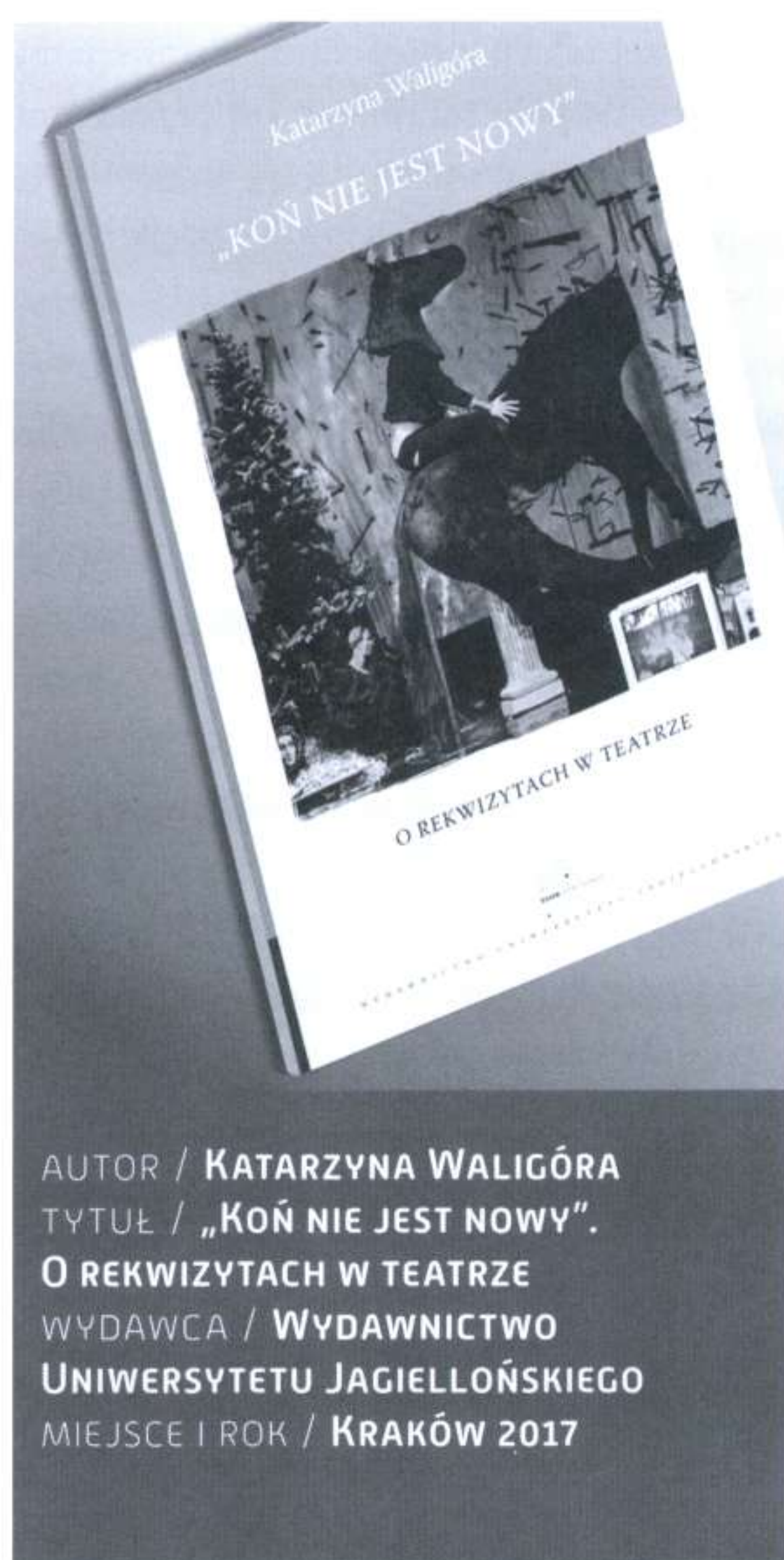


W rzeczy samej

AUTOR: JADWIGA ROŻEK-SIERACZYŃSKA



■ Jedną z wystaw ostatniej edycji Praskiego Quadriennale (2015) nosiła tytuł *Objects*. Na dużym stole, pod szklanymi kloszami, niczym eksponaty muzealne, leżały rozmaite przedmioty. Wcale nie przypominały majstersztyków teatralnego rzemiosła. Ich wartość kontrastowała rażąco z pietyzmem wyeksponowania. Fragmenty przypominające o nieistniejącej już całości, częściowo zniszczone, wykonane z nieszlachetnych materiałów, pochodzące z produkcji seryjnej – trudno było je uznać za obiekty godne kontemplacji. Po wejściu do black boks, usytuowanej nieopodal stołu minisalki kinowej, można było obejrzeć filmowe rejestracje wypowiedzi artystów – plastyków, scenografów, performerów. Przedmioty odzyskiwały głos, stając się bohaterami nieznanych historii o osobistych związkach artysty z daną rzeczą bądź o zaskakujących nieraz samego twórcę uwikłaniach jej odbioru w szerszy, polityczny, społeczny, kontekst (polski akcent na ekspozycji to fragment słynnej warszawskiej *Tęczy* Julity Wójcik). Ciekawy był kontrast między pierwszym wrażeniem, doznany pod wpływem wystawionych na pokaz rzeczy, a tym późniejszym oglądem, już po nałożeniu na przedmioty usłyszanych historii.

Książka Katarzyny Waligóry *„Kön nie jest nowy”*. O rekwizytach w teatrze przywołała wspomnienie tej niewielkiej, zorganizowanej na marginesie głównego nurtu PQ wystawy, poświęconej rzeczom posiadającym własne opowieści, istniejące niejako równolegle do głównego nurtu spektaklu/wydarzenia, w którym uczestniczyły. Autorka przywraca naszej pamięci całą sferę teatralnych rzeczy-rekwizytów, uświadamiając, jak mocno na kształt przedstawienia wpływa sama nieożywiona materia; jak powstaje on w ciągłej relacji ludzi i rzeczy, które mogą współpracować, ale też stawiać opór woli czy staraniom artystów. Waligóra nie tylko przygląda się przedmiotom uczestniczącym w procesie przygotowania przedstawienia. Zagląda także do magazynów, stawia pytania o żywotność tea-

tralnego archiwum, bada możliwości teatralnej reaktywacji materii, jej przepływu – z półki na scenę. Zaproponowana perspektywa badawcza, jak przekonuje, otwiera nowe możliwości analizy spektakli z przeszłości. Autorka wskazuje na rolę rekwizytów, aktywny udział materii w dawnych przedstawieniach, przywołując, pomijane czy często niedoceniane w badaniach nad teatrem, dokumenty, takie jak raporty z prób czy przedstawień.

Zasadniczą część książki poświęcona została opisom prób spektaklu *Towiańczycy, królowie chmur* (reż. Wiktor Rubin, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2014). Autorka przez około półtora miesiąca oglądała przygotowania przedstawienia, przeprowadziła szereg rozmów z artystami i pracownikami teatru, w tym z pracownikami technicznymi. Obserwowała teatralne zaplecze, cykl produkcyjny i system organizacji pracy. Ze wzmożonym zainteresowaniem śledziła wzajemne zależności między salą prób a teatralnymi pracownikami, wzajemne uwarunkowania toczzonej równolegle pracy, punktując momenty zwrotne, w których szczególnie uaktywniała się sceniczna materia (moment przeniesienia pracy z sali prób na scenę, pierwsze próby we wzniesionej scenografii, zastąpienie przedmiotów-erzaców przyniesionymi z pracowni rekwizytami). Książka posiada zatem walor ujawnienia tych obszarów teatralnej rzeczywistości, które są dostępne wyłącznie niewielkiemu kręgowi artystów i ludzi bezpośrednio zaangażowanych w pracę nad przedstawieniem.

Przyjęta przez autorkę perspektywa badawcza pozwala dostrzec aktywne uczestnictwo materii (zarówno rekwizytów, kostiumów, jak i przestrzeni) w procesie tworzenia spektaklu. Specyfika teatralnej pracy Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak, polegająca na bardzo szybkim sprawdzaniu pomysłów w praktyce, szukaniu rozwiązań bezpośrednio w działaniu, dodatkowo sprzyjała przyjętej przez autorkę strategii opisu. Koncepcja, natychmiast zweryfikowana w ruchu, scenicznej akcji, w przypadku nieza-

dowolenia twórców równie szybko zastępowana była kolejnym pomysłem. Jak się okazało, rzeczy, przedmioty stawały się kluczowymi partnerami aktorów w tym procesie. Wymieniane, wybierane niekiedy intuicyjnie, odruchowo, ujawniały swoją moc uaktywniania scenicznej energii aktorów, naprowadzania na kolejne rozwiązania sytuacyjne – i interpretacyjne poszczególnych scen. Innym razem ewidentnie blokowały twórców, uniemożliwiały kontynuowanie pracy według wcześniej przyjętej koncepcji, wymuszały zmiany. Ciekawym przykładem staje się scena zatytułowana *Są papiery, są notatki*, w której dochodzi do upublicznienia win Mickiewicza. W pierwotnym zamierzeniu wizualnym znakiem „dowodów” były kartki rozrzucone przez Krzysztofa Zarzeckiego, grającego Towiańskiego. Autorka śledzi, jak z rozmaitych powodów dochodziło do kolejnych zmian wykorzystywanych w tej scenie rekwizytów. Kartki z książki wymienione zostały w trakcie prób na białe kartki z zapisanym słowem „dowody”, te zaś w toku dalszej pracy zastąpiła teczka. Ostatecznie funkcję znaku spisanych win przejęły paczki książek, poustawiane na scenie jako element scenografii. Rzeczy usunięte ze sceny nie znikają jednak ze spektaklu całkowicie. Jako część niezwykle ważnego etapu pracy naznaczają myślenie twórców. Autorka uświadamia, że pozostawiają one w przedstawieniu swój ślad – naprowadzają na kolejne tropy i możliwości sytuacyjnych rozwiązań. Pozostają w pamięci aktorów, w energii, którą w nich wyzwoliły, w intencji, z jaką podejmują pewne działania. W końcu wszystkie, obecne i nieobecne na scenie przedmioty funkcjonują w szerokim my-

śleniu o możliwościach różnorodnych ujęć danej sceny. Zdarza się i tak, że pewna zarzucona koncepcja zaznacza się jednak w przedstawieniu w sposób konkretny, materialny. Białe, rozdawane podczas prób kartki, przywołujące skojarzenia z wigilijną uroczystością i momentem dzielenia się opłatkiem, ostatecznie zniknęły. Co jednak ciekawe, w spektaklu pozostała choinka, która pojawiła się na scenie jako konsekwencja tej, zaniechanej przez twórców, interpretacji.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że autorka z założenia rezygnuje z próby zrekonstruowania w opisie *Towiańczyków...* Kończy relację w punktach dotarcia do ostatecznych rozstrzygnięć, „zafiksowania” konkretnych wyborów. W centrum swojego zainteresowania stawia same „teatralne marginalia”, ukryte przed oczami odbiorców zdarzenia. Zdaje relację z niezwykle intymnego procesu twórczego, poświęcając uwagę przedmiotom i wywoływaniemu przez nie ludzkim reakcjom, prowokowanemu przez nie sytuacjom, które w sporej części nie znalazły się w oficjalnej, premierowej wersji przedstawienia.

Kwestia scenografii rysuje się w książce wyraźnie, choć sama plastyka teatralna nie stanowi tu głównego tematu refleksji. Koncepcja scenograficzna powstała w czasie znacznie wcześniejszym, niż rozpoczęto próby. Można przypuszczać, że autorka książki, traktując scenografię jako ten element, który w czasie prób nie uległ poważnym, zasadniczym przemianom, nie zajmuje się jej całościowym opisem. Zwraca na nią szczególną uwagę m.in. w momentach, gdy zapadają rozstrzygnięcia dotyczące wyboru budulca (tu zaznacza się istotna rola

pracowni teatralnych, rzemieślnicze doświadczenie i wiedza, pozwalające przełamywać opór materii), gdy dochodzi do bezpośredniej konfrontacji aktorów z wykreowaną przestrzenią (pierwsze próby we wzniesionej scenografii), lub gdy zajmuje ją zjawisko teatralnego recyklingu (obecna w spektaklu figura konia). Ciekawe jest to, że pod koniec cyklu prób twórcy często rezygnowali z wykorzystywanych wcześniej przedmiotów na rzecz uaktywnienia elementów przygotowanej scenografii (paczki książek, tkwiące w ścianach ostre przedmioty). W końcowym etapie pracy bowiem konieczne stało się zastosowanie „ekonomii wizualnej”, zachodziła potrzeba redukcji, czyszczenia, minimalizowania ilości rzeczy na scenie, kumulowania znaczeń w jednym przedmiocie. Dostrzec można w tym procesie kolejny przykład dyktatu materii. „Estetyczny reżim” staje się jedną z oznak opresyjności rzeczy.

Zastosowana przez Katarzynę Waligórę perspektywa może okazać się niezwykle inspirowająca dla piszących o teatralnej plastyce czy badających kształt spektakli z przeszłości. Książka zresztą prowokuje do dalszych refleksji, zachęcając do podjęcia zaznaczonych wątków. Są wśród nich m.in. kwestia butaforki i osadzenia rekwizytu w złożone teatralne relacje rzeczywiste – sztuczne, czy kwestia kostiumu, gdzie z jednej strony ukazany jest on jako zakorzeniona w zbiorowej pamięci ikona („strój Konrada”), z drugiej zaś odsłonięty jest prywatny stosunek aktorów do noszonych rzeczy, ich przepływ ze sfery prywatnej do teatralnej – i odwrotnie. Sama książka jest interesującym świadectwem życia teatru, medium – jak podkreśla autorka – wyjątkowo nieprzewidywalnego. ■