



**AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
WYDZIAŁ SZTUK WIZUALNYCH
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi**

Rozprawa doktorska
Justyna Cieślik-Płusa

„Obiekty scenograficzne”

Promotor

dr hab. Andrzej Michalik, prof. nadzw.

Promotor pomocniczy

dr Maciej Bohdanowicz, ad.

Łódź 2019

Spis treści

Wstęp	3
Istniejący stan wiedzy w zakresie tematu badań scenograficznych	9
Problem definicji	12
Scenografia poszukiwania	17
Twórcy <i>Pomiędzy...</i>	27
Kantor	27
Szajna	31
Teatr Galeria	36
Boris Kudlička	37
Teatr? – Jan Berdyszak	38
Obiekty scenograficzne	42
Cykl obiektów scenograficznych: <i>Wokół głównego wejścia – Thyra</i>	42
Cykl obiektów scenograficznych: <i>Theatrum Mundi</i>	52
Cykl obiektów scenograficznych: <i>Obraz – kostium</i>	57
Doświadczenie	59
Obiekty Scenograficzne – wnioski	62
Podsumowanie	65
Bibliografia	69

Wstęp

Sztuką jest nieustanne przekraczanie norm, zasad oraz wiedzy przez nią osiągniętej.¹

Jan Berdyszak

Niniejsza praca łączy w sobie próbę teoretycznej refleksji związanej z tematem scenografii oraz praktycznych poszukiwań – *pomiędzy*. Podejście problemowe dotyczące tematu scenografii, poszukiwanie źródeł, metodologii, definicji doprowadziło do powstania cykli obiektów scenograficznych. Poszukiwania te w sposób nieoczywisty nawiązują do przestrzeni teatru. Towarzyszy im myśl i twórczość Jana Berdyszaka, a przewodzi twórczość artystów pogranicza: teorii i praktyki, obrazu i scenografii, obiektu i rzeźby. Zatrzymana w obiektach idea nie jest bezpośrednio pochodzenia teatralnego. Jeśli jednak teatr rozumiemy jako przekraczanie i ciągłe poszukiwanie, to znajdziemy jego rdzeń, początek – istotę. Jak jej dotknąć, jak uchwycić coś, co jest nieuchwytnie? Teatr zatrzymany w obrazie, obiekcie, rzeźbie, makięcie staje się zamierzoną formą wypowiedzi – teatralną refleksją.

Zagadnienia dotyczące dyscypliny scenograficznej niezwykle rzadko bywają tematem badań naukowych.

Rewidując stan najnowszej wiedzy, można odnieść wrażenie, że wyodrębniona tematyka scenograficzna słabo interesuje teatrologów i jest w gruncie rzeczy nieobecna na polu badań historyków sztuki.²

Jednocześnie powstaje coraz więcej monografii dotyczących autorów obrazów scenicznych. Twórcy scenografii rzadko jednak przyjmują rolę teoretyków i badaczy. Powstałe publikacje skupiają się na wartości związanej z sukcesem sylwetek twórców oraz ciekawostkach przedstawiających pracę w teatrze czy filmie.

1 J. Berdyszak, *Modele, malarstwo, rzeźba grafika – katalog z wystawy*, Łódź 1976, s. 13.

2 K. Fazan, A. Marszałek, *Wstęp*, [w:] K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, *Odstony współczesnej scenografii*, Kraków 2016, s. 11.

*Dziś scenografowie pokazują własne prace, ale towarzyszący im komentarz ma charakter akademickiego wykładu, skupiającego się na techniczno-administracyjnych aspektach profesji*³

Brakuje merytorycznych wypowiedzi, analiz języka plastyki teatralnej oraz określenia odpowiedniej terminologii. Eksplorowanie plastyki teatralnej stanowi zatem ryzykowne zadanie. Badacz zmuszony jest do analizy dwubiegunowej. Próba opisu wybranego tematu odbywa się przy użyciu terminologii plastycznej, jak i teatralnej, w zależności od rodzaju badanego problemu lub kontekstu. Omawiając zagadnienia związane z estetyką obrazu scenicznego, nie sposób nie odwołać się do istoty i specyfiki omawianej dziedziny. Chwilowość jej wizualnej egzystencji uniemożliwia szczegółowe badanie. Scenografia wpisując się w istotę teatru, owo *hic et nunc* – tu i teraz, widziane w pełnym kształcie tylko podczas spektaklu teatralnego, znika za kulisami, pozostawiając jedynie ślad w postaci projektów, nagrań, zdjęć. Istnieje tylko wtedy, gdy jest oglądana. Tym samym jest jednym z wielu elementów przedstawienia teatralnego. Metoda polegająca na wyodrębnianiu poszczególnych składników spektaklu nie jest współcześnie zagadnieniem kluczowym. Wręcz przeciwnie, obserwujemy zacieranie się granic i kompetencji. Obecnie spotykamy scenografie, które wyrażają się w stylach naśladowujących dawne konwencje i takie, które zdecydowanie wychodzą poza obręb teatru. Zacierają się również granice scenografii. Niegdyś sprawiana do czegoś: spektaklu, widowiska, nie istniała bez teatru, była jego integralną częścią. Cytując reformatora teatru Stanisława Wyspiańskiego:

*Dekoracje jako takie, tj., jako abstrakcyjne nie istnieją, tylko istnieją sztuki, do których dekoracje się sprawia. Dekoracje więc same dla siebie nic nie znaczą, tylko te sztuki znaczą*⁴.

Scenografia dziś zmienia swoje oblicze, staje się dziedziną autonomiczną i niezwykle ekspansywną.

3 D. Łarionow, *Co to jest scenografia? Kilka uwag historycznych i metodologicznych*, [w:] *Odstłony współczesnej scenografii*, Kraków 2016, s. 27.

4 B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski*, Warszawa 1971, s. 162.

Przez większość swojej historii pełniła ona funkcję dekoracyjną, a w ubiegłym stuleciu zyskała również walor aktywnego elementu kreacyjnego widowiska. Obecnie scenograf jest świadomym własnego znaczenia, autonomii swojej sztuki i swojego oryginalnego wkładu w realizację spektaklu.⁵

Wielotworzywowość tej dziedziny i jej interdyscyplinarność utrudnia badanie i klasyfikację. Wyróżnikiem jest pewien rodzaj interakcji, nawiązania relacji z widzem, komunikatywność. Scenografia ni mniej, ni więcej jest po coś, by wyrażać sens, powodować wrażenie, wywoływać refleksję, obrazować. Ma ona współcześnie nowe zadanie – stoi na czele sztuk otwierających się na współtworzenie z widzem.

Moment, o którym mówimy, jest sytuacją na swój sposób przełomową, która niechybnie ukonstytuuje wkrótce nowe kategorie i podziały, a co za tym idzie, stworzy nowe miejsce dla scenografii, zarówno w sensie teoretycznym, artystycznym, jak i praktycznym. Zadaniem środowiska scenograficznego jest zabranie głosu w tym toczonym na słowa i czyny dyskursie, a przede wszystkim popularyzacja wiedzy i dorobku swojej dziedziny, która potrzebuje nowo urządzonej przestrzeni w zbiorowej świadomości.⁶

Wciąż jednak niewiele jest komentatorów, krytyków, którzy poświęciliby swe badania tej niezwykle interesującej dyscyplinie. Recenzentom polskich spektakli teatralnych brakuje kompetencji, pomijają więc merytoryczny opis plastyki teatralnej. Problem scenografii sprowadzany jest do opisu głównych elementów obrazu scenicznego, nie wyczerpuje pola interpretacji. Edukacja w tym zakresie na uczelniach wyższych rozwija się z roku na rok na wielu wydziałach związanych z architekturą czy też sztukami wizualnymi. Zainteresowanie scenografią rośnie, oczywista więc wydaje się potrzeba tworzenia tekstów, badań i analiz z nią związanych. W grudniu 2013 r. w Katedrze Scenografii krakowskiej ASP odbyło się spotkanie praktyków i badaczy zainteresowanych scenografią.

5 Hasło „Scenografia” [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełn. S. Świątek, Wrocław 1998, s. 454-455.

6 A. Kowalski, L. Jodliński, *Scenografia 6 D sześć wymiarów scenografii*, Katowice 2012, s. 5..

Hasło przewodnie wydarzenia brzmiało: Odłony polskiej scenografii XX i XXI wieku. Uczestnicy konferencji zadali sobie trud opisu istniejącego stanu wiedzy dotyczącego współczesnych zagadnień związanych z nowoczesną scenografią. W powstałej po owym spotkaniu publikacji czytamy, jak niezwykle zaniedbanym badawczo i trudnym w opisie jest dziedzina scenografii:

*Zadane pytanie, jak czytać nowoczesną scenografię, jakimi posługiwać się narzędziami: czy historyka sztuki, teatrologa, czy kulturoznawcy, jest być może dylematem akademickim, ale też uświadamia nam, jak wiele czynników kształtuje tzw. wizję sceniczną.*⁷

Celem niniejszej pracy nie jest wypełnienie luki metodologicznej, lecz zwrócenie uwagi na istniejący problem braku zainteresowania w kręgach naukowych tą pasjonującą dziedziną. Początkiem dyskusji może stać się postawienie pytań dotyczących istoty scenografii, ukazanie jej płynnych granic. Nie da się ich ustanowić bez rozważań dotyczących istoty samego teatru. Cytując za prof. Grzegorzem Sztabińskim:

*Teatrem jest nie tylko to, co bywa tworzone. Istnieje on także nie będąc świadomie, intencjonalnie powoływany do istnienia. Należy tylko go dostrzec. Metoda prowadzonych rozważań polega więc nie na receptach kreatywnych, a na poszukiwaniu znamion teatralności w tym, co istnieje.*⁸

Pomocna i niezwykle wartościowa twórczość Jana Berdyszaka stanie się dla mnie punktem wyjścia dla poszukiwań języka scenografii. Poszukiwanie istoty, przekraczanie otworu scenicznego i wejście w głąb obrazu. Zbliżając się do obiektu, ale będąc zawsze *po między*. Idąc za myślą badacza przestrzeni teatralnej, spróbuję znaleźć nową drogę interpretacji. Zmieniając perspektywy, koncentruję się na badaniach tego, co podstawowe. Jak pisał Jan Berdyszak:

7 K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, *Odłony współczesnej scenografii*, Kraków 2016, s. 15.

8 G. Sztabiński, *Teatr dylematyczny Jana Berdyszaka*, [w:] J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, *Teatr?*, 1997, Wrocław s. 13.

*Genetycznie wszyscy jesteśmy na teatr skazani. Tak jak i ja sam skazałem się na poszukiwanie symptomów teatru poza kulturą, poza rytuałem, a może nawet poza percepcją. Teatr powstający samoczynnie, jak los, jak odbicie obrazu nieba... rzeczywistość traktowana w sztuce jak projekt... Teatr – to, co najmniej poznanie, a najbardziej ludzkie – to coś, co teatrem już nie sposób określić. Może takie stany pomiędzy samym istnieniem a jego dyskretną istotnością zbliżają do źródeł teatru lub takie źródła wyzwalają.*⁹

Rozważania będące treścią dysertacji i ideą kolekcji prac będą próbą, preludium, poszukiwaniem odpowiedniego języka scenografii, jej teatralnych i plastycznych sensów. Formalnie niektóre obiekty nawiązują do historii rozwoju przestrzeni teatralnej. Sposób ich prezentacji poszerza perspektywę plastyczną o kontekst metafory teatralnej. Powstałe obiekty są epizodami, załączkami myśli, od których można rozpocząć analizę zagadnień związanych z plastyką scenicznego obrazu. Komponowane na płaszczyźnie na pozór przypadkowe elementy otwierają dyskusję dotyczącą problemów zawartych w szerokim kontekście kosmologii teatru. Obiekty – kompozycje nie są podporządkowane opowiada-nej historii. Stanowią jakość samą w sobie.

W swych rozważaniach poruszam temat nowych zależności dotyczących kompozycji przestrzeni oraz jej specyficznej interaktywności. Niezbędne mogą się okazać badania i refleksje będące konkluzją wypowiedzi Katarzyny Fazan i Jadwigi Rożek-Sieraczyńskiej:

Nasze doświadczenie scenograficznego kolokwium uświadamia, że z jednej strony wciąż o estetyce teatru łatwiej jest mówić, posługując się pojęciami pokoleń i indywidualności, wracając do tradycyjnej optyki z koncepcji Zenobiusza Strzeleckiego. Z drugiej strony, nowoczesna humanistyka i praktyka artystyczna inspirują do innego ujęcia materii plastycznej inscenizacji, np. przez antropologię rzeczy, kategorię przestrzeni jako sfery partycypacji i mediatyzacji

9 J. Berdyszak, Fragment wypowiedzi w czasie spotkania *Pytania o teatr* w Ośrodku Badań twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 1992.

*obrazu. Na opis scenograficznych światów wpływ ma kierunek przemian i rozwoju sztuk wizualnych, które teatr współtworzy*¹⁰.

Dyskursem badawczym jest świat plastyki obrazu, badania sięgają do źródeł i podstaw materii. W opisie nie zabraknie jednak kontekstu teatralnego. Twórczość i rozważania artystów pogranicza, takich jak m.in. Jan Berdyszak, Tadeusz Kantor, Józefa Szajna, to inspiracja zarówno w zakresie plastyki, jak i teorii. Wybrani artyści kreując zarazem przestrzeń teatru, jak i działając w obrębie sztuk plastycznych – tworząc obiekty, asamblaże, kolaże – budowali swoje światy pomiędzy dziedzinami na granicy sztuk plastycznych i teatru. Wzajemne przeplatanie się światów plastycznych i teatralnych oraz dyskusja prowadzona przez twórców plastyki teatralnej, dotycząca granic scenografii, stała się pretekstem do prowadzonych przeze mnie badań. Celem niniejszej pracy jest próba zebrania refleksji i wniosków. Powstała kolekcja w nietypowy i niebezpośredni sposób stała się plastycznym ekwiwalentem poniższych rozważań. Twórczość Jana Berdyszaka pozostaje drogowskazem badawczym dla analizy powstałych obiektów.

10 K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, *op.cit*, Wrocław 2016, s. 12.

Istniejący stan wiedzy w zakresie tematu badań scenograficznych

Można wręcz odczuć, że zaniechano pogłębionych studiów nad polską tradycją scenograficzną (skądinąd znakomitą), a opisy warstwy plastycznej pojawiające się w różnych studiach, a także recenzjach, stanowią refleksję marginalną.¹¹

Dominika Łarionow

Istniejący stan wiedzy w zakresie badań dotyczących scenografii pozostawia wiele do życzenia. Nie powstała bowiem dotychczas historia teatru jako rozwoju form przestrzennych. Najistotniejsze osiągnięcia w dziedzinie badawczej ma na tym polu niezastąpiony Zenobiusz Strzelecki. Stworzone w latach 60 XX w. publikacje stanowią jedyne, choć współcześnie dość archaiczne i często nieaktualne źródło wiedzy.

Historia polskiej scenografii zawdzięcza najwięcej nie teatrologom ani historykom sztuki, lecz jednemu scenografowi – Zenobiuszowi Strzeleckiemu (1915-1987).¹²

Twórca takich publikacji jak *Polska plastyka teatralna*, *Kierunki scenografii współczesnej*, *Współczesna scenografia polska* nie ma sobie równych na świecie. Jego dziełem są również opracowania wybitnych twórców scenografii podporządkowane konkretnym tendencjom i prądom artystycznym. Teatrologi od pięćdziesięciu lat milczą na temat scenografii, nikt nie odważył się zmierzyć z Zenobiuszem Strzeleckim. Pozostaje zadać pytanie, dlaczego nie powstało dotychczas żadne syntetyczne opracowanie dotyczące historii rozwoju przestrzeni scenograficznej.

Napotykać na ogromne braki bibliograficzne, szukamy wiedzy w opracowaniach dotyczących historii teatru na świecie bądź w powstających osobno publikacjach opisujących twórczość reżyserów, aktorów lub prezentujących sylwetki scenografów. Warto

11 D. Łarionow, *Co to jest scenografia? Kilka uwag historycznych i metodologicznych*, [w:] K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, *Odstony współczesnej scenografii*, Wrocław 2016, s. 11-12.

12 *Ibidem*, s. 31.

zaznaczyć, iż polska scenografia za sprawą takiego twórcy jak Stanisław Wyspiański plasuje się bardzo wysoko, a o uznaniu powinien dowodzić fakt, iż w 1926 r. na Międzynarodowej Wystawie Teatralnej w Nowym Jorku poświęcono jego twórczości cały polski pawilon.

Pomysły Wyspiańskiego były niejednokrotnie prekursorskie w odniesieniu do późniejszych idei i działań twórców skupionych wokół głównych grup awangardowych, jakie pojawiły się w pierwszej połowie XX wieku. Wymienić można traktaty Wassilego Kandinskiego, Oskara Schlemmera, László Moholya-Nagya, Stanisława Ignacego Witkiewicza, oprawą plastyczną zajmowali się także Paul Klee, Piet Mondrian, Oskar Kokoschka czy Pablo Picasso.¹³

Kolejne pokolenia twórców scenografii rozwijają myśl Wyspiańskiego. Obrazy sceniczne Frycza, Pronaszki, Daszyńskiego, potem imponująca twórczość Andrzeja Kreutz-Majewskiego i współcześnie tworzącego jego ucznia – docenionego na świecie scenograf Borysa Kudlićki. Rysująca się przez pokolenia poetycka i malarska tendencja polskiej plastyki teatralnej ma swoją kontynuację i zdobywa uznanie. Jednak powstające za granicami naszego kraju publikacje dotyczące twórców scenografii światowej nie wspominają nawet o scenografii polskiej. Najczęściej są to albumy gromadzące dokonania scenografów w określonym czasie, miejscu, będące np. podsumowaniem edycji festiwalu Paryskiego Quatriennale Scenografii.

Myśl dotycząca estetyki teatru, przez ostatnie pół wieku zapomniana, domaga się uznania. Twórczość wybitnych artystów o zasięgu międzynarodowym, takich jak m.in. Grotowski, Kantor, którzy stworzyli podwaliny współczesnego teatru zarówno europejskiego, jak i światowego, opisana z punktu widzenia teatrologicznego, lecz metodą literacką, nie wyczerpuje tematu. Scenariusz czy dramat w sposób łatwy można poddać krytyce, pozostaje on po spektaklu i umożliwia dokładne badanie. Plastyka teatralna nie poddaje się tak łatwo analizie, znika tuż po spektaklu za kulisami. Teatrolog zmuszony jest odwołać się do dokumentacji wizualnej w postaci zdjęć, filmów. Napotyka jednak problem: brak

13 *Ibidem*, s. 27.

narzędzi badawczych. Zwraca się więc w naturalny sposób w stronę historii sztuki. Pytanie, czy jest to odpowiedni kierunek?

Powołując się na znane nam publikacje m.in. Zenobiusza Strzeleckiego, uznamy, że tak. Dostrzegamy, że autor używa w nich metodologii plastycznej do opisu zjawisk scenograficznych. Przypisuje rozwiązania przestrzeni scenicznej konkretnym konwencjom. Dokonuje periodyzacji i systematyzacji zagadnień poruszanych w spektaklu. Tego typu badanie może dotyczyć eksponatów, elementów scenografii, pozostałości po scenografii. Pomija jednak istotę tej niezwyklej dyscypliny. Fakt, że nie egzystuje poza spektaklem. Wpisuje się w jego metateatralny kontekst. Owo *hic et nunc* – tu i teraz. Wymaga to od krytyka otwartego, kreatywnego podejścia, które nie opiera się na tekście, grze aktorskiej, lecz na dostrzeżeniu m.in. relacji obiektów w przestrzeni scenicznej i odnalezienia istoty zaistniałych zdarzeń plastycznych. Scenografia przemawiając językiem obrazu, stwarza obszar do refleksji dotyczącej kontekstów społecznych, politycznych, rozstrzygnięć filozoficznych, a także literackich. Okno sceniczne staje się na oczach widza żywą materią wypełnioną komponentami różnej natury – budowaną w oparciu o wiedzę dotyczącą historii: obiektu, kostiumu, rekwizytu itd. Ewolucja tych poszczególnych elementów w przestrzeni scenicznej daje twórcom i krytykom ogromne możliwości kreacyjne i interpretacyjne.

Scenografia dotyczy ulotnej materii widowiska; z punktu widzenia badacza teatru to materia już nieistniejąca, zatem domaga się odrębnej metody ze względu na swą specyfikę.¹⁴

Uchwycenie owej ulotności, chwilowości wymaga zmiany punktu widzenia – dotarcia do podstawy scenograficznego bytu, unikając schematyzowania i naukowego przyporządkowywania, gotowych rozwiązań. Szukając odpowiedniego języka, nie musimy się odwoływać do określeń wyszukanych i wzniosłych, winniśmy pamiętać, by nie uchybić znaczeniom.

14 *Ibidem*, s. 27.

Problem definicji

Potrzeba znalezienia odpowiedzi na pytanie, co to jest scenografia, oraz próba współczesnej redefinicji tego pojęcia stanowią punkt wyjścia dla dalszych rozważań. Jak podaje *Słownik terminów teatralnych* Patrice'a Pavisa, francuskiego badacza teatru, *scenografia* oznacza:

(...) *wiedzę umiejętności i sztukę komponowania sceny i przestrzeni teatralnej, a także metonimicznie samą dekorację sceniczną jako rezultat pracy scenografa.*¹⁵

Sięgając do teatru starożytnej Grecji, czytamy, iż to co namalowane na *skene* jest dziełem *skenographa*. Termin *skenographia* oznacza nic innego jak *namalowane na scenie*. Pojęcie to używane dla określenia całego malarstwa iluzorycznego używane było również poza teatrem i dotyczyło malarstwa posługującego się perspektywą liniową. Znany wówczas scenografos Agatarhos zajmował się realistycznym trójwymiarowym malarstwem imitującym na drewnianych pinaksach fronty kamiennych budynków, wejścia, okna, sztukaterie, pałace. Czytamy w *Poetyce* Arystotelesa, że na całość widowiska składa się przede wszystkim wartość poetycka dzieła, nie zaś jej aspekt wizualny. Drugorzędność warstwy plastycznej spektaklu to również kwestia aspektu filozoficznego początków teatru. Wówczas najważniejsza była wspólnota i rytuał, wokół tych zjawisk kreowano warstwę poetycką. Wizualność nie grała tu najważniejszej roli, lecz przeżycie *litości i trwogi* – owo *katharsis*. Obraz tworzony w wyobraźni widzów miał doprowadzić do oczyszczenia a jego efektywność była zbędna. Arystoteles kładzie szczególny nacisk na warstwę literacką – słowo. To ono tworzy świat i scenografię w teatrze starożytnej Grecji. Znając dokładnie kosmologię teatralnych wydarzeń, wiemy, jak istotnym aspektem świąt był teatr, jakie zajmował miejsce. Człowiek dotykał w tej przestrzeni *sacrum*, pośrednikiem było słowo i rytuał, nie zaś piękne dekoracje. *Skene*, będąca zgodnie z zasadą ekyklematu miejscem tajemniczym, a zarazem *ładnie pomalowanym pudełkiem*, była

15 P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełn. S. Świętek, Wrocław 1998, s. 454-455.

jedynie garderobą dla aktorów, a dla widzów tłem rozgrywających się przed nimi zdarzeń. Wszystkie efekty sceniczne miały jedynie na celu unaocznienie dramatu. Wprowadzenie w sferę zdarzeń było częścią wspólnie przeżywanego rytuału, tekst dramatu zaś wyrazem kunsztu i wykładnią sensu. Stagiryta zwracając uwagę na marginalność scenografii, wpływa na myśl badaczy teatru na całe stulecia. Tekst oraz literacka interpretacja królować będą przez kolejne tysiąclecia. Pokolenia badaczy analizujących *Poetykę* pozostawiały pojęcie scenografii w znaczeniu dekoracji, sztuki podrzędnej względem formy jaką jest spektakl. Teatrolodzy i praktycy teatru nadal są zgodni, iż mimo autonomii współczesnej scenografii ta dziedzina nadal pozostaje wtórna wobec spektaklu, a jej miejsce znajduje się *po między* i zajmuje obszar pogranicza. Próba definicji jest niezwykle trudna, wymaga bowiem balansowania pomiędzy rzeźbą, architekturą, malarstwem, sztukami wizualnymi. Denis Bablet tak pisze o specyficie scenografii:

*Rozwój plastyki scenicznej nie jest prostą wypadkową rozwoju innych sztuk i na próżno kwestionowałby się oryginalny wkład jej twórców, lecz równie absurdalne byłoby wyrwanie jej z kontekstu, który ją częściowo określa, wyabstrahowanie ze znacznie szerszej pojętej historii. Jeżeli nawet różne dyscypliny sztuki zachowują swoją specyfikę, to jednak granice między nimi nie są wyraźne i dyscypliny te wpływają na siebie wzajemnie. Plastyka sceniczna uczestniczy w rozwoju sztuk plastycznych i mass mediów, od kina do telewizji, odzwierciedlają ten rozwój bądź przez relację, przyjmując jednocześnie za własne niektóre ich środki*¹⁶.

W 2011 r. w Paryżu odbyło się międzynarodowe spotkanie twórców scenografii, podczas którego Pamela Howard i Raymond Sarti (pomysłodawcy) zadali uczestnikom proste pytanie: Co to jest scenografia? Uzyskali ok. 50 odpowiedzi. Większość uczestników spotkania odnosiła się do własnych doświadczeń w pracy scenografa lub badacza scenografii. Skupili się oni na podkreśleniu rangi scenografii i dokonaniu próby charakterystyki tej dziedziny. Pokazano kilka istotnych problemów scenografii jako przedmiotu badań. Wielofunkcyjność, metaforyczność, kreacyjność scenografii jako odrębnej dziedziny

16 D. Bablet, *Rewolucje sceniczne XX w.*, Warszawa 1980, s 8.

sztuk zwróciła uwagę pytanym uczestników konferencji. Wypowiedzi respondentów skupiające się na subiektywnych doświadczeniach związanych z plastyką scenicznego obrazu nie wnoszą nic nowego w próbę odnalezienia odpowiedniej definicji. Wydaje się, że stworzona przez Patrice'a Pavisa i uzupełniona przez Sławomira Świątka definicja w sposób bardziej rozbudowany dotyka tego zagadnienia. Zwraca uwagę na dwudzielność zawierającą się zarazem w samej umiejętności komponowania scenicznego obrazu, jak i wartości związanej z efektem końcowym realizowanej scenografii. Obydwa aspekty są nierozłączne i podlegają innym systemom badawczym. Inaczej bowiem definiujemy sposoby i umiejętności, a inaczej artefakty. Idee i koncepty gdy przyjmują wersję opisowo-literacką, stają się przedmiotem badań, analiz. Zachowują tym samym dyskurs literacki, stając się punktem wyjścia dla kolejnych interpretacji. Problem zaczyna się, gdy chcemy zbadać pozostałości – artefakty. Pozostawione w magazynach elementy scenografii tracą swoją wartość materialną. Napotykamy na problem braku archiwów. Teatry więc wyprzedają za bezcen kostiumy, a scenografie wyrzucają bądź przerabiają. Pod wpływem takich zachowań nie powinien dziwić fakt braku szacunku dla dziedziny scenografii. Dopóki nie pojawią się rozwiązania administracyjne, które umożliwią archiwizowanie danych dotyczących plastycznej sfery spektaklu, badacze praktycznej warstwy plastyki teatralnej pozostaną bezsilni – ograniczeni tylko do odbierania scenografii tu i teraz podczas spektaklu. Definicja Patrice'a Pavisa pokazuje nierozwiązany do tej pory problem. Nie dotyczy on jedynie trudności w opisie tej „hybrydowej” dziedziny, ale braku możliwości jej badania. Powstaje także pytanie, jaki zastosować język opisu: plastyczny czy też teatralny. Cytowana powyżej definicja sugeruje nam rozwiązanie: może i plastyczny, i teatralny? Zaczynając o teatralnego, związanego z literaturą i dramatem, potem plastycznego, rozstrzygającego problemy związane m.in. z rozwiązaniami przestrzennymi, walorowymi, nie zapominając jednocześnie o odpowiednim kontekście filozoficznym, społecznym, politycznym, Andrzej Witkowski pisze:

Zawsze miałem poczucie, że tekst, który jest pierwszym etapem wszelkich poszukiwań związanych z przedstawieniem, jest tylko czymś, co daje nam impuls do działania... Teatr starzeje się błyskawicznie i przestaje istnieć w momencie, gdy wszystko znika ze sceny. Nawet filmowy zapis spektaklu jest czymś tak fałszywym...¹⁷.

Mimo iż scenografia współcześnie jest jednym z najważniejszych środków wyrazu, jej definicja nadal pozostaje przedmiotem dyskusji:

(...) chociaż rządzi wyobraźnią szerokiego grona odbiorców performansów kulturowych: spektakli teatralnych, widowisk plenerowych, wieców partii politycznych, koncertów rockowych, programów telewizyjnych i filmów. Przyczyn jej, obecnie już utrwalonej, marginalizacji trzeba upatrywać m.in. w braku wypracowanego sposobu opisu, dyskursu krytycznego, metody badawczej, ale przede wszystkim w niemożliwości ustanowienia dla niej odpowiedniego miejsca wśród sztuk. Nawet pobieżne prześledzenie historii scenografii daje wyobrażenie zarówno o jej znaczeniu, jak i o stopniu marginalizacji badań nad jej rozwojem. Raz jest ona dziedziną przypisywaną obszarom sztuk plastycznych, kiedy indziej – teatralnych¹⁸.

Świadomość scenografii nie wykracza daleko poza podstawowy lakoniczny opis. Wskazuje na to przykład z powszechnie używanej internetowej encyklopedii:

Scenografia – plastyczna oprawa filmu, sztuki teatralnej, widowiska operowego, baletowego lub telewizyjnego. Składa się z dekoracji, kostiumów, rekwizytów, charakteryzacji postaci i oświetlenia. Jest to: sztuka kształtowania przestrzeni teatralnej oraz plastyczne oprawy przedstawień, filmów; wizualna oprawa widowiska teatralnego, filmowego, telewizyjnego, baletowego itd. Najczęściej stanowi ją zabudowa sceny, składająca się ze zmiennych elementów malarskich, architektonicznych i świetlnych. Elementy te tworzą przestrzeń i tło dla akcji dramatu (filmu) lub występu scenicznego. Wykonuje się ją z lekkich materiałów, takich jak drewno, dykta, płyta pilśniowa, płótno, tektura, papier-mâché¹⁹.

17 A. Witkowski, *Wprowadzenia-dylematy*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii*, Kraków 2016, s. 43.

18 D. Łarionow, *op.cit.*, s. 27.

19 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Scenografia>

Współczesna scenografia woła o nową myśl, o zwrot w interpretacji, o zmianę odniesienia i poszerzenie kontekstu, a być może sięgnięcia do podstaw i zawężenia pola poszukiwań. Zanim to nastąpi, należy uzupełnić istniejące braki w stanie wiedzy, o czym z nadzieją pisze Dominika Łarionow:

Wciąż nie została napisana historia teatru jako rozwoju form przestrzennych. Powrót naukowców – akademików na porzucone niegdyś pole badań nad scenografią zarówno jako przedmiot analiz historycznych, jak i w odniesieniu do interpretacji zjawisk współczesnych, może stać się początkiem nowej rewolucji w teatrologii²⁰.

20 D. Łarionow, *op.cit.*, s. 35.

Scenografia – poszukiwania

Scenografia na przestrzeni wieków rozwijała się pod wpływem warunków klimatycznych, kulturowych i politycznych. Wykształciła się z potrzeby kultu natury i rytuałów z nią związanych. Sprawiana na potrzeby widowisk ku czci Dionizosa, boga wina i płodnej natury. Zależna od zarządzeń administracyjnych związanych z zakazami wznoszenia budowli stałych, tak jak w przypadku teatru starożytnej Grecji. Uwarunkowana zmianami politycznymi i kolejnymi podbojami w teatrze starożytnego Rzymu, gdzie stała się sztandarem potęgi władzy. W średniowieczu będącym fuzją *sacrum i profanum* dotykała plotyńskiej iluminacji i jarmarcznych pokazów komediantów, żonglerów, szpilmanów. Poprzez teatry szkolne – sceny terencjuszowskie, po pierwszą nowożytną scenę teatralną Teatro Olimpico w Vicenzy i pierwszy teatr pudełkowy w Parmie. Zawsze niosąc sztandar skromnej lub spektakularnej, tymczasowej bądź stałej dekoracji, będąc jedynie odpowiednikiem tekstu lub wybuchem przepychu i efektywności. Zawsze na usługach władzy lub mecenasa.

Marginalność jest wpisana w całą historię dyscypliny jaką jest scenografia. Począwszy od etymologicznego *Sceographosa* na współczesnych rozważaniach skończywszy. Historia scenografii jako wyodrębnionego elementu spektaklu teatralnego jest stosunkowo młoda. Być może dlatego nadal pozostaje w oczach krytyków tak nieobecna. Świat zwrócił się w stronę obrazu scenicznego ze szczególnym zainteresowaniem w chwili, gdy na scenach teatralnych zagościła perspektywa zbieżna – wynalazek renesansu. Pudełko teatralne stało się piękną ramą dla żywych pogłębionych perspektywicznie obrazów. Widoczny związek malarstwa ze scenografią od początków tej dyscypliny pozostaje bezdyskusyjny. Teatr staje się odbiciem, zwierciadłem dokonań malarskich. W starożytności bogaci mieszkańcy malowali fasady swoich domów, tak jak czyniono to na scenograficznych *pinaksach*. Przeplatające się losy malarstwa i scenografii stanowią niezwykle ciekawe zagadnienia, domagające się głębszej analizy. Guckkasten w Niemczech a Szajne Katerinka w Polsce – piękny obrazek w pudełku, złośliwie wyśmiewane przez krytyków kolejnych

stuleci, stały się punktem wyjścia dla tego, co wydarzało się w obrębie budynku teatralnego aż do połowy XIX wieku. Trudno w to uwierzyć, ale dekoratorzy stawali na wysokości zadania, tworząc coraz to nowsze malowane perspektywiczne prospekty. Znane rodziny np. Galli specjalizowały się w tworzeniu dekoracji do spektakularnych spektakli. Dwieście lat panowania malowanych obrazów w przestrzeni teatralnej nie opisuje żadna publikacja. Znikoma była ich wartość, artyści wykonujący sceniczne obrazy byli anonimowymi rzemieślnikami działającymi na zlecenie teatru. Należy zaznaczyć, iż tematyka płócien była ściśle związana z gatunkami dramatycznymi. Obrazy i motywy często się powtarzały, grywano kilka spektakli używając tych samych dekoracji. Naśladowujący naturę obrazek wówczas był odkryciem, które za wszelką cenę nie chciało opuścić ram scenicznych teatru. Mimo wielu wad perspektywy zbieżnej, niewłaściwej dla oglądającego, bo widocznej dobrze tylko w centralnym punkcie widowni. Nieodpowiedniej dla aktora, bo ograniczającej jego ruchy do paru kroków w tył i w przód, by nie zburzyć matematycznych proporcji i skali. Obrazy zmieniające się na oczach widzów (*zmiana otwarta*) rozgrywającymi się na periaktach, prospektach, dioramach, zachwycały pokolenia widzów. Teoretycy i praktycy sceny, tj. m.in. Sebastiano Serlio, w 1545 r. przyczynili się do ugruntowania i usystematyzowania wiedzy dotyczącej stosowania odpowiednich tematów płócien, do odpowiednich rodzajów dramatycznych. Tak oto wprowadzono podział na *scena tragica* – przedstawiać ją miały pałace, *scena comica* – odbywać się miała w towarzystwie domostw prywatnych, krużganków, okien i ostatnia *scena satirica* – zakładała sceny przedstawiające idyllę pasterską, lasy, wiejskie krajobrazy. Dzięki takiemu przyporządkowaniu twórcy spektakli teatralnych nie potrzebowali scenografa tylko malarza – rzemieślnika, który sprawnie przeniesie obrazy na wielkie płótna. *Malowane na scenie* brzmi jak echo starożytności *Skenographia*. Rozróżnieniem jest fakt ujęcia jej w ramy jednego okna scenicznego, nie zaś jak w przypadku *skene* starożytnej z trzema osobnymi wejściami (*Porta Regia* – wejście środkowe, *Porta Minores* – wejścia boczne). Pierwszą zmianą w interpretacji scenografii było odmienne od Serlia traktowanie przestrzeni scenicznej

za sprawą zabiegów Moliera. Wkroczył on w przestrzeń prawdziwego salonu i używał prawdziwych mebli. Był to jednak wyjątek.

Wiek XIX to nadal prymat malowanych dekoracji, choć Francja za sprawą działalności Andre Antoine'a rozwija zapoczątkowaną przez Moliera myśl naturalistyczną. Dokładnie w tym samym czasie Teatr Słowackiego w Krakowie zamawia 30 gotowych kompletów scenografii w renomowanej pracowni w Wiedniu, czym oburza reformatora teatru Stanisława Wyspiańskiego. Głoszone przez niego poglądy o anarchiczności tego typu rozwiązań nie spotkały się wówczas ze zrozumieniem. Zmiany nastąpiły dopiero po wprowadzeniu na sceny teatralne nowego oświetlenia. Dotychczas światło dzienne czy kameralne światło świec pomagało w tworzeniu plastycznej iluzji. Światło lamp gazowych zagościło w teatrze już w latach 20 XIX wieku, zastąpione oświetleniem elektrycznym pod koniec wieku zmieniło plastyczną iluzję nieodwracalnie. Zdradzało wszystkie misterne zabiegi konstruktorskie, malarskie. Wielka Reforma Teatru zbliżała się wielkimi krokami. Nowa myśl dotycząca przebudowy sceny, zapoczątkowana w teatrze Wagnera w Bayreuth (1876), oraz dbałość o rekonstrukcję historyczną podróżującego po całym świecie teatru księcia Jerzego II von Meiningen zagościła w teatrze wraz z nowymi jej interpretacjami na kolejne stulecia. Koniec XIX i cały XX wiek to odniesienia do nowej myśli związanej z plastyką sceny. Stanisław Wyspiański na tym polu jest szczególnym propagatorem nowych idei, które dzięki kolejnym pokoleniom twórców zostają na polskim gruncie wcielone w życie. Wielka Reforma staje się cezurą – początkiem myśli o dziedzinie scenografii, która szuka swojego języka i formy. Przestaje być dekoracją, a dzięki Wagnerowskiemu Gesamtkunstwerk staje się równoprawnym elementem spektaklu teatralnego. Co więcej, na scenie pojawia się do tej pory nieznana funkcja – reżyser światła. Zmiany plastyki scenicznej dokonują malarze – wpływ malarstwa w sposób niezmienny rzutuje na przemiany w teatrze od wieków. Zauważamy, że scena staje się również miejscem eksperymentów plastycznych, rodzące się w dziedzinie malarstwa nowe kierunki docierają również na teatralne sceny. Futuryści, dadaści, surrealiści, konstruktywiści

zostawiają w przestrzeni scenicznej swój ślad. Budujący się nowy język scenografii bazuje na rewolucyjnych ideach związanych ze sztukami plastycznymi. Maurice Denis pod koniec XIX wieku

(...) lansuje swą słynną definicję obrazu: Pamiętać, że obraz zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską, pokrytą farbami w określonym porządku.²¹

Triumf formuły artystycznej lansowany przez malarzy i wizjonerów obrazu scenicznego, jakimi byli m.in. Meyerhold, Stanisławski, rozwija się w późniejszych realizacjach scenicznych Wassilego Kandinskiego *Scenografia do obrazów z wystawy 1928 r.* czy też Ewalda Dulberga *scenografia do „Parsifala” 1914 r.*, *Morderca nadzieja kobiet* Oskara Schlemmera 1921 r. Myśl scenograficzna nadal nie wychodzi poza obszar obrazu w oknie scenicznym. Odpowiedzią stają się dopiero dokonania wizjonerów Wielkiej Reformy Teatru, m.in.: Meyerholda, Stanisławskiego, Craiga, Appi²². Twórcy wychodzą z doświadczeń kontaktu z malarzami, by w następnym etapie ukształtować swoją teatralną koncepcję. Meyerhold tworzy teatr, w którym nie wszystko jest dopowiedziane i pokazane publiczności, gdzie dekoracja rodzi się w umyśle widza z proponowanej przez spektakl zgodności pomiędzy muzyką i rytmem, ruchem i słowami, liniami i kolorami (...). Rozbija realistyczny świat sceniczny i zastępuje go grą „impresyjnych” planów. Porzucając zasadę trójwymiarowości, próbuje nawet zredukować scenę do dwóch wymiarów obrazu i umieścić na tej mniemanej powierzchni postaci dramatu²³.

Stanisławski używając naturalistycznych środków, poszukuje możliwości transpozycji przeżyć wewnętrznych, duchowych na materię sceniczną. Podczas realizacji *Hamleta* w Moskwie wchodzi w konflikt z wizją Craiga, który rozwija koncepcję teatru totalnego w zapisach teoretycznych pt. *Sztuka teatru*, tak formułując swoje poglądy:

21 D. Bablet, *op.cit.*, s. 22.

22 *Ibidem*, s. 25.

23 *Ibidem*, s. 24.

Sztuka teatru nie polega ani na aktorstwie, ani na przedstawianych dziełach, ani na scenarii i tańcu, lecz składa się ze wszystkich elementów, które tamte pojęcia zawierają: z akcji, która jest duszą gry aktorskiej; ze słów, które są ciałem literatury; z linii i kolorów, które są rdzeniem dekoracji; rytmu, który jest istotą tańca²⁴.

Myśl Craiga o teatrze ma wpływ na wiele pokoleń przyszłych twórców, nie mieści się w ramach żadnego konkretnego stylu, zmienia myślenie o plastyce teatralnej. Appia ustanawia rodzaj hierarchii: *aktor – przestrzeń – światło – malarstwo*²⁵, ogranicza tym samym rolę i wpływ ostatniego czynnika. Piscator tworząc swoją wizję pisze:

Żadnych upiększeń: dekoracja nie jest wcale po to, aby się podobała – objaśnia akcję i apeluje do inteligencji widza, aby ją odczytał²⁶.

Piscator ponadto wierzył w moc techniki, jemu zawdzięczamy pierwsze projekcje filmowe w teatrze, które są podstawą kilku sztandarowych realizacji. Film komentuje akcję niczym chór w teatrze starożytnej Grecji. W *Rewolucjach scenicznych XX wieku* Denis Bablet pisze:

Niektórzy powiedzą, że Piscator wprowadził do teatru formy nieczyste, godzące w istotę teatru. W rzeczywistości wzbogacił pismo teatralne i uczynił ze spektaklu mądry kolaż. Otworzył drogę tej współpracy teatru i filmu, która rozwija się po dzień dzisiejszy – świadczą o tym prace np. Josefa Svobody²⁷.

Przemiany w świecie plastycznym teatru tworzone przez kolejnych twórców i ich manifesty zmieniają na zawsze oblicze sceny. Teatr staje się laboratorium, miejscem badań, analiz, poszukiwań. Dotyka również abstrakcji za sprawą malarzy Kandńskiego i Mondriana, którzy stworzyli dla teatru kilka dzieł scenograficznych. Kandinsky tworzy

24 *Ibidem*, s. 43.

25 *Ibidem*, s. 43.

26 *Ibidem*, s. 107.

27 *Ibidem*, s. 108.

16 obrazów na scenie Friedrich – Theater w Dessau *Obrazki z wystawy Musorgskiego*. Sprowadza dwóch tancerzy do roli marionetek.

*Abstrakcyjna całość prezentuje studium rozwoju malarskiego, jaki osiągnął wówczas malarz. Świat sceniczny ożywiają formy, które w jego wyobraźni wywołało słuchanie muzyki. Ruchome formy współgrają z kolorami i światłem, a każdy obraz komponuje się i dekomponuje w głębokiej harmonii z klimatem muzycznym.*²⁸

Spotkanie Mondriana z teatrem w 1926 r. zaowocowało powstaniem trzech dekoracji. Artysta zastosował efekty bliskie swoim poszukiwaniom malarskim. Aktor w jego teatrze raczej nie miał racji bytu, istotna była geometria i kontrast koloru, które miały współgrać z dźwiękiem, muzyką i słowami. Futuryści, kubiści również odciskają swoje piętno na plastyce teatru. Deformacja sylwetek aktorów, balety mechaniczne (1924), kierunek wywiedziony od Craiga dotyczący marionetyzacji aktora i chęć pozbycia się go ze sceny, zabiegi zbliżające do zniesienia różnicy między aktorem a przedmiotem. Marinetti pisze w tym duchu syntezę teatralną *dramat przedmiotów*. Plastyka teatralna staje się samodzielnym środkiem wyrazu, wyzwolonym od substytutów związanych z aktywnością aktora – człowieka. Światło odgrywa teraz kluczową rolę i wraz z muzyką realizuje się w najpełniejszej formie m.in. podczas spektaklu *Ognie sztuczne* Balla do baletu z muzyką Strawińskiego (1917). Widowisko bez aktorów, tancerzy, podczas którego przez kilka minut pojawia się 49 efektów świetlnych, przypominające współczesne light show. Osiągnięcia futurystów stają się dzięki takim odważnym dekoracjom ważnym etapem w dziejach nowoczesnego teatru. Odmienną, bo nienawołującą i spektakularną, lecz o wiele bardziej kameralną była estetyka Bauhausu. Założona w 1919 r. przez Waltera Gropiusa i tworzona m.in. przez Klee, Schlemmera, Kandinskiego to eksperyment teatralny:

*(...) abstrakcja, jako ostateczne uproszczenie, redukcja do samej istoty pierwotności, przeciwstawiającej się swą jednością – mnogości rzeczy*²⁹.

28 *Ibidem*, s. 107

29 *Ibidem*, s. 143.

Nigdy dotąd w historii teatru nie mieliśmy do czynienia z tak naukowo opracowaną plastyką, która staje w centrum rozważań, jest punktem wyjścia i nośnikiem sensów. Małgorzata Leyko w książce *Eksperymentalna Scena Bauhausu* pisze o kluczowej roli, jaką odegrała ona w dziejach estetyki teatru. Oskar Schlemmer, czołowy twórca Bauhausu, wielowymiarowo rozwijał podczas badań i eksperymentów swoje zainteresowania malarstwem, rzeźbą i teatrem.

*Tak więc dla Schlemmera przestrzeń sceniczna staje się funkcją zmiennych, jakimi są forma, barwa, ruch, tzn. forma, barwa, ruch, będąc elementami określającymi obecność aktora na scenie, jednocześnie stają się elementami określającymi przestrzeń.*³⁰

Teoretyczne rozważania dotyczące światła, barwy, ruchu, formy szły w parze z próbami stworzenia nowego budynku teatralnego (Teatru Totalnego – 1927 realizacja projektu W. Gropiusa). Szkoła poza warstwą merytoryczną dbała o praktyczne wykształcenie studentów. Obecność teatru w życiu codziennym wieńczyły codzienne *wieczory Bauhausu*, podczas których to spotykali się sympatycy szkoły. Poza scenę warsztatu teatralnego szkoły wykraczają rozważania zamieszczone w tomie *Scena w Bauhusie*. Ukazane w książce prace m.in. László Moholy-Nagy to poszukiwania w innych dziedzinach sztuk, a jednocześnie propozycje dla teatru.

*Wskazując niedoskonałości rozwiązań problemu nowoczesnej sceny, jakie proponował teatr futurystów, dadaistów oraz teatr mechanicznego zaskoczenia (teatr spotęgowania akrobacji, zadziwiający widza możliwościami ciała człowieka), przedstawia Moholy-Nagy koncepcję teatru wykorzystującego środki właściwe sztuce scenicznej, ale rozszerzającego jego zakres ich tradycyjnego działania.*³¹

László Moholy-Nagy poszukując nowoczesnych środków wyrazu rozwija, myśl dotyczącą Teatru Totalnego korespondującą z teorią Teatru Totalnego Erwina Piskatora. Widzi możliwości, jakie niesie za sobą scena – zaczyna od ruchu człowieka, bada relacje

30 M. Leyko, *Wstęp*, [w:] O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, Gdańsk 2010, s. 21.

31 O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, Gdańsk 2010, s. 23.

pomędzy barwami, materiałami. Szuka nowych środków wyrazu: rekwizyty świetlne, film, urządzenia lustrzane. Projektuje *Modulator świetlno-przestrzenny*, który został jedynie nagrany przez autora w 1930 r., nigdy jednak nie użyto go w spektaklu. Wynalazek stał się inspiracją dla przyszłych pokoleń twórców. Rozwijali je Kurt Schwertfeger i Ludwig Hirschfeld Macka – skonstruowali oni w ramach swoich badań urządzenie do refleksowej gry światła. Doświadczenia László Moholy-Nagy to punkt wyjścia dla powstania w latach 50 i 60 Teatru Galeria i rozwiązań wprowadzonych przez Jerzego Krechowicza. Estetyka Sceny Bauhausu to przykład współistnienia teorii i praktyki, która zaowocowała powstaniem spójnej plastycznej formy. Jednocześnie jest to przykład działań formalnych, które opierają się głównie na komunikowaniu językiem scenografii. Moment istotny i wykraczający poza relację malarskich „izmów” ze sztuką teatru. Wielka Reforma Teatru to czas poszukiwań języka teatru. W poszukiwaniach tych czynny udział brali malarze, rzeźbiarze, architekci. Ich fascynacja sceną, chwilowe porzucenie pędzla dla publiczności teatralnej liczniejszej niż ta, która pojawia się na wernisażach, w galeriach była kuszącym wyzwaniem. Zarówno, Picasso jak i Chagall, Salvador Dali, Miró, Andy Warhol i wielu innych uległo urokom performatywności scenografii, pozostawiając w ramie scenicznej ślad swojej plastycznej wizji.

*Wymienić można traktaty Wassilego Kandinskiego, Oskara Schlemmera, László Moholy-Nagya, Stanisława Ignacego Witkiewicza, oprawą plastyczną zajmowali się Paule Klee, Piet Mondrian, Oskar Kokoschka czy Pablo Picasso.*³²

Scenografia interesowała m.in. futurystów, dadaistów, konstruktywistów, tak samo jak pozostałe dziedziny sztuk plastycznych. Plastyka teatru mimo ogromnego zainteresowania twórców nie wyszła poza schemat realizacji koncepcji obrazu w ramie scenicznej. Znów dekoracje sprawiano *do czegoś*, rzadko padały pytania *po co?* Szkoła Bauhausu w swych teoretycznych rozważaniach i praktyce zamknęła się w ramach wytyczonych drobiazgowo schematów. Stworzyła odrębną i zamkniętą stylistykę, była dowodem na myślenie

32 D. Łarionow, *op.cit.*, s. 26.

o teatrze i jego plastyce w sposób naukowo-badawczy. Szkoła Bauhausu to jednak chwilowy epizod w dziejach teatru, który nie miał swej kontynuacji w badaniach dotyczących plastyki teatru. Po Wielkiej Reformie Teatru (1890-1940) pozostały pytania, poszczególne elementy, otwarte konteksty. Oto kilka z nich:

- temat scenografii jako równoprawnego elementu spektaklu teatralnego, możliwość swobodnego działania twórcy scenografii teatralnej,
- aspekty związane z otwarciem zagadnień dotyczących zmiany stosunku do przestrzeni teatralnej, jak i jej ram,
- zmiana podejścia i redefinicja pojęcia rekwizytu.

Wymienione zagadnienia intrygowały kolejnych twórców teatralnych. Realizowały się na wielu płaszczyznach. W skali makro, gdy dotyczyły np. projektów budowy nowych scen teatralnych (m.in. teatr symultaniczny małżeństwa Syrkusów i Pronaszki) w kontekście poszukiwań początków istoty teatru. Myśl rozpoczynając od najmniejszego elementu, jakim jest np. rekwizyt-przedmiot.

Przedstawiona powyżej skrócona forma ewolucji dziedziny scenografii pokazuje jak dynamiczną i zdolną do przeobrażeń jest ona dziedziną, która pozwala twórcom na działania przekraczające granice dyscyplin i światów plastycznych, balansując podczas *dziania się* – pomiędzy malarstwem, rzeźbą, ruchomym obrazem (dioramy – zanim pojawiło się kino; *widziadła na płótnie* Wyspiańskiego do *Protesilasa i Laodamii*).

Artystą, który w swobodny sposób interpretuje działania scenograficzne, a jednocześnie zbliża się w swoich działach do wielu wspomnianych już nurtów i interpretacji, był Tadeusz Kantor.

Łączył w swoich pracach: symbolizm Maurice'a Maeterlincka, młodopolski styl Wyspiańskiego, awangardowość o podłożu surrealistycznym Witkacego, nowoczesność w duchu Edwarda Gordona Craiga, romantyczność Heinricha von Kleista czy Juliusza Słowackiego.

*Nieobcy był mu także konstruktywizm, i to zarówno w rozumieniu Bauhausu, jak w interpretacji twórców działających na terenie Rosji.*³³

Jego myśl jest szczególnie cenna, bowiem dotyka istoty scenografii. Hybrydowość będąca efektem wpływu wszystkich składników obrazu scenicznego oraz umiejętność korzystania z wielu estetyk to atut scenografii. Bezcelowe wydaje się poszukiwanie badawcze zmierzające do przyporządkowania działań konkretnych twórców poszczególnym nurtom oraz ich periodyzacja. W tym kontekście należałoby rozważyć sens wyodrębnienia tej dziedziny, szukania granic i definicji. Jeśli istota scenografii zasadza się w jej *międzywartościowym* kontekście, powinno się zastosować w badaniu podejście holistyczne – charakterystyczne dla sztuki reprezentowanej m.in. przez twórcę obiektów i instalacji teatralnych Jana Berdyszaka. Szerszy kontekst otwiera pole dalszych poszukiwań. Kwintesencją myśli scenograficznej może być sięganie w głąb i szukanie *pomiędzy*, bez wyznaczania ostrych krawędzi.

*Wieloznaczność jest ucieczką przed śmiercią z definicji. (...) WIELOZNACZNOŚĆ broni przed pewnością, znużeniem, jest naturą sztuki. Wieloznaczność napędza koło PRZEMIAN, jest przedmiotem MIĘDZYWARTOŚCI. Wieloznaczność odpowiada w strefie pojęć materialnemu POMIĘDZY.*³⁴

33 *Ibidem*, s. 26.

34 J. Berdyszak, *Katalog z wystawy Rysunek i grafika. Retrospektywa wybranych problemów z lat 1962-1995*, Katowice 1996, s. 22.

Twórcy *Pomiędzy*...

Poszukując istoty scenografii, docieramy do miejsca *pomiędzy*. Miejsca trudno uchwytne, a zarazem pełnego pytań o to, *co przed i po?* Rozważania dotyczące historii, scenografii, poszukiwania związane z problemem definicji, brak metodologii, zmuszają do przyjęcia postawy badawczej lokującej istotę dziedziny – *pomiędzy*, w ciągłej konfrontacji z...? Widoczny sposób myślenia reprezentują poszukiwania twórców – wizjonerów – myślicieli teatru, jakimi byli Kantor, Szajna, Jan Berdyszak, członkowie Teatru Galeria. Przedstawiając ich filozoficzną refleksję, skoncentruję się na dokonaniach związanych z poszukiwaniem istoty teatru, a tym samym zadam pytania o jego formę plastyczną. Artyści poszukujący, trudno definiowalni, rzeźbiarze, malarze, twórcy nieklasyfikowanych obiektów, stanowią wskazówkę dla dalszej drogi badawczej, której efektem są stworzone obiekty scenograficzne.

Kantor

*Kantor... zwykł nazywać scenografię pogardzaną dziedziną sztuki*³⁵.

Poszukiwania *pomiędzy* nie wypada zacząć od nikogo innego. Czytamy we wstępie Mariusza Hermansdorfera do książki *Tadeusz Kantor – Od małego dworku do Umarłej klasy* że, Kantor to:

*Malarz, rysownik i scenograf, twórca teatru awangardowego, autor happeningów i manifestów artystycznych. Wielki, chyba największy we współczesnej sztuce polskiej kreator, który wszystko, co robił, zamieniał w sztukę, w grę, w spektakl. Żył dla sztuki, żył sztuką, życie utożsamiał ze sztuką, sztukę z życiem. (...) Malarstwo było tu często teatrem, teatr – malarstwem, scenografia jednym i drugim jednocześnie, a wszystko razem totalnym happeningiem*³⁶.

35 D. Łarionow, *op. cit.*, s. 35.

36 M. Hermansdorfer, *Tadeusz Kantor – Od Małego dworku do Umarłej klasy*, Wrocław 2010, s. 29.

*Owa gra polegała najczęściej na przekraczaniu granic różnorodnych przestrzeni: realnego przedmiotu i miejsca, klisz pamięci, amblowanych przedmiotów ludzi fabuł pożyczonych od Stanisława Ignacego Witkiewicza... To przestrzenie i rządzące nimi prawa zrównywały prawdziwy parasol z jego wizerunkiem, dramat z teatrem, aktora z przedmiotem, żywego z umarłym.*³⁷

Twórczość Tadeusza Kantora realizuje temat postawionej tezy – znajduje się *między*. Scenografia współczesna nie jest możliwa bez redefinicji pojęcia teatru i stosunku do przestrzeni i rekwizytu. Należałoby przytoczyć słowa Dominiki Łarionow, która pisze:

*Chodzi przede wszystkim o stosunek do roli i funkcji przestrzeni oraz o redefinicję pojęcia rekwizytu. Przykładem swobodnego traktowania działań scenografa – zawodu na nowo zdefiniowanego w XX wieku – jest twórczość Tadeusza Kantora i jego realizacje w Cricot 2. (...) Twórca Cricot 2 udowodnił, że scenografia ze swej istoty jest eklektyczna i nie jest to jej wada, lecz zaleta. Na tym polega specyfika tej formy działalności twórczej i jej odrębność od innych sztuk plastycznych.*³⁸

Stworzone przez Kantora wizje rozszerzają konteksty teatralne, zacierają granice między życiem a teatrem. Budują przestrzeń teatralną wewnątrz relacji widz – teatr. Co za tym idzie plastyka teatru również znajduje się wewnątrz *między*. Otwiera to wspomniany już przez krytyków teatru kontekst antropologiczny. Nie sposób go odnaleźć bez powrotu do kontekstu historycznego.

Bliska była człowiekowi potrzeba teatru, wynikająca z jego performatywnej natury, spełniającej się w działaniu, przybieraniu ról. Początkiem tego typu działania staje się Prateatr. Zamknięty w tajemniczym okręgu szaman nie występował, lecz był pośrednikiem *między* człowiekiem a bóstwami natury. Przybrał wyjątkowy strój, żeby nadać ceremonii wyjątkowości i wyodrębnić swą postać z rzeczywistości. Pomóc widzowi w przejściu *między* rzeczywistością a teatrem bóstw i niezwykłości. Teatr wynikał z potrzeby

37 *Ibidem* s. 47.

38 D. Łarionow, *op.cit.*, s. 26.

dotknięcia niezwyklego, by owo niezwykle ponad nami było dla nas przychylne, pomogło nam m.in. zdobyć pożywienie. Późniejsze rytuały skoncentrowane wokół zagadnień płodności wizualizowały postaci żywiołów, które przybierały imiona i opowiadały historie. Nazwanie ich pomagało uwierzyć i zrozumieć. Frywolny bóg wina Dionizos, wiara w płodność natury, która za jego mocą była łaskawa dla świętujących, stoi u podstaw teatru antycznego. Konwencja, która przez całą historię teatru stanowi niedościgniony wzór świętującej i zarazem przeżywającej wspólnoty teatralnej. Teatr rytuał, widowisko, przeżycie duchowe i estetyczne. Plastyka w tym teatrze to tło dla wydarzeń – wiara w oglądane i siła słowa, która stwarza świat. Staje się żywą scenografią, odbieraną indywidualnie przez każdego oglądającego. Symbolika wieków średnich to początek myślenia o rekwizycie teatralnym. Zmniejszenie skali spektaklu do kameralnych, odpowiadających rozmiarom świątyni, argumentuje słuszność koncentracji na szczególe. Przykładem jest zastosowanie rekwizytu krzyża w Niemczech w X wieku podczas procesji w Niedzielę Palmową, gdy po raz pierwszy pojawiła się drewniana figura Chrystusa na ośle zwana *Pal mesel*. Lanfranc zaś ok. 1078 r. wprowadził nakaz używania Hostii. Hostia nie przypominała wyglądem Chrystusa, ale była ciałem Jezusa, które to w sakramencie pozwalało ludziom poczuć obecność Boga *tu i teraz*. Widowiska średniowieczne nie uwzględniają granicy między widownią a sceną. W Wielki Piątek – *Adoratio Crucis*, krzyż był głównym performerem: był nie tylko rekwizytem, ale i narzędziem tortur, symbolizował Chrystusa, oskarżał lud. Krzyż obnażano, wielbiono, modlono się do krzyża. Nigdy dotąd rekwizyt nie miał tak silnej roli w tworzeniu plastyki teatru. Można uznać, iż pierwszym aktorem rodzącego się teatru nowożytnego stał się krzyż, a jego sceną ołtarz.

Rekwizyt-obiekt zniknął z pola zainteresowań twórców teatru na kilka setek lat i powrócił jako jedno z zagadnień dopiero po rewolucjach związanych z Wielką Reformą Teatru. Książę Jerzy II von Mainningen jest za to odpowiedzialny, zwrócił bowiem uwagę na szczegół. Rekonstrukcje historyczne kostiumów i scenografii, które starały się pieczołowicie odtworzyć dawne konwencje, stały się podczas wędrowki jego spektakli

przykładem dla widzów i twórców teatru z całego świata. Bez autentyczności rekwizytów wyjętych z realnego życia w teatrze Stanisławskiego nie byłoby scenografii. Podróżując po wsiach twórca poszukiwał detali do swoich scenicznych obrazów. Ściągał całe elementy na scenę, za co był oskarżony przez twórców drugiej fali Wielkiej Reformy o stworzenie *scenicznego śmietnika rzeczy*. Odgruzowanie sceny z rekwizytu stało się naczelną wizją twórców innej frakcji, związanych z myślą dotyczącą m.in. teatru monumentalnego, totalnego. Twórcy wrócą do rozważań nad *rekwizytem-obiekt*em szukając bliskości człowieka i teatru. Lokując w przedmiocie za pomocą symbolu konstytutywną dla teatru fikcję.

Tadeusz Kantor podczas swoich poszukiwań teatralnych dociera do, jak pisze w *tekstach autonomicznych*, do *dalszego rozwoju*:

Jednak realność ta nie wyrażała się już przez m i e j s c e, które dyktowało swe prawa wszystkim elementom teatru. Tym m e d i u m teraz stał się PRZEDMIOT. OBIEKT. Autonomiczny, skupiony w sobie. L'objet d'art. Posiadający jedną osobliwość: własne, żywe organa: AKTORÓW. Nazwałem go dlatego BIO-OBIEKTEM. Bio-objekty nie były rekwizytami, którymi aktorzy się posługują. Nie były dekoracjami, w których się gra. Tworzyły z aktorami nierozdzielną całość. Wydzielały z siebie swoje własne życie, autonomiczne, nieodnoszące się do fikcji (treść) dramatu. To życie i jego objawy tworzyły istotną treść spektaklu. Nie była to fabuła, a raczej materia spektaklu. Demonstrowanie i manifestowanie życia tego bio-objektu nie było przedstawieniem jakiegoś układu istniejącego po za nim. Było autonomiczne, a więc realne! Bio-objekt – dzieło sztuki³⁹.

Materią spektakli Kantora był brak rozłączności między aktorem a przedmiotem. Niemalże organiczne połączenie plastyki teatru, w którym istnienie rekwizytu-objektu uobecnia ciało aktora.

Materię spektaklu tworzyło „wewnętrzne życie PRZEDMIOTU”, jego właściwość, przeznaczenie, jego obszar imaginacyjny. Aktorzy stawali się jego żywymi częściami, organami. Byli jakby g e n e t y c z n i e z tym przedmiotem złączeni. Tworzyli jakiś BIO-OBIEKT

39 T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków, s. 132.

*działający, wydzielający tkankę dość szczególnej akcji. Mogła to być akcja a m o r f i c z - n a (nazwałem ją informelle), innym razem mogła być mechaniczną. Z drugiej strony aktorzy byli nimi uwarunkowani, ich role i czynności wywodziły się z niego.*⁴⁰

Myśl rozwinięta przez Kantora dotyka poszukiwanego w niniejszej pracy *pomiędzy*. Miejsce, które zajmuje, nie ma ściśle wyznaczonych granic. Wszystko, co się w ramach *pomiędzy* wydarza, *dzieje się*, jest nową, stworzoną przez Kantora, zbudowaną na nowo *realnością*. Noszącą znamiona przeszłości, przemijania, śmierci i zarazem pamięci. Nie dotkniemy już tej materii, doświadczając jej podczas teatralnego *hic et nunc*, pozostały badaczowi stworzone przez Kantora obiekty. Istnieją w przestrzeniach galerii jako autonomiczne teatralne byty – budujące nowe relacje z oglądającym – martwe a zarazem żywe. Zawieszane w przeszłości, a dzięki chwili uobecnienia relacji z widzem stwarzające potencjał zaistnienia *pomiędzy*.

Szajna

*Wydaje się, że nie można mówić o istotnych zjawiskach w historii polskiej scenografii drugiej połowy XX wieku bez przywołania nazwiska Józefa Szajny, jednego z najważniejszych reformatorów rodzimego teatru nowoczesnego.*⁴¹

Twórczość Józefa Szajny nie doczekała się jeszcze szczegółowego opracowania – monografii. Historia plastyki teatralnej zawdzięcza temu wszechstronnemu artyście wiele. Wcześniejsze rewolucje na scenie polskiej sięgają czasów Andrzeja Pronaszki. Scenografie do spektakli Teatru w Nowej Hucie, przedstawienia Grotowskiego to nowe myślenie o plastyce teatru. Jego szata nie jest przyjemna, użyte obrazy zniewalają poczuciem rozkładu, przerażają i pozostają jako utrwalone obrazy katastrofy. Szczególnie cenna

40 *Ibidem*, s. 132.

41 K. Czerska, *Niedokończone odpakowywanie. Kilka uwag o scenografii w ostatnich spektaklach Józefa Szajny*, [w:] *Odstępny współczesnej scenografii*, Kraków 2016, s. 201.

dla niniejszych rozważań jest nowa myśl dotycząca istoty obrazu scenicznego. To główny aspekt, który dostrzegam w imponującej twórczości Józefa Szajny, który zauważa, że:

Popętniamy błąd, myśląc o scenografii jako o wartości przedstawienia wydzielonej, zewnętrznej, poprzez którą można poprowadzić linię rozdziału od reszty działań scenicznych. Opowiadam się za teatrem jedności [...] Praktyka ilustrowania utworów zawęży możliwości twórcze teatru [...] Przedstawienie należy stwarzać, budować. [...] Rzeczywistość sceniczną widzę w jej dodatkowym wymiarze, wybiegającym poza konfrontację z rzeczywistością. Istnieje moment, w którym teatr przechodzi z rejonów myślenia interpretacyjnego utworu w jakość nową, niezależną, wartość oglądaną równocześnie w różnych wymiarach. Jest to moment, kiedy dramat przestaje być partyturą, a zdarzenia sceniczne stają się własną improwizacją.⁴²

Nobilitacja funkcji scenografa teatralnego to kolejna zasługa Józefa Szajny. Istotny nie jest już tylko fakt, że scenografia jest jednym z elementów przedstawienia, ale jej twórca jest samodzielny i tworzy scenografię, która może stać się sama w sobie bytem autonomicznym. Jej atut to główna cecha, którą twórca *Repliki* dostrzega, jej istota znajduje się *między* wieloma elementami spektaklu teatralnego. Eklektyczność tej dyscypliny jest konstytutywna dla jej istnienia. Próby, stawianie pytań, poszukiwania – to potencjalne zadania dla twórców i badaczy teatru:

Podstawowym pytaniem dzisiaj jest: po co tworzyć, a nie jak⁴³.

Józef Szajna mówił o sobie:

Wszystko w moim teatrze wzięło się z widzenia malarza i warsztatu rzeźbiarza⁴⁴.

Krytyka opisując twórczość artysty, szukała odpowiedniej jej klasyfikacji. Trudno myśleć o dziełach artysty, są to wytwory niemalże fizycznie, a organicznie związane z wielowymiarowością.

42 E. Morawiec, *Teatr Józefa Szajny*, [w:] E. Morawiec, J. Medeyski, *Szajna*, Kraków 1974, s. 14.

43 J. Szajna, *Józef Szajna – wypowiedzi artysty*, Warszawa 1992, s. 116.

44 *Ibidem*, s. 116.

Witalność Szajny fascynuje i drażni [...] Ludzie teatru irytują się często, że Szajna robi na scenie żywe obrazy zamiast przedstawień, że w ogóle jest malarzem i lepiej by było, żeby się zajął realizacją jakichś obiektów plastycznych, happeningów czy environements. Wielu natomiast malarzy grymasi, patrząc na prace plastyczne Szajny: że najlepiej zabrać się z tym do teatru (...) prawda istotna polega chyba na tym, że jest w równej mierze plastyczna, jak i teatralna.⁴⁵

Józef Szajna komponuje swoje sceniczne obrazy, buduje je szczególnie po szczególe jak organiczną materię:

Szajna bardziej niż inni reżyserzy traktuje przedstawienie jako kompozycję. Buduje je podczas prób jak rzeźbę, jak konstrukcję architektoniczną, dodając do układu przestrzennego rytm działania, które jak w utworze muzycznym jest kompozycją o wyraźnej strukturze czasowej⁴⁶.

Wychodzi od prostych form i zmierza do syntezy. Forma staje się przedłużeniem ruchu. Aktor jest scenografią, rzeźbą, rekwizytem – ożywioną materią bezduszną i bezcielesną, zbudowaną z odpadów resztek, protez.

Mając kwadrat płótna, na którym tworzę obraz, i dysponując takimi regularnymi formami, jak koło, kwadrat, równoległy trójkąt, staram się od nich wyjść do tego, co jest ruchem, co jest dążeniem ludzkim.⁴⁷

Okres późniejszy, w którym Szajna odchodzi od narracji plastycznej, uruchamia obraz, skupia się na praktyczności sceny, rekwizytach, obiektach. Jest to etap ostatecznego uwolnienia się od obrazowania literatury. Autonomia artysty i tworzonego przez niego świata oraz uwolnienie poszczególnych elementów, jak pisze Z. Osiński:

Wszystkie elementy – taczki, sznury, wanna, gwoździe, młotki, rury piecykowe, a na ich podobieństwo także ciała aktorów i kostiumy – są tutaj przedmiotami w stanie destrukcji, totalnego rozpadu, tworząc jakby zbiorowy śmietnik czasów pogardy i złomu żelaznego⁴⁸.

45 J. Bogucki, *O Szajnie*, [w:] *Teatr*, 1972, nr 2, 1974, s. 71.

46 J. Kłossowicz, *Teatr stary i nowy*, [w:] J. Madeyski, A. Zurowski, *Józef Szajna*, Warszawa 1992, s. 116.

47 Anna R. Burzyńska, *Przebić drabiną horyzont*, [w:] „Didaskalia”, 2012, nr 48, s. 3.

48 E. Morawiec, *Teatr Józefa Szajny*, [w:] E. Morawiec, J. Medeyski, *Szajna*, Kraków 1974, s. 30.

Realizacje artysty będące ostateczną formą twórczości – *pomiędzy* – zaklętą w obiektach zachowanych dla czasu i pamięci.

*Formy, które nie są ani scenografią, ani rzeźbą, ani obrazem, lecz bytami autonomicznymi swoiście meta teatralnymi.*⁴⁹

Żyją poza spektaklem w kosmologii codzienności, tworzą spektakl osobny, niezależny. Walczą z podporządkowaniem, przyporządkowaniem, mówią same i nie potrzebują tłumaczy. Współcześnie boimy się ich słuchać. Żyjąc w pięknym wirtualnym obrazku, zabijamy świadomość przemijania. Starość jest niemodna, uruchamia lęki, strach przed nieudolnością.

Obiekty Szajny to nie tylko kwintesencja teatralności, to wizualizacja jej szczątków. Przykra kontestacja z ostatecznością śmierci w tle i procesem rozkładu. Teatr Szajny to teatr niemożliwy do sklasyfikowania, szczątkowy, a zarazem niezwykle jednorodny, mieszczący się w szerokich ramach teatru plastycznego.

Zbigniew Taranienko w książce *Teatr bez dramatu* wymienia poza Kantorem i Szajną twórców tzw. teatru plastycznego. Wspomina o twórczości Jerzego Grzegorzewskiego, Leszka Mądzika czy też amatorskiego Teatru Galeria. Scenograficzne wizje tych artystów realizowały wyższy sens przez jego plastyczną projekcję. Grzegorzewski zaczynał od słowa *ono*, które było nośnikiem sensu. Uwielbiał historie przedmiotów, budował z nich sceniczną przestrzeń. Starannie je dobierał, wyłuskiwał z realnego życia i nadawał im nowe sceniczne życie. Był to zabieg odkrywczy, nierealizowany dotychczas. Od organizacji przedmiotów w przestrzeni artysta zaczynał pracę, tak jakby były one kulturowym przenośnikiem sensu. Pantograf i krosno przeniesione z fabryki na scenę są nośnikami konkretnej historii, w kontekście teatralnym otwierają nowy w niej rozdział. Grzegorzewski, podobnie jak Szajna, traktował obiekty jako elementy przechodnie, dzięki temu stawały się stałymi wędrującymi bytami. Czy są samodzielnymi obiektami, tak jak w przypadku

49 *Ibidem*, s. 30.

Epitafium Szajny? Czy pozbawione teatralnego dziania się, prezentowane jako artefakty na wystawie, potrafią działać samodzielnie?

Obiekty Grzegorzewskiego w spektaklu stanowią nierozzerwalną część przestrzeni teatralnej. Obecnie otwierają dyskusję dotyczącą ekspozycyjnej egzystencji.⁵⁰

Scena plastyczna Akademickiego Teatru KUL i działalność Leszka Mądziaka to również przykład wykorzystania możliwości obrazowych sceny. Widoczny jest tu kontekst filozoficzny. To on jest pretekstem do powstawania scenografii. Światło i jego symboliczne działanie stanowią podstawowy składnik wizualnego świata. Jest to teatr posługujący się plastyką, wykorzystujący jej możliwości. Leszek Mądziak nie zajmuje się poszukiwaniem istoty scenografii, używa jej jak malarz pędzla do namalowania obrazu na płótnie. Widoczne nawiązania do malarstwa, świadome korzystanie z jego zasobów to zagadnienia związane z plastyką teatru KUL. Nie sposób pominąć ich w rozważaniach. Każą jednak w refleksji podążać dalej, śladami odkrywców scenograficznej materii i poszukiwaczy istoty plastyki teatru oraz ich materialnych lub niematerialnych ekwiwalentów.

50 http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/643/od_pisuaru_do_pantografu/

Teatr Galeria

Kolejnym przełomowym dla plastyki teatralnej zjawiskiem była działalność twórców Teatru Galeria i ich eksperymenty z lat 60 Andrzej Żurowski pisze tak:

*Artyści zastąpili w Galerii płótno malarskie ekranem, a tradycyjne malowanie zdominowały różne formy gry światłem.*⁵¹

Eksperyment, poszukiwanie wpisane są w działania grupy. Dzięki tym próbom plastyka teatralna dorównywała temu, co działo się w sztukach plastycznych.

*...teatr Krechowicza typologicznie wywodzi się nie z doświadczeń awangardy teatralnej, lecz z poszukiwań zachodnioeuropejskiej plastyki, która tamtymi laty coraz szerzej przelatywała bezruch malarstwa i rzeźby.*⁵²

Teatr pozbawiony tekstu, aktora, bazujący na wynalazkach, stwarzany na oczach widzów. Rodzący się *pomiędzy* twórcą a widzem, *tu i teraz*, często za pośrednictwem filmu i technologii. Na zbliżeniach, w skali makro materia zmienia się w obraz, prowadzona nie ruchem pędzla, lecz ruchem kamery.

Działanie ukrytego przed widzem malarza powodowało, iż barwne ochłapy unosiły się i opadały, bulgotały i wybuchały, materia tętniła, przypominając ruchliwe, różnogatunkowe mrowisko. Kantor tak opisywał przebieg realizacji:

*Walec się obracał, podczas gdy ja po jednej stronie malowałem, a po drugiej kamera ciągle filmowała zmieniające się formy*⁵³.

Powstałe podczas spektaklu prace przypominały niekiedy kolaże, asamblaże, reliefy. Inspirowane malarstwem materii dotykały materii wprost, namacalnie, autentycznie podczas budowanych grubymi warstwami farby struktur, powstałych m.in. z blach, tynków,

51 M. Groth, *Przestrzenie/partycypacje*, [w:] *Odstępny współczesnej scenografii*, Kraków 2016, s. 265.

52 A. Żurowski, *Teatr najosobniejszy. Galeria*, [w:] *Gdańskie teatry osobne*, red. J. Ciechowicz, A. Żurowski, Gdańsk 2000, s. 89.

53 A. Żurowski, *Teatr najosobniejszy. Galeria*, [w:] K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, *Odstępny współczesnej scenografii*, Kraków 2016, s. 259.

piasku. Ważną rolę odgrywała tu obiektywizująca fizyka i aparatura optyczna, umożliwiając podglądanie niedostrzegalnych dla oka procesów. Spektakle Teatru Galeria to ewenement artystyczny, wychodzący całkowicie poza granice konwencjonalnego teatru. Tworzący się na nowo, komponowany jak improwizacja muzyczna, za każdym razem inaczej. Dźwięk stawał się partnerem akcji dla wtórującego mu obrazu. *Traktat* i *Inwazja* to ostatnie spektakle grupy – wyczerpały się możliwości rozwoju, więc teatr przestał istnieć. Istotą eksperymentów teatralnych było poszukiwanie odpowiedników dźwiękowo-obrazowych do wyrażania szerszej symboliki, nowych znaczeń, poza językiem, ciałem i schematem. Powróciły myśli związane z badaniami Bauhausu oraz diagnozy Moholya-Nagya, który widział nadchodzące zmiany w obrazowaniu. Dzięki dokonaniom twórców Teatru Galeria przestrzeń teatru wkracza w strefę nieznaną. Otwiera nowe możliwości, zrzuca z siebie szatę konstrukcji i schematów. Pozostaje niematerialnym punktem wyjścia – nieumiejscowionym – nieuprzedmiotowionym. Niemożliwym do zbadania, dotyczącym istoty, chwilowym, jak teatralne *hic et nunc – tu i teraz*.

Boris Kudlička

Myśląc o rozwoju scenografii i niezwyklej rewolucji technologicznej, nie sposób pominąć nazwiska wizjonera, scenografii i designera Borisa Kudličky. Mieszkający i tworzący w Polsce artysta wraz z reżyserem Mariuszem Trelińskim od lat realizuje opery na najbardziej prestiżowych scenach teatralnych świata. Dzięki pracom duetu możemy współcześnie dotknąć Wagnerowskiego Gesamtkunstwerk. Poziom wykonania scenografii, zakorzenienie w historii teatru, filmowa atrakcyjność opowiadania historii to podstawowe wyróżniki realizowanych oper. Przywołując realizacje Borisa Kudličky, możemy przyznać, że scenografia osiągnęła najwyższy poziom technologiczny i niepoddawany dyskusji poziom artystyczny. Sceny obrotowe, wielkie przemieszczające się bezszelestnie płaszczyzny, scena zalewana wodą, projekcje, para, efekty świetlne sprawiają, że spektakl staje się prawdziwą wizualną ucztą. Twórczości duetu poświęciłam dwie prace magisterskie,

rozważając rolę scenografii i jej współczesną kondycję. Boris Kudlička kontestuje zagadnienia związane z historią rozwiązań scenograficznych. Z premedytacją wykorzystuje rozwiązania podkreślające przełomowe zagadnienia związane z przestrzenią sceniczną. Kontekst historyczny ubrany jest w szatę nowoczesności. Technologia świetlna wspomaga wizualne wrażenia. Sceniczne obrazy ożywają na naszych oczach, dyskutują z ograniczeniami przestrzeni. Tworzą pogłębione relacje przestrzenne za pomocą użytych materiałów, zaskakują efektem. Oglądając spektakle duetu, możemy mieć wrażenie, że nie sposób w zakresie scenografii zrobić już więcej. Doszliśmy więc do momentu, że scenografia rozwinęła się niewspółmiernie do powstałej na jej temat teorii. Stąd bezcenne wydają się rozważania dotyczące perspektywy scenograficznej sięgającej podstaw. Niniejsza rozprawa stała się filozoficznym poszukiwaniem *praidei*, *prascenografii*, *prarelacji* z widzem, nieoderwanych od historii. Poszukiwane miejsce, które trudno dostrzec, mieszczące istotę teatru i jego plastyczności, wymaga dotarcia do początku. Krańcowym momentem rozwoju wydaje się postać wybitnego scenografa Borisa Kudlički, natomiast dla poszukiwania początków musimy cofnąć się do pramyśli – myśli zawartej w rozważaniach dotyczących teatru Jana Berdyszaka.

Teatr? – Jan Berdyszak

*Jakie elementy, wartości, przejawy istoty teatru istnieją jako jego rzeczywistość, a jak mogą przewijać się w sztuce poza teatrem? Jaką postać potencjalną może przyjąć teatr, który nie będzie ani przedstawieniem, ani zdarzeniem, ani losem? Jaki może być teatr zanim stanie się teatrem lub kiedy teatrem przestanie być?*⁵⁴

Zdaniem artysty teatr nie ma zakresu, zatem jego plastyka również go nie posiada. Jego badanie należy rozpocząć od podstaw, unikając uogólnień i nie używając wypowiedzi twierdzących lub oznajmiających. Berdyszak poszukuje międzywartości, zadaje pytania i prowokuje.

54 J. Berdyszak, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 13.

*Być w teatrze czy próbować go spełnić, to przede wszystkim pytać teatrem o teatr.*⁵⁵

Pytać również samego siebie – sami też jesteśmy teatrem? Artysta zakłada, że teatr trudno oddzielić od życia. Wynika z życia i wewnętrznej potrzeby grania, odgrywania, celebrowania – codziennych rytuałów, wpisujących się w tzw. teatr życia codziennego. Szeroki, niemalże panoramiczny kontekst badań teatralnych to perspektywa badawcza pozwalająca wyjść poza teatr pojmowany jako instytucja, budynek. Dotykać początków, potrzeby istnienia teatru. Plastyka dzięki temu spostrzeżeniu przestaje być sztucznie wytworzonym obrazkiem.

*W refleksji Berdyszaka nad teatrem zastanowić może fakt, że teatr jest pojmowany w sposób tak szeroki, iż z jednej strony zatarciu ulegają, jego granice z życiem codziennym, a z drugiej strony bariery odróżniające go od sztuk plastycznych (rzeźby, environment, instalacji) itp.*⁵⁶

Artysta analizuje poszczególne elementy plastyki teatru, takie jak kurtyna, widownia, stół-scena, garderoba, lustro, mówi o miejscach, które nie są ani sceną, ani widownią, analizuje odbiór spektaklu – widzenie-słyszenie. Rozważa ograniczenia, nawiązania i dialogi. Stawia pytania dotyczące funkcjonalności przestrzennej teatru, rozważa jego podziały i rozpatruje filozoficznie ich działanie. Droga, którą obrał, nie zakłada celu, koncentruje się na niekończących się poszukiwaniach *pomiędzy*.

*Międzywartości, określane w twórczości Jana Berdyszaka są sytuacją pomiędzy, są przejawem potencjalności, otwartych możliwości, stanów niemożliwych do nazwania i określenia, a istniejących w swej wieloznaczności i zmienności, w niemożliwości i niedookreśleniu.*⁵⁷

Pytania, refleksje, prowokacje – to narzędzia. Artysta dociera do konkretnego poprzez najgłębsze warstwy teatru. Filozofia *pomiędzy* jest kategorią bytu – istnienia, miejscem, w którym następuje przejście od nieistnienia do istnienia. Zbliżanie się do nieprzedstawialnego

55 *Ibidem*, s. 13.

56 G. Sztabiński, *Teatr Dylematyczny Jana Berdyszaka*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 13.

57 E. Olinkiewicz, *Ani scena, ani widownia*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 32.

poprzez odrzucanie dominacji wzroku. Stawanie przed momentem przejścia, chwilą refleksji i uwagi. Przekroczenie staje się już momentem dziania się – doświadczania i świadomości. Twórczość Jana Berdyszaka zatrzymana jest w refleksji, obiekty nie są pochodzenia teatralnego. Jeśli jednak teatr rozumiemy jako przekraczanie i ciągłe poszukiwanie, to znajdziemy jego rdzeń, początek – istotę. Jak jej dotknąć, jak uchwycić coś, co jest nieuchwytnie? Artysta pisze o teatrze zatrzymanym, może to być obraz, obiekt, rzeźbiona scena – lub zamierzona forma wypowiedzi – teatralna refleksja.

*Szczególną rolę w twórczości artysty odgrywają obiekty, projekty, sytuacje, których celem w ogóle nie jest bycie projektem ani obiektem, ani sytuacją. Spełniają one jedynie funkcję refleksyjną, prowokacyjną. Podejmując rozważania o teatrze, twórca nie traktuje teatru jako tematu ani jako opowieści o temacie, lecz sięga do istoty teatralności, do warstw najgłębszych teatru, a zarazem najprostszyc i konkretnych.*⁵⁸

Jan Berdyszak mówi, że rzeczy powinny być proste. Istotę stanowi to, co jest poza nim i przed nim...

*Czy nie jest teatrem zatrzymanie koniecznej uwagi na progu, na przejściu?*⁵⁹

*W twórczości Berdyszaka istnieje również, a może przede wszystkim, jako wyznaczenie, odkrywanie, pomiędzy, kiedy dzieło pozwala zobaczyć to, co jest „przed nim” i to, co poza nim, co stanowi jego istotę, ale ukazuje – też to, co jest.*⁶⁰

Wybrane przykłady poszukiwań twórców teatru plastycznego to kontekst dla dalszych badań. Badanie granic, szukanie *pomiędzy* to wspólny mianownik dla twórczości wizjonerów teatru. Efektem końcowym dociekań często są żyjące poza przestrzenią teatru autonomiczne, niezależne *obiekty-byty* w istocie zaklinające teatralną nieuchwytność. *Bio-obiekty* Kantora – materialne, teatralne, a zarazem przepełnione nieuchronnością. Epitafia Szajny, zaklęte ponadczasowe *byty-protezy*, będące wizualizacją klęski cywilizacji

58 E. Olinkiewicz, *Pytania*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 32.

59 *Ibidem*, s. 121.

60 *Ibidem*, s. 116.

i człowieka. Zawieszony w czasie *pomiędzy* rzeczywistością a kreacją, *pomiędzy* życiem a śmiercią. Obrazujące niemożliwe, nieokreślone, niepoddające się klasyfikacji. Obiekty Grzegorzewskiego wyrwane z industrialnej rzeczywistości, budowały teatralną przestrzeń, poza nią straciły teatralny kontekst. Jako artefakty nie grają już teatralnej roli, opowiadają historie o sobie. Plastyka w Teatrze Galeria to próba uchwycenia nienamagalnego, przesunięcie zagadnień związanych z istotą teatru w sferę materii plastycznej i filmowego obrazowania. Ekwiwalent *pomiędzy* odbywający się *tu i teraz*, nigdzie indziej, tylko podczas teatralnego dziania się. Bez artefaktów, pozostałości – *czyste wizualne wrażenie*. *Moment teatru (...) Berdyszak mówi, że istnieje pomiędzy – pomiędzy niekoniecznością a istnieniem*.⁶¹

61 J. Berdyszak, *Katalog z wystawy: Retrospektywa wybranych problemów*, Katowice 1992, s. 14.

Obiekty scenograficzne

Podążając za myślą Jana Berdyszaka, otwieram kontekst stworzonego w ramach pracy badawczej cyklu. Powstałe obiekty scenograficzne są wstępem do zagadnień związanych z plastyką teatru. Stawiając pytania, poszukuję sensu, istoty, początku. Skupiając się na materii stałej jaką jest obiekt zatrzymuję w czasie formę, a poprzez użycie luster zostawiam miejsce na performatywność.

*Pomiędzy jednym stanem a drugim jest strefa nieznana, czynnik inności. To ona budzi ciekawość, podsyca do podjęcia działań, ma być tylko niewielkim przesmykiem czasu, lecz niespodziewanie staje się nową dziedziną sztuki. Pomiędzy przemienia się niekiedy w stan o cechach trwałości, sztuka jest przecież wędrówką po krawędzi.*⁶²

Cykl obiektów scenograficznych: Wokół głównego wejścia – *Thyra*

*Jest to próba zobaczenia teatru i sztuki tam, gdzie nie przywykliśmy ich dostrzegać. Widz jest wewnątrz teatru, jakby oglądany przez przedmiot niezależnie od reakcji na nie. Są to sytuacje teatralne nieprovokowane.*⁶³

Stojąc przed antyczną *skene*, na *proskenionie*, zajmujemy miejsce aktora, pomiędzy oglądającym a głównym wejściem do *skene*. Są tam drzwi – wrota *thyra*. *Skene* (*skeneo* – mieszkał) była garderobą aktorów, magazynem, rodzajem ruchomego ekranu przesłaniającego świątynię. *Skene* to główny budynek, na którym malowano scenografię, stawała się pałacem, świątynią, grota. W V wieku p. n. e. malarze domalowywali iluzoryczne drzwi – był to ulubiony motyw malarski. Drzwi wizualizowały moment przejścia, zasłaniały tajemnice, częściowo uchylone – intrygowały. Przed drzwiami – *prothyron* (*pro* – przed, *thyron* – drzwi) – przestrzeń przed drzwiami, wokół niego snuje się cała historia. Obiekty zatrzymują dla widza moment

62 J. Berdyszak, *Katalog z wystawy: Retrospektywa wybranych problemów*, Katowice 1992, s. 14.

63 *Ibidem*, s. 90.

przed. Stojąc przed nimi, koncentrujemy się na *dzianiu się* – pomiędzy nami a obiektem *Thyra*.
(II. 1)

„*Dzianie się*” dla Jana Berdyszaka nie jest sfabularyzowanym zdarzeniem, nie jest ani liniowe, ani tekstowe. Istnieje w rzeczach samych, w substancji, w przestrzeniach między rzeczami.⁶⁴

Dzięki zasadzie *ekyklematu* – objawienie na zewnątrz – dowiadujemy się, jakie zdarzenie kryła *skene* – skrywała zakazane przez zasadę *decorum* zdarzenia. *Thyra* – drzwi stają się pośrednikiem między tajemniczym wnętrzem a światem oglądającego. W sztukach Menandra miejsce przed drzwiami staje się niczym *dramatis persona*. Nieustanny ruch wokół drzwi sprawia, że są one głównym motywem. Czy odbiorca w sytuacji odbioru obiektu również staje się *dramatis persona*? Otwór drzwiowy *thyra* w obiekcie scenograficznym jest wykonany z antycznego lustra. Widz odbija się w nim, zmieniając obraz obiektu, uruchamiając jednocześnie teatralne *dzianie się*. Odbicie lustrzane oglądającego staje się centralnym punktem zdarzeń. Przez drzwi kryjące tajemnice widoczne jest naturalne odbicie odbiorcy. Zabieg plastyczny poszerza kontekst teatralny. Kim jest wówczas widz? Aktorem? Częścią dzieła? Co dzieje się *pomiędzy*? Kto jest twórcą owego *tu i teraz*? Może lustro? To ono staje się teatrem reakcji widza.

*Jest to lustro intencjonalne: odbija otoczenie, siebie, drogę za lustrem, niebo, przechodzących. I widząc intencje – drogę, nie możesz jej przekroczyć, otworzyć (...) Odwołuje się do lustra stale pracującej pamięci. Jest też przekazaniem zdążania do transcendentalności wielu możliwości, a dla widza lustrem – teatrem jego reakcji.*⁶⁵

Lustro będące centrum obiektu jest źródłem zmienności, materiałem ulotnym, chwilowym, kruchym, a zarazem konkretnym. Jego odbicie jest antyczne, marmurkowe, postarza i rozmywa kontury – zaciera granice.

64 E. Olinkiewicz, *Pytania*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 114.

65 Berdyszak, *Lustro*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 109.

*Szkło jest materią delikatną i kruchą, najbardziej zbliżoną do żywych istnień. Swym materialnym istnieniem demonstruje swój brak, odstawiając specyficznym światem sobą, jako najniezwykleszy i paradoksalny otwór bez osłony. Działa pośrednicząco, jest jak milczenie zawarte w słowie albo jak dźwięk musi pochłaniać ciszę.*⁶⁶

Obiekt **Thyra** powstał z przedmiotu zastanego, jakim była znaleziona i pomalowana olejną farbą sklejka. Fragment lustra będący niegdyś częścią szklarskiego próbnika również został wyciągnięty z realnego świata i umieszczony w nowym, zupełnie mu nieznanym kontekście. Szary filc spaja dwa chłodne w odbiorze materiały – otula je – staje się ubraniem, kostiumem, oprawą. Biegnące ku centrum linie nawiązują do perspektywy linearnej, tak bardzo kojarzonej z antycznym malarstwem scenicznym. Linie mieniają się złotem i srebrem, nawiązując do kochającego dekoracje sceniczną blichtru.

Gotowe, zaczerpnięte z realnego świata materie mają swoją przeszłość – historię. Zaproszone do odegrania nowej roli wpisują się w kontekst teatralnej umowności. Przywodzą na myśl koncepcję Merz Kurta Schwittersa. Artysta tworzył obrazy abstrakcyjne, będące w istocie zebraniem:

*(...) razem dla celów artystycznych wszystkich materiałów, jakie tylko dadzą się pomyśleć, a pod względem technicznym – zasadę równowagi każdego z materiałów.*⁶⁷

Obrazy/obiekty Kurta Schwittersa tworzyły relację między wszystkim, co jest na świecie. Realizowały również teatralne Gesamtkunstwerk – odpowiadające za równowagę wartości wszystkich składników tworzonego dzieła. Tworzone obiekty scenograficzne odzwierciedlają ideę otwarcia się na relację z widzem. Budowane z kawałków szkła, kawałków drewna, skrawków znalezionych tkanin są jednocześnie odpadami konsumpcyjnego życia. Komponowane za pomocą porządkującego zmysłu stają się oszczędne i wysublimowane. Pierwszą fazą tworzenia jest poszukiwanie, zbieranie faktur, kolorów, kształtów. Pomocny okazuje się przypadek, spontaniczność, nowa myśl zawsze bliska teatrowi

66 *Ibidem*, s. 90.

67 <http://retroavangarda.com/merz-kurt-schwitters>

– scenografii. Kolejna to badanie relacji *pomiędzy*: materia a podłożem, kolorem i kształtem. Szukanie idealnego połączenia – wyszukanej lub zwyczajnej relacji. Wolor estetyczny nie jest celem, ważna jest konfrontacja elementów. Budowany świat obiektów bazuje na powtarzalności, ona nadaje kompozycjom rytm. Rytm staje się swoistą metaforą rzeczywistości. A właściwie jej częścią – *pars pro totum totum pro parte* – *część przez całość/ całość przez część* – zasada realizująca się w scenografii dla określenia budowania świata jako elementu większej całości. Świat zamknięty w ramie scenicznej jest jedynie częścią większej rzeczywistości. Scenografia jest reprezentacją całego świata przedstawionego w spektaklu. Pokazywana widzom część większej całości to zasada realizująca się zarówno w kadrze filmowym, jak i ramie scenicznej. Tym samym obiekty scenograficzne stają się zbiorem fragmentów większej całości i tworzą nowy materialny byt. Okruchy-części wyrwane z rzeczywistości toczą wewnętrzny dramat na miniaturowych scenach obiektów. Oglądane na wprost przywodzą na myśl *skene*, wejście *thyra* czy też sceniczne okno. Stawiają widza w sytuacji *przed*, sytuacji wyboru: Czy zdarzy się owo niewymuszone *pomiędzy*?

Otwór, wejście główne ***Thyra*** w teatrze to punkt wyjścia dla powstałych obiektów, ale również punkt wyjścia dla przestrzennego rozwoju sceny teatralnej. Kazimierz Braun w książce *Przestrzeń teatru* wizualizuje ten temat w następujący sposób (II. 2):

Czytamy, iż wraz z rozwojem miejsc akcji rosną zapotrzebowania na rozwiązanie scenograficzne w postaci kolejnych otworów drzwiowych. W roku 316 p.n.e. korzystano już z trójga drzwi. *Skene* rzymska posiadała takich otworów drzwiowych kilkadziesiąt. Obiekty scenograficzne nie wizualizują tego zagadnienia, same stoją przed widzem, tworząc sytuację *przed*:

*Czy nie jest teatrem zatrzymanie koniecznej uwagi na progu, na przejściu?*⁶⁸

Zatrzymanie na progu to uchwycenie momentu, w którym podejmujemy decyzję o przekroczeniu. Chwila niepewności – niepokoju, ciekawości, co jest za drzwiami,

68 E. Olinkiewicz, *op. cit.*, s. 118.

i strachu przed tym, co nowe nieznanne, niespodziewane. Częsty zabieg stosowany również w obiektach Jana Berdyszaka.

*Przejście jako niemożliwość... moment... zatrzymanie.*⁶⁹

Antyczna *skene* przysłaniała świątynię. Miejsce spektaklu w teatralnej kosmologii znajdowało się pomiędzy *sakrum* a *profanum*. Wieki średnie, poprzez dramat rozgrywający się wewnątrz świątyni, inicjują teatr wewnątrz sakralnych wydarzeń. Wewnątrz sumienia oglądającego – teatr staje się *Biblią pauperum*. Gdy sekularyzuje się ten sposób obrazowania, teatr wychodzi przed świątynię – jego scenerią staje się portyk i jego główne wejścia: *Porta Regia* i boczne *Porta Minores* – scenografia symultaniczna reliefowa, na jej tle rozgrywają się zdarzenia. Świątynia przyjmuje funkcję antycznej *frons scaenae*, jest miejscem świętym, ale równocześnie garderobą dla aktorów. Zwielokrotnienie miejsc scenicznych w scenie symultanicznej średniowiecznej to kolejny etap. *Mansjony* – domy tworzone przez rzemieślnicze cechy, umieszczone w przestrzeni i jednocześnie pokazujące wszystkie miejsca akcji od domu *Marii* po *Piektło*. Wykonane starannie, przejmujące, ociekające krwią, złotem – rzemieślnicy nie przebierali w środkach, by wizualizować prawdę wiary. Autentyczne materiały, buchające płomienie miały przekonać mniej żarliwych wiernych.

Stworzony cykl trzech obiektów scenograficznych ***Mansjony* (Il. 3)** na przekór nie epatuje efektami – przemawia przez nie surowość i autentyczność. Zwracają się w stronę czystej duchowości przywołanej przez Mirosława Kocura w książce *Drugie narodziny teatru. Performance Anglosaskich Mnichów*.

*Celem średniowiecznych aktorów nie było tworzenie iluzji, a raczej wcielanie się w dane postaci w celu wywołania wrażenia i emocjonalnego poruszenia widzów.*⁷⁰

Obiekty ***Mansjony*** nikogo nie przekonują – są surowe, pozbawione efektowności, mówią o relacji między fakturami, tworzywami. Użyte szkło malowane na biało delikatnie odbija rzeczywistość.

69 E. Olinkiewicz, *op. cit.*, s. 118.

70 <http://www.teatralia.com.pl/performance-miroszlawa-kocura/>

Przezroczystość jest fascynującym pół stanem wyobraźni i materii. Jest fizycznym bytem i wizualną nieobecnością. Przezroczystość to nie tylko przechodzenie światła przez fizyczną barierę, dziwna właściwość szkła i niektórych kształtów, ale to przede wszystkim filozoficzny przystanek między istnieniem i nieistnieniem, między pustką a gęstością. (...) Przezroczystość to przestrzenie między (przedmiotami). Przezroczystość to pomiędzy.⁷¹

Surowa sklejka, wygnieciony papier na białym podobraziu to wejście do domu – *mansjonu*, czekające na decyzję o otwarciu. Czyste przeżycie, na które czekają, są metaforą duchowej nieskazitelności. Widz może rozpocząć wędrówkę śladami średniowiecznego aktora, wzdłuż sceny symultanicznej. Może niczym anglosaski mnich spróbować wejść w interakcję z którymś z scenicznych wejść. Choć nie oferuje nic po za sobą – jest puste... czeka na wypełnienie...

Miejsce puste chce dać człowiekowi tak jak daje się mu zwierciadło. Jest ono wszak jednym z przedmiotów – fenomenów wypełnia się dopiero wtedy, gdy człowiek chce wiedzieć. Zobaczyć swoją rzeczywistość. Miejsce puste jest miejscem dla inicjatywy mojego widza. W oparciu o pewien program treści, który stwarzam – nie tylko rozmawia on ze mną, lecz wypełnia obraz własną wyobraźnią (...)⁷².

Rozwój przestrzeni teatralnej zmierza ku poszerzeniu otworu drzwiowego *thyra* do wielkości okna scenicznego mieszczącego się w scenicznej ramie. Momentem przejściowym jest pierwsza zamknięta scena teatralna w historii nowożytnego teatru – Teatro Olimpico w Vicenzy. Palladio uprzestrzenił perspektywicznie uliczki w trzech oknach scenicznych – *Porta Regia* (główne) i *Porta Minores* (boczne). *Skene* stało się rodzajem bramy trumfalnej, przestało być budynkiem. Otwory sceniczne zaś przejściami pod bramą – ramą sceniczną. *Skene* staje się ażurowym przejściem pomiędzy światami. Ostatecznie główne wejście *Porta Regia* poszerza się aż do ramy scenicznej, stając się terenem gry – sceną w dzisiejszym rozumieniu. Powstaje pierwsza scena pudełkowa – Teatro Farneze

71 E. Olinkiewicz, *op. cit.*, s. 132.

72 C. Grzelak, *Poznać istotę sprawy. Rozmowa z Janem Berdyszakiem*, [w:] „Głos Wielkopolski”, 1975, nr 67.

w Parmie, od tej pory stając się głównym modelem scen na całym świecie. Dyskutują z nią reformatorzy teatru, następują przemiany jej kształtu. Niezmiennie jednak panuje do dziś w większości budynków teatralnych. (II. 4, 5)

Miedziana rama obiektu *Okno sceniczne w miedzianej ramie* przekornie podkreśla bogactwo, blask opraw scenicznych w baroku, celowo uszkodzona i zminiaturyzowana. Przestrzeń wewnątrz ramy pogłębia czarny prążkowany papier tworzący rodzaj otworu wejściowego. Płytkie czarne wejście uchyla przed widzem tajemnice. Miedziana rama odbija widza jak zniekształcające rzeczywistość lustro. Widok ten drażni, niepokoi i konkretyzuje się wewnątrz kompozycji. Kontrast między niestabilnym obrazem ramy a jej wnętrzem buduje sytuację napięcia. To materializacja konfliktu między zastaną, przestarzałą już oprawą a prostotą wnętrza. Obiekt staje się komentarzem dla rozwoju przestrzeni scenicznej, jest także pretekstem do otwarcia szerszego problemu związanego z nieprzystawalnością starych, barokowych scen, do nowoczesnej myśli scenograficznej. (II. 6)

Sceniczna rama *Teatro Farneze* poszerza się i skrywa w sobie majestat osnuty aksamitem. Kłóci się ze zniszczonym kawałkiem szlachetnej miedzi. W samym centrum – szkło – czarne transparentne, ale zarazem bardzo konkretne. Ma swój ciężar, ale i lekkość w odbiciu. Widz dostrzega swoje odbicie i staje się częścią kompozycji. Drzwi, przed którymi stoi widz, są zbyt małe i raczej niemożliwe do otwarcia. Kompozycja zamknięta w scenicznej ramie nie ma kontynuacji w przestrzeni. Stanowi zamkniętą całość, wewnątrz której rozgrywa się akcja. (II. 7)

Szkielet scenicznego pudełka obiektu *Passe-partout*, rysunek teatralnej konstrukcji, oraz wejście Thyra w centralnym punkcie. Układ widoczny z perspektywy czwartej ściany. Obiekt wpisuje się w każdą przestrzeń, otwiera relacje z rzeczywistością, która go otacza. Jego czarny obrys wydaje się załącznikiem myśli, konstrukcją, która czeka na wypełnienie. Szkicem, który w sposób konkretny przypomina o swoim istnieniu, ale jednocześnie z premedytacją nie chce być skończony. Niniejsza praca otwiera cykl szkiców

ze współczesności – ujętych w transparentne formy obrazów. Wnętrze szkieletu nawiązuje do malarskiej tendencji w scenografii polskiej oraz wpływu malarstwa na scenografię. Realizacja dotyka również zagadnienia związanego z twórczością Jana Berdyszaka z lat 60. (II. 8)

*Passe-partout – dlaczego nie oprawiać przyszłości? Pisz: (...) rama wyciętego, pustego, ujawniającego, koncentrującego, wskazanego. (...) Przejście ku całości – komentuje Grzegorz Dziamski (...)*⁷³ *Passe-partout jest dopełnieniem, kluczem do całości i oddziela dzieło od otoczenia, a jednocześnie ustanawia związek z tym, co sytuuje zewnątrz dzieła, otwiera na to, co wewnętrzne i ograniczone na to, co zewnętrzne i nieograniczone.*⁷⁴

Obiekt **Szkielet scenicznego pudełka** przedstawia architektoniczną wizję przestrzeni scenicznej. Współcześnie wydaje się, że zarówno konstrukcja, jak i bryła są być motywem przewodnim scenografii. Wydzielone przestrzenie gry, monumentalne rozwiązania tworzone z ogromnych połaci przesuwanych bezszelestnie płaszczyzn. Przemieszczających się pomieszczeń, ścian, pięter. Dyskusja z zastaną przestrzenią teatralną trwa. Scenografia wychodzi z teatru, poszukuje miejsca w industrialnych przestrzeniach, anektuje fabryki, magazyny, hale zdjęciowe. Wchodzi w relację *pomiędzy* z nowym terenem gry, a czasami zmienia zastaną przestrzeń całkowicie, przeobraża ją, modyfikuje. Wychodzi z ram cienkiego szkieletu i mimo swego ogromu zbliża się do widza historią zapisaną na okładce starego pamiętnika (lniany element będący częścią obiektu). Dwa skrajne, lecz współistniejące byty toczą spór o współczesnego widza. Jeden dociera do intymnych, głęboko skrywanych potrzeb, drugi wpisuje się w otoczenie, zaciera granice między przestrzenią teatru a architekturą – urbanistyką. (II. 9)

73 J. Berdyszak, *Passe-partout*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz. Wrocław 1996, s. 125.

74 G. Dziamski, *Wstęp do katalogu Jan Berdyszak Passe-partout ciemności*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 124.

Obiekt scenograficzny **Koło**.

*Ilorotnie spoglądam na koło, to odnoszę wrażenie formy najbardziej pierwotnej towarzyszącej człowiekowi jak słońce albo w połowie zjedzona ryba. Ta hermetyczność formy współgra z wrażeniem i treściami nieskończenie rozległymi.*⁷⁵

Ślad, jaki pozostawili malarze w historii scenografii, oraz wpływ malarskich idei na rozwój przestrzeni scenograficznej nie pozostawiają wątpliwości. Szkielet scenicznej ramy stanowi oparcie dla wewnętrznego dynamizmu koła. Malowane krawędzie obrazu wtapiają się w przestrzeń, a jednocześnie rysują płynną granicę obrazu. Koło powstałe z dwóch gestów pędzla, przez swą transparentność, mimo zatrzymania w obiekcie, sprawia wrażenie ciągłego ruchu. Płynność gestu wciąga oglądającego – niemalże hipnotyzuje. Budzi skojarzenia medytacyjne, odnosi się do świętego okręgu do prapoczątku zdarzenia teatralnego. (II. 10)

Obiekt scenograficzny **Szary okrąg**. Akcja wpisana w centrum scenicznego pudełka rysuje na prospekcie miejsce i bohatera zdarzenia. Punkt uderzający w przestrzeń półokręgu spada pozbawiony ciężaru. Jego rolą jest dotrzeć we wskazane miejsce w centrum opowieści. Scena staje się oknem, widz podgląda – obiekt zatrzymuje to wrażenie – efekt dziania się jest przewidywalny – nie stawia on tajemnicy – punkt uchwycony przed momentem upadku – zawieszony w przestrzeni. Czy spadnie? Jaka jest istota owego zdarzenia? Co dzieje się *pomiędzy*? Gdzie kryje się tajemnica *pomiędzy* akcją w obiekcie a widzem? (II. 11)

Obiekt scenograficzny **Akcja w szkielecie scenicznego pudełka**. Metalowa konstrukcja kryje w sobie miniaturę malarską. Czerwony punkt złapany w momencie upadku. Przestrzeń podobrazia staje się swoistą sceną dla akcji rozgrywającej się między poszczególnymi elementami miniatury. Mimo niewielkiego rozmiaru akcja przenosi nas w szerszy kontekst przestrzenny. Działanie obiektu jest odpowiednikiem działania scenografii.

75 J. Berdyszak, *Katalog wystawy w Ośrodek propagandy sztuki ze szkicownika 1963 1964 Katalog wystawy. Ośrodek propagandy sztuki Berdyszak modele, malarstwo rzeźba grafika*, Zielona Góra 1972, s. 5-6.

Zminiaturyzowany świat przenosi widzów w szerszy kontekst przestrzenny i tematyczny. Scenografia jest tylko reprezentacyjnym fragmentem kreowanego przez dramat i reżysera obrazu. Podobnie obiekt, mimo swoich miniaturowych rozmiarów, wydaje się fragmentem większej rzeczywistości. Przyglądając się szkieletowej formie, czujemy się jak widzowie oglądający miniaturowy spektakl. (II. 12)

Ażurowa, metalowa konstrukcja obiektu *Kompozycja z bordowym okręgiem* mieści w sobie malarską miniaturę. Przywodzi na myśl przestrzeń sceniczną. Punkt centralny bordowego okręgu zakryty jest czarnym filcem. Czarna linia staje się podstawą podtrzymującą kompozycję. Białe tło łączy się ze ścianą i pogłębia relację z zastaną przestrzenią. Obiekt to połączenie dwóch tendencji graficzności i malarskości. Symbolizuje związek polskiej scenografii z malarstwem, a jednocześnie podkreśla graficzność i konstrukcyjność współczesnych realizacji scenograficznych. (II. 13)

Białe podobrazie obiektu *Wrota na czarnym filcu* staje się budynkiem, gdy zbudujemy w nim wejście. Symboliczne otwarcie dwuwymiaru następuje przy użyciu faktur, różnic tonalnych, odcieni. Przestrzeń jest namacalna i wyczuwalna, podobnie zamknięta, jak i otwarta. Zatrzymuje widza na progu, przed decyzją, czy wejść do środka. (II. 14)

Obiekt *Welwet heksagonal złota thyra* na złotej tacy pokazuje kształt jednego z przekształceń sceny teatralnej. Złoty środek symbolicznie nawiązuje do wejścia Thyra. Białe podobrazie wtapia się w przestrzeń. Czarny aksamitny hexagonal dynamizuje kompozycję, złoty element uspokaja ją i równoważy. Obiekt nawiązuje do biżuterii, dekorowania, ozdabiania tak bliskiego teatralnej scenografii m.in. doby baroku. Współczesność również bazuje na efektywności. Budowana jest ona jednak innymi środkami wyrazu. (II. 15)

Obiekt *Porat Regia w szarości – thyra* – wejście umieszczone na szarej serwetce zaprasza do tego, by zajrzeć w głąb. Szarość, biel, naturalne materiały i muśnięcia pędzlem sprawiają, iż symboliczny otwór sceniczny przenosi oglądającego w obszar nieoczywisty, transparentny. Ramy z surowego drewna stanowią oprawę dla naturalnej relacji. Kwestionują sztuczność, przybliżają się do interpretacji związanej z teatrem życia

codziennego, gdzie teatralnym dzianiem się – rytuałem jest położenie na drewnianym stole lnianej serwetki. (II. 16)

Cykl obiektów scenograficznych: *Theatrum Mundi*

Stworzona kolekcja obiektów scenograficznych w oparciu o teocentryczną koncepcję losu ludzkiego – w *El gran teatro del Mundo* – Wielkiego Teatru Świata, pokazuje wielką, pochodzącą od Platona, metaforę ustalonego przez niebiosa porządku świata, podziału na role w dramacie, jakim jest życie. Słowa Rymkiewicza odnoszące się do twórczości znanego z tej perspektywy twórczej Calderona pokazują obrany punkt widzenia.

*Świat, tyle mówi nam tytuł – jest teatrem. Nie jest podobny do teatru i nie należy go do teatru porównywać, jest, właśnie jest teatrem. Jest z teatrem tożsamy. A jest tożsamy, ponieważ życie ludzkie – ze swej istoty – nie jest ze sobą tożsame. Jest grą, spektaklem, przedstawieniem: Toda la vida representaciones es, powiada Autor w EL GRAN TEATRO DEL MUNDO.*⁷⁶

Obiekty zgodnie z definicją słownikową są przedmiotami, które można zobaczyć i dotknąć, cechuje je abstrakcyjność: *mogą być rzeczami abstrakcyjnymi np. cechą lub pojęciem są czymś, czego dotyczą, czyjeś działania, zainteresowania lub uczucia (...)*⁷⁷.

Zawierają w sobie, idąc za myślą Jana Berdyszaka, *teatr zatrzymany* w obrazie, formie stałej, która ewoluje, przechodząc w teatr, potencjalny stan napięcia, aktywnego oczekiwania, istotnego niedopełnienia i skumulowania energii.

Stan wielomożliwościowej refleksji, niedeterminowanej rodzajem artykulacji i jej przebiegiem. Stan wartości potencjalnych nie narzucających wyboru albo-albo, ale zawierających możliwość niewyczerpanych zastanowień i znajdujących się w obszarach pomiędzy. Międzywartości umożliwiają, ciągle od nowa, dotykane różnych źródeł wieloaspektowej istoty

76 http://www.eteatr.pl/pl/programy/2013_12/55426/wielki_teatr_swiatek_teatru_im_witkiewicza_zakopane_1986.pdf. M. Rymkiewicz *Ludziedwojski*/w/Problemy Polskiego Romantyzmu, seria J, Osolineum, 1981.

77 <https://sjp.pwn.pl/szukaj/obiekt.html>

*rzeczy i tworzą zapytania o jeszcze niedostrzegany stany jej zaistnienia. Takie zachowania zawierają coś z głębi istnienia, odnoszą się do niego, a nie do modeli traktowania istnienia.*⁷⁸

Badanie teatru i jego plastyki poprzez zadawanie pytań, szukanie istoty, prowadzi do holistycznego postrzegania sztuki teatru. Obiekty scenograficznych *Theatrum Mundi* wychodzą z kadrowania prowadzącego obraz do *pułta sceny* (Gukkasten). Uwolnione od odrzucanej w manifestach teatralności, rozumianej jako malarskie uwidocznienie, sztuczność, widowiskowość, stosują zasadę

*(...) teatralności, jako poszukiwanie substancji, która zawierałaby wszystkie właściwości wszystkich teatrów, którą dostrzegam w koncepcjach artystycznych współczesnego teatru i myśli artystycznej Jana Berdyszaka. W tak rozumianej teatralności nie jest dla mnie istotny popularnie funkcjonujący synonim teatralności i sztuczności.*⁷⁹

Bliższa niniejszym poszukiwaniom jest współcześnie istniejąca teatralność związana z momentem kreowania – tworzenia. Przykładem może stać się np. widoczna w traktowaniu warsztatu technika malarska Jacksona Pollocka. Oglądane obrazy są *śladem, efektem dziania się*, immanentnym dla zagadnień teatru. Powstałe obiekty są wynikiem refleksji i swoistych przemyśleń obrazujących patrzenie na świat, przestrzeń, teatr, scenografię, w szerokim – panoramicznym kontekście. Bliskim przytaczanej metaforze *Theatrum Mundi* obrazującej perspektywę kreacji i oglądu stwórcy. Zainicjowane miejsce tworzenia/komponowania, mieszczące się ponad rzeczywistością, sprowadza jej postrzeganie do zagadnień schematu/geometrii. Otwiera pytania związane z odrębnością i współistnieniem.

...Natura geometrii nie tylko daje schematy... porządki wewnętrzne, ale formy geometryczne pozwalają charakteryzować indywidualności środkami plastycznymi oraz nadawać im sensy biologiczne i procesowe. Wreszcie forma geometryczna może być pojemnikiem dla wielu

78 E. Olinkiewicz, *Teatr w całości sztuki*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 79-80.

79 E. Olinkiewicz, *Teatr w całości sztuki*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 77-78.

*sensów i tu oddaje ona największe usługi otwierając koło możliwości od przedmiotów z ideą do samej idei. W tej sytuacji geometria już sobą być przestaje i sobą być nie może.*⁸⁰

Idąc za Arystotelesem, jeśli właśnie *forma* stanowi istotę rzeczy, prawdopodobnie ona pomoże odnaleźć holistyczną naturę teatru – będzie drogą ku odkryciu istoty scenografii. Obiekty będące zestawami prostych figur geometrycznych przywołują na myśl suprematyzm Malewicza, będący wyrazem potrzeby wyjścia artysty poza przedmiotowość realnego świata. Artysta sam komentował: *zniszczyłem koło horyzontu i wyszedłem z kręgu przedmiotów*⁸¹. Obrazy budowane z najprostszych figur geometrycznych wydają się wizualizować słowa Winckelmanna: *prawdziwe piękno jest geometryczne*⁸². Kwadrat, koło, trójkąt – oznaczały nową składnię, nowy język malarski. Jego cechą dominującą była forma. Mondrian pisze: *Nowoczesny artysta jest świadomy, iż doznanie piękna jest kosmiczne, uniwersalne*, (De Stijl 1917/18). El Lissitzky używa formy graficznej, syntetyzując ponad formalne treści. László Moholy-Nagy dyskutuje z przestrzenią obrazu – wpisuje formy – uruchamiając kolejne przestrzenie. Schematyzując oglądany obraz i lokując jego interpretację w szerszej perspektywie.

Tworząc kolekcję, zakładam spojrzenie bliskie suprematyzmowi. Obiekty prezentowane są w jednej płaszczyźnie – jako zbiorowa kompozycja na froncie rzekomej *scenae frons*. Forma prezentacji obrazuje perspektywę badawczą syntetyzującą elementy, skoncentrowaną na zagadnieniach formy i kompozycji, a zarazem otwartą na odbiór. Cytując za Stanisławem Ignacym Witkiewiczem: *wzruszenia związane z figuratywną sztuką szybko się ulatniają, natomiast uczuciami, które pozostają i nie zmniejszają się, nie rozplývają, są te, które pozostają z czysto formalnego stosunku*⁸³.

80 J. Berdyszak, Katalog wystawy. Ośrodek propagandy sztuki Berdyszak modele, malarstwo rzeźba grafika, Zielona Góra 1972, s. 5-6.

81 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa, 1988, s. 10.

82 *Ibidem*, s. 265.

83 *Ibidem*, s. 266.

Sprowadzając przestrzeń teatralną do czysto formalnego stosunku, przyjrzyjmy się przeobrażeniom związanym z budynkiem teatralnym i miejscem sceny. Graficzność układów scenicznych stała się inspiracją do stworzenia schematów form scen, wizualizuje ten aspekt ilustracja z książki Kazimierza Brauna *Przestrzeń teatralna*. (Il. 17, 18)

Założenie odmiennej perspektywy nie jest rozwiązaniem technicznym, lecz próbą poszukiwań metafizycznego kontekstu. Powielanie form schematów uczestnictwa sprowadzające zdarzenie teatralne do zagadnień geometrii. Usytuowanie sceny w stosunku do oglądających uwidacznia stosunek danego typu sceny-konwencji. Unaocznia uwarunkowania religijno-kulturowe. Staje się podstawą zaistnienia zdarzenia teatralnego. Wrażenie, jakie wywołuje inscenizacja w zwartej bryle okręgu, zasadniczo zmienia odbiór nadawanego przez spektakl komunikatu, nawiązuje np. do prateatralnego okręgu zorganizowanego wokół ofiarnego ołtarza.

Ołtarz ten stanowił centrum świata. Był kolumną, która łączyła ziemię z niebem. (...) Od poświadczonych historycznie narodzin teatru do w pełni rozwiniętej jego formy architektonicznej nie upłynął wiek. A potem przez osiem wieków forma ta trwała w swoich zasadach niezmienną. Ewoluuje stopniowo. I degenerując się. Może dlatego najwięksi dramatopisarze starożytni to ci – i tylko ci – którzy jeszcze kształtowali i rozwijali teatralną przestrzeń, uczestniczyli w jej narodzinach (...).⁸⁴

Architektura teatralna ulegała przekształceniom ze względu na uwarunkowania klimatyczne, kulturowe, społeczne oraz czynniki administracyjne. Zazwyczaj przekształcenia związane z budynkiem teatralnym były ostatnią fazą przemian, nie współgrały z rozwojem teatralnej myśli. Począwszy od rytualnego prehistorycznego okręgu, gdzie publiczność otaczała aktora, po stosunek rytualnego uczestnictwa – procesji i wyodrębnienie się sceny i widowni, potem podział na chór komentujący i odpowiadającego aktora. Stosunek budynku *skene* i poszerzającego się na przestrzeni wieków *proscenionu*, po totalitarnie panującą scenę typu włoskiego i jej zakwestionowanie w XIX i XX w. oraz

84 K. Braun, *op. cit.*, s. 29.

rozmaitość wypowiedzi teatralnych, aż po współczesne interpretacje niemożliwe do realizacji w tych samych uwarunkowaniach przestrzennych. Cała historia plastyki teatru jest związana z obrazowaniem, wyrażaniem, naśladowaniem przez sztukę teatru, która wciąż na nowo tworzy podstawy wielkiego mitu ludzkości. Jakie miejsce zajmuje współczesny teatr? Jak wyraża się przez uwarunkowania przestrzenne? Wielość i różnorodność zabiegów związanych z umiejscowieniem teatru i ekspansja scenografii poza przestrzeń teatralną, poza schemat budynku. Postmodernistyczna rzeczywistość, zacierająca granicę pomiędzy sztuką a codziennym życiem, utrudnia badanie relacji teatr – widz. Teatr i jego obrazy zlewają się – staje się bliższy codzienności, porzuca w swej istocie budynek teatralny i zbliża się, do natury zjawisk związanych z estetyzacją życia sprowadza reakcję pozbawioną historycznego kontekstu do, jak pisze Jameson: (...) *do rozdrobnienia czasu na serię wiecznych teraz*⁸⁵. Mike Featherstone kieruje naszą uwagę ku istocie współczesnych przemian kulturowych, wyczuwając na zmienności relacji kultura – społeczeństwo metateoretyczny charakter samej kultury. Idąc za Baudrillardem, świat sięgnął ostatniej fazy, *gdy obraz nie ma związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest swoim własnym simulacrum*⁸⁶. Uzasadnione zatem wydaje się poszukiwanie *pomiędzy, tropienie tego co ulotne, chwilowe, zanikające i odradzające się coraz prędzej piękno*⁸⁷. Nadzieja w figuratywności, ona winduje prawdziwość, wskrzesza przeżycie, pojawia się tam, gdzie zniknęły przedmioty – substancje.

Powstała kolekcja pokazuje widzowi świat widziany z góry – upraszcza go, sprowadza do określonych form. Nie otwiera się na bezpośrednią relację z odbiorcą. Obiekty zatrzymują ten moment w trakcie lotu – stają się syntezą wrażenia. Twórca i odbiorca mają ten sam punkt widzenia. Gra z widzem dotyka momentu kreacji – pozwala widzowi być jego

85 M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, [w:] *Postmodernizm – antologia przekładów*, pod redakcją R. Nycza, Kraków, 1996, s. 302.

86 J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, [w:] *Postmodernizm – antologia przekładów*, pod redakcją R. Nycza, Kraków, 1996, s. 181.

87 M. Featherstone, *op. cit.*, s. 316.

częścią. Ze względu na swój konceptualny charakter nie stosuję opisu obiektów – w sposób celowy nie narzucam odbiorcy interpretacji. (II. 19-37)

Cykl obiektów scenograficznych: Obraz – kostium

Inspiracją dla cyklu obiektów jest fragment kostiumu – pozostałość. Materia ujęta w ramy staje się wyodrębnionym elementem rzeczywistości. Ma znaczenie *tu i teraz* w nowym nieznanym kontekście. Powoduje teatralne *dzianie się*, które *nie jest sfabularyzowanym zdarzeniem, nie jest ani liniowe, ani tekstowe. Istnieje w rzeczach samych, w ich substancji, w przestrzeniach między rzeczami*⁸⁸.

Pusta przestrzeń białego podobrazia obiektu *Ani to, Ani to* czeka na wypełnienie. Otwiera się na widza bezosobowo, ubierając w kształt skojarzenia. Delikatna materia jedwabnej koszuli, misternie haftowana na tę chwilę, na czas spektaklu. Bezimienna? Bezpostaciowa? Markowa? Metalowa taca, niczym biżuteria wieńczy formę. Kostium to czy obraz? A może idąc za myślą Jana Berdyszaka:

Ani – ani – ani, albo – albo, pomiędzy – nie tylko to, ani tylko tamto, ani i nie (...) Wszelkie istnienie jest wielorako dwoiste i to dopiero pozwala nam je próbować pojmować, a także niepowtarzalnie w nim zaistnieć – zawsze niedokończonym⁸⁹. (II. 38)

Zamknięty w ramy fragment złotej koszuli obiektu *Koszula-kurtyna*, celowo wygniecionej – skład poliester, który miał być złotym jedwabiem. Nie jest obrazem, nie jest kostiumem. Może jest ubraniem obrazu? Czym więc jest obraz? Cieleśność jego materii urzeczywistnia się w tym zestawieniu. Obraz staje się bliski, nawiązuje relacje z oglądającym. Intymność, prywatność *pomiędzy* oddechem a okiem widza. Dramat wewnętrzny – bez bohatera – rola główna – koszula. Próba zamknięcia realności w obrębie ramy scenicznej, kadru, ramy obrazu. *Koszula-kurtyna* – co zasłania, zapina? Kryje znaczenia,

88 J. Berdyszak, *Teatr?*, s. 114.

89 J. Berdyszak, *Między wartościami*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 75.

obrazy: *Funkcja podstawowa kurtyny – odsłania i zasłania – generuje ogrom znaczeń tkwiących w konkretności kurtyny i jej obrazach (...)*⁹⁰. **(II. 39)**

Obiekt ***Obraz-kostium-kurtyna*** - czerwony kwadrat jest składową fakturą i odcieni. Elementy rywalizują ze sobą, a jednak tworzą całość. Ich wzajemna relacja wprowadza napięcie, a równoważą je proste podziały. Obiekt budzi skojarzenia z ubraniem – koszulą. Nawiązuje do blichtru teatralnej kurtyny. Prasowana wełna zasłania, otula obiekt, ubiera jego kanciastą formę. Kolor mocnej czerwieni intryguje i przyciąga. Działa jak znak sygnalizujący zatrzymaj się – spójrz. **(II. 40)**

Cząstka wełny, ślad istnienia – bycia. Namiastka początku i końca oderwana od całości odgrywa swój monolog na pół transparentnej białej flizelinie, w otoczeniu jasnym i czystym. Czerwień materializuje puszystą formę. Wydaje się organicznym fragmentem żywej tkanki. Szkło niczym szalka Petriego poddaje cząstkę eksperymentowi, przywołuje ideę laboratorium. Podczas badania szkło staje się rozmywającym granice filtrem. Odbicie współgra z rozproszonym zjawiskiem, tak ulotnym i konkretnym zarazem.

Obiekt-obraz cząstki dociera do istoty, dotyka początku – impulsu, ostatniego wieńczącego myśl o poszukiwaniach – *pomiędzy*. **(II. 41)**

90 J. Berdyszak, *Kurtyna*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 32.

Doświadczenie

Wnioski dotyczące niniejszych badań są efektem doświadczenia naukowego realizowanego w przestrzeni galerii. Galeria thiNK AiD, w której odbył się eksperyment, jest czarną, niewielką przestrzenią z lekko pochylonymi ku górze ścianami. Uczestnikami doświadczenia byli studenci oraz absolwenci Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi specjalności techniki teatralne, filmowe i telewizyjne oraz osoby niezwiązane z uczelnią. Powstały film jest rejestracją wypowiedzi kilkunastu osób. Opis doświadczenia ujęty w pracy to kilka wypowiedzi wybranych uczestników. Doświadczenie zostało zarejestrowane na filmie. Reżyser Anna Niewiadomska-Milczarek zadawała odbiorcom doświadczenia podobne pytania. Odbiorcy dzielili się swoimi spostrzeżeniami dotyczącymi relacji, jakie zachodzą pomiędzy dziełem a odbiorcą. Każdy uczestnik wybierał sobie jeden z obiektów i pytania przez reżysera o swoje odczucia próbował je opisać. Konkluzją niniejszych rozważań są wypowiedzi uczestników doświadczenia. Odbiorcy zastanawiali się nad czterema pytaniami związanymi z reakcją na obiekt, emocjami, jakie się z nią wiążą oraz z relacją *pomiędzy*. Uczestników pytano także o rolę sztuki w ogóle. Poniżej znajdują się wypowiedzi wybranych uczestników.

Doświadczenie recepcji prac, wypowiedzi odbiorców:

Reżyser Anna Niewiadomska-Milczarek:

Z czym ci się kojarzy obiekt?

Odbiorca – Marta

Obiekt kojarzy mi się z przestrzenią, sceną, zamkniętym pudełkiem.

R.A.N.M: Jaka była Twoja pierwsza myśl?

Marta: Pierwsza myśl: przerażenie, melancholia...

R.A.N.M: Co dzieje się między tobą a obiektem?

Marta: Między mną a obiektem nawiązuje się pewna relacja, czuję niepokój i ciszę. Jednocześnie tworzy się pewien rytm, on na mnie oddziałuje.

R.A.N.M: Czy czujesz jakieś działanie obiektu?

Marta: Czuję niepewność, która jednocześnie objawia się drzeniem i rytmem, geometrycznością.

R.A.N.M: **Jak twoim zdaniem powinna działać sztuka?**

Marta: Sztuka powinna uświadamiać i zmuszać odbiorcę do zadawania pytań.

R.A.N.M: **Powiedz, jaka była twoja pierwsza myśl, gdy zobaczyłaś obiekt?**

Wiktoria: Pierwsza myśl: przekrój drzewa, pień drzewa.

R.A.N.M: **Jak powinna oddziaływać sztuka?**

Wiktoria: Sztuka to wyrażanie siebie, nie chodzi o pokazanie siebie, tylko o komunikację z kimś nie słowami. Wtedy, gdy chcę coś przekazać sztuka staje się pośrednikiem.

R.A.N.M: **Opisz, co się dzieje między tobą a obiektem?**

Natalia: Czuję spokój, jest to ciekawe przedstawienie, kojarzy się z przejściem do innego świata, mogłoby być tam światło. Poczułam spokój i geometryczność.

R.A.N.M: **Czy relacja z obiektem jest interesująca?**

Natalia: Czuję zainteresowanie, to jest ciekawe, jest intrygujące...

R.A.N.M: **Co się dzieje między tobą a obiektem?**

Piotr: Przyciąga mnie głęboko do swojego centrum.

Przyciąga mój wzrok i łapię głębię. Kojarzy się z centrum.

R.A.N.M: **Jaka była pierwsza myśl podczas obserwacji obiektu?**

Piotr: Centrum i widok, kiedy patrzysz w górę, gdy jesteś na karuzeli.

R.A.N.M: **Jakie odczuwasz emocje, gdy patrzysz w stronę obiektu?:**

Piotr: Zastanawiam się nad egzystencją. Egzystencja zamknięta w kole.

R.A.N.M: **Dlaczego wybrałaś właśnie ten obiekt, a nie inny?**

Piotr: Z powodu kształtu z powielenia koła, które się tworzy na moich oczach.

R.A.N.M: **Co ci daje sztuka?**

Piotr: Przedstawianie emocji, budowanie, kontemplowanie, zgłębianie ich, poznawanie własnego wnętrza.

R.A.N.M: **Co dzieje się, gdy oglądasz obiekt?**

Piotr: Czuję więź, kojarzy mi się ze stylem, który mi się podoba: art déco.

R.A.N.M: **Pierwsze skojarzenie?**

Piotr: Styl art déco, czerń, złote linie, obiekt jest monumentalny.

R.A.N.M: **Co przedstawia obiekt?**

Nikodem: Wydaje mi się, że to ma być pokój, pomieszczenie, w którym jest umiejscowione lustro, można spojrzeć na siebie i jakby ocenić samego siebie.

R.A.N.M: **Jakie jest według ciebie zadanie sztuki?**

Nikodem: Zadaniem sztuki jest to, żeby wywołać jakieś emocje w człowieku, żeby nie przechodził obok niej obojętnie i nie uważać jej za coś zwykłego. Ważne jest przeżycie, doświadczenie. Ono może nas zmienić, może wywołać w nas emocje.

***Obiekty*⁹¹ *scenograficzne* – wnioski**

Tytuł w sposób przewrotny odnosi się do słownikowych interpretacji, choć z pewnością bliski jest rozważaniom dotyczącym teatru i scenografii. W teatrze obiektami można określić przecież tworzone do spektaklu rekwizyty. Kolekcja obiektów scenograficznych to różnorodne zabiegi formalne inspirowane zagadnieniami związanymi ze scenografią. Syntetyczne spostrzeżenia dotyczące rozwoju sceny teatralnej, zaczynając od kulistego, prehistorycznego kręgu po antyczną *skene*, na scenie pudełkowej kończąc. Uczestnicy doświadczenia odczytali nawiązania dotyczące sceny, wnętrza. Obiekty scenograficzne wchodząc w dyskusję z odbiorcą, anektują również otoczenie i przestrzeń. Umieszczone na płaszczyźnie ściany stają się przestrzenną kompozycją – scenograficznym autokomentarzem. Rozstrzygnięcia formalne zainspirowały mnie do zastosowania podobnego dyskursu podczas tworzenia obiektów. Przenosząc zagadnienia związane z analizą przestrzeni scenograficznej w obszar obiektów, lokuję kwestię interpretacji w kontekście plastycznym. Skupiam się na kolorze, podziale płaszczyzny, kompozycji. Tworząc, wykorzystuję myśl bliską *Merz* Kurta Schwittersa: *radikalny realizm materiału – integracja życia, przedmiotów znalezionych w rzeczywistości, ze sztuką, przekształcanie realności w sztukę*⁹², jest ona dla mnie motorem twórczych działań.

Uczestnicy doświadczenia interpretowali obiekty jako realne byty, dostrzegali ich materialność, surowość. Interpretowali nasuwające się na pierwszy rzut oka spostrzeżenia. Niektóre uwagi odnoszące się do relacji z obiektem były filozoficzne, metaforyczne. Wpisywały się w filozoficzną interpretację teatru Jana Berdyszaka oraz poszukiwania istoty języka scenografii. Wytyczone drogi refleksji zaprowadziły mnie do miejsca *między*.

91 Obiekt to przedmiot, który można zobaczyć lub dotknąć lub rzecz abstrakcyjna, np. cecha lub pojęcie coś, czego dotyczą czyjeś działania, zainteresowania lub uczucia lub budynek lub zespół budynków, a także urządzenie terenowe, Słownik Języka Polskiego PWN.

92 K. Orchard, K. Schwitters, *Jego życie i dzieło*, [w:] *Kurt Schwitters*, Łódź, 2003, s. 22.

Niniejsza praca jest próbą myślenia o teatrze i jego plastyce w sposób pogłębiany, teoretyczny, a zarazem artystyczny. Tworząc obiekty, realizowałam myśl i ideę zaczerpniętą z filozofii dotyczącej teatru. Czerpałam z istoty rozważań i myśli teatralnej. Uczestnicy doświadczenia postrzegali relację z obiektami zarówno w sposób materialny, jak i filozoficzny. Zapytani o sens sztuki o jej rolę również poszukiwali odpowiedzi, tak jak cytowany przez Jan Berdyszaka Andrzej Pronaszko:

*Teatr, którego »duszą« jest aktor czy reżyser, malarz czy aktor, teatr, który się w ich sztuce zasklepia i z nich czerpie rację swego bytu, ten teatr bez »autora i aktora« jest teatrem, który stoi dziś u wrót nowych objawień, nowej twórczości ludzkiego ducha. (...) Zadaniem teatru nie jest odtwarzanie życia, ale chwytanie jego pędu, jego wołań, chwytanie objawienia tej siły, która mu pęd nadaje*⁹³.

Wiele wypowiedzi uczestników doświadczenia kontestowało sens sztuki i widziało podobną jej rolę. Sztuka powinna uświadamiać i zmuszać odbiorcę do zadawania pytań. Niniejsza praca również sygnalizuje pytania, a zarazem jest próbą uchwycenia i zatrzymania ulotnego. Stworzone obiekty wciąż otwierają się na nową relację z widzem, nieustannie uobecniają konstytutywne dla teatru *hic et nunc*. Stanowią jakość samą w sobie – mogą być traktowane jako byty „odrębne – autonomiczne”. Umieszczone w kontekście teatralnym zmieniają się i czekają na interpretację. Użyte środki plastyczne: faktury i ich nietypowe połączenia tworzą relacje, refleksje, swoisty dramatyzm.

Doświadczenie potwierdza stawianą na początku niniejszej rozprawy tezę o potrzebie poszukiwania *pomiędzy*, stawiania pytań, nastawiania się na konfrontację z widzem. Reakcje widzów potwierdzają moc oddziaływania obiektów na emocje. Wykazują możliwość interakcji i chęć wchodzenia w głąb, nie tylko bezpiecznego stania obok. Konfrontacja widz-dzieło sztuki zbliża się w tej interpretacji do relacji, która jest istotą teatru, owym

93 A. Pronaszko, [w:] „*Wiek XX*”, nr. 2, 1928, *Przedruk Polska myśl teatralna i filmowa*, Warszawa 1971, s. 481-483.

hic et nunc – może jest ona również istotą oddziaływania dzieło-odbiorca. To, co się wydarza *pomiędzy*, staje się na naszych oczach swoistym spektaklem.

Podsumowanie

Dwubiegunowe badanie zakorzenione w świecie plastyki i teorii teatru zarazem zaowocowało powstaniem obiektów scenograficznych i treści teoretycznych związanych z tematem scenografii. Stan badań scenograficznych i problem definicji zaprowadziły mnie do poszukiwań sięgających poza zagadnienia scenograficzne w obszary myśli filozoficznej. Odkrywcza stała się perspektywa refleksyjna Jana Berdyszaka i twórczość artystów działających na pograniczu sztuki teatru i sztuk plastycznych, tj. m.in. Tadeusza Kantora, Józefa Szajny i Teatru Galeria. Badania poprowadziły mnie przez pytania dotyczące granic scenografii, jej natury, aż po współczesne kontestacje związane z refleksjami dotyczącymi ponowoczesności. Niniejsze rozważania to próba przywołania powstałych w dziejach scenografii koncepcji w celu ukazania natury tej niezwyklej dyscypliny. Cytując twórców i komentatorów scenografii, jednocześnie zmierzam ku poszukiwaniom sensu twórczości i odbioru estetycznego. Efektem badań jest powołanie do nieustannego trwania w teatralnym *tu i teraz*, wniosków zaklętych w obiektach, które czekają na konfrontację, pobudzają do odnajdywania wciąż na nowo istoty *dziania się* – międzywartościami, gdzie jedynym miejscem możliwym do dotarcia jest uobecnianie w chwili oglądania *pomiędzy* – bliskie myśli Jana Berdyszaka. Wiąże się to także z *Lyotardowskim* pojęciem wzniosłości, dowodzącym, iż *żadne przedstawienie nie jest wystarczające, ostateczne i definitywne*⁹⁴. Myśliciel twierdzi ponadto, iż: *Pytanie o nieprzedstawialne (...) jest jedynym, któremu w zbliżającym się stuleciu warto będzie poświęcić myślenie i życie*⁹⁵.

*Co za tym idzie przesunięcie znaczeń tego, co dostępne, w przestrzeń pomiędzy, pojawia się ślad niedostępnego*⁹⁶.

94 P. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*, Antologia przekładów pod redakcją Ryszarda Nycza, Kraków 1996, s. 57.

95 P. Lyotard, *Immaterialitat Und Postmoderne*, s. 99.

96 K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w sztuce drugiej połowy XX wieku*, s. 284.

Prekursorska myśl Nietzschego o sztuce współczesnej zwraca uwagę na *dążenie do uwolnienia niedotykalnego, na przekraczanie racjonalnego przez uwzględnianie niewspółmiernego*. Badanie scenografii doprowadziło mnie do szerszej kontestacji dotyczącej miejsca *pomiędzy*, które stało się centrum myśli twórczej dla powstałej pracy badawczej. Uobecniło pytania o sens twórczych poszukiwań w ponowoczesnej rzeczywistości, w momencie kryzysu sztuki i myśli estetycznej. Zadając sobie pytania, czym jest twórczość. Jaki ma wpływ na odbiorcę? *Czy śmierć sztuki jest jedynie metaforą epistemologiczną?* (konkluduje Nego Tieng Hien). Czy współcześnie jest możliwe spontaniczne, autentyczne przeżycie estetyczne? Co tworzyć? Jak? Po co? Skoro *anything goes* – wszystko uchodzi, jak twierdził Paul Karl Feyerabend. Jaka rolę mogłaby w tym kontekście odegrać scenografia? Może to właśnie ta dziedzina, tak ulotna, pozbawiona granic, zakorzeniona *pomiędzy*, może stać się idealnym nośnikiem postmodernistycznych sensów: poprzez swą nietrwałość – tylko *tu i teraz*, brak dzieła – pozostałości, artefaktów, jej polisemantyczność, a jednocześnie konstytutywny dla sensu współczesnej myśli – odbiór. Twórcze podejście do kreacji dzieła i kreacyjność odbiorcy może stać się rozwiązaniem dla impasu sztuki. Scenografia nie istnieje bez odbioru, nie pozostaje w postaci obrazu, rzeźby. Jej rys jest nienamacalny. Jej hybrydowa natura zdaje się odpowiadać postmodernistycznemu kolażowi myśli i dawać nadzieję na możliwość twórczej interakcji artysty i odbiorcy. Scenografia realizuje ponadto nieusuwalną potrzebę człowieka – potrzebę *łudzenia się*, (*self-deception*), *nie mniej silną niż wiara. Sztuka ujmując chaos w formę i budując świat na niby, wewnątrznie zwarty, wychodzi potrzebie tej naprzeciw*⁹⁷.

Amerykański filozof Haig Khatchadourian twierdzi ponadto, iż konkluzja jest oczywista bez sztuki, nie podobna nawet pomyśleć ludzkiej egzystencji. *Łudzenie się, dzianie się* to cechy konstytutywne dla teatralności, w nich badacze upatrują sens tworzenia jako ratunek dla kryzysu sztuki.

97 *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i opatrzył wstępem Stefan Morawski, Warszawa 1987, s.103.

Należy wobec tego zadać kolejne pytanie. Skoro sedno sztuki zasadza się w relacji *między* dziełem a odbiorcą, jej nieuchwytność i chwilowość stanowią jej istotę, więc po co obiekty? Podobne pytanie może paść w kierunku Repliki Szajny. Jednak jakieś trwałe obiekty? Stefan Morawski ripostuje tak:

*Po cóż jednak utrwaląć to, co ulotne i efemeryczne? Czy to nie dowód, jak naukowo ulegamy reifikacji? Jak nie umiemy żyć? Twórcze naprawdę jest doświadczenie, partycypacja, eksploracja, projekty, pomysł, a więc to, co nam daje autentyczne poczucie egzystencji*⁹⁸.

Powstałe obiekty są elementami stałymi – półprzestrzennymi kolażami, stworzonymi ze znalezionych materii rzeczywistości. Kolaż ujawnia postmodernistyczny kontekst, będąc zlepkiem, kontaminacją składników, przypadkowością, prowokacją, jak twierdzi Katherine Hoffman. Trudno mówić o materialnej wartości obiektów: sklejka, kawałek materiału, fragment lustra, stara linijka, tektura, papier pakowy – są przedmiotami, które mogłyby nie istnieć. Może idąc za myślą Nego Tieng Hiena, należałoby:

*Odrzucić fetyszyczację przedmiotu, a wówczas dziełem artystycznym może stać się sam proces wytwórczy, oraz żywa spontaniczna komunikacja między ludźmi. (...) W istocie sztuka odżyła w czasie najnowszy, gdyż przywrócona została waga aktów kreatywnych, które mogą stać się substancją sposobu życia tyleż rewolucjonisty, co kogoś, kogo uważa się za profesjonalnego artystę*⁹⁹.

Stworzone przedmioty to preteksty, pozostałości, a może początki refleksji. Wizualizują drogę – dążenie do odnalezienia przyczyny, definicji. Freyeraband stwierdziłby, że znamienne dla każdej szkoły jest awangardowe podejście, zasadzające się w stwierdzeniu: *byłoby dobrze, by zdarzyło się następnie.* .

Celem ekspozycji obiektów i towarzyszącej jej myśli nie jest uzyskanie dydaktycznego celu ani pozostawienie wartościowych dzieł. Intencją staje się otwarcie się na widza/ współautora, jak pisze Stefan Morawski:

98 *Op.cit.*, s. 136.

99 *Op.cit.*, s. 105.

*Linia ta wiedzie od Duchampa, poprzez sztukę gestu i akcje happeningu i performance. Próbuje się tu tworzyć coś w rodzaju święta, w którym widz zmienia się we współautora. (...)*¹⁰⁰

Obiekty pozostawione w kontekście refleksyjnym – poszukiwawczym czekają na odbiór. Widząc sens współczesnej myśli we wzajemnym poszukiwaniu zarówno autora, jak i oglądającego.

Pozostawiam jedynie ślady myśli, idee, które nie istnieją bez odbioru – wizualizują to, co nieuchwytnie, nastawiając się na to, co ulotne, niewyraźne dla zaistnienia odbioru, konieczne *pomiędzy*.

100 *Op.cit*, s. 97.

Bibliografia

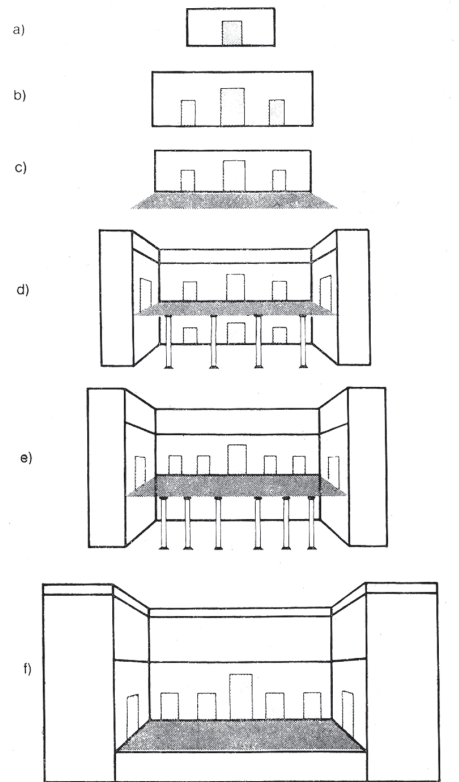
1. Bablet D. *Rewolucje sceniczne XX w.*, Warszawa 1980.
2. Barba E., Savarese N., *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005.
3. Bardini M., Majewski A., „*Lot ku nieskończoności*”, Teatr 1991, nr 4.
4. Bauman Z., *Między chwilą a pięknem: o sztuce w rozpedzonym świecie (1925-2017)*, Warszawa 2010.
5. Berdyszak J., *Katalog wystawy w Ośrodek propagandy sztuki ze szkicownika 1963-1964*, Warszawa 1954.
6. Berdyszak J., *Modele, malarstwo, rzeźba grafika – katalog z wystawy*, Łódź 1976.
7. Berdyszak J., *O obrazie*, Warszawa 1970.
8. Berdyszak J., *Teatr?*, Wrocław 1996.
9. Berthold M., *Historia teatru*, Warszawa 1980.
10. Braun K., *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1936.
11. Bunsch J., *Andrzej Majewski – jedność sprzeczności*, [w] „Teatr”, nr 2, 1997.
12. Fazan K., *Elektryczne wizje i teatralna konserwa*, „Didaskalia”, nr 81, 2007.
13. Fazan K., Marszałek A., *Odłony współczesnej scenografii*, Kraków 2016.
14. Fazan K., *Odłony współczesnej scenografii: problemy, sylwetki, rozmowy*, Kraków 2013.
15. Frankowska B., *Encyklopedia teatru polskiego*, Warszawa 2003.
16. Furttenbach J., „*Architektura civilis*”, Ulm 1628.
17. Kowalska B., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1984.
18. Kowalska B., *Jan Berdyszak*, Warszawa 1979.
19. Kowalski A., Jodliński L., *Scenografia 6 D sześć wymiarów scenografii*, Katowice 2012.
20. Kraszewski Z., *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990.
21. Król-Kaczorowska B., *Teatr dawnej Polski*, Warszawa 1971.
22. Mądzik L., *Światło istoty. Teatr Lalek*, Lublin 1989.
23. Morawiec E., Madeyski J., *Józef Szajna*, Kraków 1974.
24. Morawski S., *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa 1987.

25. Nicoll A., *Dzieje teatru*, przeł. A. Dębnicki, Warszawa 1977.
26. Nicoll A., *Dzieje dramatu*, Warszawa 1983.
27. Nycz R., *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996.
28. Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002.
29. Osterloff B., Koecher-Hensel B., *Polska plastyka teatralna. Ostatnia dekada*, Warszawa 1991.
30. Porębski M., *Dzieje sztuki w zarysie*, Warszawa 1988.
31. Rzepińska M., *Historia koloru*, Kraków 1983.
32. Schlemmer O., *Eksperymentalna scena Bauhausu: wybór pism*, Gdańsk 2016.
33. Semil M., Wysińska E., *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teatry, teorie*, Warszawa 1996.
34. Smolińska M., *Otwieranie obrazu: de(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.
35. Strzelecki Z., *Współczesna scenografia polska*, Warszawa 1983.
36. Strzelecki Z., *Kierunki scenografii współczesnej*, Warszawa 1983.
37. Strzelecki Z., *Polska plastyka teatralna, I, II, III*, Warszawa 1963.
38. Strzelecki Z., *Scenografia. Projektowanie wstępne*, Warszawa 1975.
39. Taranienko Z., *Teatr bez dramatu*, Warszawa 1979.
40. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.
41. Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, Warszawa 1962.

Obiekty scenograficzne
Thyra



Il. 1. *Thyra* – antyczne lustro, czarna sklejka, szary filc w metalowej ramie
Thyra – ancient mirror, black plywood, grey felt in metal frame
Format: 38x38 cm



Il. 2.

- 1 K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982 r., s.40. a) Faza pierwotna, świątynia stojąca po za orchestrą; b) Starożytny teatr grecki. Wczesne skene z trzema parami drzwi prowadzących na orchestrę; c) Klasyczny, rozwinięty teatr starożytnej Grecji. Skene z trzema parami drzwi prowadzących na wąski proskenion; d) Teatr hellenistyczny. Skene z obszernym proskenionem i parasceniami. Liczba drzwi we frons scaenae powiększona; e) Teatr rzymski. Obszerne pulpityum otoczone z trzech stron przez frons scaenae. Drzwi prowadzą wyłącznie na pulpityum.



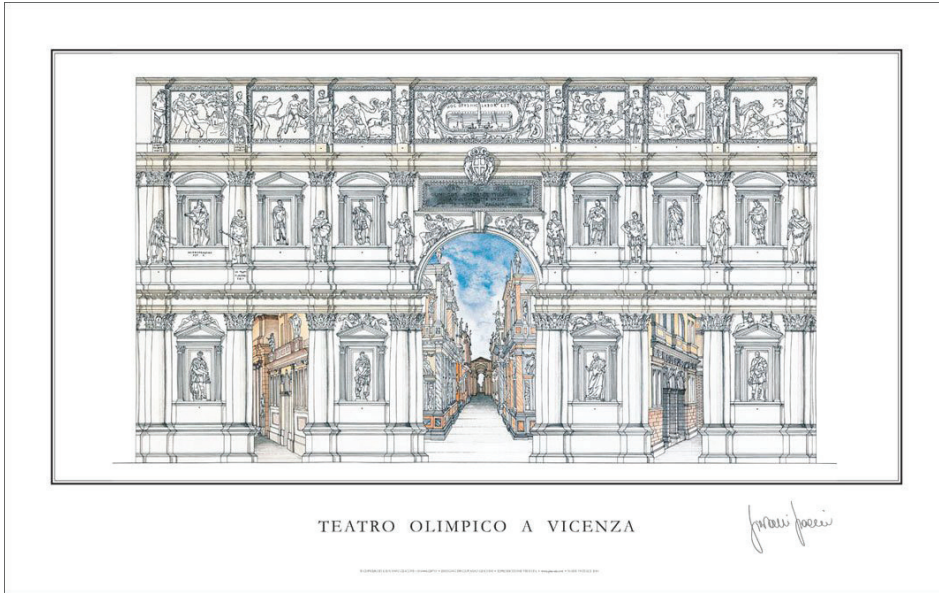
Il. 3. Cykl trzech obiektów scenograficznych Mansjony

Białe podobrazia, sklejka sosnowa nielakierowana, szkło mleczne białe, papier z koperty na listy, filc

Series of three scenery objects Mansjony

White canvas, unpainted pine plywood, white milk glass, paper with letter envelope, felt

format: 30x30, 30x30, 30x30

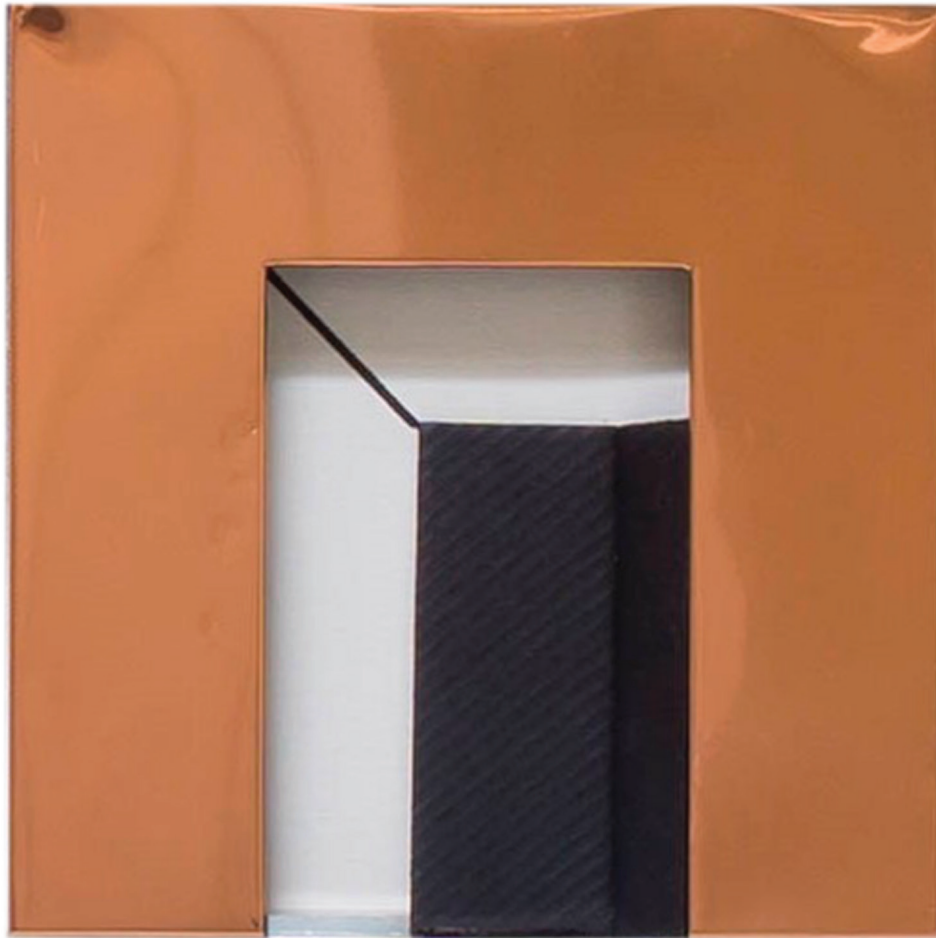


Il. 4. Teatro Olimpico A Vicenza



3

Il. 5. Teatro Farnese di Parma



Il. 6. Okno sceniczne w miedzianej ramie
Miedziana rama, czarny papier, białe podobrazie
Window in a copper frame
Copper frame, black paper, white canvas
Format: 20x20 cm



Il. 7. Teatro Farneze

Miedź, aksamit, czarne szkło, czarna drewniana rama

Teatro Farneze

Copper, velvet, black glass, black wooden frame

Format 52,5x52,5 cm



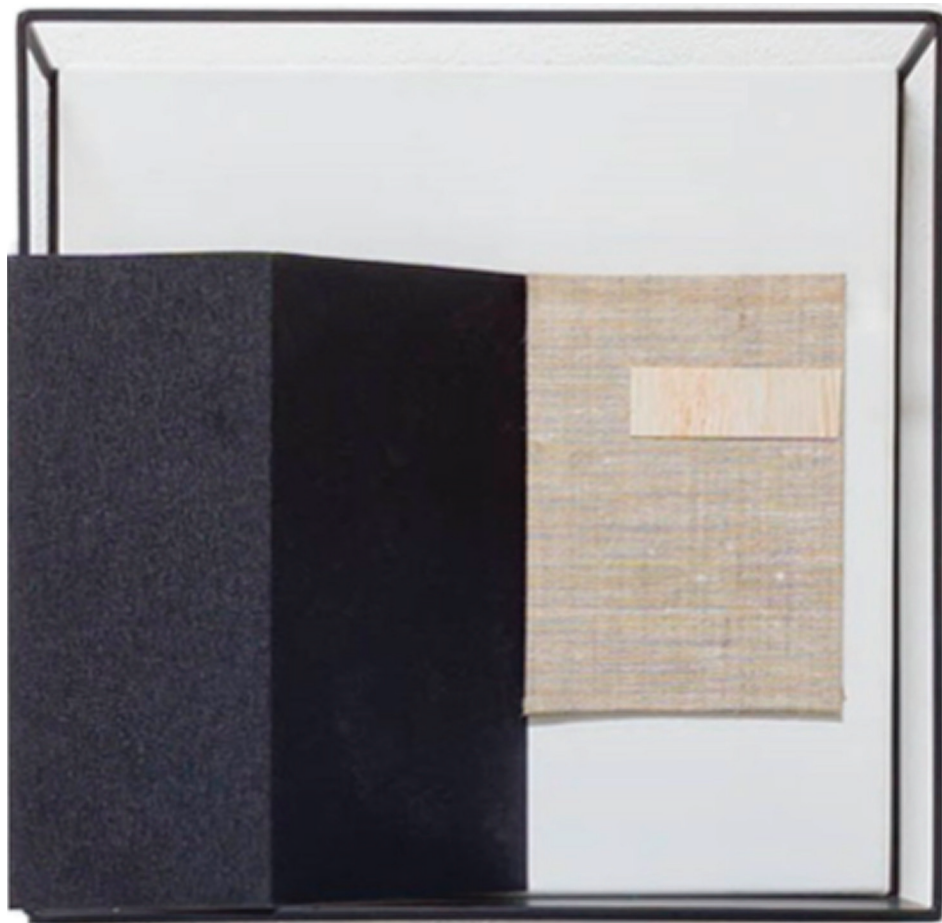
Il. 8. Passe-partout

Metalowa czarna konstrukcja. Białe podobrazie, czarne passe-partout, w środku fragment akrylowego obrazu

Passe-partout

Metal black construction. White canvas, black passe - partout, part of the acrylic painting inside

Format 25x25 cm



Il 9. Szkielet scenicznego pudełka

Metalowa czarna konstrukcja, czarna matowa blacha, tył notesu powlekany płótnem, wycinek obrazu

The skeleton of stage box

The metal black construction, black dull sheet of metal, back of notebook dragged with linen, a piece of painting

Format 30x30 cm



Il. 10. Kołó

Czarna konstrukcja szkieletowa, wewnątrz obraz w technice olejnej

Circle

Black skeletal construction, inside a painting made in oil – technique

Format 25x25 cm



Il. 11. Szary okrąg
Metalowa konstrukcja z obrazem olejnym
Gray circle
Metal construction with oil - painting
Format 25x25 cm



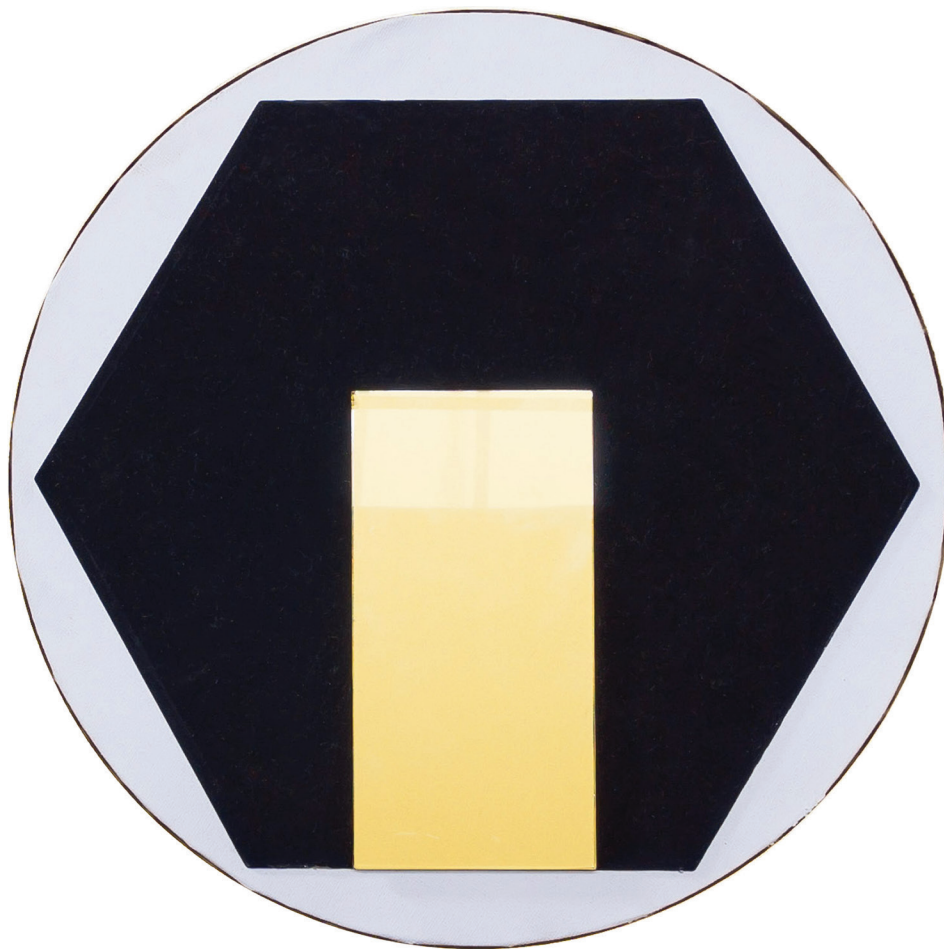
Il. 12. Akcja w szkielecie scenicznego pudełka
Metalowa konstrukcja, obraz olejny, czarna sklejka
Action in the skeleton of a stage box
Metal construction, oil painting, washed plywood
Format 30x30 cm



Il.13. Kompozycja z bordowym okręgiem
Konstrukcja metalowa, czarna tektura, miniatura malarska, czarny filc
Composition with maroon circle
Metal construction, black cardboard, painting miniature, black fel.
Format 30/30



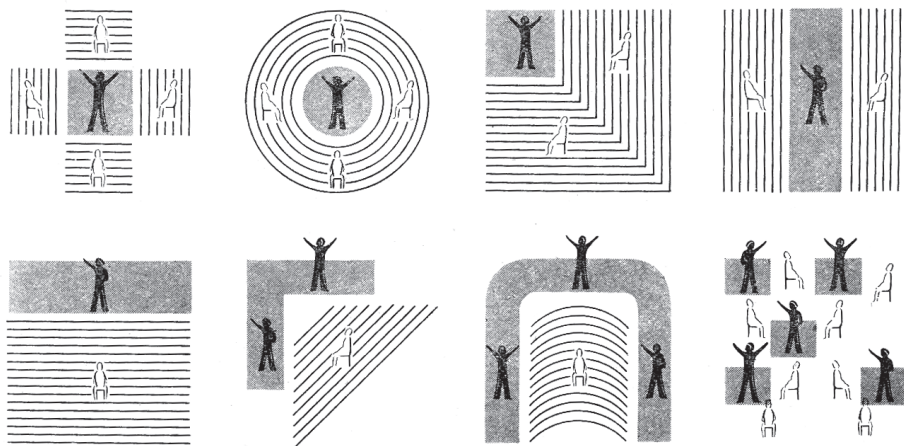
Il. 14. Wrota na czarnym filcu
Białe podobrazie, czarny filc, papier, sklejka drewniana
Gates on black felt
White canvas, black felt, paper, wooden plywood
Format 30x30 cm



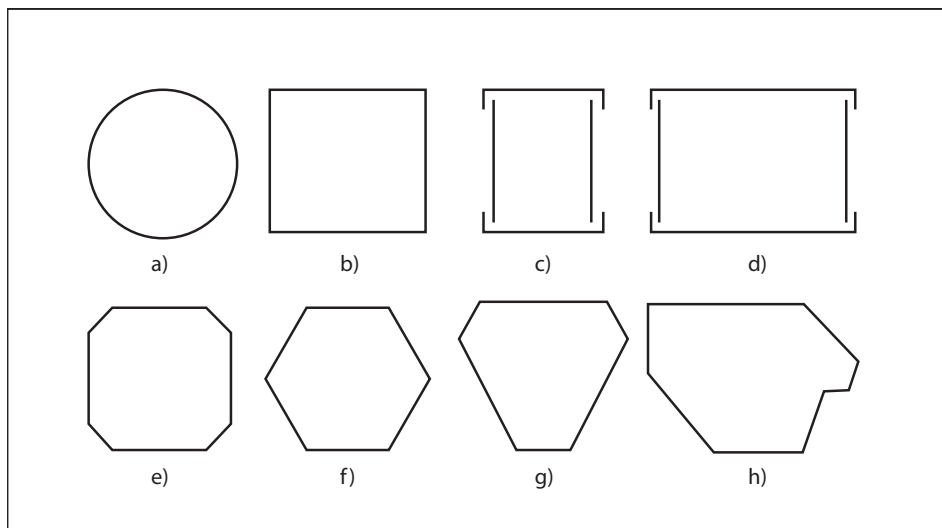
IL 15. Velvet hexagonal złota thyra
Złota taca, białe podobrazie, heksagonal z welvetu, złoty papier
Velvet hexagonal gold thyra
Golden tray, whiteepodimensional, heksagonal with velvet, gold papiermat
Format: średnica (diameter) 30 cm



Il. 16. Porta Regia w szarości
Sklejka sosnowa, szara serwetka, filc barwiony
Porta Regia in gray
Pine pellets, gray napkin, colored felt
Format 30x30 cm



Il 17. Możliwości podziału przestrzennego na scenę i widownię
 Possibility of spatial division between scene and audience



5

Il. 18. Kształtowanie się formy budynku teatralnego, koncentracja na obiekcie
The process of shaping the form of theatrical building, concentration on the object



Il.19. Złoty okrąg

Czarny filc, czarna farba tablicowa, podkładka z korka malowana miedzią, tył starej drewnianej ramy
Golden circle

Black felt, black board paint, cork pad painted copper, the back of an old wooden frame, black board paint
Format 36x46 cm



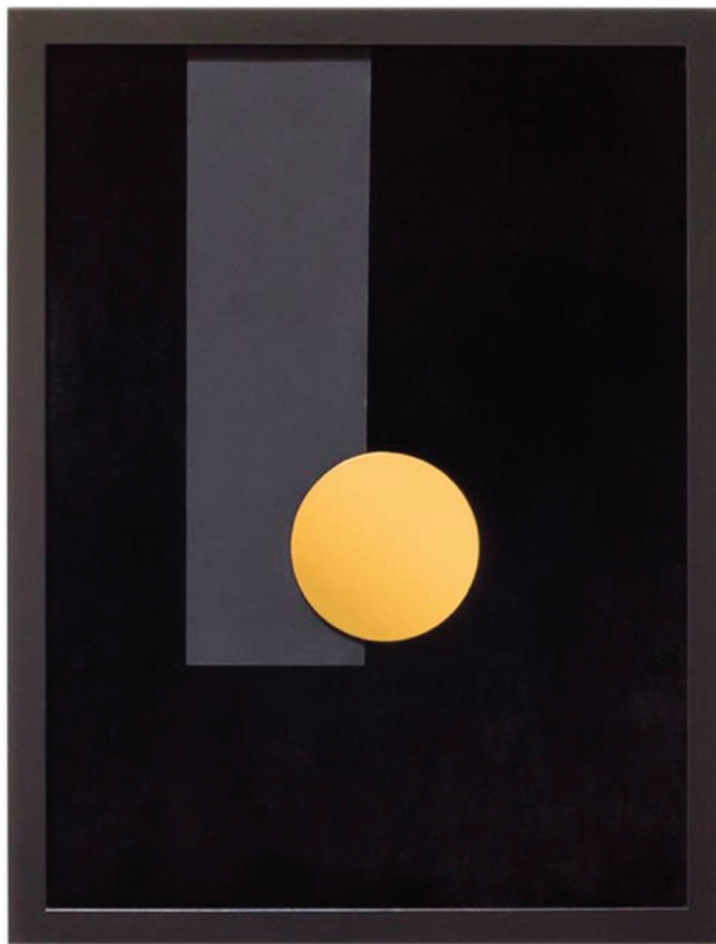
Il. 20. Kompozycja z miedzianym krążkiem

Czarna matowa rama, grafitowa wełna, sklejka, czarny papier, podkładka miedziana

Composition with a copper disc

Matt black frame, graphite wool, plywood, black paper, copper washer

Format 32,5x42,5 cm



Il. 21. Złoty krążek z lotu ptaka
Czarny aksamit, złoty krążek, czarny matowy papier
The Golden circle from a bird's eye view
Black velvet, gold disc, black matte paper
Format 32,5x42,5 cm



Il. 22. Theatrum mundi

Czarna drewniana rama, czarny aksamit, liść forniru, białe podobrazie, fragment tektury malowanej na szaro

Theatrum mundi

Black wooden frame, black axes, veneer leaf, white canvas, a piece of cardboard painted in gray

Format 62x72 cm



Il. 23. Kompozycja zapięta guzikiem

Szklana tablica magnetyczna, białe okrągłe podobrazie, czarne papierowe pudełko, drewniany guzik, lniany prostokąt

The composition is buttoned

A glass magnetic board, a white round canvas, a black paper box, a brassiere, wooden button, a linen rectangle

Format 40x40 cm



Il. 24. Koło Le Corbusiera 1

Tablica czarna, sklejka liściasta, papier czarny

Le Corbusiere circle 1

Blackboard, hardwood plywood, black paper

Format 30x40 cm



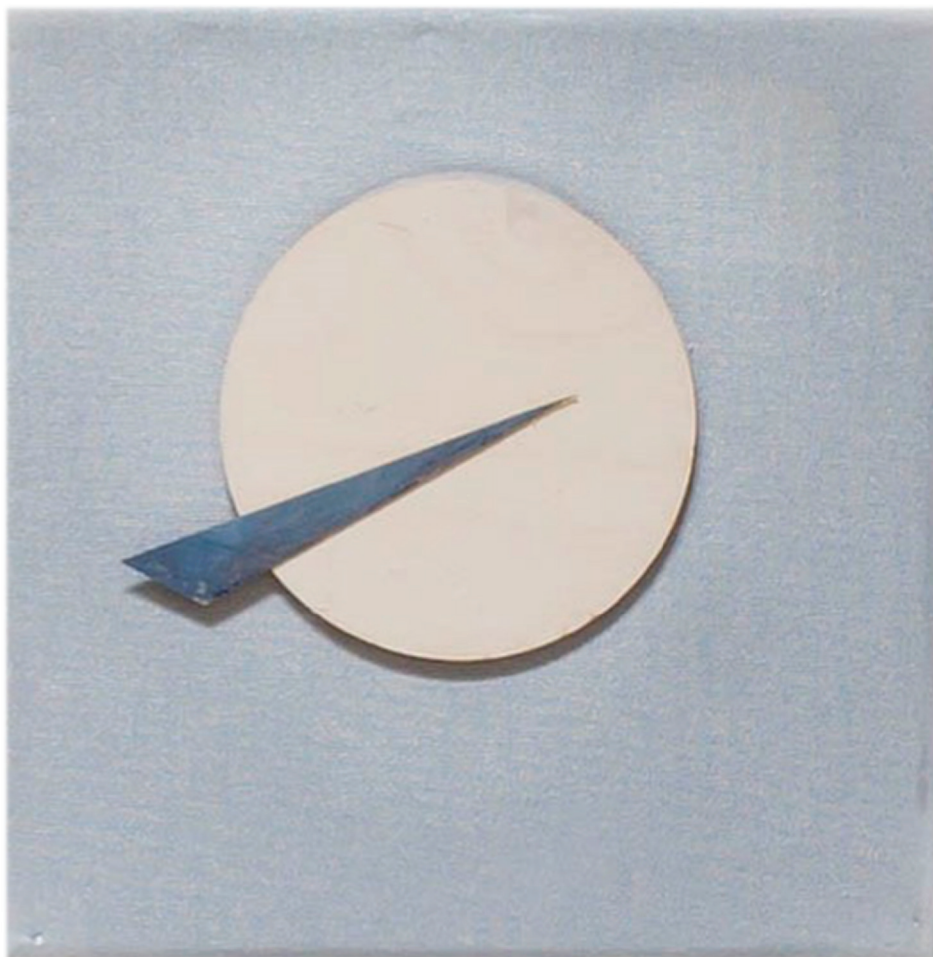
Il. 25. Akcja w okręgu 1

Grafitowy sztruks, drewniane koło, trójkątny fragment obrazu, prostokątna sklejka, drewniana rama

Action in a circle 1

Graphite corduroy, wooden circle, triangular part of the image, rectangular plywood, wooden frame

Format 18x23 cm



Il. 26. Akcja w okręgu 2

Lakierowane na srebro podobrazie, drewniane koło, trójkątny fragment olejnego obrazu

Action in a circle 2

Painted on silver canvas, wooden circle, triangular fragment of oil painting

Format 20x20 cm



Il. 27. Kompozycja z oddali

Białe podobrazie, beton strukturalny, okrągła biała podkładka filcowa, trójkątny fragment olejnego obrazu

Composition from a distance

White canvas, stucco concrete, round white felt pad, triangular fragment of the oil painting

Format 20x20 cm



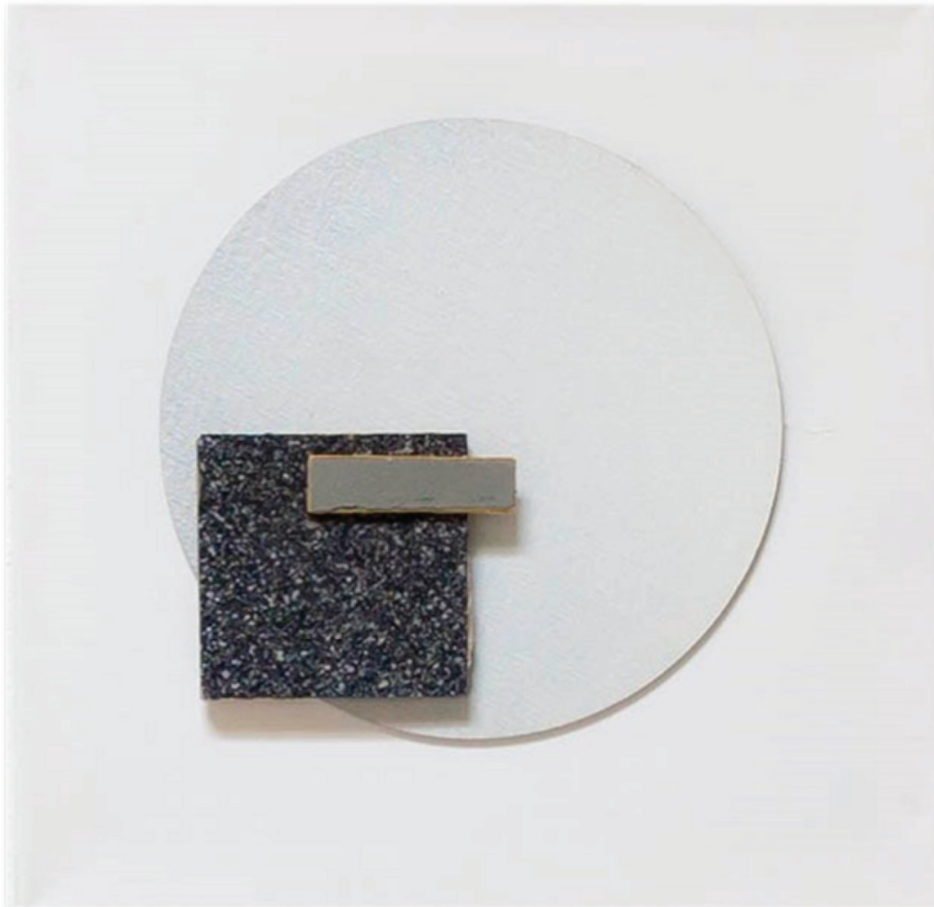
Il. 28. Koło Le Corbusiera 2

Białe podobrazie, okrągła sklejka drewniana, paski – fragmenty olejnego obrazu

Le Corbusiere circle 2

White canvas, round wooden plywood, stripes - fragments of an oil painting

Format 30x30 cm



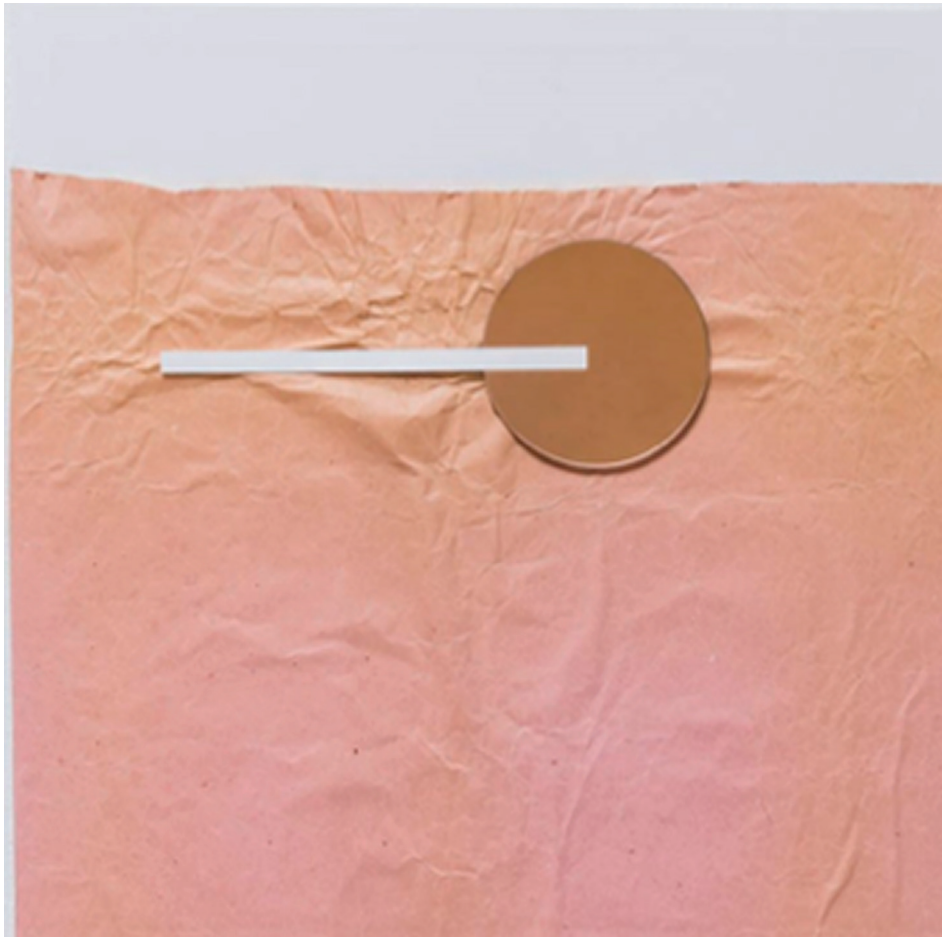
Il. 29. Rytualny krąg

Białe podobrazie, okrągłe podobrazie, fragment tynku strukturalnego, płytki – fragment elewacji Teatru Powszechnego.

Ritual circle

White canvas, round canvas, fragment of structural concrete, tile - fragment of the facade of the Universal Theater

Format 30x30 cm



Il. 30. Dialog z taflą miedzianego lustra

Białe podobrazie, różowy stary papier, miedziane okrągłe lustro, biały papierowy prostokąt

Dialogue with the surface of the copper mirror

White canvas, pink old paper, copper round mirror, white paper rectangle

Format 50x50 cm



Il. 31. Formy przyjemne przez swą nagość – Le Corbusier
Biały flanelowy materiał, biały pergamin, sklejka lekko pobielona
Forms pleasing through their nakedness – Le Corbusiere
White flannel material, white parchment, whitewash plywood
Format 60x90 cm



Il. 32. Historia o linijce

Biały batyst na pleksi, drewniana linijka filc szary, białe okrągłe poddobrazie, papier pakowy

Story about the ruler

White lawn with plexiglass, wooden ruler, gray felt, white round canvas, wrapping paper

Format 64x95 cm



Il. 33. Sceny graficzne

Fragmenty papieru, tektury, malowane akryłem, pastelą, naklejane przestrzenie

Graphic scenes

Fragments of paper, cardboard, painted with acrylic, pastel, stuck in space

Format 37x40 cm



Il. 34. Scena graficzna z miedzianym okręgiem

Białe podobrazie, na przezroczystym tworzywie, szary filc, miedziana podkładka, rysunek na papierze

Graphic scene with a copper circle

White canvas, on transparent material, gray felt, copper pad, drawing on paper

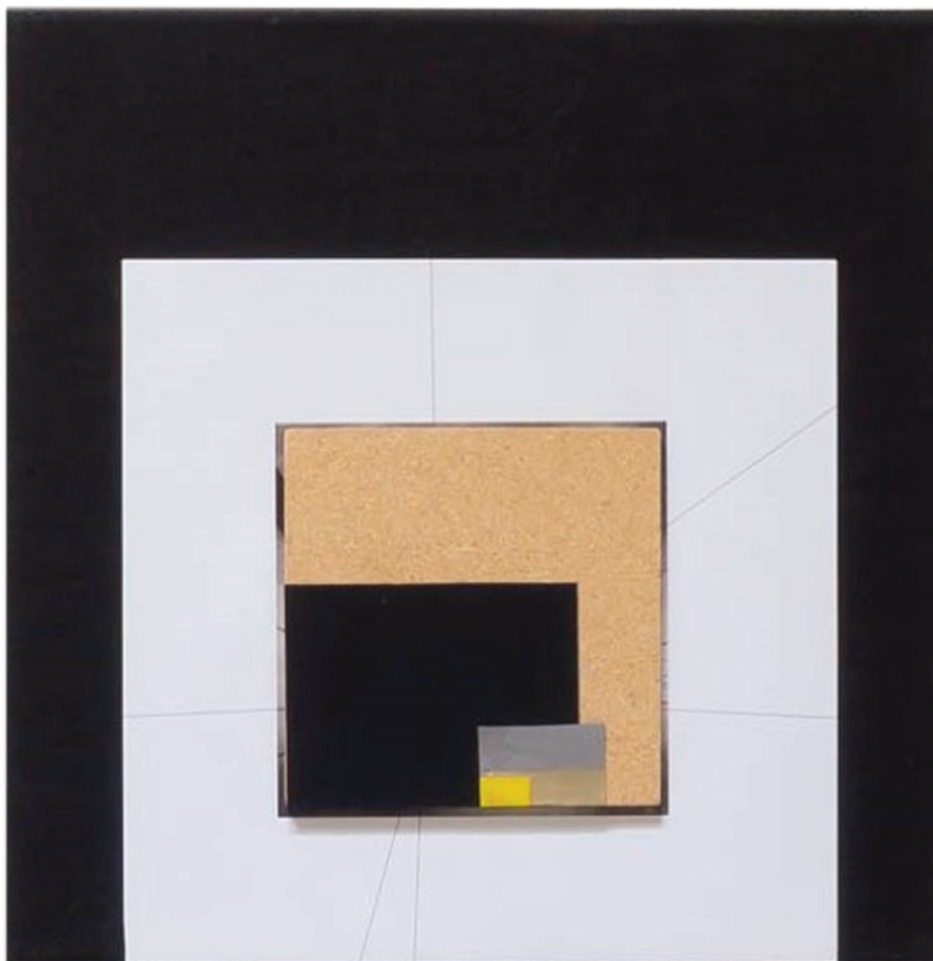
Format 23x23 cm



Il. 35. Poetyckość Reinhardta

Brzozowy patyk, czarny filc, fragment mozaiki, białe Passe-partout
Poetry of Reinhardt.

Birch stick, black felt, fragment of mosaic, white Passe-partout
Format 32,5x42,5 cm



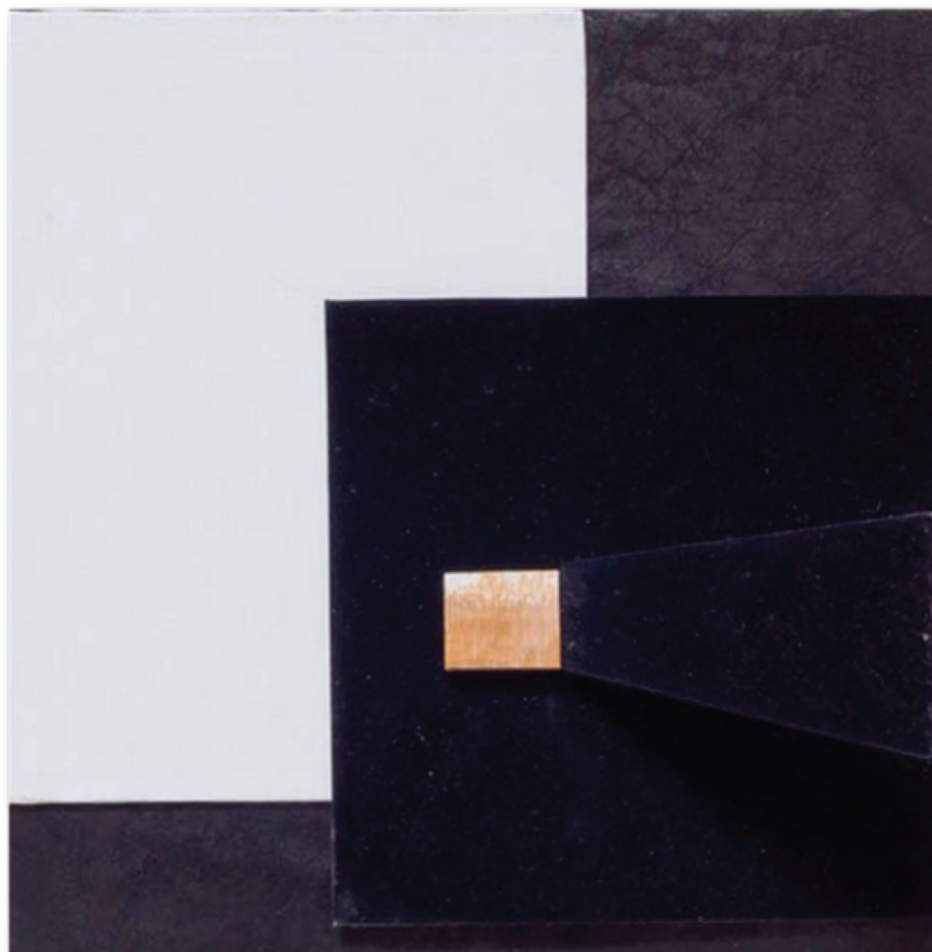
Il. 36. Sceny graficzne z linią zbiegu

Czarne podobrazie, rysunek na papierze, kwadratowa sklejka, czarne wypełnienie, fragment obrazu

Graphic scenes with a vanishing line

Black canvas, drawing on paper, square plywood, black filling, fragment of paintings

Format 28x28 cm



Il. 37. Sceny graficzne - w głąb

Aksamitny tył ramki, Tkanina syntetyczna czarna, białe podobrazie, złoty fragment tektury.

Graphic scenes - deep

Velvet back of the frame, synthetic fabric black, white canvas, golden piece of cardboard

Format 30x30 cm

Cykl obiektów scenograficznych
Obiekt-Kostium



Il. 38. Ani to, Ani to
Jedwabna haftowana koszula, białe podobrazie na złotej tacy
Neither this nor that
Silk embroidered shirt, white canvas on a gold tray
Format: średnica (diameter) 30 cm



Il. 39. Koszula - kurtyna

Złota koszula zapięta i oprawiona w czarną ramę

Shirt - curtain

A gold shirt fastened and bound in a black frame

Format 25x25 cm



Il. 40. Obraz - kostium - kurtyna
Czerwony velvet, Czerwony filc, velvet, wełna prasowana
Picture - costume - curtain
Red velvet, Red felt, velvet, pressed wool
Format: 30x30 cm



Il. 41. Obraz - cząstka - istota

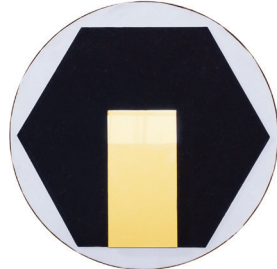
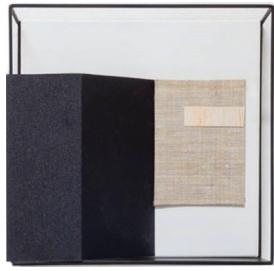
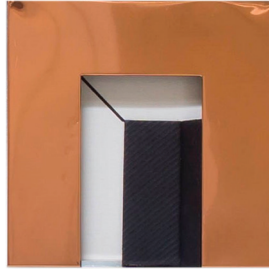
Fragment czerwonej włóczki na białym pergaminie w białym Passe-partout i w białej ramie

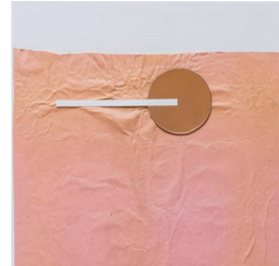
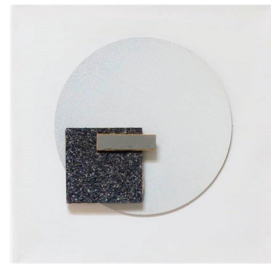
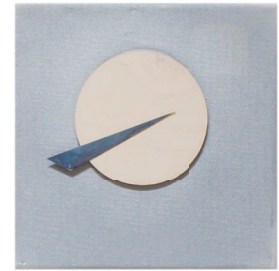
Image - particle - being

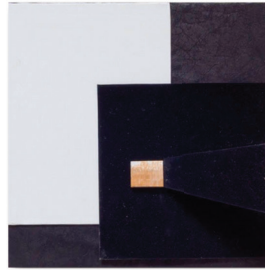
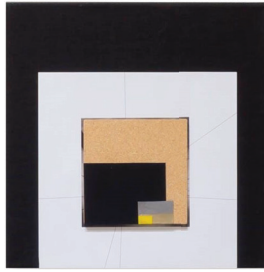
A fragment of red yarn on white parchment in a white passe-partout and in a white frame

Format 30x30 cm

Spis ilustracji

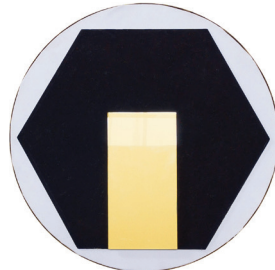
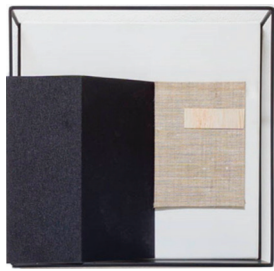
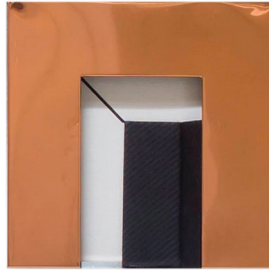


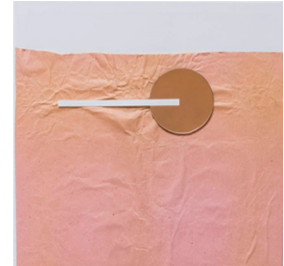
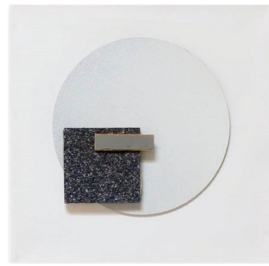
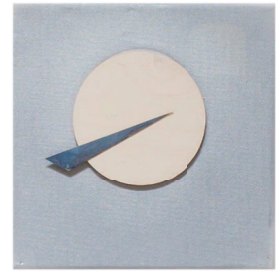
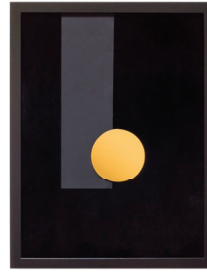


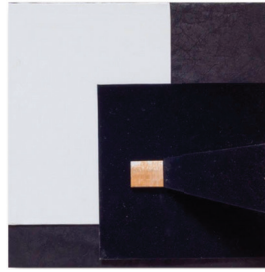
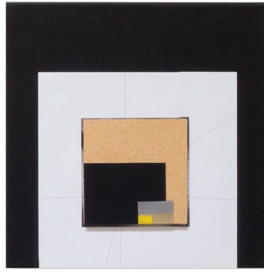




Spis ilustracji









WLADYSLAW STRZEMINSKI ACADEMY OF FINE ARTS IN LODZ

Faculty of Visual Arts

Doctoral dissertation
Justyna Cieřlik – Płusa

„Scenographic objects”

Supervisor of doctoral dissertation
DSc (habilitation) Andrzej Michalik

Supervisor’s assistant
PhD Maciej Bohdanowicz

Lodz 2019

Introduction

It is art incessant crossing norms, principles as well as knowledge by her reached.

John Berdyszak¹

The present thesis is a kind of an attempt of theoretical reflection with subject of scenography as well as practical searches – *among*. *The problematic approach* of relating the subject of scenography, a search of the sources, methodology, of definition leads to conclusion in a form of the the series of scenographic object figures. The searches in unequivocal way link to the space of theatre. The thoughts and works of Jan Berdyszak lead the artists of borderland: theory and practice, painting and scenography, object and sculpture. The idea stopped in objects is not theatrical origin, – if however we understand theatre, as crossing or exceeding and we will find continuous search this his core, beginning – creature. As to touch her, as to seize something, which is elusive? The theatre stopped in painting object, sculpture, becomes to model intentional form of statement – theatrical reflection.

Questions relating scenography discipline happen as a subject of scientific investigations unusually seldom.

Searching... the state of the newest knowledge, it might give an impression that distinguished scenographic subject matter interests theatrologists rarely and it is in soil absent thing on field of historians' investigations art²

There are the more and more monograph of relating authors of stage painting simultaneously. The creators of scenography seldom however accept the theoreticians and explorers' part. Publications that are formed concentrate on connected with success of creators' figures value as well as representing at theatre work curiosities or film.

1 J. Berdyszak, *Modele, malarstwo, rzeźba grafika-katalog z wystawy*, Łódź 1976, s.13.

2 K. Fazan, A. Marszałek, *Wstęp*, [w:], K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, *Odłony współczesnej scenografii*, Kraków 2016 r., s.11.

State designers show their own pieces of work today, but the comments accompanying them have the character of academics lecture, concentrating on technical or the administrative aspects of profession³

It lacks the content – related statements, analyses’ of language of theatrical fine arts, qualification of suitable nomenclature. Exploring theatrical fine art is the same risky task. Explorer be forced to bipolar analysis. The test of description of chosen subject is made by using plastic nomenclature as well as theatrical in dependence from studied problem or context kind. Describing the connected issues with aesthetics of stage painting questions, and is not possible not to appeal to the essence and characteristics of described field. *Temporariness* her visual existence, detailed investigation makes it impossible to thorough investigations. The scenography enrolling in creature of theatre that *hic et nunc – here and now*, seen in full shape only during theatrical performance, the only trace disappears for coolie, leaving in figure of projects, the recordings, pictures. It exists only then when we look at it. Being one of many elements of theatrical performance. Depending on distinguishing the individual components of performance method, it is not the key question in a modern manner. We observe getting blurred borders and competence outright just the opposite. Happen scenography at present, which speak in styles copying former conventions and such which go out apart from grounds of theatre deciding. The borders of scenography get blurred also: inflicted to something formerly: performance, she did not exist without theatre spectacle she was his integral part. Quoting theatre reformer Stanisław Wyspiański:

Decorations, as such, as abstract they do not exist, arts exist only, to which decorations are prepared. Decorations, so alone mean anything, only these arts mean⁴.

3 D. Łarionow, *Co to jest scenografia? Kilka uwag historycznych i metodologicznych* [w:] *Odstony współczesnej scenografii*, Kraków 2016 r., s.27.

4 B. Król – Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski*, Warszawa 1971, s. 162.

Scenography alters his face today, it becomes with autonomic field and *unusually expansive*.

She by majority her history fulfilled decorative function, and in last century the spectacle of creationism gained the value of active element also. Scenographer is at present sensible own meaning, autonomy of their art and their original contribution in realization of performance⁵

Complexity of this discipline, and her interdisciplinary makes difficult the investigation and classification. It is the distinguishes feature and specific is a kind of interaction, connexion of relation with spectator, the communicativeness. Scenography nor less nor more is after something to express sense to cause impression, to call out reflection, to illustrate. Nowadays it has got a new task; it stands on the front of the arts that are opening to co-creating with spectators for example Qatriennale of the Scenography in Prague or the Festival of a New Scenography in Katowice, these are the events about range world, which the environments integrate scenographic and they show spectre of the artistic creators' interests scenography.

Moment about which tell, is on one's way situation decisive, which it will constitute soon new categories and divisions certainly, and what goes with it, a new place will be created for scenography both in theoretical, artistic, sense as and practical one. Taking the voice in these rolled on word and acts dissertations is the task of stage design environment, and first of all popularization of knowledge and property of one's field which need newly prepared space in collective consciousness⁶.

There are still a few commentators, critics, which they would dedicate their investigations to this unusually interesting discipline. It lacks the reviewers of Polish theatrical performances the competence, skip, so the content – related description of theatrical fine arts. The act of scenography imported to description of main elements of stage painting

5 Hasło „Scenografia” [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. I uzup. S. Swiątek, Wrocław 1998, s. 454-455.

6 A. Kowalski, L. Jodliński, *Scenografia 6 D sześć wymiarów scenografii*, Katowice 2012 r., s.5..

problem, does not exhaust the field of interpretation. Education at higher universities develops with year on year on many departments, connected with architecture, or else visual arts. Interest grows with scenography, obvious, so it one need seems creating with her texts, investigations and analyses' connected. In December 2013 at the Faculty of Cracovian Scenography of Fine Arts Academy a meeting of practitioners and explorers' took place, it was an occasions for all interested in scenography and it was organised under password: *Scene of Polish scenography of XX and XXI age*. The participants of conference took pains to describe the existing state of knowledge relating the present of questions connected with modern scenography. In formed after that meeting publication we read how unusually untidy searchingly and difficult the field of scenography in description is. We read:

Set question, as to read modern scenography, what to use with tools: or the historian of art, theatrologist or the study of culture scientists, it maybe the academics dilemma, but it also informs us about many factors that it shape, so called stage vision⁷

The aim of this thesis is not the fulfilment the lacks h methodological field, but the return on existing problem, lack of interest the attention this fascinating field in scientific circles. Putting the relating the creatures of scenography questions, exhibition her smooth borders can stand with beginning of discussion. Not it will give oneself to set up them without relating the creatures of only theatre considerations. Yet wider notion, quoting professor Grzegorz Sztabiński:

Not only this is theatre, which happens to be created. It exists not being consciously appointed to existence. The theatre should only be perceived. The method of led considerations depends, so not on creating prescriptions, and on search in this the birth-marks of theatricalness, which exists⁸.

7 K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, *Odłony współczesnej scenografii*, Kraków 2016 r., s.15.

8 G. Sztabiński, *Teatr dylematyczny Jana Berdyszaka* [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, Elżbieta Olinkiewicz, 1997 r., Wrocław s.13.

Jan Berdyszak's helpful and unusually valuable works will stand up for me as the point of exit for the searches the language of scenography. The search the creature the, crossing the stage opening, and entry in idiot of painting. Approaching to object, ale being always *among*. Going for thought of explorer of theatrical space I will taste to find the new road of interpretation. Altering perspective and above all focusing on investigations this, basic what. How Jan wrote Berdyszak:

We are all genetically sentenced to theatre. And so I am sentenced to searching apart from culture the symptoms of theatre, after for ritual, and it can apart from perception even? The coming into being theatre the self – actively, as the fate, as the reflection the painting of sky ... the treated in art reality how the project Theatre – this, what the least meeting, and the most human – do not way already to qualify this something, what theatre. Such states among only existence and his discreet significance bring nearer to sources of theatre maybe or such sources be liberate⁹.

The considerations being the content of this thesis and idea of collection of pieces of works will be an attempt of prelude, the search of the suitable language of scenography, her theatrical and plastic senses. Some objects link to history of development of theatrical space formally. Way their introduction it broadens about context of theatrical metaphor plastic perspective. Formed *objects* are episodes, ovules thought it it from which was it been possible was to begin the analysis of questions connected with fine arts of stage painting. Composed on plane on pretence accidental elements, they unlock the relating in wide context of cosmology of theatre contained problems discussion. *Objects* told history – *compositions* does not be subordinate. They make up, only quality in me. I unreel the subject of new dependences the relating compositions, space as well as her of specific interactivity. I use the language of arts plastic to describe certain issues. Indispensable the

⁹ J. Berdyszak, *Fragment wypowiedzi w czasie spotkania Pytania o teatr w Ośrodku Badań twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*, Wrocław 1992 r.

investigations and reflections can turn out being with conclusion of Katarzyna Fazan's statement as well as Jadwiga Rożek – Sieraczyńska's:

Our experience of scenographic colloquium informs that from one side about aesthetics of theatre more easily is tell using with notions of generations and individuality, coming back to traditional optics with Zenobiusz Strzelecki's conception continually. From second side, the modern humanities and practice artistic they inspire to different formaldehyde of matter of plastic staging, np. by anthropology of thing, the category of space, as sphere of participation and mediatisation of painting. On description of scenographic worlds the influence has the direction of alternatively and development the visual arts, which the theatre co-create¹⁰.

The investigative discourse is the world of fine arts, of painting, investigations reach to sources and basis of a specific matter. However there will also be a space for the theatrical context. Works and consideration of artists of borderland such how min. Jan Berdyszak, Tadeusz Kantor, Józef Szajna then the inspiration both in range the fine art how and the theory. Chosen artists creating also space of theatre and acting in grounds of plastic arts, creating they built the objects, such as the collages their worlds *among fields* on border of plastic arts and theatre. The mutual alternating the plastic worlds and theatrical as well as discussion led by creators of theatrical fine arts, relating the borders of scenography she stood to led by me investigations with pretext. The test of meeting of formed reflections and conclusions is the aim of present thesis. Came into being collection in atypical and indirect way she stood with plastic equivalent of following considerations. The works of Jan Berdyszak stays the investigative sign-post for analysis of formed objects.

10 K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, *op.cit.*, Wrocław 2016 r., s.12.

Existing the state of knowledge in range of subject of scenographic investigations.

There is the feeling possible that deepened studies over Polish scenographic tradition have been given up (otherwise superb), and the of artistic layer appearing at different studies descriptions, and also the reviews make up the marginal reflection¹¹.

Dominik Łarionow

The existing state of knowledge in range of subject of investigations relating scenography leaves many to wish. The history of theatre was not created so far, as development of spatial forms. Irreplaceable Strzelecki Zenobiusz has in investigative field the most essential achievements on this field. Publications created in 60's make up only, (though in a modern manner enough archaic and often out – date) the source of knowledge.

The history of Polish scenography owes the most not the teatrologists nor historians of art, but one scenographer – Zenobiusz Strzelecki (1915-1987)¹².

Creator of such books how *The theatrical art of Poland, The directions of present scenography The modern Polish scenography, has no equal followers* in the world of art. The studies of prominent creators of scenography are his work also, subordinated and currents artistic concrete tendencies. Teatrologists for fifty years have kept silent on subject of scenography, nobody weighed out to pit with Strzelecki Zenobiusz. Question stays to ask, why no relating the history of development of scenographic space synthetic study came into being so far?

Encountering on huge bibliographic lacks we look for information in studies of relating histories of theatre the knowledge on world, or into being separately published and into abstract publications describing scenographer's, actors or figures directors' works.

11 D. Łarionow, *Co to jest scenografia? Kilka uwag historycznych i metodologicznych*, [w:] K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, *Odstępny współczesnej scenografii*, Wrocław 2016 r., s.11/12.

12 *Ibidem*, s. 31.

It is proper to mark, that Polish scenography by such creator how Stanisław Wyspiański places oneself he should very high, and about acknowledgement to prove fact, that in 1926 r. on International Theater Exhibition in New York was dedicated his works the whole Polish pavilion.

The Wyspiański ideas were more than once pioneering in reference to later ideas and they workings the concentrated creators of around main vanguard groups, what appeared oneself in first half XX age. We should mention the treaties of Wassili Kandinski, Oskar Schlemmer, Laszłó Moholy – Nagya, Ignacy Stanisław Witkiewicz, also Paul Klee, Piet Mondrian, Oskar Kokoschka or Pablo Picasso engaged themselves in the plastic binding¹³.

The next generations of creators of scenography unreel Wyspiański's thought. Paintings stage by Frycz, Pronaszka, Daszyński, then impressive works by Andrzej Kreutz Majewski and in a modern manner creator his pupil valued on world stage designer Borys Kudlička. The drawing by generation poetical and the painter's tendency of Polish theatrical fine arts has his continuation and present acknowledgement. Coming into being for borders our the country the relating the creators of world scenography publications, they do not remember about Polish scenography even. They the most often are then the albums accumulating the scenographer's accomplishments in definite time, place, being e.g. the recapitulation of the edition of Paris Festival called Quatriennale of Stage Design.

Relating by the latest thought of aestheticss theatre half the age forgotten, it demands the acknowledgements. The prominent artists' works, about international range such how min. Grotowski, the Kantor which created the foundation of present theatre both European how and world, described with point treat the theatrical sight it does not exhaust with literary method the subject. The script, drama in easy way can become a possible subject of criticism, it stays after performance and exact investigation makes it possible. Artist theatrical does not surrender to analysis so easily, it disappears after performance for coolie near at hand. Theatrologist are forced to appeal to visual records in figure of

13 *Ibidem*, s. 27

pictures, films. It encounters however problem: lack of investigative tools. Turns, so in natural way in side of history of art. Question or it is this suitable direction?

Referring on well-known publications we will recognise Strzelecki Zenobiusz inter alia, that so. Perceive, that only she came into being this the type the publication uses the plastic methodology to description of scenographic phenomena. It attributes the solutions of stage space the concrete conventions. It makes periodic and systematises questions touched in performance. This type investigation can concern after scenography the exhibits, elements of scenography, remainder. It skips however creature of this unusual discipline. Fact, that it does not exist apart from performance. It enrolls in his meta theater context. That *hic et nunc* – here and now. This it requires from open critic, the creative approach which does not be to base on text the actor's game, but on perceiving inter alia of report of objects in stage space and the retrieval of creature of arising plastic events. Speaking scenography creates with language of painting area to relating the social, political, contexts of philosophical decisions reflection, and also literary. Stage window, it becomes on spectator's eyes with alive matter full with components of different nature. Built in support about relating history knowledge: object, costume, requisite etc. Evolution of these individual elements in stage space lets creators and critics huge possibilities creation and interpretative.

Scenography concerns the faint matter of spectacle; with point of the explorer's sight theatre then the already non-existent matter, therefore it demands with regard the separate method on one's specific¹⁴

Seizing that elusiveness, it requires momentarily the change of point of sight. Attainment of to basis of scenographic existence. Avoiding schematic methods and scientific assigning, finished solutions. Look for need not suitable language to appeal to elaborate qualifications and elevated, ale they would not offend meanings so.

14 *Ibidem*, s.27.

Problem of definition

The need to find an answer to the question were what exactly this scenography is? The historical context of this field as well as the attempt of redefining of this notion is nowadays the starting point for more considerations. The way it is explained in the dictionary of theatrical terms written by Patrice Pavise who was the French explorer of theatre: scenography marks:

... the knowledge the skill and art of composing the scene and the theatrical space, and also metonymically the stage decoration itself as result of work of the stage designer¹⁵

Reaching to theatre of ancient Greece we read that what was painted on *skene* was a work of *skenographa*. A term *Skenographia* nothing marks different than *painted on scene*. This term used for the qualification of whole illusory painting was used outside the theatre and also and it related to the using of linear perspective in painting. Well-known then the *scenografhos* Agatarhos occupied himself with the realistic three-dimensional painting imitating on wooden *pinaksach* fronts of stone buildings, entries, windows, moulding, palaces. We read in Arystoteles's Poetry that the poetical value of work is the most valuable and important aspect not its visual aspect. The secondary factor of arts layer of performance is also the matter of philosophical aspect of the beginnings of theatre. The most important factors in those times were community and ritual poetical layer that was created. Here the visuality did not play the most important part, but survival of *mercy and fear* that *katharsis*. Created in spectators' imagination painting had had brought to cleaning and his flashiness was superfluous. Arystoteles lies down on literary layer special pressure – word. This was the thing that creates at theatre of Ancient Greece the world and scenography. Knowing the exactly cosmology of theatrical events, we know how the theatre was the essential aspect of holidays, what place the theatre occupied. Man could touch *sacrum* in this space, it was the word and ritual that played the role of mediator not

15 P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. I uzup. S. Świętek, Wrocław 1998, s. 454-455.

the beautiful decorations. Being *Skene* peaceably with principle of *ekyklematu* mysterious place, and also all well-known nicely painted box, being with only wardrobe for actors and for spectators background for playing events. All stage effects had on aim visualizing drama only. The introduction in sphere of events, it was the part the survived ritual together. The text of drama meanwhile the word of artistry and interpretation of sense. Paying back the Stagiryta influences on marginal aspect of scenography the attention on thought of explorers of theatre on whole centuries. A text as well as literary interpretation, they will reign by next millennium. Explorers' generations analysing *Poetry would* leave the meaning of decoration and the role of scenography as a second-rate art comparing to performance itself. The theatrologists and practitioners of theatre are peaceable still, that despite autonomy of present scenography this field stays secondary in the face of performance still, and her place is among and the area of borderland occupies. The test of definition is unusually difficult, it requires as balancing among sculpture, architecture, painting, visual arts. Denis Bablet writes about specific about scenography:

It the development of stage fine arts is not the straight line product resultant of development of different arts and her creators' original contribution was questioned was in vain, but equally absurd wrench her would be with context which defines her partly the abstraction from considerably wider of comprehended history. If the even different disciplines of art keep their specific then however borders between them are not clear and disciplines these they influence on me mutually. Artist stage it participates in development of plastic arts and mass medias, from cinema to television, they reflect this development are by report, accepting simultaneously for own some their centres¹⁶.

In 2011 in Paris took the place the international meeting of creators of scenography during, which Pamela Howard and Raymond Sarti, (the originator) gave the participants the seemingly easy question: What is scenography? They got around 50 answers. Majority of the participants' statement meeting treated to their experiences in the work as a stage

16 D. Bablet, *Rewolucje sceniczne XX w.*, Warszawa 1980 r., s 8.

designers or explorers of scenography. They concentrated on emphasis of rank scenography and accomplishment of test of profile this field. Several essential problems of scenography were showed as object of investigations. The multi – functionality, metaphoricalness, creativity of scenography as separate field of arts turned the attention of asked participants of conference. The respondents' concentrating on subjective connected with fine arts of stage painting experiences statements do not bring in anything new in test the retrieval of suitable definition. Seems, that created by Patrice Pavis and replenished by Sławomir Świątek's definition in way more complex it touches this question. It pays back on dichotomy of the attention including in not only the skill of the composing the stage painting and also the value alone the realising of an effect. Both aspects are inseparable and are subject to different investigative systems. Differently as we define ways and skill, and differently artefacts. Ideas, concepts then when they accept descriptive literary version, they become with object of investigations, descriptions, analyses'. They behave in discursions with the same literary becoming the point of exit for next interpretations. Problem begins when we want to examine remainder – artefacts. The left in store-houses elements of scenography lose their material value. We encounter the problem of lack of archives. Theatres so, costumes and scenography sell out for nothing they are throw out they alter. Fact under influence such behaviours should not surprise: the cocktail cabinet of respect for field of scenography. Administrative solutions will appear as long as, which they will make possible the forming archives the relating the plastic sphere of performance, explorers of practical layer of theatrical fine arts data they will stay helpless – limited only to receiving scenography here and now during performance. The definition of Patrice Pavice shows the resolved problem. He does not concern only difficulty in description this hybrid field but lack of possibility of her investigation. The language of description comes into being also to apply question what: plastic, or else theatrical. Quoted definition suggests us solution above: maybe and plastic and theatrical? Beginning about theatrical, connected with literature and drama, then plastic, final problems connected inter alia

with spatial solutions, qualities, not leaving behind about suitable context simultaneously philosophical, social, political etc. Andrzej Witkowski writes:

Always dust feeling, that text which is first stage every searches connected with performance is only something, which lets to us impulse to working ... Theater ages instantly and it stops existing in moment when all disappears from scene. Even the movie record of performance is something so false¹⁷...

Despite, that scenography is one of the most important centres of word in a modern manner, her definition is still the object of discussion still:

though performing people rules imagination of wide viewers' team cultural: theatrical performances, outdoor spectacles, public meetings of political parties, rock concerts, television programmes and films. It causes her of, at present already strenghten, marginalization were one should was choose in lack of worked out, discourse critical way of description, investigative method m.in., ale the first of all in impossibility of establishment of for her the suitable place among arts. The even cursory tracing the history of scenography lets the image both about her meaning, as and about degree of marginalization of investigations over her development. She is once the attributed the areas of plastic arts field, some other time -theatrical¹⁸.

It does not go beyond the consciousness of scenography after for basic laconic description far. It shows on then example from universally used internet encyclopaedia:

The scenography – the artistic scenery of a film, performance, operatic, ballet or TV spectacle It consists of decorations, costumes, stage props lightings make-up. This is: the art of formation of theatrical space as well as the plastic scenery of performances, films; the visual binding of theatrical performance. In most cases the scenography consists of different artistic elements of stage performance. It was built from light materials, such as wood, plywood, felt board, cloth, cardboard, mache paper¹⁹.

17 A. Witkowski, *Wprowadzenia/dylematy* [w:] *Odstony współczesnej scenografii*, Kraków 2016 r., s.43.

18 D. Łarionow, *op.cit.*, s.27.

19 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Scenografia>

The present scenography calls about new thought about turn in interpretation about change of reference and extension the context, and to be the reaching to bases' maybe and the restricting the field of searches. Before this will happen we should replenish the state of knowledge, to fulfil the lacks of knowledge about what PhD Dominika Łarionow writes with hope:

The history of theatre did not was write as development of spatial forms continually. The scholars' return – the hostels on derelict formerly the field of investigations over scenography both as object of historical analyses', as and in reference to interpretation of phenomena of present, it can stand in teatrology with beginning of new revolution²⁰

20 D. Łarionow, *op.cit*, s.35.

Scenography of search

Scenography within the ages developed under influence of climatical conditions, cultural and political. She developed with the need of cult of nature and rituals with her connected. *Inflicted*, from the need of spectacles towards the god's worship the fault and the fertile nature Dionysus. Dependent on administrative decrees connected with prohibitions to build the solid buildings, so as in case of theatre of ancient Greece. Conditioned at Ancient Rome Theatre with political changes and next conquests, where scenography stood with flag of power. In being fusion *sacrum* and *profanum* Middle Ages, she touched Plotynian comedians' and market demonstrations illumination, jugglers. Across school theatres – Terentius's *scene*, after first modern theatrical scene Teatro Olimpico in Vicenzy and first boxing theatre in Parma. Always carrying the flag modest or spectacular, temporary being the solid decoration, being the only equivalent of text, or the explosion of splendour and flashiness. Always on services of power or patron.

Being marginal is written in whole history of discipline scenography. As early as from etymological *Sceographosa* on present considerations having finished. The history of scenography as distinguished element of theatrical performance is comparatively young. Maybe therefore it stays in critics' eyes still so absent. The world turned in side of stage painting with special interest in moment when convergent perspective on theatrical scenes had settled – the invention of renaissance. As a theatrical box it stood with beautiful frame for alive deepened in perspective paintings. The visible relationship of painting with scenography from beginnings this discipline stays the meringues controversial. The theatre becomes the reflection as in the mirror of the painter's accomplishments. In antiquity, rich occupants depicted facades of their houses, so as act this on scenographic pinakes. The alternating fates of painting and scenography make up unusually interesting questions, demanding deeper analysis. The Guckkasten in Germany and Szajne Katerinka in Poland – the beautiful small picture in box, mocked by critics maliciously the next

centuries, she stood oneself the point of exit for this, which occurred oneself in grounds the theatrical building until to half XIX age. In this to believe hard, ale interior decorators stood up equal to a task, creating more and more this newer paint far-reaching folders. The well-known families which means of Min Galli – Bibiena they specialized oneself in it creating the decoration to spectacular performances. Two hundred years of rule of paint paintings in theatrical space, no publication describes. Scarce their value was, executing stage paintings artists were the anonymous acting on order of theatre craftsmen. Belong to mark that the subject matter of canvases was connected with dramatic species closely. Paintings and motives repeated oneself often, several performances were played on the same decorations. Copying nature small picture was discovery which then did not want to leave the stage frames of theatre for any price. Despite many defects of convergent perspective, – not proper to look at, because visible well only in central point of audience, – not suitable for actor, because restrictive to few steps his movements in back and in front, to does not destroy the mathematical proportions and scale. Changing on spectators' eyes paintings (*open change*) playing on *periaktach*, folders, dioramach, generations of viewers were delighted. The theoreticians and practitioners of scene i.e. inter alia Sebastiano Serlio in 1545 r. contributed oneself to basis and it systematizing the knowledge relating the applying of suitable subjects of canvases, to suitable kinds dramatic. The division was introduced on *scene tragica* – to represent her palaces had *scene comica* – to take place she was in company of private households, cloisters, windows and the latest scene *satirica* – founded scenes representing shepherd's idyll, forests, country sceneries. Thanks to such subordinating, the creator of theatrical performances needed not the stage designer but the painter's – the craftsman who will transfer on great canvases paintings skilfully. Paint on scene it sounds how the echo of antiquity *Skenographia*. Fact of formaldehyde her is distinction in frame one stage window, not meanwhile how in case scene ancient from three separate entries (*Porta Regia* – central entry, *Porta Minores* – side entries). It was a first change in interpretation of scenography, different from Serlia treating stage space

by the interventions Molier. He entered in space of true lounge and used the true pieces of furniture. However it was an exception.

XIX age was still the primacy of paint decorations, though France by the activity of *Andre Antoine*'s unreels begun by Molier the naturalistic thought. Exactly in the same time Słowacki's Theatre in Cracow ordered 30 finished sets of scenography in famous studio in Wien, Stanisław Wyspiański was revolted by that idea. Declaimed opinions by him about anarchy of this type of solutions, then did not meet with understanding. The changes happened really after introduction on theatrical scenes of new lighting. So far day light, or the intimate light of candles helped in creating plastic illusion. The light of gas lamps settled already at theatre in 20's – replaced these from XIX age the electric lighting under end of age, it altered the artistic illusion irreversibly. All intricately constructive interventions betrayed, painter's. The great Reform of Theatre approached with great steps. The new relating the reconstructions of scene thought, begun at Wagner's theatre in Bayreuth (1876) as well as the care about reconstruction historical the duke's traveling after whole world George II von Meiningen's Theatre she settled at theatre together with new interpretations on next centuries. The end of XIX and the whole XX was the reference to new connected with fine arts of scene thought. Stanisław Wyspiański was on this field a special propagator of new ideas which become included in life on Polish soil with creators' next generation. The great Reform becomes with caesura – the beginning of thought about field of scenography which looks for his language and form. It stops being decoration and the thanks to Wagner's *Gezamtknstwerk* it stands up oneself the possesses the equal rights element of theatrical performance. What more, it appears on scene the unknown so far function of the director of light? The changes of stage fine arts make painters – the influence of painting in invariable way impinges on transformation at theatre since ages. We notice that scene becomes with place of arts experiments also, the be bearing in field of painting new directions they reach on theatrical scenes also. Futurysts, Dadaists, Surrealists, Constructivists, they all leave in space stage their trace.

The building new language of scenography be based on revolutionary connected with plastic arts ideas. Maurice Denis under end XIX age:

it promotes his famous definition of painting: To remember, that painting before it becomes a battle horse, naked woman or any anecdote, it is first of all flat surface, covered in definite order with paints²¹.

The artistic formula promoted by painters and visionaries of stage painting triumph, what were inter alia Meyerhold, Stanisławski, it unrolls itself in later realisations of stage Wasył Kandynski 'The Scenography to paintings from exhibition' 1928 r., or else Ewald Dulberg the scenography to 'Parsifal' 1914 r., *Murderer women's hope* Oskar Schlemmer 1921 r. Scenographic thought does not go out still after for area painting in window stage. They become with answer really the accomplishment of visionaries of Great Theatre's Reform inter alia: Meyerhold, Stanisławski, Craig, Appi²². The creators go out with experiences of contact with painters to in next stage to shape their theatrical conception. Meyerhold creates:

The theatre, at which not all is finished saying and showed to the publics, where the decoration bears in the spectator's mind from proposed by performance of agreement among music and rhythms, the movement and words, lines and colours (...). Realistic stage world smashes and it replaces a game impressionistic plans. Abandoning the principle of three – dimensionality, it tries even to reduce to two dimensions of painting the scene and to place on this supposed surface the figures of drama. Stanisławski seeks the using naturalistic centres the, spiritual possibilities of transposition of internal survivals on matter stage. During realization of Hamlet in Moskow comes in conflict with Craig's vision, which unrolls the conception of total theatre in records theoretical 'The Sztuka of theatre' formulating his opinions²³:

The art of theatre does not depend nor on acting, nor on represented works, nor on scenery and dance, but it consists from all elements which those notions contain: with action which is

21 D. Bablet, *op.cit.*, s.22.

22 *Ibidem*, s.25

23 *Ibidem*, s.24.

*the soul of the actor's game; with words which are the body of literature; with line and colours which are the core of decoration; rhythm which is the creature of dance*²⁴.

Craig's thought about theatre has an influence on future generations of creators, nor it contains oneself in frames any concrete style, alters thinking about fine arts theatrical. Appia sets up the kind of hierarchy: *actor – space – light – painting*²⁵, it limits the same part and influence of the last factor. Piscator creating his vision writes:

*No decorations: decoration is not her after this at all to please it – explains action and appeals to spectator's intelligence to read her*²⁶.

Piscator over this believed in power of technique, we owe him first movie projections at theatre which are basis several banner realizations. The film comments on the actions to nothing the chorus at theatre of ancient Greece. In stage Revolution XX age Denis Bablet writes:

*Some say, that Piscator introduced to theatre dirty forms, reconciling in creature theatre. He in reality enriched writing" theatrical and wise collage made with performance. He unlocked the road this co-operation of theatre and film which develops after today's day they – testify about this works by Josef Svoboda*²⁷.

The transformation in plastic world of theatre, the created by next creators manifestoes alter the face of scene for ever. The theatre becomes the laboratory, the place of investigations, analyses', searches. It touches by abstraction painters also Kandinsky and Mondraian, which created for theatre several stage design works. Kandinsky creates 16 paintings, on scene Friedrich – Dessau Theatre Pictures from Musorgski exhibition. Two dancers become just two puppets.

24 *Ibidem*, s.43.

25 *Ibidem*, s.43.

26 *Ibidem*, s. 107

27 *Ibidem*, s. 108.

Abstract the whole answers the study of the painter's development what reached painter then; forms enliven stage world, which it in his imagination called out listening music. Movable forms harmonize with colours and light, and every painting was composed and it decomposes in deep harmony with musical climate²⁸.

Meeting Mondrian with theatre in 1926 yielded fruit rise three decorations. Artist applied close effects his searches painter's. Actor at his theatre was wrong existence rather, it matters geometry and counterpoint colour, which had to harmonize with sound, music words. The Futurists, Cubists impress also on fine arts of theatre their brand. Deformation of the actors' figures, mechanical ballets (1924), the direction taken out from Craig's the actor's relating *puppet like* and desire of getting rid of oneself him from scene, the interventions bringing nearer to it annulment the difference between actor and object. Marinetti writes in this spirit theatrical synthesis *The drama of objects*. Artist theatrical becomes with independent centre of word, is liberated from connection with actor's activity substitutes – man. Light plays now key part and inter alia with music was realized in the fullest form during performance Balla's *Artificial Fire* to ballet with Strawiński's music (1917). Spectacle without actors, dancers, during, which by several minutes 49 light effects appear reminding present *light – show*. Futurists' achievement they stand up oneself thanks such brave decorations important stage in histories modern theatre. Different, because not calling for and spectacular, but much more intimate aesthetics was Bauhausu. Put in 1919 r. by Walter Gropius and created by inter alia Klee, Schlemmer, Kandinsky. It was a theatrical experiment:

the abstraction, as final simplifying, the reduction to only creature of primordially, opposing with one's unity – the multitude of thing²⁹.

We in history of theatre had not to the deal with from so scientifically with worked out fine arts never up to here, which stands up in centre of considerations, it is the point of

28 *Ibidem*, s. 107.

29 *Ibidem*, s. 143

exit, and the carrier of senses. The Małgorzata Leyko in book the *Eksperymentalna Scena Bauhausu* it writes about key part, what she played in histories the aesthetics of theatre. Oskar Schlemmer front creator Bauhausu, unreel multidimensional during investigations and experiments his interest in painting, sculpture and theatre.

*So, for Schlemmer stage space stands up oneself the function of variables, what they are the form, colour, movement, that is the form, colour, movement, being the elements defining the actor's presence on scene, they stand up simultaneously oneself the elements defining space*³⁰.

Theoretical relating considerations: the light of, colour, the movement, the forms went together with tests of creation of new theatrical building (*the Total Theatre – 1927 the realization of project by W. Gropius*). School after for content – related layer caring about students' practical education. Everyday evenings crowned in everyday life the presence of theatre Bauhaus, they during which this happened oneself the sympathiser of school. After considerations for scene of theatrical workshop of school go beyond put in Volume called *Stage in Bauhaus. Pieces of work showed* in book inter alia Laszłó Moholy – Nagy, then search in different fields of arts and simultaneously the proposals for theatre.

*Showing the imperfection of solutions of problem modern scene, what the theatre Futurists, Dadaists as well as theatre of mechanical surprise proposed (the theatre of increasing acrobatic trick, amazing the spectator possibilities of the man's body), represents Moholy – Nagy the conception the theatre using the proper centres the stage art, ale expanding his range their of traditional working*³¹.

Laszłó Moholy – Nagy thought unreels the seeking modern centres of word relating *Total Theatre* corresponding with theory *Total Theatre* by Erwin Piskator. It sees possibility what scene carries – begins from man's movement, studies reports *among*: colours, materials. It *looks for new centres of word: light requisites*, film, mirror devices. *The project Modulator light – spatial*, which became recorded by author in 1930 r. only, never

30 M. Leyko, Wstęp [w:] O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, Gdańsk 2010 r., s. 21.

31 O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, Gdańsk 2010 r., s. 23.

however was used in performance. Invention stood for future creators' generations with inspiration. It was unreel later by Kurt Schwertfeger and Ludwig Hirschfeld Mack – they constructed in frames their investigations device to *reflex game lights*. The experience of Laszlo Moholy – Nagy was the point of exit for rise in summers 50/60 the Theatre Gallery and the solutions introduced by George Krechowicz. The aesthetics of Bauhausu Stage was the example of coexistence the theory and practice which yielded fruit the rise of coherent plastic form. It is simultaneously then the of workings formal example which was based on communication with language of scenography mainly. Essential moment and going beyond after for report the painter's methods with art of theatre. The great Reform Of the Theatre then the time of searches of language of theatre. In those searches took part these active painters, sculptors, architects. Their fascination scene, temporary abandonment brush for theatrical more numerous the public than this which appears on expositions in galleries he was tempting with challenge. Both Picasso how and Chagall, Salvador Dali, Miró, Andy Warhol and many different underwent the charms the *performative of scenography*, leaving in frame stage trace of one's artistic vision.

*We should mention the treatises by Wassili Kandinski, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy – Nagy, Ignacy Stanisław Witkiewicz, they occupied with plastic surroundings themselves Paule Klee, Piet Mondrian, Oskar Kokoschka, or Pablo Picasso*³².

The scenography was the field that interested inter alia the futurists, Dadaists, constructivists, so alone how the remaining fields of arts. The artist of theatre despite the creators' huge interest, did not go out after for pattern of realization of conception painting in stage frame. The decorations again were inflicted to something, questions rained seldom, *for what do?* Bauhausu School in her closed theoretical considerations and practice oneself in traced frames in detail pattern. She created separate and closed style, she was proof on thinking about theatre and his fine arts in way scientifically/investigative. The Bauhausu School was however the temporary episode in histories theatre which had

32 D. Łarionow, *op.cit.*, s. 26.

not of one's continuation in the investigations relating the fine art of theatre. Questions after The Great Theatre Reform stayed, individual elements, open contexts. Here several of them:

- the subject of scenography, as possesses the equal rights element of theatrical performance, the possibility of free working of creator of theatrical scenography,
- the aspects connected from with opening of questions relating the change of relation to space theatrical how and her frames,
- the change the approach and redefining of notion of requisite.

Exchanged questions intrigued next theatrical creators. It was realized was on many planes: – in macro of scale, when the e.g. of projects of building new theatrical scenes concerned (inter alia the simultaneous theatre of marriage Syrkus's and Pronaszka's), they – in context of searches the beginnings, creature of theatre. The thought beginning from the smallest element, what e.g. is requisite/object. Introduced above shortened form – shows the evolution of field of scenography how dynamic and clever field it is to transformations. Permitting the creator on working the crossing borders of and worlds plastic disciplines. Balancing *during happening* – among painting, sculpture, movable painting (dioramas – for him appeared cinema; *phantom on Wyspianski's canvas* to 'Protesilas and Laodamia').

Artist, who in a free way interpret scenographic workings and approaches in one's cannons to many remembered already currents and interpretation simultaneously, was *Tadeusz Kantor*.

*He united in his works: symbolism by Maurice Maeterlinc, Wyspianski's Young Poland style, Witkacy's avant-garde with the basis of surrealistic, modernity in secret Gordon Edward Craig, romanticism Heinrich Kleist von or Słowacki Juliusz. Constructivism was familiar to him, and this both in understanding Bauhausu, as in interpretation creators acting on terrain of Russia*³³.

33 *Ibidem*, s. 26

His thought was particularly valuable as it touches the creatures of scenography. Being with effect of influence of all components of stage painting. Hybrid as well as a skill of using with many aesthetics was the trump of scenography. Pointless it seems investigative aiming to subordinating search of workings of concrete creators, individual currents as well as their periodization. It in this context would belong to consider sense of singling out of this field, looking for borders and definition?. If the creature of scenography plants in her *multi-worthiness* context, it should apply in investigation holistic approach. Represented characteristic for art min. by creator of Jana's and installation theatrical objects Berdyszak. Wider context unlocks field more far searches. Reaching in idiot can be with quintessence of scenographic thought and look for *among*, without marking *sharp edges*.

Ambiguity is before death escape with definition. (...) AMBIGUITY protects before certainty, fatigue, it is the nature of art. Ambiguity is the object which drives near ALTERNATIVELY, MULTI-WORTHINESS. It the ambiguity answers in zone of notions AMONG³⁴.

34 J. Berdyszak, *Katalog z wystawy Retrospektywa WybraNYCH Problemów z lat 1962 – 1995*, Katowice 1996, s.22.

Creators... *Among*

Seeking the essence of stage design we reach to the place called *among*. This is a hard perceptible place and also full of questions about this, what *before?* *And after?* The search connected with the history, the problem of definition, etymology considerations, lack of methodology the all force to the taking an investigative attitude placing the issue of an among field, in continuous confrontation *from ...?* In a visible way the creators who are doing the researches represent the specific way of thinking – the visionaries – the thinkers of theatre, which they were Kantor, Szajna, Jan Berdyszak, the Theatre Gallery. Representing them a philosophical reflection, I will concentrate on accomplishments connected with the search of the essence of theatre, and I will ask with the same question about his arts form. Seeking artists, who are hard to define, sculptors, painters, creator of non-classified *objects will* be a kind of investigative road, the clue, scenographic *objects will* be created as an effect.

Kantor

*Kantor, ... used to call the scenography the disdained field of art*³⁵

The searches of among should be not started from nobody different ... We can read in Mariusz Hermansdorfer's introduction to the book by *Tadeusz Kantor – From small manor-house to Dead class. Kantor: Painter, draughtsman and scenographer, creator of vanguard theatre, author of and manifestoes artistic happenings. Great, probably the largest in present Polish art creator, which all, what he did, he exchanged in art, in game, in performance. Veins for art, veins art he, identified with art life, art with life. (...) Painting was here often theatre, theatre – painting, scenography one and second simultaneously, and all together total happening*³⁶.

35 D. Łarionow, *op. cit.*s. 35

36 M. Hermansdorfer, *Tadeusz Kantor – Od Małego dworku do Umarłej klasy*, Wrocław 2010 r., s. 29.

That game depended the most often on crossing the borders of varied spaces:., plots borrowed from Ignacy Stanisław Witkiewicz real object and places, plates of memory, objects, people, plots borrowed from Witkiewicz ... To spaces and ruling them the rights evened the true umbrella with his picture, the drama with theatre, the actor from object, alive from dead³⁷.

Works by Tadeusz Kantor realised the subject put thesis – it finds oneself among. The present scenography is not possible without redefining of notion of theatre and relation to space and requisite. It would belong to quote Dominika Łarionow's words. She writes:

It means first of all about relation to a role and function of space as well as about redefining of notion of requisite. The example of free treatment of workings a stage designer – on newly defined in XX age occupation –are Tadeusz Kantor's works and his realisations in Cricot 2. ... The creator of Cricot 2 proved that scenography is itself eclectic and it is not then her defect, but the advantage. On this fact depends the specific of this form of creative activity and her distinction from different plastic arts³⁸.

Created by Kantor visions expand theatrical contexts, borders efface between life and theatre. Theatrical space building inside report spectator – *theatre*. What does it go with it the fact that the artist of theatre also is inside – *among*? The *anthropological* context unlocks already remembered by critics of theatre. It is impossible to find it without coming back on moment to the context of history.

Close to man the need of theatre, resulting from his *performative* of nature, fulfilling in *working*, rising roles. It becomes with beginning of this type of working *Great theatre*. Closed in mysterious circle sorcerer – did not step out, but he was *among* man and pagan gods of nature mediator. He rose exceptional tune to broadcast the ceremony of exceptionality and to distinguish from a reality his figure. To help in passage spectator among pagan gods and uncommonness' and theatre reality. Theatre resulted from the need of touching unusual to that unusual over us had been for us kind, food helped us to win.

37 *Ibidem* s. 47.

38 D. Łarionow *op.cit.*, s.26.

The later concentrated round questions of fertility rituals, they visualized the figure the elements which rose names – the histories were told. Naming them helped to believe and to understand. Frivolous god owing Dionysus, belief in fertility nature which for his power was kind celebrating, it stands at the basis of ancient theatre. The convention, which by whole history of theatre the state the unequalled example of celebrating and also surviving theatrical community. Theatre ritual, spectacle, spiritual survival and aesthetical. The artist at this theatre this background for events – the belief *in look at ... and the strength of word, the world creates*. It becomes with alive scenography, received in different way by every look at in different way. The Symbolism of middle ages is the beginning of thinking about theatrical requisite. Decrease the scale of performance to intimate answering the sizes of temple, the legitimacy of concentration argues on detail. The example of the use of requisite, *cross* in Germany in X age during Procession on Palm Sunday, when for the first time appeared oneself Christ's wooden figure on a donkey called the *Pal mesel*. Lanfranc meanwhile around 1078 introduced the order of using of *Host*. *Host* did not remind the Christ's appearance, but it was a body of Jesus which in sacrament permitted people to feel God's presence *here and now*. Mediaeval spectacles, they do not to take into account the border of boundary strip with audience and scene. In Good Friday – *Adoratio Crucis*, *cross* was main performer: he was not only requisite, but and a tool of tortures, it symbolised Jesus Christ, it accused the nation, *cross* was bared was, people adored, it was prayed to *cross*. The requisite had not the so strong part in creating the fine art of theatre never up to here. It was possible was to recognise that *cross* stood as a first actor of a bearing modern theatre and his scene was an altar.

The requisite-the object disappeared from field of the creators' interests theatre on several hundreds of years and returned, as one of questions really after connected with the Great Reform of the Theatre's revolutions. Duke George II von Mainningen is responsible for this, as he turned his attention on detail. The historical reconstructions of costumes and scenography which tried solicitously to reproduce former conventions stood during

wanders his performances, example for spectators and creators of theatre from whole world. Without of requisites taken out with real life at the Stanislawski's theatre authenticities it was not to the scenography. Traveling after villages he sought to his stage paintings details. The element pulled off whole on scene, accused by creators second wave of Great Reform for creator of stage *skip of thing*. The removal of rubble from requisite the scene stood with chief vision of creators of different fraction, the connected with thought relating inter alia of monumental theatre, total one. Creators will come back to considerations over *requisite – with object* look for man and theatre's closeness. Placing in object with the help of symbol essential and fundamental fiction for theatre fiction.

Tadeusz Kantor during his searches theatrical, reaches to how the *autonomic* so called of *Further development* writes in texts:

However reality this did not speak already through the place, which dictated its rights all elements of theatre. This medium becomes now OBJECT. OBJECT. Autonomic, concentrated on itself. L'objet d'art. Possessing one peculiar: own, alive organs: ACTORS. I named him, therefore BIO - OBJECT. Bio – objects were not requisites which actors use. They were not 'decorations', in which oneself 'game'. They created with actors inseparable the whole. They paid out with me their own 'life', autonomic, relating to fiction (content) drama. This "rye" and his symptoms created the essential content of performance. She was not then the plot, and rather the matter of performance. Demonstrating and manifesting "life" this bio – was not object performance of some arrangement existing after for him. It was autonomic, and so real! The Bio – the object – the work of art³⁹.

The matter of Kantor's performances was the lack of a separation between actor and object. The almost organic connection of fine arts the theatre, at which existence the requisite-the object – makes the actor's body present.

It created the matter of performance "the internal life of OBJECT", his propriety the, destination, his imaginary area. Actors became with his alive parts, organs. They were somehow

39 T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków s. 132.

genetically bound with the objects. Some BIO created – the acting OBJECT, paying out the tissue of enough special action. She could be amorphous (I named her “informelle”), she could be however mechanical for a change. On the second side actors were conditioned by them, their parts and action descended with him⁴⁰.

Thought developed by Kantor touches in demand in present thesis *among*. Place which occupies has not appointed borders closely. All, what oneself in frames *among* it occurs it – *happens*, it is new created by Kantor, built on newly – *reality*. Carrying the birth-marks of past, lapse, of death and also the memory. Do not touch already this matter experiencing her during theatrical *hic et nunc*, they stayed explorer objects created by Kantor. They exist in spaces of gallery, as autonomic theatrical *existences* – edifying new reports from look at – *dead and also alive*. Hung in past and thanks to moment makes it present report with spectator creating potential appearing *among*.

Szajna

It seems impossible to tell about essential phenomena in history of Polish scenography second half XX age without calling Józef Szajna, one of the most important “reformers” native modern theatre⁴¹.

Józef Szajna works did not waited yet detailed study – monograph. The history of theatrical fine arts owes this universal artist – a lot. Earlier revolutions on Polish scene reach time of Andrzej Pronaszka. The pieces of stage design made for performances in the Nowa Huta Theatre, the Grotowski’s performances represents this new it thinking about fine arts in the theatre. His is not pleasant, used the paintings they captivate with feeling of schedule, they terrify and stay, as strengthen paintings of catastrophe. It particularly valuable for present considerations is the new thought relating the creature of stage painting,

40 *Ibidem*, s. 132.

41 K. Czerska, *Niedokończone odpakowywanie. Kilka uwag o scenografii w ostatnich spektaklach Józefa Szajny*, [w:] *Odstłony współczesnej scenografii*, Kraków 2016 r., s.201.

then the main aspect which perceive in impressive Józef Szajna's works, which notices, that:

We commit the mistake, thinking about scenography, as about of performance dealt out value, external, across which it was it been possible to take from the rest the line of chapter the workings stage. I declare for theatre of unity [...] it restricts the Practice of illustrating works the creative possibilities of theatre [...] Performance should be created, build. [...] I see stage reality in her additional dimension, running out apart from confrontation with reality. Moment exists, in which theatre crosses from regions thinking interpretative work in new quality, independent, look at value simultaneously in different dimensions. It is the moment, when drama stops being score and stage events become with own improvisation⁴².

The ennoblement of function stage designer in a theatre is the next Josef Szajna's contribution. Not only the fact that scenography is one of elements of performances is essential but her creator is independent and creates scenography, which can stand alone with autonomic existence. Her trump, then the main feature, which the creator of Replica perceives, her creature is among, many elements of theatrical performance. Eclecticisms of this discipline is the essential for her existence. The test of stringing the questions, of search – this the potential tasks for creators and explorers of theatre:

It is basic question today:, for what to create, and not – how⁴³.

Joseph Szajna it tells about me:

All at my theatre took with sight of the sculptor's and workshop painter⁴⁴.

Critic describing artist's works looked for suitable her classification. To think about artist's works hard, then work almost physically – connected organically to multidimensional aspect.

42 E. Morawiec *Teatr Józefa Szajny*, [w:] E. Morawiec, J. Medeyski, *Szajna*, Kraków 1974 s. 14.

43 J. Szajna, *Józef Szajna – wypowiedzi artysty*, Warszawa 1992, s. 116.

44 *Ibidem*, s. 116.

The vitality Szajna's fascinates and teases [...] the people of theatre irritate themselves often, that Szajna does on scene the alive paintings instead of performances that it at all is the painter and it better will be to occupy oneself realization of some plastic objects, happenings or the environments. Many however fussy painters, look at Szajna's pieces of work:, that it would the best to take them to theatre (...) essential truth depends on this probably that it is in even measure artistic then theatrical at the same time⁴⁵.

Joseph Szajna composes his stage pictures, he builds them in detail, after detail as if it was an organic matter:

Szajna treats performances more than any other director as composition. It builds it during tests how sculpture, as architectural construction, adding to spatial arrangement rhythm working, which how there in musical work is composition about clear temporary structure⁴⁶.

It goes out from straight lines of forms and aims to synthesis. Form stands up with getting longer movement. The actor is the scenography, sculpture, requisite – the lively unfeeling matter and the body – less, built from wastes of remainders, the artificial limbs.

Having square canvas, on which I create painting, and administering such regular forms, as wheel, square, parallel triangle, try from them to go out to this, what is movement, which is human endeavour⁴⁷.

Later period, in which Szajna goes away from narration plastic, painting starts, assembles oneself on practical sense the scene, requisites, objects, then the stage of final liberation oneself, from it illustrating the literature. Artist's autonomy and created by him world. Liberation individual elements, as it writes Z. Osiński:

All elements – the wheelbarrow the, strings, the bathtub the, nails, the hammers, oven pipes, and on their similarity also the body of the actors and costumes they – are the objects

45 J. Bogucki, *O Szajnie* [w:] *Teatr 1972*, nr 2, 1974 s. 71.

46 . Kłossowicz, *Teatr stary i nowy*, [w:] J. Madeyski i A. Zurowski, *Józef Szajna*, Warszawa 1992, s. 116.

47 Anna R. Burzyńska, *Przebić drabiną horyzont*, [w:] „*Didaskalia*” 2012, nr 48, s.3.

*of destruction here, the total break-up, creating how the collective skip would to – the times of contempt – and the iron scrap-iron*⁴⁸.

The artist's being with final form of works Realisations – *among* – magic in objects – kept for time and memory.

*Form, which are not nor scenography nor sculpture, nor painting, but autonomic existences particularly meta- theatrical*⁴⁹.

Live after for performance in cosmology of commonplaceness they, create the *separate performance*, independent. They fight from subordination, they need not with subordinating they, tell alone, translators. In a modern manner, we fear them to listen. Living in beautiful virtual small picture, we kill the consciousness of lapse. It is old age unfashionable, it starts before inefficiency fears, fear.

The Szajna's objects, are not only the quintessence of the meaning of theatre it is also a visualization of her remnants. The unpleasant protest, with necessity of death in background and the process of schedule. Theatre of Szajna is a theatre almost impossible to classifying, residual and also unusually homogeneous, containing oneself in wide frames artistic theatre.

Zbigniew Taranienko in his book the *Theatre without drama* mentions not only Kantor and Szajna also the creators the so called of arts theatre. It remembers about works George Grzegorzewski, Leszek Mądzik, or else unprofessional Theatre Gallery. These artists of theatre's scenographic visions realized higher sense – by his plastic projection. Grzegorzewski began from word it was the carrier of sense. He adored the histories of objects, he built with them stage space. He chose it thoroughly he hulled with real life and was useful them new stage life. Revealing intervention, realised so far. From organization of objects in space the artist began the work, so as they the cultural conveyor of sense. Pantograph, loom – transferred from factory on scene they are the carriers of concrete

48 E. Morawiec *Teatr Józefa Szajny*, [w:] E. Morawiec, J. Medeyski, *Szajna*, Kraków 1974, s. 30.

49 *Ibidem*, s.30.

history, they in theatrical context unlock new in her chapter. Grzegorzewski, similarly as Szajna treated objects, as passers-by, thanks to it they stood up solid wandering existences. Are they in case of Epitafium independent objects, so as Szajna? Do devoid theatrical happening, presented, as artefacts on exhibition, they be able to act on their own? *The Grzegorzewski's objects in performance made up the inseparable part of theatrical space. The Present ones unlocking the discussion relating to existence of exposition*⁵⁰.

The plastic scene of Academic Theatre and Leszek Mądzik's activity, are also the examples of utilization the pictorial possibilities of scene. Visible philosophical context is here then he is pretext to formation of scenography. Light and him symbolic working is the basic component of visual world. It is then using with fine arts theatre, using her possibility. Leszek Mądzik does not occupies himself with the searching of the essence of scenography, it uses her how the painter uses a brush to paint the painting on canvas. Visible connexions to painting, sensible using with his supplies, the issues connected with artistic of the KUL theatre. It is impossible to skip them in considerations. They tell however in reflection to follow further, the traces of discoverers of scenography matter and seekers creature fine art theatre, as well as them the material or immaterial equivalents.

50 http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/643/od_pisuaru_do_pantografu/

Theatre Gallery

The next decisive step for theatrical fine arts was the activity of the phenome Theatre Gallery and his experiments with years 60. Andrzej Żurowski writes so:

Artists replaced in Gallery painter's canvas with a screen, and the different forms of playing with the light dominated traditional painting⁵¹.

The experiment, the search, is written in working of this group. Thanks to this artistic tests theatrical art, could equal to what was happening in plastic arts cannon.

... the Krechowicz theatre the typologically takes from not experiences avant-garde theatrical, but from searches the West – European fine art which those years more and more wider broke the stillness of painting and sculpture⁵².

Devoid text, actor basing on inventions theatre, created on spectators' eyes. Be bearing among creator and spectator *here and now* often through the film and technology. On close relations, in macro scale – the matter changes in painting, led not by the movement of brush, but the movement of camera.

Hidden working before painter's spectator it caused that colourful offals had risen and fell, they gurgled and exploded, matter pulsated, reminding reckless, multi-species' ant-hill'. Kantor described the course of realization in such a way: Cylinder turned, while I was painting on one side and on the other side the camera was still recording changing forms⁵³.

The pieces of art formed during the performance reminded sometimes collages, assemblages, reliefs. Inspired with painting of matter they – touched the matter directly, touchable, authentically during built with fat layers of paint of structures, formed e.g. from sheet metals, the plasters, sand. She played the important part objectivising the physics here

51 M. Groth, *Przestrzenie/partycypacje* [w:] *Odstony współczesnej scenografii*, Kraków 2016 r., s.265.

52 A. Żurowski, *Teatr najosobniejszy. Galeria* [w:] *Gdańskie teatry osobne*, red. J. Ciechowicz, A. Żurowski, Gdańsk 2000 r., s.89.

53 A. Żurowski, *Teatr najosobniejszy. Galeria* [w:] K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, *Odstony współczesnej scenografii*, Kraków 2016 r., s.259.

and the optical apparatus, making possible spying on imperceptible for eye of processes. The performances of theatre the Gallery then the artistic goes out sensation entirely after for borders of conventional theatre. Creator on newly, composed how musical improvisation, every time differently. The sound became for accompanying him painting the partner of action. The Treaty and The Invasion these last performances of a group – exhausted the possibility of development, public meeting the theatre stopped existing. The search of the audio pictorial equivalents to express a wider use of symbols, new meanings, the creature of theatrical experiments apart from language, the body and pattern. Thoughts returned connected with investigations of Bauhausu as well as diagnosis of Moholy – Nagy, who saw coming changes in illustrating. Thanks to accomplishments of creators of the Theatre Gallery, space of theatre enters in unknown zone. It unlocks new possibilities, it drops the garment of construction and pattern. It stays with immaterial point of exit – placed – objectified. Impossible to examining – touching creatures – temporary – how theatrical *hic et nunc – here and now*.

The chosen examples of searches of creators of arts theatre, then the context for more thorough searches. The crossing the borders, looking for *among* this is the common nominative for works of visionaries of theatre. They are the final effect of investigations often, living outside space of theatre the autonomic, independent *objects – the existences* – in creature entreating the theatrical elusiveness. *Bio – objects* by Kantor – material – theatrical, and overcrowded also inevitability. In Szajna's epitaph the magic timeless existences/ the *artificial limb*, being the visualization of defeat of civilization and the man. Hung in time among reality and creation, among life and death. Illustrating impossible, indefinite, difficult to classify. Grzegorzewski's objects, torn out from industrialised realities built theatrical space, outside it they lost theatrical context. As artefacts, they do not play already theatrical part histories, they tell stories about themselves. The art at the Theatre Galleria connected with creature of theatre, in sphere of arts matter is a test of intangible

seizing, shift of questions and movie illustrating. Equivalent – *among* – be holding *here and now* nowhere else where only during theatrical *happening*. Without artefacts, remainder – *clean visual impression. Moment of theatre (...)* Berdyszak tells, that exists *among – among something that is not a necessity and existence*⁵⁴.

Boris Kudlička

The proponent of a contemporary scenographic thought is Boris Kudlička who lives and creates in Poland. He cooperates with the director Mariusz Treliński and they have realised/prepared operas on the world's prestigious stages for many years. While thinking of development of scenography and the amazing technological revolution it is impossible to overlook the name of Boris Kudlička- the visionary, scenographer and designer. Thanks to the works of this duet we can nowadays touch the Wagner's 'Gesamtkunzwerk'. The level of performing the scenography rooted in the history of theatre, film attraction of telling the stories are the basic discriminants producing their operas. Citing the realisations of Boris Kudlička we can admit that scenography has reached the highest technological and artistic level. Revolving stages, huge planes moving noiselessly, a stage flooding with water, projections, water, steam, luminous effects cause that the performance becomes a real feast for senses. I dedicated two master's degrees to the works of this duet, considering the role of scenography and its contemporary condition. Boris Kudlička defies the issues connected to the history of Scenographic solutions.

He uses with premeditation solutions emphasising ground breaking issues relating to the space of stage. The historic context is dressed in a vestment of modernity. Luminous technology supports visual sensations. Stage pictures soar in front of our eyes, they discuss with the limitations of the space. They create deepened spatial relations by using materials, they surprise with the effect. Looking for the contemporary example of Fusion of

54 E.Olinkiewicz, *Teatr w całości sztuki* [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996 s. 79.

Scenographic, technological and artistic thought we have to mention Boris Kudlíčka's implementations. While watching performances prepared by the duet we can have an impression that it is impossible to make more in the field of scenography. We have reached the moment in which scenography developed disproportionately to the arisen theory related to scenography itself. That's why the considerations related to scenographic perspective reaching to the roots are so invaluable. This very dissertation became a philosophical research of the proto-ideas, proto-scenography, proto-relation with the viewer which are not torn off the history. Searching for the place which is difficult to spot, containing the essence of the theatre and its arts, demands reaching to the beginning. The final moment of the development seems to be the character of the prominent scenographer Boris Kudlíčka, however if we want to look for the beginnings we have to go back to the thought concluded in considerations relating to the Jan Berdyszak's theatre.

Theatre? – John Berdyszak

*What elements or values of the symptoms of the essence of theatre do exist, as his reality, and how can they rewrap in art after the theatre? What potential figure can theatre accept which will not be nor performance, nor event, nor fate? What can be a theatre before it will become a theatre, or when it will stop being a theatre?*⁵⁵

According to the artist the theatre has not range, therefore his art does not possess any ranges. One should the investigation of theatre begin from bases', avoiding generalizations and not using affirmative statements or announcing. Berdyszak seeks *inter values*, it gives questions, it provokes.

*To be at theatre or to try it to fulfil it is first of all asking with theatre about theatre*⁵⁶.

To ask also oneself – alone, we are theatre also. Artists found that it is hard to separate theatre from life. It *results* from life and internal need of playing, creating, of celebrating – *everyday rituals*. Enrolling in so called the *theatre of everyday life*. The *wide* almost the panoramic context of theatrical investigations, then the investigative permitting perspective, to *go out after for theatre* the comprehended, as institution, building. To touch the beginnings, the need of existence of theatre. The piece of art stops being artificially produced small picture.

*In reflection of Berdyszak over theatre can strike the fact, that theatre be comprehended is in way so wide, that from one it undergoes sides obliteration his borders with life everyday, and second barrier distinguishing him from arts plastic (sculpture, environment, installation) itp*⁵⁷.

55 J. Berdyszak, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996 r., s. 13.

56 J. Berdyszak, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996 r., s. 13.

57 G. Sztabiński, *Teatr Dylematyczny Jana Berdyszaka* [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 13.

Artist analyses individual elements of fine arts of theatre such how curtain, audience, table – scene, wardrobe, mirror, tells about places, which they are not nor scene nor audience, the receipt of performance analyses – sight/hearing, it considers limitations and connexion, dialogues. It places questions, relating functionalities, spatial theatre, it considers him they mislaid and their working considers philosophical. The chosen road does not found aim, it focuses on the ending searches: *among*.

*Among values, defined in the works of Jan Berdyszak there are situation “among”, they are the symptom of potentiality, open possibilities, impossible states to naming and qualification, and existing in one’s ambiguity and changeability, in impossibility and non denomination*⁵⁸.

Question, reflections, provocations – then tool. The artist reaches to concrete across the deepest layers of theatre. Philosophy among it is the category of existence – existence, place, passage in which follows from non – existence to existence. Approaching to *unpredictable* across throwing aside the domination of sight. Standing up before *moment of passage*, – as moment of reflection, the attention. Crossing becomes already with moment of *happening* – experiencing and consciousness. Jan Berdyszak’s works are stopped in reflection Objects has not a theatrical origin. If however we understand theatre, as crossing and continuous search then we will find his core, beginning – creature. As to touch her, as to seize something, which is elusive? The artist writes about stopped theatre, it can then to be the painting, object, the carved scene – this can be intentional the form of statement – the *theatrical reflection*.

*They play in artist’s works special part objects, projects, situations, it at all which aim is not existence project nor object nor situation. They fulfil only reflective function, provocative. Undertaking consideration about theatre, creator does not treat, as subject nor as tale about subject, theatre but it reaches to creature of theatricalness, to the deepest layers of theatre, and the also the simplest and concrete*⁵⁹.

58 E. Olinkiewicz, *Ani scena, ani widownia* [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996, s. 32.

59 E. Olinkiewicz, *Pytania* [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996 r., s. 32.

John Berdyszak tells that things should to be straight lines. Important this is, which is beyond him and before him ...

*Is stop on threshold, on passage necessary attention theatre?*⁶⁰

*In Berdyszak's works it exists also, and it can first of all, as delimitation, uncovering, 'among', when work permits to see this, which is 'before him' and this, what 'beyond him', what state his creature, ale it portrays – also this, which is*⁶¹.

The context of participation, is to free interpretation contribution look at here, it unlocks at theatre report with spectator. Created by artist objects, they wait on spectator's entry on his participation. They congeal in moment of meeting and wait on *decision*.

*They are how stopped in one's tension, in moment*⁶².

60 *Ibidem*, s 121.

61 *Ibidem*, s. 116.

62 J. Berdyszak, *Katalog z wystawy: Retrospektywa wybranych problemów*, Katowice 1992 r., s. 14.

Scenographic objects

Following the thought of Jan Berdyszak, I open the context of series of works which was created while doing my researches. Created scenographic objects are the introduction, to questions connected with fine arts of theatre. Asking questions, I seek the sense, the essence, the beginning. Concentrating on solid matter, which object is I stop in time the form and by using mirrors I leave the space for performativeness.

There is an unknown zone between one state and the other, the factor of otherness. She wakes curiosity, she fuels to undertaking activities, it has to be only a nick of time, but becomes unexpectedly a new field of art. At the same time it sometimes transforms in state which has got the features of durability, art is a journey on the edge⁶³.

Series of scenographic objects: Around main entry – *thyra*

It is an attempt to see the theatre and where we are not accustomed to perceiving it. A Spectator is inside the theatre as looking through the object independently of the reaction that it made. They are then theatrical provoking situations⁶⁴.

Standing before ancient *skene* on *proskenion*, occupy actor's place among look at, and main entry to *skene*, they are before doors – gates *thyra*. *Skene* (*skeneo* I live) it – was the dressing room for actors, a store-house, a kind of movable screen shadowing a temple. *Skene* was a main building on which scenography was painted, it became a palace, temple, cave. In V painters painted illusory doors – it was their favourite motive. Doors visualized moment of passage, secrets covered, partly half-open they – intrigued. Before doors – *prothyron* (from *pro*, before, *thyron*, doors) – space *before doors*, round it the whole history

63 J. Berdyszak, *Katalog z wystawy: Retrospektywa wybranych problemów*, Katowice 1992 r., s. 14.

64 *Ibidem*, s 90.

spins. These objects keep a moment *before*. Standing *before* them we focus on *happening* – among us and object *Thyra?* (Il. 1)

*Happening for Jan Berdyszak is not a plotted event, it is not nor linear, nor textual. It exists in themselves things, in substance, in spaces between things*⁶⁵

We thanks to principle *ekkyklematu* – revelation outside -we find out, which events were hidden by *skene* – it hide the events forbidden by the decorum rules. *Thyra* – doors become between mysterious interior mediator, and looking at it world. In Menandr's arts – place before doors, it stands up nothing more than *dramatis persona*. Incessant movement round doors inflicts that they become a main motive. Does the viewer in situation of receipt of object, becomes also the *dramatis persona*? Opening door from ancient mirror. The spectator could reflect in it altering the painting of object, starting simultaneously theatrical *happening*. Mirror reflection becomes central point of events. Through doors concealing secrets, natural visible reflection of a viewer – plastic intervention that make theatrical context wider. Who is then a spectator? An actor?, The part of work? What does happen *among*? Who is creator of that *Here and now*? Maybe *Mirror*? It becomes the *theatre of the spectator's reaction*⁶⁶.

This mirror is intentional: surroundings reflects, me, road for mirror, sky, crossing. And seeing intentions – it unlocks a road for you, cannot cross it, (...) it appeals to mirror still working memory. It is delivery of heading to transcendentalism many possibilities also, and for spectator the mirror – theatre of his reaction.

Mirror is the centre of object it is the source of changeability, faint material, temporary, fragile and also concrete. His reflection is ancient, marbling, it makes older and washes away contours, it – *effaces borders*.

Glass is a gentle and fragile matter, the most approximate to alive existences. It demonstrates his lack with its material existence exposing specific world, as the most unusual and

65 E. Olinkiewicz, *Pytania* [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996 r., s. 114.

66 Berdyszak, *Lustro* [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996 s. 109.

*paradoxical opening without protection. It acts in an indirect way, it is like contained silence in word or like sound has to absorb silence*⁶⁷.

Object *Thyra* was created from the *object*, which was found and painted oil – paint plywood. The of mirror was a fragment of something that formerly was a the part of glass making tester, it was extended from real world also and placed in new – completely unknown to it the context. Grey felt joins two cool materials it – *wraps them up* – becomes clothes, costume, binding. Running towards centre rope they, link to lineal perspective, associated with ancient stage painting so very. They sparkle to rope gold and silver relating to loving decorations stage glare.

Finished, ladled from real world matters, they have their past – history. Invited to playing of new part they enrol in context of theatrical conventionality. They realize on thought conception of Kurt Schwitters. Artist created abstract paintings, being in creature meeting:

*together for artistic aims all materials, all which are possible to think of, and under technical regard – principle of equivalent of each material*⁶⁸.

Kurt Schwitters's paintings/objects created relation between all, which is in the world. They realized also theatrical Gesamtkunstwerk – answering for equilibrium values of all components of created work. Created scenographic objects, reflect the idea of opening to relation with a spectator. Built with pieces of glass, pieces of wood, scraps of found fabrics, they are the wastes of consumptive life simultaneously. Composed with the help of arranging sense, they become thrifty and sophisticated. The search, assembling the invoices, colours, shapes is first phase of creating. Helpful case, spontaneity, new thought turns out – always close theatre – scenography. The next step is investigation of report *among*: matter and basis, colour and shape. Looking for ideal connection – elaborate or ordinary report. Aesthetical value is not an aim, important thing is the confrontation of

67 *Ibidem*, s.90

68 <http://retroavangarda.com/merz-kurt-schwitters>

elements. The built world of objects, is based on repeatability, it gives rhythm to a composition. The rhythm, becomes a special metaphor of reality. And practically her part – the *prototum totum prop pushed pars – the part by the whole/the whole by part* – the realizing in scenography, for qualification principle of building the world, as element of larger the whole. The closed in stage frame world is the only *part of larger* reality. The scenography is the representation of whole world introduced in performance. Showed to spectators the *part of larger* the wholeness then the realizing principle both in movie frame how and the stage frame. *The same scenographic objects become with gathering of fragments of larger wholeness and create new material existence. Crumbs/torn out with reality parts, they roll on miniature scenes of objects internal drama. Looking at them makes us think skene, the entry thyra or else stage window. They place the spectator in situation before, the situation of choice: Will that not strained among happen?*

The opening, entry main *Thyra*, at theatre then the point of exit for formed objects, are also the point of exit for spatial development the theatrical scene. Kazimierz Braun in book *The space of theatre visualizes this subject in following way (IL. 2):*

We read that with development of places of action the demands on scenographic solution in figure of next door openings together grow. It in 316 BC three doors were already used. Roman *Skene* possessed several such opening door. Scenographic objects do not visualize this issue they stand alone before spectator creating situation before:

*Isn't it a theatre stopping on threshold, on passage necessary attention?*⁶⁹

Stop on *threshold*, then seizing moment, in which we undertake decision about crossing. Moment of uncertainty – the anxiety of, curiosity, which is for doors, and the fear before this, new what unknown, unexpected. Frequent applied intervention also, in Jana's objects Berdyszaka.

*Passage, as impossibility ... moment ... stop*⁷⁰.

69 E. Olinkiewicz, *op. cit.* s. 118.

70 E. Olinkiewicz, *op. cit.* s. 119.

Ancient skene shaded the temples. The place of performance in theatrical cosmology was among – the sakrum and profanum. Middle Ages through playing drama inside temple, initiate the theatre of inside sacred events. Inside viewer's conscience, – theatre becomes *Bible Pauperum*. When this way of illustrating was secularised the theatre goes outside the temples, – Portico becomes his scenery, and his main entries: *Postage Regia* and side *Postages Minores – simultaneous scenography*, on her background events were played. Temple accepts function of an ancient *frons scaenae*, it is a holy place, but simultaneously a wardrobe for actors. Multiplying in simultaneous mediaeval scene stage places, then next stage. The Mansjony- constant pieces of scenography – the houses – created by the craftsman's features, placed in space and simultaneously showing all places of action: from *Mary's house to Hell*. Executed thoroughly, impressive, dripping with blood, gold, – craftsmen did not disguise in centres to visualize the *truth of belief*. Authentic materials, gushing flames, had to convince less fervent faithful.

The series three scenographic objects Mansjony (Il. 3).

Pine plywood varnished, white canvas, milk white glass, paper from envelope on letters white, felt

Created series of three scenographic objects *Mansjony* does not dazzle with effects despite it speaks by its rigidity and authenticity. They turn towards a clean spirituality, called by the Mirosław Kocur's in his book *The second births of theatre. Anglo-Saxon Monks' Performance*.

*Creating the illusion was not the mediaeval actors' aim, and embody in the some figures with the aim of rather development of the spectators' and emotional movement impression*⁷¹.

Objects *Mansjony* do not convince anybody – raw, devoid of effectiveness tell about relation between invoices, materials. Used painted white gently glass reflects reality.

The translucence is fascinating half state of imagination and matter. It is physical existence and visual absence. The translucence it is not only crossing the light through physical barrier,

71 <http://www.teatralia.com.pl/performance-mirosława-kocura/>

odd propriety of glass and some shapes, but it mainly the philosophical halt between existence and the non – existence between emptiness and thickness. (...) Translucencies are spaces between (objects). Translucence means among⁷².

Raw plywood, wrinkled paper on white canvas is an entry to house – ‘mansjonu’, waiting on decision about opening. Clean survival, on, which they are waiting with metaphor of spiritual flawlessness. Spectator, can begin to wander on the traces of mediaeval actor’s, along simultaneous scene. He can maybe try to enter the interaction just like *Anglo-Saxon monk*, from some of stage entries. Though does not offer nothing but itself – it is empty ..., it waits for fulfilment ...

So I want to give empty place to man just like we give him a mirror. It is why one of objects it – fills the phenomena only when man wants to know. To see one’s reality. An Empty place is a space for my spectator’s initiative. With the support of some programme of content which I create – he not only speaks with me, but fills the painting with his own imagination (...)⁷³

The development of theatrical space aims towards extension the door- the *thyra*, to size the of stage window placed in stage frame. The transitory moment is the closed theatrical scene, the first one in history of modern theatre – Teatro Olimpico in Vicenzy. Palladio made it three-dimensional in perspective back – streets, in three stage windows – *Porta Regia* (main) and *Porta Minores* (side). *Skene* became the kind of triumphal gate, it stopped being just a building. *Stage openings* became meanwhile passages under gate – stage frame. *Skene*, it becomes open – work passage between different worlds. At last main entry of *Porta Regia*, it broadens oneself, until to frame stage standing up oneself the terrain of game – the scene in today’s understanding. First boxing scene comes into being – ‘Teatro Farneze’ in Parma, since then, standing as the main model of scenes in the whole world.

72 E. Olinkiewicz, *op. cit.* s. 132.

73 C. Grzelak, Poznać istotę sprawy. Rozmowa z Janem Berdyszakiem {w:}, Głos Wielkopolski, 1975 r., nr 67.

The reformers of theatre discuss with her, transformations of her shape were follow it. Invariably however, it reigns to today in majority of theatrical buildings (Il.4, 5,).

The copper frame of object underlines the wealth, glitter of stage bindings perversely in Baroque. On purpose damaged and minimalised. Space inside frame, deepened with the black lined paper, creates a kind of entrance opening. Shallow black entry, reveals secrets before spectator. Copper frame reflects spectator like a mirror disfiguring reality. This view teases, it bothers and it concretizes inside. The contrast, between unstable painting of frame, and her interior builds the situations of tension. Then the materialization of conflict, between the obsolete binding and simplicity of interior. The object, becomes a comment for development of stage space, it is a pretext to opening of a wider problem, connected with no compatibility of old baroque scenes, to modern scenographic thought (Il. 6).

Stage frame broadens ... covered with velvet majesty conceals in itself. It was pricked, with wears out piece of noble copper. In only centre – glass – black transparent, ale also very concrete. It has got its own weight, but lightness in reflection as well. The spectator, who can see his own reflection becomes a part of composition. The doors in front of which stands the spectator, are too small and rather not possible to open. Closed in stage frame composition, has got no continuation in space. It is a closed wholeness, inside which action plays (Il. 7)).

The skeleton of stage box, drawing of theatrical construction, entry *Thyra* in central point. Visible arrangement with perspective *fourth wall*. *Object enrolls* in every space, it unlocks with reality which surrounds him. His black contour, seems to be the ovule of thought, construction, which it waits with on fulfilment. Draft which in concrete way reminds about one's existence, ale it with premeditation does not want to be finished simultaneously. The present piece of work unlocks with the present day series of drafts – captured in transparent forms of paintings. The interior of skeleton links to the painter's tendency

in Polish scenography as well as influence of painting on scenography. It touches, also connected with Jan Berdyszak's thoughts from 60's (Il. 8).

*Passe – steams – tour, – why didn't one frame future? It writes: Passe – peer – tour, frame low – cut, empty, disclosing, concentrating, indicated. (...) Passage towards the wholeness – comments on Grzegorz Dziamski (...)*⁷⁴ *Passe – peer – tour is key complement to the whole and work separates from surroundings and relationship sets up simultaneously, from this, which locates outside work which, opens to this internal and limited on this which is externally unrestricted*⁷⁵.

The object represents the architectural vision of stage space. It seems in a modern manner to be the leitmotiv of scenography construction and clod. Dealt out of game the monumental solutions, created with huge surfaces spaces, planes shoved noiselessly. Moving rooms, walls, storeys. Discussion with theatrical space lasts. Scenography goes outside the theatre, it seeks place in industrial spaces, it annexes factories, store-houses, shooting halls. It Comes in relation *among* with new terrain of game, and it alters with times find space modifies entirely, it transforms her. It goes outside frames of thin skeleton and despite one's magnitude it approaches to spectator, the recorded on cover of old diary history (the linen being with part of object element). Two extreme, but coexisting existences – arguing in front of spectator's eyes. One reaches to intimate deeply concealed needs, second enrols in surroundings, it effaces the borders, between space of theatre and architecture – the town-planning (IL. 9).

*Whenever I look the circle on I have the impression of the most primitive form accompanying people like the sun, or in half eaten fish. This air-tightness of form harmonizes with and contents infinitely extensive impression*⁷⁶ (Il. 10).

74 J. Berdyszak, *Passe-partout* [w:], *Teatr?*, J. berdyszak, E. Olinkiewicz.

75 G. Dziamski, *Wstęp do katalogu Jan Berdyszak Passe-partout ciemności*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996 r., s. 124.

76 J. Berdyszak, *Katalog wystawy w Ośrodek propagandy sztuki ze szkicownika 1963 1964 Katalog wystawy*.

The trace, the painters left in history of scenography as well as the influence of the painter's ideas on development of scenographic space does not leave the doubt. The skeleton of stage frame, state the support for internal dynamism of a wheel. The paint edges of painting set in in space and they draw the smooth border of painting simultaneously. Formed with two gestures of brush, by its own transparency, wheel despite being stopped in object, the impression of continuous movement inflicts. The fluency of gesture, draws in the viewer – it almost hypnotizes. It brings meditative associations, it relates to *holy circle* to Great – *the beginning of* theatrical event (Il. 11)

The written in centre of stage box action, draws on folder the place and hero of the event. The point striking in the space semicircle, it falls devoid of weight. Its role is to reach with his part, in a specific place in centre of tale. The scene becomes a window, the spectator spies on – the object keeps this impression – the effect of *happening is* foreseeable – is not the secret – the point, seized before moment of fall – hung in space. Will it fall? What is essence of that *event*? What does happen *among*? Where does the secret among *hide*? – between action in object and spectator?

Series of scenographic objects *Theatrum Mundi*

The created collection of scenographic objects in theocentric conception support the conception of human fate – in *El the gran teatro del Mundo* – the Great Theatre of the World, it shows coming from Plato the great metaphor order of world ordered by heavens, division on parts in drama, what the life is. Rymkiewicz's words bringing back to works of Calderon well-known with this creative perspective, they show the taken point of sight.

*World, title tells us so many it – is theatre. It is not similar to theatre and it should be to the theatre compare, it is theatre already. It is identical with the theatre, And identical is, because human life – with its essence – is not identical with human life. It is a game, spectacle, performance: It Toda la vida representationes es, says Author in EL GRAN TEATRO DEL MUNDO*⁷⁷

Objects as dictionary definitions are objects which are possible to see and to touch peaceably, *abstractness marks them (abstract e.g. can be things of feature or notion) somebody's workings, interest or feeling; are something, what they concern*^{78(...)}⁷⁹

They contain following Jan Berdyszak's thought the *stopped theatre* – in painting, the solid form which evolves crossing at *theatre potential – the state of tension, active expectation, essential the non – accomplishment and accumulating the energy. The state multi-possibilities of reflection, not determined by the kind of articulation and its process. They do not throw the choice or – or, but they contain possibility inexhaustible considerations and to find in areas among. The among worthiness make still possible, from the beginning, touching different sources of multidimensionality creature of thing and they create the questions about yet*

77 http://www.eteatr.pl/pl/programy/2013_12/55426/wielki_teatr_swiatec_teatr_im_witkiewicza_zakopane_1986.pdfJ.M.RymkiewiczLudziedwoiści/w/Problemy Polskiego Romantyzmu, seria J, Osolineum, 1981.

78 <https://sjp.pwn.pl/szukaj/obiekt.html>

79 E. Olinkiewicz, Teatr w całości sztuki [w:]Teatr?, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996 r.,s. 79-80

states of her appearing. Such behaviours contain with depth something the existence, they treat to him, and not to models the treatment of existence.

Investigation of theatre and its fine arts, through giving questions, look for the essence, it leads to holistic perception of art of theatre. Scenographic objects *Teatrum Mundi* – go out from framing, importing offences to *box scene* (Gukkasten). Freed, from thrown aside in manifestoes of *theatrics*, understood, as the painter's demonstrating, the artificiality, pageantry, they apply the principle

theatrics, as search substance, which would contain all proprieties all theatres, which perceive in artistic conceptions of present of theatre and thought artistic Jan Berdyszak. In so functioning synonym is not essential for me to understood functioning synonym theatrics and artificiality⁸⁰.

Closer, present the existing connected with moment *theatrics of creating is searches* in a modern manner – creating. Example, visible e.g. can stand, in treatment technician's Jackson Pollock's painter workshop. The look at paintings are the *trace/the effect – happening*, immanent for questions of theatre. Formed objects, are the result of reflection and special considerations, illustrating having a look on world, space, theatre, scenography, in wide – panoramic context. Close the quoted metaphor *Teatrum Mundi* illustrating the creator's and overview perspective of creation. The initiated place of creating/composing, be comprising over reality her perception to questions imports – the *pattern/the geometry*. It unlocks questions connected with distinction and coexistence.

... The essence of geometry lets the pattern not only ... the internal orders, but the geometrical forms permit to characterize the individuality the arts means as well as giving them biological and proceeding senses. Geometrical form can at last be for many senses container and it gives back she the largest services unlocking near possibility from objects with idea to only idea here. In this situation geometry stops already being itself and being itself is impossible⁸¹.

80 E. Olinkiewicz, *Teatr w całości sztuki* [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996 r., s. 77-78

81 J. Berdyszak, *Katalog wystawy. Ośrodek propagandy sztuki Berdyszak modele, malarstwo rzeźba grafika*,

Going for Aristotle, if the *form is the essence of thing*, it will help to find the holistic nature of theatre it – will be towards discovery of creature of scenography the road? The, being with sets of straight lines of geometrical figures, objects call on thought the Malewicz's suprematism, being the word of a need of exit artist apart from *objectiveness the real world*. Artist alone he commented on: *I destroyed the circle of a horizon and went out from circle of objects*⁸². Built with the simplest geometrical figures paintings seem to visualize words of Winckelmann: *true beauty is geometrical*⁸³. Square, wheel, triangle they marked new syntax, new painter's language. His feature form was predominant. Mondrian writes: *Modern artist is conscious that the experience of beauty is space, universal*. (Cumin Stijl 1917/18). El Lisytzki, he uses graphic form, synthetizing over formal contents. Laszlo Moholy Nagy discusses with space painting he writes in forms – starting next spaces. Making seen picture or painting schematic and placing his interpretation in wider perspective. While creating collection I take close glance to suprematism. Objects presented in one plane – as collective composition – on front alleged *scenae frons*. The form of introduction, it illustrates the investigative perspective – synthesising the elements, concentrated on questions of form and composition, and also open on receipt. Quoting for Stanislaw Ignacy Witkiewicz: *connected with figurative art emotions leak quickly, however feelings which stay and do not get smaller these are not vanish which they stay with clean formal relation*⁸⁴.

Let's importing theatrical space to clean formal relation, let's look on to changing connected from theatrical building and place of scene. The graphical factor of stage arrangements stood to creation of pattern of forms scenes with inspiration, it visualizes this aspect illustration from Kazimierz Braun's book *Theatrical Space*(Il. 17,18).

Zielona Góra 1972 s. 5-6.

82 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988r., s. 10.

83 *Ibidem*, s.265.

84 *Ibidem*, s.265

The foundation of different perspective, it is not the technical solution, but the test of searches of metaphysical context. The duplication the forms of pattern of participation, importing theatrical event to questions of geometry. Location in relation scene to look at, the relation of given type of scene displays/convention. Cultural and religious visualizes conditions, becomes with basis of appearing theatrical event. The impression which calls out staging in compact clod of circle it – alters been useful by performance of announcement receipt fundamentally, links to e.g. to *Great theatrical circle*, organized guided around dedicated altar.

*Altar this made up the centre of world. He was column which united from sky the ground. (...) Od certified historically the births of theatre to the age fully developed his architectural form did not to flow away. And then by eight ages this durable form in one's principles unchanged. Evolving gradually. And degenerating. Maybe, therefore the largest ancient playwrights then those – and only those, – who shaped yet and unreeled theatrical space, and participated in her births (...)*⁸⁵

Theatrical architecture underwent transformations, with regard to climatic, cultural, social conditions, or administrative factors. Usually connected to building transformation theatrical they were the last phase of transformations, they did not harmonize with development of theatrical thought. As early as from ritual *prehistorical circle* where the public surrounded actor, after relation of ritual participation – the *procession* – and the singling out the scene and audience, then the division the chorus (commenting on) and answering – the actor. The relation of building *scene* and broadening on space of ages the *proscenionu*, after totalitarian the reigning scene of Italian type, and her questioning in XIX and XX in., as well as the variety of theatrical statements, until after present interpretations, not possible to realization in the same conditioning spatial. The whole history of fine arts of theatre be connected from illustrating, the expression, imitation by art of theatre which on newly creates the bases' of great *myth of mankind* continually. What place does the

85 K. Braun, op. cit., s. 29.

present theatre occupy? How does it speak by spatial conditioning? Connected with the plurality and variety of interventions from putting the theatre the and expansion of scenography outside the theatrical space, outside the building. Postmodernist reality, effacing borders *among* -art and everyday life, makes it difficult to investigate the relations *theatre – spectator*. Theatre and his paintings, they mingle – so it becomes closer to commonplaceness, it abandons theatrical building and approaches, to nature of phenomena connected from aesthetics of life, it imports reaction devoid historical context to something that describes Jameson: (...) *to crumbling on series time eternal now*⁸⁶. The Mike Featherstone it directs our attention towards creature present of alternatively cultural, making sensitive on changeability the report the culture – the society the meta theoretical character of the culture itself. Following Beudrillard, the world reached the last phase when painting has *not relationship with any reality: it is its own simulacrum*⁸⁷. It seems well-founded therefore to search *among, tracing this,, temporary faint what, disappearing and dissuading more and more quickly beauty*⁸⁸. There is a hope in figurativeness, she hoists truth, survival revives, it appears there where objects disappeared – *substances*.

The collection that was created and presented in this thesis, shows the world seen from the above – simplifies it, imports to definite forms. It does not open on direct report with recipient. They keep the object in this moment, in track of flight, they become with synthesis of impression. The creator and recipient have the same point of sight. It plays with spectator it touches moment of creation it – permits spectator, to be his part. It does not require translating, description – object opens on clean report.

86 M. Featherstone, *Posmodernizm i estetyzacja życia codziennego* [w:] *Postmodernizm – antologia przekładów*, pod redakcją R. Nycza, Kraków 1996r., s.302.

87 J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, [w:] *Postmodernizm – antologia przekładów*, pod redakcją R. Nycza, Kraków 1996r. s.181.

88 M. Featherstone, *op. cit*, s.316.

Series of scenographic objects: *Painting – costume*

The inspiration for the series of objects is a fragment of *costume – remainder*. The matter captured in frames, becomes a distinguished element of reality, it has the meaning – *here and now in new unknown context. It causes theatrical happening, which is not fictionalised event, is not nor linear, nor textual. It exists in things themselves, in their substance, in spaces between things.*⁸⁹

Series of scenographic objects: Painting – costume – Nor this, Nor that ...

Empty space of white under painting space waits for fulfilment. It opens on spectator, in an impersonally way dressing in a shape of associating. The gentle matter of silk shirt, embroidered, just for *this moment*, on *time of performance* delicately. Unnamed? Amorphous? Brand-name ...? Metal tray, in a kind of jewellery crowns form. Is this a costume? Is it a painting? And it can go along the thought of Jan Berdyszak:

*Nor – nor – nor, or – or, among – not only this, nor only that, nor and not (...) All existence is in many ways dual and this really permits us to try to comprehend, and also non- entrusting in him appearing – always unfinished.*⁹⁰

Series of scenographic objects – the painting/the costume/the curtain

Closed in frame – the fragment of golden shirt, on purpose wrinkled – the composition the polyester which was supposed to be golden silk. It is not painting, it is not costume it – is can be dressing the painting?. So what is exactly painting? Corporeality of his matter comes true in this composition. Painting becomes close when it links to the person looking at it. The intimacy/*the privacy – among* – breath of chest, and the spectator's eye. Internal drama – *without hero* – main part – *shirt*. The attempt of locking in grounds of stage *frame the reality/the frame/the frame of painting. Shirt/curtain* – which covers, buttons?

89 J. Berdyszak, *Teatr*, s. 114.

90 90 J. Berdyszak, *Między wartości*, [w:] *Teatr?*, J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, Wrocław 1996 s. 75.

It conceals meanings – paintings: The basic *function of curtain – exposes and covers it – generates the magnitude of meanings inherent in concrete of curtain and her paintings (...)*⁹¹

Series of scenographic objects – the *painting – the particle – the creature*

Or isn't it unrecognizable a special existence of a fragment

The particle of wool, trace of existence – the being. Beginning and end – substitute, abstract from the whole. It plays his monologue on half transparent white interlining, in bright and clean surroundings. The red colour materializes fluffy form. It seems to be organic, the fragment of alive tissue. The glass seems to represent the *Scale of Petrie*, it subjects the *particle of the* experiment, it recalls the idea of laboratory. During investigation, glass stands up with washing away borders filter. Reflection harmonizes with distracted phenomenon – so faint and concrete also.

Object/painting – particles, it reaches to creature, touches the beginning – impulse, the last – crowning thought about searches – Among...

Experiment Experience

The conclusions relating to researches that were conducted by me are the effect of scientific experiment which was realised in an art gallery. The viewers could share their remarks and observations which apply to the relations between the pieces of art and the viewer. The film directed by Anna Niewiadomska- Milczarek shows the reactions of viewers and their statements. Each person chose one of the objects displayed at the exhibition and tried to answer the director's questions and describe their emotions and feelings which were accompanying them while watching the chosen piece of art. The viewers were thinking about four questions relating to: reaction to the object, emotions related to the object, the relation between. They were also asked about the role of art. These are their statements:

The experience of perception of pieces of art, viewers' statements:

The director Anna Niewiadomska-Milczarek:

What do you connote the object with?

Viewer – Anna

I associate this object with the space, a stage, a closed box.

D.A.N.M: What was your first thought?

A. The first thought: melancholy, dismay...

R.A.N.M: What is happening between you and the object?:

Marta: There is a special relation which is happening between me and the object, I can feel anxiety, silence. At the same time there is a special rhythm which affects me.

R.A.N.M: Can you feel any kind of impact that the object has on you?:

Marta: I can feel uncertainty, which at the same time manifests itself as a trembling, rhythm, something geometric.

R.A.N.M: What is your opinion about the role of art? How should it function?

Marta: Art should educate and make us aware. It should make a viewer ask questions.

R.A.N.M: Tell me , what your first thought was when you saw the object.

Wiktoria: The first thought, a cross-section of a tree, a trunk of a tree.

R.A.N.M: How should art affect us?:

Wiktoria: Art is a way of expressing yourself, it doesn't mean to show yourself but it means that you can communicate with other people without words. When I want to convey something, art becomes an intercessor.

R.A.N.M: Could you describe what between you and the object is happening.

Natalia: I can feel calmness, it is shown in an interesting way, I associate it with entering a different world, it could be light there....I felt peace and something geometric.

R.A.N.M: Is this relation with the object interesting?

I am interested , it is intriguing, unsettling...

R.A.N.M: What is happening between you and the object?

Piotr: It draws me deep into its centre. It attracts my sight and I catch the deepness....I associate it with a centre...

R.A.N.M: What was your first thought while observing the object?

Piotr: The centre and the sight you have got when you are sitting on the merry-go-round and you looking up...

R.A.N.M: What emotions do accompany you when you look at the object?:

Piotr: I'm wondering about the existence...Existence which is locked in a circle.

R.A.N.M: Why have you chosen this particular object?:

Piotr: Because of the shape, multiplying the circles, which is happening right in front of me...

R.A.N.M: What does art give you?:

Showing emotions, building them, getting deeper into them, getting to know myself.

R.A.N.M: What is happening when you look at the object?:

I can feel the close connection, I associate it with the style I really like: Art Deco.

R.A.N.M: The first association?:

Art Deco style, blackness, golden lines, the object is monumental.

R.A.N.M: What does this object show?:

I guess it was supposed to be a room, in which there is a mirror, you can look at yourself in some way to judge or evaluate yourself.

R.A.N.M: What is the role of art in your opinion?:

The role of art is to create or evoke emotions in people's minds, so that they can't stay neutral, emotionless to it. They shouldn't think about art as something of no importance. The experience, impression is important. It can change us, it can bring up emotions.

Scenographic objects.⁹² Conclusions

The title in a contrary way refers to the dictionary interpretations, even though it is close to considerations relating to the theatre and scenography. The collection of scenographic objects provide a different procedures which were inspired by the issues relating to scenography.

Analytic observations applying to the development of the theatrical stage, starting from spherical, prehistoric circle up to ancient skene and ending with a boxlike stage. The participants of the experiment/experience were able to observe and retrieve the implications relating to the stage and the interior.

Scenographic objects are going into discussion with the viewers, they are also annexing the surroundings and the space. Even though they are placed on the wall they become three-dimensional compositions- scenographic self-comments. Formal conclusions inspired me to using similar discourse during creating the objects.

Adapting the issues connected to the analysis of the scenographic space to the area of objects I place the problem of interpretation in an arts context, I concentrate on the colour, the dividing the surface, the composition. While creating I use the thought of Merz Kurt Schwitters': Radical realism of material – integration of life, objects found in reality, with art, switching reality into art⁹³, it is a motor for my creative activities.

The participants of the experiment interpreted the objects as a real entities, they could observe their materiality, austerity, they interpreted their observations and conclusions. Some of the remarks relating to the relation with the object were philosophical and metaphorical.

92 An object is an item, which can be seen or touched. An object- an element- can be physical or abstract, e.g. a feature or a concept, something that is connected with somebody's actions, interests or feelings; a building or a group of buildings;

93 K.Orchard, Kurt Schwitters. His life and work. (in:) Kurt Schitters, Lodz 2003, p.22

The conclusion of the research is the philosophical interpretation of Jan Berdyszak's theatre and looking for the essence of the language of scenography. They are 'traced roads' which led me to the place- 'between'... This dissertation is an attempt of thinking about theatre and its arts in a deepened as well as theoretical and artistic way. While creating the objects I drew from the essence of deliberations and theatrical thoughts. The participants of the experiment perceived the relation with the objects in a material and a philosophical way. When asked about the essence of art and its role they were looking for the answer just like Andrew Pronaszko quoted by Jan Berdyszak:

Theatre, which »soul« s an actor or a director, a painter or an actor, theatre, which is in their art sealing and drawing its right of being from them, this theatre without>>the author or an actor<< is a theatre , which enters new revelations, a new human soul creativity.(...) The role of theatre is not reconstructing the real life, but grasping its speed, its calling, grasping its power which gives the speed to it.⁹⁴

Many statements contesting the sense of art could see a similar role: Art should make people aware, make the spectator ask questions. This very dissertation also signals questions, and at the same time is an attempt of grasping and holding something fleeting. Created objects continually envision the constitutive hic et nunc for the theatre. They are the quality in itself-they can be treated as beings/existences distinct- autonomous.

Positioned in a context of a arranged gallery, they change waiting for interpretation. The artistic ways that were used: textures and their unusual combinations create relations, reflections, unique dramatism. The choice of precious materials such as velvet and gold is not a coincidence, it refers to the elegance and splendour that for ages scenography was associated with. Introducing natural materials in a symbolic way appeal to the beginning of Scenographic thought. Most of the objects have a composition closed in a frame, which in this case becomes a metaphor of a stage frame.

94 A. Pronaszko (in:) 20th Century, 1982, Nr. 2 Reprint Polish theatrical and film thought, Warsaw 1971, p.481-483

The simplicity and minimalism of the compositions enter vital for scenography aspect of synthesis of reality. A fragment describes here a wholeness- pars pro toto, a wholeness describes a fragment- totum pro parte. Objects realise this thought in a microscale, but they also refer to a macro context. A constructivist thought becomes close to artistic solutions. A perspective of a metaphor of Theatrum Mundi assuming the look at stage/ scenography from the above, from the bird's point of view shows the creator's/artist's point of view.

The experiment confirms the thesis raised at the beginning of this dissertation, that there is a need to searching for between, asking questions, opening to a confrontation with a spectator. The reactions of the viewers confirm the power of influence that the objects have on emotions. They reveal a possibility of an interaction and the willingness of getting deeper into a relation not only safely standing by. A confrontation of a spectator and a piece of art comes near in this interpretation to a relation, which is the essence of the interaction between the piece of art and a spectator.

And what is happening 'between' becomes a unique performance in front of our eyes.

BAT

Recapitulation

The bipolar rooted in world of fine arts and theory of theatre investigation also, it yielded the fruit with rise of and content theoretical scenography objects connected with subject of scenography. They took the state of scenography investigations, problem of definition me to reaching apart from scenographic questions, in areas of philosophical thought searches. Revealing reflective perspective of Jan Berdyszak and the works the artists acting on borderland the art of theatre and arts plastic which means Kantor, Szajna, the Gallery Theatre. Investigations took me by relating borders of scenography, her nature questions until after present connected with relating post-modern reflections protests. The present considerations then formed in histories of scenography of conception the test of calling in aim exhibition of nature this unusual discipline. Quoting the creators and commentators of scenography I aim also towards *searches the of* works and receipt aesthetical sense simultaneously. It is the effect of investigations calling to incessant duration in theatrical *here and now they* stimulate magic in objects which wait on confrontation conclusions to *finding*, continually on newly the *creature of happening – the among-valency*, where the only possible place to the attainment it can make it present in moment inspection *among ...* – Jan Berdyszak's close thoughts. This joins also from The Lyotard' of loftiness, proving, notion that *no performance is sufficient, final and final*⁹⁵. Thinker claims moreover, that: *Question about impossible to present (...) it is only, which in approaching century it is proper to dedicate thinking and life*⁹⁶.

*What the shift of meanings for this, accessible what, in space among, it appears traceinaccessible*⁹⁷.

95 P. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*, Antologia przekładów pod redakcją Ryszarda Nycza, Kraków 1996 r., s 57.

96 Lyotard, *Immaterialitat Und Postmoderne*, s.99.

97 K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w sztuce drugiej połowy XX wieku*, s. 284.

Pioneering Nietzsche's thought about art present, it pays back attention on *endeavour to liberation intangible, on crossing rational by taking into account incommensurate*. The *investigation* of scenography brought me to the wider protest relating the places *among*, which centre of creative thought stood for formed investigative thesis. It made it present the questions about the sense of creative searches in post-modern reality, in moment of crisis of art and thought aesthetical. Giving me question what art is? What influence has it on recipient? Is the death of *art only epistemological metaphor?* (it concludes Nego Tieng Hien) or it is in a modern manner possible spontaneous, authentic aesthetical survival? What does man create? How? For what? Since *anything goes* – all passes, as Paul claimed Karl Feyerabend. What part would can in this context play scenography would? Maybe this just this field, so faint devoid borders, rooted among it, can stand with ideal carrier of post-modernistic senses: across one's *perishability – only here and now*, the lack of work – remainder, artefacts, her multi-semantic, and simultaneously the constitutional for sense of present thought – the *receipt*. Creative approach to creation recipient's and creativity of work, it can stand for impasse of art with solution. Scenography does not exist without receipt, it does not stay in figure of painting, sculpture her outline is intangible. Her *hybrid* nature seems to answer the post-modernistic collage of *thought* and to let on possibility of creative the artist and receiver's interaction the hope. The scenography realizes moreover the man's irremovable need – the need of *delusion, (the self – Deception), not less strong the than belief. Art capturing chaos in form and building world on supposedly, internally compact, it goes out the need of this*⁹⁸.

American philosopher Haig Khatchadourian claims moreover that conclusion is obvious without art, not similar to think even human existence. The delusion, *happening* then the guilds constitutional for theatricality, in them the explorers choose the sense of creating, as rescue for crisis of art.

98 *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i opatrzył wstępem Stefan Morawski, Warszawa 1987 r., s.103..

It was one should was in the face of this give next question: Since the essence of art plants in report *among*, the work and recipient, her elusiveness and momentarily make up her creature so, for what do the objects? Similar question can fall in direction of *Szajna Replicas: And so however some durable objects?* Morawski Stefan retorts so:

*After well however to strengthen this, faint what and ephemeral? Is this proof as we undergo society changes scientifically? As we do not know to live? Creative experience, participation, exploration is really, projects, idea, and so this, what lets us the authentic feeling of existence*⁹⁹.

The formed objects are the solid elements – the half-space the collages, created from found matters of reality. Collage discloses post-modernistic context being conglomerate the contamination of components, fortuity, provocation how Katherine claims Hoffman. To tell about material value of objects hard: the plywood, piece of material, fragment of mirror, old line, cardboard, wrapping paper they – are the objects which would can does not exist. Going for thought maybe Nego Tieng it would belong Hien:

To throw aside the *fetishism of object, and only productive process can stand with artistic work then, as well as alive spontaneous transport between men. (...) W creature the art revived in the newest time, because was restored the weight the creative acts, which can stand the substance of way of life the revolutionary's, what of someone, who it is careful for professional artist*¹⁰⁰.

Created *object* then *pretexts*, remainder and it can the beginnings of reflection. They visualize the *road/the endeavour* to retrieval of cause, definition. Freyerband would affirm, that characteristic vanguard planting in affirming approach for every school is: it would be *well it would happen then* Result of such working more quickly or retardation later is.

The aim of exposition of objects and it thinks concurrent her, the obtainment the didactic aim is not, nor the leaving the valuable works. Opening becomes with intention oneself on *spectator/co-author as Morawski Stefan* writes:

99 *Op.cit.*, s. 136.

100 *Op.cit.*, s. 105.

Line this it leads from Duchamp, across art the gesture and the actions of happening and performance. Tries here to create something in kind holiday, in which spectator changes in co-author. (...)¹⁰¹

Left in reflective context objects/*searching*, *they wait on receipt*. Seeing the sense of present thought in mutual search both – the author how and look at.

Leave only *traces* thought, ideas which do not exist without receipt they – visualize this elusive what, exposing oneself on this faint what, non-expressible, for appearing receipt necessary ... *among*.

101 *Op.cit*, s. 97.

Bibliography:

1. D. Bablet, *Scenic revolutions 20th century*, Warsaw 1980.
2. J. Furttenbach *Architecture civilis*, Ulm 1628.
3. B. Osterloff, B. Koecher-Hensel, *Polish theatrical art. The last decade*, Warsaw 1991.
4. Z. Strzelecki, *Contemporary Polish scenography*, Warsaw 1983.
5. *Idem*, *Trends of present scenography*, Warsaw 1983.
6. *Idem*, *Polish theatrical art.*, I, II, III, Warsaw 1963.
7. *Idem*, *Scenography. Preliminary designing*, Warsaw 1975.
8. A. Kowalski, L. Jodliński, *Scenography 6 D six dimensions of scenography*, Katowice 2012.
9. Z. Bauman *Between the moment and the beauty: about art in scampering world*, (1925-2017), K. Braun *The theatrical space*, 1936.
10. K. Fazan, A. Marszałek, *Introduction*, [in:], K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, *Opening of present scenography*, Cracow 2016.
11. *Experimental stage of Bauhaus: the choice of writings*, Oskar Schlemmer; *introduction, translation and compilation*, Małgorzata Leyko.
12. *Jan Berdyszak*, Kowalska Bożena.
13. *Józef Szajna*, Jerzy Madeyski, *Art*, Andrzej Żurowski, *Theatre*, Madeyski, Jerzy (1931--2005).
14. *Józef Szajna: (art, theatre)*, Elżbieta Morawiec, Jerzy Madeyski, Morawiec, Elżbieta (1940-).
15. *Opening of present scenography: the problems, portraits, conversations*, editors Katarzyna Fazan, Agnieszka Marszałek and Jadwiga Rożek-Sieraczyńska, Fazan, Katarzyna (1965-). Edited.
16. *About painting*, Jan Berdyszak. Berdyszak, Jan (1934-).
17. *Opening of the picture: de (con) struction of universal mechanisms of sight in the non-presenting easel painting of 2nd half of 20th century*, Marta Smolińska.

18. *Theater without drama*, Zbigniew Taranienko. Taranienko, Zbigniew (1943-).
19. *This is not a painting*, Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio, Dorothy Semenowicz; with afterword of Valentina Valentini; [translation: Tomasz Kireńczuk, Agata Sierbińska]. Dorota Semenowicz.

Catalogues:

1. J. Berdyszak, *The katalog of exhibition in the centre of the propaganda of art from sketchbook*, 1963-1964.
2. J. Berdyszak, *Models, sculpture, graphics, painting – catalogue from exhibition*, Lodz 1976.
3. Grzegorz Sztabiński, *A painting and beyond the painting*, [out. texts Stefan Morawski, Jan Berdyszak, Grzegorz Sztabiński, interpreting Alina Kwiatkowska], Morawski Stefan (1921-2004).
4. *Theater?*, Jan Berdyszak, Elżbieta Olinkiewicz; [translation Maria Śpik – Dziamska, Berdyszak, Jan (1934-)].
5. Jan Berdyszak: ‘The models, painting, sculpture, graphics’/[the editor of the catalogue T. Sondka].
6. Kurt Schwitters, *Conception and compilation of scientific of a catalogue*, Anna Saciuk-Gąsowska, *Co-operations*, Paulite Kurc, interpreting, Maciej Świerkocki, Jarosław Lubiak, editor Martin Bauer, Andżelika Wesolek, co-operations Andrzej Miastkowski the et of al, Świerkocki, Maciej (1961-).

Dictionaries, textbooks and encyclopaedias:

1. Berthold M., *History of theatre*, Warsaw 1980.
2. Frankowska B., *Encyklopedia of Polish theatre*, Warsaw 2003.
3. Kowalska B., *Polish art*, Warsaw 1984, *Dzieje*.
4. Kraszewski Z., *A short history of Polish theatre*, Warsaw 1990.
5. Król-Kaczorowska B., *Theater of former Poland*, Warsaw 1971.
6. Nicoll, A., *The history of theatre*, rendition, A. Dębnicki, Warsaw 1977.
7. Idem, *The history of drama*, Warsaw 1983, *The history*, (t. 1-2).

8. Pavis P., *Dictionary of theatrical terms*, Wrocław 2002.
9. Rzepińska M., *The history of colour*, Cracow 1983.
10. Semil M., Wysińska E., *The dictionary of contemporary theatre, Creators, the theatres, theories*, Warsaw 1996.
11. Tatarkiewicz W., *The history of aesthetics* v. I- III.
12. *Idem*, *The story of six notions*, Warsaw 1975.
13. *Postmodernism. The Anthology of translations*, editor Ryszard Nycz, Cracow 1996.
14. *The demise of aesthetics alleged or authentic?*, Morawski Stefan (chose and wrote the introduction), Warsaw 1987.

Articles:

15. Bardini M., Majewski, *The flight towards infinity*, [in:] *Theatre*, 1991, No. 4.
16. Bunsch J., Majewski A. *The unity of contradiction*, [in:] *Theatre*, 1997, No. 2.
17. Fazan K., *Electrical vision and theatrical tin*, *Stage directions*, 2007, No. 81.

Different sources

1. Barba E., N. Savarese, *Actor's Secret art. Dictionary of anthropology of theatre*, Wrocław 2005.
2. Mądzik L., 'The light of an essence', 1989/2, 2001.
3. Porębski M., *The history of art in outline*, v. 3, 19/20th century, Warsaw 1988.

