

TEATR W MIEJSCACH NIETEATRALNYCH,

seria Studia kulturoznawcze, tom II, pod red. Juliusza Tyszkę, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 294.

Latem 1998 nakładem Wydawnictwa Fundacji Humaniora ukazał się jedenasty już tom z serii Studia kulturoznawcze, powstałej z inicjatywy Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Książka *Teatr w miejscach nieteatralnych* zawiera m.in. teksty referatów wygłoszonych podczas seminariów, opatrzonych tym samym tytułem, które odbyły się w Poznaniu podczas IV i V Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Malta (1994 i 1995). Redaktorem tomu jest Juliusz Tyszkę, który również zorganizował i prowadził obie sesje.

Coraz częściej festiwalom teatrów alternatywnych organizowanych w Polsce towarzyszy refleksja naukowa. Malta nie jest tu wyjątkiem, wymienić jeszcze można Konfrontacje lubelskie, kłódzkie Zderzenia czy Łódzkie Spotkania Teatralne. Jednak pomimo poważnych dyskusji teatr off-owy nie doczekał się wielu omówień teatrologicznych. Tom Tyszkę uzupełnia dość istotną lukę.

Problematyka przestrzeni teatralnej była już omawiana w pracach badawczych. Wymienić można chociażby dwie książki: Dobrochny Ratajczakowej *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru* (Poznań 1985) i Kazimierza Brauna *Przestrzeń teatralna* (Warszawa 1982). Poruszały one kwestie dotyczące z jednej strony przestrzeni przedstawionej w słowie pisanym i jej odbicia w realizacji scenicznej, z drugiej możliwości kreacji przez reżysera przestrzeni gry w obszarze ograniczonym możliwościami architektonicznymi budynku teatralnego. Obie prace skupiały się głównie na teatrze profesjonalnym. Publikacja w serii *Studiów kulturoznawczych*

uzupełnia zagadnienie miejsca teatralnego o rozwiązania przestrzenne w obrębie teatru alternatywnego. I choć może się wydawać, że ta forma teatru była już opisana zarówno w książce Aldony Jawłowskiej *Wielej niż teatr* (Warszawa 1988), jak i przez Brauna *Druga reforma teatru?* (Wrocław 1979), jednak modyfikacje jakie zaszły w sposobie tworzenia i określania przestrzeni teatralnej nie doczekały się znaczącego omówienia w piśmiennictwie teatrologicznym.

Zanegowanie przestrzeni sceny à l'italienne przez twórców teatralnych pod koniec XIX wieku było z pewnością początkiem, trwających po dziś dzień, poszukiwań miejsc teatralnych. Dlatego podział zaproponowany już w samym tytule tomu Tyszkę może wydać się nieścisły. Bo, co to właściwie jest miejsce nieteatralne? Czy chodzi o teatr, który stwarza rzeczywistość sceniczną poza budynkiem teatralnym? Wszak nie może być specyfiką teatru dwudziestego wieku wykraczanie poza obręb budynku, skoro od dawna istnieją chociażby misteria czy inne formy widowisk plenerowych, które nie są niczym innym jak kreacją teatru w miejscu otwartym. Jednak uczestnikom poznańskiej sesji chodziło o coś innego. Bowiem dla twórców „teatru environmentalnego”, czyli dziejącego się wszędzie, ważna nie jest przestrzeń architektoniczna, tylko obszar na którym dochodzi do spotkania pomiędzy aktorem a widzem.

Juliusz Osterwa poszukiwał jako pierwszy człowiek teatru w Polsce takiego właśnie kontaktu z publicznością. Zwrócił na ten fakt szczególną uwagę Zbigniew Osiński w artykule *O przestrzeniach poza budynkiem teatralnym w Reducie 1919 - 1939*. Autor przypomniał objazdy przedstawień Reduty po kraju, jak chociażby spektakl *Księcia Niezłomnego* Calderona - Słowackiego, który był grany 81 razy w sześćdziesięciu

dziwięciu miejscowościach. Często aktorzy rozpoczynali widowisko bez przeprowadzenia wcześniejszych prób, a przestrzeń gry rozpoznawali w trakcie trwania przedstawienia. Edmund Wierciński, którego *Pamiętnik z objazdu Reduty* został przez Osińskiego przywołany, uważał, że jedynie „aktor zespołowy” może pokonać trudności, jakie wynikają z takiej metody pracy. Redutę nazywał „teatrem napowietrznym”, który dzielił na dwa rodzaje: ten, który dzieje się „w gołej naturze” oraz drugi „z oparciem o architekturę”. Wydawać by się mogło, że dla Osterwy bardziej liczyła się idea grania tam, gdzie jest publiczność, niż kreacja widowiska dla konkretnej przestrzeni poza budynkiem teatralnym. Jednak nie było tak do końca. Osiński opisuje jeszcze przedstawienie *Niezwykłej podróży* Suttona Vane’a, które zespół Reduty grał na statku Bajka na Wiśle (premiera odbyła się 15 czerwca 1932 roku). Ówczesni krytycy z jednej strony byli niezadowoleni z przymusowego, krótkiego rejsu zafundowanego im przez Osterwę (Wiktor Brumer), ale z drugiej strony jednak doceniali jego atrakcyjność (Tadeusz Boy-Żeleński). W latach dziewięćdziesiątych podobną próbę podjął Andrzej Dziuk, który wraz z zespołem Teatru im. Witkacego zabierał widzów w podróż teatralną z Zakopanego do Poronina, wykorzystując do tego celu dziewiętnastowieczną lokomotywę. Zatem widać wyraźnie, że działalność Reduty dała z pewnością początek na gruncie polskim poszukiwaniom miejsc pozornie nieteatralnych, które można ożywić lub nadać im inny sens za pomocą teatru.

Spadkobiercą Reduty był przede wszystkim Jerzy Grotowski, którego dokonania w obrębie przestrzeni teatralnej opisał Osiński w drugim artykule „*Teatr przestrzeni*” *Jerzego Grotowskiego i Jerzego Gurowskiego*, zamieszczonym w poznańskim tomie. W Opolu w Teatrze 13 Rzędów (od 1962 roku

nazywanym Teatrem Laboratorium 13 Rzędów) wraz z architektem Jerzym Gurowskim próbował „rozbić” przestrzeń sceniczną, jednocząc ją z widownią, co zostało nazwane „sceno-widownią”. Do każdego spektaklu była komponowana nowa płaszczyzna relacji aktora z widzem. Ale trzeba zaznaczyć, że aktor był w Teatrze Laboratorium czynnikiem podstawowym, to on tworzył spektakl i dla niego przede wszystkim była projektowana przestrzeń. Osiński pisze, że Gurowski „odkrył (...) podział sceny na przestrzeń znajdującą się w polu widzenia aktora i widza oraz przestrzeń intuicyjną, otaczającą ludzi – aktorów i widzów poza polem ich widzenia”. Ta prosta zasada stała się podstawą kreacji widowisk Grotowskiego. Osiński nawet idzie dalej mówiąc, że „w Teatrze Laboratorium przestrzeń wyzwalała proces twórczy reżysera i aktorów działających w przytomności widzów (określenie Juliusza Osterwy) czy – jak formułował to Grotowski – wobec widzów, w ich obecności, a nie unieruchamiała go i niszczyła jak dzieje się zazwyczaj w teatrze”. Reżyser osiągnął w spektaklach niezwykłą intensywność kontaktu pomiędzy widzem a aktorem. W *Kordianie* wg Słowackiego z 1962 roku publiczność była jednym z elementów kreacji scenograficznej, stając się, podobnie jak główny bohater, pacjentem szpitala psychiatrycznego. Dążenie do uczestnictwa widza w Teatrze Laboratorium stało się również możliwe dzięki ekspresji gry aktorskiej.

Inną próbą zjednoczenia publiczności ze spektaklem jest, opisany przez Josette Féral w artykule *Miejsce teatralne jako przestrzeń fascynacji*, projekt Wieża Anne-Marie Provencher z 1986 roku, który u podstaw przyjął założenie „jeden aktor, jeden widz, jedna wieża”. W Montrealu znajdował się obszar we wschodniej części miasta nazwany Espace Libre. Były to dawne koszary strażackie, które

zostały przeznaczone na teren eksperymentów trzech grup teatralnych (Le Nouveau Théâtre Experimental, Carbone 14, Omnibus). Znajdowała się tam wieża o wymiarach 4 x 4 m i ok. 20 metrów wysokości. To właśnie w niej Provencher przygotowała swój spektakl. Aktorka, wspinając się w górę wieży, opowiadała jej historię. Słuchaczem był jeden widz, który chcąc poznać całą opowieść musiał, w którymś momencie zacząć wspinać się w górę razem z odtwórczynią skomplikowanego monodramu. Nie było tu tradycyjnego podziału pomiędzy scenę i widownię, widz został wciągnięty w przestrzeń sceniczną. W trakcie wędrówki nawiązywał się prawie intymny kontakt pomiędzy aktorką i jej słuchaczem. Przedstawienie kończyło się, gdy widz na szczycie wieży był poproszony o zostawienie swojego śladu w postaci rysunku, który był później przyczepiany do ściany. Provencher zagrała spektakl 79 razy, co oznacza, że obejrzało go tylko siedemdziesięciu dziewięciu widzów. Féral, która była widzom spektaklu, opisując po latach to doświadczenie mówi, że w *Wieży* akcent był położony na negację iluzji scenicznego. Tekst był całkowicie fikcyjny, powstał na potrzeby tej przestrzeni, którą Provencher chciała wykorzystać. W trakcie wspinaczki, aktorka i widz wtapiali się w przestrzeń widowiska, to wrażenie potęgowało zjedzony wspólnie posiłek czy picie herbaty na jednym z etapów drogi na „szczyt”. „Spektakl stawał się wydarzeniem z życia – pisze Féral – intymną rozmową, mimo że aktorka za każdym razem mówiła ten sam tekst i wykonywała te same gesty”.

Równie specyficzną próbą zespolenia spektaklu z architekturą budynku nieteatralnego było widowisko multimedialne *Okna*, zrealizowane przez amatorski Teatr Prób z Wągrowca na terenie szkoły, przy której działa grupa. Przedstawienie zostało uznane w ankiecie miesięcznika

„Teatr” za najlepsze w sezonie 1993/1994. Reżyser Jan Kasper (autor scenariusza, scenografii i opracowania muzycznego) nie szukał, tak jak wymienieni wyżej artyści, bliskiej płaszczyzny porozumienia między sceną a widownią. Postawił sobie inne zadania. Jak sam pisze w tekście *Multimedialna przestrzeń Okien*, przedstawienie było „szansą zmierzenia się z nową formą ekspresji i próbą wykorzystania nieteatralnego miejsca dla celów teatralnych, przedsięwzięciem organizacyjno-technicznym i działaniem zmierzającym do integracji młodzieży poprzez sztukę”. Spektakl dzielił się na trzy części. W pierwszej akcja rozgrywała się symultanicznie w tytułowych oknach, na różnych kondygnacjach budynku. Widzowie obserwowali zdarzenia stojąc na zewnątrz, dowolnie wybierając obserwowaną akcję. W każdym oknie były odgrywane nieme sceny, które pozornie nie miały ze sobą wiele wspólnego. „W oknach dolnej kondygnacji rozgrywały się – połączone z projekcją slajdów, ukazujących świat zwierzęcy – sceny rodzinne (...). Okna środkowej kondygnacji pokazywały obrzęd ślubny; jego finał zbiegał się z dramatycznym wkroczeniem postaci, która – niczym Raskolnikow – miotła się z siekierą. Dwa skrajne okna górnej kondygnacji wypełniały się serią biblijno-sakralnych stylizacji”. W części drugiej akcja przenosiła się na zewnątrz budynku, gdzie pojawiał się Mistrz Ceremonii i przy pomocy aniołów – białego i czarnego zapraszał widzów do wnętrza. „Rozlegały się chorały gregoriańskie, powtarzały się dźwięki ministranckich dzwonków”. Tam rozgrywała się w sali gimnastycznej część trzecia. „Widzowie gromadzili się wokół wysokiego rusztowania – pisze Kasper – tworzącego formę ołtarza, na którym rozstawione były telewizory chwilowo zasłonięte białym płótnem”. W kulminacyjnej scenie były odsłonięte a z ekranów „patrzyły coraz to inne ludzkie oczy”.

Seans multimedialny, taki podtytuł miało widowisko Kaspra, jest dobrym przykładem na inny rodzaj poszukiwań przestrzennych, jaki jest charakterystyczny dla twórców końca wieku. Już nie chodzi tylko o chęć „rozbicia” przestrzeni sceny pudełkowej czy nawiązanie dotykowego wręcz kontaktu pomiędzy sceną a widownią, ale podstawowym problemem współczesnej przestrzeni teatralnej jest możliwość odkrycia jej medialności (przy pomocy wszystkich możliwych osiągnięć współczesnej techniki). Kasper wykorzystał w przedstawieniu 3 projektor filmowy, 20 telewizorów, 10 magnetowidów a zespół składał się ze 160 osób. Stanowi to niebywałe zaplecze, jakim nieczęsto dysponują teatry amatorskie. Ale pojawia się w tym momencie problem rozdzielenia teatru od gatunków, takich jak performance art czy video art, które tradycyjnie przynależą do sztuk plastycznych.

W omawianym tomie znalazła się część poświęcona na określenie miejsca teatru w obrębie sztuk współczesnych. Zebrano tam teksty m.in.: Zygmunta Baumana *O miejscu teatru w ponowoczesnej sferze*, Anny Zeidler-Janiszewskiej *Praktyka artystyczna poza instytucjami sztuki*, Grzegorza Dziamskiego *Dwa modele teatralizacji: happening i performance*. Ich autorzy jednak zajmują się przede wszystkim tropieniem zdarzeń plastycznych, mających znamiona teatralizacji.

Bauman przyznaje, że sama natura wydarzenia teatralnego czyni zeń sztukę najbardziej ponowoczesną. Teatr w tej koncepcji traktowany jest jako medium i to bez względu na rodzaj formy teatralnej. Jednak dla ukazania celów sztuki współczesnej – czyli zgodnie z wykreowanym przez filozofa terminem – ponowoczesnej, jej niezwyklej możliwości, ciągłego eksperymentowania używa Bauman przykładów z obszarów sztuki plastycznej. Prawidłowość tę podkreśla Zeidler-Janiszewska, powołując się na

Paula Virilio, francuskiego teoretyka estetyki, który „przewiduje nasilenie się procesów dyslokacji, dematerializacji i delokacji praktyk artystycznych w przestrzeniach wirtualnych”. U podstawy takiego rozumowania leży problem, jaki dostrzegła Janiszewska, którą interesowały tylko te tendencje, które „w podwójny sposób dekonstruują granice sztuki”. Autorce chodzi o praktyki plastyczne, które zbliżają się do form teatralnych realizowanych w przestrzeniach otwartych. „Z jednej strony wchodzi więc w grę swoista dematerializacja dzieła sztuki, które przybiera formę parateatralną – jak motywuje Janiszewska – z drugiej swoista reterytoryzacja: czasowe zakorzenienie się sztuki w miejscach nie związanych z jej nowoczesnymi instytucjami (...)”. Do takiej formy sztuki kwalifikowane są przez uczoną działania powstałe w obrębie land artu, do której zalicza się na przykład prace Christo (do najsławniejszych należą otoczenie wysp Miami różowoczerwoną materią w 1983 roku czy ostatnia jego realizacja – opakowanie budynku Reichstagu w Berlinie w 1995 roku). Jest to grupa zagadnień niezwykle ciekawych, które domagają się szerszego omówienia z punktu widzenia teatrologicznego. Podobnie jak użycie technik filmowych w kreacji przestrzeni teatralnych, na co zwracał uwagę na początku dwudziestego wieku Paul Claudel, a co próbował określić przed ćwierć wiekiem Michael Kirby. Ale to już jest temat do odrębnych rozważań.

O wartości tomu *Teatr w miejscach nieteatralnych* świadczy najdobitniej fakt, że część materiałów w nim zawartych ukaże się wkrótce w Wielkiej Brytanii w książce *Total Immersion. International Perspectives on Environmental Theatre*.

Dominika Łarionow