

Co wynika z ustawienia?*

Patrycja Cembrzyńska

badaczka niezależna

O dziejach polskiej scenografii nowoczesnej; o przemianie, jaka dokonała się w teatrze i myśli o teatrze; o człowieku jako istocie przestrzennej – o tym, w dużym skrócie, traktuje trzytomowa *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*.

Publikacja stanowi pokłosie zespołowego projektu badawczego realizowanego pod kierownictwem Dariusza Kosińskiego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego w latach 2017–2020. Od razu zaznaczmy, że to nie jest zbiór rozpraw „pod wspólną okładką”. Pomiędzy tekstami zachodzi łączliwość, w lekturze linearnej tworzą one spójną strukturalnie narrację.

Tom pierwszy, *Od dekoracji do konstrukcji* (Dariusz Kosiński, Dorota Jarząbek-Wasyl, Wanda Świątkowska), obejmuje historię do 1939 roku. Rozpoczyna się od analizy roli Stanisława Wyspiańskiego w rozwoju technik teatralnych. To jego teatr – jak pokazuje Jarząbek-Wasyl (*Początki nowoczesnej scenografii w polskim teatrze: Stanisław Wyspiański*) – oddziela cezurą epokę dekoracji od epoki scenografii, a także zapowiada zejście się dramatów wieszczów i awangardowej wizji plastycznej. W tomie drugim, *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, autorzy (Dominika Łarionow, Ewa Dąbek-Derda, Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński, Paulina Skorupska, Kamil Minkner, Daniel Przystek, Paweł Marek Mrowiński) przyglądają się scenografii teatralnej po 1945 r. (ewolucji rozwiązań formalnych oraz nawrotom obrazów i motywów – część pierwsza) oraz scenografii społecznej (przestrzeniom aktów parateatralnej celebracji władzy – część druga). Tom trzeci, *Wystawianie*, to katalog/esej wizualny będący pokłosiem i poszerzeniem wystawy o „Teatrze w Polsce i Polsce w Teatrze” (październik 2019 – styczeń 2020), którą dla warszawskiej Zachęty przygotował Robert Rumas. Była ona przestrzenią dróg rozchodzących się w różnych kierunkach. Hamlet ze studium Wyspiańskiego (*W(o)prowadzenie* Buchwald) usymbolicznia „albo – albo” tego przedsięwzięcia.



* *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Z. Raszeńskiego, Warszawa 2020, t. 1–3.



¹ Więcej na ten temat: D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 125-144, 161-180; zob. też M. Popiel, „Hamlet” Wyspiańskiego. Czytanie, pisanie, czyli o wędrowaniu w labiryncie świata, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 234 (o labiryncie jako przestrzeni Hamletowego „albo – albo”): „Ten dramat [...] ma też intrygę opartą na zasadniczej zmianie kierunku akcji. Zbudowana jest ona na typowej figurze labiryntu: rozwidlenia dróg, albo – albo”; por. moje uwagi wstępne.

² Zob. E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 52.

³ Zob. *ibidem*; eadem, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3. Mówiąc o sprawczości rzeczy, Domańska kieruje zresztą uwagę czytelnika na teatr. Nawiązując do koncepcji Latoura, analizuje „realność najniższej rangi” Tadeusza Kantora (*ibidem*, s. 19-20).

⁴ Eadem, „Zwrot performatywny”..., s. 59.

Praktyki scenograficzne poddano analizom w perspektywie historii i teorii teatru, historii sztuki, kultury wizualnej oraz nauk politycznych. Transdyscyplinarność podejścia badawczego wpływa z potrzeby odzwierciedlenia wielości pozasłownych i niepodmiotowych elementów semantycznych, którymi każde widowisko oddziałuje na widza. Wybrane strategie badawcze – opowiedzenie się za operacyjną koncepcją znaczenia „scenografii”, niebędącej pojęciem ostrym, jak dowodzi Dąbek-Derda w rozprawie *W poszukiwaniu istoty scenografii*, t. 2) – czerpią ze świadomości ograniczeń modelu wiedzy, w którym esencjalizuje się sens, tracąc z oczu przedmiot w jego aspekcie relacyjnym.

Dążeniu do zsumowania dotychczasowych refleksji na temat scenografii towarzyszy próba jej teoretycznego ujęcia. Przyświeca całemu projektowi idea teatru labiryntu, której korzenie sięgają otwartych, tworzących przestrzeń doświadczenia, dramatów Juliusza Słowackiego, i dojrzewają u Wyspiańskiego, którego teatr staje się „drogą przez”, przestrzenią dramatu bez rozstrzygnięć, wieloprzestrzenną, przez każdego uruchamianą w odmienny, indywidualny sposób¹.

Nadrzędną perspektywę autorów wyznacza metafora świata jako wielości niekończących się performatywnych działań, ze swej istoty wprowadzających zmianę. Scenografie widowisk – tak teatralnych, jak i społecznych – są rozpatrywane jako dzieła artystyczne (w artykule *Scenografia? Kłopoty z definicją* [t. 2] Łarionow śledzi proces autonomizacji scenografii jako dziedziny sztuki), zarazem jednak wykracza się poza ogląd estetyczny, podkreślając działaniowy wymiar scenografii. Jej analiza w „idiomie performatywnym” wyraźnie łączy się w tekstach publikacji ze „zwrotem ku sprawczości”², a także z projektem humanistyki nieantropocentrycznej, która m.in. pod wpływem myśli Brunona Latoura problematyzuje granicę ludzkie-ludzkie i zajmuje się rzeczami jako – *nomen omen* (Latour sięga bowiem po metafory teatralne) – „aktorami”, a więc aktywnymi bytami, współtwórcami ludzkich działań i tożsamości³. Mamy wokół siebie „sprawczość materialną”⁴; przedmioty i miejsca są nadawcami naszych ról; każda zmiana ustawienia, każde przeprojektowanie przestrzeni – czy to sceny teatralnej, czy to sceny świata – przyczynia się do wygenerowania nowego pola sił i do przekształcenia ontologii tej przestrzeni, ergo sposobu bycia obecnych w niej aktorów, ich performansów.

W tytule publikacji zawiera się aluzja do zmiany modelu uprawiania teatru: od przedstawienia do wydarzenia; od teatru pudełkowego, gdzie spojrzenia widzów są poddane presji centralizującej, gdzie triumfują widzenie geometryczno-perspektywiczne oraz iluzjonizm i gdzie efekt realności służy umacnianiu i naturalizowaniu systemu dominujących wyobrażeń, do teatru rozbiegających się perspektyw, różnych modalności doświadczenia, teatru zaangażowanego i angażującego, który wychodzi wraz z widzem poza budynek i poza horyzont poznawczy narzucony przez dominujący dyskurs.

Od: „Jak to się robiło?” (Jarząbek-Wasył, *Od dekoracji do scenografii* oraz *Malarze sceny. Artyści środka*, t. 1) przechodzimy do: „Jak to się robi?” (Łarionow, *Laboratorium form, czyli o scenografii polskiej 1945–2020*, t. 2). Od scenografii wspierającej unikatowy kształt inscenizacji, dopełniającej tekst, otwierającej jego inscenizacyjny potencjał, ale mu podporządkowanej, do teatru, który staje się laboratorium form, w artystyczności jednak niezasklepionym, otwartym radykalnie – ku ulicy (Skorupska, *Odzyskać przestrzeń publiczną. O wzajemnym wpływie działań teatralnych i miasta*, t. 2). *Zmiana ustawienia* pokazuje, jak poprzez eksperyment w zakresie przekształcenia relacji scena–widownia teatr włącza się w przebudowę świadomości społecznej, a dalej – w przebudowę świata.

W skład tytułowej formuły wchodzi szerokie spektrum spraw: kwestia scenografii łączy się z historią architektury teatralnej, z zagadnieniami percepcji wzrokowej i słuchowej, z analizą interwencji teatru w przestrzeń publiczną, z tematem aren i pochodów demagogii oraz sterowania ludzką performatywnością za pomocą scenografii, wreszcie – z kwestią ich rozmontowywania za pomocą praktyk teatralnych i teorii teatrologicznych.

W zasięgu spojrzenia badawczego autorów znaleźli się m.in. Wincenty Drabik, Karol Frycz, Iwo Gall, Andrzej i Zbigniew Pronaszko-wie, Maria Jarema, Jerzy Juk Kowarski, Jerzy Gurawski, Krystyna Zachwatowicz, Mirek Kaczmarek, Boris Kudlička, Małgorzata Szczęś-niak. Ponadto zaś przedstawiciele teatru autorskiego, w jednej oso-bie łączący rolę reżysera i scenografa: Witold Wandurski, Józef Szaj-na, Tadeusz Kantor, Leszek Mądzik, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa.

Zarysował się w tekstach wątek idiomu artysty scenografa. Nie został wprawdzie ujęty od strony teoretycznej – omówiono raczej kwestie praktyczne, indywidualne środki wyrazu artystycznego, funkcjonujące w obrębie konwencji narzuconych duchem czasu – stanowi jednak podskórny nurt wywodów. Na scenie teatralnej wi-dać jak dłoni dramat „zdarzenia sygnatury”⁵: scenograf, próbując wpisać w przestrzeń spektaklu własne imię, musi negocjować z si-łami kontradiktoryjnymi (presja tekstu, wizja reżysera, przyzwycza-jenia widowni). Twórcy wybierają różne strategie: przypomnienie o sobie poprzez wprowadzanie na scenę idiomatycznych obiektów-znamion (jak sygnatury Aleksandry Wasilkowskiej – przeskalowa-ne wyobrażenia ludzkich organów powracające w przedstawieniach realizowanych przez różnych reżyserów) albo coś z drugiego biegu-na: niedorażną grę w duecie reżysersko-scenograficznym, unikatowy dwugłos – podwojenie sygnatury, które równocześnie staje się spek-taklem rozbioru tożsamości (np. Krzysztof Warlikowski – Małgorzata Szczęś-niak).

Lektura *Zmiany ustawienia* pokazuje ponadto, że praktyka sce-nograficzna samej sobie służy, samą siebie, swoje powołanie, coraz świadomiej problematyzuje. Scenografowie pragną rozwijać sceno-



⁵ Określenie z: M. P. Markowski, *Zdarzenie sygnatury*, [w:] *idem*, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.



⁶ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1993, <https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/1432> (data dostępu: 31.03.2022).

⁷ *Idem*, *Dramatyzm i architektonizm*, [w:] *idem*, *Pisma*, zebra., wstęp, koment. Z. Baranowicz, Wrocław 1975.

⁸ D. Kosiński, *Konstrukcja przestrzeni*, [w:] *Zmiana ustawienia...*, t. 1: *Od dekoracji do konstrukcji*, s. 258.

⁹ Zob. K. Mazzucco, „Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas”. Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z „Atlasem” Warburga, przeł. M. Salwa, „Konteksty” 2011, nr 2/3; G. Didi-Huberman, „Atlas Mnemosyne” jako montaż, przeł. T. Swoboda, „Konteksty” 2011, nr 2/3.

¹⁰ M. Rampley, *Archiwa pamięci: „Pasaże” Waltera Benjamina i „Atlas Mnemosyne” Aby’ego Warburga*, przeł. K. Pijarski, „Konteksty” 2011, nr 2/3.

¹¹ D. Buchwald, D. Kosiński, *Co kto w swoich widzi snach. Obrazy i fantazmaty polskiej scenografii teatralnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, [w:] *Zmiana ustawienia*, t. 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, s. 151.

¹² Zob. P. Bizzell, *Hybrid Academic Discourses: What, Why, How*, „Composition Studies” 1999, nr 2.

grafię, doskonalić jej środki – i z premedytacją ją redefiniują. Warto zwrócić uwagę na dynamikę wyłaniającej się tu relacji: autonomizacja dyscypliny – kłopoty z definicją.

Czytelnik dostaje pasjonującą książkę, która daje dużo satysfakcji poznawczej. To, co do tej pory było nieobce tylko wąskiemu gronu teatrologów (np. mocno niedocenione – a przez historię sztuki zupełnie pominięte – śmiałe plastycznie realizacje Redutowe, które analizuje Świątkowska w artykule *Scenografia jako praktyka przestrzenna*), ma nareszcie szansę przebić się do świadomości szerszej grupy odbiorców.

Przekonujemy się również, ile wnieść może komentator patrzący z odmiennej pozycji. Kosiński (*Konstrukcja przestrzeni*, t. 1) bierze na warsztat manifesty Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego (*Kompozycję przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* autorstwa obojga⁶ oraz *Dramatyzm i architektonizm* Strzemińskiego⁷). Ujmuje refleksje twórców w ramę porządkującego wywodu historycznego, ale równocześnie wydobywa kapitał analityczny zawarty w ich myśli: koncepcja dramatyzmu plastycznego (wartościowanego w pismach Strzemińskiego przez pryzmat unizmu i z tej perspektywy odrzuconego jako wadliwy) staje się dla Kosińskiego „narzędziem dla myślenia o dramaturgii przestrzeni scenicznej”⁸. Analiza nie ogranicza się do wykładni konstruktywistycznego programu zapisanego w tekstach, to czynnościowe/performatywne ich ujęcie, które uwyrażnia i realizuje zawarty w nich potencjał. Klasyka wydarza się na nowo: wydobyta na wierzch przez Kosińskiego warstwa podskórna rozważań Strzemińskiego i Kobro daje nam wgląd w polirytmie sceny teatralnej i teatru świata.

Nie idzie autorom jedynie o historię scenografii. Ogląd materialności sceny służy pokazaniu, jak idee przyjmują formę zjawiskową i przestrzenną, a także o to, jak sensualne formy stają się treścią – jak uruchamiają przepływ wyobrażeń kulturowych i jak otwierają możliwości poznawcze. W nawiązaniu do praktyk wystawienniczych i scenograficznych – po części również do *Mnemosyne* Aby’ego Warburga⁹ i do *Pasaży* Waltera Benjamina¹⁰ – Buchwald i Kosiński (*Co kto w swoich widzi snach*, t. 2) sięgnęli po archiwalne zdjęcia ze spektakli teatralnych, a następnie połączyli je w konstelacje, którym przydzielili pomieszczenia. Stworzyli galerię „polskiego imaginarium scenograficznego”¹¹ – labiryntową trasę ekspozycyjną, wiodącą przez sceniczne pokoje, salony, łazienki, świątynie, estrady, więzienia, sale operacyjne, ruiny, cmentarze. Z relacji plastycznych między przedmiotami wyłania się to, co w polskiej duszy gra: marzenia, pragnienia, koszmary nieprzepracowanych traum.

Warto podkreślić jeszcze inny rys eseju Kosińskiego i Buchwald, przykładając doń kategorię dyskursu hybrydowego¹². Sekwencje obrazów przechodzą w „argument”, stanowią wizualny pierwiastek tego, co jest ujmowane w piśmie. Fotografia, za którą stoi spektakl teatralny, to punkt zaczepienia myśli – myśl wywołuje z pamięci inne

przedstawienie, inny odpowiadający temu obrazowi obraz; zaczynają się one nawzajem opowiadać, tworząc przestrzeń dramatu, a widz-czytelnik ma w nim uczestniczyć, wytyczając własną trasę. Uwzględnia się tutaj – i zarazem tematyzuje – obecność komponentu wizualnego i estetycznego w procesie poznawczym człowieka; co za tym idzie, traktuje się obraz jako suplementarną metodę przekazywania wiedzy „o”. Z jednej strony, uwydatniono rolę reprodukcji technicznej w konstruowaniu form pamięci, z drugiej zaś wydobyto zasadę tworzenia wiedzy naukowej: jest ona zawsze sytuowana – jak „na wejściu”¹³ podkreślają autorzy – zawsze aranżowana; każde grupowanie materiału badawczego stanowi etap porządkowania bezbrzeżnej układanki. Galeria łączy w jedno laboratorium badawcze i laboratorium wyobraźni – nie ma wszak wiedzy bez wyobraźni, bez czynnościowego ujęcia materiału w akcie jego recepcji.

Zasada montażowej kolizji obrazów daje o sobie znać również w trzecim tomie *Zmiany ustawienia*, zatytułowanym *Wystawianie*. Wyodrębnia się tutaj całości tematyczne – takie jak *Teatr monumentalny*, *Awangarda*, *Teatr robotniczy* – śledzi się przepływy pomysłów na teatr i powracających w nim treści, układa w zbiory motywy i rejestry inscenizacyjne klasyki polskiego dramatu, zarazem zaś doprowadza do „niemożliwych w rzeczywistości zderzeń” (wedle słów Roberta Rumasa)¹⁴, które zarówno ujawniają zaskakujące podobieństwa, np. do dzieł sztuki czy filmu, jak i wydobywają nieszczelność układu, odsyłając ku temu, co jeszcze niewypowiedziane, a co jednak, za sprawą ruchu ciała i oka, rozbudzonego przez aranżację – okamgnieniowego prześwitu – rysuje się na horyzoncie.

Przedsięwzięcie badawcze ma swój świadomie kreowany wyraz wizualny (projekt graficzny: Kama Schinwelska i Marcin Gwiazdowski / Elipsy). Pierwsze, co zwraca uwagę, jeszcze zanim przystąpi się do lektury, to niestandardowe potraktowanie okładkowych tytułów. Odsemantyzowano słowa, wydobyto architekturę liter. Oczom ukazuje się segment znaków alfabetycznych zakomponowanych w taki sposób, że tekst stawia opór czytaniu – jakby wykrojony z nieskończonego kontinuum, niegotowy, nienasycony treścią. Domaga się od patrzącego udziału w powstawaniu słowa, ale zarazem jest miejscem jego rozpadu, hieroglificznym zapisem – „grafią” czekającą na swojego performerę.

Zwrot performatywny nie tylko więc wyznacza ramę krytycznej analizy praktyk scenograficznych, lecz także określa strukturę składową publikacji oraz strategię gry z odbiorcą, w toku której uwrażliwia się go na problem dynamiki recepcji (książki, teatru, świata). Widz/czytelnik ma z jednej strony uświadomić sobie tkwiącą w nim moc sprawczą (przekształcania siebie i świata), z drugiej zaś zrozumieć, że sam jest konstrukcją w procesie, zależną od zmiennej rzeczywistości rzeczy.

Punkt o węzłowym znaczeniu dla pierwszych dwóch tomów stanowią teksty Kosińskiego poświęcone awangardzie pierwszej połowy



¹³ D. Buchwald, D. Kosiński, *op. cit.*, s. 151. Por. *idem*, *Kształt labiryntu – labirynt kształtów. Uwagi wprowadzające*, [w:] *Zmiana ustawienia...*, t. 1, s. 9.

¹⁴ R. Rumaś, *Labirynt wystawy*, [w:] *Zmiana ustawienia...*, t. 3: *Wystawianie*, s. 69.

XX w. (*Konstrukcja przestrzeni oraz Blisko, coraz bliżej. Scenografia wydarzenia teatralnego*, t. 1). Mowa w nich o szczególnego rodzaju symbiozie, jaka wytworzyła się – Wyspiański w roli innowatora-pośrednika, który rozmontowuje przestarzały paradygmat – między tradycją dramatu romantycznego a awangardową plastyką, jak również o napięciach między eksperymentem artystycznym a zaangażowaniem politycznym. Kosiński konfrontuje dwa nurty scenografii awangardowej, czyli zarazem dwie – wywierające odmienne skutki – scenograficzne implementacje idei „teatru symultanicznego”: konstruktywistyczną i performatywną. Pierwsza jest nastawiona na porządkowanie świata i socjotechniczną obróbkę mas – teatr staje się laboratorium zarządzania działaniami aktorów społecznych. Druga – aktywizuje widza; scenograficzne ustawienie nie zniewala spojrzenia, wymaga nawet opuszczenia fotela – „blisko, coraz bliżej” (mówiąc Kosińskim) do powoływania sytuacji i wbudowywania w przestrzeń publiczną rozmaitych przeciwprzestrzeni, kwestionujących zastane porządki, do rozszczelniania zastanego układu. Związuje się wątek teatralności przestrzeni publicznej, który znajdzie swoje rozwinięcie w tomie drugim.

Pod piórem Kosińskiego nowej wagi nabiera twórczość Andrzeja Pronaszki. To także jeden z głównych bohaterów rozprawy *Supplement: Machina. Miejsce Dąbek-Derdy* (t. 2). Zasadniczo nie będę polemizować – w ustalaniu wartości scenograficznego dzieła artysty teatrolodzy wywiązali się z zadania – ale spróbuję wybić drugie dno. Pomysły scenografa skłaniają bowiem do głębszego namysłu nad problemem relacji przestrzeń-fikcja.

Pronaszki machina do grania oparta na systemie podestów i pochylni czyni aktora bezwolnym. Artysta tworzy świat rzeczy odpraktycznionych, sprowadza przedmioty do czystych brył, które następnie przeskalowuje, skazując poruszającego się wśród nich człowieka na niewygodę, wręcz uprzedmiotowienie; zgeometryzowane i zmonumentalizowane, sprzeciwiają się one ludzkiemu zawłaszczeniu. Eksperymenty Pronaszki z przestrzenią dowodzą władzy rzeczy nad nami – póki są one „na miarę” człowieka, nie zdajemy sobie z niej sprawy. Cieleśność aktorów teatru Schillera/Pronaszki okazuje się „zdeponowana” w scenografii (oraz w kostiumie – niewygodnym, niepraktycznym, odczłowieczającym). Uznano Pronaszkową machinę do grania za modelową przestrzeń ujarzmiania ludzkiej masy. W takim postawieniu sprawy jest wiele racji, ale chyba nie cała. Bo scena, na którą wkraczają jego aktorzy – czego implikacji, jak mi się wydaje, dotąd należycie nie doszacowano – to przecież także przestrzeń „ryzykownych kroków”. Podesty Pronaszki są z założenia nieergonomiczne, niedopasowane do ani fizjologii ruchu, ani do ludzkich potrzeb psychicznych, takich jak poczucie bezpieczeństwa, chęć autoekspresji, pragnienie samorealizacji. Kiedy otoczenie człowieka staje się mu wrogiem, kiedy każdy krok okazuje się obarczony ryzykiem utraty równowagi, wtedy racjonalny ogląd sytuacji zaczynają

wypierać odrealnione projekcje czy zgoła paranoiczne urojenia. Ich właśnie – rozmaitych fikcji – trzymają się ludzie, żeby zminimalizować niepewność. Potrzeba porządkowania świata i zorientowanie na urojony cel absolutny biorą się z lęku. I „[c]hoć wiedza, jaką paranoik posługuje się, jest urojona, stwarza warunki dla określenia sytuacji partnerów interakcji [...]”¹⁵.

Tam, gdzie roi się o wielkim czynie / wielkiej sztuce, tam prowadzi się wielką wojnę z tymi, którzy nie dają się ustawić – nie podziałają wizji scenografów-reżyserów. Estetyka teatru monumentalnego przypadła do gustu władzom sanacyjnym (temat wielokrotnie był omawiany w literaturze przedmiotu), ale zbliżone formy ekspresji plastycznej można odnaleźć w tym okresie w wielu różnych przedstawieniach europejskich, w tym w widowiskach masowych III Rzeszy (o czym Kosiński pisał wcześniej w *Teatrach polskich*)¹⁶. Podwaliny teatru monumentalnego coś jednak rozsądza od środka. Nie mogę się uwolnić od wrażenia, że im bardziej Pronaszkowa „piekielna maszyna myśląca” (wedle określenia z jego *Autoreferatu*)¹⁷ staje się ekspansywna, tym jawniej się samodekonstruuje. Albo inaczej: im mocniej twórca wyśrubowuje parametry formy, tym wyraźniej daje się odczuć paranoidalny (nie tylko przemocowy) wymiar wyłaniającej się z niej przestrzeni, tym łatwiej wyczuć napięcie między wyżyną a przepaścią. Czy teatr podestów nie odsłania nam przypadkiem somnambulistycznego oblicza dogmatyzmu?

W trakcie lektury nurtują pytania. Skąd takie zainteresowanie scenografią? Po co nam (chodzi tu o „my” w szerokim rozumieniu) ogląd przestrzeni teatralnej? W rozważaniach badaczy powraca choćby taka sprawa: symultaniczne rozgrywanie scen spektaklu w różnych miejscach teatru, które indywidualizuje doświadczenie widza i pobudza go do kreatywnego odbioru, oraz sprawa druga: przedstawienia w przestrzeniach pozateatralnych, czerpiące z owych przestrzeni znaczenia, a zarazem – co bardzo istotne – ujawniające teatralność miejsca, w którym się rozgrywają. Tego rodzaju eksperymenty z przestrzenią uświadamiają – uzupełnijmy *Zmianę ustawienia* lekturą tekstu Piotra Łukomskiego, *Polityka jako teatr* (2003), gdzie rzecz wyłożono od trochę innej strony – że fikcje są zawartością naszego umysłu. Działamy uwarunkowani przez okoliczności; mamy zawsze ograniczone możliwości poznania sytuacji, w której się znajdujemy; mamy tylko własne złudzenia i nimi się kierujemy, a dekoracje, tworzone przez nas albo dla nas przez kogoś innego (ten inny, choć nie zawsze intencjonalnie, jest przecież nadawcą naszej roli), służą zabezpieczeniu ciągłości naszych iluzji. Nie istniejemy poza (tą) grą i nie istnieje żadne „poza” (tej) gry¹⁸. Współczesny teatr problematyzuje więc przestrzeń – destabilizuje, rozwarstwa, byśmy nie ulegli złudzeniu, że jest ona neutralna, sama w sobie, zewnętrzna wobec człowieka.

Głos teatrologów płynnie przechodzi w głos przedstawicieli nauk politycznych. Zbiór ciekawych tropów stanowi studium metodolo-



¹⁵ M. Urban, *Polityka jako paranoja*, [w:] *Metafory polityki*, red. nauk. B. Kaczmarek, t. 2, Warszawa 2003, s. 337. Por. P. Łukomski, *Polityka jako teatr*, [w:] *Metafory polityki...*, t. 2, s. 285.

¹⁶ D. Kosiński, *Teatra polskie...*, s. 264.

¹⁷ A. Pronaszko, *O teatr przyszłości. Autoreferat*, [w:] *idem*, *Zapiski scenografa. Wspomnienia, artykuły, listy*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1976. Por. D. Kosiński, *Konstrukcja przestrzeni...*, s. 296–300.

¹⁸ P. Łukomski, *op. cit.*, s. 284–289.

giczne Minknera *Od scenografii teatralnej do scenografii społeczno-politycznej* (t. 2). Wszystkich wymienić nie sposób, ale pojawia się np. – związany z tym, o czym była mowa przed chwilą – wątek przechwytywania zastanych w przestrzeni obiektów jako strategii rekonfiguracji linii demarkacji politycznych i redystrybucji tożsamości.

Wybrane twierdzenia i roszczenia teoretyczne oraz wypunktowane w tekście Minknera typy praktyk na przykładach zaczerpniętych z historii Polski sprawdzają – również w tomie drugim – Przastek (*Polskie drogi (scenografii społecznej)*) i Mrowiński (*Theatrum funebris. Scenografia funeralna wybranych publicznych pogrzebów w Polsce*). Zwracając uwagę na społeczną pamięć performatywną, piszą o politycznych grach rozgrywanych w dekoracjach o funkcjach monumentalizujących. Pokazują ceremonie władzy oraz kształtujące je praktyki scenograficzne jako, po pierwsze, odgrywanie i adaptowanie do bieżących sytuacji – a więc powtórne ucieleśnianie – ustanowionych kulturowo scenariuszy; a po drugie, jako narzucanie uświęconych tradycją wzorów, aktów dramatyczno-przedstawieniowych, wyjętych z lamusa-archiwum narodowej historii. Analizy badaczy ujawniają, jak konstrukcje przestrzenne pozwalają władzy objawić się w triumfie (gry w patos), w sprawczości (widowisko jako pokaz umiejętności zarządzania wielością ludzkich i nie-ludzkich aktorów) oraz utrzymać masy w podporządkowaniu (zdyscyplinowana kompozycja przestrzeni jako narzędzie dyscyplinowania uczestników).

Wszystko to ciekawe, jednak czytelnik odczuwa niedosyt, być może z powodu jednostronności niektórych argumentów. Teza, że teatr monumentalny (wywodzący się od Schillera i Pronaszki) stanowi podstawową kategorię estetyczną w scenografii wielkich widowisk społecznych, trochę razi oczywistością. Zjawiska, które Przastek i Mrowiński obrali za przedmiot analiz, są zdecydowanie bardziej porównawcze, niż by to wynikało z ich wywodów.

Przykładowo, w *Scenografii liturgii* (t. 2) mówią oni o „oddolnej scenografii społecznej”. Posiłkują się metaforą przestrzenną (problem sam w sobie ciekawy, szkoda, że przez nich nietknięty), dokonując deskrypcji działań uczestników pielgrzymek papieskich. Metafora ma funkcję konstrukcji, służy uchwyceniu istoty pewnego zjawiska: opisuje aktywne uczestnictwo Polaków w teatrum „podróży apostolskiej”, wymierzone w teatrum władzy komunistycznej. Metaforę użytą przez autorów warto by poddać dekonstrukcji. Oddolność, o której mówią Mrowiński i Przastek, zakłada inicjatywę własną i zawiera element krytyki systemu niepozwalającego na tego typu inicjatywy. Supozycja, że towarzysząca pielgrzymkom papieskim „scenografia oddolna” była swego rodzaju bronią słabych, ma oczywiście swoje uzasadnienie. Sami autorzy jednak zauważają – tylko, nie wiedzieć czemu, rozstają się z problemem – że wierni „potęgowali przekaz scenograficzny”. Na potwierdzenie antysystemowego wymiaru „oddolnej scenografii” cytują słowa – jak dla mnie, nie bez drugiego dna – członka Rady Państwa Kazimierza Barcikowskiego, który

„stwierdził trochę z przekąsem, że »rzesze wiernych będą najlepszą dekoracją«¹⁹. Trafił chyba w sedno: „dekoracją” – układem ujarzmionych podmiotów. Dla nadawców „przekazu scenograficznego”, „potęgowanego” przez wiernych, walka z komuną łączyła się przecież z imperatywem przywrócenia doczesnej – nadwątlonej przez procesy modernizacyjne – władzy Kościoła katolickiego. Jego przedstawiciele od wieków uciekają się nie tylko do pomocy Ducha Świętego, nieustannie odwołują się także do siły „ornamentu z masy”²⁰.

Wiele miejsca poświęcono analizie scenografii pogrzebów narodowych – m.in. w kontekście sarmackiego *theatrum funebris*. Znów odczuwam niedosyt, badacze poszli bowiem mocno już przetartym szlakiem. W analizach teatru żałoby po katastrofie smoleńskiej (Przastek) i funeralnych uroczystości na cześć „żołnierzy wyklętych” (Mrowiński) pominięto istotny, jeśli nie kluczowy, element całej układanki: spektakl anatomiczny, poprzedzający i wprowadzający do ceremonii pogrzebowej *sensu stricto*.

O żałobie smoleńskiej pisze Przastek, że była ona „w wielu elementach powtórzenie[m] [...] wydarzeń z przeszłości [...] i zachowań społecznych towarzyszących uprzednim zdarzeniom z historii Polski”²¹. Tym bardziej więc przestrzeń lustrowania szczątków pasażerów samolotu musi nas obchodzić. Czynności sekcyjne mają przecież swój wymiar rytualny i widowiskowy, a przypadek sekcji w prosektorium sądowym w Smoleńsku wręcz wpisuje się w scenariusz sarmackiego *theatrum funebris*.

„Chociaż ciało jest bez ducha, jednak to ciało królewskie; chociaż smutny majestat, jest to przecież majestat, przeto nie ustaje władza”²². Przywołam Jarosława Pietrzaka, który ostatnio zgłębiał temat: oględziny królewskich ciał, poza odpowiedzią na pytanie o naturalne przyczyny zgonu, miały przypominać o statusie zmarłego; za formę pośmiertnego hołdu należy uznać obecność spektatorów nienależących do zespołu medycznego; zmarły udziela im, wybranym, ostatniej audiencji, opromienia blaskiem majestatu. Czynności sekcyjne były ponadto wikłane w działania polityczne. Okresy *interregnum* sprzyjały plotkom rozsiewanym w celu zmażenia atmosfery politycznej, a także oskarżeniom o zdradę stanu. Chodziły słuchy, że Stefan Batory został otruty z poduszczenia Zborowskich, że otruto Michała Korybuta Wiśniowieckiego, a także Stanisława Augusta Poniatowskiego. Ten ostatni miał się pożegnać ze światem na rozkaz króla Prus – zmierzano do podgrzania nastrojów antypruskich i antyrosyjskich, do przypisania kryzysu politycznego obcym mocarstwom²³.

W świetle kategorii zaproponowanych przez Victora Turnera²⁴ – a to przede wszystkim jego aparat pojęciowo-terminologiczny określa tok wywodu Przastka – uczestnicy teatru żałoby rozpoczynającego się po katastrofie w Smoleńsku korzystają, świadomie albo podświadomie, ze scenariuszy narzucanych przez proces akulturacji. Należałoby zatem wymienić wśród nich także „gry w zdradę”, jakie w nerwowych czasach *interregnum* towarzyszyły obrzędowi pogrze-



¹⁹ P. M. Mrowiński, D. Przastek, *Scenografia liturgii. Estetyka pielgrzymek Jana Pawła II do Polski (1979–2002) i jej wymiar społeczno-polityczny*, [w:] *Zmiana ustawienia...*, t. 2, s. 556–577.

²⁰ S. Kracauer, *Ornament z ludzkiej masy* (1927), przeł. C. Jenne, [w:] *Wobec faszyzmu*, wyb., wstęp H. Orłowski, Warszawa 1987.

²¹ D. Przastek, *Polskie drogi (scenografii społecznej)*, [w:] *Zmiana ustawienia...*, t. 2, s. 506.

²² Tymi słowami kanclerz wielki koronny Jerzy Ossoliński wyłożył ideę „dwóch ciał króla” – zob. A. S. Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, przeł., oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, Warszawa 1980, t. 3: 1647–1656, s. 109; cyt. za: J. Pietrzak, „Ciało umarłe większego wymaga opatrzenia” – sekcja zwłok polskich królów i królowych od XVI do XVIII wieku w kontekście przygotowań do ceremonii pogrzebowej, [w:] *Śmierć, pogrzeb i upamiętnienie władców w dawnej Polsce*, red. nauk. H. Rajfura [et al.], Warszawa 2020, s. 146.

²³ Zob. J. Pietrzak, *op. cit.*, s. 159–163. W *Theatrum funebris. Scenografii funeralnej wybranych publicznych pogrzebów w Polsce* ([w:] *Zmiana ustawienia...*, t. 2, s. 530–537) P. M. Mrowiński opisuje uroczysty pogrzeb Bolesława Bieruta. Przypomnę, że sugerowano otrucie dygnitarza. Chciałoby się rzec: pod naporem praktyki rytuału.

²⁴ V. Turner, *Gry społeczne, pola, metafory. Symboliczne działania w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 81–127.



²⁵ Inne odstony polskich gier w zdradę opisuje A. Haska w książce *Hańba! Opowieści o polskiej zdradzie* (Warszawa 2018).

²⁶ D. Kosiński, *Teatra polskie...*, s. 345–346. Przytaczany przez Kosińskiego cytat pochodzi z: G. Zapolska, *Szkice teatralne*, wyb., red. J. Skórnicki, T. Weiss, Kraków 1958, s. 23.

²⁷ D. Kosiński, *Teatra polskie...*, s. 346.

²⁸ D. Czaja, *Polski teatr śmierci*, [w:] *Figury niemożliwe* [kat. wystawy], 16 października 2015 – 17 stycznia 2016, MOCAK. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, red. D. Leśniak–Rychlak, Kraków 2015, s. 58; cyt. za: D. Przastek, *op. cit.*, s. 510.

bowym i zakotwiczały swoje „prawdy” w anatomii szczątków (dodać chyba nie muszę, że w tej politycznej grze medyczny dyskurs służy zamaskowaniu gry)²⁵. Smoleńskie widowisko żałobne – z lekcją anatomii w prologu – to w zamyśle zwierciadło, w którym powinien przejrzeć się naród, i laboratorium diagnostyczne, w którym całe społeczeństwo poddawane jest gruntownej wiwisekcji moralnej. Działa tu mechanizm opisany w *Teatrach polskich* przez Kosińskiego:

jak w prosektorium rozkrajają się ciała, by znaleźć przyczynę choroby, tak w teatrze odsłania się moralne wnętrza ludzi i społeczeństwa, by odkryć „przyczyny choroby organizmu ludzkiego w celu wyszukania na chorobę tę jak najspieszniejszego lekarstwa”. [...] poznanie do końca nawet najbardziej bolesnej prawdy stanowi konieczny warunek uzdrowienia, a to, że niekiedy prawda ta może wydać się niemoralna, nie jest winą teatru, lecz owych niektórych, najwyraźniej niedojrzałych do jej przyjęcia²⁶.

Teatr żałoby, zanim wyjdzie na ulice, zanim zabierze się do dobrej „zmiany ustawienia”, najpierw lokuje się w teatrze anatomicznym, skąd może zakwestionować dyskurs wiedzy/władzy III RP – wszak go anatomizuje, na wskroś poznaje. Znamienne jest też to, że w nieskończoność smoleńską lekcję anatomii się przeciąga. Mamy się udać, choćby tylko oczami wyobraźni – do niej apelują doniesienia medialne o przebiegu autopsji – do prosektorium w Smoleńsku, żeby zobaczyć „wielkich umarłych”, w domyśle: demistyfikatorów iluzji. To teatr „prawdę głoszący”: sala sekcyjna i sądowa w jednym²⁷. Obie te sale (patrz raz jeszcze: *Co kto w swoich widzi snach*) często powołuje do istnienia teatr, kiedy mówi o tym, co myśl polską dąży i co performuje nas jako naród.

Teatr anatomiczny wypromieniowuje w przestrzeń miasta, napędza „dobrą zmianę” i wpływa na jej praktyki scenograficzne – signifikowanie przestrzeni pomnikami ofiar i szubienicami zdrajców. Dopiero w kontekście „lekcji anatomii” w pełni czytelna staje się scenografia smoleńskich miesięcznic z transparentami mówiącymi, że „tragedia nie została w pełni wyjaśniona”. To „lekcja anatomii” – w stopniu większym niż pogrzeb Słowackiego, który przywołano *per analogiam* – inspiruje do „wskrzeszenia romantycznej retoryki”²⁸, do ponownego ucieleśnienia archetypowej metafory z dramatu wieszczów, mówiącej o odrodzeniu narodowej wspólnoty poprzez ofiarną śmierć bohatera-patrioty oraz o życiodajnych spotkaniach z „wielkimi umarłymi”.

Spektakl anatomiczny – dobiegały z mediów wieści o znalezieniu szczątków i czynnościach identyfikacyjnych – poprzedził również omawiane przez Mrowińskiego uroczystości funeralne „Inki” i „Za-gończyka”. Tu znowu sala sekcyjna i sądowa w jednym – obie te funkcje za rządów Prawa i Sprawiedliwości połączył IPN („prawdy głoszący”) – główny reżyser-scenograf opisywanych wydarzeń.

Zmiana ustawienia otwiera pole do dalszych dociekań i pewnie polemik. Jednakże sformułowane przed chwilą uzupełnienia nie umniejszają wartości składających się na nią rozpraw. Autorom udało się poszerzyć dotychczasowy stan wiedzy na temat scenografii, odświeżyć refleksję nad sferą scenograficznej *praxis* i zgłębić *praxis* od strony teoretycznej. To publikacja ważna dla rozumienia przemian w polskim teatrze, a także bardzo istotna wypowiedź na temat miejsca teatru w życiu społecznym. Daje nam wgląd w teatralność naszych codziennych działań, a nawet coś więcej – wgląd w nas samych, w naszą naturę: przestrzenno-tymczasową, transgresyjną.

Słowa kluczowe

polska scenografia nowoczesna, scenografia społeczna, zwrot performatywny, teatr w przestrzeni publicznej, teatr świata

Keywords

Polish modern scenography, social scenography, performative turn, theatre in public space, world theatre

References

1. **Bizzell Patricia**, *Hybrid Academic Discourses: What, Why, How*, „Composition Studies” 1999, nr 2.
2. **Didi-Huberman Georges**, *Atlas „Mnemosyne” jako montaż*, przeł. T. Swoboda, „Konteksty” 2011, nr 2/3.
3. **Domańska Ewa**, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3.
4. **Domańska Ewa**, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.
5. **Kosiński Dariusz**, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010.
6. **Łukomski Piotr**, *Polityka jako teatr*, [w:] *Metafory polityki*, red. nauk. B. Kaczmarek, t. 2, Warszawa 2003.
7. **Markowski Michał Paweł**, *Zdarzenie sygnatury*, [w:] *idem, Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.
8. **Mazzucco Katia**, „Mnemosyne: *Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas*”. *Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z „Atlasem” Warburga*, przeł. M. Salwa, „Konteksty” 2011, nr 2/3.
9. **Pietrzak Jarosław**, „Ciało umarte większego wymaga opatrzenia” – *sekcja zwłok polskich królów i królowych od XVI do XVIII wieku w kontekście przygotowań do ceremonii pogrzebowej*, [w:] *Śmierć, pogrzeb i upamiętnienie władców w dawnej Polsce*, red. H. Rajfura [et al.], Warszawa 2020.
10. **Popiel Magdalena**, „Hamlet” *Wyspiańskiego. Czytanie, pisanie, czyli o wędro-waniu w labiryncie świata*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
11. **Pronaszko Andrzej**, *O teatr przyszłości. Autoreferat*, [w:] *idem, Zapiski scenografa. Wspomnienia, artykuły, listy*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1976.
12. **Rampley Matthew**, *Archiwa pamięci: „Pasaże” Waltera Benjamina i „Atlas Mnemosyne” Aby’ego Warburga*, przeł. K. Pijarski, „Konteksty” 2011, nr 2/3.

13. **Turner Victor**, *Gry społeczne, pola, metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005.
14. **Urban Maria**, *Polityka jako paranoja*, [w:] *Metafory polityki*, red. nauk. B. Kaczmarek, t. 2, Warszawa 2003.
15. *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, red. **D. Buchwald, D. Kosiński**, Warszawa 2020, t. 1: *Od dekoracji do konstrukcji*, t. 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, t. 3: *Wystawianie*.

Patrycja Cembrzyńska, p.cembrzynska@interia.pl, ORCID: 0000-0001-6036-3231

Graduate of the Institute of Art History at the Jagiellonian University, doctor of humanities. She deals with art after World War II. Political iconography is at the centre of her interests.

Summary

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA (independent researcher) / What does the setting imply?

The text is a review of the three-volume publication *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* (Change the Setting. Polish Theatrical and Social Set Design of the 20th and 21st Centuries, Warsaw 2020). It emphasises a comprehensive and transdisciplinary approach to the issue of scenographic praxis that goes beyond the aesthetic view of the stage space. The authors of the study sum up the existing knowledge on scenography and at the same time thoroughly explore the subject from a theoretical point of view. Set in the perspective of the performative turn, the dissertations are characterised by a wide range of problems: the question of scenography is connected to the history of theatre architecture, to aspects of visual and auditory perception, to the analysis of forms of theatre's intervention in public space, to the theme of arenas and marches of demagogy and control of human performativity with the use of scenography, and finally – to their dismantling with the use of theatre practices and theories of theatre studies. The review emphasises that this publication is important for understanding changes in Polish theatre, as well as containing important statements on the place of theatre in social life, giving the reader an insight into the theatricality of our everyday activities.