didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ulotnosc-architektury

/ SCENOGRAFIA

Ulotność architektury

Z Agatą Skwarczyńską rozmawia Zuzanna Berendt

Spotykamy się po premierze opery Benjamina Brittena *The Turn of the Screw*, którą w Operze Królewskiej w Warszawie wyreżyserowała Kamila Siwińska. Zaprojektowałaś do niej scenografię, której głównym elementem jest pałac z tiulu. Ten projekt to trzecia odsłona konceptu ulotnej architektury, który rozwijasz w ostatnich latach. Jaki był jego początek?

Można powiedzieć, że pomysł pojawił się w związku ze złośliwą uwagą dyrektora jednego z teatrów, w których pracowałam kilka lat temu. Zaprojektowałam wtedy monumentalną scenografię, z której byłam ogromnie zadowolona i dumna. Miała wymiar, strukturę i formę konstrukcji architektonicznej, była spełnieniem moich marzeń. Kiedy oglądałam ją w hali, w której została ustawiona, zanim trafiła na scenę, zauważyłam przechodzącego obok dyrektora. Spodziewałam się, że podejdzie do mnie z gratulacjami, ale stało się inaczej. Podszedł do mnie i powiedział: „Pani Agato, co pani sobie myśli? Dlaczego buduje pani takie wielkie scenografie?

Czy pani myśli, że mamy na to pieniądze i miejsce do przechowywania? To skandaliczne rozbuchanie!”. Puściły mi nerwy i odparowałam, że następnym razem zrobię namiot, który da się zapakować do skrzynki. I tak się stało. Jedną z moich kolejnych prac był projekt scenografii do spektaklu *Kaspar Hauser* w reżyserii Jakuba Skrzywanka (Teatr Współczesny w Szczecinie, 2019). Zaproponowałam namiot – ulotną formę architektury, która wyłania się tylko na chwilę, a potem zapada się i znika. W tej chwili nie interesuje mnie tworzenie pełnej, stałej architektury, a koncept, który pojawił się w odpowiedzi na złośliwość, rozwija się dalej w moich kolejnych realizacjach.

Do jego rozwijania inspirują cię nie tylko tematy i wątki wywoływane przez kolejne spektakle, przy których pracujesz, ale też koncepcje filozoficzne i myśl architektoniczna. Czyje prace są dla ciebie istotne w tym kontekście?

Oprócz scenograficznego, mam też wykształcenie filozoficzne i pewne idee, z którymi kiedyś się zapoznawałam, wracają do mnie. Ideą, która mocno na mnie oddziałuje, jest heterotopia Michela Foucaulta. Heterotopia jest dla mnie metaforą przestrzeni, ale też teatru jako miejsca, które – w przeciwieństwie do utopii, miejsca wyśnionego, ale jedynego i konkretnego – jest wieloma miejscami naraz, ale żadnym konkretnie. Przestrzenią mieniącą się znaczeniami i obliczami, podlegającą ciągłym zmianom. Foucault pisał o lunaparku jako przykładzie heterotopii. Wieczorem oglądamy go jako feerię kolorów, ruchu, ludzi, a następnego dnia zostaje po nim tylko puste pole i ślady odciśnięte na trawie. Dla mnie to niezwykłe, że coś (miejsce, przestrzeń) może pojawić się w pełnym kształcie, a za chwilę zniknąć. Właśnie tak dzieje się w teatrze i wpływa na specyfikę przestrzeni, które w nim stwarzamy. Często scenografię zestawia się z architekturą, ale to

specyficzna architektura, która musi być demontowalna, pojawić się w pełnym kształcie na chwilę, a następnego wieczoru ustąpić miejsca kolejnej. Ulotność formy, która ma być pełna, ale nietrwała, odróżnia scenografię od architektury, jest wpisana w ideę scenografii. W myśleniu o ulotności architektury inspiruje mnie Oskar Hansen, który twierdził, że architektura zawsze tworzy narrację i coś wyraża. Jeśli zaczniemy patrzeć na architekturę jako na narrację, to dostrzeżemy opowieści, jakimi są budynki mieszkalne i publiczne oraz poglądy, które wyrażają. Zrozumiemy też wagę, jaką dla przestrzeni publicznych mają gesty burzenia i wznoszenia na nowo.

W twoich pracach ulotność istnieje w relacji z siłą obecności, życie form organicznych ze stałością materii nieożywionych. Namiot z *Kaspara Hausera* jest architekturą, która zmienia się i znika, ale jest też spektakularną formą. W tym projekcie ciekawi mnie napięcie pomiędzy elastycznością materiału, z którego jest zrobiony, i „ciężarem" obrazu w nim umieszczonego – pałacu pełnego marmurów, kolumn i popiersi. W jaki sposób powstawał ten projekt?

Sam obraz pałacowej sali pochodzi z historii Kaspara. Pod koniec książki Jakuba Wassermanna bohater opowiada o śnie, w którym przechadza się po pięknym pałacu, co być może ma źródło w jego wspomnieniu z dzieciństwa. Istnieją podejrzenia, że historyczny Kaspar Hauser był arystokratą, spadkobiercą tytułu i majątku, został odsunięty przez osoby, które chciały przejąć władzę. Myśląc o scenografii-namiocie, szukałam obrazu, który przekazywałby w pigułce ideały humanizmu i Wenecja wydała mi się miejscem, w którym można to odnaleźć. Zdecydowałam się na rekonstrukcję sali pałacowej weneckiego Palazzo Grimani. To niezwykła sala, zgromadzono w niej tyle rzeźb i popiersi antycznych, że efekt przestał być estetycznie

atrakcyjny, a stał się niesmaczny. Nie tylko jej wystrój, ale też architektura jest niezwykła, bo właściciel przebudował ją tak, by mimo kwadratowego kształtu była zwieńczona kopułą. Zależało mi na przeniesieniu tego efektu do teatru. Odtworzenie kopuły w materii tkaniny, z której zrobiony jest namiot, było bardzo trudne, ponieważ trzeba było precyzyjnie wyliczyć, gdzie powinny znajdować się szwy. Przekładanie na tkaninę tego, co jest od niej tak dalekie jak architektura, było dla mnie bardzo ciekawym doświadczeniem.

Właśnie ze względu na materię, której użyłaś, namiot funkcjonuje na scenie nie tylko jako forma architektoniczna, ale też żywy organizm.

Kuba bardzo pięknie domyślił scenografię, proponując efekt oddychania namiotu – on się chybocze, ściany nie trzymają pionu, obraz pałacowej sali nawet przez chwilę nie jest stabilny czy idealny. Myśląc o historii Kaspara i jej wizualnych analogiach, dużo rozmawialiśmy o wielorybie z filmu *Harmonie Werckmeistera* Béli Tarra. To piękna i czysta istota, która zostaje wyrwana ze swojego środowiska i na naszych oczach umiera, bo nie jest w stanie żyć w nowych warunkach. Nie potrafi egzystować w tym świecie. W naszym namiocie zachowały się ślady tego kierunku myślenia, sala pałacowa na długi czas pozostaje poruszającym się kształtem, „żywą" materią. Do namiotu przymocowano linki i odciągi, dzięki czemu wygląda też trochę jak pająk, coś, co ma swoje dziwne życie, oddycha, podnosi się i opada. Ponieważ w spektaklu historię Kaspara opowiadamy od końca, czyli momentu śmierci bohatera, na początku namiot jest zapadnięty, widzimy go jako czarną tkaninę poruszającą się po podłodze jak dogorywające we drgawkach ciało.

Dla tworzonej przez ciebie ulotnej architektury charakterystyczna jest jej zmienność w czasie spektaklu. Czy jest to związane z tym, w jaki sposób twój proces twórczy jest włączony w powstawanie spektaklu?

Opowiem na przykładzie współpracy z Jakubem. Zwykle szybko przynoszę mu pełny pomysł, a on włącza go w swoje myślenie. Czasami jego interwencje artystyczne w moje projekty są dla mnie zaskakujące, ale mam do niego pełne zaufanie. Tak było też z *Kasparem*. Wyobrażałam sobie, że namiot będzie podnosił się powoli przez cały spektakl, aż – na końcu – wyłoni się w całości. Natomiast Kuba zaproponował, żeby podniósł się tylko raz, na chwilę, i z powrotem opadł. Najpierw byłam rozczarowana na myśl o tym, że tak dużo pracy włożyłam w projekt, który będzie w pełni widoczny tylko przez chwilę, ale później zobaczyłam, jaki efekt daje taka dramaturgia przestrzeni i doceniłam pomysł reżysera. Podobnie w *Mein Kampf* (Teatr Powszechny w Warszawie, 2019), gdzie mamy wielką czarną piramidę, która zjeżdża z sufitu tylko na pięć minut, ale ten zjazd jest tak mocny i tak dramaturgicznie uzasadniony, że ten czas jej obecności wystarczy. Godzę się na niego. Często powtarzam, że w procesie pracy nad spektaklem brakuje czasu na rozwijanie pomysłów scenograficznych. Gdyby dłużej popracować z gotową scenografią, wpuścić żywą materię, mogłaby nas zaskoczyć i dać wspaniałe efekty. Jeśli tego czasu brakuje, pozostajemy na poziomie pierwszych pomysłów.

Kolejną odsłonę konceptu ulotnej architektury zaproponowałaś w innym spektaklu Skrzywanka, czyli *Śmierci Jana Pawła II* (Teatr Polski w Poznaniu, 2022). Zaprojektowałaś w nim ażurowy model

kopuły bazyliki św. Piotra. W jakiej relacji ten projekt jest to namiotu z *Kaspara Hausera*?

Odpowiedź na to pytanie też mogę zacząć od anegdoty. Po premierze *Śmierci Jana Pawła II* podszedł do mnie Mirosław Gawęda, dyrektor Teatru Współczesnego w Szczecinie i powiedział: „Pani Agato, widzę, że pani kocha te kopuły!”. Oczywiście kocham architekturę, nie wiem, czy darzę szczególnym uczuciem kopuły, ale rzeczywiście pojawiły się w obu tych projektach. Przez kopuły fantastycznie przenika na scenę światło, a ponieważ zajmuję się też reżyserią światła, ta kwestia jest dla mnie bardzo ważna. Po *Kasparze Hauserze* nie podjęłam świadomej decyzji, że chcę dalej pracować z ideą ulotnej architektury, bo dobrze się sprawdziła. Czułam jej potencjał i wiedziałam, że chciałabym do niej kiedyś powrócić. To było dla mnie nowe doznanie. Zwykle z każdym nowym projektem wchodziłam w inny świat, inne uniwersum obiektów i tematów. Jeśli chodzi o *Śmierć Jana Pawła II*, to sytuacja była o tyle trudna, że Kuba na samym początku określił, że zależy mu na „Watykanie”, rozważał wręcz rekonstrukcję mieszkania, w którym umierał papież. Dał mi wolność wyboru kierunku, w jakim ten projekt mógłby podążać, ale wiedziałam, czego potrzebuje i o czym myśli. Szukając idei scenografii do tego spektaklu, natrafiłam na album *Otwarty tron*, dokumentujący niezrealizowaną wystawę dotyczącą spotkania współczesnych sztuk wizualnych i fenomenu Jana Pawła II. Kuratorzy poszukiwali języka alternatywnego wobec środków sztuki ludowej. Wystawa miała powstać w 2010 roku, ale okazało się, że prac polskich artystów, które proponowałyby coś nowego w tym zakresie, jest naprawdę mało. Do pracy nad projektem scenografii zainspirował mnie tekst kuratorski Sebastiana Cichockiego dotyczący „nieobecności w nadobecności” papieża. Chodziło o nadreprezentację figury Jana Pawła II w bibelotach, portretach, rzeźbach i popiersiach przy jednoczesnym całkowitym zaprzepaszczeniu jego myśli.

Na obrazy ostatnich dni życia papieża i pierwszych dni po jego śmierci duży wpływ miały też produkowane masowo w prasie i telewizji przekazy medialne.

Tak, ten stan rzeczy trwał zresztą przez cały pontyfikat, któremu media towarzyszyły za przyzwoleniem papieża. Słynna jest historia, gdy papież odwiedził w więzieniu Alego Ağcę, operatorzy kamer chcieli się wycofać, zrobić miejsce dla tej intymnej sceny, ale on zachęcił ich do nagrywania. Wielkie medialne show, którym stało się umieranie papieża, było konsekwencją między innymi takich gestów. Mnie i Kubę interesowało to, co zostało po tym człowieku, który umierał w sposób niezwykły, na oczach świata, choć jego śmierć nie została zarejestrowana. Widoczna w spektaklu rekonstrukcja ostatnich chwil życia papieża została stworzona na podstawie relacji świadków, które zresztą różnią się od siebie. Jeśli chodzi o scenografię, to zastanawiałam się, jak przekazać tę ideę „nieobecności w nadobecności" – zarówno na poziomie reprezentacji w sztuce, jak i w mediach – i wróciła do mnie myśl o ulotnej architekturze. Projekt nawiązuje do architektury Watykanu – kopuły nad kaplicą św. Piotra – ale materiał, który zaproponowałam, czyli przezroczysta metalowa siatka, wywołuje wrażenie zaniku struktury tej kopuły. Interesowała mnie fuzja tych dwóch jakości – majestatycznej formy oraz materiału, który nie jest majestatyczny, jest ażurowy i pozwala zobaczyć tę formę tylko w zarysie, jakby kopuła była odtworzona tylko częściowo. Ten projekt zawiera też opowieść o człowieku, który odchodząc, zatraca swoją istotę. Poza tym zależało mi na uwidocznieniu sytuacji teatralnej, ujawnieniu sytuacji osoby wystawionej na pokaz. Każdy może zajrzeć przez przezroczyste ściany, ale jednocześnie część zdarzeń, które się za nimi rozgrywały, została przed nami osłonięta tak, by można było poddać ją mitologizacji.

Zestawienie pokoju umierania i kopuły bazyliki jest też zestawieniem dwóch porządków życia – codziennego i sakralnego – które w przypadku papieża uległy utożsamieniu.

Tak, sam obecny w spektaklu gest zamiany łóżka, na którym umierał papież, w katafalk, na którym wystawione jest jego ciało, oznacza właśnie to. Przestrzeń bazyliki oddaje mitologizację i upomnikowienie jego umierania, ale jednocześnie na scenie widzimy aparaturę medyczną, czynności fizjologiczne i pielęgnacyjne, które miały miejsce w tym mieszkaniu. W kontekście zaskoczeń, które moje scenografie czasami wywołują, mogę jeszcze opowiedzieć o jednym niespodziewanym skojarzeniu, które pojawiło się w związku z kopułą. W trakcie montażu najpierw podwiesza się kopułę, a później ustawia resztę scenografii. Kiedy jeszcze nic pod nią nie było, zdaliśmy sobie sprawę, że wygląda jak piuska, papieska czapka. Kopuła może być więc też symbolem głowy papieża, można myśleć o niej też w kontekście energetycznym – najważniejszej ludzkiej czakry, która znajduje się w głowie.

Kolejną odsłoną idei ulotnej architektury był projekt pałacu do opery *The Turn of the Screw*. Co w tekście, na podstawie którego powstała opera, albo w koncepcie reżyserskim skłoniło cię do powrotu do tej idei?

Pierwszym elementem, który pojawił się w tym projekcie, był materiał, a konkretnie przezroczysta tkanina. Kamila Siwińska jest reżyserką, ale również fotografką tworzącą autorskie projekcje wideo do swoich spektakli. Wiedziałyśmy, że w naszej operze będą miały istotne znaczenie dla

opowieści. Pomyślałam, że powinnam wykorzystać w scenografii coś innego niż zwykły ekran, na którym te projekcje mogłyby zostać wyświetlone. Zdecydowałam się na siatkę projekcyjną, ale potraktowałam ją w sposób architektoniczny – stworzyłam z niej nie płaski ekran, ale przestrzenną, piętrową formę. Dwór w Bly, który jest bardzo ważnym elementem powieści Henry'ego Jamesa, na podstawie której powstało libretto opery, chciałam potraktować jako coś żywego, korespondującego z akcją i dramaturgią, coś, co przez swoją formę nadaje znaczenie historii. W naszej interpretacji *The Turn of the Screw* nie ma duchów, ale są upiory – żywe, krwiste i pełne wigoru, czym odróżniają się od swoich ofiar. Pomyślałam, że jedynym duchem między tymi upiorami jest dwór, który obserwuje wszystko, ale nie może nic powiedzieć czy zareagować. Bly jest figurą domu, który powinien być bezpiecznym schronieniem, a staje się miejscem przemocy wygodnym dla oprawcy. W powieści Jamesa ofiarami przemocy są dzieci, a dom staje się potrzaskiem, w którym się znajdują. Chciałam pokazać w tym projekcie z jednej strony niegotowość dorosłych do dostrzeżenia traumy dzieci, a z drugiej odsłonić rozgrywające się w domu zdarzenia, które miały zostać ukryte. Jednocześnie zdecydowałam się pozbawić dom twarzy – okien i drzwi – i ten brak twarzy też czyni go upiornym. Z kolei zwiewność powoduje, że stopniowo traci formę, rozpada się. Jakby pod wpływem zdarzeń jego forma nie może dłużej się utrzymać.

W powieści Jamesa ciekawy był dla mnie wątek patrzenia – co to znaczy, że ktoś coś widzi, i co znaczy ukrywać coś przed czyimś wzrokiem lub nie być zdolnym do zobaczenia czegoś. Oglądając twoją pracę, myślałam o tym, że tworzy ona laboratorium spojrzeń, które czasem nie mogą dotrzeć do obiektu, bo jest on przesłonięty, a innym

razem – kiedy pojawiają się duchy-projekcje – zmuszają nas do kwestionowania zdolności wzroku do postrzegania rzeczywistości taką, jaka jest.

Tak, niewyraźna staje się też granica pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem domu. Ściany, które widzimy na początku, z czasem opadają i nie jesteśmy w stanie powiedzieć, czy znajdujemy się w środku, czy na zewnątrz. Miesza się to, co jawne i ukryte. Jednocześnie przezroczystość i ulotność scenografii współgra z projekcjami autorstwa Kamili, na których widzimy postacie tracące swój zarys, rozmywające się, znajdujące się w heterotopicznym byciu-niebyciu.

Podczas wczorajszego pokazu uświadomiłam sobie, jak intensywnie zaproponowana przez ciebie forma scenografii oddziałuje na moje ciało. Jej odbiór nie był dla mnie tylko wzrokowy. Ten rodzaj oddechu, który zaistniał w formie pałacu dzięki materiałowi, z którego jest zrobiony, ale też dzięki linkom, które wprawiają go w ruch, znalazł odpowiedź w ruchu mojego ciała – opadanie i podnoszenie się formy wywoływało analogiczne działanie w moich mięśniach. Czy poświęcasz uwagę tego rodzaju oddziaływaniu swoich prac?

To, co mówisz, jest dla mnie bardzo ciekawe i niespodziewane. Chociaż jestem autorką swoich prac, to myślę, że one mają własne życie, wobec którego staram się być pokorna. Chętnie słucham wrażeń odbiorców i nie zawsze to, co zauważają, jest efektem mojego świadomego projektu. Prace mają oddziaływanie wykraczające poza moje intencje. Bardzo wierzę w intuicję i to, jak mówi do nas poprzez ciało. Sama jestem bardzo wrażliwa na swoje ciało, ćwiczę jogę, ale też badam, w jaki sposób różne emocje znajdują

miejsce w moim ciele i jak się w nim objawiają. Czasem szukam pomysłu na projekt i przychodzi do mnie coś, co wywołuje we mnie cielesną reakcję, jakby ktoś łaskotał mnie piórkiem w splot słoneczny, wtedy mam poczucie, że jestem na właściwej drodze. Kiedy przygotowywałam ekspozycję na Praskie Quadriennale w 2011 roku, jako polska reprezentacja pokazałyśmy w sekcji architektonicznej pracę Joanny Rajkowskiej, która opowiadała o cielesnym doświadczaniu sztuki i o doświadczeniu ciała w ogóle. To, w jakiej pozycji widz ustawia swoje ciało podczas odbioru sztuki – czy siedzi, czy klęczy, czy może się wyprostować, jak zachowuje się jego ciało – jest dla tej artystki bardzo ważne. Rajkowska mówiła o tym, że z przestrzeni galerii wyszła właśnie dlatego, że w niej ciało jest nadzorowane w nienaturalny sposób, poddane regułom dotyczącym tego, czego nie można dotykać, gdzie siadać, jak poruszać się po korytarzach. W przestrzeniach publicznych zachowujemy się inaczej i Rajkowska szukała takiego odbioru swojej sztuki, w którym ciało może doświadczać jej inaczej. W teatrze też jest wiele zasad dotyczących bycia w przestrzeni, których nie da się zmienić. Zawsze zwracam uwagę na to, gdzie zostaną umieszczone moje scenografie, w jakiej architekturze, jak mogę się do niej odnieść, jak się do niej dobrać, bo ona jest ramą dla mojej pracy. Jeśli jest możliwość przearanżowania przestrzeni dla widzów, zawsze to robię. Teatr z jednej strony jest idealnym miejscem dla moich prac, a z drugiej nie. Widzowie nigdy nie będą mogli wejść w tworzone przeze mnie przestrzenie, ale jednocześnie wiem, że gdyby były one eksponowane w warunkach galeryjnych, to nie mogłyby być tak cieleśnie eksplorowane, jak robią to aktorzy.

Chciałabym wrócić do kwestii materialności twoich scenografii. Mam wrażenie, że interesuje cię wykorzystywanie takich materiałów, które wskazują na niematerialność albo dematerializują ciało. W

streamingowej wersji *Expirii* Agnieszki Kryst (Nowy Teatr w Warszawie, 2021) cały spektakl rozgrywa się między twoją scenografią, kamerą i poruszającym się ciałem performerki, ale to ciało rozprasza się w przestrzeni dzięki lustrom, które wykorzystałaś. W *The Turn of the Screw* mamy tiule, w *Śmierci Jana Pawła II* konstrukcję z siatki. Jak podejmujesz decyzje dotyczące materiałów, z którymi pracujesz?

Interesują mnie nieoczywiste połączenia, wykorzystywanie materiałów wbrew ich naturze. Tkanina wydaje mi się ciekawa, bo jest jak woda, poddaje się działaniom, przyjmuje różne kształty i pozwala je rozmywać. Umożliwia też pracę z powietrzem – wypełnia się nim, wybrzusza w przypadkowy sposób. Ta przypadkowość jest dla mnie fantastyczna, najbardziej chciałabym robić takie prace, które mnie samą będą zaskakiwać, bo nie wiadomo, co się z nimi wydarzy. Scenografia może być pewnego rodzaju żywiołem, a mnie żywioły i przyroda bardzo inspirują. Są czymś, czego działanie chcielibyśmy okiełznać albo chociaż przewidzieć, ale jesteśmy w stanie to zrobić tylko w ograniczonym stopniu. Myślę, że rozpływające się materiały pojawiają się w moich pracach dlatego, że formy stałe nie są w stanie dać mi tego co one. Niedawno w *Krumie* Małgorzaty Warsickiej w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (2021) zbudowałam dużą drewnianą platformę z wybrzuszeniem. Co prawda drewno nie jest plastyczne, ale forma, którą mu nadałam, jest pofalowana, ma załamania i zaostrzenia, a ciało aktora może się w niej odnajdywać w nieoczywisty sposób. Nawet w takim stałym materiale jak drewno poszukiwałam czegoś, co jest wbrew jego naturze. Ciekawe jest zrywanie z najprostszą definicją przedmiotu i patrzenie, co można jeszcze z nim zrobić, żeby stał się czymś innym, czymś więcej. Na tym według mnie polega sztuka – żeby poprzez środki, którymi dysponujemy, nadawać nowe nazwy, jakości i funkcje rzeczywistości, którą

znamy.

Mówiłaś, że twoje myślenie ściera się często i z wizjami reżyserów i z możliwościami instytucji. Chciałam zapytać cię wobec tego, co to dla ciebie znaczy prowadzić swoją praktykę przez różne projekty i rozwijać ją wobec tego, że o scenografii myśli się głównie w kontekście poszczególnych realizacji?

W tym kontekście widzę dwie kwestie – systemu produkcji związanego z instytucjami oraz odbioru, który dotyczy głównie krytyki i osób tworzących dyskursy towarzyszące sztuce. Na szczęście obecnie zmienia się sposób myślenia o teatrze i dostrzega się, że razem z reżyserem pracują osoby mające własną twórczą drogę, wspaniali artyści – muzycy, choreografowie – którzy konsekwentnie rozwijają swój język pracując albo głównie z jednym reżyserem, albo z wieloma. Ich praktyka też może być traktowana jako proces, który jest artystycznie ciekawy i kształtuje język teatru. Jeśli chodzi o obszar produkcji, to z mojego doświadczenia wynika, że pierwsza praca ze mną jest szokiem dla instytucji. Wymagam bardzo dużo. Z Opery Królewskiej, w której pracowałam nad *The Turn of the Screw*, wycisnęłyśmy z Kamilą Siwińską wszystko, co się dało. Ze względu na swoją skalę projekt wywoływał na początku opór, budził strach i brak wiary pracowników Opery. Przeszłyśmy długą i trudną drogę, przekonując wszystkich, ale ostatecznie praca byłaby dużo słabsza, gdyby nie zaangażowanie osób pracujących w pionach technicznych. Jako scenografka czuję się często łącznikiem między światem artystów i światem techniki. Te dwa światy są równie ważne i każda osoba pracująca przy spektaklu ma swoje miejsce i zadanie. Obszar techniki jest często pomijany, a ja wiem, że moje najwspanialsze pomysły nie spełniłyby się, gdyby nie ludzie, którzy je realizują na poziomie technicznym.

I myślę tutaj nie tylko o tych, którzy szyją i konstruują, ale też tych, którzy w trakcie pokazów pracują z całą teatralną maszynerią. Twoje doświadczenie ciała w trakcie oglądania opery wynikało między innymi z tego, w jaki sposób maszyniści pociągali za te sznurki. W kontekście instytucji mówię więc o oporze i strachu, ale też o tym, że zawsze spotyka się osoby, które mają serce do teatru i są gotowe na wyzwania. Jeśli chodzi o recepcję, to mam wrażenie, że w polu krytyki wciąż brakuje prób nazywania tych obszarów teatru, które leżą poza pracą reżysera i jeśli gdzieś widzę wytrącanie się potencjału moich prac, to właśnie w obszarze odbioru. Krytycy piszą, że jakiś element mojej pracy im się z czymś kojarzy, ale nie jestem przekonana, czy to jest dla kogokolwiek interesujące. Myślę, że dla czytelnika ciekawsze jest, kiedy osoba zajmująca się zawodowo rozczytywaniem artystycznych gestów nazywa to, co widzi, na poziomie znaczeń. Jeśli tylko mogę, przygotowuję teksty do programów spektakli i opowiadam o swojej pracy, na swojej stronie internetowej umieszczam opisy poszczególnych realizacji, bo mam poczucie, że inaczej wiele z ich właściwości pozostanie nienazwanych. Czasami w recenzjach zdarzają się nawet takie przejęcia, w ramach których pisze się na przykład, że reżyser dobrze wymyślił przestrzeń albo choreografię. To nie reżyser! Są ludzie, którzy w porozumieniu z nim ciężko nad tym pracują. Mnie cieszą współprace z wszystkimi osobami zaangażowanymi w tworzenie spektaklu, często ściśle współpracuję na przykład z kompozytorem Karolem Nepelskim. Jego instrumenty stają się częścią scenografii, a scenografia współtworzy muzykę. Z kolei Agnieszka Kryst uruchamia moje przestrzenie, pracując w nich choreograficznie.

Oglądając twoje prace, mam wrażenie, że one działają mediacyjnie w sytuacjach teatralnych – są ubraniem dla aktorów, środowiskiem życia

dla postaci, architekturą kształtującą ruch performerów i wpływającą na ich obecność na scenie. Te właściwości nie pozwalają myśleć o nich jako o dekoracjach. Wydaje mi się, że to może wynikać z twojego zainteresowania architekturą, która jest bardzo mocnym czynnikiem kształtującym doświadczenie, czego na przykład dla mnie nie wytwarza praca wnętrzarska.

Dla mnie wspaniałym nauczycielem scenografii jest Oskar Hansen. W fascynujący sposób opowiadał o przekształcalności przestrzeni i nazywał architekturę teatrem. Pisał, że kompozycja architektoniczna polega na zaaranżowaniu obecności uczestników i sieci ich spojrzeń. Nawet te jego realizacje, które uważa się pod wieloma względami za nieudane, na przykład Przyczółek Grochowski, są tak zaprojektowane, że na przykład osoba wchodząca jest widziana przez kogoś, kto stoi na placu. Hansen postrzegał architekturę jako spektakl, w którym kluczowy jest aktor, czyli w przypadku Przyczółku – mieszkaniec. To tworzenie się sieci spojrzeń i nadawanie im kontekstu jest jak komponowanie spektaklu. To, w jaki sposób zaaranżować przestrzeń, żeby wytworzyć napięcia między uczestnikami, jest też pytaniem o zasady tworzenia scenografii. Adolphe Appia i Edward Gordon Craig myśleli o przestrzeni rzeźbiarsko. Z tego dziedzictwa też korzystam. Podobnie bracia Pronaszkowie. Tym, czego brakuje mi we współczesnej scenografii, jest myślenie „bryłowością” rozumianą w kontekście napięcia między ciałem a bryłą – układów, napięć i dramaturgii, które tworzą. To jest dla mnie istota scenografii, a nie wnętrzarstwo, które – muszę powiedzieć po tym, kiedy jako jurorka tegorocznej edycji World Stage Design przejrzałam setki projektów scenograficznych – wciąż dominuje na świecie, zwłaszcza w teatrze amerykańskim i brytyjskim. Scenografia często polega na zaaranżowaniu mieszkania lub konkretnego, realnego miejsca. Ja najczęściej rezygnuję z mebli. Kuba Skrzywanek miał ze mną przez to duży problem. W

Mein Kampf mamy stół, ale on pojawia się tylko na chwilę i od początku jego forma jest specyficzna. Wiem, że stół i krzesła wytwarzają fantastyczną i teatralnie płodną sytuację, ale w oparciu o ten układ wykonano już tyle podobnych do siebie gestów, że trzeba go porzucić. Podczas pracy nad *Kasparem* aktor zapytał w pewnym momencie, na czym ma usiąść, a Kuba odpowiedział: „Nie wiem, musisz sobie jakoś poradzić, nie mamy tu krzeseł, możesz usiąść na plecach kolegi". I aktorzy tak zrobili, to była bardzo fajna scena, która dobrze wyraziła relacje postaci. Nagle brak krzesła stał się na tyle inspirujący, że pozwolił innymi środkami przedstawić dramaturgię relacji. Zdaję sobie sprawę, że czasami rezygnacja z mebli jest trudna, ale zmusza też do pójścia dalej i poszukiwania poprzez ciało innych rozwiązań dla bycia w przestrzeni. Małgorzata Szczęśniak zawsze mówi, że krzesła są dla niej bardzo inspirujące, i że je uwielbia, śledzi krzesła w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego, a ukrzesłowienie jest dla niej tematem człowieczeństwa. Ja muszę powiedzieć, że nie widzę krzesła w swojej scenografii.

Wzór cytowania:

Ulotność architektury, z Agatą Skwarczyńską rozmawia Zuzanna Berendt, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ulotnosc-architektury.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ulotnosc-architektury*