

Czuła scenografia

AUTOR: KATARZYNA KWIECIEŃ-KALIŃSKA

„Teatr jest czułym instrumentem rejestrującym zmiany społeczno-kulturowego porządku, zaś będąca jego częścią scenograficzność to również narzędzie teatralizowania przestrzeni publicznej – tła i areny wydarzeń, historii w procesie” – czytamy na stronie Zachęty o wystawie *Zmiana ustawienia*. To pierwsza w Polsce ekspozycja prezentująca zarówno teatralną, jak i społeczną stronę scenografii.

■ Wszystko zaczyna się od Wyspiańskiego. Choć w pierwszej sali wystawy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki witają nas Craig i Schiller. Wspólne zdjęcie zostało wykonane w Warszawie w 1935 roku. Wystawa została zorganizowana w ramach projektu badawczego pod tym samym tytułem i jest efektem pracy m.in.: Instytutu Teatralnego, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Instytutu im. Jerzego Grotowskiego i Muzeum Teatralnego.

Po stu latach polskiej scenografii (tej z przestrzeni teatru i tej wychodzącej poza jego mury) oprowadza kurator Robert Rumas – scenograf i artysta wizualny, ale też Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński, współtwórcy wystawy, odpowiedzialni za jej stronę merytoryczną. To nie jest opowieść o tym, jak rodziły się kolejne koncepcje scenograficzne czy akademicki przegląd, to próba spojrzenia na szeroki kontekst, w którym to, co teatralne, krzyżuje się z tym, co społeczne, polityczne, tożsamościowe, jednostkowe. Wystawa zaplanowana jest tak, by ukazać, że nie ma opowiadania o teatrze bez włączenia w opowieść tego wszystkiego, czym i jak żyje na co dzień widownia, wspólnota.

Już sam tytuł: scenografia teatralna i społeczna, zapowiada rozszerzenie horyzontu i spojrzenie na prace, koncepcje i realizacje polskich scenografów i reżyserów przy jednoczesnym dostrzeganiu tego, co stanowi kontekst, tło teatru, a czasem odwrotnie, kiedy to teatr staje się tłem do wydarzeń z przestrzeni publicznej. I tak artystami scenografii, i tym

samym bohaterami wystawy, stają się wszyscy, którzy budują przestrzeń społeczną, organizują wydarzenia masowe czy współuczestniczą we wszelkiego rodzaju obrzędach życia wspólnotowego. I w tym wymiarze oprowadzającym po wystawie jest Wyspiański, który narzuca teatrowi najtrudniejsze zadanie: opowiedzenie wszystkiego, co jest w Polsce do myślenia. Ekspozycja pokazuje narzędzia, którymi artyści i kreatorzy życia społecznego posługują się, by tę opowieść ukazać po swojemu, zaprojektować według własnej optyki. Taka też z założenia jest wystawa: subiektywna, jest autorskim wyborem, co wiąże się często ze skrótem (niekiedy uproszczeniem), zarysowaniem pewnego schematu, modelu, pełniejszym ukazaniem jednej sprawy, a zasygnalizowaniem innej – i wszelkimi tego konsekwencjami.

Salę *Wizja* zadedykowano Wyspiańskiemu i recepcji jego dzieł. Pierwsza gabłota z rękopisem kopisty teatralnego oraz z odręcznymi notatkami autora na egzemplarzu *Protesilasa i Laodamii* z 1903 roku otwiera przed nami wyobraźnię teatralną artystów, poszukiwanie odpowiedniej przestrzeni dla ponownego opowiedzenia mitu. Gest umiejscawiania mitu czy archetypu we współczesnych ramach, dekoracjach będzie się nieustannie w polskim teatrze, a tym samym na całej wystawie, powtarzał (szczególnie w postaciach Odysa i Hamleta). Stanie się on zarówno inspiracją, jak i swoistym przekleństwem artystów, gdyż chcąc się z niego wyrwać, jednocześnie wnika się jeszcze mocniej w wyobrażeniową tkanę mitu. Przykładem tego są realizacje *Legendy*

i *Legendy II* oraz odtworzony przez Karola Frycza ruch sceniczny do *Bolesława Śmiałego* (oryginał rozrysowanego ruchu można oglądać na wystawie), będący rekonstrukcją koncepcji inscenizacyjnej autora dramatu. Wyspiański na tej wystawie ustawia w pewien sposób model myślenia o teatrze, stawia go od razu w kontekście jego realnego oddziaływania na publiczność. Pytanie o teatr jako sztukę żywą, działającą, będzie obecne w kolejnych salach. Stąd też obecność projektu Wyspiańskiego i Ekielskiego rozbudowy Wawelu jako Akropolis – przestrzeni wspólnej, wzniesionej wysoko, organizującej życie i wyobraźnię. Teatr jest jej nieodłączną częścią.

W XX wieku artyści teatru musieli zmierzyć się z tematem wojny, Zagłady i spełnionej apokalipsy, ale też organizacji życia po katastrofie, znów potrzebna była wizja. Dlatego w tej części wystawy pojawiają się bohaterowie, którzy łączą w sobie zdolność zarówno do wielkich czynów, jak i do zbrodni, są jednocześnie ofiarami i katami. Dlatego też Odys pojawi się w teatrze, wkroczy na scenę w znamienym 1917 roku i powróci w wojennym spektaklu Tadeusza Kantora w 1944. Pierwsze trzydziestolecie XX wieku w sposób zasadniczy przeformułuje wrażliwość, estetykę i nowe wyzwania, przed którymi stanie teatr. Puentą *Wizji* jest fotografia makiety pomnika Mickiewicza z Wilna, którego historia obrosła legendą i była nawet wykorzystana przez międzywojenny teatr Cricot w spektaklu *Wyzwolenie*. Geniusz, wizjoner – makieta, pusta forma, ważne symbole stawiają przed twórcami, ale też

widzami, ważne pytania o reinterpretacje mitów, budowanie tożsamości i tradycje. Na te zagadnienia szukał odpowiedzi w sposób bardzo wyrazisty teatr monumentalny, o którym opowiada sala *Misja. Teatr monumentalny*. To odpowiedź artystów na pytanie o to, jaki teatr daje szansę na rozmowę o współczesnej Polsce, o kondycji społeczeństwa, ale i roli teatru. Jednak teatr monumentalny w interpretacji autorów wystawy to nie tylko wąsko rozumiana dziedzina sztuki, ale to także wydarzenia, które za scenę mają przestrzeń miasta, place, ulice. Bohaterem jest tu również plac Piłsudskiego (miejsce mszy papieskich, defilad wojskowych, pogrzebów), którego przestrzeń to scena najważniejszych wydarzeń społecznych, państwowych, religijnych. Teatr i działania performatywne jako tworzenie wspólnoty, budowanie jedności narodu wokół symbolu, najwyraźniej przemawiają poprzez pogrzeb Słowackiego, monumentalny w swojej formie. W sali odtwarzane są m.in.: obchody święta 22 lipca, msze papieskie, pogrzeby (także księdza Jerzego Popiełuszki), jak również uroczystości żałobne ofiar katastrofy smoleńskiej, jako przykłady monumentalnych przedstawień, ale już nie-reżyserowanych przez artystów.

Część ekspozycji zatytułowana *Awangarda* to w dużej mierze powrót do lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. To próba budowy

świata, w którym nowe koncepcje artystyczne będą jednocześnie mechanizmem kształtującym nowe społeczeństwo, jego przemiany, mogą też prowadzić do rewolucji. Przedstawione projekty scenografii, ale też budowli teatralnych czy nowych konstrukcji scen (teatr symultaniczny, scena narastająca etc.) to nie tylko przykłady odważnych koncepcji i w wielu przypadkach też realizacji, ale także intensywne myślenie nad aktywizowaniem widzów. Andrzej Pronaszko, Feliks Krassowski, Szymon Syrkus, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Józef Jarema, ale także Jerzy Grotowski – to artyści, którzy chcieli wciągnąć widza w świat spektaklu w sposób dosłowny, poprzez aranżacje przestrzeni, zburzenie wszystkiego, co dzieli widzów i artystów. Spektakl przenosił się na widownię, a widownia wchodziła w przestrzeń spektaklu. Najmocniej ukazują to zdjęcia z *Kordiana* Jerzego Grotowskiego z 1962 roku. Polska awangarda to skok na głęboką wodę. To pomysły, które nie zawsze miały szansę na realizację, ale świadczą o nietuzinkowej wyobraźni ówczesnych polskich artystów, a także znajomości aktualnych nurtów światowej sztuki.

Teatr poza salami teatralnymi, poza budynkiem, w miejscach nieteatralnych, ale blisko ludzi w ich naturalnym otoczeniu, w codzienności – to punkt wyjścia do historii scenografii teatralnej i społecznej kolejnej sali. Wspo-

mniana tradycja, która sięga swymi początkami wędrujących od drzwi do drzwi kołędników, znajduje swoją wielką realizację w Reducie Osterwy, następnie w teatrach organizowanych na frontach II wojny światowej, w obozach, teatrach robotniczych, Gardzienicach, Opolu, Lucimiu, Węgajtach... i trwa do dziś. Ekspozycja sali *Droga* to nie tylko „mapa”, to też uświadomienie sobie, że artyści polskiego teatru w sposób bardzo konsekwentny szukali widza i kontaktu z nim i, co było specyfiką polskiego teatru, nie było to budowane poprzez prowokację (w takim znaczeniu, w jakim odbywała się ona w teatrze futurystycznym czy surrealisticznym). Wynikało to z żywej potrzeby dialogu, partnerskiego „testowania” tego, co nowe, jeszcze nieoswojone. Owa *Droga* wydaje się być tak samo drogą w znaczeniu geograficznym, fizycznym, jak też chęcią mentalnego, duchowego zacierania odległości, granicy między sceną a widownią.

O ile wspomniana powyżej sala jest przykładem wielu dróg dialogu, tak ekspozycja *Wojna* wygląda niczym przestrzeń tego dialogu pozbawiona, a teatr w dużym stopniu zastąpiony jest przez współczesne wydarzenia społeczne (oprawa meczu Legii, zdjęcie ze Strajku Kobiet czy fotografia Ady Zielińskiej *Independent Day*). Jak można przeczytać na planszy rozpoczynającej ekspozycję tej części wystawy:

Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki



fol. Bartosz Górka

„Wielkie projekty teatralne, artystyczne i społeczne XX wieku opierały się na wierze w jedność i wspólnotę połączoną ideą i racjonalnym ładem. Wiara ta była przesiąknięta lękiem przed nadchodzącą apokalipsą i przekonaniem, że jeśli nie uda się zmienić świata, nadejdzie jego koniec”. Obiekty wybrane przez autorów do tej sali pokazują, że na pewno nie udało się ocalić wspólnoty, zostały poszczególne grupy, między którymi wybrzmiewa przejmujący głos Kasandry ze spektaklu *Oresteja* Jana Klaty. To rzeczywiście świat po katastrofie, bez połączeń, budowany na siłę, może dlatego musi prowadzić do *Utopii wspólnoty*. Od tego momentu wystawa wyraźnie zmienia akcent z teatralnego na społeczny. Płonący gmach Prudentialu, gdzie w mieszkaniu Leona Schillera odbywały się spotkania Tajnej Rady Teatralnej (i znajdowało się jego archiwum), jest symbolem, którego nie trzeba opisywać, analizować. Obraz mówi wszystko. Ta sala opowiada o próbach tworzenia wspólnot i ich rozpadach, o tym, jak sztuka teatru została boleśnie wprzęgnięta w mechanizmy życia polityczno-społecznego, co najlepiej dokumentuje najczęściej przywoływany rok 1968, rok *Dziadów*, rok exodusu. Powojenne losy polskiego teatru odzwierciedlały trudne i pełne sprzecznych postaw, bolesnych wyborów, kompromisów, ale też radykalizacji moralnej, losy Polaków. Środek sali wypełniają kartonowe pudła, w których umieszczono ekrany m.in. z odnalezionym nagraniem *Mordu w katedrze* Jerzego Jarockiego (a granym w katedrze warszawskiej i wawelskiej w czasie stanu wojennego), ale też z przemówieniem prezydenta Andrzeja Dudy z okazji Święta Niepodległości.

Afirmacje to, jak piszą autorzy wystawy, opowieść o ostatnich dekadach XX wieku, które w Polsce przybrały formę „rywalizacji na rytuały” (obchody Tysiąclecia Chrztu Polski i obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego). To mnogość obrazów i symboliki, poczucia, że wszystko się ze sobą łączy, wzajemnie z siebie wynika i bardzo silnie uderza w człowieka, który, zdaje się, bywa często bezbronny wobec otaczającej go, świadomie zaplanowanej przez innych, rzeczywistości wizualnej. Religijność, bunt, prowokacja, kontestacja, ideologie, próba znalezienia dla tych kategorii symboli, budowanie mitów, burzenie lub utwierdzanie fundamentów. To sala, która swoim przepychem i siłą oddziaływania poszczególnych obrazów zmusza do głębszej, krytycznej refleksji nad procesami związanymi z projektowaniem, a na-

stępnie oddziaływaniem obrazów, symboli czy obrzędów, dla których scenę stanowi przestrzeń wspólna.

Aneks, czyli „kontrapunkt dla historycznego materiału”, to ciąg dalszy opowieści, ale też jej autonomiczna część. Pokazuje on fizyczne współtworzenie przestrzeni poprzez *Płynny model* Aleksandry Wasilkowskiej (inspiracja powstała na bazie jej scenografii do *Życia seksualnego dzikich* Krzysztofa Garbaczewskiego) dominujący w sali XIII. Również to, że żadna przestrzeń nie jest neutralna (przypomnienie hasła z akcji billboardowej Jadwigi Sawickiej: Nawracanie, Oswajanie, Tresowanie). Pozwala też na zderzenie się z boleśnie realnym

(szczególnie w salach: *Wojna*, *Utopie wspólnoty*, częściowo w *Aneksie*) na wystawie jest odzwierciedleniem tego, w jaki sposób dziś toczy się debata publiczna, dotycząca zarówno spraw społecznych i politycznych, jak i artystycznych czy historycznych. Wybierany jest jeden kadr, eksponowany fragment, liczy się bowiem mocny, działający na wyobraźnię przekaz, który ma zastąpić krytyczny i szeroki namysł nad całością.

Teatralne i społeczne scenografie zawsze tworzą dwie strony, nadawcy i odbiorcy, choć w zależności od kontekstu w różnym stopniu. Ważne jest to, że każdy gest (uczestnictwa, odmowy udziału) wobec zaprojektowanej prze-

Wybór obiektów na wystawie jest odzwierciedleniem tego, w jaki sposób dziś toczy się debata publiczna, dotycząca zarówno spraw społecznych i politycznych, jak i artystycznych czy historycznych. Wybierany jest jeden kadr, eksponowany fragment, liczy się bowiem mocny, działający na wyobraźnię przekaz, który ma zastąpić krytyczny i szeroki namysł nad całością.

doświadczeniem walki o kontrolę nad własnym ciałem (nagranie wywiadu ze zmarłym niedawno artystą i antropologiem – Rafałem Urbacim). Ostatnie dwie sale to: *Dom tymczasowy Teatru 21*, w którym witają nas „rekwizyty” z ostatniego strajku osób niepełnosprawnych w sejmie, i sala, w której możemy posłuchać krzyków sprzed Teatru Powszechnego przy okazji spektaklu *Kłątwa* Frlijicia. W obu przypadkach oko i ucho autora ekspozycji zdaje się widzieć i słyszeć jedno wydarzenie, głosy jednej strony. To zbyt dosłowne podpowiadanie narracji, emocji, znika pewien nerw opowieści, która przecież nie tylko jest zaangażowaną, autorską formą przedstawienia społecznego wymiaru scenografii, ale także powinna być próbą szerszego, krytycznego spojrzenia na zjawiska, które mają złożony kontekst i wymagają rozłożenia akcentów w sposób bardziej wnikliwy i analityczny.

My (artyści i widzowie) nadajemy kształt teatrowi, ale też teatr formuje nas, swoją wizją, misją, awangardowymi formami, narracjami wojennymi, opowieściami o utopiach czy afirmacjami. Czy dziś jesteśmy w stanie uczciwie opowiedzieć sztuką teatralną (wizualną) o tym, co jest w Polsce do myślenia? Wybór obiektów

strzeni pokazuje, jak silnie oddziałuje ona na naszą świadomość i tworzy pamięć wizualną. Nie da się opowiedzieć o współczesnym teatrze czy społeczeństwie, przykładając szkło powiększające tylko do jednego zjawiska, pomijając inne lub dopisując subiektywną narrację.

Za pomocą scenografii teatralnej i społecznej można opowiedzieć historię Polski i polskiego społeczeństwa XX i początków XXI wieku. To narzędzie jest jak precyzyjna soczewka, rejestrująca wszystkie najczulsze zmiany, zwroty, rewolucje i ewolucje społeczno-polityczne. Żeby zobaczyć całość, trzeba spojrzeć z dystansu, czasem przyłożyć soczewkę w inne miejsce. Taka gra zmianą ustawienia pozwala nie tylko podjąć wysiłek uchwycenia możliwie najszerszej panoramy, ale też zobaczyć znane zjawiska w nowej perspektywie. ■

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku
 kurator Robert Rumas
 współpraca merytoryczna
 Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński,
 Daniel Przastek
 19 października 2019 – 19 stycznia 2020