

ANNA M. PIECHÓWKA

Z PRZESTRZENI W NADPRZESTRZENÍ
O SCENOGRAFIACH JADWIGI POŻAKOWSKIEJ
NA SCENIE KAMERALNEJ TEATRU „WYBRZEŻE” W SOPOCIE

Obszar plastyki teatralnej jest niezwykle bogatym a zarazem w niewielkim stopniu rozpoznany polem badawczym. Przez wiele lat pozostawał na uboczu zainteresowań teatrologicznych i niewielu badaczy teatru uczyniło go przedmiotem swych prac naukowych. A przecież niezaprzeczalny udział scenografii w ostatecznym kształcie przedstawienia jest oczywisty. Budując za pomocą środków plastycznych znaczenie wizualne konkretnej realizacji scenicznej, współtworząc specyficzny język znaków teatralnych stanowi jej nieodłączny, konieczny element a zarazem wewnętrzny kontekst dookreślający.

Ten, kto podejmuje się odzyskania w słowach kształtów plastycznych przedstawień, śladów artystycznej osobowości ich twórców, spotyka w swej pracy liczne przeszkody. Podstawowa tkwi w ograniczeniach, jakie wynikają bezpośrednio z samej istoty sztuki teatru. Trzeba bowiem uchwycić i przekazać to, co ze swej natury dostępne jedynie zmysłom, co wymyka się werbalnym opisom – a w ich obrębie staje się najczęściej ogólnikowe i niepełne. Oglądowi teatrologa podlega coś, do czego z zewnątrz nie sposób dotrzeć inaczej, jak tylko przez intuicję; coś, co mimo że znajduje się w strefie „przeczuwania”, można jednak próbować opisać, jedynie próbować. Poza tym plastyka teatralna wymusza na badaczu nieustanne kształcenie się w zakresie historii sztuki. Poszukiwania materiałów archiwalnych są żmudne. Podstawową dokumentację stanowią fotografie. Należy jednak pamiętać, że dokonania scenografa wyznacza droga od projektu do realizacji. Stąd też zachowane projekty scenograficzne: dekoracji i kostiumów, szkice i notatki scenograficz-

ne, plany przestrzeni scenicznej stanowią pierwszą instancję odwoławczą przy opisywaniu twórczości scenograficznej. Zdjęcia bowiem są najczęściej zapisem dokumentacyjnym realizacji, a nie procesu twórczego, który w przypadku scenografów jest równie ważny jak jego zwieńczenie – ostateczny kształt przedstawienia. Dokumentacja ta jest ogromna i niekompletna zarazem. Zwłaszcza jeśli chodzi o twórców połowy XX wieku. Z zawartości teczek scenograficznych ocalało niewiele, dekoracji i kostiumów próżno szukać – ich żywot bywa niewiele dłuższy od istnienia spektaklu w repertuarze teatru. Fotografie to najczęściej ujęcia sytuacyjne lub portrety aktorów w roli. Można jednak znaleźć zdjęcia poszczególnych obrazów plastycznych i zmian scenograficznych bez aktorów. Niestety jako czarno-białe przemawiają nie w pełni, bowiem kluczową sprawą dla rekonstrukcji wymiaru plastycznego przedstawienia są rozwiązania kolorystyczne, zwłaszcza, gdy scenograf czyni kolor głównym nośnikiem znaczeń. Pozostają jeszcze recenzje, lecz krytycy i recenzenci poświęcają zazwyczaj scenografii nie więcej uwagi niż kilka zdawkowych słów. Mimo tych rozlicznych trudności wciąż powstają prace „ocalające” dzieło tych, dzięki którym teatr istnieje. Pozwalają nam one przede wszystkim zbliżyć się do fenomenu teatru. Ponadto stanowią jedyną drogę do zachowania ciągu tradycji i pamięci, a przez to dają artystom tej najbardziej ulotnej ze sztuk szansę „ustalenia tożsamości artystycznej”¹.

Celem tego szkicu jest przyjrzenie się scenograficznej operacji przechodzenia z ograniczonej fizycznymi wymiarami przestrzeni sceny do przestrzeni znaczeń scenicznych. Dokonania Jadwigi Pożakowskiej w tej dziedzinie warte są przypomnienia. Krakowianka z urodzenia, wychowanka tamtejszej szkoły scenografii (studiowała pod okiem Karola Frycza, Andrzeja Stopki, Tadeusza Kantora), wyborem artystycznym przez pół wieku związana z trójmiejską sceną, stała się jedną z tych, którzy nadali wybrzeżowym teatrom charakterystyczny ton plastyczny. Wielokrotnie zwracano uwagę na jej artystyczne wyczucie i konsekwencję w organizowaniu przestrzeni scenicznej. Władysław Zawistowski, wieloletni kierownik literacki „Wybrzeża”, uznając ją za czołowego obok Mariana Kołodzieja, scenografa tej sceny, mówi: „W jej twórczości urzekło mnie, że nie tylko budowała przestrzeń sceniczną, ale tworzyła własną malarską interpretację tekstu, budując nastrój i sceniczne metafory”².

¹ H. Kasjaniuk, *Plastyka teatralna. Próba bilansu*, w: *Gdańsk teatralny. Historia i współczesność*, red. J. Ciechowicz i H. Kasjaniuk, Gdańsk 1988, s. 198-215.

² G. Antoniewicz, *Z defektu efekt*, „Dziennik Bałtycki” z dn. 11 X 2002.

Ważną sprawą dla jasności tego szkicu będzie ustalenie kilku ram dookreślających, po pierwsze: czas – pierwsze dziesięciolecie działalności scenograficznej Jadwigi Pożakowskiej na Wybrzeżu (lata 1961-1971), w tym okresie bowiem – można śmiało powiedzieć – jej wrażliwość artystyczna nadawała kształt plastyczny tutejszej scenie; po drugie: miejsce x Scena Kameralna Teatru „Wybrzeże” w Sopocie; po trzecie: dobór spektakli – wybieram te, których oddziaływanie było na tyle silne, że przetrwało w czasie, utrwalając swą pozycję wśród teatralnych dokonań³, i które przez samą artystkę zaliczone zostały do najważniejszych⁴. Pozostając w tak ograniczonym czasoprzestrzennie i repertuarowo obszarze, pragnę z kilku różnych realizacji scenicznych, połączonych nazwiskiem scenografa, wydobyć ów szczególny rys – piętno artystycznej indywidualności autorki scenografii, które w organizacji przestrzeni scenicznej przemawia do widza najsilniej.

Przestrzeń jako element czasoprzestrzeni, w której wszystko rozpościera się i trwa, jej organizacja i zagospodarowanie stały się w całej współczesnej sztuce naczelnym zagadnieniem twórczym. Przestrzeń teatralna to ten mikrokosmos, który decyduje o wiarygodności teatru. W przedstawieniu teatralnym, którego „cechą dystynktywną jest wykreowana czasoprzestrzeń fikcyjna”⁵, zadaniem scenografa jest, poprzez plastyczne środki wyrazu, dokonać takiej reorganizacji zastanej przestrzeni sceny, by przestrzenna kompozycja tego, co widać, przeobraziła się w trakcie przedstawienia w przestrzeń sceniczną znaków teatralnych i nadbudowanego nad nimi znaczenia. Wizualne tworzywo, które kształtuje scenograf, stanowi w polifonicznym języku teatru głos niezwykle ważny. Staje się kontekstem wizualnym dla pozostałych głosów (muzyki, mowy scenicznej, działań aktorskich) oraz kontekstem zasadniczym dla odbiorców, dociera bowiem do nich poprzez wrażenia wzrokowe, a zatem w największym stopniu. Ponadto scenograficznie przekształcona przestrzeń odwołuje się głównie do tego, co mieści się poza dosłownością, tego, co określamy atmosferą, klimatem, skoncentrowaniem emocji i kondensacją przeżyć. Analiza procesu przechodzenia „z przestrzeni w nadprzestrzeń” pole-

³ Są to w porządku chronologicznym następujące przedstawienia: F. D ü r r e n m a t t, *Romulus Wielki*, tłum. I. Krzywicka, reż. P. Paradowski, prem. 25 II 1966; A. S t r i n d b e r g, *Śmiertelny taniec*, tłum. i oprac. tekstu W. Krzemiński, reż. P. Paradowski, muz. J. Michalak, prem. 22 IV 1967; S. B e c k e t t, *Czekając na Godota*, tłum. J. Rogozińska, reż. S. Hebanowski, prem. 30 V 1970.

⁴ J. P o ż a k o w s k a, *Jak z defektu zrobić efekt – studencki żart czy zasada twórczości*, „Gazeta Miasta Sopot” 1991, nr 26.

⁵ J. L i m o n, *Pomiędzy niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk 2003, s. 10 nn.

ga przede wszystkim na wyodrębnieniu elementów formy plastycznej oraz przyjrzeniu się zastosowanym materialnym środkom formalnym, ich kompozycji i wzajemnym relacjom w powstałym układzie wizualnym, sposobom osiągnięcia równowagi w obszarach przestrzeni, kierunkach sił, masach optycznych, wreszcie na dotarciu do znaczenia wizualnego, które czyni przestrzeń sceniczną najistotniejszym kontekstem dookreślającym przedstawienia.

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte w plastyce teatralnej charakteryzuje różnorodność stylistyczna, odejście od kompozycji architektonicznych na rzecz myślenia abstrakcyjnego, syntetycznego. Pojawia się malarskość (operowanie plamą barwną jako środkiem wyrazu a nie kształtem i linią) i metaforyczność znaków plastycznych tak znamieną dla twórczości wielu scenografów, zwłaszcza tzw. szkoły krakowskiej. Według Zenobiusza Strzeleckiego w tym czasie:

autentyzm i poetyckość, naturalizm i metaforyka – to cechy charakterystyczne polskiej scenografii [...] Cechą dominującą jest jej poetyckość, sięganie do znaków metaforycznych – niezależnie od tego czy tą metaforą będzie skrzynka po piwie, stoma, blacha, czy brudne ubranie⁶.

Propozycje scenograficzne wyraźnie inspirowane są kierunkami malarskimi (od fazy projektów aż po ostateczny kształt na scenie), bowiem scenografowie tego okresu to przeważnie artyści plastycy. W swych pracach wykorzystują doświadczenia surrealistyczne (otwarcie na metafizykę i metaforyczność), posługują się głównie techniką tasyzmu (plama barwna, faktura) i *collage'u* (autentyczne przedmioty, cytaty) a nowy naturalizm (surrnaturalizm) pojmują jako konsekwencję i rozwinięcie tych gatunków.

Jadwiga Pożakowska już od początku zostaje zauważona jako artystka tworząca „prace o doskonałej kompozycji i starannym detalu”⁷. Jej symboliczne i metaforyczne scenografie powstają na elementach realistycznych. Ważnym środkiem artystycznym w jej pracach jest kolor, który często jest traktowany jako podstawa organizacji przestrzeni o znaczeniu metaforycznym. Przestrzeń ta rodzi się najpierw w wyobraźni scenografa pobudzonej studium nad dramatem, potem ulega modyfikacjom w wyniku rozmów z reżyserem, aktorami, wreszcie zależy od możliwości technicznych i fizycznych rozmia-
rów sceny. Artystka komponuje ją z realistycznych cytatów i nadaje im specyficzne, poetyckie znaczenie symbolu, a przestrzeni scenicznej – wymiar

⁶ *Scenografia i dramaturgia współczesna*, „Dialog” 1970, nr 7.

⁷ T e n Ź e, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963, s. 531.

poetyckiej metafory. Zenobiusz Strzelecki, zaliczając Pożakowską do neorealistów – surrealistów, określił jej estetykę jako naturalizm poetycki⁸.

Zmagania z fizycznością sceny stają się pierwszą i najostrzejszą weryfikacją scenograficznych pomysłów a zarazem wyzwaniem dla warsztatu artystycznego twórcy odpowiedzialnego za kształt plastyczny przedstawienia. Tego typu ograniczenia szlifują artystę, stając się miarą jego talentu. Scena Kameralna w Sopocie w okresie, który wyznacza ramę czasową niniejszego szkicu, to czterdzieści metrów kwadratowych, fatalne zaplecze techniczne, wręcz amatorskie warunki pracy. „W tych trudnych warunkach scenicznych Pożakowska umie znaleźć dla opracowywanego dramatu rozwiązanie trafne pod względem wyrazu artystycznego i praktyczne technicznie”⁹ – pisał Zenobiusz Strzelecki, świadomy tego, jak bardzo niedostatki sceny ograniczają swobodę twórczą scenografa i jak ważnym są dla niego sprawdzianem artystycznym.

W *Romulusie Wielkim* (1966)¹⁰, wyreżyserowanym przez Piotra Paradowskiego, nacisk położono na opowieść o upadku wyrafinowanej kultury, opowieść przewrotną, o groteskowo-nadrealistycznym klimacie, z uogólniającą perspektywą. W recenzjach podkreślano, że „świetna i wizualnie atrakcyjna scenografia Jadwigi Pożakowskiej sprzyjała klimatowi sztuki”¹¹. Uwagę zwracała „szczególnie architektura willi i jej odmiany w kolejnych aktach – realistyczne, a jednocześnie uogólniające, metaforyczne, nie tylko przez wymowę horyzontu ale przez wyraz całości”¹² – a więc przestrzeń i jej wizualna organizacja.

Kolejne obrazy przestrzenne, stworzone przez Jadwigę Pożakowską, zakorzenione w didaskaliach, ale przede wszystkim w uogólniającym odczytaniu dramatu, były niejako scenograficznymi wariacjami na temat architektury komnaty „ostatniego cezara”, która tak jak cały świat sceniczny ulegała rozpadowi, ujawniając coraz to czytelniej czające się poza nią zagrożenie. Początkowo cała przestrzeń sceniczna „została sprowadzona do złotej, spękanej

⁸ T e n ż e, *Scenografia w Teatrze „Wybrzeże”*..., w: *Gdańsk teatralny. Historia i współczesność*, red. J. Ciechowicz i H. Kasjaniuk, Gdańsk 1988, s. 41.

⁹ Tamże.

¹⁰ F. D ü r r e n m a t t, *Romulus Wielki*, tłum. I. Krzywicka, reż. P. Paradowski, prem. 25 II 1966, Sopot. Projekty scenograficzne i zdjęcia z realizacji w zbiorach Działu Teatralnego Muzeum Narodowego w Gdańsku oraz Archiwum Państwowego w Gdańsku. M. M i s i o r n y [rec.], *Romulus Wielki*, „Litery”, 1966, nr 4; J. Z i e g e n h i r t e, *Dürrenmatta „Romulus Wielki” czy ... „Mały”*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1966, nr 55.

¹¹ Z i e g e n h i r t e, dz. cyt.

¹² M. M i s i o r n y, *Romulus Wielki*, „Litery” 1966, nr 4.

puszki – komnaty”¹³. Ośmioboczny kształt komnaty wyznaczał gwiaździsty blat wspartego na lwich łapach podestu oraz kolumny z kapitelami w kolorze bursztynu. Złote ściany o krawędziach nierównych, spękane i pełne szczelin tworzyły zamkniętą formę wnętrza, jeszcze stabilną, ale już nadwyreżoną „nieczystą” fakturą metalu (efekt nakładania się płaszczyzn i powstawania szpar). Złoto pozbawione swej realistycznej wytrzymałości stawało się metaforą wyrafinowanej aż do przesytu kultury. Dominacji kolorystycznej złota podlegały również: łoża cezara nakryte opadającą na podłogę czerwoną materią, świeczniki, popiersia cesarów oraz wszystkie elementy dekoracyjne i wykończenia. W miarę zbliżania się katastrofy zmieniał się obraz plastyczny, statyczność układu ulegała przeobrażeniu. Kolumny łączyły się ze sobą ruchomymi ścianami, które stopniowo, w trakcie rozwoju zdarzeń, usuwały się otwierając hermetyczną przestrzeń wyrafinowanej komnaty na postępujący proces rozkładu. Ukazywał się horyzont wypełniony ekspresyjnymi, początkowo ledwie sygnalizowanymi formami złamanych, skłębionych kształtów – przestrzeń elementów nieregularnych, ażurowych, chwiejnej równowagi form. Układ wizualny przestrzeni zyskiwał dynamiczność stawał się ekspresyjny, niespokojny. Miejsce spękanych, a jednak dających poczucie bezpiecznej izolacji, ścian między kolumnami zajmują „sieci” – stare siatki z różnej wielkości okami, pozszywane w nieregularne łaty, o poszarpanych krawędziach – nie stanowiące już żadnej ochrony przed tym, co nieuchronne. Tło sprawiało wrażenie „zachwaszczonego”. Kolor złota, bursztynu, władczej czerwieni ustępował miejsca naturalnej kolorystyce użytego surowca, „brudnym” szarościom i beżom.

Ostatnim obrazem ujawniającym się w ostrym, dramatycznym świetle była kompozycja przestrzenna umieszczona na horyzoncie. Był to najsilniej zmetaforyzowany element plastyczny, sięgający „do dwóch obrazów zagłady [...] przerażający w swej wymowie symbol grożącego współczesnemu światu katalizmu”¹⁴. Oto z potężnego, kształtem przypominającego atomową chmurę, kłębowiska wyrastały ku ziemi nienaturalnych rozmiarów podkute kopyta koni Apokalipsy. Stworzona przez Jadwigę Pożakowską przestrzeń sceniczna *Romulusa Wielkiego* nie była przestrzenią niezmienną, rozwijała się przewrotnie, od kruszejącego, ale jeszcze bezpiecznego wnętrza do przestrzeni symbolicz-

¹³ H. K a s j a n i u k, *Realizm i metafora w scenografii Jadwigi Pożakowskiej*, „Teatr” 1986, nr 9.

¹⁴ T a ż, *Realizm i metafizyka w scenografii Jadwigi Pożakowskiej. 40 lat pracy twórczej Jadwigi Pożakowskiej*. Folder, Gdańsk 1986.

nie otwartej na przyjęcie katastrofy. Rozwijała się tak w odmianach form plastycznych i ich fakturze, jak i w przemianach kolorystycznych.

Inscenizacja *Tańca Śmierci* Strindberga na Scenie Kameralnej „Wybrzeża” (1967)¹⁵ była nie tylko pierwszą z powojennych, ale, co ważniejsze, opierała się na nowym przekładzie (tytuł zmieniono na *Śmiertelny taniec*), co zaważyło na odczytaniu dramatu. Mieścił się on doskonale w kręgu reżyserskich zainteresowań Piotra Paradowskiego, stwarzał bowiem możliwość uogólnienia wyprowadzonego ze skrajnej sytuacji człowieka. Reżyser, większą uwagę skupiając na psychologicznej prawdzie postaci, interpretował *Śmiertelny taniec* jako dramat unicestwiania, gdzie udręczenia i męki nawzajem zadawane sobie w małżeńskim piekle stanowią wymyślne figury tytułowego „śmiertelnego tańca”. Kluczem do znalezienia właściwej formy teatralnej i stylistyki przedstawienia stała się dla jego twórców: maksymalna prostota i asceza środków wyrazu, uwypuklenie linii dramaturgicznej, zachowanie skandynawskiej atmosfery poprzez respektowanie poetyki sztuki. Taka perspektywa przyjęta przez reżysera, scenografa i aktorów sprawiła, że „przedstawienie tworzyło całość doskonałą, niemalże idealną [...] wzbudzało absolutny zachwyty”¹⁶. Spektakl stał się wydarzeniem ogólnopolskim, został uznany za najlepsze przedstawienie IX Festiwalu Teatrów Polski Północnej. *Śmiertelny taniec* Edgara i Alicji, rytm nieporozumień i destrukcyjnej współobecności

¹⁵ A. S t r i n d b e r g, *Śmiertelny taniec*, tłum. i oprac. tekstu W. Krzemiński, reż. P. Paradowski, muz. J. Michalak, prem. 22 IV 1967. Sopot. Projekty scenograficzne i zdjęcia z realizacji w zbiorach Działu Teatralnego Muzeum Narodowego w Gdańsku oraz Archiwum Państwowego w Gdańsku. M. D u l ę b a [rec.], „*Śmiertelny taniec*” Strindberga w Teatrze Wybrzeże, „Dziennik Bałtycki” 1967, nr 96; J. F a l k o w s k i, *Tonacje „małego piekła”*, „Teatr” 1968, nr 2; *Dwa razy Gdańsk*, „Współczesność” 1967, nr 20; D. J a g ł a, „*Śmiertelny taniec*” Strindberga, „Gazeta Pomorska” 1967, nr 150; *Po IX festiwalu*, „Gazeta Pomorska” 1967, nr 161; K. G ó r s k i, *IX festiwal Toruński*, „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 31; B. K a z i m i e r c z y k, *Festiwale toruńskie, czyli gra w oko*, „Kierunki” 1967, nr 26; T. K u d l i Ń s k i, *Migawki toruńskie*, „Życie i Myśl” 1967, nr 9; M. M i s i o r n y, *Hejnał po raz dziewiąty*, „Litery” 1967, nr 8; *Nowy Stary Strindberg: z powodu „Śmiertelnego tańca”*, „Kultura” 1967, nr 25; W. N a t a n s o n, *Malkontenci i czarodzieje*, „Teatr” 1967, nr 15; J. N i e s i o b ę d z k i, *Festiwal bez rewelacji*, „Pomorze” 1967, nr 14; R. O s t r o w s k a, *Felieton przedpremierowy. Strindberg – teatr nieznany*, „Głos Wybrzeża” 1967, nr 95; T. R a f a ł o w s k i, *Teatr Wybrzeże w Sarajewie*, „Głos Wybrzeża” 1968, nr 237; J. Z i e g e n h i r t e, „*Śmiertelny taniec*” trwa... „Ilustrowany Kurier Polski” 1967, nr 97.

¹⁶ H. D y k t y Ń s k a, *Dramat niszczenia i unicestwiania*, w: *Pół wieku Teatru „Wybrzeże” (1946-1996). Przedstawienia*, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 1998, s. 169-287. Hanna Dyktyńska, naoczny świadek gdańskiej realizacji „Śmiertelnego tańca”, opierając się na rozmowie z Jadwigą Pożakowską, skreśliła dokładny opis plastycznego wymiaru tego przedstawienia (tamże, s. 178-179).

wyznaczał niejako charakter przestrzeni. Wnętrze twierdzy-wieży, narzucone didaskaliami, zostało zaprojektowane przez Jadwigę Pożakowską z wyraźnym odniesieniem do teatru ekspresjonistycznego. Grube, szare mury z wysoko osadzonymi otworami – źródłami światła, które sączyło się długimi, wąskimi smugami. Krawędzie ścian, wnęki, stopnie schodów oddawały nierówność i chropowatość kamiennych bloków.

Również faktura podłogi przypominała kamienną posadzkę, a jej spreparowane tworzywo pozwalało uzyskać akustyczny efekt pogłosu „kamiennego podłoża”. Tylony plan sceny tworzyła na dwustopniowym podwyższeniu półkolista wnęka baszty rozbita na dwa odrębne domeny: Kapitana (etażerka, sekretarzyk, aparat telegraficzny) i Alicji (pianino, fotografie, lustro). Wzorowane na autentycznych sprzętach meble, w wyniku plastycznych przekształceń, charakterem i konstrukcją podkreślały surowość i zaprzeczenie wygody, mimo swego stylowego, skandynawskiego piękna. Na pierwszym planie znajdowały się: wąska ława (do leżenia), dwa krzesła ze strzelistymi oparciami, zmuszające do zachowania wyprostowanej postawy oraz niski i nazbyt długi, zaprzeczający bliskości i rodzinnemu ciepłu, stół. Ustawiony wzdłuż rampy scenicznej koncentrował sceniczne dzianie się. Jego ruch był jedyną zmianą w niezmienną, starannej kompozycji wnętrza samotni. W II akcie został przesunięty, ulegając wydłużeniu i skrzywieniu charakterystycznemu dla ekspresjonizmu, punktem centralnym stała się ława przybliżona ku proscenium.

Mroczną poprzez kamienną fakturę wnętrza i kolorystykę sprzętów przestrzeń rozjaśniały jeszcze dwa okna basztowej wnęki, płomienie świec i lamp naftowych. Światło niejednorodne, przygaszone i niespokojne dookreślało więzienną, nieludzką przestrzeń, w której odbywa się „śmiertelny taniec” małżonków. Ciemne elementy przestrzeni „dotyczyły Edgara i jego „twierdzy”, zawodu, usposobienia, charakteru. To on był kapitanem wieży osamotnienia. To on „nakręcał” ten zwariowany zegar nieporozumień. On właśnie – wampir – budził w Alicji demona”¹⁷. Jedynymi jasnymi, a przez to ekspresjonistycznie przełamującymi chłodną, odpychającą tonację przestrzeni, były biała plama poduszki na ławie, kremowy strój Alicji z II aktu oraz bukiet kwiatów od Berta.

W scenograficznej wizji Pożakowskiej obok cech fakturalnych właśnie kolor zastosowanych elementów budował zamkniętą przestrzeń wnętrza i był podstawowym sygnalizatorem jej znaczeń metaforycznych. Zimna, ziemista gama kolorystyczna – czernie, szarości, brązy – współtworzyła atmosferę

¹⁷ Tamże, s. 179.

osaczenia psychicznego, klimat zatrzaśniętej klatki, w której szarpią się skazani na wzajemne piekło bohaterowie. Jadwiga Pożakowska w takiej organizacji przestrzeni scenicznej odnalazła trafny klucz do plastycznego kształtu inscenizacji, jej surowa scenografia nie była tylko tłem działań scenicznych, była metaforą ciemnego, okrutnego świata bohaterów, kontrapunktowała ich „śmiertelny taniec”.

Przedstawienie *Czekając na Godota* (1970)¹⁸ w reżyserii Stanisława Hebanowskiego, podobnie jak wcześniejszy *Śmiertelny taniec*, doczekało się wnikliwego opisu interpretacyjnego przy okazji jubileuszu gdańskiej sceny¹⁹. Teatr Hebanowskiego to teatr, który spełniał się w kameralnych, niemal intymnych spektaklach, „w misternym tkaniu siatki bezpośrednich relacji między ludźmi, w wędrówce poprzez mroki osobowości i rozsnutą pomiędzy nimi poetycką aurę niejednoznaczności”²⁰, teatr pozbawiony prowokacji a zanurzony głęboko w tradycji kultury śródziemnomorskiej. Hebanowski nadał sztuce Becketta kształt bardzo własny, „nie akcentował beznadziejności oczekiwania, ale to, że wszystko, co ludzkie w nas, zawdzięczamy temu zawieszeniu, tej niepewności, oczekiwaniu”²¹, i że tylko „ci, którzy byli na dnie lub blisko dna, lepiej, gwałtowniej i wyraźniej widzą i odczuwają blask jasnego nieba nad sobą”²². Gdański inscenizator odczytał *Czekając na Godota* w kategoriach nie absurdu i totalnego bezsensu, lecz tragedii humanistycznej. Dokonał tego poprzez wyeksponowanie osobowości bohaterów i ich świadomego wyboru czekania, wiary w sens chwili jako stabilnego punktu odniesienia. Taka koncepcja inscenizacyjna mieściła się w pudełku sceny, a zarazem podążała w głąb teatralnej tradycji, aż „do moralitetu, gdzie

¹⁸ S. B e c k e t t, *Czekając na Godota*, tłum. J. Rogozińska, reż. S. Hebanowski, prem. 30 V 1970. Sopot. Projekty scenograficzne i zdjęcia z realizacji w zbiorach Działu Teatralnego Muzeum Narodowego w Gdańsku oraz Archiwum Państwowego w Gdańsku. M. F i k [rec.], „*Godot*” czyli o mądrości czekania, „Teatr” 1970, nr 16; Z. G r e ń, *Zbawieni i potępieni*, „Życie Literackie” 1970, nr 33; S. H e b a n o w s k i, *Przed premierą „Czekając na Godota”*, „Głos Wybrzeża” 29 V 1970; E. M o s k a l ó w n a, *Czekając na Godota*, „Litera” 1970, nr 8; J. N i e s i o b ę d z k i, *Beckett. Awangarda i tradycja*, „Fakty i Myśli” 1970, nr 21; T. R a f a ł o w s k i, *Nasza recenzja. Czekając na Godota*, „Głos Wybrzeża” 2 VI 1970; A. W r ó b l e w s k i, *Gdańsk–Paryż 1:2*, „Panorama Północy” 1970, nr 33; A. Ż u r o w s k i, *Sezon teatru otwartego*, „Współczesność” 1970, nr 22.

¹⁹ A. Ż u r o w s k i, *Moralitet o nadziei albo między rozpaczą a ufnością*, w: *Pół wieku Teatru „Wybrzeże” (1946-1996). Przedstawienia*, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 1998, s. 222-232.

²⁰ Tamże, s. 222.

²¹ Z. G r e ń, *Zbawieni i potępieni*, „Życie Literackie” 1970, nr 33.

²² T e n ż e, *Ocalenie według Hebanowskiego*, w: t e n ż e, *Tak nam się snuje dramat*, Kraków 1978, s. 239.

ludzki los zawiera się pomiędzy rozpaczą a ufnością”²³. Takie odczytanie Becketta trafiło na podatny grunt wrażliwości artystycznej scenografa.

„Znakomita jak zwykle scenografia Jadwigi Pożakowskiej ściśle koresponduje z innymi środkami wyrazu. Nie wykraczając poza sugestie wynikające z tekstu, potęguje ich wymowę poprzez pogłębienie kształtu scenicznego” – pisała Ewa Moskalówna²⁴. Moralitetowa perspektywa odnalazła swój scenograficzny ekwiwalent nie w poziomej, pustej, bezkresnej równinie, lecz w układzie pionowym rozpiętym między wysuniętą poza ramę sceniczną płaszczyzną dna a niewidocznym wierzchołkiem góry, niedostępnym punktem docelowym drogi, ukrytym gdzieś poza barierą tejże ramy, nieosiągalnym horyzontem. Wizualnym efektem było zachwianie perspektywy „w górę” i ciężenie układu ku dołowi. Wszystkie elementy formy plastycznej działały zagęszczająco na jej semantyczny wymiar. Spadzisty podest zmniejszał i tak już małą fizyczną przestrzeń sceny. Pokrywała go juta, której „siermiężny” kolor i „ordynarna” faktura modelowały „syntetyczny skrót wiodącej donikąd drogi”²⁵. Ciemne pręgi markowały bruzdy i nachylenia stoku, na którym wyrastały metalowe kikuty drzew. O ich pnie opierały się przewrócone, przedziewałe, blaszane beczki. Trzy „drzewne” grupy zacieśniały pnącą się wzwyż perspektywę. Punkt centralny pierwszego planu stanowiło Beckettowskie drzewo z rozrośniętymi, powykręcanyymi i splątanymi korzeniami. Metalicznym szczękiem drażyło akustycznie sytuację egzystencjalną bohaterów, którzy pośród tych splotów trwali w oczekiwaniu. Wszystkie te elementy, będące plastycznie przekształconymi cytatami z rzeczywistości budowały syntetyczną i metaforyczną przestrzeń sceniczną. Podczas gdy metalowa materia drzew umieszczała je poza porządkiem natury, w obszarze zawieszenia, stare beczki po benzynie stawały się naturalnymi składnikami miejsca nieprzynależnego ani do życia ani do śmierci: „kamieniami syzyfowymi, które stoczyły się z pochyłości i utknęły na zboczu”²⁶.

Wykreowana przestrzeń nie była śmietniskiem świata lecz krajobrazem pomiędzy śmiercią a zmartwychwstaniem, w którym wiemy, że coś nie jest już tym, czym było, a nie wiemy jeszcze, czym będzie. Niezmiennność tej raz ujawnionej przestrzeni wizualnie konotowała sytuację trwania. Świat gdań-

²³ Ż u r o w s k i, *Moralitet o nadziei...*

²⁴ *Czekając na Godota*, „Litera” 1970, nr 8.

²⁵ T. R a f a ł o w s k i, *Nasza recenzja. Czekając na Godota*, „Głos Wybrzeża”, 2 VI 1970.

²⁶ Ż u r o w s k i, *Moralitet o nadziei...*, s. 227.

skiej inscenizacji *Czekając na Godota* rozpięty na trójkącie wzajemnych relacji Vladimira, Estragona i „nieba gwiazdzistego nad nimi”, w plastycznej wizji Pożakowskiej opierał się na archetypicznym, wertykalnym porządku pomiędzy tym, co niedostrzegalne u góry, a tym, co widoczne na dnie, pomiędzy ufnością, która każe trwać, a rozpaczą. W organizacji przestrzeni wertykalizm ten przytłumiony został przez silne oparcie na płaszczyźnie poziomej (miejscu działań postaci scenicznych), wywołujące wrażenie statyczności układu. Pozwoliło to wykreować plastycznie przestrzeń bezruchu, zawieszenia, trwania. Przestrzeń, którą Andrzej Żurowski nazwał swoistym „apokaliptycznym plenerem”²⁷.

W omówionych powyżej sopockich przedstawieniach można dostrzec wyraźnie pewną zasadę scenograficznego działania, która odcisnęła piętno na sposobie komponowania przez Jadwigę Pożakowską przestrzeni scenicznej. Wszystkie jej prace odznaczają się pokorą wobec tekstu dramatu i jego odczytania dla potrzeb konkretnej realizacji. Artystka posługuje się wyobraźnią nadając kształt plastyczny temu, co zapisał dramaturg. Nie rozmach i nadmiar, lecz dokładność, precyzja i wierność są najważniejsze. Sama podkreśla to w licznych wypowiedziach odautorskich:

U mnie generalny wpływ na wizję plastyczną spektaklu ma klimat językowy sztuki. Te specyficzne często trudne do zdefiniowania właściwości stylistyczno-językowe poszczególnych autorów. [...] Uważam, że scenograf wtedy spełnia właściwą tj. swoją rolę w teatrze, kiedy uda mu się trafnie oddać, oczywiście środkami plastycznymi, właściwy klimat sztuki²⁸.

Podstawowym celem Pożakowskiej jest odnalezienie tej atmosfery i stworzenie jej plastycznego ekwiwalentu poprzez pełne wykorzystanie umiejętności poruszania się wśród konwencji tak plastycznych, jak i teatralnych. Posługuje się często autentycznymi przedmiotami, wziętymi po to, by nabrały jakiegoś metaforycznego, poetyckiego znaczenia, nie tracąc przy tym swej funkcjonalności dla człowieka-aktora. Tekst i człowiek jest dla niej miarą. Artystka wyznaje:

Dla mnie scenografia ma wtedy sens, gdy jest w idealnej harmonii z koncepcją reżysera, możliwościami i warunkami aktorów²⁹.

²⁷ T e n ż e, *Sezon teatru otwartego*, „Współczesność” 1970, nr 22.

²⁸ KOS: Rozmowa „Rejsów” z Jadwigą Pożakowską o scenografii, „Dziennik Bałtycki” 1965, nr 157.

²⁹ Tamże.

Ponadto:

tylko taka realizacja może zadowolić plastyka-scenografa, która na drodze od projektu do sceny nie obniżyła wartości plastycznej projektu a stała się współdziałającym czynnikiem budowania zdarzenia teatralnego. W końcowym bowiem etapie spotkania się na scenie pracy reżysera i scenografa, plastyka teatralna musi wspierać zamysł reżyserski przez odpowiednio dobrane środki plastyczne. O wyborze środka artystycznego przekazu zawsze decyduje problem, który ma być za jego pośrednictwem zasygnalizowany³⁰.

Oto *credo* artystyczne Jadwigi Pożakowskiej, które znajduje odbicie w jej scenografiach. Potrafi ona odnaleźć właściwy danemu utworowi i jego idei klucz plastyczny. Nigdy też nie zapomina o specyfice teatru i nie zamienia sceny w obraz – ekspresję własnej indywidualności. Logika wizualna stworzonej przez gdańską artystkę przestrzeni scenicznej oddaje logikę tekstu. Stąd też wrażenie różnorodności i oporu jej wypowiedzi artystycznej wobec jednoznacznych klasyfikacji stylistycznych. Źródło tej różnorodności tkwi w wierności obrazowi świata, jaki wyłania się przy odczytywaniu dramatu przez twórców przedstawienia, z rozłożenia nacisków semantycznych.

Innym wspólnym rysem wszystkich przytoczonych realizacji jest przestrzeń tradycyjnego układu scena-widownia, a pudełko sceny stanowi czytelny punkt odniesienia umożliwiający porozumienie z widzem. Jadwiga Pożakowska wykorzystuje te cechy sopockiej sceny w całej pełni. Elementy kreujące przestrzeń sceniczną osadzone są w wyraźnej ramie architektonicznej. Zauważalne wzajemne przenikanie się malarstwa i architektonizmu w scenografiach to echo jej studiów nad architekturą wnętrz. W kompozycji przestrzennej operuje pomysłowymi, oryginalnymi rozwiązaniami plastycznymi, wspaniale posługuje się kolorem, przenośnią plastyczną. Na cytatach z rzeczywistości buduje własny metaforyczny świat o poetyckiej aurze. Konsekwencja w doborze środków artystycznych to kolejny rys charakterystyczny jej twórczości. W wizualnym wymiarze jej prace wyróżnia pewien szlachetny, klasyczny umiar. Nie byłaby Pożakowska w pełni scenografem, gdyby nie była wrażliwa na sprawy techniki teatralnej, ograniczające pomysły artystyczne, a zarazem będące doskonałą szkołą twórczego myślenia, bo tylko pokonując to, co się nam sprzeciwia, wyzyskać można całe bogactwo plastycznego języka, wrażliwości artystycznej i umiejętności warsztatowych. Plastyka teatralna Jadwigi Pożakowskiej odzwierciedla w tym względzie artystyczne korzenie „szkoły krakowskiej”: głęboko zakorzenioną świadomość kreacyjnej mocy scenografa

³⁰ J. P o ż a k o w k a, *Miejsce scenografa*, „Polska” 1971, nr 2.

w zderzeniu z przestrzenią sceny, umiejętność osvajania tego obszaru nawet w skrajnych warunkach małej powierzchni i braku zaplecza, wyrastania z ograniczeń a zarazem czerpania z nich twórczej siły.

WYBRANA BIBLIOGRAFIA

1. Gdańsk Teatralny. Historia i współczesność. Red. J. Ciechowicz i H. Kasjaniuk. Gdańsk 1988.
2. 40 lat pracy twórczej Jadwigi Pożakowskiej [folder]. Gdańsk 1986.
3. L i m o n J.: Pomiędzy niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze. Gdańsk 2003.
4. P o ż a k o w s k a J.: Pół wieku z teatrem. Wystawa scenografii. Muzeum Narodowe w Gdańsku. Pałac Opatów w Oliwie. Gdańsk 2002.
5. Pół wieku Teatru „Wybrzeże” (1946-1996). Przedstawienia. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 1998.
6. S t r z e l e c k i Z.: Kierunki scenografii współczesnej. Warszawa 1970.
7. T e n ż e: Współczesna scenografia polska [album]. Warszawa 1983.
8. T e n ż e: Współczesna scenografia polska [aneks interpretacyjny i bibliograficzny do albumu]. Warszawa 1984.
9. T e n ż e: Scenografie sztuk festiwalowych. W: Dziesięć Festiwalu Teatrów Polski Północnej. Toruń 1968 s. 42-54.

FROM SPACE TO HYPER-SPACE

ON JADWIGA POŻAKOWSKA'S SCENERIES ON THE SMALL-AUDIENCE STAGE
OF THE "WYBRZEŻE" THEATRE IN SOPOT

S u m m a r y

The article 'From Space to Hyper-space' aims at examining the scenographic operation of passing from the space of the stage that is limited by physical dimensions, to the space of scenic meanings, on the example of the work of Jadwiga Pożakowska, an artist who has been working in the towns of the Baltic coast for the last half of the century. It is divided into a few parts defining its contents: 1) the time – the first decade of Jadwiga Pożakowska's scenographic work in Sopot (the years 1961-1971), as it is in that period that her artistic sensitivity imposed the visual form on that stage; 2) the place – the Small-Audience Stage of the "Wybrzeże" Theatre in Sopot; 3) the selection of performances – those ones have been

chosen whose influence was strong enough to survive, consolidating their position among theatrical achievements, and which were included among the most important by the artist herself. While remaining in the area defined in this way in respect of time and space as well as of the repertoire, an attempt has been made to elicit the peculiar visual features of the performances from a few different scenic realizations, which are the badge of the artistic personality of the scenery author, which is the most appealing in the organization of the stage space. In this respect Jadwiga Pożakowska's theatrical visual art reflects the artistic roots of the "Cracow school": a deeply rooted consciousness of the creative power of the scenographer in a clash with the stage space, the ability to tame that area even in the extreme conditions of a small area and a lack of a proper base, to overcome limitations and to derive creative power from them.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: scenografia – plastyka teatralna, Jadwiga Pożakowska, Teatr „Wybrzeże”, przestrzeń teatralna, scenograf, Piotr Paradowski, Stanisław Hebanowski.

Key words: scenography – fine arts in theatre, Jadwiga Pożakowska, „Wybrzeże” Theatre, space in theatre, scenographer, Piotr Paradowski, Stanisław Hebanowski.