

DOMINIKA ŁARIONOW

Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki

 ORCID ID: 0000-0002-6920-6360

ARS INSPIRATIO

STUDIA DEDYKOWANE

PROFESOR ELEONORZE

JEDLIŃSKIEJ

ISBN 978-83-8331-666-6

DOI:10.18778/8331-666-6.22

SCENOGRAFIA, CZYLI SZTUKA XXI WIEKU

STRESZCZENIE

W ciągu stu lat dokonała się migracja pojęcia dekoracji z teatru, w którym stanowiła tło przedstawień, do galerii sztuki współczesnej, w których kształtuje kompozycję przestrzeni ekspozycyjnych. Ten proces stał się ważny dla Autorki, która zadaje kilka pytań, m.in. o miejsce dorobku artystów na co dzień uprawiających zawód scenografa teatralnego, w zakresie zainteresowania badawczego takich dziedzin jak chociażby historia sztuki. W artykule znajdziemy też rozważania dotyczące historii scenografii, a także omówienie teorii awangardowych poświęconych tej dziedzinie. Na tym tle ciekawie się przedstawia nauczanie scenografii w obrębie polskich Akademii Sztuk Pięknych, które od końca XX wieku rozwijają coraz bardziej ten przedmiot w ramach zajęć prowadzonych w różnych Katedrach. Obecnie scenografia przestała być dekoracją, a stała się w XXI wieku sztuką autonomiczną, która jest agresywnie obecna w coraz szerszych kontekstach.

SŁOWA KLUCZOWE: scenografia, sztuka XXI wieku, Marian Wimmer, sztuka XX wieku

SET DESIGN AS 21ST CENTURY ART

Over the past hundred years, there has been a migration of the concept of decoration from the theater, where it formed the background of performances, to contemporary art galleries, where it shapes the composition of exhibition spaces. This process has become important for the Author of this article, asking, among other things, about the place of the achievements of artists who daily practice the profession of theater set design in the research interests of such fields as art history, among others.

The article also includes a consideration of the history of stage design, as well as a discussion of avant-garde theories devoted to the field. Nowadays, stage design has ceased to be just a servant decoration, in the 21st century it has become an autonomous art, which is aggressively present in ever wider contexts

KEYWORDS: scenography set design, 21st century art, Marian Wimmer, 20th century art

Maria Anna Potocka, prowadząca Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie, w katalogu do wystawy-instalacji powstałej na bazie scenografii ze spektaklu *Factory 2*, wystawionego przez Krystiana Lupę (Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 16 lutego 2008), napisała, że „[t]eatr może być dziełem sztuki”¹. Umieszczenie boks reprezentującego dekorację przestrzenną do przedstawienia teatralnego jako samodzielnego obiektu stało się odważnym czynem, który nie miał precedensu w historii muzealnictwa polskiego. Dotyczy to szczególnie tych kolekcji, które swój zasób określają jako zbiór sztuki współczesnej. Podstawą działania kuratorskiego było spektakl, będący autorską wizją Lupy słynnej Fabryki Andy’ego Warhola, która działała jako studio w Nowym Jorku w latach 70. XX wieku. Reżyser, będący także autorem oprawy plastycznej, starał się odtworzyć realistycznie przestrzeń wykreowaną przez amerykańskiego artystę. Snuta przez kilka godzin, teatralna opowieść skupiła się na Warholu i ludziach mniej lub bardziej uwikłanych w sztukę lub w relacje osobiste z głównym pomysłodawcą całego projektu awangardowego.

Przekształcenie scenografii funkcjonującej w dość dużej przestrzeni Sceny Kameralnej Starego Teatru w Krakowie w instalację wymagało kilku pozornie drobnych, ale ważnych zmian. Całość została dostosowana do rozmiarów miejsca, jakie przeznaczono pod obiekt w sali MOCAK-u. Dlatego powstał boks, który faktycznie był mniejszy niż scena. Przeniesienie teatru do muzeum zmieniło doświadczenie odbiorcy, który teraz nie tylko podglądał Fabrykę Warhola, tak jak było to w trakcie trwania przedstawienia, ale mógł do niej swobodnie wejść, by zwiedzić każdy zakamarek. Dodatkową atrakcją wprowadzoną do galerii stały się ekrany, na których można obejrzeć

¹ M.A. Potocka, *Patrzeć i czuć przez innych*, [w:] *Live Factory 2. Warhol by Lupa*, kat.wyst., Kraków 2017, s. 38.

spektakl bądź jego fragmenty. W jednym z kątów instalacji został posadzony manekin reprezentujący Andy'ego Warhola. Ta lalka odwzorowywała Piotra Skibę, aktora, który w widowisku wcielił się w głównego bohatera. Zadziwiającym pozostaje fakt, że przy całym niezwyklej walorze ekspozycyjnym, nie pozbawiono scenografii jej spontanicznego i performatywnego charakteru. Powstała przestrzeń *stricte* teatralna i zarazem otwierająca się na widza swobodnie po niej wędrującego od łazienki do kanapy czy stołu inspicjenta, czyli głównych elementów wykreowanego świata.

Przeszkodą w zrealizowaniu zamysłu Potockiej wyeksponowania dzieła Lupy był stan techniczny zachowanych części krakowskiej scenografii. Większość oryginalnej dekoracji po przywiezieniu do MOCAK-u należało oczyścić z kurzu i brudu nagromadzonego na przedmiotach długo leżących w magazynie teatralnym bez stosownych zabezpieczeń. Następnie uzupełniono ubytki „w taki sposób, by zatrzeć granice pomiędzy efektem upływu czasu a intencją artysty”².

Migracja dekoracji z teatru do galerii sztuki współczesnej może stać się podstawą do zadania kilku pytań o miejsce dorobku artystów na co dzień uprawiających zawód scenografa teatralnego w zakresie zainteresowania badawczego takich dziedzin jak chociażby historia sztuki. Współcześnie, scenografia dawno już przekroczyła progi budynku teatralnego, stając się obecną powszechnie i autonomiczną nową, choć starą dziedziną sztuki.

W końcu 2019 roku odbyła się w Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta” w Warszawie wystawa *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*. Była to pierwsza od wielu lat ekspozycja prezentująca dorobek artystów: tworzących dekoracje, konstruujących architekturę teatru, budujących wizualny aspekt świata scenicznego. Konsekwencją wydarzenia była opasła, trzytomowa publikacja wydana przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie³. Praca nad wystawą i książką udowodniła autorom kilka ważnych faktów. Po pierwsze: nie ma współcześnie jednolitej definicji scenografii, bo każdy z jedenastu badaczy inaczej rozumiał pojęcie. Po drugie: aby opowiedzieć historię scenografii polskiej XX wieku nie można myśleć schematycznie, bo nie da się opisać zjawisk właściwych dla

² Z. Kerneder-Giemborek, *O tym, jak rekwizyt teatralny staje się eksponatem muzealnym*, [w:] *ibidem*, s. 45.

³ *Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, t. 1–3, Warszawa 2020.

przeobrażeń przestrzeni scenicznej przy pomocy narzędzi metodologicznych dostępnych dziedzinom jak chociażby historia sztuki czy literaturoznawstwo. Scenografia wciąż się wymyka, można nawet uznać, że to dziedzina niesforna, a czasem wręcz frywolna. Teoretycy, jak na przykład Arnold Aronson⁴, Scott Palmer, Joslin McKinney⁵, Romain Fohr⁶ szukają już od lat dla niej osobnego języka, by ujarzmić sztukę, która w ciągu stu lat uzyskiwała status autonomiczny.

Agresywność scenografii i jej metodyczną wręcz ekspansję doskonale widać – szczególnie, gdy poddamy analizie historię szkolnictwa artystycznego w Polsce⁷. Zachwyca w nim modulacja możliwości programów edukacyjnych wprowadzonych przez uczelnie, począwszy od Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (będącej kolebką ukształtowaną jeszcze przez Stanisława Wyspiańskiego i Karola Frycza, z niej wywodził się Tadeusz Kantor), przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie potraktowaną historycznie, z metodami wprowadzonymi przez Wincentego Drabika, Władysława Daszewskiego i Józefa Szajnę; po szkoły początkowo nie związane stricte z nauczaniem wiedzy o kształtowaniu przestrzeni scenicznej. Myślę tu zarówno o Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, założonej i ukształtowanej przez silną osobowość Władysława Strzemińskiego – awangardzisty (funkcjonującej obecnie pod nazwą Akademii pod jego patronatem, z niej wyszedł m.in. Jerzy Grzegorzewski), jak i o Katedrze Scenografii w Akademii Sztuk Pięknych im Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, która w jakimś stopniu może czuć się spadkobierczynią postępowych idei Oskara Schlemmera. Scenografia przyciągała przez wiele lat także artystów, którzy nie kończyli wydziałów czy katedr specjalizujących się w tej dziedzinie jak chociażby architekci: Jerzy Gurawski czy Jerzy Juk-Kowarski. W tej grupie też jest Krystian Lupa, który

⁴ Por. A. Aronson, *Looking into the abyss. Essays on scenography*, Ann Arbor 2005. Por. *idem*, *The history and theory of environmental scenography*, Bloomsbury 2018; *idem*, *Fifty Key Theater Designers*, New York 2024.

⁵ Por. *Scenography expanded. An introduction to contemporary performance design*, ed. J. McKinney, S. Palmer, Bloomsbury 2017.

⁶ Por. R. Fohr, *Du décor à la scénographie. Anthologie commentée de textes sur l'espace scénique*, Paris 2014.

⁷ Szerzej pisałam na ten temat w artykule: *Stage Designer: A polyphony of Education / Sčēnograf – Polyfonie vzdělávání*, [w:] *Young Polishscenography / Mladá polska scenografie*, kat. wyst. towarzyszącej polskiej ekspozycji w ramach Praskiego Quadriennale Scenografii w czerwcu 2019 r. (PQ 2019), Warszawa 2019, s. 35–40.

ukończył wydział grafiki ASP w Krakowie i otarł się o PWSFTviT w Łodzi oraz fizykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, zanim znalazł swoje miejsce w teatrze.

W XXI wieku scenografia stała się pełnoprawną dziedziną sztuki wymagającą katedr i wydziałów, ale też szukającą badaczy przekraczających granice tradycyjnego warsztatu nauk humanistycznych. Nauczanie dyscypliny o kompetencjach zarówno malarskich, jak i graficznych, ale także architektonicznych – o znajomości mediów elektronicznych nie wspominając, wydaje się wyjątkowo trudne. Student musi uzyskać szeroką wiedzę artystyczną, a przy tym doskonale powinien znać historię sztuki i teatru, bo scenografia wytwarza dzieła, które bazują na różnych kontekstach, w szczególności społeczno-kulturowych. Teresa Roszkowska definiowała swój zawód krótko: „Scenograf nie może być tylko natchnionym geniuszem, *pracuje w kulturze*, obowiązuje go dokładna znajomość historii”⁸.

Można zadać w tym miejscu pytanie, czy sztuka, w której proces kreatywny jest skomplikowany i tworzony nie tylko przez jednego artystę, a współzależny od innych pracowników technicznych, może być uznany za w pełni autonomiczny? Małgorzata Szczesniak uważała, że:

scenograf to człowiek, który ma zorganizować przestrzeń dramaturgiczną w sposób wizualny. [...] To czy on używa designu, wideo czy jakichkolwiek innych mediów, nie ma znaczenia, może używać wszystkiego, tylko musi to być spójna, zaprojektowana konsekwentnie przestrzeń. Musi mieć swój [...] rdzeń kompozycyjny. Scenograf musi wymyślić udział wszystkich mediów zastosowanych do całości wizji, może zaproponować, aby ktoś mu zrobił wideo czy opracował coś w wersji graficznej, ale musi mieć całą tę strukturę uporządkowaną w głowie, aby później razem z reżyserem, aktorami, reżyserem światła, muzykiem, akustykiem etc nad tą przestrzenią pracować i w pełni ją opanować, a także dostosować do całości dramaturgii⁹.

⁸ E. Baniewicz, *Inscenizacja i scenografia. Rozmowa z Teresą Roszkowską*, „Teatr” 1984, nr 6, s. XX, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8583/inscenizacja-i-scenografia> (dostęp: 20.01.2023).

⁹ *Scenografia: pragmatyka i niematerialność. Rozmowa z Małgorzatą Szczesniak*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016, s. 235.

Szcześniak sytuuje swoją pracę jedynie w kontekście teatru, dystansuje się od filmu jako sztuki, bo „już nie jest takim terenem [...] rządzi tym inna mechanika, ponieważ obok uzyskania przestrzeni konkretnej, bierze się pod uwagę możliwość montażu, a zatem powstaje zupełnie inna strategia myślenia”¹⁰. Allan Starski byłby dla artystki doskonałym przeciwnikiem, ponieważ dla niego scenograf „to człowiek, który realizuje sny i marzenia reżysera”¹¹, w tym wypadku filmowego. Realistyczne prace scenograficzne Starskiego, cechujące się wrażliwością na detal, konstruują przestrzenie dawnych miast i wnętrz, z zachowaniem precyzyjnego myślenia o kamerze i jej zapisie danej dekoracji. Bez względu na wszelkie wewnątrz-artystyczne spory, zarówno na planie zdjęciowym wielkiej amerykańskiej produkcji, jak i na deskach Opery Garnier w Paryżu, i tak praca scenografa pozostanie mozołem nie tylko na poziomie koncepcji, ale także w kwestii współpracy z innymi. Fakt ten niegdyś komentowała Justyna Łagowska, mówiąc, że studiowała na Wydziale Rzeźby, ale „na scenografię zdecydowałam się dlatego, że w teatrze są ludzie, tu się pracuje z ludźmi, tworzy się zespół – a to jest siła”¹². Efektem końcowym szeroko zakrojonej współpracy ma być kreacja, w przestrzeni okna scenicznego lub kadru filmowego, osobnych światów, czyli iluzji dzieła teatralnego lub kinowego, która opowiada jakąś historię lub prezentuje problem za pomocą rzeczy, światel, muzyki, mających bądź referencje do rzeczywistości widzów, bądź pokazujących fantazmaty przestrzeni wyobrażonych.

Czym zatem jest autonomia scenografii? Arystoteles pisał, że „w widowisku scenicznym większą rolę odgrywa sztuka scenografa niż poety”¹³. Wydawałoby się, że oznacza to uznanie dla kunsztu tego, który buduje świat sceniczny, czyli ma władzę nad wyobraźnią widzów. Jednakże w *Poetyce* ledwie kilka stron dalej starożytny estetyk torpeduje takie stwierdzenie. Píše, że *katharsis*, owe antyczne największe doznanie estetyczne, które ma przeżyć odbiorca w konfrontacji ze sztuką, tłumaczone na język polski jako uczucia litości i trwogi, może być wywołane poprzez przedstawienie, „albo też co jest rzeczą doskonalszą i świadectwem wyższego talentu poetyckiego mogą one

¹⁰ *Ibidem*, s. 235.

¹¹ A. Starski, I. Stanisławska, *Scenografia*, Warszawa 2013, s. 11.

¹² *Odstony współczesnej scenografii. Problemy – Sylwetki – Rozmowy...*, s. 42.

¹³ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 26.

być wynikiem samego układu zdarzeń”¹⁴. Arystoteles przedkładał literaturę nad możliwości teatru, co możemy dziś zakwestionować, bo starożytny filozof się mylił i dostrzegamy ten fakt z łatwością w drugim dziesięcioleciu XXI wieku, czyli po stuleciu dekompozycji dramatu, manii alternatywnego „pisanie na scenie” oraz teatru postdramatycznego. Obcowanie z widowiskiem i fabułą, to doznanie różnorodne, bo nie tylko literackie poprzez użyty tekst i jego konteksty, ale także muzyczne poprzez przestrzeń akustyczną. Jest to przede wszystkim widzenie i rozpoznawanie iluzji poprzez wzrokowy odbiór układu zdarzeń oraz ich koloru, tekstury, światła. Iluzja przestrzeni ma odbiorcę uwieść, zaprowadzić w głąb, czasem przestraszyć lub pobudzić do refleksji, a często dać możliwość oglądania estetycznie pięknych form. Scenografia jest kluczowa dla odbioru, ważna dla kreacji, staje się w większości wypadków czynnikiem decydującym o sukcesie danej produkcji lub jej klapie. Aronson, po przeanalizowaniu dorobku kluczowych jego zdaniem scenografów od baroku po czasy współczesne, stanowczo napisał, że teatr to jest sztuka z zakresu visual art¹⁵.

Estetyk Grzegorz Sztabiński, omawiając problem autonomizacji zarówno w kontekście historycznym, jak i w doniesieniu do współczesnych działań, stwierdził, że polega ona przede wszystkim na potraktowaniu sztuki jako celu artystycznego.

Tak pojęta autonomia realizowana ma być w dziełach lub poprzez dzieła i polega na możliwie najdalej idącym odebraniu im możliwości włączania się w konteksty heteroteliczne. Należy więc tak tworzyć, żeby utwór nie mógł funkcjonować ze względu na coś innego – z uwagi na cel zewnętrzny, niezależnie czy ktoś z odbiorców tego chciałby czy nie. Dziełu autonomicznemu przypisuje się w takiej sytuacji siłę sprawczą, polegającą na możliwości wpływania na jego odbiór. Czasami brana jest też pod uwagę możliwość, że przyjęcie perspektywy autotelicznej może pozwolić na uzyskanie kontaktu ze specyficznym rodzajem wartości, inaczej nieosiągalnymi, a godnymi pragnień. W ten sposób dzieła autonomiczne mogą mieć wpływ na sferę życia indywidualnego, a także społecznego¹⁶.

¹⁴ *Ibidem*, s. 45.

¹⁵ Por A. Aronson, *Fifty Key...*

¹⁶ G. Sztabiński, *Inne pojęcia estetyki*, Kraków 2020, s. 284–285.

I choć estetyk odnosił te refleksje do sztuki traktowanej w sposób ogólny, to trudno nie odnieść tych słów do scenografii, która funkcjonuje jako odrębne dzieło, nieistniejące poza swoim kontekstem określonym przez artystę, którym jest scenograf, nie reżyser czy autor tekstu literackiego. A widzowie danego wydarzenia dzięki obcowaniu z kreacją przestrzenną mają szansę doświadczyć czegoś innego, nieosiągalnego poza tym doświadczeniem. Tak dzieje się obecnie w MOCAK-u, gdzie w ramach stałej ekspozycji nadal można obcować z przestrzenią spektaklu *Factory 2*. Instalacja nie zmieniła znaczenia reprezentowanego dzieła.

Marian Wimmer¹⁷ już w latach 60. ubiegłego wieku uznał przestrzeń za zasadniczy komponent sztuki poawangardowej, spajający wszystkie dziedziny jak: architektura, literatura, malarstwo, rzeźba, teatr i film. W precyzyjnie sformułowanej teorii, scenografia została uwzględniona jako osobna, samodzielna sztuka. Dla Wimmera teatr stanowi „kategorię wypowiedzi dramatycznej zamkniętej w daną formę przestrzenną”¹⁸. Scenografia mieści się w tej koncepcji w grupie sztuk, które „poszukują doskonałości plastycznego kształtu”¹⁹, poprzez „wytwarzanie całych układów przestrzennych”²⁰, dla których teatr jest tylko jedną z możliwości. Wimmer był prekursorem szerokiego rozumienia scenografii, która w jego teorii nie dotyczyła tylko przedstawienia, ale odnosiła się także do budynku. W swej teorii Wimmer podzielił przestrzeń teatralną na trzy rodzaje, zaczynając od tej zbudowanej z rzeczy martwych lub ich sugestii, przez dynamiczną przynależną aktorom, konstruowaną poprzez ruchy i akcje, uwzględniając na końcu „fotel widza jako człowieka, który wie lepiej”²¹. Teoretyk od razu zaznacza, że miejsce dla publiczności jest uprzywilejowane i „obecnie straciło swoją izolację: widz jest wciągany w akcje”²². Poglądy Wimmera wyprzedziły np. Marcela

¹⁷ Marian Wimmer (1897–1970), architekt. W latach 1927–1939 był nauczycielem, a później dyrektorem Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanym (dzisiejszy Zespół Szkół Plastycznych im. A. Kenara). Po II wojnie światowej osiadł w Łodzi, współtworzył program studiów dla operatorów filmowych, wykładał także na wydziale reżyserii PWSFTviT. W latach 60. przygotował traktat teoretyczny *Przestrzeń jako tworzywo sztuki*. Dzięki staraniom córki, publikacja ukazała się w 2021.

¹⁸ M. Wimmer, *Przestrzeń jako tworzywo sztuki*, Łódź 2021, s. 121.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 127.

²² *Ibidem*.

Freydefonta²³, który swój *Mały traktat o scenografii* podzielił na dwie zasadnicze części: pierwszą skupiającą się wokół widowiska jako miejsca, które scenograf stwarza i drugą wokół teatru jako budynku, czyli przestrzeni obejmującej zarówno przedstawienie, jak i publiczność. We francuskiej współczesnej koncepcji, pojęcie scenografii, podobnie jak u Wimmera, odnosi się do całego miejsca reprezentacji i dotyczy także interakcji pomiędzy zastaną architekturą budynku a kreowanymi światami.

Wimmer w swoich poglądach na temat scenografii nie zatrzymał się na progu gmachu budynku, uznał bowiem, że „[teatr] wyszedł z życia i do związków z nim wraca”²⁴. Swój dalszy wywód oparł na analizie ceremonii otwarcia i zamknięcia X Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Grenoble w 1968 roku. Widowiska uznał za:

zamknięte jako całość formy, w pełnym zrozumieniu ich plastycznego działania. Były zsynchronizowane z czasem, ujętym i ożywionym w muzycznych oraz plastycznych działaniach, tak że monumentalna treść olimpijskiego współzawodnictwa między narodami świata w zakresie sprawności ciała otrzymała godną swojego znaczenia ramę. Scenografia – w tym najszerszym sensie kształtowania tła życia – nie może być zamknięta tylko w ramach wielkich i rzadkich uroczystości. Łączy się ona z urbanistyką. Miejsce, gdzie przebieg zdarzeń życiowych może być oglądany przez widza, jest niejako dla niego sceną. W tym rozumieniu każdy sklep jest sceną, każda ulica ma walory widowiskowe i podlega, prócz wszystkich innych, także prawom formułowania emocjonalnych widowisk plastycznych²⁵.

Dominacja współczesnej scenografii potwierdza sugestie teoretyka. Przykłady można mnożyć, bo artyści tworzą oprawy koncertów rockowych, pokazów mody, a nawet strategie propagandowe narracji wyborczych. Na tak szerokim tle z pewnością na uwagę zasługują prace Vladimira Jawaszewa znanego pod pseudonimem Christo, który wiele lat tworzył razem ze swoją żoną Jeanne-Claude. Bułgarski artysta zasłynął z opakowywania budynków użyteczności publicznej, jak na przykład Reichstagu w Berlinie w 1995 roku, czy Pont Neuf w Paryżu w 1985 roku, ale także opakował namalowany przez

²³ Marcel Freydefont (1948–2016), francuski scenograf, reżyser i wykładowca akademicki, autor *Petit Traité de Scénographie*, Nantes 2017.

²⁴ M. Wimmer, *Przestrzeń jako tworzywo sztuki...*, s. 331.

²⁵ *Ibidem*, s. 331.

siebie portret żony (1963), wózek dziecięcy (1962), a nawet całe wyspy (1983). W jego sztuce opakowanie służyło wyizolowaniu przedmiotu/obiektu i jego ochronie przez naddaną interpretacją. We wrześniu 2021 roku, przez dwa tygodnie Paryż oglądał zapakowany przez Christo Łuk Triumfalny. Była to realizacja pośmiertna wielkiego projektu, nad którym artysta pracował do lat 60. XX wieku. Słynny monument znajduje się na placu Charles de Gaulle'a. Jego budowę rozpoczęto w 1806 roku z polecenia cesarza Napoleona I, ukończono po wielu sporach i dyskusjach za panowania króla Ludwika Filipa I w 1836 roku. Powstał zatem w imię manii kreacji światowego mocarstwa, a stał się miejscem upamiętnienia nieznanym żołnierzy poległych za Francję. Plac wokół niego jest w formie gwiazdy, bo ma tu początek aż 12 ulic. Najważniejszą z nich pozostaje Champs-Élysée czyli reprezentacyjna arteria miasta, która też jest miejscem defilad państwowych, szczególnie z okazji narodowego święta 14 lipca, ustanowionego dla uczczenia Rewolucji Francuskiej i zburzenia Bastylii. Opakowanie Łuku przez Christo działało nie tylko jako fakt prawie absurdalny, szczególnie w kontekście centrum wielkiej metropolii, ale przede wszystkim monument spowity srebrną materią epatował niezwykle kontekstami, które samoczynnie narastały wokół trwającej ledwie dwa tygodnie instalacji. Historycy sztuki stwierdzą, że to była praca z gatunku sztuki site-specific, ale nie było tak do końca. Artysta zadziałał jak scenograf, ubrał w kostium głównego bohatera zastanej przestrzeni urbanistycznej, która natychmiast poprzez to działanie uległa zmianie. Nie tylko chodzi o organizację związaną z napływem widzów, bezpieczeństwem publicznym, drogowym etc. Christo zniwelował kontekst patriotyczno-polityczny miejsca i Łuku, powstała przestrzeń o zupełnie innej narracji. I była ona chwilowa, nie można jej powtórzyć, a także została wykreowana decyzją artysty i przeznaczona tylko dla tego miejsca. Niewątpliwie, obcowanie z zapakowanym dumnym Łukiem Triumfalnym stało się niezapomnianym przeżyciem dla widzów wychodzących z domów po zamknięciu w okresie pandemii wirusa Sars-Cov-2.

Inaczej do takiej formy pracy podeszła Yayoi Kusama, japońska rzeźbiarka i malarka, która w styczniu 2023 roku zrealizowała marzenie Wimmera, by scenografia weszła do sklepów. Budynek firmy Louis Vuitton przy Champs-Élysée w Paryżu jest najbardziej obleganą atrakcją ulicy. Tłumy turystów zawsze stoją w długiej kolejce do wejścia. Kusama, której znakiem rozpoznawczym jest nie tylko odważna kolorystyka, ale wręcz mania kropek, umieściła na dachu Vuittona wielką kukłę przedstawiającą ją samą z pędzlem w ręku.

W ten sposób „rzucone” wszędobylskie kropki zapanowały nad całą architekturą, wisząc na gzymsach, ale też wdzierając się do wnętrza, a nawet zdobiąc produkty znanej marki. Sztuka Kusamy wymyka się prostym klasyfikacjom, ponieważ często tworzy ona instalacje skąpane w kolorze, do których, niczym do odrębnych pokoi, widz musi wejść, by doświadczyć obecności w świecie wyobraźni artystki. Przez wielu krytyków jej działanie bywa odbierane jako komercyjna dekoracyjność, ale w postępowaniu artystki był haczyk tożsamy z działaniem scenografa. W Paryżu Kusama zmieniła bowiem znaczenie gmachu, nadała mu inną narrację, zbudowała niezwykłą łączność pomiędzy wnętrzem i zewnątrz instytucji. Dwa światy się przenikały, tworzyły wręcz jeden superorganizm. Elitarna masowość Louis Vuittona znikła na rzecz artyzmu, który wkradł się wraz z Kusamą do tego dialogu pomiędzy torebkami a kropkami.

Gdybyśmy natomiast mieli potraktować Paryż jako miejsce, czyli scenę wielkich przeobrażeń scenograficznych, to sama jego historia odpowiada także na postulaty Wimmera dotyczące obecności tej sztuki w odniesieniu do prac urbanistycznych. Od Rewolucji Francuskiej, przez cały XIX wiek, miasto było obszarem wielkiej budowy, która zmieniła charakter przestrzeni, nadała średniowiecznej metropolii wygląd nowoczesny, sprzyjający rozwojowi. Słynne bulwary, szerokie arterie, sklepy, kawiarnie – to wszystko są elementy tworzące teatr współczesnej cywilizacji. Z pewnością tak definiował swoją pracę Georges-Eugène Haussmann, przygotowując wielką przebudowę Paryża w połowie XIX wieku. Taka interpretacja nie odbiega znacząco od rozumienia pojęcia w dobie renesansu i baroku; wówczas architekci budując nowe miasta w duchu humanizmu i postępu, określali siebie mianem scenografów. Później termin historycznie został zapomniany, bo w widowiskach dziewiętnastowiecznego teatru triumf odnosił dekorator. Scenograf i scenografia powróciły do językowych i nazewniczych łask w XX wieku wraz z koniecznością rozróżnienia malarskich kompetencji od kreacji przestrzeni narracji wizualnej. Refleksje te mogą prowadzić do wniosków, że scenografia zawsze była obecna w szerokim rozumieniu terminu, a zawężanie pojęcia tylko do jednej sfery, na przykład teatru, nie ma obecnie sensu. Dziś, scenografowie jako autonomiczni artyści wychodzą z budynków, zawłaszczają na potrzeby widowisk puste kościoły, fabryki, jak robiła to Małgorzata Bulanda w latach 90. XX wieku, czy stocznie, jak Justyna Łagowska u progu nowego millenium. Cały budynek był miejscem teatru w pracy Elżbiety Wernio w Zakopanym już w latach 80., podobnie jak anektowane przez nią plaże

bałtyckie w latach 90. Pytanie, co będzie dalej? Po okresie niechęci do tradycyjnego pudełka sceny, coraz częściej artyści do niego wracają, co może spowodować wybuch nowych narracji, szczególnie że teatr chętnie absorbuje cyfrowe techniki medialne. Scenografia ciągle jest w progresji, zaskakując swoich badaczy i otaczając swoich widzów. Ten fakt musimy zaakceptować, choć czasem trudno współczesną plastykę, wizualność, medialność przełożyć na język dyskursu krytycznego.

BIBLIOGRAFIA

- Aronson Arnold, *Looking into the abyss. Essays on scenography*, Ann Arbor 2005.
- Aronson Arnold, *The history and theory of environmental scenography*, Bloomsbury 2018.
- Aronson Arnold, *Fifty Key Theater Designers*, New York 2024.
- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.
- Baniewicz Elżbieta, *Inszenizacja i scenografia. Rozmowa z Teresą Roszkowską*, „Teatr” 1984, nr 6, s. XX, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8583/inszenizacja-i-scenografia>, (dostęp: 20.01.2023).
- Fohr Romain, *Du décor à la scénographie. Anthologie commentée de textes sur l'espace scénique*, Paris 2014.
- Freydefont Marcel, *Petit Traité de Scénographie*, Nantes 2017.
- Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016.
- Scenography expanded. An introduction to contemporary performance design*, red. J. McKinney, S. Palmer, Bloomsbury 2017.
- Starski Allan, Stanisławska Irena, *Scenografia*, Warszawa 2013.
- Sztabiński Grzegorz, *Inne pojęcia estetyki*, Kraków 2020.
- Wimmer Marian, *Przestrzeń jako tworzywo sztuki*, Łódź 2021.
- Young Polish scenography / Młoda polska scenografie*, red. XXX, kat. wystawy towarzyszącej polskiej ekspozycji w ramach Praskiego Quadriennale Scenografii w czerwcu 2019 roku, Warszawa 2019.
- Zmiana ustawienia. Historia polskiej scenografii teatralnej i społecznej XX i XXI wieku*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, t.1–3, Warszawa 2020.

ILUSTRACJE



1. Place Christo, Łuk Triumfalny, fot. D. Łarionow



2. Place Christo, Łuk Triumfalny, fot. D. Łarionow



3. Place Christo, Łuk Triumfalny, fot. D. Łarionow



4-5. Place Christo, Łuk Triumfalny, fot. D. Łarionow