didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/pmv9-8654
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/monumenta-polskiej-scenografii

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Monumenta polskiej scenografii

Ustawienia – odsłonięcia – obchody

Katarzyna Fazan | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku, red. Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2020

Monument of Polish Scenography. Settings-Unveilings-Celebrations

The article entitled *Monumenta polskiej scenografii. Ustawienia-odsłonięcia-obchody* is a discussion of the important publication *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku* (*A change of setting. History of the Polish theatre and social scenography in the 19th and 20th centuries*) edited by D. Buchwald and D. Kosiński. In the three parts, entitled *Settings*, *Unveilings* and *Celebrations*, the author refers to the methodological assumptions of the project, analyses the contribution of each author to the ambitious research project and reflects on the inclusion of socio-political issues in the study of theatre aesthetics. The author acknowledges the groundbreaking nature of this achievement, crowned with an important scenography exhibition at the Zachęta Gallery in Warsaw authored by Robert Rumas, and enters into polemics with the individual concepts of set design analysis and reflects on the value of the work as a synthesis covering ‘the entirety of Polish scenography’ from the late 19th century to the present day.

Keywords: theatre scenography; history of Polish theatre; aesthetics; art history

Ustawienia

1.

Wydane w 2020 roku trzytomowe dzieło poświęcone polskiej scenografii pod wspólnym tytułem *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku*[1] to niezwykłe wydarzenie naukowe i edytorskie. Wartość przedsięwzięcia realizowanego przez grupę badaczek i badaczy, reprezentujących różne ośrodki i dyscypliny naukowe, wiąże się z wielkim rozmachem, z jakim przystąpiono do opracowania tematu scenografii polskiej, z krótkim, trzyletnim czasem realizacji projektu zwieńczonego nie tylko publikacjami, lecz także ekspozycją w warszawskiej Zachęcie[2], i wreszcie wypełnieniem poważnej luki w badaniach nad polskim teatrem związanej z wyodrębnieniem scenografii jako istotnej części scenicznego dzieła sztuki. Przypomnieć warto, że ostatnia kompleksowa praca, jaka na ten temat powstała, była jednoautorskim przedsięwzięciem, mocno już dziś przebrzmiałym, publikacją pod tytułem *Polska plastyka teatralna* Zenobiusza Strzeleckiego z 1963 roku.

Recenzowanie tej pracy ma dla mnie szczególne znaczenie, które wywołuje emocje i ustawia – by posłużyć się tytułową frazą użytą przez autorów – jej lekturę. Kiedy w trakcie promocji tomu zbiorowego *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, wydanego w 2016 roku, zaproszona do dyskusji Małgorzata Leyko wspomniała o projekcie Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego pod dowództwem Dariusza Kosińskiego i Doroty Buchwald, wywołała moje zainteresowanie ale też – nie ukrywam – zdziwienie[3]. Zespół, który podjął się tego zadania – z wyjątkiem Ewy Dąbek-Derdy i Dominiki Łarionow – nie zajmował się do tej pory scenografią, aczkolwiek Dariusz Kosiński w 2015 roku był związany z

organizowaniem polskiej ekspozycji Praskiego Quadriennale[4]. Odczucie zaciekawienia, a zarazem – nie ukrywam – „brzydkiego uczucia", rozczarowania, że nie mogę w tym przedsięwzięciu brać udziału, weryfikowałam postanowieniem profesjonalnej lektury, a także pomyślałam o zadaniu recenzenckim jako okazji do przemyślenia własnej praktyki analizowania scenografii, która być może domaga się dziś aktów autokorekty, porzucenia przyjętych i utartych form interpretacji. Od wielu lat kontynuuję program dydaktyczny Kazimierza Nowackiego i Ewy Miodońskiej-Brookes na Uniwersytecie Jagiellońskim, podejmując tradycję krakowskiej teatrologii, która prowadziła od historii sztuki do wyodrębniania ikonografii teatralnej i scenografii. Nie zamierzam zatem ukryć podmiotowej perspektywy, w której zawiera się ciekawość zderzenia z innym światem myślenia o scenografii oraz próba odpowiedzi na istotne pytania: jaki horyzont teatralny rysuje się dzięki temu nowemu widzeniu i zadeklarowanej w formule tytułowej „zmianie ustawienia", wobec czego ta zmiana się dokonuje i komu jako odbiorcy zostaje zaproponowana. Zaznaczę także rytm własnej lektury.

Do tych trzech potężnych tomów podchodziłam… trzykrotnie. Zaraz po ukazaniu się publikacji próbowałam zderzyć własne wrażenia i pamięć wystawy z trzecim tomem odnoszącym się do ekspozycji *Zmiana ustawienia* w Zachęcie[5]. Następnie wyrywkowo czytałam poszczególne ważne dla mnie teksty i na koniec spróbowałam (choć to niełatwe zadanie) przeczytać całość jednym tchem. Zapoznanie się z wielokierunkową perspektywą dzisiejszego myślenia o scenografii jest wymagające. Tomy (setki stron) – o dużym ciężarze dosłownym i merytorycznym – stanowią stabilny postument polskiej scenografii, której autorzy wystawili prawdziwe monumentum i wyeksponowali jej różne wymiary i znaczenia.

Moje generalne wrażenie sformułuję tak: lektura poszczególnych rozdziałów przynosi odkrycia, ale też rodzi wolę polemik, za to uchwycenie całości staje się w pewnym sensie zadaniem „niemożliwym", które zgodnie z formułą Tadeusza Kantora i jego pomysłem na Teatr Niemożliwy, może wynikać z postawionym przed czytelnikiem/odbiorcą twórczym zadaniem. Może jednak być efektem obezwładniającego masywu informacji, a także repetycji. Pomimo tych wstępnych zastrzeżeń, należy podkreślić, że niezwykłą przyjemnością pozbawioną wszelkich wątpliwości jest obcowanie z tym trzytomowym dziełem poprzez ogromną liczbę ilustracji: projektów, zdjęć, obrazów, szkiców, grafik, planów. To prawdziwe archiwum wizualne. Obrazy udaje się interpretować w zaproponowanej kolejności lub dowolnie nimi manewrować, co silnie oddziałuje na pamięć znanych spektakli i na wyobraźnię pozwalającą rekonstruować imaginacyjnie teatry przeszłości. Te trzy cegły postumentu scenografii polskiej są interesująco wydane i zapraszają do poznawczych wyzwań oraz odkryć, które nazwę tu odsłonięciami, aczkolwiek zacznę od interpretacji założeń.

2.

Dariusz Kosiński we wstępie, który jest komentarzem do efektów zespołowej pracy, ukierunkowuje lekturę i zdradza metodologiczną orientację badań. Jak zapowiada: fundamentalne ustawienie pracy polegało na przyjęciu arbitralnego sądu o bliskich związkach „między scenografią teatralną, jej dominującymi tendencjami oraz tym, co nazwaliśmy roboczo «scenografią społeczną», rozumiejąc pod tym pojęciem te aspekty społecznych i politycznych przedstawień zbiorowych, do których zastosować można pojęcia oraz procedury opisowe i analityczne wykorzystywane przy badaniu scenografii teatralnej" (t. 1, s. 7) a „miękkie rozumienie" scenografii społecznej w trakcie badań doprecyzowano. Nie udało się natomiast –

przyznaje kierownik projektu – uzgodnić wspólnej definicji. „Uznaliśmy, że nie ma to sensu, bo wielość rozumień stanowi jedną z cech zjawiska i pojęcia” (tamże, s. 9). Kosiński uważa jednak, że wyzwala to korzystne napięcie między swobodą wyborów autorów, którzy prowadzą niezależne badania, a wspólnym, syntetycznym celem edytorskim i kuratorskim, co może przynieść ciekawe (nienazwane ostatecznie) efekty. Zgadzam się z tym, że połączenie badań historycznych i kuratorskich to pomysł znakomity, a jego konsekwencję widzę jako możliwość przesterowania dzisiejszego myślenia teoretyczno-historycznego na teren praktyki artystyczno-edukacyjnej.

Redaktor edycji, mając świadomość niespójności, która wynikała zapewne z zasadzek zespołowości oraz ambicji objęcia scenografii w jej długim trwaniu, od narodzin nowoczesnego teatru (przełom XIX i XX wieku) do dnia dzisiejszego, oraz w przekroju obejmującym różne praktyki, sceny oraz indywidualności twórców, zaznacza, że jedynie „przedstawiciele nauk politycznych na swoje potrzeby uzgodnili jedną, względnie spójną, perspektywę i język opisu. W przypadku scenografii teatralnej już się to nie udało, a owa porażka jest nie tylko znacząca, ale – w moim przekonaniu – także fortunna” (tamże). Kwestia dowartościowania rozproszenia metodologicznego jest dyskusyjna, z kolei konsolidacja wspólnego horyzontu poznawczego historyków zajmujących się nie teatrem, lecz widowiskami społeczno-politycznymi, nie dziwi. Wszyscy trzej autorzy historii społecznych, Daniel Przastek, Kamil Minkner, Paweł Mrowiński, oprócz użycia narzędzi reprezentatywnych dla swojej dziedziny, konsekwentnie korzystają z ustaleń Dariusza Kosińskiego, którego pisanie o teatrze w poprzednich monografiach polskiego teatru ustaliło swego rodzaju paradygmat „performowania polskości” w formach inscenizacji społecznych. Co ciekawe zresztą – tym razem sam prawodawca owego modelu (mimo stworzenia ramowej

propozycji wyjściowej), w pierwszym napisanym przez siebie rozdziale zajmując się awangardowymi formami przestrzennymi, analizuje je głównie w znaczeniach performowania rozwiązań przestrzennych, w tym także architektonicznych, stworzenia przez teatr nowych możliwości partycypacyjnych i relacyjnych, inaczej jednak niż poprzednio respektuje modernistyczną „autonomię dzieła sztuki" i nie przesuwa radykalnie swych zainteresowań na zjawiska publiczne oraz na scenografie uliczno-polityczne. Podobnie w drugiej części, poświęconej scenografii po 1945 roku, pisanej wspólnie z Dorotą Buchwald, przesuwa optykę na obrazy. Autorzy tej części zajmują się toposami i fantazmatami polskiego teatru XX i XXI wieku i odnoszą rozpoznania do kategorii związanych z *visual studies*.

Mamy zatem zbiór studiów i rozmaitych ujęć, które na dodatek różnie odnoszą się do ramowego tematu. Moim zdaniem stanowią osobne pozycje, które zgodnie z rozpoznaniem we wstępie, układają się w serie autonomicznych całości, pojedynczych autorskich kompozycji, a ze względu na obszerne rozmiary stają wyzwaniem lekturowym. Zasugerowane w projekcie wrażenie syntezy (przez podtytuł ogólnie łączący historię scenografii i scenografie społeczne) zostaje rozsadzone od środka napięciami pomiędzy indywidualnymi koncepcjami pisania, predyspozycjami badaczy i badaczek oraz różnymi narracyjnymi talentami.

3.

Lektura całości uświadamia, że scenografią społeczną doktrynalnie potraktowaną zajmują się autorzy ostatniej części drugiego tomu oraz Robert Rumas jako twórca ekspozycji, w której istotną dominantą przestrzenną stało się przedstawienie, w sali nazwanej „Teatr Ogromny", scenografii wydarzeń publicznych. Promieniowanie tej przestrzeni na inne sposoby usytuowania

scenografii *stricte* teatralnych można było odczuć w całej narracji historyczno-politycznej ekspozycji (do tego tematu jeszcze powrócę). Scenografia społeczna „ustawiła" jednak metodologicznie niektóre ogniwa syntezy w publikacji. Ogromną rolę w ukierunkowaniu dynamiki zadania badawczego, które miało prowadzić do założonej i realizowanej „zmiany ustawienia", odegrała swobodnie potraktowana metodologia performatywna. Ślady oddziaływania wielu koncepcji performatyki od Eriki Fischer-Lichte, korygowanej koncepcjami Joanny Ostrowskiej, do studiów kulturowo-politycznych (z długą listą nazwisk w ostatnim rozdziale drugiej części publikacji), znajdujemy w obu tomach, z których pierwszy, *Od dekoracji do dekonstrukcji*, prezentuje scenografię w porządku chronologicznym od przełomu XIX i XX wieku do awangardy lat trzydziestych (na końcu z licznymi wycieczkami w stronę bliższej nam współczesności). Z kolei następny, *W labiryntach przestrzeni i obrazów*, zajmuje się scenografią drugiej połowy XX wieku i najnowszą, aż do lat dwudziestych XXI wieku. Jako komentowana i wykorzystana teoria performatywna pojawia się w pierwszym tomie w częściach pisanych przez Wandę Świątkowską w rozdziale *Scenografia jako praktyka przestrzenna. Reduta: od sceny kameralnej do przestrzeni napowietrznej i z powrotem* oraz w rozdziale autorstwa Dariusza Kosińskiego, poświęconym awangardzie i jej tropom w praktykach współczesnego teatru – *Konstrukcja przestrzeni. Blisko, coraz bliżej*.

W drugim tomie założenia performatyki będą bliskie Paulinie Skorupskiej w części zatytułowanej *Odzyskać przestrzeń publiczną. O wzajemnym wpływie działań teatralnych i miasta*, dotyczącej akcji w przestrzeniach publicznych zawłaszczanych przez strategie dramaturgiczne. Szeroko pojęta performatyka kulturowa i społeczna stanie się także fundamentem ostatniej części drugiego tomu, zatytułowanego *Sceny życia publicznego. Polska scenografia społeczna XX i XXI wieku*, co pozwoli precyzyjnie sformułować

ustawienie teoretyczne zaproponowane jako wprowadzenie do całej części społeczno-politycznej w komentarzu Kamila Minknera: *Od scenografii teatralnej do scenografii społeczno-politycznej. Uwagi metodologiczne*. Wspólne ustawienia podgrupy badawczej okażą się introdukcją do rozdziału Daniela Przastka *Polskie drogi (scenografii społecznej)*, Pawła Mrowińskiego *„Theatrum funebris". Scenografia funeralna wybranych publicznych pogrzebów w Polsce*, oraz rozdziału ostatniego Mrowińskiego i Przastka: *Scenografie liturgii. Estetyka pielgrzymek Jana Pawła II do Polski (1979-2002) i jej wymiar społeczno-polityczny*.

Innym ważnym „ustawieniem" projektu jest szerokie posłużenie się koncepcją wiedzy sytuowanej, usprawiedliwiającej zdaniem Dariusza Kosińskiego elastyczność terminu „scenografia" i jego swobodne przesuwanie od znaczeń historycznych do dzisiejszego rozumienia.

> Scenografia funkcjonuje współcześnie jako pojęcie ruchome i definiowane w zależności od pozycji definiującego oraz materiału, do którego definicja ma zostać użyta. Sięgając po współczesną epistemologię i metodologię krytyczną z kręgu performatyki, trzeba powiedzieć, że scenografia to wręcz modelowy przedmiot wiedzy, który nie tylko pozwala, ale wręcz wymaga, żeby przedstawiać go sobie „jako aktora i sprawcę". Te sformułowania, pochodzące wprost ze słynnego eseju Donny Haraway o „wiedzach sytuowanych", wydają się niezwykle ważne dla zrozumienia decyzji o zachowaniu i wystawieniu w niniejszej publikacji pluralizmu pojęciowego dotyczącego terminu fundamentalnego dla całego projektu (t. 1, s. 9).

Wiedzą sytuowaną nazywa się tu bardzo ogólnie pojęte umieszczenie scenografii w historycznym kontekście i wyjście od sensu oryginalnego wynikającego ze świadomości kulturowej dostępnej tworzącym wówczas, do redefinicji wymowy konkretnych praktyk i strategii twórczych – dzisiaj. Zdecydowanie zabrakło tu odważnych rewizji, dekonstrukcji pojęć czy interwencji w porządki historyczne, podkreślenia roli materii, obiektu, formy jako inicjatora zdarzeń i doświadczeń. Aczkolwiek zdarzają się dotknięcia tego tematu.

Deklaracja respektowania relacji ludzko-nieludzkich (w tym przypadku przestrzennych, plenerowych) pojawia się w części opracowanej przez Wandę Świątkowską. Tam też znajdziemy uwagi o performatywności scenograficznej i o jej konsekwencji dla ujęć historycznych. Świątkowska we wstępie do przywołania praktyki Reduty mocno dookreśla ujęcie estetyki jako interakcję działań ludzkich i przestrzeni jako samodzielnej i aktywnej sfery zdarzeń[6]. Szczególnie w podrozdziale *Scenografia/miejsce/przestrzeń a posthumanistyczna performatywność* proponuje przegląd pojęć i ujęć związanych z widowiskami plenerowymi i rozwojem koncepcji teatru jako konstruowania żywej przestrzeni. Scenografia jej zdaniem jest zatem elementem złożonej sieci wzajemnych oddziaływań w przestrzeni. „Zmiana ustawienia", którą proponuje autorka, polega na tym, by – najprościej mówiąc – dostrzec funkcję sprawczą, aktywną scenografii nie tyle w kreowaniu scenicznych światów, ile w kształtowaniu złożonych relacji pomiędzy podmiotami uczestniczącymi w teatralnym zdarzeniu. Sprawczość przedmiotu jako rekwizytu odsłania się także w temu tematowi poświęconemu rozdziale Dominiki Łarionow, w którym autorka przechodzi od jego dawnej „podręcznej" funkcji rzeczy znaczącej, lecz biernej scenicznie, do znaczenia obiektów w przestrzeni publicznej (np. Kantorowskich pomników niemożliwych), innych obiektów ożywianych,

dialogujących z widzem[7]. Generalnie jednak trudno mi się zgodzić z takim upodmiotowieniem scenografii, by widzieć w samej materii przedmiotowej i w jej funkcji sprawczej nie tylko przedmiot/obiekt ludzkiej operacji, lecz także autonomizujący się byt i uaktywnionego partnera czy samodzielnego „agenta".

4.

Mimo deklaracji związanej z ominięciem pułapek tworzenia wykładni terminu „scenografia", w całej publikacji fragmentów definiujących i redefiniujących pojęcie scenografii jest wiele. Jedne przyglądają się ewolucji znaczeń i kontekstów owego (a jednak!) kluczowego dla projektu słowa i myślowo wykorzystują ustalenia. Inne dokonują skatalogowania rozproszonych – historycznych, synchronicznych oraz diachronicznych – definicji scenografii, aby ukazać wielość kierunków myślenia jakie termin ten prowokuje. Najbardziej konsekwentnie i operacyjnie posługuje się nim Dorota Jarząbek-Wasyl. Badaczka proponuje w swym otwierającym – także w sensie historycznym – studium precyzyjne przejście od dekoracji do scenografii, a następnie otwiera przestrzeń dla takich pojęć jak relacja i konstrukcja, podjętych przez kolejnych autorów pierwszego tomu. Wzbogaca ten temat Wanda Świątkowska, która nie tylko wprowadza temat operacji przestrzenno-plenerowych ważnych dla Reduty, lecz także dokonuje ryzykownego zestawienia Sal Redutowych ze współczesną ideą *white cube*. Z kolei terminologiczne roztrząsania zaproponowane przez Dominikę Łarionow oraz Ewę Dąbek-Derdę z drugiego tomu stają się w różnych fragmentach katalogami znaczeń scenografii. W tekstach obu autorek, rozpoczynających kolejny tom uwagami terminologicznymi, pojawia się nie tyle decyzja określająca „zmianę ustawienia", ile raczej wejście w głąb tradycji i ułożenie słownika pojęć związanych ze scenografią. Towarzyszy temu idea przyjrzenia

się nie tylko polskiej, ale i światowej świadomości badawczej (Łarionow), a także ambicja stworzenia przeglądu pojęć historycznych (Dąbek-Derda). Obie autorki nie stronią zresztą od historycznych kontekstów znaczenia scenografii i sięgają do pojęć najdawniejszych (Dąbek-Derda do Witruwiusza, Łarionow m.in. do Bibienów).

Ewa Dąbek-Derda we *W poszukiwaniu istoty scenografii* (drugim w kolejności tekście w tomie) zaczyna *ab ovo* i kieruje nas ku starożytnemu pojęciu *scenographia* oraz zbiera wiele ciekawych informacji stanowiących kompendium różnych źródeł związanych z wypowiedziami na temat scenografii. Wraca też do podjętych w pierwszym tomie przez Jarząbek-Wasyl uwag o tym, jak jeszcze pod koniec XIX wieku i na początku XX rozumiano prostą funkcję dekoracji jako dodatku i zaznacza transformację myślenia o scenografii, która dokonała się dzięki takim osobowościom jak Drabik, Pronaszko, Gall, Syrkusowie, a także dzięki reżyserskim koncepcjom Leona Schillera (niestety po lekturze pierwszego tomu rodzi to niekorzystne wrażenie powtórki). Z kolei w rozdziale otwierającym tę część Dominika Łarionow podejmuje zainicjowane już wcześniej w *Odsłonach współczesnej scenografii* refleksje nad kłopotliwością definiowania scenografii ze względu na niejasne konteksty, rozmyte granice pojęcia, wielość koncepcji, historyczne przemiany (zob. Łarionow, 2016). W gruncie rzeczy to nawigowanie wokół pojęć scenografii w obu artykułach wydaje się niekonkluzywne, autorki kierują nas ku coraz to nowym, kumulowanym porządkom rozumienia scenografii współczesnej i historycznej. Teksty pozostawiają mnie z pytaniem: czy rzeczywiście trzeba ją definiować?

Odsłonięcia

1.

Powierzone poszczególnym autorom i autorkom działy problemowe wiążą się z reguły z odsłonami historycznymi, jednak różne temperamenty badawcze pozwalają na odmienne oświetlenie interesujących planów scenograficznych. Decyzja Doroty Jarząbek-Wasyl (autorki trzech tekstów w pierwszym tomie), której prace już wcześniej proponowały atrakcyjne archiwalno-historyczne wyprawy, jest w tym sensie zaskakująca, że wbrew wieloletniej tradycji teatrologicznej, która śledziła przeczucia nowoczesne w neoromantyczno-modernistycznym teatrze, podkreśla zależność scenograficznej praktyki inscenizacyjnej od różnych form XIX-wiecznego teatru. Wyłania się dzięki temu inna perspektywa badawcza niż ta używana chociażby przez Zenobiusza Strzeleckiego, dostrzegająca impet zmian, sposoby rewolucjonizowania dróg rozwoju teatru dzięki wpływom nowoczesnych kierunków sztuk plastycznych i fluidom Wielkiej Reformy Teatru. Badaczka kulis i codziennej praktyki teatralnej zwraca uwagę nie na rewolucję, lecz na ewolucję, która prowadziła do uwzględnienia w obrazach teatralnych nowych walorów uzyskiwanych drogą doskonalenia rzemiosła, uznanego za cenne rękodzieło, a nie sztukę służebną i mało ważną. Wydaje się, że najoryginalniejszym odkryciem (odsłoną) tej części pracy jest konsekwentnie poprowadzona rewaloryzacja pojęcia dekoracyjności. Szczególnie wartościowa staje się próba powiązania dekoracji ze sztukami użytkowymi – np. z projektowaniem wnętrz czy pracami związanymi z artystycznym edytorstwem – w obszarze których rodzi się ornament, abstrakcja, antynaturalizm, czyli tropy wzbogacające stylistykę. Ten kierunek myślenia pozwala zobaczyć dekorację spektaklu w nowej perspektywie i uwolnić ją od porównań z malarstwem artystycznym, wobec którego występowała

najczęściej w roli sztuki niższej rangi.

Pisanie Jarząbek nie jest rewolucyjne (podejrzewam, że świadomie). Autorka nie „zmienia ustawienia", lecz skrupulatnie przestawia akcenty, wydobywa zaniechane niuanse, które porządkują inaczej mapę zjawisk kulturowych. Jednak w sposób charakterystyczny i typowy dla różnych ujęć zaczyna nazwiskiem Wyspiańskiego i cały rozdział jemu poświęcony (od analizy dramatów jako partytur wizualnych do interpretacji materiałów ikonograficznych) nie wnosi może wiele nowego do bogatej bibliografii dotyczącej tego artysty teatru, lecz jest świetnie napisanym studium włączającym jego dzieło w konstelację opisu działań innych twórców ściśle scenograficznych. A zatem autorka pisze o tematach dobrze znanych specjalistom, przedstawia je zebrane w zwartym i klarownie sproblematyzowanym rozdziale, w którym precyzyjnie analizuje sztukę Wyspiańskiego. Charakterystyczny dla jej dykcji naukowej styl osobistej gawędy zakorzenionej w bogatej wiedzy, pogłębionej solidnymi studiami nad archiwaliami, zaprasza na nowo do kontaktu z historią teatru.

Zamiast zatem manifestować wzrost rangi scenografii jako sztuki przez duże S, autorka wskazuje na cenne, odkrywane w epoce walory rzemiosła, a także na dzisiejsze znaczenie plastyki teatralnej w ujęciach dotyczących aktywności „materii martwej", co pozwala także na rewelacyjne opisy działania „machiny scenograficznej". Jarząbek nie tylko zagląda na zaplecza i za kulisy czy do maszynowni, ale także do pracowni i gabinetów twórców scenografii. Podkreśla fizyczny aspekt tworzenia wystroju sceny: malarz scenografii jawi się tu jako „nałogowy perypatetyk" (określenie autorki), ze względu na rozmiary pokrywanych farbą materii, a scenografia dzięki obserwacjom etapów jej powstawania i teatralnego użycia wydaje się dotykalna[8]. Na naszych oczach powstaje stopniowo, czy raczej z martwych

wstaje, dawna technika malowania prospektów i kulis. Wśród tych niezmiernie ciekawych fragmentów o produkcji, materialności (właśnie tu materialność zostaje wyraziście uchwycona, lecz teoretycznie niedookreślona) i sposobach stwarzania prospektowej dekoracji, pojawia się teoria fenomenologiczna, która w moim odczuciu rozsadza wewnętrzną logikę wywodu[9]. Autorka za Siedleckim wprowadza pojęcie obrazu odpodobnionego, pisze o koncepcji, w której iluzjonistyczny obraz zastąpiony zostaje tym, który rodzi się w oku, na granicy widzianego i wyobrażonego, stąd między innymi być może mniej przekonujące w całym wywodzie historycznym idee Gottfrieda Bohema.

Tekst Jarząbek-Wasyl nie ujmuje tzw. progresywnego nurtu scenografii, bo – jak można się domyślać – pojawi się on w artykule Kosińskiego o awangardzie i o konstruktywizmie, w związku z tym nie dziwne, że tak dobrze udaje się zasygnalizować „tradycjonalizm" i nurty rozwijające wcześniejsze kierunki historyczno-stylizacyjne. Nie jest to też pełny obraz tradycji modernistycznej, brak w nim np. uwag o klasycystycznych tendencjach, aczkolwiek trudno wymagać za wiele od obszernego studium, w którym pojawiają się bardzo szczegółowe analizy ewolucji pejzażu, na wybranych przykładach malowideł i dekoracji drzew i lasów oraz porównania inscenizacji *Nie-Boskiej komedii* w koncepcjach Frycza i Drabika.

2.

Dobrze zostało pomyślane przejście od końcowych uwag o architekturze teatralnej do rozdziału autorstwa Wandy Świątkowskiej, którego dominantą tematyczną – jak już zostało powiedziane – jest bardzo szczegółowe przyglądanie się relacji inscenizacji, przestrzeni i widowni. Część tę czytam w gruncie rzeczy jako osobną monografię Reduty. Ponadto detaliczne

badanie konkretnego przypadku zmienia typ narracji nie tylko w tym tomie, lecz także wobec całego projektu i budowanych przez autorów syntez z listami nazwisk i zjawisk. Autorka pozostaje wierna repertuarze Reduty, a wszystkie typy inscenizacji, jakie wypracował teatr Juliusza Osterwy, znajdują tu szczegółowy opis, uzupełniony dużą liczbą cytatów, fragmentów z prasy i innych źródeł oddających wrażenia, jakie robiły przedstawienia w urozmaiconych przestrzeniach prospektowych, konstruowanych i plenerowych. W rozbudowanym rozdziale najsilniej wybrzmiewają przemyślenia poświęcone urealnieniu struktur religijno-symbolicznych poprzez grę z przestrzenią oraz wyeksponowanie jej wizualnych atrybutów, a fragmenty analiz mówiące o artystycznych koncepcjach zakorzenionych w narodowo-katolickich ideach znajdują uzupełnienie i kontrapunkt historyczny dopiero w ostatnich rozdziałach drugiego tomu. Tam też podjęte zostaną kwestie plenerowych uroczystości czytanych jako teatra społeczne, odnoszonych do różnych światopoglądowych uwarunkowań (od pogrzebów, pielgrzymek papieskich w katolickiej oprawie do pochodów pierwszomajowych, defilad i strajków).

Świątkowska wiele miejsca poświęciła katolicyzmowi, opisując estetykę zaangażowaną w problematykę religijną, która sprawiała, że spektakle były odbierane „niemal jak msze". Jednak mimo założeń ramowych projektu, autorka w różnych fragmentach broni autonomii artystycznej widowisk w takim wymiarze teatralnego święta, jakim jest spotkanie widzów z rekultywowaną przestrzenią naturalnego pejzażu, nawet wówczas, gdy wywołane obrazy są w stanie w zbiorowej świadomości wytworzyć silne doświadczenie prawdy i realności uroczystości kościelnych. Ponadto rozbudowany artykuł (będący także konsekwencją wieloletnich badań autorki) staje się próbą obrony Reduty przed krzywdzącymi jej zdaniem sądami Schillera i Strzeleckiego – o przypadkowości i pomocniczej funkcji

scenografii w teatrze, w którym praca z aktorem i reżyseria były wysuwane na plan pierwszy, a mniej istotna okazywała się poszukująca i oryginalna estetyka[10]. Świątkowska dostrzega w praktyce twórców związanych z Redutą świadomość nowych kierunków sztuki, bada także niuanse awangardowe (np. w takim duchu odczytuje estetyczne znaczenie *Ulicy Dziwnej*). Jednak nowoczesność eksperymentu znamiennego dla progresywnych nurtów modernizmu, a także wszelkie radykalne przeobrażenia tradycji w sposób przewidywalny zostały włączone do części autorstwa Dariusza Kosińskiego, poświęconej awangardzie i tematowi konstruowania przestrzeni. Szkielet konstrukcyjny pierwszego tomu prowadzi nas zatem od dekoracyjności, stylizacji, obrazu, poprzez relacyjność i performatywność przestrzeni, aż do konstrukcji, sceny ruchomej, narastającej, symultanicznej, co buduje przekonujący, logiczny tok wywodu i staje się osią połączeń między rozdziałami.

3.

Nawigacje po rozdziale Dariusza Kosińskiego poświęconym awangardzie nie są łatwe: rozdział jest niezwykle obszerny, skonstruowany z wielu tematów i labiryntowych wątków proponujących szczegółowe konteksty kulturowego archiwum. Podejmę tylko parę zagadnień.

Po wprowadzeniu, w którym autor przygląda się pojęciom i awangardy i scenografii, oraz powrocie do dawnej tezy o połączeniu postępowych kierunków sztuki z romantyzmem jako polskiej specyfice modernistycznych poszukiwań w teatrze, następuje skrupulatne przeglądanie materiałów archiwalnych i opracowań dotyczących poglądów artystów awangardowych na kategorie formy i próby aplikowania ich na zjawiska dramaturgiczno-teatralne. Autor bada założenia awangardowe i gry koncepcjami przestrzeni

zarówno w realizowanych, jak i nieucieleśnionych nigdy projektach. Interesują go takie pojęcia charakterystyczne dla poszukiwań radykalnych zmian w rozumieniu przestrzeni, jak: symultaniczność, narastanie, i w końcu rozkwitanie sceny, ale też mniej eksploatowane w opisach scenografii koncepcje. Duży fragment poświęca unizmowi Władysława Strzemińskiego i ideom Katarzyny Kobro, próbując zastosować ich propozycje myślowo-artystyczne do scenografii[11]. To zadanie ryzykowne i nie zawsze przekonuje jako narzędzie rozumienia poszczególnych rozwiązań przestrzennych, które w opisie autora bardzo często odrywają się od sensów dramaturgicznych, by poprzestawać na wyrażeniu w słowach właściwości obrazów, z ich napięciami formalnymi, narastaniem struktur, kontrastami, geometrią i konstrukcją. Autor sam zresztą przyznaje, że aplikacja koncepcji Kobro i Strzemińskiego na procesy wytwarzania przestrzeni teatralnej, niesformułowana przez nich wprost, „jest hipotetyczna" (t. 1, s. 261). Trudno obronić się przed wrażeniem, że to myślenie rodzi się raczej z dzisiejszej fascynacji parą artystów – renesansem zainteresowania ich sztuką[12] – niż na poziomie odkrywanych powinowactw, aczkolwiek podkreślić należy, że Kosiński precyzyjnie wychwytuje w biografii twórców wszelkie ślady związków z teatrem.

Z drugiej strony myślenie o awangardzie w teatrze wzbogacone przez własne studia źródłowe autora, który równocześnie redagował niezwykle ważne pozycje dotyczące polskiej i europejskiej awangardy (*Reclaimed Avant-garde*, 2018; *Polska awangarda teatralna 1919-1939*, 2021), włączają do teatrologii dzisiejsze badania postępujące w myśl wcześniejszych rozstrzygnięć Andrzeja Turowskiego i historyków sztuki, kontynuujących ponowoczesny namysł nad źródłami nowoczesności. W tych rewelacjach dopisujących nowe, na ogół niebrane pod uwagę konteksty wypowiedzi (wyjątek stanowią tu prace Ewy Guderian-Czaplińskiej), w gruncie rzeczy chodzi o punkt dojścia

znany od dawna w myśleniu o teatrze. Mowa o dynamice przestrzeni, o połączeniu sceny i widowni w spójny organizm, w maszynę myślenia i widzenia. Autor przekonuje o powiązaniu przemiany terenów gry z dynamiką światła, filmu, montażu, a nie statycznego obrazu, pisze o rozsadzenia ramy prosceniowej, o rzeźbieniu przestrzeni, wykorzystaniu estetyki do wprowadzania na scenę tematów historycznych, często o aktualizowanym brzmieniu, czy problemów społeczno-politycznych we współczesnym repertuarze. Dariusz Kosiński w części tej, dobierając nowe konteksty i rozbudowując wiedzę źródłową, utwierdza w przekonaniu o silnym wpływie awangardy jako teorii i sztuki poszukującej na teatr, co jest tezą znaną, natomiast zyskuje w jego opracowaniu cenne uszczegółowienie.

Osobny i rozbudowany rozdział poświęca Kosiński Andrzejowi Pronaszce. W części tej skrupulatnie analizuje warianty teatru symultanicznego oraz teatru ruchomego, prowadząc odbiorców złożonym tropem szczegółowych ustaleń ku wielu odmianom dynamiki sceny w dorobku artysty. Wychodząc od pracy Zygmunta Toneckiego *Teatr przestrzenny*, rewiduje i rozwija myślenie o różnicach między koncepcją teatru symultanicznego a teatru ruchomego. Śledzi także i scala jego wypowiedzi o teatrze i ewolucję myślenia o inscenizacji: osobno przypatruje się zrealizowanym scenografiom, osobno analizuje projekty Teatru Symultanicznego (Pronaszki oraz Heleny i Szymona Syrkusów z „Praesens” w roku 1930), któremu przeciwstawia inną wersję symultanicznej przestrzeni scenicznej, zrealizowaną w 1933 przez Szymona Syrkusa na warszawskim Żoliborzu. Andrzejowi Pronaszce przypisuje główną rolę kształtowania nowoczesnej awangardowej sceny, jednak bez wyznaczenia linii rozwojowej idei polityczno-społecznych. W zaproponowanej koncepcji budowania polifonicznej, wielowątkowej narracji o teatralnej awangardzie zastanawia szczególnie jedna kwestia. Z jednej strony Kosiński dokonuje „dzielenia postrzegalnego”, wskazując, jak estetyka awangardowa

została rozszczepiona na zaangażowanie lewicowe i religijność, postępowość i konserwatyzm, i jak jej formuła w polskim wydaniu odzwierciedlała komplikacje ciążącej przeszłości i postępowych koncepcji politycznych[13]. Jednak z drugiej strony zaskakujące wydaje się, że w książce o zmianie ustawienia nakierowanej na społeczne walory inscenizacji, właśnie w rozdziale o awangardzie stosunkowo niewiele jest na temat jej znaczenia w myśleniu o rewolucji, postępie, tematach społecznych, reagowaniu na konflikty ustrojowe lat trzydziestych XX wieku. Autor do analizy szczegółowych rozwiązań scenograficznych Pronaszki w konkretnych teatrach wybiera inscenizacje szekspirowskie, jednak wspomina także o *Róży* Żeromskiego, *Jeńcach* Marinettiego, *Kniaziu Patiomkinie*, pisząc dość abstrakcyjnie o przestrzeni i jej składowych geometryczno-konstrukcyjnych: zajmuje się walorami estetycznymi wyabstrahowanymi od znaczeń. Zdecydowanie zabrakło mi w lekturze tych inscenizacji (skoro w tej obszernej syntezie jest miejsce na mikroanalizy widowisk) odczytywania przedstawień jako wypowiedzi o wojnie, wywrotach, strajkach czy rewolucji, udowodnienia, że stylistyka wizualno-brzmieniowa buduje przekaz ideowy nastawiony na rezonans publiczny i ingerencje w porządki ustrojowe. Podobnie zresztą w przywoływanych koncepcjach Schillera silniej zarysowała się estetyka monumentalno-romantyczna niż aktywno-polityczna, związana chociażby z faktomontażami[14]. Autor marginalnie analizuje funkcję angażującą estetyki, która przecież pokazywała dzięki konstruktywistycznym, a czasem ekspresjonistycznym walorom przeobrażenie świata w chaosie rewolucji, zagrożenia dziejowe, wpływając nie tylko na organizację zmysłowego poznania historii, ale także na dynamiczne, wywrotowe włączenie widzów do myślenia o porządkach politycznych i o rysującej się katastrofie totalitaryzmów. Tym samym tok wywodu separuje od rewolucyjnych tematów i rewolucyjno-

konstruktywistycznej estetyki czasowość, symultaniczność, pęd czasów, jakby ten rodzaj dynamiki odnosił się tylko do przyspieszenia cywilizacyjnego, a nie odzwierciedlał brutalnych politycznych ekscesów i grozy relacji międzyludzkich[15].

Oczywiście w całej części trafiamy też na rozsiane fragmenty pokazujące zaangażowanie społeczne spolaryzowanej sceny polskich teatrów, albowiem wyłonione zostają także „sceny mniejsze", przechodzące w dzisiejszej nauce o teatrze rewaloryzacje. Wątek ten dotyczy np. rozbudowanej analizy teatrów robotniczych. I tak najdobitniej tematy polityczne poruszone będą przy okazji Teatru Młodych, który utworzyli pod koniec roku 1932 pod kierunkiem Michała Weicherta absolwenci Żydowskiego Studium Teatralnego[16]. Ponadto wyczerpująco opisany zostaje przypadek Ireny Solskiej i jej Teatru im. Stefana Żeromskiego, ujęty jako przykład rodzących się ruchów feministycznych, a w odkrywaniu tego zaangażowania (wcześniej pomijanego) ważną rolę widzi autor w pracach Pauliny Kubas. Osobno bada też interesujący przykład teatru Cricot, wiele miejsca poświęcając Henrykowi Wicińskiemu, choć znając różne ustalenia (m.in. Karoliny Czerskiej o przedwojennej scenie plastyków i roli Józefa Jaremy[17]) warto byłoby – na co nie ma tu miejsca – podjąć dyskusję z opinią Kosińskiego, że był „to teatr radykalnie wywrotowy, ale nie na poziomie programów partyjnych, tylko ciała, erotyki, relacji międzyludzkich, ról genderowych i wielu innych aspektów" (t. 1, s. 397), albowiem jak przekonujemy się nieustannie (i w wymiarze historycznym, i współczesnym) kwestia płci i relacji społecznych nie tyle jest może partyjna (ale i tak przecież bywa!), ile wprost polityczna.

Rozdział o awangardzie w niezwykłym pędzie zmierza ku współczesności, co sygnalizuje tytułowe hasło „blisko, coraz bliżej". Dariusz Kosiński wprowadza

sporo skojarzeń z późniejszymi zjawiskami teatralnymi, proponując bogatą mapę relacji założeń awangardy z powojennymi programami artystycznymi (PRL-owskie teatry ludowe, Grotowski, Kantor, Staniewski, Górnicka, Laszuk, Komuna Warszawa, Teraz Poliż). Muszę przyznać, że te obszerne asocjacje, świadczące o tym, jak znakomicie Dariusz Kosiński czuje się w całościowo pojętej historii polskiego teatru, w mojej lekturze wywołują opór: styl addytywny, enumeracje i konstrukcja meandryczna nie ułatwiają kontaktu z główną myślą wywodu.

4.

Metoda multiplikowania tytułów, przykładów, nazwisk – w jeszcze innym układzie i koncepcie – zostanie wykorzystana w drugim tomie, przy okazji pisania o scenografii między rokiem 1945 a 2020; Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński chcą skonstruować potężny gmach muzeum polskiej scenografii. Nie będzie on miał stabilnej konstruktywistycznej struktury, lecz stanie się labiryntowym układem sal wystawowych, łączących na różnych zasadach obrazy polskiego teatru. Zaproszeniem do tego „muzeum scenografii" stają się dwie części autonomicznych studiów Ewy Dąbek-Derdy oraz Dominiki Łarionow, ze wspomnianymi już partiami poświęconymi uwagom historyczno-terminologicznym. Istotne wydaje się jednak to, jak autorki wchodzą w gąszcz polskiej scenografii drugiej połowy XX wieku i jaki sposób konstruują własne jej widzenie.

Dość zaskakujące wydaje się to, że po uwagach terminologiczno-metodologicznych Dąbek-Derda zajmuje się „uciekinierami", czyli pisze o tych, którzy odeszli od swego scenograficznego wykształcenia, a równocześnie mieli ogromny wpływ na kształt sceny polskiej. Nie wiem, czy to dobry punkt wyjścia: zastanawiam się, czy nie lepiej byłoby najpierw

zarysować mapę zjawisk, która wpłynęła na ów eskapistyczny gest, czyli określić to, od czego ci wybrani przez autorkę uciekli, jakie były modele owej panującej, czy też na różne sposoby „dekretowanej" scenografii. (Jak rozumiem, chodzi tu o estetykę wynikającą z tendencji plastycznych, mód, upodobań pokoleniowych, potrzeb estetycznych, ale też – jak wiemy – dekretów politycznych z lat 1949-1955). Taka „kompletna topografia scenografii" tego czasu pojawi się w późniejszym rozdziale Kosińskiego i Buchwald, w obfitym kalejdoskopie przeglądu przechwytującego obrazy i fantazmaty polskiego powojennego teatru. Jednak gdy czytamy artykuły w kolejności (pytanie, czy tak trzeba), najpierw natykamy się na wyjątki i odstępstwa od dominujących tendencji.

Niespodziewanie pojawia się jako pierwszy uciekinier Konrad Swinarski, co jest ujęciem oryginalnym, jako że Derda podkreśla jego związek ze Strzemińskim (Swinarski twierdził, że był to mistrz w jakimś sensie ważniejszy od Brechta, co byłoby potwierdzeniem wcześniejszej tezy Kosińskiego, tyle że w późniejszym teatrze). Następny wątek poświęcony zostanie Kantorowi (a przez to powrócimy do przedwojennego Cricotu). W jakimś sensie jest to ucieczka spodziewana i ujęta w dobrze skrojonym syntetycznym skrócie, choć jeśli nazywać Kantora uciekinierem – to pominięta zostaje kwestia w tym przypadku zasadnicza: artysta przez ponad dwadzieścia lat był także scenografem w teatrach instytucjonalnych. Natomiast najciekawszy wydaje mi się „przypadek" wyłowiony niejako z czyśćca niepamięci: postać Mariana Bogusza. Przybliżenie jego sylwetki wydaje się głęboko uzasadnione i najlepiej tłumaczy sens użycia owych szczególnych wyjątków, które sygnalizują postawy osobne. Na trzech przykładach opisane zostaje odchodzenie od scenografii jako reprodukcji świata, a dekoracji jako dodatku do dramatu. Trzy różne postawy identyfikują odmienne strategie: widzenie Swinarskiego pozwala

zanalizować wartości obrazowe inscenizacji używające korekty unistycznej, wypłacającej się z wpływu Strzemińskiego, uprawiana przez Kantora reżyseria staje się scenografią totalną, a praktykę Bogusza można dzięki autorce odkryć jako akt wyjścia w stronę żywej przestrzeni. Dąbek-Derda w praktyce tej widzi rodzaj krytyki wobec postawy Strzeleckiego, który obmyślanie scenografii traktował jako kreację na papierze.

Teatr, zdaniem Ewy Dąbek-Derdy, od początku XX wieku odsłonił swój potencjał nie tylko poprzez realizowane scenicznie artystyczne idee, lecz także poprzez naukowo motywowane koncepcje czasu i przestrzeni. Okazał się zatem medium predestynowanym do ujawnienia temporalno-spacjalnej natury rzeczywistości w nowych odsłonach poznawczych. Autorka pokazuje związek scenografii z koncepcjami względności czasu, w myśleniu wykorzystującym teorie naukowe zastanawia się nad tym, jak scenografia odpowiadała płynności struktur czasowych, wykorzystując stylizację i wytwarzanie obrazowo-kostiumowych hybryd. Niezwykle ciekawe wydają się przykłady ujawniające einsteinowskie rozumienie czasu, np. iluzja różnic między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością – odkrywana m.in. przez takie wynalazki jak łóżko Kantora ze spektaklu Teatru Śmierci *Wielopole, Wielopole*, czy kostiumy Zofii Wierchowicz. Wspomnienie o Wierchowicz jest też poszerzone o uwagi doceniające jej eksperymenty z podłogami scenicznymi, podestami, mobilami, powiązanymi z bogatym dorobkiem wysoko ocenianych w przeszłości kostiumów, które były ważnym uzupełnieniem prostej konstrukcyjnej przestrzeni.

W suplemencie tego ujęcia, zatytułowanym *Machina. Miejsce*, Dąbek-Derda skupia się ponownie na przestrzeni, co wymusza powroty do wydeptanych w pierwszym tomie ścieżek związanych z Wielką Reformą Teatru. Opisuje także nowe poszukiwania ważne dla nurtu estetyki teatralnej po drugiej wojnie, np.

ustanowienie pustki jako sfery niezwykłej potencjalności. Przesunięcie myślenia z refleksji o filiacjach scenografii z malarstwem do poszukiwania różnych zależności i rozwiązań związanych z eksploracją przestrzeni i jej form złożonych, ujęte zostaje w koncepcie machiny do grania. Czy jest to zmiana ustawienia? Zrealizowany w tej części projekt to raczej kontynuacja pewnego typu myślenia charakterystycznego jeszcze w drugiej połowie XX wieku. Było to myślenie oparte na dostrzeżeniu w powojennej scenografii form wynikających z wniosków, które płynęły z haseł reformy i transformacji awangardowych, przekonujących o ożywieniu, zrytmizowaniu terenu gry, czy też uczynieniu z pola inscenizacji otwartej potencjalności.

5.

Kolejna część pisana przez Dominikę Łarionow przynosi rozdział zatytułowany *Laboratorium, czyli o scenografii polskiej 1945-2020*. Autorka wybiera cztery aspekty odnoszące się do różnych kategorii scenograficznych, uznając je za najważniejsze modele estetyczne. Będą to: realizm jako stała tendencja scenografii, przestrzenie dynamiczne, rekwizyt oraz multimedia. W wyborze tym od razu zwraca uwagę rozrzut pojęć odnoszących do różnych aspektów inscenizacyjnych, jednak nie miejsce tu, by dotknąć wszystkich zasadzek, jakie stwarza wybór takich wektorów myślenia, zagrażając rozbiciem spójności narracyjnej. Warto jednak zasygnalizować, że już sam realizm jako termin obciążony historycznie (z czego autorka zdaje sobie sprawę), a zarazem różnie definiowany, wytwarza niebezpieczne spięcia i – ośmielę się tak to ująć – nieporozumienia. Moje wątpliwości po pierwsze budziło połączenie realizmu jako formuły wybranej przez artystów i uznanej – zdaniem autorki (co dyskusyjne) – za dominantę scenografii drugiej połowy XX wieku z pojęciem narzuconego realizmu socjalistycznego. Po drugie różne elementy realne, które Dominika Łarionow czyta w kategoriach realizmu,

były niejednokrotnie włączone w inne kody estetyczne, np. mogły stanowić część surrealnego wyobrażenia bądź budować efekt obcości w metaforycznej scenografii. Konkret miejsca, przedmiot jako sygnał realności czy usytuowania teatralnego „tu i teraz", nie zawsze jest realizmem, czyli, mówiąc najprościej, mimetyzmem, tropem naśladowczym. Zaskakujące jest dla mnie to, że pisząc o scenografii realistycznej, autorka wybiera niejednokrotnie przykłady z wyszukaną konceptualnie scenografią metaforyczną, w której bardzo często gra elementami autentycznymi służyła do tworzenia wyobrażeń wybujałych, a nawet surrealnych, lub w których realność (a to nie realizm) była podważana lub przeszywana sygnałami „nie z tego świata", anektującymi do sfery przedstawionej wizje, projekcje duchowo-psychiczne, obrazy podświadomości (jak np. w teatrze Krystiana Lupy). Dochodzi do tego, że autorce udaje się w abstrakcji i formach wyobrażonych, naznaczonych piętnem indywidualnego widzenia, dostrzec elementy realizmu. Tak czytane są scenografie Krystyny Zachwatowicz – uznane za realistyczne, a zarazem metafizyczne (sic!).

Oczywiście pamiętam o pojęciu realizmu magicznego, a także o starej koncepcji „realizmu bez granic"[18], nie zostają one jednak włączone do rozważań. Zdaję sobie sprawę, że łączenie różnych przykładów w spójnej narracji to wyzwanie, w związku z czym koherencja wywodu może rodzić wątpliwość. Moją wątpliwość budzi linia łącząca Zachwatowicz z Alanem Starskim, kojarzenie scenografii teatralnej ze scenografią filmową, postępowanie tropami, których kolejnymi ogniwami są prace Skarżyńskich, także filmowe… I tu koncepcja realizmu załamuje się – co dostrzega sama autorka, uznając, że twórcy ci… budują pomosty między realizmem a awangardą. Obawiam się, że w niektórych fragmentach uzmysłowiona w tym tekście scenografia jest – mówiąc ostrożnie – synkretyczna (bywa, że realność zostaje celowo podważana), a materialność i przedmiotowość

scenografii bywa w takim ujęciu mylona z realizmem. Nie udaje się odmalować przekonującego pejzażu scenografii pod tym jednym szyldem, a pojęcie realizmu tak mocno wywindowane bywa wytrychem! Pomysł wydaje mi się niefortunny, a jego przeprowadzenie nieprzekonujące. Nie wzmacnia go także wykorzystanie świetnej koncepcji Violetty Sajkiewicz (sprawdzającej się znakomicie na wybranych przez autorkę przykładach), która pojęcie realizmu scenicznego we współczesnym teatrze powiązała z realnym (według Lacana) w koncepcji estetyki neoawangardowej Hala Fostera[19]. W tej rozległej panoramie niezauważona została siła metafor scenicznych, a ten aspekt polskich scenografii, wchodzących w ścisłe relacje w latach powojennych z dramatem poetyckim z różnych czasów (od romantyzmu i modernizmu do dramatu absurdu i tekstów brutalistów), wydaje się istotny. Jeśli traktować w propozycji Dominiki Łarionow koncept przekonujący o realizmie jako dominancie stylistycznej – w której przekonanie o metaforyczności polskiej scenografii wyparte zostaje ideą mimetyzmu – to nie tylko jest to ryzykowne i odważne, lecz także wywołuje wątpliwości, a nawet prowokuje do mocnego sprzeciwu.

Ponieważ o rekwizytach w całym wydawnictwie mówi się niewiele, część dotycząca obiektów w teatrze wydaje się ważna, a propozycja przejścia od „taczki Szajny" do „śmigła Grzegorzewskiego" obiecująca. Znajdziemy tu zatem całe szeregi-katalogi przedmiotów „przyłapanych" w scenicznych rolach, uzupełnione – dość niespodziewanie – o biografie scenografów. Z kolei multimedialność zyskuje niezbędne tło historyczne i jest rozpatrywana w kategoriach myślenia o technologiach, filmie, projekcjach jako o kontynuacji dawnych teatralnych projektów, marzeń i utopii, które zakładały potrzebę obrazów multiplikowanych i ożywianych wieloplanowo, projekcji podnoszących efekty oddziaływania sztuki teatru na widzów. W części tej pojawiają się nazwiska reżyserów oraz autorów multimedialnych rozwiązań –

co ważne, bo w gruncie rzeczy w całym tomie (choć są od tego wyjątki) traktuje się scenografię jako dzieło scenografów, a nie komplementarne działanie twórców operujących światłami, technologiami, filmowców, twórców przekazów wideo, autorów zdjęć – dzięki którym przecież możliwe są badania nad scenografią (w zasadzie jedynie Dorota Jarząbek Wasyl uwzględniła technikalia, a tekście Kosińskiego i Dąbek-Derdy pojawili się np. architekci). Zabrakło mi w tym rozdziale zróżnicowania multimediów i uznania w sztuce multimediów scenograficznego partnera. Multimedia nie są tylko dodatkiem do dekoracji – tworzą dziś nowy język dramaturgii i stają się skomplikowaną technologicznie machiną widzenia, słyszenia, a także włączania uaktywnionej cieleśnie percepcji.

6.

Część napisana przez Buchwald i Kosińskiego, zatytułowana *Co kto w swoich widzi snach?*, prowadzi od dominanty realizmu według Dominiki Łarionow do próby stworzenia kompletnego obrazowo-symbolicznego imaginarium teatru drugiej połowy XX wieku i pierwszych dekad wieku XXI. To niezwykle ambitny i konsekwentnie przeprowadzony plan w tym sensie, że liczba wziętych pod uwagę produkcji jest imponująca, a na dodatek ich posegregowane układy zostały wzbogacone o znakomicie dobrany materiał ilustracyjny. Należy pogratulować konsekwencji przeprowadzenia projektu, docenić rozmach tego przedsięwzięcia i umiejętność scalenia pracy na archiwach teatralnych z żywą pamięcią przedstawień z przełomu XX i XXI wieku. Przechodzimy przez galerię, która staje się nie tyle alternatywą, ile uzupełnieniem porządku zaproponowanego przez Roberta Rumasa na ekspozycji w Zachęcie. Jednak układ ten i stworzona dzięki niemu labiryntowa narracja, kreująca według założeń autorów projekt zapisanej w słowie ekspozycji obrazów scenograficznych, budzą we mnie wątpliwości i

prowokują do pytań. Dla własnej orientacji musiałam rozpisać ową przestrzeń, jednak zrozumienie idei tej struktury nie przychodzi łatwo, numery sal powtarzają się, a tytuły prezentują różne porządki myślenia, aczkolwiek tytułowe hasło całości, „co kto w swoich widzi snach", argumentuje oniryczną płynność i celową swobodę łączenia bardzo różnych spektakli i estetyk, a także ich znaczeń[20]. W kłączu tym (być może Atlasie – choć nazwisko Aby'ego Warburga nie zostało przywołane) pojawiają się np. (poprzestanę na spektakularnym i pierwszym przykładzie) „domy polskie" – konstruowane i rekonstruowane sceniczne, symboliczne, o romantycznej proweniencji i domy nawiedzane przez winę, pamięć, zmory przeszłości. Dzięki różnym uogólnieniom rodzą się serie czasem zaskakujące (do pewnego stopnia porządek wizualny staje się niezależny od narracji słownej), gdzie po obrazach związanych z inscenizacjami Fredry i Bałuckiego pojawi się np. dom-burdel z *Capri – wyspy uciekinierów* Krystiana Lupy. Aczkolwiek ciekawe wydają się zestawienia (i ku temu w gruncie rzeczy ten przegląd prowadzi) inscenizacji z wielu lat jednego dramatu, np. *Kartoteki* Tadeusza Różewicza, w koncepcji pokazującej „pokoje rozjechane". Fragment ten utwierdza mnie jednak w przekonaniu o ryzyku takiego katalogowania: np. silniej zaakcentowana jest w *Kartotece* Zadary i Rumasa kwestia usunięcia łóżka, niż fakt zbudowania niezwykłej relacji między aktorami a widzami, strategia zanegowania idei sceny jako pola obserwacji, z czego wnioskować można, że nie o obraz tu chodziło (pokój bez łóżka), a o przestrzeń partycypacji. Jednak już na tym pierwszym przykładzie jednego typu – raczej przestrzeni niż obrazu – widać, że udaje się uchwycić dynamikę zmian dramaturgii ustanawianych toposów. W tym przypadku czytelnik zostaje poprowadzony do tezy: obrazy polskiego teatru mocno zanurzone w pamięci transformują od obrazów domu chronionego, stanowiącego ostoję wartości, do przestrzeni rozjeżdżanych, destruowanych, które wyrażają klęskę

intymności – a funkcję pokoju jako miejsca centralnego zaczynają przejmować inne pomieszczenia: kuchnie, łazienki i przestrzenie dekomponowane (zestawione ze sobą zostają np. kuchnie Krystyny Jandy i łazienki Małgorzaty Szczęśniak). Obrazy – rzekomo pokrewne – rozsiane w wielu spektaklach z różnych czasów zostają połączone we wspólnych przestrzeniach „ekspozycyjnych". Wyznaczają je też elementy scenograficzne, rekwizyty lub całe komponenty przestrzeni, jak np. wanny, stoły, łóżka, które – śmiem twierdzić, doznają w tej wyliczeniowej narracji swego rodzaju wykorzenienia – układają się w ciągi, szeregi, zbiory. Aczkolwiek bywają też różnicowane, jak chociażby „stoły domowe" Szczęśniak i Lupy czy stoły okrągłe związane z politycznymi negocjacjami czy „proakcyjnymi" formami relacji (pod takim szyldem umieszczono stół Mirka Kaczmarka ze spektaklu Janiczak i Rubina). (Notabene stoły rzeczywiście zajmują więcej miejsca niż np. łóżka, którego perypetie w porównaniu ze sprzętem biesiadnym na polskich scenach są mniej reprezentatywne, co kusi freudowską diagnozą naszego teatru). Ta część domowa przechodzi dzięki dobremu pomysłowi w temat wyrażony hasłem „zamieszkać na scenie", gdzie teatralność przestrzeni jest odkrywana i demonstrowana, a także wiąże się z żywym stosunkiem do miejsc scenicznych (np. pokój Kantora jako konstruowany i w ostatnim spektaklu atakowany). Autorka i autor idą tu różnymi tropami *visual studies*, traktując topoi jak obrazy oraz odnoszą się do Heideggerowskiego konceptu miejsca egzystencji jako przestrzeni zadomowienia. Przestrzeni zamieszkiwanej po katastrofie.

Skoro autorzy wybierają formułę obrazów– a nie przestrzeni– a jak wiadomo, nawet w tradycyjnej ikonografii zestawienie podobnych motywów obrazowych w różnych ujęciach wprowadzić może silną modyfikację tematu, zabrakło mi podkreślania różnic i swoistych znaczeń poszczególnych

rozwiązań. To forma właśnie decyduje o zmianie tematu: czym innym są martwe natury Zurbarana, Chardina, Picassa, mimo że mogą posługiwać tymi samymi przedmiotami. Tym samym wanna, stół, łóżko, okna, drzwi na scenie stają się komponentami zupełnie nieporównywalnych sensów. Wydaje mi się, że tak jak historia sztuki to nie historia jabłek i krzyży, które skatalogowane z obrazów mistrzów dałyby wyobrażenie o przemianach idei malarskich (nawet swobodna ikonologia czy historia idei badała konteksty i konstelacje znaczeniowe obiektów czy symboli rzeczowych), tak historia scenografii to nie historia szaf, luster, śmietników. Mimo obficie cytowanych recenzji i opisów spektakli w inflacji wyliczeń dynamika zmian widzenia i idee giną… Zabrakło mi niuansów, tworzenie zestawień odebrałam jako upychanie w tabulaturach, momentami odczuwałam, że to nie galeria, a… triumf Excela. Ze względu na imponującą liczbę przykładów nie jest to ocena ironiczna: dzisiejsza humanistyka cyfrowa coraz częściej odsyła do zestawień i statystyk, w którym ilościowy komponent odgrywa ważną rolę. Jednak nie działa to na moją czytelniczą wyobraźnię, wręcz przeciwnie – blokuje ją, narzucając filtr powtarzalności obrazów. A z tym trudno się zgodzić: wyjątkowa wrażliwość zmysłowa wybitnych ujęć scenograficznych, połączonych z intelektualnym aparatem inscenizacji i cielesnym zaangażowaniem aktorów, stwarzały niepowtarzalne sytuacje w szpitalach, laboratoriach, teatrach świata, na scenicznych podłogach. Czy to koszt syntezy? Być może… Z drugiej strony zdaję sobie sprawę z atrakcyjności autorskiego konceptu. I choć nie wierzę, że w odbiorze może funkcjonować jako całość (kto bowiem zapamięta plan owej gigantycznej galerii?), jej poszczególne „sale” zapewne zapadną w pamięć i zainspirują do szczegółowych studiów[21].

Obchody

1.

Z zamkniętego i zatłoczonego świata gigantycznej galerii w ostatniej części tomu zostajemy zaproszeni na ulice miast i w plenery. Jako pierwszy zaprasza nas tam autonomiczny tekst Pauliny Skorupskiej, która pisze o „odzyskiwaniu przestrzeni publicznej", włączając do swej narracji teatry uliczne, cykle wydarzeń festiwalowych, pojedyncze akcje aktywistyczne, a także np. squaty. Tom zamyka efekt pracy zespołowej, mówiący o ceremoniach publicznych o dużym potencjale widowiskowym, bardzo często sterowanych odgórnie przez instytucje polityczne czy kościelne. Paulina Skorupska wybiera jednak strategię łączenia zjawisk *stricte* teatralnych i akcji publicznych, choć w jej perspektywie te pierwsze przeważają. Aura tekstu w zderzeniu z ujęciami, które dają obraz masowych widowisk sterowanych politycznie, wnosi optymistyczną wizję potrzeb teatralno-społecznych, reorganizujących wspólny obszar bycia. W rozbudowanym naukowym eseju kategoria przestrzeni zostaje zdefiniowana jako istotny parametr ludzkiego bytu. Autorka powołuje się na zwrot (dekretowany. m.in. przez Davida Harveya i Petera Marcuse'a) od dominacji czasu i historii do przestrzeni oraz pojęć utrwalonych w urbanistyce, takich jak rewitalizacja społeczna czy gentryfikacja. Sztuka publiczna w tej koncepcji staje się działalnością uwikłaną w kreowanie estetycznych potrzeb społecznych, które pobudzają do aktywności i do myślenia zarówno o jednostce, jak i o grupach wspólnotowych w kontekście rewaloryzowanego miejsca egzystencji. W wyliczeniowych i sproblematyzowanych przykładach pojawia się m.in Teatr Ósmego Dnia, takie projekty jak „Teren Warszawa" Teatru Rozmaitości, Szybki Teatr Miejski w Gdańsku, wydarzenie rekultywujące myślenie o przestrzeni w Legnicy, różne typy odzyskiwania kontaktu z publicznością,

czy też zagospodarowanie plenerów praktykowane przez Teatr Biuro Podróży, Teatr Porywacze Ciał, Strefę Ciszy czy przez inscenizacje Teatru Usta Usta. Autorka interesująco pisze także o Teatrze 21 Justyny Sobczyk, umiejętnie łącząc formy wypowiedzi z mikroanalizami elementów przestrzenno-scenograficznych. W osobnej części Skorupska zastanawia się nad różnymi strategiami „odzyskiwania obecności" i analizuje niezwykle przekonująco scenografie rodzących się spontanicznie akcji. Pisze o akcji „Sejm jest nasz" – czyli o proteście przeciw reformie wymiaru sprawiedliwości z 2017 i 2018 roku, w czasie którego na barierkach oddzielających manifestantów od budynku Sejmu zatknięto białe róże utrwalone na zdjęciach przez Rafała Milacha, twórcy art-booka o nazwie *Prawie każda róża na barierkach*. Narracja badaczki dowodzi, że oprawa scenograficzna to dziś także siła przewartościowania ludzkiej obecności w świecie, aktywność wpływająca na społeczne enklawy, budująca więzi i nowy typ umocnionych – także formami wizualnymi – relacji.

2.

Ostatnia część, napisana przez Kamila Minknera, Daniela Przastka i Marka Mrowińskiego, spójnie wypracowana przez ujęcie polityczno-kulturowe, to osobna publikacja, wynikająca z poważnego przemyślenia wyjściowego hasła całego projektu. Finał tej części publikacji, poprzedzający tom związany z wystawami, staje się w tym znaczeniu „zmianą ustawienia", że do badań nad scenografią wprowadza charakterystyczną dla nauk performatywnych swobodę w interpretowaniu ram sztuki. W zasadzie wszystkie artykuły pokazują akcje interwencyjne w teatrze ulicy, a ponadto pogrzeby, demonstracje oraz święta katolickie wybrzmiewające w przestrzeni publicznej. To silny akcent na zakończenie tomu, bo choć ujęcie Skorupskiej odsłania ciekawy obszar inscenizacji plenerowych, aktywistycznych,

poruszających publiczność w sposób zadziorny, niespodziewany, domagających się interakcji, lub przewartościowujących system myślenia i zmysłowego uczestnictwa w realności społeczno-politycznej, w ostatniej części przechodzimy do monumentalnych pochodów i widowisk najczęściej jednak sterowanych polityką kulturową o różnych odcieniach ideowych. Przywołane tu plenerowe widowiska tylko niekiedy wiążą się ze swobodnym oddechem i doznaniem wolności w przestrzeni naturalnej. Przykładami stają się pogrzeby znanych osobistości, przy okazji których – jak przyznają sami autorzy – mimo że generalny cel pogrzebu nie jest polityczny, jego aranżacja i kontekst odsłaniają wymiar ideowy, a często i propagandowy. W przypadku pochówków Juliusza Słowackiego, Józefa Piłsudskiego czy Marii i Lecha Kaczyńskich, wręcz nie sposób nie mówić o społecznym, a czasem wręcz partyjnym wymiarze wydarzeń. Do tej grupy uroczystości publicznych zaliczone zostają także pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, omawiane niezwykle szczegółowo, wnikliwie i strukturalistycznie, a zarazem z uwzględnieniem ich oprawy jako formy artystycznej. Autorzy badań kulturowych przyznają, że wprowadzone tym samym zrozumienie istoty scenografii teatralnej pozwala lepiej uchwycić rolę estetyki w konstruowaniu rzeczywistości społeczno-politycznej i włączenie oprawy widowisk w akcję. Deklarują ponadto, że dzięki pracom Kosińskiego, Raszewskiego, Świontka, ideom performansu w rozumieniu Marvina Carlsona, McKinneya i Palmera czują się upoważnieni do posługiwania się pojęciem „scenografii poszerzonej" (*scenography expanded*), wskazując związki scenografii teatralnej z różnymi porządkami pozateatralnymi. Przedstawiona tym samym koncepcja to ważne przemieszczenie nauki o teatrze w stronę studiów kulturowych i społecznych. Doceniam w tej idei przede wszystkim jeden aspekt: dzięki przyjętej perspektywie teatrologia przestaje być wiedzą ekskluzywną, a teatralność jest widziana jako narzędzie, które poszerza swe

oddziaływanie. Zakończenie tomu konstruuje wyrazistą puentę: zostawia ona czytelniczkę z poczuciem wagi i znaczenia dla estetyki specyficznie pojętego teatru różnego rodzaju form, znaków, symboli, narodowych, katolickich czy politycznych. Opracowywanie scenografii widowisk publicznych, jak wynika z przeprowadzonych skrupulatnych analiz, bywa następstwem presji czasów, społecznej aktywności oraz programów, zakładających pragmatyczne, a najczęściej propagandowe treści. Dla wielu scenografów i scenografek – co może warto podkreślić – uprawiających zawód i broniących także statusu zawodowego scenografii[22], ten wymiar manifestacji estetycznych nie jest związany z ich własną sztuką, choć są od tego zdania wyjątki.

Po szczegółowym określeniu, czym jest przestrzeń, symbolika, rekwizyty różnego typu widowisk publicznych, państwowych, historycznych (z orientującymi przykładami) autorzy przechodzą do analiz. Wśród nich znajdzie się polska droga do scenografii realnego socjalizmu, ujmująca znaczenie Mieczysława Bermana jako autora oprawy propagandowych treści, analiza obrazów, akcesoriów i technik stosowanych w czasie pierwszomajowych pochodów, a także interpretacja takich świąt ludowych jak dożynki. Zestawienia bywają zaskakujące i wytwarzają ciekawe napięcia w obrębie narracji: zdziwić może porównanie pochówku smoleńskiego (razem ze sprowadzeniem zwłok) do ceremonii związanej ze śmiercią Bieruta, ponadto skrupulatna analiza pogrzebu Bieruta (t. 2, s. 530-537) zderzona zostaje z pogrzebem księdza Popiełuszki (t. 2, s. 537-543) i spontanicznymi akcjami społeczno-politycznymi związanymi z jego śmiercią. Wśród analiz estetyki odpowiadającej wyobraźni religijnej natrafiamy na imponującą analizę krzyży wykorzystywanych na ołtarzach w czasie papieskich pielgrzymek, a obok spontanicznie projektowanych form – przykłady manipulacyjnego i celowego oddziaływania kodami wizualnymi. Zebrane informacje uzupełnione o materiał ikonograficzny to ważna

dokumentacja ulotnych form estetyki, która podobnie jak scenografia teatralna „pojawia się i znika”[23]. Jednak nie wszystkie dekoracje są „bezimienne”: autorzy wyróżnili także obiekty projektowane przez scenografów teatralnych, np. dzieło Mariana Kołodzieja w Łodzi czy otaczający PKiN ambalaż Jerzego Kaliny. Imponująca analiza krzyży w tekście Przastka stworzyła martyrologiczne wrażenie duchowego uzależnienia od wyobrażeń cierpiętniczych, choć symbol ten prowadził także do zbiorowych uniesień i wyzwolenia poprzez duchową celebrację zmartwychwstania.

W części tej pojawi się także ciekawy i pełen zaskakujących szczegółów opis pogrzebu Henryka Sienkiewicza, rozpoczęty pełnym ironii cytatem z Witolda Gombrowicza[24]. Mimo wprowadzenia wypowiedzi dystansującej od współprzeżywania uroczystości wzmacniających ideologie, formy religijne oraz polityczne programy, w artykułach zarejestrowana zostaje dostojna i celebracyjna atmosfera wokół doczesnych resztek sław politycznych, przywódców narodu i twórców. Teksty wiernie odtwarzają kult i szczególne narodowe upodobanie do czczenia przodków i zmarłych. Autorzy w naukowym, obiektywnym dyskursie zwracają uwagę na schematy rytualizmów, powrotów do przeszłości, kultywowanie historycznych traum oraz ogólnonarodowego upodobania do pompy. Z drugiej jednak strony dają świadectwo scenografii narodowej – „między krzyżem a tęczą”, między manifestacją ku życiu a pogrzebem. Co ciekawe, nie znajdziemy tu ani wyraźnej krytyki socrealistycznych widowisk, ani potępienia nacjonalistycznych impulsów tkwiących w religii smoleńskiej, ani też wypowiedzi jawnie afirmujących strajki kobiet czy „rewolucję, której nie było”, czyli okupację Sejmu przez rodziny osób z niepełnosprawnościami. Podjęcie zadania scharakteryzowania scenografii społecznych, uznania w nich nie tylko aparatu wyobraźni (z czym mniej mamy tu do czynienia), lecz

przede wszystkim narzędzia wypowiedzi społecznej ukazuje ich sens na poziomie analizowania znaku, formy, kształtu wizualnego bez jakiegokolwiek nastawienia krytycznego.

Zastanawiam się, na ile wydobywanie owych tendencji do kanalizowania zbiorowych emocji w formach obchodów, pochodów, spontanicznych reakcji na wydarzenia aktualne i rocznicowe jest ich analizą, a na ile wiąże się z umacnianiem reżimów preferujących określone skłonności narodowe. Oczywiście nie podejrzewam autorów o takie świadome działanie. Kamil Minkner we wprowadzeniu jasno nazywa cele podjętych badań jako intencję przeniesienia myślenia o scenografii teatralnej na grunt scenografii społecznej, analizę władzy i kontroli sprawowanych poprzez formy widowisk społecznych. Ta część projektu zostawiła mnie z niewesołym wrażeniem, że jesteśmy społeczeństwem w jakimś sensie uzależnionym od form propagandowych, a nasz gust zdeterminowany jest upodobaniem do silnych znaków i symboli narodowych, funeralnych, hiperbolicznych ołtarzy. Patos staje się główną cechą powszechnej wyobraźni symbolicznej.

Monumenta w galerii

„Patos monumentalny", by tak to nieco tautologicznie określić, jako kategoria „teatru ogromnego", określił charakter centrum wystawy scenograficznej w warszawskiej Zachęcie. Teatr ogromny niemal na zasadzie kliszy został przypisany myśleniu Stanisława Wyspiańskiego, choć moim zdaniem w jego złożonej koncepcji teatr ogromny – mówiąc koniecznym skrótem – to teatr wyobraźni stwarzającej, to teatr twórczy i intelektualnie odpowiedzialny. Teatr Monumentalny w koncepcji kuratorskiej Roberta Rumasa został zobrazowany dzięki tej sali wystawowej, której okna

wychodzą na plac Piłsudskiego. Pomysł przestrzenny był związany z intencją symbolicznego otwarcia ekspozycji na tereny z widokami na Teatr Narodowy i pomniki, uświadomienia znaczenia miejsca jako przestrzeni, czyli ram performowania życia społecznego. Jednak okna sali wystawowej zostały zasłonięte czerwoną folią, a czerwone światło we wnętrzu miało sugerować ciemnię fotograficzną, z której wyłaniają się obrazy teatralne i zdjęcia dokumentujące uroczystości państwowe, defilady, pogrzeby, demonstracje. Plac – co zapisuje także komentarz w ostatnim tomie *Zmiany ustawienia*, noszącym tytuł *Wystawianie*, a uściśla część ułożona przez Roberta Rumasa, *Reinscenizacja wystawy „Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku"* – to symboliczny teatr, będący miejscem wspólnoty społecznej, politycznej i religijnej. Przestrzeń tak widziana staje się obszarem agonu, przestrzenią odsłaniającą w inscenizacjach polskich walkę o dusze w widowiskach polityczno-religijnych, nad którymi, krążą *Dziady i upiory*.

Było to dla mnie centrum wystawy, jej serce, które wyznaczyło krwiobieg innych tematów reprezentowanych w labiryntowym układzie sal, aczkolwiek nie wszystkie przykłady łatwo poddawały się dominancie programowej. Do tego centrum prowadziła ekspozycja *Wizja* poświęcona początkom scenografii, z ważnymi rolami m.in. Wyspiańskiego, Schillera, Frycza, zwiastująca zarówno przełom związany z reformą teatru i ambicjami rodzącej się nowoczesnej sztuki, jak i ciążenie scenografii ku dekoracjom wcześniejszym. Z kolei wyprowadzała nas z owego miejsca osobna sala dla awangardy, poświęcona teatrom robotniczym, duża część przedstawiająca Redutę i jej wędrówki plenerowe, ważny rozdział o wojnie i losach teatru. Generalnie porządek ten odpowiadał linii rozwoju scenografii zasugerowanej w pierwszym tomie *Zmiany ustawienia* (wyjątek stanowiły reprezentowane osobno formacje teatru wojennego). Następne etapy rozwoju i transformacji

teatru były ukazane w przyspieszonym i przemieszanym rytmie (choć już wcześniej zaznaczano niechronologiczne akcenty). Nieco chaotyczna wydała mi się część *Utopie wspólnoty*, gromadząca m.in. ślady i tropy teatru z czasów powojennych, a z kolei część i sala nazwana *Afirmacje*, gdzie zebrano scenografie teatru po 1989 roku, w zasadzie, skupiona na reżimach politycznych, nie odzwierciedlała materialnej ewolucji ponowoczesnej scenografii. Najciekawszy wizualnie wydał mi się *Aneks*, w którym dominowała zawieszona w pustej przestrzeni chmura Aleksandry Wasilkowskiej z *Życia seksualnego dzikich* Krzysztofa Garbaczewskiego, aczkolwiek zbuntowałam się przeciwko potraktowaniu jako części *Aneksu* (bez wyjaśnienia powodu) garderoby Teatru 21, choć sam pomysł włączenia garderoby jako tematu ekspozycyjnego wydał mi się odkrywczym chwytem scenograficznym na wystawie scenograficznej. Wystawa zbierała ogromną dokumentację ikonograficzną, pozwalała przyjrzeć się projektom, rysunkom, zdjęciom, a także proponowała, by bliżej zapoznać się – w różnych formach – z wyobrażeniami przestrzeni inscenizacyjnych, której modele występowały w formie rzeźb, dobrze oddając walory architektoniczne rozwiązań. Nieco mniej szczęścia miały kostiumy i rekwizyty teatralne. Osamotniony kostium Kasandry z *Orestei* Jana Klaty był raczej formą manifestacji słów (nie)wypowiedzianych przez postać na scenie, z kolei Koń Marszałka z *Niech sczezną artyści* Tadeusza Kantora, w części zatytułowanej *Wizja*, reprezentował w jakimś sensie czas spektaklu, a nie formę Teatru Śmierci. Wystawę raz jeszcze zreorganizował w publikacji kurator, uzupełniając materiały, które z różnych względów nie mogły znaleźć się w Zachęcie, oraz dokonując w komentarzach słownej reinstalacji wyjściowego i zrealizowanego projektu.

Wymowa ekspozycji, jak to zasugerowała Dominika Łarionow w artykule otwierającym ostatni tom, to „laboratorium diagnostyczne” dzisiejszego

myślenia o scenografii, które w tym przypadku poprzez jej formy sondowało historyczno-polityczne znaczenie wyobrażeń plastycznych i przestrzennych. Estetyka jako manifestacja transformujących czasów została uchwycona w służebnej roli, ekspozycja przekonywała o spolaryzowanych ideach rządzących egzystencją narodu w różnych momentach historycznych. Autorska idea Roberta Rumasa, który i jako scenograf, i jako kurator podporządkował program wystawy przekonaniu, że scenografia nie jest sztuką autonomiczną, domagałaby się osobnego, szczegółowego omówienia, na które brak tutaj miejsca. Autor, sam przecież scenograf, w jakimś rozmachu wizjonerskim rozporządzał – i na wystawie, i w ostatnim tomie – ogromną liczbą przykładów scenograficznych ujętych w porządku historycznym i problemowym. W syntetycznym skrócie spróbuję program ekspozycji (którą w tomie trzecim, *Wystawianie*, omawiają Dorota Buchwald i Robert Rumas) potraktować jako część naukowego przedsięwzięcia, którego stała się i zapowiedzią (książki ukazały się później), i kodą.

Wystawa mnie nie zaskoczyła, wydawała się dalszym ciągiem nie tylko badań nad scenografią w ujęciu polityczno-socjologicznym oraz performatycznym, lecz także kontynuacją myślenia spod znaku *Teatra polskie. Historie* Dariusza Kosińskiego. Powrót do przekonania, że estetyka jest wyrazem – jak dawniej mówiono – „duchowości narodu", towarzyszył mi na wystawie w Zachęcie. Już plakat tej ekspozycji, ze zdjęciem Edmunda Wiercińskiego[25] w roli księdza Piotra z krzyżem, skupienie się na aktorze w wymownej roli i postaci, mógł sugerować ten kierunek myślenia. Wystawa ustawiona została tradycyjnie, w tym sensie, że porządkiem zwiedzania kierowała w gruncie rzeczy chronologia, czasem tylko zaburzana wtrętami z innych porządków czasowych. Ponownie wszystko zaczynało się (podobnie jak w pierwszym tomie i podobnie jak u Strzeleckiego) od Wyspiańskiego…

Zmiana ustawienia była wystawą historiograficzną i właściwie można ją czytać jako wystawę o teatrze połączonym z widowiskami publicznymi o masowym i spolaryzowanym politycznie charakterze. Równocześnie zwiedzając wystawę z oprowadzaniem kuratorskim w dużej grupie widzów, doświadczyłam tego, że poprzez scenografię świetnie można zainteresować teatrem i że wystawa ma ogromny potencjał edukacyjny, a fachowe, acz przystępne i charyzmatycznie wypowiadane sądy Rumasa-scenografa są świetnym komentarzem do zgromadzonych na ekspozycji materiałów. Liczba informacji oraz ikonografii i na wystawie, i w tomie robi ogromne wrażenie. Szeroki rozmach i konsekwencja w realizacji pomysłu zasługują na najwyższe uznanie.

Wyjście

Aporia związana z terminem scenografii powraca w projekcie wielokrotnie. Bywa inspiracją do wynalazczych pomysłów interpretacyjnych lub przeciwnie: zostaje niwelowana koncepcjami studiów performatycznych, badań kulturoznawczych oraz politologicznych. Wprowadza ujęcia, w których wszystko staje się scenografią. Jeśli jednak przyjąć, że jej kulminacją staje się propozycja ekspozycji, zapis efektu badań prowadzi jednoznacznie ku scenografii w teatrze ingerującym w doraźną realność. Autorzy wybierają oprawę widowisk zaangażowanych społecznie i politycznie, przy uznaniu, że polityka jest nadrzędnym terminem pokazującym, jak to, co widzialne (czy wyobrażone jako obraz przekazywalny) funkcjonuje w celowo ukierunkowanych kodach o określonych celach oddziaływania, perswazji, budzenia sterowanych emocji. Przeżycie estetyczne, myślenie o sztuce jako sferze bezinteresownego doświadczenia ludzkiego, niezbędnego do przeżywania pełni człowieczeństwa i obecności w świecie, jest w projekcie w jakimś sensie pominięte, choć nie dają o tym zapomnieć niektóre studia

autonomiczne autorów oraz – a może przede wszystkim – wspaniała ikonografia polskiego teatru. W zaproponowanej przez badaczki i badaczy koncepcji scenografia sprawuje funkcję kulturotwórczej strategii nakierowanej celowo na operację na świadomości zbiorowej, często o politycznych intencjach, czasem odzwierciedlającej bolączki życia społecznego lub przejawy zbiorowych form duchowego przeżycia. Stąd też nie dziwi selekcja widowisk: wyeliminowano w badaniach teatr operowy, baletowy oraz teatr lalkowy czy w ogóle teatry, które określano onegdaj mianem teatru formy, w których przecież ważnym aktorem i partnerem wykonawców stają się przestrzeń, przedmiot, kostium. Ten ostatni zresztą słabo zostaje wyodrębniony, rzadko – wbrew dzisiejszym tendencjom dowartościowania kostiumografii jako osobnej dyscypliny artystycznej – wstępuje na plan pierwszy, raczej zostaje wtopiony w analizę prospektów, przestrzeni, konstrukcji jako element tradycyjnie pojętej scenografii.

Mimo operacyjnego użycia performatyki, szczególnie we wszystkich trzech częściach pierwszego tomu na plan pierwszy wysuwa się tradycyjne historiograficzne zaplecze badawcze. Przeważa tu nie tyle podejście, które poprzez nowe teorie i filozofie teatru reorganizuje w sposób rewolucyjny pole widzenia scenografii, ile „historyczny” temperament krakowskiej podgrupy zespołu. Historyczne nastawienie odezwie się także w autorskim komentarzu Doroty Buchwald do wystawy, znakomicie napisanym obszernym artykule, który odnosi się do materii eksponowanej na wystawie i poszerza jej konteksty, buduje tradycyjną narrację historyczną dotyczącą inscenizacji polskiej XX i XXI wieku z wyróżnionymi tematami autorskich wkładów w rozmach teatralnych poszukiwań. Cały zespół – autor i autorki – skrupulatnie bada archiwa teatralne i prowadzi nas linią narracji historycznej, wzbogaca źródła wiedzy i rzuca punktowe światło na wybrane przez siebie zagadnienia. Wypełnienie zadania naukowego widzę nie jako radykalną zmianę

ustawienia, lecz przestawienie planów i akcentów, wydobywanie nowych dominant ustanawianych porządków myślowych w obrębie scenograficznych narracji. Ta propozycja historycznego ujęcia „całości" scenografii (wyjątkiem jest tu jedynie ostatnia, politologiczno-kulturowa część drugiego tomu), konstruuje narrację, która osnuwa się wokół tradycyjnych pojęć takich jak przestrzenie i obrazy, używa znanych terminów: teren gry, konstrukcja, labirynt, kosmos sceny, laboratorium. Modyfikacja metodologiczna silnie pojawia się w deklaracjach, natomiast najbardziej uchwytną zmianą staje się odejście od traktowania scenografii jako pochodnej malarstwa, kierunków sztuk plastycznych, poszukiwań sztuk wizualnych, a ikonograficznie pojęte studia w części pisanej przez Kosińskiego i Buchwald ograniczają się do wyróżnienia toposów. A zatem projekt staje się zdecydowanym odejściem od koncepcji Zenobiusza Strzeleckiego badania scenografii w obrębie malarskich „izmów", choć nie wiem, czy to wadzenie się z autorytetem z przeszłości ma sens, albowiem od dawna jego praca z lat sześćdziesiątych traktowana była jako monografia zbierająca po raz pierwszy materiały dokumentujące praktykę, pisana z perspektywy historyka sztuki i praktyka.

Radykalność „zmiany ustawienia" upatruję zatem w odcięciu się od tradycji związanych z historią sztuki, i choć historycy sztuki z rzadka zajmują się dziejami scenografii, to mamy też badaczy związanych z teatrem, którzy wychodzą od wiedzy związanej z dziejami sztuki. Tym samym zaproponowane ujęcie przesuwa badanie nad scenografią w sferę nauk teatrologiczno-kulturowych, z wyraźnymi dominantami społecznymi i politologicznymi. Oprócz tego ta historia scenografii, która nie przemawia do mnie jako spójna synteza (i jak rozumiem, zostało to zaakceptowane przez zespół), posługuje się tradycyjnym zespołem pojęć historiograficznych, jest efektem skrupulatnego odkrywania materiałów archiwalnych – co należy wysoko ocenić, albowiem wiele z tych źródeł zostaje w niezwykle obszernych

cytatach udostępnionych, co także tłumaczy gabaryty tej pracy i czasem stanowi trudność w wychwyceniu toku narracyjnego. Zwłaszcza ostatnia część syntezy drugiego tomu przestawia akcenty badań nad scenografią jako sztuką plastyczną, mocno podkreślając społeczno-polityczne zaangażowanie estetyki.

Siła tej syntezy występuje w funkcji straży i władzy paradygmatu wiedzy, pewności i sądów, które ustalają i zapewne ustalą na długo mapę rozpoznań, definicji i klasyfikacji, wyznaczą kierunki, drogowskazy, instrukcje. Scenograficzna wiedza służy budowaniu przekonań o roli estetyki w jej zaangażowaniu społeczno-politycznym. Radykalizm tej koncepcji nie przekonuje mnie jednak w tym znaczeniu, że sami autorzy i autorki bywają wobec niego niekonsekwentni. W niekonsekwencjach można dostrzec argument przemawiający na korzyść konstelacyjnego myślenia o zjawiskach estetycznych, w których doceniona będzie wielość, różnorodność, obfitość praktyk nieuzgodnionych i nieprzykrojonych do wspólnego mianownika, dotykanych punktowo i analizowanych w formułach oryginalnych i poszczególnych. Podejrzewam, że adresatem tych tomów będą (oprócz wytrzymałych półek bibliotecznych) odbiorcy skrolujący te wieleset stron na ekranie, punktowo wybierający ważne i ciekawie opracowane tematy oraz historyczne etapy scenograficznych praktyk, poddane aktualizującym interpretacjom metodologicznym.

Muszę przyznać, że z jednej strony zapoznanie się z tym dziełem budzi podziw dla przedsięwzięcia, z drugiej – efekt lektury wywołał we mnie sprzeciw wobec naukowego gestu: ambicji tworzenia syntezy, aspiracji, by ukazać całkowicie pojętą i opisaną historię polskiej scenografi i. Poza tym w myśleniu o ujęciu form historycznych i współczesnej estetyce dzisiejszego teatru trudno mi nie korzystać z badań związanych ze sztuką i kuratorskimi

praktykami oraz teoriami. Do myślenia o sposobie poznawania i rewidowania stanu wiedzy na temat XX-wiecznych kategorii estetyki scenicznej wielokrotnie dały mi wystawy i połączone z nimi programy kuratorskie dotyczące eksponowania sztuki nowoczesnej i retrospektyw historycznych, np. dawnego warszawskiego CSW, warszawskiej Zachęty za dyrekcji Andy Rottenberg oraz Hanny Wróblewskiej, a przede wszystkim Muzeum Sztuki w Łodzi – ostatnio zgodnie z projektami tworzonymi za dyrekcji Jarosława Suchana. Wystawy łódzkie ustawiały zgodnie z kategorią Atlasu w horyzontach nowych dyskursów problemy i tematy, podejmowały studia szczegółowe i osobne, nie sugerowały pełnej wiedzy, „wiedzy totalnej". A ponadto łączyły kategorie związane z estetyką o poszerzonym wymiarze, estetyką jako sztuką obrazu, dźwięku, słowa, ruchu – w tym także teatru i choreografii. Pojawiała się w tych ujęciach scenografia jako wyobrażenie wielozmysłowe, ukształtowane przez takie odmiany obrazów w działaniu, które ukazują jego multisensoryczne właściwości[26]. Korzystając z tej nauki – poznawania wystaw oraz tomów problemowych i programów im towarzyszących – gdy myślę o możliwościach ujmowania dziś zjawisk związanych z estetyką teatru, to o wiele bardziej przekonuje mnie wgląd w przekroje, zjawiska tematycznie organizowane, montażowo korelowane. Spójność historycznej narracji całościowej, nawet jeśli nie jest przeżytkiem, to w jakimś sensie staje się utopią. Rozszczepianie poznania to także rozszczepianie widzialnego i podpatrywanie nie tyle seryjności zjawisk, ile ich poszczególnej zjawiskowości, odkrywanie w estetyce nie tyle politycznie aktywnej ramy symbolicznej, ile struktury oryginalnego wyobrażenia, tropów myślenia niedających się przełożyć na jednoznacznie brzmiące dyskursy.

A może sam termin „scenografia" jako kategoria dotycząca „obrazów i przestrzeni" jest dziś nieadekwatny z powodu złożonego sposobu opracowywania form estetycznych w teatrze?

Wzór cytowania:

Fazan, Katarzyna, *Monumenta polskiej scenografii. Ustawienia – odsłonięcia – obchody*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/pmv9-8654.

Autor/ka

Katarzyna Fazan

Katarzyna Fazan (katarzyna.fazan@uj.edu.pl) – profesorka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Kieruje serią wydawnicza Teatr/Konstelacje (WUJ). Jest autorką monografii: *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor* (2009), *Kantor. Nie/Obecność* (2019), *Pasaże scenografii. Praskie Quadriennale 1999-2019* (2022), wraz z Anną R. Burzyńską i Martą Bryś wydała *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* (2014); angielskie wydanie *Tadeusz Kantor Today: Metamorphoses of Death, Memory and Presence*, (2014), wraz z Bryce’em Leasem i Michałem Kobialką redagowała *A History of Polish Theatre* (2021). ORCID: 0000-0002-8948-7745.

Przypisy

1. *Zmiana ustawienia*, 2020; tom 1: *Od dekoracji do konstrukcji*, tom 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, tom 3: *Wystawianie*. Publikacja została nagrodzona w 2020 roku przez Towarzystwo Badań Teatralnych: https://e-teatr.pl/warszawa-zmiana-ustawienia-polska-scenografia-teatralna-i-spoleczna-xx-i-xxi-wieku-najlepsza-ksiazka-ptbt-11215 [dostęp: 21.05.2021].
2. 19 października 2019 – 19 stycznia 2020,*Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*. Pełny opis wystawy, materiały dokumentacyjne zob. https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/zmiana-ustawienia-polska-scenografia [dostęp: 2.02.2022]. Na temat historii wystaw w Zachęcie zob. Koecher-Hensel, 2020. Autorka recenzuje w swym przekrojowym artykule m.in. pracę Joanny Stacewicz-Podlipskiej (2019), analizującej w obszernej monografii dwie pierwsze wystawy scenograficzne w Zachęcie.
3. Rozmowa towarzyszyła promocji publikacji *Odsłony współczesnej scenografii* (2017), zob. https://www.youtube.com/watch?v=YWdaiyaqW5Q [dostęp: 2.02.2023].
4. Dariusz Kosiński brał udział z ramienia Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego we współorganizowaniu polskiej ekspozycji na Praskim Quadriennale w roku 2015, pod hasłem „Muzyka, Pogoda, Polityka”, był także autorem tekstu w katalogu wystawy: zob. Kosiński, 2015. Praca *Post-Apocalypsis* została nagrodzona za dźwięk.
5. Decyzja wynikała z tego, że ekspozycja była pozbawiona katalogu, a jako instrukcja obsługi funkcjonowało wydawnictwo Zachęty z tekstem Doroty Buchwald. Aczkolwiek moje zwiedzanie odbyło się w czasie oprowadzania przez kuratora Roberta Rumasa, mogłam więc usłyszeć jego komentarz.

6. W artykule pojawia się m.in. teoria „posthumanistycznej performatywności” w ujęciu Karen Barad, przeniesiona na pojęcie przestrzeni (t. 1, s. 163).
7. Dominika Łarionow pisze na ten temat w części *Obiekt, rekwizyt, metafora, czyli od taczki do śmigła*, t. 2, s. 127-139.
8. Uwagi wokół procesu twórczego jako ręcznego wytwarzania scenografii, która potem była głównie oglądana, prowokują do pytań, także w związku z dzisiejszymi przewartościowaniami sztuki: czy nie dałoby się pisać o haptyczności scenografii, ze względu na jej użycie aktorskie oraz dzisiejsze projekty zachęcające do bezpośredniego stykania się z materią sceny. Inspirująca jest dla mnie w tym względzie przełomowa praca Marty Smolińskiej (2020).
9. Autorka sięga po materiały historyczne: Jeana Moyneta (1875), uwagi z francuskiej pozycji zestawia z polskimi podręcznikami i wspomnieniami scenografów: Małkowski, 1923; Galewski, IS PAN, nr 2333/4; Jarocki, IS PAN, nr 1316; Pronaszko, 1976.
10. Aczkolwiek pojawiające się tu uwagi o tym, że w realizacjach Reduty dostrzec można większość modnych wówczas „izmów”: formizm, kubizm, surrealizm, ekspresjonizm (niejako w języku dawnej koncepcji Strzeleckiego), potwierdzają opinie o synkretycznym charakterze stylistyki przedstawień, który z kolei Jarząbek-Wasyl dowartościowuje jako cenną wielostylowość, nazywając artystów scenografów „poliglotami”.
11. Kosiński pisze: „Projekt scenografii społecznej przedstawiony w *Kompozycji przestrzeni* opiera ;się na pojęciach, przekonaniach i koncepcjach, które w innych swoich pismach Władysław Strzemiński prezentował jako elementy pewnego całościowego, autorskiego systemu dramaturgii przestrzennej. Nienazwany tak wprost i nieprzedstawiony w jednym miejscu całościowo, wydaje mi się ukrytym rdzeniem ściśle i środowiskowo konstruktywistycznego myślenia o kompozycji przestrzeni, czyli o scenografii”, t. 1, s. 257.
12. Na wpływ tego zainteresowania oprócz licznych publikacji miała wystawa *Une avant-garde polonaise: Katarzyna Kobro et Władysław Strzemiński* współorganizowana przez Centrum Pompidou w Paryżu, Muzeum Sztuki w Łodzi i Instytut Adama Mickiewicza. Kuratorzy: Jarosław Suchan (Muzeum Sztuki w Łodzi), Karolina Ziębińska-Lewandowska (Centre Pompidou).
13. Kosiński, w rozdziale o awangardzie, zmierza także do wypełnienia luk w badaniach o teatrze dwudziestolecia oraz decyduje się na wprowadzenie wybranych kontekstów plastycznych, rozwijając ich analizę – co zdecydowanie komplikuje odbiór narracji. Wprowadza cytaty i analizy artykułów drukowanych w „Bloku” (np. włączając w sposób rozbudowany *Dramat w ruchu* Günthera Hirschela-Protscha), a zarazem rozwija myślenie o promieniowaniu awangardy na liczne zjawiska sceniczne. Pojawia się np. długi fragment o Radulskim i jego współpracy z Gronowskim oraz Daszewskim, a nazwisko tego ostatniego może zaskakiwać, aczkolwiek traktuje go autor jako reprezentanta kolejnego zwrotu – realizmu skonstruowanego.
14. Informacje na temat estetyki zaangażowanych widowisk znaleźć można w publikacji *Faktomontaże Leona Schillera*, 2015.
15. Złożony konflikt różnych światopoglądów przedstawiła Krystyna Duniec w nowym opracowaniu historii teatru dwudziestolecia. Zob. Duniec, 2017.
16. T. 1, s. 345. Kosiński przytacza w tym fragmencie szereg najnowszych ustaleń z książki Rafała Węgrzyniaka (2017).
17. Wystawa *Cricot idzie!/Cricot is coming!* (Cricoteka 2018, kuratorka Karolina Czerska) oraz jej katalog zwracały uwagę na lewicowe zaangażowanie niektórych twórców związanych z tym teatrem. Temat zaangażowania politycznego Marii Jaremy podejmuje w

swych pracach Agnieszka Dauksza (m.in. w *Maria Jarema*, 2021). Temat zaangażowania politycznego środowiska związanego z Cricotem podjęła ekspozycja wrocławsko-krakowska (w dwóch wersjach) Grupy Krakowskiej: *Grupa Krakowska 1932-1937*, kuratorka Barbara Ilkosz, Wrocław 2018; *Idzie młodość! I Grupa Krakowska*, kuratorka Anna Budzałek, Kraków 2019.
18. To dyskutowane onegdaj i powracające dziś w specjalistycznych artykułach pojęcie (zob. Garaudy, 1967).
19. Sajkiewicz, 2007, s. 21. Sajkiewicz odnosiła się do książki Hala Fostera *The Return of the Real. The avant-garde at the end of the century*, której polskie wydanie ukazało się w 2010 roku.
20. Wejście; Galeria 1 „Pokój temu domowi"; Sala 1 „Nieustanne tango" (salony); Aneks 1A „Kuchnia i łazienka – odsłanianie intymności"; Aneks 1B „Stół i łóżko – synekdochy pokoju"; Sala 2 „Zamieszkać na scenie"; Sala 3 „Ku scenie pustego pokoju"; Aneks 3A „Okna i drzwi"; Aneks 3B „Lustra"; Galeria 2 „Co pozostaje"; Sala 1 „Ruiny"; Sala 2 „Na śmietniku"; Sala 3 „Ubłocone, wdeptane w ziemię, zanurzone w piachu"; Sala 4 „Cmentarze"; Sala 4A „Nieludzkie"; Galeria 3 „Przestrzeń opresji i ofiary";, Sala 1 „Więzienie i obóz"; Sala 2 „Proces"; Sala 3 „Siedziba władzy"; Sala 4 „Laboratorium"; Sala 5 „Szpital Polonia"; Sala 6 „Świątynia"; Galeria 4 „Second-hand"; Sala 1 „Ciucholand"; Sala 2 „Estrada"; Sala 3 „Igrzyska"; Sala 4 „Knajpa"; Galeria 5 „Kosmos sceny"; Sala 1 „Teatr jest światem"; Sala 2 „Koło historii"; Sala 3 „Uniwersum"; Wyjście.
21. Na marginesie: poniekąd czuję się odpowiedzialna za sam koncept, albowiem autorzy odwołują się do mojego tekstu o ruinie w polskim teatrze nowoczesnym, muszę jednak wyjaśnić pewne nieporozumienie. O ile w tekście analitycznym chciałam badać pewien szczególny przykład w różnych konstelacjach interpretacyjnych, który nawiedza pamięć i wyobraźnię twórców scenicznych między XX i XXI wiekiem, w *Zmianie ustawienia* nie chodzi o wyjątkowy przypadek, lecz o możliwość odnalezienia wielu dominant, całej serii toposów i fantazmatów oraz mniej obciążonych tematycznie znaków czy przedmiotów, które wyznaczają kierunki porządków obrazów i idei. To zupełnie inna kategoria myślenia: moja propozycja zakładała akt repetycji jednej, wyjątkowej kliszy we wciąż odmiennych kontekstach, w zmianach i przetworzeniach w różnych interpretacjach kilku pokoleń twórców, co odczytywałam jako przypadek szczególny. Zob. Fazan, 2017.
22. Temat szkół scenograficznych podjęła w ujęciu historycznym Dorota Jarząbek-Wasyl, a Ewa Dąbek-Derda włączyła kategorię szkół scenograficznych jako miejsca kształcenia artystyczno-zawodowego.
23. To aluzja do tytułu wystawy *Pojawia się i znika. Archeologia scenografii Małgorzaty Szczęśniak* w Nowym Teatrze w Warszawie, 2013, wykorzystana tu w tym sensie „nieprawnie" w odniesieniu do scenografii społecznych, że artystka w różnych wystąpieniach podkreślała, że scenografia dla niej ma wyłącznie sens teatralny.
24. To cytat z *Dzienników* Witolda Gombrowicza: „Potężny geniusz! – nigdy nie było tak pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego", użyty tu w związku z opisywanym sprowadzeniem szczątków Sienkiewicza do Polski i złożenia ich w katedrze św. Jana, co sprawiło, że stał się „centralną postacią polskiej literatury", t. 2, s. 524.
25. Grafika główna wystawy – proj. Jakub Jezierski, *Dziady* Adama Mickiewicza (Edmund Wierciński w roli księdza Piotra) w reż. Leona Schillera (Teatr Polski w Warszawie, 1934).
26. Do takich wystaw zaliczyć można (by poprzestać na nielicznych przykładach) *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, Kunsthalle Wien 2005, Barbican

Centre, London 2006, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006; *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, Muzeum Sztuki, Łódź 2016-2017; *Muzeum rytmu*, Muzeum Sztuki, Łódź 2017; *Rzeczy robią rzeczy. Wystawa, performance, kino, „puppet szum”*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2016; *Inne tańce*, CSW 2018.

Bibliografia

Duniec, Krystyna, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Instytut Teatralny, Instytut Sztuki PAN, SWPS, Warszawa 2017.

Faktomontaże Leona Schillera, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

Fazan, Katarzyna, *Ruina – alternacje teatralnego obrazu. Między krajobrazem po bitwie a śmietnikiem odzyskanej wolności*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Foster, Hal, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2010.

Galewski, Józef, *Pamiętniki*, rękopis, IS PAN, nr 2333/4.

Garaudy, Roger, *Realizm bez granic*, przeł. R. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1967.

Jarocki, Władysław, *Moje drogi malarskie i inne wspomnienia*, maszynopis, IS PAN, nr 1316.

Koecher-Hensel, Agnieszka, *Sztuka Teatru w Zachęcie*, „Teatr” 2020 nr 6, https://teatr-pismo.pl/7739-sztuka-teatru-w-zachecie/ [dostęp: 21.02.2023].

Kosiński, Dariusz, *Czarowna natura!*, [w:] *Post-Apocalypsis*, red. A. Kubaś, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

Łarionow, Dominika, *Co to jest scenografia? Kilka uwag historycznych i metodologicznych*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Małkowski, Henryk, *Malowanie dekoracji*, Biblioteczka Teatralna Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1923.

Maria Jarema. Wymyślić sztukę na nowo, red. A. Dauksza, słowo/obraz terytoria, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Gdańsk 2021.

Moynet, Jean, *L’Envers du theatre. Machines et decorations*, Hachette, Paris 1875.

Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Polska awangarda teatralna 1919-1939, wybór, oprac. i red. D. Fox, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021.

Pronaszko, Andrzej, *Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy*, oprac. J. Timoszewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.

Przed i po „wielkim Jutrze"? Zachęta i wystawy scenograficzne, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2019.

Reclaimed Avant-garde: Space and Stages of Avant-garde Theatre in Central-Eastern Europe, red. Z. Imre, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

Sajkiewicz, Violetta, *Powroty realnego*, [w:] *Rzeczywistość transformacji – transformacja rzeczywistości / The Reality of Transformation – Transformation of The Reality*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2007.

Smolińska, Marta, *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020.

Strzelecki, Zenobiusz, *Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, t. 1-3.

Węgrzyniak, Rafał, *Procesy doktora Weicherta*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017.

Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku, red. D. Buchwald, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2020.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/monumenta-polskiej-scenografii*