

Marianna Michałowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0003-4968-9710

Sprawczość scenografii – między sceną teatralną i społeczną

Abstract

The Agency of Set Design: Between Theatrical and Social Scene

This article discusses the research project *Change the Setting: Polish Theatrical and Social Set Design of the 20th and 21st Centuries*, carried out by a team led by Dariusz Kosiński, and concluded with a three-volume publication. The author presents the project's theoretical premises and subject matter. She introduces and analyzes the concepts of theatrical scenography and social scenography, drawing on the example of the publication's last volume, which re-enacts in book form an exhibition shown at the Zachęta National Gallery of Art in 2019. The exhibition presented the transformations of Polish theater set design in the 20th and 21st centuries, juxtaposing

them with records of political and social events. The author of the article focuses on the volume's value in terms of culture research: she is primarily interested in its approach to the idea of social scenography and the method of translating the reality of the exhibition into a book.

Keywords

theater scenography, social scenography, engaged theater, exhibition narrative

Abstrakt

Artykuł omawia projekt badawczy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, realizowany przez zespół pod kierownictwem Dariusza Kosińskiego, zakończony trzytomową publikacją. Przedstawia jego założenia teoretyczne i zawartość merytoryczną. Przybliża i analizuje pojęcia scenografii teatralnej i scenografii społecznej na przykładzie ostatniego tomu cyklu, który jest książkową reinscenizacją wystawy pokazanej w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w 2019 roku. Ekspozycja prezentowała przeobrażenia polskiej scenografii teatralnej w XX i XXI wieku, zestawiając je z dokumentacją wydarzeń politycznych i społecznych. Autorka artykułu skupia się na kulturoznawczych wartościach omawianej publikacji: interesują ją przede wszystkim sposób ujęcia idei scenografii społecznej oraz metoda przekładu rzeczywistości ekspozycyjnej na formę książkową.

Słowa kluczowe

scenografia teatralna, scenografia społeczna, teatr zaangażowany, narracja wystawiennicza

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

tom 1: *Od dekoracji do konstrukcji: Polska scenografia teatralna do roku 1939*

tom 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*

tom 3: *Wystawianie*

redakcja Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński

Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020

Cykl publikacji *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*¹ jest efektem prowadzonego przez Dariusza Kosińskiego interdyscyplinarnego projektu badawczego², w którym obok teatrologów i politologów uczestniczyli także teoretycy i praktycy sztuki. Jak pisze Kosiński, autorki i autorów interesowała „odpowiedź na pojęciową i praktyczną nieostrość pojęcia «scenografia», obejmującego i kształt plastyczny, i kompozycję przestrzeni, i architekturę przedstawień, a niekiedy także ich choreografię i fonosferę”³. Celem projektu była nie tylko analiza roli scenografii w polskiej tradycji teatralnej, lecz także zastosowanie efektów pracy naukowej do prezentacji artystycznej. Redaktorzy publikacji podkreślają, że interdyscyplinarne badania nad scenografią mają prowadzić przede wszystkim do jej nowego oglądu. Służy temu połączenie starannej teatrologicznej analizy dziedzictwa polskiego teatru z metodami innych dyscyplin humanistycznych: uwzględnienie perspektywy politologicznej, kulturowej oraz – co szczególnie w projekcie intrygujące – działań artystycznych traktowanych jako metoda badawcza. Dzięki spotkaniu teatrologów, politologów i artystów badania prowadzone w ramach projektu przekraczały granice studiów nad estetycznymi aspektami scenografii i przesunęły się w stronę analizy jej performatycznej⁴ roli. Znaczenie performatyki dla badań nad dziedzictwem

¹ Publikacja cyklu została sfinansowana w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w latach 2017–2020 (Nr 00W-0161/NPRH4/H2b/83/2016).

² Zespół badawczy w składzie: Dorota Buchwald (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego), Ewa Dąbek-Derda (Uniwersytet Śląski), Dorota Fox (Uniwersytet Śląski), Michał Januszaniec (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego), Dorota Jarząbek-Wasyl (Uniwersytet Jagielloński), Dariusz Kosiński (Uniwersytet Jagielloński) – kierownik projektu, Agnieszka Kubaś (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego), Dominika Łarionow (Uniwersytet Łódzki), Kamil Minkner (Uniwersytet Opolski), Paweł M. Mrowiński (Uniwersytet Warszawski), Daniel Przystek (Uniwersytet Warszawski), Robert Rumas, Paulina Skorupska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza) i Wanda Świętkowska (Uniwersytet Jagielloński).

³ Dariusz Kosiński, „Kształt labiryntu – labirynt kształtów: Uwagi wprowadzające”, w: *Zmiana ustawienia: Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, red. Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński, t. 1: *Od dekoracji do konstrukcji: Polska scenografia teatralna do roku 1939* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020), 8.

⁴ Warto pamiętać o różnych nurtach w ramach samej performatyki i wynikającej z nich odmiennej terminologii. Podczas gdy teatrologzy opowiadają się za „performatycznością”, w kulturoznawstwie i badaniach nad sztuką pisze się o „performatywności”.

polskiego teatru wybrzmiewa w wielu tekstach. Pozwala ona autorkom i autorom spojrzeć na nowo na kryteria stosowane w analizie scenografii teatralnej (takie chociażby jak jej celowość czy estetyka) i uwzględnić ich znaczenie dla przebiegu i percepcji zdarzeń teatralnych⁵.

Ramy badań rozciągnięte między pracą naukową i dziełem artystycznym (za jakie należy uznać wystawę) wpływają znacząco na kształt publikacji: dzięki nim *Zmiana ustawienia* odnosi się do dwóch odmiennych sposobów doświadczania rzeczywistości teatralnej. Z jednej strony jest analizą teatrologiczną i politologiczną spektakli, z drugiej – zapisem kuratorskiego założenia Roberta Rumasa zrealizowanego w warszawskiej Zachęcie. Skrzyżowanie tych perspektyw pomaga rzucić nowe światło na szeroko rozumianą rzeczywistość teatralną. *Zmiana ustawienia* dąży do ukazania różnych sposobów doświadczania teatru w kontekście zmian kulturowych i społecznych w Polsce w XX i XXI wieku. Autorzy przekonują, że: 1) nie tylko na scenie można budować teatralną metaforę życia społecznego; 2) teatr, sztuki wizualne, audiowizualne i inżynieria społecznego spektaklu wzajemnie się inspirują; 3) ich przenikanie się można analizować, przyglądając się przeobrażeniom roli scenografii teatralnej. Dostrzeżenie związków teatru z kontekstem społecznym nie jest, oczywiście, niczym nowym w badaniach nad teatrem. Innowacyjność *Zmiany ustawienia* kryje się w sposobie prezentacji tych związków. O ile refleksje nad dziedzictwem dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych reform teatralnych, stanowiące zasadniczą część pierwszego i drugiego tomu *Zmiany ustawienia*, wpisane są w spory zajmujące przede wszystkim teatrologów, o tyle z perspektywy współczesnych badań kulturoznawczych interesujące jest uwzględnienie wystawy⁶, która w tym projekcie nie była formą popularyzacji efektów, lecz istotnym działaniem poznawczym. Dzięki wystawie projekt nie poprzestaje na definicjach, lecz sprawdza ich działanie i funkcjonalność. Najciekawsze okazuje się to, jak dziedzictwo polskiej scenografii teatralnej zostało przekazane w wystawienniczej narracji. W moim odbiorze stanowi ona nie tylko ilustrację opisywanych w publikacji fenomenów scenograficznych, lecz także przykład zastosowania metod artystycznych do badań nad historią kultury. Wpisuje się w nurt tak

⁵ O założeniach i perspektywie performatycznej pisze m.in. Wanda Świątkowska, „Scenografia jako praktyka przestrzenna”, w: Buchwald i Kosiński, *Zmiana ustawienia*, 1: 164. Performatyka jest dzisiaj ustabilizowanym nurtem badawczym rozwijanym w wielu polskich ośrodkach naukowych (by wymienić tylko UAM, UJ czy UW). Zrozumiałe i oczywiste wydaje się zatem jej wykorzystanie do badań nad wszystkimi zjawiskami teatralnymi XX i XXI wieku.

⁶ Wystawa *Zmiana ustawienia: Historia scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 19 października 2019–19 stycznia 2020.

zwanych metod badawczych posługujących się sztuką (*art-based research*)⁷, a jednocześnie jest dobrym przykładem podejścia performatywnego rozumianego jako kulturoznawcza analiza praktyk społecznych. W zamyśle kuratora wystawy w warszawskiej Zachęcie Roberta Rumasa, artysty blisko związanego z nurtem polskiej sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych, ekspozycja miała nie tylko ilustrować historię polskiej scenografii teatralnej, lecz także kwestionować uproszczone rozumienie relacji między teatrem a życiem społecznym poprzez zestawienie projektów scenograficznych z realizacjami sztuki współczesnej. Zaproponowana przez kuratorów narracja oparta na konfrontacji dokumentacji spektakli teatralnych, działań artystycznych oraz zapisów wydarzeń politycznych pomogła zaangażować widzów w opowieść o przeszłości.

Wystawa proponowała szerokie kulturowe spojrzenie na teatr (nie jak na określoną praktykę artystyczną, lecz zjawisko społeczne), a dla zrozumienia jej narracji kluczowe jest pojęcie scenografii społecznej. Jak wskazuje Kamil Minkner pojęcie to jest nieostre i niejasne. Politolog wprowadza odmienne od teatrologicznego rozumienie scenografii, odwołując się do studiów kulturowych Stuarta Halla, Johna Fiske'a i Johna Storeya, a także do studiów miejskich Henriego Lefebvre'a i Chantal Mouffe. To przesunięcie ma istotne konsekwencje. Nieprzypadkowo przywołanych autorów interesowały hegemonie kultury popularnej, a także kwestia przestrzeni publicznej. Minknera zajmuje scenografia społeczna związana z teatrem politycznym, który „należy do różnego rodzaju praktyk artystycznych – zarówno instytucjonalnych (teatr dramatyczny, opera, balet), jak pozainstytucjonalnych (happening, teatr uliczny, teatr studencki, teatr polowy, kabaret)”⁸, oraz z wydarzeniami pozaartystycznymi, „które mogą, ale nie muszą, wykorzystywać artystyczne lub quasi-artystyczne czy nawet para-artystyczne lub pseudoartystyczne zabiegi, gesty, imaginaria”⁹. Według Minknera wydarzenia teatralne można zestawiać z wydarzeniami performatywnymi, takimi jak publiczne pogrzeby lub manifestacje i akcje polityczne różnego autoramentu, szczególnie gdy łączy je polityczność wyrażana jako poparcie bądź krytyka dominującej władzy. Scenografia społeczno-polityczna konstruowana jest przez systemy znakowe złożone z pięciu składników: scenograficznych elementów,

⁷ W Polsce nurt spopularyzowany przez książkę *Method Meets Art* Patricii Leavy (2015). Zob. Patricia Leavy, *Metoda spotyka sztukę: Praktyka badań naukowych posługujących się sztuką*, tłum. Katarzyna Stanisław i Justyna Kucharska (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2018).

⁸ Kamil Minkner, „Od scenografii teatralnej do scenografii społeczno-politycznej: Uwagi teoretyczne i metodologiczne”, w: *Zmiana ustawienia: Polska scenografia teatralna i społeczna xx i XXI wieku*, red. Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński, t. 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2020), 455.

⁹ Minkner, „Od scenografii teatralnej do scenografii społeczno-politycznej”, 456.

wydarzeń, praktyk, zabiegów i gestów. Wydarzenia polityczne traktowane są w tej perspektywie jako spektakl, który ma swoich autorów, reżyserów, scenografów i którego częścią stają się uczestnicy. Kwestia przeobrażenia widzów w uczestników wydarzenia jest zresztą jedną z najbardziej intrygujących konsekwencji zastosowania pojęcia scenografii społecznej. Z tezami Minknera korespondują przeprowadzone przez Daniela Prastka i Pawła Marka Mrowińskiego szczegółowe studia manifestacji wojskowych zestawionych z wystąpieniami strajkowymi lat osiemdziesiątych, oficjalnych uroczystości pogrzebowych, wreszcie – uroczystości religijnych, zwłaszcza papieskich pielgrzymek. Przegląd tego rodzaju widowisk kulturowo-społecznych pozwala stwierdzić, że o sile i skuteczności danej scenografii świadczy zdolność zmieniania biernych widzów w zaangażowanych (niekiedy bez pełnej świadomości tego zaangażowania) uczestników.

Tytułowa „zmiana ustawienia” sprawdza się najlepiej, gdy wiąże się z wyjściem poza teatr. Nie chodzi jedynie o realizację dramatów w przestrzeni nieteatralnej, lecz o realizację scenariuszy politycznych i społecznych w ramie widowiska. Najciekawszy z tego punktu widzenia i najbardziej oryginalny z perspektywy badań kulturoznawczych jest tom trzeci zatytułowany *Wystawianie*. Na tle dwóch pierwszych tomów wpisujących się w tradycję akademickiej dysputy wydaje się naukowo-artystycznym eksperymentem na wielu polach. Po pierwsze, jest formą przekładu wystawy przygotowanej przez współczesnego artystę wizualnego na język książki-albumu. Po drugie, już sama ekspozycja była formą translacji spektakli teatralnych i wydarzeń politycznych na język narracji wystawienniczej. Na wystawie mieliśmy do czynienia z zapośredniczeniem zdarzeń performatywnych, w książce natomiast poddano mediacji dokumentację zdarzenia, jakim była sama wystawa.

W Zachęcie pokazano projekty scenograficzne oraz dokumentację fotograficzną i filmową spektakli. W narrację ekspozycyjną włączono także fotografie oraz filmy dokumentujące wydarzenia polityczne i społeczne. Kurator stanął zatem przed trudnym zadaniem zbudowania scenografii dla scenografii. Stworzona przez Rumasa konstrukcja spotkała się z niejednoznacznym odbiorem¹⁰. Zarzuty dotyczyły przede wszystkim trudności z wpisaniem współczesnych sztuk wizualnych w kontekst teatru (choćaby Zofii Kulik czy Magdaleny Abakanowicz), niejasności pojęcia scenografii społecznej, a także uzasadnienia decyzji włączenia widowisk politycznych do narracji wystawy. Wydaje się zatem, że krytyka wynikała w dużej mierze z nieuwzględnienia założeń projektu i przywiązania

¹⁰ Marcelina Obarska, „Na końcu był chaos: Zmiana ustawienia. Scenografia teatralna i społeczna xx i xxi wieku”, Culture.pl, 26 listopada 2019, <https://culture.pl/pl/artykul/na-koncu-byl-chaos-zmiana-ustawienia-scenografia-teatralna-i-spoeczna-xx-i-xxi-wieku>.

do rozumienia scenografii jako aspektu wydarzeń ściśle teatralnych, chociaż rozgrywanych zarówno w budynku teatru, jak i poza nim.

Część tych zarzutów niweluje przełożenie rzeczywistości ekspozycyjnej na książkę. Album zaprojektowany przez Roberta Rumasa (we współpracy z Miłkołajem Kosińskim) można czytać jako zwieńczenie dwóch starannie opracowanych tomów naukowych lub jako samodzielny katalog wystawy. Założenia ekspozycji zostały omówione we wstępie, którego tytuł, *Labirynt wystawy*, sugeruje, że wędrówka po historii scenografii teatralnej i społecznej nie będzie prosta – wprawdzie uporządkowana została chronologicznie, lecz jej ścieżki są zawile i nieoczywiste. Rumas trafnie pisze o *Labiryncie* jako „reinscenizacji”¹¹ wystawy i jasno przedstawia swoje rozumienie scenografii:

Scenografia nie jest sztuką autonomiczną – jest częścią inscenizacji, wydarzenia, performansu – niezależnie od tego, czy powstaje w gmachu teatralnym, galerii, kościele, czy na ulicy. Scenografia bowiem, oprócz tego, że buduje bezpośrednio przestrzeń sceniczną w budynkach teatralnych, jest także ważnym elementem przestrzeni publicznej, dopełniając swoją „obecnością” wydarzenia kultury masowej.¹²

Poszerzyłam tę definicję, wskazując na sprawczy potencjał scenografii¹³. Rekwizyty, barwy, przestrzenie (o czym wiedzą znakomicie zwłaszcza „reżyserzy” imprez masowych) nie tylko „dopełniają” wydarzenia, lecz także w jakimś stopniu je współtworzą, a niekiedy – prowokują. Znakowy i symboliczny charakter scenografii skłania bowiem uczestników do określonych zachowań.

Zaproponowana przez Rumasa w trzecim tomie *Zmiany ustawienia* „reinscenizacja” wystawy zachęca do rozważenia relacji między ekspozycją w Zachęcie i jej zamkniętą, graficzną wersją. Album stanowi dzieło zasadniczo inne od spektaklu wystawienniczego prezentowanego w galerii. Doświadczenie wędrowania pomiędzy fragmentami ekspozycji zostało zastąpione przeżyciem czytelnicznym, w dużej mierze linearnym (bo taki porządek odbioru narzuca książka). Co więcej, zapewne część czytelniczek i czytelników nie mogła obejrzeć wystawy, lektura ma więc zastąpić jej narrację. Zadbano, aby książkowa, obrazo- i foto-tekstowa opowieść o zjawiskach teatralnych w Polsce nadal miała charakter labiryntowy.

¹¹ Robert Rumas, „Labirynt wystawy”, w: *Zmiana ustawienia: Polska scenografia teatralna i społeczna xx i XXI wieku*, red. Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński, t. 3: *Wystawianie* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2020), 69.

¹² Rumas, „Labirynt wystawy”, 69.

¹³ Potencjał analogiczny do „siły obrazów” opisywanej przez W.J.T. Mitchella, *Czego chcę obrazy?*, tłum. Łukasz Zaremba (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2015).

Dzięki przesunięciu podpisów do ilustracji na koniec tomu odbywamy niemal wyłącznie wizualną wędrówkę po historii scenografii, z krótkimi wprowadzeniami w kolejne wątki tematyczne (idea, misja, awangarda, droga, wojna czy utopie wspólnoty). Przeplatają się w niej obrazy-kadry: fotografie teatralne, reprodukcje obrazów malarskich, klatki filmowe, fotografie reportażowe. Zestawienia nie są oczywiste, wymagają wydobycia z naszej „optycznej nieświadomości”¹⁴ obrazów przeszłości zapamiętanych z lektur i własnego doświadczenia. Graficzny porządek albumu nie tylko pozwala zrozumieć, czym jest scenografia społeczna, lecz przede wszystkim odsłania ten sposób myślenia o teatrze, który jest nierozdzielnie związany ze sceną polityczną: w czasach wielkich reformatorów sztuki teatralnej, w nurtach teatralnych, które żywo reagowały na rewolucję kontrkulturową, wreszcie wtedy, gdy pojawiły się nowe propozycje w obszarze sztuk wizualnych, których ambicją było całościowe przekształcenie artystycznej sfery kultury.

Koncepcji ukazywania powiązań sceny teatralnej i społecznej odpowiada kompozycja albumu konfrontująca obrazy wydarzeń z projektami scenograficznymi i dokumentacją spektakli. W ten sposób trzeci tom *Zmiany ustawienia* za pomocą środków graficznych wyjaśnia założenia projektu. Rumas pokazuje nie tyle, jak zmieniała się scenografia teatralna, ile, w jaki sposób polityczne wydarzenia są teatralizowane. To myślenie jest charakterystyczne dla sztuk wizualnych, zwłaszcza polskiej sztuki krytycznej, z której przecież Rumas się wywodzi. Nie dziwi zatem umieszczenie w książce pracy Katarzyny Kozyry *Olimpia* obok fotografii ze spektaklu *Oczyszczeni* Sarah Kane z TR Warszawa ani reprodukcja *Wisły* Edwarda Dwurnika skonfrontowana z kadrami z *Misia* Stanisława Barei. Ktoś powie: „przecież film czy sztuki plastyczne to nie teatr”, ale na tym właśnie polega pomysł Rumasa – trzeba przewrócić stronę albumu i spojrzeć na dwa kolejne kadry. Po lewej stronie mamy fotografię z pochodu pierwszomajowego pokazującą Edwarda Gierka na trybunie, dla której tłem jest warszawski Pałac Kultury i Nauki. Po prawej stronie widzimy maszerujących w pochodzie roześmianych aktorów. I nagle, bez zbędnego komentarza, ukazuje się polityczny klinch, w którym znalazł się teatr w latach siedemdziesiątych: podejmując krytykę systemu, płacił za możliwość tej krytyki uwikłaniem w mechanizmy władzy (ówczesna sytuacja teatru i aktorów może być pouczająca także dla współczesnych odbiorczyń i odbiorców teatru). Im bliżej współczesności, tym łatwiej odnajdujemy się w kadrach. Widzimy, jak wyłaniają się nowe formy czerpiące z idei teatru włączonego we wspólnotę (np. teatr społeczny Eweliny Jarosz)

¹⁴ *Das optische Unbewußte* – termin wprowadzony przez Waltera Benjamina w *Krótkiej historii fotografii*.

oraz jak twórcy reagują na konflikty polityczne (reprezentują je dokumentacje spektaklu i społecznych wystąpień wokół *Klątwy* w reżyserii Olivera Frljicia).

Jaka jest zatem funkcja wystawy i jej książkowej reinscenizacji w projekcie *Zmiana ustawienia*? We wprowadzeniu do albumu Dominika Łarionow nazywa wystawy scenografii „narzędziami diagnostycznymi”¹⁵. „Budują one historię zmiany rozumienia pojęcia «scenografia» i jej celów”, a także „mogą się stać pewnym diagnostycznym drogowskazem dla badaczy, szczególnie przydatnym przy analizie przyczyn, które stały za bezspornym sukcesem polskich scenografów na świecie w XX wieku”¹⁶. Jeśli jednak nieco zmienimy perspektywę i potraktujemy wystawy nie tylko jako specjalistyczną prezentację rozwoju scenografii, może się okazać, że wystawa jako narzędzie diagnostyczne pokazuje miejsce teatru w lokalnym kontekście społeczno-kulturowym. Album Rumasa staje się opowieścią o patetycznych gestach, z których utkano polskie idee teatralne. Nieprzypadkowo skonfrontowano w albumie teatr monumentalny Leona Schillera z papieskim ołtarzem Mariana Kołodzieja, znakomitego scenografa, któremu powierzono zadanie zbudowania symbolicznej oprawy dla wydarzenia religijno-politycznego. To jedno z zestawień, które obnażają przywiązanie do romantycznych wizji narodu i zamiłowanie do monumentalnych gestów oraz diagnozują polskiego ducha unoszącego się między Mickiewiczem (mocno wybrzmiewa powracająca w albumie polityczna sprawczość *Dziadów*) a Wyspiańskim. Gorzka to diagnoza, bo wydaje się, że ten duch nawiedza nas ciągle i w teatrze, i w życiu społecznym. Specyficzna widmowość spowijająca narrację wystawy stanowi dobre uzupełnienie teoretycznych założeń projektu *Zmiana ustawienia*. Jego autorów interesowało bowiem zwłaszcza społeczne znaczenie czy wręcz misyjność teatru charakterystyczna dla polskiej kultury teatralnej. W ekspozycji, podobnie jak w całej publikacji, wiele miejsca poświęcono formom teatralnym wywodzącym się ze źródeł odmiennych niż teatr mieszczański. Uwzględnienie między innymi scen ludowych, robotniczych i wędrownych jeszcze ściślej wiąże zjawiska teatralne ze spektaklami społecznymi, a także kieruje uwagę czytelniczek i czytelników ku podobieństwu scenograficznych zabiegów stosowanych w obu typach widowisk.

Projekt *Zmiana ustawienia* jest wyrazem wzrastającego zainteresowania badaniami nad związkami teatru i życia społecznego, a także skutkiem przeobrażeń w obszarze samej teatrologii, zwłaszcza pod wpływem performatyki. Dyskusja tocząca się wokół pojęcia scenografii teatralnej i społecznej przesuwa nacisk

¹⁵ Dominika Łarionow, „Wystawy scenograficzne jako narzędzia diagnostyczne”, w: Buchwald i Kosiński, *Zmiana ustawienia*, 3: 7–12.

¹⁶ Łarionow, „Wystawy scenograficzne jako narzędzia diagnostyczne”, 8.

z badania dramatu i teatru jako dziedziny teatrologii na całościową refleksję nad zmienną rolą teatru w kulturze współczesnej. Dlatego warto rozważyć znaczenie projektu dla polskich badań kulturoznawczych. W literaturze przedmiotu można znaleźć opinię, że we współczesnych studiach teatrologicznych refleksja nad scenografią jest pomijana¹⁷. Zarzut ten wydaje się chybiony, ponieważ w ostatnich dekadach coraz więcej uwagi poświęca się scenografii, tyle że punkt ciężkości przesuwa się z analizy jej funkcji w inscenizacji na rolę, jaką odgrywa w relacji spektakl–publiczność¹⁸.

W studiach między innymi Wojciecha Dudzika, Leszka Kolankiewicza, Joanny Ostrowskiej, Agaty Skórzyńskiej, Juliusza Tyszki¹⁹ przedmiotem refleksji jest funkcja scenografii w konstruowaniu widowiska kulturowego (od kultury ludowej po popularną). Nawet jeśli zgodnie z założeniami Schechnerowskiej performatyki przedmiotem badań uczynimy „szerokie spektrum» lub «kontinuum» ludzkich działań”²⁰, to nie sposób nie dostrzec, że na charakter tych działań będzie wpływać środowisko (rzeczy, przestrzeń, dźwięki, zapachy, ludzie), które można nazwać scenografią. Mając świadomość obecnego stanu badań na świecie i w Polsce, trudno zatem nie uwzględniać znaczenia scenografii społecznej w analizie zjawisk kulturowych, warto także rozważyć konsekwencje jej wykorzystania dla relacji twórca–publiczność. W analizowanych w *Zmianie ustawienia* spektaklach teatralnych relacja aktorzy–publiczność rysuje się dość jasno – wprawdzie czytamy o kolejnych próbach angażowania widzów, postawienia ich na moment w roli aktorów lub współuczestników spektaklu, jednak proces ten odbywa się zawsze w ramach przedstawienia. Co ciekawe, chociaż postawy odbiorcze w badanych widowiskach społecznych są bardziej zróżnicowane – od zdystansowanej obserwacji po pełne zanurzenie w spektaklu (dobrze to widać na przykładzie manifestacji politycznych i religijnych oraz widowisk kibicowskich czy kibolskich) – to nadal można łatwo rozróżnić głównych wykonawców. Nie chodzi zatem o zamianę miejsc widowni i aktorów, lecz o dialog obu stron. Trafnie ujmuje jego podstawy Julia Kluzowicz:

¹⁷ Barbara Żarinow, „Recepcja scenografii w Polsce wczoraj i dziś”, *Acta Humana* 9 (2018): 213–223, <http://dx.doi.org/10.17951/ah.2018.9.213-223>.

¹⁸ W tym kierunku idą prace prowadzone na przykład w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, a także w warszawskich, poznańskich, wrocławskich i katowickich ośrodkach kulturoznawczych.

¹⁹ Wojciech Dudzik, *Karnawały w kulturze* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005); Leszek Kolankiewicz, *Dziady: Teatr Święta Zmarłych* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999); Joanna Ostrowska, „Teatr może być w byle kącie”: *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze* (Poznań: Wydawnictwo UAM, 2014); Agata Skórzyńska, *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007).

²⁰ Richard Schechner, *Performatyka*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 16.

Publiczność jest dla teatru zaangażowanego sprawą podstawową, ponieważ teatr społeczny nie istnieje bez społecznego odbioru. Widownia jest dla tego teatru partnerem, który w dialogu teatralnym odczytuje przedstawienie w kontekście i nadaje mu sens społeczny. Publiczność musi być wprowadzona w język, musi być zaangażowana w sprawę, o której mówi teatr, bo inaczej będzie odbierać go tylko na poziomie estetycznym.²¹

Jeśli podstawą dialogu jest zarówno zaangażowanie publiczności, jak i kulturowy kod dla niej zrozumiały – to nośnikiem tego kodu będzie właśnie scenografia, a w badaniach należy uwzględniać jej właściwości retoryczne (w sensie audiowizualnych środków przemawiających do emocji publiczności), nie tylko estetyczne. Scenografia jest zatem sprawca: apeluje, zachęca, zniechęca, angażuje, czyni publiczność swoją częścią. Rozpoznanie sposobu jej działania na odbiorców okazuje się kluczem do stworzenia skutecznego widowiska.

Niewątpliwie zestawienie scenografii teatralnej i scenografii społecznej dla wielu czytelniczek i czytelników *Zmiany ustawienia* może być kontrowersyjne. Z perspektywy badaczy teatru nieuprawnione może się wydać uczynienie przedmiotem analizy manifestacji i widowisk społecznych, z punktu widzenia badaczy sztuk wizualnych niepokojąco zawłaszczający może być gest włączenia prac plastycznych do scenografii teatralnej. Przedsięwzięcie zespołu kierowanego przez Dariusza Kosińskiego przekonująco rozwiewa te wątpliwości. Część historyczna projektu pozwala zrozumieć zjawiska zachodzące w teatrze współczesnym, a podkreślenie znaczenia kontekstu politycznego pomaga dostrzec kulturowe tło przeobrażeń teatru. Teatr w takim ujęciu przestaje być zabytkiem przeznaczonym do oglądania w pudełkowym zamknięciu i zaczyna rozsadać jego ramy (o tym, że jest to trafne rozpoznanie, świadczy kolejny polityczno-ideologiczny spór o *Dziady*, tym razem w reżyserii Mai Kleczewskiej). A my po lekturze trzech tomów, zwłaszcza obrazo-tekstu Rumasa, możemy spojrzeć inaczej na polityczno-kulturowe widowiska przetaczające się przez naszą rzeczywistość.



²¹ Julia Kluzowicz, „Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem”, *Rocznik Andragogiczny* (2007): 139.

Bibliografia

- Buchwald, Dorota, i Dariusz Kosiński, red. *Zmiana ustawienia: Polska scenografia teatralna i społeczna xx i XXI wieku*. Tom 1: *Od dekoracji do konstrukcji: Polska scenografia teatralna do roku 1939*. Tom 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*. Tom 3: *Wystawianie*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020.
- Dudzik, Wojciech. *Karnawały w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005.
- Kluzowicz, Julia. „Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem”. *Rocznik Andragogiczny* (2007): 134–145.
- Kolankiewicz, Leszek. *Dziady: Teatr Święta Zmarłych*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999.
- Leavy, Patricia. *Metoda spotyka sztukę: Praktyka badań naukowych posługujących się sztuką*. Tłumaczenie Katarzyna Stanisiz i Justyna Kucharska. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2018.
- Mitchell, W.J.T. *Czego chcą obrazy?* Tłumaczenie Łukasz Zaremba. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2015.
- Obarska, Marcelina. „Na końcu był chaos: *Zmiana ustawienia. Scenografia teatralna i społeczna xx i XXI wieku*”. Culture.pl, 26 listopada 2019. <https://culture.pl/pl/artukul/na-koncu-byl-chaos-zmiana-ustawienia-scenografia-teatralna-i-spoeczna-xx-i-xxi-wieku>.
- Ostrowska, Joanna. „*Teatr może być w byle kącie*”: *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 2014.
- Schechner, Richard. *Performatyka*. Tłumaczenie Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.
- Skórzyńska, Agata. *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007.
- Żarinow, Barbara. „Recepcja scenografii w Polsce wczoraj i dziś”. *Acta Humana* 9 (2018): 213–223. <http://dx.doi.org/10.17951/ah.2018.9.213-223>.

MARIANNA MICHAŁOWSKA

dr hab., prof. UAM, kieruje Zakładem Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną Wydziału Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się badaniami nad fotografią, kulturą mediów i teorią kultury.
