

ANNA M. PIECHÓWKA

## POMIĘDZY SCENĄ A GALERIĄ OBRAZÓW

O NIEZREALIZOWANYCH PROJEKTACH SCENOGRAFICZNYCH  
JADWIGI POŻAKOWSKIEJ  
(Z PROBLEMATYKI BADAŃ NAD DZIEŁEM SCENOGRAFA)

Okno projektu scenograficznego wychodzi zawsze na rzeczywistość spektaklu, na wizualną jego stronę – taki jest cel i sens pracy scenografa. Myśl ogarniająca zamysł inscenizacyjny, zawarta w projekcie, staje się namacalna w momencie, gdy spektakl zaczyna swe życie na scenie. W badaniach nad scenografią projekt i realizacja są dla siebie nawzajem pierwszym kontekstem. Jednak w dorobku większości scenografów, często odnotowywane w retrospektywnych katalogach ich twórczości, znajdują się też takie projekty, które nigdy nie uzyskały kształtu scenicznego. Trwają one w pamięci scenografa, przywiązanego, jak każdy twórca, do własnego dzieła, jakie wyszło poza fazę refleksji, wstępnych szkiców i uzyskało w jego przekonaniu kształt ostateczny. Próżno ich szukać w archiwach teatrów, dla których liczą się tylko te przedstawienia, które znalazły się w repertuarze, i słusznie, bo prawdziwy teatr dzieje się zawsze pomiędzy sceną a widownią. Jednakże z punktu widzenia specyfiki pracy scenografa i istnienia jego dzieła, scenografie, nad którymi pracował, a które z różnych względów nie doczekały się scenicznej premiery, domagają się uwagi badacza. Jako myśl inscenizacyjna, przekształcona w obraz, wpisują się w dorobek intelektualny scenografa stanowiąc

o jego tożsamości artystycznej. Trawestując myśl Zbigniewa Raszewskiego można powiedzieć, że teatrolog zajmujący się dziedziną scenografii jest nie tylko badaczem dzieł, których już nie ma, ale i tych, które mogłyby być. Musi on przyjrzeć się także tym opracowaniom plastycznym, które nigdy nie stały się sceniczną konkretyzacją. Dokumentacja wskazuje, co prawda, na nieprzyjęty do wykonania, ale możliwy do zaistnienia kształt inscenizacji. Musi dotknąć zagadnień formalnych i treściowych projektów scenograficznych, które w tym wypadku nigdy poza tę pierwszą formę istnienia w dziele scenografa nie wyszły. Wszystkie, najczęściej bardzo fragmentaryczne, ślady po „niezaistniałych”, zawierają cenne wskazówki dla opisu teatralnego świata artysty.

Pierwszy obszar badawczy wśród scenografii wyznaczają te opracowania, które nie doczekały się próby sceny. Drugi – te, które zostały zastąpione innym rozwiązaniem scenograficznym, ale wykraczają zdecydowanie poza ramy wstępnych szkiców. Niektórzy ze scenografów uprawiają projekt scenograficzny bez konkretnego zamówienia teatralnego, traktując go jako artystyczne wyzwanie i zmagania z tematem scenograficznym jako takim. Tym samym wyznaczają trzeci teren badań nad „niezaistniałymi”. W pierwszej grupie jesteśmy najczęściej skazani na pojedyncze projekty, które zaczynają do nas przemawiać dopiero przy uwzględnieniu teatralnego myślenia, charakterystycznego dla ich twórcy, oraz w kontekście konkretnego dramatu. Wśród nich zdarzają się jednak i takie, których dokumentacja pozwala na próbę rekonstrukcji kształtu wizualnego przedstawienia, jakie nigdy nie zagościło na deskach teatru. Drugą grupę prac scenograficznych tworzą te opracowania, które można nazwać „niezaistniałymi” wariantami spektakli, które znalazły się w teatralnym repertuarze w innej oprawie plastycznej. Zaliczyć do nich należałoby te z pierwszych wersji, które uzyskały skończony kształt plastyczny i zawierają pełną bądź zbliżoną do pełnej wizję scenograficzną spektaklu. W przypadku wariantów scenograficznych sztuk kontekst odmiennego kształtu premiery pozwala wychwycić subtelne nieraz różnice semantyczne i możliwości realizacyjne. Nie chodzi tu o warianty pojawiające się w trakcie prac nad przedstawieniem jako stopniowe dochodzenie do wersji scenicznej, ale o takie opracowania tematu, które zaistniawszy na scenie, mogłyby się przyczynić do odmiennej interpretacji całości. Mogą to być bliskie ostatecznej wersji a zarazem semantycznie ją modyfikujące propozycje, bądź też czytelne i precyzyjne zamysły inscenizacyjne, całkowicie odmienne od premierowych konkretyzacji. Trzecia grupa najbardziej zbliża się do kategorii projektu – obrazu, przeznaczonego bardziej dla galerii niż teatru.

Artystyczne dzieło życia Jadwigi Pożakowskiej<sup>1</sup> wyznacza ponad dwieście scenografii stworzonych w czasie półwiecza przeżytego w teatrze i dla teatru. W jej dorobku znajdują się scenografie do sztuk antycznych, szekspirowskich, współczesnych, klasyki dramaturgii polskiej i światowej, widowisk dla dzieci oraz scenografie operowe.

W odróżnieniu od większości plastyków teatralnych, którzy ujście dla swych artystycznych pasji znajdowali i znajdują uprawiając równolegle z działalnością scenograficzną malarstwo, grafikę czy rzeźbę, Jadwiga Pożakowska całe swe życie i twórczość podporządkowała teatrowi. To był jej żywioł i prace scenograficzne stanowiły jedyną formę jej artystycznej wypowiedzi. To całkowite skoncentrowanie na scenografii czyni z jej prac niemalże modelowe, bo nierozproszone na inne dziedziny sztuki, dzieło scenografa.

W katalogu wystawy jubileuszowej Jadwigi Pożakowskiej z 2002 roku odnotowano sześć „niezaistniałych” scenografii, niektóre tylko z tytułu, roku i miejsca, w jakim przewidywano realizację. Pierwszy chronologicznie, *Koniec księgi VI* Broszkiewicza, przygotowywany do wystawienia w Jassy w 1971, związany był z wyjazdem zespołu Teatru im. Osterwy w Lublinie do Rumunii. W 1977 roku w Gdyni miał mieć swą premierę *Achilles i miłość* Kofty i Sprusińskiego – adaptacja sztuki Swinarskiego *Achilles i panny*, którą Pożakowska opracowała scenograficznie wiele lat wcześniej w Częstochowie. Na sopockiej scenie kameralnej planowano w 1979 roku wystawić *Dramat księżycowy* Brandstaettera. Z kolei w Elblągu rozpoczęto w 1980 roku prace nad *Kongresem Tuich*<sup>2</sup> Brechta. W tym wypadku najprawdopodobniej sytuacja polityczna uniemożliwiła wystawienie sztuki. Koszaliński *Alchemik* Jonsona, najbardziej zaawansowany realizacyjnie spośród skatalogowanych „niezaistniałych” Jadwigi Pożakowskiej, wkroczył w fazę prób scenicznych, ale nigdy nie doczekał się premiery, mimo że daty wersji objazdowej i scenicznej były dokładnie ustalone<sup>3</sup>. Do tego spektaklu zachowały się w archiwum domowym artystki wstępne szkice, rozpracowany w projektach i rysunkach tech-

---

<sup>1</sup> Jadwiga Pożakowska (1928-2006) – krakowianka z urodzenia, wychowanka tamtejszej szkoły scenografii (studiowała pod okiem Karola Frycza, Andrzeja Stopki, Tadeusza Kantora), wyborem artystycznym przez pół wieku związana z Trójmiastem jako etatowy scenograf Teatru „Wybrzeże”, stała się jedną z tych, którzy nadali wybrzeżowym teatrom charakterystyczny ton plastyczny.

<sup>2</sup> Właściwy tytuł: *Turandot* albo *Kongres Wybielaczy*, pod którym sztuka Brechta w tłumaczeniu R. Szydłowskiego została wydrukowana na łamach „Dialogu” 1973, nr 2.

<sup>3</sup> Premierę pierwszej wersji planowano na 24.12.1984 lub 10.02.1985, wersji scenicznej na 1.06.1985 r.

nicznych pomysłów realizacji oraz składana makieta. Zupełnie wyjątkowe miejsce w tym zestawieniu zajmuje, dedykowany synowi – muzykowi, *Czarodziejski flet* Mozarta z 2000 roku. Po pierwsze jako projekt scenografii operowej, po drugie jedyne w dorobku Jadwigi Pożakowskiej dzieło, które nie było zamówione przez teatr, jedyne opracowanie, będące artystycznym zmierzeniem się z tematem bez charakterystycznej dla pracy scenografa dyskusji z pozostałymi twórcami przedstawienia. Ponadto tylko on spośród niezrealizowanych był prezentowany na jubileuszowej wystawie artystki.

Jadwiga Pożakowska tych sześć scenografii zaliczyła do swego dorobku na równi ze zrealizowanymi pozycjami. Nie wyróżniła jednak w ten sposób zachowanych, odmiennych wariantów spektakli, które swą premierę miały w określonym kształcie wizualnym, uznając prawdopodobnie, że zrealizowane projekty wypierają z pamięci wcześniejsze, nawet w pełni ukończone wersje scenograficzne. A przecież rzucają one dodatkowe światło na jej twórczość, na charakterystyczny dla niej sposób widzenia scenograficznego, odbity czasem wyraźniej, właśnie w tych nieprzyjętych ostatecznie do realizacji projektach. Na szczególną uwagę zasługują cztery tego typu opracowania: do *Ślugi dwóch panów* Goldoniego, *Ryszarda III* Szekspira, *Przed sklepem jubiera* Wojtyły i *Kordiana* Słowackiego.

Niezrealizowane prace Jadwigi Pożakowskiej wpisują się zatem w trzy wcześniej wyróżnione kategorie. Są wśród nich scenografie do sztuk, które nigdy nie zaistniały na scenie, wersje odmienne od ostatecznego kształtu spektaklu premierowego oraz jeden projekt scenograficzny – artystyczne zmierzenie się z tematem bez kontekstu zamówienia teatralnego.

Podstawową przeszkodę przy omawianiu „niezaistniałych” stanowi niekompletność dokumentacji. Przeważnie zachowały się projekty przestrzenne, bowiem od nich zaczyna zwykle swą pracę scenograf, rzadziej kostiumy. Po *Achillesie i miłości* nie pozostał żaden materialny ślad. Z *Początku księgi VI* zachował się jeden niedokończony projekt przestrzeni, a do *Kongresu Tuich* – dwie propozycje przestrzenne: prologu i sceny w herbaciarni. Są to zatem raczej dowody na istnienie, trudno na ich podstawie mówić o kształcie planowanej realizacji. Można jedynie wskazać pewne cechy zamierzonej scenografii. Z kolei na podstawie źródeł do *Dramatu księżycowego*, a zwłaszcza do *Alchemika*, można niemalże odtworzyć wymiar plastyczny niezrealizowanego spektaklu. Uprawnia do takiego spojrzenia fakt, że propozycje scenograficzne Pożakowskiej odznaczały się wyjątkową precyzją, a konkretyzacja sceniczna była zazwyczaj dokładnym przełożeniem kształtu wizualnego z płaszczyzny na przestrzeń.

*Dramat księżycowy*<sup>4</sup> Brandstaettera to sztuka osadzona w realiach dziewiętnastowiecznej Italii. Na tle powstania 1848 roku przeciwko Ferdynandowi II w neapolitańskiej wiosce Monte Rosso rozgrywa się dramat wyboru, dramat ludzi uwikłanych w historię i w uczucia. W jednym miejscu ogniskują się niszczące siły wojny i emocji płaczące losy Enrica, Lucii, Marii i Antonia. Jednocześnie wyraźnie rysują się dylematy moralne bohaterów – pytania o poczucie obowiązku patriotycznego i jego źródła, kwestie winy i niewinności, sensu ofiary i wierności. W klamrze nocy i świtu, w świetle złego księżyca w pełni, dochodzi do kondensacji dramatycznych wydarzeń. Tragiczny ich splot powoduje, że każdy czyn przynosi nieszczęście. A jednak rytm życia, choć zakłócony wypadkami nocy, wraca do normy: Enrico wyrusza w góry, by dołączyć do partyzantów, Maria znika po zabójstwie Antonia, Lucia i Teresa wracają do codziennych zajęć. Życie toczy się dalej. Wydaje się, że właśnie tę niezmienną akcentuje plastyczny kształt zaprojektowanej przestrzeni scenicznej: wewnątrz ubogiej neapolitańskiej chaty o pobielonych ścianach i skromnym wystroju – stół, kilka drewnianych ław i zydli pod ścianami, piec i drewno na opał, obraz Matki Boskiej. Nierówna, podestowa, drewniana podłoga dynamizuje ruch postaci i relacje między nimi. Centralne, arkadowe, oplecione zielonymi pnączami wejście przez taras oraz boczne, po prawej stronie, ukryte przed wzrokiem widza w załamaniu muru, pełnią podobną funkcję. Ruch aktora wyznaczają stopnie schodów. Projekt przestrzeni wykonany do tej sztuki zawiera w sobie jej dwie odsłony. Wycięte arkady tylnej ściany, doklejone po obu stronach, stwarzają wizję przestrzenną dwóch aktów sztuki. Bowiem jedynie widok za oknem sugerować miał upływ czasu. Horyzont w pierwszym akcie to ciemna, nasycona barwa nocy i podświetlony księżyc w pełni, w drugim – delikatny róż świtu. Malarsko potraktowany horyzont stwarza wrażenie głębi, co na niewielkiej scenie, ze swej fizycznej natury ciężącej do spłaszczenia obrazu, ma duże znaczenie. Jadwiga Pożakowska odeszła od wskazówek dramaturga, rezygnując z widoku Wezuwiusza i ogrodu ze studnią, pozostawiła jedynie kolorystyczne odmiany nieba. Ogród sygnalizują pnącza oplatające arkady, studnię – dzban, rekwizyt Marii. Stylizowane kostiumy ubogich włoskich wieśniaków, utrzymane w tonacji zimnej, brązowo – popielato – czarnej wpisują postaci w przytłumioną kolorystykę przestrzeni. W całości uderza prostota, wszystkie realistycznie potraktowane elementy stwarzają teren gry, na którym mogą wybrzmieć konflik-

---

<sup>4</sup> R. B r a n d s t a e t t e r, *Dramat księżycowy*, [w:] t e n ż e, *Teatr Świętego Franciszka oraz inne dramaty*, Warszawa 1958, s. 273-347.

ty, problemy i emocje targające bohaterami. Plan techniczny przestrzeni do tego spektaklu odzwierciedla nie tylko dokładne rozpoznanie możliwości sceny kameralnej Teatru „Wybrzeże” w Sopocie, ale przede wszystkim charakterystyczną dla Jadwigi Pożakowskiej umiejętność komponowania scenografii dla scen kameralnych.

*Alchemik* Bena Jonsona<sup>5</sup> to siedemnastowieczna komedia utrzymana w klasycyzujących rygorach trójjedności. Uderza tempem nakładających się, coraz bardziej splątanych wątków, dynamicznych dialogów, z których wyłania się barwny obraz ludzkich przywar i niegodziwości. Koncentracja czasoprzestrzenna i napędzające się nawzajem sytuacje, dwuznaczne moralnie zakończenie to wirtuozeria komediowej dramaturgii. Pod nieobecność gospodarza – Żartoluba, jego sługa sprowadza do domu dwójkę oszustów, Chytrusa i Dorcię. Wspólnie organizują proceder żerujący na ludzkiej głupocie, chęci łatwych zysków, pragnieniu zgłębienia alchemicznych tajemnic, czy wierze w świat wróżek i czarodziejów. Proteuszowe wcielenia Chytrusa sprawiają, że przez dom przewija się galeria postaci spragnionych bogactw, cudów alchemii, kamienia filozoficznego, powodzenia w hazardzie czy dobrego ożenku. Jednocześnie wokół samych pomysłodawców coraz bardziej zaciska się pętla kolejnych spotkań z „potrzebującymi”, którzy nawzajem o sobie nie wiedzą. Powrót Żartoluba kładzie kres „zabawie”. Oszukani przez Gębę Dorcia i Chytrus nie ponoszą spektakularnej kary, a Gęba wraca do łask dzięki zeswataniu pana domu z Wdową Podatną. Przygotowywana realizacja kosza-lińska zakładała dwa warianty scenograficzne, zbliżone do siebie w zamyśle plastycznym. Pierwszy, dostosowany do rozmiarów sceny Bałtyckiego Teatru Dramatycznego, odróżniał się od drugiego – objazdowego – głównie wielkością elementów, na co wskazują uwagi scenografa na projektach. W archiwum domowym artystki zachowała się dokumentacja przestrzenna wersji terenowej, określająca minimalne wymagania sceny: szerokość i głębokość pięciu metrów oraz wysokość trzech. Efekt plastyczny zaproponowanej przez Jadwigę Pożakowską scenografii opierał się na konwencji wędrownego teatru wagan-tów. Można powiedzieć, że pobrzmiewa w niej odległe echo częstochowskiej scenografii do *Sługi dwóch panów* Goldoniego z 1957 roku. Podobieństwo opracowania tkwi w inspiracji – przywołaniu dawnej konwencji teatralnej i uczynieniu jej scenograficznym ośrodkiem komizmu. W przypadku *Alchemika* rozwiązanie przestrzeni odwołuje się do jarmarcznych występów i zaim-

---

<sup>5</sup> B. J o n s o n, *Alchemik*, tłum. i posłowie J. Kydryński, Kraków 1982.



pro wizowanego terenu gry. Na czarnej kotarze (horyzoncie) rozpięte tło, zbliżony w kształcie do odwróconego trójkąta paludament pozszywany ze skrawków różnych gatunków tkanin: juty, lnu, ścierek, worków, flaneli. Całość utrzymana w tonacji zużytych, wypłowiałych materii z dominacją poszarzałych brązów. Widoczne plamy, zacieki, dziury podkreślają prowizoryczność dekoracji. Dwa mniejsze paludamenty pełnią rolę kurtyny. Wykonane są, podobnie jak tło, z różnych łąt, o wyraźnej linii zszycia, dwuwarstwowe tam, gdzie szmaty z literami układają się w napisy: „to jest” i „alchemik”. W notatkach inscenizacyjnych, poczynionych przez artystkę na projektach, zawarty jest pierwszy i ostatni obraz planowanego spektaklu. Na początku, gdy widzowie zajmują miejsca, wiszące nisko paludamenty z napisami zasłaniają dekorację. W czasie prologu muzycznego aktorki „kradną” litery z pierwszego z nich, wyciąg podnosi się odsłaniając kolejny, z którego aktorki także zrywają szmaty z literami. Wówczas unosi się on odkrywając drewnianą konstrukcję. W finale oba paludamenty rytmicznie opadają. Projekt przestrzennej organizacji sceny zakładał konstrukcję ośmiu drewnianych, różnej wysokości ścianek – blejtramów o widocznych podporach, z rozpiętymi w nich kurtynkami, które w patchworkowym stylu pozszywanych szmat odpowiadały wyglądowi i kolorystyce tła oraz paludamentów tworzących kurtynę. Ścianki rozstawione są ku widowni od niskich do wysokich tak, by zamknąć przestrzeń i stworzyć jeden teren gry – „podwórze”. Otaczają centralnie umiejscowioną mansjonową konstrukcję: dwupoziomowy drewniany podest, do którego po obu stronach prowadzą schodki. Otwierane w zależności od wymogów akcji trzy pary drzwi: do piwnicy i na piętrach, odsłaniają przemiany domu Żartoluba we władaniu szajki oszustów. Zasłony, zawieszane na poprzecznej belce tylnej ściany domku, na dużych, ułatwiających zmiany kółkach i haczykach, dookreślają miejsca akcji. Postrzępiona, w kolorach palonego brązu zasłona z grubej juty sugeruje „wcielenia” Chytrusa. Gdy występuje on w roli Astrologa, na zasłonie pojawia się podmalowany na błękitno konturowy rysunek faz księżyca. Kiedy staje się Magiem Alchemikiem, ukazuje się zasłona z wizerunkiem nietoperza. Z kolei komnatę weselną stwarza lekka, mocno udrapowana, kremowa tkanina. Na wewnętrznej stronie drzwi pojawiają się rekwizyty „teatryku” alchemika: kalendarz księżycowy, znaki zodiaku, rulony sprawiające wrażenie starych, pożółkłych pergaminów i kart powyrywanych z ksiąg medycznych. Przestrzeń i kolejne sytuacje sceniczne dookreśla jedynie aranżacja „domu do gry” oraz kilka przedmiotów – rekwizytów: beczka na proscenium, platforma na kołach i skrzynia na scenie. Kształt plastyczny przestrzeni widowiska modelują efekty świetlne. Jej

prowizoryczność podkreślają przekopcone latarnie: cztery umieszczone są przy wejściu aktorów na widownię, dwie po bokach sceny doświetlają „podwórze”, ostatnia rozświetla piętrosko domu. Z laboratorium i piwnicy wydobywają się dymy podświetlane czerwonym i zielonym reflektorem. W scenie finałowej na piętrze, między konstrukcją belkową zostają zawieszane kolorowe latarenki. Z tak zaprojektowaną przestrzenią współgrają stylizowane, niejednokrotnie przerysowane kostiumy – zużyte, pomięte i obszarpane stroje waganów. We wszystkich kryje się szydercza nuta komentująca postaci. Wśród ukrytych efektów komicznych można wymienić: kapelusz Wdowy, zbyt wielkie buty Gburaka, nieforemne, opadające podkolanówki Gogusia – kancelisty, przesadne stroje hiszpańskie. Projekty kostiumu Chytrusa – probierza ludzkiej głupoty – odzwierciedlają konieczność szybkich zmian stroju przez aktora. Metamorfozy tej postaci opierają się na dodawaniu elementów do podstawowej, wyraźnie niewykończony szaty, uszytej z łatwo gniotącego materiału w trzech odcieniach szarości, z obszernymi rękawami i z długim tyłem, który przydeptywany przez aktora wywołuje efekt komiczny. Gdy Chytrus spotyka się z Drobizyskiem, Diakonem i Pastorem, na szatę zarzuca pelerynkę, na głowie ma ciemnoszary biret, na nosie okulary, a w rękę trzyma atrybut – księgę. W czasie spotkań z Mamonem i Gburakiem bohater pojawia się z laską i zwojem w rękę, a rolę Alchemika podkreśla postawiony czarny kołnierz pelerynki, wysoki kapelusz zamiast biretu oraz czerwone rękawiczki. Spotykając się z Gogusiem, Chytrus gra kapłana Królowej Wrózek. Na szatę zakłada ogromną, podniszczoną, nierówno skrojoną pelerynę z frędzlami i aplikacją tarczy słońca. Nosi dziurawe, czarne rękawiczki. Na głowie ma czarny kapelusz – tubę ze zwojami niebieskawej tkaniny, które spięte są klamrą z piórami. Szklana kula to podstawowy rekwizyt postaci Chytrusa – kapłana. W projektach pozostałych kostiumów również dominują kolory zużytych materii, nierówne szycie i sprawiający wrażenie przypadkowości dobór elementów. Wszystkie projekty i przestrzeni, i kostiumów budują konsekwentną, opartą na konwencji wędrownego teatru wizję plastyczną spektaklu.

Nie sposób odmówić *Alchemikowi* czytelności myśli scenograficznej. Kluczem do planowanej inscenizacji było przywołanie dawnej konwencji teatralnej. Stałe miejsce do gry, wyznaczone umownie przez drewniane ramy i centralną mansjonową konstrukcję, przywoływało tradycję wędrownych trup aktorskich z ich prowizoryczną sceną. Również kostiumy mieściły się w tej konwencji – sprawiały wrażenie uszytych naprędce, podniszczonych, używanych. Nakładane części miały ułatwiać aktorom wcielanie się w różne od-



miany granych przez nich postaci. Plastyczna transpozycja konwencji stwarzała specyficzny, komediowy klimat widowiska. Jednocześnie uwzględniała możliwości scen, na których *Alchemik* miał być wystawiany.

W dorobku Jadwigi Pożakowskiej drugą kategorię „niezaistniałych” – odmienny wariant scenograficzny spektaklu – ze względu na stan dokumentacji najlepiej reprezentują projekty przestrzeni do wspomnianych już wyżej czterech sztuk: *Slugi dwóch Panów*, *Ryszarda III*, *Przed sklepem jubilera* oraz *Kordiana*.

Scena narastająca, zaproponowana w *Sludze dwóch Panów* Carla Goldoniego, na którą zwrócił uwagę Zenobiusz Strzelecki<sup>6</sup>, stanowi pełną scenograficzną propozycję przestrzeni. Co więcej, znalazła się ona w programie częstochowskiego przedstawienia. Większość „niezaistniałych” nigdy nie podlega oglądowi, a prawie nie zdarza się, by fotografie projektu niebędącego podstawą spektaklu, umieszczane były w programie teatralnym. W archiwum częstochowskiego teatru, obok projektów wykorzystanych przy tworzeniu przedstawienia, znajdują się cztery niezrealizowane projekty przestrzenne. I jest to jedyny przypadek zachowania się wersji „niezaistniałej” w teatralnych zbiorach<sup>7</sup>. Ostateczna wersja sceniczna<sup>8</sup> opierała się na pomysłe teatru w teatrze i odwołaniu do konwencji komedii *dell'arte*, tradycji wędrownych mimów, żonglerów i dowcipnisiów, której najbliższy spośród wszystkich sztuk Goldoniego jest *Sluga dwóch Panów*. W zrealizowanej wersji ruch wozu komedianów sugerował odmiany miejsca akcji, jednocześnie podkreślając teatralną umowność. Wersja niezrealizowana opiera się na zasadzie narastania kolejnych elementów scenograficznych w rytm coraz bardziej pogmatwanej sytuacji bohaterów. Pierwsza odsłona to ciemne schodki – podest i latarnia wenecka oraz trzy przecinające przestrzeń liny. Na nich rozpinane będą kolejne elementy dekoracji. Zawieszane na różnych wysokościach płócienne kurtynki sygnalizują tereny gry. Najpierw pojawia się opuszczana na linach zamykająca schody tkanina z namalowanymi ciemnymi wielobokami o czerwonym konturze: drzwiami, oknem, dachem. Dom Pantalone i gospodę generują płas-

---

<sup>6</sup> S t r z e l e c k i, *Polska plastyka teatralna*, s. 531; t e n ż e, *Kierunki scenografii współczesnej*, Warszawa 1970, s. 45, 167-178 [scenografia persyflażowa]; t e n ż e, *Konwencje scenografii od antyku do współczesności*, Warszawa 1973, s. 120-123.

<sup>7</sup> Pozostałe niezrealizowane projekty przechowywała artystka w archiwum domowym. W 1987 roku niezrealizowane projekty *Kordiana* przekazała powstającemu w Katowicach Centrum Scenografii Polskiej.

<sup>8</sup> Premiera spektaklu w reżyserii Z. Stoka miała miejsce 1.06.1957 roku w Teatrze im. A. Mickiewicza w Częstochowie.

kie elementy zawieszonych materii, na których plamy barwne i ich rozmieszczenie sugerują miejsce akcji. Na pozostałych linach zwisają płócienne skrawki z podobnie prowizorycznie zarysowanymi oknami weneckich kamienic, otaczających podstawowy teren gry. Horyzont poprzecinany na ukos ciemnymi liniami sznurów, przekrzywiona latarnia nadaje pewną lekkość dekoracji, nutę farsowej umowności a zarazem dynamiki. Schody – ciemny podest – optycznie wiążą dekorację z podłożem sceny. W całości dominuje tonacja niebieskawych szarości, przełamanych przez czerwone akcenty dekoracji oraz oranż lamp. Tak zakomponowana kolorystycznie przestrzeń wersji niezrealizowanej sprzyjała barwnej grze kostiumów, stylizowanych na tradycje wędrownych mimów, żonglerów i dowcipnisiów komedii *dell arte*, znanych z wersji ostatecznej spektaklu. Założona prowizoryczność i umowność, wymuszona niejako przez sam tekst dramatu, znalazła w tej „niezaistniałej” wersji interesujący plastycznie wyraz: narastanie scenicznej zabudowy w miarę zagęszczania się akcji scenicznej.

Częstochowski *Sługa dwóch panów* zasługuje na zainteresowanie jeszcze z jednego względu. Spaja bowiem trzy formy w dorobku scenografa – pierwotny projekt – podstawę wersji scenicznej utrwalonej w fotografii, replikę projektu pierwotnego, pokazywaną na wystawach, oraz wersję niezaistniałą, ale zawierającą w sobie pełną, czytelną wizję plastyczną. Projekt oryginalny i jego wystawowa replika to odmienne rozwiązania kolorystyczne. Pomiedzy wersją ostateczną a „niezaistniałą” podstawowa różnica tkwi w koncepcji plastycznego zaaranżowania przestrzeni. W pierwszej z nich mobilność głównego elementu scenograficznego – wozu – kształtowała przestrzeń sceniczną. Druga, wpisując się w koncepcję sceny narastającej Feliksa Krassowskiego, zakładała nieruchomość i stałość części dekoracji oraz sukcesywne narastanie elementów aż do finału.

Przykładem pełnej wizji scenograficznej, stanowiącej odrębne w stosunku do projektu zrealizowanego dzieło plastyczne, są propozycje przestrzeni scenicznej, stworzone przez Jadwigę Pożakowską do wyreżyserowanego przez Tadeusza Minca w lutym 1968 roku *Ryszarda III Szekspira*<sup>9</sup>. W obu zestawach projektów przestrzennych – wersji niezaistniałej oraz przyjętej do realizacji – widoczna jest od razu świadomość przestrzeni zastanej, jaką ma scenograf opanować i przekształcić w przestrzeń sceniczną: dużej sceny Teatru „Wybrzeże”. Scenografia zrealizowana miała ostatecznie dwóch pa-

---

<sup>9</sup> A. Żurowski, *Król – aktor – gracz*, „Pomorze” 1968, nr 6.

tronów: Jadwigę Pożakowską i Alego Bunscha, który zaprojektował kostiumy. Niezrealizowane propozycje artystki zakładały wyraźnie wykorzystanie możliwości, oddanej kilka miesięcy wcześniej, sceny obrotowej na Targu Węglowym. Wykorzystując jej kształt Pożakowska zaprojektowała wpisane w przestrzeń pudełka sceny, arenowe rozwiązanie terenu gry, kojarzące się z areną walki, z areną dziejów, mechanizmem władzy. Miejsca działań aktorów wyznaczały trzy poziomy: zapadni w pierwszym planie, areny i otaczających ją drewnianych podestów w drugim. Dawało to możliwości prowadzenia ról aktorskich, opartego na wyraziście skomponowanym ruchu, wspomagającym interpretację: wchodzenia i schodzenia po ażurowych schodach, wydobywania się i wznoszenia, wreszcie spadania. Półkoliście ustawione podesty – ławy raz blokowały dostęp do areny, osadzając teren gry wokół zapadni, raz otwierały jej przestrzeń okalając ją w tle. Przekształcenia tej podstawowej formy, jej mobilność – możliwe dzięki obrotowi sceny – miały dookreślać kolejne sceny dramatu: akt I i IV rozgrywały się w planie pierwszym, akt II i III w głębi sceny. Najważniejszym sygnałem plastycznym całości Pożakowska uczyniła czerwień, która wyrazistą plamą rozlewa się ku widowni. Zastosowała najbardziej rażący i jednoznaczny kolor interpretujący szekspirowski dramat. Poza tym czerń ścian i horyzontu jeszcze silniej eksponuje dominantę barwną o migotliwej symbolice władzy i krwawej tragedii. Widać wyraźnie maksymalne ograniczenie elementów dekoracji – rekwizytów; w dwóch pierwszych odsłonach to parawan w kształcie „korony” ze srebrzyście pobłyskujących zasłon rozpiętych na drewnianych palach. W zależności od momentu dramatycznego zasłaniają bądź odsłaniają one przestrzeń areny. Czerń i czerwień oraz akcent srebra, opalizującego tak, by uzyskać wrażenie połśnienia, to kolorystyczna warstwa spektaklu, oddziałująca na odbiorcę czytelną, symboliczną wymową. We wszystkich projektach wyeksponowana została również rola drewnianych stopni i schodów – elementów konstrukcji dekoracji, a zarazem rekwizytów determinujących relacje postaci z otaczającą je przestrzenią.

Ostateczny kształt przedstawienia nie rodzi się jednak jedynie na bazie plastycznej wrażliwości scenografa, reżyser przyjmuje dany projekt do realizacji. Od jego otwartości i chęci współdziałania wiele zależy. Ostatecznie zaakceptowany *Ryszard III* nie był tak przejrzystym rozwiązaniem, jak jego wersja niezrealizowana. Tadeusza Minca przyjęto chłodno. W recenzjach

pisano o niejednorodności jego scenicznej struktury<sup>10</sup>, nierównościach gry aktorskiej<sup>11</sup>. Julia Ziegenhirte pisała o tym, że „[...] pomysłowa, ponura scenografia rozjaśniona barwnością kostiumów nie została należycie wyeksponowana przez światło”<sup>12</sup>. Ową nie do końca trafną grę światła w spektaklu dostrzegli również pozostali recenzenci. Poza tym scenografii poświęcono niewiele uwagi, ale i ze skąpych, czasem sprzecznych, opinii można wydobyć emocjonalny klimat, jaki narzucała odbiorcom: „sugestywny nastrój bezna dziejności i grozy”<sup>13</sup>. Zrealizowana ostatecznie scenografia do *Ryszarda III* była stonowana kolorystycznie, z dominantą szarości, i bardziej rozbudowana o elementy organizujące plastycznie teren gry: mury i namioty. Namiot centralny, z ruchomymi częściami, umożliwiał otwarcie i zamknięcie przestrzeni, a także wznoszenie i opuszczanie elementów stale obecnych na scenie, które budowały i precyzowały miejsca akcji. W tym kontekście wersja niezaistniała uderza większą dyscypliną środków plastycznych. Kolor wysuwa się tu na pierwszy plan, dookreślając postaci i kolejne przestrzenie akcji, sygnalizowane dodatkowo użyciem przedmiotów scenicznych. Myśl scenograficzna wersji niezrealizowanej spajała wizualnie wszystkie sceny dramatu, rezygnując z dosłowności łączyła je metaforycznie w spójne przesłanie inscenizacji.

Kolejne dwie niezaistniałe wersje, to pochodzące mniej więcej z tego samego czasu projekty przestrzeni do *Przed sklepem jubilera* Wojtyły i *Kordiana* Słowackiego. Dla nich kontekstem jest kształt plastyczny wersji teatralnej. Obie sztuki swe premiery miały w wyjątkowych okolicznościach. Początek lat osiemdziesiątych to czas, w którym dramatyczna zewnętrżność wkroczyła najsilniej w mury teatru. Cień sytuacji politycznej kładł się na repertuar teatru i na pospektaklowe recenzje. Był to też czas ostatnich dokonań scenograficznych Jadwigi Pożakowskiej w jej twórczej pracy dla Teatru „Wybrzeże”.

16 lutego 1982 roku, w dwa miesiące od ogłoszenia stanu wojennego, na Scenie Kameralnej w Sopocie odbyła się premiera *Przed sklepem jubilera*. Była to druga po wałbrzyskiej prapremierze<sup>14</sup> realizacja tej, jak głosi podtytuł, „medytacji o sakramencie małżeństwa, przechodzącej chwilami w dra-

<sup>10</sup> M. D u l ę b a, *Ryszard III Wiliama Szekspira*, „Dziennik Bałtycki” 1968, nr 37.

<sup>11</sup> S. S i e r e c k i, *Głos z widowni. Ryszard III*, „Wieczór Wybrzeża” 1968, nr 37.

<sup>12</sup> J. Z i e g e n h i r t e, *Szekspir po polsku*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1968, nr 40.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> W reżyserii A. M. Marczewskiego, ze scenografią J. Napiórkowskiego w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu (prem. 21.03.1981).

mat". Spektakl został wyreżyserowany przez małżeństwo, Irenę i Tadeusza Byrskich, wychowanków Reduty, niepokornych ludzi teatru, realizujących konsekwentnie swą teatralną niemalże „judymową” pracę. Wśród aktorów znaleźli się równie bezkompromisowi artyści, jak Halina Winiarska, Teresa Lassota i Jerzy Kiszki, z którymi Byrscy wystawiali ten dramat w warunkach teatru „kościelnego”, a którym idea teatru słowa i rapsodycznej realizacji tekstów nie była obca. Specyfika czasu spowodowała, że echo recenzji nie oddaje w pełni tego, czym był wówczas ten spektakl<sup>15</sup>. Przez teatralnych widzów został uznany za wydarzenie nie tylko ze względu na osobę autora i czas pojawienia się spektaklu w repertuarze, ale, co może ważniejsze, także ze względu na poziom artystyczny przedstawienia, które reżyserzy uczynili spójną i przejmującą, rapsodyczną katechezą. Przetrwał w pamięci gdańszczan niezatarty przez stroniczne recenzje lub milczenie recenzentów, podobnie jak o kilka miesięcy późniejszy *Kordian* w reżyserii Krzysztofa Babickiego, także ze scenografią Pożakowskiej.

Irena i Tadeusz Byrscy od początku swej pracy twórczej odnajdywali się w realizacjach repertuaru religijnego. Wiązały się one nie tylko z koncepcją teatru, jaką wyznawali, ale i osobistą postawą twórców. Nad *Przed sklepem jubitera* pracowali już w latach sześćdziesiątych, bliski był bowiem ich wrażliwości teatralnej, opartej na wyczuciu piękna i mocy Słowa oraz misji moralnej, tak aktora, jak i teatru. Premiera w Sopocie była ukoronowaniem ich pracy nad tym tekstem. W dramacie Wojtyły Byrscy dokonali skreśleń, uprościli język, skrócili sceny, dodali fragmenty z Pisma Świętego. Zbliżyło to formę medytacji do teatru misteryjnego<sup>16</sup>. Cytat biblijny poprzedzał egzemplum. I tak część 1. opatrzona była cytatem z Księgi Rodzaju o stworzeniu mężczyzny i kobiety, część 2. fragmentem o męznej niewieście z Księgi Mądrości, zaś część 3. „Hymnem o miłości” św. Pawła. W ten sposób reżyserzy uniknęli pokusy realistycznego potraktowania sztuki, uwypuklenia ułamków wydarzeń i miejsc sygnalizowanych w monologach bohaterów, które nie przynależą przecież do realistycznie traktowanego tu i teraz, są jedynie

---

<sup>15</sup> Ukazały się wówczas następujące recenzje: B. W i t, *Misterium o miłości*, „Kierunki” 1982, nr 6; „Przed sklepem jubitera” w *Teatrze Wybrzeże*, „Express Wieczorny” 1982, nr 33; (a), *Sztuka K. Wojtyły w Teatrze Wybrzeże*, „Dziennik Ludowy” 1982, nr 41, wiele lat później, w roku śmierci Jana Pawła II, o spektaklu tym pisała też: G. A n t o n i e w i c z, „Przed sklepem jubitera”, „Dziennik Bałtycki” 2005, nr 79.

<sup>16</sup> M. Ł a s z k i e w i c z, *Religijne realizacje teatralne Ireny i Tadeusza Byrskich na Wybrzeżu*, [w:] *Wokół dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979-1989)*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Wrocław 1992, s. 160.

punktami, na których wspiera się medytacja nad miłością, nad związanymi z nią decyzjami i wyborami, nad istotą małżeństwa – odpowiedzialną miłością dwóch osób – kobiety i mężczyzny, która wypełnia się w sakramencie, a dopełnienie i sens znajduje w zakorzenieniu w Odwiecznej Miłości Stwórcy. Nie jest to sztuka oparta na zewnętrznej akcji. Rozgrywa się bowiem w przestrzeni wewnętrznej człowieka, w jego duchu i w myśli. Wszystko, co dla człowieka jako osoby ważnej, dzieje się „przed sklepem jubilera” – w obliczu Boga. Człowiek-aktor staje się medium medytacji, domagającej się aktywnej odpowiedzi widza zmuszonego do myślenia i zmierzenia się z własnym sumieniem. Spektakl sopocki, jak podkreślał Bogusław Wit w zamieszczonej w „Kierunkach” recenzji, stał się misterium o miłości, swoistą katechezą, a „Byrscy, czując ten typ teatru, poszli właściwym tropem. Pokazali teatr postaw moralnych, teatr Słowa i uniwersalnych wartości. Nie było w tym przedstawieniu żadnego silenia się na widowiskowość, zbędnej akcji – grały słowo i myśl”<sup>17</sup>. Autor *Przed sklepem jubilera* przy okazji refleksji nad przedstawieniami Rapsodyków nie neguje możliwości spełnienia się tego typu teatru w warunkach kameralnej sceny pudełkowej. Praelementem jego jest żywe ludzkie słowo i ruch człowieka, który z niego wynika. Tak, jak aktor szkicuje tylko postać, sugeruje jej sylwetkę, tak plastyka sceniczna – nie dekoracja – oszczędna, abstrakcyjna i skrótowa jest według niego „współczynnikiem koncentrującym” spektakl rapsodyczny<sup>18</sup>. Wizualne tworzywo, które kształtuje scenograf, staje się kontekstem wizualnym mowy scenicznej, działań aktora oraz kontekstem zasadniczym dla odbiorców, dociera bowiem do nich poprzez wrażenia wzrokowe, a zatem w największym stopniu.

W *Przed sklepem jubilera* kwestie plastycznych rozwiązań scenicznej konkretyzacji są związane z tzw. wersją pierwszą spektaklu, mamy tu do czynienia zarówno z projektem – podstawą realizacji scenicznej, jak i z wersją niezaistniałą, przechowywaną w archiwum domowym artystki. Z zachowanych źródeł wyłania się sposób scenograficznego „myślenia oczami” Jadwigi Pożakowskiej, które zaowocowało projektem pierwotnym – podstawą realizacji, repliką tego projektu oraz projektem wersji pierwszej, niezrealizowanej. W programie przedstawienia znajdują się czarno-białe fotografie trzech pierwotnych (oryginalnych) projektów zmian przestrzeni w czasie trwania spektaklu. Elementy kreujące przestrzeń sceniczną osadzone były w wyraźnej

<sup>17</sup> B. W i t, *Misterium o miłości*, „Kierunki” 1982, nr 6.

<sup>18</sup> K. W o j t y ł a, *O teatrze słowa*, [w:] t e n ż e, *Poezje i dramaty*, Kraków 1999, s. 435-443.



ramie architektonicznej, która stanowiła czytelny punkt odniesienia. Scenograficzna poprzez zastosowanie pnących się ku górze tarasów, ograniczonych wysokimi, pionowymi ścianami, tworzyła perspektywiczną przestrzeń pozwalającą aktorom sugestywnie oddalać się i zbliżać, niemal niedostrzegalnie znikać lub pojawiać się na planie gry. Rytm poziomych stopni prowadzących ku jasnemu kręgowi pośrodku horyzontu zrównoważony został wertykalnymi akcentami architektonicznymi, kryjącym rytmem ścian i brył o regularnej formie prostopadłościanów. Centralnym elementem kompozycji był podświetlany od tyłu horyzont w formie otwartego kręgu z malowidłem spiralnych, dynamicznych form. Krąg ten dopełniał się niejako w ostrym, ukośnym położeniu dwóch spośród dziesięciu brył umieszczonych pomiędzy proscenium a głębią sceny. Wzrok widza koncentrował się na jednym punkcie zbiegu, powyżej linii horyzontu. Zmienność przestrzeni wynikała z gry światła, rozświetleń i wyciemnień spiralnej formy z centralnego okręgu horyzontu, tworzących perspektywę zrytmizowanych, blikujących krawędzi. Dawało to efekt ginącej wśród skłębionych chmur i wyłaniającej się z nich drogi ku światłu. Kierunek centralnej perspektywy pozwalał przy odpowiednim oświetleniu na pogłębianie sceny tak, że – jak pisał recenzent – odnosiło się wrażenie zamiany małej, kameralnej sceny w wielką przestrzeń<sup>19</sup>. Poprzez zaciemnienie relacji przestrzennych uzyskano znaczne zmiany skali elementów w stosunku do całości. Ani fotografie z przedstawienia, ani słabej jakości reprodukcje projektów, znajdujące się w programie, nic nie mówią o kolorystycznym aspekcie plastycznego kształtu przedstawienia. Przybliżają je projekty zrekonstruowane, które, obok fotografii ze spektaklu, wyznaczają życie wystawowe scenografii Jadwigi Pożakowskiej do *Przed sklepem jubilerka*. Oryginały zaginęły bowiem podczas wystawy „Świat teatru Karola Wojtyły” w 1989 roku. Projekty odtworzone to tylko dwie odsłony, zawierające w sobie efekt działania światłem i uzyskiwanych dzięki niemu wrażeń barwnych: intensywny, oranżowo-brązowy z domieszką czerwieni, prolog oraz epilog stonowany, w beżach i brązach z błękitnym cieniowaniem. Zaprojektowana skala barwna opierała się na kilku zaledwie tonach i wydobywaniu z nich ciepłych i zimnych walorów. Ponieważ Jadwiga Pożakowska w swoich projektach zawierała wszelkie sceniczne efekty kolorystyczne (głównie działanie światłem na konkretne materiały), można przypuszczać, że wersja spektaklu odpowiadała w przeważającej mierze koncepcji w nich zawartej. Jednak

---

<sup>19</sup> W i t, dz. cyt.

w kompozycji obu obrazów artystka dokonała niewielkiej, ale znaczącej zmiany. Zarówno na fotografiach dokumentujących spektakl, jak i na oryginalnych projektach uwiecznionych w programie, a także na rysunkach technicznych układ brył pozostawał niezmienny przez cały czas trwania spektaklu. Natomiast w projektach odtworzonych w przestrzeni epilogu nie ma śladu po bryłach pierwszego planu, umieszczonych pośrodku, w pewien sposób osadzających teren gry, organizujących miejsce dla aktorów, a zarazem kontrapunktujących drogę wzwyż ciężeniem ku podłożu. Epilog repliki to głębia i wzniesienie ku światłu, oderwanie i koncentracja na jasnej plamie kręgu, przemiana niepozostająca bez znaczenia dla interpretacji. Podobnie rzecz ma się z zachowaną w archiwum domowym artystki niezrealizowaną wersją scenograficzną do *Przed sklepem jubilera*. Jej ogląd rzuca światło na umieszczoną w katalogu jubileuszowym odautorską informację o zmienności przestrzeni uzyskanej nie tyle poprzez modelunek światłem, o którym była już mowa, ile przez projekcje o pięciu tematach<sup>20</sup>. Tych pięć tematów pojawia się jedynie w wersji „niezaistniałej”, gdzie scenografię tworzy sekwencja obrazów opartych na konkretnych elementach scenograficznych, sugerujących kolejne odsłony sztuki: stworzenie świata i człowieka (prolog), sygnały w górach, nieprzyjazne człowiekowi miasto, marzenia młodych, nadzieja (epilog). Nie wykorzystano jednak tego zamysłu w ostatecznej realizacji, o czym świadczą i recenzje, i fotogramy ze spektaklu. Warto jednak przyjrzeć się temu wariantowi scenografii. Pierwsza odsłona, „stworzenie świata i człowieka”, opiera się na świetlnej grze, światłocieniowym modelunku skłębionych na horyzoncie chmur. „Sygnały w górach” łamią rytmiczną kompozycję płaszczyn centralnym kikutek drzewa oraz pniakiem na proscenium. Kolejny obraz artystka opatrzyła tytułem „nieprzyjazne człowiekowi miasto”, w głębi sceny dominują zieleń i czerwień światła sygnalizatora oraz ostre, rażące światło reflektorów spoza niego, ponadto świetlne refleksy modelują pionowe ściany na kształt bloków mieszkalnych. W przedostatniej zmianie scenograficznej („marzenia młodych – ślub”) pojawia się sylweta rozłożystego drzewa, pod którym rozpostarto białą tkaninę. Ostatni, niezachowany projekt – „nadzieja” – prawdopodobnie sprowadzał się do znanej z ostatecznej i odtworzonej wersji drogi ku światłu. Poza drugim obrazem w kompozycji dominuje łagodna kolorystyka, naturalne odcienie brązów, beżów, szarości. Tak zaprojektowana scenografia buduje niejako warstwę fabularną, cytaty z rzeczy-

---

<sup>20</sup> J. P o ź a k o w s k a, *Pół wieku z teatrem. Wystawa scenografii* [katalog], Gdańsk 2002, s. 22.

wistości – zmetaforyzowane sygnały – tworzą dodatkowy wątek, własną historię dialogującą z rytmem i siłą słowa. W pewien sposób plastyczna wizja pierwszej, niezrealizowanej wersji ciąży bardziej ku realistycznej, a nie rapsoodycznej koncepcji wystawiania dramatu Wołyty.

Pierwszy sezon Krzysztofa Babickiego w Teatrze „Wybrzeże” przyniósł 14 listopada 1982 roku premierę *Kordiana* Słowackiego. Podstawą realizacji w wymiarze scenograficznym stał się projekt – makietą uwieczniona na zdjęciu z towarzyszącej premierze wystawy w foyer teatru. Został on powtórnie wykonany przez Jadwigę Pożakowską w formie obrazu, który można było zobaczyć na jej wystawach. Spektakl „zła” rozgrywał się w cieniu spalonej katedry, w przestrzeni „żałobnej i surowej”, utrzymanej w tonacji czerni i szarości, niepokojącej i wszechobecnej, jak podkreślali recenzenci<sup>21</sup>.

„Metafizyczna aura poezji Słowackiego w *Kordianie* stała się dla mnie – pisała Pożakowska – inspiracją do zaaranżowania przestrzeni scenicznej w taki sposób, by formami plastycznymi, kolorem i światłem stworzyć klimat widowiska misteryjnego”<sup>22</sup>. Misterium, dodajmy, przewrotnego, bo zło w inscenizacji zdecydowanie dominowało. Oto opis przestrzeni scenicznej przywołany przez jedną z recenzentek:

W głębi ciemnej sceny monumentalny fragment gotyckiej architektury kościelnej. Spełniającej wielorakie funkcje. Stąd śpiewa Archanioł w Prologu i Nieznajomy w scenie na Placu Zamkowym. Jest kościołem podczas koronacji i zejściem w podziemia dla spiskowców. Pośrodku sceny dół z odrzuconą ziemią. Kopią go podczas stwarzania „ludzi dla rządu” diabły z Przygotowania w czarnych frakach i białych perukach, Jest przepaścią na Mount Blanc i tu stoczy się Kordian po oddaniu do niego salwy<sup>23</sup>.

Podczas spektaklu obraz sceniczny pozostawał właściwie taki sam: spalona katedra z dominantą pierwszego planu – rozkopanym grobem. Przestrzeń monumentalna i syntetyczna. Scenografia, określić ją można jako symultaniczną – umożliwiała jednoczesne prowadzenie akcji na dwóch poziomach w planie wertykalnym, a zmianom miejsca akcji odpowiadały minimalne zmiany deko-

---

<sup>21</sup> Por. T. Dąbrowska – Łachin, *Felieton popremierowy. Kordian*, „Dziennik Bałtycki” 1982, nr 227; T. Rafałowski, *Nasza recenzja. Kordian*, „Głos Wybrzeża” 1982, nr 228; M. Wach – Malicka, *Kordian i szatan*, „Dziennik Zachodni” 1983, nr 78; B. Wit, *Klasyki na scenach Gdańska i Krakowa*, „Kierunki” 1983, nr 4; E. Żmudzka, *Kordian’ 82*, „Teatr” 1983, nr 2; A. Żurowski, *Grzegorz i szarlatani*, „Tu i teraz” 1983, nr 31; *Trzy wieczory w Gdańsku. Między tradycją a dniem dzisiejszym*, „Kultura” 1983, nr 12.

<sup>22</sup> Pożakowska, *Pół wieku z teatrem ...*, s. 56-58.

<sup>23</sup> E. Żmudzka, *Kordian’ 82*, „Teatr” 1983, nr 2.

racji, np. podczas koronacji pośrodku ustawiono drewniane podium dla cara. W prologu praktykom szatańskim towarzyszyła figura Chrystusa frasobliwego, cytat z polskiej ludowej kultury religijnej. Narzucające się moralitetowe rozwiązanie przestrzeni scenicznej silnie oddziaływało na odbiór spektaklu. Zdecydowana wizja plastyczna scenografa swą niezmiennością sugerowała kierunek interpretacji, tworzyła klimat posępnego widowiska.

Istnieje jednak niemalże kompletna wizja scenograficzna tego spektaklu, utrwalona w ośmiu projektach przechowywanych w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, zdecydowanie odmienna od premierowej. Wersja „niezaistniała” w wymiarze projektu przestrzeni stanowi konsekwentną przejrzystą wizję inscenizacyjną. Opiera się ona, podobnie jak ostateczna, na zasadzie symultaniczności, choć osiągniętej w odmienny formalnie sposób. Dodatkowo wykorzystuje motyw horyzontu światła i spiralnych form wirującej tarczy słonecznej czy galaktyki. Takie rozwiązanie horyzontu przez Jadwigę Pożakowską charakteryzuje i sopockie wystawienie *Przed sklepem jubilera*, i toruńskie *Fantazeg*. Ponadto każdy obraz budowany jest na podstawie wyrazistej, centralnie poprowadzonej perspektywy. Kompozycja elementów scenografii sprawia, że wzrok widza koncentruje się na środku i podąża w głąb sceny. Ascetyczna, niezmienna wizja podstawowej przestrzeni stanowi niejako przeniesienie spiralnej formy z horyzontu na system kulis scenicznych. Możliwe to było dzięki takiemu udrapowaniu ich materii, by w odbiorze widza stwarzały wrażenie rozchodzącej się jak kręgi wodne, wirującej niebieskiej sfery. Pustą przestrzeń podłogi scenicznej zamyka w głębi wyraźny konturowy znak krzyża – połączenie dwóch prostych spajających prawą i lewą stronę oraz górę z dołem. Jego środek wyznacza punkt zbiegu wewnątrz tarczy słonecznej. To tam pojawiają się kolejne, metaforyczne sygnały plastyczne, dookreślające miejsca akcji. Różnice między obrazami scenicznymi dotyczą zmian detalu lub wcześniejszego układu elementów. Krzyż łączący porządek wertykalny i horyzontalny jest metaforycznym sygnałem ładu, w który wkraczają niezrozumiałe siły. W miarę rozwoju akcji scenicznej od środka spirali odrywa się ciemna, kulista bryła. To symboliczny obraz katastrofy. Najpierw jest ona elementem horyzontu, po czym stopniowo przekracza granicę i pojawia się nad głównym terenem gry, a opadając i wznosząc się, może wywołać wrażenie zbliżania się ku widowni. W warstwie kolorystycznej tej propozycji dominowała monochromatyczna skala szarości, przełamywana w niektórych scenach czerwienią kotary lub dywanu, naturalną kolorystyką podłogi sceny, drewnianych „tronów” i podestu, wreszcie brunatnej ziemi rozkopanego na proscenium grobu – zapadni. Podkreślało to nie tylko ascetyczną, uniwersa-

lizującą formułę inscenizacji, ale i wzmocniało efekty światłocieniowe, które są bez wątpienia podstawą tej wizji plastycznej. To one budują obraz wirującej galaktyki. One też dookreślają klimat emocjonalny poszczególnych scen: drgające, niespokojne światło płonącego świecznika, wokół którego zbierają się spiskowcy, tłumione, sączące się poprzez kratownicę i siatkę rozproszone światło w obrazie szpitala czy wychodzące z centralnego okręgu białe światło, jakie snopem reflektora rozświetla sylwetkę stojącego na krawędzi grobu Kordiana.

W twórczości Jadwigi Pożakowskiej jedynie *Czarodziejski flet* reprezentuje trzecią kategorię „niezaistniałych”: projekt scenograficzny rozumiany jako autorskie zmierzenie się z tematem bez kontekstu konkretnej sceny. W tym przypadku nie tylko sam temat mozartowskiej opery narzuca kierunek interpretacji. Nie sposób pominąć kontekstu autorskich wypowiedzi zawartych w katalogu jubileuszowej wystawy. Jadwiga Pożakowska obok fotografii projektów zamieściła krótkie opisy – wskazówki interpretacyjne tej wyjątkowej w jej dorobku artystycznym propozycji scenograficznej. Brakuje jednak reprodukcji projektu przy opisie „Finału”, co czyni tę dokumentację niepełną. Rozbija bowiem bardzo konsekwentną i spójną wizję inscenizacyjną, która zawiera się w plastycznym opracowaniu tematu. Pominięcie finalnego obrazu zubożyło wizję *Czarodziejskiego fletu*, zawartą w publikacji, która urywa się na obrazie „Walki nocy i światła”, dając wrażenie niedokończenia zamysłu scenograficznego w plastycznej formie projektu.

*Czarodziejski flet* Mozarta – klejnot teatru operowego – to jedno z najdoskonalszych i najbardziej zagadkowych dzieł w historii gatunku. Muzyka zachwyca prostotą, naturalnością i najwyższym mistrzostwem kunsztownej uwertury, sąsiadujących ze sobą prostych melodii, pełnych uczucia fraz, szczytów wirtuozowskiego popisu wokalnego i pełnych mistycyzmu chórów. Spotykają się w niej niemiecka precyzja, włoska śpiewność, francuski wdzięk i lekkość. *Czarodziejski flet* to zarówno baśń, jak i opowieść o wtajemniczeniu oraz alegoria walki dobra ze złem. Ta pozornie prosta historia, pełna wieloznaczności i symboliki, kryje w sobie wiele możliwości interpretacyjnych. Jadwiga Pożakowska dość swobodnie potraktowała libretto, inspirując się w swej wizji scenograficzno-inscenizacyjnej kosmogoniczną wizją ścierania się potęg światła i ciemności, dnia i nocy, dobra i zła. *Czarodziejski flet* uznała za „muzyczny moralitet” o zwycięskiej walce dobra ze złem. Siłę plastycznego oddziaływania siedmiu odsłon zawarła w kolorystycznych zmianach oświetlenia i metamorfozach horyzontu. Na nim przede wszystkim widać zmagania sił jasnych i ciemnych, archetypową opozycję światła i ciemności,

odmiany księżycy w jego fazach i słońca w jego codziennej wędrówce. Miejsce działań postaci to przestrzeń architektonicznego odwołania do kształtu świątyni egipskiej. Cztery symetrycznie rozmieszczone masywne pylony, częściowo ukryte w kulisach, wyznaczają głębię terenu gry, który zamyka znajdujący się za nimi podwyższony podest ze schodami. Tu koncentruje się wzrok odbiorcy. Tu, w centrum kompozycji, pojawiają się uosobienia sił kosmicznych. Wznoszący rytm schodów nadaje całości monumentalny charakter. Opierając się na wskazówkach artystki prześledzić można inscenizacyjną myśl zawartą w siedmiu projektach przestrzeni, odpowiadających kolejnym zmianom sytuacyjnym.

Przed rozpoczęciem spektaklu oczy widza przyciąga kurtyna graficzna będąca niemalże fotografią miejsca, w którym rozegra się, jak chciała artystka, „muzyczny moralitet”. Podczas uwertury zasłona unosi się, ukazując dokładną transpozycję obrazu z kurtyny w trójwymiarową, pozbawioną koloru przestrzeń, zamkniętą horyzontem z białą tarczą planety pośrodku. Reflektor punktowy podąża za zagubionym w krainie Królowej Nocy Taminem. Kolejny obraz to rozświetlający się stopniowo, błękitny horyzont, z którego wyłania się księżyc w nowiu i Smok – kometa. Błękit przechodzi w nasycony granat, rozbłyskują światła gwiazd, księżyc znajduje się w pełni – na jego tle pojawia się Królowa Nocy. Powolne zmiany kolorystyczne przekształcają krainę mroku w witającą świt świątynię światła. Kiedy słońce znajdzie się w zenicie w intensywnym oranżowo-żółtym świetle zjawia się Sarastro. Spośród trzech prób, którym poddani zostają Pamina i Tamino, Jadwiga Pożakowska wybrała jedną, by podkreślić konsekwencję myśli scenograficznej. Próba ognia odbywa się o zachodzie słońca – promienie i płomień to plastycznie jedna siła, przy wyciemnionym horyzoncie drgająca poświata rozświetla szkarłatno-złotą iluminacją nieboskłon oraz znajdujące się w mroku ściany. Gdy rozgniewana Królowa Nocy wkracza do świątyni Sarastra, następuje zaćmienie słońca – ciemne brązy i czerwienie budują kolorystycznie atmosferę przedostatniej sceny. Finał – zaślubiny odbywają się pod znakiem pojednania – tęczy. W centrum pojawia się dodatkowy pylon – zamyka on przestrzeń, która staje się w ten sposób przestrzenią wewnętrzną świątyni Słońca. Moralitetową formułę i kosmiczną perspektywę, jaką narzuca taka propozycja scenograficzna, przełamują w finale trzy aniołki pojawiające się na niebie z girlandą białych kwiatów. Można traktować je jako autocytat



z wcześniejszych prac artystki<sup>24</sup>. Lekki, dowcipny akcent w stylu mozartowskiego żartu, wydaje się jednak za daleko posunięty – projekty scenograficzne zbliżają się ku plastycznej metaforze walki dobra i zła, jednak nie w jej bajkowej formule. Niezrealizowany *Czarodziejski flet* to klarowna propozycja inscenizacyjna. Zaprojektowana scenografia, oszczędna w formie, a zarazem niezwykle intensywnie przemawiająca grą światła, wskazuje na wycucie specyfiki teatru operowego, wymagającego podporządkowania wszystkich elementów warstwie muzycznej. To muzyka wymusza wyjątkową dyscyplinę w stosowaniu rozwiązań scenograficznych, której nie należy jednak mylić z ograniczaniem swobody myśli plastycznej – opera bowiem daje szansę oparcia inspiracji plastycznej na charakterze muzyki, a nie na słowie libretta. Jadwiga Pożakowska czyniąc opozycję światła i ciemności podstawą organizacji przestrzeni, akompaniując swą wizją plastyczną muzyce Mozarta.

Dziewięć propozycji scenograficznych, zaprezentowanych powyżej, stanowi zespół projektów, które nigdy nie doczekały się wystawienia na scenie. Przyczyny takiego stanu rzeczy należy dopatrywać się w tym, że Jadwiga Pożakowska nie uprawiała projektu scenograficznego poza teatralnymi zamówieniami, z wyjątkiem wspomnianego już *Czarodziejskiego fletu*, który powstał jako całkowicie oderwana od przestrzeni konkretnego teatru wizja sceniczna, we wszystkich pozostałych zakodowana jest świadomość możliwości miejsca – sceny, na którą przewidziano realizację. Pierwiastek realizmu był zawsze podstawą metafory tych scenografii. W swych kompozycjach opartych na elementach rzeczywistości Pożakowska starała się oddać i ukształtować artystycznie istotę danego spektaklu. Stąd różnorodność kluczy plastycznych, świadczących o umiejętności odnajdywania się w materii i klimacie danej sztuki. Jednym z nich jest odwołanie do dawnej konwencji teatralnej w *Alchemiku*. Innym – realistyczna przestrzeń wnętrza, która jest przede wszystkim funkcjonalnym miejscem gry aktorów, nie dominuje, ale ostatecznie staje się metaforą niezmienności w *Dramacie księżycowym*. Kolejne klucze ujawniają się w interesującej plastycznie propozycji sceny narastającej do *Sługi dwóch panów*, w czytelnym, operującym wyraźnymi metaforycznymi znakami plastycznymi wariacie *Ryszarda III*, czy w charakterystycznym dla plastycznych rozwiązań Jadwigi Pożakowskiej w początku lat osiemdziesiątych horyzoncie wibrującej tarczy słonecznej i w ascetycznym, komponowanym z brył i światła miejscu „medytacji” w *Przed sklepem jubilera* oraz w podobnie sku-

---

<sup>24</sup> Opracowania plastyczne Jadwigi Pożakowskiej do dzieł Mozarta dla Akademii Muzycznej w Gdańsku.

pionym na galaktycznym horyzoncie, z symbolicznym zastosowaniem czerwieni, bieli i czerni, projekcie *Kordiana*. Wreszcie w projekcie *Czarodziejskiego fletu*, gdzie zamysł scenograficzny opierał się na zmaganiach światła i ciemności, a tworzenie atmosfery przy niezmienniej, zbudowanej z architektonicznych elementów egipskiej świątyni, zrytmizowanej przestrzeni, przypisano kolorystycznej grze świateł i kostiumów postaci. Wszystkie wyżej wymienione klucze wskazują na szczególną wrażliwość artystki na przestrzeń i jej semantyczne przekształcenia, dokonywane głównie poprzez kolor i światło oraz na swobodę w poruszaniu się wśród konwencji scenograficznych. W każdej z „niezaistniałych” propozycji odbija się zakorzenienie w teatrze, myślenie teatrem, którego konsekwencją są projekty otwierające się na przyszłą realizację sceniczną.

Omówione zestawy projektów Jadwigi Pożakowskiej wpisują się w zaproponowany na początku trójpodział porządkujący ogląd niezrealizowanych scenografii: projektów dla spektakli, nad którymi przerwano prace, wariantów scenograficznych przedstawień, zawierających w sobie czytelną myśl inscenizacyjną oraz projektów scenograficznych powstałych bez zamówienia teatralnego. Analiza każdej z tych grup domaga się innego kontekstu interpretacyjnego i wydobywa te elementy myśli scenograficznej, które rzucają dodatkowe światło na całość dorobku artystycznego ich twórcy. Z punktu widzenia specyfiki pracy scenografa i istnienia jego dzieła, scenografie, nad którymi pracował, a które z różnych względów nie doczekały się scenicznej premiery, wpisują się w jego dorobek intelektualny, stanowią o jego tożsamości artystycznej. Opis i interpretacja „istnienia niezaistniałych” jest zatem elementem, którego nie sposób pominąć mówiąc o świecie teatralnym konkretnego artysty scenografa.

#### BIBLIOGRAFIA

- Gdańsk Teatralny. Historia i współczesność, red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk, Gdańsk 1988.
- P o ż a k o w s k a J., Pół wieku z teatrem. Wystawa scenografii, Muzeum Narodowe, Pałac Opatów w Oliwie, Gdańsk 2002.
- Pół wieku Teatru „Wybrzeże” (1946-1996). Przedstawienia, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 1998.

Płaszczyzna i przestrzeń. Rzec o scenografach Wybrzeża, red. E. Kościukiewicz-Roeding, Muzeum Narodowe, Gdańsk 1998.

Strzelecki Z., Polska plastyka teatralna, t. I-III, Warszawa 1963.

Strzelecki Z., Kierunki scenografii współczesnej, Warszawa 1970.

Strzelecki Z., Konwencje scenografii od antyku do współczesności, Warszawa 1973.

Strzelecki Z., Współczesna scenografia polska [album], Warszawa 1983.

Strzelecki Z., Współczesna scenografia polska [aneks interpretacyjny i bibliograficzny do albumu], Warszawa 1984.

## BETWEEN THE STAGE AND GALLERY OF PAINTINGS

ON JADWIGA POŻAKOWSKA'S UNACCOMPLISHED STAGE DESIGN PROJECTS  
(ON THE PROBLEMS OF RESEARCH ON THE STAGE DESIGNER'S WORK)

### S u m m a r y

The sketch "Between the Stage and Gallery of Paintings: On Jadwiga Pożarowska's Unaccomplished Stage Design Projects (On the Problems of Research on the Stage Designer's Work) is based on the writing of Jadwiga Pożakowska (1928-2006). It brings home to us one of the aspects of theatre research work on the stage designer's work concerned with this part of his output that includes his unaccomplished stage design projects. The first research area is composed by those stage designs which have not been staged. The second area consists of other stage design solutions, but they decisively go beyond the frameworks of introductory sketches. In the third area we have projects without any concrete theatrical order. They are treated as artistic challenges and struggles with a stage design theme as such. For each group of projects there are different basic contexts to analyse and interpret, the common area being individual plastic thinking and the screenwriter's sensitivity. This sketch is also an attempt to restore the rank of unaccomplished studies that additionally shed light on the overall artistic output of their author.

*Translated by Jan Kłos*

**Słowa kluczowe:** scenografia, dzieło scenografa, niezrealizowane scenografie, projekt scenograficzny, Jadwiga Pożakowska.

**Key words:** screenwriting, stage design work, unaccomplished stage designs, stage design project, Jadwiga Pożakowska.