarski podpisał – wyłącznie jako scenograf – jeszcze tylko dwie inscenizacje *Kariery Arturo Ui* wyreżyserowane przez Erwina Axera, przygotowane wspólnie z Ewą Starowieyską, ale poza tym opracował scenograficznie 21 spośród 59 wyreżyserowanych przez siebie przedstawień, część z nich we współpracy z Eli Sinai (2), Wacławem Kosiorkiem (1) Kazimierzem Wiśniakiem (1) oraz Ewą Starowieyską (9).

24 Ewa Starowieyska, *Kilka słów o Swinarskim scenografie*, „Dialog” 1976, nr 1, s. 132.

25 *Konrad Swinarski. Wierność wobec zmienności*, wybór i oprac. Marta Fik, Jacek Sieradzki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 228.

26 Cyt. za: Natalia Kruszyna, *Konrad Swinarski. Szkice, projekty, obrazy, pamiątki. Kolekcja MHK*, [w:] *Katalog kolekcji Muzeum Historii Katowic*, Muzeum Historii Katowic, Katowice 1999, s. 5.

1
Konrad Swinarski, projekt scenografii do *Fantazja* Alfreda de Musseta, 1949. Oryginał w zbiorach MHK

2
Władysław Strzemiński, korekta projektu scenografii Konrada Swinarskiego do *Fantazja* na jego rewersie, 1949.

teatralnej. Z malarskiej propozycji przyszłego reżysera wyłania się barwna dekoracja wypełniająca szczelnie sceniczne pudło traktowane jak obraz, na tle którego zagrają aktorzy. Funkcjonalność tej dekoracji zasadza się na wyrazistym wskazaniu konkretnych miejsc akcji zasugerowanych przez autora sztuki, zaplanowanych w symultanicznym układzie, czyli bez konieczności dokonywania zmian otwartych bądź ukrytych za zasłoniętą kurtyną. Szkic Strzemińskiego pozbawiony jest jakichkolwiek sugestii czy odniesień dotyczących konkretnego kształtu teatralnego miejsca i elementów, jakimi należałoby je wypełnić. Jego propozycja nie zamęcza przyszłego odbiorcy kolorem, nie zagaduje miejscami, kształtami czy przedmiotami. Raczej intryguje niedopowiedzeniem. A mimo to ma charakter totalny. Strzemiński, jak się wydaje, nakreślił na rewersie projektu Swinarskiego przestrzenną mapę akcji dramatycznej. Wyznaczył kierunki ruchu, napięcia i emocje. Określił dynamikę konfliktu poprzez zderzenie zdecydowanie zaznaczonych odcinków z delikatnymi, wijącymi się swobodnie liniami. Przeciwstawił ostrość delikatności, prostotę skomplikowaniu, ograniczenie odcinków wolności wijących się linii. Zaznaczonym poziomem i pionem wskazał na horyzontalny i wertykalny porządek działań i sensów projektowanego przedstawienia.

Szkic scenografii *Fantazja* i jego korekta ukazują nie tylko i nie tyle różne wizje konkretnej scenografii, ile odmienne sposoby pojmowania tej dziedziny sztuki przez uprawiających ją artystów. Propozycja studenta jest zakorzenionym w tradycji „malarstwa scenicznego" obrazkiem dekoracji wymagającym od wykonawcy umiejętności rozplanowania w przestrzeni sceny realistycznie zorganizowanych miejsc akcji. Odpowiedź Strzemińskiego – precyzyjnie rozrysowaną topografią inscenizacji, studium ruchu, relacji i napięć, wymagającą od wykonawcy umiejętności przeprowadzenia wnikliwej analizy konfliktów, ustalenia atmosfery, w jakiej się toczą oraz ich przestrzennego rozplanowania. Trudno w tym miejscu nie przywołać słów zapisanych przez Andrzeja Pronaszkę w 1928 roku:

Zasadą przy komponowaniu dekoracyj i kostiumów powinien być kierunek ruchu. Kostium czy dekoracja jest regulatorem, który wymusza na zakutym w nie człowieku pewne ruchy i uniemożliwia inne. [...] Zadaniem teatru nie jest odtwarzanie życia, ale chwytanie jego pędu, jego wołań, chwytanie i objawienie tej siły, która mu pęd nadaje[27].

U progu XXI wieku dla scenografki Małgorzaty Szczęśniak będzie już kwestią absolutnie oczywistą, że: „Najważniejsze w przestrzeni jest połączenie jej kompozycji z potencją ruchu, to jest najbardziej pasjonujące, jeśli pusta przestrzeń już zawiera w sobie potencjalny ruch"[28]. Zarówno Pronaszko, upominając się o jakość „teatru przyszłości", jak i Strzemiński, edukując młodych artystów w odległych o dwadzieścia lat realiach, zdecydowanie akcentowali ten niezwykle istotny aspekt kompetencji scenografa, wskazywali na konieczność otwierania decyzjami natury scenograficznej, poprzez wykreślenie mapy inscenizacji i wyznaczenie wektorów ruchu scenicznego – reżyserowi, aktorom i wreszcie publiczności – możliwości spotkania się z zapisanymi w tekstach dramatycznych sensami.

Lekcja, jakiej udzielił Swinarskiemu Władysław Strzemiński, stała się dla ówczesnego adepta scenografii, a wkrótce studenta reżyserii warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, prawdopodobnie jedną z ważniejszych dotyczących nie tylko tworzenia scenografii, ale „robienia teatru"[29]. W realiach lat 50. postulaty Strzemińskiego były właściwie nie do zrealizowania. Swinarski swoją scenograficzną rejteradę skomentował po latach słowami:

27 Andrzej Pronaszko, O *teatr przyszłości*, [w:] tegoż, *Zapiski scenografa*, dz. cyt., s. 226, 228.

28 *Przestrzeń jako miejsce spotkania. Z Małgorzatą Szczęśniak rozmawia Katarzyna Łuszczyk*, „Notatnik Teatralny" 2003, nr 28/29, s. 74.

29 Określenie konsekwentnie używane przez Konrada Swinarskiego; por. Konrad Swinarski, *Wierność wobec zmienności*, dz. cyt.

Byłem kiedyś scenografem i zaczynałem od tego, że ozdabiałem jak gdyby obce myśli, to znaczy robiłem tło, niezależnie czy byłem pod wpływem impresjonizmu, kubizmu czy późniejszych kierunków plastycznych. Była to jednak funkcja służebna, której musiałem się poddać. Sam z tego zawodu zrezygnowałem. Nie wydawało mi się słuszne, ażeby obcym myślom służyć, a własnym być niewierny[30].

Trudno się więc dziwić, że chcąc ostatecznie decydować o wektorach ruchu realizowanych w teatrze inscenizacji, Konrad Swinarski „musiał" scenografię „porzucić" na rzecz reżyserii. Warto jednak pamiętać, że „robiąc teatr", chętnie współpracował z innymi scenografami, bo – jak sądził – to właśnie: „ze zderzenia, z przeciwstawienia, myśli reżysera i scenografa może wynikać dla przedstawienia czasami nawet istota jego rozwiązania"[31].

Tadeusz Kantor w latach 60. nie tylko porzucił scenografię dla reżyserii, ale również opuścił zawodowy, instytucjonalny teatr na rzecz współtworzonej przez siebie awangardowej sceny Cricot 2. Kantor zdecydowanie kontestował administracyjny podział ról i artystycznych kompetencji w polskich teatrach zawodowych oraz idący za nim brak zrozumienia dla innych form procesu tworzenia inscenizacji. W programie do *Nosorożca* Eugène'a Ioneski, jednego z ostatnich przedstawień opracowanych na deskach Starego Teatru w Krakowie, wyjaśniał: ⌜3–4⌟

Terminy „oprawa sceniczna", „dekoracje", „scenografia" – stały się w nowym teatrze nieużyteczne i niepotrzebne; są bowiem rozgraniczeniem.

To wszystko, co kryje się pod tymi terminami, powinno łączyć się z całością teatralną aż do jakiegoś całkowitego rozpuszczenia się w ogólnej materii scenicznej. Nie powinno być oddzielnie zauważalne.

Stosunek pomiędzy aktorem a „tym czymś", co było ongiś „dekoracją" czy „rekwizytem", powinien być nierozerwalny jak w czasie rewolucji gilotyna i głowa Kapeta – ostateczny. [...]

Dekoracja nie musi a nawet nie powinna spełniać jedynie funkcji lokalizacji, obojętnie w jakiej formie: konstruktywistycznej, ekspresjonistycznej, symbolicznej, naturalistycznej czy poetyckiej. Ma funkcje o wiele ważniejsze i ponętniejsze: lokalizowania emocji, konfliktów i dynamiki akcji[32].

Słowa te mogłyby, jako żywo, uzupełniać naszkicowaną na odwrocie studenckiego projektu korektę Strzemińskiego.

Decyzja Tadeusza Kantora, że nie może tworzyć teatru na zawodowych scenach, wiązała się oczywiście nie tylko z niedogodnościami organizacyjnymi teatru instytucji, ale również z niezgodą artysty na „przedstawiający" charakter obrazu powstającego na scenie pudełkowej oraz z pasją wiodącą ku eksperymentowaniu z realnością sceny, widowni i przedstawienia.

Praktyka sceniczna Kantora podważyła pozorną oczywistość wszystkich elementów teatru – słowa, tekstu, sceny, scenografii, aktora, postaci, kukły czy manekina, rekwizytu, przedmiotu, a wprowadzenie przez artystę nowych bytów teatralnych – bio-obiektów, istot składających się z żywego człowieka i przedmiotu, oraz osadzenie samego siebie w roli kreatora-dyrygenta-demiurga sterującego teatralną akcją na granicy realności sceny i widowni – stworzyło kompletnie nową jakość teatralnego języka i rzeczywistości, którą ów język konstytuował. W efekcie, twórca Cricot 2, uciekając przed ograniczającym i niepotrzebnie rozczłonkowującym jego teatralną twórczość terminem „scenografia", wpadł w pułapkę innego, nie mniej uwierającego go określenia, zamykającego jego spektakle w określonej ściśle

30 Tamże, s. 225.
31 Tamże, s. 226.
32 Tadeusz Kantor, *Moja idea teatru. Z programu teatralnego do „Nosorożca"*, cyt. za: tegoż, *Pism tom I: Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka", Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 2005, s. 216–217.

3
Eugène Ionesco *Nosorożec*, Stary Teatr w Krakowie, insc. plast. Tadeusz Kantor, prem. 25 lutego 1961. Fot. Wojciech Plewiński / IT

4
Celina Niedźwiedzka (Pani Wołowina) w *Nosorożcu* Eugène'a Ioneski, Stary Teatr w Krakowie, insc. plast. Tadeusz Kantor, prem. 25 lutego 1961. Fot. Wojciech Plewiński / IT

kategorii. W oczach wielu piszących o teatrze stał się głównym przedstawicielem tak zwanego teatru plastycznego czy też wręcz jego prawodawcą. Tadeusz Kantor, artysta czynnie uprawiający nie tylko sztukę sceniczną, wielokrotnie podkreślał, że nie chce uchodzić ani za malarza, ani za plastyka w teatrze. Malarstwem, podobnie jak innymi dziedzinami sztuki, zajmował się przecież równolegle, a teatr tworzył jako całość, panując niepodzielnie nad materią sceniczną. Nade wszystko zaś, jako artysta, kreował sztukę. Dlatego tak irytowały go zawężające jego działalność określenia:

Najbardziej obiegową opinią o Teatrze Cricot i o mojej działalności jest przekonanie, że to jest teatr malarza, teatr plastyka. Oczywiście jest to wielkie nieporozumienie, które wynika po prostu z niezrozumienia całego problemu dzisiejszego teatru. [...]

Fakt, że ja jestem malarzem i zwracam się w stronę malarstwa, nie wynika z tego, że ja widzę w malarstwie jakieś estetyczne walory, wizualne, mimo iż Wyspiański twierdził, że w teatrze jest 50% wrażeń wizualnych, co jest prawdą. Chciałbym powiedzieć, i to jest ważne, że ja nie aplikuję środków malarskich w teatrze. To robią inni. To robią dekoratorzy przede wszystkim[33].

W jakimś sensie oczywiście Kantor sam sprowokował taką klasyfikację działań Cricot 2. Nawiązaniem do tradycji pierwszego Cricotu, teatru założonego w 1933 roku przez grupę krakowskich artystów-plastyków z Józefem Jaremą na czele[34], ułatwił komentatorom błyskawiczne sklasyfikowanie swojego teatralnego przedsięwzięcia. Tymczasem, jak wynika z opublikowanego w 1934 roku tekstu Jaremy zatytułowanego *Cricot. Teatr plastyczny*, środki plastyczne służyć miały przywróceniu ówczesnemu teatrowi, zdominowanemu przez konstruowaną na literackich zasadach imitację rzeczywistości, wartości *sensu stricto* teatralnych – umowności i opartej na grze zabawy. Jarema pisał tak:

Mając na oku jedynie poziom artystyczny i zapał dla sztuki scenicznej, dla nowych teatralnych sensacji, pracuje Cricot w sensie teatru dla teatru, dla czystej zabawy teatralnej, która gdzieś przepadła, ponieważ ostatni autorzy, aktorzy i dyrektorzy gardzą czystym teatrem, a w ślad za nimi gardzi nim publiczność[35].

Jaremie sekundował Henryk Wiciński, pisząc, że „«Teatr plastyczny» przeciwstawia się iluzji na scenie, zajmuje się budową podlegającą sensowi teatralnemu"[36]. Krakowscy plastycy swoją teatralną twórczością próbowali podważyć dyktat literatury na polskich scenach, znieść – niepotrzebną ich zdaniem – „literackość" teatru wyzierającą ze wszystkich jego tworzyw. Przywiązanie do narracyjnych funkcji plastyki czy muzyki w teatrze sprawiło, iż twórczość artystów zmierzających do konstruowania przedstawień, przede wszystkim z poszanowaniem natury teatru i z uwzględnieniem walorów wszystkich elementów biorących udział we współtworzonej sztuce scenicznej, poczęła być w polskiej refleksji o teatrze gremialnie zaliczana do nurtu teatru plastycznego[37]. Określenie „teatr plastyczny", użyte przez Jaremę w znaczeniu „teatr założony i tworzony przez plastyków", stało się w drugiej połowie wieku terminem nieco mylącym, nadużywanym, niekiedy swoistym wytrychem ujawniającym raczej naszą bezradność wobec zjawisk.

33 *Szatnia Tadeusza Kantora. Zapis filmu dokumentalnego zrealizowanego przez Krzysztofa Miklaszewskiego*, [w:] Krzysztof Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Kraków 1989, s. 18.

34 Więcej na jego temat w tomie pierwszym niniejszej publikacji, w rozdziale *Blisko, coraz bliżej*.

35 Józef Jarema, *Cricot. Teatr plastyczny*, [w:] *Myśl teatralna polskiej awangardy*, dz. cyt., s. 355.

36 Hen – Wi [Henryk Wiciński], *Nowy sezon Cricot*, „Gazeta Artystów" 1934, nr 7, s. 1.

37 Do nurtu tego zaliczano m.in. Teatr Osobny Mirona Białoszewskiego, twórczość Jerzego Grzegorzewskiego, Józefa Szajny, Leszka Mądzika czy Teatr Ognia i Papieru Grzegorza Kwiecińskiego. Zob. też Zbigniew Taranienko, hasło *Teatr narracji plastycznej*, elektroniczna Encyklopedia Teatru Polskiego, http://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej, data dostępu: 20 listopada 2019.

Kolejny przypadek ucieczki od scenografii to – poprzedzona wcześniejszym zawieszaniem praktyki scenograficznej – decyzja o rezygnacji z uprawiania zawodu podjęta przez Mariana Bogusza, artystę zajmującego się malarstwem, rzeźbą, rysunkiem, grafiką i scenografią, animatora kultury – twórcę warszawskiej Grupy 55, współtwórcę i kierownika Galerii Krzywe Koło działającej przy warszawskim Staromiejskim Domu Kultury. Ucieczka Bogusza miała nieco inny charakter niż poprzedzające ją akty „porzucenia" scenografii przez Swinarskiego czy Kantora. Bogusz przestał współtworzyć teatralne inscenizacje przede wszystkim ze względu na brak partnerów. Nie odczuwał reżyserskiego powołania, jego właściwym miejscem w teatrze była pozycja scenografa. Świadczą o tym zwłaszcza projekty wykonywane przez artystę w przerwach i już po zakończeniu współpracy z teatrami, między innymi do przedstawień, które oglądał jako widz. Tworzył przestrzenne kształty inscenizacji, które nie zadowoliły go w oglądanych na scenach wersjach, a projekty pokazywał na wystawach swoich prac plastycznych. Nieprzerwanie inspirowała jego twórczość dramaturgia, zwłaszcza teksty Bertolta Brechta. Te jednostronne związki artysty ze sztuką sceniczną zwracają uwagę na – wspomnianą już wcześniej – szczególną cechę scenografii (i zarazem teatru w ogóle) – sztuki, której uprawianie ma sens tylko we właściwym towarzystwie, wespół z partnerami, z którymi można razem, we wspólnym zmaganiu czy też wspólnej zabawie zbudować inscenizację. Bogusza najwyraźniej nie interesowało opracowywanie malarskiego tła przedstawień, w których każde z teatralnych tworzyw grać miało samodzielnie. Będąc jeszcze czynnym zawodowo scenografem, próbował rozprawić się z wyobrażeniem, które zrosło się z polską scenografią równie mocno jak przekonanie o nadrzędności literatury z polskim teatrem. Bogusz zdecydowanie protestował przeciwko traktowaniu scenografii jako sztuki z natury swej malarskiej. [5]

Czwarty wymiar

Nasza rodzima scenografia długo tkwiła w klinczu pomiędzy literaturą i malarstwem – rozumiana jako poddana prawom literatury, czyli narracyjna, i stosująca w swym dopowiedzeniu tekstu dramatycznego wywodzące się z malarstwa sztalugowego reguły. Głównym orędownikiem tezy o „malarskości", a zwłaszcza przekonania, że jest ona cechą szczególną, charakteryzującą polską scenografię, był Zenobiusz Strzelecki, praktyk a zarazem – co szczególnie ważne – główny i początkowo jedyny badacz plastycznej strony przedstawień teatralnych. Zawdzięczamy mu podstawowe syntezy historii polskiej scenografii oraz cały szereg artykułów publikowanych w pismach poświęconych teatrowi, sztukom plastycznym i architekturze, wprowadzających problematykę plastyki teatralnej w szerszy obieg czytelniczy. Zasługi Strzeleckiego w rozpropagowaniu wiedzy o sztuce scenograficznej oraz rozwoju badań nad tym elementem inscenizacji teatralnej są absolutnie bezsporne. Nic zatem dziwnego, że tezy postawione i propagowane przez Strzeleckiego powtarzane były przez piszących o teatrze, często bezkrytycznie. Korekt niektórych koncepcji, a zwłaszcza proponowanych klasyfikacji twórczości scenografów, podejmowali się uprawiający ów zawód artyści. Mariana Bogusza oburzyła teza postawiona przez Strzeleckiego w opublikowanym w 1953 roku na łamach „Teatru" artykule zatytułowanym *Scenografia jest sztuką plastyczną*. Autor przekonywał w nim, że „Aktor pracuje we właściwej przestrzeni, scenograf na kartce papieru"[38]. Wskazanie kartki papieru jako głównego narzędzia warsztatu scenografa, zdaniem Bogusza, prowadzi do mylnych i uproszczonych analogii pomiędzy plastyką a scenografią, na przykład do identyfikacji projektowania sfery plastycznej przedstawienia z tworzeniem obrazu scenicznego. Kartka scenografa nie tylko nie zyskuje samodzielności charakterystycznej dla obrazu malarza sztalugowego, twierdził Bogusz, ale

38 Zenobiusz Strzelecki, *Scenografia jest sztuką plastyczną*, „Teatr" 1953, nr 18, s. 7.

5
Zygmunt Krasiński *Nie-Boska komedia*, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, scen. Marian Bogusz, prem. 12 czerwca 1976. Fot. Andrzej Brustman / IT

również wszystko to, co na jej podstawie powstaje na scenie – samowystarczalne nie jest. Warsztatowe różnice pomiędzy twórczością malarską i scenograficzną artysta wyjaśniał następująco: „Malarz wypowiada się kolorem, walorem i rysunkiem – scenograf tym wszystkim, co malarz, plus bryła, czas i światło”[39]. Bryła, kolor, rysunek czy światło wydają się dosyć oczywiste jako środki należące do kompetencji scenografa. Zwykło się natomiast uważać, że nad czasem inscenizacji teatralnej – tempem i rytmem przebiegu akcji dramatycznej, wyznaczeniem napięć i kulminacji panuje reżyser. Bogusz, podobnie jak wcześniej Pronaszko czy Strzemiński, zwracał uwagę, że to scenograf określa warunki i stwarza reżyserowi możliwość rozplanowania działań scenicznych w czasie. Nie tylko zatem nie wystarczy scenografowi opanowanie umiejętności komponowania przestrzeni w dwóch wymiarach obrazu naszkicowanego na kartce papieru, nie wystarczy mu również poruszanie się w trzech wymiarach przestrzeni sceny. Scenografia jest bowiem, jak wskazywał Bogusz, sztuką czterowymiarową, wymagającą od uprawiającego ją artysty panowania nad przestrzenią i czasem.

Na przełomie XIX i XX wieku poszukiwania czwartego wymiaru przestrzeni, poza przedstawicielami nauk ścisłych czy filozofów, szczególnie intrygowały artystów. Wpłynęły na estetyczny bunt przeciwko prawom perspektywy, przyczyniły się do rozwoju kubizmu i ekspresjonizmu, inspirowały dzieła Pabla Picassa, Marcela Duchampa, twórczość Oskara Wilde’a, Marcela Prousta, Maurice’a Maeterlincka czy Josepha Conrada. Ogłoszona w 1907 roku przez niemieckiego matematyka Hermanna Minkowskiego koncepcja czterowymiarowej czasoprzestrzeni pozwoliła połączyć trójwymiarową przestrzeń z czasem, a przede wszystkim zapisać równania sformułowanej dwa lata wcześniej przez Alberta Einsteina szczególnej teorii względności. Dzięki tym matematyczno-fizycznym odkryciom z początku XX wieku teatr objawił się jako medium w szczególny sposób predystynowane do ujawniania temporalno-spacjalnej natury rzeczywistości, ze szczególnym wskazaniem względności postrzegania kategorii czasu i przestrzeni. Teatralne instrumentarium bez trudu ujawnia obraz świata, w którym, jak twierdził Einstein, „różnica między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością jest jedynie uporczywą iluzją”[40], a sposób postrzegania czaso-przestrzeni, zwłaszcza wyznaczanie kierunku następstwa wydarzeń, zależy wyłącznie od punktu zajmowanego przez obserwatora.

W prezentowaniu przenikalności przeszłości, teraźniejszości i przyszłości na teatralnej mapie czasoprzestrzennej świata absolutnym mistrzostwem wykazał się Tadeusz Kantor, tworząc kolejne odsłony Teatru Śmierci. W rzeczywistości powołanej przez niego na granicy realności i iluzji scenicznej, „wskrzeszeni” przez aktorów i manekiny bohaterowie w zapętlających się powtórzeniach gestów i działań byli żywi i martwi jednocześnie. Proces współistnienia w przestrzeni sceny różnych stref czasu wspomagały wprowadzane przez Kantora przedmioty, jak na przykład łoże śmierci w *Wielopolu, Wielopolu*. Stelaż łoża, wprawiany korbą w ruch obrotowy, ukazywał – na przemian – spoczywającego na nim umierającego Wuja Józefa (granego przez Stanisława Rychlickiego) i tegoż Wuja już martwego, identyfikowanego przez manekin przymocowany pod spodem. Towarzysząca agonii rodzina dzieliła się na dwie frakcje: tych, którzy woleli martwego Wuja i tych, którzy chcieli jak najdłużej zatrzymać pośród siebie tego jeszcze żywego. ⌜6⌟

Ale i bez udziału specjalnych instrumentów Kantor powoływał na scenę istnienia teraźniejsze, przeszłe i przyszłe. W *Przewodniku po spektaklu „Niech sczezną artyści”* pisał:

Siedzę na scenie: JA – RZECZYWISTY.
Na łóżku leży postać jednego z bliźniaczo podobnych:

39 Marian Bogusz, *Kilka uwag o scenografii*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 9, s. 5.

40 Cyt. za: Mark Tegmark, *Nasz matematyczny wszechświat*, przeł. Bogusz Bieniok, Ewa L. Łokas, Prószyński Media, Warszawa 2015, s. 392.

6
Tadeusz Kantor, *Łóżko*, obiekt z *Wielopola, Wielopola*, 1980. Cricoteka

JA – UMIERAJĄCY.
[...] Za chwilę zjawi się mały ŻOŁNIERZYK –
JA – GDY MIAŁEM 6 LAT,
NA DZIECINNYM WÓZECZKU (na moim wózeczku)[41].

W scenograficznej materii szekspirowskich inscenizacji ekspresyjnie zapisywała względność czasoprzestrzeni Zofia Wierchowicz, kreśląc na kostiumach bohaterów ich przyszły los oraz charakterologiczne predyspozycje decydujące o dramatycznych wyborach i tragicznym finale egzystencji postaci. Znamiona przyczyn i skutków toczącej się akcji Szekspirowscy bohaterowie nosili na sobie od pierwszego wejścia w rzeczywistość sceniczną. Śmiertelne rany widniejące na korpusach rycerzy, olbrzymie skórzane płaszcze „pochłaniające" jeszcze żywych i działających władców, niszcząca i zamykająca w figurze ofiary kobieca seksualność zapisana na damskich sukniach i płaszczach łączyły zapisaną przez Wierchowicz graficznie przyszłość i przeszłość z toczącą się tu i teraz akcją sceniczną. ⌜7–8⌟

Przenikalność wymiarów czasu precyzyjnie ujawniały przestrzenne kształty inscenizacji komponowanych przez Jerzego Juka Kowarskiego. Często mieścił się w nich nie tylko zapis płynności struktur czasowych wydarzeń składających się na sceniczną akcję, ale również i tych pochodzących spoza niej. Taką funkcję pełniły chociażby opary szarej mgły, z której wyłaniała się rzeczywistość żydowskiego miasteczka w belgradzkiej inscenizacji *Zmierzchu* Izaaka Babla (Dramsko pozorište, prem. 24 listopada 1979) czy piętnująca ginący świat *Wiśniowego sadu* (Stary Teatr w Krakowie, prem. 1 lutego 1975) biel kwiatów znacząca przestrzeń i kostiumy bohaterów, w tym również żydowskich grajków, którzy zniknęli z rosyjskiej prowincji w przyszłości wykraczającej poza granice czasowe sztuki Czechowa[42]. Swoistą podróżą w czasie i przestrzeni była także krakowska inscenizacja sztuki *Życie jest snem* Calderona (Stary Teatr w Krakowie, prem. 30 kwietnia 1983). Krojem kostiumów scenograf nawiązał do hiszpańskiego baroku, ale także do tradycji stroju polskiego i rosyjskiego. Znakiem szczególnym inscenizacji były kostiumologiczne cytaty ze słynnych przedstawień granych wcześniej w Starym Teatrze – kostiumy zaprojektowane przez Krystynę Zachwatowicz do *Nocy listopadowej* w reżyserii Andrzeja Wajdy czy rekwizyt – biało-szara flaga z *Wyzwolenia* Swinarskiego przygotowana przez Kazimierza Wiśniaka. Cytaty przywołane przez Kowarskiego silnie znaczyły współrzędne scenicznej czasoprzestrzeni przedstawienia.

Również Andrzej Pronaszko zwracał uwagę na czasowy aspekt materii należącej do kompetencji scenografa. Konsekwentnie i z uporem prostował wyobrażenia piszących o teatrze, zwłaszcza historyków, że oto „koncepcja reżysera znalazła wyraz w scenografii"[43] i cierpliwie wyjaśniał w kierowanej do nich korespondencji właściwą kolejność artystycznych działań, tłumaczył, dlaczego i jak scenograficzne projekty przedstawień, a zwłaszcza rytmizacja form przestrzennych, otwierały reżyserom określone możliwości rozegrania biegu toczącej się na scenie akcji.

Przerosty i ubóstwo

Marian Bogusz istotę zespołowego konstruowania przedstawienia, czyli panowania nad czasoprzestrzenną materią sceniczną w instytucjonalnym teatrze z tradycyjnym podziałem ról i kompetencji, zdefiniował następująco:

Aktor, reżyser i scenograf pracują w określonej przestrzeni scenicznej, której twórcą w danych warunkach teatru jest scenograf, a która powstaje na skutek pracy scenografa i reżysera nad tekstem dramaturga, na skutek odczytania treści utworu[44].

41 Tadeusz Kantor, *Przewodnik po spektaklu „Niech sczezną artyści"*, cyt. za: tegoż, *Pism tom III: Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka", Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 2005, s. 32.

42 Obszernie konstrukcje teatralnych przestrzeni w scenografiach tworzonych przez Jerzego Juka Kowarskiego omówiłam w autorskiej monografii *Sześcian zaklęty w kuli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

43 Por.: Andrzej Pronaszko, *Listy*, [w:] tegoż, *Zapiski scenografa*, dz. cyt., s. 308.

44 Marian Bogusz, *Kilka uwag o scenografii*, dz. cyt., s. 3.

7
Zofia Wierchowicz, projekt kostiumu
Desdemony do *Otella* Williama
Shakespeare'a, Teatry Dramatyczne
w Szczecinie, prem. 1 października 1966. MT

8
Zofia Wierchowicz, projekt kostiumu
Królowej Małgorzaty do *Ryszarda III*
Williama Shakespeare'a, Teatr Narodowy
w Warszawie, prem. 8 maja 1969. MT

W skrajnych przypadkach, zgodnie z konstatacjami Bogusza, tak zwana „malarskość" polskiej scenografii, zasadzająca się często na świadomości, że można „inscenizację plastyczną" wymyślić poza teatrem, bez partnerów, przede wszystkim w zgodzie z własnymi estetyczno-malarskimi „obsesjami", preferowanym we wszystkich dziedzinach twórczości stylem artystycznej wypowiedzi, prowokowała jej osobność i brak spójności z innymi elementami przedstawienia. Zjawisko to może najwyraźniej obrazuje *casus* scenografii Andrzeja Kreütza-Majewskiego, stanowiących zwykle wybijającą się na plan pierwszy w realizowanych przez artystę przedstawieniach, głównie operowych, malarską rzeczywistość. „Za każdym razem bohaterem premiery był Majewski"[45] – komentował ów sceniczny fenomen Zenobiusz Strzelecki. Scenografie Majewskiego robiły zwykle wielkie wrażenie na publiczności, zachwycały ekspresją i przepychem kostiumów, często przytłaczając sobą pozostałe elementy inscenizacji, jakby nie dorównujące rozmachowi plastycznego tła.

W krytyce teatralnej zjawisko to zyskało miano – „przerostów scenografii". Marta Fik, opisując je w swoim studium *Kilkudziesięciu twórczych scenografów*, podkreślała: „Fakt, że w przedstawieniu wiedzie prym nie zawsze z nim organicznie związana scenografia, obciąża przede wszystkim sumienie reżyserów i – w jakimś stopniu – dramatopisarzy"[46]. Jerzy Jarocki, wybitny polski reżyser, widział to inaczej. Pisał w 1969 roku, jeszcze zanim spotkał Jerzego Juka Kowarskiego – scenografa, z którym w twórczym tandemie współtworzył inscenizacje przez blisko czterdzieści lat: „Scenograf, szczególnie twórczy scenograf, chce zinterpretować sztukę na tyle wyczerpująco, by aktor i reżyser, którym niezbyt ufa, nie mieli możliwości żadnych «wypaczeń»"[47]. Zarzucenie Schillerowskiego pomysłu o wspólnym wzrastaniu artystów teatru wydaje się jedną z istotnych przyczyn braku umiejętności „dogadywania się" reżyserów ze scenografami. Ten brak objawia się traktowaniem przez reżyserów twórczości plastyków usługowo bądź jako elementu osobnego, dodanego do przedstawienia a także ignorowaniem inscenizacyjnych gestów reżyserów przez scenografów.

Awersja wobec wszelkiego rodzaju przerostów w sztuce scenicznej sprowokowała kolejną – przełomową, choć również pozorną – rezygnację z uprawiania scenografii w polskim teatrze. Tym razem nie była to indywidualna ucieczka artysty, ale programowa decyzja, by scenografa zastąpić architektem, podjęta przez Jerzego Grotowskiego. Architektem tym był Jerzy Gurawski, absolwent Politechniki Krakowskiej, który zajmował się rozpracowywaniem zagadnień związanych z przestrzenią teatralną. Pozostał im wierny w trakcie swojej pracy w Teatrze 13 Rzędów w Opolu (potem Teatrze Laboratorium we Wrocławiu), czym zasłużył w zespole na tytuł „doktora przestrzeni teatralnej". Po latach wspominał:

Przyznam, że miano architekta sprawiało mi ogromną satysfakcję. Byłem wówczas młody i agresywny, chciałem zmieniać świat, zburzyć zastany ład mieszczański. Scenograf był dla mnie jedynie dekoratorem, natomiast architekt właśnie tym, który wszystko przebudowuje[48].

Gurawski wpisał się znakomicie w realizowaną przez zespół Laboratorium ideę teatru ubogiego, w myśl której zniknąć z teatru powinno wszystko, co niepotrzebne, czyli wszystko, co przeszkadza w intensyfikowaniu relacji aktora z widzem. Służyło temu celowi między innymi przebudowywanie tradycyjnego układu odrębnych od siebie

45 Zenobiusz Strzelecki, *Scenografia Andrzeja Majewskiego*, „Projekt" 1964, nr 1, s. 25.

46 Marta Fik, *Kilkudziesięciu twórczych scenografów*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2: *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, red. Janusz Degler, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1976, s. 511.

47 Jerzy Jarocki, *Dialog ze współczesnością*, cyt. za: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. Wojciech Dudzik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 50.

48 Cyt. za: Anna Franta, *Reżyseria przestrzeni. O doskonaleniu przestrzeni publicznej miasta*, Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki, Kraków 2004, s. 9.

przestrzeni sceny i widowni. Sens architektonicznych gestów Gurawskiego oddaje w pełni używane w zespole określenie „scenowidownia", wskazujące na połączenie odrębnych rzeczywistości grających i oglądających w jeden organizm. W niewielkiej sali opolskiego Teatru 13 Rzędów i nieco obszerniejszej wrocławskiego Laboratorium Gurawski do każdej inscenizacji, prowokowany i inspirowany przez Grotowskiego i Flaszena, proponował inny układ scenowidowni ze zmiennymi rolami wyznaczonymi publiczności. Zasada zmienności rządząca relacjami sceny i widowni zasadzała się na przekonaniu, że choć publiczność nie zobaczy wszystkiego, powinna mieć poczucie, że jest częścią tego, co się dzieje. Angażowanie publiczności odbywało się poprzez osadzenie jej w konkretnej, dramatycznej i często niekomfortowej sytuacji. Dzięki aranżacjom Gurawskiego widzowie stawali się uczestnikami tajemniczego, obrazoburczego obrzędu (*Dziady*, prem. 18 października 1961), pacjentami szpitala psychiatrycznego (*Kordian*, prem. 14 lutego 1962), świadkami traumatycznego obozowego snu (*Akropolis*, prem. 10 czerwca 1962), studentami biesiadującymi z mistrzem (*Tragiczne dzieje doktora Fausta*, prem. 23 kwietnia 1963), podglądaczami swoistego *theatrum anatomicum* (*Książę Niezłomny*, prem. 25 kwietnia 1965). ⌜9⌟

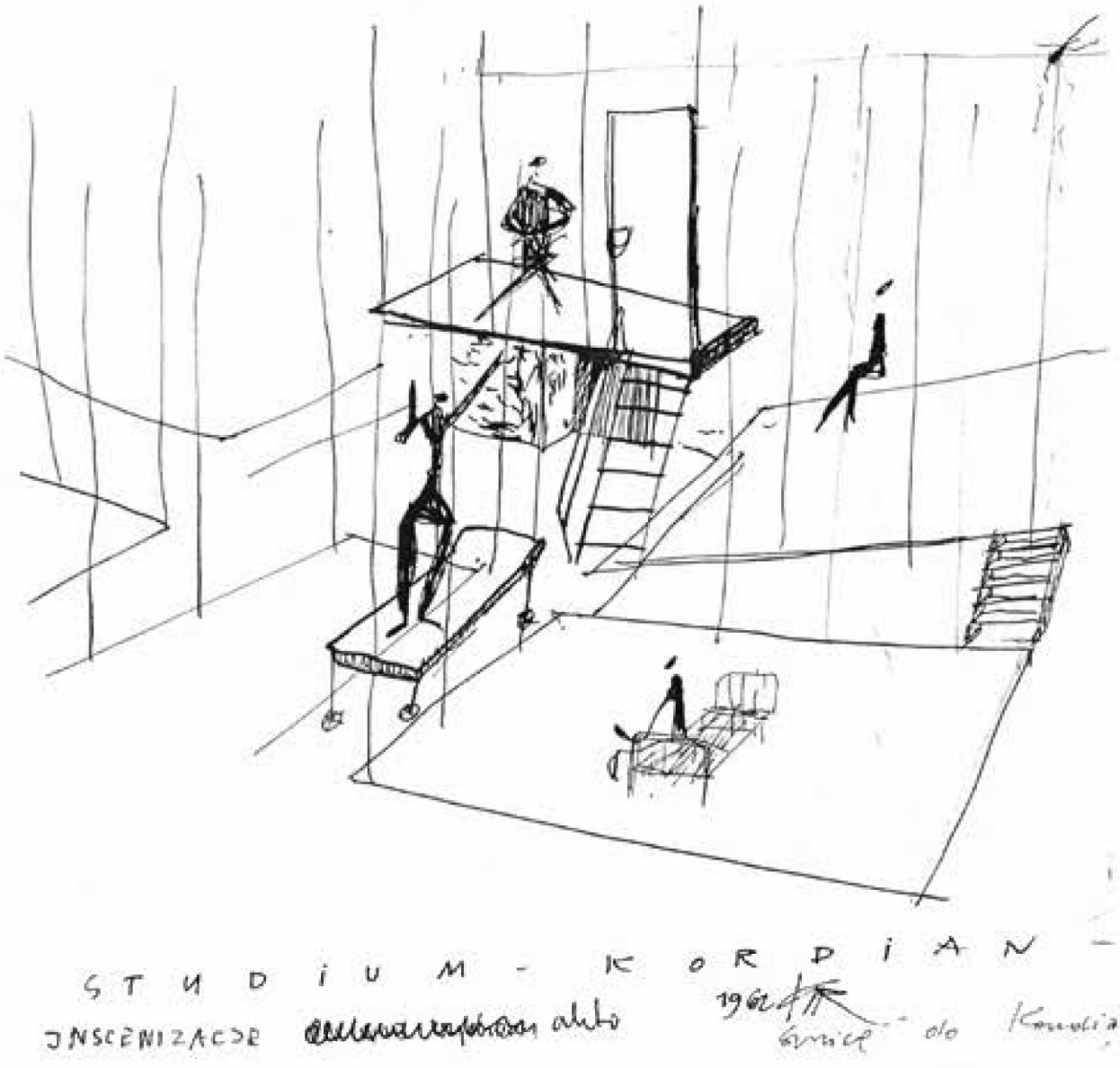
Z nazwiskiem Gurawskiego zrosło się również, wymyślone przez niego jeszcze podczas studiów politechnicznych, pojęcie „przestrzeni intuicyjnej" – otaczającej widza, znajdującej się poza polem jego widzenia, doświadczanej głównie poprzez zmysł słuchu. Zdaniem Gurawskiego to przede wszystkim dzięki niewidzialnej, a więc nieoczywistej przestrzeni intuicyjnej rodzi się magia teatru. „Chciałem, żeby cała przestrzeń, która człowieka otacza, grała w teatrze"[49] – deklarował. Wyznaczenie przestrzeni funkcji aktora-współuczestnika gry realizował Gurawski, komponując dla widowni miejsca z ograniczoną widocznością, niekomfortowe, ale jednocześnie czyniące z publiczności współodpowiedzialnego uczestnika odgrywanych wydarzeń. Aranżując zindywidualizowane scenowidownie, współtworzące sensy i atmosferę inscenizacji, „doktor przestrzeni" zrealizował w swojej praktyce teatralnej ostatni z siedmiu postulatów omawianej u progu XX wieku przez Schillera i Pronaszkę reformy sztuki scenicznej. „Postulatem ostatnim (dalszej przyszłości) jest połączenie w jedną całość sceny i widowni (postulat Mickiewiczowski), to znaczy – teatr jedności przestrzennej"[50] – zapisał Pronaszko. Wprawdzie pierwszeństwo w tej dziedzinie przypada Szymonowi Syrkusowi, również architektowi, pomysłodawcy elastycznej, mobilnej przestrzeni żoliborskiego Studia Teatralnego im. Stefana Żeromskiego, prowadzonego przez Irenę Solską[51], ale to niewątpliwie dokonania Gurawskiego zdecydowanie rozszerzyły rozumienie „inscenizacji plastycznej". I nie tylko dlatego, że Studio Solskiej w sali urządzonej przez Syrkusów działało w 1933 roku zaledwie kilka miesięcy, w trakcie których zdołano zrealizować dwie premiery. Żoliborski projekt Syrkusa, choć stanowi realizację wyrażonej przez Iwo Galla myśli – „teatr może być w byle kącie"[52], czyni to w zgodzie z przekonaniem, że ów kąt wymaga nadania mu odpowiadających szczególnym potrzebom teatru warunków, czyli stworzenia swoistej, tu opartej na systemie ruchomych podestów, mobilnej maszynerii do grania. Gurawski, jako architekt przestrzeni Laboratorium, poszedł o krok dalej. Udowodnił, że również bez wspomagania danej z góry machiny teatralnej, nawet najbardziej nieprzyjazny teatralnie „byle kąt" daje się ukształtować we właściwą dla konkretnej inscenizacji formę, organizującą relacje sceny i widowni. Co ciekawe, w swojej pracy dyplomowej Gurawski rozpracowywał zagadnienie mobilnej, elastycznej machiny teatralnej. Wykonany przez niego projekt dla objazdowego Teatru Ziemi Mazowieckiej zawierał pomysł kwadratowej

49 Za: Joanna Ostrowska, *„Teatr może być w byle kącie"*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2014, s. 191.

50 Andrzej Pronaszko, *Fragmenty o współpracy z Leonem Schillerem*, dz. cyt., s. 161.

51 Więcej na ten temat w tomie pierwszym, w rozdziale *Blisko, coraz bliżej*.

52 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, dz. cyt., s. 41.



9
Jerzy Gurawski, szkic scenografii do
Kordiana według Juliusza Słowackiego, Teatr
13 Rzędów w Opolu, prem. 14 lutego 1962.
Dzięki uprzejmości artysty

sceny na kołach, do której można dołączać kolejne kwadraty przeznaczone dla publiczności i/lub kolejnych miejsc gry. Współpraca z Grotowskim i Flaszenem naprowadziła Gurawskiego na trop indywidualizowanych scenowidowni.

Obok eksperymentów związanych z kształtowaniem przestrzeni teatralnej doświadczeniom Teatru Laboratorium zawdzięczamy również odkrycie, że teatr nie może, ot tak, wyprzeć się scenografii i zaprzeczyć jej istnieniu. Ludwik Flaszen zapisał je w postaci paradoksu: „Sztuki plastyczne, wbrew programowemu wyeliminowaniu scenografii i zastąpieniu jej architekturą przestrzeni, miały w teatrze ubogim swoją szczególną, utajoną obecność”[53].

Owa obecność sztuk plastycznych, czyli nieoczekiwane zaistnienie nieplanowanej w przedstawieniach scenografii, przekreśliła, jak się wydaje, możliwość ciasnego jej pojmowania. Przede wszystkim zanegowane zostało założenie, że tylko zaangażowanie plastyka, najlepiej wykształconego w Akademii Sztuk Pięknych malarza sztalugowego, gwarantuje obecność i jakość scenografii w przedstawieniu teatralnym. Pogląd taki forsował konsekwentnie Strzelecki, utrzymując, że „bez bazy malarskiej dekoracje i kostiumy pozbawione są spójności – nie stanowią jednego świata”[54].

Doświadczenia Laboratorium wskazały nie tylko, że zamiast malarza nad plastyką inscenizacji zapanować może kształtujący przestrzeń architekt (Gurawski nie był wszak pierwszym architektem pośród scenografów), ale zaakcentowały konceptualny wymiar sztuki teatru, w tym scenografii. Juk Kowarski, absolwent architektury wnętrz debiutujący w roli scenografa u progu lat 70., akcentując, szczególnie istotny jego zdaniem, konceptualny wymiar sztuki, zwykł mawiać, że najlepszym polskim scenografem jest kompozytor Stanisław Radwan.

Miejsca znalezione

Wbrew dosyć powszechnym wyobrażeniom ograniczającym rolę plastyki w teatrze do „obsługiwania” literatury bądź inscenizacyjnych pomysłów reżysera, scenografia konsekwentnie zaznaczała swoją obecność w teatrze i eksponowała swoistą naturę medium, które współtworzy, ewoluując zgodnie z rytmem przemian zachodzących w sztuce współczesnej. Zenobiusz Strzelecki zaproponował klasyfikację polskiej scenografii, wiążąc jej dzieje z kierunkami estetycznymi zrodzonymi na gruncie malarstwa. Jan Kosiński, kwestionując zastosowane przez badacza kryterium podziału, pisał tak:

Niektóre przygody malarstwa nie znajdują w teatrze zastosowania, inne trwają w nim uporczywie, znacznie dłużej niż na salonach malarskich, a ponadto równie istotne inspiracje płyną od architektury, rzeźby, grafiki, fotografii, a także innych nie całkiem już plastycznych dyscyplin[55].

Z dzisiejszej perspektywy trzeba by do wyliczenia inspirujących scenografię dziedzin dodać koniecznie film i media cyfrowe. Niewątpliwie bardzo istotne w toczącym się w XX wieku procesie redefiniowania miejsca i roli scenografii w teatrze okazały się również doświadczenia polskiej kontrkultury lat 60. i 70., czyli działalność teatrów studenckich, alternatywnych, chcących komunikować się z widzami na innych zasadach niż instytucjonalny teatr. Zmierzały one do zbudowania relacji z publicznością innych aniżeli te, które umożliwiała tradycyjna architektura ze sceną pudełkową. Często podążały tropem dokonań Gurawskiego. Pracowały też w tak zwanych miejscach nieteatralnych, wykorzystując dla swoich inscenizacji znalezione, gotowe przestrzenie, eksponowały je a jednocześnie grały „prawdą” autentyku. W kontekście ich teatralnej działalności sytuacja

53 Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014, s. 358.

54 Zenobiusz Strzelecki, *Scenografia Zofii Wierchowicz*, „Projekt” 1970, nr 1, s. 9.

55 Jan Kosiński, *Autonomia dyscypliny scenograficznej i jej tradycja*, „Pamiętnik Teatralny” 1976, z. 4, s. 480.

scenografii, a także scenografów, zaczęła budzić wątpliwości i lekkie zaniepokojenie części krytyków sztuki i teatru. Grzegorz Dziamski sugerował, że używanie terminu „scenografia" na określenie spotkania plastyki z teatrem w odniesieniu do nowatorskich przedsięwzięć artystycznych lat 60. i 70. „byłoby zabawnym anachronizmem bądź też przejawem bezmyślnego biurokratyzmu"[56]. Badacz odwoływał się w swojej konstatacji do dużo wcześniejszej sugestii Wojciecha i Piotra Krakowskich[57], dla których anachronizm pojęcia „scenografia" wiązał się przede wszystkim z traktowaniem jej jako poddanej prawom literatury, „uładniającej" przedstawienie dekoracji, a także do niezrozumienia totalnego charakteru kreacji artystycznej Kantora w spektaklach Cricot 2 i biurokratycznego w swej istocie gestu przyznania artyście nagrody państwowej za scenografię. Sytuację plastyki w teatrze u progu lat 80. Dziamski oceniał następująco:

jeśli scenografowie pozostaną związani z teatrem takim, jaki ukształtował się w nowożytno-europejskim kręgu kulturowym, jaki funkcjonuje we współczesnej praktyce społecznej, to ich kontakt ze sztuką – taką, jak się ona nam przedstawia dzisiaj, na początku lat osiemdziesiątych – będzie słabnąć. Jeśli natomiast porzucą ten teatr, wówczas przestaną być scenografami[58].

Wyjście z tej patowej, zdaniem Dziamskiego, sytuacji, mogłoby stanowić porzucenie przez teatr owego „staroświeckiego dziwadła", jakim stała się scenografia, a także rezygnacja z wszelkich podziałów artystycznych i nawiązanie do tradycji awangardowej twórców wszechstronnych, takich jak Tadeusz Kantor czy Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Nieco inaczej sytuację oceniła Elżbieta Wysińska, uważająca, że to przede wszystkim scenograf stracił rację bytu w przedstawieniach wolnych grup teatralnych, decydujących się dostosować spektakl do wybranego terenu gry, który automatycznie staje się scenografią. „Scenograf byłby ewentualnie tym, który wybiera plac, ulicę, łąkę, kościół, halę przemysłową, nabrzeże portowe, więzienie na miejsce teatralne"[59], a do podejmowania takich decyzji, zdaniem autorki, nie potrzeba specjalistów. W wielu przepadkach, w pozainstytucjonalnych grupach teatralnych decyzji tych w istocie nie podejmowali tak zwani specjaliści, czyli wykształceni w Akademiach Sztuk Pięknych absolwenci scenografii, malarstwa, ewentualnie architektury lub architektury wnętrz. Wysińska nie zakwestionowała, jak Dziamski, scenografii jako takiej, podważyła natomiast konieczność korzystania z kompetencji fachowców. Tymczasem specyfika scenografii filmowej, jak udowadnia w książce zatytułowanej *Scenografia*[60] Allan Starski, zazwyczaj na podejmowaniu takich właśnie decyzji przez fachowca polega. Również w praktyce teatralnej, jak się wkrótce okazało, nierzadko warto było stawiać na specjalistów w kwestii lokalizowania inscenizacji. Po pierwsze, wyobrażenie jakoby miejsca znalezione były rzeczywiście gotowe, by w nich grać, nie odpowiada w pełni rzeczywistości. Często wymagają one różnego rodzaju zabiegów dokonanych na tkance przestrzennego autentyku. Świetnym tego przykładem wydaje się być przypadek *Mordu w katedrze* Thomasa S. Eliota, spektaklu wyreżyserowanego przez Jerzego Jarockiego, opracowanego scenograficznie przez Jerzego Juka Kowarskiego. Wersja warszawska przedstawienia, przygotowana z zespołem Teatru Dramatycznego, zagrana została w stołecznej bazylice archikatedralnej pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela (prem. 9 marca 1982), krakowska, zrealizowana z zespołem Starego Teatru – w Królewskiej Katedrze na Wawelu (prem. 1 kwietnia 1982). Recenzenci pracę scenografa komentowali uwagami, że się tym razem specjalnie nie napracował. Wydawać się mogło, że podjął

56 Grzegorz Dziamski, *Dlaczego scenografia?*, „Dialog" 1983, nr 12, s. 105.

57 Por.: Wojciech i Piotr Krakowscy, *O scenografii krakowskiej w latach 1945–1960*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2, dz. cyt., s. 479–506.

58 Grzegorz Dziamski, *Dlaczego scenografia?*, dz. cyt., s. 110.

59 Elżbieta Wysińska, *Scenografia na receptę*, „Dialog" 1983, nr 12, s. 123.

60 Allan Starski, Irena. A Stanisławska, *Scenografia*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2013.

tylko dwie konkretne decyzje. Umknęło uwadze większości odbiorców, że brama wejściowa specjalnie wykuta została na użytek przedstawienia, prawdziwy ołtarz ukryto za podniesioną i wyposażoną w schody teatralną imitacją, a wiszące wzdłuż nawy głównej sztandary to rekonstrukcje autentyków. I niewątpliwie recenzenckie konstatacje stanowiły dla Kowarskiego komplement: jego scenograficzne zabiegi okazały się „przezroczyste", co dla odbioru przedstawienia miało niebagatelne znaczenie. ⌜10–11⌟

Po wtóre, sugestia Wysińskiej odnosząca się do braku konieczności angażowania scenografów *de facto* zwróciła uwagę na konceptualny wymiar twórczości scenograficznej. Może nie zawsze dostrzegany i doceniany, ale niewątpliwie coraz bardziej odczuwalny stał się wpływ spekulacji i decyzji, nieważne czy całej grupy, czy „specjalisty" – niekoniecznie zresztą plastyka – na jakość atmosfery teatralnego zdarzenia. Kreacja scenograficzna, nawet jeśli wyłącznie czy przede wszystkim opiera się na dokonaniu wyboru, tworzy rzeczywistość uruchamiającą wyobraźnię grających i publiczności. I dobrym tego przykładem może być ponownie jeden z elementów wspomnianej już inscenizacji *Mordu w katedrze*. W wersji warszawskiej Juk Kowarski zdecydował (i stworzył taką możliwość), by Gustaw Holoubek, grający zamordowanego w finale u stóp ołtarza biskupa Tomasza Becketa, wystąpił w autentycznych szatach liturgicznych – ornacie, mitrze oraz z pastorałem prymasa Stefana Wyszyńskiego, a grający w krakowskiej inscenizacji Jerzy Bińczycki w ornacie, w którym Jan Paweł II odprawił w 1979 roku mszę na krakowskich Błoniach. Oglądający przedstawienia widzowie nie mogli tego wiedzieć. Nie ulega jednak żadnej wątpliwości, że ów scenograficzny gest wpłynął znacząco na jakość gry aktorów, a w konsekwencji również na atmosferę wydarzenia i odczucia publiczności. Utajona obecność scenografii może mieć i takie oblicze, zaś tezę Gurawskiego, że magię teatru tworzy przede wszystkim to, czego widz nie widzi, poszerzyć wypada również o to wszystko, co publiczność widzi, a czego w pełni nie identyfikuje, co jednak oddziałuje na jej emocje i kształtuje wyobrażenia, nawet niepostrzeżenie.

Dwie dekady później, Małgorzata Szczęśniak ten aspekt twórczości scenograficznej wyrazi słowami: „moje scenografie zawsze służą jednemu – uruchomieniu, uaktywnieniu wyobraźni widza"[61]. A w kwestii materii, której w tym celu używa, doda:

Zawsze wolałam kompozycję przestrzeni niż budowanie dekoracji. Budować można w życiu ulicę, domy, w teatrze trzeba tworzyć przestrzenie i to zawsze „przestrzenie spotkania". Teatr powinien być zawsze „miejscem spotkania"[62].

Autonomia i współpraca

Konsekwencje przestrzennych doświadczeń teatru lat 60. i 70., czyli grania w znalezionych miejscach gotowych, a także architektonicznego kształtowania terenu gry odmiennego dla każdej inscenizacji, Elżbieta Wysińska widziała tak:

Po latach doświadczeń zarysowuje się więc konieczność dość zasadniczego rozróżnienia między scenografią projektowaną dla przedstawienia, które ogląda się z jednej perspektywy, wystawianą jakby na pokaz i odbieraną, gdy przyjdzie ochota, niezależnie od reszty elementów, a scenografią powstającą – jeśli by tak można powiedzieć – w przestrzeni ruchomej, odbieraną w różnych kontekstach sytuacyjnych i od nich w sensie estetycznym zależną[63].

Scenografia nie poddaje się łatwo podziałom i klasyfikacjom. Przekonuje o tym trud podjęty przez Zenobiusza Strzeleckiego i brak poczucia przynależności wielu artystów do, jak sugerował Jan

61 *Przestrzeń jako miejsce spotkania*, dz. cyt., s. 71.

62 Tamże, s. 71–72.

63 Elżbieta Wysińska, *Scenografia na receptę*, dz. cyt., s. 123–4.

10
T.S. Eliot *Mord w katedrze*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, przedstawienie w katedrze św. Jana w Warszawie; scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 9 marca 1982. Fot. Marek Holzman / IT

11
T.S. Eliot *Mord w katedrze*, Stary Teatr w Krakowie, przedstawienie w katedrze na Wawelu; scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 1 kwietnia 1982. Fot. Wojciech Plewiński / IT

Kosiński, nazbyt arbitralnie wyznaczonych przez niego nurtów. Sam uznany przez Strzeleckiego za jednego z głównych przedstawicieli neorealizmu konsekwentnie się temu opierał: „Jego «neorealizm» – pisał — używany z uporem w znaczeniu schillerowskim, sprzecznym z powszechnie na świecie przyjętym rozumieniem tego terminu, nie przestaje mnie drażnić”[64]. Kłopot z proponowanym przez Elżbietę Wysińską rozróżnieniem nie polega nawet na tym, że scenografię dzieli na funkcjonującą samodzielnie w przedstawieniu (czyli rozumianą jako twór autonomiczny, niezwiązany z innymi tworzywami inscenizacji teatralnej i postrzegany przez widza wtedy, gdy przyjdzie mu ochota) oraz na scenografię nieautonomiczną (zależną od kontekstów sytuacyjnych przedstawienia), ale na linii demarkacyjnej, jaką pomiędzy tymi dwoma rodzajami plastyki przeprowadza. Otóż wynika z jej rozróżnienia, że tylko scenografia powstająca w przestrzeni ruchomej, czyli w zmiennym układzie sceny i widowni, wchodzi w relacje z innymi elementami przedstawienia. Natomiast ta, na którą widz spogląda z jednej perspektywy, czyli w domyśle przede wszystkim w tradycyjnym układzie sceny i znajdującej się na wprost niej widowni, jest osobna, wykonana na pokaz i bez związku z resztą materii scenicznej. Trudno byłoby tej tezy bronić, nie krzywdząc całej rzeszy artystów, w tym Kantora, Mądzika, Kowarskiego, Białoszewskiego oraz jego przyjaciół, Zachwatowicz, Wierchowicz, Wiśniaka, Lidii i Jerzego Skarżyńskich, Krakowskiego, Swinarskiego, Krystiana Lupy i wielu innych, którzy w takim właśnie układzie konstruowali teatralne rzeczywistości, z organicznie ze sobą powiązanych elementów.

Wywołana dychotomicznym rozróżnieniem Wysińskiej kwestia autonomiczności to jedno z najistotniejszych zagadnień reformującej się i ewoluującej w XX wieku scenografii. Marta Fik niezależność poszczególnych sztuk w obrębie teatru w końcu lat 60. uznała za zjawisko bardzo niepokojące. Piotr i Wojciech Krakowscy kilka lat wcześniej przekonywali, że plastyka i literatura dramatyczna autonomiczność zachowują poza teatrem, zaś wzięte na warsztat sceniczny muszą się jej wyrzec. Możliwość wyabstrahowania dzieła plastyka z całości przedstawienia, jego odrębność, szczególnie zaś poczucie, że jest skomponowane przede wszystkim na pokaz – po to, żeby zachwycić sobą publiczność, cofa scenografię do statusu nowożytnych malarskich dekoracji scenicznych. I oczywiście zwolenników takiego pojmowania funkcji plastyki w teatrze bez trudu odnaleźć można i dziś jeszcze, ale nie ma najmniejszego powodu, by wobec typowych dekoracji używać terminu scenografia. Nieco myląco i dyskusyjnie pobrzmiewa w tym kontekście zdanie zapisane przez Patrice'a Pavisa w niezwykle obszernej i wyczerpującej definicji scenografii zamieszczonej przez francuskiego teoretyka w jego *Słowniku terminów teatralnych*. Pavis już na wstępie sugeruje mianowicie, że: „We współczesnym teatrze scenograf jest świadomy swego znaczenia, autonomii swej sztuki i swojego oryginalnego wkładu w realizację spektaklu”[65]. I o ile oczywiście świadomość własnego znaczenia oraz oryginalności uprawianej sztuki wydaje się ważna w przypadku każdego twórcy, o tyle świadomość autonomii komponowanej na użytek spektaklu scenografii budzi spore wątpliwości.

Złożoność zagadnienia autonomii sztuki scenograficznej na gruncie polskim próbował, z właściwym sobie humorem i wdziękiem, objaśnić Jan Kosiński. Niedokończony szkic poświęcony tej kwestii opublikowany został już po śmierci scenografa w dedykowanym jego twórczości monograficznym numerze „Pamiętnika Teatralnego”. Kosiński wyjaśnia w nim, że pojęcie autonomii odnosić się winno wyłącznie do scenografii pojmowanej jako dyscyplina sztuki, a nie do konkretnych wytworów tej dyscypliny. Chodzi o świadomość, że nie jest ona

para-artystycznym rzemiosłem, uprawianym przez podejrzanych speców z dala od głównych

64 Jan Kosiński, *Kształt teatru*, dz. cyt., s. 51.

65 Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 455 (podkreślenie moje).

artystycznych nurtów plastyki, że nie jest bękartem, lecz dziecięciem z legalnego łoża, dziedziną plastyki nauczaną w Akademiach i uprawianą przez członków ZPAP zrzeszonych w sekcje[66].

Scenografia pojmowana jako autonomiczna dyscyplina sztuki rządzić się więc powinna własnymi, swoistymi regułami, wymagać od uprawiających ją twórców szczególnych zdolności, kompetencji i kondycji artystycznej. Tak pojmowana autonomia może dawać scenografom pewność, że ich oryginalny wkład w realizację spektaklu nie zostanie przypisany innym twórcom inscenizacji, na przykład reżyserom. Żartobliwy, przekorny i nieco ironiczny ton wypowiedzi Kosińskiego pozwala oczywiście i na ten aspekt autonomiczności sztuki scenograficznej spojrzeć z dystansem, a nawet z lekkim przymrużeniem oka.

Przekonanie, że scenograf to artysta z potwierdzającym jego zawodowstwo dyplomem Akademii, razi anachronicznością. Tym bardziej, że coraz trudniej jednoznacznie określić, w jakiej dziedzinie scenograf powinien być specjalistą – sztuk wizualnych, grafiki komputerowej, kostiumologii, architektury, architektury wnętrz, malarstwa, fotografii, realizacji obrazu filmowego? A co z kompetencjami w dziedzinie literatury, muzyki, dialogu...? Najradykalniej wypowiedział się w tej kwestii Tadeusz Kantor: „Powszechnie wiadomo, że kryzys światowego teatru został wywołany na skutek ciasnego izolacjonizmu, zamknięcia w ciasnym gorsecie profesjonalnych praktyk”[67]. Wtórował Kantorowi Wojciech Krakowski: „Można by zaryzykować paradoks, że scenografia zaczyna się tam, gdzie kończy się plastyka”[68].

Sens scenografii, rozumianej jako efekt praktyki artystycznej, zapewnia współtworzone przez nią widowisko bądź performans. Konstytutywne cechy poszczególnych widowisk i performansów decydują o jej charakterze i specyfice. Film ze względu na swoją „naturę” stawia przecież przed scenografem odmienne wymagania aniżeli teatr, estrada, rytuał religijny czy wiec polityczny. Podobnie jak większości widowisk i performansów, nie można scenografii zatrzymać w czasie, choć składa się w dużej mierze z elementów materialnych o różnej zresztą trwałości. Bez pozostałych składników jej samej oraz widowiska stanowią one tylko fragmentaryczny ślad (ślad widowiska, a nie autonomicznie pojętej scenografii). Wydaje się to w swojej oczywistości dosyć banalne, a jednak lubimy ulegać złudzeniu samoistności inscenizacji plastycznej. Widać to zwłaszcza na wystawach scenografii, gdzie jej szczątki i projekty często prezentowane są tak, jak gdyby były osobnymi, skończonymi dziełami sztuki. „Zwłaszcza na wystawach scenografia nasza wygląda interesująco i ma swoją specyfikę”[69] – również Kosiński zwracał uwagę na niekompatybilność wystawowych prezentacji z plastycznymi inscenizacjami widowisk teatralnych. Zapominamy zwykle, a może nie chcemy wiedzieć, że wybitne teatralne scenografie, zrośnięte w przedstawieniach z innymi ich elementami, właściwie w ogóle nie pozwalają się „wystawić”, są równie kruche i ulotne jak współtworzone inscenizacje, które „stają się” w relacji sceny i widowni.

W praktyce teatralnej XX i XXI wieku spotykamy oczywiście, i to wcale nierzadko, wyróżnioną przez Wysińską, krytykowaną przez Fik, Krakowskiego czy Kosińskiego scenografię wybijającą się z przedstawienia i zyskującą status autonomicznej wypowiedzi. Dążenie do usamodzielnienia scenografii od lat wyraźnie przejawia się również w prezentacjach Praskiego Quadriennale, największej międzynarodowej wystawy scenografii. Obok dokumentacji przedstawień, scenograficznych śladów oraz projektów widowisk i performansów, a także aranżacji prowokujących na wystawie przedstawienia czy performanse publiczności, pokazywane są na niej również obiekty nie będące w rzeczywisto-

66 Jan Kosiński, *Autonomia dyscypliny scenograficznej i jej tradycja*, „Pamiętnik Teatralny” 1976, z. 4, s. 479.

67 *Ku teatrowi niemożliwemu. Rozmowa Tadeusza Kantora z Krzysztofem Miklaszewskim*, [w:] Krzysztof Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, dz. cyt., s. 12.

68 Wojciech Krakowski, *Przeciw „uładnianiu”*, [w:] *Wojciech Krakowski*, red. Józef Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1992, s. 28.

69 Jan Kosiński, *Kształt teatru*, dz. cyt., s. 57.

ści ani w zamierzeniu częścią przedstawień. Tak rozumiana scenografia niepostrzeżenie zawłaszcza inne dziedziny twórczej aktywności – anektuje rzeźbę, instalację plastyczną, architekturę, urbanistykę, a także efekty procesów należących do kompetencji natury i wreszcie sam akt stworzenia. Świat, wszechświat wreszcie, to przecież nic innego jak przestrzeń i tło rozgrywającego się dramatu ludzkiej egzystencji. Dawną ideę boga – wielkiego geometry czy wielkiego architekta – moglibyśmy dziś zatem zastąpić ideą boga – wielkiego scenografa. Czy zyskamy dzięki temu coś jeszcze poza towarzyszącą nam od dawna świadomością kruchości tej scenografii, przenikalności materii kosmicznej, względności obrazu świata i wizji reguł nim rządzących, a także obecności kogoś/czegoś poza nim?

Między utopiami

Myśli formułowane przez wybitnych polskich artystów teatru każą się nieco wobec zagadnienia autonomii scenografii zdyscyplinować. Podejmujący się trudu teoretycznego rozpracowania i dookreślenia istoty uprawianej sztuki artyści, podobnie jak Wysińska, dostrzegali konieczność ujęcia praktyk scenograficznych w formie dychotomicznych opozycji. Dwa rodzaje scenografii były dla przeważającej części analizujących zagadnienie twórców bezpośrednią konsekwencją dwóch współistniejących modeli teatru. Piotrowi i Wojciechowi Krakowskim zawdzięczamy przekonanie, że dominującemu na polskich scenach teatrowi interpretacyjnemu przeciwstawia się teatr kreacyjny, który można także określić totalnym, autonomicznym, integralnym. „Zasada supremacji tekstu w teatrze interpretacyjnym z góry ogranicza działanie artystyczne realizatorów”[70] – pisali. Zasada ta wyznacza scenografii funkcję towarzyszącą, polegającą przede wszystkim na opisaniu miejsca akcji bądź zaaranżowaniu na scenie kompozycji przestrzennej. Teatr kreacyjny charakteryzuje integralność wszystkich tworzyw. Ton sugestiom Krakowskich określającym zasady teatru kreacyjnego (i takiejże scenografii) nadała w dużej mierze praktyka teatralna i manifesty Kantora. Ważne wydaje się więc ich zastrzeżenie dotyczące teatru kreacyjnego:

nie należy sądzić, że idzie tu o supremację plastyki w teatrze. Podobnie jak tekst, aktor (także różnie w różnych wypadkach wykorzystany – jako aktor, tancerz, mim lub śpiewak) – służy ona tylko realizacji, podjętego przez inscenizatora artystycznego zamierzenia i jest podporządkowana nadrzędnej, ideowo-formalnej konstrukcji[71].

Scenografia w tym typie sztuki scenicznej nie towarzyszy akcji, lecz ją wyznacza i stanowi jej integralną część. Zasada kreacji, przyjmowana również, jak pisali Krakowscy, przez scenografów w teatrze interpretacyjnym, nie może się w nim realizować w czystej postaci. Jest ograniczona i skazana na kompromis, przede wszystkim poprzez dodaną do scenografii funkcję pozaplastyczną – ilustracyjną, pozostającą w ścisłym związku z tekstem. Podejmowane w teatrze interpretacyjnym próby tworzenia scenografii kreacyjnej zazwyczaj, jak oceniali, prowadzą do kolizji z innymi elementami przedstawienia.

Jan Kosiński, dookreślając zasadnicze modele scenografii, traktował je jako jej nieprzekraczalne granice, zwłaszcza na scenie pudełkowej. Sugerował, że XX-wieczna twórczość scenograficzna rozpina się pomiędzy dwoma skrajnymi biegunami – scenografią asemantyczną, ściśle strukturalną oraz scenografią komponowaną jako czysty układ znaków. Odwoływał się przy tym do konceptu Appii, wedle którego główne zadania plastyka w teatrze oscylują wokół stworzenia terenu bądź tła scenicznych działań. Scenografia asemantyczna powstaje w wyniku postulowanego przez Appię konstruowania terenu, semantyczna natomiast to efekt komponowania znaczeniowego, mówiącego tła. W czystej postaci pojawiają się

70 Piotr i Wojciech Krakowscy, *Scenografia krakowska*..., dz. cyt., s. 480.

71 Tamże, s. 483.

niezwykle rzadko. Kosiński w swoich publikacjach przedstawiał się jako zdeklarowany zwolennik scenografii asemantycznej, choć – jak żartobliwie i z dystansem komentował – właściwie nigdy nie udało mu się takiej skomponować. Scenografia rodzi się więc w granicach utopii asemantyczności i semantyczności, pomiędzy fikcją neutralności i całkowitego uznakowienia terenu bądź tła. Kosiński precyzował:

Rzecz jasna cała postrzegana praktyka scenograficzna mieści się pomiędzy tymi biegunami i korzysta z bardzo różnych recept. […] Najczęściej stosowane bywa realistyczno-funkcjonalne bezpośrednie otoczenie aktora – teren, mebel, rekwizyt – i oczywiście związany z nimi kostium, przeciwstawione tłu, które ucieka w abstrakt, symbol, itp. Nie sposób wyczerpać tych recept, ale mimo ich mnogości wszystkie są już mocno nadużyte, a nawet najmodniejsze już po kilku zmałpowaniach budzą uczucie nudy[72].

Oscylująca pomiędzy skrajnościami semantyki i asemantyki, konstruowana wedle różnorodnych recept scenografia, zdaniem Kosińskiego, zyskuje najczęściej formę ilustracji lub iluminacji. W każdym przypadku jest związana z tekstem, ale w odmienny sposób. Relację literatury dramatycznej i scenografii ilustracyjnej Kosiński określał jako „głupotę nadmiaru dobrej woli", zaś iluminację, która w jego ocenie zdecydowanie ilustrację z polskich scen (od końca lat 50.) wypiera, łączy z tekstem związek luźny i nieprosty, opierający się na dalekim, często przekornym skojarzeniu, metaforze, abstrakcji. Za jej główny walor Kosiński uznawał możliwość ucieczki od głupoty tautologii „niekoniecznie naturalistycznej, czasem także symbolicznej"[73].

Obok wskazania typów i modeli scenografii istotne w refleksji Kosińskiego wydaje się także zaakcentowanie jej zdolności do współtworzenia zmienności toczącej się na scenie akcji. Podobnie jak Bogusz, zwracał uwagę nie tylko na przestrzenny, ale i czasowy wymiar scenografii. „Spośród licznych niezbadanych możliwości abstrakcjonizmu – pisał – dla mnie najbardziej tentujące byłyby te, które zatrącają o czwarty wymiar – o zmienność w czasie, a więc o samo dzianie się dramatu"[74].

Z odmiennej perspektywy przyglądał się scenografii i postrzegał jej modelowe formy Zenobiusz Strzelecki. Plastyka teatralna przede wszystkim, jak sądził, wykazuje cechy architektoniczne i/bądź malarskie; albo wywodzi się z tradycji sceny antycznej, elżbietańskiej oraz koncepcji Appii i Craiga, albo nawiązuje do iluzjonistycznych dekoracji baroku i romantyzmu, do scenograficznej twórczości Baksta i Picassa. Pisał:

I chociaż nieraz te dwa nurty łączą się ze sobą, to jednak podział na scenografię malarską i architektoniczną jest widoczny. Wynika z artystycznych dyspozycji, psychiki, wykształcenia… Również z ducha narodowego – ze społeczności, która wydała artystę"[75].

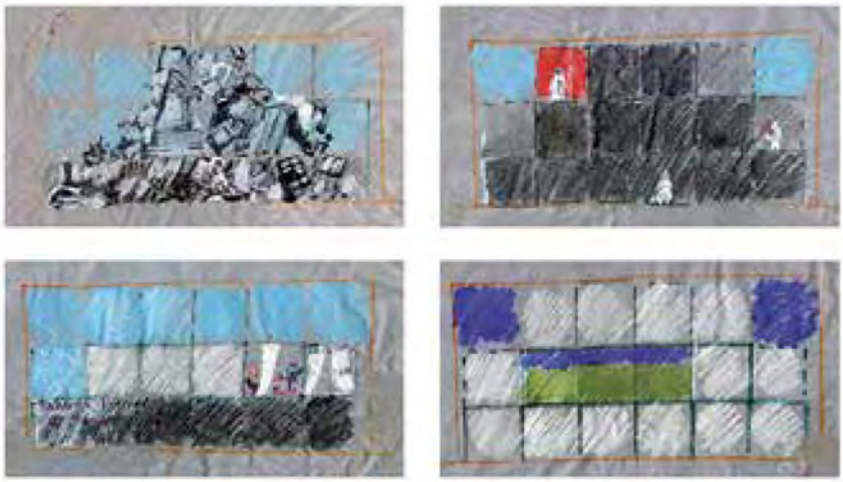
Polski duch, zdaniem Strzeleckiego, objawia się głównie w kondycjach malarskich. To ujęcie zamykające scenografię w kodzie estetyczno-plastycznym i scenografom-malarzom, i scenografom-architektom wydawało się ograniczające i nieprecyzyjne. ⌜12–13⌟

W interpretacji poetów Mirona Białoszewskiego i Lecha Emfazego Stefańskiego teatr identyfikuje dychotomia iluzji i umowności. Kreowane przez nich wraz z przyjaciółmi – Ludwikiem Heringiem i Ludmiłą Murawską przedstawienia reprezentowały oczywiście typ drugi. Ten pierwszy, jak pisali: „daje zaokrąglony wycinek rzeczywistości: przestrzeni czasu i życia. […] Kompozycją dramatu rządzą prawa życiowe lub – co najmniej – psycho-

72 Jan Kosiński, *Czy istnieje kryzys* w *scenografii*, „Teatr" 1973, nr 17, s. 8.
73 Tamże, s. 9.
74 Jan Kosiński, *Coś* o *scenografii*, [w:] tegoż, *Kształt teatru*, dz. cyt., s. 30.
75 Zenobiusz Strzelecki, *Scenografia*, [w:] Zenobiusz Strzelecki, Andrzej Matynia, *Andrzej Majewski*, Arkady, Warszawa 1992, s. 10.
76 Miron Białoszewski, Lech Emfazy Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, [w:] *Świadomość teatru…*, dz. cyt., s. 17.

12
Otto Axer, projekty do *Fausta* Charlesa Gounoda w Operze w Warszawie, prem. 28 lipca 1956. MT

13
Jerzy Juk Kowarski, szkice i impresje do niezrealizowanej wersji *Kordiana*, 1975. Przedruk za: *Zabawa w teatr* pod red. Doroty Buchwald, Ewy Dąbek-Derdy i Jerzego Juka Kowarskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2011, s. 164-165.



logiczne”[76]. Teatr umowny powstający w Teatrze na Tarczyńskiej i Teatrze Osobnym założonym przez Białoszewskiego uprawiany był zgodnie z zasadą nieimitowania niczego, niepodszywania się, lecz relacjonowania, przytaczania i pokazywania. Tekst w teatrze, zwłaszcza tekst poetycki, jest zaledwie, jak pisali Białoszewski i Stefański, „pół-formą, dlatego wymaga dopełnienia obrazem i brzmieniem”[77]. A owo dopełnienie, w tym scenografia, powstawać winno w ścisłym związku wszystkich współtworzących go elementów: „kostium i gest muszą powstawać równolegle. Z tekstu sztuki wynika zasadnicza koncepcja ruchu aktora. Ruch aktora podsuwa pomysł konstrukcji kostiumu. Kostium gotowy decyduje o szczegółach gestykulacji. [...] Analogicznie – zależność szminki i mimiki”[78]. Słowem, dla Białoszewskiego i Stefańskiego uprawiany przez nich teatr umowny miał charakter organiczny.

Teatr organiczny scharakteryzował, w tekście pod takim właśnie tytułem, Józef Szajna – kolejny artysta, który w skórze scenografa poczuł się na tyle niekomfortowo, że zdecydował się na indywidualne kreacje teatralne, czyli połączenie roli plastyka i reżysera. Podstawowe założenie Szajny zgodne było z wyartykułowanymi przez Krakowskich zasadami teatru kreacyjnego, w myśl którego „scenografia nie ma już cech architektoniczno-fragmentarycznych, ale staje się materią teatralnego procesu”[79]. W tekście *Teatr organiczny* Szajna, podobnie jak pół wieku przed nim ojcowie Reformy, przepowiadał: „Teatr jutra to teatr autonomiczny”[80].

Modelowi realistycznego teatru literackiego od początku wieku przeciwstawia się koncepcja autonomicznego teatru anty-literackiego, w którym nie następuje uniezależnienie teatru od dramatu a „zwiększa się tylko możliwość wzajemnych relacji teatru i literatury”[81] – dopowiadał, również w latach 70., Lech Raczak, twórca Teatru Ósmego Dnia.

Pośród artystów, którzy autonomiczność teatru przyjęli i mierzą się z jej kruchym istnieniem odnajdujemy też Krystiana Lupę. To właśnie on formułował zasadnicze w tym kontekście pytania o utopię:

Jak stworzyć rzeczywistość autonomiczną – prawdziwą „Utopię” – która zaczęłaby przemawiać przez aktora? Jak ją utrzymać, jak ją w sobie przechowywać, jak przynosić z domu, jak wzbudzać do ponownego istnienia?[82].

Marzenie o wykreowaniu utopii autonomicznej teatralnej rzeczywistości towarzyszy nam od przeszło stu lat. Zbliżamy się do niej i oddalamy. Zasadnicza trudność w powołaniu jej do istnienia tkwi oczywiście w bogactwie i różnorodności teatralnej materii, którą – jak sugerował Kosiński – „należałoby uznać za ciało płynne, to znaczy bezkształtne, przyjmujące postać naczynia, co nie przeszkadza, że w okresach tzw. burzliwej fermentacji może ona przejawiać skłonność do rozsadzania naczyń”[83]. Szczęśliwie dla marzycieli zdarzają się w teatrze spotkania tak osobliwe, że nie sposób w ukształtowanym na chwilę scenicznym naczyniu rozróżnić elementów składającej się nań materii. Jeśli zaś wziąć pod uwagę wszelkie przejawy współczesnej praktyki teatralnej, wypada zauważyć, że współtworzący ją element plastyczny, a ściślej scenograficzny, tkwi pomiędzy dwoma skrajnymi biegunami. Jeden wciąż wyznacza logika literatury, drugi logika teatralnego widowiska. Scenografia, podporządkowana całkowicie bądź tylko w jakimś stopniu logice myślenia literackiego, poddaje się rygorowi narracji, w skrajnym przypadku przybierając formę ilustracyjno-opisową. Może wystąpić w wersji naturalistycznej, realistycznej, ale także symbolicznej czy metaforycznej. Dopowiada plastycznymi środkami wyrazu treści przedstawienia, w najgorszym wydaniu bywa tautologiczna i powtarza przekazywane również innymi środkami sensy. Scenografia, podporządkowana wyłącznie bądź tylko w części

77 Tamże, s. 21.
78 Tamże, 19.
79 Cyt. za: Marta Fik, *Kilkudziesięciu twórczych scenografów*, dz. cyt., s. 517.
80 Józef Szajna, *Teatr organiczny*, [w:] *Świadomość teatru...*, dz. cyt., s. 69.
81 Lech Raczak, *Teatr bez dramatu*, [w:] tamże, s. 58.
82 Krystian Lupa, *Utopia i jej mieszkańcy*, [w:] tamże, s. 99.
83 Jan Kosiński, *Kształt teatru*, dz. cyt., s. 66.

logice materii teatralnego widowiska, skupiona jest na współdziałaniu, bierze udział w toczącej się grze, uczestniczy w konstruowaniu akcji, w przeważającej mierze decyduje o jakości relacji sceny i widowni. Nie opowiada, lecz współtworzy procesualność teatralnego zdarzenia. Pomiędzy tymi dwoma biegunami rozpościera się bogactwo mniej lub bardziej złożonych wersji i wariantów odwiecznego choć nieprostego partnerstwa widowiska i udramatyzowanej opowieści.

Przypomniane powyżej refleksje praktykujących inscenizację plastyczną artystów, a nade wszystko przytoczone przypadki decydujących o jakości polskiego teatru scenograficznych rezygnacji, zaprzeczeń i uników prowokują, by w oparciu o nie, kolejny raz, pokusić się o doprecyzowanie pojęcia scenografii teatralnej. W syntetycznym ujęciu wynika z nich dosyć jednoznacznie, że scenografia jest sztuką polegającą na aranżowaniu czaso-przestrzeni inscenizacji.

Ewa Dąbek-Derda

Suple ment:Ma china. Miejsce

„Przestrzeń, jej uformowanie, nie jest elementem dodanym, jest elementem «nośnym» konstrukcji świata. [...] Aby coś mogło być pojęte, musi być zlokalizowane”[1] – zapisał Tadeusz Sławek, wskazując kategorię, która w europejskiej myśli o otaczającym nas świecie w wieku XIX ponownie stała się jedną z dominujących. Zainteresowania badawcze i odkrycia dotyczące przestrzeni, dokonywane w ramach różnych dyscyplin, ukształtowały i dalej kształtują świadomość XX i XXI wieku. Żyjemy dziś, jak udowadniają przedstawiciele nauk ścisłych, społecznych i humanistycznych w epoce spacjocentrycznej. Postępujący proces uprzestrzennienia zauważalny w fizyce, chemii, biologii, psychologii, antropologii, lingwistyce, astronomii, kosmologii a także w sztuce Stefan Symotiuk tłumaczy następująco:

Przestrzeń jest właśnie tym aspektem istnienia świata lub rodzajem bytu, który w ujęciach teoretycznych i artystycznych dziś przeżywa zadziwiające metamorfozy, komplikuje się i wzbogaca o nowe wymiary a jednocześnie staje się takim pojemnikiem rzeczy indywidualnych i procesów, który coraz lepiej mieści w sobie ich wielość i różnorodność. Przestrzeń w myśleniu współczesnym straciła dawną sztywność i jednorodność, lepiej przystaje do rzeczy, a rzeczy do niej[2].

Uprzestrzennienie współczesnej wizji świata ma charakter powszechny i wykazuje tendencję wzrostową. Pojęcia przestrzeni nauczyliśmy się używać nagminnie i to zarówno w językach „specjalistycznych” poszczególnych dyscyplin i instytucji, jak i w języku potocznym. Z coraz większą swobodą zagłębiamy się dziś w rozszerzającej się różnorodności przestrzeni wirtualnych, a jednocześnie z rosnącą sprawnością pokonujemy przestrzenie realne. Mamy natomiast w przeważającej większości problemy z przyswojeniem obrazu świata, czy raczej wszechświata, jaki wyłania się z odkryć współczesnych nauk ścisłych, zwłaszcza że programy edukacji szkolnej zwykle nie wykraczają poza model świata, jaki zawdzięczmy mechanice Izaaka Newtona. „Nasze codzienne doświadczenia i wyobraźnia odstają coraz wyraźniej od subtelnych i wyrafinowanych propozycji współczesnej fizyki”[3]. Problem sprawia nam zwykle przyjęcie i zaaprobowanie przestrzeni czterowymiarowej jako fizycznej przestrzeni wszechświata, tkwiącej u podstaw szczególnej teorii względności Alberta Einsteina. Teoria ta, zwana także teorią grawitacji, sformułowana została w pierwszej dekadzie XX wieku, a u progu XXI stulecia prawa fizyki traktują czasoprzestrzeń jako fenomen ponadczterowymiarowy. Trudności, jakie sprawia większości z nas zrozumienie wielowymiarowości, wynika-

1 Tadeusz Sławek, *Genius loci*, [w:] *Genius loci w kulturze europejskiej – Kampania i Neapol: szkice komparatystyczne*, red. Tadeusz Sławek, Aleksander Wilkoń, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2007, s. 87.

2 Stefan Symotiuk, *Wstęp*, [w:] *Przestrzeń w nauce współczesnej*, red. Stefan Symotiuk, Grzegorz Nowak, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 7.

3 Wiesław Andrzej Kamiński, *Ukryte wymiary przestrzeni. Czy Bóg jest wielorękí?*, [w:] tamże, s. 63.

ją w dużej mierze z ograniczonych możliwości zmysłowego oglądu rzeczywistości. Trudno nam wyobrazić sobie coś, co dla naszych zmysłów jest absolutnie nieosiągalne. Czas, jako czwarty wymiar przestrzeni sankcjonujący teorię Einsteina, jest ostatnim, jaki rejestrują nasze zmysły, jakkolwiek pojmowanie go w powiązaniu z szerokością, długością i głębokością, a nie jako samodzielną wielkość fizyczną, jest więcej niż nieproste.

Trudność tę przezwyciężamy między innymi dzięki medium, w którym czterowymiarową czasoprzestrzeń rozpoznajemy i badamy od zawsze. Konsekwentnie używamy teatru do zrozumienia i oswojenia świata między innymi dlatego, że stanowi swoistą miarę stanów rzeczywistości i poświęconych im wyobrażeń. Nauczyliśmy się w nim doskonale manipulować czasem i przestrzenią – kondensować, cofać, zatrzymywać i przyśpieszać czas, rozszerzać i kurczyć przestrzeń, dzięki czemu możemy tu, jakby wbrew naszym zmysłowym predyspozycjom, oglądać czas i odczuwać przestrzeń. Teatr, jako medium umożliwiające współdziałanie wszystkich dziedzin sztuki na scenie, posługujące się niezwykle złożoną, niejednorodną mieszaniną tworzyw i materii, charakteryzuje się zdolnością do ujawniania i kreowania nieskończenie wielu różnych czasoprzestrzeni, utopii i heterotopii, *de facto* w każdej wyznaczonej mu lokalizacji. Niezależnie od charakteru, ukształtowania oraz zaplecza technicznego, teatralne miejsce zawsze może otworzyć się na wszystkie znane nam warianty istnienia, jeśli tylko zechcemy je ujawnić. Potwierdzają tę wyjątkową zdolność medium doświadczenia teatru XX-wiecznego, ze szczególną uwagą eksperymentującego i przyglądającego się przestrzeni. Mierzenie się z jej potencją, penetrowanie inscenizacyjnych możliwości architektury teatralnej – tej już istniejącej i tej kreowanej z myślą o przyszłości medium, eksperymentowanie z tkanką miejsc nieteatralnych – „znalezionych" i nadawanie im statusu scenicznych, kształtowanie różnorodnych układów oraz relacji sceny i widowni, poszukiwanie przestrzeni uniwersalnych oraz znaczeniowo neutralnych, a także takich, które naznaczą sobą inscenizacje, nadało ton i charakter ewolucji dokonującej się w XX-wiecznym teatrze.

Pusta przestrzeń?

Przestrzennym eksperymentom, zrodzonym u progu stulecia ze sprzeciwu wobec iluzyjności i ilustracyjności zamkniętego w scenicznym kubie obrazu mającego zadziwić i zachwycić sobą patrzącą nań publiczność, zawdzięczamy kluczowe idee XX-wiecznego teatru: utopię pustej przestrzeni, obecną w europejskiej wyobraźni aż po XXI wiek, oraz postulat wykreowania czy też znalezienia nowego miejsca dla teatru. Tej pierwszej, mającej stanowić antidotum na mimetyczne zagracenie *théâtre à l'italienne*, towarzyszyła koncepcja neutralności, asemantyczności i abstrakcyjności scenografii wypełniającej otwartą i oczyszczoną ze znaczących elementów przestrzeń sceniczną. Zapewnić ją miały przede wszystkim nienarzucające, jak się wydawało, żadnych sensów podesty i zgeometryzowane kubistyczne formy oraz już nie tak znaczeniowo puste – schody, ruchome parawany czy kolumny. Ideę pustej przestrzeni wprowadzili do wyobraźni Adolphe Appia i Gordon Craig. Ich przemyśleniom i pismom zawdzięczamy koncept pustego wewnątrz, neutralnego architektonicznego pojemnika, w którym stawać się miały inscenizacje, za każdym razem inaczej.

Teatr musi być pustą przestrzenią, wyposażoną jedynie w dach, podłogę i ścianę. Wewnątrz tej przestrzeni należy organizować dla każdego nowego typu sztuki nowy rodzaj sceny i tymczasowej widowni[4]

– postulował Craig. Appia formułował rzecz podobnie. Pisał:

4 Cyt. za: David Wiles, *Krótka historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 330.

budujmy podstawowe gmachy przeznaczone tylko do zamknięcia przestrzeni, w której będziemy działać. Żadnej sceny, żadnego amfiteatru; pusta goła sala, w oczekiwaniu…[5]

W drugiej połowie stulecia marzenie o pustej przestrzeni ożywił brytyjski reżyser Peter Brook. W jego koncepcji idea zyskała postać czarnego pudełka (*black box),* wzorowanego na wystawienniczym białym kubie (*white cube*). Ubrany przez Brooka w czerń pusty sceniczny pojemnik uświęcał i estetyzował teatralne przedstawienia podobnie jak białe ściany galeryjnego sześcianu wyeksponowane na ich tle plastyczne dzieła sztuki. Również Brookowi, jak sugeruje David Wiles, zawdzięczamy upadek mitu pustej przestrzeni i zastąpienie go w końcu XX wieku ideą znalezionego dla teatru miejsca, naznaczonego śladami przeszłości i obdarzającego grane w nim przedstawienia swoimi zmarszczkami i indywidualnym charakterem. Ów upadek zawdzięczamy oczywiście nie tylko Peterowi Brookowi, ale jego „odwrót" niewątpliwie silnie przypieczętował utopijność wizji pustej przestrzeni oraz konceptu idealnej machiny do grania jako neutralnego scenicznego pojemnika.

Wykreowanie pustej i wolnej od znaczeń przestrzeni dla teatru wydaje się nie mniej skomplikowane niż wytworzenie próżni w akceleratorach cząstek elementarnych. Przestrzeń – zgodnie z dzisiejszym stanem badań – ani z fizycznego, ani z filozoficznego czy społecznego punktu widzenia, nigdy nie bywa pusta. Potoczne rozumienie zmitologizowanej w zachodniej myśli pustki, które zawdzięczamy newtonowskiej mechanice, nie znajduje potwierdzenia w zrodzonych w XX wieku teoriach fizycznych. Coś takiego, jak niczym niewypełniona pusta przestrzeń, jak udowadniają fizycy, po prostu nie istnieje. Ogólna teoria względności wskazuje, iż krzywizna przestrzeni wypełniona jest w całej pełni oddziaływaniem grawitacyjnym, a mechanika kwantowa traktuje próżnię jako rezerwuar cząstek wirtualnych, czyli pokrewnie do buddyjskiej interpretacji pustki traktowanej jako wyraz nietrwałej natury wszystkiego. Ciekawe, że tak właśnie odczytać można rządzące polską wyobraźnią przestrzenne marzenie zapisane przez Stanisława Wyspiańskiego w słynnym liście poetyckim do Adama Chmiela z 6 sierpnia 1904:

Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny
[…]
Ja słucham i patrzę – poznaję znane mi twarze,
ich nie ma – myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze![6]

Wizja wielkich powietrznych przestrzeni z przejawiającymi się w nich nieistniejącymi już istnieniami zdaje się wyrażać, z dzisiejszej perspektywy rzecz jasna, zarówno ową nietrwałość i płynność wszystkiego, jak i wyraźnie akcentować czasoprzestrzenną naturę teatru – miejsca, w którym zdarzenia przeszłe i przyszłe w widoczny dla obserwatorów sposób spotykają się z teraźniejszymi. W jakiejś mierze Wyspiański zrealizował tę wizję w *Wyzwoleniu*, którego akcję umieścił „na scenie teatru krakowskiego", by poprzez to konkretne sceniczne miejsce badać twórcze energie i sprawczą moc sztuki, tradycji, myśli i wspólnoty. Jako pierwszy w XX-wiecznym teatrze polskim użył miejsca znalezionego, którego widoczne zmarszczki i przeszłość naznaczyć miały rodzącą się na scenie rzeczywistość.

5 Cyt. za: tamże.

6 Stanisław Wyspiański, [I *ciągle widzę ich twarze*], [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, red. zesp. pod kier. Leona Płoszewskiego, t. 11, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 160–161.

Dawne miejsce, nowe przestrzenie

Postulat ukonstytuowania nowego, odpowiadającego potrzebom nadchodzącego stulecia miejsca teatralnego pojawił się u progu XX wieku jako wyzwanie, wynikające, podobnie jak utopijna idea pustej przestrzeni, z chęci odrzucenia instrumentarium odziedziczonego po nowożytnym teatrze. Odpowiedzią na to wyzwanie były zarówno awangardowe projekty nowoczesnych kształtów architektury teatralnej, jak i poszukiwania innego miejsca teatralnego znajdującego się poza tradycyjnym budynkiem, które to miejsce wobec realizowanej w nim inscenizacji zachować się mogło neutralnie bądź przeciwnie (i ta tendencja wyraźnie nasiliła się w drugiej połowie wieku) nasycić ją sobą, wzbogacić teatr własną specyfiką. U podstaw podejmowanych przez architektów i ludzi teatru prób wykreowania nowej architektury teatralnej, stworzenia wizji nowoczesnych budynków o szczególnych właściwościach technicznych i symbolicznych, tkwiło przekonanie, że sztuka sceniczna wymaga specjalnej machiny do grania, odpowiedniej maszynerii dostosowanej do obecnych a zwłaszcza przyszłych potrzeb społecznych i artystycznych. Natomiast poszukiwaniom innych, nowych miejsc dla teatru towarzyszyła chęć wyzbycia się nie tylko, jak się wydawało, ograny już i nienośnych elementów dotychczasowej scenicznej maszynerii, ale oderwania medium od jakiejkolwiek machiny do gry. W drugiej połowie XX stulecia poszukiwano zresztą nie tylko nowego miejsca dla teatralnych inscenizacji, ale i rozpoznawano nowe środowisko teatru, pozwalające artystom i publiczności penetrować nieznane, nieobecne dotąd na scenie bądź zapomniane tradycje, techniki wykonawcze, tematy, doznania. Granie przedstawień przez zespoły zawodowe oraz pozainstytucjonalne grupy w tak zwanych miejscach nieteatralnych – mieszkaniach prywatnych, garażach, piwnicach, kościołach, parkach, na placach czy ulicach – wynikało zarówno z braku możliwości prezentowania zrealizowanych spektakli na deskach tradycyjnych scen (z różnych zresztą powodów), jak i z programowych założeń, by wpisać kreowane inscenizacje w inne, bardziej właściwe dla nich miejsca. Nierzadko istotnym czynnikiem wpływającym na rzeczywiste kształtowanie i rozumienie miejsca teatralnego, a także rozpoznanie zagadnienia teatralnej machiny do gry, okazywał się przypadek.

Mimo licznych przykładów poszukiwania i znajdowania nowych, pozateatralnych miejsc, można postawić tezę, że w polskiej praktyce teatralnej drugiej połowy XX wieku przede wszystkim mierzono się z dostępną przestrzenią teatralną, czyli tradycyjnym budynkiem i sceną pudełkową. Eksperymentowano z ich potencjałem, dążąc do wyzyskania zarówno ich oczywistych od dawna, jak i ukrytych dotąd możliwości. Przestrzenne doświadczenia z używaną od wieków machiną do grania polegały w pierwszej kolejności na otworzeniu przed publicznością scenicznego pudła i pozbywaniu się elementów, które przez wieki wspomagały tworzenie okolonego ramą scenicznego obrazu, czyli kurtyny, kulis, paludamentów czy horyzontu i eksponowaniu niczym nieosłoniętego wnętrza sceny. Próbowano także owo wnętrze przysłonić w nowy sposób bądź też tak grać elementami tradycyjnej machiny scenicznej, by osiągnąć nowe jakości artystyczne i wreszcie przekroczyć granicę między sceną a widownią. Dlatego anektowano przestrzeń widowni do akcji scenicznej, usadzano publiczność na scenie, pośród bądź obok aktorów, a w końcu grano pośród widzów, naprzeciw nich lub na ich tle w różnych częściach budynku teatralnego. A zatem również tradycyjna teatralna architektura wzięła udział w poszukiwaniu nowego miejsca scenicznego. I tutaj właśnie można było je odnaleźć: na scenie, widowni, schodach, w foyer, szatni czy magazynie – korzystając przy tym z teatralnego *genius loci*.

Scenografia brała oczywiście czynny udział w przestrzennych doświadczeniach XX-wiecznej sceny. W myśleniu o przestrzeni w ostatnim stuleciu w naszym rodzimym teatrze reprezentowane były wszystkie tendencje charakterystyczne dla europejskiej praktyki i myśli. Przestrzenne zmagania zainaugurowały, wpisane w ogólniejszą tendencję europejską, dwie propozycje nowego kształtu

architektury teatralnej. Warto przypomnieć, iż w tym samym 1924 roku, w którym na łamach wydawanego w Warszawie „Życia Teatru" opublikowano ankietę dotyczącą roli malarstwa scenicznego, w Wiedniu odbywała się wystawa dorobku techniki i budownictwa teatralnego, na której zaprezentowane zostały plany, projekty, makiety i modele przestrzeni teatralnych, będących, jak relacjonował Zygmunt Tonecki, wyrazem „walki z dotychczasową formą sceny"[7]. Idea nowej przestrzeni, rozumiana jako konieczność stworzenia innego, adekwatnego do potrzeb nadchodzącego wieku budynku teatralnego, w Polsce doczekała się pierwszej „realizacji" w 1928 roku w postaci projektu Teatru Symultanicznego, opracowanego przez architektów Helenę i Szymona Syrkusów oraz scenografa Andrzeja Pronaszkę przy współpracy Zbigniewa Leskiego[8]. W drugiej z kolei rodzimej propozycji nowej formy sceny – koncepcji „Iteatru" autorstwa scenografa Iwona Galla[9] do głosu doszła, bliska Appii i Craigowi, idea stworzenia architektonicznego pojemnika zamykającego w sobie pustkę potencjalnie gotową na przyjęcie każdej inscenizacji.

Obok kształtu i wyglądu architektonicznej bryły projektowanego przez siebie monumentalnego gmachu Gall za kwestię równie istotną uznał jego lokalizację. Olbrzymi, strzelisty budynek o kwadratowej podstawie, który przypominać powinien swą formą „raczej cokół wyczekujący na swe przeznaczenie"[10], stanąć miał, w wizji artysty, u zbiegu czterech ulic, na poczwórnym rozstaju dróg. Cztery rozgałęzienia prowadzące w cztery strony świata identyfikują teatr z symbolizującą Wszechświat figurą kwadratu. Rozstaje, w koncepcji Galla, stawały się naturalnym rozszerzeniem symbolicznej figury geometrycznej znaczącej idealny kształt Iteatru. Każda z czterech fasad zaprojektowanej przez Galla budowli miała być innej „barwie przeznaczona, a mianowicie: południowa – złotej, wschodnia – błękitnej, zachodnia – czerwonej, północna – srebrnej"[11].

W oznaczonym kolorami, nabrzmiałymi wręcz od symbolicznych konotacji, teatralnym kwadracie jego pomysłodawca nie zaprojektował kształtu sceny. Zasugerował, że wewnątrz Iteatru sposób umiejscowienia sceny i widowni powinien być uzależniony od potrzeb inscenizacji i rodzaju prezentowanego publiczności utworu dramatycznego. Pomysł ten, na wskroś nowoczesny, nie został jednak rozwiązany przez Galla na poziomie technicznym czy technologicznym. Późniejsza koncepcja scenografa wyrażona w tekście *Scena „Białej Ściany"* ukończonym w 1956, a opublikowanym w 1970 roku, zawierała już konkretną propozycję właściwej machiny do grania, czyli kameralnej sceny, bez ramy i kurtyny, z jednym stałym elementem, jakim miała być kilkupoziomowa nieruchoma biała ściana, na tle której wyraziście odznaczać się winni aktorzy, wyzwoleni od nadmiaru zbędnej maszynerii i dekoracji. Ten typ sceny – biała *frons scaenae* i towarzysząca jej zmechanizowana podłoga zmieniająca poziomy i nachylenia oraz system umieszczonych pod nią, podnoszonych do różnych wysokości płyt – uświęcał, cenioną przez Galla ponad wszystko w teatrze, sztukę aktorską. Jedynie człowiek, jak sugerował artysta, stanowił gwarancję pozbycia się ze sceny martwej imitacji.

W wizji Sceny „Białej Ściany" zwraca uwagę jeszcze jeden element: Gall ów biały ekran, na który spoglądać mieli siedzący naprzeciwko niego widzowie, umieścił w otaczającej go mrocznej pustce.

Scena „Białej Ściany" otoczona jest dużą przestrzenią pustą, oddzielającą ją od koliście obiegających ją ścian budynku. [...] Tam na dalekiej otwartej przestrzeni poczynają się wszelkie tworzenia

7 Zygmunt Tonecki, *Technika prekursorem twórczości dramatycznej*, [w:] *Myśl teatralna polskiej awangardy*, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, noty Lidia Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 210.

8 Projekt ten został omówiony szczegółowo w tomie pierwszym, w rozdziale o scenografii awangardowej.

9 O jego praktyce scenograficznej w tomie pierwszym niniejszej publikacji pisze Wanda Świątkowska, w rozdziale poświęconym Reducie, zaś koncepcję przestrzeni i scenografii przedstawioną w *Budowniczym tła scenicznego* w innych aspektach niż w tej części omawia Dariusz Kosiński w rozdziale o scenografii awangardowej.

10 Iwo Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, [w:] tegoż, *Pisma o teatrze*, zebr. i przyg. do druku Urszula Aszyk, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 89.

11 Tamże.

i przemiany życia i treści czasu, tam wszystko jest, co się zjawi, stamtąd przychodzą ludzie, tam jest ich poczęcie i stanie się w sztuce, stamtąd głosy, gwary, tam rodzą się wszelkie nastroje i wrażenia, jakie czynią ludzie, a które dają ogólne doznania różnych możliwych uczuć człowieka[12].

Wedle projektodawcy, mroczna przestrzeń wokół białej ściany identyfikować miała prapoczątek i praprzyczynę wszystkiego, co ujawni wyeksponowany na białym tle aktor – postrzegany jako barwna, ruchoma bryła przestrzenna. Otaczająca białą ścianę przestrzeń ujawniać zatem miała raczej potencjał kosmicznej pełni niż neutralnej pustki. W obydwu swoich projektach – Iteatru i Sceny „Białej Ściany" – Iwo Gall silnie zaakcentował metafizyczny potencjał medium, za każdym razem kreśląc sceniczną machinę dla teatru-świątyni.

Machina z podestów

Wszystkie te radykalne wizje nowych teatralnych machin do grania pozostały w sferze konceptualnej. Praktykującym sztukę sceniczną artystom mierzyć się zatem wypadło z instrumentarium odziedziczonym po poprzednikach.

Jedno z najpopularniejszych rozwiązań pozwalających na stworzenie nowej scenograficznej machiny do gry w tradycyjnym miejscu polegało na zabudowaniu odsłoniętego pudła sceny konstruktywistycznymi podestami. Do polskiego teatru podesty jako podstawę scenicznego instrumentarium wprowadził – jak wiadomo – Andrzej Pronaszko. Przypomnę cytowane już przez Dariusza Kosińskiego punkty 6. i 10. swoistego dekalogu scenograficznego zapisanego przez artystę w latach 50.:

6 *Tereny gry (podesty) powinny być komponowane tak, aby odpowiadały wszystkim wymaganiom akcji, akompaniując jej idealnie i podnosząc siłę jej wyrazu. Podest powinien być rzeźbą komponującą się z kostiumem, rytmizującą akcję, i być zapowiedzią form żywych, które na nim w akcji staną.*
[...]
10 *Rzeźbiarsko ujęty teren akcji pogłębia przestrzeń sceniczną, rozbudowuje plany, kasuje jednopłaszczyznowość (reliefowość), wprowadza na jej miejsce przestrzenność i nadaje scenie ten wyraz, który się będzie rozwijał w miarę wypowiadanego tekstu*[13].

Wyraźnie czytelna wydaje się sugestia Pronaszki, by podesty, jako podstawa kompozycji przestrzeni sceny, utworzyły wraz z akcją, rzeźbiarsko uformowanym kostiumem i noszącym go aktorem teatralny organizm poddany wspólnemu rytmowi. Nie ma tu więc mowy o neutralności czy asemantyczności konstruktywistycznych czy kubistycznych podestów. Pobieżny nawet przegląd projektów oraz fotografii spektakli ze scenografiami Pronaszki ujawnia sensy budowane umownie, ale niezwykle wyraziście dzięki formie podestów i ich ukształtowaniu. Oparte na systemie różnicujących sceniczny teren gry podiów inscenizacje plastyczne Pronaszki nie tylko nie zamykały przestrzeni scenicznej w konkrecie jednego imitowanego miejsca, ale również nie tworzyły uniwersalnego „gdzieś", które może być wszędzie bądź nigdzie. Uruchomiona przez artystę sceniczna machina do grania oparta na systemie podestów i kubistyczne, rzeźbiarskie formy pozostałych elementów scenografii i kostiumów lokalizowały akcję inscenizacji w sposób umożliwiający rozpoznawanie przestrzeni w całej rozpiętości jej geograficznych, kulturowych, społecznych, historycznych czy metafizycznych kontekstów. Podesty kierujące akcję w górę, w dół, na bok czy do centrum kreśliły kierunki ruchu i jednocześnie waloryzowały teren gry, zaś barwa, zwykle monochromatyczna, wskazywała tonację miejsc i zdarzeń. Postawiony na podestach, często

12 Tamże, s. 124.
13 Andrzej Pronaszko, *Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy*, wybór i oprac. Jerzy Timoszewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 56–57.

przeskalowany i uproszczony w geometrycznym kształcie detal tworzył silnie ogniskujący sceniczną rzeczywistość akcent, wobec którego zorientowane były pozostałe elementy inscenizacji. Wypada się więc nie zgodzić z interpretacją Zenobiusza Strzeleckiego, który pisał, że:

Podesty konstruktywistyczne [...] same w sobie niczego nie udawały i najczęściej nie miały żadnych odniesień realistycznych – były jedynie terenem, na którym aktor mógł wykazać swoją sprawność fizyczną i pełną dynamikę ruchu. Scena odsłonięta w całej szerokości, głębokości i wysokości, pozwalała aktorowi na zajmowanie dowolnej pozycji w maksymalnej przestrzeni trójwymiarowej[14].

Diagnoza Strzeleckiego to raczej powtórzenie postulatów Appii czy Craiga. W odniesieniu do praktyki scenicznej polskich prekursorów tej formy machiny do grania – Pronaszki czy Władysława Daszewskiego – wydaje się błędna. Projektowane przez nich podesty nie dość, że nie pozwalały aktorom na zajmowanie dowolnej pozycji w przestrzeni sceny, ale wręcz sterowały ruchem scenicznym. A choć oczywiście były pozbawione konkretu realistycznych odniesień, to nie neutralizowały przestrzeni scenicznej.

Podesty, jako podstawę kompozycji scenograficznej, przejęli również inni scenografowie, projektując je w wielu różnych wersjach, nie tylko konstruktywistycznie. Nierzadko sięgano przy tym do wcześniejszej tradycji i konwencji teatralnych, stosując serio lub z humorem cytaty prostych estradek, podiów czy rozbudowanych systemów podestowych. Często stosowanym na scenach polskich wariantem podestu było owalne, nachylone w stronę widowni podium usytuowane w centrum sceny. Pozwalało wyeksponować i silniej akcentować umieszczone na nim elementy scenografii a jednocześnie tworzyło możliwość rozbudowania przestrzeni gry o otaczającą go „pustą" sceniczną podłogę. Rozwiązania takie pojawiały się w scenografiach Władysława Daszewskiego, Otto Axera, Teresy Roszkowskiej, Jana Kosińskiego czy Mariana Bogusza. ⌜1–7⌟

Jedną z najciekawszych machin do grania opartą na konstrukcji podestów stworzyła w polskim teatrze Zofia Wierchowicz. Wymyśliła ją do inscenizacji szekspirowskich, których scenograficznie opracowała osiemnaście, a ostatnie cztery również wyreżyserowała. Modyfikując machinę w kolejnych inscenizacjach, zapewniła jej długą sceniczną egzystencję, by w końcu wyznaczyć jej kres. Jej podstawę tworzyła konstrukcja podestów wykonanych z surowego drewna komponowana na planie krzyża. Artystka poszerzała ją w kolejnych inscenizacjach dostawianymi do podestów drabinami, tkaninami, ścianami i drzwiami ze skorodowanej blachy. Rozpracowywana przez nią machina do gry rozrastała się, by wreszcie stopniowo zacząć się kurczyć, a w ostatnich dwu inscenizacjach właściwie zaniknąć. Drewnianą konstrukcję podestów zastąpiły początkowo piasek, żwir lub ziemia, z których wystawały zaledwie kikuty dawnej konstrukcji otoczone poniewierającymi się na ziemi ludzkimi kośćmi. W końcu, w ostatnim „Szekspirze", artystka pozostawiła aktorom pustą sceniczną podłogę. ⌜8–10⌟

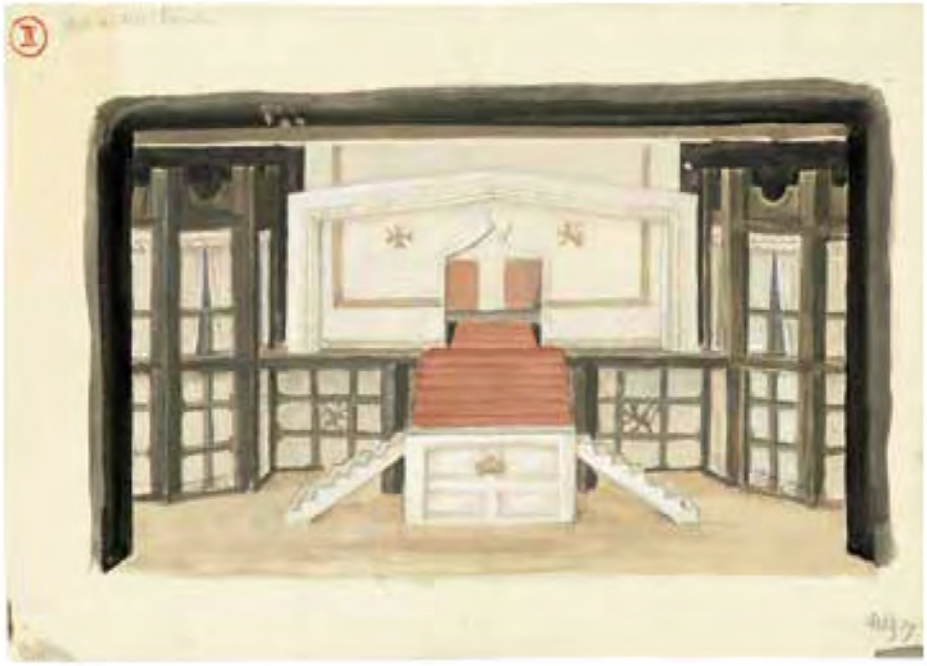
Nierozpoznane

Pusta sceniczna podłoga okolona obrazem namalowanym na horyzoncie i kulisach często, jak sugerowała Anna Okońska, „zawieszonym w bezczasowej i bezideowej próżni"[15] charakteryzowała scenograficzną machinę do grania stosowaną przez wielu plastyków, również przez Wierchowicz, w spektaklach operowych i baletowych. Znakiem szczególnym tej formy ukształtowania przestrzeni inscenizacji zwykle nie była jednak neutralność znaczeniowa scenicznego pudła, lecz raczej pewna kakofonia i niespójność tonacji oraz sensów sugerowanych przez muzykę, akcję dramatyczną,

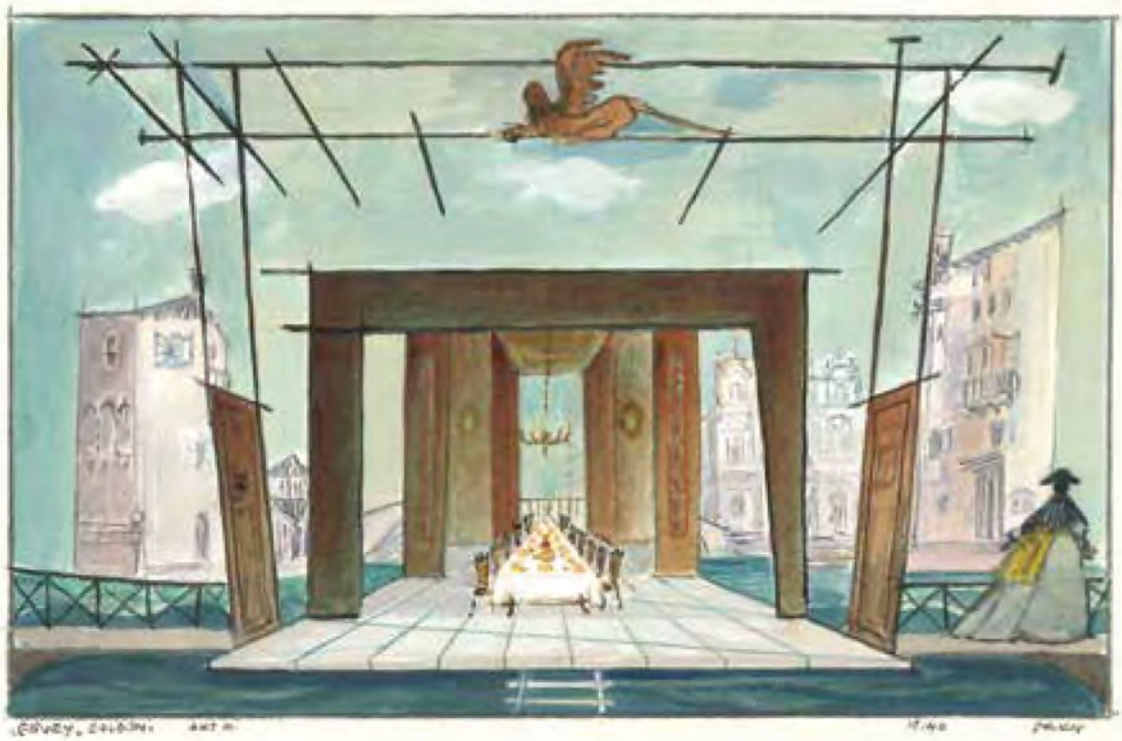
14 Zenobiusz Strzelecki, *Podesty*, „Projekt" 1971, nr 2, s. 9.

15 Anna Okońska, *Z zagadnień scenografii opery i baletu*, „Przegląd Kulturalny", 1954, nr 25, s. 3.

1
Władysław Daszewski, projekt scenografii
do *Hamleta* w Teatrze Polskim w Warszawie,
prem. 4 kwietnia 1939. MT



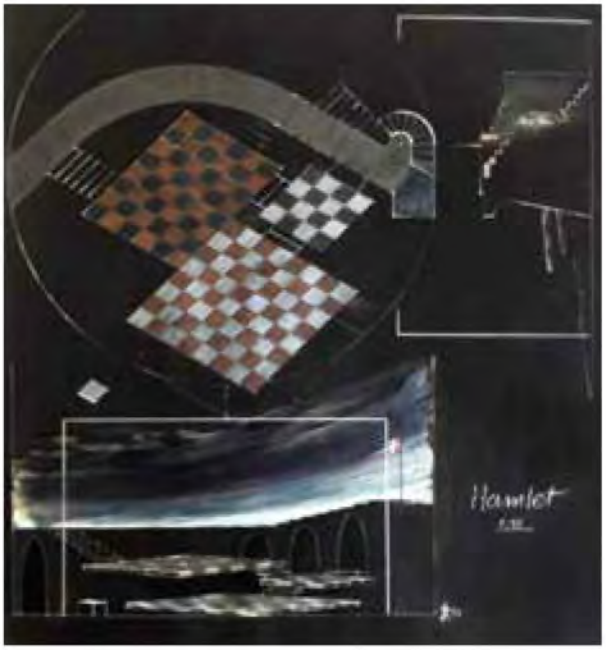
2
Władysław Daszewski, projekt scenografii do
Genewy George'a Bernarda Shawa w Teatrze
Polskim w Warszawie, prem. 25 lipca 1939. MT



3
Otto Axer, projekt scenografii do *Gburów*
Carla Goldoniego w Teatrze Polskim
w Warszawie, prem. 11 lipca 1957. MT

4
Carlo Goldoni *Gbury*, Teatr Polski
w Warszawie, scen. Otto Axer,
prem. 11 lipca 1957. MT

5
Jan Kosiński, projekt do *Hamleta* Williama Shakespeare'a w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy, prem. 11 listopada 1962. MT



6
William Shakespeare *Hamlet*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Jan Kosiński, prem. 11 listopada 1962. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

7
Jan Kosiński, projekt dekoracji do *Elektry* Jeana Giraudoux w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy, prem. 29 listopada 1973. MT

8
Zofia Wierchowicz, projekt scenografii do *Hamleta* Williama Shakespeare'a, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie, prem. 20 czerwca 1960. MT

9
Zofia Wierchowicz, projekt scenografii do *Henryka IV* Williama Shakespeare'a, Teatry Dramatyczne w Szczecinie, prem. 12 czerwca 1969. MT

10
Zofia Wierchowicz, projekt scenografii do *Hamleta* Williama Shakespeare'a, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, prem. 31 stycznia 1970. MT

kostiumy i plastyczne otoczenie sceny. Malowane tła nierzadko bywały bardzo „rozgadane", niepokojące i absorbujące uwagę publiczności (*casus* scenografii Andrzeja Kreütza-Majewskiego) a tym samym przytłaczały pozostałe elementy inscenizacji. Recenzenci pisali wówczas: „Balet nie dorównuje malarzowi"[16].

W teatrze dramatycznym na pozbawionej podestów pustej scenicznej podłodze królować zaczął przedmiot – pojedynczy, często przeskalowany, zmultiplikowany, nierzadko autentyk, czasami ginący w scenicznym zagraceniu. Dominującym na pustej scenicznej podłodze, nasyconym znaczeniem przedmiotem bywał także podest – przybierający formę geometrycznej abstrakcji, nadający ton i rytm inscenizacji. Znakomitym tego przykładem wydaje się ustawiony na scenie warszawskiego Teatru Dramatycznego przedmiot-podest zaprojektowany przez Kazimierza Wiśniaka do Szekspirowskiego *Króla Leara* (prem. 28 kwietnia 1977, reż. Jerzy Jarocki), któremu scenograf nadał kształt pętli nieskończoności. ⌜11–12⌟ O wznoszącym się ku tyłowi sceny, wrzynającym w horyzont i kulisy, opadającym ku proscenium drewnianym pomoście Grzegorz Sinko – co ciekawe jedyny spośród recenzujących inscenizację, który kształt podestu zidentyfikował – napisał: „Ustawiona w czarnej przestrzeni estakada o kształcie ósemki – symbolu nieskończoności – stanowiła idealnie wykorzystaną przez reżysera «maszynę do grania»"[17]. Inni piszący o inscenizacji doceniali pochyłości podestu „organizującego klimat spektaklu"[18] oraz sterującego ruchem aktorów i symbolicznie oznaczającego obierane przez nich kierunki. Matematyczny znak nieskończoności – pętla stała się machiną idealną, która nadała scenicznej akcji zarówno wymiar realny, jak i metaforyczny. Paradoksalnie siłą tej scenograficznej machiny okazał się przede wszystkim fakt, że nie była dla widzów w pełni czytelna. Wykorzystano perfekcyjnie jej potencjał funkcjonalny – łuki, wzniesienia i spadki, a znaczeniowy dawkowano umiejętnie tak, by nie zagłuszyć przedstawienia figurą identyfikującą początek i koniec, wieczne odrodzenie, pełnię i jedność stworzenia.

Nie inaczej niż symboliczny podest-przedmiot zaistnieć by pewnie musiała konstrukcja zaprojektowana przez Mariana Bogusza do niezrealizowanej inscenizacji *Białej zarazy* Karela Čapka. ⌜13⌟ Na malowanym projekcie i fotografii makiety widnieje system jasnych podestów o różnej wysokości układający się w wyraziście odcinającą się od ciemnej podłogi figurę swastyki. Nad podestami unosi się ciemna abstrakcyjna plątanina z drutów. Najprawdopodobniej parter widowni nie byłby w stanie rozszyfrować kształtu tworzonego przez system podestów. Dla kogo ów położony na pustej scenie przedmiot-znak byłby w całości widoczny? Być może można by go dostrzec z balkonów, a może oświetlenie poszczególnych scen, podobnie jak w *Learze,* i na to by nie pozwoliło? Świadomi kształtu konstrukcji podestów byliby oczywiście grający na niej aktorzy. A widzowie zmagać musieliby się przede wszystkim z wyrazistą plątaniną czarnych drutów oraz poruszającymi się pod nimi i pośród nich aktorami. Sceniczne machiny do gry stopniowo przestały służyć tworzeniu doskonale przez wszystkich obserwatorów widocznego, a co za tym idzie pojmowalnego obrazu świata.

Do skrajności tendencję tę już w XXI wieku doprowadza Krzysztof Garbaczewski. Jego hermetyczne inscenizacje, czasem jakby nieskończone, o otwartej strukturze przyczyniającej się raczej „do mnożenia znaczeń niż do ich domykania"[19], utkane z refleksów tradycyjnych motywów i tekstów, elementów współczesności oraz wyobrażeń jutra, zazwyczaj wystawiają na próbę percepcję widowni. Aktorzy bywają niewidoczni, akcja rozgrywa się w przestrzeniach znajdujących się poza zasięgiem wzroku publiczności, kwestie częściowo wypowiadane są na biało i ledwo słyszalnie, a sceny czytania fragmentów tekstu z książki lub laptopa ciągną się w nieskończoność. Spektakle Garbaczewskiego,

16 Zenobiusz Strzelecki, *Scenografia Andrzeja Majewskiego*, „Projekt" 1964, nr 1, s. 26.

17 Grzegorz Sinko, *Lear – tragedia świadomości*, „Teatr" 1977, nr 13, s. 7.

18 Zofia Jasińska, *Tragiczne i komediowe akordy końca sezonu*, „Tygodnik Powszechny" 1977, nr 30, s. 8.

19 Żelisław Żelisławski, *Uruchom ponownie. Strategie przeciw-reżyserskie Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Didaskalia" 2012, nr 108, s. 76.

11
Kazimierz Wiśniak, projekt scenografii i kostiumów do *Króla Leara* Williama Shakespeare'a, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, prem. 28 kwietnia 1977. CSP-MŚ

12
William Shakespeare *Król Lear*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Kazimierz Wiśniak, prem. 28 kwietnia 1977. Fot. Marek Holzman / IT

13
Marian Bogusz, niezrealizowany projekt do inscenizacji *Białej zarazy* Karela Čapka – studium kolorystyczne. MT

14–15
Hamlet według Williama Shakespeare'a
i Heinera Müllera, Narodowy Stary Teatr
w Krakowie, scen. Aleksandra Wasilkowska,
prem. 13 czerwca 2015. Fot. Magda Hueckel

16
Życie seksualne dzikich według Bronisława Malinowskiego, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Aleksandra Wasilkowska, prem. 14 kwietnia 2011. Fot. Magda Hueckel / IT

17
William Shakespeare *Burza*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Aleksandra Wasilkowska. prem. 7 lutego 2015. Fot. Natalia Kabanow / IT

jak pisał Żelisław Żelisławski, „trudno nazwać inscenizacjami. To raczej skomplikowane sceniczne wariacje na temat tekstów [...] męczące, niemal bezczelne w ciągłym igraniu percepcją”[20]. Najbardziej trafnym ich określeniem zdaje się być termin – teatralne instalacje[21]. Są one świadectwem dociekań, poszukiwań i indywidualnych inspiracji tworzących je artystów, których celem nie jest objaśnianie czegokolwiek publiczności. Osobność i nieoczywistość teatralnych instalacji wyraźnie indywidualizuje doświadczenie widza, dewaluując tym samym, niezwykle ważny w drugiej połowie XX wieku, mit teatralnej wspólnoty.

Przestrzeń to oczywiście niezwykle istotny składnik przedstawienia-instalacji. Produkują ją w równej mierze obiekty wykreowane przez architektkę Aleksandrę Wasilkowską, co projekcje wideo autorstwa Roberta Mleczki, Marka Kozakiewicza czy Wojciecha Pusia, prezentujące między innymi rejestrowane na żywo aktorskie działania, których nie widać w żywym planie oraz licznie reprezentowane technologiczne gadżety. Niektóre obiekty Wasilkowskiej powracają w kolejnych przedstawieniach – pompujące krew serce zajęło ważne miejsce na scenie krakowskiego Starego Teatru zarówno w *Poczcie królów polskich* (prem. 23 marca 2013), jak i w *Hamlecie* (prem. 13 czerwca 2015); przezroczyste ostrosłupy stojące na proscenium w *Hamlecie* wcześniej zagrały we wrocławskiej inscenizacji *Kronosa* Witolda Gombrowicza (prem. 15 grudnia 2013); często powracają także przeskalowane oczy, uszy, dłonie (*Kosmos, Hamlet*). ⌜14–15⌟ Zrealizowaną w hali Domu Słowa Polskiego inscenizację warszawskiego Nowego Teatru *Życie seksualne dzikich* (prem. 14 kwietnia 2011) i *Burzę* we wrocławskim Teatrze Polskim (prem. 7 lutego 2015) zdominował poruszający się nad sceną i widownią dziwny czarny obiekt, mechaniczny organizm, będący w jakimś wyczuwalnym związku z pozostałymi elementami scenografii, aktorami i projekcjami, reagujący na ich obecność i ruch, a momentami zasłaniający sobą wszystko. Istota relacji łączących ów obiekt z innymi elementami teatralnej instalacji pozostawała nierozszyfrowywalna. ⌜16–17⌟

Teatralne instalacje Garbaczewskiego stają się istotnym testem scenicznej machiny do gry kreującej teatralność multimedialną jako sposób opowiadania o współczesności i diagnozowania narzucanych przez nią reguł. W opiniach piszących o przedstawieniach Garbaczewskiego recenzentów powtarza się przekonanie, że w natłoku powiększeń, zbliżeń i wyolbrzymionych fragmentów przestrzenie tych teatralnych instalacji akcentują wyraźnie to, czego w nich nie ma, co nie zostaje w nich pokazane i wypowiedziane, co czasami dzieje się tuż obok, ale poza wzrokiem publiczności. W przedstawieniach Garbaczewskiego szczątkowo pokazywane jest to, co w mitycznym „zawsze” było istotnym elementem i walorem teatralnego przekazu. Innymi słowy: wskazują one pośrednio na to wszystko, co nam dziś umyka, ginie, rozpada się, traci znaczenie i odchodzi.

Przestrzeń otwarta

W teatrze drugiej połowy XX wieku dochodzić zaczęły także do głosu, istotne w sztukach plastycznych, architekturze, muzyce i literaturze tego czasu, tendencje do tworzenia form otwartych. Opisane i steoretyzowane przez Umberto Eco „dzieło otwarte” – generalnie i w pewnym uproszczeniu rzecz ujmując – stanowi efekt ewolucji sytuacji nadawczo-odbiorczej w sztuce przekształcającej się z prezentacji i kontemplacji dzieła w proces, w którym kompetencje odbiorcy – intelektualne, emotywne, teoretyczne – prowadzą go do „dokańczania wytwarzania dzieła”[22]. W Polsce prekursorem i inspiratorem otwartości sztuki był twórca architektonicznej teorii Formy Otwartej, Oskar Hansen. Jego koncepcja zakładała przekształcalność architektury wynikającą z ak-

20 Tamże, s. 76, 78.

21 Por. Magdalena Figzał, *Najnowszy teatr polski wobec mediatyzacji życia publicznego* i *prywatnego*, [w:] *Intymne-prywatne-publiczne*, red. Ewa Wąchocka, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015, s. 184.

22 Zob. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachiewicz, Alina Kreisberg, Michał Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1973.

tywnego, twórczego procesu użytkownika. Nie tylko podkreślała najbardziej pierwotne, naturalne sposoby powstawania i używania architektury, ale prowokowała traktowanie wszelkich artystycznych praktyk jako sztuki zdarzeń – nieepatującej mistrzostwem wykonawczym, nieagresywnej, lecz będącej sumą indywidualności twórców i odbiorców, podatnej na przekształcenia i wtopionej w naturalne otoczenie. Hansen zwracał także uwagę na dynamiczny aspekt przestrzeni, o której w równej mierze decydują obiekty, jak i powstające pomiędzy nimi relacje. Formy otwarte w sztuce wykazują, wedle jego koncepcji, potencjał „narzędzia diagnostycznego" pozwalającego na rozpoznawanie kondycji kultury i świata[23].

Do inspiracji teorią Formy Otwartej Hansena przyznaje się dziś Aleksandra Wasilkowska – współtwórczyni teatralnych instalacji Garbaczewskiego. Wcześniej koncepcja ta wpłynęła także na teatralną twórczość debiutującego w latach 70. scenografa Jerzego Juka Kowarskiego. Docenianie wagi procesualności i przekształcalności form w myśleniu Kowarskiego o przestrzeni architektonicznej i teatralnej szło w parze z akcentowaniem przez artystę wielkiej roli przypadku w sztuce. Intrygowały go również formy aleatoryczne, czyli takie, o których kształcie decyduje element gry losowej, ujawniający się zarówno na etapie projektowania, jak i wykonania oraz kreatywnego odbioru. Teatr, jako medium o charakterze procesualnym, w jak najbardziej naturalny sposób zdaje się wpisywać w dziedzinę sztuki zdarzeń. Rolę i znaczenie przypadku w teatrze ujawniały w latach 60. i 70. zarówno spektakle grane na ulicach i w tak zwanych miejscach nieteatralnych, jak również projekty realizowane na tradycyjnych scenach. Banalna dosyć prawda, że o rodzaju teatralnego doświadczenia widza decyduje los kupiony w teatralnej kasie, poszerzać zaczęła się o prowokowanie decyzji widzów, w wyniku których widzieli i słyszeli to, czego inni nie mieli okazji doświadczyć. Przypadek zaangażowany został na przykład do zagrania wiodącej roli w zaaranżowanym przestrzennie przez Jerzego Juka Kowarskiego *Śnie o Bezgrzesznej* (prem. 21 stycznia 1979). ⌜18–19⌟ Rzecz oparta na wyborze tekstów dokonanym przez Jerzego Jarockiego i Józefa Opalskiego, wyreżyserowana przez Jarockiego, grana była w Starym Teatrze w Krakowie. Widzowie z założenia nie mogli zobaczyć wszystkich scen składających się na toczący się w różnych miejscach teatru spektakl. Dokonywali wyboru bądź zdawali się na los. Dwukrotnie epizody inscenizacji odbywały się symultanicznie w dwóch salach jednocześnie. Pielgrzymująca wraz z aktorami publiczność rozdzielała się na grupy, których doświadczenie *Snu o Bezgrzesznej* różniło się, podobnie jak marzenie o niepodległości różniło śniących o niej w trzech zaborach Polaków. Zwłaszcza w rozgrywających się równolegle na scenie i w Sali Modrzejewskiej epizodach historyczno-rodzinnych wspomnień, w których do pewnego stopnia zawieszeniu ulegał również element gry, przypadek silnie „dawał się we znaki" aktorom i publiczności. Przestrzeń w obu salach nie została podzielona na odrębne miejsca gry i obserwacji. Publiczność zasiadała na ustawionych tu przez Kowarskiego prostych drewnianych ławach a aktorzy podchodzili indywidualnie do dowolnie wybranych przez siebie grup widzów, pokazywali im swoje pamiątki rodzinne i opowiadali o własnych przodkach uwikłanych w różny sposób w wydarzenia związane z odzyskaniem polskiej państwowości. Dla niektórych sytuacja ta była wyjątkowo niezręczna: Marta Fik opisała ją w recenzji jako wzruszającą i sztuczną jednocześnie[24]. Dla innych doświadczenie to było tak autentyczne i „prawdziwe", że włączali się do aktorskich relacji i dzielili historiami własnych przodków, a nawet przychodzili ponownie na kolejny spektakl z rodzinnymi pamiątkami w kieszeniach, by w scenie wspomnień pokazać je tworzącej się w zamkniętej sali wspólnocie.

23 Zob. Oskar Hansen, *Ku formie otwartej*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.

24 Marta Fik, *Grzechy Bezgrzesznej*, „Polityka" 1979, nr 15, s. 11.

18–19
Jerzy Jarocki, Józef Opalski *Sen o Bezgrzesznej*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 21 stycznia 1979. Fot. Wojciech Plewiński / IT

Krakowska inscenizacja *Snu o Bezgrzesznej* nie tylko ujawnia, jak przypadek wpleciony w aranżację czasoprzestrzeni inscenizacji decydował o doświadczeniach widowni, prowokuje także do uruchomienia wątku miejsca teatralnego. Akcja tego spektaklu toczyła się bowiem, podobnie jak sześć lat wcześniej Mickiewiczowskie *Dziady* w reżyserii Konrada Swinarskiego (prem. 18 lutego 1973), w różnych pomieszczeniach budynku Starego Teatru. Publiczność przemierzała w swoistej peregrynacji po teatralnych zaułkach symboliczną drogę Polski do niepodległości. Poszczególne sceny znajdowały swoje lokalizacje w zaaranżowanych pomieszczeniach szatni, foyer, Sali Modrzejewskiej oraz na scenie, ale istotnym elementem przestrzeni, nadającym właściwy ton inscenizacji, był też cały budynek. To Stary Teatr jako miejsce – usytuowane w Krakowie przy placu Szczepańskim, historyczne, symboliczne i sceniczne – zidentyfikował wówczas polskie sny o wolności.

Przedmiot główny

W rozpracowanie istoty miejsca teatralnego w szczególny sposób zaangażował się Tadeusz Kantor. Zajmował się tym zagadnieniem w toku całej swojej teatralnej działalności, szczególnie intensywnie od etapu, który nazwał Teatrem Śmierci. Awangardowe przedstawienia, a także konsekwentnie formułowane przez artystę „staroświeckie" manifesty i autokomentarze artystycznych działań, dają świadectwo drogi wiodącej od odrzucenia tradycyjnego scenicznego instrumentarium i wskazania realnego miejsca jako właściwej formy przestrzeni teatralnej, aż do połączenia w jedno idei miejsca ze sprowadzoną do elementarnej postaci machiną do gry. Oddając głos Kantorowi, wypada zacząć od jego konstatacji dotyczących wagi i znaczenia przestrzeni w sztuce. W tworzonych w ostatnim okresie życia artysty *Lekcjach mediolańskich* artysta pisał tak:

Fascynuje mnie – być może mistyczna lub utopijna – idea i przypuszczenie, że
w każdym dziele sztuki istnieje
niezależna od artysty jakaś UR-MATERIE,
która kształtuje się sama i w której bytują wszystkie
możliwe, nieskończone warianty życia[25]***.***

Za UR-MATERIĘ sztuki, nieumniejszającą zresztą w niczym udziału artysty w akcie kreacji, Kantor uznaje przestrzeń. Jej istotę postrzega i wyjaśnia zgodnie z konstatacjami współczesnej nauki:

przestrzeń nie jest biernym pojemnikiem,
w którym umieszczamy przedmioty i formy...
PRZESTRZEŃ jest sama PRZEDMIOTEM (tworzenia)
I to głównym![26]

Artysta wskazuje energię jako zasadniczy element przestrzeni, który poprzez napięcia tworzy formy. Napięcia zaś, to zdaniem Kantora, główni aktorzy przestrzeni. Uwagi te, odnoszące się zarówno do malarstwa i rozwiązania kwestii powierzchni obrazu, jak i przestrzeni teatru, sytuują się blisko odkryć współczesnej fizyki, a także formułowanych przez Pronaszkę czy Strzemińskiego sugestii o inicjowaniu procesu tworzenia struktury inscenizacji przez odkrycie i wyznaczenie kierunków ruchu oraz napięć. Tadeusz Kantor, jak pisała Joanna Ostrowska:

był artystą, który jak żaden inny polski twórca
w drugiej połowie XX wieku zajął się miejscem
teatralnym w głównej mierze jako konceptem dotykającym problemów filozofii sztuki bardziej niż konkretnymi rozwiązaniami technicznymi, lecz równocześnie konkretyzacje sceniczne jego idei były jednymi z najciekawszych, najbardziej wartościowych eksperymentów teatru światowego[27]***.***

25 Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie*, [w:] tegoż, *Pism tom III: Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka", Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 2005, s. 49.

26 Tamże, s. 50.

27 Joanna Ostrowska, *„Teatr może być w byle kącie"*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2014, s. 183.

Teatralna twórczość Kantora zainicjowana w 1944 roku zaczęła się od gestu odrzucenia. Ten gest, ściśle związany z wojennymi realiami, dokonany intuicyjnie, dla samego artysty zrazu nieoczywisty, po latach powtórzony został już świadomie i poddany licznym autokomentarzom. Dotyczył on zaprzeczenia sensu miejsca artystycznego – teatru, muzeum, galerii – swoistego, jak to później formułował, „rezerwatu" służącego prezentacji sztuki, oderwanego od materii życia i neutralnego. Zrodził się także z awersji wobec przedstawiania, podrabiania, udawania i symulowania, a zwłaszcza wobec iluzji i fikcji rządzących rzeczywistością scenicznego „pudełka". Od początku teatralnej twórczości, czyli dwóch spektakli zrealizowanych podczas wojny w utworzonym wówczas Teatrze Niezależnym (*Balladyna* Juliusza Słowackiego, prem. 22 maja 1943; *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego, prem. 21 czerwca 1944), interesowało Kantora nasycenie teatru, jak i w ogóle sztuki, materią życia. To dlatego, jak komentował po latach, „przede wszystkim zmieniło się miejsce teatralne. Musiało ono należeć do sfery życia"[28]. Pierwszym miejscem realnym, które zaraziło przedstawienia Teatru Niezależnego swoją „naturą", stał się noszący ślady wojennych zniszczeń pokój. Kolejnym była kawiarnia w krakowskim Domu Plastyka, w której teatr Cricot 2 w latach 50. grał między innymi *Mątwę* Stanisława Ignacego Witkiewicza (prem. 12 maja 1956). Realność, przypisywana przez Kantora we wczesnych wypowiedziach przede wszystkim widowni, wżerała się w strukturę tych przedstawień. Spektakle przerywane reakcjami publiczności i kończące się „szaleńczym dancingiem" stały się – podobnie jak to było w pierwszym Cricot działającym w tym samym miejscu[29] – częścią toczącego się w kawiarni życia towarzyskiego. Zmieniły one status sztuki teatralnej z kontemplowanego przez widza przedstawienia w wydarzenie, w które wpisywał się na różne sposoby. Zarażanie przedstawień realnością konkretnych miejsc, „znalezionych" dla teatru, nie oznaczało w przypadku Cricot 2 ich identyfikacji z miejscami akcji; realne nie znaczyło autentyczne. Spektakle Kantora nie czyniły tematem scenicznych działań historii dziejących się w pokoju czy kawiarni, choć życiowa konkretność tych miejsc stanowiła istotny składnik powoływanej w nich do istnienia teatralnej rzeczywistości. Budowanie spektakli z materii życia nie miało tworzyć, według artysty, jakiejkolwiek jego ilustracji czy prowadzić do artystycznej tautologii, lecz poddawać realność aktowi kreacji.

W kolejnych inscenizacjach, granych w krakowskiej Galerii Krzysztofory, na realność teatralnego miejsca składały się w jakiejś mierze konkretne warunki galeryjnych pomieszczeń – długie sale z kamienno-ceglanymi ścianami. Przede wszystkim jednak tworzyła ją nadana przedstawieniu przez artystę lokalizacja, czyli na przykład zaaranżowanie w *Nadobnisiach i koczkodanach* (prem. 4 maja 1973) teatralnej szatni, której zadaniem było radykalne unicestwienie fikcji rzeczywistości dramatu Witkacego. Przestrzenne eksperymenty Kantora obejmowały także badanie teatralnej potencji pustej przestrzeni jako podstawy Teatru Zerowego i konstruowanie miejsca scenicznego jako powstającego w trakcie przedstawienia *environment* (środowiska). Wreszcie Kantor ogłosił kryzys idei realnego miejsca:

Po jakimś czasie to zastąpienie Iluzji przez brutalne zderzenie z szorstką materią realnego życia stało się postępowaniem usankcjonowanym, konwencją, a w końcu pretensjonalną modą. Trzeba było szukać nowych, innych terenów[30]**.**

Ów kryzys artysta wiązał z nadmiernym spopularyzowaniem idei realnego miejsca i budowaniem przez licznych naśladowców fałszywego, jak twier-

28 Tadeusz Kantor, *Miejsce teatralne*, [w:] tegoż, *Pism tom II: Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka", Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 2005, s. 371.

29 Więcej na ten temat w tomie pierwszym, w rozdziale o scenografii awangardowej.

30 Tadeusz Kantor, *Miejsce teatralne*, dz. cyt., s. 396.

dził, doświadczenia realności opartego na wzajemnym udawaniu grających i oglądających. Prowadziło to *de facto* do budowania kolejnego poziomu iluzji, na którym kopia rzeczywistości zastąpiona zostaje przez samą rzeczywistość, prezentującą samą siebie. W dalszych poszukiwaniach realności miejsca Kantor zatrzymał się na poziomie imaginacji i zwrócił w stronę przestrzeni pamięci. Pierwszym przedstawieniem, w którym miejsce wyznaczyła realność wyobrażenia artysty, była *Umarła klasa* (prem. 15 listopada 1975). Widownia posadzona na wprost miejsca gry i oddzielona od niego zwykłym sznurkiem, zobaczyła przed sobą rząd czterech szkolnych ławek. W ławkach siedzieli bohaterowie inscenizacji – uczniowie-staruszkowie grani przez aktorów i uczniowie-dzieci identyfikowane przez manekiny.

Ławki szkolne stoją zawsze w KLASIE. Ale to nie była KLASA-MIEJSCE REALNE. To była czarna pustka, przed którą zatrzymywała się cała widownia. [...] W tej czarnej, beznadziejnej pustce ustawione ŁAWKI szkolne stanowiły jaskrawy przykład BIO-OBIEKTU[31].

Rzeczywistość *Umarłej klasy* zlokalizował bio-obiekt – sceniczny wynalazek Kantora – przedmiot nieożywiony funkcjonujący w symbiozie z żywym aktorem, anomalny organizm nabierający swoistości hybrydy, twór jednocześnie martwy i żywy. Przestrzeń teatralna wyznaczona została nie poprzez miejsce, lecz przez obiekt zdefiniowany przez artystę jako „macierzysty dom-łożysko"[32]. Powołane do scenicznej egzystencji postacie tworzyły z rzędem ławek jeden pulsujący dziwnym życiem organizm.

A jednak identyfikacja przestrzeni teatralnej z wydobytym z realności pamięci artysty bio-obiektem nie zadowoliła Kantora. Uznał, że jako element lokalizujący inscenizację jest on zbyt materialny i ciążący. Nie powtórzył więcej tego rozwiązania. Przygotowując *Wielopole, Wielopole* (prem. 23 czerwca 1980), odkrył ponownie „pokój". Powrócił do swojego pierwszego wyboru z 1944 roku, do miejsca *Powrotu Odysa*. Tym razem pokój nie był miejscem realnym – realna była struktura wspomnienia, którą ów pokój wyznaczał:

Oto pokój mojego dzieciństwa,
który ustawiam ciągle na nowo,
i który ciągle umiera[33].

I temu teatralnemu miejscu pozostał wierny. W kolejnych inscenizacjach konsekwentnie powoływał je z otchłani śmierci/niepamięci do scenicznej egzystencji.

Ostateczne rozstrzygnięcie przez Kantora zagadnienia miejsca teatralnego dokonało się zatem w wymiarze konceptualnym. W tej sferze poruszał się zresztą z wielką konsekwencją i swobodą na każdym etapie twórczości. Liczne teksty, jak pisała Ostrowska, „będące refleksją nad jego własną praktyką, można odczytywać jak traktaty estetyczne poruszające w nowatorski sposób wiele z zagadnień obecnych także w pismach i praktyce innych twórców tamtego czasu"[34]. Zmierzając do rozpoznania istoty rzeczy teatralnej, Kantor nie przywiązywał się do swoich odkryć, technicznych rozwiązań, wyobrażeń i pomysłów. Po latach radykalnych gestów i manifestacji przywrócił sens wcześniej znienawidzonym, oprotestowywanym i kontestowanym fenomenom – iluzji, fikcji. A także miejscom artystycznym przeznaczonym do prezentacji sztuki. Pisał:

W sztuce byłoby naiwną głupotą stawać tylko po jednej stronie i żądać zniszczenia drugiej. Jestem przekonany, że realność, której jestem obrońcą i wyznawcą w sztuce – istnieje tylko za sprawą iluzji. Jej uroki i ryzyka w pełni doceniam[35].

31 Tamże, s. 404.
32 Tamże.
33 Tamże.
34 Joanna Ostrowska, *„Teatr może być* w *byle kącie..."*, dz. cyt., s. 168.
35 Tadeusz Kantor, *Iluzja*, [w:] tegoż, *Pism tom II: Teatr śmierci...*, dz. cyt., s. 338.

20
Tadeusz Kantor *Wielopole, Wielopole*,
Teatr Cricot 2, prem. 23 czerwca 1980.
Fot. Leszek Dziedzic / Galeria Dyląg

Radykalnie i konsekwentnie rozpracowywane zagadnienie miejsca teatralnego poprowadziło Kantora do określenia elementarnej zasady rządzącej każdą machiną do gry. W teatrze, sztuce rozpiętej między Realnością i Iluzją, instrumentarium to powoływane jest do uruchomienia i regulowania właściwej relacji pomiędzy nimi. Stając w swoich spektaklach „pomiędzy" sceną i widownią, Kantor, jako miłośnik Realności, dbał, by Iluzja nazbyt się nie rozpanoszyła i nie zachwiała wykreowanej przez niego równowagi. On sam był zatem niezwykle istotnym, konstytutywnym wręcz elementem stworzonej przez siebie machiny do gry. Bez niego, jako obecnego na scenie strażnika Realności, machina ta straciła rację bytu.

Tadeusz Kantor dotknął istoty rzeczy teatralnej w punkcie, który się coraz bardziej komplikuje lub też, którego skomplikowania jesteśmy coraz bardziej świadomi. Po XX-wiecznych przestrzennych doświadczeniach medium i eksperymentach z miejscem teatralnym rozumiemy o wiele lepiej zapisane przez Iwona Galla w końcu lat 20. zdanie, mówiące, że „teatr może być w byle kącie". Niezależnie od tego, czy ów kąt stanowić będzie przestrzeń instytucjonalnie uchodząca za teatralną, kantorowski sceniczny „rezerwat", miejsce, którego teatralność ujawni zagrany w nim spektakl bądź takie, które z nadania twórców naznaczy sobą rozgrywające się w nim przedstawienie, wszyscy uczestnicy teatralnych zdarzeń zmierzą się z potęgującą się nieoczywistością relacji realności i iluzji. Zarażająca się coraz wyraźniej iluzją materia życia, obnażająca swą realność materia teatru, fikcjonalizująca się widownia i scena odkrywająca realność imaginacji wymuszają na teatrze ustalanie wciąż na nowo granicy pomiędzy realnością i fikcją oraz wybór lub kreację odpowiedniej formy machiny do gry sankcjonującej ich relację. ⌜20⌟

Dominika Łarionow

Laborato riumform,czy lioscenogra fiipolskiej 1945–2020

Laboratorium form, czyli o scenografii polskiej 1945–2020

Wstęp

Rozdział niniejszy stanowi próbę problemowego ujęcia zjawisk ważnych dla scenografii polskiej, zaczynając od 1945 roku, a kończąc na pracach współczesnych artystów. Jednocześnie, przedstawiona poniżej wizja nie aspiruje do całościowego ujęcia historii rodzimej scenografii. W omawianym okresie pracowało w teatrach blisko trzystu artystów, których dorobek z pewnością wymaga dokładniejszego opisu. Konstruując tę syntezę, skupiłam się na najważniejszych – moim zdaniem – aspektach:

— realizmie, który uznałam za tendencję stałą scenografii;
— przestrzeni, dynamicznie zmieniającej się w ciągu ostatnich dekad;
— rekwizycie, którego metaforyzacja stała się ważna w drugiej połowie XX wieku;
— oraz multimediach, które odgrywają coraz większą rolę w najnowszej scenografii.

Pomiędzy fabrykami. Realizm i jego metamorfozy w scenografii od *Brygady szlifierza Karhana* po *Factory 2*

W pierwszych powojennych latach nadal obowiązywała estetyka ukształtowana w okresie międzywojnia, naznaczona szczególnie przez tendencję, którą Zenobiusz Strzelecki określił mianem „neorealizmu”[1]. Był to styl dominujący w scenografii w latach poprzedzających wybuch II wojny światowej, stanowiący syntezę realizmu i estetyk awangardowych, zwłaszcza ekspresjonizmu. Kontynuowali go trzej, bardzo ważni dla polskiej scenografii artyści: Karol Frycz, Andrzej Pronaszko i Władysław Daszewski. Wszyscy już przed wojną osiągnęli w tej dziedzinie sukcesy, wszyscy też w pierwszych powojennych latach byli dyrektorami najważniejszych teatrów w Polsce. W latach 1945–46 w Krakowie aż dwoma teatrami kierowali scenografowie: Frycz był dyrektorem Teatru im. Juliusza Słowackiego, a Pronaszko Starego Teatru. Daszewski od 1949 roku był stałym scenografem Teatru Narodowego w Warszawie, a w latach 1959–61 nawet jego dyrektorem.

1 Zenobiusz Strzelecki wprowadził w *Polskiej plastyce teatralnej* termin „neorealizm”, na określenie zmian dostrzegalnych w scenografii w latach 30. XX wieku, idąc za pojawianiem się tego terminu w publicystyce i wypowiedziach artystów (m.in. Leona Schillera). Przejęcie tego terminu na potrzeby opracowania powstałego w latach 60. jest niestety mylące. Pojęcie neorealizmu w drugiej połowie XX wieku odnosi się do poetyki malarskiej oraz filmowej stosowanej we Włoszech lat 40. i 50. XX wieku, dzięki kinu znanej na całym świecie. To prąd powstały jako sprzeciw wobec faszyzmu, jednocześnie w nurcie filmowym nie można mu odmówić bazowania na wątkach zaczerpniętych z filozofii marksistowskiej (m.in. *Opętanie* w reżyserii Luchino Viscontiego, 1943, *Rzym, miasto otwarte* w reżyserii Roberta Rosselliniego, 1945, *Dzieci ulicy*, 1946 oraz *Złodzieje rowerów* w reżyserii Vittoria De Siki, 1948). Strzelecki powiązał neorealizm z eklektyzmem form scenograficznych, które zaczęły dominować w polskiej scenografii teatralnej lat 30. Być może tok myślenia badacza był związany z dość dużą popularyzacją neorealizmu filmowego w latach 60. w Polsce. Był on wówczas utożsamiany z pojęciem nowoczesności (także dlatego, że dał początek w kinie m.in. francuskiej Nowej Fali). Strzelecki bez wątpienia chciał za wszelką cenę wykazać postępowy i prekursorski charakter scenografii polskiej, dlatego zapewne do swoich analiz wprowadził termin, który traktował jako synonim słowa „nowatorski”. Zob. Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Stopniowo jednak zaczęło być coraz bardziej widoczne w teatrze nowe pokolenie twórców, które swoje pierwsze prace realizowało w czasie okupacji. Różnice między tymi generacjami wyraziście ukazały dwie powojenne premiery: *Cyd* Pierre'a Corneille'a w parafrazie Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego z dekoracjami i kostiumami Tadeusza Kantora (Stary Teatr w Krakowie, prem. 25 lipca 1945) i *Elektra* Jeana Giraudoux w reżyserii Edmunda Wiercińskiego z dekoracjami i kostiumami Teresy Roszkowskiej (Scena Poetycka Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, prem. 16 lutego 1946). ⌜1–2⌟

Joanna Krakowska w swojej książce o teatrze w PRL-u uznała łódzki spektakl za przedstawienie konstytuujące teatr w Polsce po 1945 roku[2]. Istotnie, *Elektra* rozpoczęła intelektualne dyskusje na temat misji teatru jako instytucji budującej świadomość społeczną. Uznane przez krytykę za doskonałe, dekoracje Roszkowskiej[3] zeszły na dalszy plan wobec politycznych i ideologicznych sporów, które zdominowały refleksję o przedstawieniu. Z zachowanych zdjęć i projektów możemy wywnioskować, że scenografka zabudowała przestrzeń sceny podestami i antykizującymi kolumnami, niebo zaś oświetliła na czerwono, co mogło dawać realistyczną reminiscencję pożogi stosunkowo niedawno widzianej nad powstańczą Warszawą. W kostiumach, które były trawestacją antycznych chitonów, szczególnie wybijały się kolory: cynobry, pomarańcze, chabry, błękity, fiolety. Dodatkowo zwracały uwagę kunsztowne drapowania sukni, piękna biżuteria oraz precyzyjne makijaże. Roszkowska zaprojektowała dekoracje malarskie i monumentalne, jednocześnie tworząc obraz sceniczny wierny stylistyce preferowanej w końcówce lat 30.

Inaczej było ze spektaklem krakowskim, granym nie w tradycyjnej przestrzeni teatralnej, lecz na dziedzińcu Collegium Maius. Czesław Miłosz dokonał szczegółowego opisu scenografii Kantora.

Podium, na którym rozgrywała się akcja, przypominało wczesny okres kubizmu. Malowidło nad tronem przywodziło na pamięć trochę Lègera, trochę Stryjeńską. Kostiumy? Nie były ani kostiumami z czasów Jana Kazimierza, gdy po raz pierwszy wystawiono „Cyda" w Polsce, ani kostiumami z czasów Ludwika XIII, gdy został napisany „Cyd", ani kostiumami z epoki walk hiszpańsko-mauretańskich. Jak należy się domyślać, miały to być stylizowane kostiumy Hiszpanii Velázqueza. W tej stylizacji zapodziała się gdzieś miękkość i kulistość sukien hiszpańskiego baroku. Aktorkom kazano nosić obręcze o kilkumetrowej średnicy, z których prostopadle opadała tkanina spódnic. Szimena była w tym stroju podobna do Lajkonika -Tatara i jej tyrada „Umilkaj serce dziewicze" nie budziła wiary. Ruchy aktorów i aktorek rozpaczliwie borykających się ze stromymi schodami i niewygodnym ubraniem przypominały ruchy pasażerów statków w złą pogodę. Zamiast Corneille'a było w tym przedstawieniu coś z „Cyrana de Bergerac", coś z „Turandota", coś z opery[4].

Kantor poszukiwał dla tego spektaklu nowego języka ekspresji, usiłując stworzyć scenografię awangardową, która „atakuje" zastaną architekturę. Równolegle – co widać w kostiumach – używał metaforyzującej, a nie historycznej stylizacji (to bodaj pierwsze w twórczości artysty przypadki cytowania i przetwarzania tak ważnej dla niego później postaci Infantki Velázqueza). Nowatorstwo Kantora spotkało się z krytyczną oceną przyszłego noblisty, gdyż Miłosz kończył recenzję jednoznaczną konkluzją, że dekorator po prostu zawiódł.

Zestawienie tych dwóch spektakli pokazuje napięcie estetyczne, które od razu po zakończeniu wojny pojawiło się w polskim teatrze. Wkrótce jednak potencjalny proces ewolucyjny zasilany przez nie został zahamowany ze względu na narzucony w 1949 roku monopol doktryny realizmu socjali-

2 Zob. Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

3 Zob. Joanna Stacewicz-Podlipska, *Ja byłam wolny ptak… O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.

4 Czesław Miłosz, *„Cyd" Corneille'a w Krakowie*, „Odrodzenie" 1945, nr 37, s. 7; cyt. za: *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Zbigniew Raszewski, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 198.

1
Pierre Corneille / Stanisław Wyspiański *Cyd*,
Stary Teatr w Krakowie, przedstawienie
na dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej
(Collegium Maius), scen. Tadeusz Kantor,
prem. 25 lipca 1945. ANST

2
Zdjęcie makiety do *Elektry* Jeana Giraudoux,
Scena Poetycka Teatru Wojska Polskiego
w Łodzi, scen. Teresa Roszkowska,
prem. 16 lutego 1946. IT

stycznego. Nowy, ideologiczny sposób rozumienia realizmu miał obowiązywać we wszystkich dziedzinach sztuki, znalazł więc swoje odzwierciedlenie także w teatrze, a co za tym idzie – w scenografii.

Sztandarowym widowiskiem tamtych czasów, wspominanym we wszystkich publikacjach dotyczących epoki, była *Brygada szlifierza Karhana*, dramat czeskiego dziennikarza Vaška Káňi (właściwie Stanislava Řàdy), którego polska prapremiera odbyła się w Teatrze Nowym w Łodzi (12 listopada 1949 roku). ⌜3–4⌟ Przedstawienie powstało w wyniku inicjatywy grupy młodych absolwentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, którzy pod wodzą Kazimierza Dejmka, za zgodą władz, zawiązali nowy teatr w robotniczym mieście. Miał on być czymś na kształt komuny artystycznej, w której wszyscy pracują dla wspólnego dobra. Na afiszu do inauguracyjnego przedstawienia napisano, że to kreacja zespołowa pod kierownictwem doświadczonego reżysera Jerzego Merunowicza. Sednem czeskiego dramatu był konflikt między dwoma pokoleniami szlifierzy: starym mistrzem (ojcem) i młodym adeptem zawodu (synem). Twórcy spektaklu chodzili do łódzkich fabryk, ucząc się zawodu i podpatrując zachowania robotników. Scenografię do przedstawienia zaprojektowała Ewa Soboltowa-Rachwalska. W układzie przestrzennym skorzystała z iluzyjności teatralnych zastawek, które przedstawiały różne miejsca akcji (hale fabryczne, gabinet dyrektora etc.), ponieważ na ich tle jeszcze wyraźniej wybijała się realność rekwizytów, kluczowa dla wymowy ideologicznej spektaklu. Prawdziwe przedmioty – na przykład maszynę szlifierską – sprowadzono do teatru z fabryki, inne z domów. Za kostiumy służyły autentyczne kombinezony robotnicze zabrudzone smarem, by mogły dowodzić ciężkiej pracy. Dekoracja jednak tylko pozornie powielała wcześniejsze pomysły naturalistów, André Antoine'a czy Konstantina Stanisławskiego, znane z końca XIX wieku. Realistyczna scenografia *Brygady*... nie miała przedstawiać świata, jakim jest, a jedynie – jakim być powinien. Służyła idealizowaniu rzeczywistości, nawet za cenę śmieszności.

Dobrze widać to w filmie *Dwie brygady* (1950), który powstał na fali fascynacji tym spektaklem teatralnym (reż. Eugeniusz Cękalski, scen. Władysław Kucharski). ⌜5⌟ Na zapisaną w scenariuszu historię rywalizacji robotników reżyser nałożył jeszcze jedną warstwę – teatralnej walki pomiędzy młodymi i starymi aktorami. Choć był to film fabularny, nie dokumentalny, to w kilku punktach oddawał specyficzną atmosferę tego teatralnego wydarzenia. Realizatorzy zwrócili szczególną uwagę na scenografię – w kadrach pokazujących spektakl widać zastawki symulujące hale fabryczne. Ideologiczną matrycę, decydującą o kształcie łódzkiego przedstawienia, najdobitniej ujawniała w filmie scena próby, w trakcie której magazynier przynosił oprawiony w ozdobną ramę pejzaż. W odpowiedzi na pytanie, czy może powiesić go w mieszkaniu robotnika Karhana, zespół aktorski grający brygadę robotniczą poddawał treść obrazu dokładnej analizie, by zyskać „właściwe" uzasadnienie jego użycia. Zweryfikowane dzieło sztuki zawisało na ścianie w kuchni Karhana nad lśniącym czystością piecem węglowym, przy którym krzątała się elegancko ubrana żona mistrza szlifierskiego.

Socjalistyczny realizm sceniczny nie miał pokazywać prawdy; musiał przede wszystkim pozostawać w zgodzie z doktryną. Dla uzyskania maksymalnego efektu wiarygodności, do przestrzeni scenicznej, oprócz zastawek, wróciły wyeliminowane w latach 30. XX wieku sufity. Znów budowano coś na kształt okna scenicznego, które miało dać ułudę podglądania „prawdziwej realności". Ważne były detale. Scenę zapełniały odpowiednie przedmioty potrzebne do uwiarygodnienia przekazu. Na metaforę, skrót czy też abstrakcyjne ujęcie tematu nie było miejsca. Widzowi nie pozostawiono marginesu dla indywidualnej analizy. Konstrukcja widowiska musiała być jednoznaczna, tak aby odbiór był propagandowo poprawny.

Opisanie doświadczenia socrealizmu w teatrze polskim jest ważne dla zrozumienia radykalnego odejścia od realizmu, jakie nastąpiło tuż po tym, gdy popaździernikowa „odwilż" 1956 roku rozluźniła sztywne reguły doktrynalne. Teatr odchodził od realizmu rozumianego jako naturalistyczna

3–4
Vašek Káňia *Brygada szlifierza Karhana,*
Teatr Nowy w Łodzi, scen. Ewa Soboltowa,
prem. 12 listopada 1949. Fot. M. Frankfurt / IT

5
Kadr z filmu *Dwie brygady*, 1950,
scen. Władysław Kucharski. WFDiF

dosłowność w stronę skrótowości i metaforyzacji, realizowanej na przykład przez nawiązania do znanych dzieł sztuki. Andrzej Stopka zbudował swobodną trawestację krakowskiego ołtarza mariackiego Wita Stwosza do inscenizacji *Dziadów* Adama Mickiewicza (reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 25 listopada 1967), a Marian Kołodziej, poprzez malarską kurtynę, w scenografii do spektaklu *Tragedia o bogaczu i Łazarzu* Anonima Gdańskiego (reż. Tadeusz Minc, Teatr Wybrzeże, prem. 7 września 1968) odwołał się do *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga. ⌜6⌟

Wielu scenografów prowadziło swoistą grę z realnością, budując z jej elementów własną artystyczną metaforę. Przykładem takiego działania była scenografia Jana Kosińskiego do prapremierowej inscenizacji *Kartoteki* Tadeusza Różewicza (reż. Wanda Laskowska, Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 25 marca 1960 roku). Na scenie stało łóżko, które miało być głównym rekwizytem niejako sprzężonym z Bohaterem oraz dwie ogromne szafy, „metaforyczne (odsyłające nie tyle może do freudowskich skojarzeń, ile do pamięci o okupacyjnej żydowskiej kryjówce)”[5]. Była też latarnia i kawiarniany stolik z parasolem (wszystko w zgodzie z didaskaliami autora, który sugerował, że przez pokój Bohatera ma przechodzić ulica). Na scenie dominował jednak oklejony plakatami parkan. Uważni recenzenci[6] szybko dostrzegli odwołanie do bardzo konkretnej i bliskiej rzeczywistości: taki sam parkan stał wówczas na rogu Marszałkowskiej i Alej Jerozolimskich. Kosiński, jak przypomniała niedawno Joanna Krakowska, mieszkał wówczas „przy placu Konstytucji i właśnie tamtędy chodził do Dramatycznego”[7] – sceniczny parkan został przeniesiony na scenę z łatwo rozpoznawalnej warszawskiej lokalizacji. W ten sposób Bohater był osadzany w konkretnym miejscu i czasie. ⌜7⌟

Podobnej scenograficznej konkretyzacji poszerzającej pole znaczeniowe przedstawienia dokonał Andrzej Kreütz-Majewski w inscenizacji *Garbusa* Sławomira Mrożka (reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Nowy w Łodzi, prem. 14 grudnia 1975) ⌜8⌟, do której zbudował na scenie fasadę drewnianej willi w stylu otwockiego „świdermajera”, z zachowaniem detali dekoracyjnych właściwych tego typu architekturze podwarszawskich letnisk. Na nieco podobnej zasadzie Iwona Zaborowska-Baer zbudowała fasadę wiejskiej chaty krytej słomą w spektaklu *Jan Maciej Karol Wścieklica* Stanisława Ignacego Witkiewicza (reż. Wojciech Pilarski, Teatr Nowy w Łodzi, prem. 31 października 1976). Odmiennie natomiast wybrnął z problemu fasady architektonicznej Wojciech Krakowski w operze *Katarzyna Izmajłowa* Dymitra Szostakowicza (reż. Jan Biczycki, Królewska Opera w Kopenhadze, 1973). Krakowski zdecydował się zabudować scenę wielką zastawką z ułożonych poziomo desek, składających się na sylwetowy obrys cerkwi. Na potrzeby poszczególnych aktów dekoracja ulegała zmianom: mogła mieć namalowane na froncie carskie godło, otwierały się w niej wcześniej zamaskowane drzwi, albo zamieniała się w sugestię fasady domostwa z drzwiami i oknami. Znikała tym samym dosłowność, którą żonglowali Majewski i Zaborowska w swoich pracach – u Krakowskiego królowała skrótowość, sugestia oraz brak wierności realnym przestrzeniom lub nawet imaginacyjnym referencjom pozwalającym odwołać się do form rzeczywistych.

Poczynając od lat 70., z przestrzeni scenicznej w polskim teatrze zaczynają znikać używane jeszcze mocno w powojennych dekadach elementy budujące różne rodzaje iluzji – zastawki, sufity, kurtyny. Będą powracać w świadomych nawiązaniach i parafrazach, ale scena poszerzy się i otworzy w różnych kierunkach, ujawniając bardzo mocno – dzięki scenografom – także swoją teatralność. Andrzej Kreütz-Majewski pokusił się o drobny żart na ten temat w przedstawieniu *Noc listopadowa. Sceny dramatyczne* Stanisława Wyspiańskiego (reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 19 listopada 1997). Przygotował scenografię architektoniczną, wprowadzając na scenę

5 Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, dz. cyt., s. 339.

6 Jan Kott, *Bardzo polska kartoteka*, „Dialog” 1960, nr 5, s. 117.

7 Joanna Krakowska, *PRL Przedstawienia*, dz. cyt., s. 341.

6
Tragedia o bogaczu i Łazarzu, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, scen. Marian Kołodziej, prem. 7 września 1968. Fot. Tadeusz Link / IT

7
Tadeusz Różewicz *Kartoteka*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Jan Kosiński, prem. 25 marca 1960. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

8
Sławomir Mrożek *Garbus*, Teatr Nowy w Łodzi, scen. Andrzej Kreütz-Majewski, prem. 14 grudnia 1975. Fot. Jerzy Neugebauer / IT

kolumnadę pałacu w Łazienkach, tyle że pokazaną nie z nastawieniem na efekt złudzenia obcowania z prawdziwą kamienną architekturą. W teatrze ustawiono zastawki odwrócone tak, że widzowie widzieli strukturę całej konstrukcji z dykty i sklejki drewnianej. W ten sposób Majewski dokonał dekonstrukcji architektonicznych „budowli" teatralnych, odsyłając tego typu działanie scenograficzne do lamusa. ⌜9⌟

Zmiany, jakie zaszły w estetyce teatru w okresie powojennym, ukazują postulaty Tadeusza Kantora, opublikowane na łamach „Przeglądu Artystycznego" już w 1946 roku, po klapie wspomnianego wyżej *Cyda*. Radykalnie odrzucając naturalizm sceniczny, opowiadał się za zasadą *pars pro toto* jako podstawowym narzędziem kreowania wieloznacznych współczesnych przestrzeni teatralnych:

Naturalizm sceniczny, będący wytworem tępej pedanterii mieszczańskiej, zniszczył na długi czas pojęcia takie jak: styl, kompozycja, konstrukcja – pojęcia nieodłączne od każdej wielkiej epoki w sztuce. […] Naturalizm stał się dziś szablonem skostniałym i żałosnym. Sterczą jeszcze na scenach autentyczne architektury, wnętrza-rupieciarnie, plenią się pejzaże – smutne cmentarzyska wyciągnięte ze składów i rekwizytorki z braku pieniędzy lub talentu. […] Wachtangow, cofając się ku komedii dell'arte, doszukuje się charakteru scenicznego w swobodnej, niczym nieskrępowanej improwizacji. W „Turandot" zwisające, różnokolorowe płachty swoim zmiennym układem dają przeróżne sugestie wnętrz i pejzażu. W „Hamlecie" dla zaznaczenia zamku wystarczy mu jakaś jedna przedziwnie sfalowana chorągiew, pas znaków heraldycznych, działający swoją zawiłą, niezrozumiałą dziś symboliką, lub ornament posadzki, na której jak na szachownicy przesuwać się będą niemal granicznie wycyzelowane postacie renesansowe[8].

Zasada „część za całość" już przed wojną była chętnie stosowana przez scenografów odrzucających ilustracyjność. Kantor, nawet w trudnych pod tym względem latach socrealizmu, w swoich pracach dla teatrów państwowych starał się projektować dekoracje syntetyczne. Na przykład w *Czarującej szewcowej* Federika Garcii Lorki (reż. Bolesław Smela, Teatr Śląski w Katowicach, prem. 11 czerwca 1955) kilka stołków, krzeseł i schodków sugerowało wszystkie miejsca akcji. ⌜10⌟ Na zachowanych zdjęciach widać, jak scenograf uciekał od formy realistycznej – w jednym z aktów tło sceny zamykało płótno z twarzą kobiety namalowaną w manierze kubistycznej. Bardzo ciekawa jest też pod tym względem scenografia do *Pociągu do Marsylii*, zrealizowana przez Kantora w Starym Teatrze w Krakowie (reżyseria Lidia Zamkow. prem. 18 kwietnia 1952)[9]. ⌜11⌟ Podobną syntezę scenograficzną zastosowała już wcześniej Teresa Roszkowska w *Don Juanie* Molière'a (reż. Bohdan Korzeniewski, Teatr Polski w Warszawie, prem. 15 czerwca 1950). ⌜12⌟ Jednakże wówczas spotkała się z ostrym sprzeciwem i oskarżeniami o „formalistyczne wypaczenia". Roszkowska była szczególnie napiętnowana za scenę nad morzem, która

rozgrywała się wśród kolorowych rybackich sieci. Bohaterowie fantastyczni przebrani byli w kostiumy przypominające postaci z jasełek. Prasa zajadle zaatakowała spektakl […]. Pisano o zamiłowaniu do koloru, a nie do prawdy, czego koronnym dowodem miały być pomarańczowe, czerwone i błękitne sieci rybackie […]. Przejęta doktryną socrealizmu krytyka wysuwała absurdalne zarzuty, dowodząc, że w prawdziwym świecie rybackie sieci płowieją na słońcu[10].

Przedstawienie szybko zdjęto z afisza, a dekoracje zostały ponoć dosłownie porąbane. Z podobnymi

8 Tadeusz Kantor, *Sugestie plastyki scenicznej*, [w:] tegoż, *Pism tom III: Dalej już nic… Teksty z lat 1985–1990*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka", Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 2005, s. 334–336.

9 Cały spektakl i obecność Tadeusza Kantora w teatrze lat socrealizmu opisała Krakowska w książce *PRL. Przedstawienia*, dz. cyt., s. 183–189.

10 Jakub Kasprzak, *Kalendarium życia i twórczości Teresy Roszkowskiej*, [w:] *Teresa Roszkowska. Scenografia*, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa 2017, s. 76.

9
Stanisław Wyspiański *Noc listopadowa*,
Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Andrzej
Kreütz-Majewski, prem. 19 listopada 1997.
Fot. Wojciech Plewiński / IT

10
Federico Garcia Lorca *Czarująca szewcowa*, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, scen. Tadeusz Kantor, prem. 11 czerwca 1955. Fot. ze zbiorów Jolanty Hanisz / IT

11
Krzysztof Gruszczyński *Pociąg do Marsylii*, Stary Teatr w Krakowie, scen. Tadeusz Kantor, prem. 18 kwietnia 1952. IT

12
Molière *Don Juan*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Teresa Roszkowska, prem. 15 czerwca 1950. Przedruk za: *Teresa Roszkowska. W 85. rocznicę urodzin*, Warszawa 1989, s. 17.

13
George Bernard Shaw *Święta Joanna*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Teresa Roszkowska, prem. 17 listopada 1956. Przedruk za: *Teresa Roszkowska. W 85. rocznicę urodzin*, Warszawa 1989, s. 20.

kłopotami, choć może już nie o tak drastycznym przebiegu, zetknął się ten sam tandem artystyczny kilka lat później, realizując *Świętą Joannę* George'a Bernarda Shawa (Teatr Polski w Warszawie, prem. 17 listopada 1956). ⌜13⌟ Ażurowe konstrukcje, proste a zarazem dekoracyjne w swym subtelnym rysunku, luźno tym razem nawiązywały do czasoprzestrzeni utworu, absorbując za to rozmaite, pozaliterackie skojarzenia. W dialogu z rzeczywistością dnia bieżącego partnerowały im uwspółcześnione kostiumy, budząc nieufność krytyków, wciąż jeszcze oczekujących tego, co jasno tłumaczy się ideowo i politycznie[11].

Dla prowadzonej w polskiej scenografii gry elementami realistycznymi wykorzystywanymi do tworzenia przedstawień metaforycznych ogromne znaczenie ma twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza. W jego ujęciu teatr miał być miejscem deformacji realności, jednakże dokonywanej w ten sposób, aby świat przedstawiony na scenie w jakimś stopniu odnosił się do rzeczywistości zewnętrznej, a jednocześnie był zupełnie od niej odmienny w całościowym kształcie teatralnym. Witkacemu chodziło o

możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń, które kryteria mogą odnosić się do sztuk będących spotęgowaną reprodukcją życia. [...]

Aktor jako taki nie powinien istnieć; powinien być takim samym elementem całości, jak kolor czerwony w danym obrazie, jak ton cis w danym utworze muzycznym. Sztuka taka, o jakiej mówimy, może odznaczać się absolutną dowolnością realną, chodzi tylko o to, aby dowolność ta, podobnie jak bezsensowność obrazów, była dostatecznie usprawiedliwiona i opłacana w innym wymiarze psychicznym, w który taka sztuka powinna widza przenosić[12].

Jak wiadomo, Witkacy w większości nie cenił realizacji własnych dramatów, które widział na scenie. W swoich pismach wyróżnił tylko jedno przedstawienie. Była to *Persy Zwierżontkowskaja* w reżyserii Mieczysława Szpakiewicza (Teatr Miejski w Łodzi, prem. 31 maja 1927), ze scenografią Konstantego Mackiewicza, ucznia m.in. Wassilego Kandinsky'ego. Cechowała się ona się dużym eklektyzmem form: z jednej strony nawiązujących do tradycji konstruktywistycznej, a z drugiej posługujących się realizmem[13]. Mackiewicz w 1969 roku, z okazji rocznicy śmierci autora, wykonał kilka szkiców, rekonstruując układ przestrzenny sceny. Można z nich wywnioskować, że przygotowana dekoracja była z jednej strony połączeniem prostych form konstruktywistycznych, nawiązujących do prostokątów znanych ze scenografii Kazimierza Malewicza[14], a w przedstawieniu *Persy...* widocznych na płótnie wieńczącym horyzont sceny w pierwszym akcie. Z drugiej strony natomiast pojawiło się w przestrzeni przedstawienia wiele elementów realistycznych. Mackiewicz wspominał: „Witkiewicz z największym zainteresowaniem przejrzał moje propozycje scenograficzne (w których wprowadziłem zarówno abstrakcyjne formy, jak i dziecięcy prymityw) i oto okazało się, że w poważnej mierze pokrywały się one ze szkicami skomponowanymi

11 Joanna Stacewicz-Podlipska, *„Powiedzą aspołeczny typ...". Teresa Roszkowska – życie w sztuce*, [w:] tamże, s. 44.

12 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, [w] tegoż, *Dzieła*, t. 9: *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. Janusz Degler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, s. 36.

13 Janusz Degler, analizując z zachowanych materiałów możliwy przebieg przedstawienia oraz jego odbiór, doszedł do wniosku, że widowisko było przychylnie przyjęte, mimo uszczypliwości niektórych krytyków. Ciekawostką może być fakt, że Witkacy osobiście konsultował projekty scenografii. Janusz Degler, *Witkacy w Łodzi. 90 rocznica awangardowej prapremiery*, „Kronika Miasta Łodzi" 2017, nr 2, s. 20–34.

14 Kazimierz Malewicz w 1913 roku był autorem scenografii i kostiumów do futurystycznej opery Michała Matiuszyna *Zwycięstwo nad słońcem*. Namalował wówczas kurtynę, która nawiązywała do kompozycji *Czarnego kwadratu na białym tle*, a aktorów ubrał w kostiumy zaburzające naturalną sylwetkę człowieka. Być może Mackiewicz widział spektakl, gdyż przebywał w tym czasie w Rosji.

przez samego autora”[15]. Degler pisał, powołując się na ówczesne recenzje:

Dekoracje Konstantego Mackiewicza były utrzymane w gorących kolorach, ciekawie przemyślane i dostosowane do tła sztuki (podobało się najbardziej scenograficzne rozwiązanie trzeciego aktu: zabudowanie sceny egzotycznymi bungalowami, a stylizacja poszczególnych postaci tworzyła zwartą całość i uwypuklała egzotyczność kolorowości, zespalając ją ze światłem białym, w którym zbędny realizm był umiejętnie stonowany. Niezwykłe zaś bogactwo pomysłów i efektów sprawiło, że była to wystawa dekoracyjna taka, jakiej Łódź jeszcze nie oglądała. Pochwały zebrał również Zygmunt Białostocki za ilustracje muzyczne oparte na motywach jazzowych, znakomicie dobrane do tych niesamowitych jasełek[16].

Skoro Witkacy napisał, że było to najlepsze przedstawienie „mojej sztuki w moim rozumieniu”[17], możemy pokusić się o stwierdzenie, że jego przepis na nowoczesną scenografię zakładał współistnienie w przestrzeni scenicznej różnych form i stylistyk. Nadrzędną zasadą była spójność artystycznego obrazowania scenicznego całego widowiska. I choć Witkacy posługuje się jedynie terminem dekoracja, to zadziwia fakt, że sam dokonuje rozróżnienia artyzmu przynależnego pracy dekoratora artystycznego. Przy czym dzieło plastyki scenicznej jest nadal służebne wobec dokonań reżysera i aktorów. W artykule poświęconym teatrowi w przyszłości autor *Szewców* pisał:

Realistyczny dekorator wiadomo, co ma robić: stworzyć obojętne pudełko (jakich tyle jest w życiu), w którym rozbić się mają ludzkie (aż nazbyt ludzkie) życiowe wywłoki (wywleczone z życia typki) z całym swym aparatem uczuć, mających doprowadzić widza do bebechowatych wstrząsów, płaczu, śmiechu i innych bardziej subtelnych drgawek. Inna jest rola dekoratora artystycznego, który musi swoją koncepcję stworzyć w zupełnym funkcjonalnym związku z reżyserem i poszczególnymi pomysłami aktorów. Musi się dostosować do ich wymagań, czyli tworzyć, komponować dekorację w czasie pierwszych choćby prób na scenie. Pewne ugrupowanie postaci w lewo stwarza zupełnie inny obraz lewego kąta sceny, dane zdanie wypowiedziane na prawo musi mieć odpowiednie tło[18].

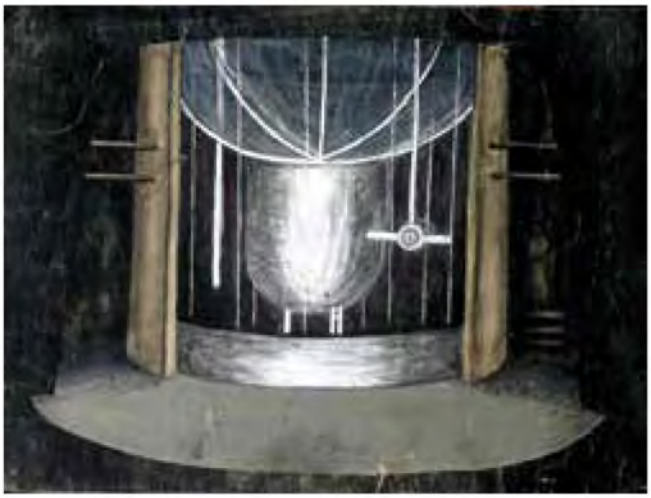
Ważnym wydarzeniem w powojennej recepcji Witkacego była specyficzna prapremiera *Szewców* w teatrze znajdującym się poza oficjalnym obiegiem. U progu lat 60. Jerzy Grzegorzewski, student ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (współtworzonej niegdyś przez Władysława Strzemińskiego), powołał wraz z grupą kolegów teatr studencki. Młodzi ludzie podjęli się realizacji nieznanego wówczas szerzej dramatu Witkacego. Grzegorzewski był zarówno reżyserem, jak i autorem scenografii. Prapremiera odbyła się w 1961 roku w Auli budynku PWSSP przy ulicy Narutowicza 77 w Łodzi. Było to pomieszczenie z dużymi weneckimi oknami i podium, na którym umieszczono centralnie warsztat szewski, czyli zwykły stół z całym rzemieślniczym instrumentarium. Z lewej strony stała machina teatralna: mównica połączona z gilotyną. W głębi, z prawej umieszczono zastawkę prostokątną projektu Stanisława Łabęckiego. Była to instalacja złożona z kilkunastu szklanych rurek, w których bulgotały kolorowe płyny, a autor futurystycznej konstrukcji stał z tyłu i dmuchał w jej wnętrze. Z góry nad tak zaaranżowaną sceną spuszczano płachty materiału, pełniące funkcje kurtyny. Na zachowanych fotografiach widać jeszcze, że w głębi zaaranżowanej sceny stał wielki obraz. Należy przypuszczać, że było to jedno z płócien autorstwa Grzegorzewskiego. Spektakl widział Jerzy Koenig na II Ogólnopolskim Festiwalu Kultury Studenckiej w Gdańsku w 1961 roku. Krytyk pisał na łamach „Dialogu”:

15 Mieczysław Jagoszewski, *„Szaleństwa” Witkacego. Wspomnienia Konstantego Mackiewicza*, „Dziennik Łódzki” z 3 kwietnia 1966, przedruk [w:] *Pokłosie zeszytu Witkacowskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, z. 3–4, s. 496–497.

16 Janusz Degler, *Witkacy* w *Łodzi…*, dz. cyt., s. 31.

17 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Teatr przyszłości*, [w:] tegoż, *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 342.

18 Tamże.



14–15
Krystyna Zachwatowicz, projekty scenografii do *Matki* Stanisława Ignacego Witkiewicza, Stary Teatr w Krakowie, prem. 16 maja 1964. ANST

16
Stanisław Ignacy Witkiewicz *Matka*, Stary Teatr w Krakowie, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 7 lipca 1972. Fot. Piotr Krassowski / IT

Zaskoczeniem prawdziwym były fragmenty z „Szewców" Witkacego [...] Grzegorzewski trafił bezbłędnie w ton właściwy dramaturgii tego typu, dużo prościej i celniej od niejednego inscenizatora z prawdziwego zdarzenia, odkrył nareszcie najwłaściwszy – moim zdaniem – i najprostszy klucz do groteski współczesnej[19].

Według autora *Szewców* dekoracja miała co prawda pełnić funkcje służebne wobec przedstawienia, ale wewnętrznie, w znaczeniu kompozycyjnym, miała być układem samodzielnych znaków. Takie rozumienie dekoracji dopuszcza eklektyzm form w obrębie jednego dzieła, ale owa pozorna różnorodność ma budować spójną całość. Sądzę, że Grzegorzewski już jako student rozumiał bezbłędnie intencje przedwojennego myśliciela.

Wydaje się, że równie dobrze rozumiała je też Krystyna Zachwatowicz jako twórczyni scenografii do dwóch inscenizacji *Matki* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Jerzego Jarockiego. Obie zostały przygotowane dla Starego Teatru w Krakowie – pierwsza w roku 1964 (prem. 16 maja), druga w 1972 (prem. 7 lipca). Za każdym razem powstała inna oprawa plastyczna, współtworząca odmienną interpretację dramatu, a zarazem uruchamiająca inne rozumienie sztuki scenografii. W 1964 roku mieszkanie Węgorzewskich, czyli bohaterów dramatu Witkacego

ograniczały półokrągłe ściany; wyglądały niczym olbrzymi walec z wyciętą od strony widowni częścią – niewidoczną czwartą ścianą. Wewnątrz, w tyle, usytuowane zostały symetrycznie dwie pary drzwi – na środku owalnej przestrzeni znajdowały się: stara maszyna do szycia oraz krzesła. Brudnobiałe, pokryte zaciekami ściany i ciemny kolor sprzętów sprawiały, że w ogólnym zarysie zachowana została, postulowana przez autora, czarno biała tonacja obrazu. Z samego kształtu scenicznej konstrukcji trudno byłoby się zapewne domyślić, iż przedstawia ona olbrzymi cylinder. Czytelnym, świadczącym o charakterze tej maszyny znakiem stał się opuszczany sufit, pełniący funkcję tłoka. W trakcie trwania spektaklu zbliżał się coraz bliżej, zostawiając aktorom coraz mniej przestrzeni, zmuszając do gry w przygarbieniu, na samym końcu opadał zupełnie, przygniatając bohatera trzymającego w ramionach kukłę Matki nieboszczki[20]. ⌜14–15⌟

Scenografia determinowała wszelkie działania i dominowała nad pozostałymi środkami scenicznymi, które musiały się do niej dostosować. Jadwiga Rożek-Sieraczyńska, analizując prace Zachwatowicz, doszła do wniosku, że scenografia do *Matki* z 1964 roku

wychodziła poza ramy scenicznego obrazu, rozrastała się w wyobraźni do niebotycznych rozmiarów machiny-wszechświata. W finale sztuki po obniżeniu sufitu-tłoka oczom widzów ukazywała się znajdująca się ponad nimi, dziwna konstrukcja z metalu i siatki. Przypominała kształt półkuli czy kielicha z mnóstwem rurek oraz zegarem pomiaru ciśnienia sprężonego w tłoku powietrza[21].

Zupełnie inaczej wyglądała druga realizacja. W szkatułkowej konstrukcji powstały trzy zredukowane przestrzenie, których funkcje wynikały z dramaturgii przedstawienia. Scenografia współtworzyła finezyjną linię interpretacyjną także poprzez kolorystyczny puryzm, posługujący się odcieniami bieli i szarości, by w kulminacyjnym momencie akcji pozwolić zawładnąć sceną szafirowi włóczki, która wydobywając się z szafy, zwisając ze sznurów, zagarniała przestrzeń i aktorów. W finale, całe pole szafiru przykrywała – niczym kir – czarna materia, spod której wydobywały się poszczególne postacie. ⌜16⌟

19 Jerzy Koenig, *Teatry studenckie A.D. 1961*, „Dialog" 1961, nr 6, s. 139–145; por. także: Dominika Łarionow, *Wnętrze futerału czyli sceniczny kosmos Jerzego Grzegorzewskiego*, „Opcje" 2002, nr 3, s. 75–81.

20 Jadwiga Rożek-Sieraczyńska, *Krystyna Zachwatowicz-Wajda. Scenografie teatralne*, Muzeum Śląskie, Katowice 2017, s. 66.

21 Tamże.

Scenografie Krystyny Zachwatowicz w tamtych latach były narracyjne i interpretujące, znakowo wysublimowane, realistyczne i zarazem metaforyczne. Stanowią one egzemplifikację tezy, że odejście od realizmu o zabarwieniu naturalistycznym umożliwiło teatrowi śmiały dialog ze znakowością i jej odmianami.

Odmiennie rzecz ma się z polską scenografią filmową, która może poszczycić się znaczącymi sukcesami międzynarodowymi, odnoszonymi właśnie w obrębie działań o charakterze realistycznego pietyzmu. Jego mistrzem jest Allan Starski, który za scenografię do *Listy Schindlera* (1993) w reżyserii Stevena Spielberga został przez Amerykańską Akademię Filmową nagrodzony Oscarem. Za zainscenizowanie Warszawy z lat okupacji do filmu *Pianista* (2002) w reżyserii Romana Polańskiego otrzymał z kolei francuską nagrodę Cezara. Starski jest specjalistą od aranżowania przestrzeni, które na ekranie dają złudzenie realności i prawdy historycznej. Projektuje perfekcyjnie każdy detal – od kolorystyki, po najdrobniejsze elementy widoczne na ekranie (na przykład w *Pianiście* ważny był kształt bochenków i papierowe naklejki na chlebie sprzedawanym w czasie wojny w Polsce).

Starski pracuje także w teatrze. Jego ostatnia praca – scenografia do widowiska muzycznego *Wytwórnia piosenek* według Macieja Karpińskiego i Macieja Wojtyszki (reż. Adam i Maciej Wojtyszkowie, Teatr Powszechny w Łodzi, prem. 11 kwietnia 2015) – trochę łączy obie przestrzenie. ⌜17⌟ Fabuła przedstawienia opowiada bowiem historię powstania pierwszego powojennego fabularnego filmu polskiego *Zakazane piosenki*, który w 1947 roku wyreżyserował Leonard Buczkowski. Scenografia Starskiego opierała się na trzech przestrzeniach: salon w mieszkaniu diwy operowej, biuro w wytwórni filmów oraz fragment ulicy. Wszystkie zostały wykonane z dbałością o realistyczne szczegóły historyczne. Salon mieszczański miał charakterystyczny dla epoki wzorek na ścianach, typowy ówczesny piec kaflowy a nawet ościeżnicę drzwi charakterystyczną dla łódzkich domów. Biuro bohaterów przedstawienia, czyli realizatorów pierwszego powojennego filmu, znajdowało się w „prawdziwym" wnętrzu hali pofabrycznej, prowizorycznie zaadaptowanej na potrzeby rodzącej się kinematografii. Jej ceglane mury i wielkie metalowe drzwi to elementy dobrze znane z łódzkich manufaktur. W scenografii liczył się też realistyczny detal. I tak obok biurka Ludwika Starskiego (*nota bene* ojca Allana), scenarzysty *Zakazanych piosenek*, stała prawdziwa kamera filmowa z lat 40. Również w scenach toczących się na ulicy zachowane zostały najdrobniejsze detale architektoniczne, łącznie z widocznymi na budynkach zniszczeniami wojennymi. Dokładność pracy Starskiego z pewnością mogła zachwycić widzów spragnionych powiewu „filmowego" realizmu.

Starski zadebiutował w teatrze słynnym spektaklem *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego (reż. Andrzej Wajda, Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 22 grudnia 1977). ⌜18⌟ Wtedy krytyka pisała o skromnej przestrzeni zabudowanej tylko niezbędnymi rekwizytami – siennikami, pryczami, realistyczną toaletą, dwoma taboretami i jednym stołkiem[22]. Minimalizm dekoracji współgrał z dramatem spowiedzi nazistowskiego kata, siedzącego w jednej celi z AK-owcem. Starski przy *Rozmowach z katem* współpracował ze swoją żoną Wiesławą, kostiumografką, z którą przygotował scenografię do dziewięciu spektakli[23]. Scenografie i kostiumy Starskich zawsze charakteryzowały się realizmem, czasem wzbogaconym o jakieś formy abstrakcyjne, które dopełniały linii dramaturgicznej przedstawienia (*Ławeczka*, reż. Maciej Wojtyszko, Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 22 sierpnia 1986). Jednakże artyści nigdy nie wyszli poza konwencję naturalistyczną, która doskonale sprawdza się w filmie, podczas gdy teatr drugiej połowy XX wieku stopniowo zaczął ten rodzaj dosłowności odrzucać.

22 Por. Teresa Krzemień, *W jednej celi z katem*, „Kultura" 1978, nr 5, oraz Wojciech Natanson, *Nieprzenikliwy*, „Życie Warszawy" z 24 stycznia 1978. Teksty są dostępne on-line: http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/8841/rozmowy-z-katem, data dostępu: 12 stycznia 2020.

23 Pracowali razem także dla Teatru TVP. Cała dokumentacja jest dostępna na stronach elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego: http://encyklopediateatru.pl/osoby/2299/allan-starski, data dostępu: 14 kwietnia 2020.

17
Maciej Karpiński, Maciej Wojtyszko *Wytwórnia piosenek*, Teatr Powszechny w Łodzi, prem. 11 kwietnia 2015, scen. Allan Starski. ATPŁ

18
Kazimierz Moczarski, *Rozmowy z katem*, Teatr Powszechny w Warszawie, scen. Allan Starski, prem. 22 grudnia 1977. Fot. Renata Pajchel / IT

Zdawali sobie z tego sprawę Lidia Minticz-Skarżyńska i Jerzy Skarżyński, którzy na planie filmowym byli wybitnymi detalistami, pracując między innymi z Wojciechem Jerzym Hasem przy *Wspólnym pokoju* (1959), *Rozstaniu* (1960), *Złocie* (1960), *Szyfrach* (1966) i *Lalce* według powieści Bolesława Prusa (1968) oraz dwóch najważniejszych filmach reżysera: *Rękopisie znalezionym w Saragossie* według powieści Jana Potockiego (1964) i *Sanatorium pod klepsydrą* na podstawie prozy Brunona Schulza (1973). Ich filmowe prace scenograficzne i kostiumologiczne odznaczały się na ogół precyzją nawiązującą do szczegółowości malarstwa naturalistycznego, czasem wzbogaconego o surrealistyczne imaginarium, co było widoczne zwłaszcza w ekranizacji powieści Schulza. W teatrze natomiast zdecydowanie odchodzili od realizmu na rzecz malarskich kompozycji, nawiązujących do surrealizmu, czasem wręcz posługując się cytatami z obrazów Giorgia de Chirico, Maxa Ernsta czy Paula Delvaux. W latach 1949–59 pracowali w Teatrze Lalek „Groteska" w Krakowie, gdzie wraz ze scenografem i malarzem Kazimierzem Mikulskim, inspirującym się wprost surrealizmem, stworzyli kilkanaście niezwykłych spektakli w przestrzeniach pełnych abstrakcyjnych form. Jak słusznie zauważył Andrzej Multanowski, trudno było rozeznać, kto w tym tercecie jest za co odpowiedzialny. Najczęściej Mikulski i Skarżyński budowali scenografię, a Lidia Minticz przygotowywała lalki. Krytyka pisała, że niektóre fragmenty dekoracji po prostu „unoszą się w powietrzu; plastyka form jest bardzo silnie akcentowana, ale formy mają jakieś dziwne proporcje, są najczęściej przeraźliwie wysokie; brak jest powiązań między poszczególnymi fragmentami dekoracji, jakiś wycinek określa całość (balonik na czarnym tle kotary sugeruje dom); chmurki nie mają lekkości, lecz są jakimiś wrzecionowatymi bryłami grawitującymi w przestrzeni"[24]. ⌜19⌟

Awangardowy temperament Skarżyńskich uległ całkowitej zmianie, kiedy zaczęli pracować dla teatrów dramatycznych. Można uznać, że swobodna feeria form została w teatrze dramatycznym nieco uporządkowana, co widać w pracach realizowanych z Lidią Zamkow, Jerzym Jarockim, Zygmuntem Hübnerem, Bohdanem Hussakowskim, Konradem Swinarskim, Andrzejem Wajdą czy Romanem Polańskim[25]. ⌜20⌟ Andrzej Matynia, podsumowując trzydziestoletnią pracę Skarżyńskich w Starym Teatrze w Krakowie, pisał:

Teatr Skarżyńskich sprzyja uruchomieniu wyobraźni, a ich gra w realne i nierealne nie ma sobie równej we współczesnym teatrze polskim. Kiedy trzeba, wprowadzają na scenę ogień, gdy chcą, aby sztuczność przekroczyła granice wyobraźni, sprowadzają deszcz lub projektują prawdziwą trawę. […] Skarżyńscy odżegnywali się zawsze od mówienia o ich teatralnych realizacjach w kategoriach malarskich, podkreślając, że scenografia nie jest wernisażem obrazów, a jednak nie mogę się oprzeć przed kilkoma uwagami, które zwrócą uwagę na znaczenie koloru zarówno w budowaniu przestrzeni teatralnej, jak również tego mikroświata, jakim jest aktor w ich spektaklach. Niebieskie tło „Szkoły żon", gra czerni i bieli w „Ulissesie" Joyce'a, ciemny błękit i czerń elementów dekoracji w II akcie „Balu maskowego", czerwień przechodząca w czerń w „Życie jest snem", rozmalowany włoski horyzont z pejzażami i zmieniające się w zależności od pory roku kolorystyczne kostiumy w „Hamlecie" Szekspira, co było jednocześnie postulatem Swinarskiego, to wszystko świadczy o budowaniu przestrzeni kolorem, podobnie jak czynią to malarze, gdy chcą osiągnąć efekt głębi[26].

24 Andrzej Multanowski, *Lidia i Jerzy Skarżyńscy*, [w:] *Polska plastyka teatralna. Ostatnia dekada*, pod red. Barbary Osterloff i Agnieszki Koecher-Hensel, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1991, s. 48.

25 Cała dokumentacja dostępna jest na stronach elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego: http://encyklopediateatru.pl/osoby/60348/lidia-minticz-skarzynska i http://encyklopediateatru.pl/osoby/6509/jerzy-skarzynski, data dostępu: 14 kwietnia 2020.

26 Andrzej Matynia, tekst zamieszczony w katalogu z wystawy *Lidia Minticz-Skarżyńska, Jerzy Skarżyński – dekoracje i kostiumy*, przygotowanej przez Muzeum Starego Teatru w Krakowie w 1989 roku. Tekst dostępny na stronie: http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienia/osoba/357/skarzynski-jerzy-, data dostępu: 13 marca 2020.

19
Sławomir Mrożek *Męczeństwo Piotra Ohey'a*,
Teatr Lalek „Groteska" w Krakowie, prem.
10 grudnia 1959, scen. Kazimierz Mikulski.
Fot. Juliusz Wolski / IT

20
Lidia i Jerzy Skarżyńscy, projekt scenografii
do *Wspólnego pokoju* Zbigniewa
Uniłowskiego. CSP-MŚ

W pracach Skarżyńskich dostrzec można wyraźną odmienność podejścia do scenografii w zależności od medium, w jakim funkcjonuje. Teatr był obszarem wyrazistej manipulacji i kreacji plastycznej, podczas gdy kino wymagało większej zgodności z wyobrażeniami o realności. Has mógł nakręcić wielowątkową i szkatułkową opowieść Potockiego, toczącą się w pejzażach i architekturze Hiszpanii, nie wyjeżdżając z Polski, bo scenografia Skarżyńskich skutecznie wytworzyła iberyjską realność na Jurze Krakowsko-Częstochowskiej. Natomiast w teatrze orężem krakowskiej pary scenografów były kolor i światło, tworzące sceniczne metafory. Projekty ich prac zachwycają dekoracyjnością, finezyjnością rysunku. Niewątpliwie scenografie małżeństwa Skarżyńskich przyczyniły się do zbudowania kolejnych mostów między awangardową nowoczesnością a teatralnym realizmem.

Myślenie Skarżyńskich spajające świat surrealistycznych skojarzeń z realizmem obecnym na scenie w postaci obiektów architektonicznych kontynuuje ich uczeń – Paweł Dobrzycki. Wytworzył on własną rekwizytornię, którą wypełniają nie tylko meble, ceglane ściany, drzwi, okna, ale też podpory, używane często do podtrzymania murów budynków. Artysta tworzy często światy, które mają w sobie jakiś niebezpieczny pierwiastek degradacji lub „swoistej Patiomkinowskiej wioski-atrapy”[27]. Chętnie sięga po rozpoznawalne elementy rzeczywistości, które jednak zaledwie sugeruje i przywołuje poprzez aluzje. Tak było w *Kordianie* Juliusza Słowackiego (reż. Marcel Kochańczyk, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, prem. 28 marca 1999), gdzie Kościół Mariacki w Krakowie i kopuła wieży dzwonu Zygmunta na Wawelu pojawiały się jedynie jako obrysy ich charakterystycznych brył wzbogacone świetlną tęczą. Dobrzycki bowiem chętnie „maluje” światłem zbudowane na scenie fasady na poły fantasmagorycznych budynków, dodaje zaskakujących blasków, czasami bawi się „witrażowym” rozpryskiem barwy. Dzięki tym zabiegom jego prace, choć wydają się być realistyczne, mają czasem odcień surrealistycznej cudowności. ⌜21⌟

Na kształt realizmu w polskiej scenografii współczesnej wpłynęły w istotny sposób przemiany ustrojowe i gospodarcze zachodzące po roku 1989. Nowe formy życia publicznego, żywiołowy rozwój konsumpcjonizmu, pojawienie się nowych mediów okazały się na tyle pociągające, że publiczność „odwróciła się” na jakiś czas od teatru. Sam teatr poczuł się zagubiony, gdyż w czasach wolności nie potrafił przemówić do widzów językiem innym niż aluzja czy metafora. Zmiany w ekonomii i reforma administracyjna spowodowały także poważny kryzys w finansach i zarządzaniu instytucjami.

Okresem największej zapaści były lata 1991–92. W takiej sytuacji teatry ratowały się, jak tylko potrafiły. Przede wszystkim ograniczano produkcję nowych spektakli, zmniejszano liczebność zespołów. Uciekano od bogatej inscenizacji i wieloobsadowych dramatów. Popularne były widowiska kameralne, montaże piosenek, które grywano w oszczędnych dekoracjach, przy zmniejszonych jeszcze sztucznie widowniach[28].

W tym pamiętnym sezonie Waldemar Zawodziński wystawił w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza, na Małej Scenie *Amadeusza* Petera Shaffera we własnej reżyserii i scenografii (prem. 5 października 1991). Przestrzeń została zaaranżowana z czarnych podestów, które tworzyły trzy poziomy do rozegrania akcji. Dekoracje były skromne, na scenie znajdywały się tylko niezbędne sprzęty: stół, pianino, fotel, tron. Scenograf nie starał się o zachowanie wierności detalu epoki. Kostiumy również były swobodnymi wariacjami na temat ubioru czasów Mozarta i Salieriego. Stało się tak częściowo ze względów oszczędnościowych, ale w takiej aranżacji świetnie mieściła się też interpretacja dramatu. Reżyserowi chodziło o uwypuklenie konfliktu między geniuszem a dobrym

27 Tadeusz Nyczek, *Kamienny teatr*, [w:] Paweł Dobrzycki, *Sceny teatralne. Projekty, szkice, rysunki, obrazy 1979–2004*, Wydawnictwo-Drukarnia L-Print, Warszawa-Kraków, 2004, s. 4.

28 Por. Piotr Radecki i Arkadiusz Szaraniec, *Czy teatr gra? Ile razy w tygodniu?*, „Glob 24” 1991, nr 76.

rzemieślnikiem muzycznym. Przy ubogiej, nienarzucającej niczego oprawie plastycznej, głównym narzędziem przekazu stała się gra aktorska. Wspomagał ją kolor całej scenerii. O ile podesty i wszystkie przedmioty były czarne, o tyle kostiumy i luźne płachty materiału użyte do aranżacji lśniły całą gamą czerwieni – od purpury, przez karminy i cynobry, do krwistych odcieni. Dzięki temu zabiegowi widzowie, którzy siedzieli w sztucznie zbudowanych, również purpurowych lożach, nie czuli zupełnie „biedoty" scenografii. Przedstawienie odniosło wielki sukces i przyniosło Zawodzińskiemu nominację na stanowisko dyrektora artystycznego teatru.

W okresie kryzysu finansowego teatr mimo wszystko pracował, a postawione wówczas pytanie o realność, metaforę czy awangardowość scenografii wydawałoby się z pewnością nieco naiwne, jeśli nie zostałoby wręcz uznane za zupełnie drugorzędne. Zastanawia zatem fakt, że odrodzenie zarówno teatru jako instytucji, do której przychodzi publiczność, jak i scenografii, nie wynikało z pojawienia się jakieś nowoczesnej estetyki końca XX wieku, tylko wręcz przeciwnie – odnowienia realistycznej wizji teatru, opartej jednak na innej koncepcji „efektu realności".

Znany amerykański badacz sztuk wizualnych Hal Foster twierdził, że pod koniec XX wieku nastąpiło w sztuce „[p]rzesunięcie od realności rozumianej jako efekt reprezentacji, do realności jako rzeczy traumatycznej"[29]. Rozpoznawany przez badacza „powrót realnego" był wyraźnie postrzegany jednocześnie w dwóch pozornie sprzecznych aspektach: opresyjności i nowości. Przemiany zachodzące w polskim teatrze doby transformacji ustrojowej w jakiejś mierze potwierdzały poglądy Fostera. Niespodziewane odrodzenie się realizmu w przestrzeni scenografii teatralnej wiązało się bowiem z dążeniem do opisania i rozegrania traum ujawniających się w społeczeństwie doświadczającym głębokich przemian i wychodzącym z zapaści politycznej, ekonomicznej i w jakimś stopniu także moralnej.

Twórcą, który poprzez sztukę opisał stan społecznej zapaści i oczekiwania na nową jakość świata inaczej uporządkowanego zarówno ustrojowo, jak i mentalnie, był Krystian Lupa. Od lat 70. XX wieku artysta ten stopniowo budował autorską wizję teatru, dookreślał własną estetykę, także jako autor całej warstwy plastycznej realizowanych przez siebie przedstawień. W tym procesie niezwykle przydatne okazały się teksty autorów austriackich, po które sięgnął Lupa pod koniec lat 80. W ciągu dziesięciu lat zrealizował osiem spektakli na podstawie prozy i dramatów: Roberta Musila, Hermanna Brocha czy Thomasa Bernharda[30]. ⌜22–23⌟ Widowiska te stały się kluczowe dla recepcji zaproponowanej przez reżysera estetyki, co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze literatura, jaką się Lupa posłużył, ukazywała ludzi uwikłanych w czas historyczny, żyjących w zawieszeniu, czekających na radykalny zwrot w życiu, ale zarazem dręczonych niemożnością. Lupa nie kreował spektakli będących dokładnym przeniesieniem literatury, którą się inspirował. Pisał własne wersje z wykorzystaniem zasady apokryfu, dlatego wszystkie te przedstawienia sprawiają wrażenie spójnej, wielowątkowej powieści, co reżyser sam potwierdzał, mówiąc: „Poszczególne spektakle są fragmentami większej, wciąż narastającej całości"[31]. Z drugiej strony Lupa dla swoich wizji stworzył przestrzeń teatralną ukształtowaną niczym doskonałe „pudełko do gry" dramatów wnętrza. Scena była dla reżysera zamkniętym obszarem dokładnie zabudowanym, choć pozornie pustym. Przestrzeń ograniczały ściany w tonacjach szarych, beżowych, ale też często pojawiał się kolor czarny, nawiązujący do *black box*-u pustej sceny teatralnej. Grzegorz Niziołek[32] pisał, że scenografie do przedstawień

29 Hal Foster, *Powrót realnego*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków 2012, s. 177.

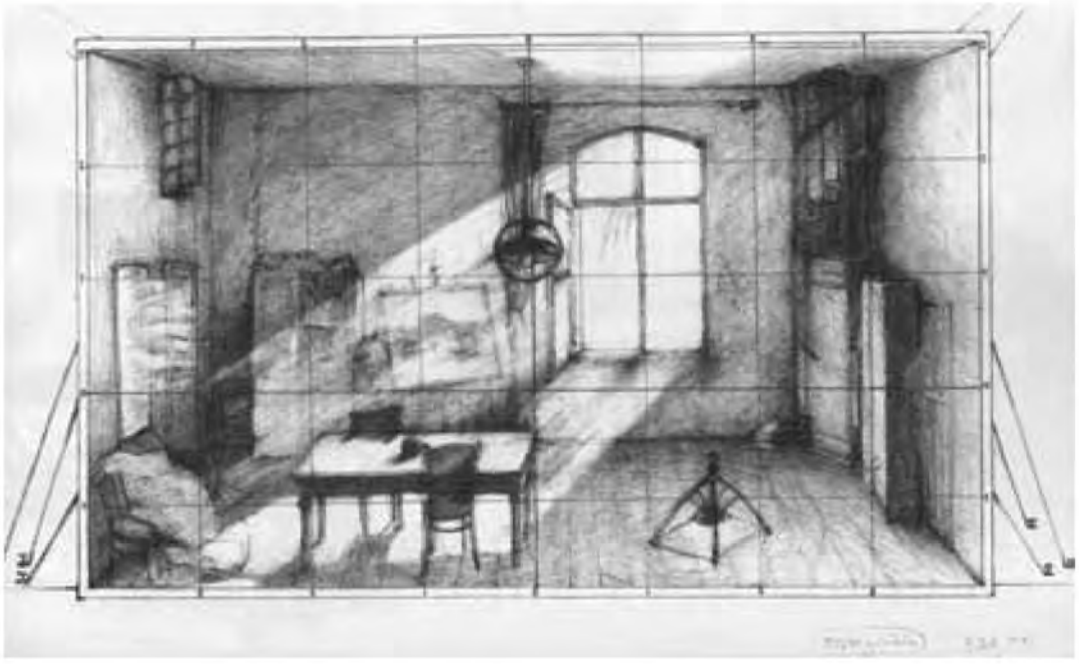
30 Pełna dokumentacja dostępna w elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego: http://encyklopediateatru.pl/autorzy/3788/krystian-lupa, data dostępu: 14 kwietnia 2020.

31 *Teatr Osobisty, z Krystianem Lupą rozmawia Łukasz Ratajczak*, „Teatr" 1984, nr 2, s. 8–10.

32 Por. Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i Utopia*, Universitas, Kraków 1997.

21
Projekt Pawła Dobrzyckiego do *Kordiana* Juliusza Słowackiego, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, prem. 28 marca 1999. Przedruk za: Paweł Dobrzycki, *Sceny teatralne. Projekty, szkice, rysunki, obrazy 1979–2004*, Wydawnictwo-Drukarnia L-Print, Warszawa-Kraków 2004, s. 31.

22
Krystian Lupa, szkic scenografii do *Marzycieli* Roberta Musila, Stary Teatr w Krakowie, prem. 28 lutego 1988. ANST



23
Hermann Broch *Lunatycy (Esch, czyli anarchia)*, Stary Teatr w Krakowie, scen. Krystian Lupa, prem. 11 lutego 1995. Fot. Marek Gardulski / IT

Lupy są „ulepione" z przedmiotów zwyczajnych, jak stare ościeżnice, metalowe mansardy służące do rozgrywania akcji na wielu poziomach. Pudełko sceny zapełniały proste sprzęty: stoły, krzesła, łóżka, kanapy. Bardzo ważne były drzwi, bo otwierały się na „coś", co było poza sceną, oraz okna – znak istnienia innego, obcego świata. Wbrew pozorom, reżyser nie tworzył przestrzeni naśladujących zewnętrzną rzeczywistość, ale rozgrywał – także scenograficznie – dramat zmagania się z zamknięciem w świecie, w którym drzwi i okna to przedmioty pozorne. Tajemnica zewnętrza nigdy nie zostanie odkryta. Realizm teatru Lupy stał się w latach 90. doskonałym zapisem stanu świadomości widowni końca ubiegłego stulecia, a może nawet wręcz jej portretem wielokrotnym.

W nowym stuleciu nastąpiła wyraźna zmiana zainteresowań artysty. Jego dzieło stało się bardziej dyskursywne. Lupa coraz częściej mierzył się nie z problemem przejścia, przekroczenia psychicznej niemocy, lecz z ideą artyzmu rozumianego jako uwikłanie człowieka we współczesny świat poprzez sztukę. Szczególną egzemplifikacją tej zmiany może być scenografia do spektaklu *Factory 2* (Narodowy Stary Teatr, prem. 16 lutego 2008), w którym reżyser odszedł od literatury, tworząc widowisko o Andym Warholu i jego słynnym nowojorskim studiu. ⌜24⌟

Komentując scenografię do *Factory 2*, Miriam Guretzki pisała, że poprzez jej kreację reżyser inicjuje swoistą podróż badawczą, obejmującą zarówno pracownię Warhola, jak i jego idee artystyczne, a przede wszystkim ludzi, którzy pojawiali się w kręgu twórcy pop-artu. Guretzki pisała:

Scenografia „Factory 2" jest wierną repliką studia Andy'ego Warhola – rozpoznawalną, szokującą realizmem, z czynnymi toaletami, drzwiami, które wywołują złudzenie, że coś się za nim kryje, i sprzętami, na których odcisnęli swoje piętno bywalcy fabryki.

Magia tej imitacji porywa i intryguje publiczność od pierwszych minut spektaklu. Pomieszczenie – pomalowane w całości srebrną farbą (pomysł przypisywany współpracownikowi Warhola Billy'emu Name'owi), co przywodzi na myśl akcesoria konsumpcjonizmu: wytworną elegancję, kicz, lustrzane odbicia, fotografię i opakowania – wygląda imponująco.

Z upływem czasu jednak, po pierwszym szoku związanym z namacalnym wręcz poczuciem, że oto naprawdę znaleźliśmy się w studiu Warhola, zostaje uruchomiony osobliwy proces: klarowna tożsamość przestrzeni zamazuje się powoli i zaczyna ona stopniowo nabierać cech wcześniejszych scenografii Lupy. Poddany niecodziennemu, zmysłowemu, teatralnemu doświadczeniu umysł zapuszcza się w sekretny nieznany obszar, przechodzi ze sfery materialnej do transcendentalnej, od rzeczy namacalnych do dotykalnych tylko myślą, jak zdarza się czasem w miejscach świętych[33].

Po latach przestrzeń, którą Lupa przygotował na potrzeby *Factory 2*, stała się samodzielnym artefaktem. „Teatr może być dziełem sztuki"[34] – pisała Maria Anna Potocka w katalogu do wystawy-instalacji, powstałej na bazie scenografii do spektaklu, która jest obecnie elementem stałej ekspozycji w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie. ⌜25⌟ W jakiejś mierze zapewne scenografia do *Factory 2* stała się obiektem atrakcyjnym dla kuratorów muzeum sztuki współczesnej ze względu na wpisane w nią bezpośrednie odwołanie do kontekstu sztuki amerykańskiej, ale trzeba zauważyć, że – niezależnie od motywacji – dyrekcja krakowskiego MOCAK-u wystawiając ją, wyznaczyła nową jakość w prezentacji scenografii jako artefaktu. Doprecyzowana przez Guretzki specyfika poszukiwań Lupy była bowiem trudna do przeniesienia w przestrzeń pozateatralną. Przekształcenie scenografii w instalację zaowocowało zaś kilkoma pozornie drobnymi, ale ważnymi zmianami. Przestrzeń została dostosowana do

33 Miriam Guretzki, *Live Factory – Krystian Lupa*, [w:] tamże, s. 12.

34 Maria Anna Potocka, *Patrzeć i czuć przez innych*, [w:] *Live Factory 2. Warhol by Lupa*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2017, s. 38.

24
Factory 2, Narodowy Stary Teatr w Krakowie,
scen. Krystian Lupa, prem. 16 lutego 2008.
Fot. Krzysztof Bieliński / IT

25
Instalacja *Factory 2*. Muzeum Sztuki
Współczesnej MOCAK w Krakowie

rozmiarów miejsca, jakie przeznaczono pod obiekt. Powstał boks, nieco mniejszy niż Scena Kameralna Starego Teatru, gdzie grano spektakl, ale zasadniczej zmianie uległo doświadczenie odbiorcy, który może wejść swobodnie w każdy zakamarek przestrzeni. Na ekranach można obejrzeć spektakl bądź jego fragmenty. W kącie boksu siedzi manekin Andy'ego Warhola, wzorowany na Piotrze Skibie, aktorze, który grał artystę w przedstawieniu. Nie pozbawiono przy tym scenografii jej spontanicznego i performatywnego charakteru. Powstała przestrzeń *stricte* teatralna i zarazem otwierająca się na widza, swobodnie po niej wędrującego od łazienki do kanapy czy stołu inspicjenta.

Przeniesienie scenografii do muzeum zaowocowało też uruchomieniem niespotykanych w praktyce teatralnej procedur konserwacji, które w odniesieniu do *Factory 2*

polegały w głównej mierze na oczyszczeniu elementów instalacji z tego, co nie ma znaczenia dla ogólnej atmosfery dzieła lub zakłóca odbiór pierwotnego założenia przestrzeni: usunięcie brudu nagromadzonego na przedmiotach przez wiele lat przechowywania w teatralnych magazynach, uzupełnienie ubytków w taki sposób, by znaleźć granice pomiędzy efektem upływu czasu a intencją artysty, przy jednoczesnym zachowaniu dbałości o zabezpieczenie oryginalnych elementów, takich jak rysunki Lupy, aktorów oraz gości związanych z Fabryką Warhola[35].

Muzea dbają o konserwację eksponatów, czym magazyny teatralne się nie zajmują (od dawna też nie są w stanie przechowywać nieużywanych dekoracji w całości). W efekcie, scenografie i ich elementy nie funkcjonują w teatrze jako artefakty – ulegają rozpadowi albo przerobieniu, czyli dostosowaniu do powtórnego użycia. Tylko w wyjątkowych przypadkach elementy teatralnej przeszłości zyskują rangę eksponatów, czego skrajnym przykładem może być słynny fotel Molière'a, przechowywany w szklanej gablocie w Comédie-Française. W Polsce nie mamy tak spektakularnej historii zaklętej choćby we fragmencie jakiejś scenografii. Być może jej siedliskiem stanie się boks *Factory 2* Lupy w krakowskim MOCAK-u.

Od podestu do trapezu, czyli przestrzenie teatru polskiego XX wieku

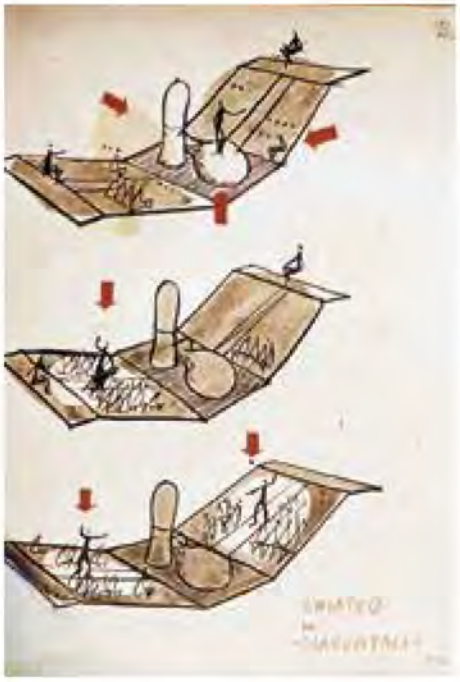
Estetyka teatru Lupy, choć czasem wychodziła poza pudełko sceny, to jednak zasadniczo była zamknięta w klasycznej przestrzeni teatralnej. W tym aspekcie reżyser zachowywał postawę odmienną od tej, jaką przyjęło wielu artystów młodszych pokoleń, którzy nie tylko znosili różnice między przestrzeniami przynależnymi aktorom i widzom, ale też wyprowadzali teatr z przeznaczonego mu gmachu do innych przestrzeni. Te gesty i decyzje w latach 90. komentowano często jako nowatorskie, choć w istocie zasadnicza rewolucja w przestrzeni teatralnej dokonała się w Polsce o wiele wcześniej. Jej pierwociny odnaleźć można w latach międzywojennych[36], a zasadniczy zwrot wiązał się z działalnością dwóch Jerzych: Grotowskiego i Gurawskiego.

Spotkanie młodego reżysera-eksperymentatora ze świeżo upieczonym architektem, do którego doszło w Krakowie w roku 1960, miało wielkie znaczenie dla historii polskiej scenografii. Jerzy Gurawski opracował układy przestrzenne do kolejnych przedstawień Teatru 13 Rzędów (później Teatru-Laboratorium 13 Rzędów) w Opolu, od *Siakuntali* według Kalidasy (prem. 13 grudnia 1960) po wystawionego już we Wrocławiu, legendarnego *Księcia Niezłomnego* według Calderona-Słowackiego (prem. 25 kwietnia 1965)[37]. ⌜26–27⌟ W swoich pracach burzył przede

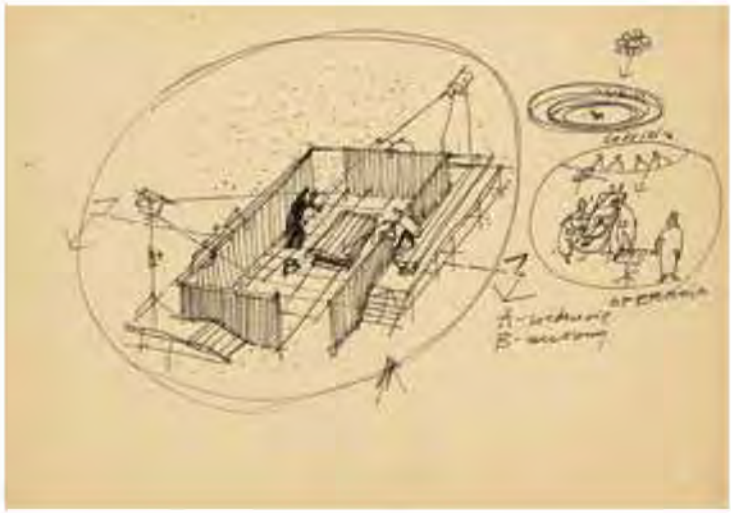
35 Zofia Kerneder-Giemborek, *O tym, jak rekwizyt teatralny staje się eksponatem muzealnym*, [w:] tamże, s. 45.

36 Pisze o tym Dariusz Kosiński w tomie pierwszym, w części poświęconej scenografii awangardowej.

37 Problematycznym wyjątkiem jest *Akropolis* według Wyspiańskiego, które Grotowski inscenizował wspólnie z Józefem Szajną (prem. 10 października 1962). Gurawski przebywał wówczas w wojsku, a o jego udziale w pracy nad przedstawieniem nie wspominają żadne dokumenty, w tym afisz i program. Sam artysta twierdzi natomiast, że z wojska przesyłał szkice przestrzeni, które miały decydujący wpływ na jej kształt. ⌜28⌟ Zob.: Jerzy Gurawski, *Grotowski miał sześć palców*, „Notatnik Teatralny" 1992, nr 4, s. 51–57 [przyp. red.].

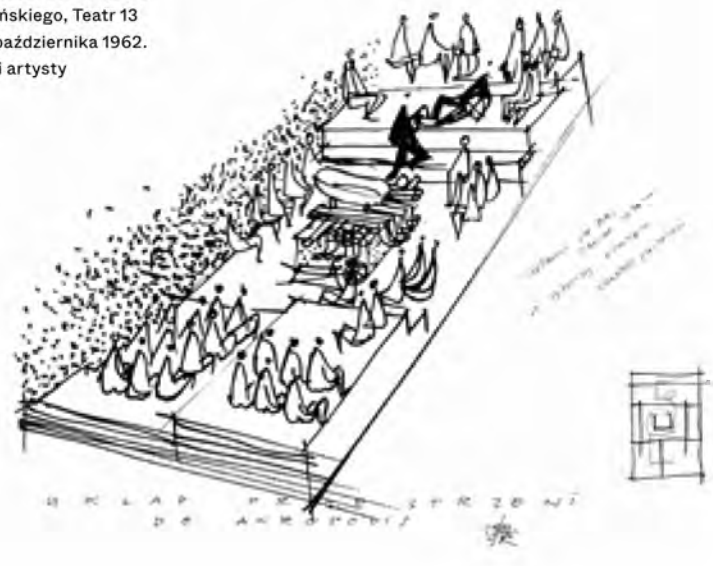


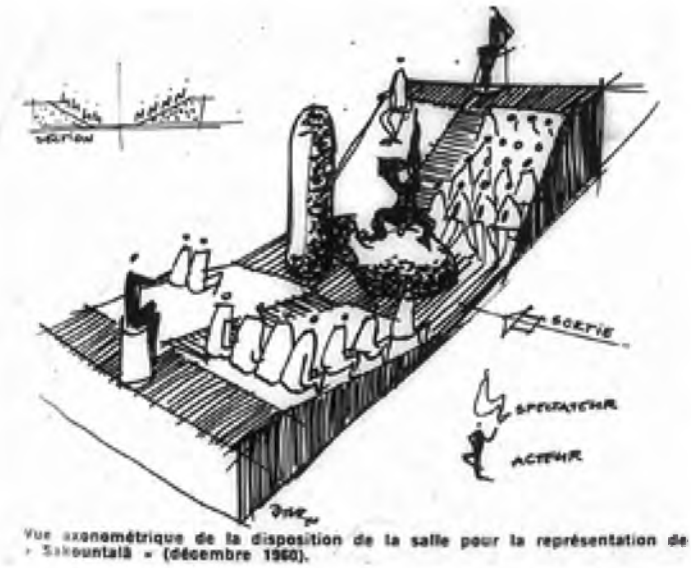
26
Jerzy Gurawski, projekt oświetlenia scenowidowni w *Siakuntali* według Kalidasy, Teatr 13 Rzędów w Opolu, prem. 13 grudnia 1960. Dzięki uprzejmości artysty



27
Jerzy Gurawski, szkic do *Księcia Niezłomnego* według Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, prem. 25 kwietnia 1965. CSP-MŚ

28
Jerzy Gurawski, szkic przestrzeni do *Akropolis* według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr 13 Rzędów w Opolu, prem. 10 października 1962. Dzięki uprzejmości artysty





Vue axonométrique de la disposition de la salle pour la représentation de « Sakountalâ » (décembre 1960).

29
Jerzy Gurawski, model scenowidowni w *Siakuntali* według Kalidasy, Teatr 13 Rzędów w Opolu, prem. 13 grudnia 1960. Dzięki uprzejmości artysty

30
Jerzy Gurawski, szkic scenografii do *Kordiana* według Juliusza Słowackiego, Teatr 13 Rzędów w Opolu, prem. 14 lutego 1962. Przedruk za: „Materiały – Dyskusje" 1962, nr 7, s. 1.

31
Jerzy Gurawski, szkic scenografii do *Tragicznych dziejów doktora Fausta* według Christophera Marlowe'a, Teatr-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, prem. 23 kwietnia 1963. Dzięki uprzejmości artysty

32
Jerzy Gurawski, projekt scenografii do *Księcia Niezłomnego* według Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, prem. 25 kwietnia 1965. CSP-MŚ

wszystkim tradycyjny podział na scenę i widownię, który do tej pory przyczyniał się do odseparowania widzów od aktorów, sytuując ich w obszarze odległym od sceny, czyli pozornie bezpiecznym. Gurawskiemu chodziło o wypracowanie nowego układu przestrzennego, dzięki któremu widzowie mogliby być blisko toczącej się akcji dramatycznej, a nawet stanowić część jej środowiska. Dariusz Kosiński uważa, że dla rozwoju idei teatralnych Grotowskiego spotkanie z Gurawskim miało fundamentalne znaczenie. Badacz pisał, że wcześniejsze

próby zmiany relacji przestrzennych podejmowane przez Grotowskiego okazały się w zestawieniu z pomysłami i realizacjami Gurawskiego nieśmiałymi etiudami amatora. Z pewnego punktu widzenia, to bardzo ciekawe, że Grotowski, znający przecież świetnie dokonania polskiej i europejskiej awangardy teatralnej, tak ostrożnie z nich czerpał, usiłując znieść czy choćby zakłócić granicę między aktorami a widzami jedynie sposobami właściwymi dramaturgowi i inscenizatorowi (a więc głównie przez oznakowanie miejsca). To dopiero Gurawski wniósł śmiałą myśl o przestrzeni i sposobach jej kształtowania, wnosząc zarazem praktykę budowniczego, potrafiącego nie tylko narysować wymyślone kształty, lecz także dobrać odpowiednie materiały do ich budowy i porozumieć się z rzemieślnikami wykonującymi je[38].

W reformatorskiej koncepcji, rozwijanej przez całą działalność Grotowskiego, teatr nigdy nie był postrzegany jako instytucja towarzyska. Dla Teatru 13 Rzędów przedstawienie było obszarem swoiście zredefiniowanego rytuału, przeżyciem wspólnotowym. Praca architekta umożliwiła wypracowanie całej gamy bardzo konkretnych sposobów kształtowania tego przeżycia.

Schemat tradycyjnej przestrzeni teatralnej został zaburzony już w pierwszym przedstawieniu przygotowanym przez obu Jerzych, czyli w *Siakuntali* według staroindyjskiego tekstu Kalidasy. Gurawski umieścił scenę centralnie, a publiczność siedziała na półwidowniach po obu jej stronach. Za plecami widzów znajdowały się podesty dwóch Jogów komentujących akcję. Na potrzeby niektórych scen oświetlano poszczególne półwidownie, wyraźnie zaznaczając intencję, że w danym momencie widzowie stają się współuczestnikami wydarzeń scenicznych, na przykład grupą dworzan. Gurawski wiele lat później referował swoje poglądy, uznając, że stworzył autorską koncepcję teorii zależności występującej w przestrzeni teatralnej. Pisał:

Przestrzeń, jak sądzę, oddziaływa za pośrednictwem światła, barwy, dźwięku i ruchu oraz za pośrednictwem strefy, którą uznałem za najważniejszą i najbardziej „magiczną": za pośrednictwem przestrzeni intuicji, otaczającej człowieka poza polem jego widzenia[39].

Wspominając swoją pierwszą pracę z Grotowskim, architekt twierdził, że uzyskał zgodę reżysera na zastosowanie w praktyce własnych założeń teoretycznych. Przyjęty w przedstawieniu układ oznaczał nie tylko zmianę przestrzeni gry, ale przede wszystkim przestrzeni mentalnego odbioru widowiska. Pojawiły się obszary teatralnej akcji umieszczone poza polem fizycznego postrzegania widza, zaczął się liczyć odbiór intuicyjny, spotęgowany przez działanie niewidoczne lub źle widoczne, odbywające się w tym przypadku za plecami widzów. Gurawski wspominał:

Otrzymałem zgodę na zastosowanie teorii scen tylnych i centralnej oraz widowni przeciwstawnych, zbudowaliśmy więc nowy teatr, likwidując zastany podest sceny i parę podestów widowni. Stworzyliśmy przestrzeń dla tego jednego widowiska teatralnego.

Scena centralna wyposażona została w inspirowane przez Grotowskiego symbole falliczne, będące dość dosłowną transpozycją erotyzmu hinduskiego. Dwie sceny tylne posiadały bliżej nieokreślone

38 Dariusz Kosiński, *Farsy-misteria. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów (1959–1960)*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2018, s. 206.

39 Jerzy Gurawski, *Architekt w Teatrze Laboratorium*, „Dialog" 1984, nr 5, s. 98.

formy, na których zasiadali Jogowie. Przeciwstawne sobie widownie tworzyły dwa wrogie miejscami zgromadzenia: Dworu i Księżniczki[40]. ⌜29⌟

Innowacyjny charakter przestrzeni zaproponowanej przez Gurawskiego nie dotyczył jedynie odbioru, wchodził w sferę obyczaju, seksualności, dotykał obszarów, które wówczas należały do społecznego tabu. Falliczna konstrukcja, ustawiona w centrum nowej przestrzeni, była właściwie pierwszą rzeźbą, która po 1945 roku „zawładnęła" spektaklem, stając się ikoną widowiska. Można nawet pokusić się o – nieco być może ryzykowne – odniesienie do trzech krzyży ze scenografii Andrzeja Pronaszki, przygotowanych do inscenizacji *Dziadów* Leona Schillera w latach 1932–34. Trudno jest bowiem zaprzeczyć, że tradycja wprowadzania do przestrzeni scenicznej elementu z jednej strony rzeźbiarskiego, bo wyraźnie samodzielnego znaczeniowo, a z drugiej mającego silną konotację kulturową wywodzi się w historii teatru polskiego właśnie od awangardowych gestów Pronaszki. Niezależnie od tego, jak bluźnierczo może to brzmieć, „wielki sterczący fallus – jedyny stały element pełnej ruchu i zmienności gry – dominował nad przedstawieniem, stanowiąc jego niekwestionowany rdzeń"[41] na tej samej zasadzie, jak czyniły to trzy krzyże w scenografii Pronaszki.

Postulowaną przez Grotowskiego rytualną wspólnotę widzów i aktorów dobrze oddawał układ przestrzenny przygotowany przez Gurawskiego do przedstawienia *Dziadów* według Mickiewicza (prem. 18 czerwca 1961). Architekt ponownie radykalnie odszedł od podziału na scenę i widownię. Stworzył wielopoziomową konstrukcję, na której krzesła dla widzów ustawiono na odmiennej wysokości i pod różnym kątem. Publiczność była rozmieszczona w całej przestrzeni działań, miała również różnorodne, niejednokrotnie ograniczone, pole widzenia. Aktorzy grali pomiędzy widzami, a ich bliskość wytwarzała z pewnością nowy rodzaj kontaktu, który znacząco zmieniał charakter doświadczenia teatralnego. O krok dalej poszedł Gurawski w roku 1962, przygotowując *Kordiana* według Juliusza Słowackiego (prem. 14 lutego). ⌜30⌟ Poszczególne wydarzenia tworzące akcję dramatu rozgrywane były w scenerii szpitala psychiatrycznego, którym rządzi demoniczny Doktor (Zygmunt Molik). W przestrzeni całej sali teatralnej rozstawiono pojedyncze i piętrowe łóżka szpitalne, przeznaczone zarówno dla publiczności, jak i dla działań aktorów. Poszczególne wydarzenia rozgrywały się nie tylko wokół i obok widzów, ale też dosłownie nad nimi (gdy scena grana była na górnym piętrze łóżek, a widzowie siedzieli na dolnym). Dodatkowo, początkowe działania Doktora mierzącego puls i macającego głowy widzów jasno dawały do zrozumienia, że także i oni są traktowani jak pacjenci. Widz stawał się rzeczywistym, aktywnym „elementem" przedstawienia, nawet jeśli siedząc na łóżku szpitalnym, czuł się jedynie pionkiem w toczącej się wokół niego grze. Dodatkowym ważnym kontekstem dla tej przestrzeni, którego nie sposób w tym miejscu pominąć, była wiedza uczestników teatralnego zdarzenia o roli, jaką w systemie totalitarnym odgrywały szpitale psychiatryczne – jako więzienia lub wręcz miejsca kaźni dla osób niewygodnych politycznie, wyrzuconych poza główny nurt systemu.

W 1963 roku Gurawski przygotował kolejną nieoczywistą przestrzeń dla przedstawienia Grotowskiego. W *Tragicznych dziejach doktora Fausta* na podstawie dramatu Christophera Marlowe'a (prem. 23 kwietnia 1963) ⌜31⌟ architekt zbudował dwa ciągi równoległych drewnianych podestów zamkniętych trzecim – krótszym i prostopadłym, tak że całość układała się w kształt podwójnej litery T. Widzowie siedzieli przy podestach niczym przy stołach, oglądając kolejne wydarzenia z życia bohatera z żabiej perspektywy. Dokładnie przeciwny punkt widzenia zaplanowano dla nich w *Księciu Niezłomnym*. ⌜32⌟ Gurawski ponownie wykorzystał podest, ale tym razem umieścił go centralnie, na prawie pustej scenie, jako stół lub platformę, przy-

40 Tamże, s. 99.

41 Dariusz Kosiński, *Farsy-misteria*..., dz. cyt., s. 240.

należną głównemu bohaterowi, Don Fernandowi (Ryszard Cieślak), wokół którego krążyli pozostali aktorzy. Przestrzeń z potraktowanym na poły rytualnie podestem – stołem ofiarnym – wpisywała się zarówno w interpretację dramatu jako historii przemieniającej się ofiary, jak i w ówczesne poszukiwania Grotowskiego, skupionego głównie na pracy z aktorem nad tym, co nazywał „aktem całkowitym”[42]. Z kolei widzowie zostali umieszczeni poza przestrzenią gry, posadzeni na pomostach biegnących wokół drewnianej, okrągłej konstrukcji otaczającej scenę, a kojarzącej się z teatrem anatomicznym lub korridą. Krzesła dla nich ustawiono w taki sposób, że musieli wychylać się zza wysokiej palisady, jak podglądacze. W przeciwieństwie do wcześniejszych przedstawień, akt dokonujący się na scenie został od widzów oddalony, co miało ich pozbawić złudzeń, że biorą w nim udział, a zarazem stanowić wyzwanie do pracy nad sobą – do poszukiwania pełni szczerości i ofiary.

Gurawski nie tylko rozbił tradycyjny układ widowni i sceny, ale też wprowadził do scenografii polskiej po 1945 roku praktykę tworzenia na potrzeby każdego przedstawienia nowego układu przestrzennego obejmującego całość relacji między uczestnikami wydarzenia teatralnego. Zdecydowanie rozszerzało to rozumienie scenografii, jej możliwości i obowiązków. Zasługą architekta jest też wzmocnienie innych niż wzrokowe narzędzi oddziaływania na widza i wprowadzenie poprzez scenografię nowych aspektów odbioru przedstawienia, w szczególności uruchomienia intuicji i wyobraźni akustycznej publiczności. Dorobek Gurawskiego zyskał uznanie światowe: w 1971 roku otrzymał wraz z Józefem Szajną Złoty Medal praskiego Quadriennale Scenografii, a w 1999 roku był członkiem Jury tego międzynarodowego konkursu.

Należy też pamiętać o istotnym kontekście instytucjonalnym oddziaływania Teatru 13 Rzędów. Choć miał charakter instytucji publicznej i otrzymywał stałe dotacje na działalność, to funkcjonował obok oficjalnego nurtu teatralnego opartego na dużych teatrach repertuarowych. Być może dzięki temu tak bardzo wpłynął na rodzący się w latach 60. ruch teatrów studenckich, który dość szybko przejął idee przestrzenne pozwalające grać przedstawienie w każdych warunkach, wobec widzów czasem wręcz agresywnie wciąganych w obszar gry i – co ważne w interesującym nas teraz kontekście – także o zmiennej możliwości percepcji toczących się wobec nich zdarzeń. Tymczasem w teatrze repertuarowym wyraźne odzwierciedlenie pomysłów Gurawskiego znajdziemy w rozwiązaniach scenograficznych dopiero w latach 70.

Ich przykładem może być przedstawienie, które pokazano po raz pierwszy 2 lipca 1972 roku w Szczecinie, na Zamku Książąt Pomorskich. Jan Banucha, absolwent Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, przygotował scenografię do *Snu nocy letniej* Williama Shakespeare’a w reżyserii Józefa Grudy. ⌜33⌟ Sala im. Księcia Bogusława została potraktowana jako sceno-widownia. Publiczność siedziała na krzesłach ustawionych w dwa lub trzy rzędy pod wszystkimi ścianami. Nikt z widzów nie widział akcji scenicznej „na wprost”, każdy musiał przechylać się raz w lewo, raz w prawo, żeby dobrze zobaczyć, co się dzieje. W centrum przestrzeni znajdowały się pomosty, które połączone ze sobą tworzyły literę T. Aktorzy grali zarówno na nich, jak i na podłodze, tuż przy widzach. Teatr nie tylko wkraczał do przestrzeni innej niż instytucjonalnie mu przypisana, ale też przekształcał ją na wspólne wszystkim uczestnikom środowisko wydarzenia i doświadczenia.

Banucha był ceniony przez krytykę głównie za swoje realizacje z lat 80. ubiegłego stulecia. Andrzej Multanowski wspominał jego nagrodzoną na XXVIII Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu scenografię do *Matki* Witkacego (reż. Ryszard Major, Teatr Współczesny w Szczecinie, prem. 14 czerwca 1985): ⌜34⌟

42 Zob.: Jerzy Grotowski, *Aktor ogołocony*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Polastrelli, Thomas Richards i Igor Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 255–262.

33
William Shakespeare *Sen nocy letniej*, Teatry Dramatyczne w Szczecinie, przedstawienie w Sali Księcia Bogusława na Zamku Książąt Pomorskich; scen. Jan Banucha, prem. 2 lipca 1972. Fot. Stefan Pleśniarowicz / IT

34
Stanisław Ignacy Witkiewicz *Matka*, Teatr Współczesny w Szczecinie, scen. Jan Banucha , prem. 14 czerwca 1985. Fot. Jacek R. Fijałkowski / IT

35
Adam Mickiewicz *Dziady*, Stary Teatr w Krakowie, scen. i reż. Konrad Swinarski, prem. 18 lutego 1973. Fot. Wojciech Plewiński / IT

Miejscem gry był pusty pokój z czarną podłogą wysłaną aksamitem i ścianami w kolorze brudnego błękitu. Z sufitu zwieszała się na długim sznurze żarówka osłonięta blaszanym abażurem. Ta przestrzeń przypominała klatkę[43].

Jednakże z perspektywy historycznej nie można oprzeć się wrażeniu, że Banucha, z wykształcenia architekt, należał do tych scenografów, którzy pracując w stałych teatrach repertuarowych, odważnie wykorzystywali możliwości rozbicia tradycyjnego pudełka sceny wedle kierunku wskazanego przez Jerzego Gurawskiego. Konsekwencje negacji starego układu przestrzennego stworzyły bowiem nowe możliwości inscenizacyjne, między innymi tak atrakcyjne, jak anektowanie na potrzeby teatru coraz to nowych przestrzeni sytuujących się wewnątrz architektury budynku teatralnego lub zupełnie poza nim.

Na tym polu niewątpliwe jednym z najbardziej znanych przykładów była słynna inscenizacja Mickiewiczowskich *Dziadów* przygotowana w Starym Teatrze w Krakowie przez Konrada Swinarskiego (prem. 18 lutego 1973). Jako reżyser i scenograf tego przedstawienia, artysta poszerzył przestrzeń gry na cały gmach teatru. ⌜35⌟ Dla widzów spektakl zaczynał się już w momencie wejścia do budynku, bo pierwsze sceny rozgrywano w głównym foyer. Potem publiczność wchodziła do sali teatralnej, która na potrzeby przedstawienia została przearanżowana. Joanna Walaszek, analizując po latach inscenizację Swinarskiego, zwróciła uwagę na układ przestrzenny stanowiący wyzwanie dla przyzwyczajeń i możliwości percepcyjnych widzów. Ich fotele były wprawdzie zwrócone w stronę sceny, ale to nie ona

tylko rozciągnięty ponad fotelami, przez całą długość sali, drewniany podest, stanie się głównym miejscem akcji. Prowadzą do niego wyższe podesty boczne, cała konstrukcja przecina na krzyż widownię. Obita czarną materią, zmniejszona do połowy głębokości scena staje się tylko rozszerzonym zakończeniem podestu. Ponad sceną jaśnieje rozświetlone okno barokowego kościoła. To już wszystko i niewiele się tu zmienia. Potem tylko czerwony dywan pokryje drewniany podest, okno kościoła przesłoni raz jasna, raz czerwona kotara. W scenie „Pan Senator" pojawi się kilka stylowych sprzętów. Jest jasno, przestronnie, postaci widoczne jak na dłoni wyrastają ponad głowami widzów. Muszą oni tylko wykręcać się i wyginać w swoich fotelach, żeby ogarnąć wszystkie postaci i zdarzenia[44].

Spotkanie publiczności Starego Teatru w Krakowie z odczytanym współcześnie dramatem romantycznym było – podobnie jak wcześniej w przypadku widzów spektakli Grotowskiego – połączone ze zmianą relacji przestrzenno-percepcyjnych. Spektakl Swinarskiego był pierwszym przypadkiem zastosowania na taką skalę zabiegów rozbijających tradycyjną przestrzeń teatralną w obrębie teatru repertuarowego. Co ważne, dokonało się to w przedstawieniu, które błyskawicznie stało się wydarzeniem, było przez lata oglądane przez licznych widzów, więc przez swój autorytet i popularność przyczyniło się do upowszechnienia owych „nowoczesnych" zabiegów. Choć więc Swinarski, wykorzystując propozycje swoich poprzedników, był od nich dużo mniej radykalny, to dla wielu widzów właśnie doświadczenie jego *Dziadów* wiązało się z przełomowym wyjściem poza tradycyjne relacje przestrzenne.

Mniej więcej w tym samym czasie śmiałe działania polegające na anektowaniu przestrzeni budynku teatralnego podejmował Jerzy Grzegorzewski. I tak w 1973 roku wykorzystał budynek jako obszar żywej kreacji w zrealizowanej w Teatrze Ateneum w Warszawie adaptacji powieści Franza

43 Cyt. za: *Polska plastyka teatralna. Ostatnia dekada*, dz. cyt., s. 19.

44 Joanna Walaszek, *Konrad Swinarski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 196.

Kafki *Ameryka* (prem. 26 stycznia). ⌜36⌟ Spektakl był grany w najmniejszej sali teatru, na parterze, przy szatni. Widzowie wychodzący ze spektaklu na dużej scenie Ateneum współtworzyli sugestywny obraz tłumu emigrantów schodzących ze statków na Ellis Island. Widoczni dzięki przeszklonej ścianie stanowili – nieświadomie – niezwykłe tło dla wydarzeń w innym spektaklu. Większego zawłaszczenia przestrzeni teatru dokonał Grzegorzewski w 1974 roku w adaptacji Epizodu XV z powieści Jamesa Joyce'a *Ulisses*, wystawionej jako *Bloomusalem* także w Teatrze Ateneum (prem. 27 marca). ⌜37⌟ Barwne korowody postaci przechodziły przez cały budynek – od szatni, przez przestrzenie magazynowe, po scenę. Publiczność musiała za nimi podążać, tracąc tym samym swoje uprzywilejowane, siedzące miejsce.

W inny sposób pewna fascynacja dorobkiem Gurawskiego przejawiała się w twórczości Jerzego Juka Kowarskiego, scenografa, który, podobnie jak Banucha, jest absolwentem Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W roku 1977 Kowarski przygotował układ scenograficzny do *Turonia* według Stefana Żeromskiego (reż. Izabella Cywińska, Teatr Nowy w Poznaniu, prem. 12 marca). Zabudował wówczas przestrzeń widowni podestem, który stanowił przedłużenie sceny. Konstrukcję swoją oparł na klasycznych drewnianych filarach podtrzymujących górne podpory, co dawało złudzenie wejścia do wnętrza dworu szlacheckiego, stanowiącego główne miejsce akcji. Publiczność siedziała w tradycyjnych fotelach, nikt jej nie przesuwał, miała dobry widok na całą przestrzeń sceniczną. Zabieg scenograficzny dokładnie opisał Olgierd Błażewicz:

W głąb widowni wyprowadzony drewniany pomost i las grubych, usytuowanych wśród foteli publiczności bierwion podtrzymujących drewnianą konstrukcję. Na jej belkowaniach, tak jak sobie tego zażyczył Żeromski, portrety bohaterów narodowych przeszłości: księcia Józefa i Kościuszki. Widownia przedzielona czarną przeźroczystą krepą – każącą siedzącym w tyle patrzeć na scenę poprzez mroczną przesłonę żałobnej woalki. Podobnie ostre przedziały obowiązują również i na scenie. Dzieli się ona wyraźnie na dwa odrębne plany. Surowy i siermiężny plan chłopski otacza zewsząd wyizolowaną z niego, usytuowaną na proscenium, szlachecką redutę – dwór powstańczy[45].

W połowie lat 70. Kowarski zaczął pracować z reżyserem Jerzym Jarockim. Ich współpraca trwała prawie czterdzieści lat, owocując bardzo ciekawymi rozwiązaniami scenograficznymi do wielu wybitnych spektakli. Gdyby chcieć określić jakieś wspólne ich cechy, można by powiedzieć, że Kowarski z Jarockim proponowali dla swoich przedstawień przestrzeń otwartą, niemal pustą, ale jednocześnie mocno skondensowaną, często nasyconą wewnętrzną tajemnicą, która nawet nie musiała być przez odbiorców odkryta. Ale to ta tajemnica właśnie miała uruchamiać taki rodzaj sprawczości teatru, który poprzez naturalizm, realizm czy symbolizm – nie był możliwy do osiągnięcia. W 1988 roku Kowarski wraz z Jarockim zrealizowali w Starym Teatrze w Krakowie *Portret* Sławomira Mrożka (prem. 29 stycznia), ⌜38⌟ dotykający doświadczenia stalinizmu, jego pamięci i odpowiedzialności za podejmowane wówczas decyzje. Scenograf stworzył przestrzeń pokoju–klatki (nawiązującej do przestrzeni Beckettowskiej), w której bohaterowie umieszczeni są niczym więźniowie w określonej sytuacji politycznej. Stałym tłem wszystkich scen był wielki portret Stalina, tworzący bardzo istotny znak dramaturgiczny.

Stylistyczna harmonia, będąca zasadą prac scenograficznych Juka Kowarskiego, widoczna była także w słynnej inscenizacji *Ślubu* Gombrowicza wyreżyserowanej przez Jarockiego w Starym Teatrze w Krakowie (prem. 20 kwietnia 1991). ⌜39⌟ Scenograf osiągnął w przedstawieniu purystyczny wręcz minimalizm, połączony z funkcjonalizmem.

45 Olgierd Błażewicz, *Dramat czynu i emocji*, „Głos Wielkopolski" z 17 marca 1977.

36
Franz Kafka *Ameryka*, Teatr Ateneum
w Warszawie, scen. Jerzy Grzegorzewski,
prem. 26 stycznia 1973. Fot. Edward
Hartwig / IT

37
Bloomusalem według *Ulissesa* Jamesa
Joyce'a, Teatr Ateneum w Warszawie,
scen. Jerzy Grzegorzewski, prem.
27 marca 1974. Fot. Edward Hartwig / IT

38
Sławomir Mrożek *Portret*, Stary Teatr
w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem.
29 stycznia 1988. Fot. Wojciech Plewiński / IT

39
Witold Gombrowicza *Ślub*, Stary Teatr
w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem.
20 kwietnia 1991. Fot. Wojciech Plewiński / IT

Scena była prawie pusta. Znajdowały się na niej jedynie niezbędne elementy – stół, szafa, a potem tron. Dla uzyskania wrażenia przestrzeni onirycznej scenograf wprowadził ruchome ściany boczne. Poruszał nimi i oświetlał, co dawało złudzenie sprężania, zagęszczania, kondensacji.

Ewa Dąbek-Derda osadziła prace Juka Kowarskiego w matematycznych teoriach i konfiguracjach, traktujących przestrzeń jako kub ujarzmiany poprzez nakładaną na niego każdorazowo inną formę o silnej kondensacji materiału i koloru. Rozwiązania przestrzenne Kowarskiego często były zestawiane z dokonaniami Gurawskiego. Dąbek-Derda doprecyzowuje to porównanie, zwracając uwagę na zasadnicze odmienności między dwoma twórcami:

Zarówno Gurawski, jak i Kowarski wpuścili publiczność do jego [pudła scenicznego] wnętrza. Rozszerzyli sceniczne pudło na całą przestrzeń teatralnej sali, tradycyjnie identyfikowanej z obecnością wyraźnie oddzielonych od siebie dwóch miejsc – sceny i widowni. Gurawski z Grotowskim nazwali to nowe wnętrze „sceno-widownią" i za każdym razem wyznaczali publiczności nieco inną rolę w proponowanym im teatrze, akcent kładąc zawsze na pokrewne rytuałowi współuczestnictwo widzów [...]. W scenicznych pudłach projektowanych przez Kowarskiego wpuszczona do nich publiczność zawsze występowała w tej samej roli – spektatora. W grze w teatr, jaką jej proponował, akcent położony był na uczestnictwie w przedstawieniu. Uczestnictwo to nie polegało na utożsamieniu się z kimkolwiek w tej grze prócz obserwującego i podejmującego trud zrozumienia widza, a potwierdzało i prowokowało je usadowienie go jednocześnie wewnątrz i wobec prezentowanej akcji[46].

Z matematycznie obliczoną przestrzenią, jak i konstruktywistyczną formą rytmizacji jej podziału, dyskutowała w swoich pracach Zofia Wierchowicz, która opracowała na potrzeby inscenizacji dramatu elżbietańskiego własny, względnie stały układ architektoniczny. Nazywany przez krytykę „maszyną", a przez samą scenografkę „mobilem", stanowił trójdzielną konstrukcję podestów i schodów, którą tak opisała Magdalena Raszewska:

dwupoziomowa konstrukcja na całą szerokość i wysokość sceny, zabudowana przez system drabin, schodów, podestów. Niezmienną rzeczą były trzy plany i trzy poziomy gry, utworzone przez ten system. Plan pierwszy: wysoki podest na ażurowych kozłach, za nim plan drugi – poziom sceny, plan trzeci – piętrowa konstrukcja w głębi sceny. W poziomach: na przednim podeście, na scenie (między podestami i podestem tylnej konstrukcji), na piętrze konstrukcji wgłębnej. Z części środkowej pierwszego piętra na podest pierwszego planu prowadziły schody. Uniwersalna maszyna wzbogacona nielicznymi tylko detalami, niezbędnymi w akcji (nie było mebli, czasem tylko pojawił się jakiś stołek, tron królewski) – pozwalała reżyserowi na pełną umowność sytuacji scenicznych. Była znakiem miejsca, syntezą świata, Elsynorem i Tower jednocześnie[47].

Wierchowicz swoje najlepsze realizacje teatralne dramatów Stratfordczyka stworzyła we współpracy z Janem Maciejowskim[48]. Za każdym razem udoskonalała swoją „maszynę" – dodając coś lub ujmując. Za stworzenie przestrzeni teatralnej o wyraźnym trójpodziale Wierchowicz była wielokrotnie nagradzana w kraju i za granicą.

W odróżnieniu od architektów dążących do projektowania i konstruowania przestrzeni Tadeusz Kantor przyznawał jej szczególny status, nazywając UR-MATERIE. Owa „nad-materia" była niezależna

46 Ewa Dąbek-Derda, *Sześcian zaklęty w kuli*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2017, s. 62.

47 Magdalena Raszewska, *Teatr Zofii Wierchowicz*, [w:] *Ulotny teatr Zofii Wierchowicz*, [katalog], Teatr Wielki-Opera Narodowa, Muzeum Teatralne w Warszawie, 2015, s. 35.

48 Między innymi: *Otello*, Teatry Dramatyczne (Teatr Współczesny) Szczecin, prem. 1 października 1966; *Ryszard III*, Teatr Narodowy Warszawa, prem. 8 maja 1969; *Hamlet*, Teatr im. Stefana Jaracza Łódź, prem. 30 marca 1972. Pełny spis realizacji dostępny jest w elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego: http://encyklopediateatru.pl/osoby/6275/zofia-wierchowicz, data dostępu: 14 kwietnia 2020.

od artysty i miała kształtować się sama, ponieważ w niej „bytują wszystkie nieskończone warianty życia”[49]. W 1948 roku, czyli wciąż na początku dojrzałej kariery artystycznej, Kantor pisał:

Przestrzeń,
która nie ma punktu wyjścia, ani granicy,
która z różną szybkością oddala się i ucieka,
lub zbliża,
na wszystkie strony, ku bokom i ku środkowi,
wznosi się w górę, zapada w głąb,
wiruje na osi pionowej, poziomej, ukośnej...
nie waha się wtargnąć w obręb zamkniętego kształtu,
wstrząsnąć nim w gwałtownych zwrotach,
odbierać mu jego codzienny wygląd....
Postacie, przedmioty stają się funkcją przestrzeni
I jej perypetii...
...przestrzeń nie jest biernym pojemnikiem,
w którym umieszczamy przedmioty i formy...
PRZESTRZEŃ jest sama PRZEDMIOTEM (tworzenia)
I to głównym!
PRZESTRZEŃ naładowana ENERGIĄ
PRZESTRZEŃ kurcząca się i rozprężająca
To właśnie te ruchy kształtują formy i przedmioty.
To przestrzeń RODZI formy!
Przestrzeń warunkuje stosunki form i ich NAPIĘCIA
NAPIĘCIE jest głównym aktorem przestrzeni
WIELO-PRZESTRZENI....[50]

Sądzę, że w sposobie postrzegania przestrzeni przez twórcę Cricot 2 zderzają się dwie sfery wiedzy, stanowiące zaplecze jego działalności twórczej. Z jednej strony Kantor był artystą i intelektualistą czułym na puls sztuki europejskiej drugiej połowy XX wieku, a z drugiej – absolwentem Wydziału Malarstwa Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował malarstwo dekoracyjne i teatralne u prof. Karola Frycza. Zatem choć był artystą neoawangardowym, to był jednocześnie uczniem profesora charakteryzującego się modernistycznym myśleniem o przestrzeni teatralnej. Ta dwoistość, widoczna w dziele Kantora, zrodziła przedstawienia Cricot 2.

Zasygnalizowane w cytowanym tekście pojęcie wieloprzestrzeni odnosiło się zarówno do teatru, który był centralnym obszarem działań Kantora, jak i do jego obrazów czy uprawianych w latach 60. działań happeningowych. O ile w twórczości malarskiej płaszczyzna płótna stawała się przestrzenna poprzez możliwość doklejania do niej różnych przedmiotów (na przykład ambalaże oraz akcja *Multipart*, 1970–71) lub wykraczania poza obszar płaskiego obrazu poprzez użycie doczepionych części manekinów (*Ścieram obraz, na którym jestem namalowany, jak ścieram obraz*, 1987; *Niosę obraz, na którym jestem namalowany, jak niosę obraz* 1988, *Wychodzę z obrazu*, 1988), to w happeningach Kantor anektował albo obszar miasta (*List*, 1967), albo wciągał widzów do surrealistycznej zabawy w kawiarni (*Cricotage*, 1965) lub na plaży (*Panoramiczny happening morski*, 1967). ⌜40⌟

Choć Kantor przez kilkanaście lat (1945–63) pracował jako scenograf w teatrach repertuarowych, to nie sposób zaprzeczyć, że najważniejsza dla jego twórczości była praca w Cricot 2. W teatrze, który stopniowo stawał się jego sceną autorską, Kantor posługiwał się przede wszystkim dwoma różnymi układami przestrzennymi: prostokątnym oraz tradycyjnie widowiskowym, ze sceną usytuowaną naprzeciw widowni. Układ prostokątny, zmuszający widza do śledzenia akcji raz z lewej, raz z prawej strony, zastosował Kantor między innymi w *Kurce Wodnej* (prem. 28 kwietnia 1967) czy *Nadobnisiach i koczkodanach* (prem. 4 maja 1973) oraz cricotage'u *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (1979). Krakowski artysta śmiało eksperymentował, badając możliwości percepcyjne takich rozwiązań przestrzennych. Nigdy jednak nie chciał zawładnąć widzem, wyrwać go z realności powoływanej sytuacji na rzecz jakiejś rytualnej iluzji.

Zagadnienie przestrzeni teatralnej Kantor potraktował bardzo specyficznie w przedstawieniu *Nadobnisie i koczkodany* według Stanisława

49 Tadeusz Kantor, *Pism tom I: Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 122.

50 Tamże, s. 123.

Ignacego Witkiewicza, zrealizowanym w Galerii Krzysztofory, w nurcie tak zwanego Teatru Niemożliwego. [41] Widzowie, którzy przyszli na spektakl, zostali uwięzieni w szatni. Tą opresyjną przestrzenią rządzili dwaj szatniarze (Wacław i Lesław Janiccy). „Brutalnie" pozbawiali widzów odzieży wierzchniej, po czym kazali siadać na ławkach i wyraźnie odgradzali od terenu gry. Nad przestrzenią górowały drzwi z wielkim napisem: „Teatr – Wejście". Kantor pisał:

I tam za tymi drzwiami był teatr. Nikt tam nie mógł wejść. Stamtąd wyrzucało się aktorów, którzy tam się gromadzili, ponieważ aktor dąży do fikcji i do iluzji. [...] Cały ten Witkiewicz, odbywał się za drzwiami. To co publiczność widziała, to były resztki, które aktor wyrzucał z siebie po wyrzuceniu go za drzwi [51].

Zastosowany tu zabieg Kantor określił mianem „pułapki na iluzję". Zakpił z przestrzennych przyzwyczajeń widzów, zapraszając ich na sztukę według dramatu Witkiewicza, by ich zamknąć w znienawidzonej szatni i oddzielić od „właściwego" spektaklu.

Moim zdaniem, *Nadobnisie i koczkodany* były artystyczną dyskusją Kantora z ideami Gurawskiego i Grotowskiego. Klaustrofobiczne zamknięcie widzów nie miało służyć w Cricot 2 do ewokowania doświadczenia rytuału czy wspólnoty. Wręcz przeciwnie: miało wzmóc chęć ucieczki z przestrzeni pozacodziennej, nierealnej, z przestrzeni manipulacji dokonywanej za pomocą sztuki. Kluczem do takiej właśnie interpretacji funkcji sztuki był oczywiście autor dramatu – Witkacy – i jego teorie.

W inny sposób Kantor nie wpuszczał widzów w uobecnione *sacrum* własnego wspomnienia. W *Umarłej klasie*, która rozpoczęła w działalności Cricot 2 cykl nazwany Teatrem Śmierci (prem. 15 listopada 1975), wyraźnie oddzielił przestrzeń gry od widowni za pomocą sznura umieszonego na wysokości około jednego metra. [42] Sznur nie był napięty i przypominał nieco ograniczenia wprowadzane w muzeach dla oddzielenia zwiedzających od eksponatów lub w kościołach katolickich dla odseparowania wiernych od przestrzeni ołtarzowej. Wykreowana w ten sposób przez Kantora sytuacja zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią miała stawać się nie widowiskiem a seansem pamięci. [43] Począwszy od spektaklu *Wielopole, Wielopole* (prem. 23 czerwca 1980), kolejne dzieła teatralne Kantora powróciły do tradycyjnej formy podziału na widownię i przestrzeń sceniczną. Kiedy teatr stał się obszarem bardzo osobistych manipulacji pamięcią nakierowaną na transpozycję indywidualnych przeżyć, Kantor-scenograf trzymał publiczność w bezpiecznej odległości. Zarazem pomiędzy dwoma oddzielonymi obszarami wyznaczał przestrzeń progu, miejsce liminalne, które przeznaczał wyłącznie dla siebie. W notatkach do spektaklu *Dziś są moje urodziny*, którego premiera odbyła się już po śmierci artysty, 10 stycznia 1991 roku, Kantor pisał:

I znowu jestem na scenie
Chyba nigdy tego zwyczaju jasno nie wytłumaczę
Ani Państwu, ani sobie.
Ale właściwie to nie na scenie,
A na granicy.
Przede mną: widownia –
Wy, Państwo czyli
(wedle mojego słownika) –
Realność,
Za mną – tak zwana scena,
W moim słowniku zastąpiona
Słówkami:
Iluzja, Fikcja.
Nie przechylam się
ani w jedną
ani w drugą stronę.
Z niepokojem patrzę
i zerkam
raz w jedną,

51 Tadeusz Kantor, *Pism tom II: Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka", Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 2004, s. 462–463.

raz w drugą,
raz ku wam
i zaraz potem tam
ku tej…[52].

Przestrzeń progu, czyli obszar środkowy usytuowany pomiędzy sztuką a realnością, należy tylko do autora-reżysera-człowieka, który kwestionuje odrębność dwóch pozostałych nie poprzez ich rytualne łączenie we wspólnym przeżyciu, lecz przez ujawnioną procedurę artystycznego samopoznania.

W tych samych latach 70. w nurcie teatrów studenckich narodziła się jeszcze inna forma dyskusji z myślą i praktyką Grotowskiego i Gurawskiego. W 1970 roku powstała Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, autorski teatr Leszka Mądzika. Mądzik właśnie poprzez – odzwierciedlone w nazwie – działania plastyczne chciał osiągnąć u widza podobne skupienie, jakie Grotowski w Teatrze Laboratorium wypracował dzięki pracy z aktorami. Wspominał:

Po obejrzeniu „Apocalypsis cum figuris" zaczęły się krystalizować moje dążenia, choć dopiero teraz […] mogę je jasno określić. Wtedy, jak to teraz widzę, powstała we mnie chęć, by stworzyć taki teatr, którego wizualno-emocjonalne przeżycia byłyby na takim samym poziomie, jaki się zdarzał odbiorcom „Apocalypsis…" Grotowski zrealizował to poprzez aktora, ja sam chciałem osiągnąć podobny stan oczyszczenia – czy wibracji widza – dzięki jego oglądowi rzeczy, światła, głębi. Do tej pory poszukuję takich właśnie możliwości w dramaturgicznie i ekspresyjnie uruchomionej plastyce[53].

Powstał teatr, którego głównym elementem kreacyjnym stała się scenografia. W centrum widowiska nie znajdowała się ani anegdota, ani jakkolwiek rozumiana fabularność. Rdzeniem spektakli były ruchome obrazy pojawiające się przed oczami widzów. Przedstawienia Sceny Plastycznej KUL śmiało można określić mianem „seansów wizji plastycznej", gdyż były w całości pozbawione warstwy literackiej a aktora traktowały jako element kompozycji plastycznej (*Zielnik* 1976, *Wilgoć* 1978, *Wędrowne* 1980, *Pętanie* 1986, *Tchnienie* 1992, *Całun* 2000). ⌜44–45⌟

Przez pół wieku działalności reżyser wypracował wspólną zasadę, która dotyczy większości jego spektakli. Publiczność wchodzi na widownię oświetloną tylko jednym reflektorem. Gdy światło gaśnie, zapada całkowita ciemność. Jej natężenie jest niezwykle głębokie, czerń staje się umowną kurtyną oddzielającą świat zewnętrzny od wnętrza spektaklu. Intensywność ciemności powoduje, że można tylko wyczuć obecność innych ludzi. Choć przestrzeń dla widowisk Sceny Plastycznej budowana jest zasadniczo w sposób tradycyjny, z zachowanym wyraźnym podziałem na sferę sceny i widowni, to jednak głębia ciemności dokonuje zaburzenia poznawczego percepcji tych obszarów. Widz zostaje sam na sam z przedstawieniem, którego paradoksalnie prawie nie widzi; musi je rozpoznawać wszystkimi zmysłami, by odczytać sensy ukryte przez Mądzika w ciągu muzyczno-ikonicznym. Dzięki temu zabiegowi, artysta wyizolowuje widzów z ich zwykłej codzienności, wywołuje konieczność skupienia uwagi na pojawiającym się obrazie. To, co odbiorca widzi przez 40–50 minut trwania przedstawienia, nigdy nie jest w pełni oświetlone. Obrazy majaczą na czarnym tle, tylko czasem reflektory w intensywniejszym błysku ukazują pojawiające się w przestrzeni kształty.

Jednowyrazowe tytuły Mądzikowych „seansów" układają ewokowane w nich obrazy w narrację ikoniczną – *Zielnik, Wilgoć, Brzeg, Tchnienie, Kir*. Tworzywem scenografii Sceny Plastycznej są na takich samych prawach ludzie, jak i drewniane manekiny czy wypchane ptaki, pióra, zasuszona roślinność, woda. Dominuje kolorystyka czerni, szarości, bieli. Czasem tylko pojawia się wyrazista barwa: czerwień, błękit, głęboka zieleń. Wszystkiemu towarzyszy muzyka, która współgra z ikonografią seansu. Liczy się nie tylko jej jakość, ale i in-

52 Tenże, *Pism tom III: Dalej już nic…*, dz. cyt., s. 251.

53 *Od początku do Brzegu. Z Leszkiem Mądzikiem rozmawia Zbigniew Taranienko*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" 1991, nr 3/4, s. 128.

40
Tadeusz Kantor *List*, happening, styczeń 1967.
Fot. Eustachy Kossakowski / MSN

41
Stanisław Ignacy Witkiewicz *Nadobnisie i koczkodany*, Teatr Cricot 2, scen. i reż. Tadeusz Kantor, prem. 4 maja 1973. Fot. nieznany / Cricoteka

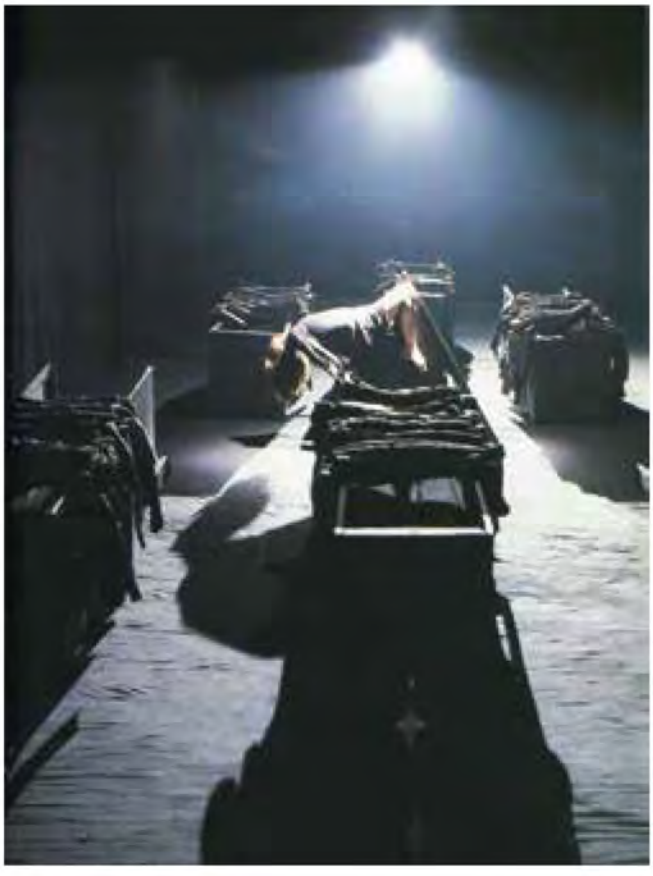
42
Tadeusz Kantor *Umarła klasa*,
Teatr Cricot 2, prem. 15 listopada 1975.
Fot. nieznany / Cricoteka

43
Tadeusz Kantor *Niech sczezną artyści*,
Teatr Cricot 2, prem. 14 lipca 1988.
Fot. nieznany / Cricoteka

44
Leszek Mądzik *Tchnienie*, Scena Plastyczna
KUL, prem. 13 grudnia 1992. Fot. Stefan
Ciechan / IT

45
Leszek Mądzik *Zielnik*, Scena Plastyczna
KUL, prem. 11 maja 1976. Fot. Stefan
Ciechan / IT

46
Leszek Mądzik *Pętanie*, Scena Plastyczna
KUL, prem. 30 listopada 1986. Fot. Stefan
Ciechan / IT



tensywność dźwięków, zagłuszających pracę osób i machin obsługujących scenę. Dla wykreowania swoich obrazów Mądzik nie posługuje się nowoczesnymi technikami. Niezwykłe efekty wizualne osiąga bardzo prostymi środkami. Używa papieru pakowego, czarnej folii, reflektorów punktowych, małych lampek, sznurów. Istotne są wykorzystywane przez artystę gabloty, które funkcjonują niczym wewnętrzne kadry teatralnego seansu. Mają własne światło i stają się odrębnymi obrazami, wchodzącymi w dialog z pozostałymi sekwencjami kreślonymi przez reżysera.

W ciągu pięćdziesięciu lat reżyser tylko dwa razy pokusił się o zaburzenie tradycyjnego podziału na scenę i widownię, starając się znaleźć dla swojego teatru jakiś nowy układ. W spektaklu *Brzeg* (prem. 13 listopada 1983) publiczność miała być centralnym elementem scenografii. Mądzik tak motywował swoje poszukiwania:

Zawsze tęskniłem za tym, żeby widz był we mnie, żebym miał go w sobie, żeby tak pulsował, jak ja sam bym chciał.... I cały czas czułem, że jest obok, gdzie indziej, nie tam gdzie gramy. „Brzeg" był próbą wytrącenia widza z oczywistej, znanej mu fizyczności i zawieszenia go w przestrzeni naszych działań. Dlatego widz wchodzi w nim do wnętrza scenografii... Chciałem, żeby widz stał się jej elementem – i razem z nią płynął[54].

Od strony rozwiązań technicznych założenia Mądzika okazały się trudne do realizacji. Tym bardziej, że artysta chciał, żeby przedmiot odległy od widza o 10 cm dawał odczucie większego oddalenia, nawet o metr. W przestrzeni widowiska to nie scena była ustawiona centralnie, lecz widownia, a obrazy pojawiały się ze wszystkich stron. Złudzenie akustyczne miało wywoływać nawet wrażenie obecności jakiegoś bytu pod stopami publiczności.

Drugim ważnym eksperymentem przestrzennym było *Pętanie* (prem. 30 listopada 1986). ⌜46⌟ Pozornie Mądzik odszedł wówczas od pomysłów wciągania widzów do wnętrza obrazu. Jednak w scenie końcowej seansu reżyser wykorzystał teren budowy nowego frontonu budynku Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, gdzie mieści się siedziba teatru. W finale, cała widownia, umieszczona na specjalnej platformie, została przez aktorów przesunięta przy pomocy lin z bezpiecznej przestrzeni wnętrza starego budynku nad przepaść dołu wykopanego pod fundamenty. W tym dole rozegrano ostatnią scenę *Pętania*. Przesunięcia całej widowni dokonano sprawnie i płynnie dzięki kilku łożyskom i kółkom, umieszczonym pod platformą. Od czasów Gajusza Skryboniusza Kuriona, który ok. 52 roku p.n.e. zbudował pierwszy teatr z obrotową widownią, wiadomo jednak, że publiczność nie lubi być poruszana, dotykana i przemieszczana w sposób niezależny od niej. Zapewne to reakcje widzów sprawiły, że Mądzik już nigdy nie powrócił do tak odważnego ingerowania w ich doświadczenia.

W roku 2017 na potrzeby autorskiej wystawy na Wydziale Scenografii w Akademii Sztuk Pięknych Leszek Mądzik zbudował biały kub czy też kwadratowy namiot, który stał się autonomicznym pomieszczeniem do obcowania z tworzonymi przez niego obrazami. Mogły wchodzić do niego dwie, maksymalnie trzy osoby. We wnętrzu, przy niewielkim świetle, można było oglądać gabloty, będące swobodnymi cytatami ze spektakli-seansów Sceny Plastycznej. Eksperyment ekspozycyjny, przygotowany dla innej przestrzeni, nie w celu kreacji spektaklu, tylko jako eksponat muzealny, umożliwił wyjątkowe, indywidualne i osobiste doświadczenie obcowania z przestrzennymi obrazami Mądzika.

Teatr Mądzika uczynił ze scenografii istny oręż kreacyjny, dowodząc, że może ona być samodzielną sztuką, umożliwiającą tworzenie artystycznej całości dzięki trójwymiarowym obrazom[55]. Dlatego też Scena Plastyczna i jej pełna znaczeń pozasłownych przestrzeń stały się teatrem nowej jakości. Jednocześnie Mądzik od strony tematyki drąży cały czas

54 Tamże, s. 130–131.

55 Szerzej na ten temat pisałam w książce: *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2008.

ten sam krąg zagadnień. To z jednej strony śmierć, starość, przemijanie, odchodzenie, a z drugiej miłość, młodość, witalność, obecność Boga.

Fascynacja przestrzennością budynku teatralnego, próby jej anektowania czy destrukcji widoczne w scenografii lat 70. i 80. ubiegłego stulecia, w następnej dekadzie przekształciły się w chęć ucieczki z niego. W wyniku transformacji zmienił się krajobraz społeczny wokół teatru, w opustoszałe po upadku przemysłu przestrzenie postindustrialne zaczęła wchodzić sztuka. Wystawy i spektakle odbywały się w pustych halach i na dziedzińcach dawnych fabryk. Sztuka instalacji nadawała nowe znaczenia obszarom zniszczonym, zdegradowanym, odzyskując je dla awangardowej twórczości końca XX wieku.

Teatr również wkraczał w przestrzeń porzuconą, kreując przy jej pomocy skomplikowane metafory. Małgorzata Bulanda-Głomb jako scenograf jest od 1994 roku związana z Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy. W swych najważniejszych pracach wyszła poza konwencjonalną przestrzeń budynku teatralnego, poszukując opuszczonych przestrzeni w mieście. Nigdy nie bała się anektować dla teatru różnego typu ruin, wręcz poszukiwała dla kolejnych realizacji miejsc zdegradowanych. Wchodząc w zastaną przestrzeń, zawsze starała się jednak zachować fakturę miejsca, którą wykorzystywała na potrzeby spektaklu. Pracowała tak, by oryginalna przestrzeń pozostawała widoczna i stanowiła integralny element przedstawienia. Bulanda w swoich pracach jest wręcz purystycznie ekologiczna. Często korzysta z drewna, płótna, unikając plastiku czy innych materiałów sztucznych, które wprowadza wyjątkowo i w bardzo ograniczonym stopniu. Tak wspominała jedne z pierwszych doświadczeń ze znalezionymi przestrzeniami – pracę nad *Pasją* według tekstu Mieczysława Abramowicza w reżyserii Jacka Głomba, pokazaną w kościele Najświętszej Marii Panny w Legnicy (prem. 14 kwietnia 1995): ⌜47⌟

Kiedy pierwszy raz do niego weszłam, kościół był w remoncie, ponieważ w latach 70. wdarła się do niego woda, gdy wylała legnicka rzeka – Kaczawa. Mimo to wyglądał rewelacyjnie – przecież tak to jest, że to, co nadszarpnięte zębem czasu, najbardziej budzi naszą wyobraźnię. Freski były zalane, podłoga powybrzuszana. To pierwsze granie w tak olbrzymiej przestrzeni było dla nas wielkim doświadczeniem. Po pierwsze aktorzy musieli zmienić sposób gry, a ja jako scenograf musiałam inaczej niż w przypadku budynku teatralnego zaaranżować sceny. To była walka ze światłem, z temperaturą… właściwie ze wszystkim. I z tym, żeby widz chciał wejść do tej przestrzeni i ją zaanektować. Tak się zaczęło. Okazało się, że dziś percepcja widza jest inna niż kiedyś. Teatr nie wygra z kinem w walce na niesamowite efekty, więc trzeba widzowi dać coś w zamian, prawdziwe dźwięki, zapach – po prostu trzeba mu dostarczyć innych niż dotąd bodźców. Po „Pasji" szukaliśmy dalej – wchodziliśmy do hal, które już skończyły swoje życie produkcyjne, były przestrzeniami niczyimi i my robiliśmy w nich jakiś świat. Chociażby przy ulicy Jagiellońskiej hala produkcyjna [z 1864 roku – DŁ]; zrobiliśmy tam „Portową opowieść" wg Szekspira w reżyserii Pawła Kamzy [prem. 15 maja 2004] z mnóstwem rowerów! Przestrzeń na to pozwalała – ale nie tylko na to, był też samochód, były ogromne płonące słupy. Teraz tam jest dyskoteka … trochę szkoda[56].

Zabieg wykorzystywania zastanej przestrzeni Bulanda powtórzyła jeszcze kilkanaście razy i za każdym razem widzowie odnosili wrażenie, że architektura dała realizatorom niesłychane możliwości kreacyjne. Przykładem może być *Zły* według powieści Leopolda Tyrmanda, którego w 1996 roku z Jackiem Głombem zainscenizowała w starej poniemieckiej fabryce amunicji w Legnicy (prem. 5 maja). ⌜48⌟ Rozmiary wnętrza pozwoliły scenografce na wprowadzenie prawdziwych samo-

56 *To, co nadszarpnięte zębem czasu, budzi naszą wyobraźnię. Z Małgorzatą Bulandą rozmawia Katarzyna Mikołajewska*, „Nietakt" 2012, nr 11, s. 28–29.

47
Mieczysław Abramowicz *Pasja*, Centrum Sztuki – Teatr Dramatyczny w Legnicy, przedstawienie grane w kościele Najświętszej Marii Panny, scen. Małgorzata Bulanda, prem. 14 kwietnia 1995. Fot. Tomasz Augustyn / ATM

48
Leopold Tyrmand *Zły*, Centrum Sztuki – Teatr Dramatyczny w Legnicy, przedstawienie grane w dawnej fabryce amunicji, scen. Małgorzata Bulanda, prem. 5 maja 1996. Fot. Tomasz Augustyn / ATM

chodów z lat 50. XX wieku, czyli z epoki, w której osadzona była akcja spektaklu. Auta odbywały brawurowy wyścig po hali pofabrycznej, pozostawiając widzów w chmurze kurzu i zapachu spalin. Inaczej Bulanda postąpiła w przypadku *Made in Poland* według tekstu Przemysława Wojcieszka, wystawionego w reżyserii autora w Legnicy w 2004 roku (prem. 21 listopada). ⌜49⌟ Spektakl zrealizowano w środku blokowiska, czyli osiedla wybudowanego z wielkiej płyty w latach 70. XX wieku, grając przed budynkiem oraz we wnętrzu nieczynnego sklepu samoobsługowego. Aneksja w tym przypadku nie dotyczyła obszaru zrujnowanego. Pojęcie degradacji dotykało tkanki społecznej, porzuconej przez nowy system grupy obywateli, do której było kierowane to przedstawienie. Bulanda śmiało i zdecydowanie wykorzystała przestrzeń znajdującą się na obszarze zamieszkałym, aktywnym, niedającym się do końca okiełznać. Jej scenografia musiała się wtopić w tkankę żywą, a nawet być z nią zasymilowana. Powstało innowacyjne przedstawienie, które stało się ikoną posttransformacyjnego teatru.

Ze zdegradowaną przestrzenią historii współczesnej zmierzyła się też Justyna Łagowska, przygotowując razem z Janem Klatą inscenizację *H.* według *Hamleta* Williama Shakespeare'a, w legendarnej Stoczni Gdańskiej (prem. 2 lipca 2004). Publiczność wchodziła na spektakl przez słynną bramę, na której w 1980 roku wywieszone były postulaty „Solidarności". Elsynorem stały się przestrzenie bezpośrednio związane z najnowszą historią Polski, będące rezerwuarem pamięci zbiorowej, wypełnionym realnymi obiektami historycznymi, z suwnicą Anny Walentynowicz włącznie. W przedstawienie wpisana była wędrówka wraz z bohaterami po wyłączonym z eksploatacji obszarze stoczni. Na nabrzeżu portowym Hamlet i Horacy grali w turbo golfa, Ofelia tonęła w brudnej wodzie doku, do sypialni Gertrudy trzeba było wspiąć się po zniszczonych schodach. Łagowska wprowadziła do pustych hal dodatkowe elementy metalowe, pokryte rdzą ściany, kolumny, stół. Kostiumy były w większości białe lub szare (głównie stroje do szermierki). Zagubionemu w sieci dworskich intryg Hamletowi-współczesnemu Polakowi (grał go Marcin Czarnik) Duch Ojca objawiał się jako huzar, w pełnej zbroi wjeżdżając na koniu do stoczniowej hali. Łagowska komentowała:

Ta przestrzeń nas prowadziła. My ją tylko otworzyliśmy, sprawiliśmy, że stała się jeszcze bardziej monumentalna. W teatrze wtłacza się swoją wizję w pudełko. Tutaj wizja już była, tylko trzeba ją było trochę otworzyć, zaświecić. Lepszej scenografii w życiu nie wymyśliłam[57]. ⌜50⌟

Wypowiedziany tu sprzeciw wobec sceny *à l'italienne* Łagowska kilka lat później dookreśliła, uznając, że wielkim hamulcem rozwoju scenografii jest jej zamknięcie w pudełku teatru. Artystka zauważyła też, że w pierwszym dziesięcioleciu nowego wieku zaprzestano w obrębie teatru repertuarowego poszukiwań przestrzeni parateatralnych[58]. Można uznać, że Łagowska istotnie ma rację – dosyć intensywne poszukiwania nowych przestrzeni popularne po 1989 roku zdecydowanie zanikły w pierwszym dziesięcioleciu nowego millenium (sama Łagowska pracuje głównie w obrębie pudełka). Ograniczenie tych praktyk wiązało się po części z pojawieniem się nowych technologii wpisywanych w tradycyjną przestrzeń teatralną. Jerzy Gumiński, który jest autorem wielu projektów dotyczących technologii teatralnych, zwraca uwagę na postępującą w ostatnich dekadach stopniową komputeryzację obsługi sceny[59]. Zmiana techniczna ponownie przyciąga scenografów do pudełka teatru, dając im wiele nowych możliwości kreacyjnych.

57 *Intensywne życie z szachistą. Z Justyną Łagowską rozmawia Małgorzata Rokicka*, „Notatnik Teatralny" 2005, nr 38, s. 46.

58 Zob. *Scenografia: kontynuacje, dekonstrukcje, odkrycia (rozmowa z praktykami)*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, pod red. Katarzyny Fazan, Agnieszki Marszałek i Jadwigi Rożek-Sieraczyńskiej, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016, s. 56.

59 Zob. Jerzy Gumiński, *Porozmawiajmy o technologii teatru*, Przedsiębiorstwo Specjalistyczne TEATR, Łódź 2008.

49
Przemysław Wojcieszek *Made in Poland*, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, przedstawienie grane w nieczynnym sklepie, scen. Małgorzata Bulanda, prem. 21 listopada 2004. IT

50
H. według *Hamleta* Williama Shakespeare'a, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, przedstawienie grane na terenie Stoczni Gdańskiej, scen. Justyna Łagowska, prem. 2 lipca 2004. Fot. Wiesław Czerniawski / IT

Przykładem a poniekąd także efektem tego procesu jest budynek Międzynarodowego Centrum Kultury Nowy Teatr w Warszawie, który stworzono dla zespołu Krzysztofa Warlikowskiego (inauguracja odbyła się w kwietniu 2016 roku). Nie jest to obiekt zbudowany od podstaw jako przestrzeń teatralna, ale efekt gruntownej przebudowy i modernizacji dawnych hal przemysłowych (warsztaty naprawy sprzętu Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania Warszawy). Co ważne, scena Nowego Teatru została dostosowana do założeń opracowanych przez Małgorzatę Szczęśniak, która od ponad dwudziestu lat tworzy scenografię do przedstawień Krzysztofa Warlikowskiego. Zazwyczaj rozgrywa je w układzie trapezu, negując prostokąt sceny pudełkowej, co zmieniło kąt widzenia pod którym ogląda się poszczególne elementy sceny. Violetta Sajkiewicz pisała, że Szczęśniak tworzy „nie-miejsca”[60], które badaczka analizowała jako struktury otwarte: „łączące to, co zewnętrzne i wewnętrzne”, będące „szczególnie dogodną przestrzenią do obserwacji stanów ludzkiej degradacji”[61]. Przestrzenie Szczęśniak są mobilne, często stanowią element napędowy akcji w spektaklu. Z jednej strony artystka mówi, że ważny jest dla niej minimalizm („na scenie powinno być tylko to, co niezbędne”[62]), ale z drugiej – zabudowuje scenę przezroczystymi ścianami z pleksi, szkła, luster, transparentnych folii, metalu. Uzyskana dzięki temu przestrzenność dość łatwo poddaje się modyfikacjom poprzez światło i ruch. O scenografii do *Końca* (reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr, prem. 30 września 2010) pisano: ⌜51⌟

Scena jak magiczne pudełko posiada drugie dno. Dwa skrzydła tylnej ściany otwierają się jak wielka brama. Ich ruch przekształca wygląd sceny, dzieląc ją na trzy części. Największa środkowa, otwarta ku publiczności, staje się głębsza. Po bokach widać symetrycznie rozmieszczone dwa szare i wąskie pomieszczenia. Są one zamknięte przed widzami szarymi i przeszklonymi ścianami, które [...] dają możliwość podglądania. Mechanicznie przesuwane ściany otwierają się i zamykają w różnych momentach. Postacie będąc cały czas na scenie, zmieniają miejsce przebywania. Grany przez Jacka Poniedziałka Tony stoi tyłem do zbliżającej się mechanicznie przesuwanej ściany, nieświadomy tego ruchu. Ukryte są w niej drzwi, które otwierają się, dotykając aktora[63].

Szczęśniak potrafi uruchomić świat sceniczny ulegający przekształceniu zgodnie z jej wolą wedle – być może powiązanej z twórczością Kantora – zasady tworzenia wieloprzestrzeni. Przezroczyste ściany, wysuwane gabloty, boksy pojawiające się na scenie – to wszystko służy swoistemu montażowi, ale też kreuje sceniczne dzianie się. Artystka mówiła, że „sztuka scenografii jest wtedy fascynująca, kiedy opiera się na konstrukcjach intelektualnych”[64]. Jeżeli spojrzymy na jej dzieło w kontekście sztuki XX wieku, czyli czasu awangard i neoawangard, możemy określić twórczość Szczęśniak nieco inaczej. Użyłabym do tego terminu scena re-konstruktywistyczna, zgodnie z definicją zaproponowaną przez Grzegorza Sztabińskiego[65]. Estetyk wskazuje w sztuce współczesnej działania przejawiające nowy sposób podejścia do założeń i dokonań ruchów awangardowych. Polegają one nie na kopiowaniu gestów wcześniejszych, tylko na dalszym rozwijaniu sztuki od punktu, w którym niejako została porzucona przez twórców z pierwszej połowy XX wieku. Sądzę, że Małgorzata Szczęśniak podjęła wyzwanie Kazimierza Male-

60 Violetta Sajkiewicz, *Przestrzenie Realnego*, [w:] *Pojawia się i znika bez śladu. Wystawa projektów scenograficznych. Małgorzata Szczęśniak*, katalog wystawy, red. Ewa Toniak, La Bellone, Maison du Spectacle, Bruksela, 12-30.05.2008, s. 38.

61 Tamże.

62 Małgorzata Szczęśniak, *W stronę pustej sceny*, „Teatr” 2000, nr 4/5/6, s. 19–24.

63 Katarzyna Niedurny, *Laboratorium Małgorzaty Szczęśniak*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii...*, dz. cyt., s. 227.

64 Małgorzata Szczęśniak, *W stronę pustej sceny*, dz. cyt.

65 Por. Grzegorz Sztabiński, *Konstruktywizm i re-konstruktywizm* w *twórczości Katarzyny Kobro*, „Powidoki” 2019, nr 2, s. 17–23.

wicza, Wassilego Kandinsky'ego oraz Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, dotyczące zarówno wykorzystania kolorów w przestrzeni, jak i prowadzenia gry z rzeźbą jako kształtem geometrycznym. Scenografka wykorzystuje kompozycje prostych form: prostokątów i kwadratów, z których buduje ściany i boksy. Rozmieszczenie tych funkcjonalnych figur geometrycznych w obszernej przestrzeni sceny jest zgodne z zasadami kompozycji konstruktywistycznej, której minimalizm został wręcz matematycznie wyliczony. Stworzone przez scenografkę terytoria sceniczne współtworzą estetykę teatru Warlikowskiego, umożliwiając zarazem funkcjonalnie twórczą pracę reżysera i aktorów. Szczęśniak tworzy coś na kształt super-organizmu oddanego na potrzeby przedstawienia. Obszar przez nią wykreowany nie zakłóca pracy aktorów, współgra z nimi, nie przeszkadza ekspresji, raczej ją dopełnia. Szczęśniak nie boi się też barwy, korzysta z jej możliwości, waloryzując emocjonalnie przestrzeń. Zgodnie z tezą, że „scenograf to jest człowiek, który ma zorganizować przestrzeń dramaturgiczną w sposób wizualny"[66], do *Francuzów* (reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr, prem. 21 sierpnia 2015) ⌜52⌟ zbudowała wielki boks, który był mobilną przestrzenią wykadrowaną z całego okna scenicznego. W ten sposób pokazała, że przestrzeń można dramaturgicznie podzielić wewnętrznie, przekształcając ją w serię kadrów o własnych walorach. Dało to Warlikowskiemu wręcz filmową możliwość zbudowania teatralnego zbliżenia.

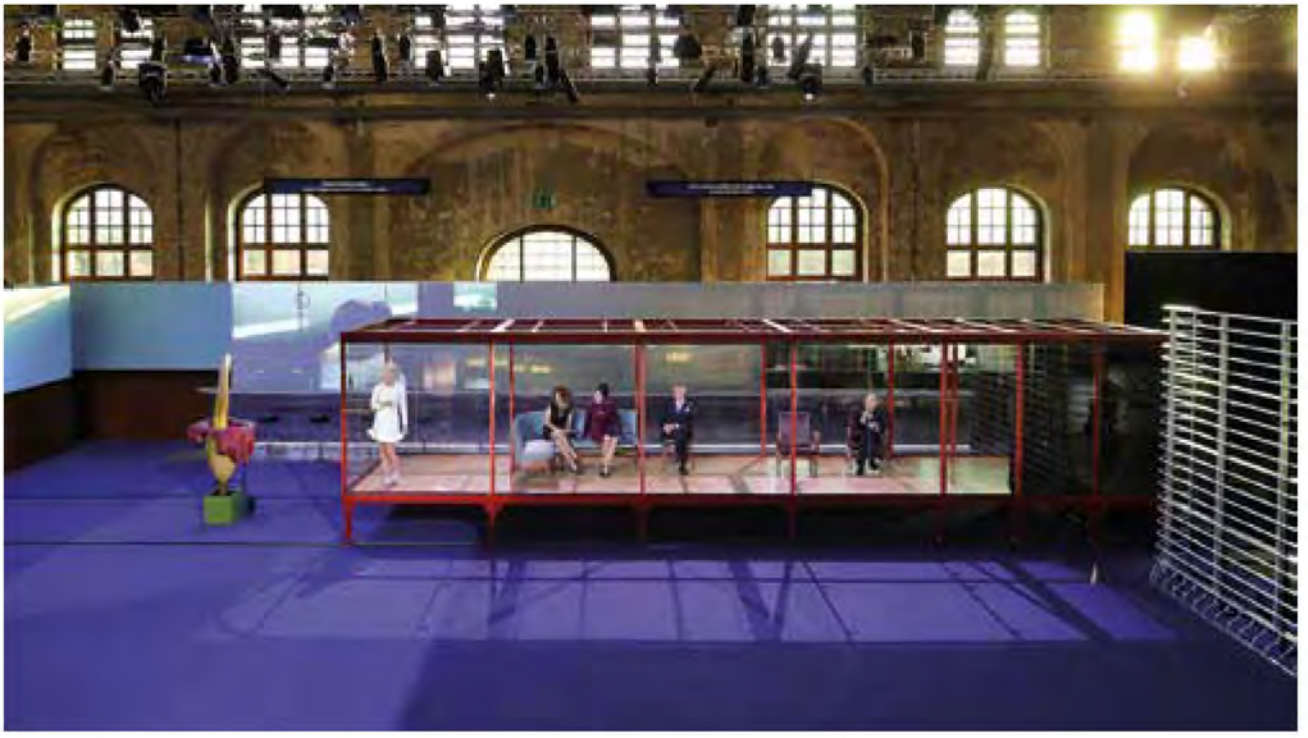
Graficznie czyste obrazy Małgorzaty Szczęśniak zawsze są osadzone w rzeczywistości. Artystka często opowiada o swoich podróżach, inspiracjach, podglądaniu realności i potem wykorzystywaniu jej fragmentów w przedstawieniu. Wprowadza do swojej sztuki pewien rodzaj gry z własnymi wspomnieniami, odwołuje się w niej do osobistych doświadczeń, zarazem odwołania te ujawniając. Wyrazistych przykładów dostarczają tworzone przez nią do przedstawień Warlikowskiego kostiumy: Danuta Stenka w *Elektrze* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 18 stycznia 1997) nosiła buty należące do babci scenografki, a w *Aniołach w Ameryce* Tony'ego Kushnera (TR Warszawa, prem. 17 lutego 2007) Roy Cohn, grany przez Andrzeja Chyrę, był ubrany w kolorową piżamę i białą czapeczkę inspirowane realnym ubraniem ojca artystki. Oznacza to, że materia współczesnej scenografii dość szybko przechodzi z kreacji re-konstruktywistycznych do sfery osobistych dyskursów.

Artystką, której prace czasami zestawia się z czy porównuje do dzieł Małgorzaty Szczęśniak, jest Barbara Hanicka, współpracująca z różnymi reżyserami, ale może najciekawsze efekty osiągająca w przedstawieniach reżyserowanych przez Jerzego Grzegorzewskiego i Pawła Miśkiewicza. Z Grzegorzewskim Hanicka współpracowała od 1986 roku. Przygotowali razem kilkanaście spektakli, między innymi: *Operę za trzy grosze* (Teatr Studio w Warszawie, prem. 9 lutego 1986) ⌜53⌟, *Dziesięć portretów z czajką w tle* (Teatr Studio w Warszawie, prem. 24 lutego 1990), *Śmierć Iwana Iljicza* (Stary Teatr w Krakowie, prem. 30 czerwca 1991), *Tak zwaną ludzkość w obłędzie* według Witkiewicza (Stary Teatr w Krakowie, prem. 17 maja 1992) ⌜54⌟, *Dziady – dwanaście improwizacji* według Mickiewicza (Stary Teatr w Krakowie, prem. 24 czerwca 1995) oraz *Król umiera, czyli Ceremonie* (Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 8 listopada 1996). Grzegorzewski z Hanicką stworzyli tandem twórczy, w którym konstruktywistyczne myślenie reżysera zderzało się z architektoniczną pragmatycznością scenografki. Cechą charakterystyczną jej twórczości jest dokładność, z jaką kreuje świat sceniczny, zwracając uwagę na każdy detal, a zarazem poszukując rozwiązań całościowych. Ujawniło się to w jej współpracy z reżyserami młodszego pokolenia. W głośnym *Bziku tropikalnym* na podstawie *Mister Price'a* oraz *Nowego wyzwolenia* Stanisława Ignacego Witkiewicza (reż. Grzegorz Jarzyna, Teatr Rozmaitości w Warszawie, prem. 18 stycznia 1997) ⌜55⌟ wprowadziła

66 *Scenografia: pragmatyka i niematerialność. Rozmowa z Małgorzatą Szczęśniak*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii*, dz. cyt., s. 235.

51
Koniec, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 30 września 2010. Fot. Magda Hueckel / IT

52
Francuzi według *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 21 sierpnia 2015. Fot. Tal Bitton / IT



mobilne ściany, które przekształcały przestrzeń na podobieństwo dawnej zmiany otwartej. W *Idiocie* według Fiodora Dostojewskiego (reż. Paweł Miśkiewicz, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 11 lutego 2017) poprzez wprowadzenie luster do ciasnej sali Sceny przy Wierzbowej zmieniła charakter przestrzeni. ⌜56⌟ Dodała do tego niezwykłą podłogę, która składała się z kafli o jednolitym rysunku anioła. Można uznać, że Hanicka uciekła od systematyki konstruktywistycznego myślenia Grzegorzewskiego, rozwijając własny styl, który modnym współcześnie kubom i chłodnym materiałom (jak lustro, szkło czy plastik) nadaje charakter romantyczny, kompozycyjny luz i wyrafinowanie.

Obiekt, rekwizyt, metafora, czyli od taczki do śmigła

W drugiej połowie XX wieku przedmioty w teatrze polskim funkcjonowały w dwojaki sposób, powiązany ze specyfiką naszego regionu Europy. Po pierwsze artyści chętnie eksperymentowali, wprowadzając na scenę nowe materiały i tym samym nawiązując do tendencji sztuki światowej. Po drugie ze względu na wciąż działającą cenzurę ograniczającą swobodę wypowiedzi artystycznej realizatorzy często uciekali się do budowania metafor pozasłownych poprzez manipulacje przedmiotami i ich znaczeniami. W kontekście tego swoistego zwrotu ku materialności i przedmiotowi, jaki nastąpił w polskim teatrze po roku 1956, na szczególną uwagę zasługują wczesne prace Józefa Szajny, który jako pierwszy zaczął eksperymentować z materialnością. Słynna była jego dekoracja do *Burzy* Williama Shakespeare'a (reż. Krystyna Skuszanka, Teatr Ludowy w Nowej Hucie, prem. 20 marca 1959). Krytyka pisała, że Szajna w tym przedstawieniu

zdecydował się na sceniczne zużytkowanie zdobyczy niegeometrycznego, organicznego abstrakcjonizmu, powiedzmy taszyzmu. Powieszenie w tle namalowanego w ten sposób prospektu byłoby łatwizną, z której nic nie mogłoby wyniknąć. Szajna poszedł dalej i spróbował przełożyć taszyzm na język przestrzeni scenicznej. Ukształtował tę przestrzeń przez pozawieszanie w niej zespołu nie tyle form, ile miękkich plam, zróżnicowanych fakturalnie i stanowiących istotną kolekcję. Czego tam nie ma! Cienkie i grube siatki rybackie, płaty igielitu, najróżniejsze tekstylia i diabli wiedzą co jeszcze. Wszystko razem na tle burej i workowatej juty. W toku akcji bywa to oświetlone znakomicie – od przodu i od tyłu, na ciepło i na zimno, albo zgoła trzymane w ciemności[67]. ⌜57⌟

Ważnym momentem dla twórczości Szajny było spotkanie z Jerzym Grotowskim i praca nad *Akropolis* według Stanisława Wyspiańskiego (prem. 10 października 1962). Jak wiadomo, akcję dramatu, którą Wyspiański osadził w katedrze na Wawelu, przeniesiono w rzeczywistość obozu zagłady. Ludwik Flaszen opisał precyzyjnie przygotowaną scenografię: ⌜58–59⌟

Pośrodku sali – wielka skrzynia. Porozkładane na niej stosy żelastwa: rury piecykowe różnej długości i kształtów, taczki, wanna, gwoździe, młotki. Wszystko pordzewiałe, stare i dosłowne, jakby żywcem pościągane ze składów starzyzny. Oto w przedstawieniu rzeczywistość przedmiotów, cała z rdzy i metalu. Ze składników tych aktorzy – w miarę rozwoju akcji – wznosić będą dzieło niedorzecznej cywilizacji. Cywilizacji piecykowych rur, którymi stopniowo obudowuje się całą salę, wieszając je na rozciągniętych pod sufitem sznurach lub przybijając sztorcem do podłogi. Tak z dosłowności wkracza się w metaforę.

Kostiumy. Dziurawe wory na nagich ciałach. Dziury podszyte barwnymi warstwami i wycięte tak, jakby nie były tylko defektami odzieży, lecz postrzępioną materią organiczną, wziernikiem wprost w miazgę poszarpanego ciała. Na nogach – ciężkie drewniane chodaki, na głowach – ciemne

67 Jan Kosiński, *Konfrontacje: „Burza" w Nowej Hucie*, „Dialog" 1959, nr 5, s. 105.

53
Bertolt Brecht *Opera za trzy grosze*, Teatr Studio w Warszawie, scen. Barbara Hanicka, prem. 9 lutego 1986. Fot. Zygmunt Rytka / IT

54
Tak zwana ludzkość w obłędzie, Teatr Studio w Warszawie, scen. Barbara Hanicka, prem. 20 marca 1987. Fot. Zygmunt Rytka / IT

55
Stanisław Ignacy Witkiewicz *Bzik tropikalny*, Teatr Rozmaitości w Warszawie, scen. Barbara Hanicka, prem. 18 stycznia 1997. Fot. Katarzyna Zajda / IT

56
Fiodor Dostojewski *Idiota*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Barbara Hanicka, prem. 11 lutego 2017. Fot. Krzysztof Bieliński / ATN

57
William Shakespeare *Burza*, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Józef Szajna, prem. 20 marca 1959. Fot. Adam Drozdowski / IT

58–59
Akropolis według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, insc. Jerzy Grotowski i Józef Szajna, prem. 10 października 1962. IG

berety. Poetycka wersja strojów obozowych. Stroje te, wszystkie takie same, pozbawiają ludzi cech jednostkowych; zacierają cechy przynależności społecznej, płci i wieku. Z aktorów czynią twory całkowicie do siebie podobne; udręczone twory organiczne[68].

Szajna był więźniem nazistowskich obozów koncentracyjnych: Auschwitz i Buchenwaldu. W pracy nad spektaklem Grotowskiego po raz pierwszy na język sztuki przełożył tamto doświadczenie, posługując się zniszczonymi, realnymi, znalezionymi przedmiotami, będącymi boleśnie dosłowną realizacją słów Tadeusza Borowskiego o „złomie żelaznym", który pozostanie po więźniach[69]. Scenografia Szajny stała się narzędziem teatralnym, tworzącym nie tylko warstwę wizualną, ale także dźwiękową przedstawienia.

Po okresie współpracy scenograficznej z innymi reżyserami Szajna w latach 70. zasłynął jako twórca autorskiej wizji teatru. W 1972 roku objął dyrekcję nowo utworzonego Centrum Sztuki „Studio" w Warszawie, w którym realizował kolejne głośne widowiska, wyznaczające nurt nazywany „teatrem narracji plastycznej"[70]: *Gulgutiera* (prem. 18 marca 1973), *Dante* na motywach *Boskiej komedii* (prem. 20 kwietnia 1974) i *Cervantes* (prem. 30 grudnia 1976). ⌜60⌟ Jego najsłynniejszym przedstawieniem pozostanie jednak *Replika*, której pierwsza wersja, jako *environment*, została pokazana w Göteborgu 1 stycznia 1971 roku, a wersja druga, już teatralna, 24 sierpnia 1972 na festiwalu w Edynburgu. Oficjalna polska premiera odbyła się dopiero 8 października 1973 (przedstawienie doczekało się wielu kolejnych wariantów). Niezmiennie cechą charakterystyczną dla tego i innych spektakli Szajny było wprowadzenie na scenę elementów świata zdegradowanego, przedmiotów zniszczonych, wyrzuconych, odpadków cywilizacji. Poetyka Szajny opisywała świat po zagładzie, jaką w tej części Europy było doświadczenie II wojny światowej. Ciekawostką może być fakt, że scenograf sam zwracał uwagę, że błędne jest ograniczenie analizy jego twórczości tylko do doświadczenia obozowego. Przypominał, że jego spektakle Meksykanom kojarzyły się z tragedią wielkich trzęsień ziemi[71], natomiast w Kanadzie *Replika* została wystawiona przez artystów z Vancouver w 2004 roku jako sztuka o świecie odradzającym się po wydarzeniach z 11 września 2001 roku.

Gdyby szukać najbardziej politycznie znaczącego rekwizytu w dziejach polskiego teatru drugiej połowy XX wieku, z pewnością na pierwszym miejscu znalazłyby się kajdany z *Dziadów* Mickiewicza wystawionych na deskach Teatru Narodowego w Warszawie w 1967 roku (prem. 25 listopada, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Andrzej Stopka). Konrad-Gustaw, grany przez Gustawa Holoubka, pojawiał się w ostatniej scenie przedstawienia ⌜61⌟ z rękami okutymi kajdanami, które według części świadków podnosił w pewnym momencie w górę. Rekwizyt (i domniemany gest) stanowił jeden z czynników, które wywołały całą aferę polityczną rozpętaną przez władze PRL-u wokół spektaklu. W efekcie, rekwizyt – wydawałoby się dość banalny – stał się samodzielnym artefaktem historycznym. W 2018 roku kajdany były eksponatem na wystawie „Obcy w domu. Wokół Marca'68" zorganizowanej w Muzeum „Polin" w Warszawie dla upamiętnienia 50. rocznicy wydarzeń.

Polityczne aluzje, choć niekiedy wiodły do budowania wykwintnych metafor, najczęściej jednak bazowały na dość prostych skojarzeniach, które nie wymagały od widza nadmiernej wiedzy. Zasadę tę widać najdokładniej w sferze działań teatru studenckiego. W 1971 roku Teatr 77 w Łodzi, wywodzący się z nurtu pozainstytucjonalnego, funkcjonujący również częściowo poza cenzurą PRL-u, zrealizował spektakl według scenariusza

68 Ludwik Flaszen, *„Dziady", „Kordian" i „Akropolis" w Teatrze 13 Rzędów*, [w:] tegoż, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014, s. 73–74.

69 „Zostanie po nas złom żelazny/ I głuchy, drwiący śmiech pokoleń" – ostatnie wersy wiersza *Pieśń* Tadeusza Borowskiego były mottem przedstawienia Grotowskiego i Szajny.

70 Zob. Zbigniew Taranienko, hasło *Teatr narracji plastycznej*, elektroniczna Encyklopedia Teatru Polskiego: http://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej, data dostępu: 20 stycznia 2020.

71 Anna Kobylińska, *Kulturalna gala w MSZ*, „Kurier Polski" 1988, nr 51.

Zdzisława Hejduka i Ryszarda Bigosińskiego *Koło czy tryptyk* (reż. Andrzej Podgórski i Bogumił Popow). Przebieg przedstawienia zrelacjonował Konstanty Puzyna: ⌜62⌟

Koło biurka siedzi mężczyzna, pali papierosa. Czeka. Cichniemy, stajemy zwartym półkolem. Mężczyzna mówi: „Otwieram konferencję prasową na temat wypadków na Wybrzeżu". Patrzy na nas, włącza magnetofon i z taśmy płynie przemówienie Józefa Cyrankiewicza. Nie, jeszcze nie z grudnia 70, tamten fragment zaraz usłyszymy, ten jest z czerwca 56. Taki o rączkach. Trzaska wyłącznik. Mężczyzna mówi: „Otwieram dyskusję. Są pytania?".

Głuche milczenie, długie coraz cięższe. Aktorzy wmieszani w tłum nie zdradzają się na razie. […] Wreszcie ktoś się odzywa: w naszych zakładach w E. produkujemy żarówki, ich jakość można by poprawić. Znów cisza. Drugi głos: kiełbasa, która wyrabiamy w wytwórni B., mogłaby być lepsza. Kilka innych głosów. Ktoś atakuje pytaniem, ktoś się broni. […] Otwierają się nagle drzwi do Sali obok. […] Długie stoły pod ścianami, ustawione w podkowę. […] Brudnawe obrusy, popielniczki, na talerzykach zaschła musztarda, ogórek kiszony smętna makrela, kawałek sera, musztardówki, woda sodowa, półlitrówki z czerwoną kartką. […] Siadamy, sięgamy po butelki. […] Ktoś wstaje, wygłasza mowę […]. Cytaty z listów do redakcji, wypowiedź futurologiczna i śliczna pewnego profesora, publikowana na początku lat sześćdziesiątych, o tym jak będzie wyglądać Polska za 15 lat. […] Bankiet rozkwita, „cała sala śpiewa z nami", zjadam kawałek ogórka, aby mieć pełnię iluzji. I raptem trzask bitego szkła, ktoś zdarł obrus ze stołu, sypią się resztki sera, szklanki, butelki. Nagle cisza. I krzyk: „A my wszyscy?! Gdzie byliśmy wtedy?". No, bo przecież myśmy byli także, nie tylko przysłowiowi ONI. My, tutaj zebrani.

Znów otwierają się drzwi, wysuwamy się przez nie jacyś zawstydzeni, nie patrząc na siebie. W ciemnym przedpokoju na stole płonie siedem szklanek ze spirytusem. Tych, które Zbyszek Cybulski zapalał w „Popiele i diamencie" za poległych kolegów. Z głośnika ten sam Norwidowski ośmiowiersz […]. Wysypujemy się z wolna na schody. Nikt się nie odzywa[72].

Przytoczyłam obszerną relację Puzyny, bo bardzo dokładnie została w niej opisana waloryzacja rekwizytu i jego znaczenie dla przestrzeni przedstawienia. *Koło czy tryptyk* działało na widza poprzez przestrzeń, ale także dzięki wprowadzonej do tego obszaru realności. Była ona spotęgowana poprzez rekwizyt. Krytyk świetnie pokazuje tę sytuację, kiedy bierze ogórek ze stołu i sprawdza, czy jest prawdziwy. Teatr 77 także świadomie posłużył się referencją do filmu Andrzeja Wajdy. I choć z dzisiejszej perspektywy trudno orzec, kto w półzawodowym zespole był odpowiedzialny za scenografię, to jednak należy podkreślić, że znaczenie przedstawienia wygrywały wszystkie drobne szczegóły realności gotowej, swoistej, nawet trywialnej, jak charakterystyczne dla tamtej epoki musztardówki.

Na tym tle zastanawiają współczesne prace Michała Korchowca, który tworzy głównie scenografię przedstawień reżyserowanych przez Monikę Strzępkę do tekstów Pawła Demirskiego. W kreowane przez siebie przestrzenie artysta wprowadza dobrze znane elementy świata realnego, korzystając z puli przedmiotów łatwo rozpoznawalnych, wręcz opatrzonych (jak na przykład szkolne krzesełka z oparciami, których wygięcie pod plecy czyni je nadzwyczaj niewygodnymi). Scenograf, wprowadzając takie elementy na scenę, dąży do maksymalnego przybliżenia rzeczywistości scenicznej doświadczeniu widowni (podobnie jak kiedyś powszechnie czyniono w teatrze studenckim). Korchowiec nie stosuje zabiegów wciągania widza do wnętrza przedstawienia, okalania go, sadzania przy stole z aktorami. To pojawiające się na scenie rzeczy codziennego użytku mają zbudować silną i bliską relację między nami a światem przedstawień Strzępki i Demirskiego.

72 Konstanty Puzyna, *Półmrok*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 58–60.

60
Józef Szajna *Cervantes*, Teatr Studio
w Warszawie, prem. 30 grudnia 1976.
Fot. Stefan Okołowicz / IT

61
Konrad (Gustaw Holoubek) w *Dziadach*
Adama Mickiewicza, Teatr Narodowy
w Warszawie, scen. Andrzej Stopka,
prem. 25 listopada 1967. Fot. Franciszek
Myszkowski / IT

W przeciwieństwie na przykład do Szczęśniak, która większość przestrzeni pozostawia pustych, dając aktorom swobodę ruchu, Korchowiec zabudowuje, zagraca, wręcz zaśmieca scenę. W efekcie aktorzy potykają się, gubią i czasami są przytłoczeni towarzyszącymi im przedmiotami. Śmieciowisko Korchowca wydaje się przypadkowe, ale to tylko pozory. W *Bitwie warszawskiej 1920* Pawła Demirskiego (reż. Monika Strzępka, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, prem. 22 czerwca 2013) scenograf podjął grę z tradycją polskiego teatru. Poprzez historię słynnej bitwy przedstawienie opowiadało również o Polakach i polskich dziejach ostatnich dekad XX i początków XXI wieku. Tę trawestację wątków historycznych wykorzystał scenograf. Przestrzeń sceniczna była częściowo zajęta przez stos słomy, narzucając skojarzenia z postacią Chochoła z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. ⌜63⌟

Inny element istotny z punktu widzenia historii teatru to łóżko stojące z prawej strony sceny przez cały spektakl. Na nim spał Józef Piłsudski, pokazany jako postać bierna, pełna niemocy. Łóżko jako rekwizyt polaryzujący bierność, odsyłający do sfery niedojrzałości, pojawiło się jako główny element czy wręcz atrybut postaci głównego bohatera *Kartoteki* Tadeusza Różewicza (1960). Sądzę, że Korchowiec świadomie korzysta z eklektycznego dorobku scenografii XX wieku. To ona stanowi jego *imaginarium*.

Odmienne podejście do rzeczy miał Tadeusz Kantor, który od lat 40. ubiegłego stulecia eksperymentował w różnych formach teatralnych z użyciem przedmiotów – rzeźb. Słynna była jego Goplana w *Balladynie* wystawionej w konspiracyjnym Teatrze Niezależnym w Krakowie (prem. 22 maja 1943), zamieniona w formę-fantom. ⌜64⌟ Była to stojąca nieruchomo abstrakcyjna rzeźba o antropomorficznym kształcie. Zbudowana była ze sklejki oklejonej folią aluminiową, co miało dać wrażenie zimnej, martwej nimfy, której metaliczne piękno odnosiło się do koszmaru wszechobecnej wojennej zagłady.

Innym spośród najsłynniejszych przedmiotów-rzeźb stworzonych przez Kantora była konstrukcja ze składanych krzeseł nazwana Maszyną Aneantyzacyjną, użyta w spektaklu *Wariat i zakonnica* według dramatu Witkacego (prem. 8 czerwca 1963). Był to na tyle duży obiekt, że w jego wnętrzu mógł siedzieć animator, który rytmicznie poruszał poszczególnym częściami – wówczas na scenie rozlegał się hałaśliwy klekot. Dźwięk i ruch drewnianych krzeseł miały zakłócać działania postaci.

Inaczej rozwinęło się podejście artysty do rzeczy obecnej w iluzyjnej przestrzeni przedstawienia, gdy w 1975 roku w *Umarłej klasie* zespolił aktorów z fragmentami przedmiotów i manekinami (na przykład Staruszek z Rowerkiem). Przedmioty Teatru Cricot 2 miały jeszcze jeden dość niepokojący walor – były bowiem śmiercionośne. Najsłynniejszy przykład to oczywiście aparat fotograficzny, kształtem przypominający te będące w użyciu obwoźnych fotografów na początku XX wieku. W spektaklu *Wielopole, Wielopole* zamiast robić zdjęcia, zamienia się on w karabin maszynowy. Aparat fotograficzny jako narzędzie śmierci uruchamia ambiwalencję fotografii jako aktu uwiecznienia za cenę odebrania życia.

W konspiracyjnej inscenizacji *Powrotu Odysa* według Wyspiańskiego (prem. 21 czerwca 1944) pojawił się w przestrzeni Kantorowskiego teatru jeszcze jeden szczególnie ważny dla artysty przedmiot. ⌜65⌟ Nad miejscem gry Kantor powiesił zwykłą deskę. Wedle opowieści świadków była to część ogrodowej toalety, a więc przedmiot dosłownie najniższej rangi, zdegradowany *ready-made*, bliski założeniom Marcela Duchampa. Biografia tego elementu w twórczości Kantora była szczególna. Artysta miał do deski niezwykły sentyment – była dla niego synonimem porzucenia, wygnania. Była też rekwizytem-atrybutem postaci „Dwóch Chasydów z Deską Ostatniego Ratunku", którzy pojawiali się kilkakrotnie w widowiskach Cricot 2. Szczególnego znaczenia dramaturgicznego nabrała deska w spektaklu *Dziś są moje urodziny*, gdy obłożona czarnym materiałem została wniesiona na scenę niczym trumna. Kantor świadomie waloryzował znaczenie przedmiotów wprowadzanych w przestrzeń gry. Analizując jego twórczość, z łatwością skatalogujemy zbiór ulubionych, które

62
Koło czy tryptyk, Teatr 77 w Łodzi, 1971.
Fot. Andrzej M. Bogusz / IT

63
Paweł Demirski, *Bitwa warszawska 1920*,
Narodowy Stary Teatr w Krakowie, scen.
Michał Korchowiec, prem. 22 czerwca 2013.
Fot. Magda Hueckel / IT

64
Juliusz Słowacki *Balladyna*, Teatr Niezależny w Krakowie, scen. Tadeusza Kantor, prem. 22 maja 1943. Próba przedstawienia. Fot. Witold Witaliński / Cricoteka

65
Tadeusz Kantor, rekonstrukcja przestrzeni do *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego (1944), 1984. Fot. nieznany / Cricoteka

swobodnie migrowały ze świata Teatru Cricot 2 do świata malarstwa czy działań happeningowych[73].

W 1970 roku Kantor poszedł o krok dalej w swojej pracy z przedmiotami, bowiem zamienił scenę teatralną na publiczną przestrzeń miasta. W autorskim projekcie zatytułowanym *Pomniki niemożliwe* artysta przygotował rysunki przedstawiające rozmieszczenie w Krakowie oraz we Wrocławiu[74] wielkich pomników – rzeczy. Powiększone obiekty, takie jak krzesło czy żarówka, miały stanąć na rynkach miast lub ulicach, a zwykły wieszak na ubrania, jaki mamy w każdej szafie, miał służyć za wzór mostu na Wiśle usytuowanego w pobliżu Wzgórza Wawelskiego. Kantor, jak sądzę, chciał zaprzeczyć lub wręcz ośmieszyć manierę „pomnikowości" jako celowego działania władzy. Zarazem Pomniki Niemożliwe miały wchodzić w dyskurs z zastaną przestrzenią publiczną oraz tworzącą ją architekturą. Artysta potraktował miasto jako scenę, przy czym wkomponowane w jego przestrzeń duże obiekty zaburzały rytmy, odwracały uwagę, stanowiły dramaturgiczną perypetię. Gest Kantora wiązał się z rewolucyjną zmianą postrzegania zadań i funkcji dekoracji, bo jego rekwizyt wyszedł z przestrzeni teatralnych, by stać się elementem scenografii społecznej.

Za życia Kantora nie został zrealizowany ani jeden projekt Pomników Niemożliwych[75]. Dopiero w 1995 roku, pięć lat po śmierci artysty, w Hucisku pod Krakowem, na terenie posiadłości należącej do Marii Stangret-Kantor, wdowy po twórcy Cricot 2, stanęło wysokie na dziesięć metrów betonowe krzesło. ⌜66⌟ Drugie, podobne, stanęło w 2011 roku we Wrocławiu niedaleko budynku Teatru Współczesnego. ⌜67⌟ Oba pomniki stały się abstrakcyjnymi elementami pejzażu. Inaczej wygląda krzesło wyłaniające się ponad lasem jako zaskakujący, wręcz absurdalny obiekt przypominający zabawkę porzuconą przypadkiem przez jakiegoś olbrzyma, a zupełnie inaczej stojące pośród pędzących samochodów i nowoczesnych budynków.

Gry prowadzone przez artystę z przedmiotami i wobec przedmiotów są jednym z najważniejszych odkryć Kantora jako scenografa. Dziś trudno znaleźć kontynuatorów tego nurtu. Pewne inspiracje było widać w działalności Teatru Cinema założonego w 1992 roku przez Zbigniewa Szumskiego (*Kabaret Olbrzymów*, realizowany w kilku częściach: *Kairo*, 1996; *Tatiana*, 1998; *Lekkie czasy ciężkich chorób*, 2000; *Wątpienie rzeźnika*, 2001). ⌜68⌟

W latach 70. XX wieku kreacyjna gra z przedmiotami stała się też ważną częścią twórczości Jerzego Grzegorzewskiego. Jego rekwizytornia w ciągu czterdziestu lat pracy zawodowej zapełniła się rzeczami, które pozornie wydają się nie do końca teatralne, a jednak zagrały na scenie. Reżyser i dyrektor teatrów: Polskiego we Wrocławiu (1978–81), Studio w Warszawie (1982–97) i Narodowego (1997–2005) w przygotowanych przez siebie do własnych realizacji scenografiach także manipulował przedmiotami znalezionymi. Jednak u Grzegorzewskiego ich dobór wynikał z nieco innych założeń, niż to było w przypadku Kantora. Rzeczy w tej koncepcji były poddawane odkształceniom, które miały zamazać ich pierwotną funkcję, ponieważ na potrzeby danego przedstawienia występowały w ściśle określonej roli. Reżyser miał nawet pretensje do krytyków, chcących po przedstawieniu dostać się za kulisy, by dociec, co było czym. Chociaż Grzegorzewskiemu nie była obca koncepcja *ready-made* Marcela Duchampa, to jednak jego gest był od niej daleki. Przedmioty sceniczne reżysera miały służyć konstruktywistycznej idei nadawania przestrzeni rytmu poprzez swoje piony i poziomy.

W tym umiłowaniu rytmizacji było wiele z konstruktywistycznych idei Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego zapisanych w książ-

73 Szerzej pisałam na ten temat [w:] *Wystarczy tylko otworzyć drzwi.... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2015.

74 Pierwszy projekt pomnika-krzesła Kantor przygotował na wystawę towarzyszącą Sympozjum Plastycznemu Wrocław '70.

75 W 1970 pod Oslo w Norwegii przy autostradzie stanęło 10-metrowe krzesło drewniane projektu Tadeusza Kantora. Wytrzymało ledwie kilka miesięcy, gdyż pierwsze wichury jesienne zerwały oparcie. Pomnik krzesła został na polecenie autora szybko zdemontowany, a Kantor wszystkie następne krzesła projektował już jako formy z trwalszego niż drewno betonu.

66
Pomnik *Niemożliwy*: Krzesło Tadeusza Kantora w Hucisku. Fot. FILMLOVE / Fundacja Tadeusza Kantora

67
Pomnik *Niemożliwy*: Krzesło Tadeusza Kantora we Wrocławiu.

68
Teatr Cinema *Kabaret Olbrzymów - Lekkie czasy ciężkich chorób*, prem. 2000. ATC

ce *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*[76]. Uważali oni, że prawem podstawowym zasady tworzenia jest zbudowanie jedności pomiędzy przestrzenią a rzeźbą. Grzegorzewski widział pewne kwestie podobnie. Obszarem jego manipulacji przedmiotem była ściśle określona przestrzeń teatralna; obiekt nadawał jej rytm, wchodził w reakcje, ale też kierunkował rozwój wszystkich innych elementów pojawiających się na scenie.

W tej grze z obiektem dla Grzegorzewskiego ważny był też jeszcze jeden aspekt – dźwięk. Na scenie pojawiały się pudła fortepianów, pianina, stojaki na nuty, tuby gramofonowe i od różnych instrumentów dętych, werble. Niesłyszalna dla widza akustyczność przedmiotów rezonowała w przestrzeni teatru.

Takie rozumienie funkcji formy w przestrzeni scenicznej pozwoliło Grzegorzewskiemu zapełnić własną rekwizytornię niestandardowymi obiektami. Są wśród nich: drewniany magiel firmy Schammel wyprodukowany jeszcze w niemieckim Breslau, ekspres do kawy „Polekspres", ławka kościelna, kareta, drewniana wialnia, krosno, miech kowalski, brony. Osobne grupy stanowią skrzydła samolotów: szybowca SZD „Czapla" czy dwupłatowca CSS-13 „Kukuruźnik", łodzie wioślarskie i żagle oraz pantografy: tramwajowe i trolejbusowe. Te same przedmioty grały w wielu spektaklach, spełniając w nich różne funkcje. Współtworzyły architektonikę świata teatralnego, przy czym często zyskiwały zaskakujący walor wzniosłości. Chyba największym rekordzistą był pantograf z wagonu Konstal 13N, który zagrał w dziesięciu przedstawieniach[77], za każdym razem miał inną funkcję i nigdy nie „zagrał" siebie.

Istnieje jeszcze inna zasadnicza różnica pomiędzy przedmiotami Kantora i Grzegorzewskiego. O ile Maszyna Aneantyzacyjna stała się od razu po premierze obiektem przestrzenno-rzeźbiarskim, o tyle dyrektor Teatru Narodowego nigdy nie dążył do ekspozycji swoich rekwizytów poza kontekstem kompozycji scenicznej, w której pełniły funkcje pozacodzienne, nie do rozpoznania bez znajomości właściwego kształtu danego obiektu. W 2007 roku Barbara Sierosławski dokonała inwentaryzacji obiektów Grzegorzewskiego porzuconych w teatralnych magazynach. Jej album zawiera ponad 40 fotografii przedmiotów, jednakże te – pozbawione magii sceny – stały się tylko dziwnymi eksponatami, wyzbytymi znaczeń. Historia rekwizytorni Grzegorzewskiego mówi o porzuceniu i pustce scenografii po zejściu jej poszczególnych elementów ze sceny.

Multimedia w teatrze polskim XXI wieku, czyli od ekranu do aktora

Z pewnością ostatnie dekady w scenografii polskiej zostały zdominowane przez technologię. Wchodziła ona do teatru stopniowo i początkowo głównie do przedstawień rozrywkowych i komercyjnych. Lasery i inne efekty świetlne pojawiły się pierwszy raz na tak dużą skalę w musicalu *Metro* Janusza Stokłosy według scenariusza Agaty i Maryny Miklaszewskich (reż. Janusz Józefowicz, scen. Janusz Sosnowski, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, prem. 30 stycznia 1991). ⌜69⌟ Od tamtej pory rosnące w lawinowym tempie możliwości technologiczne współczesnej sztuki wizualnej zaczęły wpływać na myślenie o przestrzeni scenicznej. Z czasem wprowadził się do niej na stałe nowy rekwizyt, czyli ekran.

Tradycja używania tylnych projekcji w przedstawieniach sięga w Polsce czasów Stanisława Wyspiańskiego, który jako pierwszy umieścił w 1899 roku we własnym dramacie *Protestilas i Laodamia* pewną sugestię wyświetlenia części akcji na płótnie rozpiętym niczym malarski prospekt w głębi sceny. Filmowe projekcje z powodzeniem wykorzy-

76 Więcej na jej temat w tekście Dariusza Kosińskiego w tomie pierwszym niniejszej publikacji.

77 Wszystkie informacje dostępne w wirtualnym archiwum: http://jerzygrzegorzewski.net/?obiekty=pantograf-trolejbusowy, data dostępu: 14 kwietnia 2020.

stywali też inscenizatorzy międzywojenni (choćby Leon Schiller w *Operze za trzy grosze* Bertolta Brechta, Teatr Polski w Warszawie, prem. 4 maja 1929). Mimo tak wczesnych prób wykorzystania filmu, dopiero artyści przełomu stuleci zaczynają odkrywać zalety wynikające z wprowadzenia tego medium do teatru. W dużym stopniu, od samego początku swojej pracy, nowe technologie wykorzystuje Boris F. Kudlička, Słowak, który od 1995 mieszka i pracuje w Polsce. Używa ich w sposób malarski, inaczej niż artyści, którzy poprzez ekran chcą wprowadzić do przedstawienia dodatkowy plan narracji. U Kudlički ekrany budujące przestrzeń sceny, umieszczone pod różnymi kątami, dzięki pracy oświetlenia i tylnej projekcji wytwarzają przestrzenie fantasmagoryczne. Fantastyka scenografii współgra doskonale z operami, które Kudlička współtworzy, pracując głównie z reżyserem Mariuszem Trelińskim (*Madame Butterfly*, Teatr Wielki-Opera Narodowa w Warszawie, prem. 29 maja 1999; *Król Roger*, Teatr Wielki-Opera Narodowa w Warszawie, prem. 10 marca 2000; *Oniegin*, Teatr Wielki-Opera Narodowa w Warszawie, prem. 5 kwietnia 2002; *Andrea Chenier*, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, prem. 12 marca 2004). ⌜70⌟ Kudlička jest spadkobiercą myślenia Josefa Svobody (między innymi o wykorzystaniu tylnych projekcji w teatrze). Słowacki scenograf dysponuje obecnie doskonalszą technologią, której nie boi się używać, niejednokrotnie eksperymentując z efektami. Kudlička, jako jedyny artysta z tej części Europy, dwukrotnie – w 2007 i 2015 – zdobył Złotą Trigę, największe wyróżnienie przyznawane na Praskim Quadriennale. W 2011 roku był również kuratorem generalnym całej wystawy w Pradze[78].

Nieco upraszczając, można wyróżnić pięć sposobów wykorzystania ekranów we współczesnym teatrze. Pierwszy związany jest z ekspozycją fragmentu ciała aktora-bohatera, co wpływa na zmianę w sposobie gry. Drugi dotyczy swoistego podwojenia i zbliżenia, kiedy ekran pokazuje element świata scenicznego trudno dostrzegalny dla widzów. Trzeci służy pokazaniu tych fragmentów akcji, które ze względów dramaturgicznych czy technicznych dzieją się poza sceną. Czwarty daje widzom możliwość wyboru: albo obserwują akcję na scenie, albo patrzą na ekran. Wreszcie piąty związany jest z wykorzystaniem projekcji jako dekoracji, wprowadzającej na scenę obraz ilustracyjny na zasadzie podobnej, jak czyniły to niegdyś malowane płótna.

Sądzę, że najtrudniejszy jest pierwszy z tych sposobów, gdyż dotyczy powiększenia twarzy lub innej części ciała aktora, czego konsekwencją jest często wymuszona zmiana sposobu gry. Przykładem może być wspomniany już spektakl Krystiana Lupy *Factory 2*. ⌜71⌟ W trakcie monologu jednego z bohaterów, który siedział nago na kanapie, jego genitalia były filmowane i wyświetlane w czasie bieżącym na wielkim ekranie wiszącym ponad sceną. Nawet jeżeli zestawimy to z dostępną dokumentacją działań Andy'ego Warhola, to i tak sposób użycia ekranu i kamery wprowadzony przez Lupę zaburza ilustracyjną funkcję projekcji istniejącą w większości spektakli wykorzystujących multimedia[79].

Podwojenie dotyczy sytuacji, w której projekcja pokazuje szczegół akcji scenicznej, którego widzowie nie mogą zobaczyć (choć jest na scenie). Może to być zarówno aktor grający w głębi, siedzący bokiem lub za kimś, jak i znaczący rekwizyt czy element przestrzeni. Zastosowany w takiej funkcji ekran dopełnia obraz oglądany przez widzów. Przykładem mogą być przedstawienia w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego ze scenografią Małgorzaty Szczęśniak realizowane w Nowym Teatrze w Warszawie (*Koniec*, 2010, *(A)pollonia*, 2009). Można uznać, że tak wprowadzona multimedialność poszerza widzenie publiczności, stając się kolejną przestrzenią okna scenicznego. ⌜72⌟

78 Uściślić należy, że na PQ zawsze występował jako artysta reprezentujący Słowację, mimo iż nagrody zdobywał za scenografię zrealizowane w polskich teatrach.

79 Por. Izabella Pluta, *Le moi: entre l'image projetée et le plateau. Vers un personnage fluctuant*, [w:] *Salle d'attente de Krystian Lupa*, sous la direction d'Izabella Pluta, Éditions Antipodes, Lausanne 2019, p. 3558.

69
Janusz Stokłosa *Metro*, przedstawienie impresaryjne na scenie Teatru Dramatycznego m. st. Warszawy, scen. Janusz Sosnowski, prem. 30 stycznia 1991. Fot. Marcin Kubera/IT

70
Piotr Czajkowski *Oniegin*, Teatr Wielki-Opera Narodowa w Warszawie, scen. Boris Kudlička, prem. 5 kwietnia 2002. Fot. Stefan Okołowicz/IT

Swoistą modyfikację wykorzystania ekranów i transmisji do pokazania niedostępnych widzom miejsc akcji stanowiła gra z makietą teatralną, jaką zaproponował Robert Rumas w scenografii do *Matki Courage i jej dzieci* według Bertolta Brechta (reż. Michał Zadara, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 26 listopada 2016). [73] Część scenografii stanowiła sporych rozmiarów konstrukcja, wokół której umieszczone zostały małe kamery. Makieta ukazywała przestrzeń zniszczonego wojną miasta, po którym – między roztrzaskanymi domami – jeździły samochody. Wbrew oczekiwaniom architektura obiektów pokazanych przez Rumasa nie nawiązywała do Warszawy sprzed 1944 roku. To była nowa Warszawa i nowa wojna, obraz z nadchodzącej przyszłości – groźny i tragiczny. Kamerki transmitowały w czasie rzeczywistym obraz z makiety na ekran, który funkcjonował niczym dawny prospekt, zamykając okno sceniczne.

Kolejną możliwością zastosowania ekranu jest sytuacja związana z potrzebą pokazania akcji fabularnej dziejącej się w innym miejscu gry niż scena. Dość wcześnie w Polsce zabieg ten zastosowała Anna Augustynowicz w spektaklu zrealizowanym na podstawie sztuki Grzegorza Nawrockiego *Młoda śmierć* (Teatr Współczesny w Szczecinie, prem. 10 lutego 1996). [74] Dramat opowiadał autentyczną historię trzech morderstw, jakich dopuścili się nastoletni zabójcy. Całość widowiska została rozegrana na pustej scenie, natomiast sceny mordów były nakręcone wcześniej i w trakcie scenicznego dziania się odtwarzane na wielkim ekranie, który stał się podstawowym elementem scenografii.

Z czasem podobne zabiegi stały się bardzo popularne, zastępując (choć nie do końca) dawne zabiegi anektowania całej przestrzeni teatru. Michał Zadara użył takiej formy projekcji w spektaklu *Wielki Gatsby* zrealizowanym według powieści Francisa Scotta Fitzgeralda (scen. Robert Rumas, Teatr Polski w Bydgoszczy, prem. 4 czerwca 2011). [75] Sceny w domu Buchananów były grane w foyer teatru i transmitowane w czasie rzeczywistym na dwa ekrany, wiszące po obu stronach sceny. Film pokazuje odbiorcy akcję dziejącą się w innym miejscu niż to, w którym sam się znajduje, ale iluzja teatralna jest utrzymana poprzez zabieg transmisji „na żywo". Dodatkowo Rumas dla przestrzeni scenicznej stworzył wielopoziomową machinę przypominającą słynny pomnik-wieżę przygotowany w 1919 roku przez Władimira Tatlina dla uczczenia II Międzynarodówki. W ten sposób technologiczne osiągnięcia końca XX wieku zostały powiązane z okresem, dla którego obnażenie struktury konstrukcyjnej stało się wyznacznikiem budowy nowoczesnej sztuki.

Czwarty z wyodrębnionych wyżej sposobów istnienia ekranu obejmuje sytuacje, gdy nad sceną wisi ekran, który na bieżąco pokazuje akcję sceniczną, dając widzowi możliwość wyboru: albo odbiorca patrzy na scenę, albo na ekran. Stale obecna projekcja tworzy też swoistą dekorację, zbliżającą się do dawnego malarstwa scenicznego. Niekiedy (i to piąta z wydzielonych wyżej sytuacji) względnie nieruchoma projekcja wprost je naśladuje, tworząc łatwo dające się zmieniać „tło" dla działań scenicznych.

Oczywiście wszystkie te sposoby wykorzystania ekranu często występują w obrębie jednego przedstawienia. Dobrym przykładem wydaje się spektakl *Pod presją* (Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, prem. 23 marca 2018), odwołujący się do scenariusza filmu Johna Cassavetesa. Reżyserka Maja Kleczewska zaprosiła do współpracy duet scenograficzny MIKSS (Marcel Sławiński i Katarzyna Sobańska). Artyści odnieśli sukces jako autorzy scenografii filmowej do Oscarowych filmów Pawła Pawlikowskiego *Ida* (2013) i *Zimna wojna* (2018). W Katowicach mieli współtworzyć spektakl teatralny, będący jednocześnie planem filmu rejestrowanego w czasie bieżącym. W trapezoidalnej przestrzeni sceny zbudowano mieszkanie pozbawione czwartej ściany. Publiczność – niczym widzowie XIX-wiecznego teatru naturalistycznego – obserwowała dramat chorej Mabel (Sandra Korzeniak). Kamery znajdowały się obok aktorki, pokazując widzom dokładniejszy jej obraz na wielkim ekranie rozpiętym ponad przestrzenią podglądanego mieszkania. Zbliżenia pozwalały obserwować z bliska twarz aktorki, ręce, zaskakujące ułożenia nóg i całego ciała. Dodatko-

wo, gdy Mabel wychodziła na zewnątrz – kamera „szła" z nią, pokazując publiczności jej wędrówki po mieście lub działania w innej przestrzeni (na przykład w odwiedzanym przez nią pubie). Filmy ukazujące akcję dziejącą się poza obrębem realnej przestrzeni scenicznej nie były jednak transmitowane w czasie rzeczywistym, lecz stanowiły projekcje wcześniej nakręconych sekwencji. Zarazem obraz widoczny cały czas na ekranie współtworzył plastykę sceny, rytmizujące ją i decydując o kolorystyce. Filmowe myślenie Kleczewskiej i MIKSS stworzyło widowisko niezwykle przejmujące w formie, jednocześnie zawieszone pomiędzy kinem a teatrem. [76]

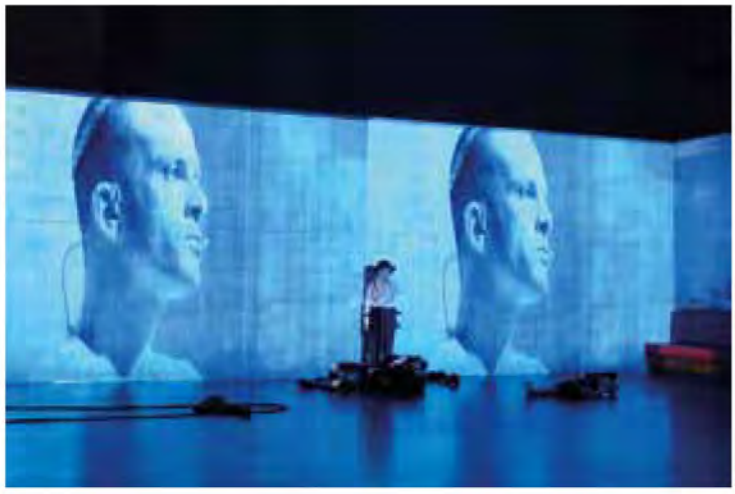
Spośród wielu współczesnych artystów teatralnych bodaj najbardziej ryzykowne działania z użyciem multimediów podejmuje reżyser Krzysztof Garbaczewski, konsekwentnie poszukujący nowych sposobów obecności kamer, komputerów a nawet technologii *virtual reality* (VR) w przestrzeni scenicznej. W 2012 roku zrealizował (także jako scenograf) w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu *Iwonę, księżniczkę Burgunda* Witolda Gombrowicza (prem. 15 kwietnia). [77] W dramacie Gombrowicza występuje 11 postaci. W przedstawieniu Garbaczewskiego do obsady dodano: 4 kamery, mixer (stół realizatora obrazu) i ekran[80]. Konstrukcja przedstawienia przybliżała pracę reżysera do działań związanych ze sztuką instalacji multimedialnych, ponieważ w przedstawieniu opolskim kamery stały się katalizatorami akcji. Widownia na początku jest wyraźnie oddzielona od przestrzeni gry za pomocą półprzezroczystych parawanów. Publiczność widzi tylko wielki ekran wiszący nad proscenium. Spektakl zaczyna się w żywym planie, dialogiem Księcia Filipa i Cyryla, po którym ten pierwszy wyraźnym gestem zaprasza kamerę-operatora, a zatem i nas-widzów, do wnętrza pałacu, czyli za parawany.

Garbaczewski zastosował w przedstawieniu istotne rozróżnienie: dopóki wszyscy – dworzanie i rodzina królewska – akceptują działania Filipa zmierzające do poślubienia Iwony, publiczność śledzi akcję wyłącznie na ekranie, niczym w kinie. Natomiast gdy na dworze pojawiają się pierwsze konflikty, papierowe parawany zasłaniające okno sceny powoli zaczynają pękać i demaskować rzeczywistą przestrzeń gry i samych bohaterów. Dochodzi do stopniowego obnażenia struktury przestrzeni scenicznej, która w pełni zostanie ukazana publiczności dopiero w finale. Ważnym efektem tego działania jest danie widzom możliwości realnego poznania bohaterów, z których większość widzieli wcześniej jedynie jako postaci ekranowe. Garbaczewski bowiem swoją projekcją zaburza dotychczasową relację teatralną, w której to widz decydował, na kogo patrzy i co postrzega. W *Iwonie...* publiczność, szczególnie na początku przedstawienia, nie ma wyboru, ogląda tylko obraz wyświetlany na ekranie. Głównym autorem widowiska staje się realizator obrazu, na bieżąco dokonujący wyboru kadru, który widzowie obserwują na wielkim ekranie. On kieruje okiem widza, decyduje, co zobaczy. W przypadku inscenizacji dramatu Gombrowicza ważną osobą jest też Wojciech Puś, reżyser światła, którego praca współtworzyła kadry filmu.

Może wydawać się ostatnio, że zafascynowanie multimediami mija. Na przykład Krystian Lupa, choć w *Procesie* według Franza Kafki (Nowy Teatr w Warszawie, prem. 15 listopada 2017) powiesił ekran nad sceną, rozgrywając kilka sekwencji z powiększeniem twarzy aktora, to jednak głównie zachwycił możliwością szybkiej zmiany całej oprawy widowiska. [78] Dla przedstawienia zbudowano coś w rodzaju trapezoidalnego pudła o jasnych ścianach. Wyświetlając na nim odpowiednią projekcję, Lupa z łatwością przenosił akcję w przestrzeń portowych doków lub do gotyckiej katedry. Tym samym Lupa – przy całej swojej nowoczesności – nagle cofnął się do dawnych malowanych płócien, których rolą było ilustrowanie akcji scenicznej, a nie dopełnianie jej czy mnożenie planów.

80 Szerzej na ten temat pisałam razem z Magdaleną Raszewską [w:] *From painted decoration to the screen. The turn in stage illusion in the late 20th and early 21st century*, "Art Inquiry", 2015, vol XVII (XXVI), p. 291–307.

71
Factory 2, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, scen. Krystian Lupa, prem. 16 lutego 2008. Fot. Krzysztof Bieliński / IT



72
(A)pollonia, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 16 maja 2009. Fot. Stefan Okołowicz / IT

73
Bertolt Brecht *Matka Courage i jej dzieci*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Robert Rumas, prem. 26 listopada 2016. Fot. Krzysztof Bieliński / ATN

74
Grzegorz Nawrocki *Młoda śmierć*, Teatr Współczesny w Szczecinie, prem. 10 lutego 1996. Fot. Marek Biczyk / IT

75
Francis Scott Fitzgerald *Wielki Gatsby*, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, scen. Robert Rumas, prem. 4 czerwca 2011. Fot. Krzysztof Bieliński / IT

76
Pod presją według scenariusza Johna Cassavetes, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, scen. MIKSS, prem. 23 marca 2018. Fot. Magda Hueckel / ATŚ

77
Witold Gombrowicz *Iwona, księżniczka Burgunda*, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, scen. Krzysztof Garbaczewski, prem. 15 kwietnia 2012. Fot. Bartosz Maz / IT

78
Franz Kafka *Proces*, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Krystian Lupa, prem. 15 listopada 2017. Fot. Magda Hueckel

Scenografia czyli laboratorium form

Mam nadzieję, że obraz, jaki się wyłonił z mojego przeglądu osiągnięć współczesnej polskiej scenografii, pokazał, że w drugiej połowie XX wieku stała się ona naprawdę wielkim i niezwykle płodnym laboratorium form. Coraz śmielej wychodząc z pudełka sceny włoskiej, odrzucając kolejne ograniczenia przestrzenne, potrafiła znacząco rozszerzyć swoje terytorium, anektując dla teatralnych działań nie tylko rzadko wcześniej wykorzystywane miejsca nieteatralne, ale też nowe sposoby komunikacji z odbiorcami przedstawień i nowe narzędzia. Fascynująca wydaje się różnorodność języków i sposobów pracy scenografów, którzy nie boją się eksperymentowania. Bardzo często ich odwaga w sięganiu po nowe rozwiązania staje się konstytutywna dla inscenizacji, dla pracy reżysera i zespołu artystycznego. Jednocześnie, paradoksalnie, bardzo ciekawą cechą polskiej scenografii jest jej linia kontynuacji i nawiązywania do osiągnięć mistrzów z poprzednich dekad. Poprzez te nawiązania, imaginarium polskiego teatru pozostaje sferą bardzo koherentną.

Z definicją czy bez, scenografia jest dziś niewątpliwie bardzo prężnie rozwijającą się dziedziną sztuki. Ale – jak zawsze – to, co pozostanie w historii, zależy od talentów i umiejętności osób, które zechcą ten zawód uprawiać.

Dorota Buchwald
Dariusz Kosiński

Coktow swoichwi dzisnach

Co kto w swoich widzi snach.
Obrazy i fantazmaty polskiej scenografii teatralnej
drugiej połowy XX i początków XXI wieku

WEJŚCIE

Co jakiś czas powraca w polskiej teatrologii pomysł opisania przemian rodzimej scenografii nie w porządku biografii twórców, kierunków w sztukach wizualnych czy generalnych kategorii estetycznych, ale według tego, co Katarzyna Fazan w książce *Odsłony współczesnej scenografii* określiła jako „zdecydowane dominanty w polskiej scenografii drugiej połowy XX wieku i czasów najnowszych"[1]. Mając pełną świadomość wiążącego się z tym ryzyka, postanowiliśmy podjąć taką próbę i omówić w kolejnych podrozdziałach niniejszej części obrazy sceniczne, które – naszym zdaniem – szczególnie często nawiedzają polską scenę, a więc i polskie imaginarium symboliczne drugiej połowy XX i początków XXI wieku.

W XX wieku polska scenografia stopniowo wypracowała taki sposób komponowania przestrzeni sceny, w której obok elementów czysto dekoracyjnych i plastycznych ważną rolę odgrywają znaczące obrazy, wywołujące warunkowane kulturowo skojarzenia lub reakcje afektywne. Nie należąc ściśle do dziedziny sztuk plastycznych i nie mieszcząc się w tradycyjnie rozumianej domenie historii sztuki, wymykają się proponowanej przez Zenobiusza Strzeleckiego metodologii badania scenografii poprzez łączenie jej z nurtami współczesnej im sztuki[2]. Zamiast tego domagają się włączenia do analiz szeroko rozumianych kontekstów kulturowych, co sprawia, że z dzisiejszego punktu widzenia o wiele skuteczniejsze metody ich interpretacji znaleźć można w obszarze badań nad wizualnością.

W okresie międzywojennym (jak próbowaliśmy pokazać w pierwszym tomie niniejszej publikacji) dominowały w scenografii dwie tendencje: dekoracji malarskiej, stanowiącej swoistą całościową kompozycję środowiska scenicznego (Karol Frycz) albo plastyczną metaforę dramatu (Wincenty Drabik), oraz konstruktywistycznie warunkowanego procesu projektowania syntetycznej, mocno znakowej przestrzeni, której ostatecznym kształtem często okazywała się architektonicznie zdefiniowana pusta scena (Andrzej Pronaszko i Szymon Syrkus). Równolegle, niejako między tymi tendencjami, rozwijała się scenografia nazywana „persyflażową", której mistrzem był Władysław Daszewski. Polegała ona na konstruowaniu obrazów scenicznych tak, że elementy rozpoznawalne w swoich kulturowych znaczeniach były ze sobą zestawiane (często kontrastowo, w sposób zaskakujący a nawet groteskowy), by poprzez to zderzenie wytworzyć nowe, dodatkowe sensy, stanowiące ważne elementy całościowej wymowy przedstawienia[3].

1 Katarzyna Fazan, *Ruina – alternacje teatralnego obrazu. Między krajobrazem po bitwie a śmietnikiem odzyskanej wolności*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. Katarzyna Fazan, Agnieszka Marszałek i Jadwiga Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016, s. 59.

2 Taką właśnie metodologię zastosował Zenobiusz Strzelecki w swojej wielokrotnie tu przywoływanej, jedynej jak dotąd syntetycznej historii polskiej scenografii; patrz: *Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

3 Agnieszka Koecher-Hensel, *Władysław Daszewski – twórca warszawskiej szkoły scenografii*, [w:] *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie*, pod red. Joanny Stacewicz-Podlipskiej i Ewy Partygi, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019.

W okresie powojennym ten sposób komponowania obrazów scenicznych – poprzez zaskakujące, często poetyckie zestawianie elementów znaczących – stał się stopniowo dominujący, a zarazem jakby niewidzialny. Niknął pod rozmaitością estetyk, w jakich się pojawiał, a także pod ideowymi dyskusjami, które dotyczyły problemów i tematów podejmowanych przez artystów teatru. Tymczasem wydaje się, że chcąc uchwycić specyfikę polskiej scenografii ostatnich dekad, musimy o niej pomyśleć jako o zestawie komponowanych znaczeniowo obrazów. Obrazy te, choć oczywiście różnią się estetycznie, podporządkowane są nadrzędnemu zadaniu zbudowania dynamicznej dramaturgii elementów znaczących, które w trakcie przedstawienia mogą uruchamiać czy też odsłaniać kolejne możliwości interpretacyjne. Ta dramaturgia scenograficzna oparta na metamorfozach przedmiotów i obrazów jest czymś odmiennym od dekoracji czy plastyki scenicznej, choć ma z nimi pewne punkty wspólne (choćby wyrazistą plastyczną kompozycję). Nie da się jej też sprowadzić do układu warunkującego performatywną produkcję przestrzeni (co stanowiło rdzeń scenografii awangardowej). Obok więc plastycznego i przestrzennego rozumienia scenografii szczególne znaczenie zyskuje sposób trzeci – budująca siatkę odwołań do rzeczywistości i wyobrażeń społecznych, a także szeroko rozumianego dziedzictwa kultury, scenograficzna dramaturgia znaczeń. Po upadku narzuconego odgórnie socrealizmu, zaczęła ona od połowy lat 50. XX wieku odgrywać w teatrze coraz większą rolę, a w ostatnich dekadach zdaje się wręcz dominować, co potwierdza opinia Małgorzaty Szczęśniak:

W ogóle bardzo zmieniło się myślenie o scenografii. Nie jest ona już tylko obrazkiem, który staje się tłem dla działań aktorów, dziś tworzy się scenografię przez asocjacje, gry skojarzeń[4].

Dla scenografii teatralnej w drugiej połowie XX wieku szczególnie ważny wydaje się kontekst dynamicznego rozwoju kultury wizualnej (fotografii, kina, telewizji, reklamy), który wiązał się z narastającą intensywnością obecności „obrazów" w kulturze i życiu społecznym, politycznym. Miało to ogromny wpływ – wraz z poszerzającym się dostępem do nowoczesnych technologii – na całą ogromną sferę komunikacji. Dla „kultury obrazkowej" (jak często określa się czas, w którym obecnie funkcjonujemy) dramaturgia znaczeń – wywoływanie określonych skojarzeń – jest narzędziem podstawowym, trudno więc oczekiwać, że scenografia będzie wolna od wpływu tak rozumianej wizualności[5].

Proponowana przez nas analiza dramaturgii obrazów scenicznych łączy dwie perspektywy badawcze, które niekiedy są sobie przeciwstawiane, mimo że pod pewnymi względami mówi się o nich jako o analogicznych. Chodzi o badania nad przedstawieniami (*performance studies*) i badania nad wizualnością (*visual studies*). Jak trafnie zauważyła Shannon Jackson, „zwrot od historii sztuki do badań nad kulturą wizualną jest paralelny do zwrotu od teatrologii do performatyki"[6]. Jednocześnie obie dyscypliny różnią się w kilku zasadniczych punktach. Performatyka podchodzi do znaczeń jako do całości emergentnych, skupiając się raczej na procesach wytwarzania i ustanawiania sytuacji, w których znaczenia się pojawiają, a mniej zajmuje się nimi samymi i ich interpretacją. Dlatego perspektywa performatyczna w odniesieniu do scenografii (co widać wyraźnie w studiach zamieszczonych w pierwszym tomie tej publikacji) najlepiej sprawdza się w badaniach przestrzeni i uwarunkowań jej wytwarzania. Nie stwarza natomiast dostatecznych możliwości dla analizy samych znaczeń, widzianych w ich kulturowej złożoności, budowanej na odwołaniach do zasobów wiedzy, doświadczeń i uruchamia-

4 Małgorzata Szczęśniak, W *stronę pustej sceny*, „Teatr" 2000, nr 4/5/6, s. 28.

5 Zob. choćby: Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Łukasz Zaremba, Karakter, Kraków 2016.

6 Shannon Jackson, *Performing Show and Tell: Disciplines of Visual Culture and Performance Studies*, "Journal of Visual Culture" 2005, Vol. 4, no. 2, p. 163–177.

nych w trakcie przedstawienia skojarzeń i reakcji afektywnych. Z tego względu, nie rezygnując całkowicie z perspektywy performatycznej, w zamieszczonych poniżej wstępnych rozpoznaniach i próbach charakterystyki obrazów, które – przeglądając dokonania polskich scenografów – uznaliśmy za powracające szczególnie często, chcielibyśmy przesunąć akcent właśnie na kulturową analizę ich znaczeń. Dlatego będziemy się starali opisać je jako całości względnie stabilne, choć oczywiste jest, że w teatrze „obrazy" podlegają – często dynamicznym – zmianom. Ponieważ jednak podstawowym celem naszego rekonesansu jest próba wstępnego „zinwentaryzowania" polskiego imaginarium scenograficznego, proponujemy wziąć tę teatralną dynamikę w nawias i skupić się na tym, co ze względną powtarzalnością i regularnością „nawiedza" polskie sceny.

Kategoria „nawiedzania" nawiązuje wprost do głośnej książki Marvina Carlsona, *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine* [„Nawiedzona scena. Teatr jako maszyna pamięci"][7]. Chcemy w ten sposób na wstępie już wskazać na ogromny, a wciąż chyba nie dość przebadany obszar, jaki otwiera się za proponowanym przez nas „atlasem". Chodzi o studia dotyczące teatru i pamięci, który to temat także w Polsce należał na początku XXI wieku do niezwykle modnych. Być może coś umknęło naszej uwadze, ale nie wydaje się, by badania nad teatrem jako „maszyną pamięci" (tak przecież bliskie polskiej tradycji teatralnej z jej „Dziadowym" zapleczem) znalazły swoje odzwierciedlenie w sposobach myślenia o scenografii. Tymczasem właśnie scenografia obserwowana z tej perspektywy wydaje się szczególnie wdzięcznym obszarem refleksji nad pamięcią. Nawet nie pamięcią poszczególnych artystów, nie zespołów twórczych i nie (jak u Carlsona) widzów, ale nad pamięcią teatru. To teatr „nawiedzają" obrazy z przeszłości, których swoistą galerię chcielibyśmy w niniejszym rozdziale powołać.

Będziemy próbowali to robić, posługując się w równym stopniu słowem i obrazem, choć czasem „mówienie obrazów" pozostawimy bez, zbędnego naszym zdaniem, komentarza. Z tego względu pozwoliliśmy sobie poniższy przegląd uporządkować przy pomocy nazw zaczerpniętych z języka wystawiennictwa. Zaprojektowaliśmy opatrzone tytułami „galerie", a w nich „sale", które zostały ponumerowane. Porządek „zwiedzania" jest linearny, ale mamy nadzieję, że dostrzegalne będą także łączące sale i galerie wewnętrzne przejścia i sekretne korytarze. Oczywiście, jak na każdej wystawie, nie prezentujemy wszystkich dzieł należących do kolekcji, a jedynie te przykłady, które wydały nam się reprezentatywne dla danej kategorii, klarownie ukazujące jej specyfikę albo szczególnie wyraziste.

Niniejszy przegląd ma charakter bardzo wstępny i nie rości sobie prawa do kompletności. Przystępując do pisania, sami byliśmy ciekawi, czy i w jakim stopniu rzeczywiście da się opowiedzieć historię powojennej polskiej scenografii w ten sposób. Nasz rekonesans to także eksperyment, w którym pracując z archiwami i własną pamięcią, nie tyle proponujemy wcześniej dokładnie przemyślany i zbiorowo przedyskutowany, uporządkowany katalog, ile pozwalamy wynurzyć się tym obrazom, które według naszej wiedzy, pamięci i doświadczeniu powracały na polskie sceny ostatnich dekad. To album naszej pamięci i sytuowanej wiedzy o polskim teatrze. Mamy nadzieję, że ta metoda może być dla innych badaczy inspirująca.

7 Zob. Marvin Carlson, *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press 2003.

GALERIA 1
Pokój temu domowi

1
Jarosław Marek Rymkiewicz *Ułani*,
Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Andrzej
Witkowski, prem. 10 marca 2018.
Fot. Krzysztof Bieliński / ATN

Pomimo prawdziwej wojny wydanej w dwudziestoleciu przez awangardę teatralnemu „pudełku", i nawet trochę pomimo opisywanej w pierwszym tomie niniejszej publikacji „wielkiej zmiany", ten podstawowy dyspozytyw przestrzeni scenicznej nie został w XX ani w XXI wieku zlikwidowany i zastąpiony trwale i powszechnie innym czy innymi. Uproszczeniem byłoby jednak uznawanie współczesnej sceny pudełkowej za tożsamą z wywodzącą się jeszcze z renesansu sceną *a l'italienne*. Oczywiście istnieje między nimi ewolucyjny związek, a nawet pewna ciągłość precyzyjnie opisana przez Dobrochnę Ratajczakową[8]. Ta sama autorka pokazała jednak także, w jaki sposób – na drodze przemian generowanych zarówno przez czynniki wewnątrzteatralne, jak i ogólnospołeczne – pierwotne nastawienie określone przez nią hasłem „pod dach – po plener" zamieniło się w ujęty w ramy sceny obraz wnętrza: pokoju.

Choć pokój sceniczny – także dzięki naszemu do niego przyzwyczajeniu – wydawać się może przestrzenią bardzo prostą i obrazem mało interesującym, to w rzeczywistości stanowi złożony twór kulturowy. Jego podstawowa ambiwalencja polega na tym, że odsyła jednocześnie do różnych wyobrażeń, praktyk i modeli zachowań. Już na poziomie najprostszego ukształtowania architektonicznego jest jednocześnie otwarty i zamknięty, co natychmiast uruchamia dynamikę złożonych relacji między funkcjami zazwyczaj rozdzielonymi między różne części domu czy mieszkania. Podstawowe ich rozróżnienie układa się wzdłuż linii: „prywatne – publiczne" i da się ująć w relacji między sypialnią a salonem. Jak zauważyła Dobrochna Ratajczakowa, w XIX wieku rozwiązanie najczęstsze, stosowane zwłaszcza w badanej przez nią komedii (stanowiącej podstawę ówczesnego repertuaru), polegało na uznawaniu, że sceniczny pokój to salon, który

jako swoiste „miejsce przechodnie", zamknięty odpowiednik otwartej scenicznej ulicy czy placu miejskiego idealnie skupia całość sił działających w mikro- i makroświecie dramatu. Jest to przestrzeń, którą można potraktować jako synekdochę teatralnego domu różnych epok, dogodny teren do obserwacji ścierania się różnoimiennych tendencji decydujących o kształcie i przemianach obrazu tej najbardziej elementarnej z egzystencjalnych przestrzeni człowieka[9].

Ta sama badaczka uważa, że w polskiej tradycji teatralnej rozwinęła się szczególnie silna opozycja między domem jako przestrzenią prywatną, bezpieczną i świętą, a zewnętrzem stanowiącym źródło zagrożenia i pokus. Opozycję tę Ratajczakowa analizowała na przykładzie mieszczańskiej dramy przełomu XVIII i XIX wieku:

8 Zob. Dobrochna Ratajczakowa, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Wydawnictwo UAM, Poznań 1985.

9 Taż, *Przestrzeń domu w dramacie i teatrze*, [w:] tejże, *W kryształe i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2006, s. 565.

Dom mieszczański musiał być twierdzą, skoro cechowała go przede wszystkim nieufność wobec przestrzeni zewnętrznych. Każdorazowa ingerencja sił z zewnątrz usiłowała go zresztą istotnie zniszczyć, a w każdym razie – spostponować. [...] Tak pojęta antynomiczność przestrzeni skłania wręcz do ostrego wydzielenia ze sfery publicznej (świata, miasta, ulicy) przestrzeni prywatnej (domu, ogrodu) i to niemal na zasadzie przeciwstawienia obszaru sacrum obszarowi profanum, by z kolei z prywatnego terytorium ukreować swoisty dom-wszechświat, stanowiący wykładnik oczywistej tęsknoty za rajem ziemskim. Nie trzeba chyba wyjaśniać, jak bardzo ta właśnie tendencja musiała wpłynąć na kształt późniejszej polskiej komedii. Zarysowana tutaj opozycja skłaniała bowiem do coraz konkretniejszego przedstawienia przestrzeni „rzetelnej", pierwotnej niejako, prymarnej, w odróżnieniu od mało konkretnej przestrzeni „imaginacyjnej", leżącej poza obszarem szeroko pojętego domostwa, będącej zaledwie projektem obrazu scenicznego[10].

Ostatnie zdanie to w istocie uwaga dotycząca scenografii, która opozycję między domem i światem przekłada na wielokrotnie podkreślaną przez XIX-wieczną krytykę i działaczy teatralnych potrzebę troski o dbałość w ukazywaniu wnętrz domowych, rodzimych, czyli po prostu – domu polskiego (zwłaszcza w jego wersji mitycznej, czyli w postaci dworu), przy jednoczesnej akceptacji konwencjonalnych „dekoracji" ukazujących „świat". Nie można zapominać, że w polskiej specyficznej sytuacji politycznej teatralny obraz domu stawał się częścią patriotycznego „albumu"[11], a ponadto funkcjonował niezwykle często jako przestrzeń zagrożona zarówno agresją z zewnątrz, jak i wewnętrzną zdradą prowadzącą do dobrowolnego wpuszczenia w świętą przestrzeń rodzimości i rodzinności tego, co obce, co niszczy jej tkankę i prowadzi do sprofanowania „świątyni domowego ogniska". Obrazy takich „polskich domów" powracają na scenę nieodmiennie wraz z klasyką polskiej literatury, szczególnie właśnie komediowej. Wśród nich najbardziej oczywisty i klasyczny to *Dom otwarty* Michała Bałuckiego, wręcz model teatralnego dramatu „domowego", który może być czytany zarówno jako obyczajowa satyra, aluzja polityczna, a nawet jako dramat etyczny i egzystencjalny. Na wszystkich poziomach odsłania się jego quasi-rytualna i zarazem dydaktyczna struktura: skuszeni bohaterowie otwierają przestrzeń, która została im dana pod opiekę, by przekonać się, że oznacza to wydanie jej i ich samych na niemal śmiertelne niebezpieczeństwo.

Dom otwarty to dramat lekkomyślnie utraconej, ale szczęśliwie odzyskanej przestrzeni zamieszkiwania, który w teatrze rozgrywany był wielokrotnie właśnie w taki – komediowy i szczęśliwie zakończony – sposób, jako rodzaj zastępczego i zapośredniczonego przeżycia mającego dać widzom namiastkę „otwarcia", a zarazem chronić przed związaną z nim pokusą opuszczenia domu. Wiele inscenizacji klasycznych tekstów do dzisiaj się w takiej schematycznej przestrzeni rozgrywa, ale bywają i bardzo śmiałe zakłócenia. Szczególnie ciekawego zabiegu scenograficznego dokonała Magdalena Maciejewska w *Magnetyzmie serca* na podstawie *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry (reż. Grzegorz Jarzyna, TR Warszawa, prem. 14 marca 1999). W tekstach krytycznych padały nawet zdania bardzo radykalne, że po tym spektaklu nie da się już wystawiać i reżyserować Fredry w sposób klasyczny.

W „Magnetyzmie serca", w miarę jak kochankowie tracą niewinność i ulegają erotycznej pasji, przechodzimy też przez kolejne epoki. Do pierwszych zbliżeń w zakończeniu dochodzi więc we współczesnej scenerii. Obie pary, Klara i Albin

10 Taż, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, dz. cyt., s. 120–121.

11 Pisał o tym Hilary Meciszewski: „Teatr narodowy oprócz naukowych celów powinien być dla nas jeszcze rodzajem imionnika (album), przechowującego z[e] skrupulatną wiernością zwyczaje i obyczaje, a więc i ubiory, sprzęty, broń etc. narodowe, i nastręczającego każdemu sposobność rozpatrzenia się w nich jak gdyby w zwierciadle". Hilary Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim. Wybór pism teatralnych*, wybór i oprac. Dariusz Kosiński, Societas Vistulana, Kraków 2008, s. 105.

oraz Aniela i Gustaw, bez wstydu i skrępowania korzystają z wolności, jaką zapewnia im dzisiejsza permisywna kultura. Jarzyna uprzytamnia, jaką drogę przebyliśmy od najwcześniejszych miłosnych uniesień i romantycznych przekonań o roli erotycznych związków, a także obowiązujących w dziewiętnastym wieku społecznych reguł ich sankcjonowania[12].

Cztery ściany scenicznego pokoju to obraz tak oczywisty i „opatrzony", że pozostając jedną z najważniejszych polskich przestrzeni teatralnych, nie pobudza już zazwyczaj do pogłębionych analiz. Naszym zdaniem jednak rozumienie złożoności jego znaczeń jest kluczowe. Postanowiliśmy więc – odmiennie niż w przypadku innych „galerii" tego przeglądu – poszerzyć interpretacje obrazu pokoju poprzez przywołanie filozoficznych rozpoznań Martina Heideggera:

Śmiertelni mieszkają, zachowując czworokąt — to znaczy dając wolne pole jego istocie. Zamieszkiwanie zachowuje tedy czworako. Śmiertelni mieszkają o tyle, o ile ratują Ziemię [...]. Ratunek nie tylko wydziera niebezpieczeństwu, ratować oznacza właściwie: wyzwolić istotę czegoś. [...] Śmiertelni mieszkają, o ile godzą się na Niebo jako Niebo. Pozostawiają słońcu i księżycowi ich bieg, gwiazdom ich tor, porom roku ich dobrodziejstwo i ich dokuczliwość, nie robią z nocy dnia, a z dnia nieustannej za czymś pogoni. Śmiertelni mieszkają, o ile oczekują Istot Boskich jako Boskich. Wyczekując, przeciwstawiają im to, co niewyczekiwane. Czekają na znaki ich nadejścia i nie zapoznają znamion ich braku. Nie czynią się sami bogami i nie służą bożyszczom. Nawet w niewoli czekają na odebrane im ocalenie. Śmiertelni mieszkają, o ile posłuszni są własnej istocie — temu mianowicie, że mogą podołać śmierci jako śmierci — i umierają dobrą śmiercią. Nie oznacza to w żadnym wypadku, że Śmiertelni mają postawić sobie za cel śmierć jako pustą nicość; nie chodzi tu też o to, by wyglądając ślepo nieuchronnego końca, uczynili mrocznym samo zamieszkiwanie. Zamieszkiwanie jako czworakie zachowywanie czworokąta dokonuje się właśnie w ratowaniu Ziemi, w zgodzie na Niebo, w oczekiwaniu Istot Boskich, w posłuszeństwie istocie Śmiertelnych. Zachowywać znaczy: chronić czworokąt w jego istocie. To, co wzięte w ochronę, musi być ukryte. Zamieszkiwanie, tzn. zachowywanie czworokąta — chroniąc jego istotę — przechowuje ją tedy[13].

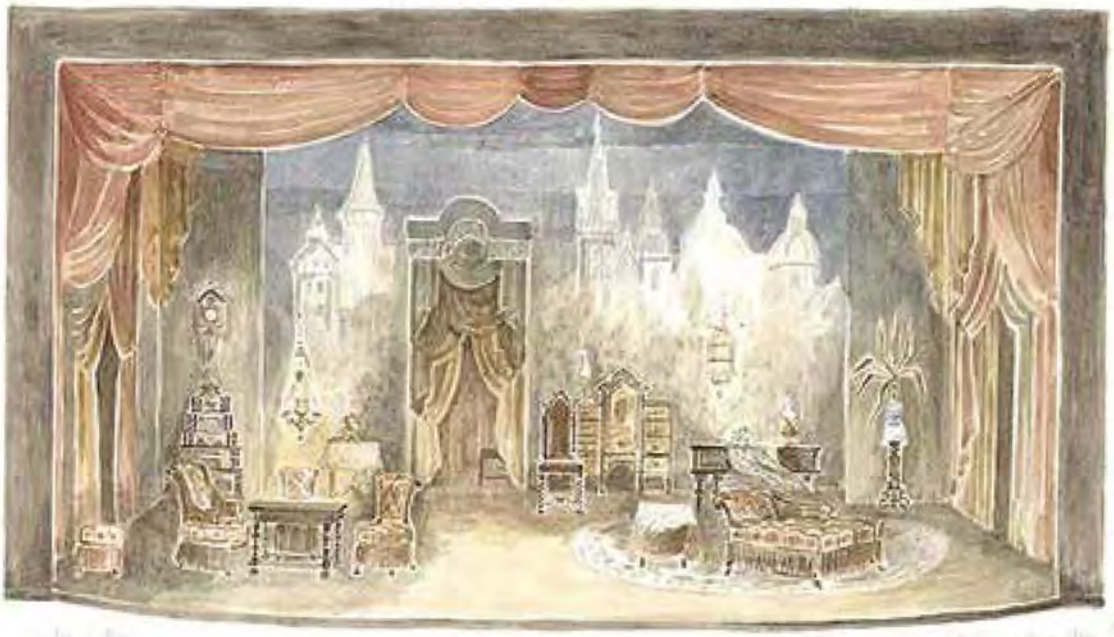
Heideggerowska filozofia „zamieszkiwania" odniesiona do polskiego teatru powojennego pozwala odsłonić głębsze znaczenie dramatu scenicznego pokoju, który – jak postaramy się za chwilę pokazać na przykładach – jest jednocześnie nawiedzany przez pamięć i tęsknotę za sakralną przestrzenią domu oraz przez przychodzące z zewnątrz obrazy i postacie, które stanowią zagrożenie dla ochrony przez ukrycie. Heidegger opisuje zamieszkiwanie jako aktywność odbywającą się w obrębie czworokąta – Ziemia, Niebo, Istoty Boskie i Śmiertelni. Jej sedno stanowią „akcje" Śmiertelnych podejmowane w zamkniętej przestrzeni a polegające na pozostawianiu miejsca, zwłaszcza dla wyczekiwanych Istot Boskich. Zamieszkiwanie ma więc oczywisty wymiar przestrzenny, ale samo w sobie nie wydaje się dramatem. Jeśli ta niedramatyczna wizja zamieszkiwania pojawia się w teatrze XX wieku, to przede wszystkim właśnie jako obraz będący wspomnieniem lub źródłem tęsknoty. Rzadko pojawia się realnie, częściej wydaje się stanowić utracony punkt odniesienia, swoiste widmo pokoju rzeczywiście na scenie istniejącego, który jednak nie może już być czworokątem zamieszkiwania. Innymi słowy: pokój sceniczny dominujący na polskich (może nawet nie tylko polskich) scenach po roku 1945 jest pokojem niezachowywania, po-

12 Rafał Węgrzyniak, *Magnetyzm serca czyli Śluby panieńskie*, „Odra" 1999, nr 10.

13 Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. Krzysztof Michalski, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1974, nr 6 (18), s. 142; http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1974-t-n6_(18)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1974-t-n6_(18)-s137-152/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1974-t-n6_(18)-s137-152.pdf, data dostępu: 15 lutego 2020.

2
Gabriela Zapolska *Moralność pani Dulskiej*,
Teatr Ludowy w Warszawie, scen. Andrzej
Sadowski, prem. 9 stycznia 1955.
Fot. Franciszek Myszkowski / IT

3
Michał Bałucki *Dom otwarty*, Teatr Wybrzeże
w Gdańsku, scen. Jan Kosiński, prem.
6 lutego 1971. Fot. Tadeusz Link / IT



4
Łucja Kossakowska, projekt scenografii do *Grubych ryb* Michała Bałuckiego w Teatrze Nowym w Warszawie, prem. 2 marca 1977. IT

5
Gabriela Zapolska *Moralność pani Dulskiej*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Andrzej Kreütz-Majewski, prem. 24 czerwca 1977. Fot. Zbigniew Łagocki / IT

6
Tadeusz Rittner *Wilki w nocy*, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, scen. Lidia Skarżyńska, prem. 26 stycznia 1972. Fot. Bogdan Krasicki / IT

7
Michał Bałucki *Dom otwarty*, Teatr Nowy w Poznaniu, scen. Michał Kowarski, prem. 18 grudnia 1983. Fot. Romuald Zielazek / IT

8–9
Aleksander Fredro, *Magnetyzm serca*, Teatr Rozmaitości w Warszawie, scen. Magdalena Maciejewska, prem. 14 marca 1999. Fot. Weronika Szmuc / IT

10
Gabriela Zapolska *Moralność pani Dulskiej*, Teatr Ateneum w Warszawie, scen. Marcin Stajewski, prem. 28 marca 1999. Fot. Zygmunt Rytka / IT

kojem, w którym nic nie jest chronione i który sam nie chroni, choć niekiedy wytwarza pozory ochrony. To, co trwa na pewno – to pamięć o zamieszkiwaniu jako ochronie, będąca jednak pamięcią niespełnionej misji, pamięcią utraty, generującą w szczególnych przypadkach potrzebę odzyskania lub co najmniej – wypowiedzenia przyczyn klęski.

Właśnie dlatego, by uchwycić ten stan, tę szczególną sytuację straty i pragnienia, jaka nawiedza polskie pokoje teatralne, odwołujemy się do diagnoz Heideggera. Relację między utraconym domem a realnym pokojem stanowiącym przestrzeń atakowaną lub już zniszczoną przez zewnętrze można by oczywiście wypowiedzieć w innym języku i porządku, odwołując się na przykład do koncepcji domu jako „świętej przestrzeni”[14] i potrzeby jej obrony albo przywołując tezę Gastona Bachelarda, że dom jako miejsce schronienia „jest niejako przeciw-światem, czy raczej światem przeciw-ataków”[15]. Jednak w obu tych przypadkach nie pojawia się kluczowe – jak nam się wydaje – poczucie winy i klęski, które naznacza polskie pokoje sceniczne pewnym etycznym i egzystencjalnym, a nie tylko politycznym i obyczajowym piętnem.

14 Zob. Gerardus van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1978, s. 347–351.

15 Gaston Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór Henryk Chudak, przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 316.

11
Capri - wyspa uciekinierów według Curzia Malapartego, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Krystian Lupa, prem. 12 października 2019. Fot. Magda Hueckel / ATP

SALA 1
Nieustanne tango

W przywoływanym artykule Dobrochna Ratajczakowa w syntetyczny sposób pokazała zasadniczą ewolucję XIX-wiecznego salonu scenicznego: z niemal pustego pokoju, pozostawiającego wiele miejsca dla działań aktorskich, na początku XX wieku zamienił się on w zastawione ciasno meblami i sprzętami pomieszczenie, w którym „wolne miejsca «skurczyły się» do «tuneli», przesmyków między meblami”[16]. Według badaczki był to wynik narastających tendencji naturalistycznych, które w dwudziestoleciu międzywojennym zostały zdecydowanie zepchnięte na margines. Zaowocowało to powrotem pokoi przestrzennych, nieprzeładowanych sprzętami, wyposażonych funkcjonalnie (na przykład w spektaklach Reduty) lub dekorowanych w sposób tworzący syntetyczną charakterystykę ich mieszkańców (Karol Frycz). Później tendencje do tworzenia dekoracji syntetycznych prowadziły do dalszego opróżniania pokoi, ale byłoby jednak znacznym uproszczeniem stwierdzenie, że odpowiednio wyposażony mieszczański salon lub pokój „stołowy” zniknął po roku 1945 z polskich scen. Wprost przeciwnie! I nie dotyczy to tylko licznych pokoi stylizowanych, historycznych, tworzonych na potrzeby inscenizacji realistycznej i naturalistycznej klasyki. Przypadkami o wiele ciekawszymi są pokoje rzadko stanowiące wierne, mimetyczne naśladownictwo realnych mieszkań, będące swoistą syntezą stanu codzienności społecznej lub ironicznym cudzysłowem dla działań zamkniętych w niej bohaterów.

Sceniczny salon czy pokój mieszczański odwołujący się w warstwie wizualnej bezpośrednio do wyobrażeń o solidnej a utraconej przeszłości, której ślady mieszają się z dysonansowymi ingerencjami współczesności, pojawia się zazwyczaj jako przestrzeń ironiczna, utrzymana często na pograniczu mieszkania i graciarni. Klasycznym tego przykładem wydaje się pokój zaprojektowany przez Sławomira Mrożka w *Tangu*[17], którego odwzorowaniem były prapremierowe scenografie: Ewy Nahlik w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (reż. Teresa Żukowska, prem. 5 czerwca 1965) i Ewy Starowieyskiej w Teatrze Współczesnym w Warszawie (reż. Erwin Axer, prem. 7 lipca 1965). Ta druga

stworzyła „niezwykle konkretne, realistyczne określone wnętrze mieszkalne, noszące znamiona indywidualnej egzystencji każdego ze Stomilów – z dodatkiem jeszcze śladów Edka – a jednocześnie

16 Zob. Dobrochna Ratajczakowa, *Przestrzeń domu w dramacie i teatrze*, dz. cyt., s. 581.

17 „Wszystkie drzwi identyczne, wysokie, ciemne, dwuskrzydłowe, ozdobne, w stylu starych, solidnych mieszkań. Między drzwiami w środkowej ścianie wnęka, zasłonięta kotarą. W pomieszczeniu znajdują się przede wszystkim następujące sprzęty: stół na osiem osób z kompletem krzeseł. Fotele. Duże lustro ścienne na lewej ścianie. Sofa. Małe stoliczki. Sprzęty ustawione niesymetrycznie, jakby tuż przed albo tuż po przeprowadzce. Bałagan. Ponadto cała scena przyrządzona draperiami w ten sposób, że materie, półleżące, pół-zwisające, półzwinięte, sprawiają wrażenie rozplamienia, rozmazania, niekonturowości pomieszczenia. W jednym miejscu, na podłodze, tworzą rodzaj wzniesienia, legowiska. Staroświecki, czarny wózek dziecinny na wysokich i cienkich kołach, zakurzona ślubna suknia, melonik. Aksamitny obrus zgarnięty do połowy stołu, przy nagim blacie siedzą trzy osoby”. Sławomir Mrożek, *Tango*, [w:] tegoż, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, tom II, s. 29–30.

12
Sławomir Mrożek *Tango*, Teatr Polski
w Bydgoszczy, scen. Ewa Nahlik, prem.
5 czerwca 1965. Fot. Stanisław Dukiewicz / IT

13
Sławomir Mrożek *Tango*, Teatr Polski
w Warszawie, scen. Krzysztof Pankiewicz, prem.
29 marca 1990. Fot. Leon Myszkowski / IT

14
Sławomir Mrożek *Tango*, Teatr Współczesny
w Warszawie, scen. Ewa Starowieyska, prem.
7 lipca 1965. Fot. Edward Hartwig / IT

15
Ewa Starowieyska, projekt scenografii
do *Tanga* w Teatrze Współczesnym
w Warszawie, prem. 7 lipca 1965.

16
Tadeusz Różewicz *Na czworakach*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Kazimierz Wiśniak, prem. 25 marca 1972. Fot. Leonard Dudley / ATD

17
Tadeusz Różewicz *Grupa Laokoona*, Teatr Współczesny w Warszawie, scen. Jan Banucha, prem. 26 czerwca 1974. Fot. Marek Holzman / IT

18
Tadeusz Różewicz *Na czworakach*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Jerzy Kalina, 26 stycznia 2001. Fot. Piotr Grześczyk / IT

będące uniwersalną syntezą domów naszej epoki. Dom poszerzony o świat (mimo że pozbawiony wszelkich uogólnień plastycznych, wszelkiej »symboliki« scenograficznej" [Jabłonkówna 1965]. W akcie trzecim zagracona jadalnia Stomilów zyskała sens ironiczny. „Graty zepchnięte zostają w kąt, by oddać pole łabędzim landszaftom, fajansowej zastawie i otrzepanym z naftaliny strojom weselnym. Każdy mebel, każdy element kostiumu ma tutaj dwojaki wymiar. Śmieszy sam w sobie. I ośmiesza poprzednie wcielenie. Dobrym przykładem są choćby oba stroiki Edka: kwiecista koszula żigolaka i pstra kamizelka lokaja" [Filler 1965][18].

Dysonansowe zestawienia, ironia, kontrasty i popadanie mieszczańskiego pokoju w graciarnię nawiedzaną pamięcią o czasach dawnej świetności i porządku stały się z czasem typowym sposobem pokazywania inteligencko-mieszczańskiego środowiska zanurzonego w przeszłości. Jego różne warianty znaleźć można w scenografiach do szyderczych dramatów Tadeusza Różewicza, takich jak *Grupa Laokoona* czy *Na czworakach*. We wszystkich tych i wielu innych przypadkach mamy do czynienia z pozornie realistycznym pokojem wypełnionym dobrze znanymi sprzętami umieszczonymi w oczywistych miejscach i funkcjach, które jednak zostają zderzone z przedmiotami i obrazami naruszającymi wyobrażenia o „zwykłym mieszkaniu". Sygnalizują one siły i zjawiska grożące pokojowi jako schronieniu. Zazwyczaj niedostrzegane przez mieszkańców, ale widziane przez publiczność teatralną, jednocześnie nie należą i należą do scenicznego obrazu pokoju, ukazując go scenograficznie jako Bachelardowski „przeciw-świat".

Pokój sceniczny, z konieczności wystawiony na spojrzenia spoza jego wewnętrznej przestrzeni, zawsze był pokojem pod natarciem, mieszkaniem najeżdżanym i atakowanym. Tyle że w klasycznym teatrze iluzji to otwarcie konwencjonalnie brano w nawias, zgodnie z regułą „czwartej ściany", albo zabezpieczano takimi chwytami, jak apart czy solilokwium. We współczesnym teatrze postiluzyjnym[19] jest ono tematyzowane, odsłaniane, rozgrywane, a także obrazowane, stając się szczególnym tematem i źródłem scenicznego napięcia. To właśnie dlatego tak często przestrzenie „domowe" – zamknięte, oswojone, wręcz intymne – są „nacinane" elementami pochodzącymi z innego, zewnętrznego porządku. Może to być niepasujący do całości wystroju mebel lub obraz, może być włączony telewizor pokazujący w czasie realnym rzeczywisty program (jak w premierowej autorskiej realizacji sztuki Helmuta Kajzara *Villa dei Misteri*, scen. Krzysztof Zarębski, Wrocławski Teatr Współczesny, prem. 7 kwietnia 1979[20]) – wariantów jest wiele. Stała pozostaje jednak tendencja do naruszania spójności pokoju i wzmacniania poprzez scenografię napięcia między jego wnętrzem i przeciwstawiającym się mu zewnętrzem (przy czym jedno oczywiście produkuje i warunkuje drugie).

Ekstremalnym przejawem tej strategii jest pokój „rozjeżdżany" przez to, co przychodzi z zewnątrz. Modelowy obraz tego typu wpisany został w tekst innej – obok *Tanga* najbardziej kanonicznej – polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku: *Kartoteki* Tadeusza Różewicza. Przypomnijmy:

Sztuka ta jest realistyczna i współczesna. Krzesło prawdziwe. Wszystkie przedmioty i meble są

18 Michał Smolis, *Tango. Opis przedstawienia*, elektroniczna Encyklopedia Teatru Polskiego: http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26830/tango, data dostępu: 15 lutego 2020; cytaty wewnętrzne: Leonia Jabłonkówna, *„Tango" na Mokotowskiej*, „Teatr" 1965, nr 17; Witold Filler, *Oni tańczą „La Cumparsitę"*, „Kultura" 1965, nr 30 i Zbigniew Osiński, „Nurt" 1965, nr 7.

19 Proponujemy użycie tego terminu dla rozróżnienia teatru świadomie niszczącego iluzję (antyiluzyjnego) i takiego, który o nią nie zabiega, nie stara się jej podtrzymać, choć zarazem nie niweczy jej w sposób demonstracyjny. Zasadniczą cechą tego teatru jest rezygnacja z dogmatu zgodności świata scenicznego z powszechnie dzielonymi wyobrażeniami społecznymi, co pozwala na o wiele większą swobodę w kształtowaniu kompozycji scenicznej i wykorzystywaniu środków wyrazu bez (tak charakterystycznego dla teatru epickiego) nastawienia na zniweczenie iluzji. Do kategorii teatru postiluzyjnego zaliczyć można znaczną część produkcji teatru dramatycznego drugiej połowy XX wieku.

20 Zob. Marcin Kościelniak, *Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara*, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 344.

19
Tadeusz Różewicz *Kartoteka*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Jan Kosiński, prem. 25 marca 1960. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

20
Tadeusz Różewicz *Kartoteka*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Jerzy Kalina, prem. 29 maja 1999. Fot. Stefan Okołowicz / IT

21
Tadeusz Różewicz *Kartoteka*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Andrzej Sadowski, prem. 17 listopada 1973. Fot. Leonard Dudley / IT

22
Tadeusz Różewicz *Kartoteka,* Wrocławski Teatr Współczesny, scen. Robert Rumas, prem. 8 grudnia 2006. Fot. AWTW

prawdziwe. Ich rozmiary są trochę większe od normalnych. Zwykły przeciętny pokój.

Stół. Etażerka z książkami. Dwa krzesła. Zlew itd. Łóżko na wysokich nóżkach. W pokoju nie ma okna. W ścianach naprzeciwległych są drzwi; jedne i drugie drzwi są stale otwarte. Łóżko stoi pod ścianą. [...]

Przez otwarte drzwi przechodzą śpiesznie lub wolno różni ludzie. Czasem słychać urywki rozmów. Zatrzymują się i czytają gazety... Wygląda to tak jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica[21].

„Zwykły, przeciętny pokój", przez który przechodzi ulica, to przestrzeń zdobyta, pokonana, pozbawiona prywatności, a przede wszystkim niechroniąca Bohatera, więc niemożliwa do zamieszkania w sensie Heideggerowskim. Pokój Bohatera jest bezbronny, zaś zamieszkiwanie stanowi co najwyżej przedmiot jego naiwnych nostalgii. Jeśli pokój jest „zwykły", to właśnie w tym sensie, że w świecie pokatastrofalnym przestrzeń rzeczywiście mieszkalna i zamieszkiwana stanowi niespotykaną osobliwość lub wspomnienie.

Tę złożoną dramaturgię Różewiczowskiego pokoju wydobył środkami scenograficznymi Jan Kosiński w prapremierowej inscenizacji wyreżyserowanej przez Wandę Laskowską w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (prem. 25 marca 1960):

Na scenie, prócz łóżka, stały dwie ogromne szafy, latarnia dająca mocne jarzeniowe światło, kawiarniany stolik z parasolem. Ale w przestrzeni zaprojektowanej przez Jana Kosińskiego dominował drewniany parkan z afiszami. W ten sposób stało się zadość życzeniu autora, który w didaskaliach zaznaczył: „wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica". W przypadku tej inscenizacji wiadomo nawet, jaka to ulica, gdyż przekazał to potomnym Jan Kott: „Koło tego parkanu codziennie przechodzi Jan Kosiński idąc do teatru. Ten parkan stoi od wojny na rogu Marszałkowskiej i Alej Jerozolimskich" [Kott 1960, s. 117]. Zza parkanu wystawał obraz Chagalla „Ja i wieś", który wymykał się interpretacjom recenzentów. Kott ograniczył się do stwierdzenia, że jest smutny. Inni pisali, że podkreśla nierealność, że nadaje całości charakter poetyckiej metafory. [...] Stefan Treugutt podsumował scenograficzny kształt przedstawienia jako rozgrywający się „pod patronatem chagallowskiej fantastyki i konkretności" [Treugutt 1960][22].

Jak się wydaje, wyrazista interwencja scenograficzna Jana Kosińskiego może być interpretowana w duchu wskazanego wyżej napięcia między należącym do nieodwracalnie zamkniętej przeszłości światem zamieszkiwanym, a pozbawioną takiej możliwości, „rozjechaną" przestrzenią współczesnego pokoju-ulicy. Obraz Chagalla to przecież jedno z najbardziej klasycznych przedstawień utraconego świata, który artysta malował niemal nieustannie, naznaczając go melancholią i zarazem idealizując. To utracone piękno wsi (Heidegger jako przykład przestrzeni zamieszkiwanej także wskazywał gospodarstwo wiejskie) zostało przez Kosińskiego umieszczone w dalekim tle a zarazem oddzielone od przestrzeni akcji dramatycznej płotem z afiszami. Bardzo realistycznym, wręcz dokładnie takim, jaki mijał scenograf na ulicy, idąc do pracy w Teatrze Dramatycznym.

Co wydaje się charakterystyczne, tego typu obrazowe i metaforyczne skróty nie pojawiały się w późniejszych inscenizacjach[23], w których najczęściej likwidowano pokój jako taki, pozo-

21 Tadeusz Różewicz, *Kartoteka*, [w:] tegoż, *Teatr*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 69–70.

22 Joanna Krakowska, *Kartoteka. Opis przedstawienia*, elektroniczna Encyklopedia Teatru Polskiego: http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7407/kartoteka, data dostępu: 15 lutego 2020; cytaty wewnętrzne: Jan Kott, *Bardzo polska kartoteka*, „Dialog" 1960, nr 5; Stefan Treugutt, *„Kartoteka" Różewicza*, „Przegląd Kulturalny" 1960, nr 15.

23 Znamienne wyjątki to wersje telewizyjne, w których pojawiają się wnętrza ironicznie stylizowane na mieszczańskie, jak w inscenizacji Konrada Swinarskiego (scen. Anna Jarnuszkiewicz, emisja 12 czerwca 1967) oraz kontrastujące z nimi M2 na warszawskim blokowisku, w którym swoją *Kartotekę* umieścił Krzysztof Kieślowski (scen. Andrzej Przybył, emisja 15 października 1979).

stawiając jedynie podstawowe sprzęty, swoiste znaki jego braku. Zarysowana w autorskim tekście paradoksalna relacja między „zwykłym" pokojem i przecinającą go „jak gdyby" ulicą znikała wraz z resztkami tego, co mogłoby wyznaczać granice pokoju lub odróżniać jego przestrzeń od tej innej, otwartej dla każdego. Tak było w inscenizacji Tadeusza Minca ze scenografią Andrzeja Sadowskiego w Teatrze Narodowym (prem. 17 listopada 1973) i w późniejszym o dwadzieścia sześć lat przedstawieniu Kazimierza Kutza ze scenografią Jerzego Kaliny w tym samym teatrze (prem. 29 maja 1999). Ostatnie echa pokoju zniknęły w inscenizacji *Kartoteki* Michała Zadary ze scenografią Roberta Rumasa (Wrocławski Teatr Współczesny, prem. 8 grudnia 2006), gdzie aktorzy i publiczność zostali wspólnie zamknięci w przestrzeni pozbawionej nawet ocalanego przez dekady łóżka – ostatniego śladu rozjechanej przez świat zewnętrzny własnej przestrzeni mieszkalnej.

Z ewolucją pokoju Bohatera ku pustce warto zestawić analogiczną i charakterystyczną zmianę, która dokonywała się w scenografii *Tanga*. Można ją wyraziście pokazać, porównując dwie inscenizacje tego samego reżysera – Jerzego Jarockiego. Pierwsza, ze scenografią Lidii Minticz i Jerzego Skarżyńskiego, zrealizowana w Starym Teatrze w Krakowie (prem. 17 grudnia 1965), posługiwała się scenografią ironicznych dysonansów, podobną do tej, którą znamy już z premier w Bydgoszczy i Warszawie. Druga, niemal kończąca długą karierę reżysera, miała premierę 29 października 2009 na scenie Teatru Narodowego, a twórcą scenografii był Jerzy Juk Kowarski. W tym drugim przypadku, jak się wydaje, obaj artyści wyciągnęli bardzo wiele wniosków z bliskości dramatu Mrożka i *Ślubu* Witolda Gombrowicza, który wspólnie realizowali wcześniej[24], posługując się przestrzenią metamorficzną, przetwarzaną w trakcie działań scenicznych. W efekcie procesu modulacji przestrzeń traciła resztki stałości i umiejscowienia, obecne jeszcze w pokoju „rozjeżdżanym" przez ulicę (rozjeżdżanie zakłada wszak ingerencję w jakąś całość, której ślady przynajmniej jeszcze są widoczne) a nawet w pokoju, którego brak sygnalizowany jest przez pojedynczą wyjątkowość centralnie ustawionego łóżka – ostatniej ostoi przestrzeni własnej. U Jarockiego i Kowarskiego pokój nie znikał zastąpiony przez pustkę, ale upłynniał się jako przestrzeń nostalgii za niemożliwą do odzyskania stałością.

Co ciekawe, w wielu inscenizacjach dramatów powstałych po transformacji ustrojowej ten proces zostaje niejako odwrócony. Ponownie pojawiają się pokoje tracące swoją mieszkalność, nacinane lub stopniowo nasączane interwencjami z zewnątrz (*Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka, zwłaszcza w realizacji Teatru Telewizji ze scenografią Barbary Hanickiej, reż. Paweł Miśkiewicz, emisja 12 grudnia 2004) lub ujawniające ukryte zaplecza codzienności (*Daily Soup* Amanity Muskarii w Teatrze Narodowym, scen. Maciej Chojnacki, reż. Małgorzata Bogajewska, prem. 26 maja 2007). Pojawiają się też pokoje pozostające na pograniczu graciarni, ze śladami tylko dawnej świetności (*Niech żyje wojna!!!* Pawła Demirskiego, scen. Michał Korchowiec, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, prem. 12 grudnia 2009) lub zestawiane ze zmaterializowaną potwornością tego, co na zewnątrz, czasem nawiedzane przez upiory (*K.* Pawła Demirskiego, scen. Arek Ślesiński, reż. Monika Strzępka, Teatr Polski w Poznaniu, prem. 4 listopada 2017).

Charakterystycznym zjawiskiem jest także pojawienie się nowego typu wnętrza „historycznego": typowego dla okresu PRL-u M3 wyposażonego w meblościanki wykonane z tanich płyt wiórowych. M3 może być postrzegane jako degradacja salonu mieszczańskiego, jego tandetna podróbka, stanowiąca szczególnie szydercze środowisko dla działań postaci usiłujących bezskutecznie

24 Jerzy Jarocki i Jerzy Juk Kowarski pracowali razem przy trzech inscenizacjach *Ślubu* – w Nowym Sadzie, prem. 24 października 1981; w szkole teatralnej w Berlinie, prem. 11 lutego 1990 i w Starym Teatrze w Krakowie, prem. 20 kwietnia 1991.

23
Sławomir Mrożek *Tango,* Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński, prem. 17 grudnia 1965. Fot. Wojciech Plewiński / IT

24
Sławomir Mrożek *Tango,* Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 29 października 2009. Fot. Stefan Okołowicz / ATN

25
Amanita Muskaria *Daily Soup*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Maciej Chojnacki; prem. 26 maja 2007. Fot. Stefan Okołowicz / IT

26
Paweł Demirski *Niech żyje wojna!!!*, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, scen. Michał Korchowiec, prem. 12 grudnia 2009. Fot. Daria Stryjek / IT

27–28
Nikołaj Gogol *Rewizor*, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, scen. Justyna Łagowska, prem. 30 marca 2003.
Fot. Mariusz Stachowiak

29
Franz Xaver Kroetz *Koncert życzeń*,, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie i TR w Warszawie, scen. Simona Biekšaite, prem. 6 grudnia 2014.
Fot. Klaudyna Schubert / IT

30
Paweł Demirski *K.*, Teatr Polski w Poznaniu, scen. Arek Ślesiński, prem. 4 listopada 2017. Fot. Magda Hueckel

31
Johann Strauss *Zemsta nietoperza*, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 19 stycznia 2019. scen. Robert Rumas. Fot. Krzysztof Bieliński / ATN

pozować na „nową elitę". Świetnym tego przykładem jest mieszkanie bohaterów *Rewizora* Nikołaja Gogola zaprojektowane przez Justynę Łagowską do spektaklu Jana Klaty w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (prem. 30 marca 2003).

Najbardziej jednak charakterystyczny dla scenografii ostatnich dekad wydaje się wręcz wysyp przestrzeni współczesnych mieszkań klasy wyższej, utrzymanych albo w stylu designerskim (rzadziej), albo (częściej) w naśladującym go, minimalistycznym i funkcjonalnym stylu użytkowym, którego najważniejszym prawodawcą jest sieć IKEA. Urządzone jej produktami wnętrza nie przypominają może dawnych salonów mieszczańskich, ale zasadniczo mają taką samą funkcję sceniczną: stanowią niemal socjologiczną informację o przynależności do określonej grupy społecznej oraz o związku z ogólnie rozumianym „nowoczesnym stylem życia". Ciekawym tego przykładem jest przestrzeń mieszkania bohaterki *Koncertu życzeń* Franza Xavera Kroetza w reżyserii Yany Ross i scenografii Simony Biekšaitė (Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie i TR w Warszawie, prem. 6 grudnia 2014), składająca się niemal wyłącznie z mebli produkowanych seryjnie i utrzymanych w skandynawskim, minimalistycznym stylu. Mieszkanie to nie ma wprawdzie widocznych ścian, są one jednak wyraziście zamarkowane poprzez układ mebli, wytwarzający swoisty przekrój współczesnego wielkomiejskiego lokum i sprawiający, że nie sposób tego wnętrza traktować jako rozbitego czy płynnego. A jednak brak ścian sprawia niepokojące wrażenie dostępności i bezbronności tej przestrzeni, będące zaprzeczeniem jej przeznaczenia do chronienia i zachowywania. Nic też dziwnego, że ostatecznie akcja dramatu wiedzie do radykalnego gestu utraty i zanegowania zamieszkiwania.

Podobnie przezroczyste i wystawione na spojrzenia, a niekiedy także „ruchome", są ściany mieszkań i pokoi budowanych przez Małgorzatę Szczęśniak. Te przestrzenie jednak w swojej zasadniczej funkcji zbliżają się raczej do laboratorium, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części.

Niemieszkalne są też przestrzenie hiperrealistycznych pokoi i apartamentów utrzymanych w stylu minimalistycznym, ale w wersji „glamour". Ich obraz może być dodatkowo wykorzystywany jako znak oderwania od „realnego" życia, które jest właściwym doświadczeniem codzienności dla widzów. Wyrafinowane estetycznie przestrzenie zazwyczaj się w tych doświadczeniach nie mieszczą, należąc do „baśniowego", sztucznie wyidealizowanego świata reklam i seriali. To sprawia, że są one postrzegane jako naznaczone niezwykłością i z dużą łatwością przemieniają się w środowiska perwersji i neurozy. Dobrymi przykładami takich scenografii mogą być prace Katarzyny Borkowskiej do *Fedry* w reżyserii Mai Kleczewskiej w Teatrze Narodowym w Warszawie (prem. 2 grudnia 2006) oraz do *Śmierci i dziewczyny* Elfriede Jelinek w reżyserii Eweliny Marciniak w Teatrze Polskim we Wrocławiu (prem. 21 listopada 2015). Tę tendencję do powrotu wnętrz nowomieszczańskich salonów na polskie sceny podsumował niedawno Robert Rumas w swojej scenografii do *Zemsty nietoperza* Johanna Straussa w Teatrze Narodowym w Warszawie (reż. Michał Zadara, prem. 19 stycznia 2019). Do pierwszego aktu tej operetki – granej na scenie teatru dramatycznego – Rumas stworzył hiperrealistyczne wnętrze eleganckiego penthouse'u z widokiem na centrum stolicy, rodzaj nowomieszczańskiego raju, w którym pełne, szerokie otwarcie na świat nie jest już znamieniem ingerencji w przestrzeń wewnętrzną, lecz znakiem ostatecznego jej unieważnienia. Nawet jeśli na powrót zostaje wypełniona meblami i sprzętami, nie chroni już niczego, niczego nie zachowuje. Jest designerską wydmuszką, wydrążonym domem wydrążonych ludzi...

32
Fedra, Teatr Narodowy w Warszawie, scen.
Katarzyna Borkowska, prem. 2 grudnia 2006.
Fot. Bartłomiej Sowa / ATN

ANEKS 1A
Kuchnia i łazienka — odsłanianie intymności

Opisywane wyżej otwarcie czy wręcz „rozjeżdżanie" pokoju sprawiło, że utracił on znamiona przestrzeni prywatnej, nie mówiąc już o intymności. Oczywiście salon mieszczański zawsze był miejscem występu publicznego, niemniej jednak pozostawał przestrzenią własną, w pełni kontrolowaną przez gospodarzy. W teatrze naturalistycznym zastępował go coraz częściej pokój prywatny, co wiązało się z zawężaniem pola obserwacji do kręgu rodziny i najbliższych znajomych. Zniszczenie tego pokoju (czego przykładem jest pokój Bohatera *Kartoteki*) doprowadziło do tego, że funkcje przestrzeni osobistej, naznaczonej nieoficjalnością, przejęły inne pomieszczenia.

Pierwsze z nich to kuchnia, która w tradycyjnej obyczajowości i geografii domowej stanowiła przestrzeń ukrytą, nieudostępnianą gościom. W kategoriach teatralnych należałoby ją widzieć jako „kulisy", zaplecze „sceny", którą stanowi salon czy pokój. Była to też przestrzeń „niska", należąca do „kucht", a w tradycyjnej patriarchalnej topografii – do kobiet, jako zajmujących się czynnościami przyziemnymi, związanymi z ciałem i fizjologią. Dawniej w teatrze pojawiała się stosunkowo rzadko, choć zdarzały się takie wyjątki, jak *Kucharki* Nory Szczepańskiej (reż. Jerzy Jarocki, prem. 28 maja 1964, PWST w Krakowie) czy inscenizacje należącego do *kitchen sink drama* tekstu Arnolda Weskera *Kuchnia* (Teatr Ateneum w Warszawie, reż. Janusz Warmiński, scen. Wojciech Sieciński, prem. 15 kwietnia 1972; Teatr Polski we Wrocławiu, reż. Wanda Laskowska, scen. Zofia Pietrusińska, prem. 20 stycznia 1973).

Uznanie gotowania (oczywiście w szczególnej wersji) za czynność o wysokim prestiżu, chętnie prezentowaną, a nawet popisową, spowodowało w nowoczesnym budownictwie modę na łączenie salonu z kuchnią, a w teatrze – wyraźne przesunięcie kuchni w stronę przestrzeni otwartej dla widzów-podglądaczy. Traktowane coraz bardziej metonimicznie „zaplecze" w wielu obrazach jawi się jako scena główna wydarzeń. Wyrazistym przykładem tego przesunięcia jest *Kuchnia Caroline* Torbena Bettsa (scen. Marcel Sławiński, Katarzyna Sobańska, reż. Jarosław Tumidajski, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 18 stycznia 2020) – tytułowa kuchnia to jednocześnie kuchnia prywatna połączona z salonem, plan telewizyjnego programu o gotowaniu oraz miejsce odsłaniania i rozgrywania wewnątrzrodzinnych i zawodowych dramatów.

W ostatnich latach na scenach pojawiają się różne kuchnie hi-tech, których lśniące powierzchnie i designerskie kształty funkcjonują jako znaki statusu, ale mimo wszelkich „kuchennych rewolucji" wejście w tę przestrzeń nieodmiennie oznacza znalezienie się w miejscu naznaczonym nieoficjalnością i kobiecością. Widać to dobrze w popularnych monodramach z udziałem Krystyny Jandy, która korzysta właśnie z kuchni dla nawiązania bliższego, bardziej prywatnego kontaktu z publicznością (jak choćby w granym przez wiele lat przeboju Willy'ego Russella *Shirley Valentine*, prem. 3 listopada 1990, Teatr Powszechny w Warszawie, scen. Ewa Bystrzejewska, reż. Maciej Wojtyszko), a także dla ukazania mniej oficjalnej

strony świata polityki pozostającego we władzy mężczyzn (*Danuta W.* na podstawie wspomnień Danuty Wałęsowej, scen. Krystyna Janda, prem. 11 października 2012, Teatr Polonia w Warszawie). Pomimo oczywistych różnic w estetyce i wymowie, podobne sposoby ukazania i wykorzystania kuchni znaleźć można w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka (scen. Boris Kudlička, reż. Mariusz Treliński, Teatr Wielki-Opera Narodowa, prem. 23 maja 2009) i *Prezydentkach* Wernera Schwaba w reż. i scen. Krystiana Lupy (Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 17 września 1999).

Korytarz z drzwiami prowadzącymi do poszczególnych pomieszczeń, kuchnia jako przestrzeń wspólna – scenografia tyleż realistyczna, co abstrakcyjna, prosta, a jednocześnie znacząca, wpisuje się w dotychczasowe prace duetu reżyserki Barbary Wysockiej i scenografki Barbary Hanickiej[25]

To z kolei opinia o przeniesionym do akademika z lat 70. *Don Giovannim* Mozarta (Bregenzer Festspiele, prem. 15 sierpnia 2016).

Kuchnia, szczególnie restauracyjna bądź hotelowa, jest także efektowną scenerią do rozgrywania scen porachunków – politycznych, przestępczych, osobistych, jak choćby w *Pijanych* Iwana Wyrypajewa (scen. Maria Jankowska, reż. Norbert Rakowski, Teatr Współczesny w Szczecinie, prem. 24 lutego 2018) czy *Wstydzie* Marka Modzelewskiego (scen. Wojciech Stefaniak, reż. Wojciech Malajkat, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 13 września 2019).

Otwarcie kuchni jako „zaplecza" nie wzbudziło może aż tak wielkich emocji, jak wystawienie na widok publiczny innej przestrzeni, tradycyjnie najbardziej intymnej, wewnętrznej, prywatnej, ukrytej. Wejście teatru do łazienki, niekiedy połączonej z toaletą, miało – i chyba nadal ma – charakter radykalnego gestu naruszenia. Czynności fizjologiczne, uznawane za wymagające szczególnej izolacji, były i są przeprowadzane w ukryciu. Pojawiają się więc na scenie jako przeciwstawiony „wysokim" wartościom znak degeneracji, a z drugiej strony jak gest wbicia w ciało i swoistej afirmacji tego, co tradycyjnie abiektalne. Najczęściej jednak ich „wystawienie" motywowane jest pragnieniem „dobrania się" do sfery intymnej, postrzeganej jako „prawdziwa", pozbawiona fasady społecznej konwencji. Tak właśnie o swojej pasji do umieszczania łazienek i toalet w przestrzeniach teatralnych mówi Małgorzata Szczęśniak:

Łazienki to zamknięty świat, który ja otwieram, żeby kogoś podejrzeć, uchwycić pewną intymność sytuacji[26]**.**

Podobnie o łazienkach wypowiada się Grzegorz Wiśniewski:

Interesuje mnie sytuacja człowieka, którą ja – na swój własny użytek – określam jako sytuację „w łazience". „Salon" mało mnie obchodzi. Chciałbym móc pokazywać ludzi w okolicznościach, kiedy nie chcą być oglądani. Bo tylko wtedy można zobaczyć prawdziwy kawałek „biedy" człowieka. I ta „bieda" intryguje mnie najbardziej. Nawet w życiu, kiedy spotykam ludzi ułożonych i zapiętych na ostatni guzik, mam ochotę ich obnażyć, by zobaczyć coś naprawdę ludzkiego[27]**.**

Małgorzata Szczęśniak, która – jak sama przyznaje – ma obsesję łazienek, zwraca też uwagę na inny ich aspekt, bardziej społeczny niż intymny:

Łazienki są najbardziej egzystencjalnym elementem w życiu człowieka. [...] Łazienka jest miejscem, gdzie dokonuje się ciemnych rzeczy – ludzie się tam spotykają przypadkowo i dokonują jakichś transakcji, jakichś dealów[28]**.**

25 Anna Legierska, *„Don Giovanni" w reżyserii Barbary Wysockiej*, https://culture.pl/pl/dzielo/don-giovanni-w-rezyserii-barbary-wysockiej, data dostępu: 16 marca 2020.

26 Adam Radecki, *Przecież trzeba jakoś żyć*, „Exclusiv" 2009, nr 5, 6, s. 46, cyt. za: Katarzyna Niedurny, *Laboratorium człowieka Małgorzaty Szczęśniak*, [w:] *Obrazy scenografii...*, dz. cyt., s. 226.

27 *Ciało a nie słowo*, z Grzegorzem Wiśniewskim rozmawia Wiesław Kowalski, www.artpapier.com, 2006, nr 3 (51), data dostępu: 13 marca 2020.

28 Tamże.

33
Arnold Wesker *Kuchnia*, Teatr Polski
we Wrocławiu, scen. Zofia Pietrusińska,
prem. 20 stycznia 1973. Fot. Grażyna
Wyszomirska / IT

34
Willy Russell *Shirley Valentine*, Teatr
Powszechny w Warszawie, scen. Ewa
Bystrzejewska, prem. 3 listopada 1990. Fot.
Renata Pajchel / IT

35
Werner Schwab, *Prezydentki,* Teatr Polski
we Wrocławiu, scen. Krystian Lupa, prem.
17 września 1999. Fot. Marcin Kopeć / IT

36
Torben Betts *Kuchnia Caroline*, Teatr
Współczesny w Warszawie, scen. i kostiumy
Marcel Sławiński, Katarzyna Sobańska, prem.
18 stycznia 2020. Fot. Magda Hueckel

37
Sarah Kane, *4.48 psychosis*, TR Warszawa,
scen. Małgorzata Szczęśniak, prem.
22 lutego 2002. Fot. Stefan Okołowicz

38
Tramwaj na podstawie *Tramwaju zwanego pożądaniem*, Nowy Teatr w Warszawie
i Odeon w Paryżu, scen. Małgorzata
Szczęśniak, prem. 4 lutego 2010.
Fot. Victor Pascal / IT

39
Magdalena Drab *Wyzwolenia*, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, scen. Andrzej Witkowski, prem. 16 marca 2019. Fot. Karol Budrewicz / ATM

40
Bracia i siostry na motywach *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego i *Trzech sióstr* Antoniego Czechowa, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, scen. Marcin Chlanda, prem. 12 stycznia 2013. Fot. Bartosz Maz / IT

Ten społecznie „mroczny" a zarazem „niski" aspekt publicznych łazienek wykorzystał Michał Zadara w swojej inscenizacji *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego (scen. Thomas Harzem, Teatr STU w Krakowie, prem. 3 lutego 2006), gdzie wysoki i narodowy dramat ukazany został jako sztuka współczesna opowiadana z perspektywy toalety znajdującej się na zapleczu tytułowej „imprezy". Łazienka jako swoista przestrzeń dekonstrukcji postaci i dramatów znanych z wersji „oficjalnych" pojawia się też na przykład w *Braciach i siostrach* na motywach *Braci Karamazow* i *Trzech sióstr* (scen. Marcin Chlanda, reż. Maja Kleczewska, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, prem. 12 stycznia 2013). Być może najlepszym podsumowaniem tych dwóch aspektów: odsłonięcia intymności i ukrytego, pokątnego zaplecza życia społecznego, demaskacji jego wzniosłych uroszczeń jest muszla klozetowa umieszczona przez Andrzeja Witkowskiego w centrum scenicznego mieszkania w *Wyzwoleniach* Magdaleny Drab na motywach dramatu Stanisława Wyspiańskiego (reż. Piotr Cieplak, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, prem. 16 marca 2019).

Tak jak kuchnia bywa dzisiaj połączona/złączona z salonem, tak sypialnia otwiera się lub wręcz zostaje zespolona z łazienką. A w tej części domu najważniejszym sprzętem jest oczywiście przynależąca do łazienki, ale zarazem mająca swoją sceniczną odrębność i własną teatralną historię – wanna. Umieszczona na scenie jest niekiedy po prostu synekdochą łazienki, tak jak stół i łóżko synekdochą pokoju/domu. Pojawia się także jako sprzęt do „pielęgnacji", której obraz jest niejako podsiąknięty przemocą i kontrolą. Bardzo często wanna naznaczona jest także intymnością o charakterze erotycznym.

Jak się wydaje, na polskich scenach wanna najczęściej pojawia się i jest wykorzystywana w sposób łączący aspekty intymności i przemocy. Być może najprościej ich związek pokazać na przykładzie teatralnych przetworzeń słynnego obrazu Jacquesa-Louisa Davida ukazującego ciało Jean-Paula Marata zasztyletowanego przez Charlotte Corday 12 lipca 1793 właśnie w wannie, ale niezależnie od znaczenia i popularności wykorzystującego ten „obraz" tekstu Petera Weissa[29] we współczesnym polskim teatrze, trzeba podkreślić, że niesamowita wieloznaczność wanny nie pojawiła się w nim za sprawą inscenizacji *Marata/Sade'a*. Dwa lata przed prapremierą dramatu (Schiller Theater w Berlinie Zachodnim, prem. 29 kwietnia 1964), w Opolu, wśród przedmiotów, które Józef Szajna sprowadził na scenę Teatru-Laboratorium 13 Rzędów, znalazła się także zniszczona, zardzewiała wanna. Jak wszystkie pozostałe sprzęty używane w przedstawieniu *Akropolis* według Stanisława Wyspiańskiego (reż. Jerzy Grotowski, prem. 10 października 1962) przechodziła liczne metamorfozy i zmieniała swoje znaczenia: była trumną św. Stanisława i obozowym dołem śmierci, łożem miłosnym i narzędziem tortur. Była też po prostu złomem – śladem dawnego życia, zniszczonego przez katastrofę wojny. W podobnej funkcji, niezależnie od inscenizacji Grotowskiego/Szajny, wanna pojawiła się w *Kurce Wodnej* Tadeusza Kantora (Cricot 2, prem. 28 kwietnia 1967). Ten zniszczony, biedny przedmiot nawiedzał i nawiedza nadal polskie sceny jako znak łączący zamordowaną intymność życia i miejsce zagłady kojarzące się z rzeźnią, gdzie przecież również używa się wanien. Szczególnie gęsty i niebezpieczny wir skojarzeń i kulturowych obrazów, jaki wytworzył się wokół tego prostego, wręcz trywialnego sprzętu w polskim imaginarium teatralnym, dowodzi kreacyjnej mocy i ogromnej siły scenograficznej dramaturgii znaczeń.

29 Chodzi o dramat *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku* w *Charenton pod kierownictwem Pana de Sade*, przeł. Joanna Kulmowa, Andrzej Wirth. Od polskiej prapremiery w 1966 roku dramat zainscenizowano 17 razy.

Wspomnianą prapremierową inscenizację dramatu Petera Weissa przygotował w Schiller Theater z wielkim sukcesem Konrad Swinarski (także autor scenografii). Rozgłos zyskała też jego polska inscenizacja w Teatrze Ateneum w Warszawie (prem. 10 czerwca 1967), ale prawdziwy pochód *Marata/Sade'*a przez nasze sceny rozpoczął się na przełomie stuleci, gdy po ponad dekadzie od samotnej inscenizacji Marka Walczewskiego z 1983 roku (scen. Elżbieta Pawłowska, Teatr Studio w Warszawie, prem. 19 maja) zaczęły się niemal co rok pojawiać kolejne. Wiązało się to oczywiście z narastającą refleksją krytyczną na temat rewolucji, w której centrum – co może się wydać zaskakujące – nieodmiennie znajdowała się wanna. Funkcjonowała ona w kolejnych przedstawieniach jako miejsce (dosłownego) pozbawienia kostiumu, swoisty punkt przecięcia historii i prywatności, teatru polityki i sceny fizjologii. W ten sposób była szczególnie wyraźnie wykorzystywana w przedstawieniu Lecha Raczaka w Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy (scen. Piotr Tetlak, prem. 10 maja 2008). W innych spektaklach, na przykład w głośnej inscenizacji Mai Kleczewskiej (scen. Katarzyna Borkowska, Teatr Narodowy, prem. 7 czerwca 2009), wanna pojawiała się jako przedmiot błyszczący i septyczny, łączący estetykę szpitalno-laboratoryjną z designem i przestrzennością właściwym współczesnym salonom łazienkowym. We wszystkich tych przedstawieniach łączyła niezwykle silne porządki: fizjologii, erotyki, śmierci i przemocy, stając się sprzętem wręcz przeładowanym znaczeniami. Co ciekawe, ta sceniczna wanna – niezależnie od jej projektanta – ma w polskim imaginarium teatralnym właściwie jeden kształt. Od wanien Szajny i Kantora aż po osobistą wannę Gombrowicza, która niedawno trafiła jako obiekt do muzeum w Nowej Soli, wszystkie wydają się odbiciem jakiejś jednej Nadwanny...

41
Zaratustra, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystian Lupa, prem. 7 maja 2005. Fot. Marek Gardulski / IT

42
Akropolis według Stanisława Wyspiańskiego,
Teatr-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu,
insc. Jerzy Grotowski i Józef Szajna, prem.
10 października 1962. Fot. CAF

43
Kurka Wodna według Stanisława
Ignacego Witkiewicza, Cricot 2,
insc. Tadeusz Kantor, prem. 28 kwietnia 1967.
Fot. nieznany / Cricoteka

44
Sprawa Dantona Stanisławy Przybyszewskiej,
Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Mirek
Kaczmarek, prem. 29 marca 2008.
Fot. Bartosz Maz

45
Peter Weiss *Marat/Sade*, Teatr Studio
w Warszawie, scen. Elżbieta Pawłowska,
prem. 19 maja 1983. Fot. Zygmunt Rytka / IT

46
Peter Weiss *Marat/Sade*, Teatr Narodowy
w Warszawie, scen. Katarzyna Borkowska, prem.
7 czerwca 2009. Fot. Bartłomiej Sowa / IT

ANEKS 1B
Stół i łóżko — synekdochy pokoju

Wśród znajdujących się zazwyczaj w pokojach mebli i innych sprzętów są takie, które mają także swoje własne, odrębne znaczenia, pozwalające im generować mniej lub bardziej autonomiczne obrazy. Na pewno jest tak w przypadku stołu – kwintesencji „domowości", kulturowo wytworzonej metonimii wspólnoty (nie tylko, choć przede wszystkim – rodzinnej), centrum domu, w którym/przy którym gromadzą się jego mieszkańcy i goście.

W tekście o przestrzennej filozofii scenografii Krystiana Lupy Włodzimierz Szturc stwierdza jednoznacznie:

Stół jest domem. Wokół stołu, a właściwie na nim rozgrywają się dramaty odchodzących i napływających emocji, przy nim odbywają się nieinteresujące i porywające rozmowy oraz monologi [...], bywa zoną z filmu Tarkowskiego, w której samoistnie toczą się kulki i dzieją się zjawiska nadprzyrodzone [...] Nie jest to wcale Witkacowska sfera dziwności istnienia zakotwiczona w tym rodzinnym i plemiennym zarazem meblu [...], lecz teren promieniowania czakramu, który raz wyrzuca z siebie fale porozumienia, raz staje się rejonem bluźnierstwa i niezgody. Stół nakryty do kolacji, do świątecznej wieczerzy, do śniadania – trwa jako obraz porządku i hierarchii. [...] Zburzyć stół – to zburzyć hierarchie ustalonych na tym stole wartości. A czyni to [...] Krystian Lupa, kształtujący nową przestrzeń na geście wstrząsu i negacji [...] – porządek domu poddany dominancie stołu zamienia się w układ wielopoziomowego powikłania. [...] Magia stołu i patrystycznego ładu została wyczerpana. [...] Można odetchnąć z ulgą: artysta jest wreszcie we własnej przestrzeni[30]**.**

Jak się wydaje, ten znakomity zarys dramatu stołu, który Szturc wyczytał z przedstawień Lupy, może zostać odniesiony do całej historii tego niezwykle ważnego mebla. Synteza Szturca zawiera wszystkie jego zasadnicze aspekty pojawiające się w scenicznych obrazach: domowość, patriarchalny porządek z ojcem zajmującym nieodmiennie główne miejsce i hierarchicznie usadzoną rodziną, ale zarazem zniewolenie wyczerpaną formułą ładu utrzymującą się już tylko siłą przyzwyczajenia lub przemocy, konieczność buntu i wiążące się z tym cierpienie i poczucie straty.

Szturc w swojej interpretacji łączył stoły pojawiające się w przedstawieniach Krystiana Lupy z przestrzeniami jego prywatnego życia. Można domniemywać, że podobnie osobisty charakter mają stoły powracające niemal obsesyjnie w scenografiach innych artystów, sięgających chętnie do doświadczeń osobistych (i przyznających się do tego). Przykładem może być mały okrągły stół z gładkim blatem lub przykryty szkłem, pojawiający się w przedstawieniach współtworzonych przez

30 Włodzimierz Szturc, *Krystian Lupa: scenografia – filozofia przestrzeni teatralnej*, [w:] *Obrazy scenografii...*, dz. cyt., s. 181–182.

47
Thomas Bernhard *Rodzeństwo*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystian Lupa, prem. 19 października 1996. Fot. Marek Gardulski / IT

48
Zaratustra, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystian Lupa, prem. 7 maja 2005. Fot. Marek Gardulski / IT

Małgorzatę Szczęśniak, najbardziej bodaj znany z *Kruma* Hanocha Levina (reż. Krzysztof Warlikowski, TR Warszawa, prem. 3 marca 2005). Ten stół to skondensowana do granic możliwości w jednym przedmiocie egzystencjalna przypowieść – wielofunkcyjna przestrzeń w innej przestrzeni. Przy stole, na stole, pod stołem toczy się całe ludzkie życie – aż do symbolicznego zdmuchnięcia z jego powierzchni spopielonego po śmierci ciała. Identyczny stół umieściła Małgorzata Szczęśniak w *Hanemannie* w Teatrze Wybrzeże (prem. 27 stycznia 2002, reż. Izabella Cywińska) i w operze *Kobieta bez cienia* Richarda Straussa zrealizowanej w Bayerische Staatsoper w Monachium (reż. Krzysztof Warlikowski, prem. 21 listopada 2013).

Poza tymi rodzinnymi odwołaniami stół ewokuje też inne obrazy kulturowe, związane ze spożywaniem uroczystych, celebrowanych posiłków. Wpisana jest w nie, pojawiająca się niezwykle często na naszych scenach, dramaturgia wymuszonego uczestnictwa, podtrzymywanej fikcji wyczerpanego porządku oraz konieczności buntu, podobna do dramatu stołu domowego opisywanego przez Szturca na przykładzie teatru Lupy. Zachowując antypatriarchalny charakter, bunt ten jednak ma zazwyczaj spotęgowaną siłę i wymiar społecznej metafory – oznacza ostateczne zniszczenie lub zerwanie ze światem, którego pozorny ład skrywa zbrodnię, fałsz i przemoc.

W kontekście uroczystych posiłków szczególną wymowę mają takie obrazy, w których przygotowany dla wielu gości, obszerny stół otacza pustka. Dwie osoby siedzące po dwóch stronach takiego długiego stołu to łatwo rozpoznawalny (by nie rzec – banalny) symptom ich oddalenia.

Inny szczególny przypadek to stół „ostatniej wieczerzy" – odsyłający do ikonografii religijnej na czele z kanonicznym freskiem Leonarda da Vinci. Wprowadza on w sytuację „rodzinną" skojarzenia religijne, nadając jej aspekt sakralny, współcześnie często o charakterze ironicznym lub wręcz bluźnierczym w zestawieniu wyidealizowanego wzorca z demaskowaną trywialnością życia rodzinnego albo fałszywą fasadą życia wspólnotowego. Odwołanie do ewangelicznej Ostatniej Wieczerzy jako aktu ustanowienia sakramentu Eucharystii w przypadku przedstawienia teatralnego wprowadza też kontekst liturgiczny, przywoływany świadomie (choć w sposób wcale nieoczywisty) przez takich twórców, jak Tadeusz Kantor czy Jerzy Grotowski. Ten ostatni wraz ze współpracującym z nim architektem Jerzym Gurawskim nie odwołał się do ikonograficznego wzorca Ostatniej Wieczerzy, ale w *Tragicznych dziejach doktora Fausta* według Christophera Marlowe'a (Teatr-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, prem. 23 kwietnia 1963) uczynił jej stół... sceną. Ramą i podstawową sytuacją przedstawienia była

„ostatnia wieczerza" Fausta w refektarzu klasztornym, gdzie Faust przyjmuje przy wielkich stołach gości; niby na uczcie barokowej, częstuje ich epizodami własnego życia, rozgrywanymi na powierzchni blatów, między widzami[31].

Paradoksalnie brak obrazowego odwołania do Ostatniej Wieczerzy sprawiał, że scena-stół musiała być z nią wiązana poprzez odwołania powracające w komentarzach słownych.

Wzorzec Ostatniej Wieczerzy i obraz związanego z nią poprzez liturgię stołu ołtarzowego jest tak silnie obecny w wyobraźni kulturowej, że skojarzenia z nim pojawiają się także i tam, gdzie zasada kompozycyjna stołu jest zupełnie inna. Dobrym przykładem wydaje się stół, który Jerzy Juk Kowarski ustawił w scenie finałowej *Kosmosu* Witolda Gombrowicza (reż. Jerzy Jarocki, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 16 października 2005). Ma on swoją, „działającą energetycznie" tajemnicę. Jego specyficzna trójkątność jednocześnie przenosi i jest odpowiedzią na system siatki geometrycznej odzwierciedlającej – w myśleniu

31 Jerzy Grotowski: *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Polastrelli, Thomas Richards i Igor Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław-Warszawa 2012, s. 249.

49
Jerzy Gurawski, szkic do *Tragicznych dziejów doktora Fausta* wg Christophera Marlowe'a, Teatr-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, prem. 23 kwietnia 1963. Dzięki uprzejmości artysty

50
Witold Gombrowicz *Kosmos,* Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem.16 października 2005. Fot. Stefan Okołowicz / IT

51
Tadeusz Kantor *Wielopole, Wielopole*,
Cricot 2, prem. 23 czerwca 1980.
Fot. Leszek Dziedzic / Galeria Dyląg

52
Agata Duda-Gracz *Będzie pani zadowolona, czyli rzecz o ostatnim weselu we wsi Kamyk*, Teatr Nowy w Poznaniu, scen. Agata Duda-Gracz,
prem. 25 marca 2017. Fot. Grzegorz Nowak

53
Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Dramatyczny
im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku,
scen. Anna Met, prem. 27 września 2014.
Fot. Bartek Warzecha / IT

54
Tadeusz Różewicz / Thornton Wilder *Przy*
stole, Teatr Współczesny w Warszawie, scen.
Marcin Stajewski, prem. 20 grudnia 1997.
Fot. Michał Englert / IT

55
Mogens Rukov, Thomas Vinterberg
Uroczystość, TR Warszawa, scen.
Małgorzata Szczęśniak, prem. 5 czerwca
2001. Fot. Stefan Okołowicz / IT

56
Hanoch Levin *Krum*, TR Warszawa, scen.
Małgorzata Szczęśniak, prem. 3 marca 2005.
Fot. Stefan Okołowicz / IT

57
Pier Paolo Passolini *T.E.O.R.E.M.A.T.*, TR Warszawa, scen. Magdalena Maciejewska, prem. 1 lutego 2009. Fot. Marta Ankiersztejn/IT

58
Fedra, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 2 grudnia 2006. Fot. Bartłomiej Sowa/IT

59
Jolanta Janiczak *Każdy dostanie to, w co wierzy*, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 2 marca 2016. Fot. Magda Hueckel / ATP

60
Rycerze Króla Artura, Wrocławski Teatr Pantomimy, scen. Zofia de Ines, prem. 26 października 1981. Fot. Marek Grotowski / IT

o porządkowaniu przestrzeni – idee Euklidesa. Nawet w zagięciach fałd obrusa jest porządek i tajemnica matematyki i teatru. Ten stół to „złoty trójkąt" nawiązujący do trójkąta Johanna Keplera i całej teorii złotych podziałów, po które często sięga scenograf. Taki właśnie stół artysta przed laty zaprojektował do jednego ze swoich domów, stawiając go w bardzo precyzyjnie wyznaczonym, specjalnie dla niego stworzonym miejscu.

Spośród wielu innych stołów mających zakorzenienie w określonych wyobrażeniach i kontekstach historycznych w przypadku polskiej sceny po roku 1989 znaczenie szczególne ma stół okrągły, odwołujący się oczywiście do negocjacji, które doprowadziły do przemian ustrojowych w kraju, ale stanowiący przede wszystkim łatwo rozpoznawalny symbol utopijnego marzenia o wspólnocie lub znak jej utraty. W takiej funkcji, z oczywistymi odwołaniami historycznymi był bezpośrednio przywoływany przez Mirka Kaczmarka w scenografii do spektaklu Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina *Każdy dostanie to, w co wierzy* (Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 2 marca 2016). O wiele wcześniej jednak wykorzystała go Zofia de Ines w *Rycerzach Króla Artura* Henryka Tomaszewskiego (Wrocławski Teatr Pantomimy, reż. Henryk Tomaszewski, prem. 26 października 1981). Andrzej Hausbrandt dostrzegał w jej stole znaczenia, które już wkrótce wpisane zostaną w symbolikę tego, jakże polskiego, mebla:

Centrum spektaklu stanowi [...] sprawa okrągłego stołu. Stołu, który poprzez przyznanie równych praw (równie godnych miejsc) wszystkim zwaśnionym – staje się rękojmią porozumienia i zadatkiem współdziałania. [...] Śledząc tę przypowieść, trudno wprost uwierzyć, że jej akcja rozgrywa się na dworze króla Celtów, a nie Sarmatów, tak tu wszystko polsko-swojskie. I te burdy o pierwszeństwo miejsca, i cel nadziemski, mistyczny, jakby mesjanistyczną myśl wyprzedzający, i równość powszechna – źrenica szlacheckiej swobody, i król zaledwie primus inter pares, i zguba zalęgła w niezgodzie grzechu – toż cytat z narodowej historii Polaków, rzecz nad Wisłą zrodzona. Przeniesienie tak nam przybliżające króla Artura i jego rycerzy jest przybliżeniem Tomaszewskiego i dziwić się jego spolszczeniu nie należy, podobnie jak z szacunkiem odczytywać można poważne utworu przesłanie o wspólnym okrągłym stole. O table ronde, przy którym tylko można ustalić kodeks współdziałania i który za gwarant tego kodeksu uznać wypada.

Najwspanialsze, najprecyzyjniej zbudowane i najświetniej rozegrane sceny tego przedstawienia opowiadają o rozłamaniu stołu, nierówności, o bezskutecznej próbie zbudowania wielu, podzielonych, fragmentarycznych stołów indywidualnych i powolnym, lecz samodzielnym, trudnym, lecz skutecznym dojściu do złożenia funkcjonalnej i trwałej struktury stołu okrągłego – table ronde porozumienia powszechnego. Każdy ruch, krok, każdy gest, każda figura i pozycja tak ludzi, jak rzeczy stają się w tej znakomitej scenie znaczące – a zarazem wskazujące. Wytyczające cel[32]***.***

O ile stół jako metonimia pokoju czy domu wiąże się z jego aspektami wspólnotowymi, towarzyskimi czy wręcz ceremonialnymi, o tyle łóżko stanowi synekdochę o bardziej indywidualnym a zarazem intymnym charakterze. Oba meble oczywiście funkcjonują w kontekście życia rodzinnego, ale rzec można, że stół przynależy tradycyjnie do jego fasady, a łóżko wyznacza centrum jego intymnych kulis. Stół jako synekdocha ewokuje salon lub jadalnię – przestrzeń wspólną, podczas gdy łóżko przywołuje sypialnię – pokój własny, zamykany, sferę prywatności, albo – wspólny pokój małżonków lub partnerów, w którym prywatność ma inny charakter. Oczywiście łóżko, i ewokowana przez nie sypialnia, jest też silnie naznaczone erotyzmem, co teatr wykorzystywał od bardzo dawna, zwłaszcza w spektaklach farsowych. Nic więc dziwnego, że łóżko pojawia się w polskim teatrze współczesnym jako swoista scena, na której ukazane jest życie prywatne i miłosne.

Obok tych dość oczywistych konotacji, w scenografii drugiej połowy XX wieku łóżko stojące na pokojowej scenie teatralnej, lub wręcz oznaczające

32 Andrzej Hausbrandt, *Table Ronde*, "Widnokręgi" 1982, nr 7, s. 69-71.

61
Tadeusz Różewicz *Kartoteka*, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, scen. Aleksandra Semenowicz, prem. 17 lutego 1989. Fot. Zygmunt Rytka / IT

62
Dziady po Białoszewskim, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś" w Kielcach, scen. Justyna Banasiak, prem. 14 listopada 2015. Fot. Bartek Warzecha / ATK

sceniczny pokój, związane jest z czymś w rodzaju rezygnacji, wycofania, porzucenia społecznych norm zachowania lub wyrzucenia poza ich nawias. Jest miejscem „rozmamłania" (dlatego tak często ukazuje się je niepościelone, rozgrzebane), apatii lub wręcz depresji. Wzorcem jest tu oczywiście sytuacja Bohatera *Kartoteki* Różewicza, który odmawiając udziału w społecznym teatrze życia indywidualnego i zbiorowego, chowa się przed nim właśnie do łóżka. Trzeba bowiem zauważyć, że łóżko jest swoiście nieteatralne. Nie tylko ze względu na prywatność stroju lub jego brak, brak makijażu i wszelkich innych atrybutów „roli", ale też z racji swojej konstrukcji. Leżący w łóżku aktor jest bardzo słabo widoczny – pojawia się w zasięgu wzroku w zasadzie dopiero wtedy, gdy zmieni pozycję na bardziej pionową. Już samo to sprawia, że łóżko wskazuje na związek między aktywnością i biernością, czy wręcz między życiem i jego brakiem. W tym ostatnim aspekcie jest też miejscem choroby, pojawiając się jako takie szczególnie często w przestrzeniach szpitala i schroniska, które omówimy w dalszej części „rekonesansu". Nie sposób jednak nie zauważyć, że jako synekdocha pokoju ustawione na scenie łóżko wprowadza do niego ostatniego gościa – śmierć.

63
Fiodor Dostojewski *Bracia Karamazow*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystian Lupa, prem. 10 kwietnia 1990. Fot. Stanisław Markowski / IT

SALA 2
Zamieszkać na scenie

W trakcie przygotowań do swojego ostatniego, nieukończonego przedstawienia *Dziś są moje urodziny* (prem. 10 stycznia 1991) Tadeusz Kantor napisał *Wielką dygresję teoretyczną*, której pierwsza część nosi tytuł: *Mój pokój na scenie*. Dla kompozycji sali, do której właśnie wchodzimy, najważniejszy wydaje się następujący fragment:

Postanowiłem zamieszkać
na scenie – mieć łóżko, stół,
krzesła i oczywiście obrazy.

Często wyobrażałem sobie
swoje mieszkanie w teatrze,
w środku, niemal na scenie —
nie w hotelu.
A więc mój — jak ja to nazywam
Biedny Pokoik Wyobraźni —
na scenie.
Muszę go urządzić.
Nie powinien wyglądać jak dekoracja.
Zgromadzić na scenie
przedmioty z mojego
pokoju. Tak jak bym
zrobił, gdybym rzeczywiście
postanowił mieszkać i żyć(!)
na scenie.
Więc: łóżko, stół, krzesło,
drzwi (ważne),
piecyk z rurą,
i najważniejsze: „płótna”
na sztalugach.
Wyobraźmy sobie, że
w Domu, gdzie mieszkam
wyburzono ścianę,
na podwórzu zgromadził
się tłum ciekawskich,
a ja na oczach tego
tłumu wykonuję
wszystkie czynności życia
codziennego. Również
twórczości, tkwiącej
pomimo swej obcej materii
w sferze codzienności.
Bezwstydny ekshibicjonizm –
powiedzą.

A jednak ten obraz tkwi
głęboko w sztuce, która
waży się na
„niemożliwe”
I na odkrycie PRAWDY.
Doszedłem do wniosku,
że w sztuce
całkowicie
„prawdziwym” jest
jedynie przedstawianie swego
własnego życia,
odkrywanie go
bez wstydu,
odkrywanie swego własnego LOSU,
PRZEZNACZENIA.
Tłumaczyłem wielokrotnie,
że powodem nie jest
ekshibicjonizm, narcyzm –
ale „wzmożenie” pojęcia:

64
Tadeusz Kantor *Wielopole, Wielopole*,
Cricot 2, prem. 23 czerwca 1980.
Fot. nieznany / Cricoteka

65
Tadeusz Kantor *Niech sczezną artyści*,
Cricot 2, prem. 14 lipca 1988.
Fot. Jacek Ślubowski / IT

66
Thomas Bernhard *Kalkwerk*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystian Lupa, prem. 7 listopada 1992. Fot. Marek Gardulski / IT

67
Rainer Maria Rilke *Malte*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystian Lupa, prem. 19 grudnia 1991. Fot. Marek Gardulski / IT

„życie indywidualne",
aby ujść przed zagładą
ze strony
nieludzkiej, horrendalnej
„masówki"[33].

Przywołanie tego – dość długiego – cytatu wydaje się konieczne ze względu na wypowiedziane tu w sposób niezwykle klarowny źródła i zasady jednego z najważniejszych obrazów polskiego teatru, pojawiającego się zwłaszcza w obszarze tego, co nazywa się teatrem autorskim. Chodzi o bardzo szczególną odmianę pokoju, który z jednej strony ma wszelkie cechy przestrzeni realistycznej – co Kantor bardzo mocno podkreśla, wręcz dosłownie odwołując się do stereotypowego, naturalistycznego motywu czwartej ściany, a z drugiej – stanowi przestrzeń niemal metafizycznego wzmożenia indywidualnego życia, którego ostateczny cel jest identyczny z najwyższym w hierarchii gatunkiem przedstawień cywilizacji śródziemnomorskiej – tragedią. To tragedia wszak odkrywała los i przeznaczenie jednostki, która poznawała je właśnie w stanach wzmożonego życia. W wersji Kantora, realizowanej w jego spektaklach co najmniej od czasów *Wielopola, Wielopola* (prem. 23 czerwca 1980), a retrospektywnie odkrywanej już w czasie okupacji w Teatrze Niezależnym[34], to rozpoznanie własnego losu jest możliwe nie poprzez oderwanie się od codzienności i wyjście z pokoju ku jakimś niezwykłym wydarzeniom, ale przez spotęgowanie procesów, które na codzienność się składają. Miejscem tego spotęgowania, przestrzenią łączącą codzienność i poznanie właściwe najwyższym realizacjom sztuki teatru był dla Kantora „mój pokój na scenie". Miejsce właściwie paradoksalne, bo – jak jasno wynika z cytowanego fragmentu – nie chodzi tu o żadne naśladowanie czy „kopię" pokoju, lecz o zamieszkanie na scenie. W tym sensie pokój ma być prawdziwy, ale zarazem nie ma to być „zwykła" przestrzeń codziennego życia. Swoją niezwykłość, umożliwiającą dokonanie podstawowych rozpoznań, zawdzięcza nie czemu innemu, tylko właśnie odsłonięciu. To sam fakt umieszczenia pokoju „na scenie" sprawia, że przestaje on być miejscem niewyróżnionej codzienności, a staje się miejscem Prawdy. I właśnie dlatego jest *par excellance* teatralny: Kantorowski „pokój na scenie" to miejsce twórczego odkrywania prawdy swojego życia poprzez jego wzmożenie w sytuacji przedstawienia. Ten model sceny jako przestrzeni i mechanizmu poznania Kantor niejako wydobywa spod historycznego kształtu sceny pudełkowej, której konstrukcji i mechanizmu nie odrzuca (jak czyniła zdecydowana większość artystów przyznających się do awangardy), stopniowo odsłaniając jego metafizyczną istotę[35].

Od razu trzeba dodać, że ten pokój to również Biedny Pokoik Wyobraźni, o którym Kantor bardzo często mówił, zwłaszcza w ostatnim okresie swojej twórczości. Była to dla niego przestrzeń własna, ale atakowana i nawiedzana przez postacie z zewnątrz:

Sam
w swoim pokoiku.
Sam!
Pokoik należy do mnie.
Tylko do mnie.
Ale ciągle ta hołota
z zewnątrz
Wdziera się[36].

To wdzieranie się przypomina atak na pokój mieszkalny, o którym mowa była w „sali" poprzedniej. Jednak Biedny Pokoik Wyobraźni jest też nawiedzany przez innego rodzaju interwencje:

33 Tadeusz Kantor, *Wielka dygresja teoretyczna*, [w:] tegoż, *Pism tom III: Dalej już nic. Pisma z lat 1985–1990*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków–Wrocław 2005, s. 232–233.

34 Zob. tenże, *Miejsce teatralne*, [w:] tegoż, *Pism tom II: Teatr Śmierci. Pisma z lat 1975–1984*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków – Wrocław 2005, s. 364–365.

35 Zob. uwagi na temat wierności scenie pudełkowej, [w:] tamże, s. 364.

36 Tadeusz Kantor, *Meditaions Illusion – Réve*, [w:] tegoż, *Pism tom III: Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 248.

Chociaż wywodzę się z surrealizmu [...], zaprzeczałem wyobraźni zrodzonej ze snu. Twierdziłem, że nie mam snów, że mój Biedny Pokoik Wyobraźni – to jest ciemna dziura, do której wpadają różne przedmioty z zewnątrz... Ja tylko czekam w środku tego ciemnego pokoiku i kiedy wpadają te przedmioty, których potrzebuję, prawdopodobnie wewnętrznie, to ja z tego korzystam. Mówię wtedy, że mam szczęście, ale zawsze dodaję: każdy ma szczęście wedle swego talentu[37].

Pokoje Wyobraźni – jak najbardziej Kantorowskie z ducha – pojawiły się ostatnio na scenie w związku ze specjalnymi bohaterami teatralnych opowieści: Mironem Białoszewskim (*Dziady po Białoszewskim*, scen. Justyna Banasiak, reż. Anna Retoruk, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś" w Kielcach, prem. 14 listopada 2015) i Zdzisławem Beksińskim (*Beksińscy* według książki Magdaleny Grzebałkowskiej, scen. Weronika Ranke, reż. Michał Siegoczyński, Teatr Polski w Bydgoszczy, prem. 25 listopada 2017). Być może jest to symptom kolejnej zmiany znaczeniowej – pokoju jako przestrzeni przynależącej szczególnie artyście i tworom jego wyobraźni.

Pokój sceniczny, miejsce wzmożonego życia, a jednocześnie rodzaj pustej przestrzeni przyciągającej niespodziewane obrazy, jest atakowany, najeżdżany przez intruzów („Mój Mały Pokoik Wyobraźni, ulega ciągłym/ NAJAZDOM"[38]). Są oni – jak wynika z wielu tekstów i przedstawień Kantora – zarówno figurami przeszłości, wspomnieniami o umarłych, jak i reprezentantami „horrendalnej masówki" niszczącej indywidualność (w obu przypadkach, choć w odmienny sposób, wiążą się więc ze śmiercią).

Przestrzeń twórczą Kantorowskiego Teatru Miłości i Śmierci przyjęliśmy jako model podstawowy dla grupy obrazów, którą można by nazwać „pokojem poszerzonym". Jest to przestrzeń zamknięta, będąca jednocześnie sceną teatralną i pokojem, która na różne sposoby jest otwierana na to, co wyjściowo znajduje się poza nią. Proces otwierania nie ma przy tym uzasadnienia obyczajowego, socjologicznego czy fabularnego, lecz jest konsekwentnie nastawiony i przebiega w określony sposób ze względu na podmiot (jednostkowy lub zbiorowy, niekoniecznie obecny na scenie fizycznie), którego poznanie (lub samopoznanie) stanowi zasadniczy cel procesu teatralnego. Pokój ten ma najczęściej charakter dynamiczny: początkowo pusty, zwykle o nagich ścianach i ubogim, bardzo prostym wyposażeniu, jest stopniowo coraz bardziej poszerzany przez przychodzące spoza niego postacie, obrazy, dźwięki itp. Często jest to swoisty „obraz narastający", który scenograficznie można widzieć jako pewien wariant omawianej w pierwszym tomie propozycji Feliksa Krassowskiego, z tym zastrzeżeniem, że nie obowiązuje tu zasada zachowywania wszystkich pojawiających się w trakcie akcji elementów (na przykład w *Wielopolu, Wielopolu* ich nagromadzenie rośnie stopniowo aż do kulminacji, by finalnie powrócić do pustej sceny).

Pokój poszerzony można wręcz widzieć (zgodnie z wcześniej przywoływanymi interpretacjami myśli Tadeusza Kantora) jako swoiste powtórzenie samego mechanizmu sceny, która jako taka jest też przestrzenią poszerzoną – realnym miejscem otwierającym się na przedstawienie tego, co nie przynależy do niego, a co zostaje w nim chwilowo umiejscowione. Jednak w przypadku pokoju poszerzonego swoiste podwojenie tego mechanizmu i jego wystawienie (a czasem – jak u Kantora – bezpośrednie skomentowanie) sprawia, że zostaje on ujawniony i staje się przedmiotem refleksji widzów, zyskujących świadomość wykonywanych przez teatr artystycznych operacji[39].

37 Tenże, *Wolność musi być absolutna... (zapis wypowiedzi, luty 1990)*, [w:] tamże, s. 397.

38 Tenże, *Niech sczezną artyści. Rewia*, [w:] tegoż, *Pism Tom II: Teatr Śmierci...*, dz. cyt., s. 35.

39 To właśnie dlatego wybraliśmy słowo „poszerzony", które należy tu rozumieć w sposób bliski angielskiemu słowu *augmented*, wywodzącemu się od czasownika *to augment* (w podstawowym znaczeniu: powiększyć wartość lub rozmiar czegoś przed dodanie czegoś innego) a występującemu w znanym terminie *augmented reality*. Ten ostatni oznacza system generujący elektronicznie rodzaj rzeczywistości łączącej świat rzeczywisty z wirtualnym w sposób umożliwiający interakcję w czasie rzeczywistym oraz wykonywanie ruchów w trzech wymiarach. Oczywiście w tym odwołaniu nie chodzi o sugerowanie, że teatr Kantora miał coś wspólnego ze współczesną AR, ale o wskazanie na właściwe temu systemowi nakładanie się realności i wirtualności →

W teatrze Tadeusza Kantora ów model wydaje się szczególnie widoczny w scenografii przedstawień *Wielopole, Wielopole* i *Niech sczezną artyści*. W obu pokoje powoływane na scenie były dosłownie najeżdżane przez postacie ze świata zewnętrznego. W *Wielopolu, Wielopolu* podstawową przestrzenią był „pokój dzieciństwa", którego dramatyczne przypominanie poprzez urządzanie tworzyło pierwsze sekwencje przedstawienia. Przestrzeń pokoju oddzielała od świata zewnętrznego, przede wszystkim świata historii i śmierci, drewniana tylna ściana z przesuwanymi drzwiami. Ich otwieranie i zamykanie było wręcz podstawową akcją nadającą spektaklowi określony rytm. Pokój bronił się przed najazdem sił zewnętrznych, niosących przemoc i śmierć, ale zarazem był z nimi związany poprzez postać Ojca-Mariana, niejasne wspomnienie zabitego na wojnie żołnierza. Przestrzeń wypełniała się scenami kolejnych Ukrzyżowań, by w bliskiej finału kulminacji stać się pokojem Ostatniej Wieczerzy, a w końcu wrócić do punktu wyjścia – pustego pokoju, w którym Tadeusz Kantor pozostaje ponownie sam, po odprawieniu niejasnej liturgii najniższej rangi.

Podobny mechanizm funkcjonował w spektaklu *Niech sczezną artyści* (prem. 2 czerwca 1985), częściowo odwołującym się do powieści Zbigniewa Uniłowskiego *Wspólny pokój*, którą Kantor – jak sam twierdził – odnalazł przez przypadek, znajdując w niej zarazem jedną z podstawowych figur swojego przedstawienia: „*Wspólny pokój*, miejsce czasu teraźniejszego, naszego czasu, INFERNUM straszliwe niskiej codzienności, opatrzonej najbardziej niskimi epitetami"[40]. Nie jest on już pokojem dzieciństwa, ale pokojem umierania, postrzeganego – za Uniłowskim – jako proces pozbawiony wszelkiej wzniosłości, niski i trywialny. Taki pokój: umieszczony u kresu jako przestrzeń nawiedzana przez wspomnienia, zagadkowe figury, niejasne obrazy, przypadkowe i domagające się dopiero wyjaśnienia postacie i działania – powróci także w spektaklu *Dziś są moje urodziny*, a jego wariantem jest też w jakiejś mierze knajpa z *Nigdy tu już nie powrócę* (prem. 23 kwietnia 1988).

Ten Kantorowski model pokoju „poszerzonego" stał się (oczywiście w różnych moderacjach) modelem wielokrotnie powracającym (niekoniecznie w sposób świadomy) w polskim teatrze. Nie chodzi tu przy tym o bezpośrednie inspiracje (choć i na te można oczywiście wskazywać), ale o pewną wspólnotę wyobraźni czy mechanizmów scenicznych. W sposób może najbardziej oczywisty pokój poszerzony stanowi wzorcową przestrzeń teatru Krystiana Lupy, przyznającego się zresztą wprost do inspiracji twórczością Tadeusza Kantora. Najoczywistszą tego egzemplifikacją może być mieszkanie Konradów w *Kalkwerku* według Thomasa Bernharda (Stary Teatr w Krakowie, prem. 7 listopada 1992). Jak pisał Janusz Majcherek:

świat przedstawienia zamknięty jest w swoistej klatce, którą już wiele razy opisywano: to świat wyizolowany, sprowadzony do przestrzeni duchowych badań, do laboratorium scenicznego czy też, by pozostać jeszcze przy bliskich Lupie odniesieniach alchemicznych – do retorty. Teatralnie rzecz biorąc, jest to świat co najmniej ascetyczny i nic dziwnego: szczególna forma ascezy, ćwiczenie umiejętności, która polega na porzuceniu materii i kultywowaniu ducha, to jeden z tematów „Kalkwerku" Lupy. Redukcja egzystencji, czy raczej: form egzystencji, ma swoją analogię w środkach inscenizacyjnych. Minimum sprzętów: łóżko, stół, krzesła i toaletka z lustrem. Poza niewielkimi zmianami konfiguracji, nic w tej przestrzeni nie zachodzi, przynajmniej w sensie materialnym. Wszystko objawia się w aktorach; rzeczywiste, choć niematerialne kontury ich świata wyznacza muzyka i światło[41].

(Kantor powiedziałby na pewno – iluzji) bez zniesienia różnic między nimi. To odróżnia rzeczywistość poszerzoną (lub rozszerzoną, bo tak też angielski termin się tłumaczy) od wirtualnej, zakładającej całkowitą immersję i pełną iluzję.

40 Tadeusz Kantor, *Niech sczezną artyści. Rewia*, [w:] tegoż, *Pism tom II: Teatr Śmierci...*, dz. cyt., s. 12.

41 Janusz Majcherek, *Kamień filozoficzny*, „Teatr" 1993, nr 1; http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/18113/kamien-filozoficzny, data dostępu: 15 lutego 2020.

68
Franz Kafka *Proces*, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Krystian Lupa, prem. 15 listopada 2017. Fot. Magda Hueckel

69
Capri według Curzia Malapartego, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Krystian Lupa, prem. 12 października 2019. Fot. Natalia Kabanow / ATP

70
Hanoch Levin *Krum*, TR Warszawa, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 3 marca 2005. Fot. Stefan Okołowicz/IT

71
Pod presją według scenariusza filmowego Johna Cassavetes *Kobieta pod presją* Teatr Śląski w Katowicach, scen. duet MIKSS (Marcel Sławiński, Katarzyna Sobańska), prem. 23 marca 2018. Fot. Magda Hueckel

Asceza sprzętów, pokój jako sceniczna klatka, a zarazem alchemiczna retorta – to swoiste stałe teatru Krystiana Lupy, powracającego wielokrotnie do tej samej przestrzeni podstawowej, poszerzanej jednak na zasadzie innej niż w przypadku teatru Kantora – trafniej można by chyba powiedzieć – pogłębianej. Ascetyczne, a zarazem rozległe, wypełnione brzemienną znaczeniami pustką pokoje sceniczne Lupy są bardzo dobrze znane i pamiętane z tych przedstawień, które zwykło się uważać za klasyczne w jego twórczości i które uczyniły go jednym z najważniejszych polskich twórców teatralnych (*Marzyciele* Roberta Musila, prem. 28 lutego 1988, *Bracia Karamazow* wg Fiodora Dostojewskiego, prem. 10 kwietnia 1990, *Malte* Rainera Marii Rilkego, prem. 19 grudnia 1991 – wszystkie w Starym Teatrze w Krakowie; *Auslöschung. Wymazywanie* wg Thomasa Bernharda, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, prem. 10 marca 2001). Oczywistym uproszczeniem byłoby stwierdzenie, że do tego typu obrazów i przestrzeni ogranicza się świat teatralny Krystiana Lupy[42], niemniej jednak „poszerzony pokój" wydaje się jego swoistym rdzeniem. Idąc za cytowanymi na początku tej części rozpoznaniami Heideggera, można nawet zaryzykować stwierdzenie, że jest to pokój, w którym po katastrofie usiłuje się na nowo podjąć trud zamieszkania, czyniąc wysiłki na rzecz uratowania Ziemi, rozpoznania i uznania Nieba, dobrej śmierci, a przede wszystkim rozróżnienia znaków nadejścia Istot Boskich i znamion ich braku – tego, co oczekiwane, od tego, co niewyczekiwane. Oczekiwanie to nie ma charakteru religijnego, ale właśnie dlatego pozbawione jest wszelkiej dogmatycznej pewności i staje się dramatyczną, wciąż na nowo podejmowaną próbą, wytyczającą przebieg wpisanego w pokój sceniczny labiryntu i odnajdywanej również w nim „zony", przestrzeni poszukiwanej Utopii.

Cała skomplikowana symboliczna geografia pokoi Lupy, budowana przy pomocy opisywanych przez Szturca relacji między przedmiotami[43], może być rozsnuwana w tych pozornie pustych wnętrzach właśnie dlatego, że ich prostota nie odwraca uwagi od procesów zachodzących w trakcie akcji dramatycznej (w kolejnych przedstawieniach coraz bardziej rozbudowywanej, zagęszczanej, wielowarstwowej). Poprzez wyraźne wyznaczenie granic opozycja między wnętrzem a zewnętrzem jest szczególnie mocna, pozwalając na szczególne wyróżnienie tego, co z zewnątrz przychodzi. Ascetyczność pokoju nadaje szczególną moc scenom pojawiania się w nim nowych elementów, nawet tak subtelnych, jak światło czy pojedyncze dźwięki.

W ostatnich latach (przełomem była tu premiera *Factory 2*, 16 lutego 2008) sceniczne pokoje Krystiana Lupy są „poszerzane" w jeszcze inny sposób – przez wiszące nad nimi ekrany, pokazujące na zbliżeniach twarze aktorów, elementy scenicznej rzeczywistości lub filmy, w tym także (zwłaszcza ostatnio) zrealizowane na potrzeby spektakli. Ściśle obrazowy sposób otwierania scenicznego wnętrza, stosunkowo nowy w świecie teatralnym Lupy, stanowi rozwiązanie bardzo popularne we współczesnych inscenizacjach. Jest to rozwiązanie o tyle paradoksalne, że tworzy obraz w obrazie – lokuje się jednocześnie poza scenicznymi ramami i w nich. Ekran pokazujący to, co stanowi część obrazu scenicznego, umożliwia zbliżenie wkomponowane w całość kadru, a więc otwiera go nie przez wprowadzenie czegoś z zewnątrz, ale przez wydobycie z głębi. Z perspektywy widowni tworzy obraz podwójny – jest ukazaną w całej oczywistości wielowarstwowością świata zamkniętego w ramach sceny.

Ten podwojony obraz (zachowujący zamkniętą przestrzeń pokoju lub mieszkania) jest wykorzystywany także jako stosunkowo proste narzędzie montażu uwagi widza. Jednym z najlepszych przykładów tego zastosowania jest z pewnością omówiony już przez Dominikę Łarionow spektakl Mai Kleczewskiej *Pod presją* według scenariusza filmowego Johna Cassavetesa *Kobieta pod presją* (Teatr Śląski w Katowicach, prem. 23 marca 2018), ze scenografią duetu MIKSS (Marcel Sławiński, Katarzyna Sobańska).

42 Znakomitą analizę jego bogactwa znaleźć można w artykule Włodzimierza Szturca, *Krystian Lupa: scenografia – filozofia przestrzeni teatralnej*, [w:] *Obrazy scenografii...*, dz. cyt., s. 163–185.

43 Zob. tamże, s. 175–176.

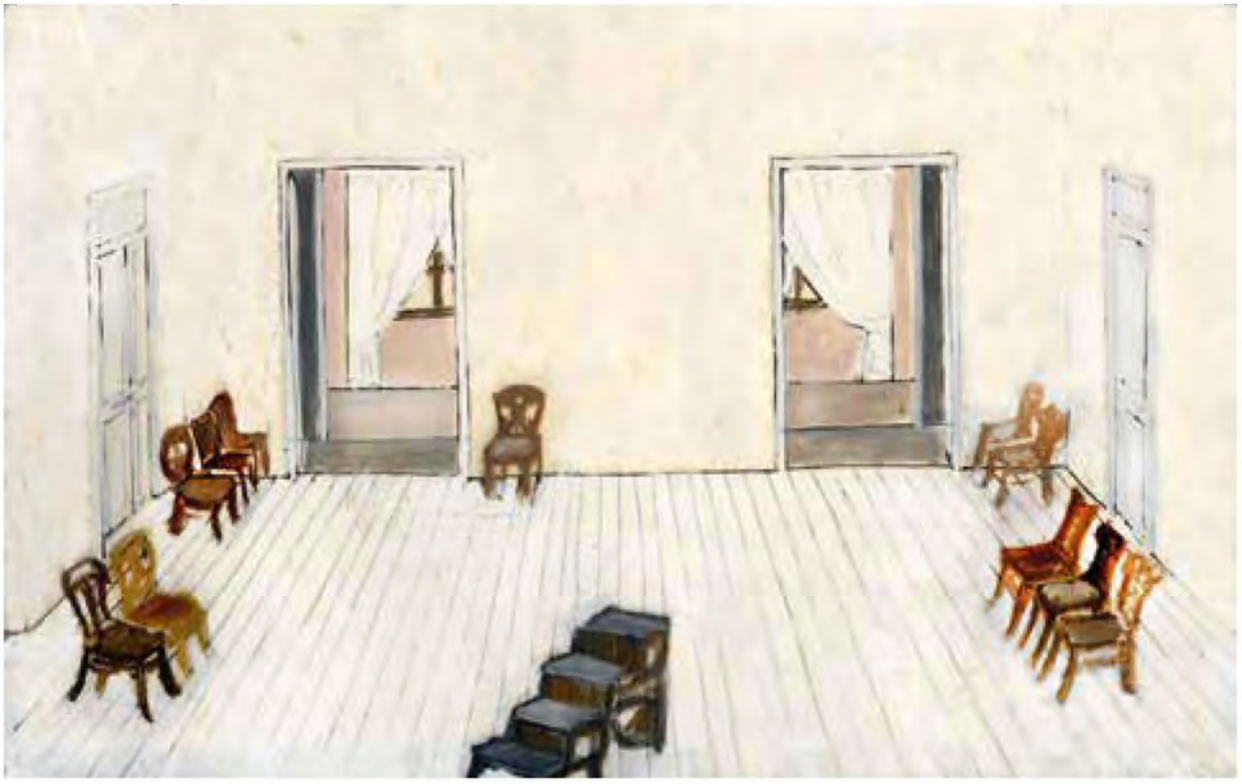
SALA 3
Ku scenie pustego pokoju

Zapleczem obu omówionych wyżej przypadków – pokoju atakowanego i poszerzonego – jest pustka. „Najeżdżany" i „rozjeżdżany" przez zewnętrze pokój czy salon mieszczański na swój sposób rozpuszcza się w pustce, pozostając tylko niekompletnym wspomnieniem, przywoływanym bezskutecznie przy pomocy przedmiotów (między innymi mebli). Z kolei pokój „poszerzony" wyjściowo umiejscowiony jest w pustce i często do pustki finalnie powraca. Pozwala to myśleć o pustym pokoju jako o obrazie nietożsamym z obrazem pustej sceny, identyfikowanej – przez pozbawienie znamion czasu – jako obszar uniwersalizujący. Pusty pokój to odsłonięte miejsce teatralne[44], obraz sceniczny zawierający ograniczone do minimum znaki przywołujące pamięć wnętrza naznaczonego śladami prywatności i intymności. Samo to wnętrze jako takie na scenie się nie pojawia, a jest jedynie ewokowane poprzez brak, na który wskazują jego samotne pozostałości. Oczywiście wskazują na nie także działania dramatyczne i słowa postaci, niemniej jednak na poziomie obrazu widać przede wszystkim umieszczone w pustce sprzęty, które odruchowo wiążemy z przestrzenią mieszkalną.

Mistrzem w kreowaniu tego typu obrazów jest Jerzy Juk Kowarski, sięgający po nie szczególnie chętnie w scenografiach do przedstawień reżyserowanych przez Jerzego Jarockiego, czego wyrazistym przykładem może być już scenografia do ich pierwszego wspólnego spektaklu – *Wiśniowego sadu* Czechowa (Stary Teatr w Krakowie, prem. 1 lutego 1975). Zapamiętał ten obraz wyjątkowo wyraziście Tadeusz Słobodzianek, wówczas student polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego:

Była jednak w tym przedstawieniu jedna rzecz, obraz właściwie, który mnie nie opuszczał. Oczywiście doceniałem świetne aktorstwo Lassek, Karkoszki, Kolasińskiej, Sadeckiego, Lubaszenki, Stuhra, Radziwiłowicza, itd. Zapamiętałem jednak przede wszystkim obraz po podniesieniu kurtyny: pusta przestrzeń, podłoga z prostych jasnych desek, jasne ściany, dwa okna w głębi i krzesła. Każde krzesło inne. Te krzesła zrobiły na mnie wielkie wrażenie. Dlaczego są różne? Co to? Rosyjskich ziemian nie stać na komplet jednakowych krzeseł? O co chodzi? To pytanie zostało ze mną na dłużej. [...] Zastanawiałem się, o co chodzi? Co może znaczyć to zderzenie różnych krzeseł. Zrozumiałem, że w każdym z krzeseł jest zaklęta historia człowieka. Każde krzesło komuś przynależy, po kimś zostaje. Po tym, co je robił, i po tym, który go używał w jakiś szczególny sposób. Być może jakaś wiadomość przyszła do

44 Przejście od jednego do drugiego sposobu rozumienia pustej sceny widać dobrze na przykładzie scenografii w *Apocalypsis cum figuris* Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Wersja pierwsza miała charakter uniwersalizujący, czego wyrazistym znakiem były białe kostiumy aktorów oraz kościelne ławki przeznaczone początkowo dla publiczności. Wersje późniejsze przesuwały się ku wydarzeniowości i aktualności przedstawienia teatralnego wraz z likwidacją odrębnych miejsc dla widzów, zmianą strojów na codzienne (za wyjątkiem Ciemnego – Ryszard Cieślak) i „prywatnym" charakterem wejść aktorów. Więcej na ten temat, zob. Ireneusz Guszpit, *Apocalypsis... bez Chrystusa*, [w:] tegoż, *Sceny z mojego teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 83–94.



72
Jerzy Juk Kowarski, projekt scenografii do *Wiśniowego sadu* Antoniego Czechowa, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, prem.1 lutego 1975. Przedruk za: *Zabawa w teatr* pod red. Doroty Buchwald, Ewy Dąbek-Derdy i Jerzego Juka Kowarskiego, Instytut Teatralny, Warszawa 2012.

73
Antoni Czechow *Wiśniowy sad*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem.1 lutego 1975. Fot. Wojciech Plewiński / IT

74
Witold Gombrowicz *Ślub*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 20 kwietnia 1991. Fot. Wojciech Plewiński / IT

75
Witold Gombrowicz *Kosmos*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 16 października 2005. Fot. Stefan Okołowicz / ATN

człowieka, gdy siedział na tym krześle, jakaś myśl, nieszczęście czy radosna nowina... Wierzę, że na krzesła przechodzą uczucia i doznania człowieka, któremu służyły. Co więcej, może nawet nie w nich samych, pojedynczych, ale w zderzeniu ich różnorodności daje się odczuć jakieś niespotykane napięcie międzyludzkie. I to sprawia, że te krzesła żyją w przestrzeni, gadają ze sobą i nas do rozmowy zapraszają. To wszystko – za sprawą scenografii Juka Kowarskiego - było w „Wiśniowym sadzie" Jarockiego[45].

Znamienną interpretację tak charakterystycznej dla duetu Kowarski – Jarocki pustki otaczającej i pochłaniającej przestrzeń rodzinnego domu przedstawił Grzegorz Niziołek w swoim odczytaniu jednej z najsłynniejszych inscenizacji lat 90. ubiegłego stulecia – *Ślubu* Witolda Gombrowicza (Stary Teatr w Krakowie, prem. 20 kwietnia 1991):

Jego [Jarockiego – DK] gest wymazania ujawniał się w upiornej, martwej, nieskazitelnej bieli, w złowieszczo prześwietlonym obrazie rodzinnego domu [...]. Upiorna pustka, w jakiej toczył się Ślub Jarockiego, tworzyła wrażenie ostatecznego wypalenia się, zniszczenia dawnych form życia symbolicznego, a nie neutralnego, obiektywnego dystansu. Jarocki nie usuwał z tekstu dramatu odwołań do wojny; a nawet, mam wrażenie, wyostrzał ich sensy, nadawał im klarowne, mocne i bezlitosne brzmienie. Z tego względu należałoby tu raczej mówić o traumie pustoszącej porządek symboliczny niż o czasowym dystansie wobec przeszłości, której kształty i obrazy powoli już znikają[46].

Owo spustoszenie wymierzone jest w sposób szczególny właśnie przeciwko wszelkim formom przestrzeni zamieszkanych, w których panuje porządek symboliczny, a których teatralną synekdochą jest sceniczny pokój. Nie chodzi tu już tylko o atak ze strony zewnętrza, ale o to, że zarówno ono, jak i wnętrze zostały pozbawione wszelkiego porządku, zaś to, co się w nich jeszcze usiłuje pojawić, stanowi jedynie ślad, efekt nieudanej próby przywrócenia jakiegoś ładu lub – może najdosłowniej – finał, po którym nastąpić już może tylko pustka.

Ostatnio wielkie wrażenie zrobiła na mnie scenografia do „Kosmosu" w Teatrze Narodowym w Warszawie: czysta wysterylizowana przestrzeń podłogi i ścian zderzona z brudnym kamieniem czy rzuconym na tę „idealną powierzchnię" zbutwiałym drągiem. Za każdym razem wszystko jest podporządkowane morderczej dyscyplinie całości. Niezwykle konkretne i ascetyczne zarazem. Tylko to, co niezbędne. Żadnych ilustracyjności, nachalnych symboli, specjalnych znaczeń. Podobnie z kostiumami. Sukienka to sukienka. Mundur to mundur. Frak to frak. Garnitur to garnitur. Bez ozdobników, falbanek, zbędnych detali. Jeżeli order to jeden. To mi kiedyś uświadomiło, że ozdobniki przeszkadzają, odwracają uwagę od istoty komunikatu, od tego, co najważniejsze w danej chwili i w całości jednocześnie. Prostota. Pozbywanie się wszystkiego, co zbędne. Tego się od Juka nauczyłem[47].

Pusty pokój to także przestrzeń apokalipsy. Nie „huku" jednak, a „skomlenia", by przywołać znane rozróżnienie z wiersza T. S. Eliota. Być może najbardziej bezpośrednio widać ten apokaliptyczny aspekt w scenografiach do *Końcówki* Samuela Becketta – w zniszczonym pokoju Aleksandry Semenowicz (reż. Antoni Libera, Teatr Studio w Warszawie, prem. 11 kwietnia 1986), pustym Doroty Kołodyńskiej (reż. Antoni Libera, Teatr Polski w Warszawie, prem. 15 stycznia 2011) czy przypominającym opróżniony bunkier pokoju

45 Tadeusz Słobodzianek, *Krzesełka Juka*, [w:] *Zabawa* w *teatr*, red. Dorota Buchwald, Ewa Dąbek-Derda, Jerzy Juk Kowarski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2012, s. 69.

46 Grzegorz Niziołek, *Ruiny Europy*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 42.

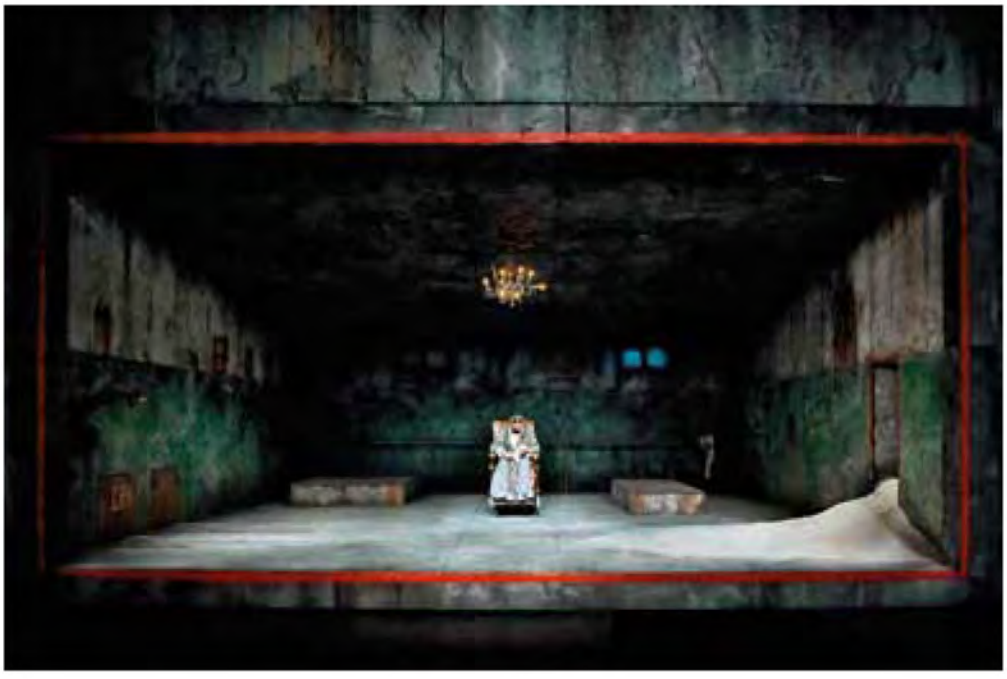
47 Tadeusz Słobodzianek, *Krzesełka Juka*, dz. cyt.

Krystiana Lupy (Teatro „La Abadia" w Madrycie, prem. 7 kwietnia 2010). We wszystkich mocno wydzielona i zamknięta przestrzeń tworzy obraz pokoju całkowicie zniszczonego przez pustkę, odartego z wszelkich znamion zamieszkania i symbolicznego uporządkowania. Choć więc nie ma w tych obrazach widomych znamion zniszczenia, ruin, katastrofy, to te puste pokoje niejako otwierają się na następną kategorię wizualnych dominant.

76
Samuel Beckett *Końcówka*, Teatr Studio im Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, scen. Aleksandra Semenowicz, prem. 11 kwietnia 1986. Fot. Zygmunt Rytka / IT

77
Samuel Beckett *Końcówka,* Teatr Polski w Warszawie, scen. Dorota Kołodyńska, prem. 15 stycznia 2011. Fot. Krzysztof Bieliński / IT

78
Samuel Beckett *Końcówka,* Teatro „La Abadia" w Madrycie, scen. Krystian Lupa, prem. 7 kwietnia 2010. Fot. Ros Ribas / archiwum teatru



ANEKS 3A
Okna i drzwi

Pokój poszerzony jest nie tylko wytworem specyficznych sytuacji czy technik. Od początku swojego istnienia ograniczane ścianami ludzkie siedziby z konieczności wyposażone były i są w elementy do szczególnych połączeń między zewnętrznością a wewnętrznością. Symbolika, kulturowe znaczenia i teatralne funkcje okien i drzwi są ogromnie złożone i bogate, nie ma więc możliwości, by omówić je wszystkie w tym – z konieczności skrótowym – przeglądzie. Być może najważniejsze w kontekście sceny-pokoju jest to, że drzwi i okna stanowią wewnętrzne znaki innej rzeczywistości wpisane w pozornie zamknięty świat sceny. Jedne i drugie mogą funkcjonować zarówno jako symbole tęsknoty za czymś innym, szansy na zmianę, jak i zagrożenia, potencjalnej inwazji. Wydaje się jednak, że w drugiej połowie XX wieku ten pierwszy aspekt przypisywany jest raczej oknom, podczas gdy ten drugi – drzwiom.

W polskim teatrze XX wieku znaczenie okna w sposób szczególny wyznacza utrwalony na zaproszeniu na premierę *Wnętrza* Maurice'a Maeterlincka (Teatr Miejski w Krakowie, 20 lutego 1899) wizerunek dziewczyny niemal przytulonej do szyby i usiłującej zobaczyć, co jest za nią. Nie ma żadnej pewności (a w sumie też i większego znaczenia), czy dziewczyna usiłuje zobaczyć, co jest w jakimś wnętrzu, czy też przeciwnie – wygląda na zewnątrz. Archetypowe wręcz znaczenie tego obrazu dla polskiego teatru polega właśnie na tym, że jest on wizerunkiem granicy, przejścia oraz – jakże teatralnego – spojrzenia „z drugiej strony".

Nic dziwnego, że ten wizerunek był wielokrotnie cytowany i podlega scenograficznym trawestacjom do dziś. Pamiętamy jego warianty w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego: właśnie we *Wnętrzu* zrealizowanym w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (prem. 6 marca 1976) lub użyte jako cytat w scenie przywoływania duchów przeszłości w *Dziadach – Improwizacjach* (Teatr Studio w Warszawie, 23 grudnia 1987) i w *Weselu* w Teatrze Narodowym (prem. 30 stycznia 2000). Odwołuje się do niego Krystyna Zachwatowicz w *Zbrodni i karze* Dostojewskiego (reż. Andrzej Wajda, Stary Teatr w Krakowie, prem. 7 października 1984), kiedy publiczność przez szybę „zagląda" w głąb duszy Raskolnikowa. Widać je w *Umarłej klasie* Tadeusza Kantora (prem. 15 listopada 1975), skąd trafiło jako autonomiczny obiekt do muzeum. Przez nie spoglądają ku nam na sposób „Wyspiański" dzieci i Gustaw w *Dziadach. Nocy Pierwszej* Mickiewicza w reżyserii Piotra Tomaszuka (Teatr Wierszalin, premiera 29 października 2016). Wariant szyby z Wyspiańskiego pojawił się też w *Weselu* Krzysztofa Nazara (scen. Krzysztof Tyszkiewicz, Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 1 października 1995) i *Weselu* Jana Klaty, do którego „włożyła" je Justyna Łagowska (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, prem. 12 maja 2017). Przyciskały twarze do tej szyby różne postaci, próbując zobaczyć przyszłość, aż w końcu rozbijał ją na swojej głowie pozbawiony złudzeń co do rzeczywistości Dziennikarz.

By móc pokazać znaczenie okien w polskim teatrze w sposób syntetyczny, odwołamy się do jego znaczeń w przedstawieniach Krystiana Lupy, które w cytowanym już tekście tak opisywał Włodzimierz Szturc:

79
Adam Mickiewicz, *Dziady – Improwizacje*, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 23 grudnia 1987. Fot. Wojciech Plewiński / IT

80
Stanisław Wyspiański *Wesele*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 30 stycznia 2000. Fot. Wojciech Plewiński / ATN

81
Fiodor Dostojewski *Zbrodnia i kara*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 7 października 1984. Fot. Stanisław Markowski / IT

82
Tadeusz Kantor *Umarła klasa*, Teatr Cricot 2, prem. 15 listopada 1975. Przedstawienie w Parco Space Theatre w Tokio, 1982. Fot. nieznany / Cricoteka

83
Adam Mickiewicz *Dziady. Nocy pierwsza*, Teatr Wierszalin, scen. Mateusz Kasprzak, prem. 29 października 2016. Fot. AW

84
Stanisław Wyspiański *Wesele*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen Justyna Łagowska, prem. 12 maja 2017. Fot. Mieczysław Krzakiewicz / IT

85
Miron Białoszewski podczas próby przedstawienia *Wiwisekcja* w Teatrze Osobnym w Warszawie, 1955. NAC

Okna, dominanta kompozycji każdego spektaklu Lupy wszędzie stanowią stałą i – rzec można – jedyną pewną realność świata Lupy. [...] Jest prócz tego [okno] czymś w rodzaju ramy wyodrębnionej przez malarza stającego przed zadaniem przedstawienia przedmiotu w perspektywie. Okno w zasadzie nie podlega przemianie w tym teatrze, ponieważ samo jest narzędziem przekazu silnego strumienia przemian albo energii służących przemianom światła. Okno jest dla aktora pokusą przemiany i otwarciem drogi wyjścia z „klatki artystycznej egzystencji"[48].

Jak się wydaje, w ten sposób interpretowane okno pojawia się na polskich scenach od dawna, zwłaszcza wtedy, gdy spogląda się przez nie ze sceny ku widowni – niejako projektując na nią oczekiwaną inność i zmianę. Oczywiście może to mieć bardzo różnorodne warianty, zasadniczo jednak okno jest metaforą i materializacją tego, co stanowi podstawę teatru – patrzenia. Wpisane w przestrzeń pokoju lub ją ewokujące stanowi ośrodek metateatralnego dramatu poznania i przemiany, ale także niebezpieczeństwa związanego z patrzeniem na to, co niedozwolone lub zakazane. Mówiąc krótko: sceniczne okno jest znakiem i narzędziem uruchomienia ambiwalencji patrzenia, stanowiącej podstawowe doświadczenie teatralne.

Inaczej rzecz ma się z drzwiami. W kontekście pokoju są one przede wszystkim narzędziem zamykania, odgradzania się od świata zewnętrznego, który – jak każda granica – także wytyczają. Jeśli przez pokój Bohatera *Kartoteki* przebiega ulica, to jest tak przede wszystkim dlatego, że drzwi do pokoju są otwarte. Gest otwarcia drzwi ma wielki potencjał dramatyczny, toteż w wielu przestrzeniach są one umieszczane w miejscu widocznym, zwracającym uwagę, zaś to, co przez drzwi wchodzi lub za nimi się znajduje, oznaczane jest specjalnymi gestami i akcjami.

Drzwi jako granica sceny-pokoju miały szczególne znaczenie dla Tadeusza Kantora. W notatkach do *Wielopola, Wielopola* – przedstawienia, w którym rozsuwane drzwi znajdowały się w samym centrum, tworząc znaczną część zamykającej pokój ściany – artysta wielokrotnie wracał do tego, co działo się za nimi:

Ta kotłowanina w ciasnym przedpokoju
(raz po raz drzwi otwierane)
Krzyż, drabina, jakieś rusztowania, skłębione postacie –
Wszystko to mówiło bardzo wyraźnie, że za tymi Drzwiami dzieje się coś dramatycznego, o wiele Ważniejszego od zajęć lokatorów POKOJU
[...]
POKOJU, w którym mija życie w jego beznadziejnej,
Ale zalegalizowanej pustce,
I tego BIEDNEGO MIEJSCA (ZA DRZWIAMI), gdzie gromadzi się pamięć naszego dzieciństwa
[...][49].

Wprawdzie w samym przedstawieniu to wartościowanie przestrzeni wyglądało nieco inaczej, niemniej jednak w cytowanej tu notatce pojawia się bardzo ważne, a specjalnie teatralne rozróżnienie na uporządkowaną (także symbolicznie) przestrzeń pokoju-sceny i skłębioną, chaotyczną, więc jakoś groźną, ale i fascynującą „rzeczywistość" znajdującą się poza nią – za drzwiami. Napięcie między tymi dwoma obszarami, które drzwi od siebie separują, ma charakter szczególnie dramatyczny i jest specyficzne dla teatru o scenie pudełkowej. Dlatego – by użyć powiedzenia, które jest też tytułem klasycznego dramatu – właśnie w teatrze „drzwi muszą być otwarte albo zamknięte...".

Znajdujące się w pokoju drzwi niekoniecznie jednak muszą wieść na zewnątrz. Mogą być wszak drzwiami do wewnętrznych przestrzeni, których najważniejszym przykładem jest szafa. Umieszczona na scenie realistycznej określała (i określa nadal) status społeczny bohaterów, będąc synonimem mieszczańskości (niezależnie od tego, że jej

48 Włodzimierz Szturc, *Krystian Lupa: scenografia – filozofia przestrzeni teatralnej*, [w:] *Obrazy scenografii...*, dz. cyt., s. 180–181.

49 Tadeusz Kantor, *Korekta*, [w:] tegoż, *Pism tom II: Teatr Śmierci...*, dz. cyt., s. 294.

forma zmieniała się oczywiście wraz z modą na urządzanie wnętrz). Zarazem jednak jest szafa od dawna przestrzenią skrywającą tajemnice, niekiedy groźne, jak przysłowiowy „trup w szafie", a niekiedy fascynujące, jak sekretne drzwi wiodące do innych wymiarów (to oczywiście motyw świetnie znany choćby z *Opowieści z Narnii* C.S. Lewisa). Jest też miejscem przechowywania śladów przeszłości, zwłaszcza zapomnianej, często zaniedbanej i zgromadzonej w nadmiarze, w ścisku. Taka niemal fantazmatyczna szafa stanowiła główny element *W małym dworku* – przedstawienia stworzonego na podstawie dramatu Witkacego przez Tadeusza Kantora (Cricot 2, prem. 14 stycznia 1961). Zgodnie z ideami Teatru Informel jego „jedyną przestrzenią sceniczną"[50] była właśnie szafa:

Aktorzy zgnieceni w ciasnej, absurdalnej przestrzeni szafy,
przetasowani, pomieszani z martwymi przedmiotami
(worki, masa worków),
o zdegradowanej indywidualności i godności,
wiszący
bezwładnie jak ubrania,
utożsamieni z ciężką masą worków [...][51].

Status „zgniecenia", zrównania czy przemieszania z materią, wyraźnie odwoływał do wojennych obrazów ludzkich ciał ściśniętych za drzwiami bydlęcych wagonów. Z Zagładą bezpośrednio powiązał szafę Tadeusz Różewicz w *Pułapce*. Wpisany w dramat lęk bohatera, Franza Kafki, przed zamknięciem się w małżeństwie, mieszczańskim związku, czynił z szafy – będącej tym najważniejszym atrybutem mieszczańskości – symbol strachu przed kobietą i rodziną. W trakcie przedstawienia lęk ten zyskiwał wymiar niejako profetyczny, antycypując zdarzenia, których Kafka już nie dożył. W szafie ukrywała się jego rodzina; w szafie pojawiały się też ściśnięte ciała ofiar Zagłady, gdy przemieniała się w wagon zmierzający do obozu koncentracyjnego. Na swój sposób pokazał to Jerzy Grzegorzewski w *Powolnym ciemnieniu malowideł* wg powieści Malcolma Lowry'ego *Pod wulkanem* – metonimię charakterystycznych drzwi do bydlęcych wagonów zbudował z „odpadów", ze „śmietnika" – zużytych, drewnianych ram od fortepianów.

W *Pieszo* Sławomira Mrożka (reż. Jerzy Jarocki; Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 22 maja 1981), do którego scenografię przygotował Jerzy Juk Kowarski, szafa pojawiła się w funkcji rezerwuaru pamięci o przeszłości – trochę jak znak przedwojennego świata, którego przedstawicielem był Witkacy, zapowiadający zarazem jego koniec. Przedstawienie rozpoczynało się fragmentem monologu Leona z *Matki* Witkacego, a wygłaszał go aktor grający młodego Superiusza/Witkacego, siedząc razem z koleżanką w szkolnym mundurku właśnie w szafie...

Późniejszym echem tych połączonych znaczeń: przeszłości, tajemnicy, ukrycia i Zagłady są szafy Justyny Łagowskiej, stanowiące scenografię do *Utworu o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff w reżyserii Jana Klaty (Teatr Polski we Wrocławiu, 6 stycznia 2011). W tej inscenizacji zyskiwały one jednak dodatkowe znaczenia – były wewnętrznymi scenami, w których chowało się, rozgrywało, a po otwarciu drzwi także ujawniało podświadome, sekretne życie zbiorowości, noszona wspólnie enigma, której najdoskonalszym może obrazem byli słynni „dwaj ludzie z szafą" z etiudy szkolnej Romana Polańskiego (1961).

50 Tenże, *Szafa*, [w:] tamże, s. 192.
51 Tenże, *Teatr Informel. 1961*, [w:] tamże, s. 191.

86
Paweł Demirski *Niech żyje wojna!!!*, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, scen. Michał Korchowiec, prem. 12 grudnia 2009. Fot. Tomasz Józefowicz. IT

87
Tadeusz Kantor *Wielopole, Wielopole*, Cricot 2, prem. 23 czerwca 1980. Fot. Eustachy Kossakowski / MSN

88
Szafa Tadeusza Kantora. Zdjęcie z planu filmu *Säcke, Schrank und Schirm* ["Worki, szafa i parasol"], 1969. Fotograf nieznany. Przedruk za: Tadeusz Kantor: *Od „Małego dworku" do „Umarłej klasy"*, Cricoteka, Kraków – Wrocław 2010.

89
Tadeusz Różewicz *Pułapka*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 30 maja 1992. Fot. Stefan Okołowicz / IT

90
Powolne ciemnienie malowideł wg powieści Malcolma Lowry'ego *Pod wulkanem*, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 22 czerwca 1985. Fot. Wojciech Plewiński / IT

91
Sławomir Mrożek *Pieszo*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 22 maja 1981. Fot. Marek Holzman / IT

92–93
Bożena Keff *Utwór o Matce i Ojczyźnie,* Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Justyna Łagowska, prem. 6 stycznia 2011. Fot. Natalia Kabanow / IT

ANEKS 3B
Lustra

Szczególnym i odrębnym narzędziem poszerzania pokoju są umieszczone w jego przestrzeni lustra. Jako część pokoju, jego wyposażanie, a niekiedy także jako materiał, z którego zrobione są ściany i podłogi, materializują zasadniczy dla tego typu przestrzeni paradoks zamknięcia, które uruchamia otwarcie. Jednocześnie wytwarzają seryjność powtórzeń oraz sytuację nieustannego konfrontowania wyobrażeń o sobie z własnym wizerunkiem. Lustra są wręcz obiektami hiperteatralnymi, swoistą pustką, która umożliwia wystawienie tego, czego w niej nie ma, transferem w metaforę. Odbicie przecież nigdy nie jest tym samym, co odbija, a wytwarzane przez nie złudzenie ma niezwykle nośną teatralnie zdolność do mnożenia znaczeń.

Oczywiście przez lata zmieniał się sposób „odbijania" rzeczywistości. W *Białym małżeństwie* Tadeusza Różewicza ze scenografią Zofii de Ines-Lewczuk (reż. Kazimierz Braun, Teatr Współczesny we Wrocławiu, prem. 11 września 1975) czy w *Hamlecie (IV)* ze scenografią Krystyny Zachwatowicz (reż. Andrzej Wajda, Stary Teatr w Krakowie, prem. 30 czerwca 1989) lustro odgrywało ważną rolę, ale nie komentowało odbicia, pozostawiało patrzącemu pełną interpretację tego, co widzi. Faktura współczesnych luster nie jest gładka. Daje obraz zdeformowany, w jakiś sposób nieostry, rozedrgany, jak na przykład odbicie Grace (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) konfrontującej się z wizerunkiem swojego odmienionego ciała w *Oczyszczonych* Sarah Kane (scen. Małgorzata Szczęśniak, reż. Krzysztof Warlikowski, prem. 15 grudnia 2001). Bianka i Hamlet (grany przez Teresę Budzisz-Krzyżanowską) zaglądały do lustra, bo chciały wiedzieć o sobie coś więcej. Był to akt wyjątkowy, opatrzony szczególnymi znaczeniami i komponowany jako obraz sytuacji rzeczywistego rozpoznania, a przynajmniej – stawiania sobie samej podstawowych pytań. Grace staje przed lustrzaną ścianą, ale obraz, jaki otrzymuje, jest już pozbawiony pewności, a powszechność odbić pozbawia go wyjątkowości.

Po roku 1989 nastąpiła swoista proliferacja luster – stają się wszechobecne, wypełniają całe ściany, podłogi, sufity. Towarzyszą akcji, zwielokrotniając ją, jednocześnie podważając jej konkretność i realność. Niczego nie da się ukryć, a zarazem wszystko wraca w jakiejś swojej „nieprawdziwej", widmowo odbitej i rozmytej wersji. Coraz częściej mamy też do czynienia z zabiegiem odwrócenia „lustra sceny". Zgodnie z tradycyjnym przekonaniem, publiczność miała się w „lustrze sceny" przeglądać, by zobaczyć „żywy swój obraz" (Wyspiański). Umieszczenie na scenie lustra odbijającego publiczność udosłownia tę metaforę, ale zarazem prowadzi do wytworzenia swoistego układu zamkniętego. Lustro sceny zostaje zwrócone widowni, która wzajemnie zwraca scenie swoje odbicie. W efekcie wytwarza się sytuacja samozwrotna, w której nie sposób już powiedzieć, co jest odbiciem, a co rzeczywistością odbijaną.

To zwielokrotnianie odbić oraz wszechobecność luster można powiązać z rozpowszechnionym w erze globalnego performansu medialnego poczuciem utraty rzeczywistości, teoretycznie ujętym w popularnej i wpływowej w latach 90. koncepcji

precesji symulakrów Jeana Baudrillarda[52]. Odbicie odbicia wytwarzało efekt jego pierwotności w stosunku do rzeczywistości, co w teatrze zyskiwało szczególne znaczenie – scena przestawała odbijać świat „realny", a stawała się jego modelem i rezerwuarem ról, masek, narzędzi i technik pozwalających w nim przetrwać i uchronić siebie.

Specjalne znaczenie zyskał też współcześnie efekt zwielokrotniania rzeczywistości przez umieszczanie w scenografii wielu luster, wykładanie nimi całych ich ścian i/albo podłóg. Poza już wspomnianymi ma on wtedy także znaczenie estetyczne i dramaturgiczne, polegające na nadaniu obrazowi i przestrzeni określonego rytmu powtarzających się w kolejnych odbiciach gestów i ruchów. Jednak najważniejsze w kontekście pokoju jako nadrzędnego tematu tej części wydaje się to, że lustra, umieszczone w jego wnętrzu lub wręcz – tworzące go – doprowadzają do jego zniknięcia. Pokój wielokrotnie odbijany przestaje być pokojem, miejscem zamieszkania i zachowywania. Nie zostaje jednak rozbity czy rozjechany. Zostaje otwarty i zniesiony jako przestrzeń własna, intymna, prywatna, ale zarazem zamknięty w panoptycznej sieci powtórzeń i nieustannych obserwacji. Po wielokroć powtórzone odbicie pojawiające się wszędzie i nigdzie z pewnością nie jest już ani „sobą", ani „u siebie".

52 Zob. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

94
William Shakespeare *Hamlet (IV)*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 30 czerwca 1989. Fot. Wojciech Plewiński / IT

95
Tadeusz Różewicz *Białe małżeństwo*, Teatr Współczesny we Wrocławiu, scen. Zofia de Ines-Lewczuk prem. 11 września 1975. Fot. Tadeusz Drankowski / IT

96
Sarah Kane *Oczyszczeni*, TR Warszawa, Wrocławski Teatr Współczesny, Teatr Polski w Poznaniu, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 15 grudnia 2001. Fot. Stefan Okołowicz

97
Szymon An-ski *Dybuk*, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie, scen. Wojciech Puś, prem. 17 kwietnia 2015. Fot. Magda Hueckel

98
Fiodor Dostojewski *Idiota*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Barbara Hanicka, prem. 11 lutego 2017. Fot. Krzysztof Bieliński / ATN

GALERIA 2
Co pozostaje

99
Juliusz Słowacki *Lilla Weneda*, Teatr Powszechny w Warszawie, scen. Robert Rumas, prem. 29 sierpnia 2015.
Fot. Krzysztof Bieliński / ATP

Przeszedłszy przez sceniczne pokoje polskiego teatru drugiej połowy XX i pierwszych dekad XXI wieku, trudno nie zauważyć, że są one nieustannie zagrożone zniszczeniem i zagarnięciem przez pustkę. Nie chronią już przed zalewem chaosu, brzydoty i przemocy, utraciły też w znacznej mierze charakter przestrzeni intymnych, zostały zdeprywatyzowane, zdekomponowane i zdekonstruowane. Nawet te pokoje, które wydają się nowocześnie higieniczne i przymilnie funkcjonalne, w trakcie gry okazują się naznaczone śmiercią. Mówiąc krótko: pokoje współczesnego polskiego teatru ujawniają ruinę, którą zaledwie skrywa ich pozornie trwała forma.

U początku swojej kariery, wciąż jeszcze przyglądając się z niejakim zdziwieniem polskiemu teatrowi, Michał Zadara wypowiedział tezę, że pracując w Polsce, pracuje się z ruinami:

To jest sytuacja Polski, która jest państwem stojącym na ruinach. Robię teatr z pozycji kogoś, kto żyje na ruinach kultur zniszczonych przez barbarzyńców. W HamlecieMaszynie bohater mówi: „Byłem Hamletem. Za mną ruiny Europy". To jest dla mnie punkt wyjścia – co zrobić z tymi ruinami? Świątyniami Boga, którego nikt już nie czci? U Borgesa w Kolistych ruinach ktoś wchodzi do opuszczonej świątyni, by odpocząć, a potem bogowie ożywają i bohater zaczyna wchodzić w dziwne relacje z ruinami[53].

Wspomniana już na początku Katarzyna Fazan właśnie ruinę uznała za „zdecydowaną dominantę" polskiej scenografii po roku 1945. W poświęconym jej eseju[54] uznała, że ruina wiąże się z trzema zasadniczymi zjawiskami w teatrze powojennym: z powrotami i różnymi wariantami teatru śmierci, z doświadczeniem zniszczenia jako źródłowym obrazem nawiedzającym pokolenie, które przeżyło wojnę oraz z procesem „wyzwalania starych ruin", który prowadzą (częściowo na zasadzie postpamięci) pokolenia wojny już bezpośrednio nieznające. Podsumowując swoje niezwykle inspirujące rozważania, Fazan postawiła tezę o związku ruiny (rozumianej szeroko i metaforycznie) z czymś, co można by wręcz uznać za specyfikę kulturowej i społecznej funkcji teatru we współczesnej Polsce:

Przestrzeń zdegradowana jako obraz przedstawiający formę zdewastowaną, niewykończoną, kształt bez ostatecznego obrysu, oferuje coś niepełnego i nieokreślonego. Ten nowy trop wizualny nie wnosi odwiecznego gestu mimesis służącego ukazaniu „przestrzeni wykluczonych", nie zawiera też symbolicznego rdzenia zwracającego się ku pamięci historycznej. Jako amorficzna

53 *Kolista ruina. Z Michałem Zadarą rozmawia Anna R. Burzyńska*, „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 7; http://encyklopediateatru.pl/artykuly/22053/koliste-ruiny, data dostępu: 16 lutego 2020.

54 Zob. Katarzyna Fazan, *Ruina – alternacje teatralnego obrazu...*, dz. cyt., s. 59–76.

struktura, stanowiąca zaprzeczenie technologiczno-estetycznej doskonałości, pełni kształtu, staje się istotnym narzędziem, by nawiązać kontakt z naszym wewnętrznym nieuformowaniem, ze sferą płynną, która służy konstruowaniu wciąż od nowa życia w dziełach-obrazach zdobywanych w aktach żywej wyobraźni, a nie w schematach ukształtowanych przez cywilizacyjne porządki, konstrukcje banalne i powtarzalne bądź przestrzenie „przeestetyzowane"[55].

Wydaje się, że diagnozowana przez krakowską badaczkę „panruinizacja" polskiego teatru to nie tyle degradacja, ile niemal Gombrowiczowska niegotowość służąca pobudzeniu sił twórczych i wyrwaniu z nieustannie samoformatującego się Spektaklu, który – zgodnie z pochodzącymi sprzed ponad pół wieku tezami Guy Deborda[56] – zastąpił rzeczywistość. Jeśli pójść tym tropem jeszcze dalej, to dochodzimy do sformułowania hipotezy, że prawdziwa rewolucja teatralna, która dokonała się w kręgu cywilizacji zachodniej w XX wieku, polegała nie na wszystkich głośnych „reformach", ale na zasadniczej zmianie funkcji społecznej teatru: o ile w świecie brutalnej i chaotycznej rzeczywistości XVIII i XIX wieku stanowił on (wraz z etykietą, regułami dobrego zachowania, wzorcami estetyki „dobrego smaku" itd.) narzędzie wytwarzania uporządkowanego i pożądanego obrazu świata, o tyle od połowy wieku XX służy podważaniu wizerunku wytwarzanego przy pomocy innych mediów. Zasadnicza dla nowożytnego teatru europejskiego relacja „rzeczywiste – fikcyjne" została niejako odwrócona. „Fikcja" teatru stała się narzędziem odzyskiwania realności na drodze podważania jej masowo produkowanej, obrazowej i spektakularnej iluzji. W efekcie teatr stracił na popularności, ale ocalił rację swojego istnienia, zyskując nową, istotną funkcję w życiu społecznym i indywidualnym. Wśród innych sztuk widowiskowych przesuwających się ze względu na swój technologiczny charakter w stronę zdematerializowanego obrazu-widma, teatr zyskał dzięki cielesności i nażywości status szczególnego „miejsca prawdy".

Powyższe tezy przekraczają zdecydowanie zakres niniejszego tekstu i krąg scenografii, ale zostały tu sformułowane, bo pozwalają – jak sądzimy – wyjść poza metaforę ruin, narzucającą zbyt jednoznaczne skojarzenia ze zniszczeniem. Sama Katarzyna Fazan w swych analizach właściwie dochodzi do jej zanegowania. Wszak „kontakt z naszym wewnętrznym nieuformowaniem" wcale nie musi być wytwarzany poprzez ruinę, odwołującą się do zniszczenia istniejącej kiedyś całości. Może też wskazywać (i tak o tym pisze cytowana autorka) na niejasny kształt, który dopiero się wynurza. Jak w *Ślubie* Gombrowicza, gdzie zanim pojawi się obraz zdegradowanego domu rodzinnego, który ostatecznie wciągnie Henryka w swe niekończące się gry, w niejasnych i splątanych słowach majaczą także „wrota niemożliwe co wciąż przemyśliwam". I choć – jak już pokazaliśmy i jak za chwilę pokażemy na dalszych przykładach – szeroko rozumiana ruina ze wszystkimi swoimi wariantami, analogonami i metonimiami rzeczywiście wydaje się stanowić jedną z dominant polskiej scenografii po 1945 roku, to z tak popularnych i nagminnie używanych mgieł scenicznego dymu coraz częściej wynurzają się jakieś „wrota niemożliwe", wiodące być może ku innym scenom, scenom przyszłości...

W nadziei, że i do nich uda się dotrzeć, zacząć musimy jednak od tego, co zniszczone, a co Katarzyna Fazan nazwała przenośnie „ruiną", zwracając jednocześnie uwagę na to, jak często w twórczości najwybitniejszych polskich scenografów pokolenia powojennego: Tadeusza Kantora, Józefa Szajny, Andrzeja Kreütz-Majewskiego czy Krystyny Zachwatowicz powracają wnętrza, pejzaże, kompozycje nieprzedstawiające, noszące ślady zniszczenia, rozcięcia, rozerwania, zgnicia, rozdrapania, przestrzelenia[57]. O takich właśnie przestrzeniach będzie mowa w poszczególnych fragmentach tej części.

55 Tamże, s. 74.

56 Zob. Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

57 Zob. Katarzyna Fazan, *Ruina*..., dz. cyt., s. 62–65.

SALA 1
Ruiny

W tej „sali"" umieściliśmy ruiny rozumiane już nie jako ogólna kategoria, o której przed chwilą była mowa, ale jako zniszczone budowle, miejsca nienadające się już do normalnego codziennego użytkowania, ale wciąż możliwe do czasowego zaanektowania, także na potrzeby przedstawień teatralnych.

Co wydaje się charakterystyczne, ruiny – tak często obecne na polskich scenach w dwudziestoleciu międzywojennym jako tło dla antycznych i romantycznych tragedii – po 1945 roku pojawiają się stosunkowo rzadko i nie mają charakteru realistycznego naśladowania tak powszechnie obecnego obrazu zniszczonych przez wojnę budynków, ulic czy całych miast. Zwłaszcza w Warszawie, która długo była miastem ruin, ich pokazywanie na scenach wydawało się chyba nieuprawnione, może wręcz – niemożliwe. Jeśli pojawiały się obrazy ewokujące ruiny, to miały one charakter silnie stylizowany – było to nie „realistyczne" naśladowanie określonego środowiska, ale metaforyczna aluzja, dodatkowy komentarz. Znaczącym wyjątkiem jest zaprojektowany przez Andrzeja Pronaszkę (i namalowany na prospekcie) obraz towarzyszący pojawieniu się na scenie Chłopca z deszczu w *Dwóch teatrach* Jerzego Szaniawskiego (reż. Edmund Wierciński, Teatr Śląski w Katowicach, prem. 21 stycznia 1947). W ten sposób, oczywiście aluzyjnie, spektakl odnosił się do tragedii powstania warszawskiego i realnych oraz symbolicznych ruin związanych z takim a nie innym biegiem historyczno-politycznych wydarzeń.

Ikoniczny obraz zrujnowanego miasta pojawi się w teatrze także dużo później i to w zapośredniczonej formie jako cytat z filmu Andrzeja Wajdy *Popiół i diament*. Dwa razy użyje go Mirek Kaczmarek, tworząc scenografię do spektakli Marcina Libera : *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (Teatr Polski w Bydgoszczy, prem. 30 grudnia 2013) i *Popiół i diament. Zagadka nieśmiertelności* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk (Teatr im. Modrzejewskiej w Legnicy, prem. 11 listopada 2018).

Jako plastyczną sugestię ruin, którą można uznać za odwołanie do skutków politycznych gier ukazywanych na scenie, da się też zobaczyć scenografię Józefa Szajny do *Radości z odzyskanego śmietnika* według Juliusza Kadena-Bandrowskiego (reż. Jerzy Krasowski, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, prem. 18 grudnia 1960).

Realne ruiny nawiedzają jednak współczesny teatr nie tyle jako plastycznie komponowany element scenografii, ile jako miejsca, w których osadza się przedstawienia, wykorzystując realność zniszczonych budynków. Niekiedy ma to aspekt jawnie estetycznej atrakcji, wyjątkowego a malowniczego „tła", wykorzystywanego nie tyle artystycznie, ile marketingowo. To w dużej mierze przypadek ruin Teatru Victoria w Gliwicach, dziś jednej ze scen tamtejszego Teatru Miejskiego, gdzie od lat organizuje się specjalne spektakle i występy gościnne wielokrotnie reklamowane ze względu na swoją „malowniczość" właśnie. Jednak w wielu przypadkach (także przedstawień odbywających się w gliwickich ruinach) osadzenie spektaklu

100
Jerzy Szaniawski *Dwa teatry*, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 21 stycznia 1947. Fot. ATŚ

101
Stanisław Wyspiański *Wesele*, Teatr Polski w Bydgoszczy, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 30 grudnia 2013. Fot. Magda Hueckel

w zniszczonym budynku przejmowanym czasowo (rzadziej na stałe) przez teatr ma istotne znaczenie dla wymowy przedstawienia i rodzaju doświadczenia, jakie staje się udziałem widzów. Jeśli spektakl odbywa się w ruinach, to one same nie są już zazwyczaj w jego ramach dodatkowo komentowane czy tematyzowane, ponieważ ich materialność, realność, by nie rzec – obecność, jest tak silna, że bez żadnych specjalnych zabiegów wytwarza swoisty rodzaj warstwy znaczeniowej odnoszącej się do całości przedstawienia. To bywa – szczególnie dla inscenizatorów obdarzonych wyobraźnią plastyczną – niezwykle inspirujące:

Jest w Warszawie takie miejsce, które od lat każe mi szukać utworu wkomponowującego się tam najpełniej. To Teatr na Wyspie w Łazienkach. Chciałbym tam wystawić operę Béli Bartóka Zamek księcia Sinobrodego. Grane w nocy, siedem komnat z zamkniętymi drzwiami – płyną na siedmiu platformach, wolno zbliżają się do głównej sceny lub giną w mroku. Na nich milczące kobiety – ofiary księcia. Myślę, że to idealne miejsce do przeżywania i słuchania opery Bartóka. Nie wiem, czy jako amator w sprawach operowych nie głoszę tu herezji. Jeśli tak jest, niech mi miłośnicy opery wybaczą. Moja fascynacja Teatrem na Wyspie jest tak silna, że gdy idę do Studia przez martwy i nudny plac Defilad, wyobrażam sobie, że wszędzie płynie woda. Cały plac zatopiony, a z wody wyłania się Pałac Kultury, podziwiany przez płynących w gondolach turystów[58].

Teatr na Wyspie w Łazienkach to malownicza, ale jednak sztucznie wzniesiona atrapa ruin. Są jednak teatry, które pracują w ruinach będących efektem realnego procesu niszczenia, dokonywanego przez czas i historię. Może najbardziej znany przykład to scena Nowy Świat Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, mieszcząca się w zniszczonym, liczącym ponad sto lat budynku o bogatej historii (także teatralnej: po wojnie mieścił się tam między innymi żydowski Teatr im. Gerszona Dua). Zrujnowane wnętrze o specyficznym otoczeniu stanowi przeciwieństwo „pluszowej" elegancji miejskich budowli teatralnych, co oczywiście wpływa na doświadczenie widzów, niezależnie od tego, jaki spektakl w tym miejscu oglądają.

Ten mechanizm ruiny jako ramy realnej pozostałości, kontrastującej z przedstawianymi na scenie dramatami przesuwanymi w krwawą i gwałtowną, ale jednak – fikcję, stanowi jeden ze stałych elementów twórczości legnickiego tandemu scenograficzno-reżyserskiego: Małgorzaty Bulandy-Głomb i Jacka Głomba. Oboje uważać się mogą wręcz za odkrywców i głównych twórców współczesnego „teatru w ruinach", jako inscenizatorzy całej serii przedstawień w niezwykle licznych w Legnicy opuszczonych budynkach[59].

Głombowie wielokrotnie podkreślali, że ważnym elementem stosowanej przez nich strategii wynajdowania zniszczonych budynków i osadzania w nich przedstawień było dążenie do przywrócenia tym porzuconym miejscom ich pamięci, przypomnienia historii i pokazania (przede wszystkim mieszkańcom Legnicy) ich swoistego piękna. W jakiejś mierze teatr stawał się więc narzędziem ocalania ruin, podnoszenia z nich. Przeszłość danego miejsca nadawała przedstawieniom dodatkowych znaczeń, ale to teatr je wydobywał.

Zupełnie inaczej ma się rzecz z ruinami miejsc, których historia jest znana, a które teatr oświetla właśnie w ich zniszczeniu, tematyzując utratę znaczenia, zapomnienie. Najsłynniejszym przykładem jest z pewnością *H.* – inscenizacja *Hamleta* osadzona przez Jana Klatę (reżyseria) i Justynę Łagowską (scenografia) w opuszczonych halach Stoczni Gdańskiej – historycznego miejsca narodzin „Solidarności" (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, prem. 2 lipca 2004). Scenografia miała tu charakter miejsca (nie)pamięci: przestrzeń o znaczeniu historycznym, której powszechnie znana „chwa-

58 *Dziesięć fragmentów z operetką w tle*, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Barbara Riss, „Życie Warszawy" z 23 września 1988.

59 Autorski komentarz do tej strategii znaleźć można w tekście Jacka Głomba pod takim właśnie tytułem; zob. Jacek Głomb, *Teatr w ruinach*, „Notatnik Teatralny" 2004, nr 35; http://encyklopediateatru.pl/artykuly/8358/teatr-w-ruinach, data dostępu: 16 lutego 2020.

lebna przeszłość" drastycznie kontrastowała z widocznym i doświadczanym bezpośrednio stanem opuszczenia i zniszczenia, ledwo maskowanym bielą seryjnych mebli i parawanów z kolorowymi widokami tropikalnych wysp. Stocznia była dosłownie ruiną tego, czego miejsce historyczne stanowiła, a symbolicznie obrazem klęski „Solidarnościowej" utopii społecznego pojednania. Gest odsłonięcia, wymierzony w fasadowe próby wytwarzania odciętej od przeszłości „nowoczesności", stanowi jeden z podstawowych aktów współczesnego polskiego teatru, realizowany w postaci nawiedzających go obrazów zniszczenia.

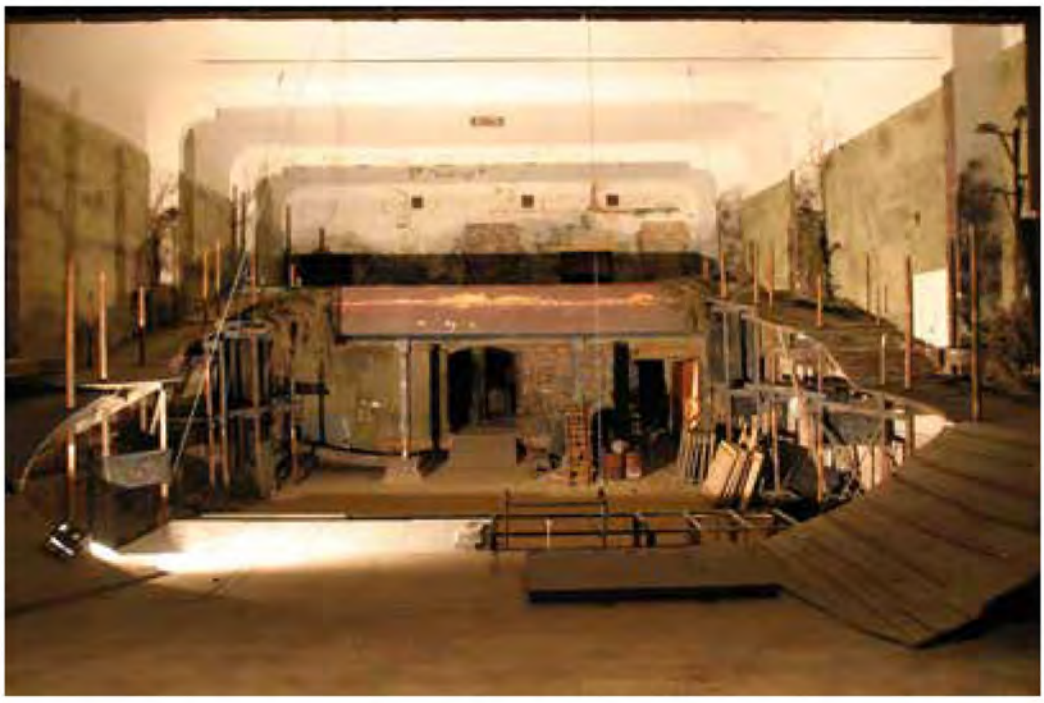
Do bardziej uogólnionego, powiedzmy – cywilizacyjno-kulturowego – rozumienia rozpadu i kryzysu odwołał się Paweł Wodziński, umieszczając prapremierową inscenizację jednego z najbrutalniejszych tekstów XX wieku – *Zbombardowanych* Sarah Kane – w zniszczonej, przeznaczonej do rozbiórki hali dawnej Fabryki Norblina w Warszawie (prem. 8 października 1999).

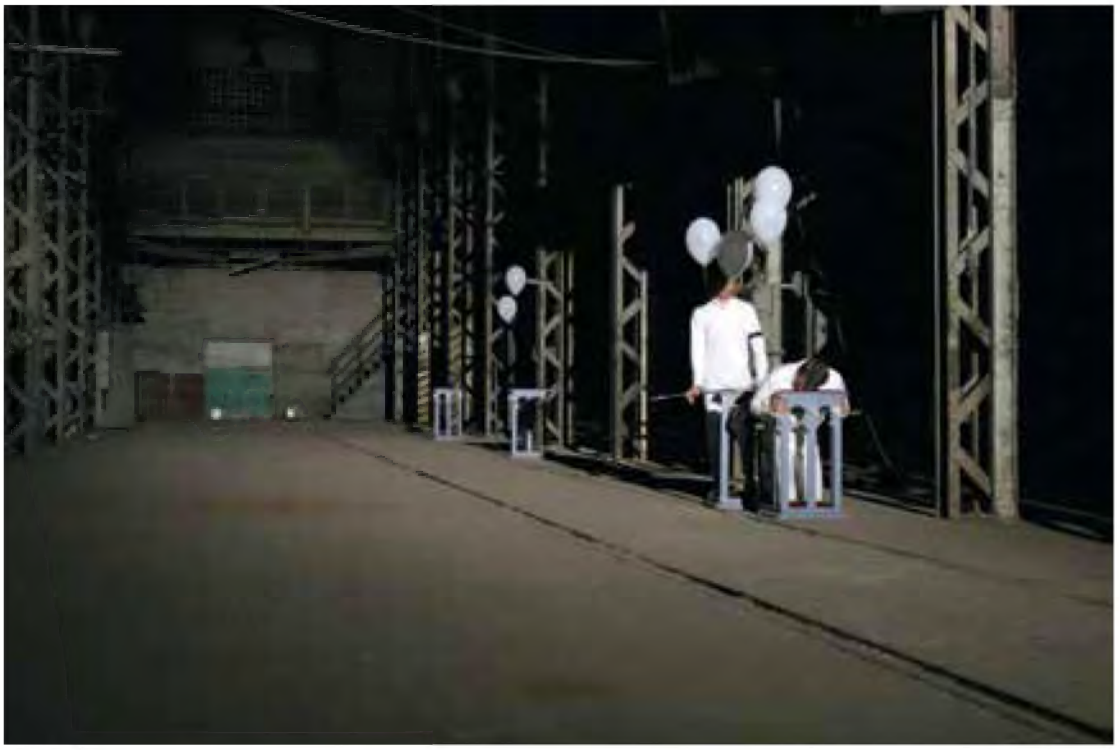
Wśród obrazów zniszczenia są także obrazy samego teatru, których może najbardziej przejmującym przykładem było wypalone wnętrze Teatru Polskiego we Wrocławiu, w którym Jerzy Grzegorzewski rozegrał przedstawienie *Złowionego* Tadeusza Różewicza (prem. 11 maja 1993). Pożar sceny, na której Grzegorzewski i jego aktorzy wiele lat pracowali w poczuciu bezpieczeństwa i trwałości, wystawiony w swoich bezpośrednich skutkach, stawał się radykalną materializacją tego, ku czemu teatr (jak wszystko) zmierza i z czym nieustannie (jak rzadko kto) walczy. Wypalone, zrujnowane teatralne wnętrza są może najbardziej „przemawiającym" obrazem poczucia klęski kulturowego projektu cywilizacyjnego Europy.

102
Miasto we krwi według Williama Shakespeare'a, Teatr Miejski w Gliwicach, scena Ruiny Teatru Victoria, scen. Małgorzata Bulanda, prem. 17 maja 2019. Fot. Jeremi Astaszow

103
Złowiony - rekonstrukcje według Tadeusza Różewicza, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Jerzy Grzegorzewski, realizacja TV 25 lutego 1994. Fot. Adam Hawałej

104
Scena Nowy Świat Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy.
Fot. ATM





105
H. według *Hamleta* Williama Shakespeare'a, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, przedstawienie na terenie Stoczni Gdańskiej, scen. Justyna Łagowska, prem. 2 lipca 2004. Fot. Witold Czerniawski / IT

106
Sarah Kane *Zbombardowani*, w hali dawnej Fabryki Norblina w Warszawie, scen. Paweł Wodziński, prem. 8 października 1999. Fot. Jacek Barcz

107
Radość z odzyskanego śmietnika według Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Józef Szajna, prem. 18 grudnia 1960. Fot. Wojciech Plewiński / IT

108
Capri - wyspa uciekinierów według Curzia Malapartego, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Krystian Lupa, prem. 12 października 2019. Fot. Natalia Kabanow / ATP

SALA 2
Na śmietniku

Tematy zniszczenia, utraty formy i potencjalnego otwarcia na wytworzenie nowych kształtów są na polskie sceny wprowadzane przez obrazy ruin, ale może nawet w większym przez teatralne kompozycje zbudowane z nagromadzonych w nadmiarze, zużytych, zniszczonych rzeczy, czasem już całkowicie zamienionych w odpady i śmieci, których pierwotne kształty i funkcje uległy rozpadowi. Niezależnie od tego, czy przyjmuje to formę śmietnika, złomowiska, składowiska czy graciarni, nagromadzenie zużytych przedmiotów i odpadów jest bardzo czytelnym, funkcjonującym także poza teatrem znakiem rozpadu porządku, kresu cywilizacji, o którym to końcu Europa i Ameryka oraz pozostające w kręgu ich oddziaływania inne części świata opowiadają sobie od stu pięćdziesięciu lat. W przypadku Polski jest to jednak kres niejako już dokonany, bo obecne i wciąż pracujące w naszej kulturze pamięci i postpamięci oraz zbiorowej podświadomości wojenne doświadczenie Zagłady sprawia, że nadal nie możemy uwolnić się od obrazów zniszczenia, radykalnej utraty formy, odróżnicowania i odczłowieczenia. Na scenach pojawiają się one niezwykle często właśnie w postaci nagromadzenia i przemieszania materii, odpadów, przedmiotów, ciał i ich części – zrównujących ludzi, rzeczy i przyrodę w procesie niekończącego się rozpadu. Tak jak ruina pojawia się jako materialny znak realności trwającej w zniszczeniu, tak śmietnik stanowi obraz nieprzerwanego procesu zrównania w utracie kształtu.

Artystą, dla którego śmietnik i złomowisko stały się obsesyjnie powracającym środowiskiem twórczości teatralnej, jest oczywiście Józef Szajna. O ile złom żelazny – realne, zardzewiałe, zniszczone przedmioty, z których budowano obóz w *Akropolis* – miał jeszcze wyraziste kształty i był bez trudu rozpoznawalny, o tyle późniejsze nagromadzenia odpadów stanowiły już rodzaj kopca (ziemnego w *Replice*; sugerowanego przez czerń materiału w *Śladach*), spod którego dopiero wydobywały się posiadające jakiś kształt, ale nieodmiennie naznaczone zniszczeniem, zdeformowane rzeczy i ciała. W kolejnych wersjach *Repliki* („environment" 1971, premiera teatralna: Edynburg 24 sierpnia 1972; pierwsza wersja polska: Teatr Studio w Warszawie 8 października 1973) i w późniejszych *Śladach* (Teatr Rozrywki w Chorzowie, prem. 3 kwietnia 1993) są one nie tylko pozostałością konkretnych, traumatycznych wydarzeń z przeszłości, ale także uogólnioną metaforą tego, z czego ludzka „cywilizacja" się wydobywa i ku czemu wraca – jej swoistą stałą, paradoksalną, bo chaotyczną i bezkształtną. Szajna w swoich scenicznych kompozycjach uczynił ze „śmietnika historii" i wysypiska uniwersalny i alegoryczny obraz ludzkiej kultury i egzystencji.

W ostatnich dekadach śmietnik, złomowisko, gruzowisko pojawiają się na polskiej scenie o wiele częściej. Przede wszystkim jako ukonkretniona pozostałość, stanowiąca efekt określonych i ukazywanych na scenie procesów historycznych i ekonomicznych, których rezultat jest coraz częściej diagnozowany jako stan zagrożenia ekologicznego. Inny popularny chwyt to umieszczanie na śmietniku i wśród odpadów inscenizacji dzieł obdarzanych wysokim autorytetem kulturowym,

co albo ma wytwarzać ironiczny kontrast wobec wzniosłości tekstu i prezentowanych w nim idei, albo odwołuje się do wyobrażeń apokaliptycznych (albo jedno i drugie).

Za swoistą wersję śmietniska można uznać wielokrotnie pojawiające się na scenach nagromadzenie sprzętów i przedmiotów o bardzo różnej proweniencji, odsyłających do rozmaitych porządków i wywołujących całe ciągi skojarzeń. Ich indywidualne znaczenia i oddziaływania uruchamiane są jednak wtórnie, często w trakcie działań scenicznych, choć zdarza się, że zostają ukryte. W pierwszym rzędzie oddziałują one bowiem poprzez nadmiar i brak uporządkowania.

Do scenografów, którzy komponowali swoje obrazy sceniczne z takich właśnie nagromadzeń nadmiarowych, należał Wojciech Krakowski.

Już na poziomie projektów korzystał z techniki kolażu zróżnicowanych, mocno fakturowanych materiałów. W swoich realizacjach, jako pierwszy w teatrach instytucjonalnych, miał w zwyczaju używać [...], naturalnych, zużytych materiałów, pordzewiałych blach, siatek, starych szmat i tektur, drewna, które odzyskiwał na zasadzie ready-made'ów z ulicy: potrafił na użytek scenografii zerwać starą blachę z parkanu. Ze zdobytych tak materiałów konstruował deziluzyjne, abstrakcyjne obiekty sceniczne, charakteryzujące się samoistną ekspresją dzięki swojej aestetycznej autentyczności[60].

Jak słusznie zauważa Adam Karol Drozdowski, autor cytowanej opinii, wykorzystanie gotowych, zużytych przedmiotów o wyrazistej, „brutalnej" fakturze łączyło Krakowskiego z Tadeuszem Kantorem, a także z innymi przedstawicielami powojennego pokolenia krakowskiej szkoły scenografii (na przykład z Krystyną Zachwatowicz). Nie sposób byłoby jednak ograniczać tej strategii artystycznej wyłącznie do środowiska krakowskiego, bo przecież jej liczne przykłady znaleźć można w scenografiach Jerzego Grzegorzewskiego komponowanych także przy wykorzystaniu zaskakująco zestawionych z innymi elementami przedmiotów, które utraciły swoje użytkowe funkcje (legendarne i wspominane już w tej książce pantografy, wiosła, skrzydła samolotów, krosna itp.).

Komponowanie obrazu scenicznego z nadmiaru jest charakterystyczne także dla Michała Korchowca, który w wielu współtworzonych przez siebie przedstawieniach wypełnia scenę zestawionymi w zaskakujący sposób elementami, wywołując wrażenie pobojowiska albo graciarni, składowiska niepotrzebnych, wypartych przedmiotów i wspomnień. Widmo zniszczenia nawiedzające polskie sceny, a może wręcz wciąż nad nimi wiszące, ujawnia się też w twórczości artystów tak odmiennych, jak Krystian Lupa, Robert Rumas czy Mirek Kaczmarek.

Nieco inną formułą obrazową nagromadzenia rzeczy zużytych są wznoszone z nich konstrukcje, nawiązujące do slumsów, siedzib bezdomnych. Teatr wykorzystuje ich nietrwałość zarówno jako swoisty kontrapunkt dla znaczeń przedstawianych dramatów (tak można interpretować „fawele", w jakich umieścił Dantona i innych rewolucjonistów francuskich Mirek Kaczmarek w przedstawieniu reżyserowanym przez Jana Klatę – *Sprawa Dantona*, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 29 marca 2008), ale przede wszystkim wydaje się przy ich pomocy rozgrywać metaforę śmietniska o zmienionym, skierowanym w przyszłość wektorze. Konstrukcje wznoszone z kartonowych pudeł niekiedy wręcz monumentalne, jak w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego ze scenografią Aleksandry Wasilkowskiej (Teatr Studio, prem. 12 marca 2017), są bez trudu rozbierane i niszczone, mają więc już w swoją „wzniosłą" konstrukcję wpisany przyszły śmietnik, pojawiają się na scenie jako jego zapowiedź. Zapowiedź przyszłości dzieł ludzkiej cywilizacji.

60 Adam Karol Drozdowski, *Wojciech Krakowski*, elektroniczna Encyklopedia Teatru Polskiego, http://encyklopediateatru.pl/osoby/14725/wojciech-krakowski, data dostępu: 16 lutego 2020.

109–110
Tadeusz Różewicz *Stara kobieta wysiaduje*, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu, scen. Wojciech Krakowski, prem. 28 czerwca 1969.
Fot. Grażyna Wyszomirska / IT

111
Józef Szajna *Replika IV*, Teatr Studio w Warszawie, prem. 8 października 1973.
Fot. Zygmunt Rytka / IT

112
Witold Gombrowicz *Ślub*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 5 kwietnia 1974. Fot. Antoni Zdebiak / IT

113
Eurypides *Trojanki*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Wojciech Krakowski, prem. 11 lutego 1967. Fot. Wojciech Plewiński / IT

114
Paweł Łysak, Paweł Sztarbowski *Jak ocalić świat na małej scenie?*, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Janek Simon, prem. 9 listopada 2018. Fot. Magda Hueckel / ATP

115
Stanisław Wyspiański *Wesele*, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 30 grudnia 2013. Fot. Magda Hueckel

116
William Shakespeare *Burza*, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 4 lutego 2012. Fot. Magda Hueckel

117
Lew Tołstoj *Wojna i pokój*, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 13 grudnia 2014. Fot. Magda Hueckel / ATP

118
Akropolis według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, insc. Jerzy Grotowski i Józef Szajna, prem. 10 października 1962. IG

119
Józef Szajna *Replika IV*, Teatr Studio w Warszawie, prem. 8 października 1973. Fot. Zygmunt Rytka / IT

120
Eugène Ionesco *Lokatorzy*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Wojciech Krakowski, prem. 3 czerwca 1965. Fot. Wojciech Plewiński / ANST

121
Paweł Demirski *Bitwa warszawska 1920*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Michał Korchowiec, prem. 22 czerwca 2013. Fot. Magda Hueckel

122
Paweł Demirski *W imię Jakuba S.*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Michał Korchowiec, prem. 8 grudnia 2011. Fot. Bartłomiej Sowa / ATD

122
Paweł Demirski *nie-boska komedia*.
WSZYSTKO POWIEM BOGU!, Narodowy
Stary Teatr w Krakowie, scen. Michał
Korchowiec, prem. 20 grudnia 2014.
Fot. Magda Hueckel / ANST

123
Paweł Demirski *Firma*, Teatr Nowy im.
Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, scen.
Michał Korchowiec, prem. 6 października
2012. Fot. Bartłomiej Sowa / ATNP

124
Stanisława Przybyszewska *Sprawa Dantona*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 29 marca 2008. Fot. Bartosz Maz/IT

125
Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, Teatr Studio w Warszawie, scen. Aleksandra Wasilkowska, prem. 12 marca 2017. Fot. Agencja Gazeta

SALA 3
Ubłocone, wdeptane w ziemię, zanurzone w piachu

Przeglądając galerie obrazów polskiej scenografii, trudno nie zauważyć, jakiej destrukcji uległy w niej krajobrazy. Pejzaże pełne życia, bujne, barwne, jednym słowem – malownicze należą do rzadkości, a jeśli już się pojawiają, to zostają mocno oznaczone jako fantazje albo utopie. Dominują natomiast krajobrazy skażone zniszczeniem, brakiem, pustką, brzydotą, których najczęstszym elementem czy wręcz podstawą i wyznacznikiem są błoto, brudny piach i odsłonięta w swojej materialności ziemia. Modelowym przykładem może tu być autorska scenografia Andrzeja Wajdy do *Biesów* według Fiodora Dostojewskiego (prem. 29 kwietnia 1971) z podłogą Starego Teatru pokrytą błotem (oczywiście sztucznym – pomysł poddała Krystyna Zachwatowicz), którym pokryte też było obuwie i kostiumy aktorów. W następnych dekadach błoto, ziemia czy piach powracają ze znaczeniami mniej bezpośrednio dotykającymi moralnej kondycji człowieka, a bardziej ze skojarzeniami, jakie wiążą się z wysypiskiem: rozpadem, utratą formy, rozmazaniem kształtów i zanikiem różnicy. Zasadnicza odmienność polega na tym, że ziemia, błoto czy piach należą do porządku naturalnego (ziemia jest wręcz jego wyobrażeniem najbardziej pierwotnym), co sprawia, że ich wykorzystanie ma aspekt powrotu do świata przedcywilizacyjnego, z mocno zaznaczoną marnością tego, co cywilizacja ludzka i sam człowiek wytworzył („z prochu powstałeś…").

Ten wanitatywny aspekt nie musi przy tym być łączony tylko z porządkiem cywilizacji i historii. Może także być znakiem przemijania i marności tego, co mieści się w innym porządku wartości, a „wbite" w piach czy ziemię ujawnia swoją nieprzystawalność do tego podstawowego poziomu egzystencji, który tradycyjnie symbolizują materie tego typu (co może być postrzegane zarówno jako rodzaj dekonstrukcji, jak i próby ocalenia „wysokich" wyobrażeń). Przeciwstawienie ziemi powierzchniom sztucznym, oczyszczonym z niej, niekoniecznie musi mieć aspekt negatywny, wiązać się wyłącznie z rozpadem. Może też stanowić znak silnego związku z tym, co postrzega się jako poziom realności i rudymentalnej prawdy – niezależny od ludzkiej woli i ludzkich wyobrażeń o świecie – także symbolizowanych przez ziemię (jak choćby w zwrocie „stać mocno na ziemi").

Bardzo wiele z tych skojarzeń uruchamiać miała ziemia w scenografii Jerzego Juka Kowarskiego do *Pieszo* Sławomira Mrożka (reż. Jerzy Jarocki, Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 22 maja 1981). Błoto, po którym poruszali się powracający do rzeczywistości po II wojnie światowej przedstawiciele różnych grup społecznych, było właśnie tą realnością, z którą trzeba było się zmierzyć. Było też znakiem końca dawnego „świata", uprowincjonalnienia i pozbawienia godności, upodlenia społeczeństwa. Jak zauważał niemiecki recenzent:

Przedstawienie zespołu z Warszawy z pokrytą ziemią dekoracją, która rozciąga się aż na widownię teatru Freie Volksbühne, ujmuje swym tragikomizmem. Niezwykle ważny jest poruszony tutaj temat – los własnego narodu w przełomowym punkcie jego historii. Tak należy odebrać

inscenizację Jerzego Jarockiego łączącą zmysłową konkretyzację z autoironicznym spirytualizmem. Bohaterowie Mrożka są skazani na pobyt na polskiej ziemi; pociąg – prezentowany tylko za pomocą środków akustycznych – nie zatrzymał się, aby ich zabrać, a eskadra samolotów – małych jak zabawki, które przesuwały się na sznurach pod sufitem widowni – przeleciała ponad nimi. Polacy pozostają uwięzieni w swoim błocie, ale znoszą to bez rozczulania się nad sobą[61].

Ambiwalencja relacji między „naturalnym" i „sztucznym" podłożem symbolizującym dwa środowiska, a nawet dwa sposoby przeżywania ludzkiej egzystencji, została wprost zobrazowana w scenografii Katarzyny Stochalskiej do *Wichrowych wzgórz* według Emily Brontë (reż. Kuba Kowalski, Teatr Studio w Warszawie, prem. 16 listopada 2012), gdzie naturalnemu brudowi ziemi przeciwstawione zostają błyszczące kafelki kojarzące się ze sztucznością łazienek i laboratoriów.

Można jednak odnieść wrażenie, że stosowany w ostatnich latach bardzo często zabieg wysypywania podłogi scenicznej piachem lub ziemią odnosi się przede wszystkim do wyobrażeń o znikomości, nietrwałości (jak w powiedzeniu „zamki na piasku") człowieczych „budowli", a z drugiej strony o archeologicznej lub wprost – ekshumacyjnej pracy teatru.

Oba te znaczenia „obrazują" sceny wysypane piaskiem, kurzem i błotem przez Justynę Łagowską w *Termopilach polskich* Tadeusza Micińskiego (reż. Jan Klata, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 3 maja 2014), Mirka Kaczmarka w *Trojankach* Eurypidesa (reż. Jan Klata, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, prem. 8 września 2018), Katarzynę Borkowską w *Księgach Jakubowych* Olgi Tokarczuk (reż. Ewelina Marciniak, Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 13 maja 2016) i Roberta Rumasa w *Lilli Wenedzie* Juliusza Słowackiego (reż. Michał Zadara, Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 29 sierpnia 2015).

Inaczej sobie wyobrażał scenerię tego dramatu Juliusz Słowacki, niż to zaproponował Zadara. Nie znajdzie się na scenie Teatru Powszechnego kamiennego kręgu, chóru harfiarzy, tronu króla Derwida na obrzeżu Gopła. Zamiast tego zobaczymy taboret i błoto wypełniające nieckę między podestami dookoła, biurko z maszyną do pisania i wiszący telefon. Zadara nie pierwszy raz przenosi akcję z czasów odległych do całkiem nam bliskich, może powstania warszawskiego, kto wie. Tak czy owak powstańcy grzęzną w błocie, a najeźdźcy, na czele z groźną, twardą Gwinoną (Paulina Holtz) i bardziej ugodowym Lechem (Arkadiusz Brykalski), urzędują w sztabie w czyściutkich mundurkach. Można to rozmaicie interpretować, ale Wenedzi i Lechici zostali tu wrzuceni w wirówkę fatalistycznej historii, która jak walec wszystko wyrównuje, pokona wieszczkę Rozę i białą jak śnieg jej siostrę Lillę (Barbara Wysocka), która uczyni z siebie dobrowolną ofiarę, aby ratować ojca i naród[62].

Ziemia pokrywająca scenę lub usypana na niej w kopcu prowadzi wprost do przestrzeni śmierci – na cmentarz.

61 Günter Grack, *Na ciemiężonej polskiej ziemi*, „Tagesspiegel" z 28 września 1982.

62 Tomasz Miłkowski, *Ślaz zwycięzcą*, „Przegląd" 2015, nr 38.

127
Biesy według Fiodora Dostojewskiego, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Andrzej Wajda, prem. 29 kwietnia 1971. Fot. Wojciech Plewiński / IT

128
Olga Tokarczuk *Księgi Jakubowe*, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 13 maja 2016. Fot. Magda Hueckel / ATP

129
Pedro Calderón de la Barca / Juliusz Słowacki
Książę Niezłomny, Teatr im. Stefana Jaracza
w Łodzi, scen. Marcin Chlanda, prem.
30 października 2015. Fot. Magda Hueckel

130
Sławomir Mrożek *Pieszo*, Teatr Dramatyczny
m. st. Warszawy, scen. Jerzy Juk Kowarski,
prem. 22 maja 1981. Fot. Marek Holzman / IT

131
Wichrowe wzgórza wg Emily Brontë, Teatr Studio w Warszawie, scen. Katarzyna Stochalska, prem. 16 listopada 2012.
Fot. Krzysztof Bieliński

132
Tadeusz Miciński *Termopile polskie*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Justyna Łagowska, prem. 3 maja 2014.
Fot. Natalia Kabanow

133
Eurypides *Trojanki*, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 8 września 2018. Fot. Michał Szlaga / ATW

134
Juliusz Słowacki *Lilla Weneda*, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Robert Rumas, prem. 29 sierpnia 2015. Fot. Krzysztof Bieliński / ATP

SALA 4
Cmentarze

Wpisanie cmentarza w „galerię" zawierającą pozostałości, odpady i ruiny może wydawać się niewłaściwe, zwłaszcza wobec „wysokiej" tradycji polskiego teatru wywodzącej się od (częściowo osadzonych wszak na cmentarzu a przynajmniej w jego pobliżu) *Dziadów* Adama Mickiewicza. Chodzi jednak nie o jakiekolwiek rytualne, religijne lub polityczno-historyczne próby wytwarzania i zachowywania relacji z umarłymi, ale o przestrzeń tego, co materialnie po ludziach zostaje, a co jest na tyle bliskie wszystkim wyżej omówionym obrazom, że wręcz wydaje się ich zapleczem. Tak jak pokoje osuwają się w pustkę, tak ruiny, wysypiska i surowa ziemia osuwają się w realność grobów.

W polskiej literaturze i kulturze ową realność najpełniej oddał w słowach (a raczej pomiędzy słowami) Stanisław Wyspiański w przedziwnym tekście *Requiem*, napisanym w roku 1901, w którym zestawił akt twórczy, rodzenie, a też i pomniki historycznych wielkości, z nieustającym procesem zachodzącym pod powierzchnią:

wolne gnicie w ziemi, - gody [?]. robactwo, płazy, wierciaki wszelakie toczą, jedzą ciała. – rośliny kwitną w tych sokach. – kał ziemski kurzący do słońca. , wrzask ziemski ponad kałem. – swobodność, samowolność. rodzenie, (przygotowanie do rodzenia)[63].

W najważniejszej polskiej książce o teatrze, napisanym na przełomie 1904 i 1905 *Hamlecie*, Wyspiański wprost mówił o niezwykłej sile podstawowej sceny cmentarnej, którą nie jest spotkanie z duchami zmarłych, ale konfrontacja z pozostałościami, szczątkami:

To daje ową grozę strzępów, które mówią o istocie i wartości człowieka – żadnej, i tym większą dziwnością otaczają duszę żywą człowieka żywego, gdy jeno martwe czerepy z dołów świeżo rozkopanych cmentarni ludzie wyrzucą[64].

Realność cmentarza jako miejsca poznania jest stałym toposem polskiego teatru właśnie od czasów Wyspiańskiego, który już w swojej prapremierowej inscenizacji *Dziadów* (Teatr Miejski w Krakowie, 31 października 1901) przeniósł akcję z kaplicy na cmentarz. W *Hamlecie* ten „dramat cmentarza" jest przeciwstawiony *Dziadom* jako dziełu symbolizującemu podtrzymywany rytualnie i performatywnie związek żywych i umarłych. Leszek Kolankiewicz, w swojej głośnej książce, nazwał ten rodzaj działania „teatrem Święta Zmarłych", nadając mu także nazwę Dziady, i połączył go z dionizyjską i (domniemaną) prasłowiańską tradycją widowisk ewokujących „życie niezniszczalne"[65]. Dramat cmentarza ma wiele wspólnego z tymi ekstatycz-

63 Stanisław Wyspiański, *Requiem*, opr. Dariusz Kosiński, [w:] *Poza kanonem. Wyspiański*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 44.

64 Tenże, *Hamlet*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, red. zbiorowa pod kierunkiem Leona Płoszewskiego, tom XIII, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 49–50.

nymi świętami, ponieważ jego podstawowy gest polega na konfrontacji z rozpadem, kresem, utratą, a także ze „strzępami", często nadającymi scenicznym obrazom rys groteskowy. Pojawia się on, a nawet jest szczególnie ważny dla Kantorowskiego Teatru Śmierci. Teatr ten chyba zbyt łatwo bywa zaliczany do kręgu „projektu Dziady", podczas gdy na swój sposób wyrasta z zarysowanego przez Wyspiańskiego dramatu cmentarnego rozpoznania, spotęgowanego przez XX-wieczne umasowienie śmierci. Być może ono właśnie sprawia, że w drugiej połowie XX, a w szczególności w pierwszych dekadach XXI wieku, wzniosłe i rytualistyczne rozumienie Dziadów, opisane przez badaczy, było niezwykle rzadko obecne w teatrze. Zastąpił je właśnie groteskowy dramat cmentarny.

Jego podstawowym obrazem nie są ceremonie, rytuały, patos nagrobnych pomników czy melancholijne lasy krzyży. Jest nim akcja rozkopywania grobu, mająca w polskiej wyobraźni wszelkie znamiona fantazmatu ogniskującego to, co abiektalne i wyparte, a zarazem – przez swoją historyczną wagę – stale i niewymazywalnie obecne w pamięci. Rozkopywanie grobów ofiar stalinowskich mordów w Katyniu i innych miejscach, wydobywanie ciał powstańców warszawskich z prowizorycznych mogił, liczne ponowne pogrzeby ludzi pochowanych w złym miejscu i czasie, wreszcie ekshumacje posmoleńskie – wszystko to powoduje, że konfrontacja ze strzępami (nie tracąc swojej siły) jest pewną stałą polskiej kultury, a choć nie jest widowiskiem (ekshumacje zazwyczaj nie są publiczne), to z niezwykłą częstotliwością i siłą wkracza do teatru.

Tak jak dla Wyspiańskiego, tak i dla polskiego teatru modelową sceną jest tu scena z Grabarzami z Szekspirowskiego *Hamleta*, której znaczenia są rozbudowywane w duchu domniemanego przez Wyspiańskiego całkowicie nowego opracowania *Hamleta*, w którym nie byłoby już miejsca dla Ducha[66]. Być może najpełniej dokonał takiego rozwinięcia i pogłębienia sekwencji z grabarzami Jerzy Jarocki w autorskim spektaklu *Grzebanie* ze scenografią Jerzego Juka Kowarskiego (Stary Teatr w Krakowie, prem. 3 stycznia 1996), odsłaniającym kluczowe zerwanie ciągłości polskiej kultury i zniszczenie pewnej formacji życia zbiorowego czy wręcz postawy egzystencjalnej (reprezentowanej w przedstawieniu przez Stanisława Ignacego Witkiewicza), jakie stało się doświadczeniem drugiej połowy XX wieku. W powracającym w przedstawieniu obrazie wygrzebywania ze scenicznego grobu kolejnych czaszek i w przejmującej scenie schodzenia do niego legendarnej aktorki Ireny Solskiej, dramat cmentarny jawił się jako podstawowa figura doświadczeń tych, którym przyszło żyć po katastrofie, po końcu świata.

Kontrast ludzkiego ciała i ziemi, jasności skóry i ciemności, stanowi podstawę teatru Leszka Mądzika, zwykle uznawanego za „teatr obrazu", podczas gdy chyba precyzyjniej dałoby się go opisać właśnie jako teatr wydobywania z grobu. Jego podstawową akcją jest wszak wejście w głęboką, niemal doskonałą ciemność, z której w powolnym, medytacyjnym tempie wydobywają się kolejne, ludzkie i nieludzkie kształty, bardzo długo pozostające na granicy widzialności, by w finale często ponownie rozpłynąć się w mroku. Mądzik nie ukrywa zresztą, że jest zafascynowany cmentarzami, które namiętnie fotografuje, wystawiając te prace i publikując je w formie albumów. Wprawdzie w jego teatrze pośmiertny rozpad jest na tyle estetyzowany, że skojarzenie z odpadkami czy wręcz śmietniskiem w zasadzie się nie pojawia, ale jednak trudno wątpić, że jego autorskie przedstawienia to teatr cmentarza. Być może jest on wręcz najpełniejszą realizacją pewnej jego formuły, wykorzystującej z jednej strony współczesną sztukę materii, a z drugiej tradycje i dokonania „teatru ubogiego" oraz „teatru przedmiotu najniższej rangi".

65 Zob. Leszek Kolankiewicz, *Dziady, Teatr Święta Zmarłych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

66 Zob. Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, dz. cyt., s. 58–59.

Gest wygrzebywania i konfrontacji z umarłymi w wersji groteskowej, niekiedy w tonacji wisielczego humoru i w odpowiedniej estetycznej stylizacji, powraca w teatrze ostatnich dekad zastanawiająco często. Można go znaleźć w dramatach Pawła Demirskiego inscenizowanych przez Monikę Strzępkę. Stanowi wręcz podstawowy (i tytułowy) gest *Dziadów. Ekshumacji* ze scenografią Roberta Rumasa (Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 14 stycznia 2007) i spektaklu *Był sobie POLAK POLAK POLAK i diabeł, czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte* ze scenografią Marcina Mierzickiego (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, prem. 30 marca 2007), w którym postacie wychodziły z foliowych worków na zwłoki.

Konfrontacja z cmentarnymi pozostałościami, utrzymana jednak w innej, mniej turpistycznej estetyce, pojawia się też stale w twórczości Mirka Kaczmarka, zwłaszcza w jego spektaklach realizowanych we współpracy z Marcinem Liberem (*Makbet* Shakespeare'a w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, prem. 24 września 2011; *Popiół i diament. Zagadka nieśmiertelności* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk). Kaczmarek estetyzuje „strzępy", tworząc obrazy odwołujące się do łatwo rozpoznawalnych reprezentacji medialnych, które przesunięte w inny kontekst nie tyle służą wzbogaceniu interpretacji dramatu, ile same zyskują dodatkowe znaczenia, wydobyte dzięki tej konfrontacji. Nie można też pominąć jednej z najbardziej efektownych i monumentalnych kompozycji cmentarnych – kaplicy czaszek, stworzonej przez Kaczmarka do inscenizacji *Do Damaszku* Augusta Strindberga (reż. Jan Klata, Stary Teatr w Krakowie, prem. 5 października 2013). Wszystkie te niezwykle intensywne obrazy odchodzą jednak od dramatu cmentarnego w stronę przestrzeni poddanej władzy, także ceremonialnej, wykorzystującej obrzędy pogrzebowe i samych zmarłych do ustanowienia i umocnienia swojej przewagi.

135
Jerzy Jarocki *Grzebanie*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 3 stycznia 1996. Fot. Stefan Okołowicz / IT

136
Tadeusz Kantor *Umarła klasa*, Cricot 2, prem. 15 listopada 1975. Fot. nieznany / Cricoteka.

137
Jerzy Jarocki *Grzebanie*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 3 stycznia 1996. Fot. Stefan Okołowicz / IT

138
Hamlet Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 28 września 2003. Fot. Michał Mrowiec

139
Małgorzata Sikorska-Miszczuk *Popiół i diament. Zagadka nieśmiertelności* na podstawie powieści Jerzego Andrzejewskiego, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 11 listopada 2018. Fot. Karol Budrewicz / ATM

140
William Shakespeare *Makbet*, Teatr Współczesny w Szczecinie, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 24 września 2011. Fot. Bartłomiej Sowa / ATWS

141
Leszek Mądzik *Odchodzi*, Scena Plastyczna KUL, 1 października 2003. Fot. Stefan Ciechan

142
August Strindberg *Do Damaszku*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 5 października 2013. Fot. Magda Hueckel

SALA 4A
Nieludzkie

W Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora specjalną rolę odgrywały manekiny, które sam artysta wiązał z jednej strony z koncepcją Nadmarionety Edwarda Gordona Craiga a z drugiej z twórczością Brunona Schulza. Nawiązując w ten sposób do swoistego mitu antropomorficznych aktorów – tak ważnego dla teatru lalek, czy też (jak raczej nazywa się go dziś) – teatru animacji, zarazem wychodził poza niego, odwołując się nie do utopii zastąpienia aktora ludzkiego marionetą, ale do konfrontacji żywego człowieka z manekinami. W jednym ze swoich najważniejszych manifestów – *Teatrze Śmierci* – Kantor pisał:

Mają również MANEKINY swoją stronę PRZEKROCZENIA. Egzystencja tych tworów, wykonanych na kształt człowieka, niemal „bezbożnie", w sposób niezalegalizowany, jest wynikiem procederu heretyckiego, objawem owej Ciemnej, Nocnej strony działalności ludzkiej. Przestępstwa i Śladu Śmierci, jako źródła poznania. To niejasne i niewytłumaczalne uczucie, że przez tę istotę ludzką podobną do żywej, pozbawioną świadomości i przeznaczenia przepływa ku nam groźny przekaz Śmierci i Nicości – to właśnie ona staje się przyczyną – równocześnie przekroczenia, odtrącenia i przyciągania. Oskarżenia i fascynacji. [...]

Nie sądzę aby MANEKIN (lub FIGURA WOSKOWA) mógł zastąpić ŻYWEGO AKTORA, jak to chciał Kleist i Craig. Byłoby to zbyt łatwe i naiwne. Staram się określić motywy i przeznaczenie tego niezwykłego tworu, który nagle pojawił się w moich myślach i ideach. Jego pojawienie się zgadza się z moim przekonaniem coraz mocniejszym, że życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU. MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który przechodzi silne odczucie ŚMIERCI i kondycji Umarłych. Modelem dla Żywego AKTORA[67].

Teatr Śmierci to oczywiście jedno z podstawowych źródeł obecności manekinów i lalek w teatrze dramatycznym. Na Kantorowskich manekinach z Teatru Śmierci prowadzą swoje teatralne badania reżyserzy, którzy wprost odwołują się do tej tradycji, jak Janusz Wiśniewski, Marcin Jarnuszkiewicz czy Paweł Passini. Ale nawiązują do niej także w twórczy sposób artyści pozornie od niej odlegli, jak Krzysztof Warlikowski. W przedstawieniach każdego z nich manekiny i lalki pojawiają się jako swoiste podwójne zastąpienia: znaki nieobecności żywych i maski Niesamowitego, być może noszącego znamiona transgresji. W pierwszym przypadku manekiny są jakby odpadkami, niczym zużyte opakowania po nieobecnym już życiu; w drugim ich „nieludzkość" zdaje się wskazywać na jakiś inny rodzaj bytu.

Ta ambiwalencja, odkryta stosunkowo późno, bo dopiero w latach 70. przez teatr „żywego planu", stanowi wręcz podstawową kondycję teatru lalek,

67 Tadeusz Kantor, *Teatr Śmierci*, [w:] tegoż, *Pism tom II: Teatr Śmierci*..., dz. cyt., s. 18.

którego znakiem rozpoznawczym jest człowiek trzymający w ręku podobną do niego formę. Powszechność i oczywistość tego obrazu sprawia zarazem, że jest on bardzo problematyczny z naszej perspektywy. Tę – by tak rzec – techniczną sytuację teatru lalek trudno bowiem uznać za obraz scenograficzny, choć oczywiście ma ona całe bogactwo znaczeń, które można by precyzyjnie analizować. Ale właśnie w kontekście wychwytywanej za Kantorem ambiwalencji wskazać można na bardzo częste i różnorodne zabiegi budowania obrazu nieludzkiego właśnie przy pomocy lalek, na których kształcie skupia się aktywność scenografa. Znakomitym przykładem jest twórczość Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, która posługiwała się często zdeformowanymi figurami ludzkimi konfrontowanymi lub nakładanymi na ciała aktorskie, by stworzyć rodzaj nieludzkiej hybrydy, kwestionującej zarówno żywotność ciała, jak i martwotę kukły. Podkreślana wielokrotnie groteskowość tych figur wywołuje zarazem jednoznaczne skojarzenia z cmentarnym rozkładem, byłymi ciałami jako odpadkami, resztkami człowieczeństwa.

Na innej zasadzie ambiwalencję (nie)ludzkiej formy lalkowej wykorzystywał w pierwszych latach swojej twórczości Piotr Tomaszuk. O ile w późniejszych przedstawieniach monumentalne figury tworzone przez Mikołaja Maleszę reprezentowały istoty ponadludzkie, o tyle w legendarnym *Turlajgroszku*, napisanym wspólnie z Tadeuszem Słobodziankiem (prem. 14 października 1990, Teatr Miniatura w Gdańsku), destrukcja lalki stawała się kluczową dla przedstawienia metaforą męki i śmierci, obrazem – dosłownie – rozpadu człowieka. Podobne przykłady można by mnożyć, wskazując na nawiedzające „lalkarzy" wyobrażenie o „pałubie" jako odpadku i figurze martwoty.

Ale skoro już stojąc na progu cmentarza, stanęliśmy na progu ludzkiego, to może trzeba stąd spojrzeć też w przyszłość. Koniec życia ludzkiego ma w ostatnich zwłaszcza latach narastające i coraz mocniej odczuwane znaczenie ponadindywidualne, związane z groźbą katastrofy ekologicznej i końcem epoki nazwanej antropocenem[68]. A choć nawet sama nazwa i koncepcja tej epoki nie są przez wszystkich akceptowane, to poczucie „końca świata, jaki znamy", jest powszechne. Po wybuchu pandemii koronawirusa COVID – 19 przeświadczenie to, przedstawiane przez sztukę od wielu lat, stało się dojmującym, wspólnym doświadczeniem, wiążąc się jak najbardziej bezpośrednio ze śmiercią, cmentarzem i obrazami apokaliptycznymi.

Choć te ostatnie są raczej domeną filmu i telewizji a nie teatru, to i w nim się pojawiają, także w omówionej już formie pobojowisk i złomowisk. Z zadziwiającą regularnością powraca jednak na polskie sceny obraz czarnej materii pozbawionej kształtu i dającej się interpretować zarówno jako radykalnie nieludzka forma bytu (słynna „wyspa" stworzona przez Aleksandrę Wasilkowską do *Życia seksualnego dzikich*; reż. Krzysztof Garbaczewski, Nowy Teatr w Warszawie, prem. 14 kwietnia 2011), jak i wprost – materia śmierci, jak w *Trojankach* ze scenografią Mirka Kaczmarka w reżyserii Jana Klaty. Znów dalekim źródłem tego ambiwalentnego obrazu jest twórczość Tadeusza Kantora, a dokładnie wieńczący ostatni ukończony spektakl *Nigdy tu już nie powrócę* „Wielki Ambalaż Końca Wieku", który komponuje „Ta Pani". Czarna materia przesłaniała wszystkie figury Kantorowskiego Pokoju Wyobraźni, pochłaniała wszystkich jego mieszkańców. Jednak w finale po finale

Posługaczka Bosa
Posługaczka Wielkiego Chronosa
Pieśniarka „Ziemi Obiecanej"
odkopuje świetność naszego wieku.
Jego „Pompeje"[69]**.**

68 Zob. Jill Bennet, *Życie* w *antropocenie*, przeł. Joanna Bednarek, [w:] *Ekologie*, red. Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak, Agnieszka Kowalczyk, Muzeum Sztuki, Łódź 2014; https://msl.org.pl/media/user/pdf/ekologie-ebook-pdf.pdf, data dostępu: 20 lutego 2020.

69 Tadeusz Kantor, *Nigdy tu już nie powrócę. Przewodnik*, [w:] tegoż, *Pism tom III: Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 124.

143
Wielki Ambalaż Końca Wieku – finałowa scena przedstawienia Tadeusza Kantora *Nigdy tu już nie powrócę*, Cricot 2, prem. 23 kwietnia 1988. Kadr z telewizyjnej rejestracji spektaklu, TVP 1990.

144
Józef Szajna *Ślady*, Teatr Rozrywki w Chorzowie, prem. 3 kwietnia 1993. Fot. Wojciech Plewiński / IT

145
Tadeusz Kantor *Wielopole, Wielopole*, Teatr
Cricot 2, prem. 23 czerwca 1980.
Fot. Eustachy Kossakowski / MSN

146
(A)pollonia, Nowy Teatr w Warszawie, scen.
Małgorzata Szczęśniak, prem. 16 maja 2009.
Fot. Marta Ankiersztejn / IT

147
Franz Kafka *Proces*, Wrocławski Teatr Lalek, scen. Jadwiga Mydlarska-Kowal, prem. 9 lutego 1985.

148
Robert Jarosz *W beczce chowany*, Teatr Animacji w Poznaniu, inscenizacja Janusz Ryl-Krystianowski, scen. Jacek Zagajewski, prem. 27 maja 2007. Fot. ATA

149
William Shakespeare *Wieczór Trzech Króli*,
Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, scen.
Paweł Walicki, prem. 6 stycznia 2019.
Fot. Natalia Kabanow / ATL

150
Życie seksualne dzikich według Bronisława
Malinowskiego, Nowy Teatr w Warszawie,
scen. Aleksandra Wasilkowska, prem.
14 kwietnia 2011. Fot. Magda Hueckel / IT

151
Eurypides *Trojanki*, Teatr Wybrzeże
w Gdańsku, scen. Mirek Kaczmarek, prem.
8 września 2018. Fot. Michał Szlaga / ATW

152
Stanisława Przybyszewska *Sprawa Dantona*,
Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Mirek
Kaczmarek, prem. 29 marca 2008.
Fot. Bartosz Maz / ATPW

GALERIA 3
Przestrzenie opresji i ofiary

153
August Strindberg *Do Damaszku*, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 5 października 2013. Fot. Magda Hueckel

Przestrzenie opresji i ofiary to kategoria bodaj w całym naszym atlasie najszersza i zawierająca najwięcej różnorodnych typów obrazów. Sama ta konstatacja już jest znacząca, bo jasno wskazuje na to, co stanowiło i stanowi temat dla polskiego teatru ważny. W dużej mierze odpowiadały za to oczywiście okoliczności historyczne: wojna i związana z nią przemoc, jako doświadczenie naznaczające traumą kolejne pokolenia, a także sytuacja zniewolenia, którą teatr ukazywał i komentował nie wprost, ale właśnie poprzez odwołania do nieoczywistych wcale analogii. To sprawiało, że kategoria przestrzeni opresyjnych była wciąż poszerzana, wchłaniając także obszary niekoniecznie w tej perspektywie oczywiste, zaś obrazy przestrzeni przemocy (więzienia, katownie, obozy) scenografowie projektowali niekiedy na miejsca pozornie od takich skojarzeń dalekie.

Wynika to również z tak fascynującej teatr ambiwalencji przemocy i poświęcenia, która sprawia, że niekiedy nie sposób wręcz rozdzielić i rozstrzygnąć, co jest wynikiem działania sił represji, a co dobrowolnie i świadomie przyjętą ofiarą. Gra tą dwuznacznością stanowiła podstawową siłę teatru polskiego drugiej połowy XX wieku, który pozostając w silnym związku z romantycznym mitem ofiary, usiłował go podważyć, a przynajmniej sprawdzić. Jednym ze sposobów była konfrontacja mitycznej opowieści o ocalającym poświęceniu z brutalną realnością cielesnego cierpienia oraz z materialnością przestrzeni odartej ze znamion wzniosłości, często sprowadzanej do nagich ścian, metalowych płyt, lśniących obojętnie kafelków i szklanych tafli. A także kolczastych drutów... Świat przemocy i ofiary był scenicznie pokazywany zazwyczaj poprzez obrazy o jednostajnych barwach i kształtach i/lub monotonne w rytmicznej powtarzalności tworzących je elementów (kraty, słupy, deski, pasy). Ludzkiemu cierpieniu i walce o godność poprzez nadanie mu ofiarnego sensu świat sceniczny przyglądał się obojętnie i biernie. Tak jak widzowie.

Podważanie wzniosłości i zbawczego sensu cierpienia odbywało się w teatrze poprzez konfrontację z opresją wpisaną w sam mechanizm sceniczny. Gdy jedni niezwykle intensywnie przeżywają (nie)swoje życie, drudzy patrzą na nich w sposób z ową intensywnością kontrastujący i uruchamiający skojarzenia z oprawcami przyglądającymi się cierpieniom ofiar[70]. W wielu scenicznych obrazach przemocy to spojrzenie jest obecne albo poprzez umieszczenie w ich ramach grup tworzących

70 W swej znakomitej książce Grzegorz Niziołek analizował tego typu spojrzenia w kontekście Zagłady, pisząc – zapewne świadomie – o „teatrze gapiów". Zob. Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2013.

analogon publiczności, albo przez umieszczenie widzów wewnątrz przestrzeni gry, zbliżenie ich do aktorów, więc niejako wystawienie ich spojrzeń jako części struktury teatralnej przemocy. W wielu przypadkach oznaczało to uruchomienie procesu, który w mniejszym lub większym stopniu ujawniał mechanizm opisywany w latach 70. przez René Girarda. Warto przypomnieć, że jego analizy były przeprowadzane na dwóch najważniejszych wzorcach dramaturgii kultury europejskiej i teatru przez nią stworzonego: tragedii greckiej i ewangelicznym opisie Męki i Zbawienia, będącym archetypem liturgii chrześcijańskiej[71]. Co ciekawe, polscy twórcy teatralni ujawniali, niekiedy w sposób drastyczny, mechanizm „kozła ofiarnego" na długo przed opublikowaniem książek Girarda, często kwestionując to, co w pracach francuskiego filozofa może wydawać się zbyt prostą propozycją wyjścia poza powtarzalność zasadniczego mechanizmu. Powracało bowiem na polskie sceny (tak jak powracało i powraca w całej polskiej kulturze co najmniej od czasu romantyzmu) pytanie o to, czy – mówiąc za bluźnierstwem Konrada – Bóg jest ojcem świata, czy jego carem? Przełożone na kategorie przestrzenne i obrazowe pytanie to mogłoby brzmieć: czy świat jest domem, czy więzieniem?

71 Zob. *Sacrum i przemoc*, przeł. Maria i Jacek Plecińscy, Wydawnictwo Brama, Poznań bdw oraz *Kozioł ofiarny*, przeł. Mirosława Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.

154
Książę Niezłomny wg Pedra Calderona de la Barki/Juliusza Słowackiego, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, architektura przestrzeni Jerzy Gurawski, prem. 25 kwietnia 1965. IG

155
Adam Mickiewicz *Dziady*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Konrad Swinarski, prem. 18 lutego 1973. Fot. Wojciech Plewiński / IT

156
Apocalypsis cum figuris, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, prem. 11 lutego 1969. Fot. CAF

SALA 1
Więzienie i obóz

Może to wydać się zaskakujące, ale realne, konkretne więzienie jako przestrzeń przedstawień w polskim teatrze po 1945 pojawiało się stosunkowo rzadko. Możliwe, że działały tu jednocześnie czynniki cenzuralne i artystyczne: władze nie chciały obrazów więzień jednoznacznie budujących aluzyjne skojarzenia z polityczną sytuacją zniewolonego kraju, zaś ludzie teatru niechętnie odwoływali się do zawsze problematycznego mechanizmu naśladowania brutalnej rzeczywistości, która na scenie musi zostać poddana pewnej stylizacji. Oczywiście inaczej rzecz się miała z przedstawieniami odsuniętymi w daleką przeszłość, a jeszcze lepiej – dotyczącymi także regionów odległych geograficznie. Więzienia „swojskie", bliskie w czasie i przestrzeni, pojawiały się na scenach jedynie przy tak wyjątkowych okazjach, jak głośna inscenizacja *Rozmów z katem* Kazimierza Moczarskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy (Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 22 grudnia 1977). Allan Starski stworzył dla niej swoistą syntezę nędzy i zimna więziennej celi, stosując przy tym środki bliskie filmowym (światło reflektora padające przez zakratowane okno i rzucające na cele znaczący cień krat). To zresztą bardzo ciekawy wątek, bo „realistyczne" obrazy współczesnych więzień tworzone w teatrze mają silne koneksje filmowe. Tak jest na przykład z amerykańskim więzieniem, do którego wraz z bohaterami wędruje publiczność *Sekretnego życia Friedmanów* Marcina Wierzchowskiego i Daniela Sołtysińskiego ze scenografią Barbary Ferlak (Teatr Ludowy w Krakowie, prem. 19 listopada 2016). Tak też jest w przeniesionym do teatru, a znanym przede wszystkim z filmu hicie Stephena Kinga *Skazani na Shawshank* ze scenografią Urszuli Bartos-Gęsikowskiej (Teatr Syrena w Warszawie, reż. Sebastian Chondrokostas, prem. 15 stycznia 2011). Kino wytworzyło nawet specjalny podgatunek dramatu więziennego, który cieszy się znaczną popularnością. Teatr – co może wydać się zaskakujące – korzysta z tej konwencji rzadko. Jedną z takich okazji była inscenizacja teatralna powieści Manuela Puiga o rodzącej się w więzieniu homoseksualnej miłości – *Pocałunek kobiety pająka* (scen. Andrzej Piątkowski, Marcin Stajewski, reż. Romuald Szejd, Teatr Scena Prezentacje w Warszawie, prem. 20 lutego 1989). Późniejsza, musicalowa wersja opowieści prezentowała już obraz więzienia w wersji „glamour".

W tej sytuacji trudno się dziwić, że najważniejszą celą pozostaje na polskich scenach cela Konrada z części III *Dziadów* Adama Mickiewicza, uczyniona nawet tytułową bohaterką książki Zbigniewa Majchrowskiego[72]. Będąc przestrzenią uwięzienia, funkcjonuje przede wszystkim jako miejsce przemiany i scena dla Wielkiej Improwizacji, toteż niekiedy pozbawiano ją „realistycznych" elementów lub budowano uogólnioną sugestię

72 Zbigniew Majchrowski, *Cela Konrada: powracając do Mickiewicza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

157
Kazimierz Moczarski *Rozmowy z katem*, Teatr Powszechny w Warszawie, scen. Allan Starski, prem. 22 grudnia 1977. Fot. Renata Pajchel / IT

158
Manuel Puig *Pocałunek kobiety pająka*, Teatr Scena Prezentacje w Warszawie, scen. Andrzej Piątkowski, Marcin Stajewski, prem. 20 lutego 1989. Fot. Wojciech Wudczewski / IT

z minimalną obecnością więziennych rekwizytów. Scenografowie jednak dość często właśnie poprzez takie odwołania wzmacniają element krytycznej konfrontacji tego, co słychać (wzniosłych słów poetyckiego monologu), z tym, co widać. W badaniach literackich w sposób radykalny ten kontrast odczytał i wykorzystał Ryszard Przybylski, uznając go za dowód, że Konrad jest tylko „histrionem języka" i „kabotynem mowy", któremu jedynie wydaje się, że walczy z Bogiem, podczas gdy w rzeczywistości „stoi na posadzce celi więziennej i mówi"[73]. W teatrze podobne rozpoznania wprowadzali na sceny scenografowie tworzący w bardzo różnych estetykach. Józef Szajna w inscenizacji Jerzego Krasowskiego i Krystyny Skuszanki umieścił celę Konrada w kontekście sztuki materii, nadając swojemu więzieniu cechy bliskie ikonografii łagrowej – z ubogimi mundurami więźniów i wielką siecią – kratą zawieszoną na tylnej ścianie (Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, prem. 25 maja 1962). Za grubymi kratami oddzielającymi ich od widowni, ale poza tym na pustej „Grotowskiej" scenie, umieściły więźniów Jadwiga Czarnocka i Jadwiga Pożakowska (Teatr Współczesny we Wrocławiu, reż. Kazimierz Braun, prem. 23 kwietnia 1978), zaś Robert Rumas w inscenizacji Michała Zadary (Teatr Polski we Wrocławiu, prem. całości 20 lutego 2016) zbudował betonową celę-bunkier pokrytą graffiti.

Zapewne dałoby się z obrazów wyjętych z inscenizacji *Dziadów* stworzyć galerię polskiego imaginarium więziennego, zarówno w wymiarze realistycznym, jak i metaforycznym. Brakłoby w niej jednak kilku znaczących elementów. Chyba w żadnej scenografii arcydramatu nie ukazano – mimo wszystko – więzienia i więźniów w sposób tak groteskowy, jak uczynił to Jan Kosiński w prapremierowej inscenizacji *Policji* Sławomira Mrożka (reż. Jan Świderski, Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 27 czerwca 1958). Cela Konrada bodaj nigdy też nie stała się częścią panoptikonu – więzienia jako modelu powszechnej inwigilacji, który (z pewnością pod wpływem Michela Foucaulta[74]) w ostatnich latach nawiedza wyobraźnię polskich scenografów. Ma on zresztą często dość oczywisty aspekt medialny, łączony z takimi produkcjami, jak Big Brother, i sugerujący, że władza inwigilacji miesza się z władzą performansu (tak właśnie reinterpretował panoptikon Mirek Kaczmarek w scenografii do *Odejścia głodomora* Tadeusza Różewicza; reż. Piotr Kruszczyński, Wrocławski Teatr Współczesny, prem. 19 grudnia 2002).

Specjalną odmianą celi jest zamieniony w więzienie pokój, z którego nie można wyjść, taki, w jakim w drugiej części przedstawienia *The Hide Out/Kryjówka* (reż. Paweł Passini, neTTheatre w Lublinie, prem. 20 września 2014) umieszcza aktorów i widzów scenografka Zuzanna Srebrna. Swoistym wariantem, ale i przeciwieństwem takiego zamknięcia, są klatki – zarówno metalowe, jak i szklane, pojawiające się w ostatnich latach wyjątkowo często na polskich scenach. W odróżnieniu od pokoju, w którym wszyscy uczestnicy wydarzenia są zamknięci wspólnie, klatki dystansują i wystawiają, powtarzając i potęgując przemoc teatralnego spojrzenia (dotyczy to zwłaszcza klatek wydzielających scenę, stanowiących granicę między nią a widownią). Przejrzyste zamknięcia czynią z więźnia – widowisko, a z widzów – podglądaczy obdarzonych władzą, umieszczonych w pozycji perwersyjnych nadzorców.

Takie klatki-sceny są często obecne w przestrzeniach tworzonych przez Małgorzatę Szczęśniak do spektakli Krzysztofa Warlikowskiego w Nowym Teatrze – *(A)pollonii* (prem. 16 maja 2009), *Tramwaju* (prem. 4 lutego 2010), *Francuzów* (prem. 21 sierpnia 2015), *Wyjeżdżamy* (prem. 14 czerwca 2018). Takiej klatki użyła także Justyna Łagowska do inscenizacji Szekspirowskiego *Króla Leara* w Narodowym Starym Teatrze (reż. Jan Klata, prem. 19 grudnia 2014).

73 Ryszard Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 139.

74 Zob. Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komandant, Aletheia, Warszawa 1993, s. 235–273.

Wiele obrazów więzień wskazuje lub przywołuje najbardziej radykalną formę uwięzienia, jaką wytworzył XX wiek: obóz koncentracyjny. Nie tylko jako więzienie, ale także jako miejsce Zagłady i najbardziej radykalnego testu, jakiemu została poddana nasza cywilizacja, nawiedza on polski teatr z niezwykłą, może nawet zadziwiającą intensywnością. Pewne zdziwienie wynika z faktu, że obóz jest wciąż w jakiejś mierze przestrzenią tabu, przez ogrom śmierci i cierpienia wyłączoną ze „zwykłego" trybu mowy i przedstawiania. Mocna obecność obrazów obozowych w polskim imaginarium nie powinna zarazem dziwić, nie tylko dlatego, że „lekcje" obozu wciąż nie zostały „oswojone" i wciąż stanowią żywy i bliski temat dla sztuki, ale także dlatego, że obrazy obozowe mają w polskiej pamięci i teatrze szczególny status: są przypomnieniem, a w teatrze także niejako ponowieniem miejsca, które wobec zagłady zajmowała większość Polaków – widzów.

Grzegorz Niziołek, autor przywołanego już pojęcia „teatr gapiów", w *Polskim teatrze Zagłady* szczegółowo i głęboko analizował i interpretował obrazy Szoah w polskim teatrze, w tym także obrazy obozowe. Nie będziemy ani powtarzać jego tez, ani polemizować z niektórymi z nich, ani analizować tych przykładów odwoływania się do ikonografii obozowej, których krakowski badacz nie poddał oglądowi, bo pojawiły się po publikacji jego książki lub lokowały na marginesach jego zainteresowań. Tematyka ta jest zbyt złożona i zbyt poważna. Wymaga specjalnej uwagi, której nie możemy jej tu poświęcić, by nie omawiać tych zagadnień „przy okazji". Dlatego w tej części „sali" pozwolimy sobie zostawić obrazy bez dalszego komentarza.

159
William Shakespeare *Miarka za miarkę*, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Tadeusz Kantor, prem. 16 września 1956.
Fot. Franciszek Myszkowski / IT

162
Tak zwana „Cela Konrada" w klasztorze
Bazylianów w Wilnie. Realizacja na zlecenie
Muzeum Literatury w Warszawie - pracownia
Tryktrak, projekt plastyczny Dariusz Kunowski.

160
Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Polski
w Warszawie, scen. Jan Kosiński, prem.
26 listopada 1955. Fot. Franciszek
Myszkowski / IT

161
Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Józef Szajna, prem. 25 maja 1962. Fot. Wojciech Plewiński / IT

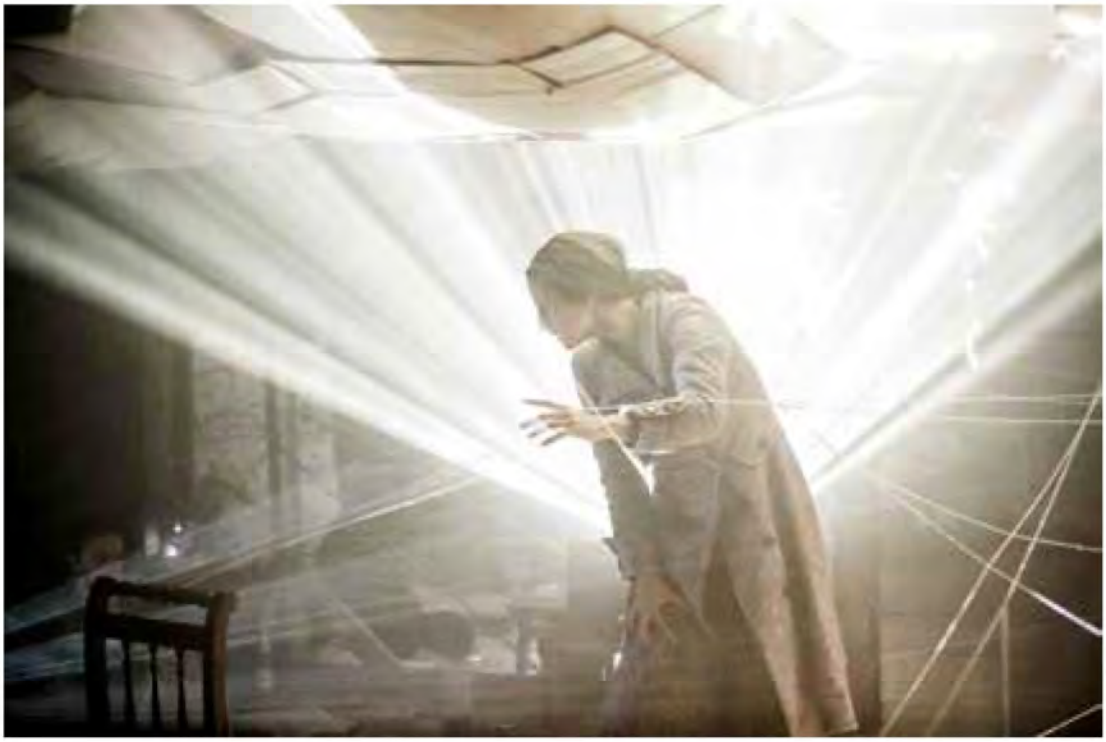
163
Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen Robert Rumas, prem. całości 20 lutego 2016. Fot. Natalia Kabanow / IT

163
Arthur Miller *Proces w Salem*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Jan Kosiński, prem. 11 listopada 1959. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

164
Adam Mickiewicz *Dziady*, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, scen. Jadwiga Czarnocka i Jadwiga Pożakowska, prem. 23 kwietnia 1978. Fot. Jan Bortkiewicz / IT

165
Tadeusz Różewicz *Odejście głodomora*, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, scen. Daniel Mróz, prem. 9 lutego 1977. Fot. Jan Bortkiewicz / IT

166
Tadeusz Różewicz *Odejście głodomora*,
Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda
Wiercińskiego, scen. Mirek Kaczmarek, prem.
19 grudnia 2002. Fot. Anna Łoś



167
Patrycja Dołowy *The Hide Out/Kryjówka*,
neTTheatre w Lublinie, scen. Zuzanna
Srebrna, prem. 20 września 2014. Fot. Maciej
Rukasz/IT

168
(A)pollonia, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 16 maja 2009. Fot. Stefan Okołowicz / IT

169
Hanoch Levin *Wyjeżdżamy*, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 14 czerwca 2018. Fot. Magda Hueckel

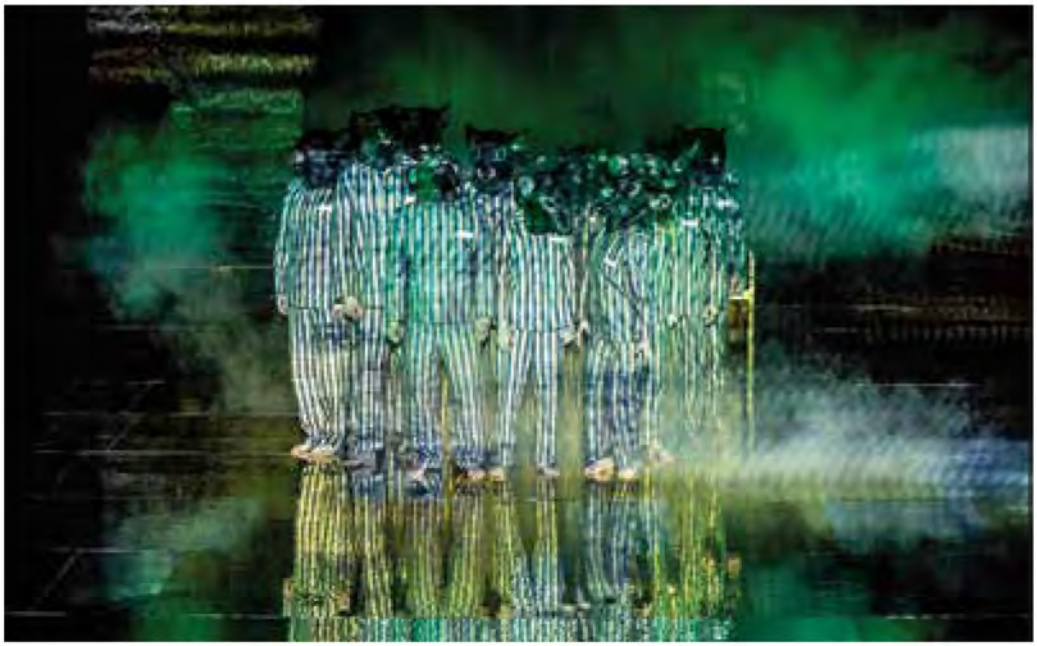
170
William Shakespeare *Król Lear*, Narodowy Stary Teatr im Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Justyna Łagowska, prem. 19 grudnia 2014. Fot. Magda Hueckel

171
Józef Szajna *Replika IV*, Teatr Studio w Warszawie, prem. 8 października 1973. Fot. Zygmunt Rytka / IT

172
Tadeusz Hołuj *Puste pole*, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Józef Szajna, prem. 30 stycznia 1965. Fot. Wojciech Plewiński / IT

173
Akropolis według Stanisława Wyspiańskiego,
Teatr-Laboratorium 13 Rzędów, inscenizacja
Jerzy Grotowski i Józef Szajna, prem.
10 października 1962. IG

174
Stanisław Ignacy Witkiewicz *...córka Fizdejki*, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 18 grudnia 2004.
Fot. Mariusz Stachowiak / ATDW



174
Magda Koryntczyk *Ausgang*, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 27 kwietnia 2018. Fot. Natalia Kabanow / ATDW

175
Krzysztof Garbaczewski *Nic*, Narodowy Stary Teatr im Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Robert Mleczko, Jan Strumiłło, prem. 28 marca 2019. Fot. Agencja Gazeta

SALA 2
Proces

Z więzieniami i obozami ściśle związane są obrazy miejsc, sytuacji i narzędzi śledztw i procesów, których więzienie (w sytuacji cywilizowanej) jest efektem. Dramatyczny charakter procesu śledczego i sądowego sprawia, że związane z nim sceny pojawiają się bardzo często, a on sam staje się modelem dla procesu teatralnego. Tak stało się niedawno w *Sprawiedliwości* Michała Zadary, gdzie aktorzy nie naśladowali uczestników innego śledztwa, ale przedstawiali swoje własne dochodzenie w sprawie odpowiedzialności za zmuszenie do wyjazdu polskich Żydów po marcu 1968 (Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 10 marca 2018)[75]. Takie „dochodzenie" do prawdy historycznej i zarazem teatralnej kontynuował Michał Zadara samotnie w *Śnie srebrnym Salomei*, tworząc dla swojego monologu scenografię *ad hoc*, z tego, co napisał, narysował, wykreślił (prem. 22 kwietnia 2018).

Co charakterystyczne, obok budowanych lub sugerowanych scenograficznie sal sądowych, w teatralnych inscenizacjach dochodzenia i procesu pojawiają się precyzyjnie zaplanowane przez scenografów obrazy komponowane z ludzkich ciał. Wzorcowym przykładem jest oczywiście głośne *Dochodzenie* Petera Weissa ze scenografią Ewy Starowieyskiej (reż. Erwin Axer, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 6 lipca 1966). Na tym właśnie przedstawieniu wydaje się wzorować Anna Maria Karczmarska jako scenografka *Dwunastu gniewnych ludzi* (Teatr Nowy w Poznaniu, reż. Radosław Rychcik, prem. 2 marca 2012).

W tej drugiej scenografii ważną rolę odgrywa rytm płyt, z których zbudowana jest posadzka pokrywająca podłogę sceny. W wielu polskich scenografiach właśnie rytmy podłogi funkcjonują jako nieoczywisty znak stałej obecności opresyjnych sił porządku. W odróżnieniu od nagiej podłogi, która raczej ewokuje pustkę, wzór pokrywający całą scenę lub jej duże fragmenty wytwarza w pustej przestrzeni efekt obecności jakiejś nie do końca zidentyfikowanej, niemniej jednak opresyjnej władzy. Często też pojawia się charakterystyczny układ parkietu „w jodełkę", znany z urzędów i siedzib władzy, a funkcjonujący w teatrze już nie tylko jako jej metonimiczny a uogólniony znak, ale także jako konkretna wizualna aluzja. Umieszczone w takiej przestrzeni postacie nie są porzucone w próżni, ale raczej skonfrontowane z czymś tajemniczym i groźnym, co ów stały rytm wytwarza i kontroluje. Taki przenikający przestrzeń rytm wszechobecnej a niezlokalizowanej władzy wytwarzać też mogą elementy tworzące ściany.

Nieco inny rodzaj obecności władzy ponadludzkiej sugeruje rytm masywnych nierówno ułożonych desek, z których budowana jest podłoga, a czasem ściany. Nadają one przestrzeni znamiona

75 Co ciekawe, spis twórców przedstawienia nie wymienia autorki czy autora scenografii, co wydaje się logiczne, bo przedstawienie rzeczywistych działań podejmowanych przez śledczy zespół teatralny niejako samo wytworzyło kształt swojej scenografii.

pewnej brutalności i siły, nieprzejawiającej się już w powtarzalnych rytmach poddanych żelaznej regule, ale epatujących przede wszystkim jakąś pierwotną, skumulowaną siłą. Podłogi i ściany z prostych desek pojawiają się szczególnie często w przedstawieniach osadzonych w środowisku wiejskim, ewokując zagrożenie wybuchem niemal mitycznej chłopskiej dzikości, i jednocześnie poddanie wspólnoty jakimś brutalnym, a zarazem bliskim naturze regułom.

Piszemy o podłogach w tym miejscu, ponieważ stanowią one – dosłownie – przestrzeń i tło dochodzenia, które w polskim teatrze ma znaczenie o wiele szersze niż śledztwo czy proces sądowy. Oznacza przede wszystkim dochodzenie do prawdy, odsłanianie tego, co ukryte, a co – także przestrzennie i obrazowo – pojawia się w szczególnym momencie lub też jest konsekwentnie umieszczane poza obszarem widzialności. Dochodzenie do tego miejsca „sakralnego", będącego zazwyczaj miejscem jakiejś władzy, odbywa się bardzo często na drodze poprzez zagęszczony labirynt korytarzy, prawdziwą plątaninę przejść, w której bohaterowie długo się gubią.

Od końca lat 50. ubiegłego stulecia jednym z najważniejszych scenariuszy takiego dochodzenia stał się w Polsce *Proces* Franza Kafki. Już jego pierwsza teatralna inscenizacja w reżyserii Jana Kulczyńskiego (Teatr Ateneum w Warszawie, prem. 6 grudnia 1958) wprowadzała w znakomitej scenografii Wojciecha Siecińskiego charakterystyczny obraz ubogich, pokątnych przestrzeni budowanych właśnie z desek o mocnym rytmie, na których tle pojawiały się widmowe nawiązania do obrazów sądów i pokoi śledczych. Podobną estetykę (związaną też z obrazami kreowanymi przez Brunona Schulza – autora polskiego przekładu powieści Kafki) uruchamiali scenografowie kolejnych ważnych przedstawień: od Mariana Kołodzieja (reż. Adam Hanuszkiewicz, Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 8 kwietnia 1972), Lidii Minticz i Jerzego Skarżyńskiego (reż. Jerzy Jarocki, Stary Teatr w Krakowie, prem. 13 lipca 1973), przez Wojciecha Wołyńskiego (reż. Lech Raczak, Teatr Polski w Poznaniu, prem. 26 marca 1983) po Krystiana Lupę (prem. 15 listopada 2017, koprodukcja kilku warszawskich scen).

W inscenizacji Lupy pojawiał się jeszcze jeden, bardzo charakterystyczny dla tego twórcy element procesu dochodzenia, jakim (nieco paradoksalnie) jest czekanie. W początkowej, dłuższej wersji przedstawienia, sceny oczekiwania na przyjęcie przez kolejnych urzędników były szczególnie rozbudowane i przywoływały obraz metaforycznej poczekalni pojawiający się już wcześniej w twórczości Lupy (*Poczekalnia 0*, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 8 września 2011), zaś w polskim teatrze obecny co najmniej od czasów prapremiery *Czekając na Godota* Samuela Becketta (scen. Władysław Daszewski, reż. Jerzy Kreczmar, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 25 stycznia 1957).

Przestrzenią bliską poczekalni, będącą podobnie jak ona wstępem do „właściwej" Sali, jest szatnia. W powojennej historii polskiego teatru jej obraz został co najmniej dwukrotnie wykorzystany mistrzowsko, a powstałe w ten sposób sceny przeszły do kanonu rodzimych przedstawień. Co ciekawe, stało się to w tym samym 1973 roku. Chronologicznie pierwsza była inscenizacja *Ameryki* Franza Kafki w reżyserii i scenografii Jerzego Grzegorzewskiego (Teatr Ateneum w Warszawie, prem. 26 stycznia 1973), rozegrana na uruchomionej w tym właśnie roku scenie Atelier.

Widzów na przedstawienie „Ameryki" wprowadza się wcześniej, korytarzem bocznym, przez drzwi używane zwykle jako wejście dla aktorów. Rzędy krzeseł ustawione są na wprost dwojga dawnych drzwi wejściowych, teraz zamkniętych (potem okaże się, że pomalowanych na czerwono). Między tymi drzwiami wolna przestrzeń, uzyskana przez wybicie ściany, dzielącej tę salę od hallu koło szatni. Stworzona w ten sposób jakby rama sceny; z początku częściowo zasłonięta na wpół przeszklonymi kratami okien, odsłania cały hall i szatnię. Światło na widowni wygasa i stajemy się świadkami niezwykłego zdarzenia. Poprzez ową ramę zza żelaznych krat oglądamy jak na ekranie

filmowym barwny, pulsujący tłum. To widzowie po spektaklu „Gyubala Wahazara" wypełnili całe foyer teatru; przeciskają się do szatni, odnajdują numerki, słychać szmer oddalonych rozmów, nawoływania ludzi pragnących odnaleźć się w tej przemieszanej masie. Niektórzy znalazłszy się w pobliżu „ekranu" zakamuflowanego okienną kratą przystają, popatrują w głąb sali i szybko znikają z pola widzenia, jakby schwytani na gorącym uczynku. Niekiedy w takich wypadkach publiczność bije brawo. Świadomie narzucony obraz spełnia już swoją funkcję, tylko na razie zdaje się być niewinną zabawą. W dalszym toku przedstawienia będzie się ten zamysł reżysera tłumaczył inaczej. Gdy opustoszałe foyer teatru zapełnią odziani w czarne kostiumy aktorzy, ukazując bezwzględność kafkowskiego świata, to oglądanie (podglądanie?!) ludzi zajętych tylko sobą, obojętnych dla nas i dla siebie nawzajem, osiągnie zgoła inną, groźną wymowę[76].

August Grodzicki pisał natomiast, że

powstaje z tego znakomita kompozycja plastyczna, sugerująca coś nieludzkiego. Realna i nierealna zarazem. Pod sklepieniami głucho dudni głos ludzki i pozostaje bez odpowiedzi. Ludzie gonią po korytarzach, które splątane w labirynt zdają się prowadzić w nieskończoność[77].

Druga słynna inscenizacja „szatniowa" to autorskie przedstawienie Tadeusza Kantora inspirowane *Nadobnisiami i koczkodanami* Stanisława Ignacego Witkiewicza (Cricot 2, prem. 4 maja 1973). Rozgrywało się ono przed zamkniętymi drzwiami, za którymi odbywać się miało „właściwe" przedstawienie. Widzowie nie byli jednak do niego dopuszczani, pozostając zamiast tego w zatłoczonej szatni. Kantor komentował:

...Szatnia jest w teatrze
miejscem i instytucją
najniższej rangi,
jest zazwyczaj przeszkodą,
którą chciałoby się ominąć.
Jeśli dobrze rozważymy,
Jest ona czymś bezwstydnym
I gwałcącym
[...]
Stoi jak karny, bezduszny batalion,
dowodzony przez parę zbirów[78].

W obu przypadkach szatnia funkcjonowała jako miejsce działania nieokreślonych sił władzy, ujawniającej się wraz z zatrzymaniem w tym miejscu przejściowym, jednym z ostatnich miejsc na drodze dochodzenia do celu.

Z procesem rozumianym jako uogólnione postępowanie dochodzenia do „prawdy", czy raczej jej ustanawiania i wyciskania na ciele, powiązane są sale i narzędzia tortur, które można widzieć jako metonimiczny obraz przemocy ewokowanej przez teatr zachodni od czasów greckiej tragedii i elżbietańskiego „nowego początku". Ewokowanej, ale zawsze sprawiającej trudność w przedstawianiu (dlatego Grecy umieszczali ją poza sceną), bo przemoc i okrucieństwo są w teatrze zazwyczaj „nierealne", znakowe. A z drugiej strony – zawsze obecne. Wyłupione oczy Gloucestera, odcięte ręce i wyrwany język zgwałconej Lawinii, mordowany w więzieniu Ryszard II, a w polskim dramacie choćby wydana na męki rodzina Cencich czy zamurowany żywcem Mazepa – to obrazy dosłownie nawiedzające sceny, ale nigdy w pełni na nich nie ucieleśnione.

Przemoc w polskim teatrze powojennym była zawsze obecna także poprzez przywoływanie miejsc i narzędzi tortur, czasem przeniesionych z rzeczywistości i pamięci, czasem metaforyzowanych, jak w *Księciu Niezłomnym* Teatru Labo-

76 Anna Krajewska-Wieczorek, *„Ameryka" Grzegorzewskiego*, „Odgłosy" z 1 kwietnia 1973.

77 August Grodzicki, *Wyjść z labiryntu!*, „Życie Warszawy" 1972, nr 32, cyt. za: Tomasz Kubikowski, *Tu albo nigdzie*, [w:] Jerzy Grzegorzewski, *Ameryka na podstawie Franza Kafki*, [w:] tegoż, *Rekonstrukcje Wybrane adaptacje prozy z lat 1963–2005*, red. Ewa Bułhak, Mateusz Żurawski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015, s. 17.

78 Tadeusz Kantor, *Szatnia*, [w:] tegoż, *Teatr Niemożliwy*, [w:] tegoż, *Pism tom I: Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, opr. Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka", Wrocław-Kraków 2005, s. 558–559.

ratorium, gdzie Jerzy Gurawski zbudował „teatr anatomiczny", umożliwiający podglądanie mąk, jakim poddawany jest schwytany w zamknięty krąg więzień, lub jak w *Niech sczezną artyści* Cricot 2, gdzie do stworzenia wielkiego „Ołtarza-Dzieła Sztuki" wykorzystywano ciała więźniów torturowanych przy pomocy „biednych", ale tym bardziej budzących lęk machin.

Gdy w latach 90. polski teatr zalała fala przemocy, częściowo związana z dramatami „nowego brutalizmu", na sceny wkroczyły znane dotąd raczej z filmów obrazy udręki i okaleczonych, zakrwawionych ciał. Jednak nawet wylewane na scenę hektolitry teatralnej krwi (co trafnie i ironicznie skomentowała w swoim *Hamlecie* Monika Pęcikiewicz – scen. Karolina Benoit, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 25 maja 2008) nie zmieniły tego, że teatralne tortury nie są (na szczęście!) prawdziwe. Jakby uznając ten fakt, „nowy teatr" dość szybko zrezygnował z prób epatowania krwią i bezpośrednią przemocą, stosując w jej miejsce scenograficzne znaki wytwarzające wrażenie panowania przemocy i okrucieństwa. W tej funkcji znakomicie sprawdzają się narzędzia, takie jak siekiery, noże czy piły łańcuchowe, których z rozmysłem używa w swoich scenografiach Mirek Kaczmarek. To właśnie ten artysta wraz z Janem Klatą przy pomocy pił mechanicznych stworzył w *Sprawie Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej jedną z najsłynniejszych scen polskiego teatru pierwszej dekady XX wieku.

W obrębie obrazów tworzonych przy pomocy rekwizytorni przemocy doszło już nawet do swoistego przejęcia cytatu i polemiki scenograficznej, gdy wykorzystane przez Kaczmarka w *Bachantkach* (Wrocławski Teatr Pantomimy, reż. Maćko Prusak, prem. 10 czerwca 2016) siekiery powbijane w stojaki i zajmujące całą przestrzeń sceny zostały przez Justynę Łagowską rozmieszczone na proscenium w *Matce Joannie od Aniołów* (Nowy Teatr w Warszawie, reż. Jan Klata, prem. 30 listopada 2019) tylko po to, by przed właściwym początkiem akcji zostać spokojnie i po kolei usunięte. Być może podobnym rodzajem przewrotnej polemiki było użycie dmuchanych toporów i młotków, którymi w przedstawieniu tego samego duetu postaci z *Króla Ubu* Alfreda Jarry'ego (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, prem. 16 października 2014) tłukły po głowach... widzów Starego Teatru...

Ciekawe, że za miejsce tortur – chyba od *Żegnaj, Judaszu* Ireneusza Iredyńskiego w reżyserii i scenografii Konrada Swinarskiego (Stary Teatr, prem. 14 marca 1971) – służy często sala gimnastyczna (tak właśnie zainscenizowała to Małgorzata Szczęśniak w *Oczyszczonych)*, a samo ćwiczenie też jest prezentowane jako tortura. I to także tortura dla widzów jak w inscenizacji *Marata/Sade'a* w reżyserii Mai Kleczewskiej:

Prawdziwą próbą dla publiczności stanie się dopiero finał. Marat obwołał się już dyktatorem, pacjenci z Charenton, zbici w jedną masę, zaczynają swoją paranoiczną musztrę. Te same mechaniczne gesty, ostro skandowane słowa. Znowu i jeszcze raz. I od nowa, od nowa, od nowa. Trwa to ponad 20 minut. Publiczność chichocze, klaszcze, wychodzi. Na scenie Narodowego obserwujemy zaś ostateczne wynaturzenie dobrze pomyślanej ideologii, narodziny zdolnego do wszystkiego motłochu, pierwsze chwile totalitaryzmu. A także – kiedy traktować rzecz w kategoriach czystego teatru – próbę zbadania jego granic, po przekroczeniu których teatr przestaje być teatrem. Maja Kleczewska z pełną świadomością tworzy obraz naznaczony chorym pięknem. Wyłania się z niego teatr nieludzki, nie do wytrzymania. Nie chciałbym takich momentów oglądać zbyt często, ale nie da się ich zignorować. Ze sceny Narodowego padło pytanie, jakie w teatrze zadaje się bardzo rzadko[79].

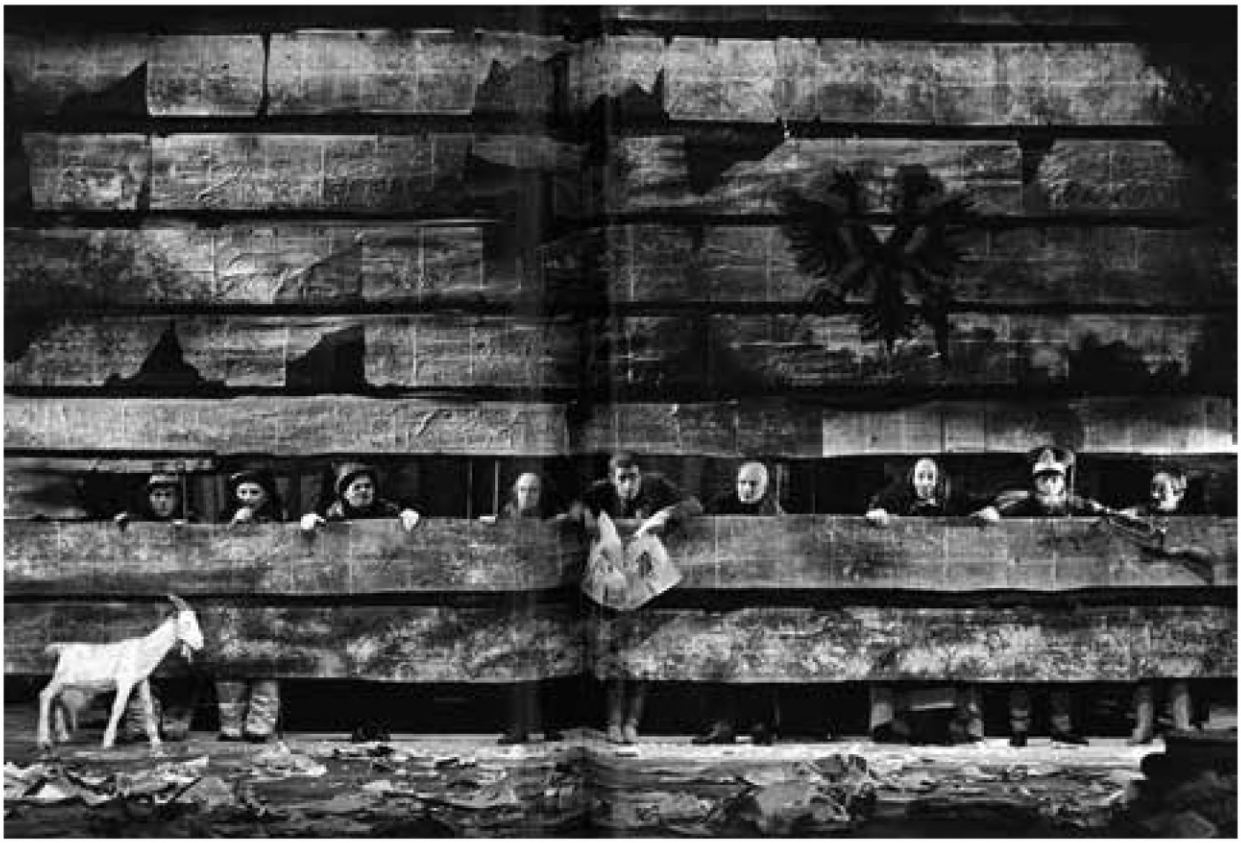
79 Jacek Wakar, *Kleczewska już nie skandalizuje*, „Dziennik" z 9 czerwca 2009.

176
Fiodor Dostojewski *Zbrodnia i kara*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 7 października 1984.
Fot. Stanisław Markowski

177
Nawojka Gurczyńska, Michał Zadara *Sprawiedliwość* Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 10 marca 2018.
Fot. Krzysztof Bieliński / ATP

178
Peter Weiss *Dochodzenie*, Teatr Współczesny w Warszawie, scen. Ewa Starowieyska, prem. 6 lipca 1966. Fot. Edward Hartwig / IT

179
Reginald Rose *Dwunastu gniewnych ludzi*, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, scen. Anna Maria Karczmarska, prem. 2 marca 2012. Fot. Bartłomiej Sowa / ATNP



180
Nikołaj Gogol *Rewizor*, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Józef Szajna, prem. 21 listopada 1963. Fot. Wojciech Plewiński

181
Kroniki królewskie według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, scen. Jan Kosiński, prem. 8 listopada 1968. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

182
Thomas Bernhard *Plac bohaterów*, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 17 grudnia 2017. Fot. Krzysztof Bieliński / ATJŁ

183
Stanisław Wyspiański *Klątwa*, Towarzystwo Wierszalin „Teatr" w Supraślu, scen. Mikołaj Malesza, prem. 13 listopada 1994. IT

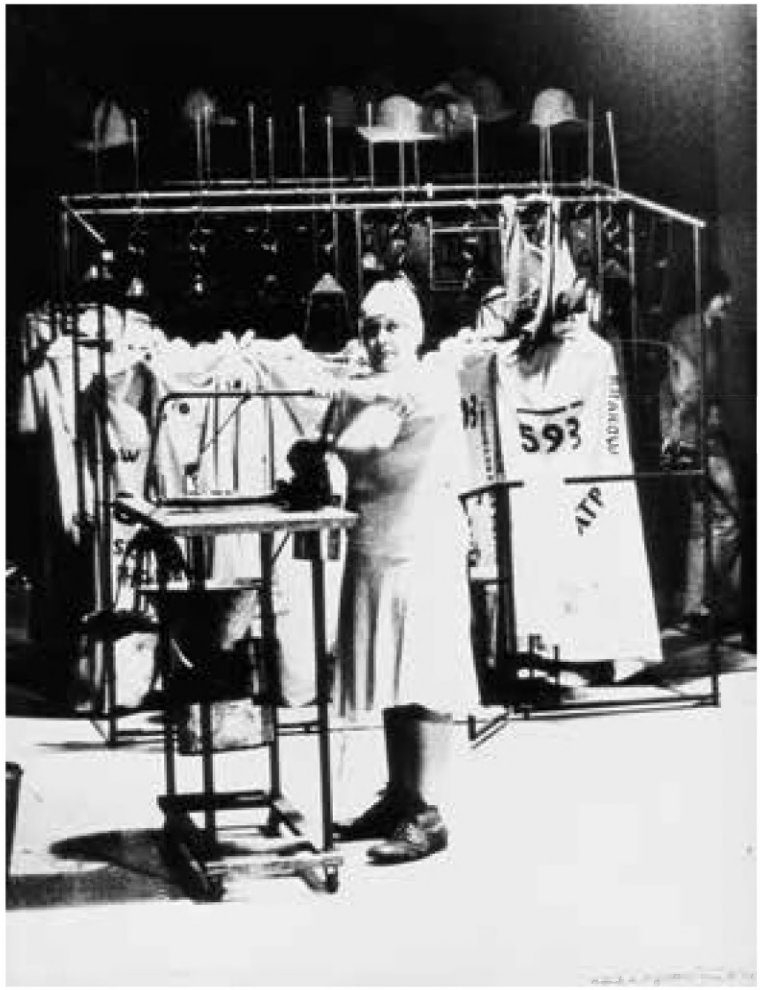
184
Franz Kafka *Proces*, Teatr Ateneum
im. Stefana Jaracza w Warszawie, scen.
Wojciech Sieciński, prem. 6 grudnia 1958.
Fot. Franciszek Myszkowski / IT

185
Franz Kafka *Proces*, Nowy Teatr
w Warszawie, scen. Krystian Lupa, prem.
15 listopada 2017. Fot. Magda Hueckel

186
Franz Kafka *Proces*, Teatr Polski w Poznaniu,
scen. Wojciech Wołyński, prem. 26 marca
1983. Fot. Rafał Jasionowicz / IT

187
Samuel Beckett *Czekając na Godota*, Teatr Współczesny w Warszawie, scen. Władysław Daszewski, prem. 25 stycznia 1957. Fot. Edward Hartwig / IT

188
Krystian Lupa *Poczekalnia. 0*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Krystian Lupa, prem. 8 września 2011. Fot. Natalia Kabanow.



189
Maria Stangret jako Bestia Domestica w *Nadobnisiach i koczkodanach*, Teatr Cricot 2, scen. i reż. Tadeusz Kantor, prem. 4 maja 1973. Fot. nieznany / Cricoteka

190
Franz Kafka *Ameryka*, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 26 stycznia 1973. Fot. Edward Hartwig / IT

191
Tadeusz Kantor *Niech sczezną artyści*,
Cricot 2, prem. 14 lipca 1988.
Fot. nieznany / Cricoteka

192
Książę Niezłomny wg Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, architektura przestrzeni Jerzy Gurawski, prem. 25 kwietnia 1965. IG

193
Ireneusz Iredyński *Żegnaj, Judaszu*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Konrad Swinarski, prem. 14 marca 1971. Fot. Wojciech Plewiński / IT

194
Peter Weiss *Marat/Sade*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 7 czerwca 2009. Fot. Bartłomiej Sowa / IT

195
Stanisława Przybyszewska *Sprawa Dantona*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 29 marca 2008. Fot. Bartosz Maz / IT

196
William Shakespeare *Hamlet*, Teatr Polski
we Wrocławiu, scen. Karolina Benoit, prem.
25 maja 2008. Fot. Katarzyna Pałetko

SALA 3
Siedziba władzy

Obrazy miejsc władzy, zarówno historycznych (ukazywanych częściej), jak i współczesnych (inscenizowanych zdecydowanie rzadziej) w okresie powojennym bardzo długo były utrzymywane w tej samej niemal estetyce: ciemności, przygniatającego ciężaru, masywności. Scenografowie sięgali chętnie po materiały „brutalistyczne": beton, metal, płaty blachy, nagie drewno, często naznaczone elementami zniszczenia i/lub wzorem o regularnym, „zdyscyplinowanym" rytmie. Podstawowym kolorem tych scenografii ciemnych sił rządzących światem była czerń, często pokrywająca duże i puste powierzchnie.

By nie mnożyć przykładów, proponujemy pokazać tę względną spójność przedstawień władzy na przykładzie scenografii do *Hamleta* Williama Shakespeare'a. Inscenizowano go w Polsce z pamięcią o tym, że „Dania jest więzieniem", co prowadziło do przekształcania królewskiego zamku w Elsynorze w miejsce permanentnego zniewolenia. Podobnie działo się także z innymi zamkami Szekspirowskimi, a także z nawiązującymi do nich zamkami z polskich dramatów (na przykład zamkiem Balladyny).

Jeśli chcielibyśmy zestawić powyżej przywołane obrazy z tymi, które ukazywały zamek w Elsynorze w przedstawieniach powstałych po 1989, tworzonych przez przedstawicieli młodszych pokoleń artystów, to bez trudu zauważyć można zasadniczą zmianę: obraz władzy jako centrum opresji, przemocy i wykluczenia olśniewa mocnymi, nasyconymi kolorami i błyszczącymi powierzchniami. Przemoc chowa się pod maską *glamour*, nawet tam, gdzie – jak w Poznaniu – cały dramat dzieje się w rzeźni.

Ta zmiana estetyki wiąże się zapewne z (dosłownie) wygładzonym obrazem władzy przedstawianym przez media, w których oficjalna reprezentacja osób sprawujących najwyższe funkcje w państwie poddana jest tym samym regułom PR-u, co cała sfera zarządzania komunikacją społeczną. Na poziomie obrazu dochodzi więc do swoistego upodobnienia polityki do reklamy, dawno uświadomionego i niebędącego już niczym odkrywczym. Teatr nie wydaje się więc zainteresowany demaskacją gładkiego i przymilnego wizerunku rządzących, lecz korzysta z niego jako gotowego. Dopiero umieszczenie w zupełnie innym kontekście teatralnym obrazów będących niemal kopiami lub symulacjami znanych medialnych reprezentacji przestrzeni władzy daje szanse na wypracowanie krytycznego do nich stosunku.

W sposób szczególny ta strategia stosowana jest wobec znanego powszechnie i bardzo widowiskowego obrazu polskiej demokracji – Sejmu. Jego charakterystyczną salę przywołała Małgorzata Szczęśniak w inscenizacji opery Krzysztofa Pendereckiego *Ubu Rex* (Teatr Wielki-Opera Narodowa, reż. Krzysztof Warlikowski, prem. 2 października 2003). W naśladującą ją instalację *Unionizing the Polish Parliament* Jonasa Staala wprowadziła Maja Kleczewska *Bachantki* (Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 7 grudnia 2018). W bardzo podobnej sali Sejmu Śląskiego w Katowicach odbywał się (z udziałem głosującej publiczności) proces pilota sądzonego w dramacie *Terror* Ferdinanda von

Schiracha w reż. Roberta Talarczyka (organizacja przestrzeni Agata Kurzak; prem. 17 czerwca 2017). Zaś najbardziej wyrazistym unaocznieniem tego, jak zmieniło się teatralne obrazowanie władzy na przestrzeni kilkudziesięciu lat, może być przedstawienie *Miarki za miarkę* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (reż. Oskaras Koršunovas, 3 kwietnia 2016), w którym litewski scenograf Gintaras Makarevičius w przestrzeń polskiego Sejmu wprowadził historię równo 50 lat wcześniej umieszczoną przez Tadeusza Kantora na tle wieży strażniczej obozu koncentracyjnego...

Wraz z rosnącą i od dawna rozpoznawaną rolą „czwartej władzy", czyli mediów, na scenach coraz częściej pojawiają się teatralne wersje studiów telewizyjnych czy radiowych, newsroomów lub innych, często futurologicznych przestrzeni wytwarzania informacji. Pojawiają się one zarówno w przedstawieniach wprost odwołujących się do mediów i ich oddziaływania na życie społeczne (na przykład *Uśmiech grejpruta* Jana Klaty, scen. Justyna Łagowska, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 6 kwietnia 2003), jak w inscenizacjach dramatów sprzed epoki medialnej, na przykład sztuk Juliusza Słowackiego (*Fantazy* w scenografii Andrzeja Witkowskiego, reż. Piotr Cieplak, Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, prem. 5 marca 2010; *Samuel Zborowski* w scenografii i reżyserii Pawła Wodzińskiego, Teatr Polski w Bydgoszczy, prem. 28 marca 2015).

Z władzą medialnego spojrzenia związany jest bezpośrednio, niemal stale obecny na polskich scenach, znak rozpoznawczy (a dla niektórych wciąż nieakceptowalny gadżet) współczesnego teatru – kamera. Jej funkcje są bardzo różne, o niektórych była już mowa, inne wykraczają poza zakres tego rekonesansu. W kontekście interesującym nas obecnie chodzi o takie sytuacje jej jawnego i zaznaczonego użycia, w których służy tematyzowaniu władzy zdystansowanego spojrzenia i wytwarzanego medialnie wizerunku, tworzącego formę fałszującą indywidualne doświadczenie siebie i świata. A także takie, gdy staje się sposobem na ujawnienie władzy spojrzenia pracującego w obrębie teatru: spojrzenia reżysera i widzów. To im kamera pozwala bez narażania się na niebezpieczeństwo bezpośredniego kontaktu nieustannie śledzić aktorów, wgapiać się w nich, pozbawiając ich w ten sposób podstawowego ludzkiego prawa – prawa do ukrycia, niebycia widzianym.

W takich funkcjach kamera bywa szczególnie często używana przez Krystiana Lupę (*Factory 2*, Stary Teatr w Krakowie, prem. 16 lutego 2008; *Persona. Tryptyk/Marilyn*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 18 kwietnia 2009), Krzysztofa Warlikowskiego (*(A)pollonia*, Nowy Teatr, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 16 maja 2009) czy Łukasza Twarkowskiego (*Akropolis* Wyspiańskiego, scen. Piotr Choromański, prem. 30 listopada 2013, Narodowy Stary Teatr w Krakowie). To właśnie w głośnym, zrealizowanym na Litwie przedstawieniu tego ostatniego reżysera – *Lokisie* (scen. Fabien Lédé; Lietuvos nacionalinis dramos teatras, prem. 14 września 2010) doszło do swoistego spotęgowania wszystkich tych tematów, którego obrazem jest wyświetlony na wielkim, dominującym nad sceną ekranie napis *Image is everything*.

197
William Shakespeare *Hamlet*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, insc. plast. Tadeusz Kantor, prem. 30 września 1956. Fot. Edward Hartwig / IT

198
William Shakespeare *Hamlet*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, scen. Jan Kosiński, prem. 11 listopada 1962. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

199
William Shakespeare *Hamlet*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Marian Kołodziej, prem. 16 kwietnia 1970. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

200
William Shakespeare *Hamlet*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, reż. Gustaw Holoubek, scen. Kazimierz Wiśniak, 28 grudnia 1979. Fot. Marek Holzman / IT

201
William Shakespeare *Hamlet*, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, scen. Zofia Wierchowicz, prem. 31 stycznia 1970. IT

202
William Shakespeare *Hamlet,* TR Warszawa, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 22 października 1999. Fot. Stefan Okołowicz / IT

203
H. według *Hamleta* Williama Shakespeare'a, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, przedstawienie na terenie Stoczni Gdańskiej, scen. Justyna Łagowska, prem. 2 lipca 2004. Fot. Witold Czerniawski / IT

204
William Shakespeare *Hamlet*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Aleksandra Wasilkowska, prem. 13 czerwca 2015. Fot. Joanna Gałuszka / IT

205
William Shakespeare *Hamlet*, Teatr Polski w Poznaniu, scen. Zbigniew Libera, prem. 7 czerwca 2019. Fot. Magda Hueckel

206
Krzysztof Penderecki *Ubu Rex,* Teatr Wielki –
Opera Narodowa w Warszawie, scen. Małgorzata
Szczęśniak, prem. 2 października 2003.

207
Eurypides *Bachantki*, Teatr Powszechny
w Warszawie, prem. 7 grudnia 2018. Jako
scenografia została wykorzystana instalacja
Jonasa Staala *Unionizing the Polish Parliament*.
Fot. Magda Hueckel / ATP

208
William Shakespeare *Miarka za miarkę,*
Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka
w Warszawie, scen. Gintaras Makarevičius,
prem. 3 kwietnia 2016. Fot. Katarzyna
Chmura-Cegiełkowska / ATD

209
Marcin Kącki *Wróg się rodzi*, Teatr im.
Wilama Horzycy w Toruniu, scen. Tomasz
Walesiak, prem. 30 marca 2019.
Fot. Wojciech Szabelski / ATH

210
Juliusz Słowacki *Samuel Zborowski*, Teatr
Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy,
scen. Paweł Wodziński, prem. 28 marca 2015.
Fot. Monika Stolarska

211
Juliusz Słowacki *Fantazy*, Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, scen. Andrzej Witkowski, prem. 5 marca 2010. Fot. Marcin Marzec / ATMG

212
Krystian Lupa *Persona. Tryptyk / Marylin*, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie, scen. Krystian Lupa, prem. 18 kwietnia 2009. Fot. Katarzyna Pałetko

213
(A)pollonia, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 16 maja 2009. Fot. Stefan Okołowicz

214
Stanisław Wyspiański *Akropolis*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Piotr Choromański, prem. 30 listopada 2013. Fot Magda Hueckel

215
Anka Herbut *Lokis,* Lietuvos nacionalinis dramos teatras w Wilnie, scen. Fabien Lédé, prem. 14 września 2010. Fot. Dmitrij Matvejev

SALA 4
Laboratorium

Szczególnym przypadkiem obrazu powracającego w powojennym teatrze polskim są przestrzenie zdehumanizowane, odwołujące się do wyobrażeń na temat laboratoriów naukowych jako miejsc „sterylnych" i „nieludzkich".

Przestrzenie tego typu celnie scharakteryzowała Barbara Minczewa. Wprawdzie jej opis odnosi się do obrazów teatralnych inspirowanych *science fiction*, ale można go odnieść także do innych scen o podobnej estetyce:

Obecne są [...] zawsze multimedia i szeroko pojęta technologia, a także futurystyczna stylizacja, która może pomóc w wytworzeniu [...] efektu obcości. Przestrzenie kreowane na scenie sprawiają wrażenie zimnych i laboratoryjnych. Użyte zostają źródła nienaturalnego, energooszczędnego oświetlenia, szeroko zastosowanie znajdują elementy aluminiowe bądź chromowane. Mamy raczej do czynienia z gadżetami niż z misternie skomponowanymi obiektami scenicznymi[80].

Jako przykładów używa Minczewa przedstawień współczesnych (między innymi scenografii Justyny Łagowskiej do *Trzech stygmatów Palmera Eldritcha* według Philipa K. Dicka w reżyserii Jana Klaty; Narodowy Stary Teatr w Krakowie, prem. 14 stycznia 2006). Co może zaskakujące, da się tu jednak wskazać także przykłady odleglejsze w czasie, jak choćby ostatnie akty *Pluskwy* Majakowskiego, umieszczone przez scenografów Lilianę Jankowską i Antoniego Toštę w przyszłości (Teatr im. Żeromskiego w Kielcach, prem. 29 grudnia 1955; reż. Irena Byrska) czy *Imiona władzy* Jerzego Broszkiewicza w reżyserii Krystyny Skuszanki ze scenografią Józefa Szajny (Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, prem. 19 października 1957).

Minczewa bardzo trafnie kojarzy opisywane przez siebie obrazy sceniczne inspirowane literaturą i filmami *science fiction* z laboratorium naukowym jako przestrzenią zdystansowanej, „chłodnej", „obiektywnej" nauki. Opisuje w tym kontekście scenografię Anny Met do *Solaris. Raportu* według Stanisława Lema w reżyserii Natalii Korczakowskiej (TR Warszawa, prem. 2 października 2009). Jej laboratoryjność wiąże z zimnym światłem, zamknięciem przestrzeni i generalnym wrażeniem sterylności, które sprawia, że Solaris jest nie tyle „obcą planetą", ile „laboratorium ludzkiej psychiki"[81].

Co ciekawe, te same cechy sprawiły, że kategorię „laboratorium" inna młoda badaczka, Katarzyna Niedurny, uznała za kluczową dla syntetycznego opisu dzieła Małgorzaty Szczęśniak, charakteryzując ją przy okazji w sposób następujący:

80 Barbara Minczewa, *Przyszłość na scenie. Problemy inscenizacji „science fiction" w najnowszym teatrze polskim*, [w:] *Odsłony scenografii...*, dz. cyt., s. 82.

81 Tamże, s. 89.

Laboratorium to miejsce sterylne, ogołocone z tego, co niepotrzebne, czyli nieznaczące dla wyników eksperymentu. Pozostawione w nim przedmioty są celowo zgromadzoną tam aparaturą. Laboratorium nie jest realne, ale realne odtwarza. Natura nie ma tam wolnego wstępu, ale pojawiają się jedynie jej podróbki konieczne do przeprowadzenia eksperymentu. Jednak przestrzeń, która nie może być domem, która z założenia jest sztuczna, ma zachęcać do jak najbardziej naturalnych zachowań. Laboratorium wraz z początkiem każdego podejmowanego w nim eksperymentu zyskuje nowe znaczenie, nie jest jednak semantycznie czyste. Chociaż zbudowane z materiałów, które w sensie metaforycznym zapominają, a w dosłownym są łatwe do umycia, jako całość instytucjonalna jest obszarem budowania pamięci i wyciągania z niej wniosków, katalogowania światów już nieistniejących, powstałych w celu przeprowadzenia eksperymentu. Przede wszystkim jednak laboratorium jest światem niepotrafiącego z niego uciec, obserwowanego obiektu[82].

Ta charakterystyka wydaje się odnosić do bardzo wielu, zwłaszcza współczesnych, przestrzeni teatralnych (w pierwszej kolejności do już opisywanych otwartych przeszklonych pokoi Szczęśniak). Można jednak bez większego ryzyka stwierdzić, że definiowana w powyższy sposób „laboratoryjność" naznacza też liczne przestrzenie odwołujące się do minimalistycznego designu, pełne błyszczących powierzchni zalanych zimnym światłem, niejako więżących przebywające w nich postacie. Taki opis przylega do niektórych scenicznych obrazów Katarzyny Borkowskiej, która posługując się konsekwentnie wychłodzoną do maksimum estetyką błyszczącego *glamouru*, wykorzystuje ją do wprowadzenia w przedstawienie czegoś w rodzaju dodatkowej warstwy, filtru, który staje się znakiem rozproszonej władzy.

Z drugiej strony, „laboratorium" jako miejsce pełnej przemocy obserwacji jest wprost wpisane w przestrzeń jednego z najsłynniejszych przedstawień teatru polskiego, czyli *Księcia Niezłomnego* w reżyserii Jerzego Grotowskiego z Teatru (*nomen omen*) Laboratorium. Nie ma tu oczywiście owych błyszczących powierzchni i zimnego światła, jest jednak eliminacja wszystkiego, co zbędne, by na ogołoconej scenie dać do oglądania wyodrębniony proces.

To właśnie pusta scena jako miejsce wiwisekcji życia społecznego była obrazem dominującym w teatrze studenckim i alternatywnym lat 70. i 80. Dominowała na niej „gorąca" i „uboga" estetyka wywiedziona z praktyk Grotowskiego. Poniekąd w kontraście do niej laboratoryjny „chłód" wprowadzała do swoich przedstawień Akademia Ruchu, stosująca konsekwentnie strategię prezentacji – w pustym laboratorium sceny – analitycznie wydzielonych zachowań społecznych. Znakomitym tego przykładem jest legendarny spektakl *Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej* (reż. i scen. Wojciech Krukowski, prem. 16 października 1979). Jak pisał Tomasz Plata:

Przedstawienie było emocjonalnie wygaszone, w obserwacjach społecznych – konkretne i oschłe. Akademia Ruchu wypracowała tu swój specyficzny język sceniczny, którym z powodzeniem posługiwała się przez kolejne lata (m.in. w takich pracach, jak „English Lesson", „Inne tańce", „Kartagina", „Kolacja. Dobranoc", „Piosenka"). Aktorstwo w „Życiu codziennym..." polegało na prezentowaniu czynności, a nie na odgrywaniu stanów duchowych, nadmierna ekspresyjność była zakazana. [...] Także scenografia – „white cube" zamiast typowego dla teatralnej alternatywy „black boxu" – generowała dystans, zmuszała do odbioru wychłodzonego, redukowała emocjonalne zaangażowanie widzów[83].

82 Katarzyna Niedurny, *Laboratorium człowieka Małgorzaty Szczęśniak...*, dz. cyt., s. 225.

83 Tomasz Plata, *Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej (opis przedstawienia)*, elektroniczna Encyklopedia Teatru Polskiego: http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/70360/zycie-codzienne-po-wielkiej-rewolucji-francuskiej, data dostępu: 17 lutego 2020.

Do sposobu pracy i estetyki Akademii Ruchu nawiązuje wprost Komuna//Warszawa, w której przedstawieniach laboratoryjność często powiązana z problematyką władzy uzyskała jeszcze ważniejsze miejsce. Z tej tradycji wywodzi się cały nurt współczesnego teatru analitycznego, w którego przedstawieniach – jak na przykład u Weroniki Szczawińskiej – rozpoznać można kompozycje przestrzenne i obrazowe oparte na zasadzie wyodrębnienia i wyizolowanej obserwacji (choćby w inscenizacjach tekstów Agnieszki Jakimiak: *Jak być kochaną* – scen. Izabela Wądołowska, Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie, prem. 8 października 2011 i *Wojny, których nie przeżyłam* – scen. Daniel Malone, Teatr Polski w Bydgoszczy, prem. 23 września 2015).

216
Trzy stygmaty Palmera Eldritcha według Philipa K. Dicka, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Justyna Łagowska, prem. 14 stycznia 2006. ANST

217
Jerzy Broszkiewicz *Imiona władzy*, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Józef Szajna, prem. 19 października 1957. Fot. Adam Drozdowski / IT

218
Władimir Majakowski, *Pluskwa,* Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, scen. Liliana Jankowska i Antoni Tośta, prem. 29 grudnia 1955. IT

219
Solaris. Raport według Stanisława Lema, TR Warszawa, scen. Anna Met, prem. 2 października 2009. Fot. Marta Ankiersztejn / IT

220
Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej, scen. Wojciech Krukowski, Akademia Ruchu w Warszawie, prem. 16 października 1979. IT / AAR

221
Śmierć i dziewczyna według Elfriede Jelinek, scen. Katarzyna Borkowska, Teatr Polski we Wrocławiu; prem. 21 listopada 2015.
Fot. Natalia Kabanow

222
(A)pollonia, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 16 maja 2009.
Fot. Magda Hueckel

223
Komuna Warszawa *Przyszłość świata*, scen. Grzegorz Laszuk, 2006. Fot. archiwum zespołu

224
Agnieszka Jakimiak *Wojny, których nie przeżyłam*, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, scen. Daniel Malone, prem. 23 września 2015. Fot. Monika Stolarska / ATPB

225
Agnieszka Jakimiak *Jak być kochaną*,
Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie,
scen. Izabela Wądołowska, prem.
8 października 2011. Fot. Izabela
Rogowska / IT

SALA 5
Szpital Polonia

Bardzo blisko laboratoriów lokują się przestrzenie medyczne, których obrazy pojawiały się na polskich scenach od dawna właśnie w kontekście władzy. Szpitale są przez mikrosocjologię uznawane za instytucje wręcz totalitarne, a każdy, kto miał z nimi do czynienia, wie, że niezależnie od stopnia kontroli i surowości reżimu w takich placówkach stałym elementem leczenia jest poddanie się władzy lekarzy jako tych, którzy wiedzą lepiej, co dobre dla pacjentów. Oczywiście ich wiedza – z konieczności uogólniona, rutynowa – stoi w ostrej, dramatycznej sprzeczności z indywidualną wiedzą każdego z pacjentów o sobie, a także – z ich dążeniami i sposobami realizowania własnych celów. Opieka – nawet najczulsza – bywa często formą przemocy, zaś jednym ze stałych wątków dramatu choroby jest bunt przeciwko niej.

Wszystkie konflikty wpisane w przestrzenie medycyny i opieki w sposób szczególnie wyrazisty są przeżywane i wystawiane w odniesieniu do leczenia „duszy", czyli psychiatrii. Szpital dla obłąkanych został odkryty dla polskiego teatru przez romantyzm, przy czym jako przestrzeń władzy pokazał go bodaj jako pierwszy Juliusz Słowacki w słynnej scenie z aktu III *Kordiana*. Stała się ona punktem wyjścia do jednego z najśmielszych i zarazem najbardziej udanych eksperymentów przestrzennych Jerzego Gurawskiego, który, idąc za koncepcją Jerzego Grotowskiego, umieścił aktorów, widzów i całą akcję dramatu w jednej ciasnej, wypełnionej szpitalnymi łóżkami sali (Teatr 13 Rzędów, prem. 14 lutego 1962). Jednak i w innych inscenizacjach *Kordiana* obraz szpitala wariatów jednoznacznie łączył go z przemocą i brutalnością władzy. Ukazywano go wprost jako więzienie (Jan Kosiński w inscenizacji Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 19 listopada 1965), albo zestawiano z łatwo rozpoznawalnymi wizerunkami szpitalnej przemocy (Anita Burdzińska w inscenizacji Pawła Passiniego, Teatr Polski w Warszawie, prem. 18 marca 2006). Być może echem tej Kordianicznej sekwencji było też łóżko w szpitalu dla obłąkanych, w którym zobaczył Bohatera Polaków Konrad Swinarski w *Wyzwoleniu*.

W pierwszym odruchu na myśl o wyobrażonym na współczesnej scenie szpitalu psychiatrycznym przychodzą obrazy z *Lotu nad kukułczym gniazdem* Dale'a Wassermanna w reżyserii Zygmunta Hübnera i scenografii Kazimierza Wiśniaka (Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 30 czerwca 1977). Odczytywany jako aluzja do panującego wówczas w Polsce systemu a zarazem mocne wezwanie do wyzwolenia się z opresji, ukazywał szpital jako jej szczególne miejsce. Ten obraz podtrzymywany jest w inscenizacjach teatralnej wersji słynnej powieści Kena Keseya do dziś, przy czym pola owej opresji są niekiedy znacząco przesuwane. I tak Maja Kleczewska (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, prem. 24 listopada 2002), która obsadziła w rolach pacjentów bezdomnych, nadała jej charakter wykluczenia ekonomicznego i społecznego, a w scenografii Katarzyny Paciorek szpital psychiatryczny upodobnił się do schroniska dla bezdomnych i biednych.

Schroniska takie również są stale obecne na polskich scenach jako przestrzenie „opieki" i opre-

sji. Oczywiście znaczącą rolę w popularności negatywnych wizerunków przytuliska ma *Na dnie* Maksyma Gorkiego, wystawione niedługo po wojnie w stylu neorealistycznego monumentalizmu przez Leona Schillera (scen. Otto Axer, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, prem. 9 czerwca 1949). Utrzymywany zazwyczaj w konwencji naturalistycznej obraz „azylu" Gorkiego bywał jednak osadzany w innej estetyce, która przenosiła diagnozy społeczno-ekonomiczne na poziom egzystencjalny (nadmiarowa materialność w *Azylu* Krystiana Lupy, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 24 stycznia 2003; laboratoryjna nowoczesność w inscenizacji Pawła Świątka, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, prem. 22 kwietnia 2017, scen. Marcin Chlanda). Nie zmienia to faktu, że schroniska tego typu powracają na sceny zazwyczaj jako obrazy marginalizacji i społecznego wykluczenia „ludzi zbędnych". Pojawiają się one zarówno w przedstawieniach oryginalnie umiejscowionych w takich środowiskach (*Myszy i ludzie* wg Johna Steinbecka ze scenografią Józefa Szajny, w reżyserii Jerzego Krasowskiego, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, prem. 20 maja 1956), jak i tam, gdzie ich przywołanie stanowi rodzaj radykalnego gestu interpretacyjnego. Tu najbardziej znanym przykładem jest oczywiście *Trylogia* według Henryka Sienkiewicza ze scenografią Justyny Łagowskiej (reż. Jan Klata, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, prem. 21 lutego 2009).

Poza konkretnymi, zdefiniowanymi na różne sposoby miejscami, na scenach polskich pojawiają się wielokrotnie łóżka szpitalne łączące omówione już znaczenia łóżka jako sceny intymności z jej odsłonięciem, usprawiedliwianym w tym przypadku „opieką" medyczną. W takiej funkcji pojedyncze lub – przeciwnie – nagromadzone łóżka używane są bardzo często w przestrzeniach projektowanych przez Krystiana Lupę, Katarzynę Borkowską czy Małgorzatę Szczęśniak. Ta ostatnia jest też odpowiedzialna za najbardziej oczywisty obraz szpitala jako miejsca przemocy – stanowiącą wręcz syntezę jej współczesnych form – „klinikę" Tinkera w *Oczyszczonych*.

226
Trylogia wg Henryka Sienkiewicza, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Justyna Łagowska, prem. 21 lutego 2009. Fot. Bartłomiej Sowa/IT

227
Dale Wassermann *Lot nad kukułczym gniazdem,* Teatr Powszechny w Warszawie, scen. Kazimierz Wiśniak, prem. 30 czerwca 1977. Fot. Krzysztof Gierałtowski / IT

228
Dale Wassermann *Lot nad kukułczym gniazdem*, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, scen. Katarzyna Paciorek, prem. 24 listopada 2002. Fot. Mariusz Forecki / IT

229
Kordian wg Juliusza Słowackiego, scen. Jerzy Gurawski, Teatr 13 Rzędów, prem. 14 lutego 1962. Fot. Andrzej Moskwiak

230
Juliusz Słowacki *Kordian*, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie, scen. Anita Burdzińska, prem. 18 marca 2006. Fot. Chris Tribble / IT

231
Maksym Gorki *Na dnie*, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, scen. Otto Axer, prem. 9 czerwca 1949. Fot. Stanisław Brzozowski / IT

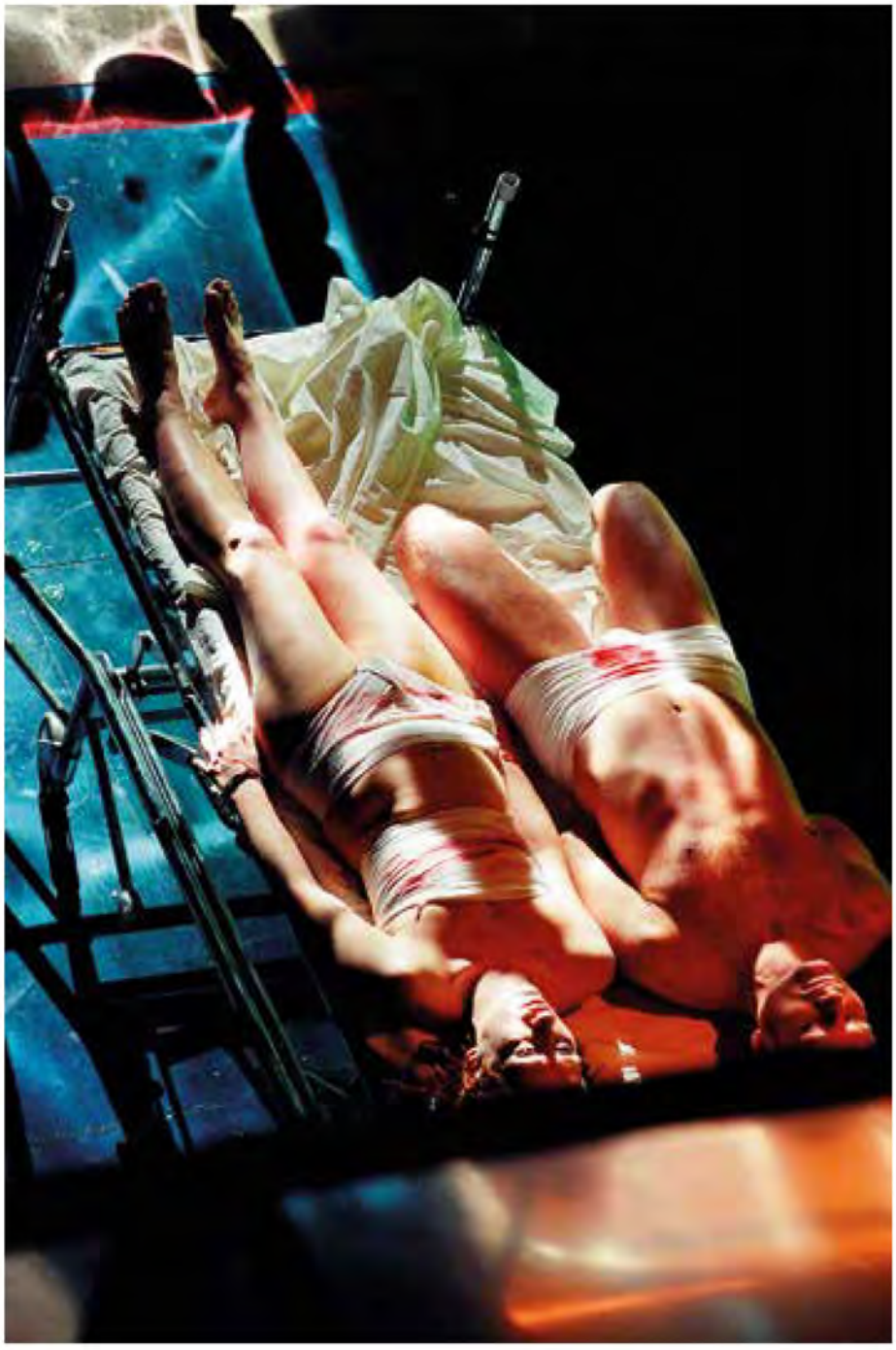
232
Królestwo wg scenariusza Larsa von Triera i Nielsa Vørsela, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, scen. Iga Słupska, Szymon Szewczyk, prem. 9 lutego 2019. Fot. Magda Hueckel

233
Azyl wg *Na dnie* Maksyma Gorkiego, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Krystian Lupa, prem. 24 stycznia 2003. Fot. Anna Łoś

234
Maksym Gorki *Na dnie*, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, scen. Marcin Chlanda, prem. 22 kwietnia 2017. Fot. Maciej Stobierski / ATZ

235
John Steinbeck *Myszy i ludzie,* Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie, scen. Józef Szajna, prem. 20 maja 1956. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

236
Franz Kafka *Proces*, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Krystian Lupa, prem. 15 listopada 2017. Fot. Magda Hueckel



237
Sarah Kane *Oczyszczeni*, Teatr Rozmaitości
w Warszawie, Teatr Polski w Poznaniu,
Wrocławski Teatr Współczesny, scen.
Małgorzata Szczęśniak, prem. 18 stycznia
2002. Fot. Stefan Okołowicz / IT

238
Fedra, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 2 grudnia 2006. Fot. Bartłomiej Sowa / IT

239
Szymon An-ski *Dybuk. Między dwoma światami*, Teatr Rozmaitości w Warszawie, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 6 października 2003. Fot. Stefan Okołowicz

SALA 6
Świątynia

Umieszczenie obrazów świątyni i jej elementów w tym właśnie miejscu może wydawać się problematyczne i kontrowersyjne. Zasadniczy powód, dla którego się na to zdecydowaliśmy, to wskazany już na początku tej części znamienny dla polskiej kultury (a w ostatnich latach szczególnie intensywnie eksplorowany) splot nakazów władzy i wprowadzanej przez nią przemocy oraz osobistego aktu, szczególnie aktu poświęcenia. Sposób, w jaki polski teatr dramatyzował kwestie przemocy, męki, uwięzienia i poddania się cierpieniu, jednoznacznie umieszcza te zagadnienia w perspektywie chrześcijańskiej nauki o zbawieniu, przez cierpienie wpisującej obie najważniejsze tu kategorie: męki i ofiary w jeden podstawowy chrześcijański znak – krzyż.

Dwuznaczność męki i ofiary ma fundamentalne znaczenie dla funkcjonowania (niekiedy ukrytego) modelu przestrzeni liturgicznej wpisywanego w przedstawienia Jerzego Grotowskiego. Pojawiał się w nich jeszcze przed „erą Gurawskiego" – na przykład w pozornie surrealistycznej scenografii do *Kaina* według George'a Gordona Byrona stworzonej przez Lidię Minticz i Jerzego Skarżyńskiego (Teatr 13 Rzędów w Opolu, prem. 30 stycznia 1960)[84], ale najpełniej zaistniał w *Tragicznych dziejach doktora Fausta* i *Księciu Niezłomnym*, pełnych także bezpośrednich odwołań do chrześcijańskiej ikonografii. Podobnych ambiwalentnych nawiązań do świątyni i wypełniających ją obrazów, w tym także do ołtarzy, wiele było również w przedstawieniach Tadeusza Kantora. W *Wielopolu, Wielopolu* powtarzające się, brutalne sceny ukrzyżowania prowadziły do rodzinnej „ostatniej wieczerzy" a w *Niech sczezną artyści* jedną z obrazowych kulminant była „biedna" replika Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza[85].

Dwoistość opresji i ofiary bez trudu znaleźć można w spektaklach artystów na różne (także krytyczne) sposoby nawiązujących i do twórczości dwóch wyżej wspomnianych „wielkich", i do rodzimej tradycji obrzędowej. Pod tym względem szczególnie znamienne są prace Włodzimierza Staniewskiego i Piotra Tomaszuka. Lider Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice" w swoich najgłośniejszych spektaklach tworzył przestrzenie odwołujące się do architektury i wnętrz chrześcijańskich świątyń, ale konsekwentnie i w sposób znaczący zastępował dominujący w nich krzyż figurą koła. Tak czynił w nawiązującej do architektury cerkiewnej przestrzeni *Żywotu protopopa Awwakuma* (scen. Małgorzata Dżygadło, 1983) oraz

84 Szczegółowy opis i interpretacja tego „ołtarza" zob.: Dariusz Kosiński, *Farsy-misteria. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów (1959–1960)*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016, s. 104–106.

85 Więcej na temat liturgii jako modelu teatru Tadeusza Kantora, zob.: Marta Kufel, *Błędne Betlejem Tadeusza Kantora*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

w „ołtarzu Koła Fortuny" stanowiącym machinę scenograficzną w *Carmina Burana* (scen. Rena Targońska, 1990). Ostateczne zwycięstwo koła i stojącego za nim wyobrażenia o cykliczności życia nastąpiło w gardzienickich *Metamorfozach* według Apulejusza (1997), gdzie cierpiący Chrystus ruszał w dionizyjski taniec, a całość wieńczyło ekstatyczne wirowanie.

Piotr Tomaszuk, nie tylko w przedstawieniach zrealizowanych w Teatrze Wierszalin, odwoływał się wielokrotnie do chrześcijańskich figur i obrazów, które jednak zazwyczaj odzierał z estetyzowanej wzniosłości, wbijał w dotykalną brutalność materii i konfrontował z cierpiącym ciałem. Choć bywał oskarżany o bluźnierstwo, to jednak nigdy nie kwestionował wartości stojących za świętymi wizerunkami, raczej odsłaniał narosłe wokół nich warstwy niekanonicznych znaczeń, powiązanych często z religijnością „ludową". W tym procesie stale towarzyszy Tomaszukowi specyficzny autorski styl scenograficzno-rzeźbiarski Mikołaja Maleszy, widoczny także w przedstawieniach realizowanych przez innych reżyserów (*Pan Huczek* Hanu Mäkeli, reż. Ewa Sokół-Malesza, Białostocki Teatr Lalek, prem. 15 czerwca 2005; *Mały bies* Fiodora Sołoguba, reż. Remigiusz Brzyk, Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 23 października 2005).

Jeszcze inaczej funkcjonują odwołania do świątyni i jej ikonografii w teatrze Leszka Mądzika, gdzie obrazy chrześcijańskie wprawdzie zostają skonfrontowane z ciemnością, nocą, rozpadem i innymi symptomami przemocy i śmierci, ale zazwyczaj tylko po to, by zostać nad nie wywyższone i stać się obiektami apoteozy, jako przynależące do wartości przekraczających i pomagających zwyciężyć przemoc. Jeśli – jak napisaliśmy wcześniej – jest to teatr cmentarza, to właśnie cmentarza chrześcijańskiego, otwierającego się na perspektywę zbawczą.

Wszyscy ci twórcy, i wielu innych, odwołują się przy tym do podstawowego wydarzenia chrześcijaństwa – Męki Chrystusa oraz do liturgii chrześcijańskiej (częściej katolickiej, niekiedy prawosławnej) jako jej dramatyczno-przedstawieniowej anamnezy. Te odwołania, a nawet więcej – pewna modelowość liturgii – stanowią jedno ze źródeł odmienności polskiego teatru, która przejawia się na wielu polach. Co jednak charakterystyczne, głęboka dramaturgia liturgii stosunkowo rzadko pojawia się we wcale licznych przedstawieniach nawiązujących wprost do rodzimych tradycji dramatyzacji liturgicznych czy misteriów. Zastępują ją traktowane czysto ilustracyjnie obrazy przestrzeni świątynnej czy ikonograficzne odwołania do przedstawień religijnych, traktowane często z dystansem (nawet życzliwym) jako część dziedzictwa kulturowego. Tak rzecz się ma ze słynnymi staropolskimi inscenizacjami duetu Andrzej Stopka i Kazimierz Dejmek, w których dominuje stylizacja baśniowo-ludowa. Z tego doświadczenia wyrosło ołtarzowe tło części III *Dziadów* w legendarnej inscenizacji w Teatrze Narodowym (prem. 25 listopada 1967). Zwłaszcza ono nie wydaje się mieć wiele wspólnego z liturgicznym procesem dramatycznego rozpoznania, a jest mocnym, monumentalnym znakiem określonej tradycji i idei metafizyczno-historiozoficznej.

Oczywiście bardzo liczne obrazy tego typu znaleźć można w przedstawieniach wprost odwołujących się do tematyki religijnej, postaci z życia kościoła czy mających charakter konfesyjny. Zwykle w funkcji ilustracyjnej i lokalizującej pojawiają się na przykład obrazy świątyni w inscenizacjach *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, w których – zgodnie z tekstem – scenografia przywołuje katedrę na Wawelu, ale ulokowanie przez Jerzego Jarockiego i Jerzego Juka Kowarskiego *Mordu* w *katedrze* T.S. Eliota w prawdziwej katedrze św. Jana w Warszawie (prem. 9 marca 1982) i w prawdziwej katedrze wawelskiej (prem. 1 kwietnia 1982) idzie jednak nieco dalej. Przy sporych, ale nierozpoznawalnych dla publiczności ingerencjach scenografa w istniejącą przestrzeń sakralną i przy wykorzystaniu należących do prawdziwych biskupów (kardynała Wyszyńskiego i kardynała Wojtyły) elementów strojów liturgicznych (o czym również publiczność nie była informowana) miało – w założeniu – nastąpić zakłócenie *stricte* teatralnego odbioru spektaklu i wprowadzenie widzów w stan liminalnej niepewności co do charakteru przeży-

cia wywoływanego w tak prawdziwie i sztucznie zarazem istniejącej przestrzeni[86].

Zdarza się, że ikonografia świątynna pojawia się w scenografiach także w kontekstach odległych, wywołując zaskoczenie i kontrowersje. Tak było na przykład w przypadku *Króla Leara* w reżyserii Jana Klaty i scenografii Justyny Łagowskiej w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, którego akcja została osadzona w Watykanie, a bohaterem był starzejący się papież.

Wraz z tym przykładem wchodzimy w krąg obrazów, w których odwołania do kościoła i ikonografii kościelnej, przede wszystkim katolickiej, funkcjonują na zasadzie kontrastu, są przywoływane ironicznie, dwuznacznie, by w końcu przemienić się w akty negacji, porzucenia i prowokacyjnego podstawienia. Takie ich wykorzystanie wcale nie jest zjawiskiem, które pojawiło się w ostatnich latach. Wystarczy przywołać słynną „świątynię" zbudowaną przez Krystynę Zachwatowicz i rozbieraną przez pracowników technicznych w finale *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego (reż. Konrad Swinarski, Stary Teatr w Krakowie, prem. 9 października 1965). Trudno jednak nie zauważyć, że to w ostatnich dekadach scenograficzne przetworzenia przestrzeni kościelnych nabrały charakteru szczególnie krytycznego, czego przykładami mogą być dwie scenografie Roberta Rumasa (artysty, który w swojej twórczości plastycznej także dokonywał prowokacyjnych przejęć symboli religijnych). Pierwsza, to swoista świątynia postsekularna zbudowana do *Dziadów. Ekshumacji* Pawła Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki, druga – ołtarz radykalnie antykatolickiego i antypatriarchalnego buntu wzniesiony w *Diabłach* Agnieszki Błońskiej (Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 7 grudnia 2019).

Te prowokacyjne i profanacyjne (nie w znaczeniu kościelnego grzechu, ale przywrócenia świeckiemu użytkowi[87]) zagarnięcia w mniejszym stopniu dotyczą świątyń i ołtarzy jako całości, a w zdecydowanie większym ich elementów, na czele z krzyżem jako znakiem i metonimią chrześcijaństwa, w szczególności katolicyzmu.

Co najmniej od czasów *Dziadów* Leona Schillera i Andrzeja Pronaszki (1932–34) krzyż to w teatrze polskim jeden z najbardziej oczywistych i może najczęściej wykorzystywanych znaków. Jego historia w tym kontekście byłaby prawdziwe pasjonującą opowieścią o przemianach kulturowych i społecznych, o miejscu religii i duchowości w polskiej kulturze i historii. Krzyż pojawia się jako oczywisty znak chrześcijaństwa w przedstawieniach, które nawiązują wprost do dziejów Kościoła, Ewangelii czy historii świętych i męczenników. Szczególnym przypadkiem w tej grupie jest Droga Krzyżowa, która obejmuje cały ciąg wyrazistych ikon odwołujących się do krzyża, na dodatek układając się w dramatyczny i przedstawieniowy wzór o sporej mocy. Oczywiście krzyż to także znak śmierci – podstawowy w naszej kulturze sposób oznaczania grobów, a więc element obrazowy cmentarza. Wreszcie – to chyba trzeci z podstawowych kontekstów – pojawia się w duchu Pronaszkowskim jako znak ofiary, zwłaszcza narodowej, mesjanistycznej, wzorowanej na ofierze Chrystusa.

Bardzo często krzyż umieszczony na scenie łączy wszystkie te trzy wymiary, stając się niezwykle prostym i zarazem złożonym, wielowarstwowym znakiem teatralnym, który jako taki ma szczególny potencjał. Zarazem – ze względu na powszechną wręcz obecność w przestrzeni publicznej – jest to znak zagrożony banalizacją, do której zresztą w teatrze często dochodzi.

Szczególną grę z multiplikowaniem i uzwyczajnianiem krzyża prowadził Tadeusz Kantor, zwłaszcza w *Wielopolu, Wielopolu*. Powtarzająca się w tym spektaklu z ogromnym natężeniem i zaan-

86 Więcej na temat tych przedstawień zob.: Dorota Buchwald, *Teatr to jedność świata, czyli gdzie przebiega granica znanego i nieznanego w scenografii Jerzego Juka Kowarskiego*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze*, pod red. Violetty Sajkiewicz i Ewy Wąchockiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 301–309; a także Małgorzata Dziewulska, *Jerzego Jarockiego gra na dwie katedry*, [w:] *Teatr a Kościół*, pod red. Agaty Adamieckiej-Sitek, Marcina Kościelniaka i Grzegorza Niziołka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 161–194.

87 Zob. Giorgio Agamben, *Profanacje*, przeł. i wstęp Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 94–96.

gażowaniem akcja ukrzyżowania doprowadzała do tego, że symbol niejako wewnętrznie eksplodował, jednocześnie tracąc swoją wyjątkowość i obrastając patosem. W tym samym przedstawieniu pojawiał się też krzyż wsparty na metalowym podwoziu na kółkach, kojarzący się z jednej strony z zabawką, a z drugiej z bronią. Także w innych przedstawieniach Kantora krzyże pojawiają się w dużej liczbie, naznaczając sceniczne obrazy ubogą, codzienną sakralnością związaną ze śmiercią i ofiarą.

Multiplikacje i przekształcenia krzyża nie miały w teatrze Kantora potencjału profanacyjnego, ale otwierały możliwość wykonania kolejnego kroku, wiodącego do wykorzystania znaku przeciwko jego źródłom. Doszło do tego już w XXI wieku w przedstawieniach jawnie występujących przeciwko władzy, jaką Kościół katolicki sprawuje w Polsce, wpływając na życie polityczne, społeczne i indywidualne. Taki krok wykonali Grupa Mixer i Marcin Liber w przedstawieniu *Na Boga!* Jarosława Murawskiego (Teatr Dramatyczny im. Szaniawskiego w Wałbrzychu, prem. 20 kwietnia 2013), które określano nawet mianem „antykatolickiego misterium". Jednak najbardziej radykalny akt spełnili w tym kontekście twórcy najgłośniejszej premiery teatralnej ostatnich dekad – *Klątwy* według Stanisława Wyspiańskiego (reż. Oliver Frljić, współpraca scen. Małgorzata Dzik, Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 18 lutego 2017), w finale której zostaje ścięty piłą mechaniczną ogromny krzyż, jednoznacznie kojarzący się z krzyżem stojącym na warszawskim placu Zwycięstwa (dziś Piłsudskiego), w miejscu, gdzie słynną mszę św. odprawił w czasie swojej pierwszej pielgrzymki do Polski Jan Paweł II. Ten obraz zapewne jeszcze długo będzie nawiedzał polskie sceny...

240
Paweł Demirski *Dziady. Ekshumacja*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Robert Rumas, prem. 14 stycznia 2007. Fot. Stefan Okołowicz / IT

241
Tadeusz Kantor *Wielopole, Wielopole*,
Cricot 2, prem. 23 czerwca 1980. Fot. Leszek
Dziedzic / Galeria Dyląg

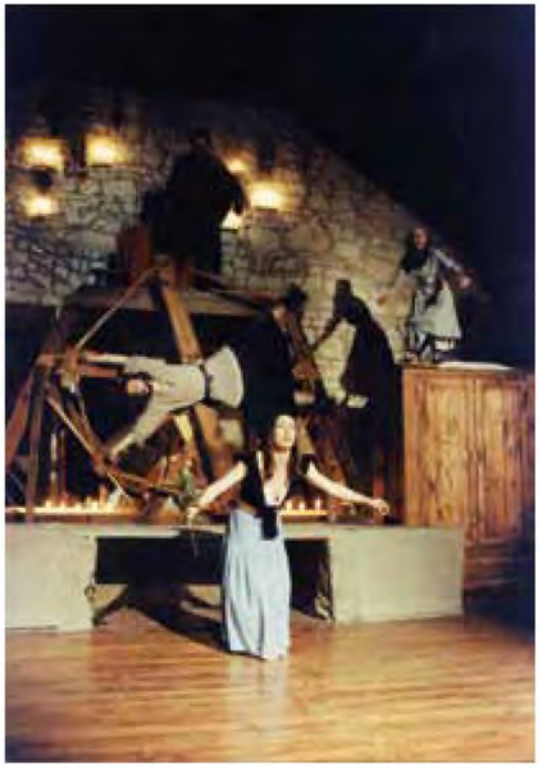
242
Jerzy Gurawski, szkic do *Tragicznych*
dziejach doktora Fausta według
Christophera Marlowe'a, Teatr-Laboratorium
13 Rzędów w Opolu, prem. 23 kwietnia 1963.
Dzięki uprzejmości artysty

243
Książę Niezłomny wg Pedra Calderona de la Barki / Juliusza Słowackiego, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, architektura przestrzeni Jerzy Gurawski, prem. 25 kwietnia 1965. IG

244
Kain wg George'a Gordona Byrona, Teatr 13 Rzędów w Opolu, scen. Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński, prem. 30 stycznia 1960. Fot. Ryszard Kopydłowski

245
Tadeusz Kantor *Niech sczezną artyści*, Cricot 2, prem. 14 lipca 1988; przedstawienie w Parco Theatre w Tokio, 1990.
Fot. nieznany / Cricoteka

246
Stanisław Wyspiański *Klątwa*, Towarzystwo Wierszalin „Teatr" w Supraślu, scen. Mikołaj Malesza, prem. 13 listopada 1994



247
Carmina Burana, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice", scen. Rena Targońska według koncepcji Włodzimierza Staniewskiego, prem. październik 1990.

248
Żywot protopopa Awwakuma, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice", scen. Małgorzata Dżygadło według koncepcji Włodzimierza Staniewskiego, prem. 1983. AOPTG

249
Leszek Mądzik *Całun*, Scena Plastyczna KUL, prem. 20 listopada 2000. Fot. Andrzej A John / archiwum zespołu

250
Piotr Tomaszuk *Ofiara Wilgefortis*, Towarzystwo Wierszalin „Teatr", scen. Mikołaj Malesza, prem. 19 kwietnia 2000. Fot. AW

251
Fiodor Sołogub *Mały bies*, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Mikołaj Malesza, prem. 23 października 2005. Fot. ATP

252
William Shakespeare *Król Lear*, Narodowy Stary Teatr im Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Justyna Łagowska, prem. 19 grudnia 2014. Fot. Magda Hueckel

253
Karol Wojtyła *Przed sklepem jubilera*, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, scen. Józef Napiórkowski, prem. 27 marca 1981. Fot. Krzysztof Czarski / IT

254
Mikołaj z Wilkowiecka *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim,* Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Andrzej Stopka, prem. 7 kwietnia 1962. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

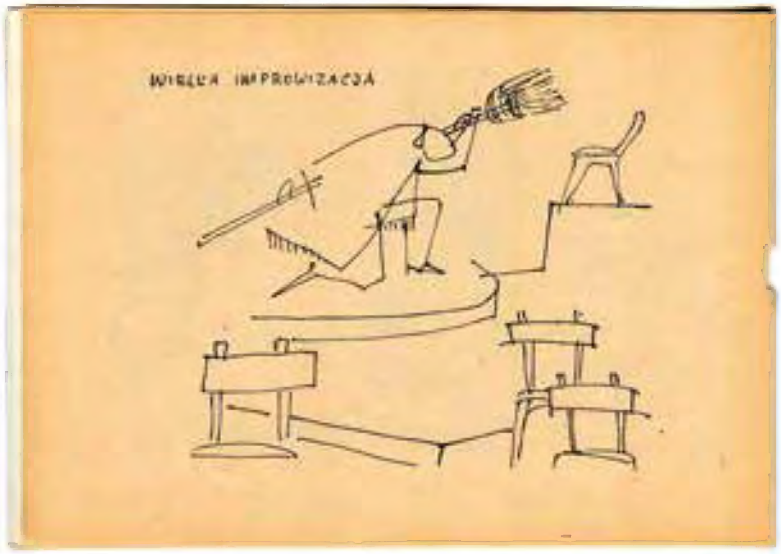
255
Mikołaj z Wilkowiecka *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, scen. Ewa Beata Wodecka, prem. 10 kwietnia 1993. Fot. Marek Grotowski / IT

256
T.S. Eliot *Mord w katedrze*, Stary Teatr w Krakowie, przedstawienia w katedrze na Wawelu; scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 1 kwietnia 1982. Fot. Wojciech Plewiński / ATD

257
Zygmunt Krasiński *Nie-Boska komedia*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 9 października 1965. Fot. Wojciech Plewiński / IT

258
Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Stanisław Śliwiński, prem. 8 czerwca 1935. IT

259
Adam Mickiewicz *Dziady* Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Andrzej Stopka, prem. 25 listopada 1967. Fot. Franciszek Myszkowski / IT



260
Waldemar Krygier, rysunki przedstawiające Konrada w finałowej scenie *Dziadów* wg Adama Mickiewicza, Teatr 13 Rzędów w Opolu, prem. 18 czerwca 1961. Przedruk za: „Materiały i Dyskusje" nr 6: czerwiec 1961.

261
Dialogus de Passione abo Żałosna tragedyja o Męce Jezusa, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Jan Polewka, prem. 28 listopada 1998. Fot. Wojciech Plewiński / IT

262
Joanna Wichowska *Diabły*, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Robert Rumas, prem. 7 grudnia 2019. Fot. Magda Hueckel / ATP

263–264
Tadeusz Kantor *Wielopole, Wielopole*,
Cricot 2, prem. 23 czerwca 1980.
Fot. nieznany / Cricoteka

265
Klątwa według Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, współpraca scen. Małgorzata Dzik, prem. 18 lutego 2017. Fot. Magda Hueckel

266
Jarosław Murawski *Na Boga!*, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, scen. Grupa Mixer. prem. 20 kwietnia 2013. Fot. Bartłomiej Sowa / ATDW

GALERIA 4
Second-hand

267
Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, scen. Anna Maria Karczmarska, prem. 22 marca 2014. Fot. Jakub Wittchen / IT

Scenografia zawsze czerpała z ogromnego zasobu obrazów zgromadzonych w muzeach i innych repozytoriach światowej kultury. Stanisław Wyspiański pokazujący Irenie Solskiej *Las Meninas* Diego Velázqueza jako wzór do jej kostiumu w *Cydzie* (co zapoczątkowało określoną tradycję sceniczną) i Tadeusz Kantor wprowadzający postać Infantki do swoich obrazów i ostatniego przedstawienia to tylko pierwsze z brzegu przykłady tego typu zabiegów. Można by je mnożyć i stworzyć z nich wszystkich kolejny typ obrazów scenograficznych. A jednak zdecydowaliśmy się ograniczyć zasięg otwieranej właśnie „galerii" do obrazów i miejsc pochodzących z rozległego obszaru kultury popularnej. Wynika to z ich względnej spójności estetycznej, a przede wszystkim ze sposobu, w jaki funkcjonują w obrębie teatru w XX i XXI wieku. Zastrzeżenie czasowe jest tu koniecznie, ponieważ przed nastaniem epoki masowej reprodukcji technicznej trudno mówić o kulturze popularnej w jej współczesnym rozumieniu. Teatr publiczny, wraz z prasą i drukowaną w wielu egzemplarzach tanią książką, zaliczał się do zjawisk zapowiadających w jakimś stopniu jej powstanie, ale sam w zasadzie do niej nie należał, przede wszystkim dlatego, że mechaniczna reprodukcja nie stanowi zasadniczego elementu procesu jego wytwarzania (jak w przypadku fotografii, filmu, literatury masowej, komiksu, mechanicznie produkowanej i reprodukowanej muzyki).

Pojawienie się filmu sprawiło, że teatr utracił monopol na artystyczne powoływanie ruchomych obrazów. Na dodatek film już na początku wytworzył stale i szybko powiększający się zasób łatwo rozpoznawalnych obrazów o znacznym ładunku afektywnym. Jednak o ile czerpanie z rezerwuaru ikonicznego malarstwa i rzeźby było akceptowane jako zabieg umacniający związek teatru z kulturą „wyższą", adresowany do jego „właściwych" lub „pożądanych" widzów, o tyle sięganie po obrazy lub inne elementy czerpane z kultury popularnej wywoływało i wywołuje krytykę wskazującą na niestosowność takich zabiegów. Dla ludzi formułujących takie zarzuty oznacza on bowiem rodzaj „zdrady", zaburzenia mocnego podziału na kulturę „wysoką", elitarną oraz niską, czy – jak zwykli mówić – masową. Jak się wydaje, rzecz jest o wiele bardziej skomplikowana, a choć nie tu miejsce, by ją szczegółowo wyjaśniać, to kilka uwag na temat teatru i kultury popularnej wydaje się niezbędnych.

Dla badań nad kulturą popularną wielkie znaczenie ma zaproponowane przez Johna Fiskego, rozróżnienie kultury popularnej od masowego przemysłu kulturowego, oparte na założeniu, że tę pierwszą tworzą ludzie korzystający na własne sposoby z produktów dostarczonych przez ten drugi[88]. Jednak właśnie przypadek teatru każe w to podstawowe rozdzielenie wprowadzić pewne uzupełnienie. Teatr bowiem dowodzi, że nie

88 Zob. John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. Katarzyna Sawicka, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010.

każde użycie produktów kultury masowej tworzy kulturę popularną. Fiske podkreśla, że aktywność, którą opisuje przy pomocy tej ostatniej kategorii, ma charakter zbiorowy, anonimowy, lokujący się po stronie tego, co za Michelem de Certeau nazwać by można „sztukami działania”[89]. Co więcej, z tego, że Fiske za akt produkcji kulturowej uznaje konsumpcję[90], wynika, że kultura popularna – w jego rozumieniu – pozostaje w stałym i ścisłym związku z masowym przemysłem kulturowym i jest – jak powiedziałby pewnie de Certeau – taktyką działającą w nieswoim miejscu[91]. Tymczasem teatr działa w miejscu własnym, wprowadzając tylko elementy zaczerpnięte z kultury popularnej jako „ciała obce”. Wydaje się też konieczne uznanie, że owe cytaty nie pochodzą bezpośrednio z magazynów masowego przemysłu kultury, ponieważ teatr z konieczności sięga po to, co zostało już rozpoznane, zreinterpretowane i przetworzone przez użytkowników w ich zbiorowych aktach produkcji kulturowej (a więc przynależy do kultury popularnej w rozumieniu Fiskego). Co więcej, robi to nieodmiennie w sposób podkreślający zapożyczenie, mocno ustanawiający sceniczne ramy cudzysłowu.

W przypadku nawiązań do tradycji artystycznych, do ikonografii z obszaru sztuki i kultury „wysokiej”, mechanizm ten zazwyczaj jest inny. Nawet jeśli cytat jest mocno podkreślany, akcentuje się wyjątkową indywidualność i zapożyczanego dzieła, i sposobu jego zapożyczania. Bardzo dobrym przykładem pozwalającym rozpoznać tę różnicę wydaje się *Factory 2* Krystiana Lupy, spektakl nawiązujący do twórczości Andy’ego Warhola i jego środowiska. Dosłowne cytaty, z jakich zbudowane było w dużej mierze to przedstawienie, odwoływały się do wiedzy specjalistycznej a nie powszechnej, i były wykorzystywane w sposób ściśle związany z indywidualnością twórców, przy czym w rozlicznych komentarzach, których tak skonstruowane dzieło wymagało, bardzo mocno oba aspekty podkreślano. Jak się wydaje, czyniono to właśnie dlatego, że twórczość „Fabryki” Warhola jest związana z kulturą popularną i w jakiejś mierze stanowi jej część. Tym bardziej więc należało mocno odróżnić się od innych, anonimowych sposobów użycia, nadać mocną autorską sygnaturę niepowtarzalności. Tymczasem, gdy Jan Klata w *Do Damaszku* używa w tym samym teatrze piosenki Lou Reeda (oczywiście będącej ciałem obcym wobec dramatu Strindberga), nie podkreśla jej wyjątkowego, „aurycznego” charakteru, ale zakłada, że na rzecz przedstawienia pracować będą różnorodne znaczenia i afekty powiązane z tym utworem w aktach kulturowych konsumpcji. To właśnie one tworzą kreację popularną, którą reżyser miksuje z innymi elementami spektaklu.

Miksowanie to pojęcie, które szczególnie trzeba przywołać w kontekście otwieranej właśnie galerii. Znów nie mamy miejsca i czasu, by poświęcić mu więcej uwagi, tym bardziej, że i remiks, i inne terminy mu bliskie (recykling, cover, mash-up) stanowią przedmiot wciąż trwających dyskusji i reinterpretacji[92]. Generalnie jednak chodzi o taki sposób działania, w którym przenosi się dany „tekst kultury” lub jego elementy w obręb nowego „tekstu” w taki sposób, by jego pochodzenie i oryginalny kontekst oraz swoista pamięć sposobów użycia były rozpoznawalne i pracowały na rzecz nowego dzieła – nie tylko przez bezpośrednie odwołanie do oryginału, ale właśnie przez odwołanie do historii użytkowania. Wspomniany na początku Stanisław Wyspiański, znając plastyczną wrażliwość Ireny Solskiej, zapewne wskazał jej obraz Velázqueza jako najprostszy spo-

89 Zob. Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.

90 Zob. John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, dz. cyt., s. 35.

91 Zob. Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność…*, dz. cyt., s. 37.

92 Podstawowe informacje na ten temat zob.: Justyna Stasiowska, *Remix*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal i Dariusz Kosiński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017, s. 251–258, oraz Wanda Świątkowska, *Remiks*, elektroniczna Encyklopedia Teatru Polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/351/remiks; i tejże, *Recykling*, http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/351/remiks, data dostępu: 20 lutego 2020.

sób na zasugerowanie drogi pracy nad kostiumem. Jednak już kolejne aktorki grające w sukni tego typu działały w kontekście tego pierwotnego cytatu i jego kolejnych przetworzeń. Formalnie można by nawet powiedzieć, że miksowały nie suknię hiszpańskiej Infantki, ale suknię wskazaną przez Wyspiańskiego i użytą przez Solską. Zasadnicza różnica polega na tym, że remiks, jako pojęcie pochodzące z kręgu kultury popularnej i nazywające taktykę jej tworzenia, odwołuje się do powszechnej dostępności materiału, którego używa. To element kluczowy dla zrozumienia jego działania – korzystanie z wytworów kultury popularnej zakłada, że odbiorca już ma jakąś własną „historię" z miksowanym dziełem, albo że – potencjalnie – może ją mieć. Znów najlepiej to wyjaśnić na przykładzie muzyki, do której zresztą opisywane pojęcia źródłowo się odnoszą: jeśli w przedstawieniu, które oglądamy, w szczególnym momencie pojawia się piosenka, którą znamy, to po wyjściu z teatru bez trudu można ją odtworzyć, słuchając jej na przykład w drodze do domu. Już wtedy jednak remiksowany jest nie sam utwór, ale utwór użyty w przedstawieniu. Kluczowy jest tu przedrostek „re-" oznaczający, że zawsze miksuje się coś, co już zostało zmiksowane, użyte. O ile dzieła kultury elitarnej budują swój autorytet na wyjątkowości, niepowtarzalności, mitycznej Benjaminowskiej „aurze", o tyle dzieła kultury popularnej na sposobach użytkowania, remiksowaniu.

Teatr korzystający z tych praktyk zachowuje wobec nich pozycję dwuznaczną: z jednej strony używa ich dla wytworzenia pewnej wspólnoty, wpisując przedstawienie w historię użytkowania danej „ścieżki", z drugiej wytwarza dystans, podkreśla cytaty, działa ironicznie, czasem prześmiewczo. Nie jest w tym szczególnie orginalny, bo taki ambiwalentny stosunek do kultury popularnej cechuje nie tylko inne dziedziny sztuki, ale także praktyki współczesnego życia codziennego, w którym niejednokrotnie pod presją kulturową usprawiedliwiamy „grzeszne przyjemności" – oglądania telenoweli czy słuchania disco polo – mówiąc, że robimy to „ironicznie". Jest to zresztą sfera bardzo dynamicznych zmian, a hierarchia tego, co akceptowalne bez wyjaśnień, a co ich wymaga, zmienia się z dnia na dzień i zależy od środowiska.

Mimo niechęci pewnych grup widzów, twórców i krytyków usiłujących bronić teatru jako kulturalnego „wysokiego zamku" nie ulega wątpliwości, że remiksowanie obrazów kultury popularnej stało się zjawiskiem powszechnym, wciąż jednak na tyle znamiennym, że stanowi grupę praktyk osobnych. Co ciekawe, choć definicję taktyk i procedur łatwiej przedstawić w odniesieniu do muzyki, to odrębność zapożyczanych dzieł i elementów wyraźniej (wręcz dosłownie) widać w obrazach scenicznych. Być może działa tu odmienność porządków estetycznych dominujących w wystroju sal, może działa siła przyzwyczajenia – w każdym razie całe obrazy lub elementy obrazów przejęte z kultury popularnej funkcjonują w teatrze jako grupa ewidentnie odrębna. By już nie mieszać porządków, a zarazem zachować pewną tradycję odwołania do pochodzących z angielskiego terminów określających nowe zjawiska życia codziennego, proponujemy dla tej grupy nazwę „second-hand". Reprezentujące ją obrazy, które zgromadziliśmy w tej galerii, są jak ubrania ze sklepów z używaną odzieżą: pochodzą z drugiej ręki, były już używane, są powszechnie dostępne, ale zachowały swój kształt i oferują całe bogactwo możliwości zestawień; gdy trochę nad nimi popracować, można nawet sprawić, że będą wyglądały jak nowe...

Ten typ obrazów jest oczywiście szczególnie popularny w ostatnich dekadach. Wydaje się jednak błędne uznanie, że pojawił się dopiero w latach 80. czy 90. XX wieku. Jego pierwociny można już znaleźć w scenografiach związanego z kulturą popularną pioniera polskiego plakatu Tadeusza Gronowskiego (*Wieża Babel* Antoniego Słonimskiego, reż. Leon Schiller, Teatr Polski w Warszawie, prem. 18 maja 1927) i w „persyflażowej" twórczości Władysława Daszewskiego (*Wojna wojnie* Adolfa Nowaczyńskiego, reż. Leon Schiller, Teatr Polski w Warszawie, prem. 5 listopada 1927). Nawiązania do kultury popularnej zaczynają się pojawiać stopniowo, coraz częściej od lat 60., by w kolejnych dekadach stać się już oczywistą częścią polskiej scenografii.

268
Factory 2, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Krystian Lupa, prem. 16 lutego 2008. Fot. Krzysztof Bieliński / ANST

269
Karolina Lubieńska jako Infantka w *Cydzie* Pierre'a Corneille'a w parafrazie Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Władysław Daszewski, prem. 27 listopada 1935. IT

270
Teresa Wełmińska w roli Infantki z obrazu Velázqueza w przedstawieniu Tadeusza Kantora *Dziś są moje urodziny*, Cricot 2, prem. 10 stycznia 1991. Fot. nieznany. Przedruk za: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2015, nr 1–2.

SALA 1
Ciucholand

Wszystkie opisane wyżej mechanizmy w sposób szczególnie wyrazisty widać w przypadkach zapożyczania łatwo rozpoznawalnych obrazów, postaci, figur, czasem całych konstrukcji pochodzących z dzieł należących do rezerwuaru kultury popularnej lub praktyk jej użytkowników. Wytwarzają one w teatrze obrazy i przestrzenie niemające odpowiedników w realnej przestrzeni społecznej, dawniej często krytykowane ze względu na kontrastowe zestawienia nieprzystających do siebie elementów. Dziś tego typu kompozycje są powszechnie obecne w przestrzeni wirtualnej, w której wizualizacje (obrazy, filmy wideo, występy na żywo, ikoniczne przedstawienia) krążące w sieci globalnych powiązań są z zasady łączone w sposób nieoczywisty (tak powstają memy i miliony filmów umieszczanych na serwisie YouTube). Patrząc z tej perspektywy, o wiele łatwiej – i bez konieczności odwoływania się do naciąganych interpretacji „socjologicznych" – zaakceptować dziś na przykład słynne motocykle, na które Marcin Jarnuszkiewicz wsadził Goplanę, Skierkę i Chochlika w *Balladynie* reżyserowanej przez Adama Hanuszkiewicza (Teatr Narodowy w Warszawie, prem. 8 lutego 1974). Niezależnie od wcześniejszych pierwocin to właśnie to, wciąż legendarne, przedstawienie rozpoczyna narastający z czasem ciąg praktyk polegających na zestawianiu „wysokich", klasycznych często tekstów z elementami popkulturowymi. W ostatnich latach przykładem zapewne najgłośniejszym były oczywiście *Dziady* Adama Mickiewicza wystawione w Teatrze Nowym w Poznaniu w reżyserii Radosława Rychcika, ze scenografią i kostiumami Anny Marii Karczmarskiej (prem. 22 marca 2014). Ku zdumieniu wielu i oburzeniu niektórych zrujnowaną kaplicę zamienioną na prawdziwy second-hand amerykańskiej popkultury wypełniły widma wynurzające się z jej imaginarium: Joker z komiksów i filmów o Batmanie jako Guślarz, Marylin Monroe jako Dziewica i Ewa, Bliźniaczki z *Lśnienia* Stanleya Kubricka jako Rózia i Józio i tak dalej. Zabieg ten – podobnie jak zastąpienie Wielkiej Improwizacji *Va, pensiero*, pieśnią niewolników z opery Verdiego *Nabucco* – wiązano z dążeniem do uniwersalizacji narodowego dramatu, swoistego „wypróbowania" jego siły poza polskim kontekstem (podobnie postępował Rychcik później z *Balladyną* i *Weselem*). Działał on jednak także w drugą stronę: wykorzystywał na rzecz *Dziadów* widmowy charakter pamięci popkulturowej, raczej afektywnej niż racjonalnej.

Podobnie postępował ten sam reżysersko-scenograficzny duet w swoich późniejszych przedstawieniach, na przykład w *Wyzwoleniu* (Teatr im. Słowackiego w Krakowie, prem. 11 lutego 2017), gdzie miksowano z poezją Wyspiańskiego „kultową" scenę z filmu Petera Weira *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, nie odnosząc jednak sukcesu, jaki stał się udziałem *Dziadów*.

Korzystanie z popkulturowego ciucholandu jest bowiem dość ryzykowne. Fortunności poszczególnych zabiegów i propozycji nie da się wcześniej zaprogramować – zależy ona od bardzo wielu czynników, w znacznej części pozostających w dyspozycji widzów, od których zależy przede wszystkim rozpoznanie wzorca i uruchomienie

takich aspektów związanej z nim pamięci, by zadziałały na rzecz pogłębienia i poszerzenia znaczeń przedstawienia. Jako przykład takiego fortunnego remiksu obrazowo-przedstawieniowego przywołać można kopię występu Robbiego Williamsa stworzoną aktorsko przez Błażeja Peszka, reżysersko przez Jana Klatę a scenograficznie przez Justynę Łagowską i Mirka Kaczmarka w *Orestei* Ajschylosa (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, prem. 25 lutego 2007). Typowe dla współczesnego „boga" masowej wyobraźni celebryckie połączenie sztucznej życzliwości i wyniosłości charakteryzowało i interpretowało stosunek Apolla do Orestesa. Apollo-Williams śpiewający wyjątkowo odpowiedni do sytuacji przebój *Feel*, stanowił kompozycję teatralną, w której nie chodziło o sam gest odwołania do popkultury, ale o to, by przez uruchomienie afektywnej pamięci związanej z tym wykonaniem wytworzyć oczekiwane reakcje, zakładaną całościową relację między widownią a sceną. Podkreślamy tę całościowość, bo w obrazach typu second-hand nie chodzi o znaczenia. Nawet jeśli te zostają precyzyjnie zrekonstruowane i w procesie analizy umożliwiają spójną i wielowarstwową interpretację, to taki proces następuje *post factum*. Natomiast pierwsza reakcja polega raczej na pewnym całościowym rozpoznaniu („znam to!"), które wiąże się ze szczególnym rodzajem przyjemności i uaktywnienia.

Obok kontrapunktowych czy kontrastowych zestawień elementów kultury popularnej i „wysokiej" coraz częstsze są przypadki miksowania ze sobą elementów popkulturowych pochodzących z różnych porządków i wzajemnie się komentujących i reinterpretujących. Dobrym przykładem może być przedstawienie *Morrison/Śmiercisyn* według tekstu Artura Pałygi (scen. Zuzanna Srebrna, reż. Paweł Passini, Opolski Teatr Lalki i Aktora, prem. 23 lutego 2013), w którym ikonie kultury rockowej funkcjonującej w całej galaktyce odwołań (przypominanych zresztą w przedstawieniu) towarzyszą bohaterowie baśni *Czarodziej z krainy Oz* (także znani z filmu, musicalu i setek remiksów).

W niektórych obrazowych nawiązaniach do popkultury ważną rolę odgrywa niezrozumienie i nierozpoznanie, które uwiera i przeszkadza w przyswojeniu tego, co widać na scenie. Takich odwołań z rozmysłem używa Krzysztof Garbaczewski. Kubuś Puchatek w *Kosmosie* Gombrowicza (scen. Aleksandra Wasilkowska, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, prem. 5 stycznia 2017) czy Myszka Miki rapująca w *Nic* poezję Leśmiana (scen. Robert Mleczko, Jan Strumiłło, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, prem. 28 marca 2019) to wprawdzie postacie łatwo rozpoznawalne, ale nie da się ich prosto zinterpretować w kontekście przedstawienia, co wywołuje konfuzję, a często irytację. Z kolei odwołania, które są trudne lub niemal niemożliwe do rozpoznania, wywołują szczególnie intensywną pracę pamięci, drażnią, niepokoją, czasem – dosłownie – nawiedzają i prześladują, bo przecież je znamy, ale nie jesteśmy w stanie ich umiejscowić. Gdy zostaną odpomniane, wytwarzają szczególną satysfakcję, ale zarazem – paradoksalnie – tracą swoją siłę... Jednym z przykładów takiej złożonej pracy teatralnego obrazu może być scena z *Hamleta* w reżyserii Garbaczewskiego ze scenografią Wasilkowskiej (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, prem. 13 czerwca 2015), w której Jaśmina Polak i Bartosz Bielenia wykonują piosenkę z animowanego filmu popularnego w czasach ich dzieciństwa. Odwołanie jest tak niszowe, że wytwarza wewnątrz publiczności bardzo specjalną grupę (poniekąd pokoleniową) osób znających źródło, irytuje zaś pozostałych, zdających sobie sprawę, że to coś zapożyczonego, ale nie potrafiących powiedzieć, co to i skąd pochodzi.

271
Juliusz Słowacki *Balladyna*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Marcin Jarnuszkiewicz, prem. 8 lutego 1974. Fot. Renard Leonard Dudley / ATN

272
Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Nowy w Poznaniu, scen. Anna Maria Karczmarska, prem. 22 marca 2014. Fot. Jakub Wittchen / IT

273
Nic, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Robert Mleczko, Jan Strumiłło, prem. 28 marca 2019. Fot. Magda Hueckel / ANST

274
Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, prem. 11 lutego 2017, scen. Anna Maria Karczmarska. Fot. Krzysztof Bieliński / ATJS

275
Artur Pałyga *Morrison/Śmiercisyn*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, scen. Zuzanna Srebrna, prem. 23 lutego 2013. Fot. SMOL

276
William Shakespeare *Hamlet*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Aleksandra Wasilkowska, prem. 13 czerwca 2015. Fot. Magda Hueckel / ACST

SALA 2
Estrada

Już kilka przywołanych wyżej przykładów remiksowania cytatów z kultury popularnej odnosiło się do jej niezwykle ważnej części, jaką jest muzyka. Bardzo silna obecność nie tylko dźwiękowych, ale i obrazowych, wykonawczych jej elementów w teatrze wynika z przedstawieniowego charakteru muzyki popularnej precyzyjnie opisywanego przez Simona Firtha. Jeśli prawdą jest – jak twierdzi Firth – że „«słyszeć muzykę» [popularną] to znaczy «widzieć, jak jest wykonywana», na scenie, z całą otoczką"[93], to nic dziwnego, że w teatrze muzyka ta pojawia się tak często wraz z wszystkimi właściwymi atrybutami i instrumentami używanymi w trakcie występu. I nie chodzi tu już jedynie o dokładnie zacytowane wykonania, jak w przywołanym wyżej przypadku Robbiego Williamsa w *Orestei*, czy o wprowadzanie elementów koncertowych w coraz częstsze ostatnio przedstawienia odnoszące się do postaci i historii znanych wykonawców (*Courtney Love* Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Michał Korchowiec, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 30 grudnia 2012; *Być jak Beata* Piotra Domalewskiego, reż. Magda Miklasz, scen. Mirek Kaczmarek, Teatr Współczesny w Szczecinie, prem. 2 lutego 2019; *Złota Skała. Opowieść o Robercie Brylewskim*, reż. Grzegorz Laszuk, scen. Rafał Dominik i Piotr Szczygielski, Teatr Studio w Warszawie, prem. 20 września 2019). Chodzi o wprowadzenie na teatralne sceny performansu muzyki popularnej jako odrębnej konwencji przedstawieniowej, która nawet gdy jest taką samą częścią spektaklu jak sceny dialogów, funkcjonuje jako przeniesiona z innych praktyk (co oznacza, że do naszego rekonesansu nie włączamy scen muzycznych i przedstawień przyjmujących konwencje estradowe jako własne).

Sytuacja najczęstsza – nazwijmy ją „Brechtowską" – polega na tym, że w trakcie przedstawienia obraz występu estradowego pojawia się dla wykonania piosenki funkcjonującej na podobieństwo „songu" w twórczości autora *Opery za trzy grosze*. Wykorzystywane są tu bardzo różne style muzyczne, od pop-music i rocka po (coraz częściej) rap i hip-hop. Blisko tego (mało oryginalnego, wręcz już stereotypowego) chwytu lokuje się wykorzystanie obrazu i dźwięku właściwego muzyce popularnej w funkcji chóru lub postaci komentującej akcję. Ten zabieg stosuje często Jan Klata, czego bardzo głośnym przykładem jest występ zespołu Furia jako chóru Chochołów w *Weselu* (scen. Justyna Łagowska, a jednym z ostatnich rockowa Kasandra Małgorzaty Gorol w *Trojankach* Eurypidesa (scen. Mirek Kaczmarek). W podobnej funkcji zapożyczenia z konwencji koncertowej wykorzystuje też chętnie Michał Zadara (*Orestes* Eurypidesa ze scenografią Roberta Rumasa, CENTRALA, prem. 27 sierpnia 2016).

Nieco bardziej skomplikowana sytuacja pojawia się, gdy konwencja estradowa stanowi względnie stały sposób podawania tekstu, co może wią-

93 Simon Firth, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, przeł. Marek Król, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011.

zać się z wprowadzeniem działalności muzycznej bohaterów w materię przedstawienia. Wtedy koncert przestaje być sytuacją dodaną, umieszczoną w obrębie spektaklu jako rodzaj wtrętu, ale staje się częścią obrazu. Dobrym przykładem jest *Woyzeck* ze scenografią Natalii Gizy, w reżyserii Grzegorza Jaremki (TR Warszawa, prem. 10 maja 2019), w którym próby i występy garażowego zespołu z Woyzeckiem jako wokalistą tworzą jedną z warstw mocno zreinterpretowanego dramatu. Nieco inna sytuacja ma miejsce w stworzonej przez Grzegorza Jarzynę (reżyseria i scenografia) inscenizacji *Innych ludzi* Doroty Masłowskiej (TR Warszawa, prem. 15 marca 2019) – tekstu, którego bohaterem jest nieudany hip-hopowiec i który napisany jest w konwencji nawiązującej do tego wielkomiejskiego stylu muzycznego. Obrazy występów hip-hopowych pojawiają się w nim więc nie tylko jako część „świata przedstawionego", ale jednocześnie jako performatywny aspekt podstawowej dla przedstawienia formy podawczej. Jeszcze inaczej konwencja koncertowa jest używana w takich przedstawieniach jak *Samuel Zborowski* w reżyserii i ze scenografią Pawła Wodzińskiego czy *Dziady. Ustęp* wystawiony wraz z całością arcydramatu w Teatrze Polskim we Wrocławiu przez Michała Zadarę, gdzie rockowy performans został wykorzystany jako współczesna forma „żywego słowa".

Wraz z estradową formą pojawiają się też na scenie instrumenty jako rekwizyty, a najpowszechniej wykorzystywanym „gadżetem" jest mikrofon. Służy on najczęściej jako synekdocha występu, jakkolwiek byśmy słowo „występ" zinterpretowali. W jakiejś mierze jest on też już nie znakiem, ale narzędziem przesuwania przedstawienia w stronę występu, zwiększania jego performatywnego aspektu, niekoniecznie już wymagającego odwołania do jakichś wyrazistych konwencji pozateatralnych.

277
Muzyka - Radwan, Teatr Powszechny w Warszawie, insc. Zygmunt Hübner, kost. Jan Banucha, prem. 31 sierpnia 1984. Fot. ATP

278
Sofokles *Antygona*, Teatr Narodowy (Teatr Mały) w Warszawie, insc. Adam Hanuszkiewicz, prem. 11 stycznia 1973. Fot. Marek Holzman / IT

279
Andrzej Strzelecki *Złe zachowanie*, przedstawienie dyplomowe studentów PWST w Warszawie, grane na scenie Teatru Ateneum i Teatru Rampa, oprawa plast. Ewa Czerniecka-Strzelecka, prem. 27 listopada 1984. Fot. Zygmunt Rytka / IT

280
Paweł Demirski *Courtney Love*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Michał Korchowiec, prem. 30 grudnia 2012. Fot. Natalia Kabanow / IT

281
Eurypides *Trojanki*, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 8 września 2018. Fot. Michał Szlaga / ATW

282
Piotr Domalewski *Być jak Beata*, Teatr Współczesny w Szczecinie, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 2 lutego 2019. Fot. Monika Stolarska / ATWS

283
Eurypides *Orestes*, CENTRALA, scen. Robert Rumas, prem. 27 sierpnia 2016. Fot. Krzysztof Bieliński

284
Solidarność. Rekonstrukcja, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, scen. Paweł Wodziński, prem. 23 czerwca 2017. Fot. Monika Stolarska / ATPB

285
Złota Skała. Opowieść o Robercie Brylewskim, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, scen. Rafał Dominik i Piotr Szczygielski, prem. 20 września 2019. Fot. Krzysztof Bieliński / ATS

286
Adam Mickiewicz, *Dziady. Ustęp*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Robert Rumas, prem. 20 lutego 2016. Fot. Natalia Kabanow / ATPB

287
Zespół Furia jako chór Chochołów w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Justyna Łagowska, prem. 12 maja 2017. Fot. Magda Hueckel / ACST

SALA 3
Igrzyska

Sport to nie tylko niezwykle ważna, ale też bardzo rozległa i urozmaicona część kultury popularnej, która od ponad stu lat wpływa na zbiorowe imaginarium. Wpływ ten oczywiście zwiększył się wraz z rozwojem telewizji, która nie tylko umożliwiła oglądanie zawodów bez wychodzenia z domu, ale wręcz wyprodukowała i wciąż produkuje mocne obrazy sportowych zmagań, wpływając też w sposób oczywisty na ich stronę widowiskową i wizualną. Dynamiczny rozrost obrazów sportowych sprawił, że stały się one coraz bardziej oczywistą częścią przedstawień teatralnych. O ile dawniej pojawiały się wyjątkowo albo ze względu na podejmowaną tematykę, albo jako świadomie ekscentryczny środek inscenizacyjny (mecz tenisowy i pojedynek bokserski jako sposób rozegrania dyskusji w *Kainie* Byrona w reżyserii Grotowskiego), o tyle współcześnie w różnych funkcjach sceny sportowe używane są coraz częściej. Sport stał się w ostatnich dekadach ważnym i często wykorzystywanym w teatrze rezerwuarem obrazów, ponieważ jest interesującą dramaturgicznie sferą dyscypliny i zaangażowania, będąc jednocześnie dziedziną wytwarzania ikon silnie obecnych w przestrzeni publicznej i zbiorowej wyobraźni.

Do sportów wykorzystywanych w teatrze najczęściej należy piłka nożna, przy czym po obrazy z tej dyscypliny sięga się raczej w przedstawieniach odwołujących się bezpośrednio do niej, a zwłaszcza do jej kibicowskiego otoczenia. Przykładem najbardziej oczywistym jest głośna *Tęczowa Trybuna 2012* Pawła Demirskiego (scen. Michał Korchowiec, reż. Monika Strzępka, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 5 marca 2011). Spektakle nieco mniej znane a równie ciekawe to *Kibice* Michała Buszewicza i Sebastiana Krysiaka (scen. Anna Met, Teatr Żydowski w Warszawie, prem. 11 września 2017), czy *Derby. Białoczerwoni* Artura Grabowskiego (reż. i scen. Tomasz Rodowicz, Teatr Chorea w Łodzi, prem. 18 czerwca 2015), na potrzeby którego na jednym z podwórek zbudowano mini-replikę stadionu wraz ze specyficzną kibicowską scenografią społeczną. Kibice, najczęściej drużyny narodowej, oraz używane przez nich atrybuty pojawiają się także w obrazach, które w całości nie nawiązują do tematyki sportowej, często będąc (dziś już niemal stereotypową) ikoną „ludowego" patriotyzmu i nacjonalizmu.

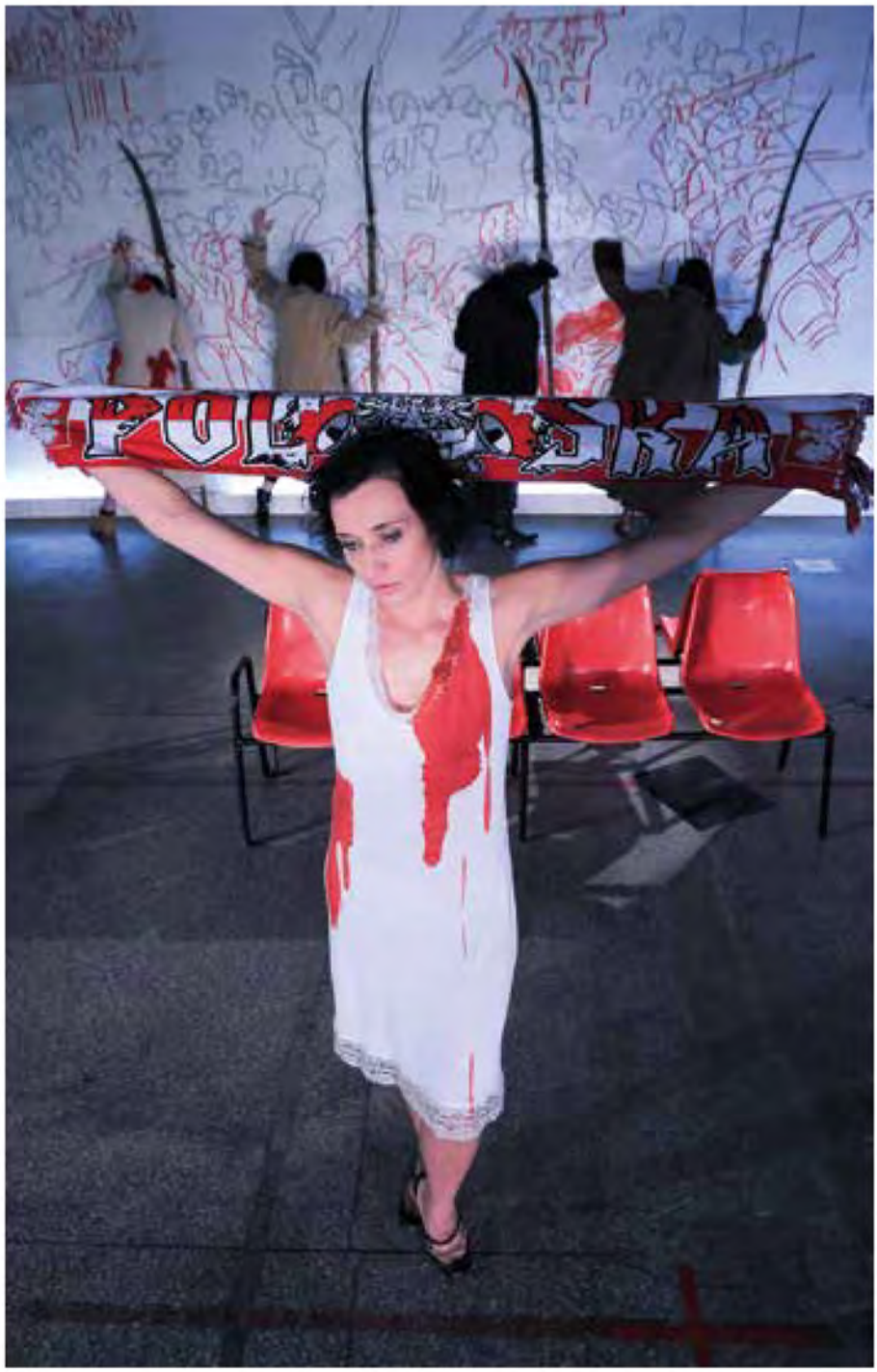
Inne dyscypliny sportu pojawiają się na scenach zazwyczaj już nie jako tematy, ale jako sposób na czytelne wystawienie konfliktu dramatycznego. W tej funkcji wykorzystywane są zazwyczaj sporty walki – szczególnie boks, zapasy i szermierka. Zupełnie wyjątkowo, w *Grażynie* Adama Mickiewicza Anna Maria Karczmarska użyła w tym kontekście anturażu koszykówki (reż. Radosław Rychcik, Teatr im. Solskiego w Tarnowie, prem. 23 maja 2015). Charakterystyczne dla tej dyscypliny kosze pojawiają się natomiast w scenografiach jako znak kultury amerykańskiej, albo element sygnalizujący gotowość rywalizacji. Z rywalizacją, przemocą i dyscypliną (co pokazywaliśmy także w Galerii 3) związane są też scenograficzne obrazy sal gimnastycznych oraz dużych grup ćwiczących, odwołujące się do powszechnej obecności wysiłku sportowego we współczesnym życiu codziennym.

288
Paweł Demirski *Tęczowa Trybuna 2012*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Michał Korchowiec, prem. 5 marca 2011. Fot. Natalia Kabanow / ATPW

289
Michał Buszewicz i Sebastian Krysiak *Kibice*, Teatr Żydowski w Warszawie, scen. Anna Met, prem. 11 września 2017. Fot. Bartek Warzecha

290
Sarah Kane *Oczyszczeni*, Teatr Rozmaitości w Warszawie, Teatr Polski w Poznaniu, Wrocławski Teatr Współczesny, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 18 stycznia 2002. Stefan Okołowicz / IT

291
Eurypides *Bachantki*, Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 10 czerwca 2016. Fot. Natalia Kabanow / AWTP



292
Sylwia Chutnik, Magda Fertacz, Małgorzata Sikorska-Miszczuk, *III Furie*, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, prem. 8 marca 2011, kostiumy Grupa Mixer. Fot. Karol Budrewicz / IT

293
H. według *Hamleta* Williama Shakespeare'a, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, przedstawienie na terenie Stoczni Gdańskiej, scen. Justyna Łagowska, prem. 2 lipca 2004. Fot. Witold Czerniawski / IT

294
Grażyna Plebanek *Pani Furia*, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, scen. i kostiumy David Zalesky, prem. 19 maja 2018. Fot. Bartek Warzecha / AWTW

295
Henrik Ibsen *Nora*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Joanna Kaczyńska, prem. 21 kwietnia 2006. Fot. ATN

296
Adam Mickiewicz *Grażyna*, Teatr im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, scen. Anna Maria Karczmarska, prem. 23 maja 2015. Fot. Artur Gawle

297
Adam Mickiewicz *Dziady*, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, scen. Anna Maria Karczmarska, prem. 22 marca 2014. Fot. Jakub Wittchen / IT

SALA 4
Knajpa

Na biegunie przeciwnym do zdyscyplinowanych, pełnych wysiłku i poddanych rywalizacji obrazów sportowych lokują się – równie silnie obecne w kulturze popularnej – obrazy kawiarni, restauracji, klubów i knajp oraz imprez organizowanych w tych miejscach. Lokal rozrywkowo-gastronomiczny (jeśli takiej ogólnej kategorii użyć) to klasyczna wręcz przestrzeń publiczna, przynajmniej pozornie otwarta i demokratyczna, pozwalająca na spotkanie w jednym miejscu przedstawicieli różnych grup i środowisk. Jednym z pierwszych, który odkrył dla teatru taką nowożytną kawiarnię i w pełni ją wykorzystał, był Cyprian Kamil Norwid w *Aktorze* (1867). Specjalną odmianą takiej sytuacji jest wykorzystanie tej przestrzeni dla stworzenia metonimicznej reprezentacji całego społeczeństwa wraz z przenikającymi go napięciami i (mniej lub bardziej) ukrytymi konfliktami (tu oczywiście wzorcem jest *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, także osadzane niekiedy w lokalu gastronomicznym). Taki też obraz weselno-knajpiany skonstruowała w swoim spektaklu *Będzie pani zadowolona, czyli rzecz o ostatnim weselu we wsi Kamyk* Agata Duda-Gracz (Teatr Nowy w Poznaniu, prem. 25 marca 2017).

Co ciekawe, w polskim teatrze knajpa (bo tej zwulgaryzowanej nazwy trzeba tu użyć) funkcjonuje często jako przestrzeń opresji rządzona przez mniej lub bardziej demonicznych kelnerów lub... Pijaków. „Podejrzana" knajpa jest miejscem akcji *Ślubu* Witolda Gombrowicza. Taka też pojawia się w twórczości Tadeusza Kantora, najpełniej w *Nigdy tu już nie powrócę* – przedstawieniu dziejącym się w knajpie, do której bohaterowie teatru artysty przychodzą „jak na SĄD OSTATECZNY":

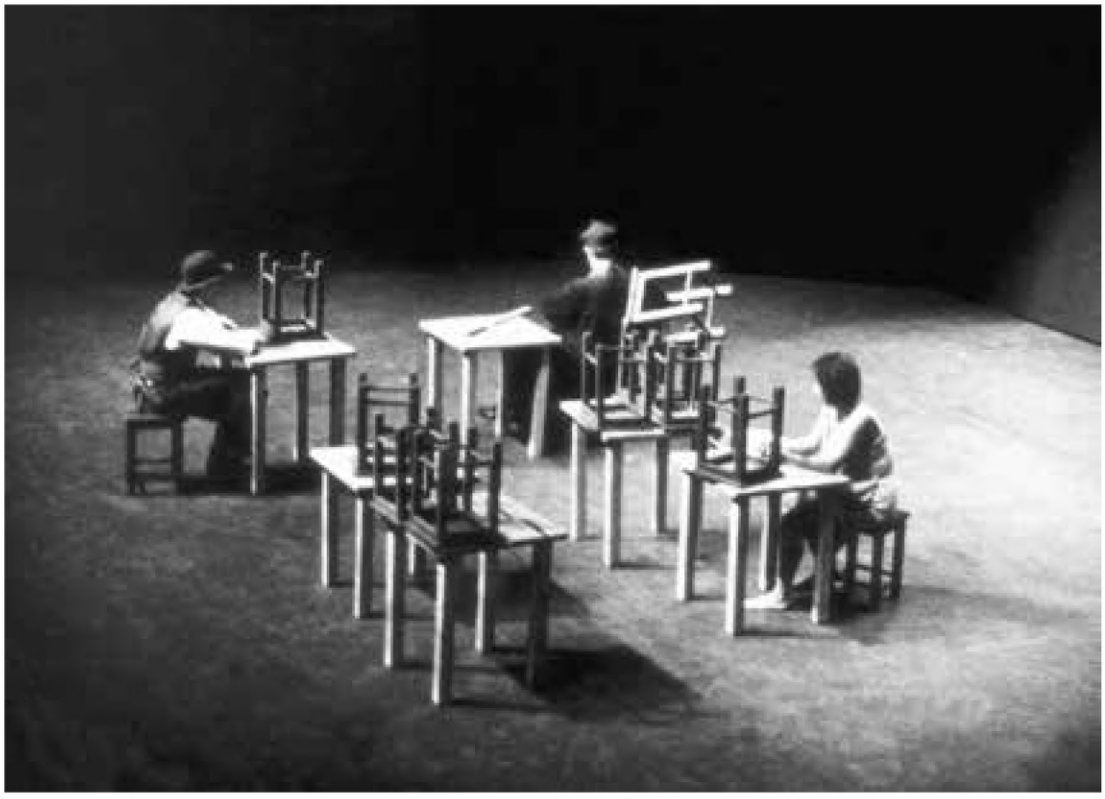
Jak wszystkie knajpy i bistra,
prosperuje gdzieś na zapomnianej
Ulicy Snu.
Wszystko dzieje się tam jakby
na skraju czasu.
Jeszcze krok, a możemy
znaleźć się
poza nim[94].

Ta właśnie pograniczność „knajpy" sprawia, że tak chętnie w lokalach tego typu osadzane są przedstawienia dotyczące pokątnych, podejrzanych środowisk i praktyk (w tym zwłaszcza alkoholowych). Popularną współcześnie wersją tego typu lokalu jest klub nocny, bardziej może atrakcyjny, bo pozwala na śmielsze wyjście poza normy życia (co)dziennego.

94 Tadeusz Kantor, *Nigdy tu już nie powrócę. Przewodnik*, [w:] tegoż, *Pism tom III: Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 110.

298
Witold Gombrowicz *Ślub,* Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 6 stycznia 1976. Fot. Wojciech Plewiński / IT

299
Tadeusz Kantor *Nigdy tu już nie powrócę*, Cricot 2, prem. 23 kwietnia 1988. „Knajpa-Infernum. Wszystko dzieje się tam/ jakby na skraju czasu". Fot. nieznany / Cricoteka



300
Marek Hłasko *Pętla*, Teatr im. Stefan Jaracza w Olsztynie, scen. Aneta Suskiewicz-Majka. prem. 15 stycznia 2005. Fot. ATO

301
William Shakespeare *Sen nocy letniej*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 11 lutego 2006. Fot. Bartłomiej Sowa / IT

302
Cyprian Norwid *Aktor*, Teatr Narodowy
w Warszawie, scen. Robert Rumas, prem.
4 lutego 2012. Fot. Krzysztof Bieliński / ATN

GALERIA 5
Kosmos sceny

303
William Shakespeare *Opowieść zimowa*,
Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Martyna
Kander, prem. 20 maja 2017. Fot. Bartek
Warzecha / ATN

Wśród obrazów nawiedzających polski teatr po 1945 roku jest też grupa takich, których zbiorcze opisanie wymusza odwołanie się do starego, wywodzącego się od czasów elżbietańskich co najmniej toposu sceny jako mikrokosmosu. Zgodnie z nim teatr nie tyle naśladuje i odtwarza świat, ile odsłania jego głęboką, ukrytą strukturę, niemal „alchemicznie" uruchamiając i ukazując działanie tych samych sił i praw, które rządzą pozateatralnym makrokosmosem. Oczywiście jest to wyobrażenie sięgające o wiele dalej niż scenografia, niemniej jednak w scenografii właśnie znajduje często swój wyraz, niekiedy wręcz nadając jej zasadniczy kształt. W języku mocno metafizycznym, ale zarazem w wersji bodaj najpełniejszej, wypowiedział je już ponad sto lat temu Mieczysław Limanowski. Współtwórca Reduty pisał wprawdzie o zespole teatralnym, ale jego myśl bez wątpliwości można odnieść i do teatru jako całości, uznając, że jest

widomą Jednością zrodzoną z wielości – jako taki jest on obrazem pełnej w Jedności pracującej całości, na którą się składają poszczególne części. Każda część, będąc potrzebną i nieodzowną w mającej się osiągnąć Jedności posiada swoje własne oblicze i własne poniekąd indywidualne życie[95].

Wersja Limanowskiego, odwołująca się do antycznego toposu *harmonia mundi*, ma charakter – by tak rzec – idealnie pozytywny. Trudno jednak nie zauważyć, że po wojnie mikrokosmos sceny ukazywany był w zupełnie inny sposób: jako mechanizm bezwzględny i okrutny (przestrzeń opresji) albo jako chaotyczne nagromadzenie mniej lub bardziej przypadkowych elementów (śmietnisko).

Być może z perspektywy wiodących nurtów myśli współczesnej należałoby zrezygnować z uniwersalizującej idei Limanowskiego i zastąpić ją koncepcją uwzględniającą z jednej strony mnogość, a z drugiej – całość oraz proponującą nowe rozumienie relacji między nimi. Taką koncepcją wydaje się teoria asamblażu syntetycznie przedstawiona przez Mateusza Chaberskiego w poświęconym mu haśle (nie)słownika *Performatyka: terytoria:*

Jak twierdzi amerykański socjolog Manuel DeLanda w pracy „A New Philosophy of Society" (2006), asamblaż to „byt, którego tożsamość określana jest przez relacje, łączące go ze światem zewnętrznym". Inaczej mówiąc, współczesna teoria asamblaży znosi fundamentalną dla nowoczesnego myślenia opozycję binarną między podmiotem i przedmiotem oraz wnętrzem i zewnętrzem, zastępując ją różnego typu bytami relacyjnymi. Nie chodzi tu jednak o znane z metafizyki Arystotelesa byty substancjalne, które zawsze pozostają w określonej relacji zarówno wobec innych bytów, jak i wobec substancji, z której są wykonane.

95 [Mieczysław Limanowski], *O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza*, [w:] Mieczysław Limanowski, Juliusz Osterwa, *Listy*, wstęp i oprac. Zbigniew Osiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 161.

Amerykańska filozofka i fizyczka Karen Barad przekonuje, że rozróżnienie na poszczególne byty jest wtórne wobec zjawisk (phenomena) powstających w efekcie dynamicznie zmieniających się powiązań między ludźmi i nie-ludźmi (Barad 2007: 171). Powiązania te nie mogą więc mieć charakteru interakcji, z jakimi mamy do czynienia w tradycyjnym newtonowskim modelu rzeczywistości. Barad mówi raczej o „intra-akcjach, zachodzących w większych materialnych układach (albo praktykach materialnych), które mają sprawczą moc tworzenia podziału na «podmiot» i «przedmiot»" (tamże: 139-140). Inaczej mówiąc, asamblaż to taki byt relacyjny, który wytwarza się zawsze w wyniku intra-akcji, jakie zachodzą między poszczególnymi jego elementami; tak ludzkimi, jak i nie-ludzkimi[96].

Jeśli dodać do tego także intra-akcje zachodzące między elementami materialnymi i symbolicznymi, warunkowanymi kulturowo i budzącymi (przynajmniej potencjalnie) określone skojarzenia i reakcje afektywne, to tak rozumiany asamblaż byłby pojęciem pozwalającym precyzyjniej opisać obrazy kosmosu pojawiające się we współczesnej scenografii teatralnej.

Szersze zastosowanie teorii asamblażu w odniesieniu do scenografii wymaga jeszcze przemyśleń, niemniej jednak wydaje się, że właściwe asamblażowi relacyjność, polifoniczność i emergentność pozwoliłyby na rozwiązanie tak zasadniczych dla badań nad scenografią problemów, jak relacja między mnogością poszczególnych elementów a całością posiadającą określone znaczenie niebędące sumą znaczeń części. Czy też między projektem i kompozycją wyjściową a tym, jak zmienia się ona w trakcie przedstawienia, także w wyniku zmian położenia i kształtu ciał aktorskich. Przywołujemy teorię asamblażu w tym miejscu, na progu ostatniej z naszych „galerii", by wskazać ją jako potencjalny kierunek przyszłych badań, a jednocześnie użyć tego pojęcia dla stworzenia wspólnej podstawy dla trzech rodzajów całościowych obrazów scenograficznych, które chcemy na zakończenie opisać. Będą to kolejno: odsłonięcie teatru jako modelu i sceny świata, ujawniony na scenie mechanizm Historii oraz synteza Uniwersum. Niebezpieczeństwo polega na tym, że każdy z tych typów jest rozdzierany przez sprzeczne tendencje, które sygnalizowaliśmy wcześniej. Dążąc ku kosmicznej harmonii i usiłując ją ustanowić, są nieustannie zagrożone wdzierającym się z zewnątrz i eksplodującym wewnątrz chaosem.

96 Mateusz Chaberski, *Asamblaż*, [w:] *Performatyka: terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017, s. 25; cytaty wewnętrzne: Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society*, Bloomsbury, London-New Jork 2006 oraz Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007.

SALA 1
Teatr jest światem

Liczne zabiegi metateatralne, częste przywoływanie metafory *theatrum mundi* sprawia, że teatr jako taki, odsłaniany zarówno w swojej konwencjonalności, jak i odartej z niej materialności, stanowi wręcz podstawową przestrzeń współczesnych przedstawień. Oczywiście metafora sceny jako teatru i życia jako komedii pojawiła się i odegrała fundamentalną rolę już u zarania nowożytnego teatru europejskiego, u jego dwóch wielkich „ojców" Williama Shakespeare'a i Pedra Calderona de la Barki, ale w przypadku teatru polskiego chodzi o coś innego: nie o rozpoznanie symbolicznego podobieństwa życia ludzkiego do teatru, w jego wersji teologicznej (jak u Calderona) lub melancholijnej (jak w monologu Jakuba z *Jak wam się podoba*), lecz o akt odsłonięcia realnej przestrzeni teatru jako symbolicznej demaskacji struktury świata, a zarazem potencjalnego początku eksperymentalnych interwencji w jej obrębie. Znów decydującą rolę odgrywa tu nie żadna „postmodernistyczna" czy „postdramatyczna" innowacyjność i przesadna skłonność do eksperymentów, ale jak najbardziej kanoniczny, należący do rodzimej klasyki i obdarzony wielkim autorytetem tekst, jakim jest *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego. Już w jego prapremierową realizację wpisana była realność teatralnego miejsca i gra z nią, którą jednocześnie wyostrzył i poszerzył Juliusz Osterwa w swojej klasycznej inscenizacji z roku 1925 (scen. Iwo Gall, Teatr w Wilnie, prem. 23 grudnia) – dyskusje z Maskami toczono na proscenium, przy zasłoniętej kurtynie. W późniejszych inscenizacjach realność teatru wpisaną w ramy przedstawienia rozgrywano także na inne sposoby (na przykład cytując wcześniejsze inscenizacje), co sprawiało, że polski teatr niejako stale ćwiczył się w praktykach metateatralnych. Były one bardzo popularne w dwudziestoleciu międzywojennym, o czym była już mowa w pierwszym tomie niniejszej publikacji. Diagnozowane tam za Dianą Poskutą-Włodek „traktowanie sceny jako chwiejnego modelu równie chwiejnej rzeczywistości"[97] po 1945 roku nie zniknęło, a nawet stało się czymś w rodzaju oczywistości, wykorzystującej topos wędrownego teatrzyku nawiązujący i do komedii dell'arte, i do groteskowej sceny jarmarcznej, a także – również osuwające się w stereotyp – zabiegi umieszczania na scenie elementów rzeczywistości teatralnej wyrwanych z właściwego im miejsca i przeniesionych w inne konteksty. Szczególnie często wykorzystuje się w takich sytuacjach fotele teatralne, a także elementy maszynerii scenicznej.

Jednocześnie jednak – i to właśnie w scenografii – pojawiły się tendencje przeciwne. Odsłaniano wnętrze teatru, w tym zwłaszcza jego widownię, jako rodzaj „świata" – zachowującego wciąż znamiona chaosu i rozpadu, ale zarazem, dzięki specyficznej architekturze, ujmującego je w ramy

97 Diana Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1919–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 108.

czegoś na kształt uporządkowanego mikrokosmosu. Tak można interpretować liczne metateatralne gesty Jerzego Grzegorzewskiego, w tym zaanektowanie widowni w głośnych inscenizacjach *Balkonu* Jeana Geneta (Teatr im. Jaracza w Łodzi, prem. 19 lutego 1972) i *Śmierci w starych dekoracjach* Tadeusza Różewicza (Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 19 maja 1978). Podobne zabiegi powtarzane były też wielokrotnie później, zwłaszcza przy odwróceniu tradycyjnego układu o 180° i umieszczeniu widzów na scenie, skąd mogli obserwować akcję dziejącą się na widowni. Szczególną wymowę miał ten zabieg w przedstawieniu *Milczenie o Hiobie* ze scenografią Andrzeja Witkowskiego (reż. Piotr Cieplak, prem. 24 października 2013), w którym w pewnym momencie odsłaniała się ogromna, ciemna i pusta przestrzeń widowni Teatru Narodowego, tworząc obraz o wymiarze wręcz metafizycznym. Bardzo podobny zabieg w podobnej funkcji zastosowali Barbara Hanicka i Paweł Miśkiewicz w inscenizacji *Burzy* Shakespeare'a w tym samym teatrze (prem. 1 grudnia 2018). Niezależnie od znaczeń nadawanych tym obrazom w kontekście poszczególnych spektakli, wydają się one symptomami tęsknoty do jakiejś wielkiej całości, przestrzeni ogarniającej i porządkującej chaos świata.

Z kolei zabieg odwrotny, zapuszczania kurtyny, zwłaszcza żelaznej, przeciwpożarowej, to mocny sygnał odcięcia się od teatralnej gry i traktowania tego, co dzieje się przed kurtyną jako należącego do innego porządku: przygotowania, wstępu albo podsumowującego komentarza. Niezależnie od wersji – zapuszczona kurtyna to monumentalny nawias, przygniatający scenę znak zawieszenia jej praw.

Szczególną odmianą odsłonięcia teatru jako mikroświata jest niezwykle popularne w ostatnich latach całkowite ogołocenie sceny, która w ten sposób pokazywana jest wyłącznie jako to, a nie inne miejsce i jako to, a nie inne miejsce – rozgrywana w całej dwuznaczności działających w niej mechanizmów. Jak się wydaje, ich dalekim źródłem jest świadomy gest pozbycia się ze sceny wszystkiego, do którego w swoim ostatnim przedstawieniu doszedł Jerzy Grotowski. Grotowski przez lata, stopniowo rezygnował z tego, co mogło przekształcać przestrzeń międzyludzkiego spotkania i zdarzenia performatywnego w scenę teatralną. Być może więc właśnie w tym punkcie *via negativa* stajemy na progu teatru i u kresu scenografii...

304
Pedro Calderon de la Barca *Wielki teatr świata*, Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem, scen. Tadeusz Brzozowski, prem. 5 grudnia 1986. Fot. Wojciech Plewiński / IT

305
Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Barbara Hanicka, prem. 30 maja 2004. Fot. Krzysztof Bielawka / IT

306
Carlo Gozzi *Księżniczka Turandot*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, scen. Henryk Janiga, prem. 3 maja 1959. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

307
Ignacy Karpowicz *Dybuk*, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, scen. i kostiumy Anna Met, prem. 4 grudnia 2015. Fot. Monika Stolarska / IT

308
Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*,
Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana
w Warszawie, scen. Marek Braun,
prem. 29 stycznia 2019. Fot. Katarzyna
Chmura-Cegiełkowska / archiwum teatru

309
Artur Pałyga *Nieskończona historia*, Teatr
Powszechny im. Zygmunta Hübnera
w Warszawie, scen. Andrzej Witkowski, prem.
10 marca 2012. Fot. Anna Tomczyńska / ATP

310
Piotr Cieplak *Milczenie o Hiobie*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Andrzej Witkowski, prem. 24 października 2013. Fot. Andrzej Wencel / ATN

311
Jan Kochanowski *Odprawa posłów greckich*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. 13 stycznia 2007. Fot. Ryszard Kornecki / IT

312
Tadeusz Różewicz *Śmierć w starych dekoracjach*, Teatr Polski we Wrocławiu, scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 19 maja 1978. Fot. Wojciech Plewiński / IT

313
Jean Genet *Balkon,* Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 19 lutego 1972. Fot. Grażyna Wyszomirska / IT

314
Apocalypsis cum figuris, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, prem. 11 lutego 1969. Fot. Piotr Barącz / IT

315
Anna Karasińska *Ewelina płacze*, TR Warszawa, prem. 7 czerwca 2015. Fot. Marta Ankiersztejn / ATR

316
Jolanta Janiczak *Żony stanu, dziwki rewolucji a może i uczone białogłowy*, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, scen. Michał Korchowiec, prem. 29 października 2016. Fot. Monika Stolarska / ATPB

317
Burza Williama Szekspira, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Barbara Hanicka, prem. 1 grudnia 2018. Fot. Krzysztof Bieliński / ATN

SALA 2
Koło Historii

Wyobrażenie sceny teatralnej jako miejsca odsłaniania i uświadamiania, jak działa maszyna Historii (a na bardziej podstawowym poziomie – że w ogóle jest to maszyna a nie ciąg i suma ludzkich przedsięwzięć i akcji czy też realizacja planu jakiejś nadrzędnej świadomości), jest oczywiście związane z niezwykle wypływowymi esejami szekspirowskimi Jana Kotta[98]. Z tragedii królewskich wyprowadził on koncepcję Wielkiego Mechanizmu (przedstawianą zresztą przy pomocy metafor scenograficznych: Koła Fortuny i Wielkich Schodów):

Wszędzie pojawia się ten sam obraz bohatera niezdolnego do podjęcia indywidualnych decyzji lub skazanego na decyzje tragiczne w skutkach, zdeterminowanego historyczną koniecznością albo absurdem własnej egzystencji. Jest to wizja głęboko pesymistyczna, wizja człowieka będącego kółkiem zębatym w Wielkim Mechanizmie, który i bez niego kręciłby się równie sprawnie[99]**.**

Najbardziej znaną teatralną odpowiedzią na propozycje słynnego eseisty była stworzona przez Zofię Wierchowicz konstrukcja mobilna nazwana przez krytyków „maszyną do grania Szekspira", o której pisała już w tym tomie Dominika Łarionow.

Może to się wydać zaskakujące, ale mimo autorytetu i popularności Kotta oraz uznania dla maszyny Wierchowicz zaproponowany przez nich sposób widzenia historii jako powtarzającego się dramatu wstępowania i upadku nie został przyswojony i spolonizowany. Odwoływano się do niego w odniesieniu do historii cudzej lub uogólnionej, własną widząc zdecydowanie inaczej: wertykalnie (tu figurą podstawową był strzelający w górę krzyż) albo cyklicznie. To polskie koło, w odróżnienia od koła Fortuny, nie kręci się w pionie, lecz w poziomie i jest kołem błędnym, niekończącym się wirem, w którym – jak w szopce – obracają się wokół pustego centrum figury symboliczne tworzące narodową reprezentację. Gdy wirowanie ustaje, koło rozpada się i wtedy powstaje charakterystyczna kolekcja rozrzuconych niezbornie narodowych pamiątek.

Oba te wyobrażenia są bardzo dobrze znane w polskiej scenografii, która z rozmysłem dąży do stworzenia takiej właśnie, krytycznej syntezy obrazu dziejów narodowych i narodowego dziedzictwa historycznego. Błędne koło albo kolekcja, czy wręcz – wysypisko, narodowych pamiątek to dwa obrazy, które (niekiedy wspólnie) nawiedzają polską wyobraźnię teatralną.

Co niby oczywiste, a jednak chyba nie do końca uświadamiane, modele dla obu tych obrazów syntetyzujących narodowe dzieje stworzył Stanisław Wyspiański. O ile wielcy romantycy: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński i Norwid byli wyznawcami krzyża jako modelu wertykalnej transformacji przez ofiarę, o tyle Wyspiański widział zbiorowość

98 Zob. Jan Kott, *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, zwłaszcza rozdział *Królowie*, s. 17–79.

99 Zofia Sawicka, *Jan Kott – droga do Szekspira*, culture.pl; https://culture.pl/pl/artykul/jan-kott-droga-do-szekspira, data dostępu: 22 lutego 2020.

318
William Shakespeare *Król Ryszard III*, Teatr Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu, scen. Zofia Wierchowicz, prem. 31 maja 1975. Fot. Ferdynand Stefaniak / IT

319
Stanisław Wyspiański *Wesele*, Teatr Powszechny w Warszawie, scen. Adam Kilian, prem. 26 października 1963. Fot. Edward Hartwig / IT

jako korowód albo kolekcję. To pierwsze dominuje oczywiście w *Weselu*, które – co równie oczywiste – pod względem kompozycyjnym jest wzorowane na szopce krakowskiej, będącej wszak mikromodelem świata. Jego zasada (mówiąc najprościej) polega na tym, że sceny ludzkiej historii kręcą się w kole przemijania wokół stałego centrum, jakim jest ikona Bożego Narodzenia. U Wyspiańskiego centrum jest puste, zostało natomiast wirowanie i korowody, które od stu dwudziestu lat nawiedzają polską scenę i narodową wyobraźnię tym samym koszmarem barwnych strojów kręcących się równie malowniczo, co jałowo wokół niczego. Tuż przed tym, gdy wirowanie przejdzie w niekończący się taniec, w weselnej izbie tworzy się żywy obraz narodowej reprezentacji – zatrzymana w kadrze sceny ikona asamblażu symboli, która sama stała się symbolem. Bardzo podobny, tylko może bardziej rozbudowany i politycznie zaktualizowany asamblaż narodowy stworzył Wyspiański w *Wyzwoleniu*, co zaowocowało prawdziwą galerią narodowych obrazów scenograficznych.

Patrząc na te zatrzymane w kadrze „ujęcia" Wyspiańskiego, trzeba pamiętać, że są one nieustannie zagrożone rozpadem. Pod ich statyczną i plastycznie zakomponowaną powierzchnią wre życie, które w *Weselu* basuje „szopkowym" rozmowom hałasem i chaosem weselnej izby, a w *Wyzwoleniu* wylewa się gadaniną Masek. Być może najpełniej tę „ławę" o jakże innej niż Mickiewiczowska naturze uchwycił Piotr Cieplak, najpierw rozbijając obrazy *Wesela* w głośnym spektaklu *Albośmy to jacy tacy* (Teatr Powszechny w Warszawie, prem. 26 maja 2007) a potem wraz z Magdaleną Drab rozpisując *Wyzwolenie* na współczesną mnogość *Wyzwoleń*. Scenografie do obu przedstawień stworzył Andrzej Witkowski, w obie bardzo mocno wpisując „narodową reprezentację", rozpadającą się i połączoną nie wspólnotą celów i idei, ale choreografią (Leszek Bzdyl), w ramy „październierzowej" codzienności współczesnej.

Gdy ta codzienność wdziera się z całą siłą do galerii narodowych pamiątek i symboli, ich kolekcja staje się wysypiskiem: asamblażem zużytych figur gorszego sortu, nagromadzeniem odpadów i różnych wypartych elementów, z których tak często komponują swoje scenografie Michał Korchowiec, Mirek Kaczmarek, Grupa Mixer czy Justyna Łagowska. Gdy po raz kolejny patrzy się na nie, trudno odegnać myśl, że w lustrze sceny zamiast „Jeszcze Polska nie zginęła...", narodowym incipitem powinien być początek długaśnego tytułu sztuki Pawła Demirskiego: *Był sobie POLAK POLAK POLAK ...*

320
Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*, Teatr Polski w Warszawie, scen. Andrzej Majewski, prem. 15 lipca 1982. Fot. Leon Myszkowski / IT

321
Paweł Demirski *Bitwa warszawska 1920*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Michał Korchowiec, prem. 22 czerwca 2013. Fot. Magda Hueckel / IT

322
Stanisław Wyspiański *Wesele,* Teatr Polski w Warszawie, scen. Krzysztof Pankiewicz, prem. 12 lipca 1984. Fot. Leon Myszkowski / IT

323
Stanisław Wyspiański *Wesele*, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 1 lutego 1969. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

324
Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie,* Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Władysław Daszewski, prem. 23 lutego 1958.
Fot. Franciszek Myszkowski / IT

325
Magdalena Drab *Wyzwolenia*, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, scen. Andrzej Witkowski, prem. 16 marca 2019.
Fot. Karol Budrewicz / ATM

326
Stanisław Wyspiański *Wesele*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Justyna Łagowska, prem. 12 maja 2017. Fot. Magda Hueckel / IT

327
Stanisław Wyspiański *Wesele,* Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Jerzy Grzegorzewski, prem.12 czerwca 1977. Fot. Zbigniew Łagocki / IT

328
Piotr Cieplak *Albośmy to jacy tacy*, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Andrzej Witkowski, prem. 26 maja 2007. Fot. ATP

329
Stanisław Wyspiański *Wesele*, Teatr Współczesny w Szczecinie, scen. Marek Braun, prem. 22 września 2007. Fot. Włodzimierz Piątek / IT

330
Paweł Demirski *Był sobie POLAK POLAK POLAK i diabeł czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte*, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, scen. Marcin Mierzicki, prem. 30 marca 2007. Fot. Bartłomiej Sowa / IT

331
Sylwia Chutnik, Magda Fertacz, Małgorzata Sikorska-Miszczuk, *III Furie*, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, prem. 8 marca 2011, kostiumy Grupa Mixer. Fot. Karol Budrewicz / IT

SALA 3
Uniwersum

Wchodząc stopniowo w coraz bardziej ryzykowne syntetyczne interpretacje, zbierające poniekąd to, o czym mówiliśmy i co staraliśmy się pokazać wcześniej, dochodzimy do momentu, w którym zagrożonej chaosem, zamieniającej się w śmietnik teatralnej wyobraźni narodowo-historycznej przeciwstawić można tęsknotę za ładem innym niż sceniczne mechanizmy teatru i historii. Jakby wyobraźnia artystów udręczona wrzaskiem i wściekłością dziejów wspólnoty usiłowała się przebić do jakiejś czystej i cichej przestrzeni, która wydaje się koniecznym zaprzeczeniem opanowanego przez siły chaosu świata ludzkiego. Ta metafizyczna tęsknota za kosmicznym ładem jest też mocno wpisana w polską klasykę teatralną, przede wszystkim w dramaty romantyków, gdzie zdaje się pojawiać właśnie jako przeciwieństwo historii narodowej, ale też jako rodzaj jej ukrytego źródła albo wywalczonego wybawienia.

W polskim teatrze po 1945 roku te metafizyczne idee pojawiają się w sposób bardzo szczególny, pozbawiony podniosłości, patosu, romantycznego uniesienia. W odnoszących się do nich obrazach dominuje niemal matematyczna abstrakcja. Chaosowi i śmietnisku przeciwstawia się porządek tak ścisły, że aż zdążający ku pustce i milczeniu. Świetnym przykładem wydają się inscenizacje *Fausta* Johanna Wofganga Goethego stworzone przez artystów dobrze się znających, należących do jednego pokolenia i w jakiejś mierze dzielących (przy całkowicie odmiennej estetyce teatralnej) wcale nieodległe wyobrażenia o świecie: Jerzego Grotowskiego i Jerzego Jarockiego.

Grotowski wyreżyserował *Fausta* w Teatrze Polskim w Poznaniu, współpracując z wybitnym artystą plastykiem Piotrem Potworowskim (prem. 13 kwietnia 1960). Stworzył on do przedstawienia metalową konstrukcję stanowiącą sceniczną wersję modelu atomu. To w nim i wokół niego odbywały się wszystkie wydarzenia dramatu, co zgodnie z ówczesnymi przekonaniami reżysera owładniętego koncepcją „człowieka kosmicznego”[100] miało być rodzajem teatralnego, mikrokosmicznego odpowiednika prawdy o Kosmosie, który „nie podlega śmierci”. Nowa nauka, przede wszystkim fizyka, miała uwalniać człowieka unieszczęśliwianego przez chaos i przemoc rządzące światem historii.

Jerzy Juk Kowarski w scenografii do inscenizacji Jarockiego (Stary Teatr w Krakowie, prem. 29 czerwca 1997) przejście do racjonalistycznej i naukowej wizji świata ukazał jeszcze inaczej: przez zestawienie kabalistycznej mapy nieba Giordana Bruna z podwojoną mapą współczesną stworzoną przez NASA. Po rozegranym jako teatr w teatrze, niemal prześmiewczym *Prologu* w *niebie*, ta pierwsza znikała, a cały dramat Fausta rozgrywany był pod „niebem NASA”. Tę zmianę Bogna Paprocka-Podlasiak odczytywała jako „zwrócenie uwagi na przypisanie sztuce teatru funkcji poznawczych w zakresie odkrywania fenomenu

100 Zob. Jerzy Grotowski, *Teatr a człowiek kosmiczny. Kilka impresji*, [w:] tegoż: *Teksty zebrane...*, dz. cyt., s. 121–125.

przeznaczenia człowieka”[101]. Mówiąc inaczej: tęsknotę za innym obrazem świata niż chaos śmietnika, niekończące się korowody symboli i żelazny mechanizm historii zaspokajać miał teatr – nie jako rytualna przestrzeń objawienia i transgresji, ale jako miejsce poznania.

Na przeciwległym biegunie wobec dwóch omówionych wyżej inscenizacji lokuje się *Faust* Józefa Szajny (Teatr Polski w Warszawie, prem. 3 lipca 1971), którego bohater wędrował przez świat chaosu i – tak charakterystycznego dla artysty – złomowiska form nienadających się do ludzkiego użycia, nieprzyjaznych i agresywnych.

Szajna rozegrał [...] swojego Fausta na śmietniku cywilizacji. Sceny z Goetheańskiego dramatu, re-kreowane w przestrzeni wypełnionej odpadami, fragmentami tekturowych pudeł, szmatami i elementami z blachy, złożyły się na przerażający kolaż ukazujący złomowisko wartości XX stulecia[102].

Z tego złomowiska w przedstawieniu nie było wyjścia. Nad światem panował skażony śmiercią Duch Ziemi na inwalidzkim wózku i w papieskiej tiarze (Eugenia Herman), a w finale Fausta nic nie ocalało:

Wyruszając w drogę życiowych doświadczeń Faust podkreśla słowo: dążyć. Po przebyciu wszystkich kręgów koszmarów, namiętności biologizmu, zła świata – pozostaje mu już tylko: błądzić. Powrót do punktu wyjścia, z garbem świadomości przegranego życia[104].

Mikrokosmos teatru był równie zdegenerowany jak mikrokosmos świata. Ale były w nim elementy, które pozwalały na przebicie się poza taką jednoznaczną interpretację. Część z nich wymienia Paprocka-Podlasiak[105], pomijając jednak metateatralne znaczenie finałowego gestu spuszczenia kurtyny tuż przed spodziewanym zbawieniem Fausta. Czy nie jest to mocny znak, że jeśli owo zbawienie się dokonuje, to następuje to dosłownie – by zacytować Słowackiego – „za teatru kurtyną”? I czy nie jest jakimś znakiem zapowiadającym owo „za” niesamowita lśniąca kula pojawiająca się w niektórych scenach przedstawienia, kula, która (o czym za moment) nawiedza wyobraźnię polskich scenografów z zastanawiającą częstotliwością?

Wydaje się znaczące, że inscenizacje *Fausta* tworzone przez artystów młodszych pokoleń, scenografki i reżyserów zaliczanych do czołowych przedstawicieli „nowego teatru”, odwołują się raczej do dramatycznej i niejasnej wizji Szajny niż do „laickich wiar” „świętych Jerzych” polskiego teatru. W przedstawieniach Michała Borczucha (Teatr Polski w Bydgoszczy, prem. 14 marca 2015) i Jana Klaty (Divadlo Pod Palmovkou w Pradze, prem. 2 marca 2019), Dorota Nawrot i Justyna Łagowska na pustą i czarną scenę wprowadziły obrazy męczącej i chaotycznej rzeczywistości. W obu spektaklach to, co może być uznane za pochodzące z innego wymiaru rzeczywistości, jest dosłownie – niewidzialne. U Borczucha, który zaprosił do współpracy nad przedstawieniem osoby niewidome a temat widzialności uczynił wiodącym dla spektaklu, pojawiają się ogromne, czarne, foliowe powłoki wypełnione powietrzem, przygniatające tytułowego bohatera. W przedstawieniu Klaty słychać tylko głos dochodzący z megafonu wiszącego na słupie stojącym cały czas na froncie sceny. W przypadku pierwszym bałaganowi i harmidrowi współczesności przeciwstawia się gładka i ciemna powierzchnia bez znaczeń; w drugim – ironicznie wzięte w nawias, nałożone na siebie reprodukcje niegdyś sakralnych wyobrażeń, zmultiplikowane gipsowe figurki Matki Boskiej „zstępujące” w finale spektaklu na scenę Pod Palmovkou.

Powyższe cząstkowe rozpoznania to oczywiście zaledwie próbka analizy przedstawień, które otwierają się na wymiar mikrokosmiczny czy nawet – metafizyczny. Jednak już na tej podstawie odważymy się zaryzykować tezę, że jest on zazwy-

101 Bogna Paprocka-Podlasiak, *Faust J. W. Goethego na scenach polskich. Grotowski – Szajna – Jarocki*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2012, s. 256.

102 Tamże, s. 94.

104 Zofia Jasińska, *Zrywając kwiaty*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 39, cyt. za: tamże, s. 173.

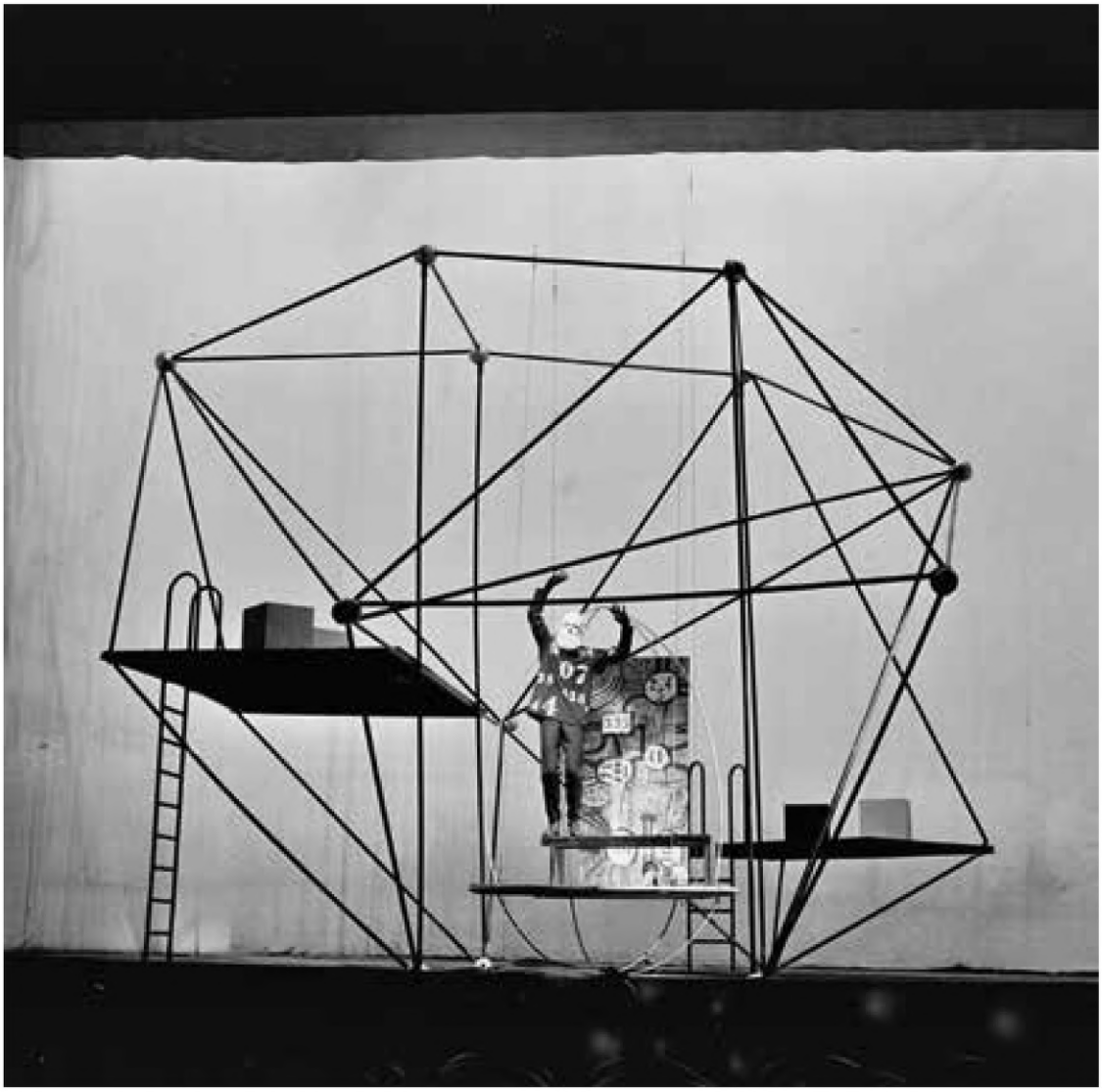
105 Zob. tamże, s. 174–175.

czaj sugerowany przez dwa rodzaje elementów ikonicznych, z których jedne bliższe są biegunowi matematycznej abstrakcji, drugie zaś – ironii symbolicznego śmietnika. Porządkując dalej polskie imaginarium sceniczne, za znak rozpoznawczy i metonimię pierwszego typu uznamy wielką, najczęściej pustą kulę (niekiedy sugerowaną przez koło), którą widzieliśmy już w *Fauście* Szajny, a która – zwłaszcza w ostatnich latach – wręcz obsesyjnie nawiedza rodzime teatry. Natomiast za reprezentatywny przykład drugiego bieguna proponujemy uznać – bodaj równie częste – oderwane i nienaturalnie powiększone części ludzkiego ciała, zazwyczaj, choć nie zawsze – ręce.

Być może to przypadek, ale wydaje się znaczące, że kulista forma po raz bodaj pierwszy pojawia się w scenografii Władysława Daszewskiego do *Burzy* Szekspira w reżyserii Leona Schillera (Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, prem. 19 lipca 1947). Było to wprawdzie powtórzenie rozwiązania zastosowanego w przedstawieniu zrealizowanym przez ten sam duet w żydowskim Folks-und-Jugnt Teater w tym samym mieście (prem. 9 października 1938), ale nawet to wydaje się znaczące. Przypadek – ta najwyższa forma konieczności – sprawił, że oto u progu nowoczesnej epoki w dziejach polskiego teatru pojawia się obraz stworzony przez artystycznych liderów epoki poprzedniej i przesłany ponad wojną i Zagładą, by wciąż powracać w tej samej funkcji – znaku wytęsknionej pełni, która tak bardzo jest „nie tym", że ostatecznie staje się pustką.

Po przeciwnej stronie pojawiają się oderwane od całości fragmenty ciała: dłoń zatrzymana w niedokończonym geście, ogromna głowa – szczątki rozbitego posągu, odpadki antropocentrycznego marzenia, które i Boga, i Szatana kształtowało na ludzki obraz i podobieństwo. Kiedyś na szczycie Mont Blanc Kordian widział siebie jako kosmicznego Adama – *ha anthropos*, człowieka jako archetyp wszechrzeczy. Ale potem zstąpił na ziemię, by działać w polskiej historii. I z Adama pozostały tylko odpady...

332
Paweł Demirski *K.*, Teatr Polski w Poznaniu,
scen. Arek Ślesiński, prem. 4 listopada 2017.
Fot. Magda Hueckel



333
Johann Wolfgang Goethe *Faust*, Teatr Polski w Poznaniu, scen. Piotr Potworowski, prem. 13 kwietnia 1960. Fot. Grażyna Wyszomirska / IT

334
Juliusz Słowacki *Kordian*, Teatr Narodowy w Warszawie, scen. Władysław Daszewski, prem. 21 kwietnia 1956. Fot. Edward Hartwig / IT

335
Juliusz Słowacki *Samuel Zborowski*, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, scen. Jan Berdyszak, prem. 11 czerwca 1977. Fot. Tadeusz Link / IT

336–337
Johann Wolfgang Goethe *Faust*, Stary Teatr
im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen.
Jerzy Juk Kowarski, prem. 29 czerwca 1997.
Fot. Stefan Okołowicz / IT

338–339
Johann Wolfgang Goethe *Faust*, Teatr Polski
w Warszawie, scen. Józef Szajna, prem.
3 lipca 1971. Fot. Franciszek Myszkowski / IT

340
Johann Wolfgang Goethe *Faust*, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, scen. Dorota Nawrot, prem. 14 marca 2015. Fot. Magda Hueckel

341
Johann Wolfgang Goethe *Faust,* Divadlo Pod Palmovkou w Pradze, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 2 marca 2019. Fot. Petr Neubert/archiwum teatru

342
Juliusz Słowacki *Kordian*, Teatr Polski
we Wrocławiu, scen. Jan Kosiński, prem.
19 listopada 1965. Fot. Michał Marciniak / IT

343
Malina, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, prem. 3 listopada 2018. Fot. Jazzy Shots / ATS

344
Jan Czapliński *Bzik. Ostatnia minuta*, Teatr Współczesny w Szczecinie, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 9 czerwca 2017. Fot. Natalia Kabanow / ATWS

345
William Shakespeare *Hamlet*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Aleksandra Wasilkowska, prem. 13 czerwca 2015. Fot. Magda Hueckel / CMST

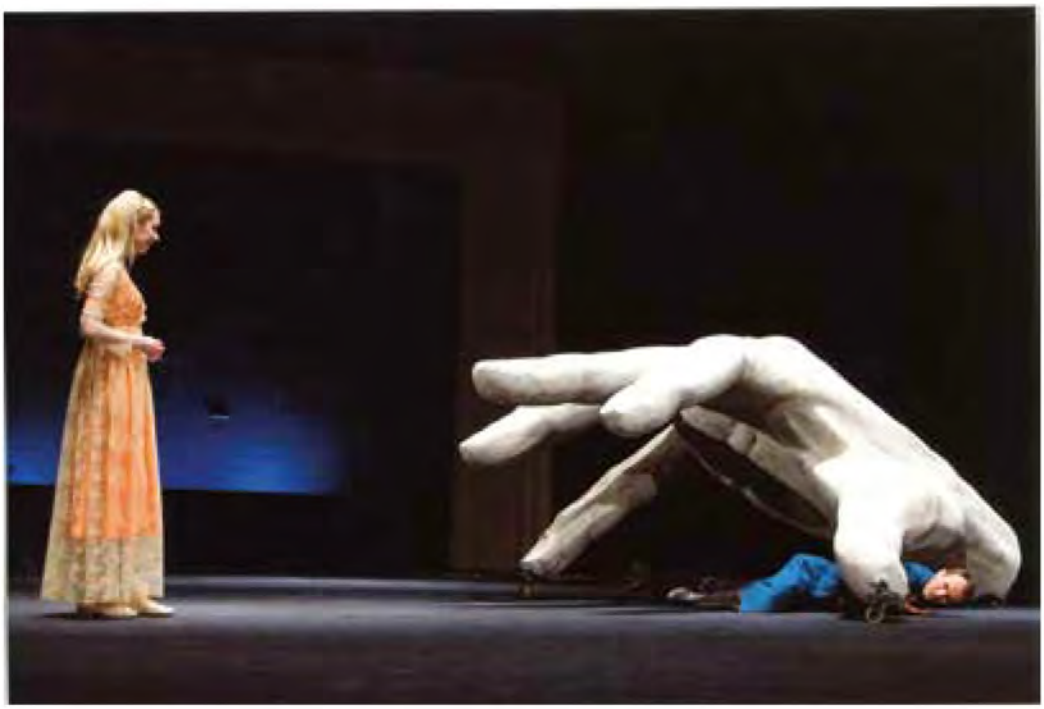
346
William Shakespeare *Burza,* Teatr Wojska
Polskiego w Łodzi, scen. Władysław
Daszewski, prem. 19 lipca 1947.
Fot. Stanisław Brzozowski / IT

347
Adam Mickiewicz, *Dziady - dwanaście improwizacji*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Barbara Hanicka, prem. 24 czerwca 1995.
Fot. Wojciech Plewiński / IT

348
Józef Szajna *Dante*, Teatr Studio w Warszawie, prem. 20 kwietnia 1974.
Fot. Stefan Okołowicz / IT

349
Peter Shaffer *Niewinne kłamstwa. Czarna komedia*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, scen. Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński, prem. 29 września 1968. Fot. Wojciech Plewiński / MST

350
William Shakespeare/Stanisław Wyspiański *Hamlet*, Teatr im Juliusza Słowackiego w Krakowie, scen. Małgorzata Szydłowska, prem. 8 listopada 2019. Fot. Bartek Barczyk / ATJS



351
Juliusz Słowacki *Kordian*, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie, scen. Anita Burdzińska, prem. 18 marca 2006. Fot. Chris Tribble / IT

352
Boska komedia na podstawie utworu Dantego Alighieri, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, scen. Aleksandra Wasilkowska, prem. 8 lutego 2020. Fot. Magda Hueckel / ATP

WYJŚCIE

Scenografia teatralna nie jest statyczną kompozycją plastyczną. Jedna z wielu trudności jej badania i interpretacji polega na tym, że tworzy swoje znaczenia i sensy w zmienności. Tropienie nawiedzających polski teatr obrazów wieść powinno do szukania analogicznych typów zmian, jakimi są poddawane, jakie przechodzą. Z wielu względów to ścieżka jeszcze trudniejsza i bardziej ryzykowna niż ta, którą właśnie spróbowaliśmy przejść. Czy na pewno istnieją jakieś stałe wzorce „akcji scenograficznej", modele jej dramaturgii? Jak je wychwycić? Na jakim materiale? Jak udowodnić, że to, o czym próbujemy pisać, nie jest jedynie projekcją? A jednak, stając w drzwiach zaproponowanej przez nas galerii obrazów nawiedzających polską scenografię po roku 1945, odważymy się zrobić jeszcze jeden krok.

Jak nam się wydaje, w polskim teatrze ostatnich dekad da się wyróżnić pewien wzór akcji scenograficznej związany z omówionymi przed chwilą rodzajami obrazów „mikrokosmicznych". Najogólniej rzecz biorąc, polega on na stopniowym przechodzeniu od przekształconych na modłę ekspresjonistyczną obrazów przestrzeni oznaczanych jako „realne" ku utrzymanym w zupełnie innej estetyce obrazom „innego świata", „innej rzeczywistości". O ile w tej pierwszej dominuje estetyka zniszczenia, ruin, śmietnika, o tyle te drugie lśnią czystymi kolorami, gładkimi powierzchniami i pustką przypominającą oniryczne krajobrazy surrealistów lub medytacyjne abstrakcje Marka Rhotko. Być może najbardziej spektakularny przykład takiej dramaturgii przestrzennej to *Robert Robur* według Mirosława Nahacza ze scenografią Aleksandry Wasilkowskiej (reż. Krzysztof Garbaczewski, TR Warszawa, prem. 10 czerwca 2016), w którym postapokaliptycznym slumsom pierwszych części przeciwstawiona zostaje surrealistyczna zima finału.

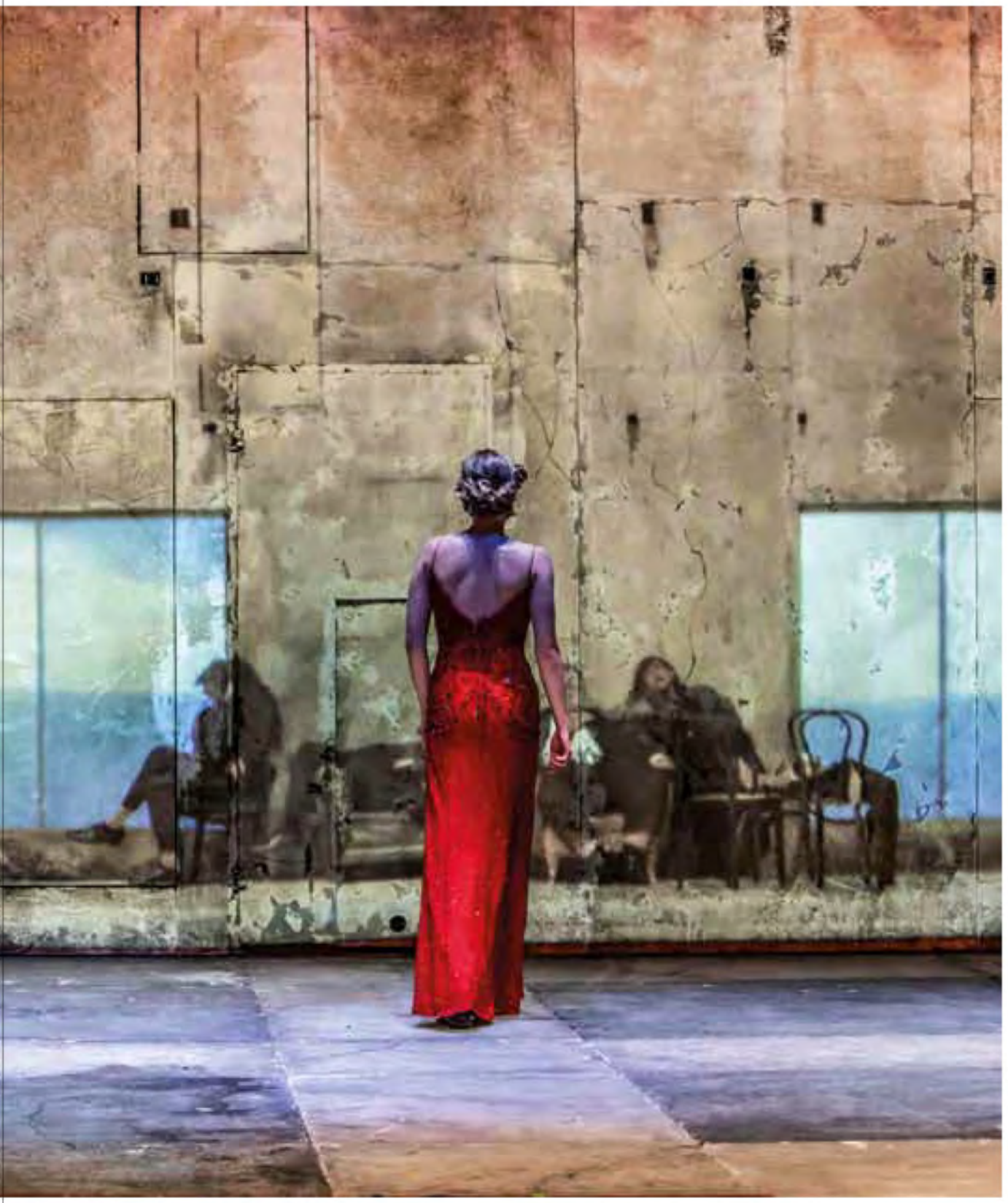
Może wydać się to niejasne, ale oglądając polskie przedstawienia ostatnich dekad, odnieść można wrażenie, że podstawowy wzór rządzący zmiennością obrazów to podróż, której cel określić można zapożyczonym z kina Andrieja Tarkowskiego słowem „zona" (cytowaliśmy już fragment tekstu, w którym Włodzimierz Szturc używa go dla opisania filozofii przestrzeni Krystiana Lupy). Istnieje pokusa, by uznać, że teatralni stalkerzy zmierzają do Komnaty, że powracająca tyle razy w trakcie naszego rekonesansu dialektyka śmietniska i domu, wysypiska i harmonii sfer znajduje swoje dopełnienie w inicjacyjnym wzorcu „akcji scenograficznej". Wydaje się to jednak za proste, zbyt *wishful*, jak na dające się zaakceptować *thinking*. Wprawdzie w obrazach stale obecne jest napięcie między rumowiskiem, przez które polski teatr od dekad wędruje, a pokojem, który usiłuje na scenie uzyskać, ale Komnata nie wydaje się możliwa do pokazania w teatrze inaczej niż jako utopia – nie-miejsce możliwe do zasugerowania, ale nie do powołania. Tak, jak w ostatnim przedstawieniu Krystiana Lupy, gdy jego bohaterowie kolejno przechodzą przez scenę, by wyjść z niej ku pokojowi, którego już na niej realnie nie ma, który jest (tylko? aż?) widmem. Domniemana teatralna inicjacja okazuje się więc wtajemniczeniem w sen zrodzony z braku, repliką traumy.

Czy ze sceny wyjść można tylko w ten sposób? Tylko ku „i właśnie jej nie ma”? W spektaklu Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy* (Teatr Polski w Bydgoszczy, prem. 29 października 2016) zainscenizowana przez Michała Korchowca demonstracja w obronie praw kobiet wychodzi na ulicę, a choć pozateatralny protest trwa niedługo, to granice między scenografią teatralną i społeczną zostają zatarte. Podobnie jest w spektaklu Teatru 21 *Rewolucja, której nie było* (reż. Justyna Sobczyk, scen. Wisła Nicieja, prem. 7 grudnia 2018), gdzie scenografię tworzą autentyczne transparenty z protestów ludzi z niepełnosprawnościami w Sejmie, a finał przedstawienia stanowi akt ustanowienia realnie istniejącego w przestrzeni publicznej miejsca – Centrum Sztuki Włączającej Downtown. Więc wyjść z teatru można i tak... A skoro tak, to niech to właśnie będzie w naszym albumie obraz ostatni:

353
Protest po przedstawieniu *Żony stanu, dziwki rewolucji a może i uczone białogłowy* Jolanty Janiczak z Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy w czasie Warszawskich Spotkań Teatralnych, kwiecień 2017. Fot. Katarzyna Chmura / archiwum WST

354–355
Mirosław Nahacz *Robert Robur*, TR Warszawa, scen. Aleksandra Wasilkowska, prem. 10 czerwca 2016. Fot. Magda Hueckel / ATR

356–357
Boska komedia na podstawie utworu Dantego Alighieri, scen. Aleksandra Wasilkowska, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, prem. 8 lutego 2020. Fot. Magda Hueckel / ATP



358
Capri - wyspa uciekinierów według Curzia Malapartego,
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie,
scen. Krystian Lupa, prem. 12 października 2019.
Fot. Natalia Kabanow / ATP

359
Zajęcia w Centrum Sztuki Włączającej
Downtown. Fot. archiwum Centrum

360
Marta Górnicka *Konstytucja na chór Polaków*, Nowy Teatr w Warszawie, scen. Robert Rumas, prem. 1 maja 2016. Fot. Robert Rumas

Paulina Skorupska

Odzys kaćprze strzeńpu bliczną

Odzyskać przestrzeń publiczną.
O wzajemnym wpływie działań teatralnych i miasta

Osiągnęliśmy obecnie moment, kiedy najpierw widzimy nie sztukę, a przestrzeń[1].

Brian O'Doherty, 1976

Wraz z rosnącym na świecie, wśród twórców różnych dziedzin, zainteresowaniem zagadnieniami przestrzeni, także Polska sztuka – intensywnie rozwijająca się na przełomie XX i XXI wieku – starała się odpowiadać na wyzwania stawiane przez otoczenie architektoniczne i społeczne, a miejsca swojego istnienia zaczęła poddawać krytycznej refleksji. *Spatial turn*, zwrot przestrzenny – jak nazwał go amerykański geograf Edward Soja[2] – stał się pod koniec ubiegłego wieku równie wyraźny, jak wcześniejsze zainteresowania historią i czasem. Termin został szybko spopularyzowany i na przełomie wieków służył już określaniu reorientacji w dziejach wielu dyscyplin: politologii, socjologii, historiografii, literaturoznawstwa; coraz częściej pojawiał się też w narracjach o sztuce. W komentarzach do działań artystycznych zaczęto również odwoływać się do idei społeczno-politycznych, takich jak prawo do miasta (zdefiniowane pod koniec lat 60. przez Henriego Lefebvre'a, a rozwijane później m.in. przez Davida Harveya i Petera Marcuse'a) oraz pojęć utrwalonych w urbanistyce, takich jak rewitalizacja społeczna czy gentryfikacja. Włączenie ich w dyskurs o sztuce publicznej wskazywało na traktowanie jej jako jednej z manifestacji obecności ludzi w przestrzeniach codziennego użytku i równocześnie wyznacznik jakości tej obecności.

Zasadnicze zmiany w sposobie postrzegania roli i miejsca sztuki w przestrzeni publicznej przyniosły lata 60. i 70. XX wieku. Zaczęto wówczas kwestionować autonomię dzieła na rzecz jego zaangażowania w rzeczywistość społeczną, którego przejawem stało się między innymi uprawianie działalności artystycznej poza budynkami dla niej stworzonymi. Twórcy sztuk plastycznych podważyli ideę galeryjnej przestrzeni typu *white cube* i zaczęli tworzyć w miejscach publicznych, których kontekst stał się zasadniczy dla interpretacji dzieł. W teatrze burzono podział na scenę i widownię oraz rozwijano formułę teatru ulicznego. Najbardziej radykalną formę powiązania sztuki z przestrzenią przyniosła idea *site-specific art* wyrosła na gruncie amerykańskiego minimalizmu późnych lat 60. XX wieku.

Artyści upomnieli się o miasta, traktując je jako teren artystycznych praktyk, stawiających sobie społeczne i polityczne cele, odbudowując tym samym, a przynajmniej próbując wzmocnić, przekonanie o skuteczności sztuki, o jej realnym wpływie na przekształcanie rzeczywistości. Szukając potencjałów przestrzeni, starali się jednocześnie rozpoznawać problemy i potrzeby jej użytkowników, nawiązywać z nimi dialog i brać udział lub stwarzać możliwość wspólnego działania na rzecz społeczności.

1 Brian O'Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2005, s. 452.

2 Zob. Edward Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory Thinking*, Verso, New York 1989.

Wyjście w teren

Na początku XXI wieku głośne stały się debaty o odzyskiwaniu przestrzeni publicznych poprzez sztukę. W praktyce to sztuka stawiała przed sobą wyzwanie ich odzyskiwania – zarówno w znaczeniu symbolicznym, jak i dosłownym. Hasło „odzyskać miasto" połączyło wiele dyscyplin, pojawiało się w kontekście działań społecznych, politycznych, architektonicznych i artystycznych, których celem była walka o jakość przestrzeni miejskiej. Socjolog Jarosław Urbański w 2005 roku swoją broszurę poświęconą formom demokracji uczestniczącej, skłotingowi i ruchom społecznym, próbującym uczynić ponownie dostępnymi przestrzenie przejęte przez władzę i biznes, opatrzył tytułem *Odzyskać miasto*[3]. Taki sam tytuł – *Odzyskać miasto* – nosił zbiór tekstów pod redakcją Stanisława Rukszy, towarzyszący krakowskiemu festiwalowi Art Boom w 2011 roku[4], dotyczących problematyki przestrzeni miejskiej oraz prezentujących artystyczne interwencje w tę przestrzeń. *Od -zyskiem* nazwano działający w latach 2012–2015 skłot w zajętym przez anarchistów pustostanie przy poznańskim rynku, w którym prowadzono również działalność kulturalną i artystyczną (było to miejsce częstych prezentacji spektakli i performansów). Autorka nowojorskiej rewolucji urbanistycznej – Janette Sadik-Khan – w książce *Walka o ulice. Jak odzyskać miasto dla ludzi*[5] pisała o oddaniu miasta społeczności poprzez zmiany infrastruktury na rzecz pieszych i rowerzystów.

Także twórcy teatralni na przełomie XX i XXI wieku coraz częściej zwracali uwagę na konteksty przestrzenne swoich prac, a w przypadku wielu artystów i zespołów wyjście „w miasto" na jakiś czas stawało się programowym gestem – dotyczyło to zarówno działań z obszaru teatrów alternatywnych, jak i repertuarowych. Przykładem może być tu Teatr Ósmego Dnia, który od lat 80. tworzył widowiska uliczne wyrosłe na gruncie kontrkulturowych idei zaangażowania i polityczności, bez kompromisów w zakresie poruszanych tematów. W 2010 roku zespół stworzył swój pierwszy projekt społeczno-teatralny z udziałem lokalnej społeczności – wpisujące się w nurt *site-specific art* widowisko zatytułowane *Spacer po Republice Śródeckiej*, będące częścią projektu *Drugie Miasto*. Zostało ono przygotowane wspólnie z mieszkańcami gentryfikowanej poznańskiej dzielnicy Śródka. Oparte na ich biograficznych doświadczeniach, upominało się o społeczność lokalną, która na skutek nieudanych działań rewitalizacyjnych zmuszona była opuścić dzielnicę. Eksponowało niewykorzystywany potencjał miejsca i na chwilę przywracało wspólnotę. Z inspiracji tym działaniem wyrosły jeszcze dwa kolejne projekty Ósemek zrealizowane w tym samym 2013 roku: akcja *Podwórko. Zgierska 38*, przygotowana w ramach Festiwalu Łódź Czterech Kultur z mieszkańcami kamienicy na łódzkich Bałutach, przywołująca polsko-żydowską przeszłość dzielnicy, oraz *Ceglorz* powstały we współpracy z pracownikami upadających zakładów im. Hipolita Cegielskiego i członkami związku zawodowego Inicjatywa Pracownicza przedstawienie o etosie pracy, jego zanikaniu i konsekwencjach prywatyzacji. Przez trzy lata Teatr Ósmego Dnia odkrywał miejskie obszary i ich społeczności, rozumiejąc ideę zaangażowania jako włączanie się w zastane sytuacje społeczne i podejmowanie dialogu z ludźmi je tworzącymi.

Teatrem dramatycznym, który na pewien czas związał swój repertuar z miastem, był Teatr Rozmaitości w Warszawie. W sezonie 2003/2004 działał pod hasłem „Teren Warszawa", realizując niskobudżetowe spektakle poza własną sceną. Początkowo projekt ten został wymuszony przez sytuację – planowany remont budynku, ale wkrótce nabrał cech świadomego działania o określonym potencjale politycznym. Powstało

3 Jarosław Urbański, *Odzyskać miasto: samowolne osadnictwo, skloting, anarchitektura*, Oficyna Wydawnicza „Bractwo Trójka", Poznań 2005.

4 *Odzyskać miasto. To recover the city*, red. Stanisław Ruksza, przeł. Soren Gauger, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Kraków 2011.

5 Janette Sadik-Khan, Seth Solomonow, *Walka o ulice: jak odzyskać miasto dla ludzi*, przeł. Weronika Micer, wstęp Marta Żakowska, Wysoki Zamek, Kraków 2017.

jedenaście przedstawień poza salami teatralnymi, w przestrzeniach adaptowanych. I tak na przykład w stolarni Teatru Rozmaitości odbyło się *Zszywanie* Anthony'ego Neilsona w reżyserii Anny Augustynowicz (scen. Wanda Kowalska, prem. 7 maja 2004), w dawnej drukarni Grzegorz Jarzyna wyreżyserował *Bash* Neila LaBute'a (współpr. scen. Marcel Sławiński, prem. 18 marca 2004), w biurowcu Office Center *Zimę* Jona Fossego zrealizowała Grażyna Kania (scen. Anna Biedermann prem. 29 marca 2004), a w biurowcu Liberty Corner grane było *Electronic City* Falka Richtera w reżyserii Redbada Klynstry (kost. Magdalena Maciejewska, prem. 30 listopada 2003). Jednym z głośniejszych spektakli cyklu stało się *Zaryzykuj wszystko* Georga F. Walkera (scen. Magdalena Musiał, prem. 4 listopada 2003) wystawione na Dworcu Centralnym w reżyserii Jarzyny, który podkreślał wpływ historii miejsca i jego przeznaczenia na kształt przedstawienia[6]. Jednocześnie sposoby traktowania przestrzeni w projekcie „Teren Warszawa" budziły dyskusje, często oczekiwano większego uznania ważności przestrzeni i wskazywano na niewykorzystanie ich potencjału[7]. Violetta Sajkiewicz zauważała, że w *Zaryzykuj wszystko*:

Przez jedną ze szklanych ścian dawnego baru wietnamskiego, gdzie grano spektakl, widać było Aleje Jerozolimskie z hotelem „Mariott", przez inną, do teatru wdzierało się „życie", zaglądali podróżni i koczujący w poczekalni bezdomni. Ich obecność ramowała przestrzeń sceniczną, ale teatr pozostał wobec nich obojętny, nie wciągnął ich do „gry", nie poddał analizie miejsca zajmowanego przez nich w przestrzeni miasta. Mimo że szklana antresola wręcz prowokowała do podglądania, otwierając „teatr" na przypadkowych widzów, to w przedstawieniu zabrakło socjopolitycznego kontekstu [...][8]. ⌜1⌟

Przypadkiem przedstawienia docenionego za sposób wykorzystania miejsca było nieco wcześniejsze od pozostałych – *Made in China* Marka O'Rowe'a w reżyserii Redbada Klynstry (scen. Magdalena Maciejewska, prem. 8 listopada 2002), grane w opuszczonym praskim mieszkaniu. Zdegradowana przestrzeń stała się scenerią opowieści o ludziach uwikłanych w mafię. Piotr Gruszczyński podkreślał, że przeniesienie spektaklu do mieszkania uwiarygodnia opowiadaną w nim historię: „sprawia, że możemy zapomnieć, iż siedzimy w teatrze. A jeśli nawet jest to teatr, to tak prawdziwy, jakbyśmy podglądali cudze życie"[9].

Projekt „Teren Warszawa" okazał się jednym z głośniejszych przedsięwzięć Teatru Rozmaitości tamtego czasu, a po jego zakończeniu, w 2004 roku, kierujący teatrem Grzegorz Jarzyna, deklarując chęć bezpośredniej identyfikacji z dynamiką i specyfiką miasta, zmienił jego nazwę na TR Warszawa.

W tym samym roku, w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku Maciej Nowak i Paweł Demirski, podkreślając związek sceny z miastem, powołali do życia projekt Szybki Teatr Miejski (STM) – nazwą odwołujący się do działającej w Trójmieście Szybkiej Kolei Miejskiej (SKM). Zakładał on natychmiastowe reagowanie teatru na bieżące wydarzenia społeczne. Zrealizowane w ramach projektu, oparte na prawdziwych historiach, kameralne spektakle grane były przede wszystkim w prywatnych mieszkaniach.

Cykl rozpoczęło przedstawienie *Padnij* w reżyserii Piotra Waligórskiego z tekstem Pawła Demirskiego i Andrzeja Mańkowskiego (prem. 19 lutego 2004) napisanym na podstawie rozmów autorów z żonami polskich żołnierzy stacjonujących w Iraku. Scenariusz spektaklu *Nasi (Neonaziści)* w reżyserii Anny Trojanowskiej (prem. 19 lutego 2004), podejmujący temat działającej w Trójmieście grupy

6 Zob. *Grzegorz Jarzyna o projekcie TR Warszawa*, rozmowę przeprowadziła Dorota Wyżyńska, „Gazeta Wyborcza" z 5 maja 2004, http://wyborcza.pl/1,75410,2056915.html, data dostępu: 30 grudnia 2019.

7 Zob. Agnieszka Celeda, *Rozmaitości na dworcu*, „Polityka" 2003, nr 48, https://www.polityka.pl/archiwumpolityki/1829854,1,rozmaitosci-na-dworcu.read, data dostępu: 16 grudnia 2019.

8 Violetta Sajkiewicz, *Między doświadczeniem życia a estetyką. Przestrzeń miasta we współczesnym teatrze polskim*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2008, s. 67.

9 Piotr Gruszczyński, *Teatralna druga fala*, „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 22, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/22348/teatralna-druga-fala, data dostępu: 10 grudnia 2019.

neonazistowskiej, zrealizowany został w oparciu o wywiad z jej przywódcą. Inspiracją do *Przebitki (gry aborcyjnej)* w reżyserii Agnieszki Olsten (prem. 15 marca 2004) był reportaż o gdańskim podziemiu aborcyjnym. Spektakl *Kobiety zza wschodniej...* w reżyserii Magdaleny Vegi Ostrokólskiej i Marcina Koszałki (prem. 15 marca 2004) oddawał głos pracującym w Polsce imigrantkom. *Pamiętnik z dekady bezdomności* w adaptacji Pawła Demirskiego i reżyserii Romualda Wiczy-Pokojskiego (prem. 7 stycznia 2005) powstał na bazie pamiętników Anny Łojewskiej dokumentujących dziesięć lat jej życia w ośrodku dla bezdomnych. Spektakl grany był na terenie gdańskiego Schroniska św. Brata Alberta. [2]

Twórcy Szybkiego Teatru Miejskiego opuszczając scenę i korzystając z techniki *verbatim*, starali się być jak najbliżej prawdy aktualnej rzeczywistości i za pomocą działań teatralnych opisywać historie, które częściej niż na deski sceniczne trafiają na łamy gazet.

Rosnąca popularność działań artystycznych realizowanych poza budynkami teatralnymi doprowadziła również do powstania wielu prac, których ingerencje w przestrzenie publiczne odbierano jako agresywne, zawłaszczające, nierespektujące zasad społeczności z nich korzystających, nakładające nowe znaczenia bez uwzględniania już istniejących. Samą sztukę, również teatr, w podobnych przypadkach uznawano za narzędzie gentryfikacji, akt dominacji nieczerpiący z potencjału miejsca, a zmieniający całkowicie jego charakter.

Jednak na przełomie XX i XXI wieku teatr, wielokrotnie wychodząc w przestrzeń publiczną lub wprowadzając ją do spektakli, stanie się głosem protestu w sprawie jej jakości, otoczenie architektoniczne i społeczne uczyni punktem odniesienia i przedmiotem krytycznej refleksji. Pokaże, że w wielu przypadkach bez rozpoznania najbliższego obszaru nie da się tworzyć odpowiedzialnej sztuki, a fragmenty realnych przestrzeni potraktuje jako gotową scenografię. Upomni się o pamięć miejsc i będzie szukał sposobów jej manifestowania. Wsłuchując się i reagując na konflikty ujawniające się w sferze publicznej, udostępni własne narzędzia na użytek walki o prawa społeczne.

Odzyskiwanie kontaktu z publicznością

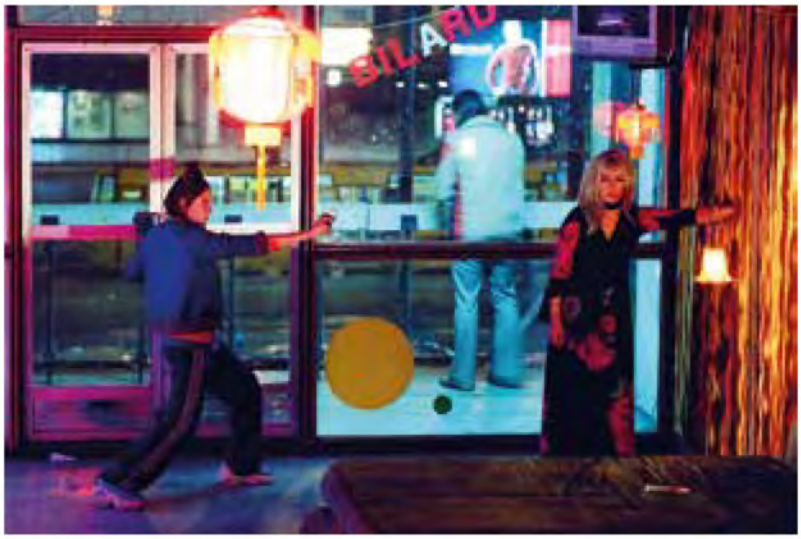
Wyraźną zmianę na początku XXI wieku można było zaobserwować w sposobach postrzegania misji teatru w małych miastach. Nie ignorując specyfiki otoczenia i doceniając wartość doświadczenia społeczności lokalnych, dyrektorzy teatrów poza centralnymi ośrodkami zaczęli przyglądać się otaczającej ich rzeczywistości i szukać sposobów na podjęcie z nią artystycznego dialogu. Wyraźnych przykładów takiej interakcji miasta i teatru dostarczyła działalność Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy oraz Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu.

„Made in Legnica”[10] to hasło Jacka Głomba od lat kojarzone z prowadzonym przez niego teatrem. Obejmując w 1994 roku dyrekcję legnickiej sceny, Głomb szukał pomysłu na działalność artystyczną w naznaczonym skomplikowanymi losami miejscu, z którego po wojnie wygnana została społeczność niemiecka, a radziecka przejęła władzę nad polską i odsunęła ją na obrzeża miasta. Elżbieta Rybicka zwracała uwagę, że: „jest to miasto, które nie dostało szansy na to, by stać się po wojnie jakąkolwiek formą wspólnoty skupionej wokół miejsca. [...] Miasto zostało przejęte przez obcych i zawłaszczone przez obcych. Z takim miastem nie można się było utożsamiać”[11].

Legnica po wojnie nazywana była „Małą Moskwą”, Rosjanie zajmowali aż 1/4 jej powierzchni. Teren garnizonu rządził się swoimi prawami, zegary wskazywały czas moskiewski, nie było konieczności, by oficerowie wychodzili na zewnątrz, mieli własne sklepy, puby, kawiarnie, teatry, szkoły, kina, szpitale, gazetę i telewizję, stadion, a także bezpośrednie połączenie lotnicze i kolejowe z Moskwą.

10 Jacek Głomb, *Jesteśmy „Made in Legnica”*, rozmowę przeprowadził Paweł Jantura, „Konkrety” 2005, nr 4, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/8293/jestesmy-made-in-legnica, data dostępu: 10 grudnia 2019.

11 Elżbieta Rybicka, *Teren miasto. Od spektaklu do działania w przestrzeni miejskiej*, „Kultura miasta. Miasto w kulturze” 2008, nr 1 (1), s. 111.



1
George F. Walker *Zaryzykuj wszystko*, Teatr Rozmaitości w Warszawie, scen. Magdalena Musiał, prem. 4 listopada 2003. Fot. Stefan Okołowicz

2
Anna Łojewska *Pamiętnik z dekady bezdomności*, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, scen. Maciej Chojnacki, prem. 7 stycznia 2005. Fot. ATW

Mieszkający obok siebie przez prawie półwiecze radzieccy i polscy mieszkańcy spotykali się rzadko; dowództwo radzieckie zabraniało i karało oficerów za prywatne kontakty ze społecznością polską. Okres przebywania na terenie Legnicy wojsk radzieckich zakończył się w 1993 roku, trwale odciskając ślad na architekturze i tożsamości miasta. Po wyjeździe wojsk radzieckich zostało w Legnicy wiele miejsc przez lata dla Polaków niedostępnych, które na nowo musiały zostać odkryte i oswojone przez społeczność. [3]

Jacek Głomb dostrzegł, że wyobcowanie mieszkańców z przestrzeni sprawia, iż Legnica jest miastem przez nich niedocenianym i nielubianym. Ponieważ jednocześnie teatr odwiedzała bardzo nieliczna publiczność, zaczął szukać form powiązania sceny z miastem. W liście otwartym pisał: „Chciałbym, żeby runęła szklana ściana oddzielająca nas czarem od Was, odbiorców”[12] i starał się doprowadzić do spotkania sztuki i widzów poprzez otwarcie zarówno na ich historię, jak i współczesną obecność.

Jednym z pomysłów była próba budowania legnickiego mitu i odkrywania oryginalności miejsca poprzez artystyczną podróż po zapomnianych dzielnicach i owianych złą sławą osiedlach. Głomb postanowił opowiadać „prawdziwe historie w prawdziwych miejscach” i z legnickiej przestrzeni oraz losów dawnych i współczesnych mieszkańców miasta wyprowadzić formułę teatru.

Nową jakość do repertuaru wniosły dramaty pisane na zamówienie. Miejscem, które jako pierwsze miało odkryć swoją opowieść, było Zakaczawie – niewielka poniemiecka dzielnica przez lata uchodząca za najbardziej niebezpieczny fragment miasta. Częściowo opuszczona i zaniedbana, posiadała również legendy – nazywana była dzielnicą cudów z powodu niewyjaśnianych zdarzeń: nikt tam nie pracował, a wszystkich stać było na wódkę, pewnej nocy ukradziono z ulicy cały kiosk i nigdy się nie odnalazł... Ale najsłynniejsza legenda dotyczyła złodzieja, który jak Janosik okradał bogatych, by obdarowywać biednych.

Z opowieści mieszkańców Maciej Kowalewski, Krzysztof Kopka i Jacek Głomb stworzyli spektakl *Ballada o Zakaczawiu* (scen. Ewa Beata Wodecka, prem. 7 października 2000), oparty na wydarzeniach z historii dzielnicy, dziejących się między 1956 a 1997 rokiem. Narratorką była miejska taksówkarka, która opowiadała epizody z życia mieszkańców Zakaczawia, a główną postacią – szef miejscowych złodziei, który podobno zginął tragicznie w latach 90., rozbijając BMW na jednej z dzielnicowych ulic. [4]

Pracując nad inscenizacją, twórcy zwrócili się do legniczan z prośbą o pomoc w zbiórce rekwizytów. Zebrali stare odbiorniki radiowe, bokserskie rękawice, rowery, butelki po oranżadzie, mundury. W scenografii Ewy Beaty Wodeckiej ożyło Zakaczawie – knajpa cygańska, willa radzieckiego generała, posterunek milicji obywatelskiej, kino wyświetlające kroniki filmowe i *Winnetou*. Spektakl grany był w budynku dawnego kina „Kolejarz”, które niegdyś było sercem Zakaczawia – działał w nim klub bokserski, sekcja szachowa, odbywały się koncerty.

Przeciwnicy przedstawienia zarzucali mu sentymentalizm, zwolennicy podkreślali aspekt interwencyjny i nawiązanie autentycznej rozmowy z potraktowaną podmiotowo publicznością. Joanna Chojka, w tekście poświęconym teatrowi dokumentalnemu, zwracała uwagę, że przedstawienia Jacka Głomba wpisują się w jeden z nurtów tego gatunku:

podejmowanie prawdziwej historii koresponduje z anektowaniem konkretnej przestrzeni. Takie projekty można by wpisać w ramy teatru lokalnego, środowiskowego, gdyż jego głównymi odbiorcami stają się małe społeczności mieszkańców danej dzielnicy czy miejscowości[13]**.**

Z zainteresowania przestrzeniami pozateatralnymi powstał również w Legnicy pomysł zrealizowania w 2007 roku Międzynarodowego Festiwalu Teatral-

12 Jacek Głomb, cyt. za: Wojciech Majcherek, *Jacek Głomb – zmienić miasto, zmienić świat*, „Dialog” 2002, nr 10, s. 108.

13 Joanna Puzyna-Chojka, *Teatr w poszukiwaniu realności*, „Kultura Enter”, listopad 2008, http://kulturaenter.pl/article/teatr-w-poszukiwaniu-realnosci/, data dostępu: 10 grudnia 2019.

nego „Miasto". Przyświecała mu idea tworzenia spektakli, dla powstania których pierwszym impulsem będzie miejsce. Zaproszeni z różnych krajów artyści kilka miesięcy wcześniej odwiedzili miasto, wybrali najciekawsze dla siebie otoczenie i szukali w nim inspiracji. Festiwalowe przedstawienia grane były między innymi w sowieckim bunkrze, w byłym Teatrze Letnim, w hali magazynowej, w sali dawnego teatru *variétés*, w zrujnowanym Wojewódzkim Domu Kultury i kościele ewangelickim.

Obok odkrywania miejskich przestrzeni poprzez działania artystyczne, zaistniał jeszcze jeden aspekt obecności teatru w przestrzeniach Legnicy – przywracanie miejsc miastu wiązało się z próbami ich rewitalizacji. Legnicki teatr szukał i znajdował pomysły na dalsze wykorzystywanie miejsc, w których prezentowane były spektakle. Nie udało mu się ocalić popadającego w ruinę kina „Kolejarz", ale udało się nadać nowe życie hali supermarketu na Piekarach, w której odbyła się premiera głośnego *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka (prem. 21 listopada 2004) i tak powstała druga stała scena Teatru im. Heleny Modrzejewskiej – Scena na Piekarach. W dzielnicy liczącej 20 tys. mieszkańców stworzono jedyny w tym miejscu ośrodek kultury. Jacek Głomb potraktował to zadanie jako element społecznego oddziaływania teatru, mówił: ⌜5⌟

Jeżeli idziemy do zdegradowanej przestrzeni, w której realizujemy przedstawienie, dążąc do tego, by ją ocalić, to trudno wyobrazić sobie coś bardziej modelowego w tak postawionej sprawie. Przecież to jest właśnie robienie teatru społecznego[14].

Na początku XXI wieku jeszcze jedno dolnośląskie miasto miało odsłonić swoją przestrzeń i wytworzyć emancypującą opowieść. W Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu również dramat napisany na zamówienie stał się sposobem na nawiązanie dialogu z miastem i publicznością.

Co do mojej rodziny, to mój dziadek pracował w kopalni i też mój ojciec pracował w kopalni, potem kopalnię zamknęli i ja zatem już nie pracuję w kopalni, jak mój ojciec i dziadek pracowali w niej. Mam jeszcze wujka, który pracował w kopalni, ale wujek też nie bardzo pracuje w kopalni teraz, odkąd kopalnię zamknęli, co do wujka. Mama nie pracowała w kopalni, więc teraz tym bardziej też nie pracuje [...][15].

Tak, w jednym z monologów *Kopalni* Michała Walczaka (prem. 10 września 2004) opowiada o sobie Adzio, główny bohater dramatu o Wałbrzychu, mieście, w którym żywe były wspomnienia hucznych barbórkowych obchodów, ale w oczy rzucały się opustoszałe budynki kopalń z tablicami informującymi o ich zamknięciu. Ponieważ zabrakło pomysłów władz na uporanie się z konsekwencjami decyzji o likwidacji zagłębia, w 1996 roku byli górnicy radzili sobie sami, rozpoczynając wydobycie węgla z biedaszybów (nieprofesjonalnych, nielegalnych szybów wydobywczych). Wałbrzych, którego 70% mieszkańców utrzymywało się z górnictwa, pod koniec XX wieku stał się potransformacyjnym symbolem nędzy, bezrobocia i degradacji społecznej – obecnym w mediach, w literaturze, w fotografii, w filmie i w teatrze. W *Piaskowej Górze* (2009) Joanna Bator pisała: „Pod spodem Wałbrzycha jest węgiel, na wierzchu piasek i ludzie nawiani tu ze świata na miejsce wypędzonych"[16].

W takim właśnie mieście działa Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, którego kierownictwo artystyczne objął w roku 2002 Piotr Kruszczyński. Decydując się na to, musiał zmierzyć się ze społeczno-ekonomiczną rzeczywistością, która nie sprzyjała poszukiwaniom artystycznym, a ponieważ spektakle oglądało po kilka osób, mówiło się o planach zamknięcia teatru. Decyzja o realizowaniu tu przedstawień wymagała przemyślenia, o czym i jakim językiem rozma-

14 Jacek Głomb, *Sceny polityczne*, rozmawiał Milan Lesiak, „Notatnik Teatralny" 2007, nr 45–46, s. 91.

15 Michał Walczak, *Kopalnia*, „Dialog" 2004, nr 8, s. 5.

16 Joanna Bator, *Piaskowa Góra* [e-book, format: epub] Znak, Warszawa 2009.

3
Kadr z filmu *Mała Moskwa*, reż. Waldemar Krzystek, 2008; wejście do Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy.

4
Wejście do dawnego kina "Kolejarz", gdzie był grany spektakl *Ballada o Zakaczawiu* Jacka Głomba, Krzysztofa Kopki i Macieja Kowalewskiego, reż. Jacek Głomb, scen. Ewa Beata Wodecka, prem. 7 października 2000. Fot. ATM

5
Przemysław Wojcieszek, *Made in Poland*, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, scen. Małgorzata Bulanda, prem. 21 listopada 2004. Fot. ATM

wiać z publicznością. Kruszczyński wybrał jednak inną drogę niż kilka lat wcześniej Jacek Głomb – nie zdecydował się na wyjście ze spektaklami w przestrzenie miejskie, ale postanowił namówić widzów do odwiedzania teatru. Próbował wsłuchać się w otaczającą rzeczywistość i tego samego oczekiwał od swoich współpracowników. Zapraszanych reżyserów wysyłał na spacer po mieście, który miał im pomóc rozpoznać, skąd do teatru przychodzi publiczność. Postanowił rozmawiać z widzami na tematy, które dotyczą ich bezpośrednio. W jednym z wywiadów mówił: „W Wałbrzychu jest potrzebne, by powiedzieć: słuchajcie, to jest o waszym mieście, waszych kopalniach”[17].

Zgodnie z tym założeniem zaczęła powstawać *Kopalnia* ⌜6⌟. Pisząc swoją sztukę, Walczak spotykał się z mieszkańcami, byłymi górnikami i odwiedzał biedaszyby. W metaforycznym dramacie – i jego scenicznej realizacji w reżyserii Kruszczyńskiego – bohaterowie zostali zamknięci w podziemnym mieście. Scenografia Mirka Kaczmarka fizycznie więziła aktorów pod pochylonym podestem z drewnianych desek. Wyłaniali się na powierzchnię wyłącznie przez znajdujące się w nim okna. Miasto wdzierało się do spektaklu w projekcjach obrazów Wałbrzycha z lat 70. skontrastowanych z pejzażem współczesnym. Spersonifikowane w postaci Walka zwracało się do Adzia: „Opowiedz o mnie. Nie pozwól, by zapomniano, że tu kiedyś była jakaś kopalnia. Teraz ty jesteś miastem. Opiekuj się nim”[18].

Wałbrzych odegrał znaczącą rolę w polskiej współczesnej dramaturgii. Jako miejsce akcji i temat powrócił jeszcze w sztukach pilgrima/majewskiego: w teatralnym serialu *Z rodziny Iglaków* (2008–2009), *Peregrynacjach Czarnej Izy Wałbrzyskiej* (reż. Andrzej Bartnikowski, scen. Anna Męczyńska, prem. 6 lutego 2009), *Świadectwach wzlotu upadku wzlotu wzlotu wzlotu upadku i tak dalej Antka Kochanka* (reż. Sebastian Majewski, scen. Joanna Howańska, prem. 3 marca 2012). Był też miejscem powstawania odważnych dramaturgicznych tekstów pisanych na zamówienie i spektakli komentujących współczesną rzeczywistość: Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego (*Był sobie POLAK POLAK POLAK i diabeł czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte*, prem. 30 marca 2007, *Diamenty to węgiel który wziął się do roboty*, prem. 30 maja 2008, *Niech żyje wojna!!!*, prem. 12 grudnia 2009 ⌜7⌟, *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*, prem. 22 maja 2010, *O dobru*, prem. 27 kwietnia 2012), Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina (*James Bond:– Świnie nie widzą gwiazd*, prem. 18 listopada 2010) czy Jana Czaplińskiego i Piotra Ratajczaka (*Bohater Roku*, prem. 4 kwietnia 2009). Przyjęta przez twórców w Legnicy i w Wałbrzychu lokalna perspektywa odbiła się echem w coraz bardziej decentralizującym się polskim teatrze, zarówno wprowadzając do debaty nowe tematy, jak również wyznaczając standard pracy kolejnych dyrektorów podejmujących się kierowania teatrami w prowincjonalnych miastach.

Odzyskiwanie pamięci miejsc

Nie ulega wątpliwości, że nie tylko teraźniejszość domaga się krytycznej wypowiedzi artystycznej, ale też przeszłość, a dokładniej nasz stosunek do przeszłości, to jak widzimy przeszłość, zwłaszcza tu, w tym kraju, gdzie przeszłość była i jest przedmiotem manipulacji[19].

– pisał Piotr Piotrowski w tekście *Szabla sarmaty i pamięć historyczna*. Polscy artyści i kuratorzy prac realizowanych w miejskich przestrzeniach korzystają z tej perspektywy, czyniąc tematem swoich projektów nie same wydarzenia historyczne, ale właśnie sposób funkcjonowania przeszłości w teraźniejszości – w miejskiej przestrzeni oraz w świadomości i pamięci społeczeństwa i społeczności lokalnych. Koncentrują się często na pamięci

17 Piotr Kruszczyński, *O górnictwie poprzez metaforę*, rozmowę przeprowadziła Anna Kmiecik, „Trybuna Śląska” 2004, nr 254, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/5626.html, data dostępu: 1 stycznia 2020.

18 Michał Walczak, *Kopalnia*, dz. cyt., s. 5.

19 Piotr Piotrowski, *Szabla sarmaty i pamięć historyczna*, [w:] tegoż: *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2008, s. 217.

6
Michał Walczak, *Kopalnia*, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 10 września 2004. Fot. Bartłomiej Sowa

7
Paweł Demirski *Niech żyje wojna!!!*, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, scen. Michał Korchowiec, prem. 12 grudnia 2009. Fot. Daria Stryjek / ATDW

Zagłady i jej nieobecności w tkance współczesnych miast. Próbują dociekać, jak przeszłość żydowska funkcjonuje w miejscach, w których znajdowały się zamieszkane przez Żydów dzielnice, ulice i domy. Stawiają pytania o tożsamość społeczeństwa, które nieumiejętność poradzenia sobie z rolą świadka i uczestnika traumatycznej historii doprowadziła do pracy na rzecz zapomnienia. Bolesnym świadectwem tego zapomnienia stały się między innymi opuszczone budynki synagog, zaadaptowane do nowych celów użytkowych, utrwalone na fotografiach Wojciecha Wilczyka w ramach wystawy i w albumie *Niewinne oko nie istnieje*[20] – przekształcone w salon mebli, skup złomu, pływalnię, publiczną toaletę, sklep, kino i spełniające wiele innych funkcji, próbujących całkowicie zatrzeć ślady poprzednich.

Prace artystyczne realizowane w przestrzeniach miast wydobywają na powierzchnię obojętność codziennych użytkowników miejsc wobec znikających śladów przeszłości. Historia społecznej obojętności przez lata zapisywała się między innymi w losach poznańskiej synagogi – w 1940 roku pozbawionej sakralnej funkcji i przebudowanej w taki sposób, by zatuszować jej pierwotne przeznaczenie. Do 2011 roku w budynku funkcjonował miejski basen, zamknięty dopiero, gdy jego stan techniczny nie pozwalał na dalsze użytkowanie.

Kontekst historyczny, a także współczesny kontekst społeczny związany z budynkiem synagogi wykorzystał Rafał Jakubowicz w swojej pracy zatytułowanej *Pływalnia* תכירב-הייחש, która została zaprezentowana 4 kwietnia 2003 roku – w 63. rocznicę zapoczątkowania przez Niemców przebudowy obiektu. Jednym z jej elementów był napis תכירב-הייחש (hebr. pływalnia) wyświetlany przez jeden wieczór nad wejściem. Mimo że hebrajskie słowo, niezrozumiałe dla większości przechodniów, było powtórzeniem polskiego szyldu od lat tam widniejącego, a więc definiowało współczesną funkcję budynku, to jego wizualna strona przywoływała inne skojarzenia – odsyłała do kultury żydowskiej, wydobywając na wierzch pozostałą po niej pustkę. Praca Jakubowicza w symboliczny sposób przywracała sferze publicznej to, co zostało z niej wyparte. ⌜8⌟

Prace przyglądające się współczesnym miastom przez pryzmat nieobecności pojawiają się szczególnie często w miejscach o długiej żydowskiej tradycji i równocześnie mocnej tradycji sztuki miejskiej, jak Warszawa, Kraków, Lublin czy Łódź. O tej ostatniej Wiktor Skok, wokalista punkowego zespołu Jude, będzie mówił jako o mieście „z amputowaną pamięcią”[21], w którym nawet dawną ulicę Żydowską nazwano ulicą Bojowników Getta Warszawskiego, a Tomasz Majewski nazwie jej współczesną przestrzeń „teatrem zapomnienia”[22]. Na pierwszy plan wydobywa się manifestowany na murach antysemityzm, o którym Skok pisze:

Jedynym świadectwem, mimowolnym i absolutnie pozbawionym świadomości, pozostają plugawe, obelżywe napisy na ścianach. Kaligrafujący swoje wulgarne slogany młodzi mieszkańcy tych rejonów nawet nie zdawali sobie sprawy, że latami, mimowolnie zapisują jedyne świadectwo. Czteroliterowe słowo. Nieprzypadkowo w języku niemieckim. Synonim potępienia. Ostatecznej nienawiści. Sześcioramienne gwiazdy zaczęły się pojawiać na murach na początku lat 80., pamiętam ich masowy wylew dokładnie około 1983, 1984, 1985. Kibice na meczach zaczęli krzyczeć: „Jude Jude Jude!” […] Nikt nie zwrócił na to uwagi. Latami uznawano to za normalne. […] Słowo „Jude” na murach jest jedynym publicznym znakiem. To właśnie ono wrosło w to miasto, nie pomniki czy tablice[23].

Z łódzkim graffiti podjęli grę artyści z izraelskiej grupy Public Movement, realizując w Łodzi akcję *Gwiazda za gwiazdę* (2008). Ich działanie stało się manifestacją ponownej obecności Żydów w przestrzeni publicznej – radykalną odpowiedzią na

20 Wojciech Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje. There is No Such Thing as an Innocent Eye*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.

21 Wiktor Skok, *Teren*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2011, s. 205.

22 Tomasz Majewski, *Ulice bez pamięci*, [w:] tamże, s. 211.

23 Wiktor Skok, *Teren*, dz. cyt., s. 206–207.

8
Rafał Jakubowicz, *Pływalnia* (projekcja na fasadzie dawnej synagogi), Poznań 2003. Fot. domena publiczna

9
Public Movement, *Wiosna w Warszawie. Spacer przez getto pod przewodnictwem Public Movement*, 2009. Fot. Mateusz Bala

konkretne jej oznaczenia, czyli gwiazdy Dawida malowane na murach sprayem obok napisów: „Widzew Żydzew", „Żydzi do gazu", „Jude Raus". Kolektyw Public Movement wykonał prosty gest przekształcenia znaku. Performerzy wyruszyli w miasto z szablonami z wyciętą gwiazdą Dawida, by w miejsca niestarannych symboli nanieść swoje – wyraźne, precyzyjne, równoramienne gwiazdy, które zamieniały antysemicki rysunek w dumny znak Żydów i Izraela – przejęli przestrzeń poprzez ponowne jej oznakowanie.

Kolejną próbę eksponowania i upamiętniania przeszłości podjęli na warszawskim Muranowie – dzielnicy, w której żydowska historia miasta ujawnia się szczególnie mocno. W okresie międzywojennym zamieszkiwali ją głównie Żydzi, później na jej terenie znajdowało się getto. Obecnie przypominają o tym między innymi coroczne wycieczki młodzieży przyjeżdżającej z Izraela. O nakładaniu się i ujawnianiu współczesnej i minionej rzeczywistości w warszawskim pejzażu Andrzej Leder pisze:

Dzisiejsza Warszawa to nieciągłości i artefakty. Myślenie o niej potwierdza trudność analizy post-traumatycznej. Obraz całości stale się zmienia, kolejne wejście w pole rozumienia zmusza do zaczynania od początku. Uraz organizujący całość wymyka się. [...] Ktoś kiedyś zlepił gruzy tak, by miasto mogło żyć. I żyje[24].

Warszawa i Muranów zainspirowały twórców akcji *Wiosna w Warszawie. Spacer przez getto pod przewodnictwem Public Movement* zorganizowanej przez Nowy Teatr i kuratorkę Joannę Warszę w 2009 roku. Twórcy skupili się na corocznych wycieczkach młodzieży izraelskiej śladami zagłady Żydów. Akcja balansowała na granicy pomiędzy zdarzeniem a jego powtórzeniem. Artyści zwracali uwagę na hermetyczność marszów i fakt, że społeczność Muranowa jest oddzielana od Izraelczyków i wykluczana z tego rytuału. Postanowili więc zaprosić ją do udziału w akcji. Tłum ludzi szedł trasą zwaną Traktem Pamięci Męczeństwa i Walki Żydów 1940–43. Publiczność zgromadziła się na Umschlagplatzu i wspólnie maszerowała ulicami Stawki, Miłą, Zamenhofa, zatrzymywała się w miejscach pamięci, wzięła udział w rekonstrukcji rytuałów i ceremonii przy Pomniku Bohaterów Getta. Poza odtworzeniem zdarzenia, ustawiono uczestników w dwóch antagonistycznych grupach, definiowanych co chwilę innymi hasłami: kobiety – mężczyźni, prawda – kłamstwo, Oświęcim – Auschwitz, Polacy kolaborowali z Niemcami – Polacy ratowali Żydów, Izrael – Palestyna. Trzeba było opowiedzieć się po którejś ze stron, co zaczęło się od zabawy, a skończyło na publicznym samookreśleniu. Twórcy Public Movement zaproponowali nowy sposób pamiętania i jego manifestowania, ich akcja była sprzeciwem wobec uspokojenia społecznego sumienia i deficytu pamięci. [9]

Jedną z teatralnych historii wyraźnie ujawniających polski stosunek do żydowskiej tradycji, przeszłości i teraźniejszości są losy Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie[25]. To jedyny teatr dramatyczny, który fizycznie przestał istnieć w Polsce w XXI wieku. Mieścił się w latach 1970–2016 przy placu Grzybowskim, w miejscu symbolicznym ze względu na swoją historię i – wydawałoby się – będącym stosowną przestrzenią dla funkcjonowania jedynego repertuarowego teatru żydowskiego w Polsce (i jednego z dwóch w Europie). W listopadzie 1940 roku plac znalazł się w obrębie getta, w 1942 roku w ramach tak zwanej wielkiej akcji likwidacyjnej większość mieszkańców wywieziono do obozu zagłady w Treblince. Zaraz potem budynki przy placu zaczęła zamieszkiwać ludność polska.

24 Andrzej Leder, *Nerwica miejska. Warszawa*, „Res Publica Nowa" 2008, nr 3, s. 69.

25 Por. Paulina Skorupska, *Sala prób. O przestrzeni trylogii „Dybuk", „Malowany ptak", „Golem"*, „Dialog" 2018, nr 4, s. 128–139.

26 Zob. Michał Wojtczuk, *Jak Teatr Żydowski stracił siedzibę? „Zdumiewająca nieroztropność biznesowa"*, „Gazeta Wyborcza" z 12 czerwca 2016, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,20227179,jak-teatr-zydowski-stracil-siedzibe-zdumiewajaca-nieroztropnosc.html, data dostępu: 2 stycznia 2018.

27 Zob. *Oświadczenie Teatru Żydowskiego*, teatr-zydowski.art.pl (14 czerwca 2016), http://www.teatr-zydowski.art.pl/wydarzenia/oswiadczenie-teatru-zydowskiego, data dostępu: 3 stycznia 2018.

To miejsce, wraz ze swoją przeszłością, przez lata dawało działalności Teatru Żydowskiego istotny kontekst, który nie zniknął po roku 2015, gdy urzędnicy wydali decyzję o rozbiórce budynku, w którym mieścił się Teatr[26]. Przedstawienia prezentowano na scenie jeszcze do czerwca 2016 roku[27].

Za chwilę wejdę do nędznej i podejrzanej sali prób. Szedłem do niej długo, nocami bezsennymi. Szedłem na spotkanie, nie wiem, z widmami czy z ludźmi. Powiedzieć, że ich od wielu, wielu już lat tworzyłem, byłoby za wiele. Dawałem im życie, ale i oni dawali swoje. Nie byli łatwi ani posłuszni. Wędrowali ze mną długo i stopniowo pozostawali na różnych drogach i postojach. Teraz mamy się spotkać, być może ostatni raz. Jeszcze raz ich zobaczę, po tylu latach[28].

Tekst Tadeusza Kantora z *Nigdy tu już nie powrócę* (1988) pada w początkowych scenach dwóch pierwszych części trylogii Mai Kleczewskiej, na którą złożyły się spektakle *Dybuk*, *Malowany ptak* i *Golem*. Jerzy Walczak, aktor Teatru Żydowskiego, wypowiada te słowa jako Meszulach w *Dybuku* wg Szymona An-skiego (prem. 17 kwietnia 2015) i jako Jerzy w *Malowanym ptaku* wg Jerzego Kosińskiego (prem. 26 marca 2017 Teatr Polski w Poznaniu, 28 maja 2017 Teatr Żydowski w Warszawie). „Nędzna i podejrzana knajpa" z oryginalnego tekstu Kantora w obu przypadkach zostaje zastąpiona „nędzną i podejrzaną salą prób" urzeczywistnioną w scenografii Wojciecha Pusia. Jest ona dokładnym odwzorowaniem sali prób Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich. ⌜10⌟

Gdy w 2015 roku odbywała się premiera *Dybuka* w reżyserii Mai Kleczewskiej, był to początek problemów lokalowych teatru. Ten oraz wiele kontekstów lokalnych – historycznych i współczesnych – znalazło później odzwierciedlenie w przestrzeni scenicznej każdej z części trylogii.

Dybuka, klasyczny już tekst jidysz z 1920 roku o kontakcie żyjących z umarłymi, reżyserka odczytała jako opowieść o powracaniu duchów z przeszłości – ludzi, miejsc, zdarzeń. Przebyła dwukrotną drogę – od uniwersalizmu historii An-skiego ku opowieści o dybukach rzeczywistego miejsca, Teatru Żydowskiego na placu Grzybowskim w Warszawie, by później poszerzyć perspektywę i wykorzystać tę konkretną historię jako przykład na zapominanie żydowskiej przeszłości, stanowiące składnik współczesnej tożsamości polskiej.

W spektaklu Kleczewskiej, zanim w scenografii – sali prób pojawi się dybuk z historii An-skiego, Jerzy Walczak siedzący w rogu sceny zacznie w ciemności, szeptem do mikrofonu mówić tekst Kantora, zapowiadający spotkanie z postaciami z przeszłości. Wśród nich pojawią się osoby i historie związane z Teatrem Żydowskim. Opowieść z dramatu An-skiego, w którym dybuk przejmuje ciało panny młodej, by przypomnieć o przeszłych krzywdach, staje się narracją o tym konkretnym miejscu.

Dybuk wielokrotnie wystawiany był na deskach Teatru Żydowskiego. Część osób z obsady Mai Kleczewskiej występowała w poprzednich inscenizacjach. Gołda Tencer, dyrektorka teatru, grała w nich kilka ról – śpiewającego chasyda, koleżankę Lei, Leę i Kobietę (w spektaklu Teatru Telewizji Agnieszki Holland z 1999)[29]. Leę kreowała dwa razy, pierwszy – w Teatrze Żydowskim 1973 roku w adaptacji Szymona Szurmieja (prem. 10 października 1973; realizacja telewizyjna w reż. Stefana Szlachtycza, 1979), drugi właśnie w *Dybuku* Kleczewskiej. Zagrała jedną z panien młodych – wystąpiła w czarnej sukni, do której została doszyta suknia ślubna z inscenizacji z 1973 roku. To, poza scenografią Pusia, jeden z mocniejszych sygnałów wskazujących na konkret miejsca, w którym toczy się opowieść, znak, że spektakl Kleczewskiej jest kolejną narracją zapisaną na już istniejących i czerpiącą z nich.

28 Tekst pojawia się w dwóch wariantach w spektaklach *Dybuk* i *Malowany ptak*, por. Tadeusz Kantor, *Nigdy tu już nie powrócę*, [w:] tegoż, *Pism tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka", Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Kraków 2005, s. 109–112: *Za chwilę wejdę / do nędznej i podejrzanej / knajpy. / Szedłem do niej długo. / Nocami. / Bezsennymi. / Szedłem na spotkanie, nie wiem, z widmami, czy z ludźmi* [...].

29 Por. Jacek Cieślak, *Korzenie sceny przy placu Grzybowskim*, „Życie Warszawy" z 5 lipca 2016, http://www.zw.com.pl/artykul/669222.html, data dostępu: 25 grudnia 2017.

10
Malowany ptak wg Jerzego Kosińskiego, Teatr Polski w Poznaniu i Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie; scen. Wojciech Puś, prem. 26 marca 2017 (Poznań), 28 maja 2017 (Warszawa). Fot. Magda Hueckel

11
Dybuk wg Szymona An-skiego, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie, scen. Wojciech Puś, prem. 17 kwietnia 2015. Fot. Magda Hueckel

Odnosząc się do tradycji teatru, reżyserka zdecydowała, że w spektaklu, obok języka polskiego, pojawią się dialogi w jidysz i modlitwy hebrajskie. Wszystko to było jasnym wskazaniem, że realizacja *Dybuka* właśnie w Teatrze Żydowskim nie jest faktem ani przypadkowym, ani obojętnym dla jego odczytania i interpretacji. Na projekcjach wideo wyświetlane były również współczesne obrazy z Nowolipek, Muranowa, placu Grzybowskiego – miejsc związanych z żydowską przeszłością i przechowujących jej ślady.

Lea, przyzywając duchy umarłych na swoje wesele, krzyczy: „Zapraszam was wszystkich!". I w spektaklu Kleczewskiej zjawiają się wszyscy: świadkowie Zagłady, mieszkańcy warszawskiego getta, ludzie związani z teatrem, którzy przychodzą dać świadectwo.

Sala prób Teatru Żydowskiego staje się w *Dybuku* miejscem konfrontacji z minionym czasem, miejscem współczesnym, w którym spotyka się młoda Lea z aktorką, która kiedyś zagrała tę rolę, a należy do drugiego pokolenia Holokaustu. Kleczewska wskazuje, że w tym miejscu, w tym teatrze żydowska tragiczna historia jest wciąż bardzo nieodległa.

Przyczyn jej niedostatecznej obecności w społecznej świadomości reżyserka szukać będzie dwa lata później w kolejnym spektaklu, w *Malowanym ptaku* wg Jerzego Kosińskiego. Do udziału w nim zaprosi dwóch aktorów Teatru Żydowskiego: Henryka Rajfera i Jerzego Walczaka. Walczak pod koniec pierwszej sceny przedstawienia czyta napisany przez siebie apel:

Nazywam się Jerzy Walczak i zwracam się do Państwa z prośbą o przygarnięcie pamięci o żydowskich mieszkańcach naszych ulic, o żydowskich właścicielach domów, w których teraz mieszkamy.

O żydowskich lokatorach mieszkań, które dziś są nasze. Jest to prośba o pamięć. Nic więcej[30]***.***

Gdy rozpoczynają się prace nad przedstawieniem w Poznaniu, Teatr Żydowski nie ma już siedziby przy placu Grzybowskim. Ta informacja pojawia się na początku drugiej części spektaklu i dopisuje do scenografii Pusia nowe znaczenia. W trakcie zajmowania przez publiczność miejsc z głośników rozbrzmiewa powtórzony kilka razy komunikat, który na stałe pozostaje częścią spektaklu:

Znajdują się Państwo w przestrzeni utraconej. W sali prób dawnego budynku Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie. W scenografii „Dybuka" w reżyserii Mai Kleczewskiej z 2015 roku. W 2016 roku Teatr Żydowski utracił swoją siedzibę. Pozostał ślad w postaci tej scenografii. ⌜11⌟

Słowa „Znajdują się Państwo w przestrzeni..." nazywają tu rzeczywistą sytuację. Scenografia *Dybuka* została bowiem rozbudowana o podłogę parkietową wypełniającą również przestrzeń przeznaczoną dla widzów – taką samą, jak w części ograniczonej trzema ścianami sali prób. Widzowie nie siedzą więc na fotelach poniżej sceny, przestrzeń staje się wspólna dla twórców i publiczności.

Znów, krótko po komunikacie wyjaśniającym proweniencję scenografii, Jerzy Walczak wypowie słowa zaczerpnięte ze spektaklu Kantora: „Za chwilę wejdę do nędznej i podejrzanej sali prób...". Tym razem jednak ci, którzy do niej przyjdą, będą przede wszystkim postaciami z powieści i biografii Kosińskiego. Przestrzeń sali prób po raz drugi staje się miejscem przywoływania duchów przeszłości i miejscem, do którego, bardziej niż w *Dybuku,* zaproszeni zostają widzowie. Jednak wyzwanie, wobec którego stają, nie jest łatwe. Przyjęcie przez nich, tradycyjnej w teatrze dramatycznym, roli widzów, czyni z nich milczących obserwatorów zdarzeń, więc jednocześnie nakłada na nich winę za brak działania. Brak odpowiedzi w ramach sytuacji scenicznej w spektaklu Kleczewskiej przenosi się na brak działania w sytuacji społecznej. Jednocześnie reżyserka świadoma jest, że sama tę rolę w spektaklu widzom nadaje, organizując

30 Jerzy Walczak, *Apel*, rękopis w zbiorach autora, tekst wykorzystany w spektaklu *Malowany ptak*.

przestrzeń w taki sposób, że jeśli zna się i akceptuje konwencję teatralną, trudno w niej znaleźć dla siebie inną pozycję. Każdy gest sprzeciwu wobec spektaklu, opuszczenie sali, byłby nieprzyznaniem się do polskiego antysemityzmu, buntem przeciwko tezie o współodpowiedzialności za Zagładę. Widzowi pozostaje więc akceptacja formy, co oznacza przyjęcie oskarżeń wypowiadanych twarzą w twarz.

W kolejnej części trylogii, *Golemie* (prem. 2 grudnia 2017) reżyserka wykonuje radykalny gest dekonstrukcji scenografii i rezygnacji z teatralnej relacji między aktorami a widzami zasiadającymi na widowni. Inkluzja, która miała swój początek w *Malowanym ptaku*, zostaje poprowadzona dalej – scenograficzna sala prób Teatru Żydowskiego została przeniesiona do hali ATM Studio w Warszawie, kilkakrotnie większej od scen w dawnej siedzibie Teatru Żydowskiego i Teatru Polskiego w Poznaniu; podzielona na fragmenty wypełnia całą przestrzeń. Tu już nie ma wydzielonych miejsc, widzowie stają twarzą w twarz z aktorami i sobą nawzajem.

Przestrzeń, w której odbywa się *Golem*, pozostaje otwarta w dwojaki sposób: z jednej strony jest dostępna dla publiczności, widzowie mogą przemieszczać się pomiędzy jej elementami, poruszać po każdym fragmencie, korzystać z krzeseł, które w *Dybuku* i *Golemie* były elementem scenografii, z drugiej wkraczają w przestrzeń i opuszczają ją w dowolnym momencie.

Narracja *Golema* złożona jest ze strzępów historii, postacie w niej występujące są hostami, nośnikami dawnych żydowskich opowieści. W czasie teraźniejszym znajduje się tylko widz, wokół niego pojawiają się bohaterowie z przyszłości, którzy przyglądają się przeszłym tragicznym losom Żydów i dają świadectwo.

Instalacja Wojciecha Pusia, będąca repliką sali prób, czyni faktycznym miejscem zdarzeń salę Teatru Żydowskiego przy placu Grzybowskim w Warszawie – w zależności od momentu istniejącą lub utraconą. Wprowadzenie w obręb scenografii projekcji ulic otaczających teatr (*Dybuk*), kostiumu z dawnego przedstawienia (*Dybuk*), wątków, które dotyczą bezpośrednio losów zespołu (*Dybuk*, *Malowany ptak*), a w końcu dekonstrukcja przestrzeni (*Golem*), czynią ją obiektem, w którym koncentrują się współczesne zagadnienia związane z nieobecnością śladów żydowskiej kultury w przestrzeni architektonicznej i w społecznej świadomości. Scenograficzna sala prób staje się śladem, rekonstrukcją, która przez swoją faktyczną obecność wzmacnia nieobecność tej prawdziwej. Działania artystów podejmujące temat Zagłady stawiają sobie za cel przywracanie pamięci i szukają sposobów na jej manifestowanie.

Odzyskiwanie prawa do miasta

Teatr początku XXI wieku ujawnił swój krytyczny potencjał, angażując się w dyskusję o kształcie polskiego społeczeństwa i kondycji demokracji. Towarzyszył wydarzeniom politycznym, protestował, wyrażał poglądy – nie tylko w ramach przedstawień, ale również podczas organizowanych w teatrach debat i wykładów, na wywieszanych przez okna transparentach i poprzez obecność artystów i dyrektorów teatrów na manifestacjach. Twórcy i aktywiści coraz częściej działali razem na rzecz zmiany społecznej, jednocząc się w zaangażowaniu i sprzeciwie. Przez ulice przechodziły manifestacje, których część zwracała uwagę swoją teatralnością rozpoznaną jako skuteczne narzędzie perswazji – organizatorzy protestów korzystali z form happeningu, wykorzystywali kostiumy, role, rekwizyty. Dobry przykład mogą tu stanowić protesty poznańskiej społeczności będące odpowiedzią na politykę miejską. Uliczne manifestacje ustanawiają prawa do miasta traktowanego jako jedno z podstawowych praw człowieka, zawierającego w sobie prawo do godnego miejsca zamieszkania, do współdecydowania o polityce miejskiej, do działania w mieście i przekształcania go.

Źródeł oryginalności form poznańskich protestów można szukać w tradycji teatralnej miasta, w drugiej połowie XX wieku – przede wszystkim w doniosłej roli, jaką odegrał w niej teatr alternatywny i jego szczególna odmiana: teatr uliczny. To w Poznaniu powstał w 1964 roku Teatr Ósmego

Dnia, który stał się jedną z ważniejszych grup ruchu teatru studenckiego, a później teatru alternatywnego. Czerpiący z doświadczeń zachodniej kontrkultury, choć oczywiście ściśle związany ze społeczną i polityczną sytuacją Polski, w centrum swoich zainteresowań stawiał człowieka uwikłanego w aktualną rzeczywistość. To zainteresowanie publicznym byciem ludzi doprowadziło go w końcu do tworzenia spektakli na ulicy, by móc spotkać się z widzami w ich codziennym otoczeniu. To w Poznaniu w 1980 roku Ewa Wójciak napisała jeden z ważniejszych manifestów teatru alternatywnego o powinnościach aktora, w którym padły słowa: „Aktor winien być anarchistą, winien być czcicielem wolności, winien być bałwochwalcą wolności”[31]. Ten tekst będą kilkakrotnie przedrukowywać anarchiści i aktywiści w wydawanych przez siebie zinach i ulotkach. W Poznaniu w latach 90. powstały teatry alternatywne tworzone przez artystów należących do kolejnego pokolenia: Teatr Biuro Podróży, Teatr Porywacze Ciał, Teatr Strefa Ciszy, Teatr Usta Usta – każdy z nich tworzył przedstawienia plenerowe (choć nie tylko). Działalność tych grup spowodowała, że o Poznaniu zaczęto mówić w latach 90. jako o „zagłębiu teatru alternatywnego”. Jednocześnie od 1991 roku istnieje Festiwal Malta – przez lata festiwal teatrów ulicznych, dziś już działający w zmienionej formule. W tej tradycji można szukać powodów, dla których poznańskie protesty często nie ograniczają się do pochodów czy zgromadzeń z przemówieniami i transparentami, a posiadają cechy zamierzonej inscenizacji.

Ich największa intensywność przypadła na lata 2007–2014, gdy stroną konfliktu i punktem zapalnym wielu manifestacji była polityka miejska Ryszarda Grobelnego przez szesnaście lat sprawującego funkcję prezydenta Poznania. Przyjął on rolę strażnika wartości, które uznawał za tradycyjnie poznańskie, podczas kolejnych kampanii powtarzał hasła gospodarności, przedsiębiorczości, niemieckiego zamiłowania do porządku i tym podobne. Te cechy były wielokrotnie kompromitowane przy okazji decyzji władz miasta i ich skutków.

Organizatorami i twórcami happeningowych protestów stały się przede wszystkim dwie grupy: stworzona przez anarchistów Artyzantka miejska ManuFAktura, która narzędziem walki miejskiej uczyniła wlepki, billboardy, happeningi oraz Grupa Circus Ferus – założona przez aktorów i performerów.

Inscenizacyjne formuły uliczne są oczywiście atrakcyjne także dla władzy. Skorzystał z nich na przykład poznański Urząd Miasta, organizując kampanię promocyjną w 2008 roku. Najpierw w różnych częściach Poznania w atmosferze tajemnicy pojawiły się niebieskie gwiazdy, a kilka tygodni później w centrum, na placu Wolności odsłonięto nowy logotyp: napis „Poznań” z gwiazdką i rozwinięciem: „Miasto know-how”. Hasło, które na kolejne lata zaistniało w przestrzeni publicznej i w świadomości mieszkańców, odsłonięte zostało w widowiskowej oprawie z udziałem performerów, neonowych świateł, muzyki i dymu. Jedną z akcji miejskich poprzedzających pojawienie się sloganu „Miasto know-how” była wielka kampania przeciw żebractwu: „Żebractwo to wybór, nie konieczność” (2008–2010). Przedstawiciele władz przekonywali w ten sposób, że żebranie jest często sposobem na łatwy zarobek i stylem życia. Kampania była widoczna na billboardach, a dodatkowo towarzyszyły jej gadżety: dystrybuowane na stacjach benzynowych zapachowe zawieszki samochodowe, na których można było przeczytać: „nie dawaj pieniędzy, pomagaj rozsądnie” oraz rozdawane w centrach handlowych plastikowe żetony do wózków na zakupy z hasłem „nie ma dających, nie będzie biorących” i numerem infolinii, której konsultanci udzielali informacji w zakresie postępowania w obliczu żebractwa. ⌜12⌟

Na reakcję społeczności nie trzeba było długo czekać. Jedną z pierwszych form sprzeciwu był happening *Marsz żebraków* (28 maja 2009), który przeszedł przez centrum Poznania i kończył się

31 Ewa Wójciak, *Powinność aktora*, [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej polowy XX wieku*, wybór i red. Wojciech Dudzik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 191.

12
Kampania Urzędu Miasta Poznania
„Żebractwo to wybór, nie konieczność",
2008–2010. Fot. domena publiczna

13
ManuFAtura, *Marsz żebraków*, Poznań,
28 maja 2009. Fot. archiwum grupy

pod budynkiem Urzędu Miasta. Performerzy, ubrani w porwane kostiumy, „żebracy z wyboru" z miejskiej kampanii, z zawieszonymi na szyjach kartkami z hasłami: „byłem premierem, wybrałem żebractwo", „żebrzę, bo mam kredyt", „żebrzę, bo lubię", zabandażowani, grzechoczący menażkami, pojawili się przed oczami pracowników wchodzących lub opuszczających budynek. Reakcje urzędników opędzających się od performerów obnażały stosunek władz do kwestii bezdomności, pokazywały niestosowność performansu i miejsca jego prezentacji, ujawniały obawę przed zbyt nachalną ingerencją w tę reprezentacyjną przestrzeń. Ingerencją, która nie tylko nie była pierwszą, ale miała się jeszcze wielokrotnie powtórzyć. ⌜13⌟

W 2007 roku, również przeciwko polityce Ryszarda Grobelnego, wraz z anarchistami zaprotestował amerykański The Living Theatre, który mówi o sobie, że od 1947 roku tworzy alternatywę, wykorzystując teatr do zmiany społecznej. Gdy jego aktorzy odwiedzili Poznań, wspólnie z grupą anarchistów zaprotestowali przeciwko wydawaniu publicznych pieniędzy na pokazy akrobatyczne amerykańskich pilotów latających na myśliwcach F16. W geście sprzeciwu członkowie ManuFAktury i Living Theatre „wlecieli" do Urzędu Miasta z rozpostartymi ramionami, organizując na korytarzach i w biurach pokazy lotnicze, a następnie wystawiając za nie rachunek.

Innym razem ManuFAktura znalazła się przed urzędem, by zorganizować akcję *Strzel gola Grobelnemu* (5 czerwca 2012). W jej ramach każdy przechodzień mógł wyrazić swoje niezadowolenie z dowolnej decyzji władz miejskich i strzelić do bramki bronionej przez performera w masce z podobizną prezydenta Poznania, który większości mieszkańców kojarzył się z hasłem „Poznań stawia na sport". Z kolei w 2014 roku Grupa Circus Ferus przed wejściem do Urzędu Miasta zorganizowała happening *Zgol wąsa Poznaniowi*, uznając wąsy Ryszarda Grobelnego za symbol fatalnej polityki miejskiej. Kilkadziesiąt osób – mężczyzn i kobiet – zgoliło sobie zapuszczony lub przyklejony zarost.

W tym samym roku ta sama grupa testowała wytrzymałość przestrzeni publicznej w ramach akcji *Tęcza na placu Zbawiciela w Poznaniu*. Działanie nawiązywało do *Tęczy* Julity Wójcik, która w 2012 roku stanęła na placu Zbawiciela w Warszawie. Mimo że artystka początkowo deklarowała, że nie chciałaby, aby była ona odczytywana jako praca zaangażowana społecznie czy politycznie[32], stała się jedną z najbardziej politycznych interwencji w przestrzeń miejską ostatnich lat. Nacjonaliści podpalali ją siedem razy. Po zniszczeniu w 2013 roku autorka w oświadczeniu prasowym napisała: „Wspólną pracą przy odbudowie Tęczy pokażmy, że jesteśmy przeciw nienawiści i nietolerancji. Że jesteśmy za zapewnieniem równości wobec prawa osobom LGBTQ"[33]. ⌜14–15⌟

Gdy instalacja została podpalona po raz szósty, w 2014 performerzy z Grupy Circus Ferus zorganizowali happening, którego celem było ustawienie niewielkiej tęczy na placu Zbawiciela w Poznaniu, przy którym podobnie jak w Warszawie znajduje się kościół. Przywieźli na miejsce stelaż i pudła z kwiatami, zachęcając przechodniów do wspólnego stworzenia instalacji w geście solidarności z obrońcami warszawskiej tęczy i sprzeciwu wobec fali nienawiści, ujawniającej się przy okazji tej pracy. Akcja została szybko przerwana, interweniowali członkowie Poznańskiego Związku Patriotycznego „Wierni Polsce", policja, a w końcu pracownicy Zarządu Dróg Miejskich. Tęcza została wywieziona.

Formy protestów realizowanych przez ManuFAkturę i Grupę Circus Ferus bliskie są działaniom Pomarańczowej Alternatywy we Wrocławiu w latach 80., pozostawiającej na murach rysunki krasnoludków jako gest sprzeciwu, protestującej przez prowokację, obnażanie absurdów rzeczywistości i przewrotne jej komentowanie. Działania

32 „*Tęcza* pojawiła się w momencie organizacji wielu wydarzeń: 2 czerwca odbyła się Parada Równości, za chwilę będziemy mieć Boże Ciało, a zaraz potem – otwarcie Euro 2012 [...] Ona pasuje niejako do wszystkich tych wydarzeń, co sprawia, że tym samym podkreśla moje główne założenie: żeby była piękna" (cyt. za: *„Tęcza" Julity Wójcik w Warszawie*, 2012, www.culture.pl, data dostępu: 21 listopada 2013).

33 Adam Kielar, *Tęcza wraca na Pl. Zbawiciela*, www.politykawarszawska.pl (9 kwietnia 2014), data dostępu: 5 listopada 2019.

14
Pożar *Tęczy* Julity Wójcik na placu Zbawiciela w Warszawie, 2013. Fot. Małgorzata Gendłek / Agencja Gazeta

15
Grupa Circus Ferrus, akcja *Tęcza na placu Zbawiciela w Poznaniu*, 2014. Fot. archiwum zespołu

16
Rafał Milach, artbook *Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie*, 2018. SAR, platforma konkursowa

artystyczno-aktywistyczne zapewniły poznańskim protestom widoczność i wzmocniły siłę sprzeciwu, czyniąc go bardziej słyszalnym. Wyrażały potrzebę i konieczność wyraźnego zaznaczenia obecności opozycji w przestrzeni publicznej i jej emancypacji. Były formą odzyskiwania miasta poprzez tworzenie innych pozainstytucjonalnych jego reprezentacji.

Odzyskiwanie obecności

„Sejm jest nasz!" – skandowali obywatele protestujący przeciwko reformie wymiaru sprawiedliwości w 2017 i 2018 roku. W odpowiedzi, przynależność budynku, w którym zapadają najważniejsze decyzje w państwie, określiły rozstawione pod osłoną nocy barierki oddzielające parlament od obywateli. Utrwalił je na zdjęciach Rafał Milach, twórca artbooka o nazwie *Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie*[34], w którym na sfotografowanych w dużych zbliżeniach barykadach widać zatknięte białe róże (pokojowy symbol protestu, nawiązujący do działań monachijskiej organizacji Weiße Rose z lat 40. XX wieku), wlepki, przepisane fragmenty Konstytucji RP, hasła, a także plakat *Konstytucja* Luki Rayskiego. Książka miała format *leporello* – harmonijki, która po rozłożeniu i ustawieniu w pionie przypomina ogrodzenie. Na jej rewersie znalazły się poddane obróbce graficznej portrety pilnujących policjantów. Nie widać budynku sejmu ani protestujących, a jedynie wyraźny znak podziału między nimi w postaci barykady. ⌜16⌟

W 2018 roku barierki montowano i demontowano wielokrotnie. Ponownie chroniły Sejm przed niezadowolonymi obywatelami wiosną 2018 roku w trakcie protestu okupacyjnego rodziców osób z niepełnosprawnościami (RON), domagających się zwiększenia świadczeń finansowych na opiekę i rehabilitację. Ci, którzy starali się udzielić protestującym wsparcia, w większości nie byli wpuszczani do budynku. Wśród nich znalazła się m.in. Janina Ochojska, prezeska i założycielka Polskiej Akcji Humanitarnej, która tę niedostępność komentowała: „Na tym polega problem, że odgradza się nas, niepełnosprawnych, od społeczeństwa"[35] i dodawała, że łatwiej było jej się dostać do oblężonego Sarajewa[36].

Protest w Sejmie trwał 40 dni – od 18 kwietnia do 27 maja 2018 roku. Jednocześnie w wielu miastach Polski odbywały się solidarnościowe manifestacje inicjowane przede wszystkim przez organizacje zrzeszające osoby z niepełnosprawnościami i ich opiekunów. Ten relacjonowany przez media protest uczynił na moment widzialnymi w przestrzeni publicznej ludzi w niej marginalizowanych, choć szybko okazało się, że reprezentacyjne sejmowe korytarze nie wytrzymały tego uobecnienia. Podział między przedstawicielami władzy a protestującymi najbardziej konkretny kształt przyjął 25 maja 2018 roku, gdy jednym z elementów przygotowań do Zgromadzenia Parlamentarnego NATO stało się odseparowanie miejsca, w którym trwał protest, od wejścia do Sali Kolumnowej, gdzie odbywały się obrady oraz szatnia dla gości. Dokonano tego za pomocą pluszowych kotar. Poseł Cezary Tomczyk poinformował wówczas media: „Widać jedną wielką kotarę, która ma zasłonić niewygodny dla władzy problem [...]. Była tam od wielu lat, ale jako element dekoracyjny, nikt jej nigdy nie rozwieszał"[37].

Internet obiegło zdjęcie udostępniane przez kolejne media z Twittera posła Michała Szczerby, na którym widać trzy osoby na wózkach inwalidzkich sfotografowane zza pleców, siedzące przed zasłoniętą szarą, drapowaną kotarą przypominającą teatralną kurtynę. Jak aktorzy tuż przed wejściem na scenę i rozpoczęciem spektaklu. Z tą różnicą, że ta kurtyna się nie podniosła, a potencjalni

34 Zob. Rafał Milach, *Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie*, Galeria JEDNOSTKA, Warszawa 2018.

35 Michał Wilgocki, *Janina Ochojska nie została wpuszczona do Sejmu. „Latwiej było dostać się do oblężonego Sarajewa"*, „Gazeta Wyborcza" z 16 maja 2018, https://wyborcza.pl/7,75398,23407534,janina-ochojska-nie-zostala-wpuszczona-do-sejmu-latwiej-bylo.html, data dostępu: 15 października 2019.

36 Estera Fliefer, *Mateusz Morawiecki do opozycji po proteście RON: Nie będziecie nas szantażować*, „Gazeta Wyborcza" z 20 maja 2018, https://wyborcza.pl/7,75398,23463307,mateusz-morawiecki-do-opozycji-po-protescie-ron-nie-bedziecie.html; data dostępu: 12 listopada 2019.

37 *Protestujący zostali odcięci od Zgromadzenia Parlamentarnego NATO*, http://www.tvn24.pl, data dostępu: 10 września 2019.

oglądający ani nie zobaczyli bohaterów historii, ani nie usłyszeli ich słów. Z fotografii internauci stworzyli mem z podpisem „Kurtyna wstydu". Właśnie ta kurtyna stała się najbardziej bolesnym i najbardziej dosłownym symbolem wykluczenia ujawniającego się w życiu społecznym na co dzień, a wyeksponowanego w przestrzeni Sejmu. ⌜17⌟

Zrobiono wszystko, aby protest rozegrał się bez obecności widzów. Straż Marszałkowska udaremniła również podjętą przez Iwonę Hartwich i innych rodziców próbę wywieszenia przez okno transparentu: „Polish disabled children beg for a decent life". W spektaklu zaproponowanym przez władzę nie było miejsca na niepełnosprawność i ujawnienie konfliktu.

Kurtyna, ten istotny w teatrze znak podziału między sceną i widownią, oglądanymi i oglądającymi, o którym Patrice Pavis pisze, że „jak powieka oka [...] strzeże sceny przed spojrzeniem widza, by później, w chwili podniesienia, odsłonić mu ukryty dotychczas świat"[38], stała się głównym elementem scenograficznym spektaklu *Rewolucja, której nie było* Teatru 21 w reżyserii Justyny Sobczyk ze scenografią Wisły Niciei (prem. 7 grudnia 2018). ⌜18⌟

Teatr 21, który od 2005 roku tworzą osoby z zespołem Downa i autyzmem, swoim spektaklem przyłącza się do protestu i go kontynuuje. Zaprasza do przestrzeni teatru uczestników sejmowego performansu, cytując polityków, rekonstruując ich zachowania, przywołując wydarzenia. Wykorzystuje autentyczne transparenty, które pojawiły się Sejmie z hasłami: „Weź moją niepełnosprawność", „Niepełnosprawni w Polsce mają prawo godnie żyć". Kurtyna, która w Sejmie zasłaniała protestujących przed oczami tych, którzy powinni ich zobaczyć i usłyszeć, tu ich emancypuje. Wszystko dzieje się przed nią – przed nią znajdują się protestujący, przed nią stoją politycy, przed nią widzimy pokój matki dziecka z niepełnosprawnością. Przed nią w końcu siedzą widzowie, którzy nie są chronieni przed niewygodnym obrazem ani przed bolesną opowieścią, ale znajdują się w sytuacji konfrontacji również z własnymi zaniedbaniami, wyobrażeniami i stereotypami, którym ulegają. Spektakl eksponuje głos grupy marginalizowanej ekonomicznie, architektonicznie, społecznie, a mającej coraz większą, choć wciąż zbyt małą reprezentację w sztuce. Odpowiada na stygmatyzujący dyskurs dotyczący niepełnosprawności i stereotypowe wyobrażenia, reaguje na obiegające fora internetowe komentarze odnoszące się do matek dzieci z niepełnosprawnościami, ujawniające, jak bardzo w wyobraźni społecznej określona jest ich rola. Niepełnosprawność nie powinna znajdować się w zasięgu wzroku. Spektakl Teatru 21 walczy o odzyskanie widzialności, obecności na scenie i w świadomości społecznej, dokonując zarazem swoistego przejęcia i reinterpretacji scenografii społecznej, która choć znajduje się w ramie teatralnej, nie traci swego politycznego i performatywnego znaczenia.

Spektakl, który rozegrał się w Sejmie, miał swój finał w tym samym gmachu w październiku 2019 roku, gdy jedna z liderek protestów RON, Iwona Hartwich, której nie udało się wywiesić transparentu, za co została ukarana zakazem wstępu do Sejmu, przekroczyła jego próg jako nowo wybrana posłanka.

Teatr przełomu XX i XXI wieku zainteresowany przestrzenią włącza się w jej współtworzenie, korzystając ze wszystkich środków, którymi dysponuje. Chce widzieć siebie jako uczestnika procesów zachodzących w sferze publicznej, szuka ich materialnych manifestacji i poddaje je krytycznej refleksji. Ulice, place miast i instytucje publiczne postrzega jako miejsca ścierania się sił, społecznych konfliktów, dialogu, walki o hegemonię, próbuje więc odegrać jak najważniejszą rolę w tych relacjach. Stawia sobie za cel stymulowanie procesów społecznych, takich jak emancypacja grup marginalizowanych, konsolidacja wspólnot

38 Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 267.

czy wzmacnianie społecznej tożsamości. Widzi przestrzeń bardzo konkretnie, docenia lokalność, a więc specyficzne zasoby, problemy, antagonizmy. Dowartościowuje wpływ określonej przestrzeni na percepcję sztuki. Badając własną skuteczność i zawodząc się na niej, redefiniuje swoją rolę i poszerza pole działania. Przygląda się dziedzictwu, historii, pamięci i współczesnym funkcjom przestrzeni, stawia pytania o to, kogo ona reprezentuje i właśnie w dziedzinie reprezentacji odnajduje swoje najważniejsze zadanie. Przyjmując perspektywę empatyczną, chce być jedną z praktyk upodmiotawiania. Zapewnia widzialność przestrzeni i jej użytkowników.

17
Protest Rodziców Osób z Niepełnosprawnościami w Sejmie RP, 27 maja 2018.
Fot. Michał Szczerba, twitter

18
Rewolucja, której nie było, Teatr 21, scen. Wisła Nicieja, prem. 7 grudnia 2018.
Fot. Grzegorz Press / archiwum Teatru 21

Część 2

Scenyżyciapublicznego

Sceny życia publicznego.
Polska scenografia społeczna XX i XXI wieku

Kamil Minkner

Odsceno grafiiteatral nejdosceno grafiispołeczno--politycznej

Od scenografii teatralnej do scenografii społeczno-politycznej.
Uwagi teoretyczne i metodologiczne

Poniższy tekst ma charakter teoretyczny, a jego nadrzędnym celem jest operacjonalizacja kategorii analitycznych, dzięki którym będzie można zbadać fenomen scenografii społecznej i politycznej. Jest to istotne wyzwanie naukowe, a przy tym próba – jakkolwiek szumnie by to nie brzmiało – pionierska. Nie powinno to jednak dziwić, skoro sama scenografia teatralna była przez lata zaniedbywana jako odrębne pole badań, przede wszystkim na rzecz zorientowania na warstwę literacką przedstawienia[1]. Tym bardziej pomijano scenografię o znaczeniu politycznym. Najczęściej zagadnienie to było traktowane jako fragment, wręcz „odprysk", problematyki teatru politycznego, rozumianego przez pryzmat politycznych deklaracji i uwikłań czy wręcz koncepcji, które kładły nacisk na formalne rozbijanie iluzji sceny konwencjonalnej (na przykład teatr epicki Erwina Piscatora i Bertolta Brechta)[2]. Jeszcze rzadziej jest podejmowane w odniesieniu do wydarzeń pozateatralnych, jak demonstracje czy ceremonie. Interesujące analizy na temat teatralnego aspektu życia społecznego pochodzą ze środowiska badaczy teatru, szczególnie tych zorientowanych performatywnie, ale i oni często pomijają odniesienia scenograficzne[3]. Politolodzy najczęściej traktują ten problem metaforycznie (polityka jako spektakl) albo formułują przyczynkowe uwagi przy okazji badań nad komunikacją polityczną[4].

Niniejsze studium ma zarysowane powyżej ograniczenia, przynajmniej w części, przezwyciężyć. Pierwszym konkretnym celem, który mu przyświeca, jest kompleksowa refleksja nad teorią, czy wręcz metateorią, scenografii społeczno-politycznej. Uważamy (a wypowiadam te opinie w imieniu całej grupy politologów badających scenografię społeczną)[5], że w tym przypadku nie należy li tylko wykorzystywać wiedzy teatroznawczej, ale trzeba sięgnąć po politologiczne, socjologiczne i kulturo-

1 Zob. np. Dominika Łarionow, *Co to jest scenografia? Kilka uwag historycznych i metodologicznych*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – odsłony*, red. Katarzyna Fazan, Agnieszka Marszałek, Jadwiga Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016, s. 19–36.

2 Wystarczy sięgnąć do różnych publikacji na temat teatru politycznego, żeby zorientować się, jak rzadko (najczęściej w ogóle) poruszana jest w tym kontekście, jako odrębne zagadnienie, problematyka scenograficzna. Zob. np.: Margot Morgan, *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe: Imagination and Resistance*, Palgrave Macmillan 2013; Joe Kelleher, *Theatre and Politics*, Palgrave Macmillan 2009; Christopher D. Innes, *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama*, Cambridge University Press 1972, p. 181; Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

3 Zob. szczególnie: Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010.

4 Zob. np. Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988; Jakub Jakubowski, *Konwencja partyjna – festiwal, msza, widowisko. Rola i funkcje masowych wydarzeń politycznych w Polsce*, [w:] *Odsłony współczesnej polityki*, red. Janusz Golinowski, Artur Laska, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2012, s. 182–201; Tomasz Brzeziński, Bartłomiej Michalak, *Kolor i symbol jako wizualne środki emocjonalnego oddziaływania w polityce*, [w:] *Marketing polityczny. W poszukiwaniu strategii wyborczego sukcesu*, red. Marek Jeziński, Dom Wydawniczy DUET, Toruń 2004, s. 167–195.

5 Artykuł ten powstał w kontekście badania różnych wydarzeń społeczno-politycznych pod kątem scenograficznym (manifestacje, pogrzeby, dożynki itd.). Studia te realizowane były przez trzech politologów: Daniela Przastka, Pawła M. Mrowińskiego oraz niżej podpisanego w ramach grantu *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*. W celu zwiększenia wyrazistości stawianych tez oraz ze względu na to, że w literaturze przedmiotu scenografia społeczno-polityczna nie była dotąd teoretycznie omawiana, zdecydowaliśmy się na oddzielenie rozważań teoretycznych i metodologicznych od badań empirycznych i rozbudowanych egzemplifikacji. Chociaż teksty, które w ten sposób powstały, są odrębnymi całościami, to przynajmniej w części tworzone były równolegle i w korespondencji ze sobą. Z tego powodu, pomimo pojedynczego autorstwa tego artykułu, w analizie używam zbiorowej formy „my".

znawcze tropy dotyczące mechanizmów konstruowania przestrzeni w rzeczywistości społecznej. Bliska jest nam w tym zakresie perspektywa demarkacyjna, która sens tego, co polityczne, postrzega w mechanizmie konstruowania granic. W naszym przekonaniu niezwykle pomocne mogą być w tym zakresie badania nad scenografią, jest ona bowiem współcześnie postrzegana nie jako oprawa dekoracyjna przedstawienia, ale przede wszystkim jako proces produkcji przestrzeni. Sądzimy, że można wykorzystać te tropy w głębszym rozumieniu relacji politycznych, ponieważ w każdą demarkowaną przestrzeń społeczną są wpisane relacje władzy, kontroli, dominacji i podrzędności[6]. Rozumienie tych prawidłowości w mikroskali teatru i pozateatralnych zgromadzeń politycznych pozwoli – w naszym przekonaniu – przepracować preliminaria życia politycznego. Zakładamy, iż zrozumienie scenografii teatralnej umożliwi zrozumienie scenografii społecznej i politycznej, a ostatecznie pozwoli lepiej uchwycić ich rolę w konstruowaniu rzeczywistości społeczno-politycznej. Po drugie, pragniemy w powyższym kontekście teoretycznym skonceptualizować pojęcie scenografii społeczno-politycznej, zarówno z punktu widzenia teatru (teatr dramatyczny, ale i praktyki pozainstytucjonalne – teatr polowy, happening polityczny), jak i wydarzeń pozateatralnych. W odniesieniu do tych ostatnich, bierzemy pod uwagę zarówno te, które mają intencjonalnie znaczenie polityczne (demonstracja), jak i te, które mogą być i bywały wtórnie upolitycznione (pogrzeb, procesja). Mając na uwadze te odniesienia, uznajemy wyjściowo, że scenografia społeczno-polityczna to nie tylko zabiegi dekoracyjne, które same w sobie są polityczne, ale także takie praktyki przestrzenne, poprzez które można nadać polityczną wymowę dziełu, wydarzeniu czy praktykom artystycznym, a szerzej przestrzeni społecznej i symbolicznej.

Rys teoretyczny, który przedstawiam poniżej, obejmuje refleksję nad procesem zmian w zakresie scenografii teatralnej, propozycje założeń paradygmatycznych, a także uwagi na temat teorii różnych wydarzeń i przedstawień, które w tej części książki ukazujemy przez pryzmat podejścia performatycznego. Kluczowa część artykułu zawiera analizę struktury, funkcji oraz części składowych scenografii społeczno-politycznej. Pragnę jednocześnie podkreślić, że tekst ten nie stanowi fragmentu oderwanego od praktycznych badań. Powstawał on niejako równolegle z podejmowanymi przez nas analizami różnych wydarzeń społeczno-politycznych pod kątem scenograficznym i wizualnym, które przedstawiamy w odrębnych artykułach zamieszczonych w tym tomie.

Kierunki zmian w scenografii współczesnej

By uchwycić głęboki sens praktyk scenograficznych w odniesieniu do różnych wydarzeń społeczno-politycznych, musimy najpierw zwrócić uwagę na dwa istotne i powiązane ze sobą procesy, które wynikają ze zmian postrzegania współczesnej scenografii teatralnej. Po pierwsze, nie stanowi ona już tylko tła, dalszego planu czy wizualnego dodatku do przedstawienia, ale jest uznawana za jego wręcz fundamentalną, konstytutywną część, która strukturalnie, funkcjonalnie i konceptualnie warunkuje zaistnienie danego widowiska teatralnego. W ten sposób scenografia uznawana niegdyś za tło akcji zostaje bezpośrednio w akcję włączona. Można więc stwierdzić, że w ostatnich kilkudziesięciu latach dokonał się proces „emancypacji" scenografii. Po drugie, w ostatnich latach nastąpił zdecydowany odwrót od ujmowania scenografii w kategoriach dekoracyjnych na rzecz szeroko rozumianej przestrzenności. Zdaniem Arnolda Aronsona, ważna jest tu jedność kreacji, która wiąże się z tym, że scenografia powinna być traktowana jako wszech-

6 Zob. szerzej: Paweł Dybel, Szymon Wróbel, *Granice polityczności. Od polityki emancypacji do polityki życia*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN: Fundacja Aletheia, Warszawa 2008; Kamil Minkner, *Konfigurowanie granic gatunkowych a problem polityczności. Przypadek posthumanizmu i transhumanizmu*, „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne" 2017, vol. 55, s. 10–11.

ogarniająca wizualna konstrukcja przestrzenna wydarzenia teatralnego, ucieleśniająca procesy zmian i przekształceń, które są nieodrodną częścią fizycznego sposobu wyrażania się sceny. Aronson przypominał też myśl czeskiego scenografa Josefa Svobody, że scenografia zakłada całościową produkcję przestrzeni, która nie odnosi się tylko do sceny, ale także do audytorium[7]. Natomiast badaczka scenografii Thea Brejzek jeden ze swoich tekstów zatytułowała wprost *Scenografia albo tworzenie przestrzeni*. Jej zdaniem, jesteśmy zawsze częścią jakiejś przestrzennej konfiguracji, a sama inscenizacja przestrzeni to praktyka dyskursywna, mocno osadzona w procesach konstrukcji społecznej, kulturowej i politycznej[8]. Obie wskazane tendencje są ze sobą ściśle powiązane, co uświadamia chociażby teatrolog Andrzej Hausbrandt. Jego zdaniem, nurty awangardowe i eksperymentalne w teatrze i sztukach plastycznych (happening, teatr environmentalny, light-show) doprowadziły do wzmocnienia roli i znaczenia scenografa, który stawał się przede wszystkim twórcą trójwymiarowej przestrzeni widowiska:

To upodobanie do wypowiedzi plastycznej, do kształtu i ruchu wiąże się z jednej strony z powszechnym kryzysem słowa (podsycanym przez egzystencjalistyczną tezę o niemożności porozumienia się między ludźmi), z drugiej zaś z tzw. kulturą obrazkową, pochodną filmu, telewizji i wielkich magazynów ilustrowanych. Te dwa, wzajem podpierające się czynniki, wyniosły tak wysoko rolę scenografa w teatrze. Widz i reżyser pragnęli pokazania, by uniknąć opowiadania. Pokazanie miało być jednak nie obrazem a działaniem. Działaniem przestrzennym. Stąd też raz po raz aktor stawał się elementem scenografii, a scena była już nie mechanizmem do gry, ale mechanizmem grającym. Samodzielnym[9].

Jak wymownie stwierdza Aronson, scenografia jest amalgamatem czasu, ruchu i akcji oraz przestrzeni[10]. Teza ta ma również znaczenie w analizach scenografii społecznej i politycznej. Z punktu widzenia wielkich demonstracji, dożynek albo pochodów, dekoracja oraz cała oprawa scenograficzna pozwoliły wykreować ich przestrzeń działań, a tym samym niejako warunkowały samą możliwość zaistnienia tych przedsięwzięć. Hitlerowskie partaigi, defilady w Korei Północnej, demokratyczne wiece wyborcze, pielgrzymki papieskie potrzebują własnej, specyficznej przestrzeni z określonymi symbolicznie granicami, żeby w ten sposób wyróżnić się na tle rzeczywistości.

Między widowiskiem, przedstawieniem a performansem

Jeżeli uznajemy, że scenografia społeczno-polityczna nie odnosi się wyłącznie do przedstawień teatralnych, ale także do różnych praktyk pozateatralnych, a wręcz pozaartystycznych, to należy zastanowić się teraz nad nadrzędną kategorią, która spięłaby tak różne zjawiska, jak: teatr, happening, demonstracja, pielgrzymka papieska, dożynki, procesja religijna. Byłoby dobrze, gdyby jednocześnie z tą kategorią wiązał się jakiś szerszy program teoretyczny warunkujący dalsze badania. Podczas licznych warsztatów, w ramach których założenia tego tekstu były dyskutowane, najczęściej pojawiały się trzy kategorie: widowisko, przedstawienie oraz performans.

Odnieśmy się najpierw do pojęcia „widowisko". W środowisku teatroznawczym szczególną popularność znalazła rozbudowana koncepcja teatru jako widowiska autorstwa Zbigniewa Raszewskiego, który za widowisko uznał „taki przejaw życia zbiorowego, który człowiek wywołuje, by wzbudzić podziw innych ludzi przez swoje szczególne umie-

7 Arnold Aronson, *Introduction: scenography or design*, [w:] *The Routledge Companion to Scenography*, ed. by Arnold Aronson, Routledge, Londyn-Nowy Jork 2018, p. 3–4.

8 Thea Brejzek, *Scenography or: Making Space*, [w:] *The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*, Arts and Theatre Institute / Prague Quadrennial, Prague 2012, p. 16–17.

9 Andrzej Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1981, s. 109.

10 Arnold Aronson, *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005, p. 5.

jętności, z zastosowaniem układu «S»"[11]. Układ „S" to dla Raszewskiego relacja biegunowa pomiędzy ludźmi, którzy patrzą na inne osoby, ponieważ coś ich zaciekawiło. Jest to zarazem sytuacja ulotna, wykraczająca poza codzienny nurt rzeczywistości. Zdaniem autora, widowisko to celowe wywołanie układu „S", który w życiu codziennym pojawia się przez przypadek (na przykład przypatrywanie się akcji ratunkowej po wypadku). Niektóre z sytuacji mogą mieć także znaczenie z politologicznego punktu widzenia. Raszewski wymienia m.in. działania związane z władzą, której celem jest utrzymanie równowagi społecznej (posiedzenie parlamentu), a także mające swoje znaczenia polityczne obrzędy religijne (pogrzeb, procesja); badacz podaje także bardziej konkretne przykłady, jak przemówienia Hitlera podczas kongresów NSDAP[12]. Należy podkreślić, że nie każdy układ „S" jest widowiskiem. Niemniej kategoria układu „S" pozwala zrozumieć, że niektóre wydarzenia, nieplanowane nawet jako widowiska artystyczne, przyciągają naszą uwagę i analizować je możemy w kategoriach artystycznych (analiza dekoracji podczas posiedzenia parlamentu albo sądu). Problem z kategorią układu „S" w rozumieniu Raszewskiego (podobnie zresztą jak z jego pojęciem widowiska) jest jednak taki, że odnosi się ona do relacji opartej na zafascynowaniu czy zaciekawieniu. Z punktu widzenia widowisk teatralnych ma to niewątpliwe znaczenie. Trudno jednak uznać, że jest to relacja kluczowa (co nie znaczy, że w ogóle nie ma znaczenia) w odniesieniu do demonstracji czy pogrzebów. A wydarzenia te możemy przecież analizować pod względem scenograficznym.

Częściowo podobne, a częściowo odmienne problemy rodzi pojęcie „przedstawienie". Dla Raszewskiego jest to po prostu jeden z rodzajów widowiska, które ma już charakter typowo artystyczny, a jego konstytutywnym komponentem jest rozdzielenie postaci i aktora, który tę postać (a nie siebie) gra[13]. Dariusz Kosiński w *Słowniku wiedzy o teatrze* słusznie jednak uzupełnia, że przedstawienia wcale nie muszą opierać się wyłącznie na postaci, ale mogą przedstawiać sekwencję działań (teatr tańca) albo monolog (kabaret). Najbardziej reprezentatywnym przykładem przedstawień jest teatr rozumiany jako sztuka ich tworzenia[14]. Zdaniem Kosińskiego, widowiska to te praktyki, w których mają miejsce walory szczególnej ekspozycyjności wizualnej, ale to przedstawienie (przynajmniej w odniesieniu do teatru) jest dla niego kategorią nadrzędną. Z kolei Sławomir Świontek zdaje się nie dostrzegać szczególnych różnic pomiędzy widowiskiem a przedstawieniem, kiedy stwierdza, że pojęcie widowiska wskazuje na fakt wyodrębnienia pewnej przestrzeni, w ramach której mają miejsce działania (już nie specjalne umiejętności), którym ktoś się przypatruje[15]. Zarówno u Kosińskiego, jak i Świontka, istotne jest jednak powiązanie demarkacji przestrzennej z widzialnością, do czego wrócę w dalszej części tekstu.

Przyjmując wartość poznawczą pojęć „widowisko" i „przedstawienie" przynajmniej dla niektórych aspektów wydarzeń politycznych, rozpatrzmy teraz pojęcie „performans". W naszym przekonaniu wydaje się ono pojemniejsze, dzięki czemu możliwe jest jego zastosowanie nie tylko do widowisk, przedstawień i wydarzeń opartych na układzie „S"; co więcej, pozwala ono uwypuklić jeszcze inne aspekty badanej problematyki. W literaturze przedmiotu performans odnosi się do udramatyzowanych zachowań społecznych (także tych codziennych), przepracowywania ludzkich doświadczeń oraz różnych reprezentacji (zachowania oparte na repetycji obdarzone symbolicznym kapitałem). Analizując niuanse znaczeniowe tej kategorii, Marvin Carlson zwrócił uwagę m.in. na dwie orientacje.

Pierwszą reprezentuje Richard Schechner, według którego w performansie chodzi o pokaz

11 Zbigniew Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991, s. 35.

12 Tamże, s. 9–34.

13 Tamże, s. 45 i n.

14 Dariusz Kosiński, *Teatr i teatrologia*, [w:] Dariusz Kosiński i in., *Słownik wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo Park, Bielsko-Biała 2005, s. 15.

15 Sławomir Świontek, *Teatr jako widowisko*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr – widowisko*, red. Marta Fik, Instytut Kultury Publicznej, Warszawa 2000, s. 14.

„uznanego i kulturowo skodyfikowanego wzorca zachowań”[16]. Istotnym wymiarem omawianej tu grupy działań jest nie tyle sam fakt występu, ile to, że opiera się on na dystansie pomiędzy zachowaniem a podmiotem. Tym samym, chodzi tu o wszelkie teatralne i pozateatralne praktyki odgrywania ról, ale i obrzędów, rytuałów, czy nawet transu. Zdaniem Schechnera, zjawiska performatywne w świecie dotyczyć mogą wszystkich sfer – nie tylko teatru, czy nawet sztuki, ale także religii, sportu, życia codziennego, rytuałów, zabaw, wszelkiego rodzaju zgromadzeń, a także publicznych zachowań politycznych. Ich najważniejszym wyróżnikiem są „okazane działania”, dzięki którym byt nigdy nie pozostaje statyczny, ale jest w ciągłym ruchu, procesie stawania się. Okazane działania są zarazem „zachowanymi zachowaniami”, a więc zachowaniami wyuczonymi, wypróbowanymi i odtworzonymi[17]. Dokładnie tak samo jak sztuka wymaga próbowania, tak samo wymagają go codzienne role, a także różnego rodzaju społeczno-polityczne rytuały, formy partycypacji, relacje komunikacyjne.

Druga orientacja rozumienia performansu, ku której przychyla się Carlson, kładzie nacisk na dwa wymiary praktyk performatywnych. Po pierwsze, zawsze są one czynione z uwagi na kogoś, a więc dla jakichś osób. Po drugie, na co zwrócił uwagę Richard Bauman, w performansach ważna jest (szczególnie z punktu widzenia obserwatora) pewna podwójność, a więc to, jak rzeczywiście wykonana czynność łączy się z jakimś ideałem czy ideą, z którymi jest porównywana[18]. W teatrze będzie to postać urzeczywistniana przez aktora, w przypadku ceremonii może być to władza państwowa, a w przypadku demonstracji – na przykład alternatywny porządek publiczny. Z punktu widzenia naszych rozważań oba powyższe aspekty analityczne performansu można wziąć pod uwagę. W obu bowiem perspektywach są zawarte te same fundamentalne elementy: działania, zachowania, wydarzenia, które opierają się na samoświadomości działających oraz mają charakter transakcyjny, ufundowany na relacji pomiędzy tym, który działa (performer) i tymi, którzy się temu przypatrują[19].

Zderzenie kategorii widowiska, przedstawienia i performansu skłania nas do przekonania, że w odniesieniu do scenografii społeczno-politycznej najbardziej pojemna analitycznie, a przy tym porządkująca, wydaje się ta ostatnia. W przypadku widowiska lub przedstawienia zdecydowanie zawężamy krąg rozpatrywanych zdarzeń. Nie znaczy to jednak, że kategorie te nie korespondują ze sobą. Dobrym przykładem powiązania zarówno różnych aspektów rozumienia performansu, jak i widowiskowości i przedstawień jest koncepcja Dariusza Kosińskiego, który badał w sposób teatroznawczy m.in. zjawiska pozateatralne, a nawet pozaartystyczne. Zakresem swoich zainteresowań objął wydarzenia, czy – jak sam stwierdza – działania, które mają dwa komponenty: dramatyzowanie (uporządkowanie, kompozycja zdarzeń, a szerzej wszelkiego bycia według pewnego wzorca) oraz przedstawianie, obejmujące działania intencjonalnie lub przynajmniej potencjalnie przeznaczone do oglądania (wystawione na ogląd jako przedstawienie). Kosiński posługuje się dla tego typu przedstawień określeniem „teatra”, które obejmuje „takie dokonania i przejawy «sztuki dramatycznej», które zostały rozpoznane i praktycznie wykorzystane w sposób znaczący dla kształtowania życia zbiorowości i jednostek”[20]. W tym kontekście autor ten omawia pod kątem gestów i praktyk artystycznych ceremonie państwowe, demonstracje polityczne, wydarzenia religijne (na przykład procesje), a dokładniej bada zarówno przedstawienia i widowiska, obrzędy i rytuały, występy i popisy. Wszystkie badane wydarzenia i praktyki mają swoją specyficzną (czaso)przestrzeń, granice akcji, ramy inscenizacyjne, reprezentacje

16 Marvin Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, red. nauk. Tomasz Kubikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 28.

17 Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

18 Marvin Carlson, *Performans*, dz. cyt., s. 28.

19 Zob.: Shirin M. Rai, Janelle G. Reinelt, *The Grammar of Politics and Performance*, Routledge, London-New York 2015, p. 4.

20 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie...*, dz. cyt., s. 12.

wizualne, które mogą być zarówno intencjonalnie wytworzone od podstaw (obiekty dekoracyjne), jak i przetwarzane w ramach zastanej przestrzeni architektonicznej (w obrębie miejskiej przestrzeni publicznej). Kosiński inspiruje się deklaratywnie performatyką, ale to nie przeszkadza mu posługiwać się również pojęciem widowiska, przynajmniej w przypadku tych wydarzeń, które mają szczególne walory widowiskowe.

Stosując pojęcia performansu, przedstawienia i widowiska, powinniśmy więc przede wszystkim pamiętać o adekwatności tych kategorii do naszych badań. Pojęcie widowiska, nawet jeżeli pozwala zrozumieć pewne aspekty pogrzebu, dożynek czy manifestacji (widowiskowe właśnie, a więc związane z przykuwaniem uwagi, wzbudzaniem podziwu), to na pewno nie obejmuje ich istoty. Nie zmienia to faktu, że można wydobywać wymiary widowiskowe lub przedstawieniowe, przykładowo, manifestacji, którą organizuje się między innymi po to, żeby inne osoby w przestrzeni publicznej dane wydarzenie zauważyły. Należy również pamiętać, że niektóre wydarzenia ujmowane w kategoriach performatywności (choćby ceremonie czy demonstracje) w ogóle nie muszą spełniać kryteriów widowiska lub przedstawienia, albo też są one drugorzędne lub przynajmniej niewystarczające, by definiować dane wydarzenie. Podczas manifestacji może mieć miejsce happening, który można zaliczyć do widowiska, niemniej jednak jest on jednym z wielu składowych całości i nie decyduje o jej sensie i charakterze.

Inna istotna konsekwencja stosowania pojęcia „performans" ma charakter ontologiczny. Wiąże się to z pojęciem performatywności, łączącym dane działanie z ukierunkowaniem na skutki, które zmienią rzeczywistość. Wiele koncepcji w obrębie performatyki zakłada, że performanse nie tyle zdarzają się w rzeczywistości, ile ją konstruują poprzez język i różne zachowania i działania[21]. Za przykładowe koncepcje mogą służyć: teoria performatywów Johna Langshawa Austina (akt mowy nie jest stwierdzeniem, ale „wykonaniem" czynności)[22]; koncepcja performatywności płci Judith Butler[23]; koncept demokracji performatywnej Elżbiety Matyni[24] oraz rozwijana przez Butler teoria zgromadzeń w przestrzeni publicznej, które są formami solidarności, inkluzywności i dialogu[25]. Performans pozwala włączyć w pole badawcze te i inne koncepcje działania oraz samą procesualność jako istotną cechę wydarzeń politycznych.

Założenia (meta)teoretyczne badania scenografii społeczno-politycznej

Wybór performansu jako nadrzędnego pojęcia dla wydarzeń, widowisk, rytuałów itd. to zarazem wybór performatyki jako pierwszego kroku w budowie programu teoretycznego umożliwiającego dogłębną analizę scenografii społeczno-politycznej. Perspektywę tę można pojmować jako praktykę naukową, której celem jest, jak twierdzi Richard Schechner, badanie świata performansu, ale także świata jako performansu[26]. Szeroki zakres tego typu badań, prowadzonych na różnych polach, sprawia, że badacze mówią współcześnie wręcz o „zwrocie performatywnym"[27]. Związek scenografii i performansu jest na tyle ścisły, że zdaniem Arnolda Aronsona analiza scenografii powinna być wręcz rdzeniem do zrozumienia performansu. Z kolei Joslin McKinney oraz Scott Palmer twierdzą, że powiązanie performansu i scenografii wymaga uznania, że scenografia może funkcjonować niezależnie od tekstu teatralnego czy scenicz-

21 Zob. Konrad Wojnowski, *Performatywność*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal i Dariusz Kosiński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017, s. 171–180.

22 Zob. John Langshaw Austin, *Jak działać słowami*, [w]: tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. Bogdan Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 543–729.

23 Judith Butler, *Uwikłani w płeć*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

24 Zob. Elżbieta Matynia, *Demokracja performatywna*, przeł. Maja Lavergne, wstęp Jerzy Szacki, Wydawnictwo Naukowe DSW, Wrocław 2008.

25 Judith Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

26 Richard Schechner, *Performatyka...*, dz. cyt., s. 43.

27 Ewa Domańska, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007, nr 5, s. 48–61.

nego. W takim ujęciu, scenografia uzyskuje swego rodzaju samodzielność. Przestrzeń scenograficzna przestaje być zamknięta, szczelnie odgrodzona, ponieważ zatarciu ulegają granice pomiędzy performansem a publicznością[28]. Odróżnia to zarazem konwencjonalny teatr dramatyczny, gdzie mamy przypisane miejsca i funkcje dla widzów, sceny i scenografii, od teatru postdramatycznego oraz pozateatralnych wydarzeń performatywnych, które takich sztywnych ram nie posiadają (choćby różne manifestacje czy demonstracje). Dostrzegając tego typu zmiany w ujmowaniu scenografii, McKinney i Palmer posługują się pojęciem „scenografii poszerzonej" (*scenography expanded*), wskazując związki scenografii teatralnej z różnymi porządkami pozateatralnymi. Wymienić tu można przykładowo porządek technologiczny w postaci ekranów albo architektoniczny, w ramach którego miejscem scenicznym może być miasto i jego specyficzna przestrzeń publiczna, która wyznacza ramy dla różnych wydarzeń zarówno artystycznych, jak i społeczno-politycznych. W rezultacie, wspomniani autorzy postulują odejście od badania scenografii skoncentrowanej jedynie na potrzebach tekstu teatralnego na rzecz zgłębiania społecznych, politycznych, kulturowych i ekologicznych wpływów i efektów, które są kreowane za pomocą interwencji scenograficznych stosowanych w ramach wydarzeń performatywnych. Proponowana przez McKinneya i Palmera definicja jest względnie ogólna, ale przez to pojemna i możliwa do wykorzystania także w odniesieniu do porządku politycznego. Ich zdaniem, scenografia powinna być ujmowana w kategoriach relacyjnych jako rodzaj, sposób, tryb kontaktu i wymiany, które zachodzą w ramach przestrzennych i materialnych relacji między ciałami, obiektami i środowiskami. Przy czym ciałami mogą być ludzie, zwierzęta lub inne organiczne formy bytu, obiektami – rzeczy fizyczne (przestrzenne lub płaskie), ale i projekcje wizualne uzyskiwane dzięki technologiom (światło, film, hologram). Z kolei środowiska mogą odnosić się do miejsc wytworzonych sztucznie a nie tylko naturalnych (na przykład miejska przestrzeń architektoniczna)[29].

Należy poczynić w tym miejscu zastrzeżenie wynikające ze spostrzeżenia, że związek między scenografią poszerzoną a scenografią społeczno-polityczną może wydawać się nie do końca jednoznaczny. W obręb scenografii społeczno-politycznej wchodzą bowiem zarówno rozwiązania typowe dla teatru dramatycznego, jak i różnego rodzaju obiekty architektoniczne czy środowiska przestrzenne znamienne dla scenografii poszerzonej. Istotniejszy jednak od tego, z jakimi obiektami mamy konkretnie do czynienia, jest sposób, w jaki są one aranżowane, i wzajemne relacje, w jakie wchodzą. W przypadku scenografii społeczno-politycznej nawet konwencjonalne obiekty scenograficzne funkcjonują często poza przestrzenią teatralną; prowokuje się również ich interakcje z publiczną przestrzenią zastaną i różnymi obiektami scenografii poszerzonej (na przykład funkcjonującym w danym miejscu porządkiem architektonicznym). Scenografia poszerzona nie powinna zatem być traktowana jako synonim scenografii społeczno-politycznej, ale koncept ten pozwala zrozumieć wiele niuansów związanych z analizowanym przedmiotem badań. Idąc tym tropem, twierdzimy, że głębokie rozumienie scenografii społeczno-politycznej można wyrazić za pomocą trzech kategorii analitycznych, które eksplikujemy za McKinneyem oraz Palmerem, odnoszących je do scenografii poszerzonej. Po pierwsze, chodzi o relacyjność, a więc ujmowanie scenografii przez pryzmat różnego rodzaju relacji pomiędzy widzami a uczestnikami, a także ich relacje z przestrzenią, miejscami czy obiektami wydarzenia. W ten sposób scenografia przyczynia się do wykreowania miejsca wzajemnego kontaktu. Po drugie, scenografia poszerzona jest bardziej niż na efekt ukierunkowana na proces oddziaływania, na przycią-

28 Joslin McKinney, Scott Palmer, *Introducing „Expanded" Scenography*, [w:] *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*, ed. by Joslin McKinney, Scott Palmer, Bloomsbury, London-New York 2017, p. 1–20.

29 Tamże, s. 1.

ganie uwagi odbiorcy poprzez transformowanie przestrzeni, manipulację obrazami albo używanie elementów scenograficznych. Proces ten nie polega jednak na przekazywaniu w prosty sposób jednoznacznej informacji, lecz ma często charakter pośredni i wiąże się raczej z doświadczeniami i zestawem możliwości. Trzecim pojęciem jest materialność, która odnosi się do tego, jak rzeczy, ciała i miejsca, wchodząc w interakcje, kształtują dzięki temu doświadczenia jednostek w zakresie nie tylko rozumienia performansu, ale świata jako takiego. W tym sensie, performans i jego scenografia to kreowanie realnych ram konkretnych praktyk społecznych, a nie li tylko sfera imaginacyjna[30].

Performatyka pozwala wyjaśnić istotę wydarzeń performatywnych, w tym także logikę stosowania w ich ramach praktyk scenograficznych, ale nie wyjaśni politycznych wymiarów takich przedstawień. Aby było to możliwe, powinniśmy poszerzyć teraz nasze rozważania o dwa dodatkowe komponenty. Pierwszy z nich wiążemy z tzw. studiami kulturowymi, szczególnie z rozważaniami takich badaczy, jak John Fiske, John Storey, Stuart Hall. Jak konstatuje Storey, kultura ma w swej istocie znaczenie polityczne, gdyż jest strukturą generującą konflikty, spory, kontrowersje. Opierają się one na rozmaitym rozumieniu znaczenia tych samych praktyk, a ich podmiotami mogą być zarówno elity władzy, jak i grupy nastawione opozycyjnie do niej lub do całego systemu. Można więc uznać, że kultura „jest dla studiów kulturowych głównym miejscem walki ideologicznej, terenem «inkorporacji» i «sprzeciwu», jednym z miejsc, gdzie można zdobyć hegemonię lub ją utracić”[31]. Z kolei według Fiskego, kultura (szczególnie popularna) jest w samym swoim „sercu” polityczna, gdyż zawsze powstaje w warunkach relacji władczych. Tym samym „nosi w sobie ślady ciągłej walki pomiędzy dominacją i podporządkowaniem, pomiędzy władzą i różnymi formami oporu w stosunku do niej”[32]. Spoglądanie na interesujący nas rodzaj scenografii w takiej perspektywie ma dwojakie konsekwencje. Z jednej strony, poprzez strategie scenograficzne grupy manifestują rozmaite, odmienne często względem siebie poglądy, a czasami wręcz wizje świata. Działania scenograficzne to w istocie praktyki sygnifikacyjne, które pozwalają oznakować rzeczywistość i nadać jej określoną interpretację, zderzaną następnie z konkurencyjnymi działaniami sensotwórczymi w przestrzeni publicznej. Samo więc zastosowanie jakiegoś przedmiotu jako elementu scenograficznego, wyłuskanie go ze strumienia materialnej rzeczywistości i nadanie określonego znaczenia można traktować w kategoriach gestów politycznych. Z drugiej strony, w przestrzeni społecznej trwa ciągła walka o znaczenia[33], której celem jest również narzucenie odpowiedniego postrzegania i rozumienia tych przedmiotów, które są wykorzystywane jako składniki rozmaitych inscenizacji społeczno-politycznych. Przy czym spór dotyczyć może czasami samego faktu wykorzystania jakiegoś obiektu (na przykład spory o krzyż i jego miejsce w przestrzeni publicznej). Tym samym, działania scenograficzne mogą być zarówno instrumentem, jak i przedmiotem konfrontacji politycznej i ideologicznej.

Drugi komponent naszych założeń wiąże się z demarkacyjnymi rozważaniami na temat rzeczywistości społecznej, szczególnie przestrzeni, tak istotnej z punktu widzenia praktyk scenograficznych. W pierwszej kolejności należy tu przywołać koncepcję Henri Lefebvre’a, wedle którego żadna przestrzeń nie jest po prostu naturalna, lecz stanowi konstrukt, produkt procesów społecznych. Ponieważ każda przestrzeń jest społeczna, nie da się również odróżnić jej od przestrzeni fizycznej czy mentalnej. Jak twierdzi Lefebvre, „przestrzeń

30 Tamże, s. 8.

31 John Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. i red. Janusz Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003, s. 12.

32 John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. Katarzyna Sawicka, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010, s. 20–21.

33 W taki sposób konfrontację polityczną, ale i polityczny wymiar kultury rozpatrują studia kulturowe. Zob. szerzej: Chris Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. Agata Sadza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.

społeczna nie jest ani zbiorem rzeczy, ani zbiorem (sensorycznych) danych, ani pustką spakowaną jak paczka z różnymi treściami i nie da się jej zredukować do «formy» narzuconej zjawiskom, rzeczom, materii"[34]. Co ważne z politologicznego punktu widzenia, zdaniem Lefebvre'a przestrzeń jest również środkiem kontroli, a więc dominacji i władzy. Te założenia przekłada na refleksje dotyczące przestrzeni teatralnych David Wiles, wedle którego każda przestrzeń teatralna odzwierciedla relacje władzy. Komentując Lefebvre'a, Wiles stwierdził: „Przestrzeń jest zawsze wytworzona, a więc zawsze stanowi zestaw relacji, które nigdy nie są dane, nigdy nie są obojętne czy przeźroczyste i nigdy nie występują w stanie naturalnym, nietknięte przez kulturę"[35].

Omawiając przydatność perspektywy przestrzenno-demarkacyjnej dla naszych rozważań, warto też przywołać koncepcję estetyki jako polityki Jacques'a Rancière'a. Polityka w tym ujęciu odnosi się do parcelowania tego, co widzialne i niewidzialne (kształtuje i wyraża ideologię widzialności), oddziela mowę przysługującą osobnikom politycznym od głosu, który przysługuje, jak powiadał Arystoteles, zwierzętom, a także zajmuje się redystrybucją miejsc i tożsamości. Wszystkie te działania Jacques Rancière określa mianem podziału zmysłowości: „Polityka polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego to, co wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta"[36]. Polityka uzewnętrznia się poprzez określony kształt estetyczny, ale też estetyka czy sztuka są zawsze polityczne, bo zarówno jedna, jak i druga „wkraczają w podział zmysłowości i w jego rekonfigurację, wydzielają przestrzeń i czas, podmioty i przedmioty, część wspólną i własną"[37]. Uznajemy w tym względzie, że poprzez scenografię kształtować można strukturę rzeczywistości społeczno-politycznej, a tym samym ustalać, co jest do niej włączone, a co wykluczone z jej obrębu. Co więcej, praktyki scenograficzne kształtują także sferę podmiotową, wpływając na geografię wizualno-symboliczną każdej wspólnoty, która dla zdefiniowania swojej tożsamości potrzebuje funkcjonować w znajomej (także pod względem identyfikacji wizualnej) przestrzeni i posiada kryteria inkluzji/ekskluzji społecznej (decydowania, kto i co jest częścią wspólnoty, a co winno funkcjonować poza jej obrębem). Kryteria te są polityczne, ponieważ, jak wskazuje Chantal Mouffe, wpisane są w nie zawsze relacje władzy[38].

Rodzaje politycznych wydarzeń performatywnych a scenografia

Kolejnym krokiem w konceptualizacji pojęcia scenografii społeczno-politycznej jest próba inwentaryzacji wydarzeń performatywnych, w odniesieniu do których będziemy następnie analizować praktyki scenograficzne.

Scenografia społeczno-polityczna odnosi się do dwóch głównych obszarów działań. Pierwszy należy do różnego rodzaju praktyk artystycznych – zarówno instytucjonalnych (teatr dramatyczny, opera, balet), jak pozainstytucjonalnych (happening, teatr uliczny, teatr studencki, teatr polowy, kabaret). Szczególnie istotne znaczenie ma tu tzw. teatr polityczny z całym zakresem jego wariantów: jako spektakl o polityce (najczęściej ją ośmieszający); jako teatr zaangażowany (przedstawienie jako

34 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. by Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford and Cambridge (USA) 1991, p. 27.

35 David Wiles, *Krótka historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba,Wydawnictwo Naukowe PWN 2012, s. 18.

36 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 25.

37 Tamże.

38 Chantal Mouffe, *Paradoks demokracji*, przeł. Wojciech Jach, Magdalena Kamińska, Artur Orzechowski, Wydawnictwo Naukowe DSW, Wrocław 2005, s. 116; Zob. także: Judith Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, dz. cyt., s. 7–11. Ujęcie Butler z punktu widzenia naszych studiów jest o tyle istotne, że łączy ona demarkacyjną koncepcję polityczności z teorią performatywną rozwijaną w kontekście analizy różnych zgromadzeń politycznych, takich jak manifestacje czy demonstracje.

głos w debacie publicznej); jako teatr angażujący (to, co polityczne, jako symboliczna sfera metapolitycznego delimitowania tego, co jest, a co nie jest polityczne)[39]. ⌜1–2⌟ W celu większej precyzji możemy wyodrębnić w ramach tej grupy rozmaite rodzaje działań twórczych. Najbardziej liczną ich reprezentację stanowią różnego rodzaju widowiska o charakterze artystycznym. Przy czym istotne znaczenie mają dla nas tak naprawdę dwa ich rodzaje zdefiniowane przez Raszewskiego. Pierwszy typ to tak zwany popis, w ramach którego osoba przedstawia samą siebie i to, co sama potrafi zrobić, oraz przedstawienia w zarysowanym wcześniej rozumieniu (szczególnie Kosińskiego i Świontka). Oprócz widowisk, ze scenograficznego punktu widzenia należy wymienić jeszcze inne formy artystyczne niebędące typowymi widowiskami. Przykładem może być happening, który zakłada nie tylko oglądanie przez widza, ale i jego możliwe zaangażowanie wraz z uczestnictwem.

Drugim obszarem referencji scenografii społeczno-politycznej są wydarzenia pozaartystyczne, które mogą, ale nie muszą, wykorzystywać artystyczne lub quasi-artystyczne czy nawet para-artystyczne lub pseudo-artystyczne zabiegi, gesty, imaginaria. Przykładem może być demonstracja, podczas której zastosowany jest happening artystyczny lub działanie imitujące jedynie formę happeningu. Z kolei oratorski popis lidera politycznego podczas wiecu nie ma charakteru artystycznego, ale ma wszelkie znamiona sztuki retorycznej. ⌜3⌟ Jeszcze innym wariantem mogą być wydarzenia i praktyki pozaartystyczne, które niejako wtórnie mogą być interpretowane w kategoriach znamiennych dla zjawisk lub zabiegów artystycznych. Przykładami (omawianymi w kolejnych rozdziałach) mogą być pogrzeb, ceremonia kościelna, pielgrzymka papieska, których oprawa dekoracyjna lub zabiegi kreowania przestrzeni są interpretowane jak intencjonalne figury stosowane w przedstawieniach artystycznych, nawet jeżeli dany zabieg został zastosowany jedynie dla realizacji celu czysto użytkowego lub symboliczno-rytualnego. Wydarzenia pozaartystyczne z oprawą scenograficzną obejmują bardzo zróżnicowaną grupę działań. Wyodrębnijmy najważniejsze z nich.

Po pierwsze – i to grupa zdecydowanie najliczniejsza i najistotniejsza z politologicznego punktu widzenia – wyodrębnić należy zgromadzenia polityczne[40]. ⌜4–5⌟ W myśl polskiego prawa, tego typu formy uczestnictwa mają na celu odbycie wspólnych obrad albo wspólne wyrażenie stanowiska w sprawach publicznych[41]. Ustawa określa jedynie rodzaje zgromadzeń w sensie prawnym (zwykłe, spontaniczne, cykliczne), regulując w ten sposób takie kwestie, jak organizacja, rejestracja, zakłócenia ruchu drogowego itp. Z punktu widzenia badania scenografii społecznej i politycznej o wiele istotniejsza jest próba typologizacji zgromadzeń mająca na uwadze różne rodzaje partycypacji politycznej jako pewnego rodzaju praktyk i działań. Chodzi o to, żeby uchwycić sposoby wyrażania poglądów i postaw, formy gromadzenia się (statyczne, dynamiczne), stosowane instrumentarium dekoracyjne, znaczenie z punktu widzenia wspierania lub krytyki władzy politycznej, zakres rytualizacji itd. W ten sposób wyróżnić można: manifestacje (zgromadzenia, w ramach których wyraża się poglądy lub postawy), demonstracje[42] (ostentacyjne wyrażanie poglądów lub postaw, zazwyczaj krytycznych wobec władzy, nierzadko z zastosowaniem dodatkowych

39 Zob. szerzej: Paweł Mościcki, *Polityka teatru*..., dz. cyt., s. 14–35.

40 Zdecydowanie najbardziej rozbudowany zestaw, aż 198 różnych form jednostkowej i grupowej partycypacji politycznej bez użycia przemocy, można odnaleźć [w:] Gene Sharp, *The Methods of Nonviolent Action*. Part two: *The Politics of Nonviolent Action*, Extending Horizons Books, Manchester (USA) 2006. Autor wymienia także liczne działania o charakterze symbolicznym (plakaty), a nawet artystycznym (teatr guerilla jako forma interwencji).

41 Zob.: Ustawa z dn. 24 lipca 2015 r. *Prawo o zgromadzeniach*, Dz. U. 2015 poz. 1485.

42 Demonstracja i manifestacja to w zasadzie pojęcia synonimiczne. Językoznawczej eksplikacji tych pojęć podjął się Jerzy Bralczyk, wedle którego manifestacja zakłada zarówno protest, jak i poparcie; odnosi się głównie do idei i jest raczej statyczna; demonstracja to wyrażenie sprzeciwu, jest też bardziej dynamiczna. Zob. Jerzy Bralczyk, *Między słowami. Manifestacja/demonstracja*, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,19719928,miedzy-slowami-manifestacja-demonstracja-bralczyk.html; data dostępu: 15 września 2019.

1
Jacek Kaczmarski i Przemysław Gintrowski
w czasie koncertu finałowego I Przeglądu
Piosenki Prawdziwej „Zakazane Piosenki",
Gdańsk 1981. Fot. Jerzy Kośnik / Agencja Forum

2
Solidarność. Nowy projekt, Biennale Warszawa,
scen. Paweł Wodziński, prem. 29 października
2017. Fot. Monika Stolarska

3
Tadeusz Mazowiecki w Sejmie po uzyskaniu wotum zaufania dla swojego rządu, 12 września 1989. Fot. Grzegorz Rogiński / PAP

4
Manifestacja poparcia dla rządu PiS, Warszawa 23 marca 2017. Fot. Marcin Obara / PAP

5
Czarny protest w Warszawie, 3 października 2016. Fot. Sławomir Kamiński / Agencja Gazeta

przedmiotów), pikiety (zgromadzenie najczęściej mniejsze niż demonstracja czy manifestacja, ale przez to o wyższym stopniu uporządkowania, organizowane zazwyczaj w konkretnym miejscu, na przykład pod jakimś urzędem, w celu odniesienia się do jakiegoś problemu społecznego). Pod względem stopnia dynamiki zgromadzenia mogą przybrać formę wiecu (przedyskutowanie spraw publicznych w konkretnym miejscu – wiec wyborczy) lub pochodu (piesza manifestacja – pochody pierwszomajowe), marszu (Marsz Niepodległości), parady (Parada Schumana)[43]. Omawiane tu formy zgromadzeń można postrzegać w kategoriach artykulacji interesów politycznych, które mają charakter zinstytucjonalizowany, ale niesformalizowany. Oznacza to, że działania te charakteryzują się legalnością (w odróżnieniu od nielegalnych strajków, blokowania budynków, zakłócania ruchu ulicznego), ale pozbawione są zasad określających ich skutki polityczne[44]. Wspólną cechą tych praktyk partycypacji jest „przyciągnięcie uwagi oraz wyrażenie protestu lub przekazanie żądań politycznych"[45]. Pomimo tego, że wspomniane formy mogą zarówno wspierać władzę, jak i ją krytykować, przyjęło się uważać te rodzaje aktywności za część polityki protestu. Nawet jeżeli manifestacja wspiera władzę, to i tak wyraża krytyczny stosunek do rzeczywistości społeczno-politycznej za pomocą niestandardowych kanałów komunikowania politycznego (choćby „miesięcznice" smoleńskie, także w okresie rządów PiS). W takiej perspektywie protest jest praktyką komunikacyjną, za pomocą której „wyrażane są potrzeby grup społecznych, ich dążenia, ale też brak uznania dla działań niezgodnych z ich punktem widzenia"[46]. 「6–9」

Odnosząc dotychczasowe rozważania do naszego tematu, twierdzimy, że tym, co nadaje szczególną specyfikę, dynamikę, znaczenie społeczne zgromadzeniom oraz pozwala na urzeczywistnienie omawianych tu funkcji, są między innymi zabiegi scenograficzne wyrażające się w konstruowaniu specyficznej przestrzeni. Przykładowo, manifestacje Młodzieży Wszechpolskiej, a obecnie także Obozu Narodowo-Radykalnego, mają bardzo wyraziste i szczelne granice, są silnie zuniformizowane oraz ujednolicone co do zachowań z bardzo jednoznacznym podziałem na wyróżnionego przywódcę (lub niewielką grupę przywódczą), który przemawia na podwyższeniu. Z kolei feministyczne Manify albo Parady Równości są o wiele bardziej inkluzywne, otwarte, kolorowe i zróżnicowane pod względem skandowanych haseł i widocznych transparentów. Osoby przemawiające nie zawsze stoją na podwyższeniu, a nawet jeżeli tak się dzieje, to reprezentacja przemawiających jest liczna i wykracza poza ścisłych przywódców. We wszystkich wskazanych formach zgromadzeń mogą być zastosowane zróżnicowane działania scenograficzne, których rodzaje obszernie wymieniamy w ostatniej sekcji wprowadzenia. Jak twierdzi Jacek Wesołowski, dzięki takim kreatywnym środkom wyrazu, jak dowcipne transparenty i rekwizyty, demonstracje są kolorowe i różnorodne, a to powoduje życzliwy odbiór społeczny[47].

Drugą, po zgromadzeniach, formą nieartystycznych praktyk performatywnych o politycznym znaczeniu są wydarzenia o silnie sformalizowanym, czasami wręcz zrytualizowanym schemacie. Przykładem mogą być uroczystości i ceremonie państwowe (defilady, koronacje, dożynki, tryumfy i tym podobne) albo wydarzenia religijne (na przykład procesje[48]), jak również te bardziej ulotne, jednora-

43 Por. Daniel Mider, *Partycypacja polityczna w Internecie. Studium politologiczne*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2008, s. 144–148. Znamienne, że autor, wymieniając różne artystyczne i paraartystyczne formy partycypacji, w ogóle nie poświęcił miejsca ich aspektom scenograficznym.

44 Daniel Markowski, *Układy integracji społeczeństwa polskiego a system polityczny*, „Studia Nauk Politycznych" 1983, nr 1–2, s. 26–28.

45 Daniel Mider, *Partycypacja polityczna a legitymizacja systemu politycznego*, „Studia Politologiczne" 2010, vol. 18, s. 23.

46 Izabela Kapsa, *„Demokracja na ulicach Londynu" – analiza protestów politycznych w Wielkiej Brytanii po wyborach parlamentarnych 2010*, [w:] *Dyskurs publiczny* w *praktykach społecznej kontestacji*, red. Janusz Golinowski, Alina Kaszkur, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2014, s. 295.

47 Jacek Wesołowski, *Kryterium uliczne. Kronika wydarzeń 2015–2017*, e-book,Warszawa 2017, s. 219.

48 Interesujące rozważania na temat procesji, w tym teatru procesji, a także pielgrzymek i parad w tym kontekście można znaleźć [w:] David Wiles, *Krótka historia przestrzeni...*, dz. cyt., s. 92–93 i n.

6
Pikieta „Solidarności” przed siedzibą Komisji Europejskiej, Warszawa 16 września 2017. Fot. Przemysław Wierzchowski / Agencja Gazeta

7
Parada Schumana, Warszawa, 12 maja 2018. Fot. Dawid Żuchowicz / Agencja Gazeta

8
Narodowy Dzień Pamięci Żołnierzy Wyklętych,
nocny przemarsz w Krakowie, 1 marca 2020.
Fot. Jakub Włodek / Agencja Gazeta

9
Manifa, Toruń, 8 marca 2020. Fot. Robert
Górecki / Agencja Gazeta

10
Defilada z okazji Święta Wojska Polskiego, Warszawa, 15 sierpnia 2016. Fot. Jacek Marczewski / Agencja Gazeta

11
Marsz milczenia po zabójstwie Pawła Adamowicza, Poznań, 14 stycznia 2019. Fot. Łukasz Cynalewski / Agencja Gazeta

zowe, chociaż funkcjonujące nierzadko według ściśle określonych i zestandaryzowanych reguł (choćby pogrzeby istotne z punktu widzenia danej wspólnoty narodowej). W obrębie każdej z tych praktyk mogą być stosowane zabiegi o charakterze scenograficznym. Sprzyja temu fakt, iż ceremonie państwowe mają kształty celowo teatralne, a przy tym pompatyczne i monumentalne, zaś ich główną funkcję stanowi służenie władzy poprzez uwiarygodnienie metafizycznej sankcji lub mitów założycielskich[49]. ⌜10–11⌟

Trzecia forma omawianych tu praktyk to widowiska niemające charakteru artystycznego. Powołując się ponownie na typologię Zbigniewa Raszewskiego, można stwierdzić, że chodzić tu będzie przede wszystkim o zawody oraz o popisy nieartystyczne. W tym pierwszym przypadku mogą to być zarówno wydarzenia niepolityczne, ale wtórnie upolitycznione, jak Igrzyska Olimpijskie, albo inne ważne imprezy sportowe. Jak istotne może być polityczne znaczenie tego typu widowisk, pokazały organizowane przez Polskę i Ukrainę piłkarskie Mistrzostwa Europy (2012), w ramach których wiele zabiegów dekoracyjnych było ukierunkowanych jednoznacznie patriotycznie (flagi, makijaże, czapeczki, baloniki, konfetti). ⌜12⌟ Drugim przykładem mogą być popisy (płomienne przemówienie charyzmatycznego lidera). Niezależnie od wydarzeń, które ze swej istoty mają charakter widowiska, widowiskowe aspekty można wskazać także w przypadku praktyk grupy pierwszej i drugiej; nie stanowią one jednak o ich istocie.

Czwartą odmianą są quasi-artystyczne wydarzenia z pogranicza sztuki i polityki. Formą najczęściej tu spotykaną są happeningi polityczne. Nie są one jednak tworzone przez artystów, a raczej przez polityków lub organizacje społeczno-polityczne, które imitują działania artystyczne, stosując je w uproszczonej postaci ukierunkowanej na prowokację (na przykład akcje Janusza Palikota albo organizacji „Naszość"). Grupa tych działań jest jednak zróżnicowana i odnaleźć w niej można także akcje zahaczające o obszar sztuki, jak happeningi Pomarańczowej Alternatywy. Do tej grupy przynależą także wyodrębnione przez Daniela Midera polityczne flash moby (tak zwany „błyskawiczny tłum")[50]. ⌜13⌟

Pojęcie scenografii społeczno-politycznej

Mając na uwadze dotychczasowe ustalenia, można ukuć skonkretyzowaną definicję scenografii społecznej i politycznej. Z jednej strony, na płaszczyźnie strukturalno-funkcjonalnej mianem tym określać będziemy rozmaitego rodzaju artefakty materialne (obiekty przestrzenne, płaskie przedmioty fizyczne, elementy dekoracyjne), różnego rodzaju technologie wizualne i projekcyjne, formy organiczne, w tym cielesne oraz wszelkiego rodzaju miejsca i środowiska, które podobnie jak w przypadku przedstawień teatralnych sygnifikują, a więc kreują, delimitują, strukturalizują i hierarchizują, dekorują i narratywizują, a także dynamizują realną, jak również symboliczną przestrzeń wizualną artystycznych i nieartystycznych przedsięwzięć performatywnych, które albo intencjonalnie, albo wtórnie są interpretowane jako społeczno-polityczne (także dzięki podejmowanym gestom scenograficznym). Istotne jest przy tym pojmowanie scenografii jako swego rodzaju społecznej geografii danego przedsięwzięcia performatywnego. Stąd odniesienie do kreowania przestrzeni, delimitacji, czyli wyznaczania granic, strukturyzacji, a więc tworzenia wewnętrznych podziałów i hierarchii, a także dynamiki przestrzennej, cielesnej i fizykalnej. Ważne jest przy tym zaznaczenie, że scenografia ma charakter społeczno-polityczny, jeżeli realnie kreuje społeczno-polityczny wymiar danego widowiska – czy to z punktu widzenia intencji twórców, odbiorców, czy w ramach dyskursu publicznego.

Z drugiej strony, na płaszczyźnie procesualnej do wyznaczanego tu pola badawczego zaliczyć należy wszelkiego rodzaju aktywności, strategie

49 Zob. szerzej: Dariusz Kosiński, *Teatra polskie*..., dz. cyt., s. 475 i n.

50 Daniel Mider, *Partycypacja polityczna*..., dz. cyt., s. 144–146.

12
Kibice na Euro 2012. Fot. Renata Dąbrowska / Agencja Gazeta

13
Pomarańczowa Alternatywa, Karnawał Rio-botniczy, 16 lutego 1988. Fot. Mieczysław Michalak

i praktyki, nadające scenografii społecznej relacyjny i dynamiczny charakter, który sprawia, że nie stanowi ona formy w pełni zamkniętej i narażona jest na różnego rodzaju pęknięcia i płynność granic (na przykład miasto jako miejsce publiczne zastane i architektoniczna przestrzeń wyznaczająca ramy wydarzenia politycznego). W ten sposób performatywne wydarzenie społeczno-polityczne jest ulokowane w przestrzeni, która nie ma charakteru statycznego, danego, ale jest miejscem ruchu, działania, aktywności, stawania się i wszelkiego rodzaju transformacji. Scenografia społeczna i polityczna ma także, podobnie jak w przypadku scenografii teatralnej, charakter efemeryczny, tymczasowy, ulotny, sytuacyjny (nawet jeżeli przetrwa materialnie, to raczej poza kontekstem pierwotnego wydarzenia). Podsumowując ten definicyjny wątek, można stwierdzić, że scenografia współtworzy performans społeczno-polityczny, a przede wszystkim przestrzeń różnych performatywnych wydarzeń czy praktyk.

Polityczne znaczenie dekoracji, scenografii, rekwizytów czy kostiumów zastosowanych w ramach różnych wydarzeń lub przedstawień performatywnych to interesujący poznawczo przyczynek do analizy fenomenu polityczności. Jak słusznie zauważył Mirosław Karwat w swojej analizie propagującej antyformalistyczne stanowisko w naukach politycznych, zjawiska polityczne nie opierają się wyłącznie na adekwatności formy i treści. Bardzo często to, co polityczne, wyraża się w dialektycznym napięciu pomiędzy niepolityczną formą (na przykład artystyczną), a polityczną treścią. Prawidłowość ta ma zastosowanie także do praktyk scenograficznych i dekoracyjnych, które obejmują między innymi gesty pozwalające nadać lub wzmocnić charakter polityczny lub politycznie znaczący wyodrębnionej w ramach danej praktyki przestrzeni, a samemu dziełu lub wydarzeniu artystycznemu przypisać – choćby aspektowo i w ograniczony sposób – polityczną wymowę, polityczne skutki lub uczynić z nich pretekst do działania politycznego. Poprzez zabiegi scenograficzne (zastosowanie symboli takich jak flaga, godło, transparenty) można nadać więc dziełom charakter zjawisk, które Karwat określa mianem wtórnych politycznie. Chodzi tu o fenomeny, który nie są polityczne w swej istocie, jak władza, ale są politycznie uwikłane, wpisane w polityczny kontekst lub upolitycznione w debacie publicznej lub bieżącej walce politycznej[51].

W praktyce możemy zaproponować pięć modelowych sytuacji z użyciem praktyk scenografii społeczno-politycznej. Po pierwsze, scenografia tego typu może być zastosowana intencjonalnie w widowisku, przedstawieniu albo zgromadzeniu publicznym (na przykład manifestacja), które planowane jest jako wydarzenie polityczne, a gesty scenograficzne to te, które pozwalają ową polityczną wymowę nadać, wzmocnić albo zniuansować. Nie znaczy to jednak, że każdy element scenograficzny w takim wydarzeniu jest w istocie swej polityczny. ⌜14⌟ Po drugie, możemy wyróżnić wydarzenia, które nie są planowane jako polityczne, niemniej ich polityczna wymowa jest zakładana, ponieważ stosowane jest w ich ramach scenograficzne instrumentarium o zdecydowanie politycznych konotacjach (flagi, sprzęt wojskowy, transparenty), a wydarzenia te są uwikłane w polityczny kontekst. Przykładem mogą być pogrzeby znanych osobistości. Generalny cel pogrzebu nie jest polityczny, niemniej w przypadku pochówków Juliusza Słowackiego, Józefa Piłsudskiego czy Marii i Lecha Kaczyńskich (mowa o nich w kolejnych rozdziałach) wręcz nie sposób nie mówić o politycznym wymiarze tych wydarzeń. Do tej grupy zaliczyć też trzeba pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, również omawiane szczegółowo w jednym z kolejnych rozdziałów. Po trzecie, możemy wyodrębnić praktyki scenograficzne, które same w sobie nie mają charakteru politycznego i nie funkcjonują w ramach wydarzeń o politycz-

51 Szerzej na ten temat zob. Mirosław Karwat, *Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy*, „Studia Politologiczne" 2010, vol. 17, s. 63–88. Zob. również: tenże, *O upolitycznieniu twórczości i dzieł twórczych. Modelowa analiza mechanizmu*, „Studia Politologiczne" 2018, vol. 50, s. 15–41.

nej wymowie, jednak w określonym kontekście ich znaczenie nabiera – całościowo lub częściowo – takiego charakteru. Przykładem może być obrazoburcze dla wyznawców danego kultu religijnego użycie symboli religijnych w spektaklu teatralnym, co stanowi pretekst dla całkiem realnych działań publicznych, w tym politycznych (tu przykładem są protesty przed Teatrem Powszechnym w Warszawie po premierze *Klątwy* w reżyserii Olivera Frljicia wiosną 2016). ⌜15⌟ Po czwarte, zabiegi scenograficzne, które mają znaczenie polityczne, niemniej pojawiają się incydentalnie w wydarzeniach albo przedstawieniach, pozbawionych całościowo politycznej wymowy (flaga państwowa w przedstawieniu niepolitycznym). Po piąte, można wskazać na gesty scenograficzne, które nie mają politycznego charakteru w ramach wydarzeń niemających politycznej wymowy, ale wykorzystują niejako logikę, mechanizm czy typy zachowań znamienne dla świata polityki. W takiej perspektywie można interpretować działania zaangażowanych kibiców, tak zwanych „ultrasów", którzy podczas meczów przygotowują na trybunach swoiste spektakle, w trakcie których wykorzystują różne dekoracyjne i scenograficzne środki wyrazu oraz rekwizyty: balony, kartony, konfetti, folie, serpentyny, flagi na drzewcach, „sektorówki" (ogromne flagi wielkości całego sektora), transparenty, wielobarwne świece dymne, race, sztuczne ognie, pirotechniczne wulkany i stroboskopy świetlne. Wszystkie te środki budują wspólnotę własnej grupy oraz pozwalają na konfrontację z innymi grupami stadionowymi[52]. ⌜16⌟

Bez względu na rodzaj wspomnianych powyżej działań lub praktyk, zabiegi scenograficzne pozwalają wykreować przestrzeń danego wydarzenia performatywnego w rozumieniu, jakie przywołaliśmy za Lefebvre'em. Wyodrębnione przez niego trzy wymiary analityczne przestrzeni jako konstrukcji społecznej odpowiadają założeniom i celom naszych rozważań scenograficzno-performatywnych. Po pierwsze, Lefebvre wymienia „praktyki przestrzenne", które obejmują produkcję i reprodukcję, a także określone lokalizacje i zestawy przestrzenne charakterystyczne dla każdej formacji społecznej. Praktyka przestrzenna zapewnia również ciągłość i spójność społeczną. Po drugie, wydziela „reprezentacje przestrzeni", które są związane ze stosunkami produkcji i narzucającym je „porządkiem", a zatem z wiedzą, znakami, kodami. Po trzecie, mówi o „przestrzeniach reprezentacji", które odnoszą się do wykreowanej przestrzeni symbolicznej[53]. Porównując te kategorie do omówionych wcześniej praktyk performatywnych, można stwierdzić, że są one praktykami przestrzennymi, bo zawsze osadzają się w przestrzeni publicznej (albo reprodukują tę zastaną, albo produkują jej nowe warianty). Są także reprezentacjami przestrzeni, ponieważ każda praktyka przestrzenna jednocześnie signifikuje przestrzeń. Wreszcie możemy w tym kontekście mówić także o przestrzeni reprezentacji, a więc o przestrzeni wyobrażeniowej, która jest zbiorową imaginacją wspólnoty, stając się podmiotem nie tylko realnym, ale i symbolicznym.

Znaczenie praktyk scenograficznych w ramach poszczególnych wymiarów konstruowania przestrzeni społecznej polega na rekonfiguracji pola widzialności; są to więc swoiste gesty uwidocznienia, wydobywania na widok publiczny[54]. W tym przypadku nie chodzi już o zwykłe pole działania, ale o symboliczne przejęcie kontroli nad przestrzenią i umowne określenie nowych reguł. Należy tu jednak rozdzielić dwie strategie: o ile uroczystości państwowe dokonują koncesjonowanego przejęcia, o tyle demonstracje protestacyjne są, przede wszystkim za sprawą scenografii, widzialnym wyzwaniem rzuconym władzy w przestrzeni, którą ta na co dzień kontroluje[55].

52 Zob. więcej: Tomasz Sahaj, *Aktywność stadionowa kibicowskich grup ultras jako przejaw komunikacji społecznej*, [w:] *Język – rozumienie – komunikacja*, red. Mikołaj Domaradzki, Emanuel Kulczycki, Michał Wendland, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2011, s. 180.

53 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, dz. cyt., s. 33.

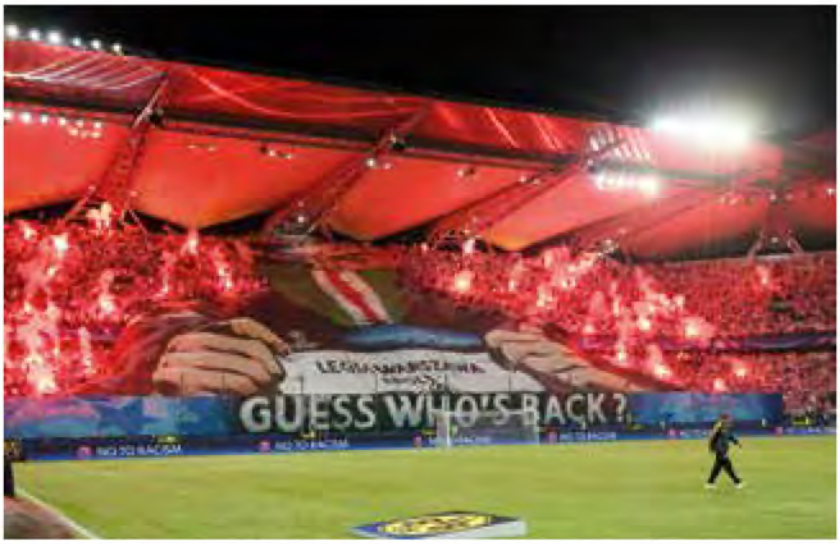
54 Znamienne, że Judith Butler analizuje zgromadzenia publicznego protestu jako wyraz prawa do pojawiania się w przestrzeni publicznej. Zob.: Judith Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*..., dz. cyt., s. 25.

55 Por.: Dariusz Kosiński, *Teatra polskie*..., dz. cyt., s. 664–665.

14
Łańcuch światła w Poznaniu; manifestacja na rzecz zawetowania ustawy sądowej przez prezydenta Andrzeja Dudę, Poznań, lipiec 2017. Foto Piotr Skórnicki / Agencja Gazeta

15
Ave. Działanie na kroki, megafony, flagi, okrzyki i race, reż. i insc. plast. Robert Rumas; plac przed Teatrem Powszechnym w Warszawie, 14 listopada 2017. Fot. Kuba Kiljan / IT

16
Oprawa kibicowska meczu Legia Warszawa – Borussia Dortmund, 13 września 2016. Fot. Kuba Atys / Agencja Gazeta



W obu przypadkach ważna jest kreacja symbolicznej podmiotowości, podtrzymywanie więzi, ekspresja gotowości do działania.

Omawiając kwestię przestrzenności wydarzeń performatywnych, warto przypomnieć istotne dla badaczy performansów kulturowych badania Victora Turnera, który w tym kontekście używał terminu „dramat społeczny". Co ważne dla naszego podejścia, lokował go nie w centralnych obszarach rzeczywistości, ale pomiędzy, na stykach, obrzeżach[56]. Demonstracja, pogrzeb, ceremonia państwowa to również takie praktyki pomiędzy: starym i nowym porządkiem; doczesnością a odwiecznością; starą i odnowioną zwyczajnością.

Pisząc o znaczeniu scenografii i przestrzeni w ramach różnych wydarzeń performatywnych, nie możemy też zapominać o ich mediatyzacji, a więc zapośredniczaniu przy użyciu fotografii, filmów, dokumentów, mediów elektronicznych – telewizji, a ostatnio także Internetu. Chodzi o to, że w większości istotnych wydarzeń społeczno-politycznych nie uczestniczymy, tylko oglądamy je w mediach, które dodają do nich swoją narrację, oprawę wizualną, a także formatowanie przestrzeni. Interesującą propozycję analityczną w tym względzie zaproponowali swego czasu Daniel Dayan oraz Elihu Katz. Wyodrębnili oni trzy warianty wydarzeń medialnych, a więc takich, które wykraczają poza realną i telewizyjną codzienność. Po pierwsze „Koronacje", a więc różnego rodzaju ceremonie państwowe, w tym rzeczywiste koronacje. Z polskich praktyk, które badaliśmy, w ten wariant wpisują się chociażby pogrzeby słynnych osobistości, dożynki albo ceremonie religijne. Po drugie „Konkwisty", a więc działania przełomowe dla jakiejś społeczności albo państwa. Przynależą tu próby przekroczenia starego porządku i odważne budowanie nowego. Przykładem może być lądowanie człowieka na Księżycu, ale i pielgrzymki Jana Pawła II w okresie PRL-u. Również ważne demonstracje (choćby strajk w Stoczni Gdańskiej) przynależą do tego wariantu. Po trzecie „Konkursy", a więc wszelkie rywalizacje, zarówno Igrzyska Olimpijskie, jak i debaty prezydenckie. Autorzy do każdego z wariantów przypisują również specyficzny rodzaj przestrzeni, która może być kreowana także za pomocą zabiegów scenograficznych: „Koronacje" dokonują się w nawach kościołów, na ulicach i trasach miejskich, „Konkwisty" na obrzeżach i granicach przestrzeni społecznej, zaś w przypadku „Konkursów" typowe miejsca akcji to stadion, arena lub studio[57].

Przechodząc do konkretnego omówienia funkcji scenografii społeczno-politycznej, należy wyjść od wskazania dwóch jej ważnych w tej perspektywie aspektów. Po pierwsze, scenografia społeczno-polityczna wiąże się z koncepcją artystyczną lub quasi-artystyczną wyrażającą się w wizji plastycznej, widowiskowości, ale też dramaturgii i narracji, odgrywaniu ról w ramach danego przedstawienia. Te ostatnie elementy są istotne do podkreślenia, ponieważ scenografia nie tylko wizualizuje, to znaczy wyraża opowieść albo jest jej podporządkowana, ale – jak już podkreślaliśmy – także aktywnie ją współtworzy, kreuje ramy jej rozumienia i wyznacza granice i możliwości zaistnienia. Tym samym scenografia może mieć charakter narracyjny, a zarazem uzyskuje w stosunku do akcji niezależność, wręcz samodzielność. Warto w tym miejscu przywołać koncepcję teatru postdramatycznego Hansa-Thiesa Lehmanna, w której praktyki scenograficzne mogą przybrać postać swoistej „wizualnej dramaturgii", z własną logiką i porządkiem[58].

Po drugie, chodzi o założenia ideowe, a czasami wręcz ideologiczne, a także potrzeby i interesy społeczne, które scenografia pozwala wyrazić – także bezpośrednio. Można tu wskazać między innymi publiczne artykułowanie opinii i okazywanie emocji, manifestowanie określonych postaw, wyrażenie sprzeciwu wobec władzy, rytualne afirmowanie powszechnie uznawanych wartości,

56 Zob. Victor Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.

57 Daniel Dayan, Elihu Katz, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, przeł. Anna Sawisz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2008, s. 79–84.

58 Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2005, s. 145.

kultywowanie wzajemnych więzi społecznych. Stanisław Filipowicz dodaje jeszcze, że każdy nowy porządek polityczny ma swoje własne dekoracje, kostiumy, rekwizyty. To one wyrażają i akcentują spektakl władzy oraz informują na jego temat. „«Naga» władza staje się niewidoczna, a przez to nieskuteczna. Ceremoniał polityczny nadaje władzy nieodzowną formę”[59].

Mając na względzie oba wyróżnione wymiary, możemy przyporządkować scenografii społecznej i politycznej wszystkie te funkcje, które przypisał performansowi jego teoretyk Richard Schechner. Możemy tu wskazać:

a zabawianie (na przykład transparent, który ma nie tylko charakter informacyjny, ale jest przy okazji dowcipny; efekty tej strategii widać podczas Parady Równości albo Manify);
b tworzenie czegoś pięknego w kategoriach estetycznych (atrakcyjne wizualnie plakaty; niektóre z nich przeszły do historii sztuki, jak te z okresu paryskiego Maja’68);
c ustanawianie lub zmiana tożsamości (na przykład wizualne reprezentacje grup mniejszościowych);
d budowa lub podtrzymywanie wspólnoty (na przykład symbole narodowe, takie jak flaga, godło, jednolita kolorystyka strojów);
e uzdrawianie (psychoanalityczny sens demonstrowania; scenograficzne interwencje jako rozładowywanie napięć w przestrzeni publicznej);
f nauczanie, przekonywanie, wmawianie (różnego rodzaju transparenty spełniające funkcje perswazyjne albo wręcz propagandowe lub agitacyjne);
g obcowanie z tym, co święte lub demoniczne (na przykład wykorzystywanie symboli religijnych podczas świąt religijnych).

Struktura scenografii społecznej

Nasza konceptualizacja scenografii społecznej byłaby niepełna, gdybyśmy nie dokonali teraz jej w miarę kompleksowej inwentaryzacji.

Poniższa systematyka zawiera najważniejsze składniki scenografii społecznej i politycznej, nie wyczerpuje jednak wszystkich wariantów i możliwości. Nie proponujemy dla niej jakiegoś jednego kryterium, wskazując raczej na różne aspekty funkcjonalne. Uwzględnione zostały zarówno elementy stabilne, jak i mobilne, a także obiekty artystyczne, jak i przedmioty użytkowe. W określonych kontekstach za elementy scenograficzne uznane być mogą również kostiumy, charakteryzacja, specyficzne oświetlenie, przekazy reklamowe, a nawet ludzie w określonych układach choreograficznych[60]. Struktura scenografii społecznej nawiązuje do scenografii teatralnej, ale wyraża również specyfikę pozateatralnych wydarzeń, których rodzaje wcześniej omówiliśmy. W niektórych przypadkach dany element może być zaliczony do dwóch grup, ponieważ podziały między poszczególnymi rodzajami są nieostre.

W związku z powyższym do scenografii społeczno-politycznej można zaliczyć następujące grupy elementów:

1 Stabilne obiekty architektoniczne i konstrukcyjne

Grupa ta obejmuje wszelkie części scenografii, które stanowią wyraz jakiegoś zamysłu budowlanego, dzięki czemu powstają obiekty o dużym stopniu stabilności. Obiekty te mogą mieć charakter konstrukcyjny, a tym samym stanowią połączenie różnych elementów w jedną całość. W większości przypadków obiekty te spełniają przede wszystkim funkcje użytkowe (na przykład wytyczanie przestrzeni); jednakże wtórnie można przypisać im również znaczenie dekoracyjne. W odróżnieniu

59 Stanisław Filipowicz, *O demokracji bez złudzeń i sentymentów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 124.

60 Por.: *Widowisko – teatr – dramat. Podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*, red. Ewa Wąchocka, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2014, s. 99–101.

od obiektów plastyczno-wizualnych cechuje je niski stopień samodzielności czy niezależności w ramach instrumentarium symbolicznego danego zgromadzenia czy przedstawienia. W odróżnieniu od miejskich konstrukcji architektonicznych są przygotowane specjalnie na potrzeby danego wydarzenia albo w tym celu przeniesione z innego miejsca. Nie są to więc obiekty ulokowane w danym miejscu na stale. Interesującym przykładem takiego obiektu o politycznym znaczeniu była tęcza zastosowana w Teatrze Żołnierza 1. Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki, omawiana w kolejnym rozdziale[61]. Do tej grupy obiektów możemy zaliczyć: podesty, sceny, praktykable, ołtarze, balustrady, barierki, szafoty, pylony. W niektórych przypadkach konstrukcje te mogą zarazem zawierać w sobie jakiś mechanizm (ruchoma scena albo szafot z ruchomą podstawą).

Obiekty te spełniają trzy główne funkcje:

a wyeksponowanie postaci (podest, podium, katafalk, piedestał, postument, trybuna honorowa);
b umożliwienie i skomponowanie zmian położenia postaci (scena, schody);
c delimitacja granic danego przedstawienia lub wszelkie oznakowywanie przestrzeni w celu jej wyodrębnienia, podkreślenia (balustrady, barierki, brama tryumfalna, kolumny).

2 Elementy wizualno-informacyjne

Pochodzą w dużej mierze nie ze świata teatru, ale raczej z obszaru perswazji, reklamy i propagandy. Obiekty tego typu dominują podczas różnego rodzaju manifestacji i uroczystości. Spełniają przede wszystkim funkcję komunikacyjną, głównym bowiem celem tego typu obiektów jest przekaz konkretnych treści, idei, wartości w skondensowanej formie (hasła, slogany, cytaty). Składnikiem dominującym w ramach tej grupy jest tekst, chociaż zdarzają się także tylko elementy wizualne (logotypy partyjne). Również do tekstu, jak zauważa Axel Philipps, możemy stosować wizualne techniki interpretacji (layout, proporcjonalność liter, widoczność z daleka, umieszczenie oficjalnych znaków organizacji partyjnych). W ten sposób można ustalić, jaki był stopień profesjonalizacji danego obiektu, a na tej podstawie, kto bierze udział w manifestacji (zawodowi protestanci, czy zwykli ludzie)[62].

Do omawianych obiektów zaliczyć możemy:

a transparenty (zarówno na jednym drzewcu, jak i rozpostarte między dwoma drążkami, niesione przez ludzi; zarówno z tektury, jak i materiału); napis może być wykonany w różny sposób (najczęściej jest namalowany farbami);
b tablice informacyjne (zawieszone na szyi demonstranta; trzymane w rękach postulaty);
c pojedyncze litery niesione przez różne osoby obok siebie układające się w wyrazy (bardzo popularne podczas pochodów pierwszomajowych w PRL-u);
d pozostałe (rzadko): bilboardy, standy, klepsydry (podczas manifestacji pracowniczych klepsydra stanowi metaforyczną informację o „śmierci fabryki").

3 Elementy dekoracyjno-symboliczne

Podobnie jak w poprzednim przypadku, obiekty te mają znaczenie komunikacyjne, ale funkcje tę spełniają bardziej pośrednio. Symbol należy tutaj rozumieć na zasadzie relacji metafory, w której X zastępuje Y, ale powiązanie obu elementów ma charakter arbitralny, co umożliwia połączenie dwóch oddzielonych od siebie obszarów ludzkiego doświadczenia[63]. Zaistnienie komunikacji symbolicznej wiąże się z założeniem, że znaczenie danego znaku nie odnosi się jedynie do poziomu denotacyjnego, ale powinno wyrażać ono pewien konotacyjny naddatek (funkcjonowanie gołąbka jako symbolu pokoju nie wynika z takich właśnie cech tego

61 Zob. też: Paweł M. Mrowiński, *Sztuka na froncie. Teatr Dramatyczny 2. Korpusu Polskiego oraz Teatr Wojska Polskiego – analiza porównawcza*, [w:] *Studia z historii najnowszej Polski*, red. Rafał Łatka, Mirosław Szumiło, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2018, s. 56.

62 Axel Philipps, *Visual protest material as empirical data*, „Visual Communication" 2012, Vol. 11, Issue 1, p. 3–21.

63 *Słownik pojęć współczesnych*, red. Alan Bullock i in., Wydawnictwo „Książnica", Katowice 1999, s. 603.

ptaka). Naddatek ten wiąże się najczęściej ze sferą niematerialną, a więc ideami, wartościami, emocjami, pojęciami. Komunikacja symboliczna zachodzi we wszystkich przedstawieniach teatralnych oraz performatywnych wydarzeniach pozateatralnych, różni je jednak stopień społecznej konwencjonalizacji znaczeń symbolicznych, który w przypadku wydarzeń pozateatralnych jest zazwyczaj dużo wyższy niż w przypadku praktyk artystycznych.

W obrębie tego typu obiektów można wyróżnić:

a oficjalne symbole organizacji politycznych i społecznych: flagi (narodowe i państwowe, partyjne, organizacyjne), godła, chorągwie i proporczyki;
b symbole religijne: przedmioty sakralne, ornamenty religijne (krzyż, różaniec, ołtarz);
c pozostałe: emblematy; logotypy (znaki wizualne różnych organizacji); kir (czarny materiał symbolizujący żałobę) i krepa; kilimy i ozdobne dywany; ryngraf (medalion, często metalowy z wizerunkiem o tematyce religijnej; w przypadku trumny Dmowskiego ludność podchodziła i całowała sztandar z ryngrafem Matki Boskiej); symbole władzy wojskowej (na przykład buńczuk). ⌜17–18⌟

4 Materiały malarskie i ikonograficzne

Chodzi tu o wszelkie materiały, w których dominuje komponent wizualny, a nie tekstowy. Mogą mieć pochodzenie zarówno techniczne (na przykład fotografia), jak i w całości manualne (portret malarski). Elementy te mogą być zarówno nośnikami przekazów informacyjnych, perswazyjnych, jak i symbolicznych. Grupa ta obejmuje: fotografie i fotomontaże (trzymane, ale i przyklejane, na przykład na koszulki), grafiki, reprodukcje, plakaty, rysunki, kolaże, portrety, obrazy malarskie, zastawki i tym podobne.

5 Przedmioty sceniczne

Jak zauważa Patrice Pavis, w badaniach teatroznawczych pojęcie „przedmiot sceniczny" wypiera takie terminy jak „rekwizyt" czy „dekoracja". Płynne są bowiem granice pomiędzy aktorem a światem zewnętrznym, tłem działania a samym działaniem, tym, co intencjonalnie założone w koncepcji scenicznej, a tym, co spontanicznie wykuwa się podczas rozwoju akcji[64]. Wśród przedmiotów scenicznych można wyodrębnić: rekwizyty, gadżety oraz kostiumy. Rekwizyty to przedmioty, które biorą bezpośredni udział w akcji, ale mogą też mieć wyłącznie funkcję dekoracyjną; są także wykorzystywane jako element kostiumu. Rekwizytami będą więc zapalniczki używane podczas nocnej manifestacji nie tylko po to, żeby oświetlać przestrzeń, ale żeby pokazywać symboliczną wspólnotę. Rekwizytem będzie także stosowanie muszki albo fularu przez takich polityków, jak Janusz Korwin-Mikke albo Marek Jakubiak, którzy w ten sposób podkreślają swój wysoki status społeczny. Zapalniczki czy fulary wykorzystane we wspomniany sposób wyznaczają tę grupę rekwizytów, które są naturalne dla danej praktyki społecznej, wpisane w konwencję, a przez to mogą być z punktu widzenia społecznej percepcji przeźroczyste. Innym rodzajem rekwizytu może być przedmiot, który nie ma w danej sytuacji znaczenia użytkowego, a stosowany jest raczej jako pewien naddatek, eksces, nadmiernie wyrazista reprezentacja, która wykracza poza konwencję danego wydarzenia, a jednocześnie – paradoksalnie – mieści się w jej obrębie. Bardzo często w swojej praktyce politycznej tego typu rekwizyty stosował Janusz Palikot. Przykładem mogą być użyte przez niego podczas konferencji prasowej w roku 2007 pistolet i sztuczny penis, przy pomocy których chciał zwrócić uwagę na gwałt dokonany przez policjanta. ⌜19⌟ Tego typu rekwizyty są wręcz przesadnie „widoczne", a ich użycie może łamać normy i zasady typowe dla danej praktyki politycznej. Specyficzne rekwizyty, które nie mają charakteru naturalnego, ale są makietami lub przedmiotami wykonanymi specjalnie na potrzeby danego przedstawienia, określane są mianem butafor-

64 Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*..., dz. cyt., s. 390.

17
Manifestacja Komitetu Obrony Demokracji, Wrocław, 3 kwietnia 2016. Fot. Mieczysław Michalak / Agencja Gazeta

18
Marsz Niepodległości, Warszawa, 11 listopada 2017. Fot. Paweł Supernak / PAP

19
Konferencja prasowa Janusza Palikota, domagającego się ukarania policjantów oskarżonych o gwałt, Lublin, 22 kwietnia 2008. Fot. Wojciech Jargilo / PAP

ki. Tego typu przedmioty stosowała w swoich happeningach politycznych antykomunistyczna grupa „Naszość", działająca w Polsce szczególnie intensywnie w latach 90. XX wieku. Przykładem może być akcja „Jelenie" z 2005 roku, kiedy to przedstawiciele organizacji paradowali w majtkach i tekturowych imitacjach poroża, sugerując, że głosowali na lewicowy SLD, ale zostali oszukani („zrobieni w jelenia"). ⌜20⌟ Gadżet z kolei to zwykle niewielki przedmiot, który może być pozbawiony praktycznego znaczenia lub jego znaczenie nie jest oczywiste, ewentualnie dana funkcja praktyczna nie jest najważniejszą funkcją danego przedmiotu. Przykładowo, gadżetem może być zapalniczka tak wymyślna technologicznie, że w praktyce istotniejsza od tego, że świeci, jest jej nowoczesna forma i pomysłowy design. Nie zmienia to faktu, że granice pomiędzy rekwizytami i gadżetami są dość płynne, a gadżety mogą być wykorzystane jako rekwizyty. Z tego powodu istotniejsze od ścisłego definicyjnego rozróżniania jest rozumienie funkcji poszczególnych przedmiotów scenicznych.

Taką funkcjonalną drogą podąża Jakub Jakubowski. Jego zdaniem, podstawowe znaczenie rekwizytów w ramach wydarzeń politycznych to budowanie relacji – emocjonalnej, symbolicznej, odpowiednio udramatyzowanej i estetycznej – aktora (polityka, działacza społecznego) z widzem (uczestnikiem wydarzenia)[65]. Precyzując funkcje rekwizytów politycznych, Jakubowski wskazuje na ich znaczenie ikonograficzne, które wspiera i poszerza wizerunek aktora (podmiotu) politycznego. Ponieważ żyjemy w kulturze wizualnej, budowanie wiarygodnego obrazu uczestników działań politycznych stało się niezwykle ważne. Rekwizyt pozwala, na poziomie wizualnym, na identyfikację, jasność, uzupełnienie, spójność wizerunku politycznego, a czasami także na jego wyróżnienie albo odróżnienie się od wizerunków innych podmiotów. Jakubowski wskazuje także na możliwość dyskredytowania za pomocą rekwizytów lub tworzenia przy ich pomocy prowokacji politycznych. Niemal stereotypowym przykładem przywoływanym w tym kontekście są działania medialno-polityczne wspomnianego już Janusza Palikota. Przykładem może być przyniesienie przez niego do studia telewizyjnego wielkiego łba świni, który miał być prezentem dla „PZPN-owskiej mafii" (akcja była działaniem przeciwko ówczesnym patologiom w Polskim Związku Piłki Nożnej). Inną funkcją rekwizytu jest jego symboliczna rola. W dobie niejasności i płynności różnych nurtów i orientacji politycznych i ideologicznych rekwizyty-symbole pozwalają bardziej jednoznacznie identyfikować przynależność wspólnotową i podtrzymywać więzi między osobami myślącymi podobnie. Przykładem mogą być transparenty z dominantą czerwonej kolorystyki, które wskazują na lewicowe przyporządkowanie danego przekazu[66].

Optyka funkcjonalna pozwala wyodrębnić cztery rodzaje praktyk z udziałem przedmiotów scenicznych:

a przedmioty użytkowe, jak i gadżety bezpośrednio używane podczas danego zgromadzenia czy uroczystości zgodnie z jego dynamiką i dramaturgią, ale i z zachowaniem możliwego przeznaczenia danego przedmiotu – wymachiwanie pałką, trzymanie zapalniczki, białego kwiatka, manekina na drzewcu podczas Manify, granie na werblu, używanie bochna chleba i soli podczas dożynek;

b przedmioty stanowiące wzbogacenie tła, wpływające na kontekst przestrzenny wydarzenia; nie są one bezpośrednio używane przez osoby i najczęściej oderwane są od swojego konwencjonalnego kontekstu znaczeniowego (leżące na ziemi podczas manifestacji świńskie łby);

c przedmioty praktycznego użytku, które funkcjonują wprawdzie w ramach uznanego powszechnie kontekstu znaczeniowego czy skojarzeniowego, ale wystawienie na widok pu-

65 Jakub Jakubowski, *Rekwizyt jako narzędzie komunikowania politycznego*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne" 2012, nr 2, s. 74–75.

66 Analiza funkcji rekwizytów w komunikowaniu politycznym za: tamże, s. 75–84.

bliczny pozbawia je praktycznego zastosowania (sprzęt wojskowy podczas parady wojskowej);

d imitacje przedmiotów, rzeczy, gadżetów, atrybutów, które budują metaforycznie skojarzenia (tekturowa makieta Titanica w happeningu grupy „Naszość" symbolizująca upadek SLD).

6 Obiekty wizualno-przestrzenne

Grupa ta obejmuje prace plastyczne, które mają charakter bryłowaty, trójwymiarowy, wypukły i funkcjonują jako samodzielny obiekt. Zarazem nie pełnią funkcji architektonicznych, jak w przypadku obiektów grupy pierwszej. W grupie tej odnaleźć możemy nośniki przekazów informacyjnych, perswazyjnych i symbolicznych. Wśród przykładów można wymienić rzeźby, kukły, figury gipsowe, instalacje, makiety, tekturowe prace plastyczno-techniczne używane na przykład podczas pochodów pierwszomajowych (makieta Pałacu Kultury i Nauki w 1953). ⌜21⌟

7 Ludzie jako elementy dekoracyjne

W określonych sytuacjach (na przykład pochodów pierwszomajowych, ceremonii państwowych, wydarzeń sportowych) ludzie tworzyli i tworzą rozmaite układy przestrzenne, stanowiąc rodzaj żywej dekoracji. Ważne jest tu uwzględnienie ich charakteryzacji (maski, makijaż), kostiumów, określonej choreografii (ułożenie znaczącego słowa, piramidy, równoczesne wykonywanie gestów).

W sytuacjach uroczystości państwowych albo religijnych za specyficzne dekorum można uznać też określone (nieprzypadkowe) ustawienia postaci zgodne z regułami precedencji lub innych założeń formalnych lub merytorycznych danego wydarzenia (uporządkowane ustawienie oficjalnych delegacji podczas konduktu ważnego pogrzebu, maszerujący i salutujący żołnierze podczas defilady, warty honorowe, asysta wojskowa orszaku pogrzebowego, poczet sztandarowy). ⌜22⌟

8 Prezentacje filmowe i multimedialne; telebimy, ekrany

Chodzi tu o środki i przestrzenie projekcyjne, które wzbogacają przekaz w ramach danego wydarzenia. Umożliwiają one zarówno prezentację dodatkowych materiałów audiowizualnych, jak również sformatowaną i zrealizowaną w czasie rzeczywistym ekspozycję danego wydarzenia (zbliżenia na przemawiające osoby wyświetlane na telebimach). Oprócz funkcji *stricte* użytkowych ekrany mogą pełnić funkcje dekoracyjne. Filmy, fotografie i inne dokumentalne materiały wizualne były wykorzystywane jeszcze w przedstawieniach realizowanych według koncepcji epickiego teatru politycznego Erwina Piscatora i Bertolta Brechta (w Polsce stosował je między innymi Leon Schiller); dziś stały się jednym z najpowszechniej używanych środków tworzenia wieloplanowej scenografii teatralnej. Są też częstym elementem zgromadzeń politycznych. ⌜23⌟

9 Specyficzne oświetlenie danego przedstawienia; projekcje świetlne

Podobnie jak w przedstawieniach teatralnych, tak również podczas wszelkich przedstawień społecznych i politycznych oświetlenie wzbogaca klimat całego przedsięwzięcia, ale pozwala także skupić uwagę na najważniejszych wydarzeniach i aktorach (na przykład osobach przemawiających). Chodzi tu zarówno o oświetlenie sztuczne (elektryczne), jak wszelkiego rodzaju znicze, pochodnie, lampiony, napisy świetlne projektowane na elewacjach budynków, sztuczne ognie i tym podobne.

10 Akcesoria ozdobne i dodatki dekoracyjne

To wszelkie drobne elementy scenograficzne, które bez względu na zastosowanie w ramach konkretnego przedsięwzięcia mają przypisane powszechnie znaczenie ozdobne: konfetti, serpentyny, kolorowe chusty, paski bibuły, balony, sztuczny śnieg, elementy florystyczne (kwiaty, wieńce oraz ich formy: festony, girlandy).

11 Wtórne przetwarzanie scenograficzne zastanych wcześniej obiektów i przedmiotów i nadawanie im intencjonalnie nowego znaczenia zgodnego z założeniami danego przedsięwzięcia (choćby brama Stoczni Gdańskiej podczas strajku w 1980)

20
Grupa „Naszość”, akcja „Jelenie”,
Poznań, 1 maja 2005. Fot. Karolina
Sikorska / Agencja Gazeta

21
Makieta Pałacu Kultury i Nauki w czasie
pochodu pierwszomajowego w Warszawie,
1952. Fot. PAP / CAF

22
Napis „VETO" ułożony z uczestników
demonstracji Komitetu Obrony Demokracji,
Koszalin, lipiec 2016. KOD Koszalin

23
Projekcja Ustawy o Trybunale
Konstytucyjnym na ścianie budynku Urzędu
Rady Ministrów w proteście przeciwko
nieopublikowaniu przez premier Beatę Szydło
uchwały Trybunału zorganizowana przez
Partię Razem, Warszawa, 9 marca 2016.
Fot. Jacek Turczyk / PAP

Jak widać z powyższych rozważań, scenografia społeczno-polityczna to interesujący poznawczo przedmiot badań, który daje możliwość interdyscyplinarnego poszerzenia ich pola na styku szeroko rozumianej performatyki, studiów kulturowych oraz nauk politycznych. Badacze teatru czy działań performatywnych mają dzięki takiemu ujęciu możliwość zwrócenia uwagi, że polityczny wymiar danego przedstawienia nie wyraża się jedynie w treści, ale i w formie scenicznych obiektów, rekwizytów, konstrukcji. Z drugiej strony, z politologicznego punktu widzenia pojawia się sposobność zupełnie nowego spojrzenia na różne praktyki pozaartystyczne, jak zgromadzenia publiczne, ceremonie i uroczystości państwowe, rytuały publiczne. W obu wymiarach wspólne jest jedno: scenografia społeczno-polityczna nie stanowi tylko dekoracyjnej oprawy i ornamentyki, ale ma fundamentalne znaczenie w konstrukcji przestrzennej i symbolicznej danego wydarzenia.

Daniel Przastek

Polskiedro gi(sceno grafiispo łecznej)

Polskie drogi (scenografii społecznej)

Jim Forest, autor książki o pielgrzymowaniu, napisał, że „Historia ludzkości jest historią drogi”[1]. Dzieje świata i człowieka bez żadnych wątpliwości można przedstawić jako długą drogę przez czas i przestrzeń. Amerykański pisarz stwierdził również, że „droga jako doskonałe wspólne przedsięwzięcie ludzkości ukazuje prawdę o kulturze, która ją stworzyła”[2].

Niniejszy tekst stanowi autorskie odczytanie pewnego fenomenu kultury polskiej – scenografii społecznej. Podobnie jak scenografia teatralna, przez ponad wiek przebyła ona długą i nierzadko wyboistą drogę. Jej meandry zostaną w tym rozdziale przedstawione poprzez uważniejsze przyjrzenie się – właśnie pod kątem scenograficznym – czterem znamiennym wydarzeniom z najnowszej historii Polski, które łączy metafora drogi-podróży. Wydarzenia te pociągnęły za sobą zasadnicze zmiany społeczno-polityczne, co znajdowało za każdym razem silne i wyraziste odzwierciedlenie w przeobrażeniach estetycznych towarzyszącej tym zmianom scenografii. Kolejno będą to:

1 sprowadzenie prochów Juliusza Słowackiego do kraju w 1927 roku;
2 powstanie Teatru 1. Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki w 1943 roku (od 1944 roku Teatr Wojska Polskiego) oraz jego podróż szlakiem wojskowym do Polski;
3 narodziny Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność” w sierpniu 1980 oraz 16 miesięcy jego legalnej działalności do grudnia 1981;
4 katastrofa smoleńska w kwietniu 2010 roku.

Peregrynacja doczesnych szczątków autora *Kordiana* w 1927 roku z Francji przez całą Polskę aż do Krakowa oraz uroczystości poświęcone jego pamięci w zamyśle Józefa Piłsudskiego oraz obozu sanacyjnego stanowiły rytuał, który poprzez zaangażowanie całej wspólnoty miał doprowadzić do ponownego symbolicznego zjednoczenia społeczeństwa polskiego podzielonego w wyniku przewrotu politycznego w 1926 roku. Rządzący z jednej strony odwoływali się do tradycji romantycznej, która swój wyraz miała również w scenografii widowiska[3], z drugiej zaś owa swoista intrada królewska w warstwie estetycznej miała silnie zmilitaryzowany, uporządkowany charakter, który w następnych latach stanowił główną cechę widowisk społeczno-politycznych.

Teatr powstały w obozie wojskowym w Sielcach nad Oką, początkowo pod nazwą Teatr Żołnierza 1. Dywizji im. Tadeusza Kościuszki, był – obok Teatru Dramatycznego 2. Korpusu Polskiego Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie – najważniejszą polską sceną wojskową działającą w okresie II wojny światowej. W początkowym okresie jego istnienia

1 Jim Forest, *Pielgrzymowanie jako droga przez życie*, przeł. Katarzyna Turska, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009, s. 19.
2 Tamże, s. 20.
3 Odwoływanie się do tradycji romantycznej stanowiło jeden z kluczowych elementów programu ideowego sanacji. Zob. Leszek Kamiński, *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.

centralnym elementem scenografii przedstawień była tęcza, która okalała przenośną scenę teatru, umieszczoną na ciężarówce.

Zważywszy na ówczesny propagandowy przekaz, wybór tęczy jako przewodniego motywu dekoracyjnego miał symboliczny wymiar. W ten sposób wojsko oraz towarzyszący mu teatr utożsamiano z pokojem i szczęściem. Tęcza symbolizowała również drogę zmiany i kształtowania nowego porządku, dodatkowo nadzieję na rychłe zwycięstwo oraz wyzwolenie kraju. Teatr Wojska Polskiego oraz artyści, którzy dołączali do zespołu wraz z przesuwaniem się frontu, stali się zaczynem i elitą przebudowanego politycznie i organizacyjnie powojennego teatru polskiego.

Szczególnie ważną postacią związaną z tą formacją wojskową był grafik Mieczysław Berman. Stworzył on podwaliny estetyki nowego porządku i nie bez przyczyny określany jest mianem człowieka, „który zaprojektował polski komunizm”[4]. To jego działalność oraz ludzi wywodzących się z Teatru Wojska Polskiego dała podstawy do implementacji radzieckich wzorców scenografii państwowych widowisk publicznych oraz narodzin ich polskich odpowiedników, które osiągając swój punkt kulminacyjny w okresie stalinizmu (1949–56), stanowiły do roku 1980 estetykę dominującą w przestrzeni publicznej.

Strajki robotnicze w sierpniu 1980 roku, oraz będące ich następstwem powstanie blisko dziesięciomilionowego ruchu społecznego „Solidarność”, złamały monopol władzy „ludowej” w dziedzinie widowisk społeczno-politycznych. Nowy typ scenografii społecznej wytwarzanej wtedy w przestrzeni publicznej stał w kontrze wobec form obowiązujących dotychczas w ramach rytuałów władzy. „Solidarność” samorządnie i oddolnie skonstruowała swoją scenografię, wykorzystującą symbolikę religijną, spontaniczną masowość i nowe narracje.

Odmienna estetyka widowisk tworzonych w sposób nieskrępowany (widoczna już od strajków w Stoczni Gdańskiej w sierpniu 1980 roku) objawiała się nie tylko przy okazji różnych protestów, ale znajdowała odbicie także w wielkich widowiskach organizowanych przez „Solidarność” (choćby w *Tragedii romantycznej* granej w katowickim Spodku w lipcu 1981 roku).

Ta odmienna estetyka była również obecna i widoczna po wprowadzeniu stanu wojennego i delegalizacji „Solidarności” (msze za ojczyznę w kościele św. Stanisława Kostki, aktywność teatru w kościołach i domach prywatnych). Swój odrębny nurt wytworzyła wokół wizyt w Polsce Jana Pawła II (1983 i 1987) i specjalnie budowanych wtedy papieskich ołtarzy.

Katastrofa smoleńska – największa tragedia w najnowszej historii Polski – oraz towarzyszące jej uroczystości, pozornie jednocząc społeczeństwo polskie, tworząc pewną wspólnotę żałoby, faktycznie doprowadziły do głębokiego podziału społecznego. Zrodzona w kwietniu 2010 roku nowa scenografia społeczna oraz nowa formuła widowisk społeczno-politycznych – miesięcznice, stały się dla części sceny politycznej oraz społeczeństwa centralnym elementem tożsamości. Jednocześnie przez większość pozostałych aktorów tej sceny zostały stanowczo odrzucone, co doprowadziło do dalszej polaryzacji polskiego społeczeństwa.

Opis i analiza czterech dróg społecznej scenografii polskiej XX i XXI wieku mają syntetycznie ukazać sposoby, na jakie komponowana scenograficznie przestrzeń społeczna związana była z otaczającą rzeczywistością, wpływała na zachowania i działania społeczeństwa, zmieniała podejście do uroczystości i utrwalała wzorce obowiązujące przez kolejne lata. To zarazem swoista podróż przez przemiany scenografii, która dokonywała się zarówno za sprawą decyzji rządzących, jak i oddolnych ruchów społecznych.

4 Zob. Piotr Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman – grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.

Słowackiego powrót do Ojczyzny, czyli początek sanacyjnej „wspólnoty"

Pomimo że niepodległa Rzeczpospolita istniała od ponad siedmiu lat, to dopiero zamach stanu przeprowadzony w maju 1926 roku przez Józefa Piłsudskiego i jego obóz polityczny oraz nastanie niedemokratycznych rządów określanych mianem sanacji (łac. *sanatio* – uzdrowienie) wprowadziły jedną, dominującą estetykę państwowych widowisk społeczno-politycznych. Jej podstawą były dwa zasadnicze elementy: odwołanie się do tradycji romantycznej (zarówno w formie, jak i treści) oraz militaryzm. Połączenie tych dwóch składników najpełniej urzeczywistniło się już w roku 1927. Miały wówczas miejsce dwa wydarzenia, które odwoływały się do powyższych porządków[5]: repatriacja prochów Juliusza Słowackiego do Polski w czerwcu oraz sprowadzanie serca Naczelnika Państwa Tadeusza Kościuszki 16 października. Poprzez te uroczystości ich główny inicjator, marszałek Józef Piłsudski, pragnął stworzyć swoisty akt założycielski nowego, sanacyjnego ładu w Polsce.

Z perspektywy scenografii społeczno-politycznej na szczególną uwagę zasługuje powtórny pogrzeb autora *Kordiana*. Był on jednym z największych widowisk społecznych w okresie II Rzeczypospolitej, zaś jego przebieg i oprawa stanowiły inspirację dla późniejszych uroczystości (szczególnie pogrzebu Piłsudskiego w 1935 roku)[6].

Przeniesienie doczesnych szczątków Słowackiego miało swój początek 14 czerwca 1927 roku na paryskim cmentarzu Montmartre. To tam dokonano ekshumacji prochów Wieszcza, które po uroczystościach żałobnych odprawionych w stolicy Francji zostały uroczyście złożone na okręcie. Następnie w towarzystwie Jana Lechonia oraz Artura Oppmana (Or-Ota), pełniących wartę honorową, wyruszyły drogą wodną do ojczyzny. Faktyczny początek wielkiego rytuału przywracającego harmonię we wspólnocie[7] nastąpił 20 czerwca w gdyńskim porcie wraz z ustawieniem urny z prochami Słowackiego na statku wiślanym... „Mickiewicz". Dla jednych miało to stanowić symboliczne pojednanie obu wieszczów, dla innych zaś było świadectwem zwycięstwa autora *Fantazego*[8].

5 Co ciekawe, połączenie romantyzmu z militaryzmem zauważalne było już przy okazji odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza autorstwa Zbigniewa Pronaszki w Wilnie w 1924 roku. Rzeźbiarz bezskutecznie zabiegał o realizację swojej wizji, jednakże była ona konsekwentnie odrzucana z uwagi na zbyt nowatorską formę. W tej sytuacji o pomoc zwrócił się do wojska. Za pośrednictwem gen. Leona Berbeckiego uzyskał zgodę marszałka Józefa Piłsudskiego. W 1923 roku kręgi wojskowe powołały własny komitet, który optował za urzeczywistnieniem idei Pronaszki. Pierwotnie planowano usytuowanie rzeźby na placu Ratuszowym. Ostatecznie podjęto decyzję, aby drewniany model wystawić na placu wojskowym za Wilią. Odsłonięcie zostało zaplanowane na setną rocznicę wygnania Mickiewicza z miasta, zostało jednak przesunięte na 31 października z uwagi na trwające uroczystości sprowadzenia do kraju prochów Henryka Sienkiewicza. Rzeźbę w asyście generałów i oficerów odsłonił Piłsudski. „Stanął pomnik poczęty z żołnierskiego ducha" – powiedział w okolicznościowym przemówieniu Berbecki. Zob. Dominik Wilczewski, *„Uradzili pomnik postawić wieszczowi..."*. *O pomnikach Adama Mickiewicza w Wilnie*, „Przegląd Bałtycki" z 24 grudnia 2018, https://przegladbaltycki.pl/9052,uradzili-pomnik-postawic-wieszczowi-o-pomnikach-adama-mickiewicza-w-wilnie.html, data dostępu: 20 września 2019. Por. Iwona Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Neriton, Warszawa 2012, s. 71–72.

6 Warto jednak zauważyć, że sprowadzenie prochów Słowackiego nie było pierwszym tego typu wydarzeniem w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Trzy lata wcześniej, współsprawujący władzę w kraju obóz narodowy doprowadził do repatriacji szczątków zmarłego w 1916 roku w Szwajcarii Henryka Sienkiewicza. Można domniemywać, że powtórny pogrzeb noblisty oraz masowe w nim uczestnictwo społeczeństwa, dzięki któremu „Endecja wyszarpnęła tego Sienkiewicza jako wartość symboliczną poprzez świetny masowy spektakl, który udał się doskonale we wszystkich niemal miastach", sprawiły, że po objęciu władzy Józef Piłsudski zrealizował obecną od dekad w polskim społeczeństwie ideę sprowadzenia prochów Słowackiego do Polski. Zob. Marian Płachecki, *Osiem lat, osiem dni. Drugi pogrzeb Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz polityczny. Sienkiewicz ideologiczny*, pod red. Macieja Glogera i Ryszarda Koziołka, Wydawnictwo DiG, Wydział „Artes Liberales" UW, Warszawa 2016, s. 290.

7 Sprowadzenie prochów Słowackiego można rozpatrywać w ramach czteroaktowego dramatu społecznego Victora Turnera. W ramach uroczystości jesteśmy w stanie wyszczególnić: naruszenie porządku (zamach majowy w 1926 roku), szybko narastający kryzys, działanie przywracające równowagę (czerwcowe uroczystości), reintegracja lub usankcjonowanie podziału we wspólnocie. Zob. Paweł M. Mrowiński, *Bo królom był równy... Sprowadzenie szczątków Juliusza Słowackiego w 1927 roku jako dramat społeczny Victora Turnera*, [w:] *Vade Nobiscum*, t. XXI, *Studia z historii gospodarczej, kulturowej i społecznej*, red. Piotr Budzyński, Maciej Dawczyk, Krzysztof Gryglewski, Michał Owczarek, Michał Ziółkowski, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2019.

8 Zob. Henryk Zbierzchowski, *Dwaj bracia (Baśń wawelska)*, „Dziennik Bydgoski" z 5 lipca 1927.

Przyjmując drugą interpretację, podróż od ujścia Wisły do Warszawy, a następnie ze stolicy do Krakowa pociągiem, można uznać za tryumfalny powrót Wieszcza do ojczyzny, powrót, który przybrał królewską formę[9]. Podróż przez ziemie niepodległej Rzeczypospolitej opisał, śledzący całość oraz biorący udział w części warszawskiej, Jarosław Iwaszkiewicz: ⌜1–2⌟

Nie wiem, czy już kiedy tak było. Czy wieziono kiedy grzbietem Wisły jaki królewski zewłok? Czy ciągnięto kiedy jakie barki z trumnami przeciw porywistemu brzegowi? Ale ta sprawa zostanie na zawsze, sprawa osobliwa. Jedni ją widzą jak na litografii Fajansa, inni jak klejnot oprawny w przesadną prozę Żeromskiego; ale starym szlakiem naszej Wisły, z trudnością, sapiąc, ciągnie w górę rzeki skromny, dziewiętnastowieczny statek parowy. Na jego pokładzie nieduży katafalk, na nim mała trumna. A obok katafalku dwaj poeci: jeden [Artur Oppman] w mundurze pułkownika, drugi [Jan Lechoń] we fraku […] Całe brzegi usiane ludźmi, w Toruniu, w Wyszogrodzie, w Modlinie czy w Płocku lecą do brzegu i kwiaty, czerwcowe kwiaty garściami rzucają do wody, przed ten stateczek[10].

Królewskość pogrzebu widoczna była nie tylko w uczestnictwie szerokich mas społecznych, pompatyczności uroczystości, zaangażowaniu całego aparatu państwa, ale również w scenografii społecznej. W każdym mieście wzdłuż Wisły czy też w miastach leżących na trasie pociągu, a przede wszystkim w Warszawie i Krakowie, zbudowano specjalnie na tę okazję bramy, które przywoływały na myśl podobne konstrukcje wznoszone na potrzeby intrad królewskich czy też starożytne łuki tryumfalne. Wszędzie dominowała zieleń i czerń (kolory żałobne) oraz srebro (kolor symbolizujący mądrość). Jednakże nader istotne było złoto jako znak wielkości, niezniszczalności i wiecznej chwały oraz symbol królewski[11]. ⌜3⌟

Warto zaznaczyć, że scenografia czerwcowych uroczystości nie była jedynie dziełem komitetu sprowadzenia zwłok, jego lokalnych przedstawicielstw oraz władz centralnych z Józefem Piłsudskim na czele. Udział w dekoracji całego państwa wzięli, w sposób oddolny, zwykli obywatele. Oprócz sztandarów różnych organizacji społeczno-politycznych, które mogły być traktowane jako rodzaj dekoracji, masowo zdobiono okna budynków stojących przy trasach konduktu. W wielu przypadkach władze i komitety lokalne zwróciły się z prośbą o udekorowanie domów przez mieszkańców miasta, szczególnie na trasie pochodu, niemniej jednak popiersia i portrety Słowackiego w oknach mieszkań prywatnych, wszechobecne kwiaty oraz flagi państwowe były świadectwem samoistnych działań społeczeństwa. Scenografia oddolna jest kolejnym dowodem na masowe uczestnictwo społeczeństwa w dramacie społecznym. Pomimo owych inicjatyw, nie można mówić o jakimkolwiek eklektyzmie czy chaosie wizualnym. Nawet nieskoordynowane działania obywateli wpisywały się w odgórną, uporządkowaną i zharmonizowaną linię dekoracyjną. Społeczeństwo jedynie dodawało do tej scenografii swoją część utrzymaną w obowiązującej estetyce oraz zgodną z kodem komunikacyjnym uroczystości pogrzebowych.

Dopełnieniem królewskości pogrzebu było złożenie szczątków Słowackiego w krypcie wawelskiej, pośród królów, wieszczów oraz bohaterów polskiego oręża[12]. Nie samo miejsce pochówku,

9 Zarówno statek „Mickiewicz", jak również specjalnie przygotowany na tę okazję pociąg, z uwagi na ich zdobienia (kwiaty, barwy i godło narodowe, obecność czerni i zieleni itd.) sprawiły, że środki lokomocji stały się ruchomymi scenami dramatu.

10 Jarosław Iwaszkiewicz, *Ludzie i książki*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 102.

11 Paweł M. Mrowiński, *Bo królom był równy…*, dz. cyt., s. 127.

12 „Słowacki idzie, to wiem, że idzie tam, gdzie głazy na naszym gościńcu stoją, świadcząc nieledwie chronologicznie przez imiona o naszej przeszłości. Idzie między Władysławy i Zygmunty, idzie między Jany i Bolesławy. Idzie nie z imieniem, lecz z nazwiskiem, świadcząc także o wielkości pracy i wielkości ducha Polski. Idzie, by przedłużyć swe życie, by być nie tylko z naszym pokoleniem, lecz i z tymi, którzy nadejdą. Idzie jako Król-Duch" – powiedział w swoim przemówieniu na dziedzińcu wawelskim Józef Piłsudski. *Bo królom był równy… Przemówienie Józefa Piłsudskiego przy składaniu prochów Słowackiego do grobów wawelskich 28 czerwca 1927 roku*, oprac. Jerzy Axer, Ośrodek Myśli Politycznej, Warszawa-Kraków 2002, s. 14.

1–2
Uroczystości sprowadzenia prochów Juliusza Słowackiego do Polski, Warszawa, 26 czerwca 1927. Kondukt pogrzebowy ruszył spod arkad mostu Poniatowskiego. Ulicami miasta trumna została przeniesiona do katedry św. Jana. East News, NAC

3
Uroczystości sprowadzenia prochów Juliusza Słowackiego do Polski. Trumna w Barbakanie, Kraków, 26–27 czerwca 1927. Fot. z epoki

ale również ostatnie słowa Marszałka świadczą o wielkości Wieszcza – „W imieniu rządu Rzeczypospolitej polecam panom odnieść trumnę do krypty królewskiej, bo królom był równy”[13]. Mimo sporu dotyczącego faktycznego brzmienia powyższych słów (jedni twierdzą, że Piłsudski wypowiedział wówczas wezwanie – „by królom był równy”), bezsporny pozostaje fakt, że „za pośrednictwem znaku pamięci, jakim stał się pochówek wawelski, [słowa] odnosić się poczęły do samego Piłsudskiego, a za jego pośrednictwem do każdego, kto byłby dziś pochowany na Wawelu”[14]. Pogrzeb Słowackiego stanowił tym samym antycypację pogrzebu samego Marszałka, który, trzymając pieczę nad uroczystościami w 1927 roku, dawał pewnego rodzaju wskazówki co do własnego pochówku. Dariusz Kosiński, odnosząc się do przemówienia Piłsudskiego przed urną Słowackiego, podkreślił metafizyczny wymiar tego momentu: „oto w siedzibie polskich królów dwa «awatary» narodowego ducha – poeta i wódz – spotykały się, by wzajemnie siebie uczcić, co jednocześnie oznaczało kolejne ustanowienie Marszałka uosobieniem tradycji narodowej”. Dodał, że pogrzeb z maja 1935 roku był „przedłużeniem i potwierdzeniem tego ceremonialnego ustanowienia [...], stanowiąc swoiste powtórzenie pogrzebu Słowackiego”[15].

Spośród wielu analogicznych elementów obu pogrzebów (z pochówkiem na Wawelu na czele) bez żadnych wątpliwości najważniejsza była podróż pociągiem specjalnym. W kontekście uroczystości funeralnych po śmierci Piłsudskiego Marcin Napiórkowski pisał: „Dzięki rozdzieleniu ich [uroczystości] między Warszawę a Kraków, nową i starą stolicę, cała Polska staje się, w sposób nie tylko symboliczny, terenem przejścia czy przejazdu żałobnego konduktu. Choć powóz i mary zastąpił już kolejowy wagon, nawiązująca aż do średniowiecza symbolika podróży zmarłego władcy przez swe ziemie pozostaje czytelna”[16].

W kontekście tryumfalistycznego i królewskiego wymiaru obu pogrzebów szczególną rolę odegrała iluminacja uroczystości, wydobywająca oba katafalki z mroku, jak również oświetlająca jadące w ciemności mobilne sceny dramatu – specjalne pociągi na trasie Warszawa-Kraków. Stanisław Filipowicz o funkcji światła w spektaklu władzy i tworzeniu mitu pisał następująco:

Marsz w ciemności to jeden z najcharakterystyczniejszych motywów spektakli aranżowanych przez władzę. Marsz ten ma głęboką treść symboliczną, jest autentycznym obrzędem kosmogonicznym, powtórzeniem dzieła stworzenia. Wódz – ruch – światło – rozproszenie ciemności [...]. Przedstawiony na scenie mit stawał się faktycznym początkiem przemian, pierwszym etapem trudnej drogi, którą mieli przebyć wybrani. W ten sposób zacierała się granica pomiędzy mitem, teatrem i rzeczywistością[17].

W obu przypadkach nieżyjący bohater nadal wiódł wspólnotę. Symbolicznie wskazywał wszystkim kroczącym w kondukcie pogrzebowym kierunek dalszej drogi, którą społeczność musiała już pokonać samodzielnie.

W obu przypadkach nader istotny był militarny charakter uroczystości, który dawał świadectwo ówczesnym realiom politycznym. W przypadku repatriacji Słowackiego był on jedynie zaanonsowa-

13 Tamże.

14 Marcin Napiórkowski, *Uroczystości żałobne jako narzędzie legitymizacji i delegitymizacji władzy*, „Pamiętnik Literacki” 2013, nr 4, s. 149.

15 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 304.

16 Napiórkowski zwrócił uwagę na znaczenie pogrzebu Piłsudskiego oraz również, choć nie wprost, Słowackiego: „Przede wszystkim, wszakże owa podróż na Wawel stanowi wyraz ciągłości i jedności nie przestrzennej, lecz czasowej właśnie. Panteonizacja Piłsudskiego oznacza zarazem uwznioślenie i wpisanie w historię odtworzonego przez niego państwa. [...]. Do czynienia mamy wszak z państwem, które umarło monarchią, odrodziło się republiką; które musiało odnieść się jakoś do ponad stulecia niesuwerennego istnienia, [...] które zmieniło swój kształt terytorialny, etniczny także religijny; które – wreszcie – upadło jeszcze w przededniu rewolucji francuskiej, by zmartwychwstać w XX-wiecznej współczesności. Niczym ofiara wypadku, która przeleżała w śpiączce wiele lat, Polska potrzebowała więc śladów, znaków pamięci pozwalających przywrócić ciągłość jej biografii”. Marcin Napiórkowski, *Uroczystości żałobne...*, dz. cyt., s. 148.

17 Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 228–229.

4
Uroczystości pogrzebowe po śmierci Józefa Piłsudskiego. Trumna na specjalnej platformie na Polu Mokotowskim w Warszawie, 17 maja 1935. NAC

5
Uroczystości pogrzebowe po śmierci Józefa Piłsudskiego. Dekoracje żałobne przy Dworcu Głównym w Krakowie, 18 maja 1935. NAC

6
Uroczystości pogrzebowe po śmierci Józefa Piłsudskiego. Oddziały wojskowe na trasie konduktu w Krakowie, 18 maja 1935. NAC

ny w postaci znacznego zaangażowania wojska na niemal każdym etapie podróży[18], w 1935 roku miał już pierwszorzędne znaczenie. Najpełniej było to widoczne na przykładzie „pożegnalnej defilady" na cześć Piłsudskiego. Wówczas na Polu Mokotowskim odbyła się najpewniej największa rewia wojskowa w Polsce po roku 1918. Laweta z trumną została usytuowana na specjalnie usypanym kopcu, obłożonym wiązankami kwiatów, w miejscu, skąd Marszałek za życia odbierał pokazy wojskowe[19]. Podwyższenie okalały dodatkowo wysokie drzewce zwieńczone godłem Polski oraz przybrane biało-czerwonymi flagami z przywieszonym kirem. „Niemy" raport Piłsudskiemu złożył gen. Gustaw Orlicz-Dreszer, który dał jednocześnie sygnał do rozpoczęcia pokazu wojsk. Przed trumną przedefilowały, w idealnym porządku, wszystkie jednostki wojska polskiego. Nad głowami ponad 300 tys. zebranych osób w szyku przeleciała eskadra 60 polskich samolotów oraz 3 bombowce czechosłowackie. Gen. Orlicz-Dreszer po raz drugi złożył „niemy" raport, po czym odegrano hymn narodowy, który zakończyło 101 wystrzałów armatnich[20]. ⌜4⌟

Idealna, w pełni uporządkowana defilada żałobna, zawierająca w sobie żołnierską hierarchię oraz dyscyplinę, była monumentalną reprezentacją nowego ładu militarnego, który zapanował w Polsce po maju 1926 roku. To właśnie Józef Piłsudski oraz obóz sanacji, tworząc nierozerwalny związek pomiędzy wojskiem a państwem w drugiej połowie lat 20., a zwłaszcza na początku następnej dekady, doprowadzili do perfekcji ceremoniał wojskowy. Po zamachu stanu znacząco zwiększyła się liczba oficjalnych uroczystości państwowych, niemal zawsze związanych z defiladami, które przekształcały się w demonstracje jedności państwa, a tym samym społeczeństwa. To właśnie państwo stawało się kategorią nadrzędną, czemu dała wyraz konstytucja kwietniowa, w której to słowo powtórzono aż 33 razy[21]. Dobro państwa, jego konsolidacja i ukazanie potęgi poprzez celebrę wojskową miało budować wspólnotę i poczucie bezpieczeństwa ogółu mieszkańców. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że pokazy wojska, gromadzące tłumy publiczności, odbywały się nie tylko w największych ośrodkach miejskich, ale również w mniejszych miejscowościach garnizonowych[22]. Bez względu na zasięg oraz liczebność wszystkie je łączyła jednak harmonia, uporządkowanie, kult wojska oraz jego Naczelnego Wodza – Józefa Piłsudskiego[23]. ⌜5–6⌟

Wspomniane utożsamianie wojska z państwem oraz militaryzację przestrzeni publicznej można obserwować również na przykładzie oficjalnej sztuki państwowej po 1926 roku. Po raz pierwszy obecność wojska w niemal wszystkich obszarach życia publicznego II Rzeczypospolitej uwypuklono w trakcie Powszechnej Wystawy Krajowej (PWK) w Poznaniu w 1929 roku[24]. PWK stanowiła ważny element propagandowy dla obozu sanacyjnego. Za jej pośrednictwem chciano spektakularnie uczcić dziesięciolecie niepodległości, prezentując osiągnięcia w każdym aspekcie życia społeczno-politycznego. Wystawa odbyła się na terenie targów zbudowanych w okresie zaborów. Pruska przeszłość miasta miała istotne znaczenie dla propagandowego wydźwięku wydarzenia. Pomimo podkreślania

18 Paweł M. Mrowiński, *Bo królom był równy…*, dz. cyt., s. 117.

19 Daria Nałęcz, Tomasz Nałęcz, *Pogrzeb Marszałka Józefa Piłsudskiego*, Wydawnictwo Slavia, Warszawa 1988, s. 17.

20 Grzegorz Gołębiewski, *Płock i Płoczczanie wobec śmierci Marszałka Józefa Piłsudskiego. Uroczystości żałobne w 1935 r.*, „Notatki Płockie" 2010, nr 3/55, s. 39.

21 Por. Ustawa Konstytucyjna z dn. 23 kwietnia 1935 r., Dziennik Ustaw [dalej Dz.U.] 1935 nr 30 poz. 227.

22 Piotr Łossowski, Piotr Stawecki, *Społeczeństwo polskie a wojsko w okresie I wojny światowej i II Rzeczypospolitej*, „Dzieje Najnowsze" 1983, nr 3, s. 65. Widać to na przykładzie obchodów rocznic historycznych, szczególnie wielkich polskich bitew. Por. Jolanta Załęczny, *Zaangażowanie społeczeństwa II Rzeczypospolitej w obchody rocznic historycznych (na wybranych przykładach)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin – Polonica. Sectia F" 2016, vol. LXXI, s. 181–209.

23 Więcej na temat kultu Marszałka zob.: Heidi Hein-Kircher, *Kult Piłsudskiego i jego znaczenie dla państwa polskiego 1926–1939*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2008 oraz Elżbieta Kaszuba, *System propagandy państwowej obozu rządzącego w Polsce w latach 1926–1939*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004.

24 Iwona Luba, *Duch romantyzmu…*, dz. cyt., s. 151.

w trakcie PWK, że ekspozycja jest świadectwem zgody narodowej, efektem narodowego pojednania, nie ulega wątpliwości, że w kontekście polityki wewnętrznej wystawa skierowana była przeciwko obozowi narodowemu, którego bastionem był Poznań oraz cała Wielkopolska[25]. Ekspozycja w Pałacu Rządowym stanowiła centrum wizualnego przekazu propagandy państwowej, z naciskiem na chwałę polskiego oręża. Oprócz odwoływania się do scen zwycięstw z dawnej historii, zrywów powstańczych oraz walk o odzyskanie niepodległości, szczególne miejsce miała w ekspozycji zwycięska wojna polsko-bolszewicka 1920 roku, stanowiąca odwołanie do toposu Rzeczypospolitej jako przedmurza chrześcijańskiej i cywilizowanej Europy[26]. Jednakże bez wątpienia najważniejsza była przestrzeń Pałacu poświęcona marszałkowi Piłsudskiemu i prezydentowi RP Ignacemu Mościckiemu, a w niej szczególne wrażenie robiły wizerunki Naczelnego Wodza przygotowane przez Antoniego Miszewskiego. Po zakończeniu Powszechnej Wystawy Krajowej zostały one uznane za oficjalne przedstawienia Marszałka i od tej pory stanowiły stały element niemal każdej zagranicznej i międzynarodowej oficjalnej prezentacji Polski i jej sztuki do roku 1939. Pałac Rządowy podczas PWK „skodyfikował szczególną ikonosferę kultu Piłsudskiego", która przez następną dekadę była stałym elementem przestrzeni publicznej oraz państwowych widowisk społeczno-politycznych[27].

Po 1935 roku kontynuowano kult polskiego oręża, którego uosobieniem stał się marszałek Edward Rydz-Śmigły. W ostatnich latach II Rzeczypospolitej miały miejsce dwie wielkie defilady wojskowe: 11 listopada 1937 roku z okazji Święta Niepodległości[28] oraz w Cieszynie w następstwie zajęcia czechosłowackiego Zaolzia, 11 listopada 1938. Jednakże charakterystyczne dla pomajowej rzeczywistości połączenie ducha romantyzmu z militaryzmem, zapoczątkowane sprowadzeniem prochów Słowackiego, „umarło" wraz z Józefem Piłsudskim, „który był zamknięciem polskiego romantyzmu, który sprowadził na Wawel Słowackiego, który w myśl jego Testamentu rozkazał wyjąć serce z piersi i u stóp matki złożyć"[29]. W maju 1935 roku:

[pochowano] Go w grobach królewskich, w polskim uwielbieniu królewskości z ducha, która łączy Go z Mickiewiczem i Słowackim, która ozwie się królewską dusz harmonią w narodzie, niesłyszaną, niewidzianą u innych Narodów[30].

Tym sposobem symboliczna podróż zapoczątkowana w Paryżu w czerwcu 1927 roku dobiegła końca w maju roku 1935. To, co po niej pozostało, głównie mit i wspomnienie, zostało doszczętnie zniszczone we wrześniu 1939 roku. II wojna światowa otworzyła nie tylko symboliczną, ale również rzeczywistą przestrzeń dla drugiej drogi, która w Polsce przemieniła na ponad 50 lat oblicze obszaru publicznego oraz scenografii społeczno-politycznej. Tym razem jednak podróż początek swój miała na Wschodzie.

25 Więcej na temat PWK zob.: Stanisław Kucik, *Propaganda PWK*, [w:] *Powszechna Wystawa Krajowa*, red. Stanisław Wachowiak, Nakładem Powszechnej Wystawy Krajowej, Poznań 1930, t. I, s. 409–467; Andrzej Szczerski, *Pytania o sztukę dla II Rzeczypospolitej. Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu 1929 roku*, „Alma Mater. Miesięcznik Uniwersytetu Jagiellońskiego" 2003, nr 49, s. 18–19; Anna Agnieszka Szabłowska, *Propaganda wizualna na Powszechnej Wystawie Krajowej*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2009, nr 4, s. 549–565.

26 Iwona Luba, *Duch romantyzmu*..., dz. cyt., s. 154–157.

27 Tamże, s. 161.

28 Były to pierwsze obchody Święta Niepodległości ustanowionego ustawą z kwietnia 1937 roku. Do tego czasu uroczystości odbywały się na podstawie okólnika ministra spraw wojskowych z 8 listopada 1926 roku. Por. Barbara Wachowska, *Od 11 listopada do 11 listopada, czyli spory o symboliczne święto niepodległości*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica" 1995, nr 54.

29 Kazimierz Kosiński, *Epilog krypty wawelskiej*, Warszawa 1935, s. 15. Według tegoż autora Józef Piłsudski stanowił dopełnienie polskiej tradycji romantycznej, również biorąc pod uwagę czyn zbrojny - „Romantyzm polski w nim się skończył i ostatecznie dokonał. I dopiero z Piłsudskim tworzy on całość potęgi, bezprzykładnej w historii. On go uzupełnił, dośpiewał czynem, okrył ranami i odział purpurą krwi" (Kazimierz Kosiński, *Józef Piłsudski a romantyzm*, Nakładem Gimnazjum im. Mikołaja Reya, Warszawa 1931, s. 28–29).

30 Kazimierz Kosiński, *Epilog*..., dz. cyt., s. 15.

Polska droga do (scenografii) realnego socjalizmu

Pomimo że po wojnie w oficjalnej propagandzie przyjęto, że Polska Rzeczpospolita Ludowa narodziła się wraz z utworzeniem 22 lipca 1944 roku Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego w Chełmie[31], to faktycznie swój początek miała w małym miasteczku obwodu riazańskiego w Związku Radzieckim – Sielcach nad Oką. To tam, ponad rok przed powołaniem do życia PKWN, w maju 1943 roku została sformowana 1. Dywizja Piechoty im. Tadeusza Kościuszki, która była zalążkiem Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR podległych Związkowi Patriotów Polskich (ZPP) w Moskwie oraz stanowiąca element składowy powstałego na przełomie lipca i sierpnia 1944 roku (ludowego) Wojska Polskiego. Uzasadnieniem tej tezy jest fakt, że utworzenie polskiej formacji wojskowej stanowiło ważny mit założycielski powojennego systemu społeczno-politycznego[32]. Z drugiej strony w jej szeregach znalazło się wielu późniejszych działaczy partyjnych i wojskowych, którzy budowali nową, powojenną rzeczywistość. To właśnie z Sielc nad Oką wyruszono w szlak bojowy, który zakończył się aż w Berlinie, po drodze przyczyniając się do „zainstalowania" nowej władzy w Polsce. ⌜7⌟

Początkiem owej podróży było ślubowanie żołnierzy 1. Dywizji Piechoty, które odbyło się w symbolicznym dniu – 15 lipca 1943 roku, w rocznicę bitwy pod Grunwaldem (częścią tych uroczystości była jeszcze msza święta). Najważniejsza z perspektywy scenografii społecznej była oprawa ceremonii. Główny jej element stanowiła mównica w biało-czerwonych barwach z orłem białym (bez korony), zdobiona zielonymi girlandami. Za mówcami (m.in. przewodnicząca ZPP Wanda Wasilewska) znajdowały się flagi państw sojuszniczych: Związku Radzieckiego, Francji, Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii oraz Czechosłowacji. Nad wszystkim górowała, zawieszona na wysokim maszcie, polska flaga. Autorem scenografii był grafik i przedwojenny działacz komunistyczny Mieczysław Berman. Podczas swojego krótkiego pobytu w 1. Dywizji Piechoty zajmował się on, oprócz doraźnych prac graficznych (gazetki ścienne i plakaty propagandowe), również oprawą wszelkich uroczystości i wizyt oficjeli oraz innymi elementami dekoracyjnymi obozu (brama wjazdowa, drogowskazy i oznakowania w miejscu zgrupowania wojska)[33].

Berman to w kontekście powojennej Polski, a szczególnie aspektu wizualnego jej przestrzeni publicznej, postać kluczowa. Zdaniem autora jego biografii, Piotra Rypsona, wypracował on „język komunikacji wizualnej i propagandowej [który] wywarł w Polsce ogromny wpływ na kulturę wizualną minionych dekad"[34]. Stał się on „jednym z głównych, jeśli nie głównym, autorów wizualnego przekazu propagandowego aparatu komunistycznego zarówno w okresie walki o władzę, jak i w okresie stalinowskim"[35]. Duża część plakatów państwowych zdobiących mury polskich miast, tworzących dekorację narodzin nowego systemu (m.in. afisze nawołujące do głosowania 3 x TAK w referendum w 1946 roku), była autorstwa Mieczysława Bermana. Skłoniło to jego biografa do określenia grafika mianem tego, który zaprojektował polski komunizm.

Innym ważnym wydarzeniem związanym ze sformowaniem 1. Dywizji Piechoty w Sielcach było utworzenie przy niej Teatru Żołnierza 1. Dywizji[36]. Ten wojskowy zespół miał wyjątkowe znaczenie z trzech zasadniczych przyczyn. Po pierwsze stanowił on najważniejszy teatr polowy w ramach

31 Przez okres Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (PRL) utrzymywano, że Święto Odrodzenia Polski obchodzone 22 lipca swoją datę bierze z opublikowania Manifestu PKWN w Chełmie. W rzeczywistości ów manifest zatwierdzony i podpisany został przez Józefa Stalina w Moskwie 20 lipca 1944. Tam też został ogłoszony za pośrednictwem Radia Moskwa. Pierwsi członkowie PKWN do Chełma dotarli 27 lipca.

32 Widać to na przykładzie pogrzebu Bolesława Bieruta w marcu 1956 roku. W centralnym punkcie wystawienia zwłok I sekretarza Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej ustawiono sztandar właśnie tej formacji.

33 Piotr Rypson, *Czerwony monter...*, dz. cyt., s. 187–189.

34 Tamże, s. 5.

35 Tamże, s. 303–304.

36 Wraz z kolejnym przemianami 1. Dywizji również nazwa teatru żołnierskiego ulegała zmianie. W październiku 1944 przybrał nazwę Teatru Wojska Polskiego.

7
Przysięga 1. Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki, Sielce nad Oką, 15 lipca 1943. Fot. WBH

8
Część zespołu Teatru 1. Dywizji: Irena Krasnowiecka, Ryszarda Hanin, Halina Billing, Sabina Chromińska, Krystyna Celińska, Irena Fabińska i inni. Fot. WBH

Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR. Wynikało to nie tylko z liczby zaangażowanych osób oraz ich, w wielu przypadkach, wcześniejszego scenicznego doświadczenia, ale również z rozbudowanego repertuaru. Po objęciu funkcji dyrektora Teatru Żołnierza przez przedwojennego aktora i reżysera wielu polskich scen Władysława Krasnowieckiego (we wrześniu 1943 roku) starano się zmienić jego charakter na rzecz formuły bardziej dojrzałej pod względem artystycznym. Po wtóre, osoby wchodzące w skład zespołu po wojnie stanowiły trzon nowej kultury polskiej, zwłaszcza jako twórcy rodzącego się polskiego socrealizmu[37]. Po trzecie, scena, która przybrała nazwę Teatru Wojska Polskiego, w pierwszych latach po wyzwoleniu była najważniejszą placówką kultury w Polsce.

Niezwykle istotna była scenografia wojskowej formacji artystycznej. W początkowym okresie istnienia główny jej element stanowiła tęcza okalająca przenośną scenę. Autorem jej był pisarz Leon Pasternak, który po latach wspominał: „Obmyśliłem rodzaj stałej, składanej dekoracji w kształcie półkola obramowanego tęczą w barwach narodowych z przytwierdzonym do niej od tyłu namiocikiem, służącym za garderobę teatralną. Na dekoracji tej stosownie do wskazówek reżysera wieszano różne syntetyczne emblemaciki odpowiadające charakterowi granego numeru”[38]. W rozmowie z Andrzejem Hausbrandtem pomysłodawca dodał, że „na tle owej symbolicznej tęczy odżywała Polska, odżywały zostawione za lasami i rzekami miasta i wsie, domy i rodziny. Spod tęczy lepiej było widać długą drogę, która wiodła wprost aż nad Wisły brzeg”[39]. W kulturze tęcza jest symbolem nadziei i szczęścia, nowego początku. Wpisanie jej w barwy narodowe miało oczywiste znaczenie – nadzieję na odzyskanie niepodległości, a także sugestię, że wolność i rychłe zwycięstwo kroczy ze Wschodu. Żołnierski szlak teatru stanowił swoistą peregrynację nowej ideologii, której symbolem była właśnie biało-czerwona, a nie jednolita (czerwona) tęcza. Kolejne polskie miasta wyzwalane spod niemieckiej okupacji stawały się stacjami owej pielgrzymki ku symbolicznej ziemi obiecanej (zgodnie z zapowiedziami nowych władz) – odrodzonej, sprawiedliwej i socjalistycznej Rzeczypospolitej. ⌜8⌟

Jak się miało okazać, snuta przez niosących ów symbol wizja powojennej Polski odbiegała w znaczny sposób od rzeczywistości społeczno-politycznej, jaka nastała po 1945 roku. Bez względu na ocenę powojennej Polski, nie ulega wątpliwości, że nowy porządek stworzył własne rodzaje widowisk społeczno-politycznych, odmienne od przedwojennych nie tylko z powodu ich ideologicznego znaczenia, ale również przebiegu oraz oprawy.

Jak zauważyła Christel Lane, „rytualna aktywność ma miejsce w takim społecznym kontekście, w którym istnieje dwuznaczność czy też konflikt relacji społecznych, rola tej rytualnej aktywności polega na rozwiązaniu owego konfliktu albo zamaskowaniu go”[40]. Podkreślona przez badaczkę rola rytuału tożsama jest ze wspomnianą funkcją obrządku w ramach dramatu społecznego Victora Turnera. Zdaniem Agnieszki Dytman-Stasieńko, to właśnie maskowanie lub niwelowanie konfliktów lub napięć społecznych było zasadniczym celem rytualizacji celebry państwowej oraz jej daleko posuniętej teatralizacji w okresie PRL-u[41]. Poprzez rozmaite, najczęściej nowe, święta oraz towarzyszące im skrupulatnie wyreżyserowane manifestacje i pochody poparcia dla władzy hegemoniczna partia starała się po 1945 roku ukryć jej radziecki rodowód oraz brak akceptacji sporej części społeczeństwa. Paul Connerton, analizując system nazistowski, który nie był obcy również państwom realnego socjalizmu, zwrócił uwagę na fakt, że wszystkie nowe porządki społeczno-polityczne dla swojej egzystencji potrzebują nowego

37 Mowa między innymi o Włodzimierzu Sokorskim (wiceminister kultury i sztuki w latach 1948–1952, następnie minister kultury i sztuki w okresie 1952–1956), literacie Adamie Ważyku czy Leonie Pasternaku.

38 Leon Pasternak, *W marszu i na biwaku*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1958, s. 187.

39 Andrzej Hausbrandt, *Prowadziła ich tęcza*, „Przyjaźń” 1973, nr 41, s. 7.

40 Christel Lane, *The Rites of Rulers. Ritual in Industrial Society – The Soviet Case*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, p. 11.

41 Agnieszka Dytman-Stasieńko, *Święto zawłaszczonych znaczeń. 1 maja w PRL. Ideologia, rytuał, język*, Wydawnictwo DSW, Wrocław 2006, s. 11.

kalendarza liturgicznego, który jednakże będzie oparty na starym porządku. Nowe święta wypierają stare, zachowując pewną strukturę rytualną[42].

Na wagę symboli, ceremoniału i teatralizacji w tworzeniu mitu nowego, rewolucyjnego porządku zwrócił szczególną uwagę Stanisław Filipowicz:

To właśnie symbole umożliwiają dokonanie projekcji nowego ładu w sferze masowych wyobrażeń. Jego obraz jest już wprawdzie zawarty w projekcie rewolucyjnym, ale na wyobraźnię mas trudno oddziaływać, oferując formuły teoretyczne. Muszą pojawić się hasła symbolizujące nowy ład, emblematy, gesty i rytuały, podkreślające nowe wartości, służące ugruntowaniu nowej legalności. Nieodzowne jest także ustanowienie kultu nowych wartości. Jest on zawsze kluczowym elementem systemu społecznej edukacji. Każda rewolucja ma swoje ołtarze. Nowe wartości absolutne wymagają zawsze potwierdzenia w formie znaków. Każdy ruch społeczny potrzebuje maski, kostiumu – to dzięki niemu staje się możliwa wzajemna identyfikacja, dzięki niej przestrzeń społeczna wypełnia się na nowo znaczeniami. Gesty, emblematy, uniformy mają określoną wartość symboliczną, przekazują idee, obdarzają je mocą oddziaływania, tworząc wokół nich „aureolę" kolektywnych wyobrażeń[43].

Powyżej zarysowany proces miał bez żadnych wątpliwości miejsce po 1917 roku w Związku Radzieckim oraz po II wojnie światowej w państwach demokracji ludowej, w tym również w Polsce. Aby wyprzeć dawny sposób myślenia, usunąć tradycję oraz silnie zakorzenioną religię katolicką, należało stworzyć nową, państwową wiarę i rytuał[44]. Z łatwością można było przedstawić świecki kalendarz liturgiczny owej wiary, którego trzon stanowiły cztery święta: Święto Pracy (1 maja), Dzień Zwycięstwa (9 maja), Święto Odrodzenia Polski (22 lipca), rocznica Wielkiej Rewolucji Październikowej (7 listopada)[45]. Jednakże spośród nich „świętem świąt" był 1 maja[46]. W nim ogniskowała się cała ideologia, rytuał, quasi-religijny ceremoniał oraz konstytutywny element w postaci scenografii społecznej. Analiza obchodów Święta Pracy, pomimo pewnych przemian na przestrzeni dekad, daje możliwość najpełniejszego przyjrzenia się rytuałowi oraz estetyce realnego socjalizmu.

Pierwsze uroczystości miały miejsce jeszcze w ruinach Warszawy, w trakcie formalnie trwających wciąż działań wojennych – 1 maja 1945 roku. Chociaż przebieg uroczystości w pierwszych latach powojennych nie odbiegał znacząco od późniejszego, to obowiązujący scenariusz uformował się ostatecznie dopiero po powstaniu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w grudniu 1948 roku[47].

42 „Reżim narodowosocjalistyczny był nowy, a jego ceremonie nowo wynalezione, a jednak z premedytacją wykorzystywały one pewne elementy chrześcijańskie – w kwestii czasu i wewnętrznej struktury – w sposób, w jaki wcześniej obrzędy chrześcijańskie przejęły pewne pozostałości pogaństwa". Paul Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. Marcin Napiórkowski, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012, s. 97–98.

43 Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl...*, dz. cyt., s. 183–184.

44 Na potrzebę istnienia religii politycznej zwrócono uwagę już w trakcie Wielkiej Rewolucji Francuskiej. W późniejszych wiekach twórcy nowych ładów społeczno-politycznych, szczególnie totalitarnych, posiłkowali się właśnie tą tradycją. Więcej na ten temat [w:] Michael Burleigh, *Earthly Powers: The Clash of Religion and Politics in Europe from French Revolution to the Great War*, HarperCollins Publishers, New York 2005. W tym kontekście interesujące studium komunizmu odnajdujemy [w:] Marcin Kula, *Religiopodobny komunizm*, Zakład Wydawniczy „Nomos", Kraków 2003. Warto jednak zauważyć, że odwołania do tradycji narodowej oraz obrzędy katolickie w pierwszych latach powojennych były nadal obecne również w trakcie nowych rytuałów (do 1948 roku). Wynikało to przede wszystkim ze słabości nowej władzy oraz potrzeby legitymizacji w oczach społeczeństwa, podobnie jak w przypadku chrześcijaństwa, które stopniowo wykorzeniało wierzenia pogańskie. Więcej na ten temat, zob. m.in.: Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005.

45 Oprócz powyższych przez blisko pół wieku celebrowano święta o charakterze zawodowym (Dzień Górnika, Dzień Nauczyciela, Dzień Hutnika), społeczno-kulturalne (Święto „Trybuny Ludu", Dzień Kobiet, Dni Oświaty, Książki i Prasy), rocznice wielkich wydarzeń historycznych (bitwa pod Grunwaldem, bitwa pod Lenino). Szczególnie ważne były również święta o charakterze ludowym – przede wszystkim coroczne dożynki. Zob. Agnieszka Dytman-Stasieńko, *Święto zawłaszczonych znaczeń...*, dz. cyt., s. 15.

46 Marcin Kula, *Religiopodobny komunizm...*, dz. cyt., s. 98.

47 Piotr Osęka, *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944–1956*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006, s. 68.

Od 1949 roku, mimo różnych zmian w ramach systemu politycznego, mających również swoje odbicie w celebrze oraz jej dekoracji, przyjęty wówczas model święta utrzymał się przez ponad trzy dekady. Dopiero powstanie „Solidarności", stanowiącej rzeczywistą reprezentację świata pracy, doprowadziło do przełamania pierwszomajowego monopolu władzy. Związek zaczął organizować niezależne pochody i manifestacje, stające w kontrze do oficjalnych ceremonii[48]. Wcześniej państwowe obchody organizowano w całej Polsce – od stolicy i największych metropolii po mniejsze miasta wojewódzkie. Jednakże bez żadnych wątpliwości centralne świętowanie w Warszawie z perspektywy rządzących posiadało najwyższą rangę i największe znaczenie.

Najważniejszym momentem święta 1 Maja był pochód. Organizatorzy odwoływali się jeszcze do przedwojennego wzorca marszów robotniczych z flagami, transparentami oraz najróżniejszymi hasłami głoszonymi przez ich uczestników. Jednakże po 1945 roku pochody przestały być sposobami wyrażania opinii, oczekiwań i dążeń robotników, a stały się ogromnymi propagandowymi spektaklami władzy, charakteryzującymi się daleko posuniętą teatralizacją i poddanymi pełnej i skutecznej kontroli ze strony władz[49]. Święto, szczególnie po roku 1949, pozbawione było jakiejkolwiek oddolności oraz spontaniczności. Warto zauważyć, że ceremoniał pochodów nie odwoływał się jedynie do przedwojennej tradycji robotniczych manifestacji, ale – jak zauważył Marcin Kula – „formy obchodów kalkowały formy świętowania właściwe dla sfery religijnej. Pochód pierwszomajowy wywodzi[ł] się z procesji [religijnych]"[50].

Rytuał kreował konieczne dla istnienia systemu wzorce. Poprzez narzucanie określonych postaw, wymaganie od jego uczestników odpowiednich gestów, okrzyków, zachowań oraz niesionych barw, symboli, obrazów stworzył spektakl, który z uwagi na powtarzającą się formułę, wszystkim znaną, przypominał w wielu elementach msze święte, a nawet formą odpowiadał pielgrzymkom[51]. W ramach każdego pochodu można wyróżnić kolejne konstytutywne elementy: trybunę, scenariusz początku marszu i jego choreografię, jak również scenografię przestrzeni oraz symbole i hasła niesione przez zebranych, stanowiące część dekoracji[52].

W okresie stalinizmu pochód stanowił zdyscyplinowaną defiladę, w której poszczególne grupy zawodowe i społeczne maszerowały równym krokiem, w idealnych odstępach. Wygląd ten odmieniła śmierć Bolesława Bieruta i przejęcie władzy przez Władysława Gomułkę. Wówczas odstąpiono od tej quasi-militarnej konwencji. Również trybuna przybrała inny kształt. Do połowy lat 50. XX wieku była znacznie oddalona od pochodu oraz górowała nad zebranymi. Po odwilży 1956 to się zmieniło. Zwrócił na to uwagę w 1957 roku dziennikarz „Trybuny Ludu" – „Trybuna nie obok, ale wśród ludzi, którzy przed członkami kierownictwa partii i rządu stawali, by podnieść dziecko, pokazać mu Wiesława albo kwiat podrzucić, albo rękę uścisnąć, albo przekazać kartę, kopertę, list"[53]. Ukazywano przy pomocy tego posunięcia zniwelowanie dystansu pomiędzy władzą a społeczeństwem. Jednocześnie krytykowano stalinowski „kult jednostki", którego przejawem miał być również kształt i umiejscowienie pierwszomajowej trybuny. Swoistego rodzaju rewolucja w tym kontekście nastąpiła wraz z nastaniem dekady Gierka w latach 70. XX wieku. Dotychczas rozpoczęcie pochodu miało miejsce wraz z wejściem kierownictwa państwowo-partyjnego na trybunę. Za rządów Gierka władza kroczyła na czele pochodu i w jego trakcie zajmowała swoje

48 Stanowi to ważną cechę charakterystyczną trzeciej drogi polskiej scenografii, o której będzie mowa w dalszej części rozdziału.

49 Piotr Osęka, *Rytuały stalinizmu...*, dz. cyt., s. 68.

50 Marcin Kula, *Religiopodobny komunizm...*, dz. cyt., s. 98.

51 Jest to kolejny przykład religijnego wymiaru komunizmu, w ramach którego przedstawiciele władzy oraz partii byli kapłanami, zaś uczestnicy pochodów i różnego rodzaju wieców oraz masówek – wiernymi.

52 Marek Białoruski, *Rytuał pochodu 1-majowego w Polsce 1949–1981*, „Państwo i Kultura Polityczna" 1988, nr 3, s. 193.

53 „Trybuna Ludu" z 29 kwietnia 1957.

miejsca – „W ten sposób z majestatycznego władcy przekształcał się w wyróżnionego reprezentanta, «jednego z nas»”[54]. W latach 80. XX wieku zauważalne jest pewne załamanie rytuału – trybuna oraz wejście na nią I sekretarza przestało pełnić tak istotną rolę. Bez wątpienia wpływ na to miała sytuacja społeczno-polityczna. Przede wszystkim wspomniane przełamanie pierwszomajowego monopolu przez „Solidarność”[55].

Spoglądając na choreografię oraz grupy kroczące w warszawskim centralnym pochodzie pierwszomajowym, można stwierdzić, że miał on stanowić metonimiczną reprezentację „Polski Ludowej”. Kroczyły w nim wszystkie grupy społeczne i zawodowe, reprezentacje wszystkich ziem i województw wchodzących w skład Rzeczypospolitej. W ten sposób ludzie, dzięki zróżnicowanym strojom (świadczącym o tym, jaką grupę zawodową, społeczną lub region reprezentują), stawali się immanentną częścią dekoracji.

Analiza scenografii społeczno-politycznej celebry pokazuje, że na pierwszy plan wysuwają się bez wątpienia dwa elementy: ikonograficzne oraz wizualno-informacyjne. Wśród pierwszych grupę najważniejszą i największą stanowiły portrety, będące zarówno częścią dekoracji stabilnej trybuny lub budynków wzdłuż trasy pochodu, jak i niesione przez jego uczestników. Portrety można podzielić na cztery podgrupy. Pierwsza to twórcy i ideolodzy komunizmu. Kanon w tej grupie był niemal niezmienny: Karol Marks, Fryderyk Engels, Włodzimierz Lenin. W okresie stalinizmu w tym towarzystwie obecny był również Józef Stalin, którego wizerunek znikł jednak po roku 1956. Grupę drugą tworzyły wizerunki członków aktualnego aparatu państwowo-partyjnego, szczególnie ważne były w pierwszej dekadzie PRL-u, dekadzie „kultu jednostki”. Wówczas stałym elementem był portret Bolesława Bieruta (najczęściej w towarzystwie portretów z pierwszej grupy), jak również premiera Józefa Cyrankiewicza oraz marszałka Konstantego Rokossowskiego. Po 1956 roku wizerunek Władysława Gomułki zastąpił portret jego poprzednika, zaś oprócz premiera PRL, obecny był również przewodniczący Rady Państwa (Aleksander Zawadzki, następnie Edward Ochab). W latach 70. XX wieku zrezygnowano z portretów I sekretarza i innych członków PZPR oraz rządu. Grupę trzecią tworzyły wizerunki zasłużonych działaczy polskiego ruchu robotniczego. Wśród nich do najważniejszych można zaliczyć: Ludwika Waryńskiego, Marcina Kasprzaka, Stefana Okrzeję, Różę Luksemburg, Juliana Marchlewskiego, Adolfa Warskiego. Do żelaznej grupy należeli również działacze PPR-u z okresu II wojny światowej: Paweł Finder, Małgorzata Fornalska, Marceli Nowotko, Hanka Sawicka. Grupa czwarta to postacie z polskich dziejów wpisane w tradycję postępową. Były to zazwyczaj osoby z różnych okresów w historii Polski, których – zgodnie z prowadzoną przez władze ludowe polityką narracyjną – uważano za prekursorów polskiego ruchu postępowego (Kazimierz Wielki, Tadeusz Kościuszko, Walery Wróblewski), bądź najważniejsze postacie w kulturze narodowej, jak – przykładowo – Adam Mickiewicz. Wreszcie grupę piątą tworzyły wizerunki aktualnych bohaterów państw demokracji ludowej. Tego rodzaju portrety stanowiły odniesienie do sytuacji społeczno-politycznej danego okresu. Postacie, których wizerunki pojawiały się na pierwszomajowych pochodach, służyły „rozsławianiu” Bloku Wschodniego. Na przykład w latach 60. XX wieku w trakcie przemarszów niesiono portret pierwszego człowieka w kosmosie – Jurija Gagarina. ⌜9–10⌟

54 Dodatkowo w owym okresie uroczystości zyskiwały charakter mniej ideologiczny, a bardziej ludyczny – „Element zabawy, który w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku pojawiał się przede wszystkim poza pochodem, w latach siedemdziesiątych XX wieku znalazł się w jego centrum. Wówczas pochody były wielobarwne, a w rękach «manifestantów» zamiast flag często pojawiały się kwiaty”. Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*..., dz. cyt., s. 305. Na aspekt ludyczny towarzyszący Świętu Odrodzenia Polski (22 lipca) zwrócił uwagę Piotr Osęka. Przywołał on protokoły posiedzeń Biura Politycznego PPR z 1947 roku, w których władza wskazywała na fakt, że właśnie to święto ma mieć charakter ludowy wraz z zabawami i tańcami. Jednakże, jak słusznie zauważył badacz, była to radość odgórnie zadekretowana. Piotr Osęka, *Rytuały stalinizmu*..., dz. cyt., s. 80–81.

55 Agnieszka Dytman-Stasieńko, *Święto zawłaszczonych znaczeń*..., dz. cyt., s. 50.

9
Obchody Narodowego Święta Odrodzenia Polski na placu Grunwaldzkim we Wrocławiu, 22 lipca 1955. PAP

10
Pochód pierwszomajowy w Warszawie, 1 maja 1952. PAP

11
Cyrk Trumanillo w pochodzie pierwszomajowym w Warszawie, 1952. PAP

Cechą charakterystyczną powyższych elementów było swoiste wymieszanie różnych tradycji – „działacze rewolucyjni jawią się jako kontynuatorzy najlepszych (odpowiednio wyselekcjonowanych) wzorów narodowych”[56]. Warto zauważyć, że zbiór niesionych portretów ulegał również aktualizacji – jedni bohaterowie się pojawiali, inni byli z niego usuwani i odchodzili w zapomnienie. Badając te zmiany, można analizować politykę historyczną w poszczególnych dekadach PRL-u.

Wśród elementów scenograficznych należących do drugiego z najważniejszych typów – informacyjnego, na czoło wysuwały się transparenty oraz hasła niesione przez maszerujących. W tym przypadku ich celem było zaznaczenie obecności poszczególnych grup w pochodzie pierwszomajowym, jak również w całym marszu socjalizmu. W okresie stalinizmu szczególnie ważne były zobowiązania produkcyjne niemal wszystkich grup zawodowych, fabryk oraz innych zakładów pracy. Eksponowano również indywidualnych lub grupowych przodowników pracy.

W kontekście teatralizacji szczególnie interesujące wydają się swoiste mini-spektakle wpisane w ramy wielkiego widowiska. W trakcie pochodu odbywały się różnego rodzaju pokazy sprawności fizycznej o charakterze widowiskowym. Ponadto na specjalnie przygotowanych platformach odgrywano scenki rodzajowe odnoszące się do osiągnieć państwa bądź stanowiące komentarz do aktualnych wydarzeń. W 1949 roku – na przykład – na jednej z przyczep zbudowano makietę domu, do którego dwóch monterów podłączało sieć telefoniczną. Podpis głosił – „Zradiofonizowaliśmy 472 wsie i 227 osiedli robotniczych”[57].

Oprócz powyższych pozytywnych wizerunków i motywów, w trakcie pochodów obecne było ich przeciwieństwo – w postaci „złego”, wroga. Szczególnie mocno akcentowano to w latach 50., kiedy – w myśl instrukcji – w pochodach „należało zastosować również satyrę, karykatury, kukły, uwzględniając szczególnie tematykę imperialistyczną, walkę z szeptaną propagandą, z biurokratyzmem, ze spekulacją, marnotrawstwem itd. [...] pożądane są kukły podżegaczy wojennych, bumelantów, chuliganów”[58]. Właśnie wówczas szczególnie popularny na niemal wszystkich masowych imprezach, z pochodami pierwszomajowymi na czele, był tak zwany cyrk Trumanillo. Tworzyły go kukły z wielkimi głowami z *papier mâché*, ukazujące polityków zachodnich w jednoznacznie negatywnym świetle.

Zgromadzone tłumy śmiechem i oklaskami przyjmują szopkę polityczną, zorganizowaną przez słuchaczy Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i Politechniki Warszawskiej. W rytm orkiestry jazzbandowej, którą dyryguje wuj Sam, kroczą w pochodzie cyrkowym sługusi imperializmu amerykańskiego: Tito, Franco, Czang Kai-szek, de Gasparii i inni[59]. ⌜11⌟

Jak zauważył Dariusz Kosiński, przypominało to angielski *pageant theatre*, czyli średniowieczne widowiska odgrywane przez mieszczan na wozach w trakcie procesji religijnych[60]. Miało to również wiele wspólnego z karnawałami wieków średnich. Wówczas kościół chętnie przedstawiał wizerunki z diabłami wszelkiej maści, które miały przestraszyć wiernych[61]. Zdarzały się również procesje karnawałowe, w których to zło przedstawiane było w sposób karykaturalny, zaś wierni atakowali je śmiechem właśnie. Podobną rolę odgrywały w stalinizmie przerysowane papierowe postaci złych imperialistów.

Interesującym przykładem celebry państwowej, która podobnie jak Święto Pracy swoje początki miała długo przed nastaniem nowego porządku, były coroczne dożynki. Pierwsze obchody Święta Plonów po wojnie miały miejsce zaraz po jej zakończeniu. Szczególnie na Ziemiach Zachodnich i Północnych miały one na celu podkreślenie wie-

56 Tamże, s. 61.
57 Piotr Osęka, *Rytuały stalinizmu*..., dz. cyt., s. 266.
58 Cyt. za Agnieszka Dytman-Stasieńko, *Święto zawłaszczonych znaczeń*..., dz. cyt., s. 63.
59 „Trybuna Ludu” z 2 maja 1950.
60 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*..., dz. cyt., s. 307.
61 Wojciech Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 32.

lowiekowej polskości tych ziem oraz uhonorowanie mieszkającej tam rdzennej ludności polskiej, która opierała się germanizacji. Władza ludowa w pierwszym okresie swojego istnienia na użytek publicznych ceremonii zawłaszczyła kulturę ludową. Jak słusznie zauważył Piotr Osęka, można mówić wręcz o „legitymizacji etnicznej"[62]. Co ciekawe, PPR wykorzystała tradycję dożynek wbrew opinii siostrzanej Polskiej Partii Socjalistycznej, która sprzeciwiała się „sztucznemu ożywianiu dawnych obrządków"[63].

Pomimo odwołania się w pierwszych latach PRL-u do tradycji dożynkowej, to dopiero w latach 60. i 70. XX wieku Święto Plonów zyskało ogromne znaczenie. Wówczas zaczęto organizować na stadionach sportowych w różnych miastach Dożynki Centralne, które przeradzały się w wielkie quasi-folklorystyczne widowiska z „ludowymi" tańcami, a przede wszystkimi z popisami wieloosobowych grup gimnastycznych układających się w żywe emblematy lub napisy. Najważniejszym momentem każdego spektaklu było ofiarowanie wieńców przywódcom Partii, którzy stanowili uosobienie państwa. Był to swoisty zbiorowy hołd[64], a także odwołanie do pierwotnej wspólnoty, w obrębie której lud – najniższa warstwa społeczna – oddaje pokłon swojemu władcy.

Co oczywiste, rytuały wraz z towarzyszącą im scenografią realnego socjalizmu nie kończyły się na Święcie Pracy czy Dożynkach Centralnych. Niemal wszystkie uroczystości w ramach kalendarza liturgicznego „Polski Ludowej", o których była już mowa, miały wręcz identyczną formę dekoracyjną, którą najlepiej widać na przykładzie majowego „święta świąt".

Interesujące odstępstwo od tej estetyki stanowiła Parada Tysiąclecia, będąca kulminacyjnym momentem obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego. Uroczystości miały stanowić konkurencję oraz przeciwwagę dla kościelnego Millenium Chrztu Polski. 22 lipca 1966 roku w Święto Odrodzenia na placu Defilad odbyło się widowisko o ogromnej skali, stanowiące połączenie prezentacji gotowości bojowej i nowoczesnego sprzętu polskiej armii oraz wykładu o historii polskiego oręża. Przez plac przeszły oddziały zbrojne reprezentujące niemal wszystkie wieki istnienia Rzeczypospolitej[65], na niebie zaś samoloty tworzyły spektakularne kompozycje i formacje: figurę orła białego, liczbę 1 000 oraz biało-czerwoną szachownicę. Przemarsz wojsk stanowił świadectwo chlubnej przeszłości, wielkości teraźniejszej Polski oraz zapowiedź jej świetlanej przyszłości.

Dokładnie wyreżyserowane, pełne sztuczności oraz na wskroś zrytualizowane widowiska społeczno-polityczne stanowiące liturgię władzy w Polsce, po wojnie miały jeden podstawowy cel – uprawomocnienie podróży, która rozpoczęła się w Sielcach nad Oką w 1943 roku, służąc tym samym legitymizowaniu władzy ludowej. Jednak z powodu odgórnie narzuconej formy zadanie to było niemożliwe do pełnej realizacji. Agnieszka Dytman-Stasieńko, odnosząc się do pierwszomajowych obchodów (aczkolwiek można bez zastrzeżeń rozciągnąć tę konstatację na inne oficjalne uroczystości), stwierdziła:

Obowiązek pierwszomajowej celebry, powszechna propagandowa radość i duma, sielankowe wizje połączonych w znojnym wysiłku dla kraju robotników, chłopów i inteligencji – maszerujących zgodnie w pierwszomajowym pochodzie pod łaskawym okiem dobrotliwej władzy – sprzyjały raczej odrzuceniu, choćby przez dowcip i śmiech, rytualnego spektaklu, nie zaś jego autentycznemu przeżyciu[66].

62 Piotr Osęka, *Rytuały stalinizmu…*, dz. cyt., s. 62.

63 Wojciech Kalicki, *System propagandy politycznej oficjalnej PPS 1944–1948*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1999, s. 117.

64 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie…*, dz. cyt., s. 307.

65 Co ciekawe, pojawiły się również formacje reprezentujące okres, krytykowanej w polityce historycznej PRL-u, demokracji szlacheckiej. Tomasz Leszkowicz, *Silni, zwarci, tysiącletni*, „Polityka" 2016, nr 30, s. 62. Szczegółowy i krytyczny opis Parady Tysiąclecia sporządził jej naoczny i niezwykle kompetentny świadek, Zbigniew Raszewski. Zob. Zbigniew Raszewski, *Raptularz 1965–1967*, Wydawnictwo „Znak", Kraków 1996, s. 182–186.

66 Agnieszka Dytman-Stasieńko, *Święto zawłaszczonych znaczeń…*, dz. cyt., s. 65.

W latach 80. XX wieku, kiedy rytuał państwowy zaczął ulegać erozji, jedną z form odrzucenia była satyra i ośmieszanie skostniałej celebry przez Pomarańczową Alternatywę. Jednakże, aby mogło to mieć miejsce, musiała nastąpić rewolucja w postaci powstania „Solidarności" i jej kilkunastomiesięcznego karnawału. Powstała zupełnie odmienna estetyka. „Symbole pojawiające się w momencie rewolucyjnego przesilenia tworzą konstelację, która w całości składa się na mit – opowieść o nowej epoce, o owocach zwycięstwa, o porządku urzeczywistniającym autentyczne wartości" – podkreślił cytowany już Stanisław Filipowicz[67]. Opowieść o nowych czasach, które radykalnie zmieniły oblicze scenografii społecznej, jak również całej Polski, rozpoczęła się w sierpniu 1980 roku w Gdańsku, choć jej jutrzenkę czuć było już w czerwcu 1979 roku. Historia tej epoki napisana została „solidarycą".

Droga przez styropian. 16 miesięcy „solidarnościowego" karnawału (1980–81)

Okres pierwszej „Solidarności", choć trwał zaledwie 16 miesięcy, zmienił oblicze naszego kraju nie do poznania. Stał się faktycznym początkiem końca ustroju, którego scenografię analizowałem w poprzednim podrozdziale. Ten czas to szczególna podróż, nie tylko idei i wartości, ale przede wszystkim nadziei. Również nowych form protestu, w których warstwa wizualna odgrywała niezwykle istotną rolę. Głównym bohaterem stawały się masy, które w sposób spontaniczny partycypowały we wszelkich ówczesnych zdarzeniach ulicznych. Wytworzono nowe formy graficzne, a ważnym elementem stał się kościół i jego ikonografia oraz liturgia, która uzupełniała obraz scenografii społecznej tego okresu. Dariusz Kosiński zauważył, że sierpień 1980 i grudzień 1981 roku „przyniosły kolejne akty rewitalizacji ceremonii narodowych, najpierw celebrowanych jako radosne święto wolnego, mądrego i czystego ludu, potem jako żałobne nabożeństwa za duszę zamordowanej przez zbrodniarzy dziewicy-ojczyzny"[68].

Pod koniec wiosny 1979 roku Polska dokonała krótkotrwałej, ale pamiętnej przemiany. Na dziewięć czerwcowych dni spontaniczność społeczna, entuzjazm i oddolna aktywność ogarnęła większość społeczeństwa. Do kraju bowiem przybył Pielgrzym wybrany na Stolicę Piotrową – papież Polak Jan Paweł II. W ówczesnej rzeczywistości było to zjawisko bez precedensu. Obecność głowy kościoła katolickiego rozbijała monizm ideologiczny i światopoglądowy w kraju realnego socjalizmu. Złamany został tym samym monopol władzy państwowej w zakresie organizacji imprez masowych. Spotkania i msze z Ojcem Świętym gromadziły tłumy wiernych, którzy budowali nową wspólnotę nie tylko wiary, ale również nowego ruchu społecznej partycypacji. Uczestnicy spotkań papieskich brali udział w niesamowitym *theatrum*. Niewymuszone przez władze masowe uroczystości gromadziły setki tysięcy osób, które z jednostek stawały się masą i realną siłą. Nie były to już pojedyncze trybiki w teatrze marionetek władzy, ale realna siła społeczna skonsolidowana osobą Karola Wojtyły. Trasy przejazdu zasypywano kwietnymi dywanami, a msze miały charakter manifestacji. Budowała się nowa wspólnota, bo każdy uczestnik dostrzegał, że nie jest sam, że wokół niego są podobnie myślący i odczuwający rzeczywistość społeczną – w kontrze do modelu narzuconego przez władze. Słowa wypowiedziane przez Papieża w słynnym kazaniu na placu Zwycięstwa w Warszawie: „Niech zstąpi duch Twój i odnowi oblicze Ziemi, tej Ziemi" miały zarazem wielką moc performatywną – ustanawiającą nową rzeczywistość polityczną. W tym sensie wydarzenia czerwcowe z roku 1979 to performans, którego głównym sprawcą – spełnikiem był Papież, ale bohaterem (zwłaszcza w warstwie wizualnej) – wspólnota. W odróżnieniu do ułożonych, zhierarchizowanych imprez władzy państwowej, to spontaniczność i oddolność ukazywała nowe zachowa-

67 Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl...*, dz. cyt., s. 182.

68 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie...*, dz. cyt., s. 277.

nia i formy partycypacji. Specjalnie przygotowany ołtarz pozostawał punktem centralnym celebry, ale prowadząca ją osoba nie była kimś obcym, lecz człowiekiem z „nas" – nie dzieliła wspólnoty, a ją jednoczyła. Odchodzący po performansie wiary do domów zabierali ducha nadziei, ale również obraz i doświadczenie tłumu – bycia razem.

Ten duch nadziei i siły tłumu, oddolnej wspólnoty, powrócił rok później – latem 1980 roku[69]. W jego pierwszej połowie sytuacja gospodarcza kraju uległa drastycznemu pogorszeniu. W konsekwencji niezbędna okazała się podwyżka cen. Odpowiedzią była lawina strajków, która ruszyła 1 lipca 1980. Pierwsze z nich wybuchły na terenie Lubelszczyzny, w Mielcu i Tarnobrzegu. Protestujący, odmiennie niż w roku 1970 i 1976, nie domagali się cofnięcia podwyżki, ale podniesienia płac. Strajki miały też charakter okupacyjny, dzięki czemu nie popełniono błędów z przeszłości, kiedy to protesty kończyły się masakrą na ulicach miast, zatrzymaniami przez milicję i podpaleniami lokalnych komitetów partii. W zaistniałej sytuacji władza rozpoczęła dialog z poszczególnymi zakładami, obiecując zwiększenie wynagrodzenia. Jednak fala strajkowa rozprzestrzeniała się na cały kraj, obejmując kolejne ośrodki przemysłowe. Rozpoczynała się podróż protestu, który ukazywał siłę ludzkiej wspólnoty. Kształtowały się oddolne komitety strajkowe, które nie tylko występowały o zwiększenie płac, ale również w obronie pokrzywdzonych oraz praw pracowniczych.

Kluczowy okazał się strajk w Stoczni Gdańskiej im. Lenina. Rozpoczął się 14 sierpnia 1980 roku, a na czele komitetu strajkowego stanął Lech Wałęsa, działacz strajkowy z roku 1970 i członek powstałych nielegalnie na Wybrzeżu w 1978 roku Wolnych Związków Zawodowych. Obok postulatów płacowych wysunięto również po raz pierwszy żądania o charakterze politycznym – m.in. przywrócenia do pracy zwolnionego ze stoczni za działalność związkową Wałęsy oraz Anny Walentynowicz – współorganizatorki Wolnych Związków Zawodowych, a także współinicjatorki idei budowy pomnika ofiar 1970 roku. W kolejnych dniach strajk objął inne zakłady Wybrzeża. Powołano Międzyzakładowy Komitet Strajkowy, który wysunął 21 postulatów[70]. Strajk w Stoczni im. Lenina, wyrosły z jednostkowego protestu, stawał się siłą konsolidującą niezgodę szerokich mas społecznych. Rozszerzająca się fala strajkowa zmusiła władze do podpisania porozumienia, które zostało zawarte w sali BHP Stoczni Gdańskiej 31 sierpnia 1980 roku[71]. W konsekwencji rozpoczęła się ofensywa ruchu związkowego – masowo tworzono jego regionalne i zakładowe komitety. Doszło do rejestracji pierwszego w Europie Środkowo-Wschodniej Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność". Na pierwszym planie aktywności społecznej stanął robotnik, ale nie ten znany z pochodu pierwszomajowego – wyidealizowany i wyreżyserowany, lecz rzeczywisty.

Aktywność polityczna społeczeństwa wpływała na estetykę i styl społecznej scenografii. Formy protestu – strajki okupacyjne, przy reglamentowanych przez środki masowego przekazu możliwościach komunikacji – zmuszały do poszukiwania alternatywnych narzędzi komunikacyjnych. Szczególną rolę odegrała w tamtych dniach – w sposób naturalny – brama Stoczni Gdańskiej, która stała się głównym obiektem scenograficznym czasu narodzin „Solidarności". Widniejące na niej nazwisko przywódcy rewolucji bolszewickiej, która miała przecież w założeniach charakter zmiany społecznej, zostało w kolejnych dniach protestu uzupełnione o nowe, dodatkowe elementy, korespondujące z otaczającą rzeczywistością i bieżącymi wydarzeniami. Oglądając fotografie – między innymi Chrisa Niedenthala[72] – można prześledzić

69 Rys historyczny na podstawie: Jerzy Holzer, *Polska 1980–1981. Czasy pierwszej Solidarności*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995.

70 Por. Daniel Przastek, *Polska w XX wieku – droga do społeczeństwa obywatelskiego*, „Społeczeństwo i Polityka" 2005, nr 2, s. 89–91.

71 Jest to jedno z czterech kluczowych porozumień kończących strajki z sierpnia 1980. Dzień wcześniej (30 sierpnia 1980) zawarto porozumienie w Szczecinie, 3 września 1980 w Jastrzębiu-Zdroju, a 11 września 1980 w Katowicach.

72 Por. Chris Niedenthal, *Zawód fotograf*, Marginesy, Warszawa 2011.

stopniowy rozwój dekoracji tworzących się spontanicznie wokół głównego wejścia do zakładu pracy. Pierwszym „elementem" był rosnący przed bramą tłum, któremu towarzyszyła symbolika narodowa – przede wszystkim biało-czerwone flagi. Następnie nad bramą pojawił się rozwinięty napis „Proletariusze wszystkich zakładów łączcie się". Przychodzący pod stocznię pozostawiali naręcza kwiatów, pojawiły się też wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej i Jana Pawła II, uzupełniające program ideowy tej scenografii o elementy religijne, co będzie charakterystyczne dla całego tego okresu. Obok głównego wejścia zawieszono odręcznie zapisane, drewniane tablice zawierające 21 postulatów gdańskich. Główne wejście do stoczni pełniło dwojaką funkcję – z jednej strony ludycznej konsolidacji i symbolicznego poparcia oraz wdzięczności dla protestujących, a z drugiej miejsca dialogu społecznego. To właśnie tu pojawiał się – jak na swoistej scenie – Lech Wałęsa, który wsparty na bramie informował zebranych o przebiegu protestu i relacjach z władzą. ⌜12⌟

Teatralizacja dokonywała się nie tylko w warstwie wizualnej, ale i rzeczywistej. Przestrzeń zakładów przemysłowych stawała się sceną aktywności aktorskiej. W zakładach pracy ludzie sceny prezentowali wieczory poetyckie – bardziej dla pokrzepienia serc i wyrażenia swojej solidarności niż w celu artystycznego spełnienia. Pierwsze tego typu pokazy miały miejsce 27 sierpnia 1980 roku – w dwunastym dniu strajku na Wybrzeżu. Grupa aktorów gdańskiego Teatru Wybrzeże wystąpiła w Stoczni im. Lenina, a aktorzy Teatru Dramatycznego w Gdyni w Stoczni im. Komuny Paryskiej i w innych przedsiębiorstwach[73]. Współpraca ludzi teatru i robotników, aktywność artystów poza instytucjami oficjalnymi stawała się coraz bardziej zauważalna.

Zmienił się również obraz samego przywódcy. Choć już Edward Gierek wprowadził pewien rodzaj otwartości do sztywnego modelu polityki uprawianej dotąd w sposób dość siermiężny, to Wałęsa był rzeczywistym człowiekiem z ludu. Mówił prostym językiem, przystępnym, ale również nie zapominał o wyglądzie. W marynarce miał zawsze wpięty obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, obok którego z czasem pojawił się nieodłączny element szesnastu miesięcy nadziei – znaczek „Solidarności". Dodatkowo ukonstytuował się gest będący pozdrowieniem i bojowym znakiem związkowców – dwa palce wzniesione w kształcie litery V. Victoria – zwycięstwo prawdy nad kłamstwem. Tym samym także w wyglądzie i gestach przywódcy pojawiały się dwa wskazane już wspierające się wzajemnie elementy – walka związkowa (ludu) i wiara katolicka.

Podpisanie porozumienia gdańskiego pomiędzy Lechem Wałęsą a wicepremierem Mieczysławem Jagielskim 31 sierpnia 1980 roku odbyło się w Sali BHP Stoczni Gdańskiej. Na zdjęciach widać, jakie dwa światy tam się spotkały: nad stołem prezydialnym góruje godło państwowe, z boku nieodłączny pomnik patrona – Włodzimierza Lenina. Na ścianach są już jednak symbole graficzne „Solidarności" i napisane charakterystyczną, wkrótce powszechnie rozpoznawaną czcionką, zwaną „solidarycą", hasło „21 x TAK", będące swoistym przejęciem i przetworzeniem komunistycznego hasła z kampanii referendalnej z roku 1946 – „3 x TAK". Na zielonym suknie stołu pojawił się już też projekt pomnika ofiar grudnia 1970, który kilka miesięcy później zostanie odsłonięty przed wejściem do Stoczni. Przywódca protestu podpisywał porozumienie wyjątkowym długopisem, którego najważniejszym elementem był trzon z postacią Jana Pawła II, co było kolejnym przejawem silnego związku między sferami polityki i religii, charakterystycznego dla „Solidarności". W czasie tych, i kolejnych, strajków i manifestacji w zakładach pracy i miejscach protestu instalowano polowe ołtarze i odprawiano msze święte. Dotychczasowe operatywki, narady i wiece zajęła modlitwa i inne formy duchowej wspólnoty.

Jak każda rewolucja, tak i wydarzenia z lat 1980–81 posiadają swój znak – słowo „Solidarność" zapisane charakterystyczną czcionką. Ten symbol

73 Za: Kazimierz Braun, *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1994, s. 182.

12
Brama Stoczni im. Lenina w Gdańsku
w czasie strajku okupacyjnego przeciwko
wprowadzeniu stanu wojennego,
15 grudnia 1981. PAP

13
Akcja protestacyjna NSZZ „Solidarność”:
okupacja ronda na skrzyżowaniu
Al. Jerozolimskich i ul. Marszałkowskiej
w Warszawie, 5 sierpnia 1981. PAP

14
Akcja protestacyjna NSZZ „Solidarność”
w Warszawie, 3 sierpnia 1981. PAP

ruchu pojawił się najprawdopodobniej 20 sierpnia 1980 roku, a jego autorem był mieszkający w Trójmieście grafik i ilustrator Jerzy Janiszewski. Jego forma kojarzy się z hasłami pisanymi odręcznie na murach stoczni, a zarazem poszczególne litery układają się w sylwetki ludzi połączonych naczelną ideą, wspierających się wzajemnie. Ten charakterystyczny napis stał się wyróżnikiem każdego protestu, demonstracji, zakładu pracy i każdego człowieka, który nosił znaczek „Solidarności" wpięty do codziennego ubrania. Dziesięć milionów członków „Solidarności" stawało się wielką i potężną siłą – wspólnotą, rozpoznawalną poprzez identyfikację wizualną.

Mimo społecznego optymizmu, okres pierwszej „Solidarności" to także czas wielu codziennych trudności. Kolejki po artykuły pierwszej potrzeby stawały się powszechne, przekształcając obraz wizualny ulicy. Zbity tłum oczekujący przed sklepami współtworzył scenografię miast. Na ulicach pojawiały się nie tylko manifestacje radości i nadziei, ale również protesty wyrosłe z desperacji. Jednym z najgłośniejszych był łódzki „Marsz głodowy" z 30 lipca 1981 roku, w czasie którego w wielotysięcznym pochodzie szli ludzie upominający się o podstawowe produkty żywnościowe. Demonstracje takie nie posiadały ułożonego scenariusza, przybierały spontaniczny charakter. Proporce i inne materiały informacyjne były napisane odręcznie. Niesiono flagi narodowe, ale najczęściej pojawiającym się hasłem było słowo „głód". Znamienny jest obraz matek z małymi dziećmi w wózkach, które niosły transparent: „Słońce w Polsce przestanie świecić, gdy głodne będą polskie dzieci". Faktycznie fala protestów, blokad, demonstracji, akcji oporu, wykorzystujących między innymi komunikację miejską, rozlewała się po całym kraju, przybierając charakter spontaniczny, niezależny od władz związku zawodowego. Cechą wyróżniającą je był niekontrolowany charakter, masowość i obecność symboliki „Solidarności", także w postaci zapisywanych „solidarycą" list oczekiwań i żądań społecznych. ⌜13–14⌟

Okres „Solidarności" przywracał również pamięć przemilczanych faktów z polskiej historii najnowszej. Znaczące stały się akty odsłonięcia pomników upamiętniających tragedie i masakry robotnicze – Poznania z czerwca 1956 roku i Wybrzeża z grudnia 1970 roku.

Geneza budowy pomnika w stolicy Wielkopolski była związana z powstaniem „Solidarności". Już 20 października 1980 roku zawiązał się Społeczny Komitet Budowy Pomnika Poznańskiego Czerwca 1956. Jego przewodniczącym został Roman Brandstaetter. Rozpoczęto zbieranie składek, utworzono specjalne konto na rzecz upamiętnienia tragedii, a także organizowano imprezy sportowe i kulturalne, z których dochód przeznaczono na ten cel. W listopadzie 1980 roku rozpisano ogólnopolski konkurs, którego jednym z warunków było wpisanie w kompozycję orła i krzyża. Zwycięski projekt autorstwa Marka Sapełły oraz Anny i Krystiana Januszkiewiczów, będący wielką płytą nagrobną, nie spotkał się z entuzjazmem publiczności. Ostatecznie zrealizowano projekt oznaczony godłem „Jedność" Adama Graczyka i Włodzimierza Wojciechowskiego – monumentalną kompozycję, która miała górować nad historycznym placem Adama Mickiewicza. Uroczyste obchody odsłonięcia pomnika rozpoczęły się 27 czerwca 1981 roku, natomiast sama celebra dokonała się dzień później, dokładnie w 25-tą rocznicę tragicznych wydarzeń w Poznaniu. O godzinie 10.00 fabryczne syreny i dzwony kościelne oznajmiły początek obchodów. Po wystąpieniach oficjalnych, odsłonięcia dokonali Anna Strzałkowska, matka tragicznie poległego Romka, jednej z najmłodszych ofiar roku 1956, oraz Stanisław Matyja – jeden z liderów protestu[74]. Następnie dokonano poświęcenia pomnika oraz odczytano apel poległych, zaś z okna Zamku Cesarskiego, widocznego z placu, spuszczono olbrzymią szarfę z nazwiskami ofiar. Kolejnym elementem była polowa msza święta, podczas której odczytano list od Jana Pawła II. W wydarzeniu wzięło

74 Szerzej zob.: Eugenia R. Dabertowa, Agnieszka Łuczak, *Walka o pamięć Czerwca '56*, Zarząd Regionu Wielkopolska NSZZ „Solidarność", Poznań 2001; Eugenia R. Dabertowa, Marek Lenartowski, *Pomnik Poznańskiego Czerwca 1956. Symbol pamięci i sprzeciwu*, Komisja Zakładowa NSZZ „Solidarność", Poznań 1996.

udział blisko 200 tys. osób, wśród nich Lech Wałęsa i abp Franciszek Macharski. Odsłonięcie pomnika było jednym z elementów przywracania pamięci. W warstwie wizualnej stykały się dwa elementy – ikonosfera kościelna z narodowo-państwową. Nad pomnikiem rozpościerała się olbrzymia biało-czerwona flaga. Sam układ pomnika to podwójny, spleciony krzyż, którego boku strzeże orzeł; całość uzupełniają daty kolejnych zrywów społecznych oraz główne hasła robotniczego protestu z roku 1956 – „chleba" i „wolności". Szczególnym dopełnieniem wydarzenia była premiera Teatru Nowego w Poznaniu. Scena, prowadzona wówczas przez Izabellę Cywińską, przygotowała rocznicowy spektakl (prem. 20 czerwca 1981), który pierwszy raz mówił o faktach sprzed dwudziestu pięciu lat – odkłamywał historię. Scenariusz przedstawienia *Oskarżony: Czerwiec Pięćdziesiątsześć* przygotowała Cywińska razem z Włodzimierzem Branickim, wykorzystując zeznania z procesów i relacje świadków oraz wiersze Stanisława Barańczaka, Zbigniewa Herberta i Antoniego Pawlaka. Spektakl wyreżyserowała dyrektorka sceny wspólnie z Januszem Michałowskim, scenografię przygotował Michał Kowarski. Jan Kłossowicz pisał, że była to „najciekawsza, oryginalna i najbardziej wartościowa inscenizacja w teatrze posierpniowym"[75].

Wzniesienie pomnika poznańskiego było oczywiście ważnym wydarzeniem, niemniej jednak największe znaczenie miał pomnik gdański upamiętniający tragiczny grudzień 1970 roku. Jak już wspomniano, postulat jego wzniesienia zrodził się podczas pierwszych dni strajku w Stoczni Gdańskiej. Projekt autorstwa Bogdana Pietruszki z Biura Projektowo-Konstrukcyjnego Stoczni został zatwierdzony 24 sierpnia 1980 roku przez delegatów Plenum Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego. Podjęto również decyzję o dacie odsłonięcia – 16 grudnia 1980 ⌜15⌟, co miało upamiętnić dziesiątą rocznicę tragicznych zdarzeń. Powołano Społeczny Komitet Budowy Pomnika „Poległych Stoczniowców 1970", na którego czele stanął Henryk Lenarciak, długoletni pracownik Stoczni. Ze składek społecznych i darów ofiarodawców zebrano 20 mln złotych. Pomnik tworzą trzy (początkowo zakładano cztery – upamiętniające pierwszych zamordowanych robotników) proste, wysokie na 42 m krzyże z kotwicami złączonymi we wspólnym kręgu[76]. W dolnych partiach monumentu umieszczono płaskorzeźby – sceny z życia stoczniowców. Analogicznie jak w przypadku poznańskiego obelisku połączono elementy wiary katolickiej i lokalnej wspólnoty. Odsłonięcie miało charakter wielkiego widowiska, w którym udział wzięli przedstawiciele „Solidarności" z całego kraju oraz oficjalna delegacja państwowa z Henrykiem Jabłońskim, przewodniczącym Rady Państwa, na czele. O godzinie 17.00 dźwiękiem syren pracowniczych i dzwonów kościołów gdańskich dano sygnał do rozpoczęcia uroczystości, w których brały udział również setki mieszkańców Wybrzeża. Następnie z głośników rozbrzmiał specjalnie skomponowany przez Krzysztofa Pendereckiego na tę okazje utwór – *Lacrimosa*. Daniel Olbrychski odczytał jedenasty *Psalm Dawidowy* w tłumaczeniu Czesława Miłosza i wezwał wszystkich poległych do apelu. Kolejnym punktem było symboliczne odsłonięcie pomnika poprzez przecięcie biało-czerwonej szarfy i zapalenie znicza na cokole pomiędzy krzyżami, czego dokonał Lech Wałęsa. Po odczytaniu listów

75 Jan Kłossowicz, *Nasz teatr posierpniowy*, „Dialog" 1981, nr 11, s. 114. Nie negując opinii krytyka, wspomnieć jednak trzeba o innych przedstawieniach, które świadomie rezygnowały z rozbudowanej warstwy teatralnej. Ich przykładem mogą być *Relacje* Hanny Krall przygotowane w Teatrze Małym, scenie Teatru Narodowego (prem. 4 kwietnia 1981). Widowisko opracowała dramaturgicznie Zofia Kucówna. Były to trzy sprawozdania świadków historii: Lechosława Goździka, sekretarza Podstawowej Organizacji Partyjnej w Fabryce Samochodów Osobowych na warszawskim Żeraniu (1956), Janusza Prokopiaka, I sekretarza Komitetu Wojewódzkiego w Radomiu (1976) oraz Anny Walentynowicz (1980). Uznając, że najważniejsze są w tym przypadku fakty i słowa, scenografię ograniczono do minimum.

76 Za: Arkadiusz Kazański, *Pomnik poległych stoczniowców*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej" 2010, nr 9–10, s. 155–157.

15
Odsłonięcie Pomnika Poległych
Stoczniowców w Gdańsku, 16 grudnia 1980.
PAP

nadesłanych przez papieża Jana Pawła II i prymasa Stefana Wyszyńskiego odśpiewano *Bogurodzicę*, a zwieńczenie całości stanowiła msza święta koncelebrowana przez metropolitę krakowskiego Franciszka Macharskiego[77].

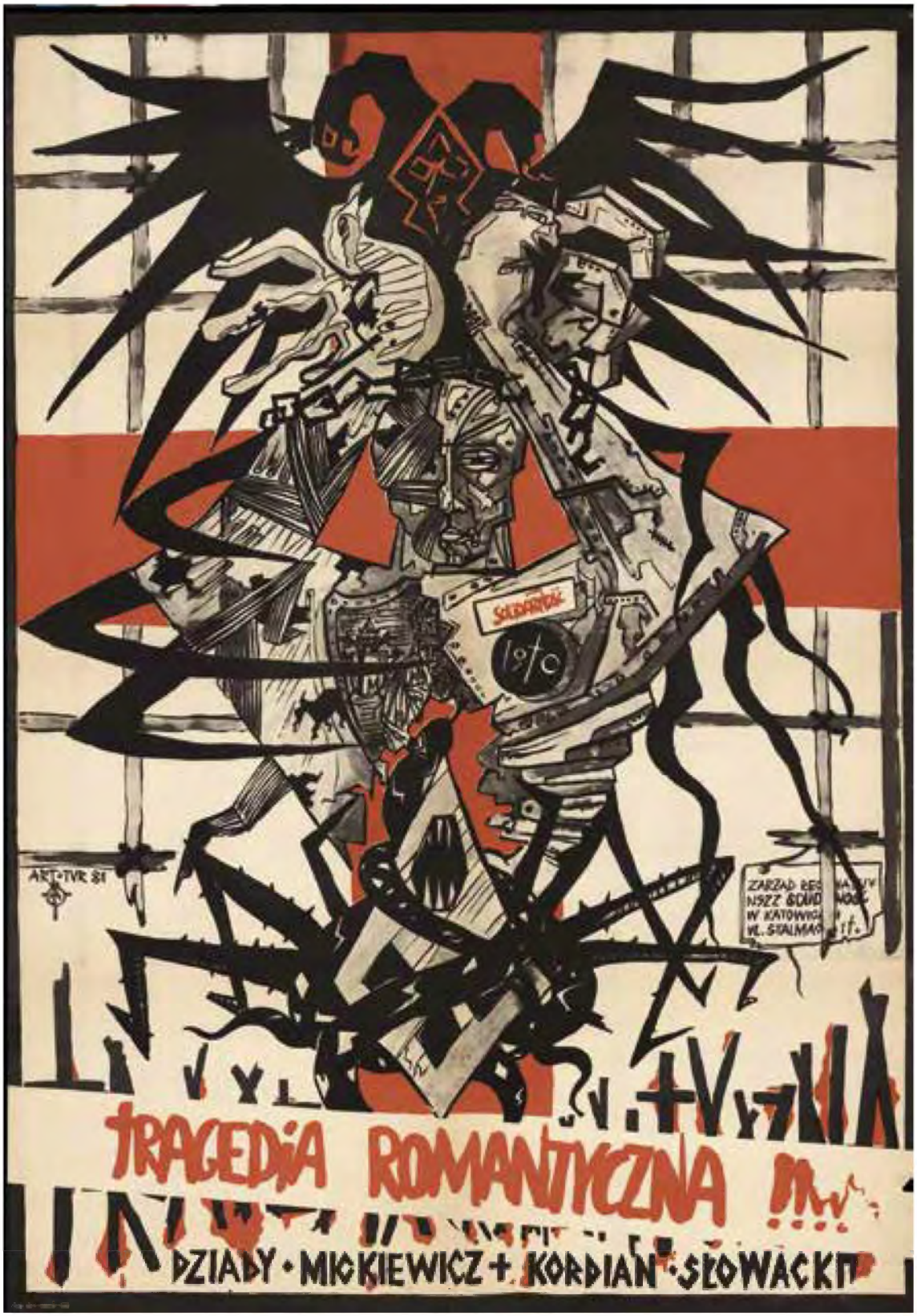
Trzeba podkreślić, że była to chronologicznie pierwsza masowa uroczystość, podczas której „Solidarność" wyszła na ulice legalnie. Ukazywała swoją siłę i przywracała pamięć, przy czym czyniła to nie w formie jednorazowego gestu, ale obiektu architektonicznego, który na stałe wpisał się w krajobraz okolic Stoczni Gdańskiej, zmieniając scenografię społeczną miejsca.

Analizując okres pierwszej „Solidarności", zauważyć można jeszcze jeden interesujący element. Estetyka, która towarzyszyła odsłanianiu pomników, protestom i strajkom, zawitała również do teatru. Koturnowość i monumentalizm wiążący ikonografię kościelną z rytem narodowo-państwowym dominował w przedstawieniu *Tragedia romantyczna*, którą zaprezentowano w dniach 5–14 lipca 1981 roku w katowickiej hali widowiskowo-sportowej „Spodek". Przedstawienie przygotowane dla mas i ku pokrzepieniu serc finansowała oraz patronatem objęła Międzyzakładowa Komisja Założycielska (MKZ) Katowice NSZZ „Solidarność". Przygotowania spektaklu podjęła się dwójka studentów Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach – Mirosław Kin i Adam Gessler. W scenariuszu wykorzystano III część *Dziadów* Adama Mickiewicza i *Kordiana* Juliusza Słowackiego. Muzykę skomponował Czesław Niemen, a w obsadzie znaleźli się m.in.: Kalina Jędrusik, Daniel Olbrychski, Bogusz Bilewski, Krzysztof Chamiec i Wirgiliusz Gryń. Widowisko zapowiadane jako „misterium narodowe" było gigantycznym przedsięwzięciem, w którym ulica mieszała się ze sceną. Scenografia i kostiumy przygotowane przez Artura Turalskiego i Ryszarda Jasiewicza odwoływały się do wzorców kościelnych i narodowych. Paweł Sztarbowski opisał to następująco: „W centrum areny ustawiono podium w kształcie krzyża otoczone rozkopanymi kurhanami, grupami pochylonych krzyży, chorągwiami bitewnymi i bezładnie rzuconymi manekinami. Miało to być cmentarzysko narodowej historii z atrybutami polskości, a całość odwoływała się do tradycji misteriów plebejskich"[78]. Analogie historyczne nawiązywały zarazem do bieżących zdarzeń – krzyże to pomniki z Poznania i Gdańska. W warstwie wizualnej ponownie pojawiły się, jak na bramie stoczniowej, wizerunki Jana Pawła II i Matki Boskiej Częstochowskiej. Scenografia teatralna odwzorowywała scenografię wydarzeń społecznych i codzienności. Kilkunastotysięczna widownia stanowiła barometr scenicznego słowa. Wychwytywała wszelkie aluzje do współczesności, tego co dzieje się za oknem. Doraźność wygrała ze sztuką. Warto zwrócić uwagę również na materiały promujące spektakl. Owalny znaczek prezentował już sygnalizowany schemat katolicko-narodowy. Tło stanowił czerwony krzyż, a na nim dłonie w kolczastych kajdanach. Napis górny, będący tytułem spektaklu, pisany był „solidarycą" a krzyż u dołu przecinała nazwa związku zawodowego. Także plakat wymownie i dosadnie korespondował z ówczesnymi nastrojami społecznymi. Nad widoczną na nim postacią mężczyzny ze związanymi rękoma widniały dwa czarne orły – symbole zaborców: Niemiec i Rosji. Jego ciało pokrywają, niczym tatuaże oraz rany, ślady oręża i chwały polskiej przeszłości. W klapie widnieją dwa znaczki: „Solidarności" i roku 1970. Od dołu ciało obejmuje pająk niszczący i zniewalający. Całość wieńczył podpis pisany czcionką „Solidarności" – *Tragedia romantyczna*[79]. Identyfikacja wizualna przedstawienia ukazuje, jak głęboko w tamtych dniach przenikały się, „współgrały" ze sobą scena życia codziennego i scena teatralna. ⌜16⌟

77 Za: Leszek Biernacki, *Odsłonięcie Pomnika Poległych Stoczniowców*, http://www.solidarnosc.org.pl/wszechnica/page_id=178/index.html, data dostępu: 25 października 2019.

78 Paweł Sztarbowski, *Schematy i rozliczenia*, „Polish Theatre Journal" 2018, nr 2, s. 12–16.

79 Znaczek i plakat zostały zamieszczone na wystawie: *Zapomniane Porozumienie Katowickie. Wkład MKZ Katowice NSZZ „Solidarność" w dorobek kulturowy regionu*, przygotowanej przez Porozumienie Katowickie – Stowarzyszenie na Rzecz Pamięci. Zob. również: Jędrzej Lipski, Piotr Mielech, *Niezapomniana tragedia*, „Dziennik Zachodni" 2006, nr 156.



16
Plakat Artura Turalskiego do spektaklu *Tragedia romantyczna*, scen. Artur Turalski i Ryszard Jasiewicz, prem. 5 lipca 1981, Hala „Spodek" w Katowicach. IT

13 grudnia 1981 decyzją Rady Państwa na terenie całego kraju wprowadzono stan wojenny. Nowa rzeczywistość odmieniła scenografię społeczną. Przestrzeń wolności i nadziei, protestu i aktywności społecznej na ulicach zajęli żołnierze i czołgi, a nieodłącznym elementem rzeczywistości stały się koksowniki, przy których grzali się stróże porządku. Warto odwołać się do zdjęcia Chrisa Niedenthala, kultowego i symbolicznego obrazu tamtego czasu. Autor fotografii zanotował: „Stan wojenny w pigułce. Zbliżając się do Puławskiej, zobaczyłem nagle coś, co było kompilacją wielu symboli: kino Moskwa, *Czas Apokalipsy*, tytuł filmu Coppoli, wóz opancerzony i żołnierze... Skojarzenia jednoznaczne”[80]. ⌜17⌟

Mimo restrykcji, antyrządowa scenografia społeczna nadal funkcjonowała, gdyż protesty, choć nielegalne, wciąż wychodziły na ulice. Jednak teraz to przede wszystkim kościół i ołtarz stały się nowymi przestrzeniami widowisk artystycznych i społecznych. Jednym z najbardziej znamiennych przykładów symbiozy teatru i kościoła było słynne przedstawienie *Mordu w katedrze* Thomasa S. Eliota w reżyserii Jerzego Jarockiego, przygotowane przez zespół Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy w katedrze św. Jana. Po 13 grudnia 1981 roku lawinowo rozwijała się nowa forma prezentacji scenicznych, będących montażami poetyckimi i prostymi widowiskami. Wystawiano je w wielu kościołach, salach katechetycznych czy takich miejscach jak Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Drugą przestrzenią nieskrępowanej ekspresji artystycznej w owym czasie stały się mieszkania prywatne. Tym sposobem ściany polskich domów przeistoczyły się w scenografię[81]. Mimo tych nowych możliwości, czas stanu wojennego stał się pewnego rodzaju pułapką, w której w jeszcze większym stopniu niż w czasach „Solidarności” wygrywał patos, wzniosłe hasła, sztandary i liturgia nadziei, a nadal brakowało, również w warstwie wizualnej, poważnej rozmowy o Polsce. ⌜18⌟

Smoleńsk – ostatnia podróż, która zmieniła Polskę

Bez żadnych wątpliwości katastrofa prezydenckiego samolot TU-154 pod Smoleńskiem 10 kwietnia 2010 roku była wydarzeniem, które do dzisiaj pozostaje w historii Polski największą tragedią narodową w XXI wieku. Jednakże, mimo tej szczególności, teatr żałoby, który nastąpił po 10 kwietnia, stanowi w wielu elementach powtórzenie (nierzadko powtórzenie powtórzenia) wydarzeń z przeszłości, jak również oddolnych inicjatyw i zachowań społecznych towarzyszącym uprzednim zdarzeniom z polskiej historii. Niniejsza część zostanie poświęcona właśnie rekonstrukcji kolejnych powtórzeń, których konglomerat stworzył swoistą „mitologię smoleńską” z charakterystyczną rytualizacją oraz scenografią społeczną. Warto dodać, że świadome czy też nieświadome odwołanie się do zastanych postaw oraz archetypów upamiętnienia, z uwagi na swoje ugruntowanie w pamięci zbiorowej, zadecydowało o skuteczności posmoleńskiej mitologii, która stanowi ostatnią omawianą tu drogę polskiej scenografii społeczno-politycznej. Zdaniem Dariusza Kosińskiego

teatr żałoby to proces wydobywania straty na jaw, dzięki czemu może rozpocząć się jej oswajanie, przebiegające w znacznej mierze jako proces przekształcania zmarłych w przodków [...]. Nie jest prawdą, że proces ten przebiega tylko poprzez rytuał – wielką rolę odgrywają w nim ceremonie i inne przedstawienia wcale nierzadko popadające w widowiskową walkę o podziw i uznanie[82].

80 Chris Niedenthal, *13/12. Polska stanu wojennego*, Edipresse Polska, Warszawa 2006.

81 Szerzej o teatrze tego okresu: Daniel Przastek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Wydawnictwo Aspra, Warszawa 2005.

82 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Znak, Warszawa-Kraków 2013, s. 105. Książka ta stanowi jedną z najważniejszych prac na temat performatywnego wymiaru katastrofy smoleńskiej oraz jej następstw. Z uwagi na performatyczną perspektywę badawczą będzie ona wielokrotnie przywoływana w poniższej części.

17
Chris Niedenthal, *Czas Apokalipsy*, 1981. Forum

18
Antyrządowe hasła na ścianach przejścia podziemnego przy Dworcu PKP Gdańsk-Wrzeszcz. 14 grudnia 1981. PAP

Badacz dodał również, że „żałoba określana mianem narodowej nie jest procesem jednostkowym, osobistym, ale międzyludzkim, toteż nie może przebiegać inaczej niż poprzez kolejne uzewnętrznienia i przedstawienia”[83]. Już od pierwszych chwil po podaniu informacji o katastrofie, społeczeństwo zaczęło się gromadzić w miejscach związanych ze zmarłymi (przede wszystkim przed Pałacem Prezydenckim w Warszawie) bądź w symbolicznych przestrzeniach ważnych dla wspólnoty (pod „oknem papieskim” kurii krakowskiej czy też na placu Poległych Stoczniowców w Gdańsku). Oddolnie zaczęto tworzyć spontaniczną scenografię żałoby w postaci przynoszonych przez ludzi zniczy i kwiatów oraz niesionych jak również wywieszanych w oknach domów symboli narodowych, głównie biało-czerwonych flag. Wszystkie zachowania społeczne i inne działania oddolne stanowiły w pewien sposób odtworzenie, reprodukcję obrazów i gestów, które miały miejsce po śmierci Jana Pawła II w 2005 roku. Wówczas, podobnie jak w kwietniu 2010 roku, Polacy, odczuwając potrzebę bycia razem, uzewnętrzniania swojej żałoby, zbierali się niemal w tych samych miejscach. W efekcie, ich zachowania tworzyły „pewien schemat określonej reakcji, uruchamiany już niemal automatycznie”. Aczkolwiek, jak zauważył cytowany tu ponownie Kosiński, po katastrofie smoleńskiej gromadzenie się społeczeństwa miało „charakter bardziej obywatelski”. Zgromadzenia żałobne „nosiły wręcz pewne cechy agory”, posiadały „charakter stosunkowo otwarty i (mimo pojawiających się już sygnałów dominacji jednej interpretacji) dopuszczający różnorodność postaw”[84].

W pewnym sensie powtórką sekwencji teatru żałoby znanego już z najnowszej historii Polski było sprowadzenie ciała prezydenta Lecha Kaczyńskiego 11 kwietnia. Przy wszystkich oczywistych różnicach związanych z odmiennością form sprawowania władzy, z uwagi na miejsce katastrofy ceremonia ta miała wiele wspólnego z uroczystościami po śmierci Bolesława Bieruta w Moskwie w 1956 roku. Podobnie jak ponad pół wieku wcześniej nastąpiła peregrynacja szczątków przywódcy ze Wschodu do Polski. W przeciwieństwie do roku 1956 rosyjskie uroczystości w 2010 roku pozbawione były pompatycznego wystawienia trumny w Moskwie. Taka propozycja pojawiła się wprawdzie ze strony ówczesnego premiera Rosji Władimira Putina, aby społeczeństwo rosyjskie mogło godnie pożegnać Prezydenta RP w stolicy wraz z ceremoniałem należnym głowie państwa. Jednak zgodnie z wolą Jarosława Kaczyńskiego odbyła się jedynie skromna i czysto wojskowa uroczystość na lotnisku w Smoleńsku[85].

Na warszawskim lotnisku Okęcie nastąpiła ceremonia „powitania” (przez rodzinę, najwyższe władze oraz duchownych) prezydenta, która dała początek drodze pożegnania. W asyście wojskowej kondukt pogrzebowy wyruszył do Pałacu Prezydenckiego, gdzie miało nastąpić wystawienie trumny. Tłumy ustawiły się wzdłuż trasy przejazdu, rzucając kwiaty pod koła samochodu, bijąc brawa oraz przynosząc flagi narodowe, co w pewien sposób przywoływało dramaturgię oraz wygląd wspomnianego powitania ciała Bieruta. Obraz przejazdu odwoływał się też do pielgrzymek papieskich, w czasie których analogicznie kwietne dywany witały Jana Pawła II. ⌜19–20⌟

Szczególną analogią do wydarzeń minionych były uroczystości żałobne ku czci wszystkich 96 ofiar katastrofy, które odbyły się na placu Piłsudskiego 17 kwietnia. Najważniejszym elementem scenografii „pożegnania narodowego” był ogromny biały podest z szerokimi schodami, otoczony kwiatami, zamknięty przedzieloną białym krzyżem czarną ścianą z fotografiami osób,

83 Tamże.

84 Tamże, s. 108–109.

85 *My, proszę pani, byliśmy pierwsi. Rozmowa z Pawłem Kowalem*, [w:] Teresa Torańska, *Smoleńsk*, Wielka Litera, Warszawa 2013, s. 259–260. Wola brata prezydenta „sprawiła, że Putin zmienił początkowe plany zorganizowania uroczystego pożegnania w Moskwie wraz z całym imperialnym przepychem. Taka ceremonia stanowiłaby zapewne w jego ocenie akt umacniający polsko-rosyjskie pojednanie, o którym w tych dniach tak wiele się mówiło” (Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, dz. cyt., s. 117). Podobna ceremonia, wraz z towarzyszącym jej niemal królewskim ceremoniałem, miała właśnie miejsce w 1956 roku.

19
Żałoba narodowa po katastrofie samolotu prezydenckiego pod Smoleńskiem, znicze przed Pałacem Prezydenckim w Warszawie, 16 kwietnia 2010. PAP

20
Przewiezienie trumien z ciałami Marii i Lecha Kaczyńskich z lotniska Kraków-Balice do Bazyliki Mariackiej w Krakowie, 18 kwietnia 2010. PAP

które zginęły pod Smoleńskiem. Było to podwójne przywołanie przeszłości. Po pierwsze poprzez miejsce: całą konstrukcję usytuowano niemal w tym samym miejscu, gdzie znajdował się ołtarz w trakcie spotkania Jana Pawła II z wiernymi w 1979 roku, jak również w tym samym co katafalk z trumną kardynała Stefana Wyszyńskiego w 1981 roku. Po wtóre, dekoracja stworzona została na wzór ołtarzy papieskich stanowiących istotny fenomen scenografii liturgii, zaś wspomniany krzyż z I pielgrzymki Jana Pawła II do Ojczyzny stanowił integralną część przestrzeni uroczystości żałobnych w 2010 roku.

Najważniejszym jednakże powtórzeniem, które jednocześnie stanowiło pierwsze zarzewie konfliktu obecnego w polskim życiu publicznym do dnia dzisiejszego, był pogrzeb pary prezydenckiej na Wawelu[86]. Tłem i wzorem dla pochówku Lecha i Marii Kaczyńskich stały się wielkie uroczystości funeralne XIX i XX wieku: sprowadzenie prochów Adama Mickiewicza w 1890 roku oraz Juliusza Słowackiego w 1927 roku, jak również pogrzeb marszałka Piłsudskiego w 1935 roku. Szczególnie dwa ostatnie wydają się bardzo ważne w kontekście wydarzeń z kwietnia 2010 roku. Jak zauważono wyżej, pogrzeb Piłsudskiego w wielu aspektach stanowił powtórzenie uroczystości z roku 1927. Pochówek wawelski Marii i Lecha Kaczyńskich, będąc rytualnym dopełnieniem kwietniowego teatru żałoby, stanowił powtórzenie powtórzenia. Zdaniem Marcina Napiórkowskiego miał on pełnić rolę pewnego symbolicznego łącznika z tradycją II Rzeczypospolitej[87]. Z drugiej zaś strony, jak zauważył Dariusz Czaja, pochówek wawelski miał coś z Turnerowskiego dramatu społecznego – „Pogrzeb pary prezydenckiej na Wawelu był konsekwencją logiki dramatu żałobnego i w intencjach miał zjednoczyć podzieloną politycznie narodową wspólnotę"[88]. Dariusz Kosiński poszukując uzasadnienia złożenia ciał pary prezydenckiej na Wawelu, pisał:

Skoro już uznano, że prezydent i towarzyszące mu osoby są bohaterami narodowymi, a ich śmierć wywołała masowe działania dramatyczne, finałem całego cyklu musiał być akt o charakterze odpowiednio podniosłym, przekraczającym wszystko, czego dokonano wcześniej, a zarazem wpisujący się w ciąg tradycji narodowej i kościelnej. Nic nie mogło zastąpić w tej funkcji monumentalnego pogrzebu, zaś jedyny prawdziwie monumentalny pogrzeb możliwy był na Wawelu[89]**.**

Monumentalizm oraz przywołania uroczystości funeralnych z II RP nie wynikały jedynie z odwołania się do królewskiej podróży z Warszawy do Krakowa oraz wawelskiego pochówku[90]. Ściśle związane było to również z przerodzeniem się pogrzebu w patetyczne „*theatrum* żałoby narodowej, które wskrzeszało nie tylko romantyczną retorykę, ale przywołując także na pamięć staropolskie uroczystości pogrzebowe — rozbudowane inscenizacje teatralne znane jako *pompa funebris*"[91]. Warto jednak zauważyć, że główne elementy scenograficzne wykorzystane przez organizatorów pogrzebów Słowackiego i Piłsudskiego były bardzo bogate. W 2010 roku oprawa „oficjalna" prezentowała się o wiele skromniej, zaś najważniejszym elementem scenografii pogrzebu byli sami żałobnicy oraz

86 Niemal od razu po ogłoszeniu decyzji o złożeniu pary prezydenckiej w krypcie wawelskiej rozgorzał spór na temat słuszności tej decyzji. Nie ograniczył się do debaty medialnej, ale przerodził się w serię manifestacji przeciwników oraz zwolenników „pochówku wawelskiego". Wówczas „doszło po raz pierwszy w dramacie smoleńskim do inscenizacji antagonizmów i walki na przedstawienia". Tamże, s. 171.

87 Marcin Napiórkowski, *Uroczystości żałobne*..., dz. cyt., s. 149. Warto zauważyć, że podobna próba symbolicznego połączenia II i III RP miała miejsce w 1993 roku, kiedy na Wawel sprowadzono ciało gen. Władysława Sikorskiego, które tym sposobem miało stanowić pewne insygnium władzy i ciągłości, przerwanej przez okres „Polski Ludowej".

88 Dariusz Czaja, *Polski teatr śmierci*, [w:] *Figury niemożliwe*, red. Dorota Leśniak-Rychlak, Instytut Architektury, Kraków 2015, s. 58.

89 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*..., dz. cyt., s. 163.

90 Aczkolwiek w przeciwieństwie do sprowadzenia prochów autora *Kordiana* oraz pogrzebu Marszałka, wspomniana podróż do dawnej stolicy w kwietniu 2010 odbyła się samolotem, nie zaś pociągiem. Tym sposobem zmarły przywódca wizytował swój kraj z lotu ptaka, co zarazem jednak uniemożliwiło jego pożegnanie przez społeczeństwo zgromadzone wzdłuż trasy transportu trumny.

91 Dariusz Czaja, *Polski teatr śmierci*, dz. cyt., s. 58.

przyniesione przez nich flagi narodowe, transparenty i zdjęcia zmarłych. Świadczy to o oddolnym charakterze oprawy z 17 i 18 kwietnia 2010 roku.

Szczególne znaczenie ma fakt, że doniosłość wspomnianego ceremoniału była nie tylko dziełem organizatorów (kwestią otwartą pozostają ich intencje oraz celowość działań), ale również dziennikarskich relacji prasowych i telewizyjnych z pogrzebu. Zwróciła na to uwagę Magdalena Mateja, która przeanalizowała dyskurs medialny w okresie żałoby narodowej w kwietniu 2010 roku:

Kontekst pochówku Piłsudskiego zyskuje podwójne znaczenie, ponieważ przeziera przezeń kolejna rama interpretacyjna w postaci „królewskości" i teatralności pompa funebris, rama nie tyle związana z tematem, ile ze strukturą przekazu. W dyskursie prasowym o pochówku marszałka pojawiły się echa dawnych – monarszych – pogrzebów i wybrzmiały one ponownie 19 kwietnia 2010 r. w tekstach odnoszących się do pogrzebu pary prezydenckiej[92].

Podróży, która swój tragiczny początek miała pod Smoleńskiem, zaś jej końcem miał być pochówek na Wawelu, towarzyszył szczególnej rangi żałobny spektakl, który „odpowiadał wymogom chwili podyktowanym przez mitologiczny imperatyw śmierci patriotycznie wzniosłej". Stanowił on również kolejne w polskiej historii świadectwo, że „śmiertelne szczątki zasłużonych nie kończą swojego żywota w grobie, ale wchodzą z ogromną mocą w uniwersum symboliczne"[93]. Dowodzi tego bardzo jasno powstanie i ewolucja najważniejszego, wręcz konstytutywnego rytuału „mitologii smoleńskiej" – miesięcznic katastrofy.

Pierwszy marsz, który zapoczątkował comiesięczny ceremoniał, miał miejsce 10 maja 2010 roku. Rozpoczął się mszą świętą w intencji ofiar katastrofy w klasztorze kapucynów przy ul. Miodowej w Warszawie. Następnie uformowała się kolumna, która dotarła na plac Teatralny, gdzie odbył się koncert poświęcony pamięci osób, które zginęły pod Smoleńskiem[94]. W następnych miesiącach scenariusz (msza – marsz – zgromadzenie) pozostawał niemal jednakowy[95]. Zmianie jedynie uległy miejsca, w których odbywały się poszczególne części. Liturgia zaczęła być sprawowana w katedrze św. Jana Chrzciciela, zaś kulminacyjny moment zamiast na placu Teatralnym miał miejsce przed Pałacem Prezydenckim. Trakt Królewski pomiędzy powyższymi dwoma lokalizacjami, którym kroczyli uczestnicy marszy, można uznać za swoistą *Via Sacra*.

Comiesięczny rytuał miał przede wszystkim charakter komemoratywny. „Istotą rocznicowego rytuału smoleńskiego jest upamiętnienie i to ono stanowi element scalający oraz wewnętrznie porządkujący ten różnorodny formalnie i genetycznie konglomerat działań symbolicznych"[96]. Widać to również na przykładzie transparentów niesionych przez uczestników miesięcznic oraz słów przemówień, które można streścić w słowach: „Smoleńsk – Pamiętamy!". Nie tylko sam rytuał, ale cała „mitologia smoleńska" odwoływała się przede wszystkim do pamięci. Marcin Napiórkowski podkreślił, że jest ona „mitologią pamięci i [...] opiera się na nieustannym powtarzaniu. Katastrofa smoleńska zostaje zinterpretowana jako powtórzenie zbrodni katyńskiej, manifestacje żałobne są z kolei reaktualizacją samej tragedii"[97]. ⌜21⌟

92 Magdalena Mateja, *Między newsem a mitem. Prasa wobec śmierci polityka*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2015, s. 287–288.

93 Dariusz Czaja, *Polski teatr śmierci*, dz. cyt., s. 58.

94 Został on zorganizowany przez środowisko związane z „Gazetą Polską" – oddolny ruch społeczny „Solidarni 2010", http://www.solidarni2010.pl/36820-10-maja-2010-8211nbspnbspw-holdzie-ofiarom-katastrofy-smolenskiej---pierwszy-marsz-pamieci.html, data dostępu: 30 września 2019.

95 Z biegiem czasu odtwarzany co miesiąc schemat był rozbudowywany o dodatkową mszę św., apel poległych, koncerty. Sprawiło to, że rytuał został rozciągnięty na cały dzień. Jednakże powyższe trzy elementy (zawsze mające miejsce w godzinach wieczornych, nierzadko po zmroku) pozostały najważniejszymi w uroczystościach. Por. Małgorzata Kołodziejczak, *Rocznicowe rytuały smoleńskie w perspektywie neodurkheimizmu*, „Przegląd Politologiczny" 2015, nr 2, s. 153.

96 Tamże, s. 152.

97 Marcin Napiórkowski, *Dlaczego wierzę w mitologię smoleńską?*, „Znak" 2014, nr 706, s. 50. Badacz przywołał w tym miejscu Mirceę Eliadego, który stwierdził, że mit obecny stanowi odbicie przeszłości w teraźniejszości. Poprzez święta/rytuały przywołujemy bohaterską historię, by czerpać z niej moc. Por. Mircea Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

21
Marsz Pamięci w trakcie miesięcznicy
smoleńskiej w Warszawie,
10 października 2017. PAP

W kontekście znaczenia „marszy pamięci" w ramach „mitologii smoleńskiej" warto przywołać Stanisława Filipowicza, który pisząc na temat relacji mitu i polityki, stwierdził: „Rytualizacja świadczy o aktywnym oddziaływaniu mitu, o skuteczności, z jaką aktualizuje się zawarta w nim wizja ładu. Może ona dokonywać się na wielu różnorodnych płaszczyznach – słowa, gesty, stroje, a nawet dźwięki, barwy i formy przestrzenne, wszystko może mieć wartość rytualną"[98].

Z komemoratywnym charakterem uroczystości ściśle związany był drugi wymiar – walka o prawdę. Uczestnicy, również za pośrednictwem scenografii w postaci transparentów i flag, wskazywali na fakt, że tragedia nie została w pełni wyjaśniona, a ustalenia instytucji państwowych (rosyjskich oraz polskich) są kłamstwem. Natomiast comiesięczny rytuał oraz działania polityków związanych z „mitem smoleńskim" (m.in. Antoniego Macierewicza) przybliżały do rzekomej i jedynej prawdy. „Marsze pamięci" miały stać się tym samym ciernistą drogą przez kłamstwa i fałsz ku prawdzie o przyczynach katastrofy z 10 kwietnia 2010 roku.

Wraz z ugruntowywaniem się comiesięcznego rytuału zaczął nabierać on charakteru politycznego – „Marsze pamięci nie były tylko procesjami czy symbolicznymi reprezentacjami mesjanistycznej wędrówki do Ziemi Obiecanej, ale także demonstracjami politycznymi o bardzo wyrazistej wymowie"[99]. Poprzez comiesięczny rytuał, podkreślanie walki o prawdę i pamięć o katastrofie oraz wskazując na odpowiedzialność władz państwowych za tragedię, mit smoleński nabrał jednoznacznie antysystemowego wymiaru – delegitymizował rządzących oraz cały porządek społeczno-polityczny[100].

Od chwili zrodzenia się wspomnianych antagonizmów związanych z pochówkiem wawelskim, które zostały spotęgowane przez „walkę o krzyż" ustawiony spontanicznie przed Pałacem Prezydenckim, pamięć po-smoleńska była obszarem wyjątkowych napięć[101]. Jednocześnie uzewnętrzniały się one w sposób performatywny. Z jednej strony w postaci wskazanych comiesięcznych rytuałów „mitu smoleńskiego". Z drugiej zaś, poprzez performanse pozostające w kontrze wobec teatru żałobnego, których kulminacja przypadła na sierpień 2010 roku. Wówczas pod Pałacem Prezydenckim odbywały się happeningi i demonstracje osób sprzeciwiających się ciągłej żałobie. W konwencji zabawy starano się obśmiać nieustanne zanurzenie się w tragedii:

Prześmiewcy spod Pałacu w większości pozostali wierni strategii błazeńskiej – parodystycznych i bluźnierczych przesunięć, doprowadzania postulatów i przekonań przeciwnika do absurdu. Nie wydaje się, by jako zbiorowość reprezentowali coś, co mogłoby stanowić podstawę jakiegokolwiek trwalszego politycznego ruchu – i właśnie w tej niespójności i nietrwałości tkwiła ich siła[102].

98 Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl*, dz. cyt., s. 169. Na znaczenie rytuału w kontekście pogrzebowo-politycznego spektaklu, który stanowi istotny element mitu i legendy zmarłego polityka, zwrócił uwagę Wojciech Jabłoński: „Widowisku muszą towarzyszyć rytuały, które będą kultywowane również po śmierci przywódcy (np. w kolejne rocznice «odejścia» wodza). Z jednej strony takie zachowania stanowią konieczną oprawę dla samych uroczystości pogrzebowych, z drugiej – konstytuują warstwę edukacyjną w procesie przedłużenia newsa (próba zdominowania medialnej agendy na okres dłuższy niż tylko oficjalne pożegnanie lidera), a następnie tworzenia pośmiertnej legendy wodza (określone uroczystości przypominają o ważności życia i śmierci danego oficjela). Nad tymi funkcjami góruje szczególnie znacząca w tym przypadku tendencja: powtarzalność określanych czynności w sposób naturalny wpływa na jakość procesu perswazyjnego". Wojciech Jabłoński, *Komunikowanie śmiercią. Medialne aspekty fizycznego odchodzenia ze świata polityki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 72–73.

99 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, dz. cyt., s. 302.

100 Małgorzata Kołodziejczak, *Rocznicowe rytuały smoleńskie...*, dz. cyt., s. 148.

101 Mowa o usunięciu pod koniec maja 2010 roku drewnianego krzyża ustawionego przez harcerzy, który stanowił tymczasowy pomnik zmarłych w katastrofie, zaś w przyszłości miał być punktem odniesienia, również lokalizacyjnego, dla stałego upamiętnienia. W najpełniejszy sposób „walka o krzyż" została zrekonstruowana przez Dariusza Kosińskiego, który określił ją mianem „dramatu krzyżowego": „Spór polityczny został zastąpiony przez romantyczny dramat, po raz kolejny inscenizowany nie na teatralnej scenie, lecz na ulicy". Zob. Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy...*, dz. cyt., s. 236–245.

102 Tamże, s. 224.

Można powiedzieć, że mieliśmy w owym czasie do czynienia z inscenizacją obrazu Pietera Bruegla *Walka karnawału z postem* (1559), ale również powtarzał się schemat narracji znany z lat 80. XX wieku, którego bieguny stanowiły: poważny ryt państwowy i aktywność wrocławskiej Pomarańczowej Alternatywy wykpiwającej schematyzm i szarą codzienność schyłkowej fazy PRL-u.

Wraz z upolitycznieniem „marszy pamięci" narastał względem nich opór. Jednak dopiero z wygraną wyborczą Prawa i Sprawiedliwości w październiku 2015 roku i przejęciem władzy zrodził się trwały ruch opozycyjny wobec „mitu smoleńskiego" – Obywatele RP[103]. Od 10 marca 2016 roku członkowie tego ugrupowania zaczęli organizować kontrmiesięcznice, które w postaci pikiet odbywały się w tych samych miejscach, co miesięcznice smoleńskie. Oprócz flag pojawiały się transparenty, których treść artykułowała niezgodę demonstrantów na polityczne wykorzystywanie katastrofy smoleńskiej (m.in. „Nie dla kłamstwa, Nie dla obelg i pomówień, Nie dla pomników, Tak dla odpowiedzialności za słowo, Tak dla prawdy i tolerancji, Tak dla godności i wolności"). Symbolem ruchu stały się trzymane przez część jego członków białe róże (symbol pokoju i czystości)[104].

Jak ukazano powyżej, elementy składowe teatru żałoby z kwietnia 2010 roku stanowiły powtórzenie przeszłości, odwołały się do obecnych w polskiej tradycji żałobnych archetypów. Pomimo, że zrodzony na tej kanwie nieobecny dotychczas rytuał w postaci miesięcznic smoleńskich nie miał swojego pierwowzoru, to – jak zauważył Marcin Napiórkowski – ich uczestnicy są w pewien sposób spadkobiercami znanych z historii „bojowników o prawdę i pamięć": kobiet, które w XIX wieku nosiły czarne suknie na znak żałoby po przegranych powstaniach czy opozycjonistów zbierających się w każdą rocznicę powstania warszawskiego na powązkowskim Cmentarzu Wojskowym. „Marsze pamięci" poprzez swoją formę i treść odwoływały się „do działań tych, którzy z narażeniem życia pielęgnowali pamięć o ofiarach Katynia i zamordowanych w więzieniu mokotowskim; wszystkich, którzy poprzez praktyki wspólnotowej żałoby, odmawiali podporządkowania się obcej, narzuconej z zewnątrz władzy"[105].

Droga, która rozpoczęła się pod Smoleńskiem, swój faktyczny koniec miała po 96 miesiącach – 10 kwietnia 2018 roku[106]. Przez osiem lat w sposób znaczący odmieniła ona oblicze widowisk społecznych i ich scenografię, jednakże przede wszystkim doprowadziła do głębokich podziałów społecznych. Posmoleńskie performanse stanowiły najpełniejszą egzemplifikację słów Dariusza Czai, który napisał, że

zwłoki symbolicznie angażują, wywierają nacisk, skłaniają do działania, łączą i dzielą. Jedno jest pewne: umarli wciąż mówią z „żywego" grobu, są nam potrzebni, a my im. To my przecież wprawiamy w ruch te martwe ciała opuszczone przez dusze. I to los żywych jest tutaj główną stawką w grze[107].

Podsumowanie

Spośród czterech powyżej zarysowanych dróg dwie były ściśle związane z pogrzebem lub zmarłymi. Pokazuje to, że polskim życiem społeczno-politycznym, jak również jego scenografią, rządziły i nadal rządzą trumny i traumy. Najpewniej w przyszłości sytuacja nie ulegnie diametralnej zmianie. Śmierć nadal będzie dominować w polskiej wyobraźni społecznej oraz politycznej.

103 Organizacja ta występuje także przeciwko nacjonalizmowi i faszyzmowi, manifestując przeciwko Marszom Niepodległości oraz środowisk skrajnie prawicowych.

104 Oprócz Obywateli RP aktywne były również inne, bardziej radykalne ruchy społeczne, które przyjęły opozycyjną postawę względem „mitologii smoleńskiej", m.in. Obywatele Solidarni w Akcji, którzy na jednej z kontrmiesięcznic wywiesili transparent „Kain". Zob. *Raport Amnesty International z obserwacji zgromadzeń w dniu 10 lutego 2018 r. w Warszawie*, https://amnesty.org.pl/wp-content/uploads/2018/04/Raport-z-obserwacji-zgromadzen-10-lutego-2018.pdf, data dostępu: 30 września 2019.

105 Marcin Napiórkowski, *Dlaczego wierzę...*, dz. cyt., s. 49.

106 Według interpretacji proponowanej *ex post* każda miesięcznica miała upamiętniać jedną ofiarę katastrofy.

107 Dariusz Czaja, *Polski teatr śmierci*, dz. cyt., s. 58.

Niezależnie od tego, jak oceniać opisane zjawiska, nie ulega wątpliwości, że szczególna podróż scenografii społecznej zmieniała nasz kraj, towarzyszyła najważniejszym wydarzeniom i angażowała tłumy uczestników. Czasy mijają, a w pamięci ludzi pozostaną ślady wizualne: kondukt idący na Wawel, tęcza, kwiaty i znaczek „Solidarności". Sfera symboli i znaków przede wszystkim buduje historię oraz pamięć wspólnoty. Odwołując się do przeszłości, przywołujemy te szczególne elementy scenografii społecznych, bowiem byliśmy ich częścią – budując symboliczną przeszłość i teraźniejszość.

Paweł Marek Mrowiński

Theat rumfu nebris

Theatrum funebris.
Scenografia funeralna wybranych publicznych pogrzebów w Polsce

„Była to straszna chwila, kiedy tę trumnę wprowadzono do Polski – i szukano w niej życia; chciano się odrodzić tchnieniem grobów”[1]. W ten sposób Stanisław Wyspiański ocenił sprowadzenie szczątków Adama Mickiewicza do Krakowa i ich uroczyste złożenie na Wawelu w 1890 roku. Nie odnosząc się do pierwszej części zdania, bez wątpienia trzeba w pełni zgodzić się z jego drugą częścią. Poprzez uroczystości żałobne chciano wzmocnić uczucia narodowe w społeczeństwie, rytualnie wskrzesić ducha narodu polskiego. Powyższa konstatacja charakteryzuje nie tylko uroczystości z 1890 roku, ale szereg wcześniejszych pogrzebów publicznych i obchodów rocznicowych na ziemiach polskich w okresie zaborów. Przeistaczały się one w wielkie manifestacje patriotyczne. Uroczystości dawały możliwość niemal nieskrępowanego uzewnętrznienia w przestrzeni publicznej pamięci o wielkości czasów minionych, obecnych uczuć narodowych oraz manifestowania dążeń niepodległościowych dotyczących przyszłości. Ich wspólnotowy wymiar sprawiał, że udział w nich był istotnym elementem wychowania, budowania świadomości historycznej i narodowej oraz postaw patriotycznych.

Marcin Napiórkowski początek procesu przeistaczania uroczystości funeralnych i rocznicowych w manifestacje patriotyczne sytuuje w roku 1818. Wówczas w Krakowie odbyły się dwa pogrzeby postaci uosabiających wielkość minionych czasów i bohaterstwo polskiego oręża – Tadeusza Kościuszki i gen. Józefa Poniatowskiego. Badacz pamięci zbiorowej stwierdził, że otworzyły one „czas, który moglibyśmy określić jako «gorący» okres pamięci – okres kształtowania się, mimo zaborów, zrębów nowoczesnej pamięci narodowej. A jednak pamięć ta [...] miała charakter oddolny i – naród występował i pamiętał niejako przeciw państwu”[2]. Zdaniem Napiórkowskiego, to właśnie uroczystości funeralne w okresie zaborów stały się punktem odniesienia dla pogrzebów publicznych w XX wieku, szczególnie tych posiadających wymiar opozycyjny m.in. w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej[3].

Dariusz Kosiński, interpretując uroczystości rocznicowe (również funeralne) w okresie zaborów w ramach ujęcia performatywnego, stwierdził, że „nie były pustą dekoracją, łatwymi a pompatycznymi gestami. Stanowiły realne, choć prowadzone

1 Stanisław Wyspiański, *List do Tadeusza Stryjeńskiego*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, oprac. Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 255.

2 Według Napiórkowskiego na tym opierała się zasadnicza różnica pomiędzy polskim imaginarium form pamięci i nowoczesnymi reżimami pamięci, które w tym samym czasie kształtowały się w innych państwach europejskich. Pozornie te same znaki pamięci znaczyły na ziemiach polskich co innego i w inny sposób. Marcin Napiórkowski, *Uroczystości żałobne jako narzędzie legitymizacji i delegitymizacji władzy*, „Pamiętnik Literacki” 2013, nr 4, s. 144–145.

3 Był to wynik kultywowanej pamięci o wielkich manifestacjach patriotycznych pod zaborami, również przekazywanej za pośrednictwem edukacji publicznej.

na poziomie symbolicznym, akcje polityczno-propagandowe, ściśle przy tym związane z całym kompleksem przedstawieniowo-dramatycznym tworzącym «performans Polska»"[4]. Zbliżoną interpretację proponuje w swoich pracach Magdalena Piotrowska, badająca obchody rocznicowe i żałobne w Wielkopolsce jako widowiska / performanse kulturowe[5].

Wraz z odzyskaniem niepodległości w 1918 roku uroczystości funeralne nie zatraciły wspólnotowego wymiaru oraz możliwości pobudzania wyobraźni szerokich mas społecznych. Wręcz przeciwnie: ich siła została wzmocniona przez autorytet państwa. Dzięki temu pogrzeby przestały być skierowane jedynie przeciwko władzy, ale również zaczęły być wykorzystywane jako symboliczne świadectwo wielkości państwa. II wojna światowa oraz realny socjalizm nie zmieniły społecznego wymiaru uroczystości pogrzebowych. Zaczęły one przyjmować trochę inną formę, jednak zachowały siłę oddziaływania na społeczeństwo. Przemiany roku 1989 nie spowodowały istotnych zmian w tej materii.

Biorąc pod uwagę powyższe, znaczenie publicznych uroczystości pogrzebowych dla wspólnoty, ich szczególne miejsce w polskiej tradycji oraz towarzyszącą im teatralizację i perspektywę ich interpretacji w kategoriach rozbudowanych performansów, wydaje się w pełni uzasadnione obranie owych uroczystości za przedmiot analizy scenografii społeczno-politycznej. Za wyborem tym przemawia także fakt, że zrytualizowana struktura i zestandaryzowane reguły pogrzebów dają możliwość analizy porównawczej poszczególnych elementów składowych scenografii – poszukiwanie względnie trwałego wzorca oraz elementów charakterystycznych dla danego okresu. Umożliwia to prześledzenie, w jaki sposób oprawa plastyczna odzwierciedlała realia społeczno-polityczne, w jaki sposób konstruowała przestrzeń symboliczną oraz w jaki sposób świadczyła o politycznym wymiarze danych uroczystości funeralnych.

Rodzaje uroczystości pogrzebowych

Na wstępie warto przedstawić podział uroczystości żałobnych, biorąc pod uwagę ich polityczno-społeczny wymiar, jak również pełnione funkcje. Uzasadni to wybór poszczególnych pogrzebów, które będą analizowane pod względem scenografii społecznej, ponieważ odmienność uroczystości (ich funkcji i uruchamianych kontekstów) ma również swoje odbicie w warstwie wizualnej.

Avner Ben-Amos, zwracając uwagę na szczególny związek pomiędzy pamięcią, polityką a publicznymi uroczystościami funeralnymi w nowożytnej Francji w latach 1789–1996, zaproponował podział na trzy rodzaje pogrzebów: polityków, żołnierzy oraz przedstawicieli świata kultury i nauki. Zdaniem historyka, wszystkie noszą znamiona polityczności, jednak przede wszystkim pierwszy rodzaj stanowi politykę samą w sobie. Dodatkowo podkreślił, że wszystkie stanowią swoiste widowiska, które idealnie wpisują się w koncepcje dramatu społecznego Victora Turnera[6].

Podobną ścieżką podążyli Jagna Rybaczek-Wójcik i Tomasz Wójcik w artykule opisującym sprowadzenie szczątków Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wprowadzili umowne rozróżnienie na pogrzeby artystów oraz polityków. Zdaniem literaturoznawców, podział ten wynikał z konstatacji, że oba typy uroczystości uruchamiają odmienne konteksty. Ceremonie funeralne po śmierci polityków, służąc walce politycznej i chwilowym układom politycznym, mają charakter bardziej doraźny. W przeciwieństwie do nich, pogrzeby artystów charakteryzują się ponad-

4 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010, s. 239–240.

5 Magdalena Piotrowska, *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815–1914)*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2011. Z uwagi na przyjętą perspektywę badawczą oraz poświęcenie części pracy scenografii żałobnej monografia ta będzie wielokrotnie przywoływana w dalszej części rozdziału.

6 Zob. Avner Ben-Amos, *Funerals, Politics, and Memory in Modern France, 1789–1996*, Oxford University Press 2000.

czasowością. Osiągają wymiar transcendentny i wpisują się na stałe w narodową tradycję. Nawet jeżeli aspekt polityczny uwidocznia się w ich przypadku, to w „pamięci potomnych szybko się [on] dezaktualizuje”[7].

Odmienne stanowisko przyjął Marcin Napiórkowski. Analizując uroczystości pogrzebowe w ramach genealogii pamięci (powtarzalności i obecności pewnych elementów na przestrzeni wieków), podzielił je na systemowe i antysystemowe[8]. Pierwsze z nich mają na celu tworzenie *imaginarium* władzy służące jej legitymizacji. Organizowane są przez rządzących ku czci osób piastujących najważniejsze urzędy w państwie, wywodzących się bądź związanych z danym obozem politycznym lub podzielających jego idee. W tym przypadku uroczystości funeralne przeistaczają się w liturgię władzy, w trakcie której rządzący uwidaczniają swoje podstawy ideologiczne, wielkość i prawomocność (również w wymiarze dziejowym) swojej władzy.

Antysystemowe pogrzeby posiadają wymiar kontestacyjny i podają w wątpliwość podstawy ideowe działań rządzących. Dążą do delegitymizacji władzy, bądź całego systemu politycznego. Najczęściej ich charakter jest wynikiem działalności osoby zmarłej, która reprezentowała opozycyjną postawę wobec rządzących. Sprawia to, że ostatnia droga zmarłego/zmarłej staje się jego/jej ostatnim gestem sprzeciwu. „Pogrzeb antysystemowy [jest] wskrzeszaniem i przywoływaniem zmarłego przeciw aktualnej władzy” – pisze badacz[9].

Perspektywa Napiórkowskiego z punktu widzenia politologii wydaje się najbardziej uzasadniona[10]. Warto ją jednak uzupełnić o dodatkowy podział istniejący niezależnie do dychotomii władza–opozycja. W ramach niego wyróżnić można pogrzeby osób niedawno zmarłych (uroczystości ku ich czci mają miejsce kilka bądź kilkanaście dni po śmierci) oraz pogrzeby symboliczne (powtórne). Pogrzeby drugiego typu odbywają się najczęściej w dłuższej perspektywie czasowej od śmierci danej osoby, nierzadko kilkudziesięcioletniej, a nawet zdarza się, że pierwotny pochówek i jego powtórzenie dzielą setki lat. Może to być wynikiem m.in. ekshumacji, zlokalizowania po latach bezimiennego grobu, przeniesienia szczątków na inne miejsce spoczynku.

Szczególnym typem symbolicznych uroczystości żałobnych są repatriacje (łac. *repatriatio* – powrót do ojczyzny). W tym przypadku zmarła osoba pierwotnie została pochowana poza granicami kraju pochodzenia, zaś po latach jej szczątki zostają sprowadzone do ojczyzny. Zazwyczaj takie pochówki dotyczą „wielkich postaci” (polityków, pisarzy, artystów itd.), zaś decyzja o repatriacji podejmowana jest przez aktualną władzę. Jest to najbardziej znaczący przykład podróży funeralnej, dzięki której zmarły po latach może zostać złożony w ziemi przodków.

Zasadniczy podział na pogrzeby systemowe i antysystemowe wiąże się ściśle z pojęciami peformansu i widowiska społecznego, na co zwróciła uwagę Ewa Domańska – „[Państwowe pogrzeby] przybierają charakter publicznych spektakli czy performansów legitymizujących aktualnie panującą władzę i prowadzoną przez nią politykę”[11]. Z drugiej strony mogą one stać się rozbudowanymi widowiskami delegitymizującymi daną władzę.

7 Jagna Rybaczek-Wójcik, Tomasz Wójcik, *Absurdy narodowej relikwii, czyli dlaczego niepokojono Witkacego?*, „Kultura” 1989, nr 8, s. 8.

8 Zob. Marcin Napiórkowski, *Uroczystości żałobne…*, dz. cyt.

9 Tamże, s. 151. Warto zaznaczyć, że nierzadko osoba zmarła siłowo wciągana jest w przestrzeń konfliktu władza–opozycja. Zmarły, nie opowiadając się za życia za żadną ze stron, zostaje pośmiertnie zaanektowany na potrzeby jednej z nich. W takim przypadku dochodzi do pewnego rodzaju uprzedmiotowienia nekropersony. Zob. Ewa Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 59–63.

10 Aczkolwiek warto zaznaczyć, że w niniejszym rozdziale znajdą zastosowanie również klasyfikacje zaprezentowane przez Avnera Ben-Amosa oraz Jagnę Rybaczek-Wójcik i Tomasza Wójcika.

11 Ewa Domańska, *Nekros…*, dz. cyt., s. 107.

Polskie pogrzeby

Na przestrzeni XX i XXI wieku można wymienić dziesiątki uroczystości pogrzebowych, które stały się wielkimi manifestacjami politycznymi z bogatą warstwą wizualną, angażującymi szerokie masy społeczne oraz pobudzającymi ich wyobraźnię.

W II Rzeczypospolitej początek zjawiska publicznych pogrzebów posiadających znaczący wymiar społeczno-polityczny dały uroczystości po tragicznej śmierci pierwszego prezydenta niepodległej Polski, Gabriela Narutowicza w 1922 roku. W 1924 roku odbyła się repatriacja szczątków Henryka Sienkiewicza, zaś trzy lata później do ojczyzny sprowadzono prochy Juliusza Słowackiego. W 1935 roku Polska pogrążyła się w żałobie po śmierci jednego z ojców niepodległości, marszałka Józefa Piłsudskiego. Uroczystości funeralne przeistoczyły się w ogromny spektakl władzy, obejmujący nie tylko trasę konduktu (z Warszawy na Wawel), ale cały kraj.

Rok później w Krakowie odbył się pogrzeb jednego z przywódców opozycji, Ignacego Daszyńskiego, która to uroczystość stała się ostatnim głosem sprzeciwu zasłużonego socjalisty. W styczniu 1939 roku Warszawa stała się żałobną sceną po śmierci drugiego z twórców polskiej niepodległości, Romana Dmowskiego. Pogrzeb był manifestacją narodowej demokracji oraz skrajnej faszystowskiej prawicy. Dwa tygodnie przed wybuchem II wojny światowej zmarł Wojciech Korfanty, zaś jego katowicki pogrzeb dał świadectwo obecności opozycyjnej postawy polskiej chadecji oraz ludu śląskiego. Nie można również zapominać o uroczystościach żałobnych osób niebędących politykami, których pogrzeby były zanurzone w polityce. Przede wszystkim mowa o pogrzebach ofiar strajków i wielkich protestów, m.in. robotników zabitych w trakcie pacyfikacji zamieszek krakowskich w 1923 roku, bądź ofiar strajków chłopskich w 1937 roku. Wszystkie one stanowią istotne przykłady funeralnych widowisk społeczno-politycznych z rozbudowaną scenografią.

Również po II wojnie światowej odnajdujemy szereg przykładów pogrzebów posiadających znaczący wymiar polityczny. W 1948 roku, jeszcze w ruinach Warszawy, odbyły się uroczystości po śmierci gen. Karola Świerczewskiego, których przebieg wraz z udziałem społeczeństwa podbudowały tworzący się mit bohaterskiego i nieustraszonego żołnierza, stanowiący jeden z ważniejszych militarnych motywów propagandowych PRL. Rok później ruiny stolicy stały się scenografią dla pogrzebu prymasa Polski, Augusta Hlonda. Te uroczystości były ostatnią przed nastaniem stalinizmu wielką manifestacją narodową polskiego Kościoła.

W 1950 roku do kraju sprowadzono z Berlina prochy Juliana Marchlewskiego. Repatriacja, która przerodziła się w rozbudowaną liturgię władzy, stanowiła łącznik pomiędzy przedwojennym ruchem komunistycznym a Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą. W 1951 roku, w okresie zmasowanej ofensywy rządzących przeciwko Kościołowi, uroczystości żałobne po śmierci abp Adama Jerzego Sapiehy w Krakowie uwidoczniły jego autorytet, niezłomność i wagę w życiu publicznym. Pogrzeb Bolesława Bieruta w 1956 roku stał się faktycznie ostatnim wielkim widowiskiem w estetyce mijającego stalinizmu, jako że śmierć polityka zapoczątkowała przemiany społeczno-polityczne w Polsce. Odbywające się trzy miesiące później uroczystości po śmierci poznańskich robotników zabitych w trakcie strajków były już oskarżeniem skierowanym przeciwko władzy.

W grudniu 1970 roku rządzący, pamiętając społeczno-polityczny wymiar uroczystości z czerwca i lipca 1956 roku, uniemożliwili przerodzenie się pogrzebów ofiar w manifestacje antyrządowe, wymuszając tajne pochówki. W maju 1981 roku „karnawał Solidarności" przerwała śmierć prymasa Polski, Stefana Wyszyńskiego, którego pogrzeb, z uwagi na przebieg i liczbę żałobników, określany jest mianem „ostatniego królewskiego pogrzebu". Uroczystości funeralne po śmierci zamordowanych przez aparat bezpieczeństwa: maturzysty Grzegorza Przemyka i ks. Jerzego Popiełuszki stały się, podobnie jak pogrzeby innych ofiar reżimu w okresie stanu wojennego, wielkimi manifestacjami przeciwko brutalności władzy

oraz świadectwami pamięci o zdelegalizowanej „Solidarności". Z drugiej strony, władza również korzystała z polityczności uroczystości pogrzebowych i ich legitymizującego charakteru. Dobrym przykładem jest ostatnie żałobne widowisko społeczne w schyłkowym okresie PRL-u – sprowadzenie szczątków Stanisława Ignacego Witkiewicza do Polski w kwietniu 1988 roku.

W 1993 roku władze rodzącej się III RP, poszukując mitu założycielskiego i łącznika z czasami przedwojennymi, również odwołały się do rytuału pogrzebowego, będącego rodzajem liturgii władzy. Sprowadzono do Polski i w symboliczny dzień 17 września (rocznicę najazdu wojsk radzieckich na Polskę) pochowano na Wawelu szczątki gen. Władysława Sikorskiego, które miały w zamyśle rządzących stać się swoistym insygnium władzy, pomostem pomiędzy II a III RP. W 2004 roku polskie życie publiczne stało się areną sporu politycznego, którego przedmiotem był uroczysty pogrzeb Czesława Miłosza. Niedługo później, w 2005, roku cała Polska stała się sceną żałobnych widowisk po śmierci papieża Jana Pawła II (mimo że główne uroczystości miały miejsce w Rzymie). Punktem kulminacyjnym pod względem emocji, sporu politycznego oraz zasięgu ogólnopolskiego była katastrofa smoleńska w 2010 roku i wawelski pogrzeb Lecha i Marii Kaczyńskich. Upływ czasu sprawił, że ostatnie lata naznaczone są uroczystościami po śmierci zasłużonych opozycjonistów okresu PRL-u, jak również pierwszych niekomunistycznych premierów: Tadeusza Mazowieckiego w 2013 roku, Jana Olszewskiego oraz Kornela Morawieckiego w 2019 roku, których pogrzeby odbyły się z honorami i państwową celebrą. Interesującym przykładem powtórnych uroczystości żałobnych są coraz częstsze, z uwagi na postępujące prace identyfikacji szczątków oraz obecnie prowadzoną politykę historyczną, pogrzeby żołnierzy podziemia niepodległościowego lat 1944–56[13].

Już nawet tak pobieżny przegląd historii polskich publicznych uroczystości pogrzebowych w XX i XXI wieku uzmysławia ich niezwykle szeroki zakres przedmiotowy i czasowy[14]. Owa różnorodność daje ogromne możliwości analizy ich wymiaru politycznego i estetycznego. Z uwagi na to, chcąc ukazać żałobną scenografię społeczno-polityczną w sposób jak najbardziej wyczerpujący, a nie przyczynkarski, zmuszeni jesteśmy do znacznego ograniczenia materiału badawczego.

Dla pogłębionej analizy widowisk społecznych na przykładzie uroczystości funeralnych, jak również ich immanentnego elementu, czyli scenografii, spośród wymienionych wyżej pogrzebów zostały wybrane cztery, które będą stanowić przedmiot bardziej szczegółowych analiz: sprowadzenie szczątków Henryka Sienkiewicza w 1924 roku, pogrzeb Bolesława Bieruta w 1956 roku, pogrzeb ks. Jerzego Popiełuszki w 1984 roku oraz uroczystości ku czci Danuty Siedzikówny „Inki" i Feliksa Selmanowicza „Zagończyka" w 2016 roku. Wybór nie jest przypadkowy. Obejmuje pogrzeby stanowiące liturgię władzy (Sienkiewicz i Bierut), posiadające charakter antysystemowy (Popiełuszko) oraz hybrydowy („Inka" i „Zagończyk"). Ponadto cztery wybrane pogrzeby reprezentują wszystkie typy uroczystości funeralnych wskazane przez Ben-Amosa: po śmierci

12 22 listopada 2019 roku w Wilnie, z udziałem najwyższych rangą władz państwowych Polski i Litwy oraz delegacji z Białorusi, Ukrainy i Łotwy, odbyły się uroczystości ponownego pochówku przywódców powstania styczniowego na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego: Wincentego Konstantego Kalinowskiego i Zygmunta Sierakowskiego oraz 18 żołnierzy – uczestników powstania. Msza pogrzebowa odbyła się w bazylice archikatedralnej św. Stanisława i św. Władysława w Wilnie. W litewsko-polskich uroczystościach państwowych uczestniczyli prezydenci obu krajów Gitanas Nausėda i Andrzej Duda. Prezydent Litwy w swoim przemówieniu podkreślił, że pamięć o powstańcach nigdy nie została zatracona, choć, jak przyznał, powstanie styczniowe na Litwie przez długi czas było tematem skomplikowanym. Prezydent Duda podkreślił, że ta uroczystość jest hołdem dla wszystkim uczestników tamtego zrywu: „Dzisiaj my, współcześni, stajemy tu, aby uczcić heroizm i ofiarę naszych poprzedników, ale stajemy tu także przede wszystkim po to, aby zamanifestować, że jednoczy nas ta sama, co ich wtedy, przed 156 laty, wspólnota pamięci i losów. Wspólnota wartości i wspólnota dążeń". Trumny ze szczątkami przywódców powstania zostały w kondukcie żałobnym przeniesione na Cmentarz na Rossie, gdzie odbyła się ceremonia pogrzebowa.

13 Bez żadnych wątpliwości materia ta, z uwagi na swoją różnorodność, zakres czasowy i przedmiotowy, zasługuje na oddzielną, szczegółową monografię.

artysty, polityka i żołnierza. Wybór obejmuje również pogrzeby odprawione kilka-kilkanaście dni po śmierci oraz te powtórne, będące wynikiem repatriacji (Sienkiewicz) czy identyfikacji zwłok („Inka" i „Zagończyk"). Szczególnie istotny jest fakt, że mamy do czynienia ze zróżnicowaniem pod względem czasowym. Odmienne realia społeczne i kontekst systemu politycznego przekładały się na warstwę wizualną. Scenografia społeczna stanowiła w tych uroczystościach specyficzne „odbicie" swoich czasów.

Elementy analizy

Wybrane uroczystości i ich scenografia zostaną przedstawione w ramach trzech stacji, będących integralnymi etapami większości pogrzebów. Będą to: miejsce wystawienia zwłok na widok publiczny (w domu zmarłego, miejscu, z którym był najmocniej związany za życia, bądź w innym specjalnie zaaranżowanym przez organizatorów na ten cel), świątynia bądź inna przestrzeń, w której odbywają się egzekwie[14] oraz miejsce złożenia szczątków do grobu. Jak wskazała Magdalena Piotrowska, w ramach *theatrum funebris* te trzy typy miejsc są powiązane z trzema aktami rozdzielonymi w czasie i przestrzeni[15]. W przypadku uroczystości rozbudowanych lub posiadających niestandardowy przebieg (między innymi sprowadzenia szczątków, pogrzebów symbolicznych lub powtórnych), niektóre z powyższych stacji zanikają (na przykład poprzez połączenie aktu pierwszego i drugiego) bądź ulegają multiplikacji (wystawienie szczątków w dwóch miejscach albo dwukrotne egzekwie).

Pomimo tych zastrzeżeń, kolejność pozostaje zazwyczaj niezmienna, dochodzą tylko dodatkowe elementy w postaci dekoracji samych konduktów i trasy ich przejazdów. Trzeba pamiętać, że pogrzeb, będąc obrzędem przejścia, to przede wszystkim droga pomiędzy dwoma światami – żywych i umarłych[16]. W ramach trzech stacji zmarłemu towarzyszą żyjący, dalszą część wędrówki główny aktor uroczystości funeralnej musi przebyć sam. W analizowanych poniżej pogrzebach zmarłym asystowała nie tylko rodzina i najbliżsi, ale również niemal cała (czasem w formie symbolicznej bądź za pośrednictwem najwyższych władz) wspólnota narodowa.

Wędrówka zaś nie była jedynie zamknięta w przestrzeni pomiędzy miejscem wystawienia, świątynią oraz cmentarzem, ale obejmowała nierzadko cały kraj (najpełniej to widać na przykładzie repatriacji).

Do analizy posłużą składniki scenografii społecznej wyszczególnione w rozdziale teoretyczno-metodologicznym. Celem usystematyzowania zostały one wskazane poniżej wraz z przykładowymi elementami charakterystycznymi dla uroczystości funeralnych:

1 stabilne obiekty architektoniczne i konstrukcyjne – w przypadku pogrzebów najważniejszymi ich przykładami są katafalki oraz inne formy, które mają na celu uwidocznienie zwłok bądź samej trumny lub urny; ponadto ważnym typem tych obiektów są bramy tryumfalne tworzone specjalnie na potrzeby danych uroczystości;
2 elementy wizualno-informacyjne – przede wszystkim transparenty, tablice informacyjne, klepsydry;
3 elementy dekoracyjno-symboliczne – symbole organizacji politycznych i społecznych (flagi państwowe i partyjne), godła, chorągwie i sztandary, jak również symbole religijne;
4 materiały malarskie i ikonograficzne – najważniejszym przykładem są wizerunki zmarłego

14 Mowa również o miejscach, które w przypadku pogrzebów świeckich odgrywały rolę analogiczną do świątyni, a w których odbywały się ceremonie bądź zgromadzenia żałobne.

15 Magdalena M. Piotrowska, *Narodowe widowiska kulturowe...*, dz. cyt., s. 181. Por. Krystyna Moisan-Jabłońska, *Mors, iudicum, coelum et purgatorium, czyli rzecz o sprawach ostatecznych*, [w]: *Śmierć w kulturze dawnej Polski. Od średniowiecza do końca XVIII w., Katalog wystawy*, red. Przemysław P. Mrozowski, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2000, s. 42.

16 Andrzej Brencz, *Polska obrzędowość religijna jako obrzęd przejścia*, „Lud" 1987, t. 71.

przygotowane przez organizatorów bądź oddolnie przez „zwykłych" żałobników;
5 przedmioty sceniczne;
6 obiekty wizualno-przestrzenne – różnego rodzaju prace plastyczne, między innymi rzeźby tworzone specjalnie na potrzeby uroczystości pogrzebowych;
7 ludzie jako element dekoracyjny – mowa przede wszystkim o uporządkowanym lub nie ustawieniu żałobników, wykonywanych przez nich gestach oraz ubiorze uczestników uroczystości;
8 prezentacje filmowe i multimedialne;
9 specyficzne oświetlenie przedstawienia; projekcje świetlne[17];
10 akcesoria ozdobne i dodatki dekoracyjne – przede wszystkim kwiaty;
11 wtórne przetworzenie zastanej architektury.

Powyższa lista, jak zostało to podkreślone w rozdziale metodologicznym, nie wyczerpuje problematyki struktury scenografii społecznej. Różnego rodzaju widowiska polityczne posiadają swoje szczególne elementy dekoracyjne bądź wykorzystują mocniej inne elementy z listy. W przypadku uroczystości pogrzebowych nader istotnym składnikiem scenografii, na który trzeba zwrócić szczególną uwagę, jest kolorystyka. Jak podkreśliła w swojej pracy antropolożka Halina Mielicka, w każdej przestrzeni uroczystości charakteryzujących się współodczuwaniem, przeżyciami duchowymi, nierzadko podpartych autorytetem religijnym, istotne jest pewnego rodzaju „czytanie" barw. Kolor jest swoistym znakiem, który może stać się „symbolem idei, wartości czy całego uniwersum wyobrażeniowego"[18]. Czytelność owego kodu w przypadku uroczystości pogrzebowych wynika ze związku z semiotyką liturgiczną opartą na jednoznacznym systemie interpretacyjnym.

Pierwszą i najbardziej charakterystyczną dla uroczystości pogrzebowych barwą jest czerń. Zazwyczaj w rytuałach jest ona nieobecna, „gdyż nie czyni rzeczy widocznymi", jednak w obrzędach pogrzebowych jest barwą immanentną i wiodącą. Wynika to z faktu, że „sama w sobie jest «mroczna, jest kolorem nocy», zniszczenia, żałoby, przede wszystkim «śmierci i królestwa zmarłych»"[19]. Wobec powyższego jej obecność w uroczystościach pogrzebowych zdaje się w pełni uzasadniona.

Drugim kolorem żałobnym, który bardzo często stanowi ważny element scenograficzny, jest zieleń. W rytuale pogrzebowym kolorystyka ta została wprowadzona przez chrześcijaństwo, które uznaje ją za kolor nadziei, jak również zbawienia, odrodzenia oraz zwycięstwa nad śmiercią[20].

Oprócz powyższych obecne będą także inne barwy. Często pojawiającym się kolorem jest fiolet jako symbol pokuty, purpura, czerwień, a także srebro (kolor symbolizujący mądrość). Istotny będzie również kolor złoty jako znak wielkości, niezniszczalności i wiecznej chwały oraz symbol królewski.

Ponadto nie możemy zapominać o bieli i czerwieni, które przy okazji polskich uroczystości pogrzebowych stanowią oczywiste kolory jako barwy narodowe. Warto jednak zaznaczyć, że są one faktycznie odrębnym elementem scenograficznym – dekoracyjno-symbolicznym.

17 Zdaniem Magdaleny Piotrowskiej, iluminacja stanowiła jeden z najważniejszych elementów scenografii funeralnej. W swojej pracy podkreśliła, że „dbałość o scenografię podpowiadała konieczność sięgania także do możliwości kryjących się w świetle. To ono stawało się wielokrotnie naczelnym instrumentem oddziałującym na zbiorową wyobraźnię". Iluminacja pełniła funkcję użytkową, wydobywając najważniejsze elementy scenografii z mroku, szczególnie wieczorem i w nocy. Ponadto budowała ramy i przestrzeń uroczystości, wzbudzała zachwyt oraz tworzyła podniosły nastrój. Magdalena Piotrowska, *Narodowe widowiska kulturowe...*, dz. cyt., s. 207.

18 Halina Mielicka, *Antropologia świąt i świętowania*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2006, s. 65.

19 Dorothea Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, s. 117.

20 Magdalena Piotrowska, *Narodowe widowiska kulturowe...*, dz. cyt., s. 206.

Królewski pogrzeb Henryka Sienkiewicza

„Potężny geniusz! – nigdy nie było tak pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego[21]" – w ten sposób w jednym ze swoich *Dzienników* opisał Henryka Sienkiewicza Witold Gombrowicz. W 1924 roku autor *Trylogii* stał się centralną postacią polskiej literatury. Wszystko za sprawą sprowadzenia jego szczątków do Polski i uroczystego złożenia ich w warszawskiej katedrze św. Jana.

Idea repatriacji ciała pisarza zmarłego w 1916 roku w szwajcarskim Vevey pojawiła się już w trakcie pierwszego pogrzebu[22]. Wojna jednak skutecznie to uniemożliwiła. Po odzyskaniu niepodległości temat powrócił w 1922 roku za sprawą apelu przyjaciela i współpracownika Sienkiewicza, Stanisława Libickiego, zamieszczonego na łamach „Kuriera Warszawskiego"[23]. Faza realizacji nastąpiła dwa lata później[24]. 10 maja 1924 roku powołano Główny Komitet Sprowadzenia Zwłok Henryka Sienkiewicza pod protektoratem Prezydenta RP Stanisława Wojciechowskiego, zaś termin uroczystości wyznaczono na 26–27 października 1924 roku[25].

20 października pisarza pożegnano w Vevey. W uroczystościach wzięli udział mieszkańcy miasteczka, reprezentanci władz lokalnych i rządu centralnego Szwajcarii, przedstawiciele między innymi Anglii, Belgii, Francji, Hiszpanii, Serbii i Czechosłowacji. „Trumnę, ustawioną u stopni wielkiego ołtarza, okryto sztandarem z Orłem Białym. Od rana poczęto ją pokrywać z obu stron wieńcami [...]. W układzie kwiatów i gałązek drzew iglastych i liściastych znać często smak artystyczny"[26]. Następnego dnia „wagon, z trumną Sienkiewicza udekorowany kwiatami i zielenią przez ogrodnika przysłanego specjalnie z posiadłości Ignacego Paderewskiego" wyruszył do Polski[27]. Trasa tego szczególnego konduktu żałobnego, będącego „wielkim świętem polskości", wiodła ze Szwajcarii przez Austrię i Czechy[28]. Stacje kolejowe wzdłuż trasy udekorowano specjalnie na przejazd konduktu. Dominowała przede wszystkim zieleń. „Wszędzie sztandary, iluminacje, przemówienia. W oknach domów [...], które pociąg mijał nocą palą się w oknach świece. Czekają ludzie z pochodniami

21 Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 352.

22 W treści klepsydry rozlepionej w wielu szwajcarskich miastach zawarto informację – „Pogrzeb uroczysty odbędzie się w Polsce, gdy okoliczności pozwolą". Cyt. za: Jolanta Załęczny, *Sienkiewicz. Dwa pogrzeby i pamięć*, pod red. Tadeusza Skoczka, Wydawnictwo Grupa M-D-M, Warszawa 2016, s. 21–23.

23 „Wstyd doprawdy, ażeby społeczeństwo, które stawia pomniki wdzięczności dla obecnych, nie poczuwało się do obowiązku choćby sprowadzenia zwłok wielkiego pisarza dla pochowania ich w ziemi rodzinnej". Stanisław Libicki, *Niezapomniany*, „Kurier Warszawski" z 31 grudnia 1922.

24 Jedną z pierwszych i nader ważnych decyzji był wybór Warszawy, nie zaś Krakowa na miejsce pochówku.

25 Rangi komitetowi i całej sprawie, jak również politycznego charakteru, dodawały osoby zasiadające w nim, m.in. marszałek senatu Wojciech Trąmpczyński jako przewodniczący, marszałek sejmu Maciej Rataj, prezes Rady Ministrów Władysław Grabski, minister spraw zagranicznych Maurycy Zamoyski, minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego Bolesław Miklaszewski, kardynał Aleksander Kakowski, prezes Akademii Umiejętności Kazimierz Morawski, senator Ignacy Baliński, prezydent Warszawy Władysław Jabłoński, prezes Banku Handlu i Przemysłu Stefan Benzef, Antoni Wieniawski, prezes warszawskiej Kasy Literackiej Stanisław Libicki, dr Włodzimierz Kozubski, Henryk Barylski, Jan Modzelewski, Władysław St. Reymont, Kazimierz Fudakowski, Antoni Ponikowski, Stefan Żeromski, dr Antoni Rząd, Atenogenes Pawlikiewicz. Zob. Maria Prosnak-Tyszkowa, *Drugi pogrzeb Sienkiewicza. Z Vevey do Warszawy w październiku 1924 roku*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 1997, s. 18.

26 Józef Czempiński, *„Na ojczyzny łono…". Opis przewiezienia zwłok nieśmiertelnych duchowego przywódcy narodu, genialnego pisarza Henryka Sienkiewicza z Vevey, gdzie zmarł, do Warszawy oraz pogrzebu w stolicy i uroczystości żałobnych*, Warszawa 1927, s. 48.

27 „W kwiatach tonie również lokomotywa. Z każdą chwilą przybywają nowe wieńce, już ledwo widać przykrytą nimi trumnę. Przed wejście do wagonu obok rozsuwanych drzwi sztandary polskie". Maria Prosnak-Tyszkowa, *Drugi pogrzeb Sienkiewicza…*, dz. cyt., s. 24.

28 „Powrót prochów genialnego twórcy polskiego ze Szwajcarii do ziemi ojczystej był wielkim pochodem triumfalnym poprzez ziemie czterech państw. Było to pochylenie głów przed potęgą wielkiego ducha twórczego". Józef Czempiński, *„Na ojczyzny łono…"*, dz. cyt., s. 7. Interesujące uroczystości miały miejsce w stolicach tych państw. W Wiedniu odbyły się one w trakcie parogodzinnego postoju na dworcu Franciszka Józefa, który został specjalnie udekorowany na tę okazję kwiatami i zielenią. Początkowo pociąg miał omijać czeską Pragę, jednakże z uwagi na prośby tamtejszego komitetu, trasa konduktu została zmieniona. Dało to możliwość zorganizowania wielkich uroczystości, w trakcie których odbyło się nocne wystawienie szczątków w Muzeum Narodowym (23/24 października), zaś kondukt miał mieć specjalnie dłuższą trasę, aby więcej mieszkańców miasta mogło wziąć udział w pożegnaniu. Więcej na temat uroczystości w Czechosłowacji, jak również ich scenografii [w:] Józef Czempiński, tamże, s. 98–109 i 111–124; także *Zwłoki Sienkiewicza w Pradze. Uroczystości w Panteonie*, „Gazeta Lwowska" 1924, nr 247, s. 4.

w ręku, by zobaczyć chociaż kształt pociągu”[29]. Na znaczenie oświetlenia, wzmacniającego dramaturgię, zwrócił uwagę Józef Czempiński: „We wszystkich wioskach wzdłuż toru kolei urządzono iluminację: w każdem oknie po dwie świeczki. A na dworcach setki pochodni, lampjony, często znicze o potężnych płomieniach”[30].

W Piotrowicach, na granicy polsko-czechosłowackiej, nastąpiło przekazanie trumny ze szczątkami stronie polskiej. Od tej chwili była ona oficjalnie pod opieką rządu RP. Odbyła się msza, na potrzeby której przeobrażono stację w ołtarz ustawiony na tle biało-czerwonych dekoracji, zaś nad mównicą umieszczono portret Sienkiewicza[31]. Następnie trumna została wniesiona do przekazanego specjalnie na ten cel przez Stanisława Wojciechowskiego prezydenckiego wagonu, który przeistoczył się w kaplicę. Został udekorowany zielonymi girlandami oraz niezliczonymi wiązankami kwiatów. Straż przy trumnie pełnili harcerze i wojskowi. ⌜1⌟

Wszystkie stacje po drodze zostały przybrane we flagi narodowe i zieleń, zaś w poszczególnych miejscowościach, podobnie jak w części zagranicznej, wzdłuż trasy ustawiały się tłumy mieszkańców okolicznych miasteczek z kwiatami oraz przedstawiciele organizacji społecznych ze sztandarami. Widoczne były również portrety noblisty oraz jego popiersia. Dzięki otwartym tylnym drzwiom wagonu-kaplicy oraz małej prędkości zebrani przy torach mogli spostrzec trumnę ze szczątkami pisarza – „liczne, barwne sztandary pochylały się przed trumną, spoczywającą w obitej kirem kaplicy-wagonie. Wagon ten szedł na końcu pociągu z otwartą tylną ścianą, wskutek tego trumna była widoczna podczas przejazdu dla wszystkich”[32]. Tym samym pociąg stał się mobilnym miejscem wystawienia szczątków.

Szczególnym elementem scenografii były stabilne obiekty architektoniczne budowane przy stacjach kolejowych, na których zatrzymywał się pociąg. W Katowicach wagon został specjalnie przesunięty na boczny tor, by przejechać przez bramę tryumfalną, „której słupy przyozdobiono zielenią i kwiatami oraz napisami z tytułów dzieł Sienkiewicza”[33]. Dookoła znajdowały się rzędy drzewek i chorągwi w barwach państwowych, połączone zielonymi girlandami[34]. Historycznym źródłem i wzorcem tego elementu były starożytne tryumfy cesarskie, na potrzeby których budowano właśnie specjalne łuki. Na ziemiach polskich podobne konstrukcje były immanentną częścią intrad królewskich, między innymi w czasach panowania Władysława IV[35]. Nader często stanowiły one główną konstrukcję pogrzebów królewskich i książęcych[36]. Specjalnie przygotowane bramy „ogniskowały w sobie za pomocą środków artystycznych główny przekaz treściowy święta, a wkroczenie władcy pod łuk bramy honorowej stanowiło swoisty punkt kulminacyjny ceremonii

29 Maria Prosnak-Tyszkowa, *Drugi pogrzeb Sienkiewicza…*, dz. cyt., s. 28.

30 Józef Czempiński, *„Na ojczyzny łono…”*, dz. cyt., s. 82.

31 W trakcie uroczystości podkreślano przyjaźń pomiędzy dwoma narodami: „Serca wszystkich uczestników przepełnione były jedynem pragnieniem, aby zgoda bratnia i miłość czesko-polska, która tak żywiołowo zaznaczyła się podczas uroczystości Sienkiewiczowskich, zachowana była na zawsze, na całą dalszą przyszłość obu tak bliskich sobie, a zaprzyjaźnionych narodów”. Tamże, s. 110.

32 Tamże, s. 156.

33 Bramy i łuki tryumfalne stanowiły ważny element dekoracji również w miasteczkach wzdłuż trasy konduktu.

34 Józef Czempiński, *„Na ojczyzny łono…”*, dz. cyt., s. 152.

35 Por. Jacek Żukowski, *„Cnotą przewyższasz gockiego Adolfa”: oprawa artystyczna toruńskiej (1635) i elbląskiej (1636) intrady Króla Jego Mości*, [w:] *Polis–urbs–metropolis: materiały LIX Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, 25–26 listopada 2010*, red. Elżbieta Błotnicka-Mazur i Lechosław Lameński, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2011, s. 109–111 oraz tenże, *Phoenix alter. Program ideowy pierwszej wizyty Władysława IV w Gdańsku (1634)*, „Barok: Historia-Literatura-Sztuka” 2011, nr 2, s. 136–137. Ceremoniał wjazdów królewskich był rozpowszechniony w całej nowożytnej Europie. Zob. *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*, ed. by J. R. Mulryne, Maria Ines Aliverti, Anna Maria Testaverde, Ashgate, Farnham 2015. Element scenograficzny w postaci bram stanowił niemal stałą część największych polskich uroczystości pogrzebowych. Na tryumfalistyczny charakter pogrzebu Mickiewicza zwrócił uwagę Dariusz Kosiński (*Teatra polskie. Historie*, dz. cyt., s. 239). Również po 1924 roku ten składnik pojawił się wielokrotnie. Najmocniej zaznaczył się w trakcie sprowadzenia prochów Juliusza Słowackiego oraz pogrzebu Józefa Piłsudskiego.

36 Por. Juliusz A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.

intrady”[37]. Na tym przykładzie widać tryumfalistyczny charakter uroczystości, owo „ukoronowanie” pisarza. Motyw królewskiego pogrzebu był wielokrotnie wykorzystywany w relacjach prasowych, jak również w przemówieniach[38]. Równocześnie warto wspomnieć, że w przypadku pogrzebów bramy posiadały wymiar metafizyczny jako znak przejścia pomiędzy światami żywych i umarłych.

Głównym punktem całego ciągu ceremonii, również jeśli chodzi o scenografię, były bez wątpienia uroczystości w stolicy. Pociąg ze szczątkami Sienkiewicza dojechał na Dworzec Główny w Warszawie 25 października. Prace nad dekoracją dworca trwały od kilku dni. Jej twórcą był architekt Eugeniusz Szretter, współpracujący z malarką i scenografką teatralną Wandą Jewniewiczową[39]. Fasada budynku została przeobrażona w ołtarz (wtórne przetworzenie zastanej architektury), który posiadał wiele nawiązań do barokowego *castrum doloris*. Na szczycie dworca umieszczono orła z rozpiętymi skrzydłami, trzymającego w szponach wieniec laurowy[40]. Poniżej niego znajdowały się dwie alegorie sławy. Na wysokości drugiego piętra umieszczono ołtarz z olbrzymią postacią Chrystusa na krzyżu, pod którym znajdowała się płaskorzeźba z wizerunkiem pisarza. Całość aranżacji uzupełniała zieleń girland, zdobiących cały dworzec. Został on „rzęsiście oświetlony i gęsto ubarwiony flagami narodowemi”[41]. „Od szczytu ołtarza draperje [...] tworzyły rodzaj baldachimu nad wzniesieniem”, gdzie usytuowano trumnę[42]. Ważnymi elementami były dwie rzeźby rycerzy polskich „imponujących rozmiarów” autorstwa Szrettera, które flankując schody (przeobrażone w ołtarz), pełniły jakby wartę honorową przy wystawionej na katafalku trumnie z ciałem Sienkiewicza[43]. ⌜2⌟

W niedzielę 26 października, po przemówieniach przy trumnie pisarza (między innymi marszałka senatu i przewodniczącego Komitetu Wojciecha Trąmpczyńskiego), uformował się orszak żałobny.

Tuż za delegacjami z wieńcami wyciągnęło się po bokach w dwa łańcuchy duchowieństwo. Naprzód kroczą alumni seminarjum, z kolei księża, kanonicy i prałaci w fioletach, a środkiem, poprzedzając karawan, posuwają się w szatach pontyfikalnych dostojnicy kościoła. Liczebnie udział duchowieństwa wyniósł przeszło 60 osób [...] W orszaku za trumną, pokrytą szkarłatem z orłem białym, postępuje najpierw rodzina, a tuż za nią marszałkowie sejmu i senatu, ministrowie, z premjerem Grabskim na czele, korpus dyplomatyczny, sąd najwyższy, trybunał administracyjny, najwyższa izba kontroli państwa, senatorowie i posłowie, generalicja, delegacja Akademji Umiejętności, senatów akademickich, korporacyj literacko-dziennikarskich, magistrat m. st. Warszawy, rada miejska i liczne delegacje, mieniąc się w swych szeregach barwnemi strojami ludowemi[44].

Pochód ten miał być namiastką całej Rzeczypospolitej – reprezentowane w nim były wszystkie ziemie wchodzące w jej skład, stany, klasy i warstwy społeczne, związki zawodowe, organizacje społeczne i polityczne, władza państwowa oraz duchowni różnych wyznań. Dodajmy, że nad

37 Anna Śliwowska, *Uroczyste wjazdy monarsze do Wrocławia w latach 1527–1620*, Oficyna Wydawnicza „Atut”, Wrocław 2008, s. 9.

38 Przykładowo w trakcie uroczystości na Jasnej Górze przeor o. Wacław Markiewicz powiedział: „Gdy patrzymy okiem na ten pośmiertny Jego powrót do kraju [...] widzimy, iż to nie żałobny, lecz tryumfalny pochód, iż to królewskie przyjęcie jakie mu zgotowano”. *Trumna Sienkiewicza na ziemi polskiej*, „Polska Zbrojna” z 26 października 1924, s. 7–8. Warto zwrócić uwagę dodatkowo na fakt umiejscowienia dłuższych uroczystości na Jasnej Górze. Było to czytelne odniesienie do twórczości noblisty.

39 Maria Prosnak-Tyszkowa, *Drugi pogrzeb Sienkiewicza...*, dz. cyt., s. 40. Więcej na temat autora dekoracji i osób mu pomagających z Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej [w:] Józef Czempiński, *„Na ojczyzny łono...”*, dz. cyt., s. 173–175.

40 Symboliczne nałożenie wieńca laurowego pisarzowi przez cały naród, którego symbolem był orzeł.

41 Józef Czempiński, *„Na ojczyzny łono...”*, dz. cyt., s. 172.

42 *Uroczystości żałobne w Stolicy*, „Polska Zbrojna” z 25 października 1924.

43 Rzeźby te są kolejnym czytelnym odwołaniem do najważniejszych dzieł pisarza.

44 *Pożegnanie zwłok H. Sienkiewicza w stolicy*, „Kurier Warszawski” z 27 października 1924. Zebrani kroczyli w kolejności swoistego *cursus honorum* II Rzeczypospolitej. Co ciekawe oficjalne delegacje oprócz sztandarów w większości posiadały również transparenty informacyjne, na przykład „Jeneralicja”, „Towarzystwa i Związki Literatów i Dziennikarzy”.

1
Wagon-kaplica przygotowany przez Warszawską Dyrekcję Kolejową na potrzeby sprowadzenia ciała Henryka Sienkiewicza do Polski w październiku 1924 roku. NAC

2
Uroczystości żałobne przed Dworcem Głównym w Warszawie w trakcie sprowadzenia ciała Henryka Sienkiewicza do Polski, Warszawa, 26 października 1924. NAC

głowami żałobników przeleciała eskadra polskiego lotnictwa w specjalnym szyku.

Trasa konduktu wiodła przez Aleje Jerozolimskie, Nowy Świat, Krakowskie Przedmieście i została starannie udekorowana: „Gdziekolwiek rzucić okiem, uwydatnia się dbałość o uświetnienie uroczystości. Domy, balkony, okna przystrojone we flagi narodowe, dywany i portrety H. Sienkiewicza. Elektrownia warszawska wszystkie płonące lampy łukowe spowiła w krepę. Wystawy kupców pięknie dekorowane, a niektóre z wielkim artyzmem”[45]. Warto zaznaczyć, że nie było to jedynie dziełem władz. Mieszkańcy oddolnie wzięli udział w tworzeniu scenografii uroczystości, na przykład poprzez umieszczanie portretów pisarza w oknach mieszkań i witrynach sklepowych. Pod pomnikiem Mickiewicza na Krakowskim Przedmieściu do zebranych przemówił prezydent Wojciechowski, następnie w katedrze św. Jana trumnę ustawiono na katafalku królewskim „wybudowanym ongiś dla króla Jana Sobieskiego” w stylu barokowym, odrestaurowanym przez ks. Dąbrowskiego[46]. Kościół został specjalnie oświetlony, zaś „kandelabry pokryte krępą”[47]. Następnego dnia po mszy, w której ponownie wziął udział prezydent, członkowie rządu, sejmu i senatu, przedstawiciele korpusów dyplomatycznych oraz delegacje z różnych zakątków kraju, trumna została złożona do katedralnej krypty, naprzeciw krypty prezydenta Gabriela Narutowicza. ⌜3⌟

W pierwszych latach niepodległej Rzeczypospolitej repatriacja szczątków Henryka Sienkiewicza bez wątpienia stanowiła największe widowisko społeczno-polityczne angażujące szerokie masy społeczne całego kraju. Uroczystości stanowiły świadectwo narodowego integryzmu, demonstrację „powszechnej identyfikacji z Polską katolicką tulącą do łona wszystkie warstwy i mniejszości – nawet Ślązaczki, z którymi zawsze kłopot”[48]. Jednakże, jak zauważył Marian Płachecki, były one przede wszystkim tryumfem narodowej demokracji, gdyż to osoby związane z tym obozem odgrywały główne role w Komitecie. Pogrzeb Sienkiewicza miał stanowić świadectwo, że endecja jest zwornikiem i dysponentem integracji narodowej:

Niespełna dwa lata po zabójstwie prezydenta Gabriela Narutowicza „pompa funebris” rozpętana na niebywałą skalę wokół powtórnego pochówku pisarza stała się mocnym akcentem dominującej pozycji endecji w życiu politycznym. […] Endecja wyszarpnęła tego Sienkiewicza jako wartość symboliczną poprzez świetny masowy spektakl, który udał się doskonale we wszystkich niemal miastach[49]**.**

Taka interpretacja powtórnego pogrzebu noblisty daje asumpt do wysunięcia hipotezy, że stanowił on pewnego rodzaju pierwowzór dla sprowadzenia prochów Juliusza Słowackiego w 1927 roku (również w warstwie scenograficznej)[50]. Obóz Józefa Piłsudskiego, po objęciu władzy w wyniku zamachu stanu w maju 1926 roku, nie chcąc odpuścić pola symbolicznej walki, zorganizował jeszcze bardziej rozbudowane widowisko, świadczące o jego własnej sprawności i sprawczości, a zarazem mające zjednoczyć społeczeństwo. Odwołanie się do Słowackiego oraz tradycji romantycznej stanowiło swoisty mit założycielski nowego pomajowego porządku[51].

45 Tamże.

46 *Królewski pogrzeb Henryka Sienkiewicza*, „Polska Zbrojna” z 27 października 1924.

47 Tamże.

48 Marian Płachecki, *Osiem lat, osiem dni. Drugi pogrzeb Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz polityczny. Sienkiewicz ideologiczny*, pod red. Macieja Glogera i Ryszarda Koziołka, Wydawnictwo DiG., Wydział „Artes Liberales” UW, Warszawa 2016, s. 283.

49 Tamże, s. 283 i 290.

50 Warto zauważyć, że w pogrzebie Sienkiewicza niemal pominięto Kraków (w uroczystościach w Katowicach i w Warszawie udział wzięły jedynie oficjalne delegacje miasta). Organizatorzy wyjaśniali, że władze miasta zbyt późno wystąpiły z prośbą, aby w dawnej stolicy odbyła się część uroczystości. Tymczasem w 1927 roku to komitet krakowski był głównym organizatorem repatriacji Słowackiego. Więcej na temat [w:] Paweł M. Mrowiński, *Bo królom był równy… Sprowadzenie szczątków Juliusza Słowackiego w 1927 roku jako dramat społeczny Victora Turnera*, [w:] *Vade Nobiscum*, t. XXI, *Studia z historii gospodarczej, kulturowej i społecznej*, red. Piotr Budzyński, Maciej Dawczyk, Krzysztof Gryglewski, Michał Owczarek, Michał Ziółkowski, Wydawnictwo PIKTOR, Łódź 2019.

51 Tamże, s. 114.

3
Katafalk z trumną Henryka Sienkiewicza
wystawiony w nawie głównej katedry św.
Jana, Warszawa, 26-27 października 1924.
Fot. Józef Kościesza Jaworski, reprodukcja
Zbigniew Doliński / MNW

Zmierzch scenografii stalinizmu

XX Zjazd KPZR w lutym 1956 roku, w trakcie którego zerwano z kultem jednostki i ujawniono zbrodnie okresu stalinizmu, stanowił punkt zwrotny zmian, jakie w Związku Radzieckim i całym bloku wschodnim postępowały od śmierci Józefa Stalina w 1953 roku. Zjazd był również ważną cezurą w historii Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. 12 marca 1956 roku w Moskwie zmarł I sekretarz KC PZPR Bolesław Bierut, przewodniczący uczestniczącej w nim polskiej delegacji. Jego śmierć przyśpieszyła proces przemian społeczno-politycznych w Polsce, zamykając okres stalinizmu. Pogrzeb Bieruta stanowił faktycznie ostatnią kulminację przedsięwzięć upowszechniających jego kult, stanowiących integralny element propagandy państwowej w latach 1948–56[52]. Uroczystości funeralne, będące zdaniem Marcina Zaremby „jedną z największych demonstracji w dziejach Polski Ludowej", w pewien sposób zamykały okres stalinizmu w estetyce widowisk społeczno-politycznych[53]. Ponadto historyk stwierdził, że „rytuały pogrzebowe odgrywały niezwykle istotną rolę w budowaniu kultu zmarłych komunistycznych przywódców, a co za tym idzie – również w legitymizacji systemu"[54].

Z uwagi na śmierć poza granicami Polski, pierwszy akt uroczystości – wystawienie zwłok w miejscu, z którym związany był zmarły – został wydłużony. Pierwsza scena tego aktu odbyła się w moskiewskim Domu Związków[55]. 13 marca ciało Bieruta zostało wystawione na widok publiczny, aby mieszkańcy Moskwy mogli pożegnać „swego wielkiego przyjaciela w Jego ostatniej drodze"[56]. Ulice prowadzące do miejsca pożegnania zdobiły czerwone flagi z czarną krepą. Fronton gmachu Domu Związków został udekorowany olbrzymim portretem I sekretarza KC PZPR, spowitym biało-czerwonymi flagami i kirem[57]. Oprócz polskich flag mury pokrywały czerwone flagi radzieckie. W centralnym punkcie Sali Kolumnowej znajdowała się obita czerwonym materiałem trumna, nad nią sztandary KC KPZR, jak również flagi szesnastu republik ZSRR (wszystkie obramione kirem). Pośrodku biało-czerwony sztandar. Wśród setek kwiatów najbardziej wyeksponowano wieniec złożony w imieniu I sekretarza KC KPZR Nikity Chruszczowa. Wartę honorową na początku pełnili członkowie kierownictwa partii i rządu radzieckiego, potem zaś członkowie polskiej delegacji, między innymi Jakub Berman, Józef Cyrankiewicz, Aleksander Zawadzki – „i znów warty się zmieniają"[58]. Osoby w warcie honorowej i sztandary nad trumną przekazywały odbiorcy jeden komunikat – cały bratni Związek Radziecki, wszystkie republiki wchodzące w jego skład, jak również awangarda

52 Eugeniusz Cezary Król, *Bohaterowie z urzędu. Portret przywódcy w stalinowskiej Polsce. Stalin – Bierut – Rokossowski*, „Blok" 2003, nr 2, s. 19.

53 Marcin Zaremba, *Ostatnia droga budowniczych socjalizmu. Rytuały pogrzebowe i socjalistyczni bohaterowie*, [w:] *Strategie śmierci – formy umierania. Świadectwa literackie i kulturoznawcze*, pod red. Wojciecha J. Burszty, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2004, s. 288. Najlepszym przykładem tego typu widowisk było najważniejsze święto w „komunistycznym kalendarzu liturgicznym" – Święto Pracy. Istnieje szereg prac analizujących przygotowania, przebieg, wymiar propagandowy 1 maja, jak również kulminacyjny moment w postaci pochodu. Niektóre z nich kładą mocny nacisk na proces jego teatralizacji, jak również scenografii. Por. Piotr Osęka, *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce w latach 1944–1956*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007 oraz Agnieszka Dytman-Stasieńko, *1 maja. Święto zawłaszczonych znaczeń. Ideologia, rytuał, język*, Wydawnictwo DSW, Wrocław 2006. Analizując pogrzeb Bolesława Bieruta, chciałbym zwrócić uwagę na elementy, które dotychczas pojawiały się w trakcie pochodów pierwszomajowych.

54 Marcin Zaremba, *Ostatnia droga budowniczych socjalizmu...*, dz. cyt., s. 283.

55 Jak podkreślali relacjonujący część moskiewską uroczystości, Wiktor Woroszylski i Grzegorz Lasota, „drugi raz Moskwa żegna Wielkiego Syna Polskiej Rewolucji". Wiktor Woroszylski, Grzegorz Lasota, *W Sali Kolumnowej*, „Trybuna Ludu" z 14 marca 1956, Trzydzieści lat wcześniej w Domu Związków wystawiono ciało twórcy tajnej policji i całego radzieckiego aparatu terroru Feliksa Dzierżyńskiego. W ten sposób Bierut był wpisywany w poczet wielkich bojowników komunizmu.

56 Tamże.

57 Ikonografia w postaci portretów stanowiła główny element dekoracji. Wizerunek odpowiadał temu, który był stałym elementem scenografii codzienności – w każdym budynku państwowym wisiał portret Bieruta. Wpisywało się to w kult jednostki charakterystyczny dla stalinizmu. Podobne przedstawienia (najważniejszych polskich i radzieckich działaczy komunistycznych Włodzimierza I. Lenina i Józefa Stalina, jak również twórców ideologii – Karola Marksa i Fryderyka Engelsa) obecne były w trakcie, m.in. pochodów pierwszomajowych. Por. Agnieszka Dytman-Stasieńko, *1 maja...*, dz. cyt., s. 61.

58 Wiktor Woroszylski, Grzegorz Lasota, *W Sali Kolumnowej*, dz. cyt.

rewolucji – Partia – składają hołd swojemu najwierniejszemu przyjacielowi.

Sprowadzenie zwłok Bieruta do Polski miało wiele wspólnego z uroczystościami repatriacyjnymi. Aldona Ossowska-Zwierzchowska oraz Piotr Zwierzchowski określili je mianem „peregrynacji" – „Z tej pośmiertnej podróży uczyniono jednak element spektaklu pogrzebowego. Bierut wracał na polską ziemię, ponieważ ją umiłował, a ona umiłowała jego"[59]. Magiczny wręcz wymiar tej podróży widoczny był szczególnie w kronice filmowej zatytułowanej *Ostatnia droga Bolesława Bieruta*[60]. Na trasie konduktu z warszawskiego Okęcia do gmachu Komitetu Centralnego PZPR (Domu Partii) przy Muzeum Narodowym stały dziesiątki tysięcy mieszkańców stolicy – „Cała trasa [...] jest starannie oczyszczona ze śniegu i przybrana flagami przepasanymi krepą. Na frontonach budynków, w witrynach sklepów widnieją udekorowane kirem i kwiatami portrety Zmarłego"[61]. Za organizację uroczystości pogrzebowych odpowiedzialna była specjalna komisja pod przewodnictwem Zenona Kliszki powołana przez władze kilka godzin po otrzymaniu informacji o śmierci Bieruta[62].

Miejscem polskiej sceny pożegnania był Dom Partii stanowiący swoisty królewski dwór, w którym wystawiono na widok publiczny ciało władcy (14–15 marca). Fasadę budynku nad samym wejściem, podobnie jak w Moskwie, zdobił ogromny portret zmarłego. „Express Wieczorny" pisał:

Marmurowy hall tonie w półmroku. Od ścian obitych kirem odcinają się bielą i czerwienią wsparte o posadzkę wieńce. W głębi rozświetlona łagodnym blaskiem reflektorów – nisza wyłożona czarną materią. Pośrodku niski, skromny katafalk. Na nim, w otwartej udrapowanej purpurą trumnie, w powodzi zieleni i kwiatów, spoczywają zwłoki Tego, który tak bliski jest sercom milionów Polaków. [...] U podnóża katafalku, na szkarłatnych poduszkach lśnią najwyższe odznaczenia, jakimi naród obdarzył Bolesława Bieruta[63]**.**

W opisie tym widać niemal wszystkie elementy scenografii żałobnej, obecne także w Moskwie. Szczególnie podkreślono iluminację hallu, co, jak zostało wspomniane powyżej, stanowi immanentny składnik uroczystości funeralnych. Warto

59 Aldona Ossowska-Zwierzchowska, Piotr Zwierzchowski, *Kroniki żałobne. Pożegnanie bohaterów w Polskiej Kronice Filmowej w latach 1947–1956*, [w:] *Komunistyczni bohaterowie*, t. I, *Tradycja, kult, rytuał*, pod red. Magdaleny Bogusławskiej, Zofii Grębeckiej, Ewy Wróblewskiej-Trochimiuk, Wydawnictwo Libron, Kraków 2011, s. 354.

60 Ossowska-Zwierzchowska i Zwierzchowski porównają ten obraz z kroniką po śmierci Yves'a Farge'a, członka Światowej Rady Pokoju i laureata stalinowskiej nagrody, który zmarł w 1953 roku – „Zmarły wyruszał w podróż. Odwiedzał miejsca ważne i bliskie mu za życia. Samolot z trumną ze zwłokami Farge'a przyleciał do Warszawy, później wyruszył dalej. Widz mógł ujrzeć swoiste wniebowzięcie: zwłoki unoszące się do nieba. Podobne ujęcie znalazło się w *Ostatniej drodze Bolesława Bieruta*" (tamże). W kronice z 1956 roku jednym z pierwszych kadrów jest widok na Warszawę z lotu ptaka. Narrator opowiada o stolicy okrytej żałobą, której jedynym jasnym punktem jest Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina. Górujący nad wszystkim gmach „staje się nie tylko geograficzną oznaką [...]. ale także swoistym pomnikiem Bieruta, idei, która reprezentował w imieniu Stalina" (tamże). Warto zaznaczyć, że plac Stalina był miejscem zgromadzenia żałobnego stanowiącego centralny punkt uroczystości pogrzebowych.

61 *Lud Warszawy zgromadził się na trasie żałobnego pochodu*, „Express Wieczorny" z 23/25 kwietnia 1956. Oficjalna scenografia żałoby, wzbogacona o elementy będące efektem oddolnych inicjatyw społeczeństwa, zdobiła Warszawę, jak i całą Polskę od chwili podania informacji o śmierci Bieruta i ogłoszenia żałoby narodowej (obowiązywała w dniach 13–16 marca): „Ze wszystkich gmachów państwowych zwisają flagi opuszczone do połowy masztu. Na siedzibie KC PZPR powiewają trzy flagi: dwie biało-czerwone i czerwona. Z masztu na szczycie Pałacu Belwederskiego zwisa flaga państwowa przewiązana kirem" (*Warszawa po zgonie Bolesława Bieruta*, „Express Wieczorny" z 13 marca 1956). Zob. też „Trybuna Ludu" z 14 marca 1956.

62 Do komisji weszli również: Jerzy Albrecht (członek Rady Państwa), Wacław Barcikowski (zastępca przewodniczącego Rady Państwa), Helena Jaworska (przewodnicząca Zarządu Głównego Związku Młodzieży Polskiej), Franciszek Jóźwiak (wicepremier), Aleksander Juszkiewicz (członek Rady Państwa), Wiktor Kłosiewicz (członek Rady Państwa), Jerzy Morawski (kierownik Wydziału Propagandy i Agitacji KC PZPR), Alicja Musiałowa (członkini Rady Państwa), Roman Zambrowski (minister kontroli państwowej). Za: *Komunikat Komitetu Centralnego PZPR Rady Państwa i Rządu PRL*, „Trybuna Ludu" z 13 marca 1956. Skład osobowy oraz funkcje pełnione przez członków komisji świadczą o wadze uroczystości pogrzebowych. Jak zostanie w dalszej części ukazane, całość była, mimo krótkiego czasu, dokładnie przygotowana. Najlepiej świadczą o tym dokumenty w Archiwum Akt Nowych. Zob. AAN, zbiór Centralne Archiwum KC PZPR, Bolesław Bierut-Archiwum, Organizacja pogrzebu Bieruta, sygn. 254/I-16.

63 *Przedstawiciele narodu i delegaci z zagranicy pełnią Warty Honorowe*, „Express Wieczorny" z 12 marca 1956.

zwrócić uwagę na rekwizyty znajdujące się przed katafalkiem – ordery[64]. Oczywiście były one dowodem wielkości, bohaterstwa i zasług zmarłego dla komunistycznego państwa. Warto jednak odwołać się także do ustaleń Magdaleny Piotrowskiej. Badaczka, przywołując prace Dariusza Kuci dotyczące ceremoniału królów polskich, podkreśliła, że gromadzone wokół trumny przedmioty są „reprezentacją zmarłego", jego przedłużeniem. Rzeczy bliskie za życia zmarłego lub utożsamiane z nim „odtwarzają go" i „przywołują" jego postać w trakcie uroczystości pogrzebowej[65]. ⌜4–5⌟

Innym interesującym elementem były sztandary: „Po obu stronach niszy pochylone, spowite krepą sztandary KC PZPR, organizacji partyjnych, stronnictw politycznych, organizacji społecznych. Pośrodku sztandar bojowy I Dywizji im. T. Kościuszki"[66]. Szczególnie ważny, biorąc pod uwagę jego umiejscowienie, jest ten ostatni. Stanowi on nawiązanie do wojennych początków późniejszego państwa „ludowego". Dywizja im. Kościuszki i jej droga z Sielc nad Oką do Polski, wraz z towarzyszącym jej teatrem, stanowiła akt fundacyjny nowego porządku. Jest to jasne odwołanie do mitu założycielskiego. Wskazuje to w sposób symboliczny, że zmarły był spadkobiercą i depozytariuszem tradycji oraz pamięci o czynie zbrojnym tej formacji[67].

Jak podkreślały gazety, cała Polska przybyła do Domu Partii złożyć hołd Bierutowi. Również warta honorowa stanowiła namiastkę całej Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej. Zgodnie z ustaleniami komisji, jako pierwsi pełnili ją członkowie Biura Politycznego i Komitetu Centralnego oraz rządu. W dalszej kolejności wojsko, przedstawiciele sojuszniczych partii politycznych, przodownicy pracy, robotnicy warszawskich zakładów przemysłowych, delegaci województw, przedstawiciele najważniejszych organizacji społecznych[68]. Podobnie jak w trakcie pogrzebów w II RP, widać na tej podstawie *cursus honorum* PRL-u.

Jeden z dziennikarzy przyrównał moment wystawienia zwłok na widok publiczny do pochodu bądź defilady. Podobnie jak przez lata Bierut przyjmował defilady, stojąc na trybunie, tak teraz jego ciało spoglądało na maszerujących przed nim obywateli – „Przypomnijmy tamte pochody i defilady. Zbieraliśmy się planowo [...] Wczorajszego wieczora nikt nie organizował zbiórek, nikt nie układał planów [sic!] tej smutnej defilady [...] A przecież w tym pochodzie idą samorzutnie nieprzebrane, nieprzeliczone tłumy"[69].

Aldona Ossowska-Zwierzchowska i Piotr Zwierzchowski zwrócili uwagę na pewien ascetyzm wystawienia: „Tam [w Moskwie] Bieruta żegnano wśród bizantyjskiego, wschodniego przepychu. W Warszawie trumna nie była podwyższona, brakowało też kwiatów, oprócz tych, które składali odwiedzający. Na ciemnym, surowym tle nie było żadnej girlandy, wystawiono jedynie odznaczenia"[70]. Pewna skromność mogła wynikać z faktu, że podkreślano bliskość I sekretarza ze „zwykłym człowiekiem", w myśl zasady *primus inter pares*[71].

64 Niesiono je przed lawetą z trumną w czasie przemarszu konduktu żałobnego 16 marca (zgodnie ze szczegółowym jego składem przygotowanym przez komisję). *Program uroczystości pogrzebowych*, AAN, zbiór Centralne Archiwum KC PZPR, Bolesław Bierut-Archiwum, Organizacja pogrzebu Bieruta, sygn. 254/I-16, k. 43.

65 Magdalena Piotrowska, *Narodowe widowiska kulturowe...*, dz. cyt., s. 183. Por. Dariusz Kucia, *„Repraesentator" a „kiryśnik". Idea wyobrażenia zmarłego władcy w ceremoniale pogrzebowym królów Polski od XIV do XVII wieku na tle ceremonii Europy chrześcijańskiej*, [w]: *Theatrum ceremoniale na dworze książąt i królów polskich*, red. Michał Markiewicz, Ryszard Skowron, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 1999.

66 *Przedstawiciele narodu i delegaci z zagranicy pełnią Warty Honorowe*, dz. cyt.

67 Warto podkreślić, że Bierut nie był w żaden sposób związany z Dywizją. W chwili jej formowania i składania przysięgi w lipcu 1943 roku przebywał już na terenie okupowanej Polski, wchodząc w skład podziemnego KC Polskiej Partii Robotniczej.

68 Dokładny skład wart honorowych wraz z godzinami [w:] *Skład wart honorowych przy trumnie tow. B. Bieruta*, AAN, zbiór Centralne Archiwum KC PZPR, Bolesław Bierut-Archiwum, Organizacja pogrzebu Bieruta, sygn. 254/I-16, k. 14–15.

69 F.L., *U trumny*, „Express Wieczorny" z 16 marca 1956. Widać na tym przykładzie, jak mocno zakorzeniona była estetyka i dynamika pochodów w tamtych czasach.

70 Aldona Ossowska-Zwierzchowska, Piotr Zwierzchowski, *Kroniki żałobne...*, dz. cyt., s. 356.

71 Widać to doskonale na podstawie różnic w sposobie relacjonowania pogrzebu, na które zwrócili uwagę cytowani badacze: „W kronice «moskiewskiej» istotny był ceremoniał władcy, składane mu hołdy. Wykorzystano w niej oczywiście zdjęcia zrobione przez radzieckich operatorów. W polskiej części tej kroniki o wiele ważniejszy jest przekaz głoszący bliskość Bieruta wobec ludu. Inna rzecz, że przepych moskiewskiego pożegnania Bolesława Bieruta może wydawać się ironiczny, biorąc pod uwagę fakt, że zaledwie kilka tygodni wcześniej Nikita Chruszczow rozprawiał się z «kultem jednostki»" (tamże).

4
Wystawienie zwłok Bolesława Bieruta w gmachu KC PZPR – warta honorowa organizacji społecznych, Warszawa, 14 marca 1956. PAP

5
Wystawienie zwłok Bolesława Bieruta w gmachu KC PZPR – warta honorowa z udziałem I sekretarza KC KPZR Nikity Chruszczowa, Warszawa, 14 marca 1956. PAP

Podobną jak w warcie honorowej gradację możemy obserwować również w trakcie konduktu żałobnego, który przedpołudniem 16 marca ruszył z Domu Partii w stronę placu Stalina, gdzie odbyło się zgromadzenie żałobne[72]. Jak zauważył Marcin Zaremba, „kolejność idących w nim delegacji i niesionych rekwizytów symbolizowała istniejący porządek społeczno-polityczny, precyzyjnie odzwierciedlając hierarchię władzy i prestiżu"[73]. Żelazna trumna została ustawiona na lawecie zaprzężonej w cztery konie. Na jej wieku spoczywała biało-czerwona flaga, na niej zaś bukiet czerwonych goździków. Połączenie symboliki narodowej z komunistyczną było widoczne na każdym etapie uroczystości funeralnych[74]. Kondukt szedł wśród szpaleru tysięcy ludzi (w większości bez żadnych flag albo sztandarów) Alejami Jerozolimskimi. Centralny Dom Towarowy ozdobiony został wielkim portretem Bieruta (podobnie uczyniono w przypadku gmachu przy pl. Dzierżyńskiego), zaś latarnie zakryto czarną krepą (bardzo często powtarzający się element ceremonii pogrzebowych). ⌜6⌟

Najważniejszym punktem uroczystości było zgromadzenie żałobne (w niektórych gazetach określane mianem wiecu żałobnego), będące aktem drugim. W trakcie zgromadzenia odbyła się „komunistyczna egzekwia"[75]. Świecka świątynia nowego porządku – Pałac Kultury i Nauki wraz z placem Stalina – tworzyła ogromną przestrzeń liturgii władzy. Najważniejszym jej elementem był znajdujący się w centralnym punkcie czerwony katafalk (w kształcie schodów), na który generałowie wnieśli trumnę. Nad wszystkim górował „dar Stalina", który wieńczyła ogromna biało-czerwona flaga z dwiema czarnymi wstęgami. Zebrani żałobnicy wypełnili całą przestrzeń, część z nich trzymała sztandary („Sztandary i wieńce przesuwają się w kierunku wylotu z placu, pozostając jednak w centralnej jego części"[76]). Według ówczesnej prasy w zgromadzeniu wzięło udział ponad 100 tys. osób. ⌜7⌟

72 Z uwagi na świecki charakter uroczystości, w ich trakcie nie odbyła się msza św. (stanowiąca w proponowanym modelu drugi akt pogrzebu). W to miejsce właśnie wprowadzono świeckie zgromadzenie żałobne. Co ciekawe w pierwszych latach powojennych nowa władza w trakcie oficjalnych obchodów organizowała nabożeństwa katolickie (jak w przypadku pogrzebu gen. Świerczewskiego). Było to taktyczne posunięcie, podkreślające poszanowanie tradycji i katolicyzmu; pozory te były bardzo ważne w okresie zdobywania i monopolizowania władzy przez PPR i PPS.

73 Marcin Zaremba, *Ostatnia droga budowniczych socjalizmu…*, dz. cyt., s. 288. Czoło tworzyły zdobione krepą sztandary KC PZPR, komitetów wojewódzkich, ZMP, partii satelickich i organizacji społecznych. Następnie wieńce „z róż, czerwonych goździków, bzów, cyklamenów i laurowych liści" od oficjalnych delegacji, orkiestra oraz kompania honorowa Wojska Polskiego. Za nimi, przed lawetą, niesiono odznaczenia Bieruta. Trumnę flankowali żołnierze z bronią oraz generałowie. Za nią kroczyła rodzina, członkowie Biura Politycznego i Komitetu Centralnego oraz przewodniczący delegacji zagranicznych. Następnie członkowie Rady Państwa, wicepremierzy i delegacje zagraniczne. Następnie ministrowie, zastępcy sekretarza KC oraz I sekretarza KW. Dalej władze najważniejszych organizacji społecznych i politycznych, pozostali generałowie, kierownicy Wydziałów KC wraz z zastępcami i weterani ruchu robotniczego. Za nimi przedstawiciele nauki i szkół wyższych, kultury i sztuki, przedstawiciele Frontu Narodowego oraz przodownicy pracy. Kondukt zamykały delegacje z kraju oraz samochody ciężarowe z wieńcami od obywateli. Dodatkowo po obu stronach oficerowie w strojach galowych. Według programu „czołowa część konduktu (bez wieńców i sztandarów) będzie liczyć około 1800–2000 osób". *Program uroczystości pogrzebowych*, AAN, zbiór Centralne Archiwum KC PZPR, Bolesław Bierut-Archiwum, Organizacja pogrzebu Bieruta, sygn. 254/I-16, k. 43-44. Por. *Cała Polska niosła na swych ramionach trumnę Bolesława Bieruta*, „Trybuna Ludu" z 17 marca 1956.

74 Pogrzeb Bieruta, co trzeba podkreślić, stanowił pewnego rodzaju punkt odniesienia i niedoścignionego wzór dla późniejszych uroczystości odprawianych po śmierci najważniejszych osób w państwie. Przykładowo podobnie udekorowana została trumna z ciałem Aleksandra Zawadzkiego w 1964 roku.

75 Głos zabrali przedstawiciele polskich władz: Aleksander Zawadzki, Józef Cyrankiewicz (premier PRL), Stefan Ignar (wiceprzewodniczący Rady Państwa). Następnie przemówili przewodniczący delegacji zagranicznych: Nikita Chruszczow (ZSRR), Czu Teh (ChRL), Antonín Novotný (Czechosłowacja), Svetozar Vukmanović-Tempo (Jugosławia) oraz Jacques Duclos (przewodniczący Francuskiej Partii Komunistyczne). *Na zgromadzeniu żałobnym w Warszawie*, „Trybuna Ludu" z 17 marca 1956.

76 *Program uroczystości pogrzebowych*, AAN, zbiór Centralne Archiwum KC PZPR, Bolesław Bierut-Archiwum, Organizacja pogrzebu Bieruta, sygn. 254/I-16, k. 44. Co ciekawe spośród wszystkich spektakli społeczno-politycznych organizowanych w późniejszych latach na tym samym placu, zwanym znacząco placem Defilad, tylko dwa miały charakter statyczny, jak w przypadku zgromadzenia żałobnego. Niemal wszystkie odbywały się w formie pochodów, jak w przypadku Święta Pracy czy Narodowego Święta Odrodzenia Polski lub defilad, jak w trakcie obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w 1966. Owe dwa przykłady to masowy wiec z października 1956 roku, kiedy do zebranych warszawiaków przemawiał nowo wybrany I sekretarz KC PZPR Władysław Gomułka oraz msza św. sprawowana przez Jana Pawła II w trakcie jego trzeciej pielgrzymki do Polski w 1987 roku. W drugim przypadku, w miejscu, gdzie w marcu 1956 znajdował się katafalk z trumną, został zbudowany wielki ołtarz.

„Trybuna Ludu" zwróciła uwagę na interesującą z perspektywy scenograficznej kwestię – symboliczną kolorystykę architektury: „Od czerni wypalonych ruin odbija się ceglana czerwień nowych murów. Ta czerń ruin ma coś wspólnego z kirem dzisiejszej żałoby, a czerwień nowych gmachów – z czerwienią sztandarów, które kołyszą się nad pochodem"[77].

Złożenie do grobu (akt trzeci) miało miejsce w Alei Zasłużonych na warszawskim Cmentarzu Powązkowskim[78]. Co ciekawe, zgodnie z programem stworzonym przez komisję, złożenie do grobowca miało odbyć się z udziałem jedynie najważniejszej części konduktu – władz, delegacji zagranicznych, oficjalnych przedstawicieli organizacji społecznych, politycznych i wybranych reprezentantów ludu pracującego miast i wsi. Dojścia do cmentarza zostały zaryglowane przez ciężarówki i wojsko. Marcin Zaremba stwierdził, że „podobny manewr rozdzielenia wtajemniczonych od profanów powtarzał się za każdym razem, gdy chowano kogoś ze ścisłej elity władzy"[79].

Sarkofag, w którym została złożona trumna, został zaprojektowany przez architekta Jana Bogusławskiego. W celu większej ekspozycji grobowca usypano ziemny kurhan. Na jego frontowej skarpie stworzono zbocze łagodnie wznoszące się do płyty z szarozielonego piaskowca. Sam zaś sarkofag został wykuty z bladoróżowego piaskowca – „Architektura grobowca jest zupełnie prosta i zasadniczą ozdobą całości będzie zieleń. Po obu stronach kwatery rosną szpalery [...] klonów. Na dolnej terasie [...] zasadzonych 6 smukłych, wiecznie zielonych tui, po trzy z każdej strony. Boczne skarpy [...] będą obłożone zieloną darnią"[80].

Na potrzeby pogrzebu została przygotowana specjalna dekoracja, która wraz ze sztandarami partyjnymi i organizacji społecznych tworzyła scenografię ostatniego aktu uroczystości. Po lewej stronie kwatery w ziemię zostały wkopane dwa maszty (w pochyleniu około 60 stopni). Zwisały z nich flagi ozdobione kirem – biało-czerwona i czerwona – „w postaci długich wstęg okrywających częściowo płytę sarkofagu"[81]. Całości dopełniały wieńce i kwiaty – „Już po kilku minutach płyty piaskowca znikną pod warstwą zieleni i kwiatów [...] Nad tłumem ludzkim wyrasta góra kwiecia, wciąż rośnie i rośnie"[82]. ⌜8⌟

Jakub Myszkowski, analizując relacje z uroczystości na łamach „Trybuny Ludu", stwierdził, że w trakcie pogrzebu Bolesława Bieruta powtórzono „wszystkie elementy towarzyszące w naszym kręgu kulturowym wielkim pożegnaniom monarchów i najpotężniejszych dostojników już od czasów antycznych"[83]. Wystawienie zwłok w moskiewskim Domu Związków oraz warszawskim Domu Partii stanowiło swoistą interpretację dawnego *castrum dolorosis* ze wszystkimi elementami: herbami

77 *Ostatnia droga*, „Trybuna Ludu" z 17 marca 1956.

78 Jak donosiła prasa, KC PZPR i rząd podjęli decyzję, by stoki Cytadeli Warszawskiej jako „symbol pamięci Narodu Polskiego o bojownikach o niepodległość i socjalizm – uczynić miejscem spoczynku najbardziej zasłużonych synów polskiej klasy robotniczej i narodu polskiego". Miały zostać tam przeniesione prochy m.in. Bolesława Bieruta, Juliana Marchlewskiego, Marcelego Nowotki i gen. Karola Świerczewskiego. *Stok Cytadeli — miejscem spoczynku najbardziej zasłużonych synów polskiej klasy robotniczej*, „Trybuna Ludu" z 16 marca 1956. Niezrealizowanie tego pomysłu, zdaniem Marcina Zaremby, wynikało z odczuwalnej przez elity władzy izolacji od społeczeństwa polskiego oraz obawy, że powiększyłoby ją wydzielenie nowej nekropolii (Marcin Zaremba, *Ostatnia droga budowniczych socjalizmu*..., dz. cyt., s. 292).

79 Tamże, s. 289. *Program uroczystości pogrzebowych*, AAN, zbiór Centralne Archiwum KC PZPR, Bolesław Bierut-Archiwum, Organizacja pogrzebu Bieruta, sygn. 254/I-16, k. 46. Po zakończeniu uroczystości grób został udostępniony reszcie żałobników.

80 *Projekt sarkofagu Bolesława Bieruta*, „Express Wieczorny" z 15 marca 1956.

81 Tamże. Scenę tę można interpretować jako okrycie Bieruta do wiecznego snu przez Polskę (biel i czerwień) oraz komunizm (czerwień) jako jednego z najwierniejszych synów.

82 *Ostatnia droga*, „Trybuna Ludu" z 17 marca 1956. Oprócz scenografii złożenia do grobu warto zwrócić uwagę na aranżację całej przestrzeni i zlokalizowanie grobowca. Został on usytuowany w kwaterze obok Juliana Marchlewskiego, po lewej zaś spoczywali żołnierze Ludowego Wojska Polskiego. Jak zauważył Marcin Zaremba, „nawiązano w ten sposób do rozpowszechnionego w wielu kulturach zwyczaju pochówku władcy razem z jego dworem i strażą przyboczną" (Marcin Zaremba, *Ostatnia droga budowniczych socjalizmu*..., dz. cyt., s. 290).

83 Jakub Myszkowski, *Cała Polska na swych ramionach niosła trumnę Bolesława Bieruta. „Trybuna Ludu" o przygotowaniach do pogrzebu*, [w:] *Komunistyczni bohaterowie*, t. I, *Tradycja, kult, rytuał*..., dz. cyt., s. 369–370.

6
Trasa konduktu żałobnego Bolesława Bieruta – tłumy w Alejach Jerozolimskich, Warszawa, 16 marca 1956. PAP

7
Katafalk z trumną z ciałem Bolesława Bieruta w trakcie zgromadzenia żałobnego na placu Stalina (obecnie plac Defilad), Warszawa, 16 marca 1956. Agencja Forum

8
Pogrzeb Bolesława Bieruta na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach – mowa pożegnalna I sekretarza KC PZPR Edwarda Ochaba, Warszawa, 16 marca 1956. PAP

rodowymi, insygniami władzy, chorągwiami i ozdobami wskazującymi na pozycję zmarłego. „Aby *pompa funebris* w rzeczywistości mogła odbywać się z pompą, konieczny jest w niej masowy udział aktorów drugorzędnych, czyli ludu i – co jest znacznie bardziej pożądane – wyselekcjonowanych prominentów”[84] – pisze badacz. Magdalena Mateja zwróciła uwagę na zbieżność wielu elementów z ceremoniałem funeralnym II RP. Mimo że międzywojnie było „zakazaną epoką”, to jak zauważyła badaczka, paradoksalnie, właśnie stamtąd władze PRL czerpały wzorce rytualności i ceremoniału[85].

Na koniec warto przywołać jednego z biografów Bieruta – Andrzeja Garlickiego. Historyk w swojej pracy napisał: „Pogrzeb Bieruta zorganizowany został z olbrzymim rozmachem. Pamięć o zmarłym miała skonsolidować społeczeństwo wokół kierownictwa partii. Było to ostatnie zadanie polityczne tow. Tomasza. Bardzo ważne w sytuacji, gdy wszystko zaczynało się chwiać”[86]. Garlicki nieświadomie zwrócił uwagę na nader ważny aspekt uroczystości pogrzebowych, który według Victora Turnera stanowi ich istotę. Zgodnie z modelem dramatu społecznego stworzonym przez brytyjskiego antropologa, kryzys w danej wspólnocie może być zażegnany za pomocą „zbiorowego działania zmierzającego do przywrócenia równowagi”[87]. Faktycznie, bezpośrednio po uroczystościach można zauważyć pewną konsolidację wokół trumny. Jednak w dłuższej perspektywie sam rytuał był niewystarczający, czego dobitnie dowiodły poznański czerwiec i październik 1956 roku, posiadające zupełnie odmienną od dotychczas obowiązującej scenografię społeczną.

Pogrzeb w estetyce „Solidarności”

„Sierpień 1980 roku zapoczątkował prawdziwą rewolucję, choć nie obalono dotychczasowej władzy, a po szesnastu miesiącach władza zdołała przeprowadzić coś w rodzaju zamachu stanu. Czy zatem to rewolucja? Jeśli rewolucja polega na szybkich i głębokich zmianach politycznych i społecznych, ogromnej i żywiołowej aktywności społeczeństwa, która rozbija dotychczasowe struktury i mechanizmy sprawowania władzy, jeśli towarzyszy jej powstanie zarówno wizji nowego porządku społecznego, jak i nowych relacji między ludźmi, to w Polsce miała ona miejsce”[88] – napisał we wstępie do swojej monografii *Rewolucja Solidarności* Andrzej Friszke. Historyk przedstawiwszy szesnaście miesięcy istnienia Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność” oraz ukazawszy rewolucyjność owego okresu, jedynie na marginesie zaznaczył najbardziej dostrzegalną przemianę w przestrzeni publicznej, która rozpoczęła się od pielgrzymki Jana Pawła II do Polski w 1979 roku. O rozpoczętym wówczas przełamaniu monopolu władzy na widowiska społeczne na polskich ulicach pisał we wcześniejszym rozdziale niniejszej książki Daniel Przastek, przedstawiając także opis i analizę warstwy wizualnej rewolucji „Solidarności” oraz jej przedłużenie w okresie stanu wojennego. To ostatnie było szczególnie widoczne w trakcie manifestacji po 13 grudnia 1981 roku – przede wszystkim w czasie nielegalnych obchodów święta 3 Maja oraz rocznic porozumień sierpniowych (31 sierpnia). Drugim przykładem erupcji emocji społecznych, która objawiała się odwołaniem do estetyki „Solidarności”, były uroczystości funeralne ofiar reżimu.

84 Tamże, s. 370.

85 Magdalena Mateja, *Między newsem a mitem. Prasa wobec śmierci polityka*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2015, s. 144.

86 Andrzej Garlicki, *Bolesław Bierut*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994, s. 91.

87 Całość przyjmuje postać czteroaktowego dramatu społecznego, który kończy się społecznym manifestowaniem pojednania albo usankcjonowaniu schizmy. Zob. Victor Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, s. 27– 31.

88 Andrzej Friszke, *Rewolucja Solidarności. 1980– 1981*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2014, s. 7.

Największą tego typu manifestacją był bez żadnych wątpliwości pogrzeb ks. Jerzego Popiełuszki 3 listopada 1984 roku. Zdaniem Marcina Napiórkowskiego, uroczystości żałobne po śmierci kapelana „Solidarności" stanowiły najdonioślejszy przykład antysystemowej ceremonii funeralnej wpisujący się na stałe w zbiorową pamięć i wyobraźnię:

praktyki opozycyjnej pamięci czyniły zmarłych bohaterami poprzez wpisanie ich w porządek historii. Tego rodzaju włączenie dokonywało się dzięki upamiętnianiu kilku znamiennych faktów z przeszłości w ramach takich samych praktyk. W ten sposób śmierć ofiar systemu stawała się znacząca za sprawą ulokowania jej w konstelacji semantycznej wyznaczanej przez wydarzenia założycielskie[89].

Badacz lokuje pogrzeb z listopada 1984 roku w zbiorowej pamięci Polaków w tym samym szeregu, co uroczystości żałobne skierowane przeciwko zaborcom w XIX wieku oraz inne praktyki pamięci o delegitymizującym władzę wymiarze, między innymi rocznice zbrodni katyńskiej czy wybuchu powstania warszawskiego w okresie PRL.

Od chwili upublicznienia informacji o zaginięciu ks. Jerzego Popiełuszki (20 października 1984 roku) w kościele św. Stanisława Kostki zaczęli gromadzić się wierni, przyjaciele księdza oraz robotnicy z pobliskich zakładów pracy, szczególnie z Huty Warszawa. Czuwaniu i modlitwie o odnalezienie zaginionego towarzyszyła specjalna oprawa: „Popołudniem na przykościelnym placu rozwieszony został biały transparent z napisem «Zło dobrem zwyciężaj». Przy ogrodzeniu pojawiły się pierwsze biało-czerwone kwiaty"[90]. Następnego dnia, w trakcie niedzielnej mszy świętej, przy ołtarzu ustawiono naturalnej wielkości zdjęcie księdza, zaś przy nim „biało-czerwone goździki jak przy Grobie Nieznanego Żołnierza"[91]. Scenografia czuwania rozrastała się z każdym dniem. Jej twórcami byli wierni i przybysze z różnych miast, chcący wesprzeć swoją modlitwą intencję ocalenia księdza. Wygląd okolic kościoła jednemu z uczestników przypomniał początki wielomilionowego ruchu „Solidarność":

niezwykłe [jest] podobieństwo tego miejsca do bramy stoczni z sierpnia 80 roku. Na bramie i płocie kościoła transparenty „Solidarności" zakładów z Warszawy, Gdańska, Białegostoku i wielu innych regionów. Pojawiły się po raz pierwszy od grudnia 1981 roku [...] Przechadzamy się po terenie parafii, teraz z wewnątrz patrzymy na ukwieconą bramę, na flagi i transparenty, znowu nasuwa się pewne retrospektywne wspomnienie. Podobnie jak wspominali kiedyś strajkujący stoczniowcy, tak teraz my znajdując się tutaj, czujemy, że te kilkaset metrów kwadratowych to jakby kawałek wolnej Polski[92].

Informację o śmierci podano 30 października. Władza, chcąc zminimalizować liczbę uczestników pogrzebu oraz późniejszy rozwój kultu męczennika, naciskała na pochowanie księdza w rodzinnej parafii w Suchowoli na Podlasiu[93]. Strona kościelna postulowała warszawskie Powązki. Ostatecznie prymas Józef Glemp, na wniosek parafian ks. Popiełuszki, najbliższych zmarłego oraz robotników Huty Warszawa, wyraził zgodę na pochówek na terenie kościoła św. Stanisława Kostki, w którym swoją posługę sprawował ksiądz[94]. Decyzja ta sprawiła, że trzy akty charakterystycz-

89 Marcin Napiórkowski, *Uroczystości żałobne...*, dz. cyt., s. 141, 143.

90 Mateusz Wyrwich, *Kapelani Solidarności 1980–1989*, Oficyna Wydawnicza „Rytm" Warszawa 2005, s. 24.

91 Tamże.

92 Andrzej Jasiński, *Za bramą św. Stanisława Kostki*, [w:] *Ks. Jerzy Popiełuszko. Życie i śmierć. Dokumenty i wspomnienia*, „Polemika", Paryż 1986, s. 49–51.

93 Temu też miało służyć przetransportowanie wyłowionych w Zalewie przy Włocławku zwłok na sekcję do Białegostoku.

94 „Proszę księdza, proszę powiedzieć ks. Prymasowi, że hutnicy nie wypuszczą trumny ks. Jerzego z tego miejsca! Tu musi być pochowany, przy kościele i tu będziemy Go strzegli! Nie pozwolimy, żeby był wywieziony na Powązki – bo tam, po pewnym czasie, mogłoby śladu nie być". Zob. *Męczennik prawdy i nadziei*, oprac. ks. Antoni Lewek, Warszawa 1986, Parafia św. Stanisława Kostki w Warszawie, s. 14–15. Por. Justyna Majewska, *Ks. Jerzy Popieluszko – niestrudzony kapelan ludzi pracy*, [w:] *Kościół w obliczu totalitaryzmów. Zbiór studiów dla uczczenia XXV rocznicy męczeńskiej śmierci księdza Jerzego Popiełuszki. Toruń 16–17 X 2009 r.*, pod red. Wojciecha Polaka i in., Oficyna Wydawnicza Finna, Toruń 2010, s. 26.

ne dla uroczystości pogrzebowych odbyły się w tej samej przestrzeni, stając się jedną całością (również w pamięci zbiorowej).

Wystawienie rozpoczęło się wieczorem 2 listopada (po przywiezieniu ciała z Białegostoku do Warszawy). W okolicach kościoła zebrały się tysiące wiernych. Rzucając kwiaty pod samochód z trumną oraz pod nogi niosących ją następnie robotników Huty Katowice, stworzyli niby dywan dla zmarłego, zaś tysiące zniczy rozświetlało drogę[95]. Trumnę ustawiono na specjalnie przygotowanym katafalku w prezbiterium kościoła, na niej zaś położono czerwoną stułę i kielich mszalny, stanowiące „przedłużenie" zmarłego. Kolor stuły nie był przypadkowy – symbolizował męczeństwo. Oprócz biało-czerwonej flagi ważnym elementem dekoracji wnętrza świątyni był wieniec w kształcie serca z czerwonych goździków z białą literą „S" (Solidarność). Z boku trumny ustawiono dwa obrazy. Na jednym z nich ksiądz Popiełuszko odprawiał mszę dla ludzi pracy. Drugi był reprodukcją *Kazania Skargi* Jana Matejki[96].

Jako pierwsi wartę honorową pełnili hutnicy wraz ze sztandarem „Solidarności" oraz górnicy z kopalni „Wujek" w strojach galowych. Następnie pielęgniarki, aktorzy, nauczyciele, filmowcy, studenci i inni[97]. ⌜9⌟

Przygotowania do drugiego aktu – egzekwii, trwały równolegle do aktu pierwszego. Msza pogrzebowa została przygotowana na zewnątrz kościoła. Ołtarz usytuowano na balkonie, nad głównym wejściem do świątyni. Trumnę zaś ustawiono na wysokim, prostym katafalku przed frontonem. Na niej ułożono białe kalie, kielich i stułę; przez chwilę była również okryta sztandarem „Solidarności". Obok niej ustawiono duży krzyż – pamiątkę narodową – przywieziony z Syberii przez jednego z zesłańców, poświęcony przez Jana Pawła II. Wokół wiązanki biało-czerwonych kwiatów – „samych kwiatów przywieziono tyle, że szybko przestały się mieścić przy ołtarzu, [...] ludzie oplatali kwiatami przykościelny parkan, a wokół ustawiali zapalone znicze. Z rąk do rąk, nad głowami, podawali sobie wieńce i kwiaty, by ci, którzy stali najbliżej, położyli je w pobliżu trumny"[98]. Po przybyciu delegacji z Gdańska z Lechem Wałęsą i ks. Henrykiem Jankowskim na czele, u stóp trumny został ustawiony wielki wieniec z herbem miasta-matecznika „Solidarności". ⌜10⌟

Najważniejszym elementem scenografii egzekwii była ogromna biało-czerwona flaga spływająca z wież świątyni aż do samej trumny: „Od ziemi aż ku szczytowi jednej z wież biegnie biało-czerwona flaga, rozdwajając się u góry w kształcie litery V. Całość jest po trosze znakiem zwycięstwa, a po trosze ogromnych rozmiarów planszą, na której biało-czerwonym tle widnieje napis: Bóg, Honor, Ojczyzna"[99]. Jej autorem był plastyk, scenograf i przyjaciel Jerzego Popiełuszki – Jerzy Kalina. Po wprowadzeniu stanu wojennego artysta związany był z Ruchem Kultury Niezależnej, jak również blisko współpracował z Kościołem, szczególnie właśnie z kapelanem „Solidarności". Kalina był jednym z plastyków przygotowujących oprawy, sprawowanych przez ks. Popiełuszkę, Mszy za Ojczyznę[100]. Właśnie w nich można upatrywać jednej z inspiracji artysty przy tworzeniu dekoracji uroczystości żałobnych w listopadzie 1984 roku.

95 Ewa K. Czaczkowska, Tomasz Wiścicki, *Ksiądz Jerzy Popieluszko. Wiara, nadzieja, miłość. Biografia błogosławionego*, Edipresse Polska, Warszawa 2017, s. 352. Motyw „kwietnego dywanu" w trakcie uroczystości funeralnych był jednym ze stałych elementów scenografii w niemal wszystkich znaczących pogrzebach publicznych tego czasu. W tym miejscu szczególnie warto przypomnieć ceremonię po śmierci prymasa Stefana Wyszyńskiego w maju 1981 roku, kiedy właśnie ten motyw stanowił jeden z najbardziej widocznych w przestrzeni publicznej. Poszukując pierwowzoru w tradycji chrześcijańskiej, najbardziej trafne wydaje się odwołanie do wjazdu Jezusa do Jerozolimy, kiedy to mieszkańcy miasta słali pod nogi płaszcze i gałązki.

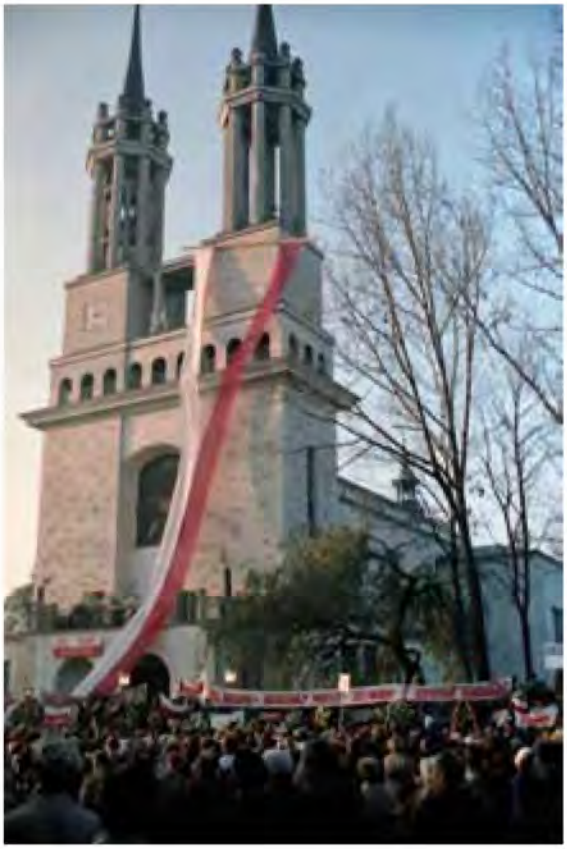
96 Tamże.

97 Józef Popiełuszko, *Moja Polska rozmodlona*, Parafia św. Stanisława Kostki, Warszawa 1985, s. 85.

98 Milena Kindziuk, *Jerzy Popiełuszko. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018, s. 574.

99 Roman Graczyk, *Pogrzeb duszpasterza*, [w:] *Ks. Jerzy Popiełuszko. Życie i śmierć*, dz. cyt., s. 114.

100 Do liturgii zapraszano aktorów, muzyków, którzy w końcowej części mszy przedstawiali programy poetycko-muzyczne o charakterze patriotycznym, zaś ich scenografia inspirowana była rocznicami wydarzeń historycznych i realiami współczesności. Łucja Marek, *Msze święte za Ojczyznę*, „Biuletyn IPN" 2009, nr 5–6.



9
Uroczystości pogrzebowe po śmierci ks. Jerzego Popiełuszki w kościele św. Stanisława Kostki w Warszawie, 3 listopada 1984. East News

10
Uroczystości pogrzebowe po śmierci ks. Jerzego Popiełuszki w kościele św. Stanisława Kostki w Warszawie, 3 listopada 1984. Agencja Forum

Najbardziej widoczny jej element – flaga – wprost odnosiła się do innej pracy Kaliny. W 1983 roku, w ramach interdyscyplinarnego przedsięwzięcia artystycznego „Znak Krzyża", w zrujnowanym kościele przy ul. Żytniej, plastyk przygotował instalację „Ostatnia Wieczerza". W gruzach ustawiono zniszczony stół z krzesłami, na który spływała (z samego stropu) biało-czerwona podziurawiona flaga rozerwana u górze (w kształt litery „V")[101].

Podobnie jak w trakcie czuwania, niebagatelnym elementem scenografii były transparenty oraz kwiaty zdobiące ogrodzenie kościoła: „[Płot] Ubrany w niezwykłą ilość kwiatów, portretów i transparentów, przypomina ogrodzenie Stoczni w sierpniu '80"[102]. Podziemny „Tygodnik Mazowsze" pisał: „Parkan wokół kościoła szczelnie zasłaniają kwiaty, wieńce, transparenty. Napisy na transparentach – większość literniczym S – świadczą, że ks. Jerzego Popiełuszkę żegna całe społeczeństwo i że jest to społeczeństwo solidarne"[103]. Wśród setek napisów pojawiały się informacje o miastach, zrzeszeniach, organizacjach społecznych i grupach zawodowych żegnających kapłana. Wiele z napisów odnosiło się do kazań Popiełuszki i ich najważniejszego przesłania – „Zło dobrem zwyciężaj". Oprócz transparentów, flag narodowych z kirem oraz innych elementów wizualno-informacyjnych a zarazem dekoracyjno-symbolicznych równie liczne były wizerunki zmarłego. Wykonano je w różnych technikach i z różnych materiałów, co dowodzi, że wszystkie były efektem odruchu serca, efektem spontanicznych działań żałobników, którzy stali się współtwórcami scenografii pogrzebu. ⌜11–12⌟

Ostatnim elementem byli sami żałobnicy: „Tłum ten, porównywalny rozmiarami do zgromadzeń w czasie wizyty Jana Pawła II, w jednym jest inny: nie ma w nim radości tamtego"[104]. Setki tysięcy ludzi[105] tworzyły żywą dekorację. Wielu z żałobników przybyło na uroczystości z przypiętą Matką Boską w klapie. Wielokrotnie w trakcie mszy, szczególnie podczas śpiewów, zebrani unosili dłonie z palcami ułożonymi w symbol „Solidarności", tworząc nieprzebrany las „Victorii". Można pokusić się o stwierdzenie, że to właśnie ten prosty gest był najmocniejszym w przekazie (również dla władzy) elementem scenografii uroczystości[106].

Ostatni akt – kondukt żałobny i złożenie do grobu – z uwagi na jego umiejscowienie był liczebnie ograniczony do kilkudziesięciu osób. Na teren kościoła w pobliże grobu wchodzą „księża koncelebranci, biskupi, robotnicy niosący trumnę, rodzina i najbliżsi przyjaciele. Nie uczestniczą w nim [pochówku] natomiast delegacje znajdujące się wewnątrz ogrodzenia, a więc tuż przy trasie konduktu"[107]. Trumna z ciałem księdza Popiełuszki została złożona w miejscu, w którym dotychczas znajdował się symboliczny krzyż ku pamięci zamordowanego Grzegorza Przemyka.

Wagę uroczystości funeralnych 3 listopada 1984 roku dobrze oddaje relacja w podziemnym piśmie: „Manifestacja, jaka odbyła się po uroczy-

101 „Żytnia" w latach 1982–89 ogniskowała działalność kulturalną i artystyczną niemal wszystkich środowisk artystycznych stolicy – plastyków, malarzy, fotografów, muzyków oraz ludzi teatru. W ruinach kościoła swoje przedstawienia prezentował m.in. Teatr Ósmego Dnia, zaś w 1985 roku wystawiono tam *Wieczernik* Ernesta Brylla w reż. Andrzeja Wajdy. Więcej na ten temat [w:] Hugon Bukowski, *Żytnia. Kto o tym pamięta*, „Biuletyn IPN" 2011, nr 1–2.

102 *Zachowamy na zawsze pamięć o księdzu Jerzym*, „Tygodnik Mazowsze" 1984, nr 105, s. 1.

103 Tamże.

104 Roman Graczyk, *Pogrzeb duszpasterza*..., dz. cyt., s. 112.

105 „tłum nieustannie zapełniał plac i park przed kościołem. [...] Wszystkie ulice wiodące do kościoła szczelnie zapełniły się ludźmi. Ci, którzy się nie zmieścili, wchodzili na drzewa, na kominy, dachy pobliskich domów, a nawet na dach kina Wisła znajdującego się po drugiej stronie placu". Milena Kindziuk, *Jerzy Popiełuszko*..., dz. cyt., 574–575. Z uwagi na rozproszenie żałobników po różnych miejscach w okolicach kościoła ciężko określić ich dokładną liczbę – statystyki wahają się od 600 tys. do nawet 1 mln.

106 Pomimo, że był to prosty gest, to w okresie stanu wojennego i po nim nierzadko stanowił pewien akt odwagi, gdyż z jego powodu można było narazić się na poważne konsekwencje ze strony władzy. W trakcie wcześniejszych pogrzebów (osób związanych z opozycją, bądź będących ofiarami systemu), zwłaszcza po wprowadzeniu stanu wojennego, ten element pojawiał się niemal zawsze. Szczególnie mocny przekaz miał w trakcie pogrzebu maturzysty zamordowanego przez funkcjonariuszy Milicji Obywatelskiej w maju 1983 roku – Grzegorza Przemyka. Uroczystości po jego śmierci są z tego względu ważne w kontekście pogrzebu Popiełuszki, że kapłan sprawował posługę na tej ceremonii.

107 Roman Graczyk, *Pogrzeb duszpasterza*..., dz. cyt., s. 118.

11–13
Uroczystości pogrzebowe po śmierci
ks. Jerzego Popiełuszki w kościele św.
Stanisława Kostki w Warszawie,
3 listopada 1984. East News

stościach pogrzebowych, przypominała czasy jawnego istnienia «S». Ludzie mówili: «Solidarność wyszła z podziemia»"[108]. Pogrzeb Popiełuszki, będąc erupcją społecznych emocji i świadectwem drzemiącej w społeczeństwie siły, okazał się największym performansem społeczno-politycznym o charakterze opozycyjnym od wprowadzenia stanu wojennego. Uroczystości wyryły się głęboko w świadomości i pamięci zbiorowej Polaków. ⌜13⌟

Na koniec warto wspomnieć o dwóch dziełach Jerzego Kaliny stanowiących swego rodzaju epilog pogrzebu z 1984 roku. Przed Bożym Narodzeniem 1984, dwa miesiące po śmierci ks. Popiełuszki, na podwórzu kościoła św. Stanisława Kostki artysta stworzył stajenkę, która w sposób dobitny odnosiła się do wydarzeń z października i listopada tegoż roku. Instalacja „Pojazd Betlejemski" przedstawiała szopkę bożonarodzeniową, w której Jezus został ułożony w bagażniku fiata 125 p. Obok znajdowały się znicze i wiązanki. Kontekst był jasny do odczytania (porwanego kapłana przewożono właśnie w bagażniku). Praca stała się ikoną o politycznym potencjale[109].

Kalina był też autorem grobowca ks. Popiełuszki, zwycięzcą konkursu ogłoszonego już pod koniec 1984 roku. Stworzył grób w kształcie kurhanu, przykryty granitową płytą w kształcie krzyża. Stanowił on część różańca utworzonego z pięćdziesięciu ośmiu kamieni okalających grób[110]. Układały się one w kontury Polski, zaś sam grobowiec umiejscowiono w punkcie, gdzie na mapie znajduje się Warszawa. Kamienie, z których został stworzony, pochodzą z różnych regionów kraju, tworząc w ten sposób symbol obecności całego narodu wokół mogiły kapłana[111].

Scenografia nacjonalistyczno-kibicowska

Ostatnią analizowaną w tym rozdziale uroczystością będzie pogrzeb żołnierzy Armii Krajowej oraz powojennego podziemia antykomunistycznego[112]: Danuty Siedzikówny ps. „Inka" oraz Feliksa Selmanowicza ps. „Zagończyk", który odbył się w Gdańsku 28 sierpnia 2016 roku[113]. O uznaniu tego przykładu za szczególny zadecydowało przede wszystkim to, że stanowi on znakomity przejaw opisywanego przez Ewę Domańską zjawiska „nekropolityki historycznej". Badaczka określiła w ten sposób „możliwości władzy decydowania o tym, którzy zmarli aktorzy historyczni mają być ekshumowani i umieszczeni w panteonie politycznych i kulturowych przodków/bohaterów, a których należy z niego usunąć lub przesunąć na niższą pozycję w hierarchii ważności"[114]. Rządzący decydują, o kim pamięć winna być żywa, a o kim zginąć. Tym samym unaoczniają swoją suweren-

108 *Pod transparentem „Solidarności"*, „Tygodnik Solidarność" 1984, nr 105, s. 4.

109 Jacek Zydorowicz, *Współczesne praktyki artystyczne wobec sfery sacrum. Od ateistycznych krucjat antyreligijnych po agnostyczne herezje dialogu*, „Przegląd Religioznawczy" 2012, nr 3, s. 172–173.

110 Artysta przyznał, że inspiracją była ostatnia msza sprawowana przez ks. Popiełuszkę, po której odmówił różaniec. Zob. Jerzy Kalina, *Narodziny projektu grobu księdza Jerzego*, [w:] *Czuwamy. Służby przy grobie ks. Jerzego Popiełuszki 1984–2010*, red. Wanda Ablewicz-Wosińska i inni, Kościelna Służba Porządkowa przy Parafii Św. Stanisława Kostki, Warszawa 2010, s. 435.

111 W pobliżu grobu, na drzewie, zawisła figura ukrzyżowanego Chrystusa z brązu, autorstwa rzeźbiarza Gustawa Zemły. Milena Kindziuk, *Jerzy Popiełuszko…*, dz. cyt. s. 590. Do dzisiaj mogiła ks. Popiełuszki pozostaje ważnym miejscem kultu i celem pielgrzymek milionów ludzi. Szacuje się, że do 2010 roku grób odwiedziło prawie 18 mln osób. W trakcie swojej trzeciej pielgrzymki w 1987 przy grobie ks. Jerzego Popiełuszki modlił się Jan Paweł II. W późniejszych latach odwiedzili to miejsce, m.in. Joseph Ratzinger, George Bush, Margaret Thatcher czy też Vaclav Havel.

112 W dyskursie publicznym najczęściej używane jest sformułowanie „Żołnierze Wyklęci" lub „Żołnierze Niezłomni".

113 Oboje należeli do odtworzonej na Pomorzu (przełom 1945 i 1946 roku) 5 Wileńskiej Brygady AK. „Zagończyka" Urząd Bezpieczeństwa aresztował 17 lipca 1946 roku w Sopocie, zaś „Inkę" 20 lipca w Gdańsku. Zostali skazani na śmierć za przynależność do nielegalnej organizacji, nielegalne posiadanie broni, udział w napadach na funkcjonariuszy Milicji Obywatelskiej i UB, a także podżeganie do ich zabicia. Wyrok wykonano 28 sierpnia 1946 roku w piwnicy więzienia przy ul. Kurkowej w Gdańsku. Do 2014 nieznane było ich miejsce pochówku. W efekcie prac naukowców Instytutu Pamięci Narodowej pod kierownictwem prof. Krzysztofa Szwagrzyka 1 marca 2015 poinformowano o identyfikacji ich szczątek.

114 Ewa Domańska, *Nekros…*, dz. cyt., s. 107. Badaczka tym sposobem stworzone przez Achille'a Mbembe pojęcie „nekropolityki" odniosła do sfery symbolicznej i pamięci zbiorowej. Dla filozofa nekropolityka to „ostateczny wyraz suwerenności państwa, przejawia się w jego władzy i zdolności narzucenia, kto może żyć, a kto musi umrzeć". Por. Achille Mbembe, *Necropolitics*, trans. Libby Meintjes, „Public Culture" 2003, no. 15.

ność w polityce pamięci. Decydują, kogo wyróżnić powtórnym pochówkiem wraz z towarzyszącymi mu honorami oraz odpowiednią celebrą. Wybór zmarłego wynika zazwyczaj z ideowego związku z danym obozem politycznym, bądź z deklarowania tego samego systemu wartości. Przez rytuał pogrzebowy władza tworzy symboliczną więź, ideowe *continuum* między zmarłym a nią samą.

Uroczystości funeralne „Inki" i „Zagończyka" wpisywały się w politykę historyczną prowadzoną przez rządzącą od 2015 roku partię – Prawo i Sprawiedliwość[115]. Nie przybliżając dokładnie wszystkich jej wymiarów oraz elementów składowych, można bez wątpienia stwierdzić, że właśnie „Żołnierze Wyklęci" stanowią jeden z jej najważniejszych aspektów. Partia od lat stara się przedstawiać jako strażniczka polskiej tradycji oraz depozytariuszka chwalebnej historii: „PiS chciało uchodzić zarówno za kontynuatora i zarazem strażnika aktywności niepodległościowej w odniesieniu do powstań listopadowego, styczniowego, warszawskiego oraz legionistów i Żołnierzy Wyklętych, jak i za spadkobiercę, a także wykonawcę posłannictwa ruchu solidarnościowego z lat 1980–1981"[116]. Mikołaj Rakus-Suszczewski wysunął hipotezę, że znaczenie, jakie w ramach tej polityki przyznaje się powojennemu podziemiu antykomunistycznemu, wynika przede wszystkimi z „polityki krzywdy" i resentymentu. Wiąże się to z bezkrytyczną afirmacją odległej, mitycznej i fantastycznej przeszłości[117]. Jakkolwiek słuszne jest powyższe spostrzeżenie, to wydaje się, że geneza zainteresowania oraz kultywowania pamięci wspomnianej formacji leży gdzie indziej.

Osadzenie „Żołnierzy Wyklętych" w centrum polityki historycznej przez Zjednoczoną Prawicę ukazywane jest przez jej polityków w kontrze do dotychczasowej „niepamięci", która miała charakteryzować establishment III RP. Najpełniejszy wymiar tej konstatacji widzimy na przykładzie przemówienia prezydenta Andrzeja Dudy w trakcie sierpniowych uroczystości ku czci „Inki" i „Zagończyka", w którym odniósł się do wspomnianej „niepamięci", jak również w pewien sposób postawił w jednym rzędzie osoby odpowiedzialne za ich śmierć oraz kolejne rządy sprawujące władzę po 1989 roku (z uwagi na brak zainteresowania powtórnym pochówkiem). Dodał również:

I powiem państwu, że ja nie mam przekonania, że my poprzez ten pogrzeb przywracamy im godność. Oni nigdy godności nie stracili. My przywracamy przez ten pogrzeb godność państwu polskiemu. Tak, oto państwo polskie po 27 latach, bo o tym poprzednim nie wspominam, odzyskuje wreszcie godność przez ten pogrzeb. I przez pogrzeb Łupaszki, i przez pogrzeb wszystkich następnych żołnierzy niezłomnych, których uda nam się odnaleźć i godnie pochować[118]**.**

Wypowiedzi te wyraźnie pokazują antysystemowość pamięci o podziemiu antykomunistycznym, jak również proces tworzenia ideowej i symbolicznej więzi pomiędzy Prawem i Sprawiedliwością a powojennym zbrojnym ruchem oporu.

Stąd właśnie wynika fundamentalna hybrydowość opisywanych uroczystości: z jednej strony miały one charakter państwowy[119], były więc liturgią władzy, z drugiej – przemówienie podkreślające opozycyjność pamięci o „Ince" i „Zagończyku" wskazuje na ich antysystemowy i kontestacyjny wymiar. Mieszany charakter

115 Pierwszą tego typu uroczystością, którą możemy uznać za akt nekropolityki historycznej PiS, był pogrzeb Zygmunta Szendzielarza „Łupaszki". *„Lupaszka" spoczął na Powązkach Wojskowych*, 24 kwietnia 2016 roku, https://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/pogrzeb-plk-zygmunta-szendzielarza-lupaszki,638371.html, data dostępu: 30 września 2019.

116 Waldemar Paruch, *Między romantyzmem a realizmem – Prawo i Sprawiedliwość o polityczności*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica" 2015, s. 85.

117 Mikołaj Rakus-Suszczewski, *„Polityka krzywdy" PiS*, „Przegląd Socjologiczny" 2018, nr 2, s. 123.

118 *Przemówienie prezydenta Andrzeja Dudy wygłoszone podczas pogrzebu „Inki" i „Zagończyka"*, 28 sierpnia 2016 roku, https://www.radiomaryja.pl/multimedia/przemowienie-prezydenta-andrzeja-dudy-wygloszone-podczas-pogrzebu-inki-i-zagonczyka/, data dostępu: 30 września 2019 roku.

119 Oficjalnym organizatorami był Instytut Pamięci Narodowej (Oddział w Gdańsku) oraz NSZZ „Solidarność".

uroczystości związany jest również z kształtem i estetyką scenografii społecznej, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu.

Dzień przed pogrzebem trumny ze szczątkami Siedzikówny i Selmanowicza zostały wystawione w Kaplicy Królewskiej Bazyliki Mariackiej w Gdańsku. Jej dekoracja charakteryzowała się daleko posuniętą prostotą. W centralnym punkcie usytuowano jasne trumny pokryte biało-czerwonymi flagami, na nich zaś odpowiednio furażerka oraz rogatywka. Po obu stronach świece kościelne oraz portrety „Inki" i „Zagończyka". Wszystkiego dopełniały biało-czerwona wiązanka oraz sztandary wart honorowych: harcerzy, żołnierzy wojsk lądowych oraz marynarki wojennej. Fasada kaplicy została specjalnie oświetlona. Na jej całej długości (od stropu aż po wejście główne) zwisała biało-czerwona flaga.

Podobnie prezentowała się scenografia liturgii w Bazylice Mariackiej. Trumny umieszczono przed ołtarzem, obok świece, portrety zamordowanych oraz kwiaty. Na końcu prezbiterium, ze sklepienia, zwisała biało-czerwona flaga. W ten sposób prezentowała się oficjalna scenografia pogrzebu przygotowana przez jego organizatorów. Bliżej wejścia do świątyni oraz w nawach bocznych dominowała inna scenografia, mająca oddolny charakter, stanowiąca główną warstwę estetyczną uroczystości[120]. W świątyni oprócz flag państwowych, sztandarów formacji wojskowych, harcerzy, NSZZ „Solidarność", organizacji społecznych i grup rekonstrukcyjnych, znajdowały się transparenty reprezentujące różne regiony kraju. Najbardziej widoczna była jednak ogromna biało-czerwona flaga z napisem Lechia Gdańsk oraz dewizą „Bóg Honor Ojczyzna" kojarząca się bardziej z meczami piłkarskimi niżeli z egzekwią[121]. Na tle flag państwowych i transparentów odznaczały się wyraźnie zielone flagi Obozu Narodowo-Radykalnego i Młodzieży Wszechpolskiej. To właśnie te elementy były najważniejszymi w scenografii uroczystości i ukazywały obecność kultu „Żołnierzy Wyklętych" wśród grup kibicowskich oraz organizacji nacjonalistycznych, które postrzegają same siebie jako prawdziwych depozytariuszy pamięci o powojennym oporze zbrojnym. ⌜14⌟

„Panuje atmosfera święta; powiewają biało-czerwone flagi, słychać muzykę, wiele osób trzyma wizerunki «Inki» i «Zagończyka». W bazylice i przy jej wejściach obecne były poczty sztandarowe, dawni działacze Solidarności, harcerze z ZHP i ZHR, odświętnie ubrani członkowie Zakonu Rycerzy Kolumba, Związku Strzeleckiego i grup rekonstrukcyjnych"[122] – czytamy w jednej z relacji. W trakcie mszy na zewnątrz katedry zebrani ponad głowami trzymali setki wizerunków „Inki" i „Zagończyka" – różnej wielkości oraz formy (transparenty, obrazki, flagi). Drugim widocznym elementem wizualno-informacyjnym scenografii były transparenty informujące o regionach, z których pochodzili uczestnicy uroczystości[123]. Spośród elementów dekoracyjno-symbolicznych wyszczególnić trzeba transparenty, flagi organizacji politycznych (przede wszystkim zielone sztandary i flagi Obozu Narodowo-Radykalnego oraz Młodzieży Wszechpolskiej), jak również społecznych (m.in. Kluby Gazety Polskiej). Najbardziej jednak widoczne były transparenty, ogromne flagi i szaliki poszczególnych klubów piłkarskich, między innymi Lechii Gdańsk, Lecha Poznań, Śląska Wrocław. Wszystkie powyższe elementy w połączeniu z racami świetlnymi trzymanymi przez uczestników (zarówno na trasie konduktu, jak i na samym cmentarzu) tworzy-

120 Była ona szczególnie widoczna poza kościołem oraz w trakcie konduktu żałobnego na Cmentarz Garnizonowy w Gdańsku.

121 W trakcie meczów piłkarskich takie flagi zawieszane są na trybunach poszczególnych drużyn. Stanowią ważny element identyfikacji kibiców. Był to jeden z wielu elementów dekoracyjnych pogrzebu pochodzących ze świata kibicowskiego.

122 *Pogrzeb „Inki" i „Zagończyka" w Gdańsku. Polska żegna bohaterów*, 28 sierpnia 2016 roku, https://wiadomosci.wp.pl/pogrzeb-inki-i-zagonczyka-w-gdansku-polska-zegna-bohaterow-6030860656812673a, data dostępu: 30 września 2019.

123 Transparenty informacyjne „Elbląg Pamięta", „Śląsk Wrocław o Tobie pamięta" oraz inne odwołujące się do pamięci o zmarłych przy jednoczesnym podkreśleniu miejsca pochodzenia ich twórców przypominają wspomniane powyżej flagi na ogrodzeniu kościelnym w trakcie pogrzebu ks. Popiełuszki.

ły scenografię przypominającą z jednej strony „oprawy" meczy piłkarskich, z drugiej zaś Marsze Niepodległości[124]. ⌜15⌟

W tym miejscu warto zauważyć, że bohaterowie powojennego podziemia antykomunistycznego (a także innych wydarzeń historycznych) bardzo często stanowią główny temat stadionowych pokazów „ultrasów" różnych polskich klubów. Radosław Kossakowski, analizując kibicowanie w wymiarze kulturowo-dramaturgicznym, zwrócił szczególną uwagę na fakt, że „odniesienia do tradycji są cechą szczególną kibiców «ultras» i często wyraża się to w ich performansach"[125]. Podobnie uważa Tomasz Sahaj: „Odwołania do tradycji i historii danego regionu, nierzadko tragicznej, są szczególnie ważnym i cennym zarazem sposobem komunikacji społecznej na stadionach piłkarskich"[126]. Dominacja estetyki kibicowskiej jest potwierdzeniem powyższych stwierdzeń, jak również dobitnie świadczy o tym, kto uważa się za faktycznego depozytariusza pamięci o „Żołnierzach Wyklętych". Kibice od lat kultywują ją na stadionach poprzez swoje oprawy. Zwróciła na to uwagę Dagmara Łuba, analizująca kibiców klubu piłkarskiego Lech Poznań w kategorii *choreutai* – „Interesujący jest również fakt, iż ten skodyfikowany system [obowiązujący na stadionach] zostaje z powodzeniem przeniesiony w zupełnie inne obszary, gdzie środki stosowane do stadionowych opraw zyskują zupełnie inny status. Myślę tutaj o wynajdywanych przez kibiców tradycjach, związanych głównie z celebracją wydarzeń historycznych i czczeniem pamięci poległych"[127]. Tworząc swoje perfomanse patriotyczne, kibice wykorzystują rekwizytorium stosowane zazwyczaj na stadionach – „[kibice] budują swoją tożsamość nie tylko na stadionie, ale także poprzez aktywne ustanawianie ciągłości z przeszłością i własną historią"[128]. Tym sposobem przeniesienie scenografii z trybun na uroczystości pogrzebowe dla kibiców było jedyną odpowiednią formą uczczenia pamięci „Inki" i „Zagończyka"[129]. ⌜16⌟

Analizując scenografię funeralną, a szczególnie postrzegając uczestników ceremonii jako jej element, trzeba poświęcić uwagę konduktowi żałobnemu, idącemu z Bazyliki Mariackiej na cmentarz. Kondukt ten otwierał niosący krzyż marynarz w stroju galowym oraz dwóch księży ze świecami liturgicznymi, za nimi zaś orkiestra oraz kompania honorowa marynarki wojennej z bronią. Następnie poczty sztandarowe wojsk lądowych i powietrznych, służb mundurowych, szeregu

124 Podobnie pod względem scenografii społecznej wyglądały uroczystości pogrzebowe ku czci „Łupaszki" w kwietniu 2016 roku (porównywalny był również ich przebieg oraz towarzysząca im narracja rządzących). *Prezydent Andrzej Duda i kibice Legii na pogrzebie „Łupaszki"*, 24 kwietnia 2016 roku. http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,19969965,prezydent-andrzej-duda-na-pogrzebie-pplk-lupaszki-artyukul.html, data dostępu: 30 września 2019. Zestawienie meczów piłkarskich oraz Marszy Niepodległości nie jest przypadkowe. Spora część najbardziej zagorzałych kibiców czynnie uczestniczy w obchodach 11 listopada, tworząc swoiste delegacje poszczególnych klubów (wraz z emblematami) w trakcie marszu. To w dużej mierze za ich sprawą estetyka znana z opraw meczów piłkarskich dominuje w trakcie Święta Niepodległości.

125 Radosław Kossakowski, *Performans na trybunach. O kulturowo-dramaturgicznym aspekcie kibicowania*, „Studia humanistyczne AGH" 2014, t. 13, s. 24. Podejście badacza ujmujące działania kibiców na stadionach jako formę perfomansu są cennym tropem, szczególnie ze względu na możliwość analizy opraw w trakcie meczów jako formy scenografii społecznej.

126 Tomasz Sahaj, *Aktywność stadionowa kibicowskich grup „Ultras" jako przejaw specyficznej komunikacji społecznej*, „Kultura i Społeczeństwo" 2012, nr 3, s. 42–43.

127 Dagmara Łuba, *Kibice jako choreutai. Masowe perfomanse kibiców KKS Lech Poznań*, [w:] *Futbol w świecie sztuki*, pod red. Jana Ciechowicza i Waldemara Moski, Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2012, s. 470.

128 Tamże.

129 Historyk prof. Rafał Wnuk, odnosząc się do pogrzebu „Łupaszki", stwierdził, że „Na Powązkach odbyła się manifestacja ruchów radykalnie narodowych, z ich symboliką i płonącymi racami, które kojarzą się raczej z meczem piłki nożnej niż powagą pogrzebu" (za: Joanna Podgórska, *Żołnierze przejęci*, „Polityka" 2016, nr 19, s. 26). Pomimo wielu podobnych głosów postawa kibiców jest wewnętrznie spójna. Warto dodać, że dwa dni po pogrzebie, 28 sierpnia, w trakcie meczu kibice Lechii Gdańsk przygotowali specjalną oprawę poświęconą właśnie Danucie Siedzikównie, której ważnym elementem były ostatnie jej słowa: „Powiedzcie mojej babci, że zachowałam się jak trzeba"; zob. *Piękna oprawa podczas meczu Lechii. Kibice oddali hołd „Ince"*, 28 sierpnia 2016 roku. https://wpolityce.pl/sport/306361-piekna-oprawa-podczas-meczu-lechii-gdansk-kibice-oddali-hold-ince-wideo, data dostępu: 30 września 2019. Cytat ten wielokrotnie pojawiał się na transparentach w trakcie uroczystości funeralnych 26 sierpnia, był też niesiony jako ogromny transparent-wstęga w warszawskim Marszu Niepodległości w tym samym roku.

14
Delegacja kibiców Lechii Gdańsk w trakcie uroczystości pogrzebowych Danuty Siedzikówny „Inki" i Feliksa Selmanowicza „Zagończyka", Gdańsk, 28 sierpnia 2016. East News

15
Marsz Niepodległości 2017, Warszawa, 11 listopada 2017. PAP

16
Oprawa piłkarskiego meczu Lechia Gdańsk--Termalica Bruk-Bet Nieciecza, Gdańsk, 28 sierpnia 2016. PAP

instytucji państwowych, organizacji społecznych, NSZZ „Solidarność" różnych regionów, delegacje szkół, grupy rekonstrukcyjne oraz Zakon Rycerzy Kolumba i Związek Strzelecki w strojach galowych. Po nich niesiono wiązanki od najważniejszych osób w państwie i organizatorów, odznaczenia zmarłych oraz ich portrety. Lawety, na których umieszczono trumny, przymocowano do wojskowych wozów bojowych jadących w asyście oficerów marynarki wojennej. Przed samymi trumnami kroczyły dziesiątki duchownych z abp Leszkiem Sławojem Głodziem, celebrującym egzekwie. Za trumnami podążały osoby piastujące najważniejsze urzędy w państwie, posłowie i senatorowie (przede wszystkim Prawa i Sprawiedliwości) oraz reszta oficjalnych delegacji[130]. Za nimi podążali „zwykli" uczestnicy uroczystości. Kondukt zamykały delegacje kibiców klubów piłkarskich z całej Polski w koszulkach klubowych, szalikach wraz z ogromnymi flagami[131]. ⌜17⌟

Kondukt maszerował pomiędzy szpalerem utworzonym przez uczestników uroczystości ze wspomnianymi powyżej transparentami, flagami oraz podobiznami zmarłych. Szczególny moment nastąpił, gdy trumny mijały kibiców Śląska Wrocław. Wówczas po obu stronach zapłonęły race świetlne. Widok ten przywołuje na myśl pogrzeby z okresu II RP, m.in. Józefa Piłsudskiego i Romana Dmowskiego, w trakcie których pochodnie były istotnym elementem scenografii[132]. W przypadku przywódcy stronnictwa narodowego owo skojarzenie jest o tyle ważne, że to właśnie w trakcie marszów, pochodów oraz innych widowisk społeczno-politycznych w okresie dwudziestolecia wielokrotnie wykorzystywano pochodnie. Współcześni narodowcy (Młodzież Wszechpolska, ONR oraz część ruchu kibicowskiego), odwołując się do tradycji endecji i skrajnie prawicowych organizacji lat 30. XX wieku, również wzoruje się na ich estetyce[133]. Można pokusić się o stwierdzenie, że race w tym kontekście zastąpiły pochodnie.

Ostatni akt uroczystości – złożenie do grobu – pod względem scenografii nie odbiegał od reszty pogrzebu. Również na cmentarzu miało miejsce połączenie dwóch estetyk: oficjalnej oraz oddolnej (narodowo-kibicowskiej). Z jednej strony flagi państwowe, sztandary oficjalnych delegacji instytucji państwowych i organizacji społecznych oraz reprezentacyjna warta honorowa oficerów marynarki wojennej. Z drugiej – race, szaliki i flagi piłkarskie, transparenty oraz wizerunki zmarłych.

Dominacja scenografii stworzonej przez uczestników przy jednoczesnej państwowej randze oraz skromnej oficjalnej oprawie uroczystości prowadzi do konstatacji, że organizatorzy stworzyli jedynie ramę i podstawę ceremonialną pogrzebu, jednakże jego treść wizualna została wypełniona oddolnie. Warto zauważyć, że w żaden sposób powyżej wspomniane estetyki nie stały ze sobą w sprzeczności, wręcz przeciwnie – stanowiły swoje uzupełnienie. Dodatkowo, na przykładzie scenografii funeralnej widać zjawisko, podkreślone między innymi przez

130 Przypatrując się kolejności uczestników konduktu pogrzebowego, można zauważyć wiele cech wspólnych z poprzednimi uroczystościami funeralnymi. Paradoksalnie wiele wspólnego ma on z konduktem pogrzebowym Bolesława Bieruta (oczywiście pomijając uczestnictwo duchowieństwa).

131 Warto zauważyć, że silnie zantagonizowany świat kibiców piłkarskich, wewnątrz którego toczą się prawdziwe wojny, w czasie uroczystości pogrzebowych był zjednoczony. Każdy mógł uczestniczyć w swoich „barwach", nikt nie dążył do konfrontacji. Wynika to z faktu, że w trakcie podobnych uroczystości, w trakcie Marszy Niepodległości oraz m.in. blokad parad równości następuje zawieszenie broni między rywalizującymi grupami kibiców i obowiązuje tzw. pakt o nieagresji wobec wspólnej i nadrzędnej sprawy. W trakcie pogrzebów wszechobecność różnych emblematów klubowych ma świadczyć o hołdzie całego środowiska kibicowskiego, podobnie jak sztandary różnych organizacji społecznych czy politycznych dowodziły wspólnotowego, ogólnonarodowego charakteru ceremonii.

132 „Wzdłuż ulicy Belwederskiej płoną pochodnie [...] wzdłuż jego drogi [konduktu] pogasły wszystkie światła w domach i tylko spowite kirem latarnie uliczne rzucały smutne światło". *Z Belwederu do katedry św. Jana. Pierwszy etap ostatniej drogi Marszałka Piłsudskiego*, „Ilustrowany Kuryer Codzienny" 1935, nr 135, s. 13. Warto zauważyć jednak, że w trakcie uroczystości międzywojennych pochodnie pełniły również funkcję iluminacji, która w przypadku pogrzebu „Inki" i „Zagończyka", z uwagi na porę uroczystości, nie miała większego znaczenia.

133 Owo podobieństwo oprócz uroczystości pogrzebowych, w których udział biorą narodowcy oraz ruch kibicowski, szczególnie widoczne jest na przykładzie corocznych Marszy Niepodległości, jak również szeregu obchodów rocznicowych, szczególnie zrywów narodowych, m.in. powstania warszawskiego i wielkopolskiego oraz „polskich miesięcy" (1956, 1970, 1976).

Rafała Wnuka[134], a mianowicie zawłaszczenie postaci związanych z podziemiem antykomunistycznym przez polską prawicę, szczególnie jej skrajną stronę, reprezentowaną przez środowiska nacjonalistyczno-kibicowskie. Supremacja wspomnianej estetyki zagospodarowała pole symboliczne pamięci o „Żołnierzach Wyklętych", jak również dokonała zasadniczego identyfikacyjnego podziału w ramach polityczności – my kontra oni. Potwierdzeniem tego jest incydent z udziałem członków Komitetu Obrony Demokracji, do jakiego doszło w trakcie gdańskich uroczystości. Pojawienie się przedstawicieli KOD-u wśród zebranych zostało negatywnie odebrane, postrzegane w kategoriach prowokacji. Próba rozwinięcia transparentu organizacji oraz flagi z ich logo doprowadziła do konfrontacji, w efekcie której członkowie KOD-u zostali, pod eskortą policji, wyprowadzeni z uroczystości. Większość uczestników pogrzebu postrzegało symbolikę antyrządową jako wrogą oraz stanowiącą wyłom w obowiązującej estetyce[135]. Widać na tym przykładzie, że scenografia społeczna, będąc pochodną polityki, jest również strukturą generującą konflikty, spory oraz kontrowersje.

Podsumowanie

Pomimo zróżnicowania analizowanych uroczystości (pod względem przynależności środowiskowej osób zmarłych, rodzaju pogrzebu, ale przede wszystkim realiów społeczno-politycznych), zauważalny jest szereg podobieństw w ich scenografii. Przede wszystkim cechą wspólną jest dominująca obecność symboliki narodowej (elementy dekoracyjno-symboliczne) w wielorakiej formie: flag, sztandarów, koloru kwiatów itd. Wskazuje to na wagę poszczególnych uroczystości dla wspólnoty narodowej. Ważnym komponentem zauważalnym w każdym z powyższych pogrzebów była symboliczna obecność zmarłego w trakcie uroczystości, objawiająca się przede wszystkim za pośrednictwem materiałów ikonograficznych – najczęściej wizerunków w formie fotografii lub portretu. Jako znaki obecności wykorzystywano także przedmioty i inne rekwizyty związane ze zmarłym, stanowiące swoiste pośmiertne „przedłużenie" jego życia. Odwoływanie się do doczesnej działalności przejawiało się również w umieszczaniu w materiałach wizualno-informacyjnych najważniejszych cytatów, jak miało to miejsce w przypadku uroczystości po śmierci ks. Jerzego Popiełuszki oraz powtórnego pogrzebu Danuty Siedzikówny „Inki" i Feliksa Selmanowicza „Zagończyka". Interesujące przykłady obecności zmarłego, jak również odwoływania się do jego życia, widoczne były również w trakcie repatriacji szczątków Henryka Sienkiewicza, między innymi na zdobieniach bramy funeralnej w Katowicach czy w figurach rycerzy przed fasadą Dworca Głównego w Warszawie, które odwoływały się do najważniejszych dzieł noblisty.

Bez wątpienia istotną cechą wspólną opisywanych ceremonii był fakt, że wszystkie odbijały w swojej scenografii aktualne realia społeczno-polityczne wraz z towarzyszącą im estetyką.

Nie tylko na podstawie analizowanych, ale również innych uroczystości nieuwzględnionych w tym rozdziale, można zauważyć znaczący proces zanikania dramatu pogrzebowego. Objawia się to w odejściu od tradycyjnego rytuału, co widoczne jest również w warstwie wizualnej. Oficjalna scenografia funeralna, czyli ta przygotowywana przez organizatorów, stopniowo zaczęła korzystać z coraz skromniejszych narzędzi. Bogactwo zdobień zastępowane jest przez prostotę dekoracji. W tym wymiarze można mówić o stopniowym pustoszeniu sceny dramatu śmierci. Przykładowo zniknęła tradycja przygotowywania, obecnych

134 „[Żołnierze Wyklęci] Są głównym produktem zjawiska mody patriotycznej, związanej z prawą stroną sceny politycznej. Zostali umiejętnie zagospodarowani, wręcz zawłaszczeni. [...] Historia antykomunistycznego podziemia została przekuta w mit żołnierzy wyklętych i instrumentalnie wykorzystana do celów politycznych przez prawicę" (za: Joanna Podgórska, *Żołnierze przejęci*, dz. cyt., s. 26).

135 Kwestia antagonizmów społeczno-politycznych oraz emocji, jakie przez okres swojej wzmożonej działalności budził Komitet Obrony Demokracji, bez wątpienia miała istotny wpływ na postawę uczestników uroczystości.

od wieków, bram pogrzebowych. Znane z kultury staropolskiej *castrum doloris* istniało jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego (choć w skromniejszej formie). Po wojnie zanikła, z uwagi na zmiany w estetyce, przede wszystkim inne odczuwanie i rozumienie monumentalności[136], a także zmiany polityczne nakazujące rezygnację z nawiązań do kojarzącego się z katolicyzmem stylu barokowego. „Zamki smutku" zastąpiono wysokim, acz coraz prostszym katafalkiem. Z kolejnymi dekadami jego wysokość zmniejszała się, a w końcu trumna przestała górować nad zebranymi żałobnikami. Innym elementem, który stopniowo ulegał zatarciu, była „gra światłem". Iluminacja wystawienia przestała budować jego dramaturgię. Jej podstawową (i jedyną) funkcją stało się oświetlenie całego pomieszczenia, nie zaś wydobywanie trumny z ciemności, postawienie jej w centrum dramatu.

Powyższy proces nie doprowadził jednak do pełnego zubożenia funeralnej scenografii społecznej. Wiąże się to z postawą samych uczestników pogrzebów, którzy nawet jeśli znajdują się na drugim planie pogrzebowej sceny, to stanowią ważny element scenografii a zarazem jej współtwórców. Sztandary, flagi, transparenty, specjalne rekwizyty i inne przedmioty sceniczne a także stroje uczestników stają się coraz częściej głównym elementem pogrzebów publicznych. Przyglądając się oddolnym kreacjom scenograficznym, można zauważyć charakterystyczną cechę widowisk społeczno-politycznych – potrzebę zaznaczenia swojej obecności oraz zabrania głosu w przestrzeni publicznej. W okresie II RP widoczne było to przede wszystkim w zdobieniach okien mieszkań prywatnych oraz witryn sklepowych (pogrzeb Henryka Sienkiewicza). Po II wojnie światowej, z uwagi na niedemokratyczny reżim polityczny, możliwość publicznego zabierania głosu została odebrana społeczeństwu również, czy wręcz przede wszystkim, w trakcie widowisk społeczno-politycznych. Spontaniczne działania mogłyby stanowić istotny wyłom w dokładnie wyreżyserowanych widowiskach, w których nie było miejsca na przypadek czy jakiekolwiek odstępstwo od normy[137]. Pogrzeb Bolesława Bieruta, zamykający okres totalnego podporządkowania społeczeństwa, stanowi egzemplifikację powyższej konstatacji. Do 1980 roku przestrzeń publiczna pozostawała w pełni zmonopolizowana przez władzę. Jedynymi wyjątkami, dającymi możliwość uzewnętrznienia swojego stanowiska i emocji przez społeczeństwo, były tak zwane polskie miesiące – okresy strajków i protestów. Pierwszy wyłom o wielkim znaczeniu stanowiła w tym zakresie pielgrzymka Jana Pawła II do Polski w 1979 roku. Jednak to dopiero powstanie „Solidarności" i okres legalnej jej działalności stworzył możliwości (niemal) nieskrępowanej komunikacji w przestrzeni publicznej, co najlepiej widać we wspomnianej estetyce „karnawału Solidarności". Wprowadzenie stanu wojennego oraz pewnego rodzaju marazm społeczny nie doprowadziły do puszczenia w niepamięć scenograficznych kodów i symboli komunikacyjnych, co widać na przykładzie, między innymi, pogrzebu ks. Jerzego Popiełuszki.

Polska transformacja, wprowadzając wolność wypowiedzi, stanowiła znaczący moment w historii scenografii społecznej. To właśnie wtedy nastała era prawie nieograniczonych możliwości manifestowania swoich poglądów, uczuć oraz dążeń, również za pośrednictwem wszelkich elementów wizualno-informacyjnych: transparentów, afiszy, specjalnie przygotowanych flag itd.

136 Do zmian tych przyczynił się także teatr monumentalny, o którym pisze Dariusz Kosiński w pierwszym tomie niniejszej publikacji.

137 Zwrócił uwagę na to Dariusz Kosiński: „Dlatego też powoływanie ceremonii jest rzeczą niezwykle ryzykowną [...], gdyż niebezpieczeństwo pojawienia się elementów niezgodnych ze scenariuszem, a związanych choćby z niedoskonałością maszynerii, ludzkimi potknięciami czy nieplanowanymi efektami humorystycznymi, jest ogromne. Urządzając ceremonię, władca wystawia swoją osobę na ryzyko spotkania z wyjątkiem. Ale też właśnie dlatego ceremonia jest tak istotna – staje się ona bowiem sprawdzianem władzy. Ceremonia przebiegająca bez zakłóceń to prawdziwy tryumf, «ujarzmienie niemiejsca». Nie ma władzy, która w ten sposób nie chciałaby potwierdzić samej siebie" (Dariusz Kosiński, *Teatra polskie*..., dz. cyt., s. 293).

Rozwój oddolnej scenografii społecznej można tym samym wiązać, czy wręcz utożsamiać, z procesem demokratyzacji polskiego społeczeństwa.

Pomimo szeregu przemian, jakie nastąpiły w ramach funeralnej scenografii społecznej na przestrzeni XX i XXI wieku, uroczystości pogrzebowe nadal bez wątpienia realizują postulaty twórców teatru monumentalnego. Wielkie inscenizacje, jakimi były (i nadal są) pogrzeby publiczne, jak również liturgie władzy (ze swoim szczytowym momentem w okresie PRL) oraz uroczystości religijne (przede wszystkim pielgrzymki Jana Pawła II do ojczyzny) są potwierdzeniem obserwacji historyków teatru, że świat szeroko pojętej polityki przejął i przeobraził na swoje potrzeby idee propagatorów „teatru ogromnego". Tym samym jest to kolejny dowód na potrzebę prowadzenia dalszych badań widowisk społeczno-politycznych wraz z ich specyficzną scenografią w ramach nauk o polityce, przy jednoczesnym wykorzystywaniu narzędzi badawczych z pola teatrologii, performatyki i antropologii widowisk.

17
Kondukt żałobny w trakcie uroczystości pogrzebowych Danuty Siedzikówny „Inki" i Feliksa Selmanowicza „Zagończyka". Gdańsk, 28 sierpnia 2016. PAP

Paweł Marek Mrowiński
Daniel Przastek

Scenografia liturgii

Scenografia liturgii.
Estetyka pielgrzymek Jana Pawła II do Polski (1979–2002) i jej wymiar społeczno-polityczny

16 października 1978 roku, podczas watykańskiego konklawe, papieżem (po śmierci Jana Pawła I) został obrany kardynał z Polski – Karol Wojtyła, który przybrał imię Jana Pawła II. Dla wspólnoty katolickiej był niestrudzonym pielgrzymem, którego misja podróży i spotkań z wiernymi stawała się najważniejszym elementem pontyfikatu. Dla Polaków z pewnością najważniejsze były jego pielgrzymki do ojczyzny. Jan Paweł II ośmiokrotnie powracał do Polski, gdzie witały go tłumy wiernych – pełnych nadziei w czasach reglamentowanej wolności, a w okresie po 1989 poszukujących słów wsparcia w modlitwie. Kolejne spotkania z wiernymi, niezależnie od kontekstu historycznego, były wydarzeniami społecznymi, które gromadziły niezliczone rzesze spragnionych spotkania z Ojcem Świętym. Liturgiom organizowanym na placach, błoniach czy rozległych polach towarzyszył zawsze odświętny wystrój a scenograficzne przekształcenie przestrzeni publicznej stanowiło ich nieodłączny element. Ze względu na masowy charakter poszczególne wydarzenia stanowiące część pielgrzymek przybierały charakter widowisk otwartych dla wszystkich chętnych. Nawet katolicka msza święta stawała się swoistym spektaklem z nieodłącznym głównym miejscem akcji – ołtarzem, który zarazem stawał się znaczącą kompozycją scenograficzną.

Niniejsza analiza ukazuje zróżnicowanie ołtarzy papieskich podczas pielgrzymek Jana Pawła II do ojczyzny. Tezą opracowania jest, że element dekoracyjny był nieodłącznym elementem liturgii – widowiska społecznego, wokół którego jednoczyli się wierzący. Naszym celem jest opis i analiza wybranych ołtarzy papieskich, które wyróżniły się swoją konstrukcją, estetyką i znaczeniami, stanowiąc szczególny przykład scenografii społecznej.

Kontekst społeczno-polityczny pielgrzymek Jana Pawła II do Polski

Nader istotny dla niniejszego rozdziału jest zakres czasowy oraz przedmiotowy. Analiza wszystkich podróży apostolskich Jana Pawła II do Polski (1979, 1983, 1987, 1991, 1995, 1997, 1999, 2002) daje możliwość najpełniejszego spojrzenia na fenomen, jakim były ołtarze papieskie. Szczególnie ważne jest to ze względu na fakt, że mamy do czynienia z pielgrzymkami w ramach dwóch, odmiennych reżimów politycznych[1]. W Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej pielgrzymki papieskie były wielkim świętem wolności, wyjątkową okazją uzewnętrznienia religijności społeczeństwa w przestrzeni publicznej. Jednocześnie wizyty papieża w owym czasie posiadały silny ładunek opozycyjny. Choć pierwsze trzy pielgrzymki miały miejsce na

1 Poniższy rozdział stanowi znaczące rozwinięcie (zarówno pod względem zakresu czasowego, jak i przedmiotowego) tekstu *Scenografia liturgii. Społeczno-polityczny wymiar ołtarzy papieskich*, w której autorzy poddali analizie ołtarze papieskie w trakcie trzech pierwszych pielgrzymek Jana Pawła II do Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Zob. Paweł Mrowiński, Daniel Przastek, *Scenografia liturgii. Społeczno-polityczny wymiar ołtarzy papieskich*, [w:] *Papieskie pielgrzymki w PRL*, pod red. Wojciecha Polaka, Jakuba Kufla i Przemysława Ruchlewskiego, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2019.

przestrzeni zaledwie jednej dekady, to odbyły się w zupełnie odmiennych realiach politycznych, rodzących również zróżnicowane nastroje społeczne. Jeden element jednak – szczególnie ważny dla badań papieskich wizyt w Polsce – pozostawał niezmienny: masowe uczestnictwo wiernych.

Pierwsza pielgrzymka w 1979 roku była bez wątpienia momentem przełomowym dla polskiego społeczeństwa. Pobyt Jana Pawła II w Polsce można określić mianem Tygodnia Wolności – narodowego święta optymizmu i siły duchowej. Forma przedstawieniowa w jego trakcie prezentowała się wyjątkowo – tłumy na ulicach, udekorowane domy i balkony, trasy przejazdu zasłane kwiatami, wielu klękających i wiwatujących wiernych. Ludzie, na co dzień zatroskani problemami i trudnymi warunkami, złagodnieli. Podczas mszy łączyli się we wzajemnej życzliwości. Historyk Andrzej Friszke określił ten czas jako „prawdziwy cud solidarności społecznej i dobrowolnego zdyscyplinowania”[2]. Owo doświadczenie kilku dni stało w kontrze do obowiązującej celebry świąt państwowych – skrajnie przerysowanych i precyzyjnie wyreżyserowanych.

Kolejna wizyta papieska w roku 1983 miała miejsce w okresie zawieszenia stanu wojennego. Trudne doświadczenia społeczeństwa tamtego czasu były widoczne również podczas spotkań z papieżem. Także jego słowa nie były wolne od odniesień do ówczesnych zdarzeń. Nawiązywały do wartości, praw człowieka i kneblowanej wolności[3]. Drugą pielgrzymkę ze względu na charakter widowiska, uczestników i scenografii społecznej można określić mianem wizyty nadziei[4].

Trzecia podróż apostolska odbyła się w roku 1987. W ciągu czterech lat dzielących ją od poprzedniej wizyty znacząco zmieniła się sytuacja społeczno-polityczna w kraju. „Emigracja wewnętrzna”, nieangażowanie się w życie publiczne stawały się zachowaniami powszechnymi w społeczeństwie. Podróż Jana Pawła II ukazała jednak, że jest to jedynie pozór związany z reakcją na działania władz i do nich się odnoszący, gdyż, podobnie jak w poprzednich latach, Polacy masowo uczestniczyli w spotkaniach z głową Kościoła katolickiego. Z drugiej strony w owym czasie rodziły się formy artystyczno-polityczne wykpiwania realiów PRL-u, takie jak Pomarańczowa Alternatywa[5]. Pielgrzymka dawała szansę na wyrażenie nastrojów społecznych. Będąca zwiastunem zmian wizyta w warstwie przedstawieniowej charakteryzowała się silnymi akcentami odwołującymi się do rzeczywistości społecznej i politycznej.

Szczególnie istotnym następstwem polskiej transformacji zapoczątkowanej przez obrady Okrągłego Stołu i wybory czerwcowe w 1989 roku w kontekście pielgrzymek papieskich było nastanie swobody praktyk religijnych, wolności zgromadzeń oraz odejście od polityki ateizacji bądź walki z Kościołem prowadzonej przez państwo. Tym samym zapanowała możliwość nie tylko nieskrępowanego uczestnictwa społecznego w spotkaniach z papieżem, ale również autorzy scenografii liturgii zaczęli cieszyć się wolnością ich projektowania i tworzenia.

Warto jednak zauważyć, że pomimo powyższych przemian wpływających na przebieg i wygląd wizyt apostolskich, lata 1991–2002, w trakcie których papież pięciokrotnie odwiedził Polskę, również nie stanowią okresu jednorodnego.

Pierwsza pielgrzymka po przełomie odbyła się w 1991 roku a jej przesłaniem były słowa – „Bogu dziękujcie, ducha nie gaście”. Stanowiła ona wotum dziękczynne (co widać również w wymowie ołtarzy papieskich) za odzyskaną wolność. Jej celem było ponadto umocnienie wiary w polskim społeczeństwie – podróż Jana Pawła II do ojczyzny

2 Andrzej Friszke, *Polska Gierka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995, s. 83.

3 Mirosława Marody, *Długi finał*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995, s. 42–44.

4 Hasłem przewodnim pielgrzymki były słowa: „Pokój Tobie, Polsko, Ojczyzno moja”.

5 Zob. m.in.: Waldemar „Major” Fydrych, *Żywoty mężów pomarańczowych*, Pomarańczowa Alternatywa, Wrocław-Warszawa 2001.

stała się duchowym drogowskazem na pełen przeszkód okres transformacji systemowej.

Najkrótsza, jednodniowa pielgrzymka (nieoficjalna) w 1995 roku odbyła się dwa lata po zwycięstwie i objęciu rządów przez postkomunistyczny Sojusz Lewicy Demokratycznej, który zawiązał koalicję z Polskim Stronnictwem Ludowym. Warto zauważyć, że w 1993 roku pomiędzy Polską a Stolicą Apostolską został podpisany konkordat, jednakże nie wszedł on wówczas jeszcze w życie z uwagi na brak ratyfikacji przez sejm (nastąpiło to w trakcie rządów prawicowej Akcji Wyborczej Solidarność w 1998 roku). W czasie swojego pobytu Jan Paweł II odniósł się do potrzeby kształtowania sumień jako podstawy życia społeczeństw demokratycznych i pluralistycznych. Zwrócił także uwagę na szerzącą się w dobie demokracji nietolerancję, która miała być szczególnie skierowana w stronę osób wierzących.

Dwie kolejne pielgrzymki w 1997 i 1999 roku przez wielu hierarchów Kościoła, publicystów katolickich oraz badaczy traktowane są jako jedna wizyta, rozłożona jedynie na dwa etapy. „Łączył je szlak Wojciechowy [w 1997 roku przypadała tysięczna rocznica męczeńskiej śmierci patrona Polski] i «wielkie przeoranie» Polski. Papież był praktycznie we wszystkich diecezjach podczas tych pielgrzymek – przed rokiem Jubileuszowym 2000”[6]. Jest to z pewnością interpretacja częściowo słuszna, jednakże trzeba pamiętać, że choć te podróże apostolskie dzieliły tylko dwa lata, odbywały się one w odmiennych realiach społeczno-politycznych (miało to również odbicie w słowach papieża). W 1997 konkordat pomiędzy Rzeczypospolitą Polską a Stolicą Apostolską był przedmiotem sporów w parlamencie, nadal aktualna była sprawa ustawodawstwa antyaborcyjnego. Dodatkowo kilka miesięcy przed wizytą Zgromadzenie Narodowe uchwaliło Konstytucję RP, zaś kilka dni przed samym przybyciem Jana Pawła II odbyło się referendum konstytucyjne. Debata na temat ustawy zasadniczej, szczególnie wokół kwestii miejsca katolicyzmu w życiu społeczno-politycznym, była wciąż gorąca, zaś antagonizmy wyrosłe na tym tle nadal widoczne.

W trakcie pielgrzymki w 1999 roku, już za rządów prawicowej AWS, papież w swoich wypowiedziach podejmował podobne tematy jak poprzednio. Jednakże głównym przedmiotem debaty publicznej była kwestia integracji europejskiej (dwa miesiące wcześniej Polska wstąpiła do Paktu Północnoatlantyckiego, zaś negocjacje z Unią Europejską w sprawie polskiej akcesji powoli wchodziły w decydującą fazę). Właśnie w ramach tej kwestii pojawiały się coraz głośniejsze głosy na temat obrony wartości chrześcijańskich w Europie oraz w Polsce. Papież w trakcie wizyty odniósł się do wielokrotnie „wyrażanej idei, według której wolność, tak przez Polaków upragniona, może być źródłem dobra, ale może być też źródłem zła, jeśli nie jest oparta na wartościach chrześcijańskich”[7].

Ostatnia podróż Jana Pawła II do Ojczyzny w 2002 roku miała przede wszystkim wymiar sentymentalny. Stanowiła swoiste pożegnanie papieża z Polską oraz rodakami. Odbyła się ona za ponownych rządów SLD. Wówczas, podobnie jak trzy lata wcześniej, jednym z głównych tematów debaty i homilii papieskich była kwestia integracji europejskiej. Było to kluczowe z powodu aktywnego uczestnictwa Kościoła katolickiego w debacie europejskiej w kraju. Prawicowe partie polityczne z ogromną uwagą wsłuchiwały się w te słowa papieża, które można było odczytać jako zastrzeżenia zarówno wobec samej Unii Europejskiej, jak i procesu akcesyjnego. Jan Paweł II nie odniósł się w żaden sposób negatywnie do przystąpienia Polski do struktur europejskich, wręcz przeciwnie, wsparł ideę integracji. Podkreślił jednak znaczenie chrześcijańskich korzeni Starego Kontynentu oraz wpływu religii na współpracę ogólnoeuropejską[8].

6 *Przesłanie wciąż aktualne. O pielgrzymkach Jana Pawła II do Polski z abp. Kazimierzem Nyczem, Dariuszem Karłowiczem i Janem Żarynem rozmawia Jan M. Ruman*, „Biuletyn IPN” 2008, nr 10, s. 19.

7 Zdzisława Mach, *Uwagi o społecznym znaczeniu pielgrzymek Jana Pawła II do Polski*, „Peregrinus Cracoviensis” 2009, z. 20, s. 60.

8 Najpełniejszy wyraz stosunku papieża do Unii Europejskiej oraz perspektywy polskiej akcesji odnajdujemy w przemówieniu Jana Pawła II do uczestników Narodowej Pielgrzymki do Rzymu w maju 2003. Więcej na ten temat zob. Marek Delong, *Stanowisko Jana Pawła II wobec integracji europejskiej*, „Polityka i Społeczeństwo” 2011, nr 8.

Zarysowane powyżej zróżnicowanie umożliwi odpowiedź nie tylko na pytanie, w jaki sposób realia społeczno-polityczne znajdowały swoje odbicie w papieskich ołtarzach, ale również na rozważenie, czy istniała ciągłość estetyczna w pomysłach ich twórców oraz w jaki sposób wolność, która zapanowała w Polsce po 1989 roku, wpłynęła na scenografię liturgii w trakcie papieskich wizyt. Tym samym w niniejszym rozdziale, oprócz wskazania zasadniczych podobieństw, przyjrzymy się też różnicom opraw podróży apostolskich Jana Pawła II do ojczyzny.

Warto zwrócić również uwagę na terminy, w jakich odbywały się pielgrzymki. Wszystkie miały miejsce na przełomie wiosny i lata (zazwyczaj w czerwcu), co wzmagało uczestnictwo społeczeństwa w mszach plenerowych oraz dawało twórcom większe możliwości w zakresie projektowania oraz zarządzenia przestrzenią liturgii[9].

Teatr – widowisko – liturgia

Jak zostało to zaanonsowane w rozdziale teoretyczno-metodologicznym, pielgrzymki papieskie oraz liturgie odprawiane w ich trakcie będziemy traktować jako formę widowisk oraz performansów społecznych, posiadających charakterystyczną scenografię, w której odbijała się przeszłość, teraźniejszość a także rysowała przyszłość polskiej wspólnoty. Teatralizacja nabożeństw, jak również ich wymiar performatywny, szczególnie widoczny był właśnie w czasie pontyfikatu Jana Pawła II. Zwrócił na to szczególną uwagę Dariusz Kosiński: „Jan Paweł II świadomie bowiem oddziaływał nie przez traktaty i doktryny, ale przez jakość swojej obecności, przez świadectwo i działanie performatywne”[10]. Zdaniem badacza w posłudze polskiego papieża, jak również w nim samym, urzeczywistniły się ideały oraz „intuicje, proroctwa, szalone niemal wizje Mickiewicza, Słowackiego i Osterwy”[11].

Związki między teatrem a religią, w tym zwłaszcza chrześcijaństwem i katolicyzmem, to temat bardzo obszerny, którego nawet skrótowe omówienie skazywałoby nas na dość zasadnicze uproszczenia. Oczywiste jest, że w zachodnioeuropejskim kręgu kulturowym swoiste odrodzenie (jeśli nie wręcz – drugie narodziny) przedstawień teatralnych wiązały się z dramatyzacjami a następnie spektaklami religijnymi. Z drugiej strony obrzędy katolickie były i przed, i po reformacji (częściowo skierowanej także przeciwko spektakularności katolicyzmu) szczególnie widowiskowe i „ubogacane” (tak jest do dziś, zwłaszcza przy wyjątkowych okazjach). A choć oficjalna teologia od wieków zdecydowanie odrzuca wszelkie zestawienia liturgii i teatru, argumentując, że o ile ten drugi jest „fikcją”, o tyle ta pierwsza stanowi symboliczną formę rzeczywistego spełniania aktu transsubstancjacji, to jednak podobieństwa i związki formalne są na tyle silne, że pozwalają mówić o teatralnych, a w naszym przypadku – scenograficznych – aspektach nabożeństw, zwłaszcza uroczystych i masowych. Teatr w Polsce wyrasta z tradycji kościoła, ale również kościół czerpie z doświadczenia teatralnego. Msze podczas pielgrzymek papieskich ukazywały w pełni ową relację i wpływanie na siebie tych dwu dziedzin życia społecznego.

Inne fundamentalne założenie naszej analizy wiąże się z odrzuceniem perspektywy, zgodnie z którą w niemal całej literaturze przedmiotu ołtarze traktuje się jako formę architektoniczną[12]. Uznając pielgrzymkowe liturgie za odmianę

9 Najczęściej pielgrzymki trwały około tygodnia. Najkrótszą była jednodniowa wizyta apostolska w 1995 roku, połączona z pielgrzymką do Czech (Jan Paweł II odwiedził wówczas Skoczów, Bielsko-Białą i Żywiec). Najdłuższa zaś trwała 12 dni i odbyła się w 1999 roku. Papież spotkał się z wiernymi w ponad 20 polskich miastach.

10 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010, s. 159–160.

11 Tamże. Kwestia ta zostanie rozbudowana w dalszej części niniejszego tekstu.

12 Czyni tak, m.in. Krzysztof Hejmej, którego ustalenia w materii ołtarzy papieskich będą wielokrotnie przywoływane. Por. Krzysztof Hejmej, *Ołtarze Jana Pawła II. Świątynie jednego dnia*, Papieski Wydział Teologiczny, Wrocław 2008. Perspektywa ta wynika między innymi z faktu, że twórcami ołtarzy byli zazwyczaj architekci.

widowiska społecznego oraz zwracając uwagę na złożone związki mszy świętej z teatrem, uznajemy, że jest to założenie błędne. W naszym ujęciu ołtarze traktowane będą jako forma scenograficzna, co przede wszystkim da szanse na połączenie ołtarzy z całością działań, zaprzestanie traktowania ich jedynie jako „tła" czy „dekoracji". Zarazem w ten sposób uwzględniony będzie czasowy charakter ich istnienia, odróżniający je od architektury, której cechę definicyjną stanowi wszak trwałość[13]. W przeciwieństwie do świątyń, ołtarze papieskie charakteryzowały się krótkim żywotem. Niemal w każdym przypadku były one niedługo po wizycie Jana Pawła II demontowane, a materialny ślad po nich bardzo szybko znikał. Owszem, odnajdujemy miejsca, gdzie do dnia dzisiejszego można spotkać pozostałości wizyt papieskich (między innymi w Białymstoku, Sopocie, Zakopanem, Drohiczynie, Sierakowicach – ołtarz pelpliński, w Starym Sączu), jednakże większość z nich utraciła swój pierwotny liturgiczny charakter bądź została oderwana od przestrzeni, w której powstała i po przeniesieniu w inne miejsce funkcjonuje jako swoista pamiątka historycznych wizyt[14]. W większości przypadków po scenografii liturgii papieskiej pozostały jedynie dokumentacja i wspomnienia przekazywane następnym pokoleniom.

Elementy struktury scenografii liturgii

Postrzegając nabożeństwa celebrowane przez papieża w kategoriach widowisk społecznych, jesteśmy w stanie wyodrębnić poszczególne elementy struktury ich scenografii: wizualno-informacyjne (transparenty przygotowane przez wiernych, flagi z przesłaniami) oraz dekoracyjno-symboliczne (polskie i watykańskie flagi, godło Polski i Stolicy Apostolskiej), materiały malarskie i ikonograficzne (wizerunki Jana Pawła II oraz świętych Kościoła katolickiego), obiekty wizualno-przestrzenne (rzeźby świętych oraz samego papieża), przedmioty sceniczne, prezentacje filmowe i multimedialne, specyficzna iluminacja uroczystości, akcesoria ozdobne i dodatki dekoracyjne. Jednak za najważniejsze, bez wątpienia, trzeba uznać stabilne obiekty architektoniczne i konstrukcyjne w postaci ołtarzy papieskich oraz związane z nimi często wtórne przetworzenie zastanej architektury. Ponadto istotne jest uznanie wiernych obecnych w trakcie mszy świętej za ważny element scenograficzny.

Obierając „świątynie jednego dnia" za główny przedmiot analizy (nie zapominając o innych elementach struktury scenografii liturgii) oraz postrzegając je w formie komentarza do sytuacji społeczno-politycznej, wspomnienia czasów minionych oraz ważnego drogowskazu na przyszłość, trzeba zwrócić szczególną uwagę na kilka ważnych kwestii:

1 stałość układu przestrzennego – powyżej zwrócono uwagę na związki między mszą a teatrem, co obejmuje również podobieństwo struktury przestrzeni: ołtarz stanowił scenę, zaś część zarezerwowana dla pielgrzymów stawała się widownią, która w większości przypadków umiejscowiona była na planie amfiteatralnym z drogami promieniście rozchodzącymi się od ołtarza, pomiędzy poszczególnymi sektorami; warto dodać, że starano się, aby ołtarze umiejscawiać na pewnym wzniesieniu – naturalnym lub sztucznie do tego celu utworzonym;

2 odwołania do lokalnej kultury i tradycji – ołtarze, powstając w konkretnych miejscach, wielokrotnie odnosiły się do lokalnej historii oraz tradycji, stanowiły odbicie przeszłości regionu oraz jego kultury;

13 Już w jednej z pierwszych i podstawowych dla sztuki europejskiej prac na temat architektury Marek Witruwiusz, wskazując trzy podstawowe wartości, których należy przestrzegać w czasie projektowania i wznoszenia budowli, obok użyteczności (*utilitas*) i piękna (*venustas*) wymienił także trwałość (*firmitas*). Zob. Marek Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*. przekł. z łac. Kazimierz Kumaniecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1956, s. 16.

14 W tej materii interesującym przykładem jest ołtarz w Starym Sączu, który stał się centrum ośrodka pielgrzymów poświęconego kanonizowanej przez Jana Pawła II w 1999 roku św. Kindze.

3 symbole narodowe – szczególnym elementem pielgrzymek była symbolika narodowa, czego wyrazem było wykorzystanie w ołtarzach barw narodowych;

4 symbolika religijna – pamiętając, że ołtarze w pierwszym rzędzie posiadały wymiar religijny, warto zwrócić uwagę na powtarzającą się strukturę, której centrum stanowiły krzyż i mensa ołtarzowa, będące zarazem stałym punktem wyjścia dla poszczególnych twórców;

5 naddatki znakowe – rozpatrując ołtarze w szerokim ujęciu jako część widowisk społecznych, należy zwrócić uwagę na pojawiające się liczne aluzyjne i metaforyczne znaki;

6 obecność społeczna – niezwykle ważnym dla wymiaru społecznego i politycznego było masowe uczestnictwo społeczeństwa; w analizie szczególna uwaga zostanie zwrócona na to, w jaki sposób wierni ubogacali i uzupełniali wizualnie swoją obecnością ołtarze papieskie.

Dla uzupełnienia powyższych cech wyróżniających ołtarze papieskie warto również wziąć pod uwagę konstatację Krzysztofa Hejmeja, który w swojej pracy zauważył, że na kreowanie symbolicznej formy ołtarza miały wpływ następujące czynniki: 1) motto pielgrzymki – przesłanie papieskie; 2) tradycje danego regionu – symbol miejsca; 3) emocjonalny stosunek do osoby Jana Pawła II[15].

Rozwinięcie wskazanych powyżej cech znajduje się w dalszej części, stanowiącej szczegółową analizę społeczno-politycznego kontekstu wybranych ołtarzy papieskich.

W latach 1979–2002, w trakcie ośmiu pielgrzymek, Jan Paweł II odwiedził ponad sześćdziesiąt miast (wiele z nich parokrotnie), stworzono więc blisko dziewięćdziesiąt „świątyń jednego dnia”[16]. Każda z nich była unikatowym odbiciem czasów, w których powstała, ich estetyki oraz wizji samego twórcy. Pomimo ogromnego zróżnicowania formy i treści ołtarzy papieskich przyświecał im jeden cel – oddanie hołdu papieżowi oraz uwznioślenie jego obecności. Nie mogąc poświęcić wszystkim z nich szczegółowej analizy, wybraliśmy te, które pozostawiły najmocniejszy ślad w pamięci wiernych oraz w przestrzeni, w której zostały stworzone. Inspirowały one kolejnych twórców bądź odznaczały się szczególną formą scenograficzną i teatralnością przedstawienia. Wybrane ołtarze umieściliśmy w trzech zasadniczych zbiorach: ołtarzy, w których centralnym elementem był krzyż, konstrukcji odwołujących się w szczególny sposób do lokalności i tradycji danego regionu oraz ołtarzy posiadających oryginalną formę symboliczną[17].

Krzyż jako centralny element scenografii

Najistotniejszym elementem każdego ołtarza papieskiego był najważniejszy symbol religii chrześcijańskiej – krzyż. Swoim rozmiarem górował nad wiernymi, zaś usytuowanie go na naturalnym wzniesieniu bądź sztucznym podwyższeniu (w postaci wszelkiego rodzaju podestów) potęgowało metaforyczny tryumf nad doczesnością. Pomimo stałej obecności krzyża w konstrukcji każdego ołtarza, w wielu przypadkach stanowił on centralny element scenografii papieskich mszy. Szczególnie zauważalne jest to na przykładzie pielgrzymek Jana Pawła II w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Wówczas, zarówno przedstawiciele Kościoła, jak i artyści oraz architekci odpowiedzialni za warstwę wizualną wizyt, mieli pełną świadomość, że „świątynie jednego dnia” muszą przyjmować formę ascetyczną, zazwyczaj pozbawioną dosłowności w odniesieniach do realiów społeczno-politycznych. To właśnie wtedy nader często odwoływano się do najprostszej formy krzyża. Nierzadko uznawano też,

15 Krzysztof Hejmej, *Świątynie jednego dnia*..., dz. cyt., s. 40.

16 Na potrzeby trzech pierwszych pielgrzymek (1979, 1983, 1987) stworzono 24 ołtarze.

17 Trzeba zaznaczyć, że podział ten ma umowny charakter, gdyż w wielu wypadkach poszczególne elementy były obecne w niemal wszystkich „świątyniach jednego dnia”.

że dodatkowa ornamentyka jest zbyteczna, bo i bez niej przekaz posiadał ogromną siłę.

Najbardziej znanym przykładem, w którym krzyż stanowił główny element, był ołtarz w Warszawie przygotowany podczas pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski w 1979 roku. Wówczas na placu Zwycięstwa (obecnie placu Piłsudskiego), na którym odprawiana była msza święta, usytuowano wysoki krzyż. Zgodnie z projektem Lecha Tomaszewskiego oraz Adolfa Szczepińskiego umieszczono go w centralnym punkcie rozległego placu (miał on pomieścić nawet pół miliona osób) na specjalnie przygotowanym białym podium. Z drewnianego krzyża zwisała czerwona stuła. ⌜1⌟ Pod nim ustawiono tron papieski, za którym na pionowej belce, powieszono wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej (stały element wszystkich ołtarzy papieskich[18]). Mogłoby się wydawać, że owa scenografia odznaczała się ubóstwem. Jednakże w połączeniu z zebranymi dookoła ludźmi, górujący nad wszystkimi krzyż zdawał się być unoszony ku niebu przez nieprzebrany tłum wiernych, spośród których wyrastał. W połączeniu z wypowiedzianymi przez papieża słowami krzyż stawał się symbolem przymierza pomiędzy Bogiem a ludźmi: to właśnie poprzez niego miał zstąpić Duch i odnowić oblicze Ziemi. Widziany w takim kontekście stanowi on zarazem szczególny przykład scenograficznej, a nie jedynie dekoracyjnej funkcji ołtarza, którego performatywne oddziaływanie polega na tym, że zmienia swoje znaczenie w zależności od relacji z otoczeniem, działaniami i słowami.

Ołtarz zaraz po wizycie papieskiej został przeniesiony do nowopowstałej parafii św. Maksymiliana Kolbego na warszawskim Służewcu[19]. Pomimo zmiany swojego położenia w świadomości Polaków mocno zakorzenił się on w swoim pierwotnym miejscu. Nie tylko w znaczeniu symbolicznym, ale również w formie materialnej. 28 maja 1981 roku zmarł prymas Stefan Wyszyński. Msza żałobna została odprawiona trzy dni później na placu Zwycięstwa, zaś ołtarz wraz z trumną stanął dokładnie w tym samym miejscu, gdzie dwa lata wcześniej Jan Paweł II odprawił pamiętną mszę świętą. Centralnym punktem scenografii pogrzebu był właśnie krzyż, który w swojej formie odwoływał do tego z 1979 roku. Został on wzniesiony przez członków NSZZ „Solidarność" regionu Mazowsze[20]. ⌜2⌟

Parę miesięcy później w tym samym miejscu ponownie został stworzony krzyż korespondujący z oboma powyżej wspomnianymi. W pierwszym tygodniu po pogrzebie kardynała wierni chcący oddać cześć zmarłemu w miejscu egzekwii ułożyli krzyż z przywiezionych kwiatów. Po sprzątnięciu ich przez służby, pojawiły się kolejne. Nierzadko dodawano również inne elementy z kwiatów wpisane w krzyż, na przykład kotwicę (odwołanie do oporu i walki w trakcie II wojny światowej). Jest to przykład oddolnej inicjatywy, odruchu serca wiernych. Magdalena Michalska-Ciarka zwróciła uwagę, że te działania można postrzegać w porządkach symbolicznych jako: 1) projekt żywego pomnika poświęconego prymasowi; 2) upamiętnienie Jana Pawła II; 3) symbol oporu bez przemocy; 4) symbol umęczonych i uwięzionych za wiarę[21]. Badaczka stwierdziła, że można „dostrzec tu zachowanie graniczące poniekąd z happeningiem czy też ludową, często ludyczną formą naigrywania się z władzy. Zachowania osób zgromadzonych przy Krzyżu to wynik specyficznej kultury masowej, która w tym wypadku osiąga wręcz jarmarczny charakter"[22]. Po 13 grudnia 1981 roku „kwietne krzyże" (również w innych miastach) stały się

18 Jan Paweł II już u progu swojego pontyfikatu (w październiku 1978 roku) zawierzył siebie samego oraz swoją posługę jako papieża Najświętszej Maryi Pannie.

19 Grzegorz Kalwarczyk, *Przewodnik po parafiach i kościołach Archidiecezji Warszawskiej*, t. II, *Parafie warszawskie*, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Adam", Warszawa 2015, s. 411.

20 „Jakaś niebywała symbolika w tym pogrzebie. Ten sam ogromny krzyż na placu Zwycięstwa, ten sam, pod którym, dokładnie niemal co do dnia stał Jan Paweł II Papież z Polski [w czasie swojej wizyty w Warszawie], a witał Go gospodarz miasta arcybiskup warszawski Prymas Polski [...]. A potem na Krakowskim Przedmieściu, prosta drewniana trumna, na barkach ludzkich niesiona, płynąca przez morze głów" – komentował na łamach „Tygodnika Powszechnego" Jerzy Turowicz, *Ostatnia droga*, „Tygodnik Powszechny" 1981, nr 23, s. 3.

21 Magdalena Michalska-Ciarka, *Warszawski Krzyż z kwiatów*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1994, t. 48, z. 1–2, s. 89.

22 Tamże.

1
Msza św. odprawiona na placu Zwycięstwa (obecnie plac Piłsudskiego) przez Jana Pawła II w trakcie jego pierwszej pielgrzymki do Polski, Warszawa, 2 czerwca 1979. PAP

2
Uroczystości pogrzebowe prymasa Stefana Wyszyńskiego na placu Zwycięstwa (obecnie plac Piłsudskiego), Warszawa, 31 maja 1981. PAP

jednymi z najbardziej popularnych, spontanicznych i oddolnych form manifestacji sprzeciwu społecznego wobec wprowadzenia stanu wojennego. Za każdym razem były niszczone przez władze, a następnie odbudowywane przez społeczeństwo. Można uznać te działania za formę eskalacji konfliktu w ramach scenografii przestrzeni publicznej.

Największy z „kwietnych krzyży" został stworzony w Katowicach i stanowił centralny element scenografii mszy świętej w trakcie drugiej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski w 1983 roku. Wówczas, jeszcze w czasie stanu wojennego, przygotowano cały stworzony z różnobarwnych kwiatów krzyż, wysoki na dwanaście metrów. Został on umieszczony na dwudziestodwumetrowym, białym kopcu. Pod poziomą belką przymocowano biało-żółty baldachim (kolory Watykanu), pod nim zaś obraz Matki Boskiej Piekarskiej. W ten sposób forma ołtarza, odwołując się do przeszłości (poprzedniej wizyty papieskiej oraz pogrzebu kardynała Wyszyńskiego), komentowała również otaczającą rzeczywistość. ⌜3⌟

Odniesieniem do realiów społeczno-politycznych był również ołtarz przygotowany w czasie tej samej pielgrzymki na potrzeby mszy świętej na Stadionie X-lecia (17 czerwca). Autorem kompozycji był artysta Jacek Nowicki[23]. Wówczas na samym obiekcie oraz na otaczających go błoniach miało się zebrać niemal półtora miliona wiernych. Jak wspominał biskup Józef Kraszewski, Jan Paweł II „poczuł się na stadionie jak w górach [...] z korony można było objąć wzrokiem całą panoramę Warszawy[24]". Mensa ołtarza została usytuowana na koronie stadionu, krzyż zaś przylegał do baldachimu. Pozostał dominującym elementem scenografii liturgii. Od wewnętrznej strony obiektu (boiska i trybun) miał gładką fakturę, z drugiej zaś (od strony błoni, gdzie również zebrali się wierni) widoczna była postać Chrystusa ukrzyżowanego, która wyglądała jakby była wgnieciona w krucyfiks. „Chrystus jakby wtopił się w miękki materiał, jak pieczęć wciska się w roztopiony wosk. Pozornie nieobecny Jezus pozostawił na krzyżu swój krwawy ślad jak na całunie[25]". Powierzchnia tej strony była popękana, pełna wklęsłości. W pewien sposób przywoływało to na myśl fakturę gdańskiego Pomnika Poległych Stoczniowców. ⌜4⌟

W warstwie alegorycznej można było odczytać to również jako odniesienie do doświadczenia stanu wojennego. Z jednej strony krzyża znak cierpienia i konfliktu, z drugiej – znaki nadziei[26]. Ponadto biel krzyża (z odcieniami szarości) w połączeniu z czerwonym podestem tworzyła barwy narodowe. Ważnym elementem scenografii liturgii było także wielkie godło z orłem białym, w którego centralnym punkcie widniał wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej w koronie. W ten sposób również pozbawiony korony orzeł dostąpił ukoronowania.

Otuchę i nadzieję wiernym miał też przynieść wrocławski krzyż wzniesiony w trakcie tej samej pielgrzymki. W centralnym punkcie został ustawiony monumentalny prostopadłościan z wydrążonym w środku krzyżem, zaś na przedniej jego ścianie przedstawiony wznoszący się Chrystus. Jednakże w przeciwieństwie do wizerunku warszawskiego było to ukazanie Chrystusa błogosławiącego zebranych[27]. Sama liturgia wzywała do jedności, przywołując postać „patronki pojednania" – św. Jadwigi Śląskiej.

23 Irena Świerdzewska, *Ołtarze pod sierpem i młotem*, „Idziemy" 2009, nr 22, s. 39.

24 Tamże.

25 „Włosi z papieskiej obsługi mówili, że tak pięknego ołtarza nie widzieli. Zachwyt uczestników liturgii, nie wyłączając Ojca Świętego, budził sposób odczytania przez twórcę ołtarza – Jacka Nowickiego – zbawczej ofiary Chrystusa". Tamże.

26 Warto nadmienić, że tron usytuowany był w ten sposób, że papież znajdował się bokiem do zebranych po obu stronach wiernych.

27 Zdawać by się mogło, że wypowiadał słowa stanowiące motto owej pielgrzymki: „Pokój Tobie, Polsko, Ojczyzno moja". Słowa te kończyły pierwsze przemówienie Jana Pawła II na warszawskim lotnisku Okęcie 16 czerwca 1983 roku. Zob. *Przemówienie na lotnisku Okęcie*, [w:] *Druga Pielgrzymka Jana Pawła II do Polski*, red. Florian Kniotek, Franciszek Mąkinia, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań-Warszawa 1984, s. 7. Historyk Andrzej Micewski podkreślił, że „pielgrzymka [Jana Pawła II w roku 1983], dzięki przemyślnemu rozłożeniu akcentów religijnych i narodowych, sprawiła, że nastąpiło wielkie umocnienie społeczeństwa w jego aspiracjach duchowych, wolnościowych i patriotycznych. Papież natchnął społeczeństwo nadzieją, której zaczynało już brakować". Zob. Andrzej Micewski, *Kościół-Państwo. 1945–1989*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994, s. 77–78. Bez wątpienia duży wpływ na to miały również ołtarze papieskie. To one, zgodnie z zamierzeniami twórców, dawały społeczeństwu otuchę oraz nadzieję na lepszą przyszłość.

3
Msza św. odprawiona na lotnisku w katowickiej dzielnicy Muchowiec przez Jana Pawła II w trakcie jego drugiej pielgrzymki do Polski, Katowice, 20 czerwca 1983. PAP

4
Krzyż wzniesiony na Stadionie X-lecia w Warszawie w czasie drugiej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, 17 czerwca 1983. Fot. Ryszard Rzepecki / Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Krzyż jako centralny element scenografii liturgii nie stanowił szczególnej cechy pielgrzymek jedynie w okresie PRL-u. Również po 1989 roku twórcy ołtarzy papieskich posługiwali się symbolem chrześcijaństwa (w różnych formach). Interesujący przykład tego typu ołtarza został stworzony na potrzeby mszy świętej na krakowskich błoniach w 1997 roku. Tron papieski ustawiono wówczas u stóp wysokiego białego krzyża ze stali. Nad nim zbudowano baldachim (przy wykorzystaniu tego samego materiału), który od wewnętrznej strony utrzymany był w kolorystyce Stolicy Apostolskiej. W miejscu przecięcia się dwóch belek tworzących krzyż znajdował się okrąg, przypominający hostię[28]. Z niej w stronę podestu półkoliście rozchodziły się cienkie białe liny, które w dalszej części stawały się coraz grubsze, tworząc aluzję do wizerunku Jezusa Miłosiernego, na którym z przebitego włócznią serca płyną promienie krwi i wody[29].

Również w Krośnie w trakcie tej samej pielgrzymki krzyż stanowił dominujący element kompozycji. Stalowy i ażurowy (ponad 40 m wysokości) znajdował się po lewej stronie długiego, poziomego zadaszenia. Nad tronem papieskim umieszczona była stalowa kratownica w kształcie litery „M" (symbolizującej Maryję). Kompozycja scenografii, jak również jej kolorystyka, odwoływała się do herbu Jana Pawła II. Krzysztof Hejmej zwrócił uwagę, że stalowy krzyż przypominał wieże wiertnicze, charakterystyczne dla regionu[30]. Autorką całości była architektka Mariola Sidor. ⌜5⌟

Bodaj najbardziej znany ołtarz papieski po 1989 roku, którego twórcy ponownie wykorzystali krzyż jako główny element scenografii, został stworzony w 1999 roku w Drohiczynie na Podlasiu. Oprócz samej wartości estetycznej oraz symbolicznej bez wątpienia o ważności tego ołtarza świadczy, że jest jednym z nielicznych, które pozostały na swoim pierwotnym miejscu. ⌜6⌟

Autorem koncepcji był inżynier architekt Robert Łucka współpracujący z rzeźbiarzem Andrzejem Strumiłłą. Zbudowany z jasnego drewna pęknięty krzyż został postawiony na podwyższeniu. Twórca odwołał się w ten sposób do obecnego od wieków, a szczególnie widocznego na Podlasiu, podziału chrześcijaństwa na katolicyzm i prawosławie. Przepołowiony krzyż scalała postać ukrzyżowanego Chrystusa. Drugim elementem, który wskazywał na złączenie obu odłamów chrześcijaństwa, była sieć rybacka okalająca pionową belkę pod postacią Jezusa. Było to jednoznaczne odwołanie do ekumenicznego przesłania całego pontyfikatu Jana Pawła II. Różnorodność regionu podkreślały również flankujące krzyż sporej wielkości malowidła przedstawiające wyznania Ziemi Podlaskiej[31].

Na koniec warto zwrócić uwagę, że w niektórych przypadkach krzyż nie stanowił integralnej części samego ołtarza. Przykładowo w Gdyni w 1987 roku został on umiejscowiony na początku mola w odległości około stu metrów od ołtarza, pośród zebranych pielgrzymów. W przypadku mszy świętej na warszawskiej Agrykoli ołtarz w 1991 roku, w kształcie piramidy, został zbudowany na schodach prowadzących do Pałacu Ujazdowskiego, zaś krzyż znajdował się naprzeciwko, wyrastając z wody oraz kwiatów. ⌜7⌟ Autor kompozycji, Jerzy Kalina w rozmowie

28 Wpisanie krzyża w hostię stanowiło często wykorzystywaną kompozycję papieskich ołtarzy. Uczyniono tak między innymi w trakcie trzeciej pielgrzymki w 1987 roku w Łodzi i Lublinie. Podobnie stało się dziesięć lat później podczas mszy św. we Wrocławiu, która stanowiła część 46. Międzynarodowego Kongresu Eucharystycznego. Centralnym punktem był brązowy krzyż, z hostią (IHS) pośrodku. Była ona podtrzymywana przez dwie dłonie wychodzące z kuli ziemskiej. Całość została wpisana w trójkąt składający się z promieniście rozchodzących się łuków. W ten sposób światłość (w palecie kolorów od bieli, przez pomarańcz do czerwieni) spływała na ziemię z hostii. Autorem był historyk sztuki ks. Czesław Mazur.

29 W malarstwie sakralnym jest on znany pod nazwą „Jezu Ufam Tobie" bądź „Obraz Miłosierdzia Bożego". Pierwszy wizerunek ten namalował w 1934 roku Eugeniusz Kazimirowski zgodnie ze wskazówkami św. Faustyny, której trzy lata wcześniej miał objawić się Jezus. Najbardziej znana wersja obrazu jest autorstwa Adolfa Hyły (1944). Obraz ten stanowił główny element scenografii liturgii podczas papieskiej mszy św. w Płocku w 1991 roku.

30 Krzysztof Hejmej, *Świątynie jednego dnia*, dz. cyt., s. 108. Widać na tym przykładzie kolejne odwołanie do lokalności. Jednakże tradycja regionu nie stanowiła inspiracji dla całej kompozycji, która wpisywała się w klasyczną formę z centralnym krzyżem, dominującym nad całością scenografii.

31 Cezary Gmyz, *Na szlaku ołtarzy*, „Architektura-Murator" 1999, nr 6, s. 71.

5
Ołtarz wzniesiony w Krośnie w czasie szóstej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, 10 czerwca 1997. Fot. Ryszard Rzepecki / Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

6
Nabożeństwo ekumeniczne odprawione przez Jana Pawła II w Drohiczynie w trakcie jego siódmej pielgrzymki do Polski, 10 czerwca 1999. PAP

7
Ołtarz wzniesiony na warszawskiej Agrykoli na potrzeby mszy św. odprawionej przez papieża Jana Pawła II w czasie czwartej pielgrzymki do Polski, 9 czerwca 1991. Agencja Gazeta

z twórcami dokumentu *Ołtarze papieskie* podkreślił, że krzyż wyłaniający się z wody miał urzeczywistniać obelisk ku pamięci ks. Jerzego Popiełuszki we Włocławku. Ostatecznie pomnik w kształcie krzyża upamiętniający miejsce śmierci kapelana „Solidarności" został usytuowany obok tamy, zaś kilkunastometrowa konstrukcja została wykonana z metalu i szkła, dzięki czemu wyglądał, jakby był stworzony z wody[32].

Lokalność, historia i tradycja regionu

Odwołania do lokalnej tradycji i historii danego regionu lub miasta stanowiły nader istotny element niemal wszystkich ołtarzy papieskich. Zazwyczaj objawiało się to w ornamentyce w postaci herbów miast, odwołań do ikonografii regionu. Zdarzały się jednak „świątynie jednego dnia", których cała forma oraz kompozycja (nie same detale) wyrastała z lokalności. Tego typu ołtarzom zostanie poświęcony niniejszy podrozdział.

Pierwszy ołtarz, który wyrastał z tradycji regionu, został stworzony w 1979 roku w Nowym Targu. Jego autor, architekt Tomasz Jędrysko, odwołał się do lokalności wyrażonej w charakterystycznej konstrukcji szałasu pasterskiego. „Rytmy typowej góralskiej konstrukcji, złocisty kolor drewna stanowiły uderzający akcent w rozległym krajobrazie z drzewami, trawą, Tatrami na horyzoncie"[33] – pisał polski malarz Stanisław Rodziński. Oprócz architektonicznego odwołania do tradycji lokalnej w ołtarz była „wpisana" wielowątkowa alegoria Jezusa jako pasterza owczarni, którego pierwszym sługą był właśnie papież, pełniący rolę przewodnika. Kompozycja odnosiła się również do Kościoła, który daje schronienie, nawet w najtrudniejszych czasach – podobnie jak szałas pasterzowi podczas wielotygodniowego wypasu owiec. Ołtarz został przygotowany w ciągu dziesięciu dni, zaś przy jego budowie pracowało ośmiu cieśli z okolicznych miejscowości oraz prawie sześćdziesięciu robotników. Sektory dla pielgrzymów zaprojektowano dla ponad czterystu tysięcy osób. Układ miejsc dla wiernych był niezwykle interesujący, gdyż w swojej formie nasuwał analogię z układem trójprzestrzennym charakterystycznym dla teatru antycznej Grecji[34]. ⌜8⌟

Nowotarski ołtarz nie zniknął zupełnie. Niektóre elementy kompozycji zostały przeniesione i umieszczone w kościele parafialnym Najświętszego Serca Pana Jezusa w Nowym Targu, w którym w rocznicę wizyty papieża w Polsce powstało pierwsze muzeum owej pielgrzymki. Przede wszystkim jednak zachowała się pamięć o ołtarzu wśród mieszkańców regionu, czego najlepszym świadectwem były kolejne wizyty papieskie na Podhalu w latach 90. XX wieku. Zarówno ołtarz w Ludźmierzu, jak i w Zakopanem, a nawet w leżącym poza Podhalem Starym Sączu, odwoływały się w swojej kompozycji właśnie do nowotarskiej konstrukcji z roku 1979.

Spośród wymienionych ołtarzy najbardziej interesujący zdaje się ten zrealizowany w polskiej stolicy Tatr w 1997 roku. Został on zlokalizowany u stóp skoczni narciarskiej – Wielkiej Krokwi. Projekt opracował Zbigniew Śliwiński, zaś autorem rzeźbień był zakopiański artysta Marek Szala. Całość konstrukcji została ustawiona na dachu istniejącego już budynku sportowego (przeobrażenie zastanej architektury). Ołtarz pokryto gontowym dachem ozdobionym rzeźbionym krzyżem. Obiekt ten wraz z krzyżem, tworząc strzelistą, kilkupoziomową kaplicę, miał wysokość ponad dwudziestu dwóch metrów. Sklepienie zdobił siedmiometrowy

32 7 czerwca 1991 we Włocławku papież Jan Paweł II dokonał poświęcenia krzyża podczas swojej czwartej pielgrzymki do Polski, zaś 19 października 1991 odbyło się jego odsłonięcie. Zob.: *Ołtarze papieskie* w reż. Anny Marii Mydlarskiej i Jacka Mydlarskiego (1998).

33 Stanisław Rodziński, *Ołtarze nadziei*, „Ethos" 1993, nr 1-2, s. 290–291.

34 Zob.: Krzysztof Hejmej, *Fenomen ołtarzy papieskich regionu Podhala*, [w:] *Budownictwo Sakralne i Monumentalne '2002*, Wydawnictwo Politechniki Białostockiej, Białystok 2002, s. 155. Co ciekawe ołtarz nowotarski był jednym z nielicznych, które nie były umieszczone na jakimkolwiek podwyższeniu. Sprawujący mszę św. papież znajdował się niemal na tym samym poziomie, co wierni. Więcej na temat samej papieskiej wizyty w Nowym Targu zob.: Marcin Kasprzycki, *Społeczno-polityczne i ekonomiczne aspekty pielgrzymki Jana Pawła II do Nowego Targu w czerwcu 1979 r.*, [w:] *Papieskie pielgrzymki w PRL...*, dz. cyt., s. 61–95.

ażurowym maswerk, w którego ośmiu kwaterach umieszczono wyrzeźbione w drewnie sceny ze Starego i Nowego Testamentu. Całość została ustawiona na tarasie podtrzymywanym przez rzeźbione figury Ewangelistów, ozdobionym ornamentami roślinnymi oraz motywami podhalańskimi[35]. ⌜9⌟

Od podnóża ołtarza spływał biały dywan, który biegł przez całą płytę stadionu, stopniowo wznosząc po stokach skoczni ku górze. U szczytu dywan łączył się z ustawionym na najwyższej części rozbiegu dwunastometrowym białym krzyżem. Tym samym cała Wielka Krokiew przeistoczyła się w „świątynię jednego dnia". Warto zaznaczyć, że oprawa wizyty papieża w Zakopanem stanowiła całościową koncepcję przygotowania mszy jako wydarzenia artystycznego. Góralski ołtarz współgrał z regionalnymi strojami wiernych, oprawą muzyczną oraz krzyżem na szczycie Giewontu[36].

Badacz ołtarzy zauważył, że te pochodzące z regionu Podhala „zawsze cechowała spójność środowiska naturalnego i form architektonicznych, a także – w szczególny sposób widoczne – umiłowanie lokalnych tradycji"[37]. Wiązało się to przede wszystkim z połączeniem „sfer życia materialnego i duchowego w jedną całość ujętą w dziele architektonicznym, które – tak jak ludzie – ma swoją historię i przyszłość"[38].

Odwołaniem do historii i tradycji lokalnej, które najmocniej zapadło w polskiej pamięci zbiorowej, była sakralna scenografia „jednego dnia" powstała w roku 1987 na potrzeby mszy świętej na gdańskim osiedlu Zaspa. Został stworzony wówczas ołtarz-galeon, którego pomysłodawcą i twórcą był wybitny polski scenograf Marian Kołodziej[39]. Artyście bliskie było postrzeganie scenografii jako formy swoistego malarstwa na scenie[40]. Jego prace teatralne, podobnie jak gdański ołtarz, charakteryzowały się wielkim rozmachem, monumentalizmem, dbałością o każdy szczegół oraz barokowością. „Zawsze chciałem, żeby scena coś znaczyła w układzie plastycznym. Budowałem układy rozmaite, światłem, przestrzenią powietrzem... Widzów zapraszałem do poszukiwania najcelniejszego przesłania spektaklu, pobudzałem ich wyobraźnię"[41] – tak opisywał swoją scenografię Kołodziej. Założenia te były równie silnie widoczne w jego ołtarzu papieskim. ⌜10–11⌟

Dzieło z gdańskiej Zaspy odbiegało znacząco od innych ołtarzy stworzonych w trakcie wizyt papieskich przed rokiem 1989 — swoim rozmachem, wielością symboli oraz bogactwem zdobień. Autor odwołał się do alegorii Kościoła jako łodzi. Jednocześnie nawiązał do specyfiki miejsca, czyli Gdańska. Kołodziej swój zamysł opisał następująco:

35 Niemal od razu po zakończeniu wizyty papieskiej rada miasta Zakopane postanowiła o przeniesieniu ołtarza do parku fatimskiego przy Sanktuarium Matki Bożej Fatimskiej na Krzeptówkach. Stanął tam na stoku wzniesienia i w ten sposób może być oglądany tak, jakby był na podwyższeniu, a więc w warunkach, do jakich został zaprojektowany.

36 Cezary Gmyz, *Na szlaku ołtarzy...*, dz. cyt., s. 71.

37 Krzysztof Hejmej, *Fenomen ołtarzy papieskich...*, dz. cyt., s. 152.

38 Tamże.

39 W swoich pracach twórca wielokrotnie odwoływał się do tematyki religijnej, wiary chrześcijańskiej. Jego bliższa współpraca z Kościołem datuje się od czasu stanu wojennego, kiedy to wraz ze swoją żoną Haliną Słojewską-Kołodziej oraz innymi trójmiejskimi artystami niezależnymi tworzył wystawy oraz przedstawienia w murach kościołów diecezji gdańskiej. Miało to, obok ogromnego doświadczenia, dorobku oraz uznania środowiskowego, jakim cieszył się Marian Kołodziej, znaczący wpływ na wybór jego osoby na twórcę ołtarza papieskiego w 1987 roku. Moment, gdy biskup diecezjalny gdański Tadeusz Gocłowski powierzył mu zadanie przygotowania ołtarza oraz rozterki z tym związane, artysta opisał następująco: „W lutym 1987 roku telefon z kurii biskupiej w sprawie ołtarza na mszę III Pielgrzymki Jana Pawła II. Bóg - Bogu ołtarz. Na ołtarz ten wstąpi Ojciec Święty. Zadanie paraliżuje, przeraża niewykonalnym. Niepewność, zwątpienie, strach. Czy wolno mi? Czy się odważę? Czy przyjęcie propozycji nie będzie aktem zuchwalstwa, pychy nawet? Jak oddać to, co niewidzialne, nierozpoznawalne? Jak określić nieokreślone? Wadzę się ze sobą w cierpieniu, wśród niebezpieczeństw, błądzeń. Przecież byłaby to moja do Boga modlitwa. Bezlitośnie publiczna. [...] Ciężar świadomości, miejsca i czasu. To czas trudny, konfliktów, goryczy, rozczarowań, beznadziejności czekania. [...] I to miejsce – Gdańsk. Niepokornej dzisiejszości. Czy potrafię dokonać wyboru, zharmonizować wielość koniecznych elementów, wyciszyć siebie, a zachować odrębność. Zwalczyć nawyki teatru, a jednak przypomnieć gościowi jego młodzieńcze (teatralne) fascynacje". Zob. Marian Kołodziej, *Notatki dotyczące ołtarza na Zaspie*, [w:] *Marian Kołodziej (1921–2009)*, oprac. i wstęp Józef Borzyszkowski, Instytut Kaszubski, Gdańsk 2015, s. 295–296. Por. Tadeusz Gocłowski, *Ołtarze*, [w:] *Marian Kołodziej. Theatrum Vitae*, red. Małgorzata Abramowicz, Muzeum Narodowe, Gdańsk 2014, s. 148–150.

40 Aleksandra Kozłowska, *Ołtarze Mariana Kołodzieja*, „Gazeta Wyborcza" z 2–3 kwietnia 2005.

41 Cyt. za: Alina Kietrys, *Zaczarowane miejsce na poddaszu*, „Głos Wybrzeża" z 23–28 grudnia 1997.

8
Nabożeństwo na lotnisku w Nowym Targu w czasie pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, 8 czerwca 1979. Fot. Wojtek Laski / East News

9
Msza św. odprawiona u stóp skoczni narciarskiej „Wielka Krokiew" przez Jana Pawła II w trakcie jego szóstej pielgrzymki do Polski, Zakopane, 6 czerwca 1997. East News

10
Msza św. odprawiona w dzielnicy mieszkaniowej Gdańsk-Zaspa przez Jana Pawła II w trakcie jego trzeciej pielgrzymki do Polski, 12 czerwca 1987. PAP

11
Ołtarz projektu Mariana Kołodzieja w Gdańsku-Zaspie w trakcie trzeciej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, 12 czerwca 1987. PAP

Papież Polak, Piotr naszych czasów. A więc łódź Piotrowa. A że u nas w Gdańsku – to okręt. Okręt Kościoła w wizji ruchu płynący. Kościół płynący. […] Elementy symboli i alegorii. Więc Gdańsk – w zwieńczeniu baldachimu ze wspaniałą bryłą Bazyliki Marii Panny, mojej patronki, w której cieniu mieszkam. W łuku poprzez czas przerzuconym, ale i łuku tęczy z nadzieją nad apoteozą Gdańska. Żagiel, w glorii aniołów cały. Żagiel witraż i trzy krzyże polskiej Golgoty – okrętu Kościoła z jego masztu wywiedziony. Lekkość, zwiewność proporców i chorągwi na wietrze. W zachodzącym słońcu rozpłomieniony ołtarz na okręcie oczekiwać będzie w tym najważniejszym, najpiękniejszym dniu na swojego sternika. Papież pielgrzym, góral, pójdzie ku górze schodami z surowego drewna. Pójdzie w trudzie, w walce z wiatrem typowym dla Zaspy. Pięknie malowniczo rozwiane szaty pontyfikalne. Na szczycie znajdzie bezpieczną ciszę. Ochroni go przed wiatrem żagiel. Aniołowie podejmą pieśń chórów. Z pokładu okrętu popatrzy, błogosławiąc na rozentuzjazmowane tłumy, na to morze głów i na pewno ten tłum przyciągnie go ku sobie. […] Nasz sternik stanie i weźmie szeroko w ramiona – tym tak charakterystycznym gestem – ten wzruszony tłum, ten umęczony Gdańsk i dalej wierne Kaszuby[42].

Symbolicznym elementem scenografii były widoczne, po obu stronach oraz z tyłu ołtarza, drewniane rusztowania. Miało to wskazywać, że dzieło Kościoła nie jest jeszcze ukończone, jest nadal w budowie, zaś wierni biorą czynny w niej udział.

Ołtarz stanowił hołd dla portowego miasta oraz Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność", który swoje początki miał właśnie wśród robotników stoczni. Szczególne znaczenie posiadał w tym kontekście fakt, że msza celebrowana była w intencji ludzi pracy. Scenograf za pośrednictwem swojego dzieła składał również hołd tragicznej przeszłości Wybrzeża — trzy krzyże umieszczone na szczycie masztu wzorowane były na pomniku ofiar Grudnia'70 stojącego przed gdańską stocznią. Ponadto na przykładzie zwieńczenia ołtarza w postaci krzyży zauważalna jest inspiracja teatralna Kołodzieja. Przypominają one trzy krzyże znane z przedstawień dawnej panoramy Wilna oraz Górę Trzykrzyską, stanowiącą inspirację dla scenografii Andrzeja Pronaszki do inscenizacji Mickiewiczowskich *Dziadów* w reżyserii Leona Schillera (1932–1934)[43].

Po mszy łódź została rozebrana, zaś drewniane elementy wykorzystano do budowy nowego kościoła. Symbolicznie okręt płynął dalej. Małgorzata Wendrychowska, autorka licznych opracowań poświęconych Kołodziejowi, podkreśliła wyjątkową symbolikę ołtarza oraz jego znaczenie w tamtym okresie: „W połowie lat osiemdziesiątych nie było nadziei. Gdańsk osnuty mrokiem i mgłą trwał jakby przyczajony. Nadzieja nadeszła później, wtedy gdy Kołodziej budował dla Papieża ów niezwykły ołtarz-okręt zwieńczony trzema białymi krzyżami, metaforyczną konstrukcję, otwartą w formie, celowo nieskończoną, niedopowiedzianą, dającą szansę na wielość skojarzeń i myśli"[44]. To najlepsze i najpełniejsze podsumowanie społecznego znaczenia scenografii liturgii[45].

42 Marian Kołodziej, *Notatki dotyczące…*, dz. cyt., s. 165–168. Niezwykle interesującym źródłem opisującym proces tworzenia są notatki Aliny Ronczewskiej-Afansjew, artystki i scenografki teatralnej, która uczestniczyła w pracach nad ołtarzem. Zob. Alina Ronczewska-Afansjew, *„Dziennik pokładowy" ołtarza-okrętu*, [w:] *Marian Kołodziej. Theatrum vitae…*, dz. cyt., s. 177–187.

43 Por. Jerzy Timoszewicz, *„Dziady" w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970. Jan Ciechowicz zauważył, że ołtarz Kołodzieja można, acz z ostrożnością, przyrównać do scenografii autorstwa Wincentego Drabika do *Opowieści bałtyckiej* w reż. Ireny Solskiej, która wraz z Teatrem im. Stefana Żeromskiego wystawiła barwne widowisko historyczne na nowo otwartym stadionie sportowym w Gdyni z okazji obchodów Dnia Morza. Wówczas Drabik stworzył scenografię opartą na architektonice wywróconego okrętu. Zob. Jan Ciechowicz, *Pod gołym niebem. Trzy epizody*, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego*, pod red. Lidii Kuchtówny, Jana Ciechowicza, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2000, s. 181.

44 Małgorzata Wendrychowska, *Krzyże polskiej Golgoty*, „Tygodnik Gdański" 1990, nr. 31.

45 Co ciekawe, motyw łodzi pojawił się ponownie w 1999 roku. Na potrzeby mszy św. w Ełku zbudowano ołtarz, którego przednią część stanowił dziób statku, zaś całość imitowała barkę. Z jednej strony było to odwołanie do Kościoła jako łodzi, z drugiej do „papieskiej" pieśni – *Barki*. Jednakże wykonanie oraz rozmach nawet w najmniejszym stopniu nie równały się z dziełem Kołodzieja.

Marian Kołodziej był również autorem ołtarza papieskiego w 1999 roku zbudowanego na potrzeby mszy świętej na sopockim torze wyścigów konnych. Jego głównym elementem oraz tłem dla tronu papieskiego był krzyż i hostia wykonane z żywic zamocowanych na aluminiowej konstrukcji. Znajdowały się one osiem metrów nad ziemią[46]. W centralnym punkcie Kołodziej umieścił figurę Chrystusa ukrzyżowanego, za nim zaś postać Boga Ojca. Całość została stworzona z jasnego drewna. W dolnej część konstrukcji usytuowano rzeźbę św. Wojciecha ze wzniesionym wysoko nad głową krucyfiksem[47]. Po obu stronach ołtarza, za miejscem przeznaczonym dla duchownych koncelebrujących mszę, umieszczono drewniane krzyże, figury Chrystusa ukrzyżowanego oraz rzeźby świętych. Inspiracją dla artysty były krzyże i figury obecne na terenie całych Kaszub. Przypominały one również litewską Górę Krzyży, znajdującą się na północ od Szawli[48]. Można to uznać za pewnego rodzaju odwołanie do romantycznej tradycji ziem wchodzących niegdyś w skład Rzeczypospolitej. Sopocki ołtarz został skonstruowany w ten sposób, aby z lotu ptaka przypominał gołębicę – symbol Ducha Świętego[49]. Tym sposobem w ołtarzu obecna była cała Trójca Święta. Po wizycie Papieża czterdzieści rzeźb i sam ołtarz przeniesiono do sanktuarium w Matemblewie. ⌜12⌟

W trakcie siódmej pielgrzymki w 1999 roku odnajdziemy także inne przykłady odwołania do tradycji lokalnej. Przyjrzyjmy się dwóm: w Toruniu i Sosnowcu. W stolicy województwa kujawsko-pomorskiego ołtarz papieski nawiązywał swoją formą do charakterystycznych, gotyckich, strzelistych sklepień krzyżowo-żebrowych kościołów toruńskich[50]. Centralnym elementem scenografii była replika oryginalnej XIV-wiecznej rzeźby Ukrzyżowania na Drzewie Życia z kościoła św. Jakuba[51]. Kolejnym odwołaniem do regionu były wielobarwne herby miast całej diecezji flankujące postać ukrzyżowanego Chrystusa oraz nawiązujące do nich bramy, które wiodły wiernych do poszczególnych sektorów. Autorem kompozycji był architekt Andrzej Ryczek. ⌜13⌟

Drugim interesującym przykładem była msza święta na placu jednego z sosnowieckich osiedli. Zasadniczym elementem wzniesionego na jej potrzeby ołtarza był ażurowy łuk, wykonany z przestrzennej kratownicy. Ołtarz stanowił monumentalny symbol miejsca i był hołdem dla przemysłowego charakteru miasta. Pośrodku znajdował się, podwieszony do konstrukcji, drewniany krzyż, za nim zaś sosna (przedstawienie lasów sosnowych niegdyś pokrywających cały region). Krzyż i drzewo umieszczono jakby w kadrze fotograficznym. Nocą kompozycja, dzięki podwyższeniu oraz iluminacji, widoczna była z wielu kilometrów. Całość można było odczytać w duchu przesłania, że „przyszłość Sosnowca i całego kraju zawiera się w poszanowaniu środowiska naturalnego, a także w krzyżu – symbolu Jezusa Chrystusa, którego Bóg posłał na świat z miłości do człowieka”[52]. ⌜14⌟

46 Krzysztof Hejmej, *Ołtarze Jana Pawła II*..., dz. cyt., s. 57.

47 Patron Polski zginął śmiercią męczeńską w 997 roku w trakcie chrystianizacji Pomorza, więc można to uznać za kolejne odwołanie do historii regionu.

48 Pierwszy krzyż w tym miejscu umieszczono dla upamiętnienia chrztu przyjętego przez Żmudzinów. Po upadku powstania listopadowego w 1831 roku okoliczni mieszkańcy zaczęli przynosić różnej wielkości krzyże jako dary wotywne. Od tamtej chwili ich liczba wzrastała, zaś góra stała się celem pielgrzymek oraz miejscem pamięci. Obecnie znajduje się tam około 50 tys. krzyży stojących oraz niemal 150 tys. powieszonych bądź położonych na ziemi.

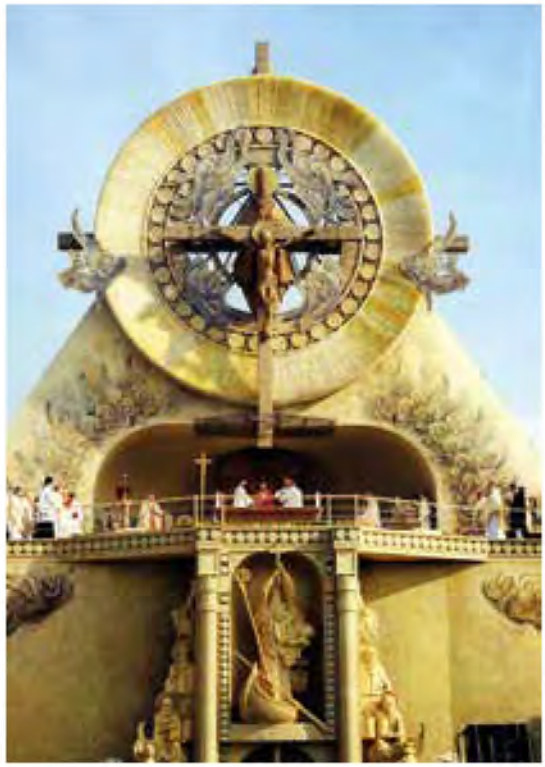
49 Kołodziej ukształtował go w ten sposób specjalnie dla Ojca Świętego, który na miejsce mszy przybył helikopterem, dzięki czemu mógł podziwiać całość konstrukcji z góry.

50 W 2019 roku konsekrowany został kościół bł. Stefana Wincentego Frelichowskiego stanowiący wotum dziękczynne za papieską pielgrzymkę. Świątynię wzniesiono na planie ołtarza z 1999 roku. *Konsekracja kościoła w Toruniu. Powstał na planie papieskiego ołtarza*, „Wyborcza.pl” z 8 czerwca 2019 roku, https://torun.wyborcza.pl/torun/7,48723,24874957,konsekracja-kosciola-na-glinkach-powstal-na-planie-papieskiego.html, data dostępu: 5 września 2019.

51 Inny przykład odwołania się w dekoracji do architektury sakralnej odnajdujemy na błoniach krakowskich w 1999 roku. Sklepienie ołtarza zostało wykonane w formie odwróconej kolebki rozgwieżdżonego sklepienia z motywami polichromii Matejkowskiej z Bazyliki Mariackiej.

52 Krzysztof Hejmej, *Ołtarze Jana Pawła II*..., dz. cyt., s. 98. Motyw drzewa stanowił centralny element ołtarza w Białymstoku (1991). Wówczas stworzono rzeźbę drzewa, którego konary wiły się u podstawy wielkiego ołtarza. „Świątynia jednego dnia” jakby wyrastała z podlaskiej ziemi.

12
Ołtarz projektu Mariana Kołodzieja w Sopocie w czasie siódmej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, 6 czerwca 1999. East News



13
Ołtarz wzniesiony w Toruniu na potrzeby mszy św. odprawionej przez papieża Jana Pawła II w czasie siódmej pielgrzymki do Polski, 7 czerwca 1999. Fot. Sławomir Kamiński / Agencja Gazeta

14
Ołtarz wzniesiony w Sosnowcu na potrzeby mszy św. odprawionej przez papieża Jana Pawła II w czasie siódmej pielgrzymki do Polski, 14 czerwca 1999. East News

Do historii regionu odwoływał się także ołtarz papieski wzniesiony w Legnicy w 1997 roku według koncepcji ks. Czesława Mazura. Namiotowa forma ołtarza, imitacja murów obronnych po jego bokach, herby miasta oraz data 1241 stanowiły odwołanie do wielkiej bitwy pod miastem, kiedy to wojska pod wodzą Henryka Pobożnego stoczyły walkę (przegraną) w obronie wiary chrześcijańskiej z wojskami tatarskimi. Nad białym namiotem umieszczono wysoki żółty krzyż. Został on ustawiony w ten sposób, że w połączniu z dwuspadowym dachem oraz tłem w postaci nieba przywoływał na myśl Golgotę. W formę dachu została wkomponowana gołębica jako symbol Ducha Świętego, który wyglądał, jakby zstępował na wiernych. ⌜15⌟

Przywołane powyżej przykłady scenografii papieskich pielgrzymek, odwołując się swoją formą oraz elementami dekoracyjnymi do tradycji oraz historii regionu, stanowiły istotny hołd lokalnej wspólnoty dla Jana Pawła II. Twórcy za pośrednictwem ołtarzy starali się przywołać wielkie i chwalebne karty przeszłości miast lub województw, jednocześnie wskazując kierunek na przyszłość społeczności lokalnej oraz całemu narodowi.

Formy i kompozycje symboliczne

Jednym z najbardziej oryginalnych pod względem formy był ołtarz w Peplinie (województwo pomorskie), stworzony w 1999 roku. Zaprojektował go pochodzący z Sierakowic rzeźbiarz – Jarosław Wójcik. Pomimo, że jego część stanowił monumentalny, niemal trzydziestopięciometrowy krzyż ze stali, to najważniejszym i centralnym elementem kompozycji była stalowa konstrukcja – sieć rybacka unoszona na wysokość dwudziestu metrów przez dwa łabędzie. Było to niewątpliwe nawiązanie do nowotestamentowych przypowieści, w której Jezus przemawiał do spotkanych rybaków, mówiąc – „Pójdźcie ze mną, a uczynię was rybakami ludzi" (Mt 4, 12–23). Sieć unoszona przez ptaki tworzyła sklepienie (w kolorze tęczy) kaplicy rozpostarte nad stołem eucharystycznym, a dar morza – złocisty bursztyn – zdobił ambonę, krzyż procesyjny i klęcznik papieski. Za stołem znajdowała się integralna część ołtarza – kremowa hostia o średnicy dziesięciu metrów. Ks. Stanisław Grunt wspominał: „Wysokość krzyża symbolizuje wiek Chrystusa. Skratowanie konstrukcji krzyża pokryte srebrzystą blachą nierdzewną, odkryte w części centralnej i osłonięte przezroczystym poliwęglanem, nadaje krzyżowi lekkości, a w nocy jego oświetlone wnętrze sprawia wrażenie, że krzyż zawieszony jest w powietrzu"[53]. ⌜16⌟

Szczególnie interesującym przykładem symbolicznej formy był ołtarz w Gliwicach (1999), którego autorem był prof. arch. Adam Lisik. Sklepienie nad stołem liturgicznym tworzyły dwa kratownicowe łuki, które wyrastały z wysokiego podium i zbliżały się ku sobie, nie stykając się jednak. Inspiracją dla twórcy był fresk Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej – *Stworzenie Adama*. Niedotykające się łuki nawiązywały do rąk Boga i człowieka wyciągniętych ku sobie. Tło stanowił trójkolorowy (czerwono-pomarańczowo-żółty) łuk, który przedstawiał wschodzące słońce, symbolizujące nadzieję oraz nowe życie. ⌜17⌟

Po prawej stronie usytuowano element odwołujący się do miejsca sprawowania mszy. Lekko odseparowany, jednakże integralnie połączony

53 „Pelpliński ołtarz papieski spełniał wszelkie wymogi liturgiczne i był prawdziwym dziełem sztuki", „Wiadomości Gniew. Nasze miasto" z 27 kwietnia 2014. https://gniew.naszemiasto.pl/pelplinski-oltarz-papieski-spelnial-wszelkie-wymogi/ar/c1-2251104, data dostępu: 1 września 2019. Obecnie ołtarz znajduje się w sąsiedniej gminie Sierakowice. Społeczność miasteczka była mocno zaangażowana w przygotowanie ołtarza (zaprojektował go mieszkaniec gminy, wykonali tamtejsi rzemieślnicy, zaś materiały zostały zakupione przez władze miasteczka). W 2000 roku ołtarz został ustawiony w nowo utworzonym parku. Dzisiaj stanowi atrakcję turystyczną i główny element Parku Kulturowego Ośmiu Błogosławieństw. Wokół niego odbywa się szereg uroczystości religijnych i imprez kulturalnych.

15
Ołtarz wzniesiony w Legnicy na potrzeby mszy św. odprawionej przez papieża Jana Pawła II w czasie szóstej pielgrzymki do Polski, 2 czerwca 1997. Agencja Gazeta

16
Ołtarz wzniesiony w Pelplinie na potrzeby mszy św. odprawionej przez papieża Jana Pawła II w czasie siódmej pielgrzymki do Polski, 6 czerwca 1999. PAP

17
Ołtarz wzniesiony w Gliwicach w czasie siódmej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, czerwiec 1999. Agencja Gazeta

z całością krzyż przypominał swoim kształtem gliwicką radiostację[54]. Symbolicznym przywołaniem naukowo-technicznego i przemysłowego charakteru Gliwic było również wykorzystanie lekkich, ażurowych i stalowych materiałów do konstrukcji krzyża i sklepienia[55]. Całość wzmogła monumentalna, półkolista podstawa ołtarza (ponad dziesięć metrów), w kolorze żółtym, z niebieskimi i zielonymi elementami. Kompozycja tworzyła symboliczną Świętą Górę, na której dochodzi do spotkania i przymierza człowieka z Bogiem.

Jak wspomniano wyżej, inspiracją dla twórców ołtarzy były również motta papieskich pielgrzymek. Przesłaniem wizyty Jana Pawła II w 1999 roku były słowa „Bóg jest miłością". Do nich odwołali się twórcy ołtarza elbląskiego (zespół pod kierownictwem prof. Szczepana Bauma). Na wzniesieniu, w centralnym punkcie, zostało ustawione czerwone, gorejące serce. Otaczały je pionowe (załamane pośrodku) drewniane słupy, które układały się w kształt dłoni w geście adoracji. Całość przykryto białym baldachimem zwieńczonym krzyżem. ⌜18⌟

Na potrzeby mszy świętej na warszawskim placu Defilad w roku 1987 stworzono ołtarz, który będzie stanowił ostatni przykład symbolicznej scenografii. Jego specyfika wynikała nie tylko z samej formy, ale również z miejsca, w którym został zlokalizowany. Autorem całości był artysta Jerzy Kalina, który jak Marian Kołodziej związany był ze środowiskiem teatru. ⌜19⌟

Podobnie jak twórca ołtarza-galeonu, Kalina zaczynał od malarstwa, zaś później wykorzystywał nowoczesne formy sztuk wizualnych, które jednak postrzegał jako zbyt klasycznie sztywne formy reprezentacji: „Nie mogłem zmieścić się w ramach tej dyscypliny, jaką jest malarstwo, dlatego że zawsze silną presję wywierał na mnie szerszy kontekst społeczny. Odczuwałem konieczność żywego ustosunkowania się do żywego człowieka, do sytuacji, w jakiej się znajdował, do zdarzeń, wreszcie – do całej sfery kulturowej. Kiedy posłużyłem się przestrzenią i działaniami, stało się to możliwe"[56] – opowiadał w jednym z wywiadów. Pod koniec lat 80. XX wieku związał się z teatrem. Przygotowywał scenografię między innymi do: *Gwiazdy* w reż. Piotra Olędzkiego oraz do sztuki *Pielgrzymi i tułacze* w warszawskim Teatrze Studio[57]. Po wprowadzeniu stanu wojennego związał się, tak jak wielu artystów, z Ruchem Kultury Niezależnej. Zaczął również blisko współpracować z Kościołem. Swoją postawę niezgody ukazywał poprzez sztukę, w której coraz więcej miejsca poświęcał kwestiom wiary i religii[58]. W latach 80. XX wieku był autorem wielu instalacji artystycznych realizowanych w warszawskich świątyniach: *Znak krzyża* w kościele Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej, *Zmartwychwstanie* w kościele św. Krzyża czy też *Boże Narodzenie* we wspomnianym już kościele św. Stanisława Kostki. Ukoronowaniem tej bliskiej współpracy z warszawskim środowiskiem kościelnym były propozycje zaprojektowania przez artystę ołtarzy papieskich na potrzeby wizyt Jana Pawła II w Warszawie w roku 1987 oraz 1991[59].

54 Stanowiło to również przypomnienie tak zwanej prowokacji gliwickiej z 31 sierpnia 1939 roku. Tego dnia niemieccy żołnierze, przebrani w polskie mundury, opanowali radiostację radiową w Gliwicach, znajdującą się wówczas na terytorium niemieckim. Władzom III Rzeszy chodziło o przedstawienie Polski jako agresora, co miało na celu uzasadnienie potencjalnych działań militarnych jako operacji odwetowej, formę ochrony własnych obywateli; tym samym starano się zdyskredytować stronę polską w oczach sojuszniczej Francji i Wielkiej Brytanii.

55 Więcej na temat gliwickiego ołtarza zob. Adam Lisik, *Symbolika w architekturze sakralnej*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", Katowice 2017, s. 24–40.

56 *Wokół akcji. Z Jerzym Kaliną rozmawia Zbigniew Taranienko*, [w:] Jerzy Kalina, *Odloty*, Centrum Sztuki Studio im. Witkiewicza, Warszawa 1989.

57 Lista wybranych akcji, wystaw i instalacji [w:] tamże.

58 Najlepszym tego przykładem jest wspomniany już w poprzednim rozdziale fakt, że będąc bliskim przyjacielem ks. Jerzego Popiełuszki, tworzył oprawy plastyczne odprawianych w warszawskim kościele św. Stanisława Kostki mszy za Ojczyznę.

59 Po 1989 roku Kalina nie tylko kontynuował współpracę artystyczną z Kościołem katolickim, ale również rozwinął swoją działalność jako scenograf teatralny (do spektakli Jana Peszka oraz Kazimierza Kutza). Z perspektywy społecznej najważniejsza stała się jego twórczość w przestrzeni miejskiej w postaci projektowanych pomników i upamiętnień. Bez wątpienia najważniejszym z dzieł jest, odsłonięty w 2018 roku na warszawskim placu Piłsudskiego, Pomnik Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku. *Pomnik smoleński będzie się rozrastał. Autor rzeźby zdradza nowe informacje*,"wprost.pl", 10 kwietnia 2010, https://www.wprost.pl/kraj/10116811/pomnik-smolenski-bedzie-sie-rozrastal-autor-rzezby-zdradza-nowe-informacje.html, data dostępu: 20 lutego 2020.

18
Ołtarz wzniesiony w Elblągu na potrzeby mszy św. odprawionej przez papieża Jana Pawła II w czasie siódmej pielgrzymki do Polski, 6 czerwca 1999. PAP

19
Ołtarz zaprojektowany przez Jerzego Kalinę na potrzeby mszy św. sprawowanej przez Jana Pawła II na placu Defilad w trakcie jego trzeciej pielgrzymki do Polski, Warszawa, 14 czerwca 1987. East News

Miejsce mszy świętej w 1987 roku – plac Defilad – sprawiło, że Kalina poprzez ołtarz musiał odczarować szczytowe osiągnięcie socrealizmu, swoistą świątynię komunizmu, czyli Pałac Kultury i Nauki (faktyczne i symboliczne przeobrażenie zastanej architektury oraz całej przestrzeni). Miał temu posłużyć prosty ołtarz wraz z pionowymi, połyskującymi folią formami[60]. Jego centralnym elementem był lekko metalizujący biały krzyż z żółtym baldachimem w kształcie litery M; całość usytuowano na podeście. W kolorystyce dominowała biel przeplatana błękitem (barwy maryjne). Pomimo obaw, że monumentalność Pałacu zdominuje ołtarz, stało się zgoła inaczej. W zderzeniu dwóch zupełnie odmiennych form, reprezentujących przeciwstawne porządki i światy, górą był właśnie ołtarz. Było to zderzenie bieli z szarością kamienia, prostoty i delikatności z przepychem oraz ciężarem. Na parę godzin „świątynia socjalizmu" została zepchnięta na drugi plan[61]. Niezwykle interesujące było wykorzystanie folii w konstrukcji ołtarza. Dzięki temu zabiegowi tłumy wiernych w pewien sposób odbijały się w owej scenografii – uczestnicy mszy stawali się swoistym tworzywem ołtarza, budulcem Kościoła.

Obecność społeczna

Jak już kilkakrotnie zaznaczaliśmy, w przypadku widowisk społecznych, jakimi były msze święte celebrowane przez Jana Pawła II, wierni nie byli jedynie widzami, ale pełnoprawnymi uczestnikami perfomansu. Szczególnie ściśle wiąże się to z reformą liturgiczną *Vaticatum II* i jej postulatu – *participatio actuosa*, czyli czynnego udziału w liturgii. Miał się on realizować się nie tylko w słuchaniu Pisma Świętego, odpowiedziach mszalnych i aklamacjach, ale również w postawach, gestach i aktywnym uczestnictwie wiernych w rytuale[62]. Chodziło o wymiar performatywny liturgii, który obserwować można w trakcie papieskich pielgrzymek.

Uczestnictwo wiernych-widzów-aktorów nie tylko potęgowało performatywność nabożeństwa, ale również sprawiało, że poprzez swoje zachowanie, gesty i postawy stawali się oni częścią ogromnej scenografii. Zauważalne jest to w trakcie niemal każdej mszy świętej z udziałem papieża. Swoją obecnością wierni uzupełniali ekspresję ołtarzy, korespondując z zamierzeniami ich twórców, jak miało to miejsce podczas mszy dla ludzi pracy na gdańskiej Zaspie w 1987 roku. Wówczas ołtarz-galeon w połączeniu z setkami tysięcy pielgrzymów sprawiał wrażenie płynącej przez biało-czerwone (zebrani machali nad głowami białymi i czerwonymi chustami, tworząc tym samym flagę polską) morze ludzi łodzi Piotrowej, której sternikiem był Jan Paweł II. W 1999 roku w Peplinie zebrani wierni przeistoczyli się w ławicę ryb, którą papież-rybak symbolicznie Słowem Bożym łapał w swoją sieć. Legnicki namiot liturgiczny zaś dzięki konstrukcji swojego dachu oraz dekoracji symbolizującej Ducha Świętego sprawiał wrażenia rzeczywistego zstępowania łaski (nie tylko przez słowa głowy Kościoła) na zebranych wiernych.

Wierni także potęgowali przekaz scenograficzny. W 1979 roku na placu Zwycięstwa setki tysięcy ludzi w trakcie nabożeństwa unosiły niemal krzyż papieski, co sprawiało wrażenie rzeczywistego przymierza z Bogiem. Podobne wrażenie odnajdujemy również w trakcie kolejnych pielgrzymek. Ołtarze, które zazwyczaj usytuowane były na naturalnym lub sztucznym podwyższeniu, poprzez obecność wiernych oraz uniesione przez nich ręce zdawały się jeszcze bardziej górować nad wszystkim.

Co ciekawe, na szczególny, scenograficzny wymiar gromadzących się ludzi, uwagę zwrócił członek Rady Państwa Kazimierz Barcikowski. W trakcie przygotowań do drugiej pielgrzymki papieża w 1983 roku na spotkaniu z przedsta-

60 Kształt ołtarza przypominał centralny element scenografii *Księcia Niezłomnego* w reż. Juliusza Osterwy wystawionego przez Redutę w 1926 roku, o którym w pierwszym tomie niniejszej publikacji pisała Wanda Świątkowska. Nie da się w pełni potwierdzić hipotezy, że Kalina się nią inspirował, jednakże podobieństwo jest bardzo widoczne.

61 Stanisław Rodziński, *Ołtarze nadziei*, dz. cyt., s. 298–299.

62 Adam Durak, *Participatio actuosa jako cel reformy liturgicznej*, „Seminare" 2005, r. 21, s. 223–232.

wicielami strony kościelnej stwierdził trochę z przekąsem, że „rzesze wiernych będą najlepszą dekoracją”[63]. Konstatację tę można z powodzeniem odnieść do każdej podróży apostolskiej Jana Pawła II do Polski.

Słowa członka Partii okazały się prorocze również w innym wymiarze, niekoniecznie zgodnym z zamiarami władz państwowych. Mianowicie w 1983 roku, jeszcze w trakcie obowiązywania stanu wojennego, pielgrzymka Jana Pawła II stworzyła możliwości zamanifestowania postaw opozycyjnych społeczeństwa oraz dania świadectwa obecności w narodzie ducha zdelegalizowanej „Solidarności”. Szczególny charakter miały podniesione ręce tłumu ze znakiem V – znakiem wolności i symbolem wielomilionowego ruchu społecznego. Podczas wielu mszy świętych w trakcie drugiej pielgrzymki wierni unosili nad głowami transparenty „Solidarności” pisane charakterystyczną czcionką – solidarycą[64]. Jan Żaryn podaje, że w 1983 roku na warszawskiej trasie przejazdu z lotniska do katedry znajdowało się dwadzieścia transparentów prosolidarnościowych, na samym Stadionie X-lecia – trzydzieści nawiązujących do „Solidarności”, internowanych i uwięzionych, w Częstochowie – czterdzieści, w Poznaniu tyle samo[65]. Innym przykładem tego zjawiska były dekoracje na blokach mieszkaniowych na gdańskiej Zaspie. Na ścianie szczytowej jednego z budynków widniał propagandowy napis „Nasza praca ojczyźnie”, ktoś zaś doczepił do niego dopisek „…i Bogu”. Pod nim powieszono ogromny wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej z orłem w koronie. Na innym budynku pod napisem „Nasz ustrój to socjalizm” zostało dodane „Boże daj siłę swojemu ludowi” oraz „Nie lękajcie się”. Widać na tych przykładach polityczny wymiar oddolnej scenografii społecznej, będącej udziałem obywateli, jak również można zaobserwować ekspresję konfliktów społecznych dochodzących za jej pośrednictwem do głosu. ⌜20⌟

Wspomniana oddolność stanowiła immamentny element każdej pielgrzymki papieskiej. Objawiała się na wielorakie sposoby. Jednym z najbardziej rozpowszechnionych były trzymane przez wiernych flagi Polski, Watykanu oraz maryjne. Pojawiały się one licznie zarówno w trakcie mszy świętych, jak również na trasie przejazdów Jana Pawła II. Równie często wykorzystywano materiały ikonograficzne i malarskie z wizerunkiem papieża, świętych katolickich oraz postaci z Pisma Świętego, w tym oczywiście Chrystusa. Elementy te, w połączeniu z kwiatami, stanowiły również część dekoracji okien domów prywatnych oraz witryn sklepowych w miastach odwiedzanych przez głowę Kościoła. Również bardzo rozpowszechnione były wszelkiego rodzaju transparenty. Zazwyczaj miały one na celu osobiste powitanie papieża, zaznaczenie swojej obecności przez grupy wiernych z różnych miast, bądź też uzewnętrznienie uczuć religijnych oraz stosunku emocjonalnego do Jana Pawła II.

Na koniec warto zwrócić uwagę na fakt, że dramaturgii papieskich widowisk społecznych nie dopełniała tylko sama obecność tysięcy wiernych. Ze scenografią współpracowały siły przyrody. W Gdańsku na przykład w 1987 roku wiatr sprawił, że dwie flagi (biało-czerwona i biało-żółta), zawieszone na wieńczących dzieło krzyżach wraz z proporcami zdobionymi herbem papieskim oraz gdańskim, powiewały malowniczo. Wolno sunące chmury na niebie powodowały wrażenie, że ołtarz płynął przez nieokiełznane morze wiernych, których liczba sięgnęła niemal miliona; w ten sposób widowisko stawało się jeszcze bardziej monumentalne. Momentem kulminacyjnym było wstąpienie Jana Pawła II na dziób okrętu, ozdobionego wizerunkiem św. Piotra, co wieńczyło całość kompozycji. Alegoria przeistoczyła się w rzeczywistość.

63 Archiwum Akt Nowych, Akta Urzędu ds. Wyznaniowych, Zespół ds. Kościoła, sygn. 126/51 k. 9.

64 Na zdjęciach z nabożeństw w Warszawie, Katowicach czy też Gdańsku widać setki transparentów typu „Solidarność wita Ojca Świętego”, „Solidarność żyje”, „Ojcze Święty wspieraj nas”, „Ojcze Święty witamy – Internowani”.

65 Zob. Jan Żaryn, *Dzieje Kościoła katolickiego w Polsce (1944–1989)*, Instytut Historii PAN i Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2003, s. 560.

Podsumowanie

W niniejszej części, poświęconej analizie poszczególnych ołtarzy papieskich w ramach zaproponowanego trójpodziału, zwróciliśmy szczególną uwagę na cechy wspólne „świątyń jednego dnia" w trakcie wszystkich pielgrzymek Jana Pawła II do Polski. Zaznaczyliśmy również podobieństwa między kreacjami z czasów PRL-u oraz po transformacji przełomu lat 80. i 90. XX wieku. Warto w tym miejscu ukazać najważniejsze różnice w oprawach wizyt apostolskich.

Zasadniczą różnicą wpływającą na kształt scenografii liturgii przed i po roku 1989 była kwestia ingerencji władz. W okresie PRL-u władze wszelkimi możliwym środkami starały się ograniczyć uczestnictwo społeczne w mszach papieskich, ornamentykę nabożeństw oraz znacznie oddziaływać na formę ołtarzy. Wynikało to przede wszystkim z polityki Partii oraz relacji na linii państwo-Kościół przed polską transformacją.

Pomimo, że organizatorem pielgrzymek Jana Pawła II był Episkopat Polski, a władze PRL-u udzielały tylko pewnego „wsparcia" (między innymi w kwestiach logistycznych bądź bezpieczeństwa), to starały się wywierać znaczący wpływ na całokształt wizyt papieskich. Negocjacje pomiędzy stroną państwową a kościelną nie należały do najłatwiejszych, nierzadko kończyły się bezowocnie. Władze państwowe wysuwały szereg postulatów, których strona kościelna nie mogła zaakceptować. Przy okazji trzech pierwszych pielgrzymek zasadniczą kwestią sporną był termin wizyt papieskich oraz wybór miast mających gościć Papieża[66].

Podobne próby ingerencji władze podejmowały na etapie projektowania i tworzenia ołtarzy oraz dekorowania miast. W 1979 roku przy budowie ołtarza na placu Zwycięstwa władze wpłynęły na wysokość krzyża. Zgodnie z projektem Adolfa Szczepińskiego miał on górować nad całym placem, sięgając prawie dwudziestu pięciu metrów wysokości. Władze zgodziły się początkowo się na ledwie siedem metrów. W efekcie negocjacji osiągnięto „kompromisowe" 15 metrów, co i tak można uznać za sukces strony kościelnej, gdyż dzięki podestowi w pełni zostały spełnione zamierzenia artysty[67].

Osiem lat później wydanie zezwolenia na budowę ołtarza na placu Defilad władze uzależniały od wcześniejszego przedstawienia dokładnego planu technicznego, a następnie od zmiany materiału, z którego miał być on zbudowany. Podobne sytuacje zaistniały również w wypadku innych miast, które odwiedził Jan Paweł II podczas swojej trzeciej pielgrzymki. Zwlekanie z wydaniem odpowiednich zezwoleń strona rządowa uzasadniała przede wszystkim kwestiami bezpieczeństwa. Niekiedy odmawiano też zgody na realizację ważnych elementów całej kompozycji. Tak właśnie zdarzyło się w przypadku projektu Jerzego Kaliny. Artysta zakładał, że na fasadzie Pałacu Kultury i Nauki krzyżować się będą dwie flagi, jednak władze nie wydały na to zgody[68].

66 Grzegorz Majchrzak, *(Nie)chciany pielgrzym*, „Biuletyn IPN" 2005, nr 4, s. 32. W kontekście wizyty papieskiej w Gdańsku również pojawiły się problemy tej natury, o czym wspominał abp Tadeusz Gocłowski. Por. Tadeusz Gocłowski, *Ołtarze*, dz. cyt., s. 147–149.

67 Zob. Jerzy S. Majewski, Tomasz Urzykowski, *Przybyły papieskie dywizje*, „Gazeta Wyborcza" z 2 czerwca 2009.

68 Archiwum Akt Nowych, Akta Urzędu ds. Wyznaniowych, Zespół ds. Kościoła, sygn. 126/42 k. 2–7. Ponoć pierwszym pomysłem było umiejscowienie na frontonie Pałacu Kultury „lustrzanego" krzyża, zbudowanego na zasadzie kryształu, który składać się miał z kilku tysięcy płaszczyzn. Z uwagi na weto strony rządowej pracę przerwano, przy czym pomysł z wykorzystaniem folii odbijających światło i zebranych wiernych pozostał (zob. Irena Świerdzewska, *Ołtarze pod sierpem i młotem*, dz. cyt.). Strona państwowa starała się również utrudnić dostęp do materiałów koniecznych do budowy ołtarzy. Jednak ich braki zwykle nie były rezultatem złej woli Partii, ale wynikały z gospodarki niedoborów schyłkowego PRL-u. Ale miały też miejsce sytuacje odmienne. Jak wspominała żona Mariana Kołodzieja, Halina Słojewska-Kołodziej: „partyjni i państwowi urzędnicy niekiedy po cichu nam pomagali rozwiązywać problemy, bo chcieli, żebyśmy popatrzyli na nich także jak na dobrych Polaków". Zwykle można było liczyć na wsparcie i solidarność międzyludzką, szczególnie gdy nadmieniło się, że jest to na potrzeby wizyty papieskiej: „W sklepach nie było potrzebnych tak wielkich arkuszy papieru milimetrowego. Ale rzucaliśmy hasło: «to na potrzeby papieskiego ołtarza» i wszelkie trudności natychmiast można było obejść. Dostaliśmy 30 metrów papieru milimetrowego" – wspominała (cyt. za: Piotr Semka, *Cud łodzi Piotrowej*, „Rzeczpospolita" z 9–10 czerwca 2012). W roku 1979, przy budowie krzyża na placu Zwycięstwa okazało się, że do wykonania zabraknie drewna; po długich poszukiwaniach sprowadzono materiał ze Związku Radzieckiego.

Niebagatelny konflikt na linii państwo – Kościół miał miejsce przy okazji budowy ołtarza na gdańskiej Zaspie w 1987 roku. Po przekazaniu dokumentacji i projektu Wojewódzkiej Radzie Narodowej i Komitetowi Wojewódzkiemu PZPR w Gdańsku poinformowano scenografa, że została wyrażona zgoda jedynie na jeden krzyż, nie trzy. Strona kościelna wraz z Kołodziejem nie chciała pogodzić się z tą decyzją i stanowczo stwierdziła, że w tej sytuacji ołtarz nie powstanie. Pomimo braku zgody władz centralnych, ustawiono trzy krzyże wieńczące dzieło. „Co będzie, jak wstrzymają wizytę, powołując się na to, że ołtarz odbiega od zaakceptowanego projektu? Ale wpadliśmy na sprytny pomysł. Aby umieścić te trzy krzyże na szczycie masztu ołtarza, trzeba było skorzystać z największego i najwyższego dźwigu samojezdnego, jaki był na Wybrzeżu. Dźwig przyjechał, umocował trzy krzyże i szybko odjechał. I teraz mogliśmy już argumentować władzy, że nawet gdybyśmy się zgodzili na jej żądania, nie ma możliwości usunięcia krzyży, bo już nie mamy do dyspozycji tego dźwigu”[69] – wspominali twórcy ołtarza.

Kwestia ingerencji władz w warstwę wizualną podróży apostolskich do Polski stanowiła zasadniczą różnicę oprawy papieskich pielgrzymek przed i po 1989 rokiem. Jednak dostrzec też można szereg innych różnic.

Krzysztof Hejmej napisał w swojej książce, że „papieskie ołtarze lat 80. sprawiały wrażenie przypadkowych”[70]. Jednocześnie zwrócił uwagę, że „zdarzały się, jednakże sytuacje wyjątkowe, kiedy projektowano dzieło oddziałujące swoją symboliką na przeżycia odbiorców – pielgrzymów, pozostające na stałe w ich pamięci”[71]. Według badacza za takie trzeba uznać realizację w Nowym Targu (1979) oraz Gdańsku (1987). Można jedynie częściowo zgodzić się z autorem. Faktycznie po 1989 roku odnajdujemy znacznie więcej ołtarzy papieskich, które zachowywały rozbudowaną, symboliczną formę i spójny program symboliczny i ideowy. Charakteryzowały się one znacznym rozmachem i większym bogactwem zdobień. Jednakże trzeba oddać twórcom opraw pielgrzymek w okresie PRL-u sprawiedliwość i zauważyć, że działali oni w znacznie trudniejszych warunkach, o których była mowa powyżej. Z uwagi na ingerencje władz oraz trudności związane – między innymi – z dostępnością materiałów oraz kosztami przedsięwzięć, o wiele częściej posługiwali się oni skromniejszymi formami, jednakże bogactwo alegorii i symbolicznych odniesień podnosiło rangę ich dzieł. I to właśnie stanowi istotną różnicę. System polityczny wymagał od artystów poszukiwania innych dróg, znacznie bardziej subtelnych i aluzyjnych, dla ekspresji uczuć religijnych oraz emocjonalnego stosunku do papieża niżeli dosłowność i pompatyczność. Znakomicie to widać na przykładzie kolorystyki poszczególnych dzieł. Przed przełomem 1989 roku artyści częściej wykorzystywali spokojną i stonowaną paletę barw. Nader chętnie posługiwali się bielą, barwami narodowymi oraz odniesieniami do biało-żółtej flagi Stolicy Apostolskiej. W wolnej Polsce spotykamy wiele realizacji w bardzo jaskrawych kolorach (czerwień, żółć, pomarańcz) oraz ich połączeń[72]. Jak widać, po roku 1989 twórcy coraz rzadziej projektowali zgodnie z przemyśleniem jednego z uczestników konkursu na ołtarz na warszawskiej Agrykoli w 1991 roku, Zbigniewa Parandowskiego, który stwierdził: „trudność, jaka powstaje w momencie, kiedy usiłujemy znaleźć stosowną oprawę dla wydarzenia duchowego, polega na zachowaniu umiaru, na jak najmniejszej ingerencji materialnej i najprostszej symbolice”[73]. Maciej Pawlikowski, architekt i badacz ołtarzy podkreślił, że „papieskie pielgrzymowanie na przestrzeni ćwierćwiecza wyzwoliło niewiarygodny wprost potencjał trzech pokoleń projektantów, konstruktorów i artystów”[74].

69 Tamże.

70 Krzysztof Hejmej, *Ołtarze Jana Pawła II…*, dz. cyt., s. 9.

71 Tamże.

72 Oczywiście powyższa konstatacja nie odnosi się do wszystkich „świątyń jednego dnia”, ale zwraca uwagę na pewne zjawisko uogólnione.

73 Cyt. za: Jeremi T. Królikowski, *Pięć koncepcji*, „Architektura” 1991, nr 4–5, s. 9.

74 Maciej Pawlikowski, *Rzecz o ołtarzach papieskich*, „Radio Maryja.pl” 4 maja 2011 roku, https://www.radiomaryja.pl/kosciol/rzecz-o-oltarzach-papieskich/, data dostępu: 1 września 2019.

20
Bloki mieszkalne ozdobione przez
mieszkańców z okazji mszy św. sprawowanej
przez Jana Pawła II w dzielnicy Gdańsk-
-Zaspa, 12 czerwca 1987. PAP

Warto zwrócić uwagę na wpływ polskich opraw wizyt papieskich na warstwę wizualną towarzyszącą podróżom apostolskim Jana Pawła II do innych państw. Jak zauważył Pawlikowski:

Polskie ołtarze papieskie są częścią zjawiska światowego [...] Ołtarze wzniesione w czasie pierwszej pielgrzymki do Polski, a także wypracowane wtedy rozwiązania przestrzenne i funkcjonalne stały się wzorami, które były rozwijane, a czasem wręcz powielane podczas następnych pielgrzymek na całym świecie! Pielgrzymki Ojca Świętego w Polsce, poza przesłaniem religijnym, wyróżniały się dużą dozą treści politycznych i społecznych. Zawsze cechował je również ogromny ładunek emocjonalny[75] **.**

Z drugiej strony scenograf i architekt Jerzy Gurawski żałując, że ołtarze stanowią dzieła jednego dnia i po większości pozostają jedynie wspomnienia oraz fotografie, stwierdził: „We Włoszech w tego typu obiektach zwraca się uwagę przede wszystkim na wartości estetyczne i funkcjonalne. U nas ważne jest bogactwo symbolicznego przekazu”[76].

Na koniec warto ponownie odnieść się do wspomnianej już analogii pomiędzy uroczystymi mszami w trakcie pielgrzymek Jana Pawła II do ojczyzny a ideą i dokonaniami polskiego teatru monumentalnego. Miał to być – przypomnijmy za Lidią Kuchtówną – „teatr świątynny, podniosły w nastroju, arenowy w konstrukcji, «ogromny» w poetyckich przestrzeniach, otwarty na naturę. Nawiązywał do religijnych korzeni sztuki teatru oraz do teatru kultowego”[77]. O ile w świecie teatru monumentalność była – jak twierdzi w niniejszym tomie Dariusz Kosiński – zjawiskiem o ograniczonym zasięgu historycznym, o tyle znalazła zastosowanie i została zaakceptowana na długie lata jako podstawowa kategoria estetyczna w scenografii wielkich widowisk i performansów społecznych. Widać to nie tylko w rozwiązaniach artystycznych, skali wznoszonej scenografii, ale także we współudziale tłumów ludzi w tworzeniu scenografii i jej znaczeń. Dlatego na zakończenie tych rozważań chcielibyśmy postawić tezę, że o ile teatr monumentalny stosunkowo krótko był dominującą formułą scenografii teatralnej, o tyle do dziś zachowuje taką funkcję w dziedzinie scenografii społecznej. Stanowi to zarazem kolejny, w kontekście polskiej kultury bardzo ważny, przejaw związku obu rodzajów scenografii. Najlepiej widać to właśnie na podstawie analizowanych podróży apostolskich Jana Pawła II do Polski oraz nabożeństw przez niego celebrowanych.

75 Tamże.

76 Cyt. za: Cezary Gmyz, *Na szlaku ołtarzy*, dz. cyt., s. 71.

77 Lidia Kuchtówna, *Nurt polskiego teatru monumentalnego. Zarys historyczny*, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego...*, dz. cyt., s. 16.

Streszczenia i słowa kluczowe

Dominika Łarionow
Scenografia? Kłopoty z definicją

Wprowadzając w złożoną i rozległą problematykę współczesnego rozumienia scenografii, Autorka sięga po różnorodne jej koncepcje, zarówno historyczne, związane z barokowymi widowiskami dworskimi i twórczością słynnej rodziny Bibienów, jak i współczesne powstałe w odniesieniu do praktyk twórców spektakli o specyficznie kształtowanej wizualności (Josef Svoboda) i bardziej codziennych produkcji scenicznych. Odwołując się do ustaleń współczesnych badaczy scenografii i znacząco je uzupełniając, postuluje uznanie scenografii za autonomiczną dziedzinę sztuki rozwijającą się dynamicznie zarówno w obszarze teatru, sztuk wizualnych, jak i działań społecznych. Za Arnoldem Aronsonem widzi w niej „słownik fizyczny" globalnego świata artystycznego.

słowa kluczowe

scenografia · scenografia poszerzona · teoria teatru · Arnold Aronson · Galli-Bibiena rodzina · Josef Svoboda

Ewa Dąbek-Derda
W poszukiwaniu istoty scenografii

Znakiem szczególnym pojęcia scenografia, obecnego w kulturze Zachodu od czasów antycznych, jest płynność znaczeniowa. W polszczyźnie słowo to pojawiło się dopiero u progu ubiegłego wieku, w wyniku deklarowanej przez część środowiska teatralnego potrzeby odcięcia się od iluzjonistycznych dekoracji malarskich. Określenie scenografia rywalizować musiało nie tylko z zakorzenionymi już w tradycji teatralnej terminami, takimi jak malarstwo sceniczne, dekoracja czy wystawa, ale i z nowymi, formułowanymi przez reformujących polski teatr artystów – „inscenizacją plastyczną" Andrzeja Pronaszki czy „tłem scenicznym" Iwona Galla. W drugiej połowie wieku sytuacja pojęcia wyraźnie się ustabilizowała, co wymusiło konieczność jego zdefiniowania, a w następnych dekadach redefiniowania. Scenografia coraz wyraźniej jawić się zaczęła jako dyscyplina szczególna, nie dość że wymagająca od uprawiającego ją artysty coraz rozleglejszych kompetencji, to na dodatek coraz aktywniej i coraz bardziej świadomie biorąca udział w procesie współtworzenia inscenizacji. Wypowiedziom wielu wybitnych scenografów (Tadeusz Kantor, Andrzej Pronaszko, Marian Bogusz, Jerzy Gurawski, Wojciech Krakowski) zawdzięczamy rozszerzanie świadomości dotyczącej kompetencji scenografa w teatrze. W oparciu o wypowiedzi, manifesty, a także praktykę artystyczną polskich scenografów tworzących w drugiej połowie XX i XXI wieku pokusić się można o doprecyzowanie pojęcia scenografii teatralnej. W syntetycznym ujęciu wynika z nich dosyć jednoznacznie, że jest ona sztuką polegającą na aranżowaniu czasoprzestrzeni inscenizacji.

słowa kluczowe

architektura · czasoprzestrzeń · inscenizacja plastyczna · malarstwo sceniczne · przestrzeń · scenografia · Marian Bogusz · Jerzy Gurawski · Tadeusz Kantor · Andrzej Pronaszko · Zenobiusz Strzelecki · Władysław Strzemiński · Konrad Swinarski

Ewa Dąbek-Derda

Suplement. Machina. Miejsce

Na przełomie XIX i XX wieku przestrzeń stała się ponownie jedną z kategorii dominujących w europejskiej myśli i sztuce. Ze szczególną intensywnością skupili się na niej także reformujący teatr artyści. Przestrzennym eksperymentom, zrodzonym u progu stulecia ze sprzeciwu wobec iluzyjności i ilustracyjności zamkniętego w scenicznym kubie obrazu, zawdzięczamy kluczowe idee XX-wiecznego teatru: utopię pustej przestrzeni, obecną w europejskiej wyobraźni aż po XXI wiek oraz postulat wykreowania czy też znalezienia nowego miejsca dla teatru. Odpowiedzią na to wyzwanie były zarówno awangardowe projekty nowoczesnych kształtów architektury teatralnej, jak i poszukiwania innego miejsca teatralnego znajdującego się poza tradycyjnym budynkiem. Tym pierwszym towarzyszyło przekonanie, że sztuka sceniczna wymaga specjalnej machiny do grania, dostosowanej do obecnych, a zwłaszcza przyszłych potrzeb społecznych i artystycznych. Natomiast poszukiwaniom innych, nowych miejsc dla teatru patronowała chęć oderwania medium od jakiejkolwiek machiny do gry. Najbardziej rozpowszechnionym sposobem uczynienia ze sceny pudełkowej współczesnej machiny okazało się zabudowywanie sceny podestami zainicjowane przez Andrzeja Pronaszkę, a kontynuowane przez wielu wybitnych scenografów m.in. Zofię Wierchowicz, Mariana Bogusza, Kazimierza Wiśniaka czy Jana Kosińskiego. W rozpracowanie idei miejsca teatralnego w szczególny sposób zaangażował się Tadeusz Kantor. Konsekwentnie przez niego badane w praktyce artystycznej, a także analizowane w licznych tekstach teoretycznych i manifestach zagadnienie poprowadziło go do określenia elementarnej zasady rządzącej każdą teatralną machiną do gry.

słowa kluczowe

iluzja · machina do grania · miejsce · przestrzeń teatralna · podesty · pusta przestrzeń · realność

Dominika Łarionow
Laboratorium form, czyli o scenografii polskiej 1945–2020

Najważniejsze przemiany i zjawiska w polskiej scenografii po roku 1945 są w artykule zaprezentowane w odniesieniu do czterech zasadniczych obszarów: realizmu, dynamiki przestrzeni, rekwizytu i multimediów. Pojawiające się w latach 40. twórcze napięcie między przedwojennymi tradycjami neorealistycznymi (Teresa Roszkowska) a propozycjami młodszego pokolenia (Tadeusz Kantor), zostało wyciszone przez ideologicznie narzuconą dominację realizmu socjalistycznego. W reakcji na nią, od końca lat 50. scenografowie odchodzili od kopiowania rzeczywistości na rzecz tworzenia przy pomocy elementów realistycznych kompozycji metaforyzujących i syntetycznych, opartych na zasadzie *pars pro toto* (Teresa Roszkowska, Jan Kosiński, Krystyna Zachwatowicz, Andrzej Majewski) oraz metaforycznym skrócie (Lidia i Jerzy Skarżyńscy, Paweł Dobrzycki). Na umocnienie tendencji syntetycznego realizmu wpłynęły także czynniki ekonomiczne, które zwłaszcza w okresie transformacji lat 90. wymuszały rezygnację z rozbudowanych scenografii. Charakterystycznym zjawiskiem dla tego okresu było też wywoływanie efektu realności poprzez odwołanie do doświadczeń granicznych, wyraziście obecne w teatrze Krystiana Lupy. W odniesieniu do przestrzeni teatr polski od lat 60. podejmuje różnorodne działania na rzecz rozbicia lub rozszerzenia pudełka sceny za pomocą scenografii. Rozwiązania tego rodzaju, jednak bez naruszania podstawowych wyznaczników tradycyjnej przestrzeni budynku teatralnego, zaproponowali (Jerzy Gurawski, Konrad Swinarski, Jerzy Juk Kowarski, Zofia Wierchowicz, Jerzy Grzegorzewski, Tadeusz Kantor). Specyficzny teatr plastyczny proponuje Leszek Mądzik, tworząc dla widzów specjalne doświadczenie niezróżnicowanej przestrzeni kontemplacji. Choć od końca lat 90. scenografowie coraz częściej wychodzą poza budynki teatralne, umieszczając przedstawienia w znaczących miejscach znalezionych (Małgorzata Bulanda-Głomb, Justyna Łagowska), to w scenografii ostatnich lat dominuje jednak strategia dynamizowania relacji wewnątrz nieco zmodyfikowanej sceny pudełkowej (Małgorzata Szczęśniak, Barbara Hanicka). Inną tendencja generalną charakteryzującą teatr polski po 1945 roku jest metaforyzacja przedmiotów, bardzo często znalezionych. Odgrywają one znaczącą rolę w teatrze Józefa Szajny, współtworząc właściwą mu poetykę „narracji plastycznej". Inny typ gry z rzeczami prowadził w swoim teatrze Tadeusz Kantor, wykorzystujący zniszczone przedmioty jako elementy Rzeczywostości Najniższej Rangi. Wyrwane ze swych praktycznych zastosowań i przeniesione w zaskakujące konteksty przedmioty stanowiły też znak rozpoznawczy Jerzego Grzegorzewskiego. W ostatnich dekadach swoistym przedmiotem górującym na polskich scenach stał się ekran. Wyświetlane na nim projekcje tworzą istotną część współczesnej scenografii, zarazem dostarczając nowych narzędzi do wewnętrznego poszerzania i rozbijania przestrzeni pudełkowej.

słowa kluczowe

multimedia w teatrze · polska scenografia po 1945 · przestrzeń sceniczna · realizm · rekwizyt · Małgorzata Bulanda · Jerzy Grzegorzewski · Jerzy Gurawski · Tadeusz Kantor · Jerzy Juk Kowarski · Krystian Lupa · Leszek Mądzik · Teresa Roszkowska · Józef Szajna · Małgorzata Szczęśniak

Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński

Co kto w swoich widzi snach. Obrazy i fantazmaty polskiej scenografii teatralnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku

W dość powszechnym przekonaniu w polskiej scenografii po 1945 roku powracają stale podobne obrazy układające się w wyraziste grupy. Nawiedzają one wyobraźnię scenografów, wskazując na dominujące w społecznej wyobraźni i pamięci tematy, zjawiska i doświadczenia, także traumatyczne. Prezentacja tych obrazów w formie kolejnych „galerii" tworzyć ma swoisty atlas owej zbiorowej wyobraźni ujmowanej w ramy sceny. Poszczególne części tego zbiorowego imaginarium wychwytywanego przez teatr to:

1 pokój wraz z jego wyposażeniem (szczególnie stół, łóżko, drzwi, okna, lustra, szafa) oraz pomieszczeniami przyległymi (kuchnia, łazienka), poszerzającymi i otwierającymi pozornie zamkniętą przestrzeń;
2 przestrzenie zniszczenia (ruiny, śmietniska i złomowiska, błoto i brud, cmentarze);
3 przestrzenie opresji i ofiary (więzienia i obozy, poczekalnie, sale sądowe i gabinety władzy, laboratorium i szpital, świątynia);
4 popkulturowy magazyn rekwizytów i konwencji (estrada, sport, zabawa) oraz
5 teatr jako historyczny i metafizyczny mikrokosmos.

Kolekcja obrazów nawiedzających polskie sceeny po 1945 roku prezentowana jest zarówno w formie narracji słownej jak i plastycznej.

słowa kluczowe

dramaturgia scenograficzna · imaginarium zbiorowe · obrazy sceniczne · wyobraźnia teatralna

Paulina Skorupska

Odzyskać przestrzeń publiczną. O wzajemnym wpływie działań teatralnych i miasta

Tekst przybliża formy i omawia przykłady „odzyskiwania miast" przez mieszkańców poprzez działania performatywne, których istotnym tłem, kontekstem lub tematem stała się przestrzeń. Pokazuje momenty, w których przedsięwzięcia artystyczne zafunkcjonowały jako gesty protestu wobec społeczno-architektonicznej rzeczywistości, a także wskazuje potencjał perswazyjny tkwiący w formach teatralnych wykorzystywanych podczas manifestacji. Przybliża działania podejmowane przez teatry instytucjonalne i offowe, artystów sztuk wizualnych tworzących dzieła w przestrzeni publicznej, a także twórców niezależnej grupy anarchistycznej. Pokazuje, w jaki sposób sztuka reagowała i reaguje na wyzwania stawiane przez polskie miasta takie jak Wałbrzych, Legnica, Warszawa i Poznań, jak wpisuje się i współtworzy zjawisko zwrotu przestrzennego (*spatial turn*) wyodrębnione i zdefiniowane przez Edwarda Soję oraz jak odnosi się do idei prawa do miasta opisanej przez Henriego Lefebvre'a.

słowa kluczowe

odzyskiwanie miasta · prawo do miasta · przestrzeń · społeczności lokalne · sztuka miejska · zwrot przestrzenny

Kamil Minkner

Od scenografii teatralnej do scenografii społeczno-politycznej. Uwagi teoretyczne i metodologiczne

Tekst jest próbą wszechstronnej konceptualizacji kategorii „scenografia społeczno-polityczna". Punktem odniesienia dla autora są zarówno praktyki artystyczne (teatr instytucjonalny, teatr polowy, happeningi), rozmaite widowiska i przedstawienia, rytuały życia społecznego (np. pogrzeby), zgromadzenia publiczne, w tym religijne i formy partycypacji niekonwencjonalnej (manifestacje, demonstracje). Za wspólny mianownik tych wszystkich praktyk zostało przyjęte pojęcie „performans". Autor starał się dowieść tezy, że scenografia społeczna (podobnie jak współczesna scenografia teatralna) nie stanowi li tylko ozdobnego tła zbiorowych działań społecznych, widowisk artystycznych, czy przedstawień teatralnych, ale współtworzy ich wymowę i sens oraz strukturę i funkcje; zostaje włączona w główny nurt danego wydarzenia; przestała być dekoracją, a została częścią akcji i działań. Co więcej, dzięki działaniom scenograficznym można symbolicznie oznakować przestrzeń realną, kreując granice odrębnych albo wydzielonych struktur przestrzennych wraz z ich znaczeniami. Te demarkacyjne rozważania służą wykazaniu, że scenografia społeczna pozwala zrozumieć mechanizmy konstruowania geografii przestrzennej rozmaitych wydarzeń społeczno-politycznych. Mają one głęboko polityczne znaczenie ponieważ wytyczanie granic zawsze wiąże się jednocześnie z włączaniem, jak i wykluczaniem podmiotów i problemów z przestrzeni społecznej. Procesy te mają charakter sygnifikacyjny; nie są przy tym neutralne, bowiem zawsze są powiązane z praktykami ideologicznymi i strukturami władzy. W celu eksplikacji swoich założeń autor sięga po inspiracje ze strony performatyki i teatrologii (np. koncepcja scenografii poszerzonej), studiów kulturowych oraz demarkacyjnej koncepcji przestrzeni społecznej Henriego Lefebvre'a.

W tekście została przedstawiona również struktura scenografii społecznej, która obejmuje stabilne obiekty architektoniczne i konstrukcyjne, elementy wizualno-informacyjne, elementy dekoracyjno-symboliczne, przedmioty sceniczne, ludzi jako elementy scenograficzne, wtórne przetworzenia scenograficzne zastanych przestrzeni, materiały ikonograficzne, obiekty wizualno-przestrzenne, projekcje multimedialne. Poszczególne praktyki scenografii społeczno-politycznej mają charakter złożony i opierają się nie tylko na intencjonalnych oddziaływaniach, ale i wtórnych uwikłaniach politycznych; dotyczą zarówno całościowych wydarzeń politycznych, jak i tych, które polityczny charakter uzyskały dzięki scenograficznej interwencji lub jej interpretacji w dyskursie publicznym.

słowa kluczowe

performans · scenografia poszerzona · scenografia społeczna i polityczna · symbole polityczne · zgromadzenia publiczne

Daniel Przastek
Polskie drogi (scenografii społecznej)

Artykuł prezentuje autorskie odczytanie przemian polskiej scenografii społecznej XX i początków XXI wieku. Podobnie jak scenografia teatralna, również ta społeczna przez ponad wiek przebyła długą i nierzadko wyboistą drogę. W myśl zaproponowanej perspektywy badawczej polska scenografia społeczna na przestrzeni ponad stu lat formowana była zasadniczo przez cztery wydarzenia najnowszej historii Polski, które stanowiły swoiste akty założycielskie kolejnych porządków społeczno-politycznych i wywarły niebagatelny wpływ na przeobrażenie estetyki scenografii społecznej i politycznej:

1 sprowadzenie prochów Juliusza Słowackiego w 1927 roku;
2 powstanie Teatru 1. Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki w 1943 roku (od 1944 roku Teatr Wojska Polskiego) oraz jego podróż szlakiem wojskowym na ziemie polskie;
3 powstanie Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność" oraz szesnaście miesięcy jego legalnej działalności;
4 katastrofę smoleńską w 2010 roku.

W poszczególnych częściach rozdziału każde z tych wydarzeń zostało szczegółowo opisane i przeanalizowane. Ich cechą wspólną był przede wszystkim ruch, zaś metaforą za pośrednictwem, której najpełniej można je przedstawić jest właśnie tytułowa droga.

słowa kluczowe

akt założycielski · droga · podróż · Polska · scenografia społeczna · Smoleńsk · Solidarność

Paweł Marek Mrowiński

***Theatrum funebris*. Scenografia funeralna wybranych publicznych pogrzebów w Polsce**

Celem analizy jest egzemplifikacja teoretycznego konceptu scenografii społecznej na przykładzie uroczystości pogrzebowych. Zdaniem autora pogrzeby publiczne będąc niejednokrotnie wielkimi manifestacjami politycznymi z bogatą warstwą wizualną, angażując szerokie masy społeczne oraz pobudzając ich wyobraźnię, są jednym z najlepszych przykładów „społecznego teatru monumentalnego", co sprawia, że są one idealnym przedmiotem do badań nad scenografią społeczną. Analizie poddano cztery spośród wielu uroczystości pogrzebowych, jakie odbyły się w Polsce na przestrzeni niemal stu lat: sprowadzenie do Polski ciała Henryka Sienkiewicza w 1924 roku, pogrzeb Bolesława Bieruta w 1956 roku, pogrzeb ks. Jerzego Popiełuszki w 1984 roku oraz pochówek żołnierzy powojennego podziemia antykomunistycznego – Danuty Siedzikówny ps. „Inka" i Feliksa Selmanowicza ps. „Zagończyk" w 2016 roku. Zróżnicowanie ze względu na osobę zmarłego (profesję, miejsce i przyczynę śmierci), specyfikę czasów, w którym miały miejsce poszczególne uroczystości, jak również ze względu na odmienny kontekst społeczno-polityczny umożliwia najpełniejsze uchwycenie scenografii funeralnej oraz jej przemian na przestrzeni niemal stulecia. Z drugiej zaś strony, powtarzalność najważniejszych elementów uroczystości pogrzebowych (wystawienie zwłok na widok publiczny, uroczystości żałobne oraz złożenie do grobu) daje możliwość wskazania interesujących punktów wspólnych oraz cech charakterystycznych polskich pogrzebów.

słowa kluczowe

pogrzeb · scenografia społeczna · żałoba · żołnierze wyklęci · Bolesław Bierut · Jerzy Popiełuszko · Henryk Sienkiewicz

Paweł Marek Mrowiński, Daniel Przastek
Scenografia liturgii. Estetyka pielgrzymek Jana Pawła II do Polski (1979–2002) i jej wymiar społeczno-polityczny

Analiza poświęcona jest ołtarzom papieskim stworzonym na potrzeby siedmiu pielgrzymek Jana Pawła II do Polski (1979–2002). Autorzy ukazują związek i analogie pomiędzy teatrem a masowymi mszami. Ukazują zróżnicowanie ołtarzy papieskich w trakcie kolejnych pielgrzymek Jana Pawła II do ojczyzny. Tezą opracowania jest, że element dekoracyjny był nieodłączną częścią liturgii – widowiska społecznego, wokół którego jednoczyli się wierni. Tym samym ołtarze stanowią szczególny przykład scenografii społecznej. Celem rozdziału jest opis i analiza wybranych ołtarzy papieskich, które wyróżniły się swoją konstrukcją, estetyką i znaczeniem. Autorzy pokazują głębsze znaczenie tych budowli okazjonalnych jako ważnego odzwierciedlenia kontekstu społeczno-politycznego czasów, poprzez odpowiednio dobraną symbolikę i aluzyjne odbicie otaczającej rzeczywistości. W tekście jako metodę wiodącą przyjęto podejście porównawcze, dzięki któremu wskazano podobieństwa i różnice między wybranymi ołtarzami papieskimi. Główny element scenografii liturgii – ołtarze – został przedstawiony w trzech zasadniczych grupach: ołtarze z krzyżem jako centralnym punktem kompozycji, ołtarze odwołujące się do tradycji i historii regionu oraz ołtarze przyjmujące formę symboliczną. Oprócz porównania poszczególnych kompozycji, istotnym celem analizy jest uwypuklenie przemian w estetyce papieskich pielgrzymek, które nastąpiły po 1989 roku.

słowa kluczowe

estetyka · liturgia · msza · ołtarz · pielgrzymka, scenografia społeczna · teatr · transformacja · Jan Paweł II

Summaries and Keywords

Dominika Łarionow
Scenography? A definition trouble

In her introduction to the complicated and vast field of contemporary understanding of the scenography, the author uses its different conceptualisations, both historical, connected with Baroque court spectacles (Galli-Bibbiena family), and contemporary. The latter were created in the relation to the practices of artists proposing specific visual performances (Josef Svoboda), but some of them concern also more everyday theatre productions. Relating to chosen propositions of contemporary scenography researchers and developing them, the author postulates to recognize the scenography as an autonomous field of art, strongly present in theatre, visual arts and social activism. Following Arnold Aronson she sees it as a physical vocabulary of the global art world.

Keywords

expanded scenography · scenography · Arnold Aronson · Galli-Bibiena family · Josef Svoboda

Ewa Dąbek-Derda

In the search of the essence of scenography

A fluidity of meaning marks the special concept of scenography present in the Western culture since the Antiquity. In Poland the word occured only at the dawn of the previous century, as a result of a need to cut off from the ilusionistic painting decoration. The word 'scenography' was to fight not only against a well-rooted terms like 'stage painting', 'decoration' or 'stage set', but also against some new ones: 'visual mis-en-scène' (Andrzej Pronaszko) or 'stage backdrop' (Iwo Gall). In the second part of the century the concept stabilized and forced the necessity of its definition and re-definition in the decades that followed. Scenography more and more clearly was understood as a specific discipline, demanding not only growing number of different abilities, but also strenghtening its impact on the creation of performance. Thanks to the statements and reflections by outstanding artists (Tadeusz Kantor, Andrzej Pronaszko, Marian Bogusz, Jerzy Gurawski, Wojciech Krakowski) the awareness of the competences of a scenographer was widened. Basing on these statements and manifestos, but also on the practice of Polish scenographers active in the second half of the 20th and the beginning of 21st centuries one can try to precise the idea of the theatre scenography seen syntheticaly as an art of a time and space arrangement of a performance.

Keywords

architecture · mis-en-scène · scenography · space · spacetime · stage painting · visual · Marian Bogusz · Jerzy Gurawski · Tadeusz Kantor · Jan Kosiński · Andrzej Pronaszko · Zenobiusz Strzelecki · Władysław Strzemiński · Konrad Swinarski

Ewa Dąbek-Derda

Supplement. Machine. Place

At the turn of the 19th and 20th centuries the space once again became one of the cathegories dominating the European thinking and art. Also the artists trying to reform the theatre focused on it intensively. Thanks to the space experiments taken at the begining of the last century some basic ideas of the modern theatre were created, including the utopia of an empty space, present in the European imagination until the 21st century, and the demand to create or find a new theatre space. The Avant-guarde projects of modern theatre architecture and the search for a performing space outside a theatre building answered these calls. The former were acccompanied by the conviction that the stage art needs a special performing machine, answering contemporary and – especially – future social and artistic needs. Quite opposite the latter was fueled by the need to free the medium of the theatre from any machine. The most common tool used to turn the box stage into a contemporary performing machine were the platforms built on its floor. In Poland the idea and practice of platform-building was started and mastered by Andrzej Pronaszko whose work was developed by outstanding scenographers like Zofia Wierchowicz, Marian Bogusz, Kazimierz Wiśniak or Jan Kosiński. On the other hand the work on the idea of a theatre space was especially important for Tadeusz Kantor. His long-lasting and consequent research together with the analyses he propsed in this theoretic texts and manifestoes led him to define the elementary rule governing any performing machine.

Keywords

empty space · illusion · performing machine · platform · reality · theatre place · theatre space

Dominika Łarionow

The laboratory of forms. Polish scenography 1945–2020

The most important developments of Polish scenography after 1945 are presented in the article in relation to four general phenomena: realism, dynamics of the space, stage prop and multimedia. A creative tension between the pre-war neorealistic traditions (Teresa Roszkowska) and propositions of a new generation (Tadeusz Kantor) was silenced by the ideologically imposed domination of the social realism. In an reaction to it, from the end of 1950s the stage designers ceased to copy a reality and developed the practise of using some realistic elements to create metaphoric and synthetic compositions based on a pars pro toto principle (Teresa Roszkowska, Jan Kosiński, Krystyna Zachwatowicz, Andrzej Majewski) and metaphoric epitome (Lidia i Jerzy Skarżyńscy, Paweł Dobrzycki). In 1980s and 1990s such a tendention towards a synthetic realism was further strenghtened by the economic difficulties of the transformation. In the same period however another tendency occured – the one developed especially by Krystian Lupa who aimed to create an effect of reality by re-enactment of some border experiencies. As far as the performing space is concerned, from 1960s Polish theatre artists were taking different actions to break out or expand the box stage with the scenography, but without destroying the basic determinants of the traditional theatre building architecture. Different creative solutions of the problem were proposed by such outstanding artists as Jerzy Gurawski, Konrad Swinarski, Jerzy Juk Kowarski, Zofia Wierchowicz, Jerzy Grzegorzewski, Tadeusz Kantor. In his original visual theatre Leszek Mądzik created a special experience of an undifferentiated theatre space of contemplation. From 1990s the stage designers have been more and more often leaving the theatre building to search for a meaningful places to perform (Małgorzata Bulanda-Głomb, Justyna Łagowska). However the Polish scenography of last two decaddes was still dominated by the strategy of a dynamisation of the relations inside a slightly modified box stage (Małgorzata Szczęśniak, Barbara Hanicka). A metaphorisation of objects, especially found ones, is another general tendency characterising Polish theatre after 1945. Such objects played an important role in Józef Szajna's theatre of 'visual narration' and in the art of Tadeusz Kantor, who used some destroyed, trivial objects as the key elements of what he called the Reality of the Lowest Rank. The objects deprived of their practical functions and transported into a different context were also crucial to Jerzy Grzegorzewski. Last few decades saw another special object becoming more and more improtant in theatre. It is a screen. Slides and films projected on it became an important element of the contemporary scenography helping to develop some new methods of expanding and breaking out the box space.

Keywords

multimedia in theatre · Polish scenography after 1945 · prop · realism · stage space · Małgorzata Bulanda · Jerzy Grzegorzewski · Jerzy Gurawski · Tadeusz Kantor · Jerzy Juk Kowarski · Krystian Lupa · Leszek Mądzik · Teresa Roszkowska · Józef Szajna · Małgorzata Szczęśniak

Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński

What one sees in one's dreams. Images and phantasms of Polish stage desing of the second half of the 20th century and the first decades of the 21st century

According to a quite common conviction after 1945 Polish stage design has been haunted by similiar images forming some specific groups. They were present both in the imagination of the artists and the social imagination of Poles that were experiencing similiar situations, phenomena and traumas. Presentation of these images composed into the series of 'galleries' leads to creating a kind of atlas of the social imaginagtion as performed on stage. The subsequent parts of this collective imaginarium are as follows:

1 a living-room with its furnishings (especially a table, a bed, the doors and windows, a mirror, a robe) and the adjoining places (a kitchen, a bathroom), enhancing and openning what seems to be a closed space;
2 the spaces of destruction (ruins, scrap and thrash heaps, mud and dirt, cementaries);
3 the spaces of oppression and sacrifice (jails and camps, waiting rooms and courts, laboratories and hospitals, churches);
4 pop-culture repository of props and conventions (pop-stage, sports, nightlife);
5 theatre as a historical and methaphysical microcosm.

These collection of images hauntig the Polish stages after 1945 is here presented both in the form of a word and visual narration.

Keywords

collective imaginarium · dramaturgy · scenographic · stage images · theatre imagination

Paulina Skorupska

Reclaim the public space. On a interference between the city and theatre activities

The text presents and analyses some cases of „reclaiming the city" by its inhabitants with the performative actions taking the space as their background, context or subject. In these examples the artistic activites functioned as the gestures of protest against the socio-architectural oppression, revealing a persuasive potential of the theatre forms used during the menifestations. The examples shown include some actions taken by the institutional and off theatres, visual artists working in and with the public space and the actions of an independent anarchistic group. The aim of the presentation is to show the ways the art reacted (and still reacts) to the challenges imposed by such Polish cities as Wałbrzych, Legnica, Warsaw and Poznań, inscribing itself and co-creating a spatial turn diagnosed and definied by Edwarda Soja and relating to the idea of 'the right to the city' proposed by Henri Lefebvre.

Keywords

city art · local communities · reclaiming the city · the right to the city · space · spatial turn

Kamil Minkner

From theatre to the socio-political scenography. Theoretical and methodological notes

The paper is an attempt at comprehensive conceptualization of the category of 'social and political scenography'. The author's reference point are artistic practices (institutional theater, field theater, happenings), various performances, rituals of social life (e.g. funerals), public assemblies, including religious ones, but also different forms of unconventional participation (manifestations, demonstrations). The concept of "performance" was adopted as the common denominator of all these practices. The author tried to prove the thesis, that the social scenography (just like contemporary theater scenography) was not only a decorative background for collective social activities, artistic performances or theater shows but it co-creates their significance and sense together with structure and functions. Thus, the social scenography is included into the mainstream of the event, ceasing to be decoration and becoming part of actions and activities. Moreover, thanks to the scenographic desing , one can symbolically mark real space thereby creating the boundaries of separated or distinguished spatial structures together with their meanings. These considerations over demarcation have shown that the social scenography allows us to understand the mechanisms of constructing spatial geography of various socio-political events. These mechanisms have deep political significance because setting boundaries always involves inclusion and exclusion of entities and problems from the social space. These are meaning constructing processes; they are not neutral, because they are always connected with ideological practices and power structures. In order to clarify his assumptions, the author draws on performance and theater studies (e.g. the concept of expanded scenography), cultural studies and the concept of the demarcation of social space by Henri Lefebvre.

The text also describes the structure of social scenography, which includes stable architectural objects, visual information elements, decorative and symbolic elements, stage objects, people as stage elements, secondary scenographic transformations of existing spaces, iconographic materials, visual and spatial objects, multimedia projections. The author has showed that the individual practices of socio-political scenographic design are complex, being based not only on intentional interactions, but also on unintended political entanglements. These practices are applied both to the holistic political events and to those that gained a political status as a result of scenographic intervention or its interpretation in public discourse.

Keywords

expanded scenography · performance · political and social scenography · political symbols · public assemblies

Daniel Przastek
Polish roads (of social scenography)

This chapter presents the author's interpretation of Polish social scenography. Like theatrical scenography, the social one has gone a long and often bumpy road for over a century. According to the proposed research perspective, Polish social scenography for over a hundred years was essentially formed by four events of recent Polish history, which were specific founding acts of subsequent socio-political orders and influenced the transformation of the aesthetics of social and political scenography:

1 bringing ashes of Juliusz Słowacki to Poland in 1927;
2 the creation of the 1st Infantry Division Tadeusz Kościuszko's Theater in 1943 (since 1944 the Polish Army Theater) and his journey along the battle trail to Poland;
3 the establishment of the "Solidarity" Independent Self-Governing Trade Union and sixteen months of its legal activity;
4 the Smolensk catastrophe in 2010.

Each of these events is described and analyzed in subsequent sub-chapters of this part. Their common feature was above all - motion and a notion of a road seems to be the best metaphor to represent them.

Keywords

founding act · journey · path · Poland · social scenography · Smoleńsk · Solidarność

Paweł Marek Mrowiński

***Theatrum funebris*. Funeral scenography of chosen Polish public funerals**

The aim of the analysis is to exemplify the theoretical concept of social scenography by the analysis of funeral ceremonies. According to the author, public funerals, often being large political manifestations with a rich visual layer, engaging wide social masses and stimulating their imagination, are one of the best examples of 'social monumental theater' which makes them an ideal subject for research on social scenography. The analysis is based on four Polish funerals chosen from a much more larger number of such performances organized over almost a hundred years: bringing the body of Henryk Sienkiewicz to Poland in 1924, the funeral of Bolesław Bierut in 1956, the funeral of rev. Jerzy Popiełuszko in 1984 and the burial of soldiers of the post-war anti-communist resistance - Danuta Siedzikówna 'Inka' and Feliks Selmanowicz 'Zagończyk' in 2016. The diversity due to the person of the deceased (profession, place and cause of death), the specificity of the times in which individual ceremonies took place, as well as due to the different socio-political context allows for the most complete grasp of the funeral scenography and its changes over almost a century. On the other hand, the repetition of traditional elements of funeral ceremonies (exposure of corpses to public view, funeral ceremonies and entombment) gives the opportunity to indicate interesting common points and the characteristics of Polish funerals.

Keywords

anti-communist resistance · funeral · mourning · social scenography · Bolesław Bierut · Jerzy Popiełuszko · Henryk Sienkiewicz

Paweł Marek Mrowiński, Daniel Przastek

Liturgical scenography. The aesthetics of the pilgrimages of the Pope John Paul II to Poland (1979–2002) and its socio-political dimension.

The analysis is devoted to papal altars created for seven pilgrimages of John Paul II to Poland (1979–2002). The authors show the relations and analogies between the theater and mass liturgy. They show the diversity of papal altars during subsequent pilgrimages of John Paul II to his homeland. The thesis of the study is that the aesthetics was an inseparable aspect of the liturgy as a social spectacle around which the faithful were united. Thus, the altars are a special example of social scenography. The purpose of the chapter is to describe and analyze selected papal altars that stand out due to their design, aesthetics and meaning. The authors show a deeper meaning of these constructions as an important reflection of the socio-political context of the times, which contained a deep symbolism and allusive reminder of the surrounding reality. A comparative approach was adopted as the leading method in the text, thanks to which similarities and differences between selected papal altars were indicated. The altars being the main element of the liturgy scenery were presented in three basic groups: altars with the cross as the central point of the composition, altars referring to the tradition and history of a region and altars with special symbolic forms. In addition to comparing individual compositions, an important goal of the analysis is to highlight the changes in the aesthetics of papal pilgrimages that took place after 1989.

Keywords

aesthetics · altar · liturgy · mass · pilgrimage · social scenography · theater · transformation · John Paul II

Informacje o autorkach i autorach

Dominika Łarionow, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzi zajęcia z historii scenografii na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Autorka kilkunastu artykułów poświęconych scenografii polskiej po II wojnie światowej oraz dwóch monografii: *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Lublin 2008 i *Wystarczy tylko otworzyć drzwi.... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015. W latach 2006–2014 była przewodniczącą Scenography Working Group istniejącej w ramach International Federation for Theater Research/Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale. W latach 2014–2017 była członkinią Editorial Board of Journal "Theater and Performance Design" (Routledge). Obecnie należy do Editorial Committee "Theatre Art Journal" (Tel Aviv University).

ORCID 0000-0002-6920-6360

Ewa Dąbek-Derda, kulturoznawczyni, teatrolożka, profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Autorka prac o dramacie i teatrze współczesnym. Zajmuje się badaniem plastyki teatralnej, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki przestrzeni i kostiumu. Opublikowała monografie: *Tadeusza Słobodzianka nie-boskie historie. Dramaturgia w kręgu mitu* oraz *Sześcian zaklęty w kuli,* poświęconą twórczości scenograficznej Jerzego Juka Kowarskiego; współautorka i redaktorka tomu *Zabawa w teatr.* Zajmuje się również edukacją teatralną. W Teatrze Rozrywki w Chorzowie, w ramach autorskiego programu Szkoła Teatru, realizuje interaktywne, multimedialne spektakle wprowadzające młodzież szkół ponadpodstawowych w tajniki sztuki teatralnej.

ORCID 0000-0003-1121-4154

Dorota Buchwald, teatrolog, praktyk i teoretyk dokumentowania teatru. Absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze PWST w Warszawie (1985). W latach 1989–1990 sekretarz literacki Teatru Dramatycznego w Warszawie, 1990–1997 dokumentalista i redaktor wydawnictw Związku Artystów Scen Polskich, 1997–2003 kierownik Działu Dokumentacji Teatru w ZASP, 2003–2014 kierownik Pracowni Dokumentacji Teatru w Instytucie Teatralnym, 1995–2014 redaktor miesięcznika „Dialog", redaktor wydawnictw teatralnych i książek, autorka tekstów o teatrze i rozmów drukowanych w „Antenie", „Teatrze", „Dialogu", „Notatniku Teatralnym" i „Pamiętniku Teatralnym". W latach 2014–2018 dyrektor Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. Pomysłodawczyni i redaktor elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego, kierownik i uczestnik projektów i grantów naukowych dotyczących ekonomii i zarządzania w instytucjach artystycznych, dramatopisarstwa, architektury teatralnej, recepcji twórczości Williama Shakespeare'a. Członek Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

Dariusz Kosiński, badacz teatralny i performatyk, profesor w Instytucie Glottodydaktyki Polonistycznej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach 2010–2013 dyrektor programowy Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, a następnie, do grudnia 2018 zastępca dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Najważniejsze publikacje: *Polski teatr przemiany* (Wrocław 2007), *Teatra polskie. Historie*, (Warszawa 2010), *Teatra polskie. Rok katastrofy* (Warszawa 2012). Ostatnio wydał dwie monografie o wczesnych przedstawieniach Teatru 13 Rzędów: *Grotowski. Profanacje* (Wrocław 2015) i *Farsy-misteria* (Wrocław 2018), zbiór esejów *Performatyka. W(y)prowadzenia* (Kraków 2016) oraz książkę *Uciec z Wesela* (Kraków 2019) poświęconą Stanisławowi Wyspiańskiemu. Od jesieni 2016 stale współpracuje jako krytyk teatralny i publicysta z „Tygodnikiem Powszechnym"

ORCID 0000-0001-8502-8827

Paulina Skorupska, teatrolożka, animatorka kultury, dramaturżka, kuratorka projektów społeczno-artystycznych. Ukończyła wiedzę o teatrze oraz kulturoznawstwo na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a także studia podyplomowe z psychologii społecznej na Uniwersytecie SWPS. Studiuje psychologię na USWPS. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W latach 2008-2015 była związana z Teatrem Ósmego Dnia, gdzie realizowała działania społeczno-teatralne oraz współtworzyła scenariusze przedstawień dokumentalnych (m.in. z udziałem więźniów, mieszkańców opuszczanych dzielnic i pracowników upadających zakładów pracy). W latach 2014-2019 wspólnie z Agatą Podemską realizowała w Poznaniu projekt „Performanse wspólne" adresowany do grup zagrożonych wykluczeniem społecznym. W latach 2014-2019 w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów UAM współtworzyła specjalizację Teatr społeczności lokalnych na kierunku wiedza o teatrze. Od 2016 r. jest konsultantką programową Teatru Polskiego w Poznaniu. Od 2016 r. jako kuratorka współpracuje z wielkopolskim Projektem 5 zmysłów dedykowanym osobom z niepełnosprawnościami. Od 2018 r. wraz z Zuzanną Głowacką prowadzi Pracownię: Chcemy całego życia!, która realizuje działania twórcze z udziałem osób z niepełnosprawnościami.

ORCID 0000-0003-0947-8441

Kamil Minkner, politolog, profesor Uniwersytetu Opolskiego, dr hab. w dyscyplinie nauk o polityce; zajmuje się teorią polityki (szczególnie problemem polityczności i upolitycznienia zjawisk społecznych), relacjami między polityką a sztuką oraz edukacją globalną. Autor kilkudziesięciu artykułów naukowych oraz książki *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, a także współautor podręcznika *Wprowadzenie do Global Studies. Podręcznik akademicki*. Redaktor tematyczny w czasopiśmie „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne".

ORCID 0000-0001-9655-5075

Daniel Przastek, doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o polityce (2004), doktor habilitowany w zakresie nauk o polityce (2017). Wieloletni pracownik naukowy Instytutu Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego, zaś od 2016 roku prodziekan Wydziału Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych. W pracy zawodowej zajmuje się historią najnowszą Polski i świata, polityką kulturalną oraz relacjami pomiędzy teatrem a polityką. Autor kilkudziesięciu prac i artykułów naukowych i popularno-naukowych, m.in. *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego* (Warszawa 2004), *Polityki kulturalne a wolność wypowiedzi artystycznej w Polsce w latach 1989–2015*, Warszawa 2017. Jako dramaturg stale współpracuje z reżyserem Michałem Zadarą. Współzałożyciel Stowarzyszenia Międzynarodowych Inicjatyw Kulturalnych. Od 2014 współtworzy Festiwal Teatrów Studenckich START (w latach 2016-2019 pełnił funkcję dyrektora artystycznego).

ORCID 0000-0003-3104-3671

Paweł Marek Mrowiński (ur. 1992), absolwent historii i politologii na Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie doktorant na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat społeczno-politycznych aspektów uroczystości pogrzebowych w Polsce po II wojnie światowej. Zdobywca II nagrody w konkursie na Debiut Historyczny Roku 2018 (Instytut Pamięci Narodowej i Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk) oraz wyróżnienia w konkursie na najlepszą pracę magisterską z zakresu wiedzy o teatrze, widowisku i perfomansie (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie) za rozprawę pt. *I wtedy nadszedł ów straszny «Oktober» - egzekucje publiczne na ulicach Warszawy (X.1943 - II.1944). Ujęcie performatywne*. Naukowo zajmuje się najnowszą historią polityczną i społeczną Polski oraz Europy, relacjami pomiędzy kulturą a polityką, a także nekropolityką oraz tanatologią władzy.

ORCID 0000-0002-0104-7981

Wykaz zastosowanych skrótów

AAR Archiwum Akademii Ruchu
ANK Archiwum Narodowe w Krakowie
ANST Archiwum Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie
APK Archiwum Państwowe w Krakowie
AOPTG Archiwum Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice"
ATA Archiwum Teatru Animacji w Poznaniu
ATC Archiwum Teatru Cinema w Michałowicach
ATD Archiwum Teatru Dramatycznego m. st. Warszawy
ATDW Archiwum Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu
ATH Archiwum Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu
ATJŁ Archiwum Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi
ATJS Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie
ATK Archiwum Teatru Lalki i Aktora "Kubuś" w Kielcach
ATL Archiwum Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie
ATM Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy
ATMG Archiwum Teatru im. Witolda Gombrowicza w Gdyni
ATN Archiwum Teatru Narodowego w Warszawie
ATNP Archiwum Teatru Nowego im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu
ATO Archiwum Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie
ATP Archiwum Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hubnera w Warszawie
ATPB Archiwum Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy
ATPL Archiwum Teatru Polskiego w Warszawie
ATPŁ Archiwum Teatru Powszechnego w Łodzi
ATPW Archiwum Teatru Polskiego we Wrocławiu
ATR Archiwum Teatru Rozmaitości (TR) w Warszawie
ATS Archiwum Teatru Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie
ATŚ Archiwum Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach
ATW Archiwum Teatru Wybrzeże w Gdańsku
ATWS Archiwum Teatru Współczesnego w Szczecinie
ATZ Archiwum Teatru Zagłębia w Sosnowcu
AW Archiwum Teatru Wierszalin w Supraślu
AWTP Archiwum Wrocławskiego Teatru Pantomimy
AWTW Archiwum Wrocławskiego Teatru Współczesnego
BJ Biblioteka Jagiellońska
BN Biblioteka Narodowa
CBW Centralna Biblioteka Wojskowa
CSP-MŚ Centrum Scenografii Polskiej – Muzeum Śląskie w Katowicach
CSW-ZU Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski w Warszawie
ECS Europejskie Centrum Solidarności w Gdańsku
IG Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu
IS PAN Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie
IT Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
MHK Muzeum Historii Katowic
MHRL Muzeum Historii Ruchu Ludowego w Warszawie
MK Muzeum Krakowa
MN Muzeum Niepodległości w Warszawie
MNK Muzeum Narodowe w Krakowie
MNP Muzeum Narodowe w Poznaniu
MNS Muzeum Narodowe w Szczecinie
MNW Muzeum Narodowe w Warszawie
MNWr Muzeum Narodowe we Wrocławiu
MON Ministerstwo Obrony Narodowej
MPW Muzeum Powstania Warszawskiego
MSŁ Muzeum Sztuki w Łodzi
MSN Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
MSTJ Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie
MŚO Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu
MT Muzeum Teatralne – Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie
MTZ Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem
NAC Narodowe Archiwum Cyfrowe
NGS Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie
PAN Polska Akademia Nauk
PAP Polska Agencja Prasowa
PWSFTViT Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi
SMOL Archiwum Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki
ŚBC Śląska Biblioteka Cyfrowa
TVP S.A. Telewizja Polska Spółka Akcyjna
UAM Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
UJ Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
UKW Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
UMK Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
UO Uniwersytet Opolski
UWr Uniwersytet Wrocławski
WBH Wojskowe Biuro Historyczne
WFDiF Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie
WFO Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi
WST Warszawskie Spotkania Teatralne

Podziękowania

Redaktorzy książki dziękują wszystkim osobom i instytucjom, które na różnych etapach powstawania publikacji pomogły w nadaniu jej ostatecznego kształtu, w szczególności zaś wsparły w niełatwym czasie pandemii proces pozyskiwania ilustracji: Muzeum Teatralnemu w Warszawie, Instytutowi Sztuki PAN, Ośrodkowi Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora "Cricoteka", Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Instytutowi im. Jerzego Grotowskiego.

W szczególności podziękowania zechcą przyjąć: Monika Chudzikowska (Muzeum Teatralne), Jacek Głomb (Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy), Magda Hueckel, Marzena Kuraś (Instytut Sztuki PAN), Janusz Legoń (Encyklopedia Teatru Polskiego), Julia Leopold i Marcin Jachuła (Zachęta), Iwona Nuckowska (Muzeum Krakowa), Tobiasz Papuczys (Instytut im. Jerzego Grotowskiego), Tomasz Pietrucha (Cricoteka), Diana Poskuta-Włodek (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie), Michał Smolis (Teatr Narodowy), Ewa Wilczewska (Pracownia Dokumentacji Teatru IT), Elżbieta Wrzesińska (Narodowy Stary Teatr), Jolanta Żukowska (Muzeum Teatralne).

Redakcja dołożyła wszelkich starań, aby dotrzeć do wszystkich właścicieli i dysponentów praw autorskich. Osoby, których nie udało nam się ustalić, prosimy o kontakt z wydawnictwem.

Do fotografii i wizerunków prac Tadeusza Kantora licencja została udzielona przez: Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska / Fundacja im. Tadeusza Kantora.

Indeks nazwisk

A

Ablewicz-Wosińska Wanda 543
Abramowicz Małgorzata 566
Abramowicz Mieczysław 120, 121
Adamiecka-Sitek Agata 106, 188, 252, 332
Adamowicz Paweł 462
Agamben Giorgio 332
Agatarchos z Samos 21
Ajschylos 21, 353
Albertovà Helena 15
Albrecht Jerzy 531
Aliverti Maria Ines 525
Andrzejewski Jerzy 257
Ankiersztejn Marta 193, 262, 316, 384
An-ski Szymon 225, 329, 432, 433
Antoine André 80
Appia Adolphe 23, 47, 48, 54, 57, 59
Apulejusz 331
Aronson Arnold 9, 10, 12, 15, 19, 448, 449, 452
Arystoteles 21, 375, 455
Astaszow Jeremi 232
Aszyk Urszula 24, 57
Atys Kuba 467
August Sas 11
Augustyn Tomasz 121
Augustynowicz Anna 142, 421
Austin John Langshaw 452
Axer Erwin 26, 161, 284
Axer Jerzy 482
Axer Otto 49, 59, 61, 321, 325

B

Babel Izaak 36
Bachelard Gaston 160
Bakst Léon 48
Bal Ewa 348, 376, 452
Bala Mateusz 430
Baliński Ignacy 524
Bałucki Michał 154, 156–158
Banasiak Justyna 196, 202
Banucha Jan 106–109, 164, 358
Barad Karen 376
Barańczak Stanisław 502
Barański Janusz 454
Barącz Piotr 384
Barcikowski Kazimierz 576
Barcikowski Wacław 531
Barcz Jacek 234
Barczyk Bartek 408
Barker Chris 454
Bartnikowski Andrzej 427
Bartos-Gęsikowska Urszula 270
Bartók Béla 231
Barylski Henryk 524
Bator Joanna 425
Baudrillard Jean 223
Baum Szczepan 574
Bauman Richard 451
Beckett Samuel 210–212, 285, 294
Bednarek Joanna 260, 452
Beksiński Zdzisław 202
Ben-Amos Avner 518, 519, 521
Bennet Jill 260
Benoit Karolina 287, 299
Benzef Stefan 524

Berbecki Leon 481
Berdyszak Jan 399
Berman Jakub 530
Berman Mieczysław 480, 488
Bernhard Thomas 97, 187, 200, 203, 206, 291
Betts Torben 176, 179
Biagini Mario 106, 188
Białoruski Marek 492
Białostocki Zygmunt 89
Białoszewski Miron 31, 45, 48, 50, 202, 216
Biczycki Jan 82
Biczyk Marek 145
Biedermann Anna 421
Biekšaite Simona 172, 174
Bielawka Krzysztof 379
Bielenia Bartosz 353
Bieliński Krzysztof 100, 129, 144, 145, 152, 173, 212, 225, 226, 250, 251, 288, 291, 350, 355, 361, 362, 373, 385
Bieniok Bogusz 34
Biernacki Leszek 504
Bierut Bolesław 488, 492, 493, 508, 520, 521, 530–537, 548, 550
Bigosiński Ryszard 132
Bilewski Bogusz 504
Billing Halina 489
Bińczycki Jerzy 43
Bitton Tal 126
Błażewicz Olgierd 109
Błońska Agnieszka 332
Błotnicka-Mazur Elżbieta 525
Bogajewska Małgorzata 169
Bogusławska Magdalena 531
Bogusławski Jan 535
Bogusz Andrzej M. 135
Bogusz Marian 32–34, 36, 38, 48, 59, 64, 65
Borczuch Michał 396
Borges Jorge Luis 227
Borkowska Katarzyna 174, 175, 183, 185, 193, 241, 247, 248, 298, 313, 317, 321, 329, 372, 404
Borowski Mateusz 97
Borowski Tadeusz 131
Bortkiewicz Jan 276
Borzyszkowski Józef 566
Bralczyk Jerzy 456
Brandstaetter Roman 501
Branicki Włodzimierz 502
Braun Kazimierz 222, 272, 499
Braun Marek 381, 393
Brecht Bertolt 26, 32, 128, 140, 142, 144, 447, 474
Brejzek Thea 449
Brencz Andrzej 522
Broch Hermann 97, 98
Brontë Emily 247, 250
Brook Peter 55
Broszkiewicz Jerzy 312, 315
Bruegel Pieter 514
Bruno Giordano 395
Brustman Andrzej 33
Brykalski Arkadiusz 247
Bryll Ernest 541
Brzeziński Tomasz 447
Brzozowski Stanisław 325, 406
Brzozowski Tadeusz 379
Brzyk Remigiusz 331
Buchwald Dorota 49, 148, 208, 210, 332
Buczkowski Leonard 92
Budrewicz Karol 181, 257, 367, 391, 394
Budzisz-Krzyżanowska Teresa 222
Budzyński Piotr 481, 528
Bujański Jerzy Ronard 78
Bukowski Hugon 541
Bulanda-Głomb Małgorzata 120–123, 231, 232, 426
Bullock Alan 470
Bułhak Ewa 286
Burdzińska Anita 320, 324, 409
Burian Jarka 15
Burleigh Michael 491
Burszta Wojciech J. 530
Burzyńska Anna R. 227
Bush George 543
Buszewicz Michał 364, 365
Butler Judith 452, 455, 466
Butterworth Philip 12
Byron George Gordon 330, 335, 364
Byrska Irena 312
Bystrzejewska Ewa 176, 178
Bzdyl Leszek 388

C

Caimi Antonio 9, 15
Calderon de la Barca Pedro 36, 101–103, 249, 268, 297, 335, 377, 379
Čapek Karel 64, 65
Carlson Marvin 151, 450, 451
Cassavetes John 142, 145, 205, 206

Celeda Agnieszka 421
Celińska Krystyna 489
Certeau Michel de 348
Cękalski Eugeniusz 80
Chaberski Mateusz 375, 376
Chagall Marc 168
Chamiec Krzysztof 504
Chirico Giorgio de 94
Chlanda Marcin 181, 182, 249, 321, 326
Chmiel Adam 55
Chmura-Cegiełkowska Katarzyna 307, 381, 411
Chojka Joanna → Puzyna-Chojka Joanna
Chojnacki Maciej 169, 171, 423
Chondrokostas Sebastian 270
Choromański Piotr 301, 310
Chrobak Józef 46
Chromińska Sabina 489
Chrościcki Juliusz A. 525
Chruszczow Nikita 530, 532–534
Chudak Henryk 160
Chutnik Sylwia 367, 394
Chwedczuk Mariusz 25
Chwedeńczuk Bogdan 452
Chyra Andrzej 125
Ciechan Stefan 118, 258
Ciechowicz Jan 546, 569
Cieplak Piotr 182, 301, 378, 382, 388, 393
Cieślak Jacek 432
Cieślak Ryszard 106, 207
Cieślewski Tadeusz syn 23
Connerton Paul 490, 491
Conrad Joseph 34
Coppola Francis Ford 506
Corday Charlotte 182
Corneille Pierre 78, 79, 351
Craig Edward Gordon 23, 48, 54, 57, 59, 259
Cybulski Zbigniew 132
Cynalewski Łukasz 462
Cyrankiewicz Józef 132, 493, 530, 534
Cywińska Izabella 109, 188, 502
Czaczkowska Ewa K. 539
Czaja Dariusz 510, 511, 514
Czajkowski Piotr 141
Czapliński Jan 404, 427
Czarnik Marcin 122
Czarnocka Jadwiga 272, 276
Czarski Krzysztof 339
Czechow Antoni 36, 181, 207, 208
Czempiński Józef 524–526
Czerniawski Wiesław 123
Czerniawski Witold 234, 304, 368
Czerniecka-Strzelecka Ewa 359

D

Dabertowa Eugenia R. 501
Dante Alighieri 409, 413
Daszewski Władysław 23, 24, 59, 60, 77, 149, 285, 294, 349, 351, 391, 397, 399, 406
Daszyński Ignacy 520
David Jacques-Louis 182
Dawczyk Maciej 481, 528
Dayan Daniel 468
Dąbek-Derda Ewa 20, 49, 52, 112, 208, 210
Dąbrowska Renata 464
De Sica Vittorio 77
Debord Guy 228
Degler Janusz 38, 88, 89
Dejmek Kazimierz 80, 82, 131, 331
DeLanda Manuel 375, 376
Delong Marek 555
Delvaux Paul 94
Demirski Paweł 132, 134, 135, 169, 171, 173, 219, 243, 244, 254, 332, 333, 357, 360, 364, 365, 388, 389, 394, 397, 421, 422, 427, 428
Dick Philip K. 312, 314
Dmowski Roman 471, 520, 548
Dobrzycki Paweł 96, 98
Doliński Zbigniew 529
Dołowy Patrycja 277
Domalewski Piotr 357, 361
Domańska Ewa 452, 519, 543
Domaradzki Mikołaj 466
Dominik Rafał 357, 362
Dostojewski Fiodor 127, 129, 181, 197, 206, 213, 215, 225, 246, 248, 288
Drab Magdalena 181, 182, 388, 391
Drabik Wincenty 23, 24, 149, 569
Drankowski Tadeusz 224
Drbohlav Karel 16
Drozdowski Adam 130, 315
Drozdowski Adam Karol 237
Duchamp Marcel 34, 134, 137
Duclos Jacques 534
Duda Andrzej 467, 521, 544, 546
Duda-Gracz Agata 190, 370

Dudley Renard Leonard 164, 167, 354
Dudzik Wojciech 38, 436, 495
Dukiewicz Stanisław 162
Durak Adam 576
Dybel Paweł 448
Dytman-Stasieńko Agnieszka 490, 491, 493, 495, 496, 530
Dziamski Grzegorz 42
Dziedzic Leszek 74, 190, 334
Dzierżyński Feliks 530
Dziewulska Małgorzata 332
Dzik Małgorzata 333, 345
Dżygadło Małgorzata 330, 337

E

Eco Umberto 68
Einstein Albert 34, 53, 54
Eliade Mircea 511
Eliot Thomas S. 42, 44, 210, 331, 340, 506
Engels Fryderyk 493, 530
Englert Michał 191
Ernst Max 94
Euklides 195
Eurypides 239, 247, 251, 265, 307, 357, 360, 361, 366
Eustachiewicz Lesław 68

F

Fabińska Irena 489
Farge Yves 531
Fast Howard 26
Fazan Katarzyna 10, 122, 149, 227, 228, 447
Ferlak Barbara 270
Fertacz Magda 367, 394
Figzał Magdalena 68
Fijałkowski Jacek R. 107
Fik Marta 26, 38, 45, 46, 50, 69, 450
Filipowicz Stanisław 447, 469, 484, 491, 497, 513
Filler Witold 165
Finder Paweł 493
Firth Simon 357
Fiske John 347, 348, 454
Fitzgerald Francis Scott 142, 145
Flaszen Ludwik 39, 41, 127, 131
Fliefer Estera 441
Forecki Mariusz 323
Forest Jim 479
Forman Miloš 16
Fornalska Małgorzata 493
Forstner Dorothea 523
Fosse Jon 421
Foster Hal 97
Foucault Michel 272
Frankfurt M. 81
Franta Anna 38
Fredro Aleksander 154, 159
Frelichowski Stefan Wincenty 570
Friszke Andrzej 537, 554
Frljić Oliver 333, 466
Frycz Karol 77, 113, 149, 161
Fudakowski Kazimierz 524
Fydrych Waldemar „Major" 554

G

Gagarin Jurij 493
Gajusz Skryboniusz Kurion 119
Gall Iwo 13, 24, 39, 57, 58, 75, 377
Galli da Bibiena Ferdinando 9
Galli da Bibiena Giuseppe 9, 11
Gałuszka Jadwiga 68
Gałuszka Joanna 305
Garbaczewski Krzysztof 64, 68, 69, 143, 146, 237, 260, 283, 353, 410
Gardulski Marek 98, 183, 187, 200
Garlicki Andrzej 537
Gauger Soren 420
Gawle Artur 369
Gendłek Małgorzata 439
Genet Jean 378, 383
Gessler Adam 504
Gierałtowski Krzysztof 322
Gierek Edward 492, 499, 554
Gintrowski Przemysław 457
Girard René 268
Giraudoux Jean 62, 78, 79
Giza Natalia 358
Glemp Józef 538
Gloger Maciej 481, 528
Gluck Christoph Willibald 177
Głomb Jacek 120, 231, 422, 424–427
Głódź Leszek Sławoj 548

Gmyz Cezary 563, 566, 581
Gocłowski Tadeusz 566, 578
Goethe Johann Wolfgang 395, 396, 400–403
Gogol Nikołaj 172, 174, 290
Goldoni Carlo 61
Golinowski Janusz 447, 459
Gołębiewski Grzegorz 486
Gombrowicz Witold 68, 109, 111, 143, 146, 169, 183, 188, 189, 209, 210, 228, 239, 353, 370, 371, 524
Gomułka Władysław 492, 493, 534
Gorki Maksym 321, 325, 326
Gorol Małgorzata 357
Goszczyńska Mirosława 268
Gounod Charles 49
Gozzi Carlo 380
Goździk Lechosław 502
Górecki Robert 461
Górnicka Marta 417
Grabowski Artur 364
Grabski Władysław 524, 526
Grack Günter 247
Graczyk Adam 501
Graczyk Roman 539, 541
Grębecka Zofia 531
Grobelny Ryszard 436, 438
Grodzicki August 286
Gronowski Tadeusz 349
Grotowski Jerzy 9, 38, 39, 41, 101, 104–106, 108, 112, 114, 115, 127, 130, 131, 182, 184, 188, 207, 242, 281, 313, 320, 330, 364, 378, 395, 396
Grotowski Marek 194, 339
Grubiński Wacław 23
Gruda Józef 106
Grunt Stanisław 572
Gruszczyński Krzysztof 86
Gruszczyński Piotr 421
Gryglewski Krzysztof 481, 528
Gryń Wirgiliusz 504
Grzebałkowska Magdalena 202
Grzegorzewski Jerzy 31, 82, 89, 91, 108–111, 125, 127, 137, 139, 213, 214, 218, 220, 231–233, 237, 256, 285, 286, 295, 371, 378, 383, 390, 392
Grześczyk Piotr 164
Gumiński Jerzy 122
Gurawski Jerzy 38–41, 43, 101–106, 108, 109, 112, 114, 115, 188, 189, 268, 287, 297, 320, 324, 330, 334, 335, 581
Gurczyńska Nawojka 288
Guretzki Miriam 99
Guszpit Ireneusz 207

H

Hajewska-Krzysztofik Małgorzata 222
Hall Stuart 454
Hanicka Barbara 125, 127–129, 169, 177, 225, 378, 379, 385, 407
Hanin Ryszarda 489
Hanisz Jolanta 86
Hann Rachel 10, 12, 15
Hansen Oskar 68, 69
Hanuszkiewicz Adam 285, 352, 359
Hartwich Iwona 442
Hartwig Edward 110, 111, 163, 289, 294, 295, 302, 387, 399
Harvey David 419
Harzem Thomas 182
Has Wojciech Jerzy 94, 96
Hausbrandt Andrzej 195, 449, 490
Havel Vaclav 543
Hawałej Adam 233
Heidegger Martin 155, 160, 168, 206
Hein-Kircher Heidi 486
Hejduk Zdzisław 132
Hejmej Krzysztof 556, 558, 563, 565, 566, 570, 579
Henryk Pobożny 572
Herbert Zbigniew 502
Herbut Anka 311
Hering Ludwik 48
Herman Eugenia 396
Hitler Adolf 450
Hlond August 520
Hłasko Marek 372
Holland Agnieszka 432
Holoubek Gustaw 43, 131, 133, 303
Holtz Paulina 247
Holzer Jerzy 498
Holzman Marek 44, 65, 164, 221, 249, 303, 359
Hołuj Tadeusz 280
Howańska Joanna 427
Howard Pamela 10, 12, 19
Hübner Zygmunt 94, 320, 358
Hueckel Magda 66, 67, 126, 135, 145, 146, 160, 173, 179, 194, 204, 205, 225, 230, 240, 241, 243, 244, 248, 249, 258, 264, 266, 278, 279, 292, 305, 307, 310, 317, 325, 327, 338, 343, 345, 355, 356, 363, 389, 392, 397, 402, 405, 409, 412, 413, 433
Hussakowski Bohdan 94
Hyła Adolf 563

I

Ibsen Henrik 368
Ignar Stefan 534
Ines-Lewczuk Zofia de 194, 195, 222, 224
Innes Christopher D. 447
Ionesco Eugène 29, 30, 242
Iredyński Ireneusz 287, 297
Iwaszkiewicz Jarosław 482

J

Jabłonkówna Leonia 165
Jabłoński Henryk 502
Jabłoński Władysław 524
Jabłoński Wojciech 513
Jach Aleksandra 260
Jach Wojciech 455
Jackson Shannon 150
Jagielski Mieczysław 499
Jagoszewski Mieczysław 89
Jakimiak Agnieszka 314, 318
Jakubiak Marek 471
Jakubowicz Rafał 429, 430
Jakubowski Jakub 447, 473
Jan Paweł I 553
Jan Paweł II → Wojtyła Karol
Janda Krystyna 176, 177
Janicki Lesław 114
Janicki Wacław 114
Janiczak Jolanta 194, 195, 353, 385, 411, 427
Janiga Henryk 380
Janiszewski Jerzy 501
Jankowska Liliana 312, 315
Jankowska Maria 177
Jankowski Henryk 539
Jantura Paweł 422
Januszkiewicz Anna 501
Januszkiewicz Krystian 501
Jarema Józef 31
Jaremko Grzegorz 358
Jargilo Wojciech 472
Jarnuszkiewicz Anna 168
Jarnuszkiewicz Marcin 259, 352, 354
Jarocki Jerzy 38, 42, 69, 70, 91, 94, 109, 169, 176, 188, 207, 210, 218, 246, 247, 253, 255, 256, 285, 331, 332, 395, 396, 506
Jarosz Robert 263
Jarry Alfred 287
Jarząbek-Wasyl Dorota 12, 22, 210
Jarzyna Grzegorz 125, 154, 155, 358, 421
Jasiewicz Ryszard 504, 505
Jasińska Zofia 64, 396
Jasiński Andrzej 538
Jasionowicz Rafał 293
Jaworska Helena 531
Jelinek Elfriede 174, 317
Jewniewiczowa Wanda 526
Jeziński Marek 447
Jędrusik Kalina 504
Jędrysko Tomasz 565
John Andrzej A 337
Joyce James 94, 109–111
Józefowicz Janusz 139
Józefowicz Tomasz 219
Jóźwiak Franciszek 531
Juskowiak Piotr 260
Juszkiewicz Aleksander 531

K

Kabanow Natalia 67, 204, 221, 235, 250, 264, 275, 283, 294, 317, 360, 363, 365, 366, 404, 415
Kaczmarek Mirek 184, 194, 195, 229, 230, 237, 240, 241, 245, 247, 251, 254, 257, 258, 260, 265, 266, 272, 277, 282, 283, 287, 291, 298, 353, 357, 360, 361, 366, 388, 402, 427, 428
Kaczmarski Jacek 457
Kaczyńska Joanna 368
Kaczyńska Maria 465, 509, 510, 521
Kaczyński Jarosław 508
Kaczyński Lech 465, 508–510, 521
Kaden-Bandrowski Juliusz 229, 235
Kafka Franz 109–111, 143, 146, 204, 218, 263, 285, 286, 292, 293, 295, 327
Kajzar Helmut 165
Kakowski Aleksander 524
Kalicki Wojciech 496
Kalidasa 101–104
Kalina Jerzy 164, 166, 169, 539, 541, 543, 563, 574–576, 578
Kalinowski Wincenty Konstanty 521
Kalwarczyk Grzegorz 559
Kamińska Magdalena 455
Kamiński Leszek 479

Kamiński Sławomir 458, 571
Kamiński Wiesław Andrzej 53
Kamza Paweł 120
Kandinsky Wassily 88, 125
Kane Sarah 180, 222, 224, 232, 234, 328, 366
Kania Grażyna 421
Káňia Vašek 80, 81
Kantor Tadeusz 13, 29, 30–32, 34–36, 42, 45–47, 71–75, 78, 79, 84, 86, 112–114, 116, 117, 124, 134, 136–139, 182–184, 188, 190, 198, 199, 201–203, 206, 213, 215, 217–220, 228, 237, 255, 259–262, 273, 286, 295, 296, 301, 302, 330, 332–334, 336, 344, 347, 351, 370, 371, 432, 434
Kapsa Izabela 459
Karasińska Anna 384
Karczmarska Anna Maria 284, 289, 346, 352, 354, 355, 364, 369
Karkoszka Elżbieta 207
Karłowicz Dariusz 555
Karpiński Maciej 92, 93
Karpowicz Ignacy 380
Karwat Mirosław 465
Kasprzak Jakub 84
Kasprzak Marcin 493
Kasprzak Mateusz 215
Kasprzycki Marcin 565
Kaszkur Alina 459
Kaszuba Elżbieta 486
Katz Elihu 468
Kazański Arkadiusz 502
Kazimierz Wielki 493
Kazimirowski Eugeniusz 563
Kącki Marcin 308
Keff Bożena 218, 221
Kelleher Joe 447
Kepler Johann 195
Kerneder-Giemborek Zofia 101
Kesey Ken 320
Kielar Adam 438
Kieślowski Krzysztof 168
Kietrys Alina 566
Kilian Adam 387
Kiljan Kuba 467
Kin Mirosław 504
Kindziuk Milena 539, 541, 543
King Stephen 270
Kisielewski Zygmunt 22, 23
Klata Jan 122, 174, 213, 218, 231, 237, 247, 254, 260, 272, 287, 301, 312, 321, 332, 348, 353, 357, 396
Kleczewska Maja 142, 143, 174, 182, 183, 205, 206, 287, 300, 320, 432, 434
Kleist Heinrich von 259
Kliszko Zenon 531
Klynstra Redbad 421
Kłosiewicz Wiktor 531
Kłossowicz Jan 502
Kmiecik Anna 427
Kniotek Florian 561
Kobro Katarzyna 124, 125, 137
Kobylińska Anna 131
Kochanowicz Jan 23
Kochanowski Jan 382
Kochańczyk Marcel 96
Kocjan Krzysztof 511
Kocur Mirosław 21
Koecher-Hensel Agnieszka 94, 149
Koenig Jerzy 89, 91
Kolankiewicz Leszek 252, 253
Kolasińska Ewa 207
Kołodyńska Dorota 210, 212
Kołodziej Marian 82, 83, 285, 302, 566, 568–571, 574, 578, 579
Kołodziejczak Małgorzata 511, 513
Komandant Tadeusz 272
Kopeć Marcin 179
Kopka Krzysztof 424, 426
Kopydłowski Ryszard 335
Korchowiec Michał 132, 134, 135, 169, 171, 219, 237, 243, 244, 357, 360, 364, 365, 385, 388, 389, 411, 428
Korczakowska Natalia 312
Korfanty Wojciech 520
Kornecki Ryszard 382
Koršunovas Oskaras 301
Korwin-Mikke Janusz 471
Koryntczyk Magda 283
Korzeniak Sandra 142
Korzeniewski Bohdan 84
Kosiński Dariusz 23, 57, 58, 101, 104–106, 139, 148, 154, 188, 252, 330, 348, 376, 447, 450–452, 456, 463, 466, 484, 493, 495–497, 506, 508, 510, 513, 517, 518, 525, 550, 556, 581
Kosiński Jan 22, 24, 25, 41, 45–48, 50, 59, 62, 82, 83, 127, 156, 166, 168, 272, 274, 276, 290, 302, 320
Kosiński Jerzy 432–434
Kosiński Kazimierz 487
Kosiorek Wacław 26
Kossakowska Łucja 157
Kossakowski Eustachy 116, 219, 262

Kossakowski Radosław 546
Koszałka Marcin 422
Kościelniak Marcin 165, 210, 332
Kościesza Jaworski Józef 529
Kościuszko Tadeusz 481, 493, 517
Kośnik Jerzy 457
Kotarbiński Józef 23
Kott Jan 82, 168, 386
Kowal Paweł 508
Kowalczyk Agnieszka 260
Kowalewski Maciej 424, 426
Kowalska Faustyna 563
Kowalska Wanda 421
Kowalski Kuba 247
Kowalski Wiesław 177
Kowarski Jerzy Juk 36, 38, 41– 45, 49, 69, 70, 109, 111, 112, 169, 170, 188, 189, 207–210, 218, 220, 221, 246, 249, 253, 255, 256, 331, 332, 340, 395, 400
Kowarski Michał 158, 502
Kozakiewicz Marek 68
Kozakiewicz Stefan 13
Koziołek Ryszard 481, 528
Kozłowska Aleksandra 566
Kozubski Włodzimierz 524
Krajewska-Wieczorek Anna 286
Krakowska Joanna 78, 82, 84, 168
Krakowski Piotr 42, 45, 47, 50
Krakowski Wojciech 13, 42, 45–47, 50, 82, 237–239, 242
Krall Hanna 502
Krasicki Bogdan 158
Krasiński Zygmunt 33, 332, 340, 386
Krasnowiecka Irena 489
Krasnowiecki Władysław 490
Krasowski Jerzy 229, 272, 320, 321
Krassowski Feliks 22, 202
Krassowski Piotr 90
Krasuska Karolina 452
Kraszewski Józef 561
Kreczmar Jerzy 285
Kreisberg Alina 68
Kreütz-Majewski Andrzej 38, 48, 64, 82–85,157, 228, 389, 398
Kroetz Franz Xaver 172, 174
Król Eugeniusz Cezary 530
Król Marek 357
Królak Sławomir 223
Królikowski Jeremi T. 579
Krukowski Wojciech 313, 316
Kruszczyński Piotr 272, 425, 427
Kruszyna Natalia 26
Krygier Waldemar 342
Krysiak Sebastian 364, 365
Krzakiewicz Mieczysław 216
Krzemień Teresa 92
Krzystek Waldemar 426
Kubera Marcin 141
Kubikowska Edyta 451
Kubikowski Tomasz 286, 451
Kubrick Stanley 352
Kucharski Władysław 80, 81
Kuchtówna Lidia 22, 57, 149, 569, 581
Kucia Dariusz 532
Kucik Stanisław 487
Kucówna Zofia 502
Kudlička Boris F. 140, 141, 177
Kufel Jakub 553
Kufel Marta 330
Kula Marcin 491, 492
Kulczycki Emanuel 466
Kulczyński Jan 285
Kulmowa Joanna 182
Kumaniecki Kazimierz 21, 557
Kunowski Dariusz 274
Kurzak Agata 301
Kushner Tony 125
Kutyła Julian 455
Kutz Kazimierz 169, 574
Kwaterko Mateusz 228, 332
Kwiatkowski Grzegorz 360
Kwieciński Grzegorz 31

L

LaBute Neil 421
Lameński Lechosław 525
Lane Christel 490
Laska Artur 447
Laski Wojtek 567
Laskowska Wanda 26, 82, 168, 176
Lasota Grzegorz 530
Lassek Ewa 207
Laszuk Grzegorz 318, 357
Lavergne Maja 452
Lechoń Jan 481, 482
Lédé Fabien 301, 311

Leder Andrzej 431
Leeuw Gerardus van der 160
Lefebvre Henri 419, 454, 455, 466
Lèger Fernand 78
Legierska Anna 177
Lehmann Hans-Thies 468
Lem Stanisław 312, 316
Lenarciak Henryk 502
Lenartowski Marek 501
Lenin Włodzimierz 493, 499, 530
Leonardo da Vinci 188
Lesiak Milan 425
Leski Zbigniew 57
Leszkowicz Tomasz 496
Leśmian Bolesław 353
Leśniak-Rychlak Dorota 510
Levin Hanoch 188, 192, 205, 278
Lewek Antoni 538
Lewis Clive Staples 218
Liber Marcin 229, 254, 333
Libera Antoni 210
Libera Zbigniew 305
Libicki Stanisław 524
Limanowski Mieczysław 375
Link Tadeusz 83, 156, 399
Lipski Jędrzej 504
Lisik Adam 572, 574
Lorca Federico Garcia 84, 86
Lowry Malcolm 218, 220
Luba Iwona 481, 486, 487
Lubaszenko Edward 207
Lubieńska Karolina 351
Luksemburg Róża 493
Lupa Krystian 45, 50, 97–101, 140, 143, 144, 146, 160, 177, 179, 183, 186–188, 197, 200, 203, 204, 206, 211–213, 217, 235, 237, 285, 292, 294, 301, 309, 321, 326, 327, 348, 350, 410, 415

Ł

Łabęcki Stanisław 89
Łagocki Zbigniew 157, 392
Łagowska Justyna 122, 123, 172, 174, 213, 216, 218, 221, 231, 234, 247, 250, 272, 279, 287, 301, 304, 312, 314, 321, 332, 338, 353, 357, 363, 368, 388, 392, 396
Łarionow Dominika 8, 76, 91, 206, 386, 447
Łatka Rafał 470
Łojewska Anna 422, 423
Łokas Ewa L. 34
Łossowski Piotr 486
Łoś Anna 277, 326
Łuba Dagmara 546
Łucka Robert 563
Łuczak Agnieszka 501
Łuszczyk Katarzyna 28
Łysak Paweł 240

M

Mach Zdzisława 555
Macharski Franciszek 502, 504
Maciejewska Magdalena 154, 159, 193, 421
Maciejowski Jan 112
Macierewicz Antoni 513
Mackiewicz Konstanty 88, 89
Maeterlinck Maurice 34, 213
Majakowski Władimir 312, 315
Majcherek Janusz 203
Majcherek Wojciech 424
Majchrowski Zbigniew 270
Majchrzak Grzegorz 578
Majewska Justyna 538
Majewski Andrzej → Kreütz-Majewski Andrzej
Majewski Jerzy S. 578
Majewski Sebastian (Pilgrim Andreas) 427
Majewski Tomasz 429
Major Ryszard 106
Makarevičius Gintaras 301, 307
Mäkeli Hanu 331
Malajkat Wojciech 177
Malaparte Curzio 160, 204, 235, 415
Malesza Mikołaj 260, 291, 331, 336–338
Malewicz Kazimierz 88, 124
Malinowski Bronisław 67, 264
Malone Daniel 314, 318
Mańkowski Andrzej 421
Marat Jean-Paul 182
Marchlewski Julian 493, 520, 535
Marciniak Ewelina 174, 247
Marcuse Peter 419
Marczak-Oborski Stanisław 22, 57
Marczewski Jacek 462
Marek Łucja 539
Markiewicz Michał 532
Markiewicz Wacław 526

Markowski Daniel 459
Markowski Stanisław 197, 215, 288
Marks Karol 493, 530
Marlowe Christopher 103, 105, 188, 189, 334
Marody Mirosława 554
Marszałek Adam 486
Marszałek Agnieszka 10, 122, 149, 447
Marzec Marcin 309
Masłowska Dorota 358
Mateja Magdalena 511, 537
Matejko Jan 539
Matiuszyn Michał 88
Matvejev Dmitrij 311
Matyja Stanisław 501
Matynia Andrzej 48, 94
Matynia Elżbieta 452
Maz Bartosz 146, 181, 184, 245, 265, 298
Mazowiecki Tadeusz 458, 521
Mazur Czesław 563, 572
Mądzik Leszek 31, 45, 115, 118, 119, 253, 258, 331, 337
Mąkinia Franciszek 561
Mbembe Achille 543
McKinney Joslin 9, 10, 12, 15, 452, 453
Meciszewski Hilary 154
Mehoffer Józef 517
Meintjes Libby 543
Memling Hans 82
Merunowicz Jerzy 80
Met Anna 191, 312, 316, 364, 365, 380
Męczyńska Anna 427
Micer Weronika 420
Micewski Andrzej 561
Michalak Bartłomiej 447
Michalak Mieczysław 464, 472
Michalska-Ciarka Magdalena 559
Michalski Krzysztof 155
Michał Anioł 572
Michałowski Janusz 502
Miciński Tadeusz 247, 250
Mickiewicz Adam 82, 105, 107, 125, 131, 133, 191, 213–215, 252, 269, 270, 274–276, 341, 342, 346, 352, 354, 363, 364, 369, 386, 407, 481, 487, 493, 504, 510, 517, 525, 528, 556
Mider Daniel 459, 463
Mielech Piotr 504
Mielicka Halina 523
Mierzicki Marcin 254, 394
Miklasz Magda 357
Miklaszewska Agata 139
Miklaszewska Maryna 139
Miklaszewski Bolesław 524
Miklaszewski Krzysztof 31, 46
Mikołaj z Wilkowiecka 339
Mikołajewska Katarzyna 120
Mikulski Kazimierz 94, 95
Milach Rafał 440, 441
Miller Arthur 276
Miłkowski Tomasz 247
Miłosz Czesław 78, 502, 521
Minc Tadeusz 82, 169
Minczewa Barbara 312
Minkner Kamil 446, 448
Minkowski Hermann 34
Minticz Lidia 45, 94–96, 158, 169, 170, 285, 330, 335, 408
Mirzoeff Nicholas 150
Miszewski Antoni 487
Miśkiewicz Paweł 125, 127, 169, 378
Mleczko Robert 68, 283, 353, 355
Moczarski Kazimierz 92, 93, 270, 271
Modzelewski Jan 524
Modzelewski Marek 177
Moisan-Jabłońska Krystyna 522
Molière 84, 87, 101
Molik Zygmunt 105
Morawiecki Kornel 521
Morawiecki Mateusz 441
Morawski Jerzy 531
Morawski Kazimierz 524
Morgan Margot 447
Mosko Waldemar 546
Moskwiak Andrzej 324
Mościcki Ignacy 487
Mościcki Paweł 447, 455, 456
Mouffe Chantal 455
Mozart Wolfgang Amadeusz 177
Mrowiec Michał 256
Mrowiński Paweł M. 447, 470, 481, 482, 486, 516, 528, 552, 553
Mrozowski Przemysław P. 522
Mrożek Sławomir 82, 83, 95, 109, 111, 161–163, 169, 170, 218, 221, 246, 247, 249, 272
Mróz Daniel 276
Müller Heiner 66
Mulryne J. R. 525
Multanowski Andrzej 94, 106
Murawska Ludmiła 48
Murawski Jarosław 333, 345

Musiał Magdalena 421, 423
Musiałowa Alicja 531
Musil Robert 97, 98
Muskaria Amanita 169, 171
Musset Alfred de 26, 27
Mydlarska Anna Maria 565
Mydlarska-Kowal Jadwiga 260, 263
Mydlarski Jacek 565
Myszkowski Franciszek 62, 83, 133, 156, 166, 273, 274, 276, 290, 292, 302, 327, 339, 341, 380, 390, 391, 401, 403
Myszkowski Jakub 535
Myszkowski Leon 162, 389, 390, 398

N

Nahacz Mirosław 410, 412
Nahlik Ewa 161, 162
Nałęcz Daria 486
Nałęcz Tomasz 486
Name Billy 99
Napiórkowski Józef 339
Napiórkowski Marcin 484, 491, 510, 511, 514, 517, 519, 538
Narutowicz Gabriel 520, 528
Natanson Wojciech 92
Nausëda Gitanas 521
Nawrocki Grzegorz 142, 145
Nawrot Dorota 396, 402
Nazar Krzysztof 213
Neilson Anthony 421
Neubert Petr 402
Neugebauer Jerzy 83
Newton Izaak 53
Nicholson-Smith Donald 455
Nicieja Wisła 411, 442, 443
Niedenthal Chris 498, 506, 507
Niedurny Katarzyna 124, 177, 312, 313
Niedźwiedzka Celina 30
Niemen Czesław 504
Niziołek Grzegorz 97, 210, 267, 273, 332
Norwid Cyprian Kamil 370, 373, 386
Novotný Antonín 534
Nowaczyński Adolf 349
Nowak Grzegorz 53, 190
Nowak Maciej 421
Nowicki Jacek 561
Nowotko Marceli 493, 535
Nycz Kazimierz 555
Nyczek Tadeusz 96

O

O'Doherty Brian 419
O'Rowe Mark 421
Obara Marcin 458
Ochab Edward 493, 536
Ochojska Janina 441
Offenbach Jacques 16
Okołowicz Stefan 14, 133, 141, 144, 166, 170, 171, 180, 189, 192, 205, 209, 220, 224, 255, 256, 278, 304, 310, 328, 329, 333, 366, 400, 407, 423
Okońska Anna 59
Okrzeja Stefan 493
Olbrychski Daniel 502, 504
Oleksiuk Michał 68
Olędzki Piotr 574
Olsten Agnieszka 422
Olszewski Jan 521
Opalski Józef 69, 70
Opieński Henryk 517
Oppman Artur (Or-Ot) 481, 482
Orlicz-Dreszer Gustaw 486
Orzechowski Artur 455
Osęka Piotr 491–493, 495, 496, 530
Osiński Zbigniew 165, 375
Ossowska-Zwierzchowska Aldona 531, 532
Osterloff Barbara 94
Osterwa Juliusz 24, 375, 377, 556, 576
Ostrowska Joanna 39, 71, 73
Owczarek Michał 481, 528

P

Pachciarek Paweł 523
Paciorek Katarzyna 320, 323
Paderewski Ignacy 524
Pajchel Renata 93, 178, 271
Palikot Janusz 463, 471–473
Palmer Scott 9, 15, 452, 453
Pałetko Katarzyna 299, 309
Pałyga Artur 353, 356, 381
Pankiewicz Krzysztof 162, 390

Paprocka-Podlasiak Bogna 395, 396
Parandowski Zbigniew 579
Partyga Ewa 149
Paruch Waldemar 544
Pascal Victor 180
Passini Paweł 259, 272, 320, 353
Passolini Pier Paolo 193
Pasternak Leon 490
Pavis Patrice 10, 45, 442, 471
Pawlak Antoni 502
Pawlikiewicz Atenogenes 524
Pawlikowski Maciej 579, 581
Pawlikowski Paweł 142
Pawłowska Elżbieta 183, 185
Penderecki Krzysztof 300, 306, 502
Peszek Błażej 353
Peszek Jan 574
Pęcikiewicz Monika 287
Philipps Axel 470
Piątek Włodzimierz 393
Piątkowski Andrzej 270, 271
Picasso Pablo 34, 48
Pietrusińska Zofia 176, 178
Pietruszka Bogdan 502
Pilarski Wojciech 82
Pilgrim Andreas → Majewski Sebastian
Piłsudski Józef 134, 465, 479, 481, 482, 484–487, 510, 511, 520, 525, 528, 548
Piotrowska Magdalena 518, 522, 523, 532
Piotrowski Piotr 427
Piscator Erwin 447, 474
Plata Tomasz 313
Plebanek Grażyna 368
Plecińska Maria 268
Pleciński Jacek 268
Pleśniarowicz Krzysztof 29, 36, 71, 72, 113, 114, 201, 286, 432
Pleśniarowicz Stefan 107
Plewiński Wojciech 30, 44, 70, 85, 107, 111, 170, 208, 209, 214, 220, 223, 235, 239, 242, 248, 261, 269, 275, 280, 290, 297, 340, 343, 371, 379, 383, 407, 408
Pluta Izabella 140
Płachecki Marian 481, 528
Płoszewski Leon 55, 252
Podbielski Henryk 21
Podgórska Joanna 546, 549
Podgórski Andrzej 132
Polak Jaśmina 353
Polak Wojciech 538, 553
Polański Roman 92, 94, 218
Polastrelli Carla 106, 188
Polewka Jan 343
Poniatowski Józef 517
Poniedziałek Jacek 124
Ponikowski Antoni 524
Popczyk Maria 419
Popiełuszko Jerzy 520, 521, 538–543, 545, 549, 550, 565, 574
Popiełuszko Józef 539
Popow Bogumił 132
Poskuta-Włodek Diana 377
Potocka Maria Anna 99
Potocki Jan 94, 96
Potworowski Piotr 395
Pożakowska Jadwiga 272, 276
Press Grzegorz 443
Prokopiak Janusz 502
Prokopiuk Jerzy 160
Pronaszko Andrzej 12, 23, 28, 34, 36, 39, 57–59, 71, 77, 105, 149, 229, 230, 332, 569
Pronaszko Zbigniew 23, 481
Prosnak-Tyszkowa Maria 524–526
Proust Marcel 34, 126
Prus Bolesław 94
Prusak Maćko 287
Przastek Daniel 447, 478, 498, 506, 537, 552, 553
Przemyk Grzegorz 520, 541
Przybylski Ryszard 272
Przybył Andrzej 168
Przybyszewska Stanisława 184, 245, 265, 287, 298
Puig Manuel 270, 271
Puś Wojciech 68, 143, 225, 432–435
Putin Władimir 508
Puzyna Konstanty 132
Puzyna-Chojka Joanna 424

R

Raczak Lech 50, 183, 285
Radecki Adam 177
Radecki Piotr 96
Radwan Stanisław 41
Radziwiłowicz Jerzy 207
Rai Shirin M. 451
Rajfer Henryk 434
Rakowski Norbert 177

Rakus-Suszczewski Mikołaj 544
Rancière Jacques 455
Ranke Weronika 202
Raszewska Magdalena 112, 143
Raszewski Zbigniew 78, 449, 450, 456, 463, 496
Rataj Maciej 524
Ratajczak Łukasz 97
Ratajczak Piotr 427
Ratajczakowa Dobrochna 153, 161
Ratzinger Joseph 543
Rayski Luka 441
Reed Lou 348
Reinelt Janelle G. 451
Retoruk Anna 202
Reymont Władysław St. 524
Rhotko Marek 410
Ribas Ros 212
Richards Thomas 106, 188
Richter Falk 421
Riss Barbara 231
Rittner Tadeusz 14, 158
Rodowicz Tomasz 364
Rodziński Stanisław 565, 576
Rogiński Grzegorz 458
Rogowska Izabela 319
Rokicka Małgorzata 122
Rokossowski Konstanty 493, 530
Ronczewska-Afansjew Alina 569
Rose Reginald 289
Ross Yana 174
Rossellini Roberto 77
Roszkowska Teresa 24, 59, 78, 79, 84, 87, 88
Rożek-Sieraczyńska Jadwiga 10, 91, 122, 149, 447
Różewicz Tadeusz 82, 83, 134, 164–168, 191, 196, 197, 218, 220, 222, 224, 232, 233, 238, 272, 276, 277, 378, 383
Rubin Wiktor 195, 411, 427
Ruchlewski Przemysław 553
Rukasz Maciej 277
Rukov Mogens 192
Ruksza Stanisław 420
Rulikowski Mieczysław 23
Ruman Jan M. 555
Rumas Robert 11, 142, 144, 145, 167, 169, 173, 174, 226, 237, 247, 251, 254, 272, 275, 332, 333, 343, 357, 361, 363, 373, 417, 467
Russell Willy 176, 178
Rybaczek-Wójcik Jagna 518, 519
Rybicka Elżbieta 422
Rychcik Radosław 284, 352, 364
Rychlicki Stanisław 34
Ryczek Andrzej 570
Rydlowa Maria 517
Rydz-Śmigły Edward 487
Ryl-Krystianowski Janusz 263
Rymkiewicz Jarosław Marek 152
Rypson Piotr 480, 488
Rytka Zygmunt 128, 159, 185, 196, 211, 238, 242, 280, 359
Rząd Antoni 524
Rzepecki Ryszard 562, 564

S

Sadecki Wiktor 207
Sadik-Khan Janette 420
Sadowski Andrzej 156, 167, 169
Sadza Agata 454
Sahaj Tomasz 546, 466
Sajewska Dorota 468
Sajkiewicz Violetta 124, 332, 421
Sapełło Marek 501
Sapieha Adam Jerzy 520
Sawicka Hanka 493
Sawicka Katarzyna 347, 454
Sawicka Zofia 386
Sawisz Anna 468
Schechner Richard 450–452, 469
Schiller Leon 23–25, 39, 77, 105, 140, 321, 332, 349, 397, 474, 569
Schirach Ferdinand von 301
Schubert Klaudyna 172
Schulz Bruno 94, 259, 285
Schwab Werner 177, 179
Selmanowicz Feliks, ps. „Zagończyk" 521, 522, 543–549, 551
Semenowicz Aleksandra 196, 210, 211
Semka Piotr 578
Serlio Sebastiano 22
Shaffer Peter 96, 408
Shakespeare William 23, 37, 59, 62, 63, 65–67, 94, 106, 107, 120, 122, 123, 127, 130, 223, 232, 234, 241, 254, 257, 264, 273, 279, 299, 300, 302–305, 307, 338, 356, 368, 372, 377, 386, 387, 397, 405, 406, 408
Sharp Gene 456
Shaw George Bernard 60, 87, 88
Sidor Mariola 563
Sieciński Wojciech 176, 285, 292

Siedzikówna Danuta, ps. „Inka” 521, 522, 543–549, 551
Siegoczyński Michał 202
Sienkiewicz Henryk 321, 481, 520–522, 524–529, 549, 550
Sieradzki Jacek 26
Sierakowski Zygmunt 521
Sierosławski Barbara 139
Sikorska Karolina 475
Sikorska-Miszczuk Małgorzata 229, 254, 257, 367, 394
Sikorski Władysław 510, 521
Simon Janek 240
Sinai Eli 26
Sinko Grzegorz 64
Sivert Tadeusz 23
Skarżyńska Lidia → Minticz Lidia
Skarżyński Jerzy 45, 94–96, 169, 170, 285, 330, 335, 408
Skiba Piotr 101
Skoczek Tadeusz 524
Skok Wiktor 429
Skorupska Paulina 418, 431
Skowron Ryszard 532
Skórnicki Piotr 467
Skuszanka Krystyna 127, 272, 312, 320
Sławek Tadeusz 53
Sławiński Marcel 142, 176, 179, 205, 206, 421
Słobodzianek Tadeusz 207, 210, 260
Słojewska-Kołodziej Halina 566, 578
Słonimski Antoni 349
Słowacki Juliusz 40, 72, 96, 98, 101–103, 105, 136, 226, 247, 251, 268, 297, 301, 308, 309, 320, 324, 335, 354, 386, 396, 399, 409, 465, 479, 481–484, 487, 504, 510, 520, 525, 528, 556
Słupska Iga 325
Smela Bolesław 84
Smolis Michał 165
Sobańska Katarzyna 142, 176, 179, 205, 206
Sobczyk Justyna 411, 442
Sobieski Jan 528
Soboltowa-Rachwalska Ewa 80, 81
Sofokles 21, 359
Soja Edward 419
Sokorski Włodzimierz 490
Sokół-Malesza Ewa 331
Solomonow Seth 420
Solska Irena 39, 253, 347–349, 569
Sołogub Fiodor 331, 338
Sołtysiński Daniel 270
Sosnowski Janusz 139, 141
Sowa Bartłomiej 175, 185, 193, 243, 244, 257, 289, 298, 321, 329, 345, 372, 394, 428
Spielberg Steven 92
Srebrna Zuzanna 272, 277, 353, 356
Staal Jonas 300, 307
Stacewicz-Podlipska Joanna 78, 88, 149
Stachowiak Mariusz 172, 282
Stajewski Marcin 159, 191, 270, 271
Stalin Józef 109, 488, 493, 530, 531
Stangret-Kantor Maria 137, 295
Staniewski Włodzimierz 330, 337
Stanisławska Irena A. 42
Stanisławski Konstantin 80
Starowieyska Ewa 26, 161, 163, 284, 289
Starska Wiesława 92
Starski Allan 42, 92, 93, 270, 271
Starski Ludwik 92
Stasiowska Justyna 348
Stawecki Piotr 486
Stefaniak Ferdynand 387
Stefaniak Wojciech 177
Stefański Lech Emfazy 48, 50
Steinbeck John 321, 327
Stenka Danuta 125
Stobierski Maciej 326
Stochalska Katarzyna 247, 250
Stokfiszewski Igor 106, 188
Stokłosa Janusz 139, 141
Stolarska Monika 308, 318, 361, 362, 380, 385, 457
Stopka Andrzej 82, 131, 133, 331, 339, 341
Storey John 454
Strauss Johann 173, 174
Strauss Richard 188
Strindberg August 254, 258, 266, 348
Strumiłło Andrzej 563
Strumiłło Jan 283, 353, 355
Stryjek Daria 171, 428
Stryjeńska Zofia 78
Stryjeński Tadeusz 517
Strzałkowska Anna 501
Strzałkowski Roman 501
Strzelecki Andrzej 359
Strzelecki Zenobiusz 13, 14, 32, 38, 41, 43, 45, 48, 59, 64, 77, 149
Strzemiński Władysław 26–29, 34, 71, 89, 125, 137
Strzępka Monika 132, 134, 169, 254, 332, 357, 364, 427
Stuhr Jerzy 207
Stwosz Wit 82, 330

Sugiera Małgorzata 97, 468
Supernak Paweł 472
Suskiewicz-Majka Aneta 372
Svoboda Jaromír 16
Svoboda Josef 15, 16, 140, 449
Swinarski Konrad 26–29, 32, 36, 45, 71, 94, 107, 108, 168, 183, 269, 287, 297, 320, 332
Symotiuk Stefan 53
Syrkus Helena 24, 57
Syrkus Szymon 24, 39, 57, 149
Szabelski Wojciech 308
Szabłowska Anna Agnieszka 487
Szacki Jerzy 452
Szajna Józef 14, 31, 50, 101, 106, 127, 130, 131, 133, 182–184, 228, 229, 235, 236, 238, 242, 261, 272, 275, 280, 281, 290, 312, 315, 321, 327, 396, 397, 401, 403, 407
Szala Marek 565
Szaniawski Jerzy 229, 230
Szaraniec Arkadiusz 96
Szczawińska Weronika 314
Szczepańska Nora 176
Szczepiński Adolf 559, 578
Szczerba Michał 441, 443
Szczerski Andrzej 487
Szczęśniak Małgorzata 28, 43, 124–126, 134, 140, 144, 150, 174, 177, 180, 188, 192, 205, 222, 224, 262, 272, 278, 287, 300, 301, 304, 306, 310, 312, 313, 317, 321, 328, 329, 366
Szczygielski Piotr 357, 362
Szejd Romuald 270
Szekspir William → Shakespeare William
Szendzielarz Zygmunt, ps. „Łupaszka" 544, 546
Szewczyk Szymon 325
Szlachtycz Stefan 432
Szlaga Michał 251, 265
Szmuc Weronika 159
Szostakowicz Dymitr 82
Szpakiewicz Mieczysław 88
Szretter Eugeniusz 526
Sztabiński Grzegorz 124
Sztarbowski Paweł 240, 504
Szturc Włodzimierz 186, 188, 206, 213, 217, 410
Szumiło Mirosław 470
Szumski Zbigniew 137
Szurmiej Szymon 432
Szwagrzyk Krzysztof 543
Szydło Beata 476
Szydłowska Małgorzata 408

Ś

Ślesiński Arek 169, 173, 397
Śliwiński Stanisław 341
Śliwiński Zbigniew 565
Śliwowska Anna 526
Ślubowski Jacek 199
Świątek Paweł 321
Świątkowska Wanda 57, 348, 576
Świderski Jan 272
Świerczewski Karol 520, 534, 535
Świerdzewska Irena 561, 578
Świontek Sławomir 10, 45, 442, 450, 456

T

Taborski Roman 23
Talarczyk Robert 301
Taranienko Zbigniew 13, 31, 115, 131, 574
Targońska Rena 331, 337
Tarkowski Andriej 186, 410
Tatarkiewicz Anna 160
Tatlin Władimir 142
Tegmark Mark 34
Teh Czu 534
Tencer Gołda 432
Testaverde Anna Maria 525
Tetlak Piotr 183
Thatcher Margaret 543
Thiel-Jańczuk Katarzyna 348
Timoszewicz Jerzy 23, 58, 569
Tokarczuk Olga 247, 248
Tołstoj Lew 241
Tomaszewski Henryk 195
Tomaszewski Lech 559
Tomaszuk Piotr 213, 260, 330, 331, 337
Tomczyk Cezary 441
Tomczyńska Anna 381
Tonecki Zygmunt 57
Toniak Ewa 124
Topol Josef 16
Torańska Teresa 508
Tośta Antoni 312, 315
Trąmpczyński Wojciech 524, 526
Treliński Mariusz 140, 177
Tretter Mieczysław 23
Treugutt Stefan 168

Tribble Chris 324, 409
Trier Lars von 325
Trojanowska Anna 421
Tumidajski Jarosław 176
Turalski Artur 504, 505
Turczyk Jacek 476
Turner Victor 468, 481, 490, 518, 528, 537
Turowicz Jerzy 559
Turska Katarzyna 479
Turzyński Ryszard 523
Twarkowski Łukasz 301
Tyrmand Leopold 120, 121
Tyszkiewicz Krzysztof 213

U

Ujejski Wacław 24
Uniłowski Zbigniew 95, 203
Urbański Jarosław 420
Urzykowski Tomasz 578
Usakiewicz Wojciech 468, 537

V

Van Velyhoven Hans-Peter 18
Vega Ostrokólska Magdalena 422
Velázquez Diego 78, 347, 348, 351
Verdi Giuseppe 352
Vinterberg Thomas 192
Visconti Luchino 77
Vørsel Niels 325
Vukmanović-Tempo Svetozar 534

W

Wachowiak Stanisław 487
Wachowska Barbara 487
Wachtangow Jewgienij 84
Wajda Andrzej 36, 92, 94, 132, 213, 222, 229, 246, 248, 270, 541
Wakar Jacek 287
Walaszek Joanna 108
Walczak Jerzy 432, 434
Walczak Michał 169, 425, 427, 428
Walczewski Marek 183
Walentynowicz Anna 122, 498, 502
Walesiak Tomasz 308
Walicki Paweł 264
Waligórski Piotr 421
Walker George F. 421, 423
Wałęsa Lech 498, 499, 502, 539
Wałęsowa Danuta 177
Wandurski Witold 23
Warhol Andy 99, 101, 140, 348
Warlikowski Krzysztof 124, 125, 140, 188, 222, 259, 272, 300, 301
Warmiński Janusz 176
Warski Adolf 493
Warsza Joanna 431
Waryński Ludwik 493
Warzecha Bartek 191, 196, 365, 368
Wasilewska Wanda 488
Wasilkowska Aleksandra 66–69, 237, 245, 260, 264, 305, 353, 405, 409, 410, 412, 413
Wassermann Dale 320, 322, 323
Ważyk Adam 490
Wąchocka Ewa 68, 332, 469
Wądołowska Izabela 314, 319
Weir Peter 352
Weiss Peter 182, 183, 185, 284, 289, 298
Wełmińska Teresa 351
Wencel Andrzej 382
Wendland Michał 466
Wendrychowska Małgorzata 569
Wesker Arnold 176, 178
Wesołowski Jacek 459
Węgrzyniak Rafał 155
Wichowska Joanna 343
Wiciński Henryk 31
Wicza-Pokojski Romuald 422
Wieniawski Antoni 524
Wierchowicz Zofia 36, 37, 41, 45, 59, 63, 112, 303, 386, 387
Wierciński Edmund 78, 229
Wierzchowski Marcin 270
Wierzchowski Przemysław 460
Wilczewski Dominik 481
Wilczyk Wojciech 429
Wilde Oskar 34
Wilder Thornton 191
Wiles David 54, 55, 455, 459
Wilgocki Michał 441
Wilkoń Aleksander 53
Wilkoszewska Krystyna 421

Williams Robbi 353, 357
Wirth Andrzej 182
Wiścicki Tomasz 539
Wiśniak Kazimierz 26, 36, 45, 64, 65, 164, 303, 320, 322
Wiśniewski Grzegorz 177
Wiśniewski Janusz 259
Witaliński Witold 136
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 13, 42, 72, 82, 88–91, 106, 107, 114, 116, 125, 129, 134, 184, 218, 253, 282, 286, 518, 521
Witkowski Andrzej 152, 181, 182, 301, 309, 378, 381, 382, 388, 391, 393
Witruwiusz Marek 21, 557
Wittchen Jakub 346, 354, 369
Władysław IV 525
Włodek Jakub 461
Wnuk Rafał 546, 549
Wodecka Ewa Beata 339, 424, 426
Wodziński Paweł 232, 234, 301, 308, 358, 362, 457
Wojciechowski Stanisław 524, 525, 528
Wojciechowski Włodzimierz 501
Wojcieszek Przemysław 122, 123, 425, 426
Wojnowski Konrad 452
Wojtczuk Michał 432
Wojtyła Karol (Jan Paweł II) 43, 331, 333, 339, 465, 468, 480, 497, 499, 501, 504, 508, 510, 521, 534, 537, 539, 541, 543, 550–568, 570–578, 580, 581
Wojtyszko Adam 92
Wojtyszko Maciej 92, 93, 176
Wolski Juliusz 95
Wołyński Wojciech 285, 293
Woroszylski Wiktor 530
Wójciak Ewa 436
Wójcik Jarosław 572
Wójcik Julita 438, 439
Wójcik Tomasz 518, 519
Wróbel Szymon 448
Wróblewska-Trochimiuk Ewa 531
Wróblewski Walery 493
Wudczewski Wojciech 271
Wyrwich Mateusz 538
Wyrypajew Iwan 177
Wysińska Elżbieta 42, 43, 45–47
Wysocka Barbara 177, 247
Wyspiański Stanisław 12, 15, 23, 31, 55, 72, 78, 79, 82, 85, 101, 102, 127, 130, 134, 136, 139, 182, 184, 213, 214, 216, 222, 229, 230, 237, 240, 242, 245, 252, 253, 256, 281, 290, 291, 301, 310, 331, 333, 336, 341, 345, 347–349, 351, 352, 355, 363, 370, 377, 379, 381, 386–393, 398, 408, 517
Wyszomirska Grażyna 178, 238, 383
Wyszyński Stefan 43, 331, 504, 510, 520, 539, 559–561
Wyżyńska Dorota 421

Z

Zaborowska-Baer Iwona 82
Zachwatowicz Krystyna 26, 36, 45, 90–92, 213, 215, 222, 223, 228, 237, 239, 246, 288, 332, 340
Zadara Michał 142, 169, 174, 182, 227, 247, 272, 284, 288, 357, 358
Zagajewski Jacek 263
Zajda Katarzyna 129
Zakrzewska Wanda 523
Zalesky David 368
Załęczny Jolanta 486, 524
Zambrowski Roman 531
Zamkow Lidia 84, 94
Zamoyski Maurycy 524
Zapolska Gabriela 156, 157, 159
Zaremba Łukasz 54, 150, 455
Zaremba Marcin 491, 530, 534, 535
Zarębski Krzysztof 165
Zawadzki Aleksander 493, 530, 534
Zawodziński Waldemar 96, 97
Zbierzchowski Henryk 481
Zdebiak Antoni 239
Zeidler-Janiszewska Anna 429
Zelwerowicz Aleksander 24
Zemło Gustaw 543
Zielazek Romuald 158
Ziółkowski Michał 481, 528
Zwierzchowski Piotr 531, 532
Zydorowicz Jacek 543

Ż

Żakowska Marta 420
Żaryn Jan 555, 577
Żelisławski Żelisław 64, 68
Żeromski Stefan 109, 482, 524
Żuchowicz Dawid 460
Żukowska Teresa 161
Żukowski Jacek 525
Żurawski Mateusz 286

Indeks przedstawień

III Furie Sylwii Chutnik, Magdy Fertacz i Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, reż. Marcin Liber, kost. Grupa Mixer, prem. 8 marca 2011, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 367, 394

4.48 psychosis Sarah Kane, reż. Grzegorz Jarzyna, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 22 lutego 2002, Teatr Rozmaitości w Warszawie 180

A

Akropolis według Stanisława Wyspiańskiego, insc. Jerzy Grotowski i Józef Szajna, współpraca scenograficzna Jerzy Gurawski, prem. 10 października 1962, Teatr-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu 39, 101, 102, 127, 130, 131, 182, 184, 236, 242, 281

Akropolis Stanisława Wyspiańskiego, reż. Łukasz Twarkowski, scen. Piotr Choromański, prem. 30 listopada 2013, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 301, 310

Aktor Cypriana Kamila Norwida, reż. Michał Zadara, scen. Robert Rumas, prem. 4 lutego 2012, Teatr Narodowy w Warszawie 373

Albośmy to jacy tacy Piotra Cieplaka według Stanisława Wyspiańskiego, reż. Piotr Cieplak, scen. Andrzej Witkowski, prem. 26 maja 2007, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 388, 393

Amadeusz Petera Shaffera, reż. i scen. Waldemar Zawodziński, prem. 5 października 1991, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi 96

Ameryka Franza Kafki, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 26 stycznia 1973, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie 109–111, 285, 286, 295

Andrea Chenier Umberto Giordano, reż. Mariusz Treliński, scen. Boris Kudlička, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, prem. 12 marca 2004 140

Anioły w Ameryce Tony'ego Kushnera, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 17 lutego 2007, Teatr Rozmaitości w Warszawie 125

Antygona Sofoklesa, insc. Adam Hanuszkiewicz, prem. 11 stycznia 1973, Teatr Narodowy (Teatr Mały) w Warszawie 359

Apocalypsis cum figuris Jerzego Grotowskiego, reż. Jerzy Grotowski, kost. Waldemar Krygier, prem. 11 lutego 1969, Teatr Laboratorium we Wrocławiu 115, 207, 269, 384

(A)pollonia, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 16 maja 2009, Nowy Teatr w Warszawie 140, 144, 262, 272, 278, 301, 310, 317

Ausgang Magdy Koryntczyk, reż. i scen. Mirek Kaczmarek, prem. 27 kwietnia 2018, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 283

Auslöschung. Wymazywanie według Thomasa Bernharda, reż. i scen. Krystian Lupa, prem. 10 marca 2001, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy 206

Azyl według *Na dnie* Maksyma Gorkiego, reż. i scen. Krystian Lupa, prem. 24 stycznia 2003, Teatr Polski we Wrocławiu 321, 326

B

Bachantki Eurypidesa, reż. Maćko Prusak, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 10 czerwca 2016, Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego 287, 366

Bachantki Eurypidesa, reż. Maja Kleczewska, instalacja Jonas Staal, kost. Konrad Parol, prem. 7 grudnia 2018, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 300, 307

Bal maskowy Giuseppe Verdiego, reż. Knut Hendriksen, scen. Lidia i Jerzy Skarżyńscy, prem. 13 lutego 1977, Teatr Wielki w Warszawie 94

Balkon Jeana Geneta, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 19 lutego 1972, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi 378, 383

Ballada o Zakaczawiu Jacka Głomba, Krzysztofa Kopki i Macieja Kowalewskiego, reż. Jacek Głomb, scen. Ewa Beata Wodecka, prem. 7 października 2000, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 424, 426

Balladyna Juliusza Słowackiego, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 22 maja 1943, Teatr Niezależny w Krakowie 72, 134, 136

Balladyna Juliusza Słowackiego, reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Marcin Jarnuszkiewicz, prem. 8 lutego 1974, Teatr Narodowy w Warszawie 352, 354

Balladyna Juliusza Słowackiego, reż. Radosław Rychcik, scen. Anna Maria Karczmarska, prem. 5 grudnia 2014, Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie 352

Bash Neila LaBute'a, reż. Grzegorz Jarzyna, współpraca scenograficzna Marcel Sławiński, prem. 18 marca 2004, Teatr Rozmaitości w Warszawie 421

Beksińscy Michała Siegoczyńskiego według Magdaleny Grzebałkowskiej, reż. Michał Siegoczyński, scen. Weronika Ranke, prem. 25 listopada 2017, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy 202

Będzie pani zadowolona, czyli rzecz o ostatnim weselu we wsi Kamyk Agaty Dudy-Gracz, reż., scen. i kost. Agata Duda-Gracz, prem. 25 marca 2017, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu 190, 370

Białe małżeństwo Tadeusza Różewicza, reż. Kazimierz Braun, kost. Zofia de Ines-Lewczuk, dek. Piotr Wieczorek, prem. 11 września 1975, Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu 222, 224

Biesy według Fiodora Dostojewskiego, reż. i scen. Andrzej Wajda, kost. Krystyna Zachwatowicz, prem. 29 kwietnia 1971, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 246, 248

Bitwa warszawska 1920 Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Michał Korchowiec, prem. 22 czerwca 2013, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 134, 135, 243

Bloomusalem według *Ulissesa* Jamesa Joyce'a, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie 109, 110

Bohater Roku Jana Czaplińskiego i Piotra Ratajczaka, reż. Piotr Ratajczak, scen. Matylda Kotlińska, kost. Grupa Mixer, prem. 4 kwietnia 2009, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 427

Boska komedia Dantego Alighieri, reż. Krzysztof Garbaczewski, scen. Aleksandra Wasilkowska, kost. Sławomir Blaszewski, prem. 8 lutego 2020, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 409, 413

Bracia i siostry na motywach *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego i *Trzech sióstr* Antona Czechowa, reż. Maja Kleczewska, scen. Marcin Chlanda, kost. Konrad Parol, prem. 12 stycznia 2013, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu 181, 182

Bracia Karamazow Fiodora Dostojewskiego, reż. i scen. Krystian Lupa, prem. 10 kwietnia 1990, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 197, 206

Brygada szlifierza Karhana Vaška Káňi, reż. zespół, opieka reż. Jerzy Merunowicz, scen. Ewa Soboltowa, prem. 12 listopada 1949, Teatr Nowy w Łodzi 77, 80, 81

Brzeg Leszka Mądzika, reż. i scen. Leszek Mądzik, prem. 13 listopada 1983, Scena Plastyczna KUL w Lublinie 115, 119

Burza Williama Shakespeare'a, ins. Leon Schiller, reż. Maksymilian Wiskind, scen. Władysław Daszewski, prem. 9 października 1938, Folks-und-Jugnt Teater w Łodzi 397

Burza Williama Shakespeare'a, reż. Leon Schiller, scen. Władysław Daszewski, prem. 19 lipca 1947, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi 397, 406

Burza Williama Shakespeare'a, reż. Krystyna Skuszanka, scen. Józef Szajna, prem. 20 marca 1959, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie 127, 130

Burza Williama Shakespeare'a, reż. Maja Kleczewska, scen i kost. Katarzyna Borkowska, prem. 4 lutego 2012, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy 241

Burza Williama Shakespeare'a, reż. Krzysztof Garbaczewski, scen. Aleksandra Wasilkowska, kost. Sławek Blaszewski, prem. 7 lutego 2015, Teatr Polski we Wrocławiu 67, 68

Burza Williama Szekspira, reż. Paweł Miśkiewicz, scen. Barbara Hanicka, prem. 1 grudnia 2018, Teatr Narodowy w Warszawie 378, 385

Być jak Beata Piotra Domalewskiego i Żelisława Żelisławskiego, reż. Magda Miklasz, scen. Mirek Kaczmarek, kost. Hanka Podraza, prem. 2 lutego 2019, Teatr Współczesny w Szczecinie 357, 361

Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Michał Korchowiec, prem. 22 maja 2010, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 427

Był sobie POLAK POLAK POLAK i diabeł czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Marcin Mierzicki, kost. Ola Komarzeniec, prem. 30 marca 2007, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 254, 394, 427

Bzik. Ostatnia minuta Jana Czaplińskiego, reż. Ewelina Marciniak, scen. i kost. Katarzyna Borkowska, prem. 9 czerwca 2017, Teatr Współczesny w Szczecinie 404

Bzik tropikalny na podstawie *Mister Price'a* oraz *Nowego wyzwolenia* Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Grzegorz Jarzyna, scen. Barbara Hanicka, prem. 18 stycznia 1997, Teatr Rozmaitości w Warszawie 125, 129

C

Całun Leszka Mądzika, reż., scen. i kost. Leszek Mądzik, prem. 20 listopada 2000, Scena Plastyczna KUL w Lublinie 115, 337

Capri - wyspa uciekinierów według Curzia Malapartego, reż. i scen. Krystian Lupa, kost. Piotr Skiba, prem. 12 października 2019, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 160, 235, 204, 415

Carmina Burana, reż. Włodzimierz Staniewski, scen. Rena Targońska według koncepcji Włodzimierza Staniewskiego, prem. październik 1990, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice" w Lublinie 331, 337

Ceglorz, reż. zespół, scen. Jacek Chmaj, prem. 25 czerwca 2013, Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu 420

Cervantes Józefa Szajny, reż. i scen. Józef Szajna, prem. 30 grudnia 1976, Teatr Studio w Warszawie 14, 131, 133

Courtney Love Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. i kost. Michał Korchowiec, prem. 30 grudnia 2012, Teatr Polski we Wrocławiu 357, 360

...córka Fizdejki Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Jan Klata, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 18 grudnia 2004, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 282

Cyd Pierre'a Corneille'a w parafrazie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Karol Borowski, scen. Władysław Daszewski, prem. 27 listopada 1935, Teatr Narodowy w Warszawie 351

Cyd Pierre'a Corneille'a w parafrazie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Jerzy Ronard Bujański, scen. Tadeusz Kantor, prem. 25 lipca 1945, Stary Teatr w Krakowie 78, 79, 84

Czarująca szewcowa Federika Garcii Lorki, reż. Bolesław Smela, scen. Tadeusz Kantor, prem. 11 czerwca 1955, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach 84, 86

Czekając na Godota Samuela Becketta, reż. Jerzy Kreczmar, scen. Władysław Daszewski, prem. 25 stycznia 1957, Teatr Współczesny w Warszawie 285, 294

D

Daily Soup Amanity Muskarii, reż. Małgorzata Bogajewska, scen. Maciej Chojnacki, prem. 26 maja 2007, Teatr Narodowy w Warszawie 169, 171

Dante Józefa Szajny na motywach *Boskiej komedii*, reż. i scen. Józef Szajna, prem. 20 kwietnia 1974, Teatr Studio w Warszawie 131, 407

Danuta W. na podstawie wspomnień Danuty Wałęsowej, reż. Janusz Zaorski, scen. Krystyna Janda, prem. 11 października 2012, Teatr Polonia w Warszawie 177

Derby. Białoczerwoni Artura Grabowskiego, reż. i scen. Tomasz Rodowicz, prem. 18 czerwca 2015, Teatr Chorea w Łodzi 364

Diabły Joanny Wichowskiej, reż. Agnieszka Błońska, scen. Robert Rumas, kost. Arek Ślesiński, prem. 7 grudnia 2019, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 332, 343

Dialogus de Passione abo Żałosna tragedyja o Męce Jezusa, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Jan Polewka, prem. 28 listopada 1998, Teatr Narodowy w Warszawie 343

Diamenty to węgiel który wziął się do roboty Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Dawid Załęski, kost. Ola Komarzeniec, prem. 30 maja 2008, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 427

Do Damaszku Augusta Strindberga, reż. Jan Klata, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 5 października 2013, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 254, 258, 348, 266

Dochodzenie Petera Weissa, reż. Erwin Axer, scen. Ewa Starowieyska, prem. 6 lipca 1966, Teatr Współczesny w Warszawie 284, 289

Dom otwarty Michała Bałuckiego, reż. Jerzy Kreczmar, scen. Jan Kosiński, kost. Barbara Jankowska, prem. 6 lutego 1971, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 156

Dom otwarty Michała Bałuckiego, reż. Janusz Nyczak, scen. Michał Kowarski, prem. 18 grudnia 1983, Teatr Nowy w Poznaniu 158

Don Giovanni Wolfganga Amadeusza Mozarta, reż. Barbara Wysocka, scen. Barbara Hanicka, prem. 15 sierpnia 2016, Bayerische Staatsoper w Monachium 177

Don Juan Molière'a, reż. Bohdan Korzeniewski, scen. Teresa Roszkowska, prem. 15 czerwca 1950, Teatr Polski w Warszawie 84, 87

Dwa teatry Jerzego Szaniawskiego, reż. Edmund Wierciński, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 21 stycznia 1947, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach 229, 230

Dwunastu gniewnych ludzi Reginalda Rose, reż. Radosław Rychcik, scen. i kost. Anna Maria Karczmarska, prem. 2 marca 2012, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu 284, 289

Dybuk (Na pograniczu dwóch światów) Szymona An-skiego, reż. Szymon Szurmiej, scen. Marian Stańczak, prem. 10 października 1973, Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej w Warszawie 432

Dybuk Szymona An-skiego, reż. Agnieszka Holland, scen. i kost. Andrzej i Ewa Przybyłowie, prem. 22 listopada 1999, Teatr Telewizji 432

Dybuk. Między dwoma światami Szymona An-skiego, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 6 października 2003, Teatr Rozmaitości w Warszawie 329

Dybuk Szymona An-skiego, reż. Maja Kleczewska, scen. Wojciech Puś, kost. Konrad Parol, prem. 17 kwietnia 2015, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie 225, 431–435

Dybuk Ignacego Karpowicza, reż. Anna Smolar, scen. i kost. Anna Met, prem. 4 grudnia 2015, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy 380

Dziady Adama Mickiewicza w opracowaniu Stanisława Wyspiańskiego, prem. 31 października 1901, Teatr Miejski w Krakowie 252

Dziady Adama Mickiewicza, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 18 marca 1932, Teatry Miejskie (Teatr Wielki) we Lwowie 105, 332, 569

Dziady Adama Mickiewicza, reż. i insc. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 15 grudnia 1934, Teatr Polski w Warszawie 105, 332, 569

Dziady Adama Mickiewicza, reż. Aleksander Bardini, scen. Jan Kosiński, kost. Irena Nowicka, prem. 26 listopada 1955, Teatr Polski w Warszawie 274

Dziady według Adama Mickiewicza, scenariusz i reż. Jerzy Grotowski, dek. Jerzy Gurawski, kost. Waldemar Krygier, prem. 18 czerwca 1961, Teatr 13 Rzędów w Opolu 39, 105, 131, 342

Dziady Adama Mickiewicza, reż. Krystyna Skuszanka, Jerzy Krasowski, scen. Józef Szajna, prem. 25 maja 1962, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie 272, 275

Dziady Adama Mickiewicza, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Andrzej Stopka, prem. 25 listopada 1967, Teatr Narodowy w Warszawie 82, 131, 133, 331, 341

Dziady Adama Mickiewicza, reż. i scen. Konrad Swinarski, kost. Krystyna Zachwatowicz, prem. 18 lutego 1973, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 71, 107, 108, 269

Dziady Adama Mickiewicza, reż. Kazimierz Braun, scen. Jadwiga Czarnocka i Jadwiga Pożakowska, kost. Alojzy Bunsch, prem. 23 kwietnia 1978, Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu 272, 276

Dziady – Improwizacje Adama Mickiewicza, reż., scen. i kost. Jerzy Grzegorzewski, prem. 23 grudnia 1987, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie 213, 214

Dziady – dwanaście improwizacji Adama Mickiewicza, reż. Jerzy Grzegorzewski, scen. Barbara Hanicka, prem. 24 czerwca 1995, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 125, 407

Dziady Adama Mickiewicza, reż. Radosław Rychcik, scen. i kost. Anna Maria Karczmarska, prem. 22 marca 2014, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu 346, 352, 354, 369

Dziady Adama Mickiewicza, reż. Natalia Korczakowska, scen. Anna Met, kost. Marek Adamski, prem. 27 września 2014, Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku 191

Dziady Adama Mickiewicza, reż. Michał Zadara, scen Robert Rumas, kost. Julia Kornacka, Arek Ślesiński, prem. całości 20 lutego 2016, Teatr Polski we Wrocławiu 272, 275, 358, 363

Dziady. Noc Pierwsza Adama Mickiewicza, reż. Piotr Tomaszuk, scen. Mateusz Kasprzak, prem. 29 października 2016, Teatr Wierszalin w Supraślu 213, 215

Dziady. Ekshumacja Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Robert Rumas, kost. Aleksandra Komarzeniec, prem. 14 stycznia 2007, Teatr Polski we Wrocławiu 254, 332, 333

Dziady po Białoszewskim Mirona Białoszewskiego, reż. Anna Retoruk, scen. Justyna Banasiak, prem. 14 listopada 2015, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś" w Kielcach 196, 202

Dziesięć portretów z czajką w tle Antoniego Czechowa, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, kost. Barbara Hanicka, prem. 24 lutego 1990, Teatr Studio w Warszawie 125

Dziś są moje urodziny Tadeusza Kantora, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 10 stycznia 1991, Teatr Cricot 2 w Krakowie 114, 134, 198, 203, 351

E

Electronic City Falka Richtera, reż. Redbad Klynstra, kost. Magdalena Maciejewska, prem. 30 listopada 2003, Teatr Rozmaitości w Warszawie 421

Elektra Jeana Giraudoux, reż. Edmund Wierciński, dek. i kost. Teresa Roszkowska, prem. 16 lutego 1946, Scena Poetycka Teatru Wojska Polskiego w Łodzi 78, 79

Elektra Jeana Giraudoux, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Jan Kosiński, prem. 29 listopada 1973, Teatr Dramatyczny w Warszawie 62

Elektra Sofoklesa, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 18 stycznia 1997, Teatr Dramatyczny w Warszawie 125

English Lesson, reż. Wojciech Krukowski, prem. lipiec 1982, Akademia Ruchu w Warszawie 313

Ewelina płacze Anny Karasińskiej, reż. Anna Karasińska, prem. 7 czerwca 2015, Teatr Rozmaitości w Warszawie 384

F

Factory 2 Krystiana Lupy, reż. i scen. Krystian Lupa, kost. Piotr Skiba, prem. 16 lutego 2008, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 77, 99, 100, 101, 140, 144, 206, 301, 348, 350

Fantazy Juliusza Słowackiego, reż. Piotr Cieplak, scen. Andrzej Witkowski, prem. 5 marca 2010, Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni 301, 309

Faust Johanna Wolfganga Goethego, reż. Jerzy Grotowski, scen. Piotr Potworowski, prem. 13 kwietnia 1960, Teatr Polski w Poznaniu 395

Faust Johanna Wolfganga Goethego, reż. i scen. Józef Szajna, prem. 3 lipca 1971, Teatr Polski w Warszawie 396, 397, 401, 403

Faust Johanna Wolfganga Goethego, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 29 czerwca 1997, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 395, 400

Faust Johanna Wolfganga Goethego, reż. Michał Borczuch, scen. i kost. Dorota Nawrot, prem. 14 marca 2015, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy 396, 402

Faust Johanna Wolfganga Goethego, reż. Jan Klata, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 2 marca 2019, Divadlo Pod Palmovkou w Pradze 396, 402

Faust Charlesa Gounoda, reż. Ludwik René, scen. Otto Axer, prem. 28 lipca 1956, Opera w Warszawie 49

Fedra według Eurypidesa, Seneki, Pera Olova Enquista i Istvána Tasnádiego, reż. Maja Kleczewska, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 2 grudnia 2006, Teatr Narodowy w Warszawie 174, 175, 193, 329

Firma Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. i kost. Michał Korchowiec, prem. 6 października 2012, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu 244

Francuzi według *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. i kost. Małgorzata Szczęśniak, prem. 21 sierpnia 2015, Nowy Teatr w Warszawie 125, 126, 272

G

Garbus Sławomira Mrożka, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Andrzej Kreütz-Majewski, kost. Jolanta Kunkel, prem. 14 grudnia 1975, Teatr Nowy w Łodzi 82, 83

Gbury Carla Goldoniego, reż. Janusz Warnecki, scen. Otto Axer, prem. 11 lipca 1957, Teatr Polski w Warszawie 61

Gdzie są niegdysiejsze śniegi Tadeusza Kantora, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 27 stycznia 1979, Teatr Cricot 2 w Krakowie 113

Genewa George'a Bernarda Shawa, reż. Zbigniew Ziembiński, scen. Władysław Daszewski, prem. 25 lipca 1939, Teatr Polski w Warszawie 60

Golem, reż. Maja Kleczewska, scen. Wojciech Puś, kost. Konrad Parol, prem. 2 grudnia 2017, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie 431, 432, 435

Grażyna Adama Mickiewicza, reż. Radosław Rychcik, scen. i kost. Anna Maria Karczmarska, prem. 23 maja 2015, Teatr im. Solskiego w Tarnowie 364, 369

Grube ryby Michała Bałuckiego, reż. Lech Wojciechowski, scen. Łucja Kossakowska, prem. 2 marca 1977, Teatr Nowy w Warszawie 157

Grupa Laokoona Tadeusza Różewicza, reż. Zygmunt Hübner, scen. Jan Banucha, prem. 26 czerwca 1974, Teatr Współczesny w Warszawie 164

Grzebanie Jerzego Jarockiego, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 3 stycznia 1996, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 253, 255, 256

Gulgutiera Marii Czanerle i Józefa Szajny, reż. i scen. Józef Szajna, prem. 18 marca 1973, Teatr Studio w Warszawie 131

Gwiazda Helmuta Kajzara, reż. Piotr Olędzki, scen. Jerzy Kalina, prem. 12 listopada 1987, Teatr Polski we Wrocławiu 574

Gyubal Wahazar Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Maciej Prus, scen. Krzysztof Pankiewicz, prem. 6 stycznia 1973, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie 286

H

Hamlet Williama Shakespeare'a, reż. Aleksander Węgierko, scen. Władysław Daszewski, prem. 4 kwietnia 1939, Teatr Polski w Warszawie 60

Hamlet Williama Shakespeare'a, reż. Roman Zawistowski, scen. Tadeusz Kantor, prem. 30 września 1956, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 302

Hamlet Williama Shakespeare'a, reż. Tadeusz Aleksandrowicz, scen. Zofia Wierchowicz, prem. 20 czerwca 1960, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie 63

Hamlet Williama Shakespeare'a, reż. Gustaw Holoubek, scen. Jan Kosiński, prem. 11 listopada 1962, Teatr Dramatyczny w Warszawie 62, 302

Hamlet Williama Shakespeare'a, reż. Jan Maciejowski, scen. Zofia Wierchowicz, prem. 31 stycznia 1970, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu 63, 303

Hamlet Williama Shakespeare'a, reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Marian Kołodziej, prem. 16 kwietnia 1970, Teatr Narodowy w Warszawie 302

Hamlet Williama Shakespeare'a, reż. Jan Maciejowski, scen. Zofia Wierchowicz, prem. 30 marca 1972, Teatr im. Stefana Jaracza Łódź 112

Hamlet Williama Shakespeare'a, reż. Gustaw Holoubek, scen. Kazimierz Wiśniak, 28 grudnia 1979, Teatr Dramatyczny w Warszawie 303

Hamlet (IV) Williama Shakespeare'a, reż. Andrzej Wajda, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 30 czerwca 1989, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 94, 222, 223

Hamlet Williama Shakespeare'a, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 22 października 1999, Teatr Rozmaitości w Warszawie 304

H. według *Hamleta* Williama Shakespeare'a, reż. Jan Klata, scen. i kost. Justyna Łagowska, prem. 2 lipca 2004, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 122, 123, 231, 234, 304, 368

Hamlet Williama Shakespeare'a reż. Monika Pęcikiewicz, scen. Karolina Benoit, kost. Monika Onoszko, prem. 25 maja 2008, Teatr Polski we Wrocławiu 287, 299

Hamlet według Williama Shakespeare'a i Heinera Müllera, reż. Krzysztof Garbaczewski, scen. Aleksandra Wasilkowska, kost. Svenja Gassen, Sławomir Blaszewski, prem. 13 czerwca 2015, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 66, 68, 305, 353, 356, 405

Hamlet według Williama Shakespeare'a i Heinera Müllera, reż. Maja Kleczewska, scen. Zbigniew Libera, kost. Konrad Parol, prem. 7 czerwca 2019, Teatr Polski w Poznaniu 305

Hamlet według Williama Shakespeare'a i Stanisława Wyspiańskiego, reż. Bartosz Szydłowski, scen. Małgorzata Szydłowska, prem. 8 listopada 2019, Teatr im Juliusza Słowackiego w Krakowie 408

Hamlet Stanisława Wyspiańskiego, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, kost. Barbara Hanicka, prem. 28 września 2003 Teatr Narodowy w Warszawie 256

Hanemann Stefana Chwina, reż. Izabella Cywińska, scen. Małgorzata Szczęśniak, kost. Elżbieta Radke, prem. 27 stycznia 2002, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 188

Henryk IV Williama Shakespeare'a, reż. Jan Maciejowski, scen. Zofia Wierchowicz, prem. 12 czerwca 1969, Teatry Dramatyczne (Teatr Współczesny) w Szczecinie 63

Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim Mikołaja z Wilkowiecka, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Andrzej Stopka, prem. 7 kwietnia 1962, Teatr Narodowy w Warszawie 339

Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim Mikołaja z Wilkowiecka, reż. Piotr Cieplak, scen. Ewa Beata Wodecka, prem. 10 kwietnia 1993, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego 339

I

Idiota Fiodora Dostojewskiego, reż. Paweł Miśkiewicz, scen. Barbara Hanicka, prem. 11 lutego 2017, Teatr Narodowy w Warszawie 127, 129, 225

Imiona władzy Jerzego Broszkiewicza, reż. Krystyna Skuszanka, scen. Józef Szajna, prem. 19 października 1957, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie 312, 315

Inne tańce, reż. Wojciech Krukowski, prem. czerwiec 1982, Akademia Ruchu w Warszawie 313

Inni ludzie Doroty Masłowskiej, reż. i scen. Grzegorz Jarzyna, kost. Anna Axer-Fijałkowska, prem. 15 marca 2019, Teatr Rozmaitości w Warszawie 358

Iwona, księżniczka Burgunda Witolda Gombrowicza, reż. i scen. Krzysztof Garbaczewski, kost. Julia Kornacka, prem. 15 kwietnia 2012, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu 143, 146

J

Jak być kochaną Agnieszki Jakimiak według Kazimierza Brandysa, reż. Weronika Szczawińska, scen. Izabela Wądołowska, prem. 8 października 2011, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie 314, 319

Jak ocalić świat na małej scenie? Pawła Łysaka i Pawła Sztarbowskiego, reż. Paweł Łysak, scen. Janek Simon, prem. 9 listopada 2018, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 240

James Bond:– Świnie nie widzą gwiazd Jolanty Janiczak, reż. Wiktor Rubin, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 18 listopada 2010, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 427

Jan Maciej Karol Wścieklica Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Wojciech Pilarski, scen. Iwona Zaborowska -Baer, prem. 31 października 1976, Teatr Nowy w Łodzi 82

Jejich den Josefa Topola, reż. Otomar Krejča, scen. Josef Svoboda, prem. 4 października 1959, Teatr Narodowy w Pradze 16

K

K. Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Arek Ślesiński, prem. 4 listopada 2017, Teatr Polski w Poznaniu 169, 173, 397

Kabaret Olbrzymów – Kairo, reż. i scen. Zbigniew Szumski, prem. 1996, Teatr Cinema w Michałowicach 137

Kabaret Olbrzymów – Lekkie czasy ciężkich chorób, reż. i scen. Zbigniew Szumski, prem. 2000, Teatr Cinema w Michałowicach 137, 138

Kabaret Olbrzymów – Tatiana, reż. i scen. Zbigniew Szumski, prem. 1998, Teatr Cinema w Michałowicach 137

Kabaret Olbrzymów – Wątpienie rzeźnika, reż. i scen. Zbigniew Szumski, prem. 2001, Teatr Cinema w Michałowicach 137

Kain George'a Byrona, scenariusz i reż. Jerzy Grotowski, scen. Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, prem. 30 stycznia 1960, Teatr 13 Rzędów w Opolu 330, 335, 364

Kalkwerk Thomasa Bernharda, reż. i scen. Krystian Lupa, prem. 7 listopada 1992, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 200, 203

Kariera Arturo Ui Bertolta Brechta, reż. Erwin Axer, scen. Konrad Swinarski, Ewa Starowieyska, prem. 6 stycznia 1962, Teatr Współczesny w Warszawie 26

Kariera Arturo Ui Bertolta Brechta, reż. Erwin Axer, scen. Konrad Swinarski, Ewa Starowieyska, prem. 26 czerwca 1963, Teatr im. Maksyma Gorkiego w Leningradzie 26

Kartagina, reż. Wojciech Krukowski, prem. 16 września 1986, Akademia Ruchu w Warszawie 313

Kartoteka Tadeusza Różewicza, reż. Wanda Laskowska, scen. Jan Kosiński, kost. Zofia Pietrusińska, prem. 25 marca 1960, Teatr Dramatyczny w Warszawie 82, 83, 166, 168

Kartoteka Tadeusza Różewicza, reż. Konrad Swinarski, scen. Anna Jarnuszkiewicz, prem. 12 czerwca 1967, Teatr Telewizji 168

Kartoteka Tadeusza Różewicza, reż. Tadeusz Minc, scen. Andrzej Sadowski, prem. 17 listopada 1973, Teatr Narodowy w Warszawie 167, 169

Kartoteka Tadeusza Różewicza, reż. Krzysztof Kieślowski, scen. Andrzej Przybył, prem. 15 października 1979, Teatr Telewizji 168

Kartoteka Tadeusza Różewicza, reż. Zbigniew Brzoza, Maciej Cirin, Szczepan Szczykno, Jarosław Kilian, scen. Aleksandra Semenowicz, prem. 17 lutego 1989, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie 196

Kartoteka Tadeusza Różewicza, reż. Kazimierz Kutz, scen. Jerzy Kalina, prem. 29 maja 1999, Teatr Narodowy w Warszawie 166, 169

Kartoteka Tadeusza Różewicza, reż. Michał Zadara, scen. Robert Rumas, kost. Julia Kornacka, prem. 8 grudnia 2006, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu 167, 169

Katarzyna Izmajłowa Dymitra Szostakowicza, reż. Jan Biczycki, scen. Wojciech Krakowski, prem. 12 maja 1973, Królewska Opera w Kopenhadze 82

Każdy dostanie to, w co wierzy Jolanty Janiczak, reż. Wiktor Rubin, scen. Mirek Kaczmarek, kost. Jolanta Janiczak, Hanna Maciąg, prem. 2 marca 2016, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 194, 195

Kibice Michała Buszewicza i Sebastiana Krysiaka, reż. Michał Buszewicz, scen. Anna Met, prem. 11 września 2017, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie 364, 365

Kir Leszka Mądzika, reż. i scen. Leszek Mądzik, prem. 11 października 1997, Scena Plastyczna KUL w Lublinie 115

Klątwa Stanisława Wyspiańskiego, reż. Piotr Tomaszuk, scen. Mikołaj Malesza, kost. Zofia de Ines, prem. 13 listopada 1994, Towarzystwo Wierszalin Teatr w Supraślu 291, 336

Klątwa według Stanisława Wyspiańskiego, reż. Oliver Frljić, współpraca scen. Małgorzata Dzik, prem. 18 lutego 2017, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 333, 345, 466

Kobieta bez cienia Richarda Straussa, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 21 listopada 2013, Bayerische Staatsoper w Monachium 188

Kobiety zza wschodniej... Marcina Koszałki i Magdaleny Vegi Ostrokólskiej, reż. Marcin Koszałka, Magdalena Vega Ostrokólska, prem. 15 marca 2004, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 422

Kolacja. Dobranoc, reż. Wojciech Krukowski, prem. 1985, Akademia Ruchu w Warszawie 313

Koło czy tryptyk, scen. i insc. Zdzisław Hejduk i Ryszard Bigosiński, reż. Andrzej Podgórski i Bogumił Popow, scen. Mariusz Kowalski, prem. 14 października 1971, Teatr 77 w Łodzi 132, 135

Koncert życzeń Franza Xavera Kroetza, reż. Yana Ross, scen. Simona Biekšaite, prem. 6 grudnia 2014 (Kraków), 15 stycznia 2015 (Warszawa), Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie i Teatr Rozmaitości w Warszawie 172, 174

Koniec, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 30 września 2010, Nowy Teatr w Warszawie 124, 126, 140

Konstytucja na chór Polaków Marty Górnickiej, aranżacja przestrzeni Robert Rumas, prem. 1 maja 2016, Nowy Teatr w Warszawie 417

Końcówka Samuela Becketta, reż. Antoni Libera, scen. Aleksandra Semenowicz, prem. 11 kwietnia 1986, Teatr Studio im Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie 210, 211

Końcówka Samuela Becketta, reż. i scen. Krystian Lupa, prem. 7 kwietnia 2010, Teatro „La Abadia" w Madrycie 211, 212

Końcówka Samuela Becketta, reż. Antoni Libera, scen. Dorota Kołodyńska, prem. 15 stycznia 2011, Teatr Polski w Warszawie 210, 212

Kopalnia Michała Walczaka, reż. Piotr Kruszczyński, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 10 września 2004, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 425, 427, 428

Kordian Juliusza Słowackiego, reż. Erwin Axer, scen. Władysław Daszewski, prem. 21 kwietnia 1956, Teatr Narodowy w Warszawie 399

Kordian Juliusza Słowackiego, scenariusz i reż. Jerzy Grotowski, aranżacja przestrzeni Jerzy Gurawski, kost. Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, prem. 14 lutego 1962, Teatr 13 Rzędów w Opolu 39, 40, 103, 105, 131, 320, 324

Kordian Juliusza Słowackiego, reż. Krystyna Skuszanka, Jerzy Krasowski, scen. Jan Kosiński, kost. Barbara Jankowska, prem. 19 listopada 1965, Teatry Dramatyczne (Teatr Polski) we Wrocławiu, 320

Kordian Juliusza Słowackiego, reż. Marcel Kochańczyk, scen. Paweł Dobrzycki, prem. 28 marca 1999, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie 96, 98

Kordian Juliusza Słowackiego, reż. Paweł Passini, scen. Anita Burdzińska, prem. 18 marca 2006, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie 320, 324, 409

Kosmos Witolda Gombrowicza, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 16 października 2005, Teatr Narodowy w Warszawie 188, 189, 209, 210

Kosmos Witolda Gombrowicza, reż. Krzysztof Garbaczewski, scen. Aleksandra Wasilkowska, kost. Svenja Gassen, prem. 5 stycznia 2017, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 68, 353

Kroniki królewskie według Stanisława Wyspiańskiego, reż. Ludwik René, scen. Jan Kosiński, kost. Ali Bunsch, prem. 8 listopada 1968, Teatr Dramatyczny w Warszawie 290

Kronos Witolda Gombrowicza, reż. Krzysztof Garbaczewski, scen. Aleksandra Wasilkowska, kost. Svenja Gassen, prem. 15 grudnia 2013, Teatr Polski we Wrocławiu 68

Król Lear Williama Shakespeare'a, reż. Jerzy Jarocki, scen. Kazimierz Wiśniak, prem. 28 kwietnia 1977, Teatr Dramatyczny w Warszawie 64, 65

Król Lear Williama Shakespeare'a, reż. Jan Klata, scen. Justyna Łagowska, prem. 19 grudnia 2014, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 272, 279, 332, 338

Król Roger Karola Szymanowskiego, reż. Mariusz Treliński, scen. Boris F. Kudlička, kost. Magdalena Tesławska, Paweł Grabarczyk, prem. 10 marca 2000, Teatr Wielki -Opera Narodowa w Warszawie 140

Król Ryszard III Williama Shakespeare'a, reż. i scen. Zofia Wierchowicz, prem. 31 maja 1975, Teatr Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu 387

Król Ubu Alfreda Jarry'ego, reż. Jan Klata, scen. Justyna Łagowska, kost. Karolina Mazur, prem. 16 października 2014, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 287

Król umiera, czyli Ceremonie Eugène'a Ioneski, reż. Jerzy Grzegorzewski, scen. Barbara Hanicka, prem. 8 listopada 1996, Teatr Polski we Wrocławiu 125

Królestwo według Larsa von Triera i Nielsa Vørsela, reż. Remigiusz Brzyk, scen. Iga Słupska, Szymon Szewczyk, prem. 9 lutego 2019, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 325

Krum Hanocha Levina, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 3 marca 2005 (Warszawa) i 12 marca 2005 (Kraków), Teatr Rozmaitości w Warszawie i Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 188, 192, 205

Książę Niezłomny Pedra Calderóna de la Barki/Juliusza Słowackiego, insc. Juliusz Osterwa, Iwo Gall, scen. Iwo Gall, prem. 22 maja 1926, Teatr Reduta w Wilnie 576

Książę Niezłomny Pedra Calderona de la Barki/Juliusza Słowackiego, scen. i reż. Jerzy Grotowski, scen. Jerzy Gurawski, kost. Waldemar Krygier, prem. 25 kwietnia 1965, Teatr-Laboratorium 13 Rzędów we Wrocławiu 39, 101–103, 105, 268, 286, 297, 313, 330, 335

Książę Niezłomny Pedra Calderona de la Barki/Juliusza Słowackiego, reż. Paweł Świątek, scen. Marcin Chlanda, kost. Karolina Mazur, prem. 30 października 2015, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi 249

Księgi Jakubowe Olgi Tokarczuk, reż. Ewelina Marciniak, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 13 maja 2016, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 247, 248

Księżniczka Turandot Carlo Gozziego, reż. Konrad Swinarski, scen. Henryk Janiga, prem. 3 maja 1959, Teatr Dramatyczny w Warszawie 380

Kucharki Nory Szczepańskiej, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Kałucki, prem. 28 maja 1964, PWST w Krakowie 176

Kuchnia Arnolda Weskera, reż. Janusz Warmiński, scen. Wojciech Sieciński, prem. 15 kwietnia 1972, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie 176

Kuchnia Arnolda Weskera, reż. Wanda Laskowska, scen. Zofia Pietrusińska, prem. 20 stycznia 1973, Teatr Polski we Wrocławiu 176, 178

Kuchnia Caroline Torbena Bettsa, reż. Jarosław Tumidajski, scen. i kostiumy Marcel Sławiński, Katarzyna Sobańska, prem. 18 stycznia 2020, Teatr Współczesny w Warszawie 176, 179

Kurka Wodna według Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 28 kwietnia 1967, Teatr Cricot 2 w Krakowie 113, 182, 184

L

Lato Tadeusza Rittnera, reż. Maryna Broniewska, scen. Zenobiusz Strzelecki, kost. Michelle Zahorska, prem. 6 lipca 1957, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie 14

Lilla Weneda Juliusza Słowackiego, reż. Michał Zadara, scen. Robert Rumas, prem. 29 sierpnia 2015, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 226, 247, 251

Lokatorzy Eugène'a Ioneski, reż. Zygmunt Hübner, scen. Wojciech Krakowski, prem. 3 czerwca 1965, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 242

Lokis Anki Herbut, reż. Łukasz Twarkowski, scen. Fabien Lédé, prem. 14 września 2010, Lietuvos nacionalinis dramos teatras w Wilnie 301, 311

Lot nad kukułczym gniazdem Dale'a Wassermanna, reż. Zygmunt Hübner, scen. Kazimierz Wiśniak, prem. 30 czerwca 1977, Teatr Powszechny w Warszawie 320, 322

Lot nad kukułczym gniazdem Dale'a Wassermanna, reż. Maja Kleczewska, scen. Katarzyna Paciorek, prem. 24 listopada 2002, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 320, 323

Lunatycy (Esch, czyli anarchia) Hermanna Brocha, reż. i scen. Krystian Lupa, prem. 11 lutego 1995, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 98

Ł

Ławeczka Aleksandra Gelmana, reż. Maciej Wojtyszko, scen. Allan i Wiesława Starscy, prem. 22 sierpnia 1986, Teatr Powszechny w Warszawie 92

M

Madame Butterfly Giacomo Pucciniego, reż. Mariusz Treliński, scen. Boris F. Kudlička, kost. Magdalena Tesławska, Paweł Grabarczyk, prem. 29 maja 1999, Teatr Wielki-Opera Narodowa w Warszawie 140

Made in China Marka O'Rowe'a, reż. Redbad Klynstra, scen. Magdalena Maciejewska, prem. 8 listopada 2002, Teatr Rozmaitości w Warszawie 421

Made in Poland Przemysława Wojcieszka, reż. Przemysław Wojcieszek, scen. Małgorzata Bulanda, prem. 21 listopada 2004, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 122, 123, 425, 426

Magnetyzm serca Aleksandra Fredry, reż. Grzegorz Jarzyna, scen. Magdalena Maciejewska, prem. 14 marca 1999, Teatr Rozmaitości w Warszawie 154, 159

Makbet Williama Shakespeare'a, reż. Marcin Liber, scen. Mirek Kaczmarek, kost. Grupa Mixer, prem. 24 września 2011, Teatr Współczesny w Szczecinie 254, 257

Malowany ptak według Jerzego Kosińskiego, reż. Maja Kleczewska, scen. Wojciech Puś, Marcin Chlanda, kost. Konrad Parol, prem. 26 marca 2017 (Poznań) i 28 maja 2017 (Warszawa), Teatr Polski w Poznaniu i Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie 431–435

Malte Rainera Marii Rilkego, reż. i scen. Krystian Lupa, prem. 19 grudnia 1991, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 200, 206

Mały bies Fiodora Sołoguba, reż. Remigiusz Brzyk, scen. Mikołaj Malesza, kost. Elżbieta Wójtowicz-Gularowska, prem. 23 października 2005, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 331, 338

Marat/Sade Petera Weissa, reż. i scen. Konrad Swinarski, prem. 29 kwietnia 1964, Schiller Theater w Berlinie 182, 183

Marat/Sade Petera Weissa, reż. i scen. Konrad Swinarski, prem. 10 czerwca 1967, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie 183

Marat/Sade Petera Weissa, reż. Marek Walczewski, scen. Elżbieta Pawłowska, prem. 19 maja 1983, Teatr Studio w Warszawie 183, 185

Marat/Sade Petera Weissa, reż. Lech Raczak, scen. Piotr Tetlak, kost. Ewa Tetlak, prem. 10 maja 2008, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 183

Marat/Sade Petera Weissa, reż. Maja Kleczewska, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 7 czerwca 2009, Teatr Narodowy w Warszawie 183, 185, 287, 298

Marzyciele Roberta Musila, reż. i scen. Krystian Lupa, prem. 28 lutego 1988, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 98, 206

Matka Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Jerzy Jarocki, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 16 maja 1964, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 90, 91

Matka Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Jerzy Jarocki, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 7 lipca 1972, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 90, 91

Matka Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Ryszard Major, scen. Jan Banucha, prem. 14 czerwca 1985, Teatr Współczesny w Szczecinie 106, 107

Matka Courage i jej dzieci Bertolta Brechta, reż. Michał Zadara, scen. Robert Rumas, kost. Julia Kornacka, prem. 26 listopada 2016, Teatr Narodowy w Warszawie 142, 144

Matka Joanna od Aniołów Jarosława Iwaszkiewicza, reż. Jan Klata, scen. Justyna Łagowska, kost. Mirek Kaczmarek, prem. 30 listopada 2019, Nowy Teatr w Warszawie 287

Mątwa Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Tadeusz Kantor, scen. Maria Jarema, prem. 12 maja 1956, Teatr Cricot 2 w Krakowie 72

Metamorfozy według Apulejusza, reż. Włodzimierz Staniewski, prem. 23 listopada 1997, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice" w Lublinie 331

Metro Janusza Stokłosy według scenariusza Agaty i Maryny Miklaszewskich, reż. Janusz Józefowicz, scen. Janusz Sosnowski, kost. Ewa Krauze, prem. 30 stycznia 1991, przedstawienie impresaryjne na scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie 139, 141

Męczeństwo Piotra Ohey'a Sławomira Mrożka, reż. Maria Jaremowa, scen. Kazimierz Mikulski, prem. 10 grudnia 1959, Teatr Lalek „Groteska" w Krakowie 95

Miarka za miarkę Williama Shakespeare'a, reż. Krystyna Skuszanka, scen. Tadeusz Kantor, prem. 16 września 1956, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie 273

Miarka za miarkę Williama Shakespeare'a, reż. Oskaras Koršunovas, scen. Gintaras Makarevičius, kost. Aneta Suskiewicz, prem. 3 kwietnia 2016, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie 301, 307

Miasto we krwi według Williama Shakespeare'a, reż. Jacek Głomb, scen. Małgorzata Bulanda, prem. 17 maja 2019, Teatr Miejski w Gliwicach 232

Milczenie o Hiobie Piotra Cieplaka, reż. Piotr Cieplak, scen. Andrzej Witkowski, prem. 24 października 2013, Teatr Narodowy w Warszawie 378, 382

Młoda śmierć Grzegorza Nawrockiego, reż. Anna Augustynowicz, prem. 10 lutego 1996, Teatr Współczesny w Szczecinie 142, 145

Moralność pani Dulskiej Gabrieli Zapolskiej, reż. Stanisława Perzanowska, scen. Andrzej Sadowski, prem. 9 stycznia 1955, Teatr Ludowy w Warszawie 156

Moralność pani Dulskiej Gabrieli Zapolskiej, reż. Jerzy Krasowski, scen. Andrzej Kreütz-Majewski, prem. 24 czerwca 1977, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 157

Moralność pani Dulskiej Gabrieli Zapolskiej, reż. Tomasz Zygadło, scen. Marcin Stajewski, kost. Anna Sekuła, prem. 28 marca 1999, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie 159

Mord w katedrze Thomasa S. Eliota, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 9 marca 1982, Teatr Dramatyczny w Warszawie 42–44, 331, 506

Mord w katedrze Thomasa S. Eliota, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 1 kwietnia 1982, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 42–44, 331, 340

Morrison/Śmiercisyn Artura Pałygi, reż. Paweł Passini, scen. Zuzanna Srebrna, prem. 23 lutego 2013, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki w Opolu 353, 356

Muzyka – Radwan Stanisława Radwana, reż. Zygmunt Hübner, kost. Jan Banucha, prem. 31 sierpnia 1984. Teatr Powszechny w Warszawie 358

Myszy i ludzie Johna Steinbecka, reż. Jerzy Krasowski, scen. Józef Szajna, prem. 20 maja 1956, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie 321, 327

N

Na Boga! Jarosława Murawskiego, reż. Marcin Liber, scen. Grupa Mixer, prem. 20 kwietnia 2013, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 333, 345

Na czworakach Tadeusza Różewicza, reż. Jerzy Jarocki, scen. Kazimierz Wiśniak, prem. 25 marca 1972, Teatr Dramatyczny w Warszawie 164

Na czworakach Tadeusza Różewicza, reż. Kazimierz Kutz, scen. Jerzy Kalina, 26 stycznia 2001, Teatr Narodowy w Warszawie 164

Na dnie Maksyma Gorkiego, reż. Leon Schiller, scen. Otto Axer, prem. 9 czerwca 1949, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi 321, 325

Na dnie Maksyma Gorkiego, reż. Paweł Świątek, scen. Marcin Chlanda, kost. Karolina Mazur, prem. 22 kwietnia 2017, Teatr Zagłębia w Sosnowcu 321, 326

Nadobnisie i koczkodany Stanisława Ignacego Witkiewicza, scen. i reż. Tadeusz Kantor, prem. 4 maja 1973, Teatr Cricot 2 w Krakowie 72, 113, 114, 116, 286, 295

Nasi (Neonaziści) Joanny Sztukator i Anny Trojanowskiej, reż. Anna Trojanowska, prem. 19 lutego 2004, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 421

Nic Krzysztofa Garbaczewskiego, reż. Krzysztof Garbaczewski, scen. Robert Mleczko, Jan Strumiłło, kost. Marcin Kosakowski, prem. 28 marca 2019, Narodowy Stary Teatr im Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 283, 353, 355

Nie-Boska komedia Zygmunta Krasińskiego, reż. Konrad Swinarski, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 9 października 1965, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 332, 340

Nie-Boska komedia Zygmunta Krasińskiego, reż. Jan Maciejowski, scen. Marian Bogusz, prem. 12 czerwca 1976, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi 33

nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU! Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Michał Korchowiec, prem. 20 grudnia 2014, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 244, 389

Niech sczezną artyści Tadeusza Kantora, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 2 czerwca 1985 (wersja teatralna), 14 lipca 1988 (wersja telewizyjna), Teatr Cricot 2 w Krakowie 36, 117, 199, 203, 287, 296, 330, 336

Niech żyje wojna!!! Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Michał Korchowiec, prem. 12 grudnia 2009, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 169, 171, 219, 427, 428

Nieskończona historia Artura Pałygi, reż. Piotr Cieplak, scen. Andrzej Witkowski, prem. 10 marca 2012, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 381

Niewinne kłamstwa. Czarna komedia Petera Shaffera, reż. Romana Próchnicka, scen. Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński, prem. 29 września 1968, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 408

Nigdy tu już nie powrócę Tadeusza Kantora, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 23 kwietnia 1988, Teatr Cricot 2 w Krakowie 203, 260, 261, 370, 371, 432

Noc listopadowa Stanisława Wyspiańskiego, reż. i scen. Andrzej Wajda, kost. Krystyna Zachwatowicz, prem. 13 stycznia 1974, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 36

Noc listopadowa. Sceny dramatyczne Stanisława Wyspiańskiego, reż. Jerzy Grzegorzewski, scen. Andrzej Kreütz-Majewski, prem. 19 listopada 1997, Teatr Narodowy w Warszawie 82, 85

Nonstoprevue in 24 scenes Miloša Formana, reż. Vladimír Svitáček, Ján Roháč, scen. Josef Svoboda, premiera 23 maja 1958, Laterna Magika w Pradze 16

Nora Henrika Ibsena, reż. Agnieszka Olsten, scen. Joanna Kaczyńska, prem. 21 kwietnia 2006, Teatr Narodowy w Warszawie 368

Nosorożec Eugène'a Ioneski, reż. Piotr Pawłowski, scen. Tadeusz Kantor, prem. 25 lutego 1961, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 29, 30

O

O dobru Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Michał Korchowiec, prem. 27 kwietnia 2012, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 427

Oczyszczeni Sarah Kane, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 15 grudnia 2001 (Wrocław), 15 stycznia 2002 (Poznań), 18 stycznia 2002 (Warszawa), Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu, Teatr Polski w Poznaniu, Teatr Rozmaitości w Warszawie 222, 224, 287, 321, 328, 366

Odchodzi Leszka Mądzika, reż. i scen. Leszek Mądzik, prem. 1 października 2003, Scena Plastyczna KUL w Lublinie 258

Odejście głodomora Tadeusza Różewicza, reż. Helmut Kajzar, scen. Daniel Mróz, prem. 9 lutego 1977, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu 276

Odejście głodomora Tadeusza Różewicza, reż. Piotr Kruszczyński, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 19 grudnia 2002, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu 163, 272, 277

Odprawa posłów greckich Jana Kochanowskiego, reż. Michał Zadara, kost. Julia Kornacka, prem. 13 stycznia 2007, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 382

Ofiara Wilgefortis Piotra Tomaszuka według Olgi Tokarczuk, reż. Piotr Tomaszuk, scen. Mikołaj Malesza, prem. 19 kwietnia 2000, Stowarzyszenie Wierszalin Teatr w Supraślu 337

Oniegin Piotra Czajkowskiego, reż. Mariusz Treliński, scen. Boris Kudlička, kost. Joanna Klimas, prem. 5 kwietnia 2002, Teatr Wielki-Opera Narodowa w Warszawie 140, 141

Opera za trzy grosze Bertolta Brechta, reż. Leon Schiller, scen. Stanisław Śliwiński, prem. 4 maja 1929, Teatr Polski w Warszawie 140

Opera za trzy grosze Bertolta Brechta, reż. Jerzy Grzegorzewski, scen. Barbara Hanicka, prem. 9 lutego 1986, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie 125, 128

Opowieści Hoffmanna Jacquesa Offenbacha, reż. Alfréd Radok, scen. Josef Svoboda, prem. 29 sierpnia 1946, Opera 5 Maja w Pradze 16

Opowieść bałtycka Janusz Stępowski, scen. Wincenty Drabik, prem. 31 lipca 1932 w Gdyni (spektakl plenerowy z okazji Dni Morza) 569

Opowieść zimowa Williama Shakespeare'a, reż. Jan Kochanowicz, Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, prem. 23 października 1924, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 23

Oresteja Ajschylosa, reż. Jan Klata, scen. Justyna Łagowska, kost. Mirek Kaczmarek, prem. 25 lutego 2007, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 353

Orestes Eurypidesa, reż. Michał Zadara, scen. Robert Rumas, kost. Arek Ślesiński, prem. 27 sierpnia 2016, CENTRALA w Warszawie 357, 361

Orfeusz i Eurydyka Christopha Willibalda Glucka, reż. Mariusz Treliński, scen. Boris Kudlička, kost. Magdalena Musiał, prem. 23 maja 2009, Teatr Wielki-Opera Narodowa w Warszawie 177

Oskarżony: Czerwiec Pięćdziesiątsześć, reż. Izabella Cywińska, Janusz Michałowski, scen. Michał Kowarski, prem. 20 czerwca 1981, Teatr Nowy w Poznaniu 502

Otello Williama Shakespeare'a, reż. Jan Maciejowski, scen. Zofia Wierchowicz, prem. 1 października 1966, Teatry Dramatyczne (Teatr Współczesny) w Szczecinie 37, 112

P

Padnij Pawła Demirskiego i Andrzeja Mańkowskiego, reż. Piotr Waligórski, prem. 19 lutego 2004, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 421

Pamiętnik z dekady bezdomności Anny Łojewskiej, reż. Romuald Wicza-Pokojski, scen. Maciej Chojnacki, prem. 7 stycznia 2005, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 422, 423

Pan Huczek Hanu Mäkeli, reż. Ewa Sokół-Malesza, scen. Mikołaj Malesza, prem. 15 czerwca 2005, Białostocki Teatr Lalek w Białymstoku 331

Pani Furia Grażyny Plebanek, reż. Krzysztof Czeczot, scen. i kostiumy David Zalesky, prem. 19 maja 2018, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu 368

Pasja Mieczysława Abramowicza, reż. Jacek Głomb, scen. Małgorzata Bulanda, prem. 14 kwietnia 1995, Centrum Sztuki – Teatr Dramatyczny w Legnicy 120, 121

Peregrynacje Czarnej Izy Wałbrzyskiej Andreasa Pilgrima/Sebastiana Majewskiego, reż. Andrzej Bartnikowski, scen. Anna Męczyńska, prem. 6 lutego 2009, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 427

Persona. Tryptyk / Marylin Krystiana Lupy, reż. i scen. Krystian Lupa, kost. Piotr Skiba, prem. 18 kwietnia 2009, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie 301, 309

Persy Zwierżontkowskaja Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Mieczysław Szpakiewicz, scen. Konstanty Mackiewicz, prem. 31 maja 1927, Teatr Miejski w Łodzi 88

Pętanie Leszka Mądzika, reż. i scen. Leszek Mądzik, prem. 30 listopada 1986, Scena Plastyczna KUL w Lublinie 115, 118, 119

Pętla Marka Hłaski, reż. Giovanny Castellanos, scen. Aneta Suskiewicz-Majka, prem. 15 stycznia 2005, Teatr im. Stefan Jaracza w Olsztynie 372

Pielgrzymi i tułacze Jerzego Kaliny, reż. i scen. Jerzy Kalina, prem. 7 kwietnia 1989, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie 574

Pieszo Sławomira Mrożka, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 22 maja 1981, Teatr Dramatyczny w Warszawie 218, 221, 246, 249

Pijani Iwana Wyrypajewa, reż. Norbert Rakowski, scen. Maria Jankowska, kost. Wanda Kowalska, prem. 24 lutego 2018, Teatr Współczesny w Szczecinie 177

Piosenka, reż. Wojciech Krukowski, prem. październik 1995, Akademia Ruchu w Warszawie 313

Plac bohaterów Thomasa Bernharda, reż. Grzegorz Wiśniewski, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 17 grudnia 2017, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi 291

Pluskwa Władimira Majakowskiego, reż. Irena Byrska, scen. Liliana Jankowska, Antoni Tośta, prem. 29 grudnia 1955, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach 312, 315

Pocałunek kobiety pająka Manuela Puiga, reż. Romuald Szejd, scen. Andrzej Piątkowski, Marcin Stajewski, prem. 20 lutego 1989, Teatr Scena Prezentacje w Warszawie 270, 271

Pociąg do Marsylii Krzysztofa Gruszczyńskiego, reż. Lidia Zamkow, scen. Tadeusz Kantor, prem. 18 kwietnia 1952, Teatry Dramatyczne (Stary Teatr) w Krakowie 84, 86

Poczekalnia. 0 Krystiana Lupy, reż. i scen. Krystian Lupa, kost. Piotr Skiba, prem. 8 września 2011, Teatr Polski we Wrocławiu 285, 294

Poczet królów polskich Marcina Cecki, Agnieszki Jakimiak, Sigismunda Mrexa i Szczepana Orłowskiego, reż. Krzysztof Garbaczewski, scen. Krzysztof Garbaczewski, Robert Mleczko, kost. Svenja Gassen, prem. 23 marca 2013, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 68

Pod presją według Johna Cassavetesa, reż. Maja Kleczewska, scen. Marcel Sławiński, Katarzyna Sobańska, kost. Konrad Parol, prem. 23 marca 2018, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach 142, 145, 205, 206

Podróż do wnętrza pokoju Michała Walczaka, reż. Paweł Miśkiewicz, scen. Barbara Hanicka, prem. 12 grudnia 2004, Teatr Telewizji 169

Podwórko. Zgierska 38, reż. Ewa Wójciak, prem. 19 maja 2013, Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu 420

Policja Sławomira Mrożka, reż. Jan Świderski, scen. Jan Kosiński, prem. 27 czerwca 1958, Teatr Dramatyczny w Warszawie 272

Popiół i diament. Zagadka nieśmiertelności Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk na podstawie powieści Jerzego Andrzejewskiego, reż. Marcin Liber, scen. Mirek Kaczmarek, kost. Grupa Mixer, prem. 11 listopada 2018, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 229, 254, 257

Portowa opowieść Pawła Kamzy według Williama Shakespeare'a, reż. Paweł Kamza, scen. Małgorzata Bulanda-Głomb, prem. 15 maja 2004, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 120

Portret Sławomira Mrożka, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 29 stycznia 1988, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 109, 111

Powolne ciemnienie malowideł Jerzego Grzegorzewskiego według powieści Malcolma Lowry'ego *Pod wulkanem*, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, kost. Barbara Hanicka, prem. 22 czerwca 1985, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, 218, 220

Powrót Odysa Stanisława Wyspiańskiego, reż. Tadeusz Kantor, prem. 21 czerwca 1944, Teatr Niezależny w Krakowie 72, 73, 134, 136

Prezydentki Wernera Schwaba, reż. i scen. Krystian Lupa, prem. 17 września 1999, Teatr Polski we Wrocławiu 177, 179

Proces Franza Kafki, reż. Jan Kulczyński, scen. Wojciech Sieciński, prem. 6 grudnia 1958, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie 285, 292

Proces Franza Kafki, reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Marian Kołodziej, prem. 8 kwietnia 1972, Teatr Narodowy w Warszawie 285

Proces Franza Kafki, reż. Jerzy Jarocki, scen. Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, prem. 13 lipca 1973, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 285

Proces Franza Kafki, reż. Lech Raczak, scen. Wojciech Wołyński, prem. 26 marca 1983, Teatr Polski w Poznaniu 285, 293

Proces Franza Kafki, reż. Wiesław Hejno, scen. Jadwiga Mydlarska-Kowal, prem. 9 lutego 1985, Wrocławski Teatr Lalek we Wrocławiu 263

Proces Franza Kafki, reż. i scen. Krystian Lupa, kost. Piotr Skiba, prem. 15 listopada 2017, Nowy Teatr w Warszawie 143, 146, 204, 285, 292, 327

Proces w Salem Arthura Millera, reż. Ludwik René, scen. Jan Kosiński, kost. Irena Burke, prem. 11 listopada 1959, Teatr Dramatyczny w Warszawie 276

Przebitka (gra aborcyjna) Izabelli Wąsińskiej, reż. Agnieszka Olsten, prem. 15 marca 2004, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 422

Przed sklepem jubilera Karola Wojtyły, reż. Andrzej Maria Marczewski, scen. Józef Napiórkowski, prem. 27 marca 1981, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 339

Przy stole według Tadeusza Różewicza i Thorntona Wildera, reż. Maciej Englert, scen. Marcin Stajewski, prem. 20 grudnia 1997, Teatr Współczesny w Warszawie 191

Przyszłość świata, scen. Grzegorz Laszuk, prem. 28 kwietnia 2006, Komuna Warszawa 318

Pułapka Tadeusza Różewicza, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 30 maja 1992, Teatr Polski we Wrocławiu 220

Puste pole Tadeusza Hołuja, reż. i scen. Józef Szajna, prem. 30 stycznia 1965, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie 280

R

Radość z odzyskanego śmietnika Jerzego Krasowskiego według powieści *Generał Barcz* Juliusza Kadena-Bandrowskiego, reż. Jerzy Krasowski, scen. Józef Szajna, prem. 18 grudnia 1960, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie 229, 235

Relacje Hanny Krall, oprac. Zofia Kucówna, prem. 4 kwietnia 1981, Teatr Narodowy w Warszawie 502

Replika Józefa Szajny (I wersja), reż. i scen. Józef Szajna, prem. 1 stycznia 1971 w Muzeum Sztuki w Göteborgu 131, 236

Replika Józefa Szajny (II wersja) reż. i scen. Józef Szajna, prem. 24 sierpnia 1972 w Edynburgu 131, 236

Replika IV Józefa Szajny, reż. i scen. Józef Szajna, prem. 8 października 1973, Teatr Studio w Warszawie 131, 236, 238, 242, 280

Rewizor Nikołaja Gogola, reż. i scen. Józef Szajna, prem. 21 listopada 1963, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie 290

Rewizor Nikołaja Gogola, reż. Jan Klata, scen. Justyna Łagowska, kost. Mirek Kaczmarek, prem. 30 marca 2003, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 172, 174

Rewolucja, której nie było, reż. Justyna Sobczyk, scen. Wisła Nicieja, prem. 7 grudnia 2018, Teatr 21 w Warszawie 411, 442, 443

Robert Robur według Mirosława Nahacza, reż. Krzysztof Garbaczewski, scen. Aleksandra Wasilkowska, kost. Sławomir Blaszewski, prem. 10 czerwca 2016, Teatr Rozmaitości w Warszawie 410, 412

Rodzeństwo Thomasa Bernharda, reż. i scen. Krystian Lupa, prem. 19 października 1996, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 187

Rozmowy z katem Kazimierza Moczarskiego, reż. Andrzej Wajda, scen. Allan Starski, prem. 22 grudnia 1977, Teatr Powszechny w Warszawie 92, 93, 270, 271

Rycerze Króla Artura Henryka Tomaszewskiego, reż. Henryk Tomaszewski, scen. Zofia de Ines, prem. 26 października 1981, Wrocławski Teatr Pantomimy we Wrocławiu 194, 195

Ryszard III Williama Shakespeare'a, reż. Jan Maciejowski, scen. Zofia Wierchowicz, prem. 8 maja 1969, Teatr Narodowy w Warszawie 37, 112

S

Samuel Zborowski Juliusza Słowackiego, reż. Stanisław Hebanowski, scen. Jan Berdyszak, kost. Jadwiga Pożakowska, prem. 11 czerwca 1977, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 399

Samuel Zborowski Juliusza Słowackiego, reż. i scen. Paweł Wodziński, prem. 28 marca 2015, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy 301, 308, 358

Sekretne życie Friedmanów Marcina Wierzchowskiego i Daniela Sołtysińskiego, reż. Marcin Wierzchowski, scen. Barbara Ferlak, kost. Ewa Mroczkowska, prem. 19 listopada 2016, Teatr Ludowy w Krakowie 270

Sen nocy letniej Williama Shakespeare'a, reż. Józef Gruda, scen. Jan Banucha, prem. 2 lipca 1972, Teatry Dramatyczne (Sala im. Księcia Bogusława) w Szczecinie 106, 107

Sen nocy letniej Williama Shakespeare'a, reż. Maja Kleczewska, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 11 lutego 2006, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 372

Sen o Bezgrzesznej Jerzego Jarockiego i Józefa Opalskiego, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 21 stycznia 1979, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 69–71

Sen srebrny Salomei Juliusza Słowackiego, reż. Michał Zadara, prem. 22 kwietnia 2018, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie 284

Shirley Valentine Willy'ego Russella, reż. Maciej Wojtyszko, scen. Ewa Bystrzejewska, prem. 3 listopada 1990, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 176, 178

Siakuntala według Kalidasy, reż. Jerzy Grotowski, scen. Jerzy Gurawski, prem. 13 grudnia 1960, Teatr 13 Rzędów w Opolu 101–104

Skazani na Shawshank Stephena Kinga, reż. Sebastian Chondrokostas, scen. Urszula Bartos-Gęsikowska, prem. 15 stycznia 2011, Teatr Syrena w Warszawie 270

Solaris. Raport według Stanisława Lema, reż. Natalia Korczakowska, scen. Anna Met, prem. 2 października 2009, Teatr Rozmaitości w Warszawie 312, 316

Solidarność. Nowy projekt, reż. i scen. Paweł Wodziński, prem. 29 października 2017, Biennale Warszawa 457

Solidarność. Rekonstrukcja, reż. i scen. Paweł Wodziński, prem. 23 czerwca 2017, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy 362

Spacer po Republice Śródeckiej, prem. 21 maja 2010, Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu 420

Sprawa Dantona Stanisławy Przybyszewskiej, reż. Jan Klata, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 29 marca 2008, Teatr Polski we Wrocławiu 184, 237, 245, 265, 287, 298

Sprawiedliwość Nawojki Gurczyńskiej i Michała Zadary, reż. Michał Zadara, prem. 10 marca 2018, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 284, 288

Stara kobieta wysiaduje Tadeusza Różewicza, reż. Jerzy Jarocki, scen. Wojciech Krakowski, prem. 28 czerwca 1969, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu 238

Szewcy Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. kwiecień 1961, PWSSP w Łodzi 89, 91

Szkoła żon Rolfa Libermanna, reż. Jan Maciejowski, scen. Lidia i Jerzy Skarżyńscy, prem. 5 listopada 1966, Opera im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu 94

Ś

Ślady Józefa Szajny, reż. i scen. Józef Szajna, prem. 3 kwietnia 1993, Teatr Rozrywki w Chorzowie 236, 261

Ślub Witolda Gombrowicza, reż. Jerzy Jarocki, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 5 kwietnia 1974, Teatr Dramatyczny w Warszawie 239

Ślub Witolda Gombrowicza, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 6 stycznia 1976, Teatr Polski we Wrocławiu 371

Ślub Witolda Gombrowicza, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 24 października 1981, Dramski Centar w Nowym Sadzie 169

Ślub Witolda Gombrowicza, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 11 lutego 1990, HDK w Berlinie 169

Ślub Witolda Gombrowicza, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 20 kwietnia 1991, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 109, 111, 169, 209, 210

Śmierć i dziewczyna Elfriede Jelinek, reż. Ewelina Marciniak, scen. Katarzyna Borkowska, prem. 21 listopada 2015, Teatr Polski we Wrocławiu 174, 317

Śmierć Iwana Iljicza Lwa Tołstoja, reż. Jerzy Grzegorzewski, scen. Barbara Hanicka, prem. 30 czerwca 1991, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 125

Śmierć w starych dekoracjach Tadeusza Różewicza, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 19 maja 1978, Teatr Polski we Wrocławiu 378, 383

Świadectwa wzlotu upadku wzlotu wzlotu wzlotu upadku i tak dalej Antka Kochanka Andreasa Pilgrima, reż. Sebastian Majewski, scen. Joanna Howańska, prem. 3 marca 2012, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 427

Święta Joanna George'a Bernarda Shawa, reż. Bohdan Korzeniewski, scen. Teresa Roszkowska, prem. 17 listopada 1956, Teatr Polski w Warszawie 87, 88

T

Tak zwana ludzkość w obłędzie Jerzego Grzegorzewskiego według Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Jerzy Grzegorzewski, scen. Barbara Hanicka, prem. 20 marca 1987, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie 128

Tak zwana ludzkość w obłędzie Jerzego Grzegorzewskiego według Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Jerzy Grzegorzewski, scen. Barbara Hanicka, prem. 17 maja 1992, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 125

Tango Sławomira Mrożka, reż. Teresa Żukowska, scen. Ewa Nahlik, prem. 5 czerwca 1965, Teatr Polski w Bydgoszczy 161, 162, 169

Tango Sławomira Mrożka, reż. Erwin Axer, scen. Ewa Starowieyska, prem. 7 lipca 1965, Teatr Współczesny w Warszawie 161, 163, 169

Tango Sławomira Mrożka, reż. Jerzy Jarocki, scen. Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński, prem. 17 grudnia 1965, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 169, 170

Tango Sławomira Mrożka, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Krzysztof Pankiewicz, prem. 29 marca 1990, Teatr Polski w Warszawie 162

Tango Sławomira Mrożka reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski prem. 29 października 2009, Teatr Narodowy w Warszawie 169, 170

Tchnienie Leszka Mądzika, reż. i scen. Leszek Mądzik, prem. 13 grudnia 1992, Scena Plastyczna KUL w Lublinie 115, 118

T.E.O.R.E.M.A.T. Piera Paola Passoliniego, reż. Grzegorz Jarzyna, scen. Magdalena Maciejewska, prem. 1 lutego 2009, Teatr Rozmaitości w Warszawie 193

Termopile polskie Tadeusza Micińskiego, reż. Jan Klata, scen. Justyna Łagowska, prem. 3 maja 2014, Teatr Polski we Wrocławiu 247, 250

Terror Ferdinanda von Schiracha, reż. Robert Talarczyk, scen. Agata Kurzak, kos. Ewa Kerger-Gardas, prem. 17 czerwca 2017, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach 300, 301

Tęczowa Trybuna 2012 Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Michał Korchowiec, prem. 5 marca 2011, Teatr Polski we Wrocławiu 364, 365

The Hide Out/Kryjówka Patrycji Dołowy, reż. Paweł Passini, scen. Zuzanna Srebrna, kost. El Bruzda, prem. 20 września 2014, neTTheatre w Lublinie 272, 277

Tragedia o bogaczu i Łazarzu Anonima Gdańskiego, reż. Tadeusz Minc, scen. Marian Kołodziej, prem. 7 września 1968, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 82, 83

Tragedia romantyczna według Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, reż. Mirosław Kin, Adam Gessler, scen. Artur Turalski i Ryszard Jasiewicz, prem. 5 lipca 1981, Hala „Spodek" w Katowicach 480, 504, 505

Tragiczne dzieje doktora Fausta według Christophera Marlowe'a, reż. Jerzy Grotowski, scen. Jerzy Gurawski, kost. Waldemar Krygier, prem. 23 kwietnia 1963, Teatr-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu 39, 103, 105, 188, 189, 330, 334

Tramwaj na podstawie *Tramwaju zwanego pożądaniem* Tennessee Williamsa, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 4 lutego 2010, Nowy Teatr w Warszawie 180, 272

Trojanki Eurypidesa, reż. Bohdan Hussakowski, scen. Wojciech Krakowski, prem. 11 lutego 1967, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 239

Trojanki Eurypidesa, reż. Jan Klata, scen. Mirek Kaczmarek, prem. 8 września 2018, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 247, 251, 260, 265, 357, 360

Trylogia według Henryka Sienkiewicza, reż. Jan Klata, scen. Justyna Łagowska, kost. Mirek Kaczmarek, prem. 21 lutego 2009, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 321

Trzy stygmaty Palmera Eldritcha według Philipa K. Dicka, reż. Jan Klata, scen. Justyna Łagowska, prem. 14 stycznia 2006, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 312, 314

Trzydzieści srebrników Howarda Fasta, reż. Wanda Laskowska, scen. Konrad Swinarski, prem. 13 czerwca 1953, Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie 26

Turlajgroszek Piotra Tomaszuka i Tadeusza Słobodzianka, reż. Piotr Tomaszuk, scen. Mikołaj Malesza, prem. 14 października 1990, Teatr Lalki i Aktora Miniatura w Gdańsku 260

Turoń Stefana Żeromskiego, reż. Izabella Cywińska, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 12 marca 1977, Teatr Nowy w Poznaniu 109

U

Ubu Rex Krzysztofa Pendereckiego, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 2 października 2003, Teatr Wielki-Opera Narodowa w Warszawie 300, 306

Ulisses Jamesa Joyce'a, reż. Zygmunt Hübner, scen. Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński, prem. 14 lutego 1970, Teatr Wybrzeże w Gdańsku 94

Ułani Jarosława Marka Rymkiewicza, reż. Piotr Cieplak, scen. Andrzej Witkowski, prem. 10 marca 2018, Teatr Narodowy w Warszawie 152

Umarła klasa Tadeusza Kantora, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 15 listopada 1975, Teatr Cricot 2 w Krakowie 73, 114, 117, 134, 213, 215, 255

Uroczystość Mogensa Rukova i Thomasa Vinterberga, reż. Grzegorz Jarzyna, scen. Małgorzata Szczęśniak, kost. Magdalena Maciejewska, prem. 5 czerwca 2001, Teatr Rozmaitości w Warszawie 192

Uśmiech grejpruta Jana Klaty, reż. Jan Klata, scen. Justyna Łagowska, prem. 6 kwietnia 2003, Teatr Polski we Wrocławiu 301

Utwór o Matce i Ojczyźnie Bożeny Keff, reż. Jan Klata, scen. Justyna Łagowska, kost. Justyna Łagowska, Mateusz Stępniak, prem. 6 stycznia 2011, Teatr Polski we Wrocławiu 218, 221

V

Villa dei Misteri Helmuta Kajzara, reż. Helmut Kajzar, scen. Krzysztof Zarębski, prem. 7 kwietnia 1979, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu 165

W

W beczce chowany Roberta Jarosza, reż. Janusz Ryl-Krystianowski, scen. Jacek Zagajewski, prem. 27 maja 2007, Teatr Animacji w Poznaniu 263

W imię Jakuba S. Pawła Demirskiego, reż. Monika Strzępka, scen. Michał Korchowiec, prem. 8 grudnia 2011, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie 243

W małym dworku Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 14 stycznia 1961, Teatr Cricot w Krakowie 218

Wariat i zakonnica Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 8 czerwca 1963, Teatr Cricot 2 w Krakowie 134

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Adam Kilian, prem. 26 października 1963, Teatr Powszechny w Warszawie 387

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 1 lutego 1969, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi 390

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 12 czerwca 1977, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 392

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Krzysztof Pankiewicz, prem. 12 lipca 1984, Teatr Polski w Warszawie 390

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, reż. Krzysztof Nazar, scen. Krzysztof Tyszkiewicz, kost. Magdalena Tesławska, prem. 1 października 1995, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 213

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, kost. Barbara Hanicka, prem. 30 stycznia 2000, Teatr Narodowy w Warszawie 213, 214

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, reż. Michał Zadara, scen. Thomas Harzem, prem. 3 lutego 2006, Krakowski Teatr Scena STU w Krakowie 182

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, reż. Anna Augustynowicz, scen. Marek Braun, kost. Wanda Kowalska, prem. 22 września 2007, Teatr Współczesny w Szczecinie 393

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, reż. Marcin Liber, scen. Mirek Kaczmarek, kost. Grupa Mixer, prem. 30 grudnia 2013, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy 229, 230, 240

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, reż. Radosław Rychcik, scen. Anna Maria Karczmarska, prem. 8 stycznia 2016, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach 352

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, reż. Jan Klata, scen. Justyna Łagowska, prem. 12 maja 2017, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 213, 216, 357, 363, 392

Wędrowne Leszka Mądzika, reż. i scen. Leszek Mądzik, prem. 20 kwietnia 1980, Scena Plastyczna KUL w Lublinie 115

Wichrowe wzgórza Julii Holewińskiej i Kuby Kowalskiego na motywach powieści Emily Brontë, reż. Kuba Kowalski, scen. Katarzyna Stochalska, prem. 16 listopada 2012, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie 247, 250

Wieczernik Ernesta Brylla, reż. Andrzej Wajda, kost. Krystyna Zachwatowicz, prem. 5 kwietnia 1985, Kościół Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej w Warszawie 541

Wieczór Trzech Króli Williama Shakespeare'a, reż. Łukasz Kos, scen. Paweł Walicki, scen. multimedialna Patrycja Płanik, kost. Maja Skrzypek, prem. 6 stycznia 2019, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie 264

Wielki Gatsby Francisa Scotta Fitzgeralda, reż. Michał Zadara, scen. Robert Rumas, kost. Julia Kornacka, prem. 4 czerwca 2011, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy 142, 145

Wielki teatr świata Pedra Calderona de la Barki, reż. Andrzej Dziuk, scen. Tadeusz Brzozowski, prem. 5 grudnia 1986, Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem 379

Wielopole, Wielopole Tadeusza Kantora, reż. i scen. Tadeusz Kantor, prem. 23 czerwca 1980, Teatr Cricot 2 w Krakowie 34, 35, 73, 74, 114, 134, 190, 199, 201–203, 217, 219, 262, 330, 332, 334, 344

Wieża Babel Antoniego Słonimskiego, reż. Leon Schiller, scen. Tadeusz Gronowski, prem. 18 maja 1927, Teatr Polski w Warszawie 349

Wilgoć Leszka Mądzika, reż. i scen. Leszek Mądzik, prem. 23 kwietnia 1978, Scena Plastyczna KUL w Lublinie 115

Wilki w nocy Tadeusza Rittnera, reż. Mariusz Dmochowski, scen. Lidia Skarżyńska, prem. 26 stycznia 1972, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach 158

Wiśniowy sad Antoniego Czechowa, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem.1 lutego 1975, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 36, 207, 208, 210

Wiwisekcja Mirona Białoszewskiego, insc. i scen. Ludwik Hering, prem. 4 czerwca 1955, Teatr na Tarczyńskiej w Warszawie 216

Wnętrze Maurice'a Maeterlincka, prem. 20 lutego 1899, Teatr Miejski w Krakowie 213

Wnętrze Maurice'a Maeterlincka, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 6 marca 1976, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi 213

Wojna i pokój Lwa Tołstoja, reż. Marcin Liber, scen. Mirek Kaczmarek, kost. Grupa Mixer, prem. 13 grudnia 2014, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 241

Wojna wojnie! Adolfa Nowaczyńskiego, reż. Leon Schiller, scen. Władysław Daszewski, prem. 5 listopada 1927, Teatr Polski w Warszawie 349

Wojny, których nie przeżyłam Agnieszki Jakimiak, reż. Weronika Szczawińska, scen. Daniel Malone, prem. 23 września 2015, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy 314, 318

Woyzeck Georga Büchnera, reż. Grzegorz Jaremko, scen. Natalia Giza, kost. Rafał Domagała, prem. 10 maja 2019, Teatr Rozmaitości w Warszawie 358

Wróg się rodzi Marcina Kąckiego, reż. Aneta Groszyńska, scen. Tomasz Walesiak, prem. 30 marca 2019, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu 308

Wstyd Marka Modzelewskiego, reż. Wojciech Malajkat, scen. Wojciech Stefaniak, prem. 13 września 2019, Teatr Współczesny w Warszawie 177

Wyjeżdżamy Hanocha Levina, reż. Krzysztof Warlikowski, scen. Małgorzata Szczęśniak, prem. 14 czerwca 2018, Nowy Teatr w Warszawie 272, 278

Wytwórnia piosenek Macieja Karpińskiego i Macieja Wojtyszki, reż. Adam i Maciej Wojtyszkowie, scen. Allan Starski, kost. Wiesława Starska, prem. 11 kwietnia 2015, Teatr Powszechny w Łodzi 92, 93

Wyzwolenia Magdaleny Drab na motywach Stanisława Wyspiańskiego, reż. Piotr Cieplak, scen. Andrzej Witkowski, prem. 16 marca 2019, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 181, 182, 288, 391

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Juliusz Osterwa, scen. Iwo Gall, prem. 23 grudnia 1925, Teatr Reduta w Wilnie 377

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Leon Schiller, scen. Stanisław Śliwiński, prem. 8 czerwca 1935, Teatr Polski w Warszawie 341

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Wilam Horzyca, scen. Władysław Daszewski, prem. 23 lutego 1958, Teatr Narodowy w Warszawie 391

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Konrad Swinarski, scen. Kazimierz Wiśniak, prem. 30 maja 1974, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 36, 320

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Andrzej Majewski, prem. 15 lipca 1982, Teatr Polski w Warszawie 389, 398

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Mikołaj Grabowski, scen. Barbara Hanicka, prem. 30 maja 2004, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 379

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Radosław Rychcik, scen. Anna Maria Karczmarska, prem. 11 lutego 2017, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 352, 355

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Krzysztof Garbaczewski, scen. Aleksandra Wasilkowska, kost. Sławomir Blaszewski, prem. 12 marca 2017, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie 237, 245

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Anna Augustynowicz, scen. Marek Braun, kost. Wanda Kowalska, prem. 29 stycznia 2019, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie 381

Z

Z rodziny Iglaków Andreasa Pilgrima/Sebastiana Majewskiego, reż. Sebastian Majewski, scen. Joanna Howańska, prem. 10 maja 2008 (I odcinek), 25 października 2008 (II odcinek), 16 stycznia 2009 (III odcinek), 16 kwietnia 2009 (I odcinek), 15 maja 2009 (V odcinek) Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu 427

Zaratustra, reż. i scen. Krystian Lupa, kost. Piotr Skiba, prem. 7 maja 2005, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 183, 187

Zaryzykuj wszystko George'a F. Walkera, reż. Grzegorz Jarzyna, scen. Magdalena Musiał, prem. 4 listopada 2003, Teatr Rozmaitości w Warszawie 421, 423

Zbombardowani Sarah Kane, reż. i scen. Paweł Wodziński, prem. 8 października 1999, Towarzystwo Teatralne w Warszawie 232, 234

Zbrodnia i kara Fiodora Dostojewskiego, reż. Andrzej Wajda, scen. Krystyna Zachwatowicz, prem. 7 października 1984, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 213, 215, 288

Zemsta nietoperza Johanna Straussa, reż. Michał Zadara, scen. Robert Rumas, kost. Julia Kornacka, Arek Ślesiński, prem. 19 stycznia 2019, Teatr Narodowy w Warszawie 173, 174

Zielnik Leszka Mądzika, reż. i scen. Leszek Mądzik, prem. 11 maja 1976, Scena Plastyczna KUL w Lublinie 115, 118

Zima Jona Fossego, reż. Grażyna Kania, scen. Anna Biedermann, prem. 29 marca 2004, Teatr Rozmaitości w Warszawie 421

Złe zachowanie Andrzeja Strzeleckiego, reż. Andrzej Strzelecki, scen. Ewa Czerniecka-Strzelecka, prem. 27 listopada 1984, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie 359

Złota Skała. Opowieść o *Robercie Brylewskim*, reż. Grzegorz Laszuk, scen. Rafał Dominik i Piotr Szczygielski, kost. Ewelina Ciuchta, prem. 20 września 2019, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie 357, 262

Złowiony Tadeusza Różewicza, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 11 maja 1993, Teatr Polski we Wrocławiu 232

Złowiony – rekonstrukcje według Tadeusza Różewicza, reż. i scen. Jerzy Grzegorzewski, prem. 25 lutego 1994, Teatr Telewizji 233

Zły Leopolda Tyrmanda, reż. Jacek Głomb, scen. Małgorzata Bulanda, prem. 5 maja 1996, Centrum Sztuki – Teatr Dramatyczny w Legnicy 120, 121

Zmierzch Izaaka Babla, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 24 listopada 1979, Dramsko pozorište w Belgradzie 36

Zszywanie Anthony'go Neilsona, reż. Anna Augustynowicz, scen. Wanda Kowalska, prem. 7 maja 2004, Teatr Rozmaitości w Warszawie 421

Zwycięstwo nad słońcem Michała Matiuszyna, scen. Kazimierz Malewicz, prem. 3 grudnia 1913 w Petersburgu 88

Ż

Żegnaj, Judaszu Ireneusza Iredyńskiego, reż. i scen. Konrad Swinarski, prem. 14 marca 1971, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 287, 297

Żony stanu, dziwki rewolucji a może i uczone białogłowy Jolanty Janiczak, reż. Wiktor Rubin, scen. Michał Korchowiec, kost. Jolanta Janiczak, prem. 29 października 2016, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy 385, 411

Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej, reż. i scen. Wojciech Krukowski, prem. 16 października 1979, Akademia Ruchu w Warszawie 313, 316

Życie jest snem Pedra Calderona de la Barki, reż. Bogdan Hussakowski, scen. Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński, prem. 31 grudnia 1969, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 94

Życie jest snem Pedra Calderona de la Barki, reż. Jerzy Jarocki, scen. Jerzy Juk Kowarski, prem. 30 kwietnia 1983, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 36

Życie seksualne dzikich według Bronisława Malinowskiego, reż. Krzysztof Garbaczewski, scen. Aleksandra Wasilkowska, kost. Ania Kuczyńska, prem. 14 kwietnia 2011, Nowy Teatr w Warszawie 67, 68, 260, 264

Żywot protopopa Awwakuma Włodzimierza Staniewskiego, reż. Włodzimierz Staniewski, scen. Małgorzata Dżygadło według koncepcji Włodzimierza Staniewskiego, prem. 19 sierpnia 1983, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice" w Lublinie 330, 337

2

Zmiana usta wienia

ISBN 978-83-66124-24-0